Jan M. König

Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris* im Licht ihrer Rezeption

Rollenspiele erotodidaktischer Kommunikation



wbg Academic

Jan M. König

Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris* im Licht ihrer Rezeption

Jan M. König

Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris* im Licht ihrer Rezeption

Rollenspiele erotodidaktischer Kommunikation

wbg Academic

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Umschlag: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Umschlagsabbildungsnachweis: akg-images / Fototeca Gilardi
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27607-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27608-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Einbandabbildung als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Il viaggio dell'idea avviene in compagnia, guadagnando, via via che progredisce, sodali e guide,
del presente così come del passato; e questi indicano strade e suggeriscono soste e avventure,
dando all'itinerario più direzioni, moltiplicando a ogni passo il numero delle possibili mete.
Un classico, insomma, contiene moltitudini, per riprendere la famosa frase di un poeta americano;
e questo lo distingue da qualunque altro tipo di scrittore.

Nicola Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*

Inhalt

Vorwort ... 9

I Textproduktion und -rezeption: Theoretische und methodologische Reflexionen ... 11
I.1 Literatur als Kommunikation ... 11
I.2 Kommunikationsangebote: Produktionsorientierung ... 14
I.3 Formen produktiver Rezeption ... 17
I.3.1 Von der Konkretisation zur Produktion ... 17
I.3.2 Verhältnis: Eigenständigkeit – Umfang – Relation ... 19
I.3.3 Einstellung: Motivation – Haltung – Modus ... 20
I.3.4 Produktion: Technik – Positionierung – Produkt ... 23
I.4 Studien produktiver Rezeption ... 41
I.4.1 Rezeptionsgeschichte und -dialog ... 41
I.4.2 Perspektivierung von Rezeptionsforschung ... 43
I.4.3 Resümee ... 47

II Einer, Keiner, Hunderttausend: Rezeptionsgeschichte zu Ovids liebesdidaktischem Zyklus ... 49
II.1 Einleitung ... 49
II.2 Antike ... 52
II.2.1 Ovid liest Ovid ... 52
II.2.2 Kaiserzeit ... 61
II.2.3 Spätantike ... 72
II.2.4 Zusammenfassung ... 75
II.3 Mittelalter ... 76
II.3.1 Frühmittelalter (ca. 7. bis 11. Jh.) ... 76
II.3.2 Hochmittelalter (ca. 11. bis 13. Jh.) ... 78
II.3.3 Spätmittelalter (ca. 13. und 14. Jh.) ... 113
II.3.4 Zusammenfassung ... 141
II.4 Renaissance ... 147
II.4.1 14. Jahrhundert ... 149
II.4.2 15. Jahrhundert ... 164
II.4.3 16. Jahrhundert ... 173
II.4.4 Zusammenfassung ... 214
II.5 17.–19. Jahrhundert ... 216
II.5.1 17. Jahrhundert ... 216
II.5.2 18. Jahrhundert ... 248
II.5.3 19. Jahrhundert ... 287
II.5.4 Zusammenfassung ... 302

II.6 20. & 21. Jahrhundert 305
II.6.1 1900–1970 305
II.6.2 1970–2020 319
II.6.3 Zusammenfassung 356
II.7 Fazit: *Ars* und *Remedia* im Licht ihrer Rezeptionsgeschichte 359

III Provozierte Rezeption: Ovids Rollenspiele 370
III.1 Einleitung 370
III.1.1 Kommunikation ovidischer Erotodidaxe 371
III.1.2 Kommunikation im antiken Lehrgedicht 373
III.1.3 Rollenspiele 374
III.2 Die Ausgangssituation: *Ars* 1,1–40 375
III.3 *Ars amatoria* 1 379
III.4 *Ars amatoria* 2 388
III.5 *Ars amatoria* 3 397
III.6 *Remedia amoris* 406
III.7 Fazit 415

IV Anhang 419
IV.1 Struktur *Ars/Rem.* 419
IV.2 Tabellen 424

Literatur 430
1 Primärliteratur 430
2 Sekundärliteratur 437
2.1 Kapitel I 437
2.2 Kapitel II 439
2.3 Kapitel III 460

Autoren- und Stellenverzeichnis 463

Vorwort

Meine erste Lektüre von *Ars amatoria* und *Remedia amoris* liegt nun Jahre zurück. Ich meine jedoch mich zu erinnern: Ich fühlte mich gut beraten. Die zweite, die dritte und jede folgende Lektüre ließen mich dagegen immer noch ein wenig ratloser zurück. Bei jeder Annäherung an die Texte kamen auf eine gefundene Antwort zwei neue Fragen, eröffnete jedes nächste Distichon weitere Interpretationsmöglichkeiten. Wie also dieser mit derart leichter Feder vorgetragenen Komplexität auf den Grund gehen?

Um mein eigenes Verständnis der Texte zu schärfen, beschloss ich, mir zunächst einen Überblick darüber zu verschaffen, wie andere Leser[1] auf Ovids Erotodidaxe reagiert hatten. Je mehr ich mit Zeugnissen ihrer Rezeption aus den verschiedensten Epochen in Berührung kam, umso deutlicher wurde, dass diese ein weitaus breiteres Bild zeichneten als vermutet, ein Bild, das in diesem Umfang als Einheit noch nicht vorlag. Kapitel II – das umfangreichste dieser Arbeit – ist aus dem Vorhaben gewachsen, die zahlreichen Rezeptionsantworten, die Ovids Liebeslehren seit ihrer Entstehung erhalten haben, so zu bündeln, dass daraus ein vertiefteres Verständnis der antiken Ausgangsdokumente resultieren möge.

Notwendigerweise setzen solche Studien voraus, dass der Untersuchende sowohl sich als auch seinen Lesern Rechnung darüber ablegt, unter welchen theoretischen Annahmen und mit welchem literaturwissenschaftlichen Instrumentarium er zu seinen Ergebnissen gekommen ist. Dem ist das einleitende Kapitel I gewidmet. Ausgehend von einem Verständnis von Literatur als Kommunikation beleuchte ich das Wechselspiel von Produktion und Rezeption literarischer Texte und erläutere, wie sich folglich Rezeptionsprodukte – als Konkretisationen des Sinnpotenzials des Ausgangstextes – für dessen Interpretation fruchtbar machen lassen.

Die Ergebnisse von Kapitel II, also das Bild von *Ars amatoria* und *Remedia amoris*, das die Jahrhunderte gezeichnet haben, werden abschließend an dieses Wechselspiel von Produktion und Rezeption rückgebunden. Abermals aus kommunikationstheoretischer Sicht nähert sich Kapitel III so dem spezifischen Wesen von Ovids Erotodidaxe, die als multigenerische Verschränkung insbesondere von Elegie und Lehrgedicht eine ungewöhnlich hohe Kommunikativität und Sensibilität für ihre eigene Rezeption aufweist. Der Schlüssel zu einem besseren Verständnis des literardidaktischen *lusus* Ovids besteht also – um die eingangs gestellte Frage zu beantworten – in einer Berücksichtigung dieser werkspezifischen Kommunikation, dieser „Rollenspiele", die Ovid mit dem Ich und dem Du in *Ars amatoria* und *Remedia amoris* aufführt.

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Oktober 2021 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht wurde. Mein tiefempfundener Dank gilt meinem akademischen Lehrer Prof. Dr. Markus Janka, der durch seine Begeisterung für unser Fach, für Ovid und für die Rezeption der Antike sowie seine stets interessierte, fordernde und unterstützende Begleitung großen Anteil an dieser Dissertationsschrift hat. Auch PD Dr. Bianca-Jeanette Schröder möchte ich von Herzen danken für ihre Bereitschaft, diese Arbeit als Zweitgutachterin zu überprüfen, sowie für die hilfreichen Impulse, die sie in der Endphase des Projektes beigesteuert hat. Mein Dank gilt ferner dem gesamten Team des Arbeitsbereiches der Fachdidaktik der Alten Sprachen für unsere langjährige menschliche und fachliche Verbundenheit, die sich nicht zuletzt in den gemeinsamen Forschungsseminaren zur „Verjüngten Antike" niederschlug. Überhaupt sei all denen gedankt, die bei Vorträgen zu verschiedenen Anlässen Ideen meines Promotionsprojektes ertragreich diskutiert haben. Dazu zählen insbesondere auch die anderen Promovierenden der Graduiertenschule Sprache

[1] Begriffe wie „Leser", „Autor" usw. sind genderneutral zu verstehen; dies gilt für entsprechende Fälle im gesamten Buch.

und Literatur der LMU, Klasse für Didaktik der Sprachen; dieser bin ich für ihre ideelle und finanzielle Förderung meines Promotionsvorhabens zu größtem Dank verpflichtet.

Für ihre aufmerksame Korrektur meiner Übertragungen danke ich von Herzen Dr. Vicente Flores Militello (Spanisch), Prof. Dr. Klaus Grübl (einige mittelalterliche französische Texte) und Theresa Steinhauser (alle weiteren französischen sowie die (alt-)italienischen Texte). Adrian Stöhr sei für seine akribische Durchsicht weiter Teile der Arbeit und seinen stilistischen Scharfsinn ebenso außerordentlich gedankt. In der finalen Überarbeitung der Dissertation war Patrick König eine große Hilfe. Alle verbliebenen Fehler sind meine.

Hinweise zur Benutzung

Querverweise auf Kapitel innerhalb der vorliegenden Monographie sind an der vorangestellten römischen Ziffer des jeweiligen Hauptkapitels zu erkennen, also beispielsweise „II.4.3“. In der elektronischen Fassung des Buches sind sie – und ebenso Querverweise auf Anmerkungen in der Fußzeile – digital mit ihrem Ziel verknüpft; entsprechend führen Hyperlinks zu den aufgeführten Webseiten.

Insbesondere in Kapitel II ist eine Vielzahl von Textpassagen zitiert, welche Ovids Erotodidaxe rezipieren. Verbindungen zwischen Ovids Texten und denen seiner Rezipienten sind durch verschiedene Unterstreichungen hervorgehoben: enge Bezüge (Zitate, direkte Übersetzungen), indirektere Bezüge (Anspielungen) sowie auffällige Ergänzungen und Ähnliches. Wenn Werke in mehreren Büchern oder Bänden erschienen sind, gebe ich Verszahlen durch Komma ohne folgendes Leerzeichen getrennt an, beispielsweise *Ars* 3,325f. Wann immer auf die Angabe einer Textstelle eine weitere Zahl nach Komma und Leerzeichen folgt, so handelt es sich um die Seite, auf der diese Passage zu finden ist. Diese Seitenangaben sind nur dann wie der Werktitel fettgedruckt, wenn es sich um die Erstausgabe handelt. Im Regelfall war ich mich darum bemüht, die Erstausgaben derjenigen Werke zu Rate zu ziehen, bei denen der Autor an der Erstellung beteiligt gewesen sein konnte; wo dies nicht möglich ist (wie bei antiken Texten), habe ich auf moderne Ausgaben zurückgegriffen, die eine möglichst solide Textgestalt bieten.

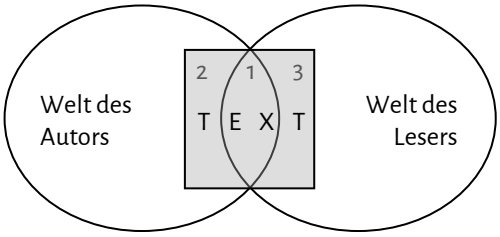
Den Textbeispielen sind synoptisch Übersetzungen beigegeben; sofern nicht anders angegeben, sind alle diese Übersetzungen meine eigenen. Bei ihrer Anfertigung habe ich der interpretationsstützenden Funktion als Dokumentation von Satzstrukturen und Bildersprache Priorität gegenüber der Literarizität eingeräumt, auch wenn ich stets um eine versöhnliche, das heißt zugleich lesbare, Lösung bemüht war. In den Texttabellen sind außerdem kurze Interpretationen der Auszüge und der ihnen zugrundeligenden Rezeption angefügt.

Diese Quellen sind in den Literaturangaben unter „Primärliteratur“ zu finden, genauso wie alle zitierte „Sekundärliteratur“; ich verwende diese Unterteilung, auch wenn ich mir ihrer Problematik bewusst bin (indirekt kommt sie I.3 und I.4.1 zur Sprache). Im Anhang (IV) sind Strukturübersichten zu *Ars amatoria* und *Remedia amoris* abgedruckt sowie Statistiken, welche die sprachliche Präsenz der beiden Kommunikationspartner von Ovids Erotodidaxe („Ich“ und „Du“) über die beiden Werke hinweg sichtbar machen (dies wird besonders für Kap. III relevant). Am Ende des Buches listet ein Register diejenigen Autoren auf, deren Rezeptionsantworten auf ovidische Erotodidaxe in dieser Studie besprochen werden; werden Einzelstellen interpretiert, sind diese ebenfalls angegeben. Dies gilt natürlich auch für alle zitierten Passagen aus Ovids Werken.

I Textproduktion und -rezeption: Theoretische und methodologische Reflexionen

I.1 Literatur als Kommunikation

Zu Beginn steht folgende Grundannahme: Literatur ist Kommunikation, ein soziales Phänomen mit komplexen Beziehungsdimensionen,[2] in dessen Kern sich eine wortbasierte Verschmelzung der Gedankenwelt von Autor und Leser ereignet.[3] Ein Text ist also nicht nur eine spezifische Kombination bestimmter Wörter. Text ist das Gemeinte, Geschriebene, Verstandene: einerseits Sinnkonstruktion durch den Autor und andererseits sowohl Rekonstruktion als auch Konstruktion eigenen Sinngehaltes durch den Leser[4] – jeweils basierend auf der Erfahrungswelt der beiden Kommunikationspartner:[5]



Der Text, genauer: sein *Sinnpotenzial*, besteht also (1) aus Teilen, deren Aussage Leser und Autor gleich verstehen, weil sie einer gemeinsamen Erfahrungswelt entstammen; (2) aus Teilen, die sich dem Leser nicht erschließen, weil sie außerhalb seines Erfahrungshorizontes liegen;[6] (3) aus Teilen, die jeder Leser individuell ‚versteht', die aber vom Autor nicht intendiert waren.[7] In der Formulierung Gadamers:

---

[2] Vgl. Kennedy 1992, 40, wo dieser Literatur beschreibt als „a dynamic category encoding social, economic, political, philosophical, and a host of other practices and assumptions, all themselves overlapping and interpenetrating".

[3] U. a. Kimmel 2014, 1 lenkt den Blick darauf, dass die „Trias der Kommunikationsinstanzen" Autor-Werk-Rezipient bereits dem Modell der antiken Rhetorik zugrunde liegt (mit Verweis auf Aristoteles *Rhet*. 1358a37–b2 in Anm. 1).

[4] Von Sartre bereits 1948 in die Formel von Lesen als „gelenktem Schaffen" („création dirigée", 95) gegossen. Iser formuliert in *Der Akt des Lesens*: „In literarischen Werken [...] geschieht eine Interaktion, in deren Verlauf der Leser den Sinn des Textes dadurch ‚empfängt', daß er ihn konstituiert." (1976, 39).

[5] Zur empirischen Fundierung dieser und ähnlicher Positionen vgl. Schaffrick/Willand 2014, 39–41.

[6] Batstone 2006, 17: „[W]e cannot understand what we do not understand". Für ihn ist deshalb Lektüre eine Selbstbegegnung des Lesers, wir kommen zu einem ‚Selbst-Verständnis', das zugleich zu einer das Subjekt überschreitenden Erkenntnis führt.

[7] Aus offensichtlichen Gründen sind diese drei theoretischen Bereiche in der Praxis schwer voneinander zu trennen. Dennoch lassen sich u. a. folgende Fragen stellen. Bereiche (1) + (2): Welche Deutungshilfen liefert uns der Entstehungskontext des Werkes (literarisch, sozialgeschichtlich usw. im Sinne einer ‚antiquarischen' Interpretation)? – (1): Welchen Anspruch hat(te) wohl der Autor an seine Leser; welche Leser hatte er im Blick? Gibt es und welche sind

„Nicht gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor. Daher ist Verstehen nicht nur ein reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten."[8] Dies wiederum bedingt eine Offenheit des Textes (in einer weiten Definition als auch immaterielle Entität): Durch den Einbezug der Rezeption, welche zum einen nur unvollständig erfasst werden kann und zum anderen nie abgeschlossen ist, bleibt der Sinn des Werkes instabil und der Veränderung unterworfen[9] – es braucht einen diskursiven Prozess, um verschiedene Bedeutungsebenen freizulegen.[10] Zusammen mit dem Werk gibt der Autor auch die Deutungshoheit aus der Hand, er legt einen Kommunikationsvorschlag vor, auf den nun verschiedenste Leser reagieren: viele unhörbar, manche hör- und manche lesbar. Eine spezifische *Konkretisation* des Textes – also eine individuelle Manifestation des Sinnpotenzials bei einem Leser[11] – ist nicht a priori auszuschließen, weil sie aufgrund anachronistischer Annahmen nicht mit der vermuteten Intention des Autors übereinstimmt. Spätere Konkretisationen bringen „aufgrund historisch motivierter Dominantenverschiebungen möglicherweise Aspekte der komplexen Werkstruktur zur Geltung, die dem Autor bei der Abfassung selbst nicht bewußt waren".[12]

„Angemessen ist hier jeder Zugang, der das Werk als ein ästhetisches Zeichen begreift, es in den Zusammenhang des künstlerischen Zeichensystems stellt und *eine* der mannigfachen, dem Artefakt potentiell inhärenten ästhetischen Strukturen konkretisiert."[13] Radikaler noch könnte man sagen: Bestimmte Konkretisationen als „Fehlrezeption"[14] auszuschließen, ist nicht notwendig, sondern zu einem gewissen Anteil Hybris. Selbst Lesarten, die man objektiv nur sehr geringfügig an den Text rückbinden kann (I.2), sind durch ihn ausgelöst. Jede Deutung ist Teil des Textes im weiteren Sinn, und er entsteht erst durch sie: Die Form der Konkretisationen, die Leser vornehmen, bestimmt am Ende die Form des sichtbar gewordenen Sinnpotenzials des Textes:[15] Die Rezeption bringt den Text ins Leben. Doch geschieht dies bei aller Dynamik nicht willkürlich, sondern im Wechselspiel mit den Kommunikationsangeboten, die das Werk macht – vielschichtig und deutungsoffen, oder eher direkt und eindeutig. Je nach Text wird das Sinnpotenzial also unterschiedlich komplex ausfallen. Nehmen wir als Beispiel das Bedeutungspotenzial einer Bedienungsanleitung. Da diese möglichst einfach verständlich und frei von Ambiguität sein sollte, wird

---

die überzeitlichen Aussagen, die der Text zu vermitteln sucht? – (1) + (3): Welche Elemente des Textes erfuhren zu welchen Zeiten warum besondere Aufmerksamkeit bzw. wie wurde der Text verstanden und verwendet? (= Rezeptionsgeschichte, I.4) – (3): Wo zeigt der Ansatz (1) + (3) Lesarten, die außerhalb des Autorenhorizontes liegen? Oder: Wie können wir aktiv bestimmte Sichtweisen und Denkstrukturen des Textes auf Bereiche des Lebens richten, die jener nicht eigentlich behandelt: a) aktuelle Themen mit ‚alten' Texten in Kontakt bringen (existentieller Transfer), oder b) ‚alte' Texte mit aktuellen Methoden analysieren, wobei sich anachronistische Lektüre ergibt, z. B. antike Texte aus der Perspektive von *gender studies* oder *post-colonialism*.

[8] In *Wahrheit und Methode*: Gadamer 1965, 280.

[9] Dies wurde Gadamers Wirkungsgeschichte genauso wie Jauß' Rezeptionsgeschichte vorgeworfen (siehe dazu Link 1980, 47 und insb. 125–131) und trifft doch das Wesen von Literatur, deren Proprium die Absage an Eindeutigkeit und die Forderung des Lesers ist besser als rein produktionsorientierte Perspektiven.

[10] Vgl. die „interpretive communities" bei Stanley Fish in *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Mass./London 1980.

[11] Vgl. Grimm 1977, 54–65, der allerdings sehr auf die m. E. zu hinterfragende Trennung von freizeitlicher Konkretisation und wissenschaftlicher Interpretation abhebt; Link 1980, 142–145.

[12] Link 1980, 144.

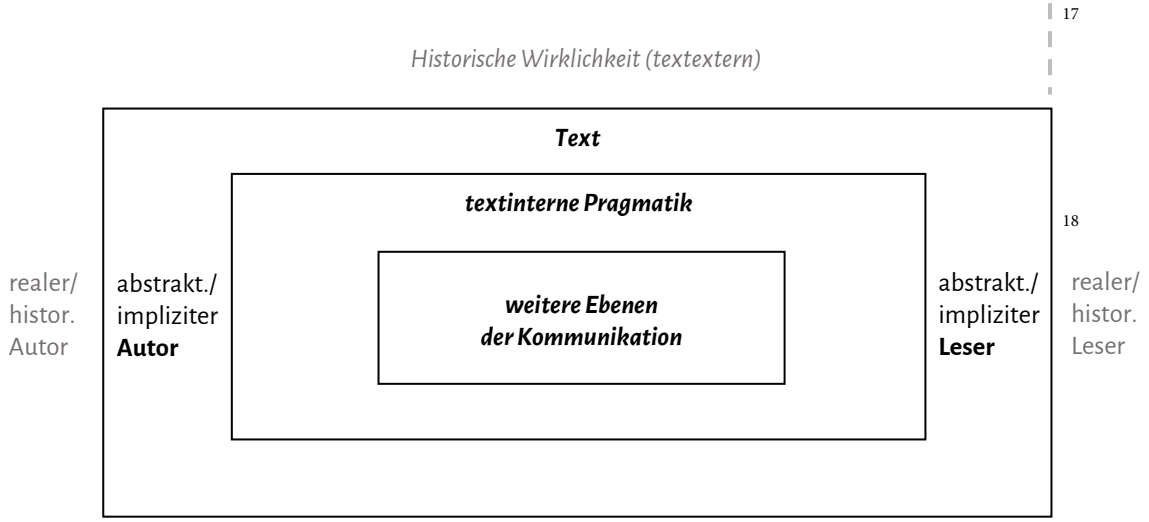
[13] Der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský in der Paraphrase von Herta Schmid 1970, 311.

[14] So z. B. bei Link 1980, 58–62.

[15] Es ist m. E. unmöglich, dies zu leugnen, denn auch ein stark produktionsorientierter Ansatz nimmt ja eine eigene Interpretation, also eine individuelle Konkretisation des Textes vor, die er – meist auch explizit im Rahmen einer „Verortung im Stand der Forschung" – in eine Legion anderer ‚Lesarten' einreiht.

sie im Idealfall stets identisch konkretisiert. Ein anspruchsvolleres literarisches Werk dagegen wölbt sich vielfältig ins Leben hinein, wobei es häufig multiple und offene Kommunikationsangebote macht, die zu unterschiedlichen Konkretisationen führen.[16] Das Sinnpotenzial solcher Texte ist also letztlich unbestimmt, es konkretisiert sich immer wieder neu – dies ist Wesensmerkmal von Texten mit hohem Anspruch an den Leser.

Auf welche Weise können wir uns dieser Mehrdimensionalität von literarischen Texten nähern? Literatur wird hier als Akt der Kommunikation verstanden, deshalb muss die Antwort lauten: Der Mehrdimensionalität literarischer Texte wird man am ehesten gerecht, indem man beiden Kommunikationspartnern, Autor und Leser, Rechnung trägt.



Literarische Kommunikation scheint mir auf diese Weise trefflich modelliert.[19] Denn stets gibt es ein (implizites) Ich, das mittels des Textes etwas äußern möchte,[20] und ein (implizites) Du, das den Text in irgendeiner Form versteht. Er ist also kommunizierte und zugleich kommunizierende Kommunikation,[21]

---

[16] Vgl. Karlheinz Stierle 1997, 197: „Das Werk ist ein Text, das auf eine Pluralität von Lektüren angelegt ist, und zwar sowohl auf eine Pluralität von Lektüren des jeweils einzelnen Lesers wie auch auf eine Pluralität von Lektüren vielfältiger Leser, die das Sinnpotential des Werks erst erschließen können."

[17] Die Wirklichkeit von historischem Autor und historischem Leser kann sich überlappen, aber kann natürlich auch grundverschieden sein. Oder anders ausgedrückt: Während der abstrakte Leser fast immer der Lebenswelt des abstrakten Autors entstammen wird, kann ein tatsächlicher Leser natürlich auch einer gänzlich unterschiedlichen Zeit und Kultur entstammen (was wiederum Parallelen und Kontinuitäten nicht ausschließt).

[18] „Abstrakter Autor" wird synonym zum „impliziten Autor" gebraucht (Nünning 2013b, 46); entsprechend verhält es sich beim Leser sowie beim Begriffspaar „real"/„historisch".

[19] Hierzu gibt es viele ähnliche Modelle verschiedener Provenienz (zu diesen und Kritik daran vgl. Schaffrick/Willand 2014, u. a. 62–83); besonders häufig korrelieren meine Ideen mit den rezeptionstheoretischen Überlegungen, wie sie bereits Link 1980 präsentiert (vgl. Dürr 2013, 231f.).

[20] Auch ein Autor, der für niemanden außer sich selbst schreibt, schreibt für einen Adressaten: sich.

[21] Ich erweitere hier eine Formulierung von Dieter Janik, der Text sei „kommunizierte Kommunikation" (1973, 12). Fotis Jannidis, der diese, „glückliche Formulierung" (2002, 544) zitiert, äußert zwei Seiten darauf einen ähnlichen Gedanken bezüglich der Erzählinstanz narrativer Texte: „Eine literarische Erzählung kommuniziert nicht eine Geschichte, sondern jemanden, der eine Geschichte kommuniziert." (546).

da er sich sowohl explizit als auch implizit mitteilt beziehungsweise als Medium von beiderlei Formen von Mitteilungen dient. Dies gilt in besonderem Maße für Ovids Erotodidaxe, denn dort sind beide Parteien der werkinternen Kommunikation – der Lehrer auf der einen und seine Schüler auf der anderen Seite – als identisch mit dem Autor respektive Leser vorgestellt (ausführlich dazu Kap. III). Doch der abstrakte Autor und Leser können nicht expressis verbis im Text vorkommen. Sobald sich ein Ich als Autor vorstellt und/oder sich an ein Leser-Du wendet, befinden wir uns in der Ebene der textinternen Pragmatik, und dieses Ich und dieses Du sind Protagonisten des Textes.[22] Die Botschaft, die in dieser Passage der Autor an den Leser sendet, wird sich in den meisten Fällen von der explizit im Text geäußerten Botschaft unterscheiden. Texte können also auf mehreren Ebenen (gleichzeitig) Kommunikationsangebote machen – und dem Leser ist die Macht und Herausforderung überantwortet, diese anzunehmen, auszuschlagen oder ganz banal zu überlesen. Dieses Wechselspiel wird unsere Studie anhand von *Ars amatoria* und *Remedia amoris* näher beleuchten, wenn in Kap. II entsprechend divergente Konkretisationen durch Leser präsentiert und in Kap. III die „Rollenspiele" untersucht werden, die Ovid seinerseits angelegt hat, um die Grenzen erotodidaktischer Kommunikation auszuloten. Um dies auf ein solides theoretisches und terminologisches Fundament zu stellen, werden im Folgenden die Produktionsseite des Autors (I.2) und die Rezeptionsseite des Lesers (I.3) einer näheren Betrachtung unterzogen.

I.2 Kommunikationsangebote: Produktionsorientierung

Wohl kaum ein Begriff wurde und wird in der Literaturwissenschaft so intensiv diskutiert wie der Autor:[23] Darf eine Interpretation nach seinen Absichten fragen? Auch wenn der zentrale Referenzpunkt literaturwissenschaftlicher Arbeit das Sprachmaterial ist, mag der Begriff „Textintention" nicht recht behagen – ein Text, als Objekt, hat keine eigene Intention; er erhält diese Intention erst in seiner Funktion als Medium der Kommunikation. Unglücklich scheint also dieses Substitut für die „Autorintention". Und auch wenn die „Autorintention" sich für uns fast ausschließlich über den Text manifestiert, widerstrebt es, den Autor einfach ‚sterben'[24] zu lassen.[25] Die persönliche Erfahrung lehrt, wie sehr Texte an ihren Verfasser

---

[22] Einzeln zu betrachtende Sonderfälle liegen bei Paratexten vor, die tatsächlich eine Meta-Ebene zum eigentlichen Text einnehmen können, wobei ihre Text-‚Externität' stark variiert und sie häufig Einfluss auf die textinterne Kommunikation nehmen, indem sie bspw. des Lesers Bild vom (abstrakten) Autor formen (vgl. Schaffrick/Willand 2014, 89–94 mit Verweisen auf entsprechende Literatur, zuvorderst natürlich Genettes *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*).

[23] Für einen Überblick siehe Schaffrick/Willand 2014; knapp Nünning 2013a/b; Jannidis, Fotis et al. (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000; für latinistische Perspektiven auf den Autor siehe Kimmel 2014, 3–7.

[24] Neben dem poststrukturalistischen „Tod des Autors" forderten auch Narratologen wie Gérard Genette, „auf dieses anthropomorphisierte Konzept zu verzichten" (Nünning 2013b, 46). Allerdings ist hier zu betonen, dass Genette aus fiktionstheoretischer Sicht einen impliziten Autor durchaus für existent hält (als Projektion, die sich der Leser beim Lesen vom Autor macht), ihn jedoch als narratologische Kategorie ablehnt (Genette 1998, 283–295; vgl. Schaffrick/Willand 2014, 76f.).

[25] Schaffrick/Willand sprechen von einer „stark normativ nuancierten Beschreibung (oder war es doch die Forderung?) einer ‚Rückkehr des Autors' um das Jahr 2000 herum." (2014, 7; vgl. 41–61). Vgl. Taylor 2017, 5: „Far from being the unfashionable subject it was for much post-war twentieth-century criticism, 'the author' and 'life-writing' are now more than ever topics of renewed academic interest." Aus latinistischer Sicht besonders instruktiv sind m. E. die Überlegungen zur Ich-Stimme in römischer Lyrik bei McCarthy, Kathleen: *I, the Poet. First-Person Form in Horace, Catullus, and Propertius*, Ithaca/London 2019, insb. 1–32 (III.3–4).

gebunden sind,[26] an dessen Lebensumstände und Erfahrungen. Eine Interpretation sollte deshalb auch immer den Autor als Kind seiner Zeit, als rezeptives wie produktives Wesen ernst nehmen, und den Text somit als ‚Enkelkind' seiner Zeit. In der Person des Autors konzentriert sich die Erfahrungswelt, in welcher der zu interpretierende Text entstanden ist,[27] und ihre Rekonstruktion hilft dementsprechend, dessen Sinnpotenzial zu kartographieren (Bereiche (1) und (2), siehe I.1). „Wird der literarische Text als Teil einer literarischen, immer historisch und lokal zu verortenden Kommunikationssituation verstanden, so ist es plausibel, für ein adäquates Verständnis des Textes die Wissensbestände zu rekonstruieren, die für sein Verfassen relevant waren."[28] Ist also ein literarisches Werk nicht mehr als ein Produkt eines Produktes seiner Zeit? In gewisser Weise ist diese Frage zu bejahen, doch nur, wenn man diese „Produktion" als Prozess versteht, in dem der Autor als Individuum Spuren hinterlässt.[29] Eine kulturhistorisch fundierte Analyse wird dies nicht verschleiern, sondern im Gegenteil umso präziser konturieren können.

Eine Interpretation hat dennoch nicht den Anspruch, Aussagen zu gewinnen über die tatsächlichen Intentionen der realen historischen Person, die den Text verfasst hat. Dies soll hier betont werden, da im Folgenden der „Autor" im Sinne des „impliziten Autor" verwendet werden wird: Der „Autor" ist (und war schon immer) ein Konstrukt von Wahrscheinlichkeitsoperationen – nur wenn es im konkreten Fall auf eine Abgrenzung ankommt, werde ich also genauer spezifizieren: *historisch/real* versus *abstrakt/implizit* (I.1). Auf Basis der (historischen) Lebensumstände des Autors sowie im Vergleich mit seinem übrigen Œuvre nimmt die Interpretation in den Blick, wie er den konkreten Text gestaltet hat. Antike Texte bieten hier freilich spezifische Herausforderungen, bedingt durch die relativ große kulturelle Distanz, die gleichzeitig durch Kontinuitätslinien und wiederholten Transfer überbrückt respektive verschleiert wird. So gerät auch bei Ovid leicht in Vergessenheit, dass seine Vita hauptsächlich aus seinem eigenen Werk generiert wurde[30] – wobei diese (konstruierte) Lebensgeschichte unsere Rezeptionshaltung seiner Dichtung gegenüber präfiguriert. Der Extremfall der Relegation nach Tomis prägt nicht nur unser

---

[26] Interessante Impulse bietet Jannidis 2002, der das Verhältnis von historischem Autor, implizitem Autor und Erzähler beleuchtet. Sein Fazit: „Es sollte gezeigt werden, daß die Beziehung zwischen Autor und Erzähler systematisch noch kaum erforscht ist, weil man sich bislang vor allem auf das Grundkurswissen konzentriert hat, daß sie zu unterscheiden sind. Dies ist sicherlich ebenso richtig wie nützlich. Wenn man jedoch Autor und Erzähler als Produkte von konstruktiven Inferenzprozessen des Lesers aufgrund von Text- und Kontextinformationen sowie kulturellen Konventionen konzipiert, dann ist mit der Feststellung der Differenz nur der Anfangspunkt gemacht: Ihr Verhältnis zueinander ist variabel, abhängig von verschiedenen historischen und kulturellen Milieus." (555f.).

[27] Vgl. Kimmel 2014, 5.

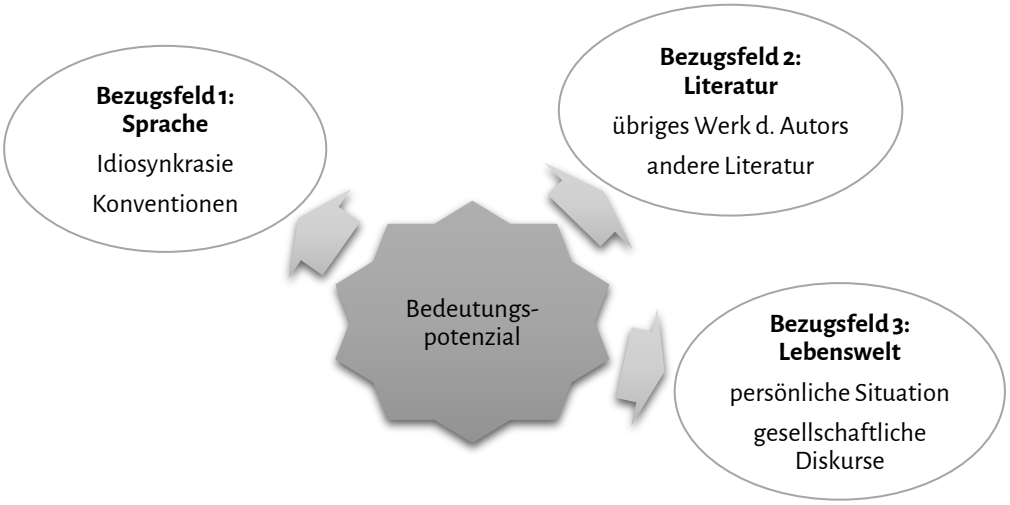
[28] Schaffrick/Willand 2014, 31, die als prominenten deutschsprachigen Verfechter dieser Autorfunktion Fotis Jannidis nennen (u. a. Jannidis 2002 und den von ihm mitherausgegebenen Band *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999); vgl. Martinez/Scheffel 1999, 85.

[29] Köppe/Winko 2013, 330 weisen darauf hin, dass aktuelle Computeranalysen Autoren anhand ihres Stils ziemlich treffsicher bestimmen können; letztere sind also nicht bloß Produkt von Diskursen, sondern es manifestiert sich der historische Autor nachweislich in seinem Stil.

[30] Vgl. Janka 2017a, 12: „Die Elegie *Tristien* 4,10, als Handreichung zum Verständnis der Werkbiographie gedacht, dient der Forschung mangels zeitnaher externer Quellen bis zum heutigen Tag als Hauptzeugnis für die Rekonstruktion auch der Autorenbiographie. Dichterische Einkleidung und Spuren von Fiktivierung des eigenen Erlebens mahnen zwar zur Vorsicht hinsichtlich durchgehender historischer Verlässlichkeit. Doch sprechen chronologische und genealogische Bezüge für einen durchaus dokumentarischen Kern dieses in elegischer Stimmung verfassten Lebensberichtes". Für einen kurzen Abriss zur (A-)Historizität von Ovids Verbannung siehe das Kapitel „The Conundrum of Exile" in Volk, Katharina: *Ovid*, Malden/Oxford/Chichester 2010, 30–34.

Bild seines literarischen Schaffens ab diesem Zeitpunkt, sondern wirft seinen Schatten auch zurück: „His exile by Augustus changed for Ovid and us forever how we read his earlier productions".[31]

Die genannten „Lebensumstände" des historischen Autors spielen auf mehreren Ebenen eine Rolle für die produktionsorientierte Interpretation. Worte, somit Äußerungen, somit Texte sind in und durch die Welt aufgespannt; ihr Bedeutungspotenzial entsteht (produktiv wie rezeptiv) durch verschieden starke Anziehungskräfte. Diese lassen sich grob in drei Felder gliedern:



Ohne Zweifel simplifiziert die Darstellung in hohem Maße – das beginnt bereits damit, dass in der Realität die drei Bezugsfelder nicht voneinander abzugrenzen sind. Doch ist die Komplexität des realen Netzes von Interdependenzen, an denen sich der Sinn einer Textaussage entfaltet, schematisch nur stark reduziert darstellbar. Und zweifelsohne sind die jeweiligen Abhängigkeiten unterschiedlich präzise zu bestimmen. An der grundlegenden Einsicht ändert das jedoch nichts: Eine im absoluten Sinne „textimmanente" Interpretation kann es nicht geben. Jedes Verständnis jeder Äußerung basiert auf (hinsichtlich dieses Textes) textexternen Vorannahmen zu den genannten Bezugsfeldern. Eine Interpretation, die herausarbeiten möchte, welche Kommunikationsangebote von einer sprachlichen Äußerung ausgehen, muss möglichst viele dieser Variablen kennen und bewusst mit ihnen operieren.

Für die Textarbeit bietet sich aus dieser Sicht ein hermeneutisches Vorgehen an: Unter Berücksichtigung der jeweiligen Bezugsfelder werden Einzelaspekte/Einzelpassagen des Werkes genau beleuchtet und zu wechselseitiger Erhellung mit der Gesamtschrift in Beziehung gesetzt. Denn neben jeder anderen Sorte von Kontext im weiteren Sinne besitzt natürlich der werkinterne Kontext höchste Relevanz für die Interpretation (I.2 „Bezugsfelder"). Texte öffnen „Frames", verweisen also explizit auf Weltwissen, das heißt auf kulturelle Muster, um die eigenen Äußerungen in deren Rahmen zu verorten – sei es in Kongruenz oder in Brechung/Widerspruch. Wann immer ein Frame geöffnet wird, bleibt er offen und weitere Andeutungen, mögen sie auch sehr vage sein, führen zu wesentlich konkreteren Vorstellungen beim Leser, als es das Textmaterial an der betreffenden Stelle hergeben würde. Natürlich kann ein Text einen solchen Frame auch erst selbst konstruieren, eine fiktive Wirklichkeit erschaffen.[32] Ohne Vorwissen über die

[31] Myers 1999, 197. Unsere Rezeptionsgeschichte in Kap. II wird dies deutlich belegen.

[32] Deren Rezeption ist wiederum von Frames der realen Welt abhängig: „Das [*reality principle*] konstatiert (kurz gesagt), dass die fiktionale Welt wie die reale Welt zu konstruieren ist, es sei denn der Text nennt explizit Abweichungen davon." (Schaffrick/Willand 2014, 67).

Welt, aber eben auch ohne Kenntnis des vorhergehenden (und sogar überhaupt: umgebenden) Textmaterials, kann die einzelne Stelle also nicht verstanden werden. Genauso verhält es sich mit Kommunikationsmodi; ist beispielsweise von der Erzählinstanz eine Aussage einmal deutlich als ironisch markiert, wird der Leser für zukünftig schwächere Ironiesignale deutlich empfänglicher sein – ja, er mag sogar Ironie dort verstehen, wo sie gar nicht angelegt ist. Der Text modelliert also seinen Leser (beziehungsweise dessen Erwartungshaltung); er versucht, bestimmte Rezeptionsmodi zu stärken. Aus diesem Grund folgt Kap. III in seiner Interpretation von *Ars amatoria* 1–3 und *Remedia amoris* der (vorgeblichen) Werkchronologie. Auch die Untersuchung der Rezeptionsgeschichte in Kap. II folgt dem Verlauf der Zeit, wodurch sichtbar wird, dass die antiken Texte selbst zu Bezugsgrößen werden, deren bloße Nennung Frames öffnen kann (zum Beispiel bezüglich ihres Entwurfs von Liebe). Die produktionsorientierte Analyse dieser Folgetexte erlaubt deshalb Rückschlüsse auf individuelle und überindividuelle Konkretisationen der antiken Texte. Mit dieser Wechselwirkung von literarischer Rezeption und Produktion werden sich die nächsten Paragraphen eingehender beschäftigen.

I.3 Formen produktiver Rezeption

I.3.1 Von der Konkretisation zur Produktion

Der abstrakte Autor äußert sich für uns primär im Text, formt sich allerdings im Bezugsrahmen der Lebensumstände des historischen Autors (I.2). Ihm gegenüber steht der „Leser“, mit dem es sich genauso verhält: Vorrangig modelliert ihn der Text selbst, allerdings bietet uns Wissen um den historischen Leser den Werkstoff für diese Figuration. Über die Lebensumstände des Lesers erhält man eine präzisere Vorstellung von möglichen Intentionen des Autors. Für wen er schrieb, führt dahin, zu welchem Ende er schrieb. Doch damit ist nur eine Hälfte der Möglichkeiten ausgeschöpft, denn hier bliebe man trotz Einbezug des Lesers letztlich in produktionsästhetischer Perspektivierung, die über die Jahrhunderte hinweg den Zugang zu Texten dominiert hat[33] und in der klassischen Philologie noch immer vorherrscht[34] – das Potenzial eines rezeptionsorientierten Vorgehens hingegen ist für viele Texte noch lange nicht ausgeschöpft.[35] Diesem Desiderat, das auch die Ovid-Forschung betrifft (vgl. II.6.2.1), möchte ich in vorliegender Arbeit begegnen, umso mehr da gerade Ovid, der sein Ich als für die Nachwelt dichtenden Autor inszeniert,[36] zu dieser weiteren Möglichkeit motiviert, den historischen Leser zur Erkenntnisfindung einzubinden: Wir nehmen historische Leser statt synchron diachron beziehungsweise achronistisch in den Blick. Historische Leser verschiedener Epochen, die selbst produktiv auf den Ausgangstext reagiert haben, liefern auf diesem Weg ein Spektrum an Interpretationsansätzen: Auf welche Kommunikationsangebote des Textes haben sie in ihren Werken geantwortet, explizit oder implizit? Darin konkretisieren

---

[33] Erst „reader-response criticism“ (englischsprachig) und „Rezeptionsästhetik“ (deutschsprachig) drängten seit den 1970er-Jahren erfolgreich auf eine sich seither vollziehende Neuperspektivierung literaturwissenschaftlicher Interpretation.

[34] Krafft 2001, 71–73; vgl. Schmitz 2002, 14f.; 100f.

[35] Für Ovids Erotodidaxe kann dies die in Kap. II folgende Rezeptionsgeschichte zeigen.

[36] Vgl. u. a. *Am.* 3,15; *Ars* 2,732–744 und 3,809–812; *Met.* 15,871–879; *Trist.* 4,10,111–132. Insofern könnte man argumentieren, dass eine rein antiquarisch-historisierende Lektüre Ovids Schaffen nicht gerecht wird.

und realisieren solche produktiven Rezipienten[37] den aus rezeptionsästhetischer Sicht Literatur innewohnenden Kommunikationscharakter. Anders als es die meisten Leser tun, antworten sie hör-/sicht-/lesbar auf Kommunikationsangebote des Autors – ein Dialog, in welchem Elemente der literarischen Kommunikation, die das Ausgangswerk mit all seinen Lesern führt, für uns greifbar werden (I.4). Hier treffen sich also Rezeptionsästhetik und -geschichte:[38] Aus „Rezeption" als geistige Aufnahme und Aneignung wird „Rezeption" als von dieser Aufnahme und Aneignung angestoßenes eigenes Schaffen.

Letztere wird deshalb üblicherweise *produktive Rezeption* genannt, erstere in Abgrenzung „passiv", wobei es sich aus rezeptionsästhetischer Sicht durchaus um einen aktiven Prozess der Konstruktion handelt. Und genau genommen sollten die beiden Begriffe gar kein Gegensatzpaar bilden, denn vielmehr geht die mentale (Re-)Konstruktion[39] der „produktiven" Re-Kreation ja immer voraus beziehungsweise ist ihr notwendiger erster Schritt. Da es sich bei ihr um die jeweilige individuelle Konkretisation des textlichen Sinnpotenzials handelt, schlage ich *konkretisierende Rezeption* statt „passiver" vor, dieser Terminus scheint mir so simpel wie zutreffend zu sein.



Dass ich die „produktive" Rezeption auch weiterhin als solche bezeichnen möchte, liegt vor allem daran, dass die „Produktion" im Sinne der „Produktionsästhetik" ein konsolidierter Begriff ist, welcher die Konnotation eines Prozesses, der zu einem dinglichen Produkt führt, in sich trägt. Dieser Prozess, wenn ein Leser das Gelesene zur Grundlage eigener Textproduktion macht, kann äußerst verschiedene Formen annehmen. Hier wird gerne auf die Dichotomie von „kreativer" versus „wissenschaftliche" Rezeption zurückgegriffen. Ähnlich wie die „passive" versus die „produktive" Rezeption erscheint mir dieses Begriffspaar nicht ideal. Im Folgenden beleuchte ich die Formen produktiver Rezeption also von Grund auf, um sie differenziert darstellen und benennen zu können. Wo sinnvoll, bediene ich mich vorhandener rezeptionstheoretischer Terminologie, die ich, sofern es mir nötig erscheint, jedoch präzisiere respektive erweitere.

Meine Überlegungen gelten primär Rezeptionsvorgängen von Ausgangsdokumenten (ADe) zu Rezeptionsdokumenten (RDe), bei denen es sich beiderseits um schriftmediale Zeugnisse handelt. Selbstredend sind folgende Kategorien als ein Arbeitsinstrument zu betrachten, das eine grobe Sortierung ermöglichen und nicht starre Präskriptivität entwickeln soll. Eine solche Klassifikation „kann immer nur der erste Schritt für eine genauere Beschreibung"[40] sein, sie beinhaltet keine Wertung, sondern ist ein pragmatisches Werkzeug der Erfassung, auf das die individuelle Analyse, Kontextualisierung und Qualifizierung des einzelnen Rezeptionsdokuments folgt. Die in diesem Kapitel vorgestellten Kategorien dienen also der groben Beschreibung, in welcher Beziehung das RD zum AD steht – oder präziser: welche Quantität und

---

[37] Ich verwende „Rezipient" und „Leser" weitestgehend synonym, denn die Hyperonymie des ersten über den zweiten Begriff kommt in unseren Überlegungen kaum zum Tragen: Der Rezipient von Literatur ist eben der Leser.

[38] Zu dieser Dualität der Rezeptionsforschung siehe u. a. Link 1980, 43–52.

[39] Vgl. dazu bspw. Schnotz, Wolfgang: *Was geschieht im Kopf des Lesers? Mentale Konstruktionsprozesse beim Textverstehen aus der Sicht der Psychologie und der kognitiven Linguistik*, in: Blühdorn, Hardarik/Breindl, Eva/Waßner, Ulrich H.: *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*, Berlin/New York 2006, 222–238.

[40] Böhme 2011, 24 vgl. 18. Für die nähere Beschreibung von Text-Text-Bezügen vgl. die „Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise", die Pfister 1985a, 26–30 vorschlägt, sowie die „Formen der Markierung von Intertextualität" von Ulrich Broich im selben Band (Broich/Pfister 1985, 31–47).

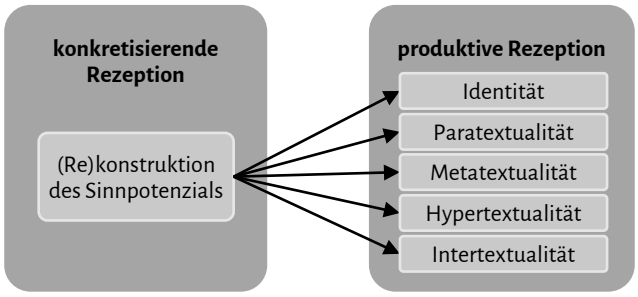
Qualität der Konkretisation des rezipierten Textes im neu verfassten Werk eingeräumt wird. Drei Dimensionen bilden das Grundgerüst für dieses terminologische Instrumentarium:



Durch ihre Unterkategorien werden sie im Folgenden an Kontur gewinnen.

I.3.2 Verhältnis: Eigenständigkeit – Umfang – Relation

Grundlegend kann man das *Verhältnis* des Rezeptionsdokuments (RD) zum jeweiligen Ausgangsdokument (AD) bestimmen – und zwar zunächst hinsichtlich seiner *Eigenständigkeit* (auf einem Spektrum) zwischen *gebunden* und *autonom:* Gebundene Rezeption liegt dann vor, wenn der Entstehungsgrund des Rezeptionsproduktes die Vermittlung des AD ist, das heißt es ohne dieses als Bezugsobjekt letztlich gegenstandslos wäre, oder anders gesagt: Verwandelte sich diese Welt ex abrupto in eine, in der das AD ohne Erinnerung an seine Existenz verschwände, müssten sich gebundene RDe erklären, ihre Existenzberechtigung wäre nicht ohne Weiteres ersichtlich. Mit der Eigenständigkeit der Rezeption kann ihr *Umfang* zusammenhängen: Welcher Anteil des RD beschäftigt sich mit dem AD? Dieses Verhältnis ist zwar kein qualitatives, kann aber meines Erachtens als ein wiederum gut messbarer Indikator für eher qualitativ ausgerichtete Kriterien gelten – wie zum Beispiel die *Relation*. Deren Formen hat unter dem Namen „Transtextualität" Genette in den *Palimpsesten*[41] vorgestellt. Einzig die *Identität* als Extremfall von Gebundenheit, also der Übereinstimmung von Textgestalt des RD mit dem AD (z. B. bei Abschriften, Textausgaben),[42] füge ich hinzu:



Gegenüber Genettes Auflistung fehlt hier die „Architextualität",[43] also die Einreihung in eine Gattungstradition, die man als „Systemreferenz"[44] auch noch auf allgemeinere Bezugssysteme ausweiten könnte.

---

[41] Zu finden in der Literaturliste als Genette 1993 (erstmals im französischen Original 1982).

[42] Textkritische Fragen bzw. damit zusammenhängende Unterschiede in der Textgestalt zeigen, dass auch hier die konkretisierende Rezeption eine Rolle spielt – weswegen auch die „Identität" ein bis zu einem gewissen Grad flexibles Konzept sein muss. Zu Textgestalt und -kritik in der klassischen Philologie siehe Krafft 2001, 65–71; 105–115; Jäger 1990, 33–59.

[43] Genette 1993, 13f.; vgl. Pfister 1985b sowie *Intertextualität und Gattung* von Ulrich Suerbaum im selben Band (Broich/Pfister 1985, 58–77).

[44] Siehe Pfister 1985b.

In der direkten Rezeption von AD durch RD, also in linearen Text-Text-Beziehungen (AD-RD) spielt dies keine Rolle. Allerdings sollte man sich bewusst sein, dass solche Text-Text-Beziehungen fast immer Vereinfachungen darstellen;[45] diese können jedoch statthaft, ja zielführend sein, um Aspekte einer Systemreferenz näher zu beleuchten, damit diese insgesamt besser verstanden werden kann. Solche Systemreferenzen sind für uns insofern relevant, als die meiste Rezeption mehrstufig abläuft, man denke nur an mittelalterliche Traditionslinien zum Beispiel amouröser Motivik (II.3) oder überhaupt an die Ausbildung von Genres, welche auf einer Übernahme und Fortentwicklung von strukturellen, stilistischen und inhaltlichen Komponenten beruht. Die Komplexität geht sogar darüber hinaus: Häufig greifen RDe nicht nur auf das AD zurück (in unserem Fall Ovids Liebeslehren), sondern simultan auf mehrere Werke, die ebenfalls dieses AD rezipiert haben, (oder andere nicht schriftlich fixierte Konkretisationen), was zu ganzen Beziehungsgeflechten[46] führt. Mitunter stellt sich so eine *indirekte Intertextualität* ein, wenn ein Autor Ovids Erotodidaxe zu rezipieren scheint, aber diese eigentlich nur sekundär rezipiert, da ihm nicht *Ars/Remedia*, sondern ein RD von diesen vorlag.[47]

Verhältnis	Eigenständigkeit	Gebundenheit			Autonomie
	Umfang	RD orientiert sich in seiner Gesamtheit am AD			Teile des RD orientieren sich am AD
	Relation	Identität	Metatextual., Paratextualität	Hypertextualität	Intertextualität

Mit den Relationen gelangen wir an den Übergang zur „Einstellung", denn nun geht es vermehrt um eine auch inhaltliche Positionierung, die das RD gegenüber dem AD einnimmt.

I.3.3 Einstellung: Motivation – Haltung – Modus

Zunächst zwei Vorbemerkungen. Erstens, gerade bei den nun folgenden Differenzierungen gilt: Abgrenzung und Definitionen sind – unvermeidbar bei kategorisierender Beschreibung von Literatur – nur als Richtwerte zu verstehen; Abweichungen und insbesondere Überlagerungen der Spalten untereinander sind der Normalfall. Benannt werden jeweils die Kernwesenszüge, niemals die einzigen im jeweiligen Bereich. Zweitens bewegen wir uns nun, was das RD anbelangt, zunehmend in einen produktionsorientierten Bereich (dies wird sich naturgemäß im Bereich „Produktion" noch intensivieren). Dadurch, dass es sich hier um eine Differenzierung produktiver Rezeption handelt, liegt das in der Natur der Sache.

Der Terminus *Einstellung* macht sich den doppelten semantischen Charakter des Wortes zu Nutze: Mit ihm soll das Wechselspiel von innerer Einstellung des Rezipienten gegenüber dem AD und den daraus resultierenden Einstellungen, die er bei der Produktion des RD vornimmt, eingefangen werden. Die Einstellung spiegelt also die Reziprozität von Rezeption und Produktion wider und steht zugleich für den Übergang des einen Prozesses in den anderen. Entsprechend ist diese graduelle Verschiebung von der konkretisierenden Rezeption hin zur Produktion in den Unterbereichen Motivation/Haltung/Modus reflektiert.

---

[45] Vgl. Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017a, 13.

[46] Vgl. das „Transformationsgeflecht", welches Alexander Klaudies vorschlägt, „das sich aufgrund seiner Komplexität nicht als lineare ‚Transformationskette' fassen lässt" (Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017a, 11).

[47] Im Grunde liegt vermittelte Rezeption auch dann vor, wenn ein RD auf Basis einer Übersetzung des AD entsteht.

Erste Unterdimension der Einstellung ist die *Motivation* der Rezeptionsproduktion, wie sie sich aus dem RD erkennen lässt. Die Motivation ist die innere Grundeinstellung des RD, sozusagen der Beweggrund der produktiven Rezeption, der sich manifestiert als Tonfall der Gesamtantwort auf Kommunikationsangebote des AD. (Er setzt sich damit zusammen aus vielen einzelnen Äußerungen, die sich als Positionierungen des RD gegenüber dem AD lesen lassen, siehe I.3.4.1.) Diese ‚Gesamtantwort' kann auf eine kurze Anspielung beschränkt sein, weil das RD ansonsten ein autonomer Text ist und nur an einer Stelle das betroffene AD rezipiert; der Tonfall kann aber ganz genauso ganzen Passagen oder dem Gesamttext zugrunde liegen, wenn dieser sich in toto auf das AD bezieht. Die vier Kategorien, die ich vorschlage, sind also entkoppelt von den bisherigen Einteilungen und liegen deshalb in der Tabelle quer zu jenen Spalten.

Einstellung	Motivation	kontinuativ
		adversativ
		reflektiv
		aemulativ

- *Kontinuativ*: Als „kontinuativ motiviert" bezeichne ich RDe, welche das AD beziehungsweise ihre Konkretisation seines Sinnpotenzials neutral bis bestätigend[48] weitergeben.
- *Adversativ*:[49] Nicht selten ist die Abfassung eines RD auch adversativ motiviert, als ablehnende Antwort auf Einzelaspekte oder den Gesamttext des AD.
- *Reflektiv*: Ein wiederkehrender Grund der Einbeziehung von ADen ist der Versuch, darüber eine Nobilitierung des eigenen Werkes zu erzielen. Dass beispielsweise einen antiken Autor zu zitieren einen Bildungsanspruch des RD signalisieren soll, ist jedoch nicht die einzige Form dessen, was ich „reflektiv motiviert" nennen möchte; es gibt weitere Motivationen, etwas vom ‚Widerschein' vorausgegangener Literatur aufs eigene Werk übergehen lassen zu wollen. Auch andere Assoziationen, die ein (berühmter) Vorgänger mit sich bringt, können Grund für ein RD sein, dieses AD im eigenen Text sichtbar werden zu lassen. Dies gilt, wie wir in Kap. II (insb. II.6.1.1) sehen werden, beispielsweise für die Skandalträchtigkeit der *Ars amatoria*, von der sich Herausgeber hofften, sie sei förderlich für die Verkaufszahlen.
- *Aemulativ*:[50] Dies ist wohl die häufigste Motivation gerade in antiker Literatur: Die grundsätzliche Beschäftigung mit dem AD ist eine Respektsbekundung und insofern kontinuativer und reflektiver Motivation verwandt. Im Zentrum allerdings steht das Ziel, den Vorgänger zu übertreffen, was mitunter auch adversative Züge tragen kann (insb. bei Texten, die das AD parodistisch verzerren; zur Parodie siehe I.3.4.6).

Diese Motivationen sind nicht als klar geschiedene Kategorien zu denken, sondern werden im konkreten Fall häufig gemeinsam auftreten.

Die zweite Subkategorie der Einstellung ist die *Haltung* gegenüber dem Akt der produktiven Rezeption. Ihre beiden Formen *Vermittlung* und *Verarbeitung* stehen hinter den in I.3.2 beschriebenen Eigenständigkeitsverhältnissen „gebunden" und „autonom". RDe sind dann gebunden, wenn ihr Wesen darüber

---

[48] „Neutral"/„bestätigend" können m. E. zusammen behandelt werden, da eine wertungslose produktive Rezeption zu einer Perpetuierung von Textaussagen des AD führt und insofern zu einer impliziten Affirmation des AD neigt.

[49] Vgl. Steudel 1992, 22f. mit weiterer Literatur.

[50] Vgl. zur Aemulatio e. g. Bauer, Barbara: *Aemulatio*, in: Ueding, Gert (Hg.*): Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1, Tübingen 1992, 141–187.

bestimmt ist, dass sie das AD (in ihrer eigenen Konkretisation) *vermitteln*,[51] sowohl in gegenständlicher wie inhaltlicher Hinsicht: Textausgaben, Rezensionen, Literaturkritik, Übersetzungen, Rundfunkfassungen oder ähnliches.

Verhältnis	Eigenständigkeit	Gebundenheit			Autonomie
	Umfang	RD orientiert sich in seiner Gesamtheit am AD			Teile des RD orientieren sich am AD
	Relation	Identität	Metatextual., Paratextualität	Hypertextualität	Intertextualität
Einstellung	Motivation	kontinuativ – adversativ – reflektiv – aemulativ			
	Haltung	Vermittlung			Verarbeitung
	Modus	editorisch	kritisch	reproduktiv	kreativ

Wie die Tabelle vor Augen führt, bietet der *Modus* eine Differenzierung der Dichotomie, mit der wir die Haltung belegt haben. Der Modus blickt stärker produktionsorientiert auf die Einstellung des RD; er beschreibt, auf welche Weise die Konkretisation des Rezipienten sich in Eigenschaften des Rezeptionsprodukts manifestiert (was Rückschlüsse auf die mentale Zugriffsweise auf das AD erlaubt). Die „Verarbeitung" ist im Sinne des Modus *kreativ*,[52] denn autonome Literatur lebt im Kern von einem Schöpfungsprozess. Auch „vermittelnde" Rezeption erschafft Neues, allerdings, wie erläutert, in Abhängigkeit vom AD (Gebundenheit). Dabei kann sie *editorisch* verfahren, also im Sinne einer Vermittlung, die das Werk möglichst allen Interessierten in einem handfesten Sinne zugänglich macht. Der *kritische*[53] Modus analysiert, erklärt, deutet und wertet das AD, wobei diese Äußerungsformen nicht stets alle vorhanden, aber stets miteinander verknüpft und nicht immer voneinander zu scheiden sind. Die eingenommene Position und Sprache bewegen sich hier auf einer Meta-Ebene gegenüber dem AD – deshalb korrespondiert diese Spalte auch mit der Relation der Metatextualität.[54] Der *reproduktive* Modus schließlich führt zu verschiedenen Formen von ‚Übersetzung' (I.3.4.2–5). Anders als der kritische orientiert sich der reproduktive Modus also nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich und formal am AD; seine Bedeutungsvermittlung zielt, wie es das Wort in sich trägt, auf eine Ähnlichkeit/Wiederkehr des neuen Produktes im Vergleich zum AD ab (vgl. zur Technik der Re.produktion I.3.4).

---

[51] In rezeptionstheoretischer Forschung (so bei Link 1980, 89–93) wird hier mitunter der Begriff „reproduzierend" verwendet, der in der deutschen Alltagssprache jedoch synonym zur „Kopie" gebraucht wird und deshalb höchstens auf einen Teil der hier entstehenden Produkte angewandt werden könnte (vgl. die Überlegungen zur „Re.produktion", I.3.4).

[52] Damit greifen wir die in I.3.1 kurz beanstandete „kreative Rezeption" nun doch auf, weil sie erstens etabliert ist und zweitens auch ihre Berechtigung hat, vor allem, wenn man folgende Präzisierung im Hinterkopf behält: „Kreativ" ist hier v. a. zu verstehen als „ausgerichtet auf eigene Schöpfung". Natürlich erschaffen auch die anderen Modi etwas Neues, aber eben etwas stärker Abgeleitetes. Genauso wenig möchte ich damit allen anderen Formen der Arbeit mit einem Text „Kreativität" absprechen, das sei hier in keiner Weise insinuiert.

[53] „Kritisch" ist hier nicht im umgangssprachlichen Sinne einer Negativbewertung zu verstehen, sondern als zunächst ergebnisoffene Analyse und Bewertung; vgl. „Literaturkritik".

[54] Im kritischen Modus geht also der in I.3.1 bemängelte Begriff „wissenschaftliche" Rezeption auf, die zumeist ohnehin schon Bereiche, die nicht im Kern wissenschaftlich sind, umfasste, wenn diese mit ähnlichen Methoden arbeiten, z. B. die Literaturkritik.

I.3.4 Produktion: Technik – Positionierung – Produkt

I.3.4.1 Überblick

Der letzte Schritt ist die eigentliche *Produktion* von RDen. Meines Erachtens gibt es vier grundlegende Formen, auf einen Text produzierend zu reagieren. Diese vier *Techniken* sind: Kopie,[55] Kommentar, Re.produktion,[56] Ignoranz.

Kopie	**Kommentar**	**Re.produktion**	**Ignoranz**	***Kreation***
Wiederholung des exakten Wortlauts des AD (in der Originalsprache)[57]	Thematisierung der eigenen Konkretisation des AD: Einordnung, Erläuterung, Deutung, Bewertung	Wiedergabe (der eigenen Konkretisation) des AD ohne sprachliche Identität[58]	Null-Wiedergabe (absichtsvoll und unabsichtlich)[59]	*Schöpfung unabhängig vom AD; keine Rezeption im engeren Sinne, jedoch unentbehrlich im Produktionsprozess nahezu aller RDe*

Die *Ignoranz*, als unabsichtliches Nicht-Rezipieren oder absichtliches Nicht-Re.produzieren, kann bei jeder Sorte von RD auftauchen. Werden bei Re.produktion – beispielsweise bei einer Übersetzung – Teilaspekte des AD ignoriert, so wird man mit Genette von *Reduktion*[60] sprechen. Entsprechend kann *Kreation* in Kombination mit Re.produktion zum *Ausbau*[61] des re.produzierten Gedankens eingesetzt werden. Jede der genannten Techniken kann per se auf Aspekte unterschiedlichen Umfanges vom Einzelwort (oder sogar -silbe) bis hin zu Passagen oder textumspannenden Merkmalen angewendet werden. Dennoch kann man sie je zwei Produkttypen im Bereich Gebundenheit und im Bereich Autonomie zuordnen, da sie typischerweise und hauptsächlich diese hervorbringen.

---

[55] Ausführlicher zum Konzept der „Kopie" im Kontext von Rezeptions- bzw. Transformationsvorgängen siehe die 17. Veröffentlichung des Berliner SFB „Transformationen der Antike" *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, herausgegeben von Tatjana Bartsch et al. (Berlin/New York 2010).

[56] Da sich die Semantik von „Reproduktion" in der gewöhnlichen Verwendung des Wortes nicht unbedingt von der „Kopie" unterscheidet, verwende ich diese etymologisch motivierte alternative Schreibweise, um die Dimension der Produktion in dieser „erneuten Abfassung" zu betonen. Dies betrifft nicht den „reproduktiven Modus" (I.3.3), da dieser noch die mentale Einstellung fokussiert, wohingegen die Technik der Re.produktion stärker auf den Aspekt der Produktschaffung abzielt.

[57] Sobald das Zitat in Übersetzung erfolgt, handelt es sich nicht mehr um eine „Kopie", sondern eine „Re.produktion" (siehe meine im Haupttext folgenden Ausführungen). Ausnahme: Wenn das RD eine Übersetzung zitiert, handelt es sich freilich um die Technik der Kopie, allerdings fungiert dann als AD auch die Übersetzung und nicht der ihr zugrundeliegende Text (das seinerseits das AD der Übersetzung ist).

[58] „Identität" ist hier im Sinne der I.3.2 definierten Relation, also als „Gleichheit"/„Übereinstimmung" zu verstehen.

[59] Ich verwende diesen Begriff im Sinne der Transformationstypen, die Bergemann et al. 2011 vorschlagen („Ignoranz": 51), und entscheide mich gegen die Beschränkung der „Ignoranz" auf ein „nicht beabsichtigtes Weglassen", die Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 390 vornehmen.

[60] Siehe Genette 1993, 313–315. Seine Unterformen der Reduktion scheinen mir jedoch zu wenig trennscharf; eine genauere Beschreibung dessen, welches Element oder welche Elemente reduziert sind und wie sich das auswirkt, muss jeweils im konkreten Fall erfolgen. Deshalb genügt für eine allgemeine Terminologie m. E. der Überbegriff.

[61] Als Gegenstück zur „Reduktion" steht in der deutschen Fassung der Palimpseste „Ausgestaltung" (Genette 1993, 353), was m. E. eine andere Bedeutung suggeriert als Genettes „augmentation", die ich mit „Ausbau" treffender wiedergegeben sehe. Für die Unterformen des Ausbaus gilt dasselbe wie für die der Reduktion (Anm. 60).

Verhältnis	Eigenständigkeit	Gebundenheit			Autonomie			
	Relation	Identität	Metatextual., Paratextualität	Hypertextualität	Intertextualität			
Produktion	Technik	Kopie	Kommentar	Re.produktion		Kopie	Komm.	Re.prod.
	Produkt (Bsp.)	**Textausg., Anthologie**	**Wiss. Komm., Lit.-Kritik, Einführung**	**Übertragung**	**Anlehng.**	**Zitat**	**Verweis**	**Anspielung**

Produkte autonomer Rezeption, die durch *Kopie* entstehen, sind wörtliche, das heißt originalsprachliche *Zitate* des AD, die in den neuen Text eingebunden werden und so Intertextualität erzeugen. Zur Gänze gebundene Produkte einer Kopie sind Produkte des editorischen Modus: (Nach-)Drucke, Digitalisate, Textausgaben usw. Neben der medialen Gestalt des Werkes entstehen hier häufig auch kleinere paratextuelle Textmengen wie Klappentexte, Einleitungen/Nachworte oder auch Anmerkungen. Diese Erläuterungen sind der zweiten Technik, nämlich dem *Kommentar*, zuzurechnen. Neben Paratexten sind dessen Produkte (Modus: kritisch) vor allem wissenschaftliche Sekundärliteratur und Literaturbesprechungen. Im Bereich der Intertextualität tritt der Kommentar in Form von *Verweisen* auf. Ist der Kommentar „Schreiben über", so ist die *Re.produktion* „Abschrift" der Konkretisation durch einen Rezipienten: In eigenen Worten wiederholt er sein Verständnis des AD. Die Re.produktion ist Haupttechnik gebundener RDe wie Übersetzung beziehungsweise *Übertragung* (I.3.4.2–5). In kleinem Umfang finden entsprechende Vorgänge ständig bei literarischer Produktion statt – sie verknüpfen autonome Texte immer dann miteinander im Sinne der Intertextualität, wenn ein Autor seine Konkretisation eines AD-Motivs in sein eigenes Werk einbaut. Solche Übertragung von Gedanken und Phrasen in den eigenen Text ist bei der Kopie ein Zitat, beim Kommentar ein Verweis und bei der Re.produktion eine Anspielung. Eine *Anspielung* erfolgt an sich unmarkiert, kann jedoch – wie auch das *Zitat* – durch einen kommentierenden Verweis explizit als RD des AD markiert werden.

Epistola VI, quae est ejusdem Heloissae ad eumdem Petrum *[II.2.3]*	
Ipse quoque poeta luxuriae turpitudinisque doctor libro Amatoriae Artis intitulato quantam fornicationis occasionem convivia maxime praebeant studiose exequitur, dicens: […]	Auch jener Dichter der Dekadenz und Lehrmeister der Unsittlichkeit erklärt in dem Buch, das *Liebeskunst* betitelt ist, welch gute Gelegenheit für Hurerei Gastmähler im Besonderen bieten, sehr genau, wenn er sagt: *[zit.* Ars *1,233f., 239f., 243f.]*
Die Priorin aus dem 12. Jahrhundert (genauer: II.3.2.3) zitiert in diesem Brief Ovid als Experten für menschliches Verhalten im Bereich der Liebe und Triebe. Die Verse aus dem AD werden von einem Kommentar vorbereitet, welcher deren Kontext in starker Reduktion re.produziert. Zugleich ist dieser Kommentar klar mit einer Wertung verbunden: *Luxuria, turpitudo* und *fornicatio* ordnen die bei Ovid anvisierten erotischen Abenteuer als moralisch verderbt ein.	

Wie wir sehen können, ist die Aussage des RD seinen eigenen Lesern gegenüber zu unterscheiden von der Rezeptionsantwort auf das AD. Denn zwar wird Ovids Lehre insgesamt als anstößig markiert, aber die zitierten Verse werden kontinuativ kopiert: Das dort Beschriebene ist für Heloisa noch immer eine akkurate Wiedergabe möglicher Vorkommnisse bei Gastmählern. Darin liegt also ihre „Motivation", trotz und gerade wegen der unmoralischen Expertise Ovids die *Ars amatoria* zu zitieren. Das RD „positioniert" sich also – in diesem Falle ganz explizit – gegenüber dem AD. Diese *Positionierung* ist einerseits also eine Wertung (eines Aspekts) des AD durch das RD und möglicherweise andererseits simultan Kommunikationsangebot seiner eigenen Produktion: Das RD kann auch bemüht sein, seinen Lesern für die eigene Position dem AD gegenüber zu gewinnen, also diesen, wenn wir so wollen, gleichermaßen zu ‚positionieren'. Diese Positionierung kann sich auf inhaltliche wie formal-stilistische Elemente beziehen und in der

Realität einer bestimmten Rezeptionsantwort auf ein AD unendlich differenzierte Formen zwischen absoluter Zustimmung und Ablehnung annehmen. Ich schlage deshalb vor, dass wir uns an dieser Stelle auf drei Grundpositionen – *affirmativ, neutral, antithetisch* – beschränken und bei der konkreten Interpretation genauer beschreiben. Wie die „Motivation", die sich letztlich zusammensetzt aus der Gesamtheit der einzelnen Positionierungen, liegen auch diese quer zum Schema der übrigen Tabelle.

Produktion	Positionierung	affirmativ
		neutral
		antithetisch

Wie äußert sich die Positionierung im Text? Wenn das RD einen „Kommentar" abgibt, positioniert es sich, wie gesehen, explizit gegenüber dem AD, dann ist das Urteil also üblicherweise[62] expressis verbis dem Text zu entnehmen (besonders beim kritischen Modus, also literaturwissenschaftlicher Sekundärliteratur oder Literaturkritik). Kopie ist tendenziell affirmativ, Ignoranz tendenziell antithetisch; sie können aber andere Positionierungen in Wechselwirkung mit den übrigen Techniken ausdrücken. So im obigen Beispiel, wo der wertende Kommentar deutlich macht, dass das, was im Folgenden zitiert wird (Kopie), als Negativbeispiel zu verstehen ist (antithetische Positionierung); oder man stelle sich vor, eine Auslassung (Ignoranz) wird von dem Hinweis begleitet, dass das, was im Folgenden ausgelassen ist, an anderer Stelle zitiert wird (folglich neutrale Positionierung).

I.3.4.2 Mikrotechniken der Re.produktion

Kommentar, Kopie und Ignoranz sind bei der Analyse von RDen direkt erkennbar: Ein wörtliches Zitat und eine Auslassung bereiten bei ihrer Bestimmung im Regelfall keine Schwierigkeiten und auch ein Kommentar ist an der Verwendung von Metasprache zumeist gut kenntlich. Die Re.produktion, die den Hauptteil produktiver Rezeption ausmachen dürfte, kann allerdings eine Vielzahl von nicht explizit markierten Formen annehmen. Mit der Reduktion und dem Ausbau habe ich oben bereits zwei Formen genannt, die in Wechselwirkung mit Ignoranz respektive Kreation entstehen. Bei weiteren Formen ist, da die Re.produktion die Technik der Übersetzung/Übertragung ist, die translatologische Forschung zu Rate zu ziehen.[63] Folgende Termini scheinen mir praktikabel:

---

[62] Zu differenzieren ist hier, dass Sprechweisen wie die Ironie mit einzubeziehen sind. Auch muss unterschieden werden, welche Sprechinstanz den Kommentar abgibt.

[63] Im Fokus steht hier die interlinguale Übertragung. Mitzudenken ist, dass man den Begriff der „Sprache" auch weiter fassen kann: In der Literatur (aber nicht nur dort) finden Übertragungs-Vorgänge ständig und überall statt; man kann auch intralingual von einer (Sub-)Kultur zur anderen ‚übersetzen', von einem Register in ein anderes. Ist es ein großer Unterschied, wenn eine Vers-Travestie von einem fremdsprachlichen Text angefertigt wird oder von einem AD derselben Sprache? Hat nicht der Travestie-Verfasser im Verfertigungsprozess stets eine zumindest virtuelle, will sagen: mentale Konkretisation, die er wiederum in ein neues Zeichen- bzw. Sprachsystem übertragt? Auch Übertragungen in andere Genres oder Medien (intermedial/intersemiotisch) könnte man unter den im Haupttext folgenden Gesichtspunkten zu kartographieren versuchen.

Produktion	Mikro-Technik der Re.produktion	(Präservierung)[64]	Kopie von Einzelelementen
		Mimesis	„Nachahmung und Nachbildung von Sprachformen der Textvorlage mit den Mitteln der Übersetzungssprache“[65]
		Archaisierung	„Rückgriff auf ältere Sprachformen, z. B. auf veralteten Wortschatz“
		Aktualisierung	„Ersetzung eines spezifisch antiken Sachverhalts oder einer spezifisch antiken Sprachform durch ein modernes Pendant“
		Transstilisierung	inkl. Stilanhebung, Stilabsenkung; Transmetrisierung, Versifikation[66]
		(Reduktion)	Ignoranz von Einzelelementen (zur Straffung und/oder zur Fokussierung anderer)
		(Ausbau)	hinzufügende Kreation von Einzelelementen (oft zur Expansion eines Gedankens)

Diese (und weitere) Techniken können in autonomen RDen eingesetzt sein, wo sie eine intertextuelle Anspielung produzieren. „Übersetzungen“ als Textsorte entstehen dagegen, wenn solche Formen der Re.produktion durchgängig auf die einzelnen Wörter/Syntagmata des AD angewendet werden.

***Ars* 1,7**	me		Venus	artificem	tenero	praefecit		Amori.
Übersetzung Holzberg, 7	Mich	hat	Venus	zum Meister		ernannt	für den zärtlichen	Amor.
	Mim.		*Präserv.*	*Mimesis*	*Aktualis. Syntax*	*Mimesis*	*Mimesis*	*Präserv.*

Wie bereits erwähnt, ist auch die Kreation Teil des Übersetzens – Techniken wie die „Aktualisierung“, der „Ausbau“ etc. weisen bereits auf den der Re.produktion innewohnenden Anteil an eigenen Produktionsentscheidungen hin, die dem Übertragenden neben der Vermittlung auch Verarbeitung im Sinne von Kreation abverlangen. Ein Vorzug unserer rezeptionstheoretischen Perspektivierung von Literaturproduktion ist, dass sie diese Verwandtschaftsbeziehungen von Autorschaft, Übersetzertum und (Literatur-)Wissenschaft sichtbar macht. Zwar wurden diese Rollen immer wieder zueinander in Bezug gesetzt,

[64] Präservierung, Reduktion und Ausbau sind eigentlich Formen von Kopie, Ignoranz und Kreation; sie treten aber so häufig in Re.produktionsprozessen auf, dass sie in dieser Übersicht (in Klammern) aufgeführt werden sollen.

[65] Definitionen von „Mimesis“, „Archaisierung“ und „Aktualisierung“ auszugsweise zitiert aus dem Beitrag Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 388–391, wobei „Aktualisierung“ dort „Modernisierung“ genannt wird; außerdem habe ich die Präservierung übernommen. Vgl. aus demselben SFB (Anm. 75, Anm. 130, zu Anm. 144f.) die größeren Techniken der Transformation allgemein (zu deren Konzeption siehe Bergemann et al. 2011, 47–54). Folgende Techniken von Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016 habe ich ausgeklammert: Substitution (ich halte jede Re.produktion für eine derartige Ersetzung); Kompensation (Ersetzung durch Elemente, von denen man analoge Wirkung erhofft, scheint mir ebenso Grundidee von Re.produktion zu sein); Elision/Ignoranz/Ausblendung (m. E. nicht trennscharf, aber in meinem System sowieso durch die spezifisch definierte „Ignoranz“ abgedeckt; siehe die Gedanken zu Anm. 59); Ergänzung/Rekonstruktion (halte ich für eine Sonderform der „Kreation“); Explikation (abgedeckt durch den „Kommentar“). Meine „Stilanhebung“ heißt dort „Amplifikation“, allerdings halte ich den Begriff durch Genette (1993, 363–371) und seinen geistesgeschichtlichen Hintergrund (vgl. ebd. 361f.) für zu vorbelastet; „Stilabsenkung“ ist dort „Reduktion“, was ich mit Genette für einen anderen Sachverhalt verwende (I.3.4.1).

[66] Vgl. Genette 1993, 309–313 mit der Feststellung: „Und die Transmetrisierung ist ebenfalls eine Transstilisierung, wenn man sich zu der Evidenz bequemt, daß das Metrum ein Stilelement ist.“ (309).

aber im Regelfall zugleich gegeneinander ausgespielt.[67] In Wahrheit jedoch partizipieren sie an den gleichen Techniken produktiver Rezeption: So wie der Autor lebensweltliche Erfahrungen und Lektüre-Konkretisationen in seinem Werk re.produziert, tut dies auch der Übersetzer (in Gebundenheit an ein AD statt mehrerer).

> Literary translation is the re-embodiment of a text within the lived experience and erudition of a translator, using rational thought, sense memory, nostalgia, yearning and a host of other conscious and unconscious factors to negotiate among shifting resonances of meaning that echo against and through a given culture at a given moment.[68]

Wie der Philologe seine durch intensive Lektüre erarbeitete[69] Konkretisation eines AD vermitteln möchte, tut dies auch der Übersetzer – insofern ist er ein (beweglicher) Punkt auf einem Kontinuum von Prozessen produktiver Rezeption, nicht eine in Abgrenzung zu Autor/Philologe zu bestimmende Entität.[70] Tatsächlich zeigt die lange Geschichte von Übersetzungen, dass das, was wir heute üblicherweise unter einer „Übersetzung" verstehen,[71] nur eine Form von unterschiedlich gebundenen Konkretisations-Re.produktionen ist. Es gibt *Übertragungen* (wie ich sie im Folgenden nennen will), welche keine „Übersetzung" im engeren Sinne darstellen und trotzdem nicht einfach autonome Werke sind, die zum AD in einem Verhältnis der Intertextualität stünden. Sie sind hypertextuell gebunden und basieren auf reproduktiver Vermittlung des AD.[72] Nicht zufällig also befindet sich die Übertragung in unserer Tabelle nahe dem Übergang von Gebundenheit zur Autonomie; denn je mehr sie ihren Status als eigener Text betont, desto mehr verschiebt sich das Mischverhältnis von reproduktivem und kreativem Modus hin zu zweiterem. Zwei Perspektivenwechsel ergeben sich auf diesem Weg für die Beschreibung von Übertragungen: Sie betreffen den Übertragungsvorgang einer- und die Treue/Äquivalenz andererseits. Auf beides soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

---

[67] Vgl. Dueck, Evelyn: *Diener zweier Herren. Der Übersetzer zischen Fergendienst und Autorschaft*, in: Schaffrick/Willand 2014, 287–306; Klinkert 2011, 9–12. Ein Beispiel: „Wir sehen, im Grunde ist jeder Autor Übersetzer (Wiederholer). Nur wissen die meisten nicht mehr, daß und was sie übersetzen – also signieren sie ihre Übertragungen mit dem eigenen Namen." (Karl Dedecius 1967, s. p.).

[68] Allen 2013, 214. In diesem Sinne sind in den letzten Jahren Übersetzer wieder vermehrt auch als in gewisser Weise eigenständig kreative Schriftsteller in den Blick geraten, weg vom technischen Verständnis der Übersetzung als abhängige und dabei notgedrungen minderwertige/fehlerbehaftete Kopie in anderer Sprache (ebd.).

[69] Vgl. Herkendell 2003, 5.

[70] Davon legen all die Persönlichkeiten Zeugnis ab, die in Personalunion als Autor wie Übersetzer (Cicero, Goethe, Dryden) oder Philologe und Übersetzer (Schleiermacher, Schadewaldt) tätig waren und sind.

[71] Im Gegenteil, es „hatten ‚treue' Übersetzungen bis ins 18. Jahrhundert im literarischen System häufig keinen sehr hohen Status, sondern dienten eher präliminarischen bzw. didaktischen Funktionen" (Kitzbichler 2017, 211). Vgl. zur Evolution der Übersetzung bzw. Übersetzungskritik neben Kitzbichler 2017: Freund/Mindt 2020, Teil 1 (35–97); Siever, Holger: *Übersetzungswissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2015; Koller 2011; Josefine Kitzbichler et al. (Hgg.): *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin/New York 2009 sowie dazu dies.: *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin/New York 2009; Mindt 2007; Venuti 2004. Zur fachdidaktischen Dimension der Diskussion vgl. die entsprechenden Beiträge in Freund/Mindt 2020; Janka 2017b; Herkendell 2003.

[72] Von solchen existieren gerade in der Rezeptionsgeschichte der *Ars amatoria* eine Vielzahl (Kap. II), da Ovids Erotodidaxe – wenn man sie als ernsthafte Liebeslehre konkretisiert – im Sinne einer Vermittlung aktualisiert und den jeweils zeitgemäßen Liebeskonzeptionen angepasst werden musste.

3.4.3 Der Übertragungsvorgang

Zunächst soll es um den Vorgang der Übertragung gehen. In unserer Betrachtungsweise lösen die Konzepte der konkretisierenden Rezeption und der Re.produktion den gerade in der klassisch-philologischen Translatologie häufig angelegten Zweischritt von „Dekodieren" und „Rekodieren"[73] ab. Das Begriffspaar soll deshalb nicht abgeschafft werden, geht aber für unsere Zwecke in den rezeptionstheoretischen Termini auf. Die „konkretisierende Rezeption" beinhaltet den Entschlüsselungsakt des „Dekodierens", betont jedoch den Aspekt einer simultan entstehenden mentalen Repräsentation, die den folgenden „Rekodierungs"-Prozess entscheidend vorprägt. Zudem perspektivieren konkretisierende Rezeption und Re.produktion den Aufnahme- und Wiedergabeprozess aus einer individualisierenden und somit relativierenden Sicht: Die vorliegende Konkretisation ist eine von mehreren möglichen Sinn(re)konstruktionen. Dieser Fokus auf den einzelnen Rezipienten erlaubt, Übertragungen als Antwort auf ein AD zu lesen, welche dem kritischen Kommentar nahekommt.[74] Denn im Grunde steht hinter kritischem Kommentar und reproduktiver Übertragung dieselbe Haltung: Vermittlung. Beide Rezeptionsmodi streben jeweils danach, dem Leser ihre Konkretisation des AD möglichst verständlich zu vermitteln. Erst die Wahl des sprachlichen Registers bei der eigenen Textproduktion trennt die beiden; im kritischen Modus wählt man die Metasprache, im reproduktiven Modus (des Übersetzens) möchte der Schreibende seine Konkretisation des Werkes eben re.produzieren, das heißt sie in eine solche sprachliche Form gießen, dass sein Leser wiederum zu einer gleichen Konkretisation gelangt. Dies klingt ein wenig technisch, und das mag über die Tragweite hinwegtäuschen: Nicht nur ist jede Übertragung notgedrungen eine individuelle Interpretation des Textes; man übersetzt, was man versteht. Sie ist dabei auch doppelt, in Konkretisation und insbesondere Re.produktion, bewussten Geschmacksentscheidungen des Übertragenden unterworfen: (a) was er verstehen und (b) was er seinen Leser verstehen machen will und kann.

a. Wie man das AD konkretisiert, ist abhängig von der Herangehensweise an die Lektüre, wobei der produktive Rezipient diese nur teils frei wählt. Sie ist vorgeprägt durch zeitgenössische Lesepraktiken und Übersetzungstheorien sowie durch bereits vorhandene Konkretisationen des AD und Meinungen zu dessen Autor und seinem übrigen Œuvre (vgl. I.2).[75]

---

[73] Vgl. Herkendell 2003, 5: Es „zerfällt der Vorgang des Übersetzens in zwei Hauptphasen, eine Verstehensphase (Dekodierung) und eine sinnvermittelnde Rekonstruktionsphase (Rekodierung). Dieses von Wolfram Wills (1988) beschriebene Modell hat sich weitgehend durchgesetzt, wenn es auch nicht unangefochten geblieben ist." Mindt 2007, 58 schlägt hier aus Sicht der Transformation den Kommunikationsdreischritt von Konstruktion, Dekontextualisierung, Rekontextualisierung vor.

[74] Vgl. Klinkert 2011, 10f. Wolfgang Iser, der ebenfalls auf die Wesensverwandtschaft von wissenschaftlicher Interpretation und Übersetzung hingewiesen hat, sieht beides als Kulturmittlung und verweist zudem auf die bekannte semantische Verschiebung des Wortes *interpretatio*, das noch im Mittelalter „Übersetzung" bedeutete (2000, 5). Die Verwandtschaft der Übersetzung mit dem kritischen Modus schlägt sich auch sichtbar in Anmerkungen/Erläuterungen nieder, die Übersetzungen (gerade antiker Texte) beigegeben sind und diese mit wissenschaftlich fundierten Informationen anreichern (vgl. Allen 2013).

[75] Diese „doppelte Anbindung von Übersetzungen an den Referenz- und den Aufnahmebereich" (Kitzbichler 2017, 209) wird dadurch noch verkompliziert, dass die jeweilige Übersetzung so wie jede andere produktive Rezeption nicht nur abhängt vom Bild des „Referenzbereiches", den der „Aufnahmebereich" hat, sondern dass sie dieses Bild selbst mit erschafft. Für diese spannende Wechselwirkung, die einen stetigen Wandel von Ausgangs- und Zielkultur bedingt – also „Transformationen der Antike" –, hat der so betitelte Berliner SFB den Begriff der „Allelopoiese" geprägt (siehe u. a. Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017a, 5; vgl. Böhme 2007, VII; Mindt 2007, 51f.; für Übersetzungen vgl. Rösler/Schmitzer 2016, VII; meine Anm. 130 sowie zu Anm. 144f.).

b. Dieselben externen Faktoren beeinflussen auch die Motivation für die Re.produktion, denn folgende Fragen hängen nicht nur an der individuellen Konkretisation des Übertragenden, sondern sind auch modischem Wandel unterworfen:[76] Welchen Grad an Äquivalenz[77] soll die Übertragung erhalten, was bedeutet überhaupt Äquivalenz im konkreten Fall? Und in welcher sprachlichen Form kann die Äquivalenz adressatengerecht erreicht werden (Skopos-Adäquatheit)?[78] Man vergleiche zur Illustration Friedrich Schleiermacher im Jahr 1813:

> Wir können uns in einem gewissen Sinne denken, wie Tacitus würde geredet haben, wenn er ein Deutscher gewesen wäre, das heißt, genauer genommen, wie ein Deutscher reden würde, der unserer Sprache das wäre, was Tacitus der seinigen; und wohl dem, der es sich so lebendig denkt, daß er ihn wirklich kann reden lassen! Aber ob dies nun geschehen könnte, indem er ihn dieselbigen Sachen sagen läßt, die der römische Tacitus in lateinischer Sprache geredet, das ist eine andere und nicht leicht zu bejahende Frage.[79]

I.3.4.4 Autonomie-Entscheidungen

Gerade an der langen Geschichte der Übertragungen antiker Texte können wir sehen, zu welch unterschiedlichen Ergebnissen das führen kann.[80] Uns obliegt es glücklicherweise nicht, darüber zu richten, welche Übertragungen von Ovids Erotodidaxe äquivalent sind und aufgrund welcher Kriterien. Unsere Kritik der Übertragungen in Kap. II wird deskriptiv ausgerichtet sein, denn für uns ist relevant, wie ‚Re.produzenten' versucht haben, Äquivalenz zwischen dem AD und ihrer Übertragung herzustellen: Stand dabei die Sprache im Fokus oder der Inhalt (oder eine Balance aus beidem)? Sollte der kulturelle Kontext des AD (in seiner Alterität) betont, belassen, vermittelt, übermittelt oder überschrieben werden?[81] Oder ist in manchem Punkt bewusst keine Äquivalenz angestrebt worden? Dazu müssen wir differenzieren, denn nicht alles, was heute als Entscheidung gegen Äquivalenz erscheint, können wir als Entscheidung zur Autonomie gegenüber dem AD werten. Abweichungen können unterschiedlich motiviert sein:

- *Unabsichtlich:* Aus Sicht des produktiven Rezipienten handelt es sich nicht um eine autonome Kreation, sondern um Re.produktion; allerdings liegt seiner Konkretisation eine andere Textgestalt zugrunde als unserer (zum Beispiel: fehlerhafte Handschrift; gekürzte Textausgabe als Vorlage). Diese Dimension der materialen Voraussetzung (editorischer Status, historische Verfügbarkeit und Textgestalt zum Zeitpunkt X der Rezeption) ist ein wichtiger, noch in der Entwicklung begriffener Strang der Rezeptionsforschung.[82]

---

[76] Vgl. Kitzbichler 2017, 223 sowie meine Anm. 71.

[77] Vgl. zum Begriff e. g. knapp Herkendell 2003, 6; ausführlich Koller 2011, 159–306.

[78] Vgl. zum Begriff e. g. knapp Herkendell 2003, 6f.

[79] Schleiermacher 2002, 84.

[80] Vgl. Anm. 71.

[81] Zum Anteil von „Kulturmittlung" bei Übertragungen vgl. u. a. Iser 2000, 5; „Übersetzung als Kulturvermittlung" heißt es bei Böhme 2007, IX; „kultureller Transfer" bei Herkendell 2003, 6.

[82] Vgl. Van Peteghem 2020, 20: „[T]hat the medieval reader would have a text edition of Ovid similar to our modern ones is not a statement anyone would call realistic when hearing or seeing it, but nevertheless a persistent and rarely questioned working assumption, when scholars use Ovid's Latin verses as found in the Oxford Classical Text or Loeb editions to compare the Latin or Italian text by a medieval author who is said to be inspired by Ovid." In ihrer

- *Intentional I:* Aus Sicht des produktiven Rezipienten handelt es sich um äquivalente Re.produktion, um das AD (in seiner Konkretisation) auch skopos-adäquat zu vermitteln, muss er von der sprachlichen Form des RD abweichen. In unserer Rezeptionsgeschichte zu Ovids Erotodidaxe (Kap. II) tritt das immer und immer wieder auf, wenn seine Liebeslehre, um ihre Anwendbarkeit auch in der Übertragung zu garantieren, für zeitgenössische Liebeskonzepte aktualisiert wird.
- *Intentional II:* Der produktive Rezipient will tatsächlich bewusst korrigieren (adversativ), ergänzen (oder sogar rekonstruieren),[83] übertreffen (aemulativ) oder parodieren (I.3.4.6).

Insbesondere die beiden letztgenannten Kategorien sind sicher nicht trennscharf; dennoch scheint mir das Bewusstsein wichtig, dass auch offensichtlich intentionale Abweichungen vom Sprachmaterial des AD bei einer Übertragung nicht zwingend eine Absage an die Vermittlung des RD durch den Übertragenden bedeuten, sondern mitunter das Gegenteil. Zu verstehen, wo und aus welchen Gründen ein ‚Übersetzer' vom AD nicht/kaum/etwas/stark abgewichen ist, bedeutet nicht nur, wahrzunehmen, wo der schreibende Rezipient auf seine eigene Stellung (und seinen Stellenwert) als Autor aufmerksam macht. Nein, solche *Autonomie-Entscheidungen* helfen auch, die Ideen dieses Individuums und seiner Zeit zu Übersetzungsverfahren besser zu verstehen. Autonomie-Entscheidungen übernehmen außerdem – für die Rezeptionsforschung zentral – die Funktion von Positionierungen des RD gegenüber dem AD beziehungsweise gegenüber dem von ihm konkretisierten Sinnpotenzial des AD, von affirmativ bis antithetisch.[84] Dies macht Übertragungen meines Erachtens zu einem besonders lohnenden Feld der Rezeptionsforschung gerade zu antiken ADen, das ergo in den vergangenen Jahrzehnten nicht zufällig mehr in den Blick der Forschung gerückt ist.[85]

I.3.4.5 Makrotechniken der Re.produktion

Es gibt, wie beschrieben, ein breites Kontinuum an RDen, welche die Ideen eines AD zu übertragen versuchen: in einen weiteren Text, in ein anderes Genre, in eine andere Sprache, beides zugleich …; mittels sprachlich enger Nachformung, mittels inhaltlicher Umdeutung, in einen letztlich doch autonomen Text; kontinuativ (Zugang ermöglichend) bis adversativ (korrigierend) motiviert; als Zusatzangebot zum AD oder Substitut intendiert.[86] Hier können so viele neue Formen entstehen, „[b]egrifflich lassen sich die

---

umfassenden Studie zu *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch* bezieht sie dementsprechend die editorische Seite, sozusagen die materiale Verfügbarkeit Ovids, konsequent in ihre Überlegungen mit ein, was sich als fruchtbar erweist.

[83] Zu beiden Termini vgl. Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 390.

[84] Für die Fokussierung von ‚Abweichungen' bei der Analyse auch von Übersetzungen im engeren Sinne spricht sich Kitzbichler 2017, 2010 aus: „Nach meiner Auffassung spricht jedoch vieles dafür, dass in Übersetzungen nicht die „Treue", sondern im Gegenteil die Eigenständigkeit gegenüber dem Ausgangstext, der konstruktive Charakter des Textverfahrens Übersetzung, die Differenz zwischen „Original" und Übersetzung als selbstverständlich anzusehen sind. Leichter greifbar und beschreibbar sind sie allemal, wohingegen sich das, was hier als „Treue", normativ regulierte Anbindung der Übersetzung an den Ausgangstext, gefasst wird, einem methodischen Zugriff sowohl unter systematisch-theoretischen als auch unter historischen Prämissen hartnäckig zu entziehen scheint." Ihr gegenüber betont für die Übersetzung Thomas Poiss deren epigonalen Charakter: *Übersetzen als Konstruktion*, im selben Band, nämlich Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017, 225–252.

[85] Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 363. Vgl. Janka 2017b, 91 mit Anm. 6 inkl. weiterführender Literatur.

[86] Ob eine Übertragung/Übersetzung in ihrem Aufnahmebereich/ihrer Zielkultur als Substitut des Originals anerkannt wird, dafür sind die jeweils zeitgenössischen Anforderungen an ‚Äquivalenz' entscheidend und die allgemeine

zahlreichen Übergänge und Zwischenstufen nicht fassen, sie müssen jeweils beschreibend fixiert werden."[87] Die Bandbreite an möglichen Übertragungen widersetzt sich präziser Katalogisierung, feinjustierte Benennungsversuche müssten ins Uferlose führen und mit steigender Präzisierung zu unbeabsichtigter Normativität.[88] Es soll also deutlich festgehalten sein: Die genannten Autonomie-Entscheidungen zu bestimmen und fruchtbar zu machen, kann nur am Einzelfall geschehen; allein am konkreten RD kann erarbeitet werden, aus welchen Gründen welche Übertragungsform gewählt wurde.

Dennoch scheint es mir sinnvoll, das mögliche Spektrum über Abschnittsüberschriften abzustecken, um bei zusammenfassender, extensiver Besprechung von RDen zumindest eine grobe Idee davon zu vermitteln, wie das RD zum AD steht. Wie also kategorisieren? Die „Treue" einer Übersetzung möchte ich als zur Präskriptivität neigenden Begriff vermeiden. Aber aus den entsprechenden jahrhundertelangen Diskussionen[89] können wir vielleicht die „Wörtlichkeit"[90] als Impuls übernehmen. Denn die Grob-/Feinheit der jeweils re.produzierten Textkonstituenten scheint mir – jenseits von Grabenkämpfen um „wörtlich" oder „frei"[91] – ein erprobtes Mittel,[92] um ein deskriptiv-undogmatisches Raster an das skizzierte Kontinuum verschiedener Übertragungen anzulegen. Dieses Raster ordnet Übertragungen entlang unserer ‚Skala' von Gebundenheit zu Autonomie, mit Wort-für-Wort-Mimesis als dem Maximalgrad der Gebundenheit. Ab diesem ‚Nullpunkt' folgen drei Übertragungsformen, die durch zunehmenden Grad von und wachsende Menge an Autonomie-Entscheidungen entstehen. Nicht immer werden in der Realität die mikrostrukturellen Autonomie-Entscheidungen ein konstantes Bild abgeben; Übertragungen können sich im Textverlauf auch unterschiedlich gebunden/autonom verhalten. Doch zumeist entsteht aus den Mikrostrukturen ein makrostrukturelles Bild[93] (und sei es nur abschnittsweise), dem ich also folgende vier Grobformen der Übertragung, das heißt vier Makrotechniken der Re.produktion und ihre zugehörigen Produkte, zuweise.[94]

Konkretisation des AD, die durch die Übertragung als äquivalent transportiert empfunden werden muss. D. h. für den konkreten Fall ovidischer Erotodidaxe, dass Übertragungen des Mittelalters, die unseren Kriterien für eine Übersetzung im engeren Sinn nicht entsprechen, dennoch als Substitut des ovidischen Textes verwendet wurden, da man offenkundig die Übertragung des Lehr-Gedichtes als – modernisierte – Liebeslehre (Wissenstransfer) in – eigener, nach zeitgemäßer Mode – gedichteter Form für (wirkungs)äquivalent hielt.

[87] Henkel 1988, 4(f.) zu ‚Übersetzungen'.

[88] Dies zeigt m. E. das Beispiel der von Wittbrodt 1995 vorgeschlagenen Terminologie. Die bei zu hoher Ausdifferenzierung gegebene „Gefahr einer nicht mehr praktikablen, letztlich nicht mehr erkenntnisfördernden Überkomplexität" sehen auch Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 366 (zur „Normativität" ebd. 379–381; vgl. Mindt 2007, 50).

[89] Dazu: Anm. 71.

[90] Wörtlichkeit als „Nachbildung sprachlicher Mikrostrukturen" bei Kitzbichler 2017, 215; ihr ganzer Beitrag ist Überlegungen zur „Treue" und ihren begrifflichen Nachfolgern Äquivalenz etc. gewidmet.

[91] Zu dieser und anderen klassischen Dualitäten in der Differenzierung von Übersetzungstypen siehe Kitzbichler 2017; Mindt 2007.

[92] Diese Entscheidung entbehrt auch nicht einer historischen Grundlage, vgl. die Fortführung des in Anm. 71 zitierten Satzes von Kitzbichler 2017, 211: Es „hatten ‚treue' Übersetzungen bis ins 18. Jahrhundert im literarischen System häufig keinen sehr hohen Status, sondern dienten eher präliminarischen bzw. didaktischen Funktionen; dies heißt aber nicht, dass man in der ‚Treue' nicht Nukleus und Ausgangspunkt alles Übersetzens gesehen hätte."

[93] Für eine Unterscheidung in mikrostrukturelle Techniken und makrostrukturelle „Typen" (= Produkte) argumentieren auch Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 386: „Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, dass innerhalb einer einzigen Übersetzung unterschiedliche Verfahrensweisen und Strategien Verwendung finden können."

[94] Die Begriffe überlagern notgedrungen bereits ähnliche, aber doch unterschiedliche Verwendung durch andere (siehe Wittbrodt 1995, 11–17; zu den Überschneidungen mit Genette 1993 siehe die kurze Diskussion in I.3.4.6).

Produktion	Technik	Mimesis	Dokumentation	Adaptation	Imitation	Inspiration
	Produkt	Interlinear-übersetzung	Übersetzung	Nachbildung: Nachdichtung, ...	Neubildung: Neudichtung, ...	Anlehnung
		Übertragung				

Um eine Übertragung zuzuordnen, gilt es zu beurteilen, wie groß die Texteinheiten sind (vom Wort[95] über Syntagma, Satz, Passage zum Gesamttext), die eine Übertragung (grosso modo) re.produziert.

- *Mimesis*:[96] Sie definiert, als Übertragung von Einzelwort für Einzelwort des AD in die Zielsprache, den maximal möglichen Grad an Gebundenheit (gleichzeitig geringster Grad an zielsprachlichem literarisch-ästhetischem Anspruch) und befindet sich deshalb ganz links auf unserem Spektrum. Ihrem Produkt, der *Interlinearversion*, begegnet man zumeist in didaktischen Kontexten, denn sie erlaubt, die Formulierung des AD in der Re.produktion nachzuvollziehen. Dass der so entstehende Text grammatische Konventionen der Zielsprache ignoriert und deshalb häufig nur zusammen mit dem AD (und daher ausgangsprachlicher Kompetenz des Lesers!) verständlich ist, erweist dessen enorme Gebundenheit.[97]

***Ars* 1,1f.**	Wenn – jemand – in – (durch) dieses – die Kunst – (durch) das Volk – nicht – er kennt – des Liebens, / dies – er möge lesen – und – durch das gelesene – durch das Gedicht – gelehrt – er möge lieben.
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	

- *Dokumentation*:[98] Die Dokumentation orientiert sich an möglichst kleinen sprachlichen Einheiten, die dennoch sinnstiftend re.produziert werden können (zumeist Syntagmata bis Sätze). Wo sprachliche Engführung Unverständlichkeit erzeugen würde, kann Umstellung einzelner Syntagmata erfolgen. Da kaum ein Wortkonzept mit einem der Zielkultur deckungsgleich ist, nimmt sie Miniatur-Aktualisierungen/-Modernisierungen vor (Modulation), wird sich zumeist jedoch bemühen, die Ausgangskultur als sichtbare Referenz des Textes zu bewahren (oder dessen Alterität sogar zu betonen: Archaisierung o. ä.). Aus der Haltung der „Dokumentation" ergibt sich, dass Reduktion und

[95] Theoretisch sind auch noch kleinere Einheiten denkbar, z. B. Nachahmung der Einzelsilbe in klanglicher Hinsicht. Ein Beispiel gibt Gillespie 2011, 22: „The experiments of the Americans Celia and Louis Zukofsky led to a complete 'homophonic' Catullus in 1969, in which sound is paramount. A random example: in Catullus 55 the line 'Oramus, si forte non molestum est' is translated 'A rum asks me – see, fortune won't molest you.'" Derlei Experimente sind aber – aus nachvollziehbaren Gründen – vereinzelt geblieben und also für unser Schema nicht relevant.

[96] Siehe I.3.4.2 die entsprechende Verwendung bei Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 388f.

[97] Die Interlinearversion illustriert ergo gewissermaßen unter dem Vergrößerungsglas, was Klinkert damit meint, dass ‚Übersetzung' immer auch Annäherung an die zu übertragende Kultur bedeutet: „S'approprier l'autre veut donc dire aussi s'adapter à l'autre." (2011, 12).

[98] Der Begriff ist an das „dokumentarische Übersetzen" Schadewaldts (vgl. ders.: *Das Problem der Übersetzung antiker Dichtung II*, in: Josefine Kitzbichler et al. (Hgg.): *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin/New York 2009, 425–435) angelehnt, soll jedoch – wie die obige Kurzdefinition zeigt – transponierendes Vorgehen nicht ausschließen. Dass dies auch Schadewaldt nicht trennscharf behandelte (v. a. in der Praxis seiner Dramenübersetzungen), zeigt Nina Mindt in Josefine Kitzbichler et al. (Hgg.): *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin/New York 2009, 277–297, insb. 296f. Für die „Dokumentation" als Begriff entscheide ich mich in Kongruenz zur „Vermittlung" im „reproduktiven Modus"; der Begriff soll die Verpflichtung dem AD gegenüber signalisieren, die sich ein Übersetzer (im engeren Sinn) auferlegt.

Ausbau nur in Ausnahmefällen erfolgen und dann üblicherweise paratextuell kommentiert werden. Insofern ist die entstehende *Übersetzung* (im engen Sinne) der „Dokumentation" des AD verpflichtet: in einer (freilich individuellen) Balance der Überführung zunächst sprachlicher und (daraus folgend) inhaltlicher Elemente. Die Funktion des Textes in der literarischen Kommunikation spielt dabei eine sekundäre Rolle.

***Ars* 1,1**	**Niklas Holzberg, *Liebeskunst* 1,1**, 7
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	Wenn in diesem Volk jemand die Kunst des Liebens noch *nicht* kennt, / Lese er dieses Gedicht und liebe dann mit Verstand.

- *Adaptation*:[99] Die Adaptation sieht ihre Aufgabe darin, Anpassungen vorzunehmen, die das AD in seiner Funktion erfahrbar für das Zielpublikum machen (sprachlich-ästhetisch oder inhaltlich; je nach Konkretisation des AD). Sie ist geprägt von einem distanzierteren Blick auf das AD, bleibt ihm aber als klarem Referenzpunkt verhaftet. Die Gestaltung einer *Nachbildung* ist also freier, da die Adaptation satzübergreifende Sinneinheiten in den Blick nimmt; häufig kommt es zur Assimilation an die Zielkultur. Die grundlegende Gedankenfolge, die Aussagestruktur (Plot o. ä.) des AD jedoch bleibt erhalten, genauso zumeist der stilistische Gestus, Erzählhaltung etc.

***Ars* 1,1–4**	**John Dryden et al., *Ovid's Art of Love* 1,1–4**, 1 *[II.5.2.1]*
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet. arte citae ueloque rates remoque mouentur, arte leues currus: arte regendus Amor.	In Cupid's school, whoe'er wou'd take Degree, Must learn his Rudiments, by reading me. Seamen with sailing Arts their Vessels move; Art guides the Chariot; Art instructs to Love.

- *Imitation*:[100] Die Imitation steht, wie die Übersichtstabelle illustriert, am Übergang von Gebundenheit zu Autonomie. Sie identifiziert eine oder mehrere Funktionen des Gesamt-AD und überträgt diese in die Zielkultur. In ihrer Balance von Rückbindung an das AD und Kreation eines für sich stehenden Textes weicht sie vom Gedankengang des AD ab, nur Grundzüge der Aussagestruktur bleiben erhalten. Neben eigenen, zumeist modernisierenden Schöpfungen (mit Blick auf das AD also Ausbau) sowie natürlich kürzenden Reduktionen kommt es zu Umstellungen und Transstilisierung. Das Resultat ist eine *Neubildung*. Die Imitation ist auf Re.produktion größerer Sinnzusammenhänge ausgerichtet, ihr Changieren zwischen Gebundenheit und Autonomie wird erst bei größeren Textmengen deutlich sichtbar (insb. in Abgrenzung zur Adaptation), weshalb das Textbeispiel aus dem 15. Jahrhundert *Ars* 1,1–30 in Neudichtung umfasst.

[99] Ich bevorzuge „Adaptation" gegenüber „Adaption", um über die stärkere Betonung des lateinischen Verbs den Vorgang mehr ins Zentrum zu rücken und somit zu unterscheiden vom Begriff der Adaption als Produkt von Übertragung in eine andere literarische Gattung (z. B. Dramenadaption) oder Medium (Filmadaption). Für einen knappen Überblick zum Konzept vgl. Koller 2011, 237f.; Herkendell 2003, 8.

[100] Entspricht grob Drydens „imitation", so wie sich meine drei Bereiche literarischen Übertragens (Übersetzung, Nachbildung, Neubildung) überhaupt grob mit seinen drei Kategorien (metaphrase, paraphrase, imitation) decken, wenn ich ihn richtig verstehe (siehe Dryden 1962, 268).

Vincenzo Calmeta, *Breve compendio sopra Ovidio de Arte Amandi*, „Prima parte […]“ 29–46 *[II.4.2]*	
Perché l’amor è instinto di natura	Da die Liebe ein Instinkt ist der Natur
e vien dal ciel se ’l sangue si conforma,	und vom Himmel kommt, wenn das Blut sich danach richtet,
e di far nido in cor gentil procura,	und sich einzunisten in einem sanften Herzen anschickt,
pochi o nisciuno pon fugir tal norma,	können wenige oder keiner sich solcher Regel entziehen;
e chi non ama in sul giovenil fiore	und wer nicht liebt in seiner jugendlichen Blüte
in putto puoi ch’è vecchio si transforma.	verwandelt sich in eine Putte, dann, wenn er alt ist.
Ma perché cader visto ho in grande errore	Aber da ich gesehen habe, wie in großes Chaos stürzt,
chi in l’amorose imprese mal se rege	wer in Liebesangelegenheiten schlecht sich verhält,
e al fin restar cum scorno e disonore,	und am Ende bleibt in Schande und Unehre,
conforto ognun che sia sotto tal lege	ermutige ich jeden, der sich befindet unter derlei Gesetz,
seguir li miei precetti a ciò che amara	meinen Regeln zu folgen, damit er ein bitteres
vita non provi se mal si correge.	Leben nicht durchmache, wenn er sich erfolglos ändert.
Felice è ognun che a spese d’altri impara.	Glücklich ist jeder, der auf Kosten anderer lernt.
Mastro de amor mi fece esperienza,	Zum Meister der Liebe machte mich die Erfahrung,
mentre che libertà non mi fu cara:	während mir die Freiheit nicht teuer war:
accorto fui, fidele, e cum pazienza	vorsichtig war ich, treu, und mit Geduld
solicito, secreto, vigilante,	bekümmert, verschwiegen, sorgfältig
e ad ogni sutil tratto ebbi avvertenza.	und für jedes kleinste Detail hatte ich Aufmerksamkeit.

- *Inspiration*: Die Inspiration gehört nicht mehr zu den Übertragungen. Sie ist diesen zwar noch verwandt, allerdings fehlt ihr die Grundhaltung der Vermittlung gänzlich. Wer eine *Anlehnung* schreibt, lässt sich nur von der Grundidee des AD inspirieren: Grundzüge des AD werden zum Ausgangspunkt für ein neues, autonomes Werk; re.produziert wird also vorrangig auf der Ebene gesamttextueller Charakteristika. Für Ovids Erotodidaxe wären beispielhaft Andreas Capellanus’ Liebestraktat *De amore* (Inhalts-Anlehnung; II.3.2.4) oder der Trinkratgeber *De arte bibendi* des Vincentius Obsopoeus (Form-Anlehnung; II.4.3.3) zu nennen.

Diese beiden Beispiele zeigen außerdem, dass Inhalt und Form so verwoben sind, dass Übertragung des einen zu Interferenzen im Sinne einer ‚Mit-Übertragung‘ des anderen führt. Zwar ist *De amore* von Ovids Ansatz inspiriert, Liebe zum Gegenstand literarisierter Lehre zu machen; ein Lehrgedicht schreibt Capellanus allerdings nicht. Dennoch finden sich in seiner didaktischen Sprache auch formale Anleihen/Überschneidungen an das AD. Umgekehrt ist Obsopoeus’ Lehrgedicht über Weinkonsum eine Form-Anlehnung an das Lehrgedicht nach ovidischem Vorbild, die folglich auf der Ebene der Didaxe ebenso inhaltliche Überschneidungen aufweist (zu beiden siehe genauer die genannten Abschnitte in Kap. II).

Zu den Grobkategorien von Übertragungen sei betont: Durch den Grad der Abweichung von der Wörtlichkeit ist noch wenig über die Einstellung des RD zum AD gesagt. Für die Rezeptionsforschung gilt es, davon ausgehend zu analysieren, welche Entscheidungen im Wechselspiel von Konkretisation des AD und hermeneutischen, poetischen oder kommunikativen Intentionen des Übersetzers seinen Adressaten gegenüber den vorgenommenen Autonomie-Entscheidungen zugrunde liegen.[101] Wie gesagt: Wenn ein RD beispielsweise kontinuativ motiviert ist, so kann es mitunter sein, dass der Übertragende sich dennoch oder gerade deshalb nicht für eine sprachliche Dokumentation des AD entschließt, wenn statt dessen Formulierung für ihn die Funktion des AD (nicht zu verwechseln mit der Funktion des RD!) im Fokus steht. Nehmen wir Ovids Erotodidaxe: Wenn ein Übertragender ihre Funktion in einer anwendbaren Liebeslehre sieht, kann er sie als straffende, den Inhalt paraphrasierende Nachbildung re.produzieren, die in etwa denselben Grad an Autonomie aufweist wie eine Nachdichtung, welche den poetischen Wert des

[101] Vgl. Kitzbichler 2017.

Werks erfahrbar machen möchte. Dennoch hat auch die Unterscheidung Vers/Prosa keine grundsätzliche Aussagekraft. Sie mag zwar im Einzelfall wichtige Rückschlüsse auf die Einstellung des Übertragenden zulassen, aber per se entscheidet sie nicht über Nähe oder Distanz eines RD zum AD.[102]

Natürlich kann eine Übertragung auch versuchen, Form und Funktion in der Zielsprache umzusetzen. Aber: Je größer die Distanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur, umso notwendiger wird es, an einem der beiden Skopoi Abstriche zu machen. Und keine Übersetzung kann den Ausgangstext in Gestaltung, Inhalt sowie Wirkung exakt in der Zielsprache und -kultur re.produzieren; das gesamte Sinnpotenzial eines Textes in eine andere Sprache bzw. ein anderes Zeichensystem zu übertragen, ist unmöglich. Wenn man allerdings einbezieht, dass auch jeder Leser nur eine begrenzte Konkretisation des AD vornimmt, so kann eine Übertragung hier durchaus eine hinreichende Re.produktion bieten. Die – für uns nachrangige – Entscheidung über die Qualität einer Übertragung hängt also daran, welche Funktion der Übertragung zugedacht ist, von welcher Bedeutung für den Empfänger Inhalt und Form für sich beziehungsweise als Einheit sind. Eine entsprechende Wertung ist also mit den Abstufungen von Übertragungen nicht verbunden. Eine Übertragung dient primär ihren Lesern; ihre Qualität orientiert sich also nicht an ‚Nähe' zum AD, sondern daran, welche Funktion ihr zugedacht ist und ob sie damit ihren (abstrakten) Leser erreicht. Dann kann auch eine Bilderbuch-Nacherzählung ovidischer Metamorphosen eine geglückte (transmediale) Übertragung sein. Eine „Übersetzung" ist sie dann zweifelsohne nicht – und würde Ansprüchen an eine solche nicht genügen (wollen!).

I.3.4.6 Die Parodie

Einer Sonderform der Hypertextualität soll an dieser Stelle noch Aufmerksamkeit geschenkt werden, da sie „zu den bedeutenden Verarbeitungstypen der antiken Literatur"[103] und darüber hinaus gehört und per definitionem zur Positionierung gegenüber einem AD dient, wobei sie in ihrer häufigsten Form eine spezielle Abwandlung der Übertragung nutzt, um die Aufmerksamkeit auf Eigenheiten bis Schwächen des AD zu lenken. Die Rede ist von der Parodie. In Genettes *Palimpseste*[104] kommt ihr die besondere Rolle zu, dass der französische Narratologe vom „parodierenden" Umgang mit dem „Hypotext" (AD) ausgehend seine Systematik entwirft; die von ihm „Transposition" genannte ernste Hypertextualität folgt daraus erst.[105] Genettes grundsätzliche Dichotomie besteht dabei zum einen in Transformation (das Gleiche anders sagen) und zum anderen in Imitation (etwas anderes in gleichem Stil sagen).[106]

---

[102] Eine Versübertragung eines Vers-AD kann nämlich einerseits dem Willen entspringen, nahe am Original zu bleiben, oder andererseits dem Bemühen um eigene Kreativität (oder beides). Gleichzeitig gilt z. B. im englischsprachigen Raum das „heroic couplet" typischerweise als Äquivalent für den lateinischen Hexameter; im deutschsprachigen Raum dagegen eine iktierende Hexameter-Version. Welches von beiden ist nun ‚äquivalenter'? Das anderszahlige, aber dem Hexameter in seiner Popularität gleichkommende „heroic couplet" oder die silbengleiche philologisch motivierte Kreation? In beiden Fällen handelt es sich definitiv um Transmetrisierung (vgl. Genette 1993, 306).

[103] Steudel 1992, 11.

[104] Genette 1993.

[105] Dies erscheint mir ein fragwürdiges Vorgehen, denn, auch wenn er einräumt, dass die Transposition als ernste Hypertextualität deren produktivste Unterart ist, wird man den Eindruck eines ‚Epigonentums' dieser doch eigentlich primären Text-Text-Beziehung nicht los.

[106] Genette 1993, 32–47.

	spielerisch	satirisch	ernst	
Transformation sagt das Gleiche anders.	*Parodie* belässt den Text großteils & wendet ihn auf ein neues Thema an.	*Travestie* belässt das Thema & wendet darauf einen neuen (‚niederen') Stil an.	*Transposition*	
			formal: Übersetzung	thematisch
Nachahmung (imitation) sagt etwas anderes mit gleichem Stil.	*Pastiche* imitiert den Stil des Textes & wendet ihn auf ein neues Thema an (ohne komische Absicht).	*Persiflage (charge)* imitiert den Stil des Textes & wendet ihn auf ein neues Thema an (überspitztkomisch).	*Nachbildung (forgerie)*	

Doch schon seine Zuordnung der Parodie (als: belässt den Text großteils und wendet ihn auf ein neues Thema an) zur Transformation (sagt das Gleiche anders) legt offen, dass seine Definition „das gleiche Thema behandeln" unscharf ist beziehungsweise nicht durchgehalten werden kann.[107] Das zeigt sich auch am Pastiche (imitiert den Stil des Textes und wendet ihn auf ein neues Thema an; ohne komische Absicht), denn eine Stil-Imitation, die eine Zuordnung eines Hypertextes (AD) zu einem Hypotext (RD) erlaubt, muss ja auch inhaltliche Verwandtschaft mit sich bringen. Dazu ist doch der Normalfall, dass rezipierende Literatur stilistisch und inhaltlich zugleich auf das AD einwirkt. Gerade sprachübergreifende Rezeption operiert automatisch und unvermeidbar mit „Transformation" der sprachlichen Gestaltung (deshalb ordnet Genette ja Übersetzung auch unter Transposition ein und zählt sie damit zu den ernsten Transformationen). Dies trifft insbesondere auf die Rezeption antiker ADe zu, da mit zunehmender kultureller Distanz noch weniger parallele Gestaltungsformen von (literarischer) Sprache zwischen Ausgangs- und Zielsprache vorliegen. Hier bedeutet jede Versübertragung gleichzeitig „Transmetrisierung",[108] jede Übertragung im Allgemeinen „Transstilisierung":[109] Der Gedanke wird in neuem sprachlichem Gewand re.produziert.

Tatsächlich hat sich Genettes Vorschlag nicht durchgesetzt; wie u. a. Steudel[110] bemerkt, gelingt die konkrete Anwendung seines Rasters nicht recht. Und so besteht die „schädliche Verwirrung"[111] rund um die Parodie, die er selbst in *Palimpseste* bemängelte, noch immer.[112] Im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* finden wir beispielsweise folgende Abgrenzung der Termini unter der Parodie „[i]m weiten Sinn":[113]

satirisch	*nichtsatirisch*	
komisch		*nichtkomisch*
Parodie	**Travestie**	**Kontrafaktur**
satirisch	**burlesk (spielerisch)**	**ernsthaft**

[107] Man denke nur an die Travestie: Zwar behandelt sie vielleicht denselben Gegenstand wie der Hypertext (AD), aber das vorrangige Kommunikationsangebot an den abstrakten Leser wird sich wandeln – hin zu einem Dialog über Schwächen des travestierten Textes bzw. des ihm zugrundeliegenden Wertesystems. Ist das dann nicht das eigentliche Thema der Travestie?

[108] Genette 1993, 306.

[109] I.3.4.2 mit Anm. 66.

[110] Steudel 1992, 7 und 21.

[111] Genette 1993, 40.

[112] Zur Begriffsgeschichte seit der Antike siehe Wirth 2017; Verweyen/Witting 2007; Rose 2006, 1–37; Stocker 2003; Steudel 1992 (11–23; ihre Monographie behandelt die *Ars amatoria* unter dem Aspekt der Literaturparodie). Der Verweis auf die ungelöste Problematik einer sauberen Definition ist in jedem der genannten Beiträge zu finden (z. B. Steudel 1992, 11; 21).

[113] Stocker 2003, 637; das folgende Schema auf 642.

Das *Reallexikon der deutschen Literatur* nennt dagegen als Oberbegriff die „Persiflage“ und unterteilt sie wie folgt:

> Die Parodie unterscheidet sich von der *Kontrafaktur* dadurch, daß sie sich in der Komisierung der Vorlage erschöpft und somit keine eigene Botschaft formuliert; von der *Travestie* durch die Adaptation spezifischer stilistischer Merkmale. Ein Spezialfall der Parodie ist der *Cento*, sofern bei ihm komisierende Herabsetzung dominiert.[114]

Und auch bei der Konzeption, welche diese Termini zu einem gemeinsamen Begriffsfeld vereint, herrscht Uneinigkeit. Das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* bietet folgende Definition, die auf den ersten Blick präzise und umfassend wirkt:

> Der intertextuelle Bezug eines Textes auf Einzeltexte (Prätexte) oder textübergreifende Merkmale ganzer Textklassen (Gattungsparodie, Stilparodie usw.) gilt dann als parodistisch, wenn (1) die Vorlage in augenfälliger Weise imitiert wird und der imitierende Text (Post-text) außerdem (2a) ‚an sich‘ komisch ist und/oder (2b) durch den Bezug auf die Vorlage eine satirische Funktion hat (Komisierung der Vorlage). Die Komisierung beruht (3) im wesentlichen auf einer Verletzung des *aptum* durch (A) Inkongruenz und/oder (B) Übertreibung. Neben dem Modus des Imitierens gibt es weitere intertextuelle Bezugsmodi, welche akzidentiell auch in der P. auftreten können. Das ist der Fall, wenn die Vorlage *zitiert* oder referentiell *thematisiert* wird oder wenn poetische Muster *demonstrativ angewendet* werden.[115]

Bei genauerer Durchsicht ergeben sich jedoch Probleme: „‚[A]n sich‘ komisch“ (Kriterium 2a) ist die Kontrafaktur laut ebendortiger Tabelle nicht, genauso wenig „satirisch“ (Kriterium 2b). Damit gehört sie nicht der „Parodie“ an. Gleichzeitig ist zu fragen, ob nicht auch Texte zur „Parodie“ gehören würden, die nicht „komisch“ sind, aber dennoch das AD herabsetzen wollen, indem sie durch Überspitzung polemisch auf dessen Schwächen hinweisen? Im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* ist schlussendlich von einer „Familienähnlichkeit“ die Rede, welche diese Begriffe verbinde.[116] Eine solche Erklärung kommt einer Resignation gleich und führt dazu, dass man alle Formen von Stil-Nachahmung, ja letztlich jede Form der Hyper- und Intertextualität unter „Parodie“ subsumieren könnte.

Da alle Begriffe, von der „Parodie“ über die „Persiflage“ bis zur „Kontrafaktur“ usw., sehr spezifische und letztlich doch nicht trennscharf beziehungsweise teils austauschbar Prozesse und Produkte benennen,[117] sollten wir uns zunächst von ihnen trennen und das Problem grundlegender angehen. Dieses erhält seine Komplexität durch die flexible Wechselwirkung, in der die im Folgenden genannten Bestimmungskriterien zueinander stehen:

---

[114] Verweyen/Witting 2007, 24. Von diesen erschien bereits 1979 die grundlegende Monographie *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*.

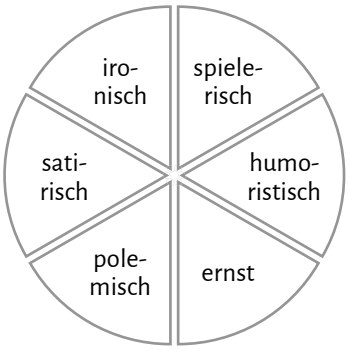
[115] Stocker 2003, 639f. Vgl. Verweyen/Witting 2007, 23f: „Im literarischen Bereich bildet das Parodieren eine intertextuell ausgerichtete *Schreibweise*, bei der konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes, mehrerer Texte oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um die jeweils gewählte(n) Vorlage(n) durch Komisierungs-Strategien wie Untererfüllung und/oder Übererfüllung herabzusetzen. Abkürzend wird auch ein Text, dem die Schreibweise zugrunde liegt, als *Parodie* bezeichnet.“ Vgl. Rose 2006, 7: „Eine allgemeine Definition der Parodie kann diese kurz gefaßt als *die Nachahmung und komische Umfunktionierung einer präformierten Vorlage* erklären.“ Steudel 1992, 21f.: „Nachahmung, Veränderung und komische bis kritische Intention“.

[116] Stocker 2003, 642.

[117] Graphik siehe Genette 1993, 46.

- Komik vs. Ernsthaftigkeit
- Herabsetzung vs. Ehrerbietung
- Veränderung der Form vs. des Inhalts
- Schreibhaltung vs. Produkt vs. Gattung

Die zentrale Crux liegt in der Wechselwirkung der ersten beiden Punkte, in der „komisierende[n] Herabsetzung“,[118] die einerseits den Wesenskern der „Parodie“ betrifft, wobei andererseits zumeist „nicht unterschieden wird nach der Richtung der komischen Kritik (Bezug auf die Vorlage oder aber auf einen der Vorlage externen Gegenstand).“[119] Entscheidend muss aber sein, worauf sich die Komisierung bezieht: auf das AD (dann kann man von „Parodie“ sprechen) oder auf einen externen Sachverhalt (keine Parodie des AD). Dieselbe Vermengung von Kommunikationsdimensionen liegt auch den von Genette vorgeschlagenen (und von ihm auch sofort mit einem *Cavete* belegten) Abstufungen der „Ernsthaftigkeit“ zugrunde:[120]



Diese Begriffe können nur eingesetzt werden, wenn man sich bewusst ist, dass sie zweierlei miteinander vermengen,[121] nämlich Komik und Abwertung. Aber wenn wir produktive Rezeption als Antwort auf Kommunikationsangebote des AD verstehen, so kann der von der Antwort (RD) angeschlagene Tonfall nicht die entscheidende Rolle spielen. Der Umgang mit dem AD jedenfalls ist zunächst immer ernst, genauer: Jeder produktiven Rezeption liegt eine ernsthafte konkretisierende Rezeption des AD zugrunde. Ob das Produkt bei seinen Lesern dann Erheiterung erzeugen will (respektive erzeugt!) oder nicht, steht an zweiter Stelle: Ernste Weiter-Verarbeitung kann zustimmend oder ablehnend geschehen, mit Zustimmung zur oder Ablehnung der eigenen Konkretisation des AD. Und auch Humor in der Produktion bedeutet nicht Herabsetzung des AD,[122] das sehen wir nur zu deutlich bei Ovid und seinem Umgang mit Prätexten.[123]

---

[118] Verweyen/Witting 2007, 24.

[119] Verweyen/Witting 2007, 24; ebenso vgl. Steudel 1992, 16 und 22f.

[120] Graphik siehe Genette 1993, 46. Ein weiterer Vorwurf, den man diesem ‚Rad der Sprechweisen‘ machen könnte, ist, dass es an dem paradoxen Problem krankt, dass ein Raster umso weniger auf die Realität anzuwenden ist, je stärker es ausdifferenziert wird (denn diese ist in ihrer Komplexität stets einen Schritt voraus).

[121] Deshalb halte ich auch die Einteilung in komisch/komisch-kritisierend/kritisierend bei Steudel 1992, 22f. für nicht zielführender.

[122] Graphik siehe Genette 1993, 46.

[123] Siehe für die *Ars amatoria* Steudel 1992 (zu Hesiod, Lukrez, Vergil).

Wir halten fest: Die Komik kann in der Tat durch verzerrende Re.produktion von Wesenszügen des AD entstehen. Nur dann sollte man von „Parodie“ (oder ähnlichem) sprechen. Auszuschließen sind also RDe, die komisch sind, aber diese Komik nicht aus der Arbeit mit dem AD beziehen – oder die Komik des RD re.produzieren. Denn grundlegend für die „Parodie“ ist eine Verzerrung, die zwar auf Re.produktion basiert, aber durch einen spezifischen Einsatz von Kreation gekennzeichnet ist:[124] Durch die Re.produktion (und/oder Kopie) wird eine Struktur geschaffen und damit eine Erwartungshaltung durch Ähnlichkeit zum AD, welche durch kreative Autonomie-Entscheidungen, die das *aptum*[125] verletzen, durchbrochen wird. Dies kann, muss aber nicht zu einer Komisierung führen. Diese *Durchbrechung* richtet die Aufmerksamkeit des RD-Rezipienten simultan auf zweierlei Rezeptionen: einerseits auf seine eigene Konkretisation des AD, auf das sich das RD bezieht; andererseits auf die Kreation des RD. Sie spielt also mit ihrem Doppelstatus zwischen reproduktiver Gebundenheit und kreativer Autonomie. Beide Dimensionen werden bedient, aber je nachdem, welche von ihnen im Fokus steht, kann die Durchbrechung dabei (a) mehr poetischen oder (b) mehr rhetorischen Zwecken dienen.

a. Die Durchbrechung als poetische Strategie ist gerichtet auf den Rezipienten des RD und dient dessen Unterhaltung.
b. Die Durchbrechung als rhetorische Strategie verfolgt eine Lenkung des Rezipienten: Durch die *aptum*-Verletzung wird der Blick auf Schwächen des AD gelenkt (dadurch etwa, dass diese überzeichnet werden), damit der Rezipient die (antithetische) Positionierung des RD gegenüber dem AD übernimmt.

Entsprechend gibt es zwei Grundformen der Parodie, wenn wir sie weiterhin so nennen wollen, oder der *Verzerrung*, welche die dem Griechischen παρῳδία innewohnende Ambivalenz zwischen „Nachgesang“ und „Gegengesang“[126] aufgreifen:

Spielerische Verzerrung	großer Anteil poetisch-ästhetischer Strategie, kleiner Anteil rhetorisch-manipulativer Strategie	aemulativ/ reflektiv motiviert	Unterhaltung des RD-Rezipienten durch Komik mit intellektueller Fundierung in der Hyper-/Intertextualität
Satirische Verzerrung	großer Anteil rhetorisch-manipulativer Strategie, kleiner Anteil poetisch-ästhetischer Strategie	adversativ motiviert	Positionierung des RD-Rezipienten durch ‚Entlarvung‘ des AD mit Unterstützung durch poetisch-ästhetische Dimension (Verspottung; möglicherweise Komik)

Ein Beispiel für spielerische Verzerrung mit aemulativer Motivation sind viele von Ovids Rückgriffen auf die Lehrgedichtstradition (insb. Hesiod, Lukrez, Vergil), wie sie Steudel 1992 herausarbeitet. Als reflektiv motiviert würde ich Verarbeitung literarischer o. ä. Sentenzen in kommerzieller Werbung deuten: „Hier bin ich Mensch, hier kauf ich ein“ (dm); „Ich denke, also lease ich“ (SIXT).[127] Sollte man das schon als

[124] Vgl. die Positionen der russischen Strukturalisten sowie von Freund 1981 (*Die literarische Parodie*) und Ax 1984 (in Philologus 128), die Steudel 1992, 15 und 19–21 referiert.

[125] Vgl. zum *aptum* die obige Parodie-Definition im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (zu Anm. 115) sowie Steudel 1992, 17.

[126] Vgl. zu antiken Begriffsdefinitionen u. a. Wirth 2017, 26; Steudel 1992, 11–13.

[127] Beide Beispiele siehe https://www.homopoliticus.de/2008/05/28/des-pudels-wahrer-kern/ (zuletzt aufgerufen am 03.04.2022).

kreative Zerstörung werten? Sie ist jedenfalls eine denkbare Extremform der spielerischen Verzerrung, während die satirische Verzerrung Formen bis hin zur *Inversion* annehmen kann.[128]

Wie die mikrostrukturellen Techniken (Re.produktion, Kommentar usw.) können spielerische oder satirische Verzerrung mehr auf die inhaltliche beziehungsweise formale Ebene abzielen (mit den oben besprochenen Interferenzen). Wie diese können sie auf einzelne Syntagmata, Sätze, Textpassagen in autonomen RDen angewendet werden. Wenn sie die vorherrschende Sprechweise eines ganzen, also hypertextuell gebundenen Werks sind, so mag „Parodie" auch als Gattungsbezeichnung verwendet werden, was aufgrund der skizzierten Begriffs-„Verwirrung" nicht unbedingt zielführend sein könnte. Ich schlage deshalb eine Kombination mit den oben in I.3.4.5 aufgeführten Unterformen der Übertragung vor, beispielsweise also eine „satirisch verzerrende Anlehnung", oder eine „spielerisch verzerrende Nachdichtung".

I.3.5 Zusammenschau

Überblicksdarstellung der Formen produktiver Rezeption in Schriftmedien:

Verhältnis	Eigenständigkeit	Gebundenheit			Autonomie			
	Umfang	RD orientiert sich in seiner Gesamtheit am AD			Teile des RD orientieren sich am AD			
	Relation	Identität	Metatextual., Paratextualität	Hypertextualität	Intertextualität			
Einstellung	Motivation	kontinuativ – adversativ – reflektiv – aemulativ						
	Haltung	Vermittlung			Verarbeitung			
	Modus	editorisch	kritisch	reproduktiv	kreativ			
Produktion	Technik	Kopie	Kommentar	Re.produktion		Kopie	Komm.	Re.prod.
	Produkt (Bsp.)	**Textausg., Anthologie**	**Wiss. Komm., Lit.-Kritik, Einführung**	**Übertragung**	**Anlehng.**	**Zitat**	**Verweis**	**Anspielung**
	Positionierung	affirmativ – neutral – antithetisch						

Dabei lässt sich die Re.produktion in Makrotechniken und folglich lassen sich *Übertragungen* (nach ihrer Eigenständigkeit) noch einmal in folgende Bestandteile aufteilen:

Technik	Mimesis	Dokumentation	Adaptation	Imitation
Produkt	**Interlinearversion**	**Übersetzung**	**Nachbildung: Nachdicht., …**	**Neubildung: Neudichtg., …**

[128] Zu kreativer Zerstörung und Umdeutung/Inversion vgl. Bergemann et al. 2011, 47–54, die diese unter ihren Transformationstypen besprechen.

Hinzu treten oben besprochene Spezialformen wie die *spielerische/satirische Verzerrung* oder die *indirekte Intertextualität* (sekundäre Rezeption). Neben den Makrotechniken der Re.produktion kann man dieser außerdem folgende Mikrotechniken zuzuweisen:

Produktion	Mikro-Technik der Re.produktion	(Präservierung)	Kopie von Einzelelementen
		Mimesis	„Nachahmung und Nachbildung von Sprachformen der Textvorlage mit den Mitteln der Übersetzungssprache“[129]
		Archaisierung	„Rückgriff auf ältere Sprachformen, z. B. auf veralteten Wortschatz“
		Aktualisierung	„Ersetzung eines spezifisch antiken Sachverhalts oder einer spezifisch antiken Sprachform durch ein modernes Pendant“
		Transstilisierung	inkl. Stilanhebung, Stilabsenkung; Transmetrisierung, Versifikation
		(Reduktion)	Ignoranz von Einzelelementen; häufig zur Fokussierung anderer
		(Ausbau)	hinzufügende Kreation von Einzelelementen

Wir haben in diesem Abschnitt I.3 versucht, das breite Feld von Texten zu skizzieren und vorzustrukturieren, die als Rezeptionsantworten generell und insbesondere für unsere Rezeptionsgeschichte in Kap. II in Frage kommen. Dort wird außerdem das Instrumentarium in der Beschreibung von RDen immer wieder zur Anwendung kommen und kann hoffentlich weiter seine Praktikabilität erweisen.

I.4 Studien produktiver Rezeption

I.4.1 Rezeptionsgeschichte und -dialog

Oben I.3.1 habe ich angeführt: „Historische Leser verschiedener Epochen, die selbst produktiv auf den Ausgangstext reagiert haben, liefern auf diesem Weg ein Spektrum an Interpretationsansätzen: Auf welche Kommunikationsangebote des Textes haben sie in ihren Werken geantwortet, explizit oder implizit?“ Vorrangig bedient man sich zweier Möglichkeiten, sich solchen als Produkt verfügbaren Konkretisationen eines Textes zu nähern: als *Rezeptionsgeschichte* über einen zumeist diachron fortlaufenden Überblick oder als *Rezeptionsdialog*[130] über einen punktuell tiefergreifenden Vergleich. Beide Vorgehensweisen haben ihre eigenen Vorzüge: Letzteres, also eine Rezeptionsstudie, bei der ein AD mit einem oder einigen wenigen RDen in Dialog gebracht wird, erhellt akribisch die Qualität der Textbeziehungen und lässt da-

[129] Definitionen von „Mimesis“, „Archaisierung“ und „Aktualisierung“ auszugsweise zitiert aus dem Beitrag Poiss/Kitzbichler/Fantino 2016, 388–391.

[130] Vgl. zum Begriff das „dialogische Verhältnis von Literatur und Leser“ in Jauß’ mittlerweile kanonischer Konstanzer Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Jauß 1969, 27, auch wenn er m. E. noch etwas zu sehr vom Ausgangstext her argumentiert, siehe ebd. mit f.), die „Rezeptionsdialektik“ bei Janka 2016 sowie das Zitat von Wheeler in Anm. 154. Ein tragfähiges Konzept für diesen Dialog, bei dem gleichzeitig der Blick auf die rezipierte Kultur als auch die rezipierende Kultur selbst gerichtet wird, wodurch beide konstruiert und stetig verwandelt werden, hat mit der „Transformation“ der Berliner SFB 644 „Transformationen der Antike“ entwickelt, auf dessen Arbeiten wir bereits en passant verwiesen haben (zum SFB 644 grundlegend Böhme 2007 und 2011; Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017; meine Anm. 75 sowie zu Anm. 144f.).

mit fundiert Einzelaspekte (der Konkretisation) des Sinnpotenzials von RD und AD in den Blick treten.[131] Nachteile sind eine gewisse Gefahr, das RD als Epigonen eines übermächtigen AD zu betrachten und nicht als eigenständige Stimme (verschiedener Diskurse, nur teils gerichtet aufs AD) sowie eine Beliebigkeit in der Auswahl: Warum sollte gerade dieses RD ein repräsentativer ‚Kommunikationspartner' sein?

Eine Orientierung kann hier die erstgenannte Rezeptionsgeschichte bieten, also eine zeitübergreifende Zusammenschau der Rezeption, denn sie macht durch die komprimierte Zusammenstellung einer – insbesondere zu antiken ADen – hohen Anzahl individueller Rückmeldungen den bereits konstatierten Prozess sichtbar, in dem das Aussagepotenzial eines Textes über die Zeiten hinweg verhandelt wird.[132] Explizit (kritischer Modus) und implizit (reproduktiv und kreativ): Jeweils auf ihre eigene Art lassen RDe Rückschlüsse darauf zu, welche Propositionen des AD ihre Verfasser als dessen Leser für dessen Textdominanten gehalten haben. Begleitend wird man hier versuchen, in Rechnung zu stellen, wie stark und in welcher Form[133] das Werk in der jeweiligen Zielkultur präsent war. Die Anzahl von Nachdrucken, Besprechungen, Schulausgaben o. ä. kann hier Anhaltspunkte bieten. Allerdings steht dies nicht im Zentrum eines solchen Ansatzes, denn es geht nicht um die quantitative Wirkung eines Textes, sondern darum, einen multiperspektivischen Blick auf das AD zu bekommen, der durch seinen überindividuellen Ansatz dessen Sinnpotenzial breit auszuleuchten vermag: als „*synthetische Konkretisation*".[134]

Hier besteht zweifelsohne eine Nähe zur sogenannten „Wirkungsgeschichte",[135] was nicht zwingend von Nachteil sein muss. Entscheidend ist, zu welchem Zweck man die jeweilige Perspektivierung vornimmt. Eine Rezeptionsgeschichte kann Dominanten in der Reaktion auf einen Text aufzeigen (und dadurch für manchen Leser per se interessant sein), allerdings erreicht sie höchstens punktuell analytische Tiefe. Deshalb muss sich meines Erachtens eine Rezeptionsstudie anschließen, die den Dialog von AD und RDen dort aufgreift, wo die Rezeptionsgeschichte vielversprechende Perspektiven aufgespürt hat. Dies kann einerseits in Form eines Rezeptionsdialoges geschehen, der ein ausgewähltes RD ausführlicher mit dem AD vergleicht, das sich im Überblick der Rezeptionsgeschichte als besonders geeignet erwiesen hat (weil es singulär oder gerade prototypisch für einen Aspekt ist). In Kap. II versuche ich, schlaglichtartig derartige Perspektivierungen vorzunehmen, die durch vergleichende Interpretation ausschnittsweise die Eigenheit der Rezeptionsantwort des betreffenden RD herausarbeiten. In Ergänzung geht Kap. III andererseits den umgekehrten Weg, denn im Kern geht es der vorliegenden Studie ja um ein erweitertes Verständnis des AD. Deshalb wird dort eine Eigenheit des AD, die sich über den Verlauf der Rezeptionsgeschichte hinweg als auffällig herausgestellt hat, vertiefter analysiert, indem die Interpretation des AD durch die gesammelten Rezeptionsantworten angeregt und gelenkt wird.

Es gilt nun zu fragen, welche Arten von produktiver Rezeption für Rezeptionsstudien in Betracht kommen. Der Rezeptionsdialog wird sinnvollerweise zumeist zwei Texte vergleichen, die zueinander entweder in hyper- oder intertextueller Relation stehen – im reproduktiven oder kreativen Modus –, denn bei diesen ist die Positionierung des RD zum AD nicht expliziter Teil der Rezeption (wie beim kritischen Modus), sondern muss aus der sprachlich-stilistischen Gestaltung des RD erneut durch Interpretation extra-

---

[131] Vgl. Newlands/Miller 2014, 2: „[R]eception is a dynamic two-way process in that texts do not retain a continuous identity but are constituted by their interpretation over time".

[132] In gewisser Weise tut das literaturwissenschaftliche Forschung schon lange, wenn sie den bisherigen Stand der Forschung präsentiert. Hier wird jedoch nur ein kleiner Ausschnitt erfolgter Konkretisationen einbezogen – nicht nur zeitlich, gerade auch mit Blick auf die zahlreichen weiteren Rezeptionsmodi, die zur Verfügung ständen.

[133] Auch die materiale Voraussetzung der Rezeption, also bspw. das Vorliegen von Textausgaben und deren Qualität, spielt hier eine Rolle; vgl. zu Anm. 82.

[134] Siehe Link 1980, 157–160; vgl. Jauß 1969, insb. 46 das „Urteil der Jahrhunderte".

[135] Vgl. Grimm, 1977, 150 und seine Überlegungen 117–124.

poliert werden.[136] Wie sieht es aber mit Rezeptionsgeschichten aus, sollten auch sie auf Übertragungen und autonome RDe beschränkt werden, wie es bis dato Usus ist? Könnte es nicht sein, dass man, wenn man alle Rezeptionsmodi gleichzeitig zur Sprache kommen lässt, ein breiteres und realistischeres Bild der Rezeption eines Werkes und damit seines Sinnpotenzials erhält? Der editorische Modus wird keine Konkretisationen des Textes liefern; seine Auswertung gibt aber einen quantitativen Rahmen, in den wir die qualitativen Befunde der anderen Bereiche einspannen können. Lassen sich die drei anderen Modi in irgendeiner Weise gemeinsam behandeln?

Wenn andere Schriftsteller auf ein Ausgangsdokument reagieren, tun sie das anders als Philologen – vielleicht intuitiver, natürlicher, dem Wesen von Kunst sogar angemessener? „That artists are the best interpreters of other artists is a slogan containing truth and falsity in about equal measure."[137] Man könnte an dieser Stelle ausführlich darüber philosophieren, inwieweit ein Schriftsteller auch Philologe sein wird und wieviel Intuition umgekehrt literaturwissenschaftlicher Arbeit zugrunde liegt.[138] Doch spielt dies für uns eine untergeordnete Rolle. In jedem Fall können Künstler und Forscher mit ihren unterschiedlichen Herangehensweisen an Literatur zu einem möglichst vollständigen Bild des untersuchten Werkes beitragen. Und wie sich in Kap. II zeigen wird, beeinflussen sie sich in ihren Konkretisationen gegenseitig: Forscher nehmen kreative Rezeption wahr und Schriftsteller den wissenschaftlichen Diskurs. Umso befremdlicher erscheint es mir, dass die Interdependenz von kreativer und kritischer Rezeption häufig ignoriert und beide Zugänge strikt getrennt voneinander behandelt werden. Ihre Sichtweisen ergänzen sich, können sich gegenseitig befruchten und mitunter korrigieren sie einander auch.[139] Künstlerischer Zugang zu Kunst wird häufig die historischen Produktionsbedingungen des AD ausblenden (was, wie festgestellt, dieses lebendig hält!). Das Ziel kreativer Rezeption ist eben nicht möglichst objektive Beforschung des Ausgangswerkes, von der Vermittlung ihrer Einsichten ganz zu schweigen. Dies wiederum ist Proprium philologischen Arbeitens. Deshalb bin ich überzeugt, dass man einem vielschichtigen Sinnpotenzial des AD gerade durch kombinierte Analyse von verschiedensten Rezeptionsmodi am nächsten kommt[140] – sofern man sie bewusst kontextualisiert und den jeweiligen Gesetzmäßigkeiten ihrer Arbeit mit dem AD Rechnung trägt.

I.4.2 Perspektivierung von Rezeptionsforschung

Wie verfährt nun ein ‚Historiograph' literarischer Rezeption mit seinen Befunden? Wenn ich in Kap. II die Rezeption von Ovids Erotodidaxe kartographiere, werde ich dabei weitgehend chronologisch vorgehen; dies scheint die zunächst neutralste und der (sich ja entwickelnden) Sache angemessenste Struktur. Für mehr Übersichtlichkeit gliedere ich nach Epochen, was mitunter unweigerlich zur Trennung von Zusammengehörigem führt; durch Verweise wird versucht werden, dieser Problematik möglichst Abhilfe

---

[136] Wie die produktionsorientierte Interpretation den Produzenten gleichzeitig als Rezipienten vorausgegangener Literatur ernst nimmt, so muss eine rezeptionsorientierte Studie die Produktionsorientierung, die ihrer Analyse des RD zugrunde liegt, ernst nehmen.

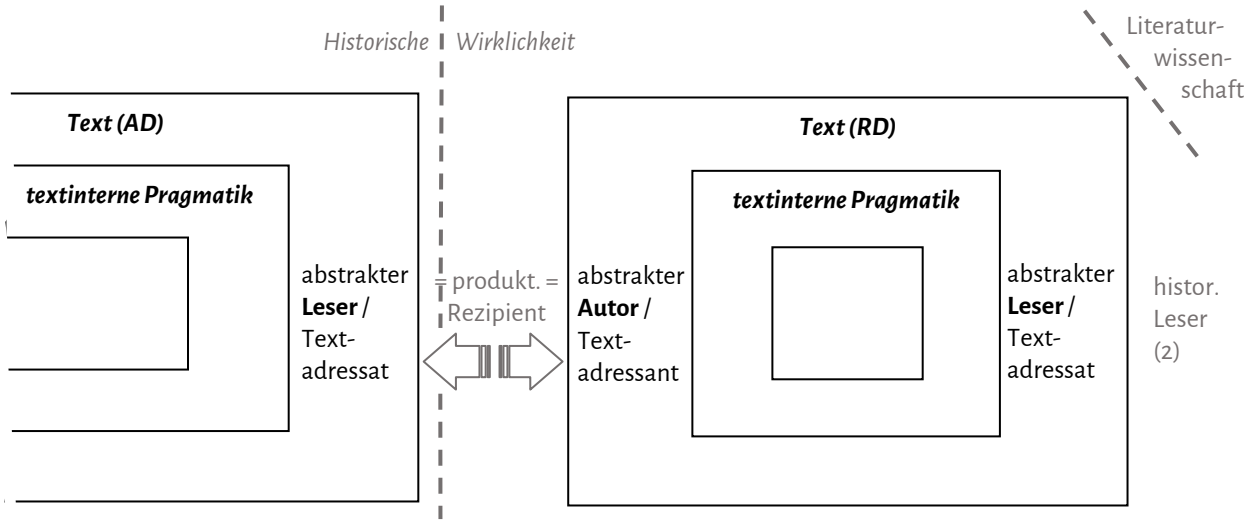
[137] Martindale 1988, 1.

[138] Zudem ist auch der kritische Modus der ‚Mode' unterworfen; vgl. Böhme, der Wissenschaftsgeschichte sieht „als die Geschichte einer historisch charakteristischen Wissenspraxis [...], deren Verfahren vielfältig mit kulturellen, ästhetischen und materiellen Prozessen verbunden sind und auf diese zurückwirken." (2007, VII).

[139] Der Renaissance wissenschaftlicher Ovid-Studien im 20. Jh. ging bspw. eine vermehrte schriftstellerische Auseinandersetzung mit seinen Texten voraus (II.6.1.2).

[140] Vgl. auch Grimm 1977, 116.

zu verschaffen. Weiterhin fällt die Gewichtung der Ergebnisse zueinander, wie angedeutet, schwer: Zu ermitteln, wie wirkmächtig ein Text zu einer bestimmten Zeit war, erstens im Vergleich zu einem anderen Text und zweitens im Vergleich zu einer anderen Zeit, ist oft nur annäherungsweise möglich. Bei dem extrem umfangreichen Pool an RDen wird es außerdem nötig sein, sich größtenteils auf bereits vorhandene literaturwissenschaftliche Forschung zu stützen. Nicht nur die unterschiedlichen Modi der Rezeption erfordern hier umsichtiges Einbinden diverser Forschungsdisziplinen und -richtungen.[141] Im Fall von Antikenrezeption wird diese komparatistische Leistung zusätzlich durch die kulturelle Distanz, die sich zwischen den verschiedenen Dokumenten auftut (die aber zugleich durch kulturelle Konstanz verbunden sind!), erschwert.



Zwei Sichtweisen werden in Kap. II vorherrschen: der altphilologische Blick, der sein Spektrum in der Vergangenheit auch über die lateinische Literatur hinaus erweitert hat auf deren „Nachwirkung", „Fortleben" oder eben Rezeption[142] – und der neuphilologische, der mit den neusprachlichen Texten mitunter an deren antiken „Quellen" oder „Vorbildern" interessiert war. Im Idealfall löst diese Rezeptionsgeschichte die Dichotomie auf und wird ein gesamtphilologisches Projekt.

Durch den rezeptionshistorischen Ansatz treten automatisch weitere wissenschaftliche, insbesondere – wie es der Begriff nahelegt – historische Perspektiven hinzu. Die „synthetische Konkretisation" des Sinnpotenzials stellt eben auch die kulturelle Umgebung der Rezeptionsdokumente in Rechnung, von der diese abhängen und die sie wiederum selbst prägen – man denke an die Prämisse von Literatur als sozial

[141] Vgl. Bachleitner 2013, 207: „Komparatistische, d. h. internationale Rezeptionsforschung hat es im Unterschied von Untersuchungen, die im Sprachraum des rezipierten Werks verbleiben, mit Transformationsvorgängen (Übersetzungen, Adaptationen) und kulturellen Differenzen zu tun – Aspekte, die von der Konstanzer Schule ebenfalls vernachlässigt wurden."

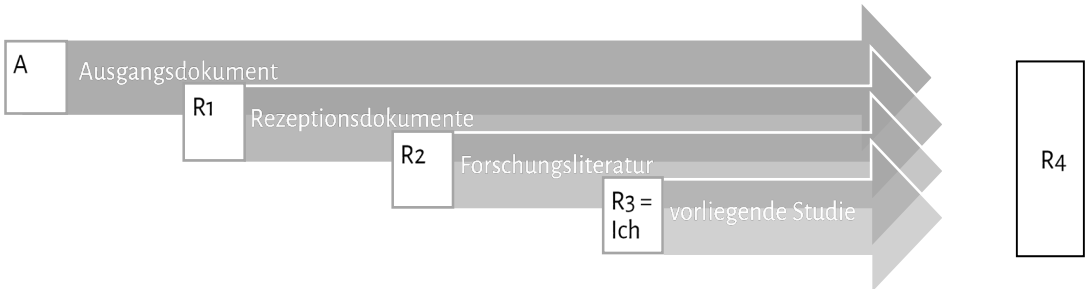
[142] Dies belegen für Ovid die entsprechend ausführlichen Sektionen in den einschlägigen Einführungen (Knox, P.E. (Hg.): *A Companion to Ovid*, Chichester/Malden 2009; Boyd, B.W. (Hg.): *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln 2002; Hardie, P. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002) sowie Veröffentlichungen wie Gatti, Pierluigi L.: *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Stuttgart 2014; Clark, James G./Coulson, Frank T./McKinley, Kathryn L. (Hgg.): *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge 2011; Ziolkowski, Theodore: *Ovid and the Moderns*, Ithaca/London 2005 – und viele mehr (siehe die Literatur zu Kap. II am Ende dieses Buches).

bedingter Kommunikation – und in deren Nachfolge jeder heutige Leser und damit letztlich auch der Rezeptionsforscher selbst steht.[143] Gerade die Arbeiten des Berliner DFG-Sonderforschungsbereichs „Transformationen der Antike“[144] haben für diese Eigendynamik kulturellen Wandels sensibilisiert: Wir erzeugen das Antikebild, das wir erforschen und wir erforschen eine Antike, die seit der Antike immer wieder neu erzeugt wurde.

> In den Rezeptionszeugnissen wird zum einen die ‚Antike‘ allererst hervorgebracht, wobei die ‚antike Kultur‘ zunehmend im Quellen- und Monumentenbestand angereichert und in den Interpretationen und Bildern vielfältiger wird. In diesen Transformationen der Antike konstruieren sich zum anderen die Rezeptionskulturen selbst [...]. Für diese Wechselwirkung von Referenzbereich und Aufnahmebereich von Transformationen wurde der neue Begriff der Allelopoiese geprägt.[145]

Diese Transformation der Rezipienten-/Aufnahmekultur werde ich in meiner Rezeptionsgeschichte nicht fokussieren, als Grundlage nachfolgender RDe wird sie jedoch stets eine indirekte Rolle spielen.

Selbst wenn wir nur den einen Rezeptionsdialog zwischen einem AD und einem RD in den Blick fassen, entsteht also eine Subjektivitätskette, die über mehrere Rezeptions- und Produktionsakte vom AD bis zu den letzten Rezipienten R4, nämlich Ihnen, meinen Lesern, führt (siehe Graphik). Auf diesem Weg wird das AD (und auch dessen RDe) mehrfach konkretisiert, bis es Sie erreicht.



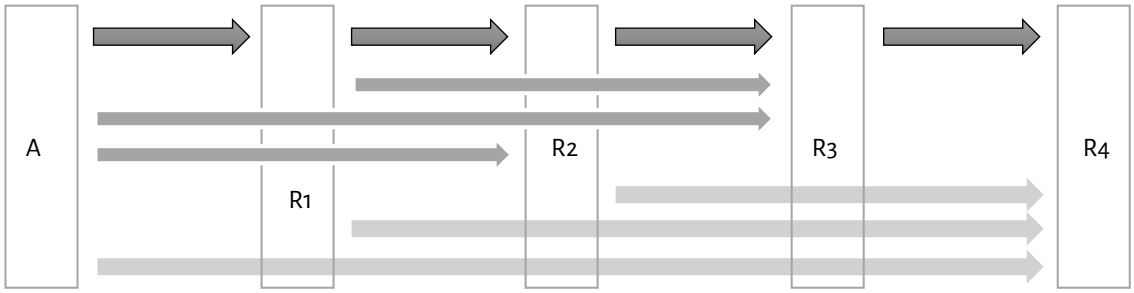
Sie als R4 können das AD bereits selbst gelesen haben, genauso zum Beispiel das kreative Rezeptionsdokument R1, das ich bespreche. Gleiches gilt für die anderen Rezipienten R2 und R3. Wir können also diese ‚Traditionslinien‘ noch etwas differenzierter (und doch weiterhin simplifizierend!) darstellen.

---

[143] Jede Interpretation von Literatur ist an das Subjekt des Interpretierenden gebunden, der als Leser und als Wissenschaftler in Lese-Traditionen allgemeiner und werkspezifischer Natur steht. Vgl. Nicastri 1995, 8: „[I]l filologo no potrà illudersi di avere, in quanto filologo, l’esclusiva della comprensione, ma dovrà invece porsi (certo con tutta l’attrezzatura dell’arte) nella condizione di lettore sapendosi ultimo destinatario, cosciente del proprio orizzonte storico, nel quale soltanto potrà comunque incontrare il testo antico, per operare con esso quella fusione – e distinzione naturalmente – di orizzonti in cui si attua il processo della comprensione“.

[144] Vordenker der „Transformation“ im Sinne des SFB siehe Böhme 2011, 12–15.

[145] Böhme 2011, 9, fast gleichlautend bereits Böhme 2007, VIIf.; vgl. „die grundsätzlichen Erklärungen, die der SFB 644 zu Leitlinien seiner Arbeit in der ersten Förderphase erklärt hat“, bei Böhme 2007, V sowie Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017; Bergemann et al. 2011, 39–41; Mindt 2007, 51f.; für Übersetzungen Rösler/Schmitzer 2016, VII; meine Anm. 75 und 130. Bergemann et al. 2011, 41 weisen darauf hin, dass sich bereits vor der Arbeit des SFB eine Tendenz, vermehrt die Wechselseitigkeit von Rezeptionsprozessen ins Auge zu fassen, in den entsprechenden Ansätzen der Literaturwissenschaft herausgebildet hatte.



Die oberen (in dunklen Pfeilen dargestellten) Rezeptionsschritte liegen meiner Studie zwingend zugrunde; die unteren Pfeile sind darin jeweils inkludiert beziehungsweise können es sein. Gleichzeitig sollten wir uns R1 und R2 als offene Gruppen von Dokumenten produktiver Rezeption vorstellen, die sich gegenseitig (innerhalb einer und zwischen beiden Gruppen) beeinflussen und ein ganzes Rezeptionsgeflecht[146] ausbilden können.

Wenn wir also etwas über die Möglichkeiten der Interpretation eines Ausgangstextes erfahren wollen, sollten wir der mehreren subjektiven Bedeutungskonstruktionen, die im Hintergrund stehen, gewahr werden. Fügen wir, wie es rezeptionsgeschichtliche Forschung tut, dieser Kette Glieder hinzu, vergrößern wir das Verzerrungspotenzial,[147] zumal Forschungsliteratur zum RD wiederum von Forschungsdiskursen zum AD beeinflusst sein kann.[148] Auch sind die Rezeptionsmodi der einzelnen Stufen unterschiedlicher Natur: R2, R3, R4 sind üblicherweise vom Vorsatz möglichst geringer Verzerrung geprägt, aber gerade auf der Stufe von R1 gehört beispielsweise im Fall von kreativer Rezeption eine Umarbeitung oder bei der Literaturkritik eine Zuspitzung, mitunter Polemik dazu – dies wäre dann wieder in (R2 und) R3 für den zugehörigen Leser sichtbar zu machen. Insofern erhält die Rezeptionsgeschichte mitunter die Gestalt einer interdisziplinären Meta-Studie. Sie ist kritische Rezeption auf (erster bis) zweiter und dritter Stufe. Weil und auch wenn sie sich auf eine Vielzahl vorausgegangener Untersuchungen stützt, kann der einzelne Forscher nicht in der Lage sein, jeden der Rezeptionsmodi – auch wenn sie beschränkt sind auf Schriftmedien – mit der Tiefe zu untersuchen, wie es die jeweilige Spezialdisziplin täte (etwa Buchwissenschaft, Philologien aller Sprachen sämtlicher Zeiten, Sozial- und Geschichtswissenschaften); ein Kernproblem einer Rezeptionsgeschichte wird, wie angedeutet, immer Oberflächlichkeit sein. Hinzu tritt sicher Unvollständigkeit sowie nur partielle Darstellung der Relationen von Rezeptionsdokumenten untereinander. Ich meine, aus historiographischer Sicht sind das gravierende Unzulänglichkeiten; aus der Sicht desjenigen, der weniger den Einfluss als vielmehr das Potenzial des AD verstehen will, sind es schlichtweg zu akzeptierende Unwägbarkeiten. Umso wichtiger ist es, sie zu kennen und über präzise Leitfragen für die Untersuchung einzudämmen. Ralph Hexter widmete nach jahrzehntelanger Erfahrung mit *reception*

---

[146] Vgl. I.3.2 mit Anm. 46.

[147] Vgl. entsprechende Überlegungen im Rahmen des Konzeptes der „Transformation“ (Anm. 75, 130 sowie zu 144f.): Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017, 6; Bergemann et al. 2011, 46; Böhme 2011, 18–21.

[148] Ein Beispiel: Peter L. Allen analysiert in *The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose* (Philadelphia 1992), wie u. a. Andreas Capellanus Ovids Erotodiaxe rezipiert (II.3.2.4). Capellanus' Argumentation erst für und dann wider die Liebe bringt er dabei mit *Ars amatoria* resp. *Remedia amoris* in Verbindung, wobei er sich darauf stützt, dass diese von Seiten der Klassischen Philologie als Werkeinheit gesehen werden (siehe 124 Anm. 1 zu Seite 16, mit Belegen). Dies birgt die Gefahr (auch wenn sie in diesem Fall unbegründet ist), dass wir in der produktiven Rezeption des Capellanus eine Konkretisation ovidischer Erotodidaxe entdecken, die erst wegen einer bestimmten (klassisch-philologischen) Konkretisation von *Ars/Remedia* überhaupt in dieses RD hineingelesen wurde.

studies derlei Bedenken eines „reception historian[s]“ 2006 einen Beitrag, in welchem er zu dem Schluss kommt: „One can worry and worry and not write, and one could of course write and not worry. Neither course seems at all advisable. One must worry and write, write despite the worries.“[149]

I.4.3 Resümee

Zu verstehen, warum Leser wie auf ein Werk reagiert haben, kann uns dieses auf ähnliche Weise erhellen, wie die Arbeit des Autors mit Werken seiner Vorgänger zu entschlüsseln. Aus letzterer, produktionsästhetischer Perspektive hat man unausgesprochen die Rezeption also immer schon einbezogen[150] – es ist nur folgerichtig, dass man sie jetzt ebenso ernst nimmt in ihrer Aussagekraft für das Werk, mit dem die Rezipienten gearbeitet haben. Gerade in der Klassischen Philologie hat man Literatur von der Vergangenheit und Gegenwart ihrer Entstehung her betrachtet.[151] Um richtig verstanden zu werden: Das „Fortleben“, „Nachleben“, der „Einfluss“ oder die „Wirkung“ eines Dichters (engl. „afterlife“, „presence“ oder „influence“) hat stets fasziniert.[152] Doch erst die in den vergangenen Jahrzehnten erfolgte Neuperspektivierung solcher Betrachtungen als „Rezeption“ verspricht tieferen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn. Denn nun wird das Verhältnis von Ausgangs- und Rezeptionsdokument als reziprok aufgefasst, als ein Dialog, der über beide Texte gleichermaßen Aufschlüsse gibt.[153] Der rezipierte Text wirkt nicht nur auf die Folgetexte ein, sondern diese auch auf ihn, da sie sein Sinnpotenzial weiter formen. Rezeption ist demgemäß

> the open-ended process by which contemporary or subsequent audiences react to and understand that work (which does not exclude, of course, attempts at reconstructing the author's original intentions). As such, reception can be viewed as a form of dialogue in which the meaning of a work of literature is historically contingent and continually being modified through the political, religious, or intellectual needs of each new generation of readers.[154]

Wenn ich also in Kap. II zunächst eine Rezeptionsgeschichte als Überblicksdarstellung biete, geht es mir in Abgrenzung zu einer Wirkungsgeschichte nicht um den Einfluss, den Ovids Erotodidaxe auf nachfolgende Generationen hatte, sondern darum, wie seine Werke von diesen verstanden und weiterverarbeitet wurden. Indem die verschiedenen Formen, mit denen Menschen seit der Antike auf *Ars amatoria* und *Remedia amoris* reagierten, neben-, genauer: nacheinander gestellt werden, entsteht ein weitläufiges, vielschichtiges Bild der möglichen Interpretationen, das heißt deren Sinnpotenzials. So werden außerdem

---

[149] Hexter 2006, 30; ich würde bei aller pathetischen Formulierung im Kern zustimmen.

[150] Insofern gleicht teils das Vorgehen bei einer rezeptionsorientierten Studie, die in ihrer Analyse eines RD produktionsorientiert vorgeht, der klassischen produktionsorientierten Interpretation, die den Produzenten gleichzeitig als Rezipienten vorausgegangener Literatur perspektiviert.

[151] Der Archetyp solcher genetischer Fragestellungen ist natürlich die „Homerische Frage“.

[152] Teils war dies auch nur dem Zwecke verhaftet, die große Wirkmacht und damit schier die Größe des rezipierten Textes zu erweisen, so z. B. für unseren Autor Wilfried Strohs Sammlung *Ovid im Urteil der Nachwelt* – man vergleiche das Vorwort: „Man hat [Ovids] Werke zwei Jahrtausende lang gelesen, bewundert und benutzt. Die Ars amatoria, auf ihrem Gebiet bis heute das bedeutendste Lehrbuch, reizte unzählige Male zu Nachbildungen und Konkurrenzschriften. Durch die Epistulae Heroidum wurde Ovid zum Stifter“ usw. (Stroh 1969, 1).

[153] Wie dieser Paradigmenwechsel die Klassische Philologie verändert (hat), zeigt konzise Charles Martindale in seinen einführenden Gedanken zum Band *Classics and the Uses of Reception* (Martindale 2006).

[154] Wheeler 2002, 342f.

Schwerpunkte im Verständnis beider Werke über die Jahrhunderte hinweg sichtbar.[155] In einem zweiten Schritt (Kap. III) gilt es, ausgewählte Textdominanten der beiden ADe genauer in den Blick zu nehmen, insbesondere dann, wenn sie bisher wenig Forschung erfahren haben.

[155] Darüber hinaus mag man, wie von Jauß 1969 vorgeschlagen, aus der Vielfalt und Qualität dieser Schrift gewordenen Interpretationen auf die ästhetisch-literarische Qualität des Ausgangstextes schließen (vgl. 46). Dies jedoch sollte wohl mit aller gebotenen Vorsicht geschehen.

II Einer, Keiner, Hunderttausend: Rezeptionsgeschichte zu Ovids liebesdidaktischem Zyklus

Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo
e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

Schlusssatz des Protagonisten in Luigi Pirandellos *Uno, nessuno e centomila*

II.1 Einleitung

Seit Ovid seine Gedichte verfasst hat, inspirieren sie andere, auf sein Schaffen kritisch und kreativ zu reagieren. In diesem Prozess entstehen nicht nur neue Texte, sondern auch die antiken ADe immer wieder neu, wie in Kap. I dargelegt wurde.

> [E]ntrando in contatto con i lettori di Ovidio che ci hanno preceduto nelle diverse *aetates*, noi conosceremo la loro cultura ma anche l'Ovidio da essi conosciuto che potrebbe diventare, in qualche misura, criticamente attraverso la fusione degli orizzonti, il nostro Ovidio. Perché i significati dell'opera poetica emergono, e per forza, solo attraverso i tempi.[156]

Aus der Warte ihrer Rezeptionsantworten hat man sich Ovids Erotodidaxe bisher fast[157] ausschließlich zu Einzelaspekten[158] genähert, in verstreuten Monographien, Sammelband- und Zeitschriftenbeiträgen. Aus

[156] Nicastri 1995, 10.

[157] Erst während des Abschlusses dieser Rezeptionsgeschichte erscheint in einem neuen *Ovid-Handbuch* (= Möller 2021) ein Überblick über viele der auch hier besprochenen RDe: *Die erotische Dichtung in der Literatur* (= Trautsch 2021a). Die Übersicht, die – wie das ausführliche Literaturverzeichnis illustriert – auf gründlicher Sammlung beruht, hätte mir gerade zu Beginn meiner eigenen Forschungen einiges an zeitintensiver Recherche erspart. Zugleich verbleibt sie (mit Ausnahme vierer knapper Fallstudien) auf der Ebene der Nennung und (nicht einmal immer) Kürzestbeschreibung des jeweiligen RD (je ca. 1–2 Sätze). Eine genauere Auswertung des Rezeptionsdialoges ist nicht

den in I.4 skizzierten Erwägungen heraus entwickelte sich das Vorhaben, Antworten zu kompilieren, die über die Jahrhunderte auf *Ars amatoria* und *Remedia amoris* formuliert wurden. Die folgende Rezeptionsgeschichte soll entsprechend, einem Handbuch ähnlich, ein repräsentatives Tableau auffächern und dabei die RDe so in den größeren Zusammenhang einarbeiten, dass deren Exemplarität oder aber Singularität deutlich werden. Dafür werden Charakteristika der Kommunikation mit dem AD in vergleichenden Interpretationen von Einzelstellen schlaglichtartig näher beleuchtet; zumeist implizit öffnet das zudem den Blick für die zahlreichen Bereiche, die noch intensivere Forschung lohnen würden. *In summa* präsentiert diese Rezeptionsgeschichte eine synthetische Konkretisation, eine Zusammenschau von Interpretationsmöglichkeiten: wann man welche Qualitäten, welche Propositionen des Textes für dominant gehalten hat – diese Einsichten sollen, wie erwähnt, als Ausgangspunkte für weiterführende Interpretationen der ovidischen Texte in Kap. III dienen. Um dies zu erleichtern, sind an markanten Einzelstellen Verweise auf die entsprechenden Unterkapitel von III eingefügt; zudem ist die Rezeptionsgeschichte chronologisch unterteilt in (grobe) historische Epochen (I.4.2), deren Ergebnisse jeweils in Zusammenfassungen kondensiert werden. Wir eröffnen mit Ovid als Rezipient seiner eigenen Werke und verfolgen die Rezeption seiner Erotodidaxe bis in die Jetztzeit, bis ins erste Fünftel des 21. Jahrhunderts.

Die Mehrzahl der Analysen fußt auf Interpretationen der RDe, wie sie jeweils in latinistischen, mediävistischen oder neusprachlichen literaturwissenschaftlichen Studien vorgenommen wurden (vgl. I.4.2). Dies führt einerseits dazu, dass die Untersuchung tatsächlich von den RDen aus auf Ovids ADe blickt, denn fast alle verfügbare Rezeptionsforschung fokussiert die späteren Schriften. Andererseits folgt daraus, dass die jeweilige Untersuchung das Verständnis der Texte formt (v. a., wenn nur geringe Forschung zum entsprechenden Rezeptionsdialog vorliegt). In Details kann das also zu einer verzerrten Wahrnehmung von Ovids „Fortleben" führen; diesen Umstand muss ich als Tatsache akzeptieren. Dass mein Überblick über die Rezeption diese nicht in (einer nur theoretisch existenten) Reinform zeigt, sondern simultan auch, in welcher Hinsicht und wie intensiv sie beforscht wurde, ist Manko und Erkenntnis-Gewinn zugleich (I.4.2).

Die Überblicksdarstellung wird beschränkt sein auf Reaktionen aus Schriftmedien, also literarische Rezeption und literaturwissenschaftliche Kritik (siehe dazu I.4.1); eine Ausnahme bilden ausgewählte Filme und Liedtexte, wobei auch hier die ihnen zugrundeliegenden Texte im Fokus stehen. Die Ausklammerung insbesondere der darstellenden und bildenden Kunst erscheint mir in unserem Fall vertretbar, denn hier erfuhren *Ars* und *Remedia* geringere Beachtung, war doch für Künstler die Rationalisierung der Liebe

---

vorgenommen und wäre bei einem Handbuch-Artikel, obwohl er mit 17 Seiten zu den längeren des Bandes gehört, auch nicht möglich. Dies jedoch möchte ich in der vorliegenden Rezeptionsgeschichte bieten.

[158] Rezeptionsstudien zu Ovid müssen notgedrungen einen begrenzten Bereich fokussieren. Wie aus meinem Literaturverzeichnis ersichtlich, handelt es sich hier zumeist um Rezeption Ovids allgemein in einer bestimmten Epoche (z. B. *Ovid in Restoration and Eighteenth-Century England* = Horowitz 2014) oder durch einen speziellen Schriftsteller (e. g. *Shakespeare and Ovid* = Bate 1994 oder *Ovids Fortleben bei Puškin* = Schneider 2005), wobei die Erotodidaxe nur en passant besprochen wird, sofern dies überhaupt geschieht. Darstellungen, die sich bewusst mit der Rezeption von Ovids *Ars amatoria* und/oder *Remedia amoris* beschäftigen, sind in der Regel ebenso auf nur einen produktiven Rezipienten (*Ovids Ars amatoria im Urteil Christoph Martin Wielands* = Horn 1999) oder ein Werk, eine Textstelle beschränkt (*Maître Elie's De Ovide de arte. Translation or adaptation?* = Hunt 2011). Einzig für das Mittelalter gibt es mitunter den etwas breiteren Blick auf eine Gruppe von Rezipienten (bspw. *L'ars amatoria au XIIe siècle en France: Ovid, Abélard, André le Chapelain et Pierre le Chantre* = Baldwin 1992). Außerhalb des Mittelalters bleiben Loubères zwei Monographien, in denen sie unternimmt, detailliert die Rezeption ovidischer Erotodidaxe über einen längeren Zeitraum hinweg im Wechselspiel mit gesellschaftlichen Prozessen zu beobachten (Loubère 2006 und 2011), die Ausnahme.

stets weniger verlockend als der *furor amoris*.[159] Aufgrund meiner eigenen fremdsprachlichen Barrieren wird das Folgende vorrangig auf deutsch-, englisch-, französisch-, italienisch- und spanisch-sprachige RDe blicken, was zweifelsohne auch deren Kerngebiet repräsentiert; gerade die Literatur Osteuropas wird jedoch weniger Aufmerksamkeit erfahren, als ihr zustände. Auch möchte ich das *Cavete* vorausschicken, dass in meinen Ausführungen der Eindruck entstehen könnte, *Ars* und *Remedia* hätten die Ovid-Rezeption dominiert. Dies ist freilich nicht der Fall, über die Zeiten hinweg standen alle Werke Ovids im Schatten des großen Bruders *Metamorphosen*.[160] Und auch die *Heroides*, auch die *Amores* spielten fast immer eine größere Rolle als sein erotodidaktischer Zyklus. Umgekehrt ist dadurch die Rezeption ovidischer Erotodidaxe gerade noch zu überblicken – ein Vorhaben wie meines für die *Metamorphosen* umzusetzen, ist im Rahmen einer Monographie nicht zu bewältigen. Denn Ovids „Fortleben" übertrifft, denke ich, sogar seine eigene Erwartung *uiuam, parsque mei multa superstes erit* (*Am*. 1,15,42). Der vor über 2000 Jahren Verstorbene wird nicht nur weiterhin gelesen, er wirkt in einer unglaublichen Vielzahl an RDen fort. So ist es mit ihm ein wenig wie mit dem fragmentierten Ich, mit dem sich Vitangelo Moscardo in Luigi Pirandellos *Uno, nessuno e centomila* konfrontiert sieht: Aus einem wurden keiner und hunderttausende zugleich.

[159] Vgl. bspw. den Katalog von Griesbach, Jochen/Roberts, Daniela (Hgg.): *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit*, Berlin/München 2018. Dementsprechend standen natürlich die *Metamorphosen* stets im Zentrum bildkünstlerischer Aufmerksamkeit (vgl. Trautsch 2021b, 318 mit den entsprechenden weiteren Kapiteln in Möller 2021). Wenn bildende Künstler die *Ars* oder *Remedia* rezipieren, dann inspiriert sie auch bei diesen überwiegend die ungebändigte Liebe bzw. Lust, wie sie in den mythischen Exempla zutage tritt. Berühmtes Beispiel: Rubens. Sein überdurchschnittliches humanistisches Interesse schlägt sich in Kenntnis aller ovidischen Hauptwerke nieder; die *Ars amatoria* wiederum scheint ihm konstante Inspirationsquelle gewesen zu sein. Deutlich sichtbar wird dies z. B. in einer Serie zum Leben Achills aus den frühen 1630er Jahren (McGrath 2015, 164–168). Dieses und weitere Beispiele zu Ovids „erotische[r] Dichtung in Kunst und Musik" (Titel) hat Trautsch 2021b zusammengetragen.

[160] Ich werde im Folgenden immer wieder en passant darauf hinweisen. Dass der Befund auch für die Rezeptionsforschung zu ovidischer Erotodidaxe gilt – und hier somit ein Forschungsdesiderat vorliegt –, zeigt sich in II.6.2.1; vgl. Janka 2007, 15: „Die von den Vertretern des *New Historicism* erstrebte – genuin interdisziplinäre – Verankerung eines Textes im Gesamten der textuellen und materialen Überlieferung seiner Entstehungszeit hat sich vor allem in der Erforschung der *Metamorphosen* und der *Fasti* bewährt."

II.2 Antike

II.2.1 Ovid liest Ovid

„Mehr vielleicht als irgendein anderer antiker Dichter besaß Ovid das Bewußtsein, eine Nachwelt zu haben."[161] Er selbst ist es, bei dem wir die frühesten Hinweise auf den Anklang seiner Werke finden, deren Aufführungen begeistert aufgenommen worden seien (*Trist*. 2,519; *Trist*. 5,7,25), und das trotz seiner Relegation und der damit verbundenen Verbannung seiner Bücher aus den drei öffentlichen Bibliotheken Roms (*Trist*. 3,1; *Pont*. 2,5,9). Die erste Station der Wirkungsgeschichte der *Ars amatoria* findet sich im Gedicht selbst: Hier wird bereits ein Publikumsecho fingiert, wenn das Ich in 2,1–4[162] (in gewisser Weise auch 2,745f.)[163] von begeisterten Schülern der *Ars* berichtet – laut 3,47 nun alle „Liebeskünstler" – und wenn er in 3,341f. die eigene *Kunst* in den Kanon unsterblicher Liebesdichtung einschreibt. Diese Selbstinszenierung setzen die *Remedia* fort,[164] wo die *Ars* zum erfolgreichen Vorläufer stilisiert wird (9f.; 43; 71; 485; 557); ja, seine Liebesdichtung überhaupt solle man, so das Ich, wie die anderen großen Vorgänger tunlichst meiden, wolle man nicht ‚Ansteckung' mit *Amor* riskieren (757–766; vgl. *Ars* 3,329–348). Doch neben dem Erfolg thematisieren die *Remedia* auch den durch Frivolität erzeugten Unmut – und zeigen somit den Zwiespalt auf, in dem sich die Rezeption ovidischer Erotodidaxe bis in unsere Zeit hinein befinden wird:

***Rem.* 357–364**	
nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu, eloquar: ex omni est parte fugandus Amor. multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu ingenio uerbis concipe plura meis. 360 nuper enim nostros quidam carpsere libellos, quorum censura Musa proterua mea est. dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe, qui uolet, impugnent unus et alter opus.	Jetzt will ich dir, was wir mitten im Liebesspiel tun sollten, erläutern: Zur Gänze gilt's zu vertreiben Amor. Vieles freilich davon schäme ich mich zu sagen, aber du entnimm mit Scharfsinn mehr als meine Worte. Neulich nämlich zerpflückten welche unsere Büchlein, laut deren Kritik meine Muse schamlos ist. Solange ich nur derart gefalle, solange man mich auf der ganzen Welt singt, / soll [ruhig] der ein oder andere angreifen das Werk.
In dieser kurzen Passage wendet sich das Ich zunächst noch als *praeceptor* an seinen Schüler. Nachdem der Lehrgang der *Ars amatoria* in den Ratschlägen zum Beischlaf seinen krönenden Abschluss gefunden hat (*Ars* 2,703–733 resp. 3,769–808) soll nun auch dieser – abstruserweise – in ein Entliebungsmodul verdreht werden. Dort ist noch *non obstet* […] *pudor* das Motto der Stunde (*Ars* 2,720), in 3,769 folgt dann vor den Sex-Ratschlägen die Absage der Venus an den *pudor*, und so ist dieses Signalwort für die *Rem*. entsprechend aufgeladen.[165] Mit diesem Wissen im Hinterkopf wird der Schüler nun aufgefordert, seine Kompetenz als Leser zu gebrauchen, um im Kommenden zwischen den Zeilen zu	

[161] Stroh 1969, 1; vgl. Nicastri 1995. Zu „Strategien der Selbstkanonisierung bei Ovid" vgl. den so betitelten Beitrag von Ulrich Schmitzer in ders. (Hg.): *Enzyklopädie der Philologie. Themen und Methoden der Klassischen Philologie heute*, Göttingen 2013, 51–83 (Digitalisat: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3300/1/Schmitzer_Strategien_der_Selbstkanonisierung_2013.pdf; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[162] Siehe dazu detaillierter der Kommentar von Janka 1997, 39–46.

[163] Vgl. auch hier Janka 1997, 511f.

[164] Von manchen wird auch *Amores* 2,18,19f. als Verweis auf die *Ars* gedeutet (inkl. Klage darüber, dass deren *praecepta* ihm schaden); dann wäre dieses Gedicht in eine zweite *Amores*-Edition nach Erscheinen der *Ars* aufgenommen. Dies diskutieren u. a. Holzberg 2006, 59–63 und McKeown in seinem Kommentar 1998, 358f.

[165] Vgl. Henderson 1979, 87.

lesen. Diese Übertragung der Verantwortung wird in 371–388 auf der reinen Leser-Ebene, poetologisch und unabhängig vom eigentlichen Lehrgang, wieder aufgegriffen (zur Passage siehe genauer III.6): Der Leser (Augustus?)[166] solle bewusst die für das Genre[167] und seine Lizenzen passende Rezeptionshaltung einnehmen. Doppelt finden wir also hier, worauf wir in der Exildichtung wieder stoßen werden: Ovids quasi-rezeptionsästhetischer Zugang: Dem Leser ist die Macht gegeben, wie er einen Text versteht – und offenbar besteht gerechtfertigte Hoffnung, dass zahlreiche Leser auf der ganzen Welt ‚richtig' lesen können (*toto canter in orbe*, 363; vgl. *Ars* 2,740; *Trist*. 2,118; 4,10,128).

So beginnt die literarische Rezeption Ovids bereits bei Ovid selbst. Seine *Liebeskunst* wird in den *Heilmitteln gegen die Liebe* immer wieder wortwörtlich aufgegriffen, vor allem indem ihre *praecepta* unter umgekehrten Vorzeichen wiederverwendet werden.[168] So setzt Ovid die *concatenatio*, die zunächst *Ars* 1 und 2 miteinander und diese dann mit 3 verschränkt hatte, in den *Remedia* fort – weshalb diese gerne als „viertes Buch der *Ars amatoria*" bezeichnet beziehungsweise beide zu „Ovids erotodidaktischem Zyklus" zusammengefasst werden.[169] Dieser wiederum fügt sich ein in die Werkgruppe der *carmina amatoria*, die mit dem Aus- und Umbau elegischer Liebe ein, wenn nicht das zentrale Motiv für Ovids gesamtes Schaffen konturieren.[170]

Aus einem weiteren Grund bleibt die *Ars amatoria* vordringlicher Referenzpunkt für Ovids folgende Werke: *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error* (*Trist*. 2,207). Sie sei als *carmen* einer der beiden Gründe, die Augustus für die Relegation des 51-jährigen Dichters (*Trist.* 4,10,95f.) ans Schwarze Meer ausgegeben habe. Immer wieder verweisen die Verbannungsgedichte darauf, Vita und Werk des Autors werden dicht miteinander verwoben[171] – und dadurch die Rezeptionshaltung kommender Leser seiner Exildichtung, aber auch der Erotodidaxe geformt.[172] So gleich zu Beginn von Buch 1 der *Tristien,* dem das Ich *ex persona poetae* folgende Anweisungen mit nach Rom gibt:

***Trist.* 1,1,65–68** *[gerichtet an* Trist. *1, das er nach Rom schickt]*	
siquis erit, qui te, quia sis meus, esse legendum non putet, e gremio reiciatque suo, 'inspice' dic 'titulum; non sum praeceptor amoris; quas meruit poenas iam dedit illud opus.'	Wenn es aber einen geben sollte, der – weil du von mir bist –, dass man dich lesen darf, / nicht glaubt und dich seines Schoßes verweist, / dann sag: „Sieh den Titel an; ich bin nicht der Lehrer der Liebe; / die verdiente Strafe hat bereits verbüßt jenes Werk."
***Trist.* 1,1,111–116** *[an* Trist. *1, wenn es in Ovids Bibliothek in Rom gebracht wird und dort dessen andere Werke sieht]*	
tres procul obscura latitantes parte videbis; sic quoque, quod nemo nescit, amare docent. hos tu uel fugias, uel, si satis oris habebis, Oedipodas facito Telegonosque uoces.	Drei wirst du entfernt an einem dunklen Platz verborgen sehen; auch so lehren sie, was niemandem unklar ist: lieben. / Vor diesen sollst du entweder fliehen oder sie, wenn du genug Stirn hast, ‚Ödipusse' und ‚Telegonusse' nennen. / Und von den dreien, ich

[166] Juppiters Blitz in 370 verweist darauf, dass Augustus mitgemeint sein könnte; vgl. III.6.

[167] Diesen Gedanken wird Ovid in seiner ausführlichen apologetischen *Trist*. 2 weiterentwickeln; vgl. dazu Barchiesi, Alessandro: *Teaching Augustus through Allusion,* in ders. (Hg.): *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London 2001, 96–100.

[168] Siehe e. g. das Textbeispiel zu Maximinian (II.2.3).

[169] Z. B. Holzberg 1981, 13.

[170] Diese Einschätzung teilt offenbar auch Ovid selbst, der sich in der ‚autobiographischen' Exilelegie *Trist*. 4,10 zu Beginn als *tenerorum lusor Amorum* vorstellt (ebenso *Trist*. 3,3,73) und im gesamten Gedicht Hinweise auf die großen nicht explizit amatorischen Werke komplett unterdrückt (vgl. dazu genauer Casali 2016).

[171] Vgl. Janka 2017, 12: „Die Elegie *Tristien* 4,10, als Handreichung zum Verständnis der Werkbiographie gedacht, dient der Forschung mangels zeitnaher externer Quellen bis zum heutigen Tag als Hauptzeugnis für die Rekonstruktion auch der Autorenbiographie."

[172] Vgl. Myers 2014, 8.

deque tribus, moneo, siqua est tibi cura parentis, ne quemquam, quamuis ipse docebit, ames.	warne dich, sollst du, wenn dir nur irgendetwas an deinem Erzeuger liegt, / keines, so sehr es selbst [dies] auch lehren wird, lieben.
Bei *sic quoque* liegt eine verderbte Stelle vor; in dieser Lesart[173] ist es die gewagteste Ansage, aber auch wenn man z. B. *hi qui* liest, macht das Ich deutlich, dass die *Ars* extrem verlockende Lektüre ist, die je nach Interpretation von *quod nemo nescit* entweder „lieben lehrt – und jeder weiß es (trotz Augustus' Zorn!)" oder „lehrt, was jeder kennt: lieben" und das wäre natürlich eine Pseudo-Apologie (ich lehre ja nichts Neues), ironisiert durch die Verkehrung des Eingangsverses von *Ars* 1, der bereits doppelt in 17f. (sowie in 95) anzitiert wurde: *SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi.*[174] So oder so, *Trist*. 1 ruft über Zitate und Anspielungen vehement die *Ars amatoria* ins Gedächtnis,[175] was die Bitte konterkariert, das *Tristien*-Büchlein solle der Didaxe seiner vatermordenden Geschwister *Ars* 1–3 widerstehen und diese nicht lieben (anders als offenbar viele Leser, womit Ovid einmal mehr Erotik und Poetik gleichsetzt).[176] Dass das Ich mit seiner Vergangenheit bricht, indem die *Tristien* ein neues Kapitel aufschlagen, welches mit der unglückseligen Erotodidaxe nichts zu tun haben soll, wird durch diese sprachliche Verwebung (vgl. auch die Anspielung über *titulus* auf *Rem*. 1) in der selbst höchst didaktisch tönenden Elegie[177] ad absurdum geführt.	

Gerade durch diesen vorgeblichen Bruch mit der poetischen Vergangenheit wird also erst recht an diese angeknüpft – wie sich im weiteren Œuvre bestätigen wird (vgl. auch die „Reue", Liebesdichtung verfasst zu haben, *Trist*. 5,1,19f.), wo die Exildichtung durchgängig auf die früheren Werke verweist und sich in Relation zu ihr ausformt.[178] Diese intertextuellen Bezüge erfolgen nicht immer offen; vielmehr erschließen sie sich nur dem aufmerksamen vorgebildeten Leser, der sich via Durchblicke in Form von Zitaten und Anspielungen mit Dichtung vor der Verbannung konfrontiert sieht. Ein solcher Fall liegt beispielsweise in *Trist*. 2,20 vor. Dort äußert der Sprecher die Hoffnung, mit Dichtung, auch wenn sie ihn ins Verderben stürzte, nun ebenso seine Rückkehr erwirken zu können. Die Idee und Formulierung, aus derselben Quelle Verletzung und Heilung ziehen zu können, stammt allerdings aus den *Remedia*, wo über die Eignung des Liebes-Lehrers als Liebes-Heiler nachgedacht wird:

***Rem.* 44**	
una manus uobis uulnus opemque feret.	Ein und dieselbe Hand wird euch Verwundung und Heilung bringen.

[173] Ich favorisiere sie aus inhaltlichen Gründen; für Luck 1977, 23 ist sie der „Ausweg" gegenüber ansonsten unbefriedigenden Lösungen.

[174] Für zweitere Interpretation, dass Ovid nichts lehre, was die Menschen nicht eigentlich schon kannten, entscheidet sich u. a. Baldricus Burgulianus/Baudri de Bourgueil (II.3.2.4) in einem fiktiven Brief von Florus an den exilierten Ovid:

Baldricus Burgulianus, *Carmina* 97,43–46	
Nec tamen exilio te dignum Musa peregit, Sed tibi plus Musa Caesaris ira nocet. Sexus uterque diu sine carmine nouit amare· Quod tenuere prius secula, tu recitas.	Aber trotzdem hat dich nicht, weil du das Exil verdientest, die Muße fortgejagt, / sondern dir bringt mehr als die Muse des Kaisers Zorn Schaden. / Beiderlei Geschlecht hat längst ohne Gedicht erlernt zu lieben. / Was zuvor schon Jahrhunderte wussten, trägst du vor.
51f.	
Naturam nostram plenam deus egit amoris· Nos natura docet, quod deus hanc docuit.	Unsere Natur hat Gott reich gemacht an Liebe. Uns lehrt die Natur, was Gott sie gelehrt hat.

[175] Vgl. Casali 2005, 16 mit Verweis auf eine ähnliche Strategie in *Pont*. 4,15,11 in Anm. 7 sowie Seiten 17f. mit einem knappen Vergleich von *Trist*. 3,1,59–64 und *Ars* 1,67–74 (dazu *Trist*. 3,1,4: *nullus in hac charta uersus amare docet*).

[176] Vgl. dazu u. a. Casali 2005, 14–16.

[177] „Didaktisch tönend" insofern, als der Ich-Sprecher dem Buch für seine Rom-Reise genaue Anweisungen erteilt; siehe Casali 2005, 16f.

[178] Myers 2014, 9.

***Trist.* 2,20**	
sic mihi res eadem uulnus opemque feret.	So wird mir dieselbe Sache Verwundung und Heilung bringen.
Die Ovid-Lesern vertraute feine Ironisierung ohne satirische Verkehrung, also eine aemulative Rezeption seiner selbst, parallelisiert den unglücklich Liebenden mit dem *exsul tristis* (mit jeweils Deutungsvariationen des bei Ovid fünffach verwendeten Telephos-Motivs).[179] So wird die Leichtigkeit des Liebesdichters, die der *poeta-amator* (*Am.*) und dann der *praeceptor amoris* in sich trugen (in den *Remedia* auch bereits mit Blick auf Liebesleiden!), in die Exildichtung überführt; dadurch entsteht auch in den *Trist.* eine Distanzierung des schreibenden Ich vom leidenden Ich, die dem Leser eine ‚meta-pathetische' Lesart eröffnet. Gleiches gilt für *Pont.* 1,3, wo das Dichter-Ich sich voll Heimweh an einen Freund wendet, der brieflich Trost zu spenden versucht hatte – mit nur mäßigem Erfolg, denn (zumindest diese Heimat-) Liebe ist stärker als die *ratio*:	
***Pont.* 1,3,25–30**	
cura quoque interdum nulla medicabilis arte est, aut, ut sit, longa est extenuanda mora. cum bene firmarunt animum praecepta iacentem, sumptaque sunt nobis pectoris arma tui, rursus amor patriae ratione ualentior omni, quod tua fecerunt scripta, retexit opus.	Wehmut ist ebenfalls manchmal durch keine Kunst heilbar, oder man muss sie dafür durch Verstreichen langer Zeit kleiner werden lassen. / Immer wenn erfolgreich [deine] Ratschläge [meinen] darniederliegenden Geist kräftigten / und von mir das Rüstzeug deines Verstandes angelegt wurde, / macht von neuem die Liebe zur Heimat, stärker als jede Vernunft, / das Werk zunichte, das deine Schreiben vollbracht haben.
***Rem.* 9–12** *[an Amor gerichtet]*	
quin etiam docui qua possis arte parari, et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit. nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes, nec noua praeteritum Musa retexit opus.	Ja, ich lehrte sogar, durch welche Kunst du gewonnen werden kannst, / und, was nun Verstand/Berechnung ist, war zuvor Trieb. Weder dich, Herzbube, noch unsere Künste verraten wir, noch macht die neue Muse zunichte das vergangene Werk.

Die Ablehnung einer Ähnlichkeit von unerfüllter Liebe und unerfülltem Heimweh eröffnet natürlich gerade diese Parallele, die auch an weiteren Stellen durch entsprechende Re.produktion gezogen wird. Beispielsweise würde das Ich gern seinen eigenen Ratschlag, die Idylle der Natur zu betrachten, beherzigen, vermag es aber nicht:[180]

***Rem.* 178f.**	
aspice tondentes fertile gramen oues. ecce, petunt rupes praeruptaque saxa capellae:	Beobachte beim Rupfen des saftigen Grases die Schafe. Schau, es klettern auf Felsen und Steilwände Ziegen.
***Pont.* 1,8,51f.**	
ipse ego pendentis, liceat modo, rupe capellas, ipse uelim baculo pascere nixus oues.	Selbst würd' ich, wäre es nur möglich, am Felsen hängende Ziegen, selbst wollt' ich hüten, auf einen Stab gestützt, Schafe.

Dem Exilierten sind Tatenlosigkeit und Einsamkeit aufgezwungen, was in den *Remedia amoris* als Nahrung für Liebesleiden identifiziert wird[181] – die psychologischen Tricks, sich negative Seiten der Geliebten vor Augen zu halten beziehungsweise sogar einzubilden, beherzigt der Exilierte mit Blick auf seine gelieb-

[179] Telephus/Telephos wurde durch Achills Speer verwundet, woraufhin ihm prophezeit wurde, nur der Verursacher könne die Wunde heilen, was schließlich mit Rost der Lanze gelang (Henderson 1979, 40f.; Luck 1977, 22). Ovid spielt darauf fünfmal an, wobei in *Rem.* 44 die Einheit von Verwundung und Heilung im Zentrum steht, was *Trist.* 2,20 übertragen möchte; *Trist.* 1,1,99f. fokussiert dagegen die Macht des Verwunders/Heilers Achill = Augustus; *Met.* 12,112 ebenfalls, aber aus Sicht des Achill; *Ibis* 256 die Machtlosigkeit des Verwundeten.

[180] „Dieses ‚Betrachten' ist typisch für das Verhältnis des römischen Städters zur Natur. Vgl. z. B. Verg. ecl. 2, 66" (Geisler 1969, 237).

[181] Vgl. Fish 2004, 864–867.

te Heimatstadt gerade nicht, im Gegenteil.[182] So schafft der textinterne Autor subtil eine Distanz zur eigentlich in Personalunion angelegten Ich-Figur des Relegierten, über dessen Leiden Autor und Leser sich folglich auf einer literarischen Meta-Ebene verständigen können. So ermöglichen die *Remedia* einen neuen Zugang zu einem vertieften Verständnis der Exildichtung:

> Understanding Ovid as a kind of *exclusus amator* suffering from an unattainable love serves as an important interpretive key for his exile poetry. [...] Ovid is the expert in the *Remedia* on how to fall out of love. Does he ever employ any of his own therapeutic advice given in that poem to his own situation in exile? The answer, in short, is that the speaker of the exile poetry does not employ the advice of the *Remedia*, but that his refusal or inability to do so is played out in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* as a self-referential response to the *Remedia Amoris*.[183]

Die Anklage, Selbstanklage, und -verteidigung in der Exildichtung vollzieht sich freilich auch in Querverweisen auf und Analogien mit der *Ars amatoria*. Die Auseinandersetzung mit ihr erfolgt expliziter, immer wieder wird sie als *exilii causa* (*Pont.* 3,3,23; vgl. *Trist*. 3,1,65–72; 3,14,5f.; *Ibis* 5f.) ins Spiel gebracht. Doch auch hier führt die Rezeption des früheren Werkes nicht zu einer klaren Absage an jene. So durchzieht die Traumerscheinung des zerzausten Amor in *Pont*. 3,3, den der Lehrer besser nicht gelehrt hätte (*magistro*, 23; *docuisse*, 24), eine Ironie, die neben dem unmittelbar komischen Effekt vor allem dazu führt, dass der vorgebliche „revozierende[], palinodische[] Gestus der Exildichtungen" aufgehoben und diese stark mit den liebesdidaktischen Schriften verbunden werden.[184] Etwas ausführlicher sei diese Sprechweise an *Trist*. 2 illustriert, wo sich der Sprecher akribisch mit dem *carmen* als Grund seiner Relegation auseinandersetzt. Auch wenn heute üblicherweise der *error* als das eigentliche verbannungswürdige Vergehen gilt,[185] so verwendet Ovid auf ihn gerade einmal zweieinhalb Distichen (*Trist.* 2,207–209), ohne ihn näher zu spezifizieren. Warum er das tut, wird so knapp wie möglich beantwortet: Nicht noch einmal wolle, dürfe er Augustus verletzen und schweige deshalb über diese Verfehlung (*Trist*. 2,207–210, vgl. *Pont.* 3,3,73f. aus Amors Mund).[186] Der primäre und textinterne (auch textexterne?) Adressat ist Augustus, an den sich der Sprecher in den ersten 200 Versen wie an einen Gott wendet. Unweigerlich muss man an das sarkastisch-lakonische *expedit esse deos, et ut expedit, esse putemus* aus *Ars* 1,637 denken – der Schluss drängt sich auf, genau solch eine ‚nützliche' Religiosität liege hier vor. Sieht das auch Augustus? Dieser jedenfalls erhält eine rhetorisierte, genaue literaturtheoretische Lektion, wie die *Ars* beziehungsweise Dichtung überhaupt zu lesen sei (*Trist*. 2,235–530; vgl. *Pont.* 4,8,67f. an Germanicus). Dort

---

[182] Zum Vergessen in der Exildichtung vgl. Schulz, Verena: *‚tenerorum oblitus amorum' (Tr. 5,7a,21)*, Gymnasium 126.6/2019, 567–591.

[183] Fish 2004, 864.

[184] Tornau 2007, 261 (inkl. der vorhergehenden Seiten). Vgl. zur Stelle Davis 2006, 119–123.

[185] Dies ist, wie z. B. Hindermann 2009, 48 schreibt, „*communis opinio* der Forschung", da zwischen der Publikation der *Ars* und Ovids Relegation etwa acht straffreie Jahre lagen, sodass dann wohl entscheidend der *error* gewesen sein muss (er habe etwas gesehen, das nicht für seine Augen bestimmt war; eben *Trist*. 2,103, vgl. 3,4,45–50 und 3,6,25–36). „Zu den möglichen politischen Hintergründen von Ovids Verbannung siehe Thibault [John C.: *The Mystery of Ovid's Exile*, Berkeley/Los Angeles 1964], der alle Erklärungsversuche, die im Zeitraum von 1437 bis 1963 erschienen sind, darstellt; neuere Vorschläge finden sich bei Verdière [Raoul: *Le secret du voltigeur d'amour ou le mystère de la relégation d'Ovide*, Bruxelles 1992]. Wie Schmitzer [Ulrich: *Ovid*, Hildesheim/Zürich/New York 2001, 19] feststellt, konnte sich keine dieser Thesen bislang durchsetzen." (Hindermann 2009, 48 Anm. 170).

[186] Laut 87f. habe diese Strategie auch funktioniert; Augustus lenke die Aufmerksamkeit des Volks erfolgreich auf die Anstößigkeit des Buches: *ergo hominum quaesitum odium mihi carmine, quosque / debuit, est vultus turba secuta tuos.*

entfaltet Ovid eine Rezeptionsästhetik *avant la lettre*, die – wie wir sehen werden – in den folgenden Jahrhunderten zur gern re.produzierten apologetischen Strategie bei Rezipienten seiner Erotodidaxe werden sollte:[187] Ungerecht sei der Vorwurf, er lehre Ehebruch (*arguor obsceni doctor adulterii*, *Trist*. 2,212). Die Verantwortung der Interpretation liege auf Seiten des Lesers, sein Charakter entscheide über das Schadenspotenzial von Literatur (*omnia peruersas possunt corrumpere mentes*, 301); in der *Ars* finde sich kein *crimen* (240; vgl. *Ars* 1,34),[188] wenn sie *recta mente* rezipiert werde (275).[189] Doch dies habe Augustus nicht getan:

***Trist.* 2,345–356**	
haec tibi me inuisum lasciuas fecit ob Artes, quas ratus es uetitos sollicitare toros. sed neque me nuptae didicerunt furta magistro, quodque parum nouit, nemo docere potest. sic ego delicias et mollia carmina feci, strinxerit ut nomen fabula nulla meum. 350 nec quisquam est adeo media de plebe maritus, ut dubius uitio sit pater ille meo. crede mihi, distant mores a carmine nostro: uita uerecunda est, Musa iocosa mihi; magnaque pars mendax operum est et ficta meorum plus sibi permisit compositore suo. 356	Das [Schreiben] hat mich dir verhasst gemacht wegen der zügellosen *Künste*, / die – wie du meintest – zu unerlaubten Bett[geschicht]en anstachelten. / Jedoch haben durch mich als Lehrer keine Frauen Ehebruch gelernt, / und, was er kaum kennt, kann niemand lehren. / So habe ich Frivolitäten und sinnliche Gedichte verfertigt, / dass kein Gerede rührte an meinen Namen. / Auch gibt es sogar unter dem einfachen Volk keinen Ehemann, / der im Zweifel über seine Vaterschaft wäre durch meine Schuld. / Glaub mir, es unterscheidet sich der Charakter vom Gedicht bei mir: / Das Leben ist sittsam, die Muse neckisch bei mir; / und ein Großteil ist erlogen von meinen Werken und erfunden, / hat sich mehr erlaubt als sein Verfasser.
Eindeutig bezieht sich das Ich hier auf die *Ars amatoria*, der Augustus den Vorwurf gemacht habe, illegalen Ehebruch (entgegen seiner neuer Gesetzgebung)[190] propagiert zu haben. Dies streitet der Sprecher ab, indem er mehrfach darauf verweist, dass Ehefrauen nicht Ziel seiner Erotodidaxe gewesen seien (*Trist*. 2,211f.; 247–256; 303; 345f.; *Pont*.	

[187] Aufgegriffen bspw. von **Jean-Jacques Rousseau** im Vorwort zu ***Julie, ou la nouvelle Héloïse*** (1761; zit. nach Rousseau 1782, III; zu Abélard und Héloïse: II.3.2.3):

Jamais fille chaste n'a lu de Romans, & j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé, pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue: mais qu'elle n'impute point sa perte à ce Livre; le mal étoit fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle acheve de lire: elle n'a plus rien à risquer.	Nie hat ein unschuldiges Mädchen Romane gelesen, und ich habe diesem hier einen ziemlich eindeutigen Titel gegeben, sodass man beim Öffnen weiß, worauf man sich einzustellen hat. Diejenige, die – trotz des Titels – davon wagt auch nur eine Seite zu lesen, ist ein verlorenes Mädchen: Aber ja nicht laste sie ihr Verderben diesem Buch an; das Übel war bereits im Vorfeld geschehen. Da sie begonnen hat, soll sie zu Ende lesen: Sie hat nichts mehr zu verlieren.
Vgl. die Cato-Anekdote bei Mart. *praef. epist*. 1 sowie die Rezeption der sog. Warnschilder aus der *Ars* bei Martial (II.2.2) und Juan de Mena (II.4.2).	

[188] Entsprechend wird das ‚Warnschild' *Ars* 1,31–34 (III.2) in *Trist*. 2,247–250 zitiert und in *Pont*. 3,3,69f. aus Amors Mund re.produziert.

[189] Vgl. Myers 2014, 10; mit Verweis auf Gibson 1999, 23 und Barchiesi, A.: *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley 1997, 33.

[190] Zu Ovids Auseinandersetzung mit Augustus' Ehegesetzen, in der wohl die Anstößigkeit des als Verbannungsgrund genannten *carmen* gelegen habe, siehe u. a. neuerdings Ziogas, Ioannis: *Law and Love in Ovid. Courting Justice in the Age of Augustus*, Oxford/New York 2021; Hindermann 2009, 50f. (und 60–80 für die Rezeption der *Lex Iulia de adulteriis coercendis* bei Juvenal, Martial und ausführlich Apuleius); Dettenhofer, Maria H.: *Zwischen Propaganda und Realität. Ovid im Schatten augusteischer Politik zwischen 18 v. Chr. und 9. n. Chr.*, in: Janka/Schmitzer/Seng 2007, 27–41; Davis 2006, 85–95; Gibson 2003, 25–37 (inkl. weiterer Literatur); Häussler, Reinhard: *Rund ums Dreieck. Ovid über Mars, Venus und Vulcanus*, in: Schubert 1999, 205–236; Janka 1997, 404–424; Holzberg 1990; Stroh 1979.

3,3,51–58) – entsprechende ‚Warnschilder' hatte er in der *Ars* errichtet (1,31–34; 2,599f. 3,57f.; 3,483f.; 3,613–616; zu deren Rezeption vgl. Anm. 187). In 348 und 531f. verknüpft er die Lebenserfahrung, die er als historische Person Ovid gesammelt habe, mit seiner Dichtung: Da er sich im realen Leben mit der Verführung verheirateter Frauen nicht auskenne, könne er derlei auch nicht lehren. Wenn der *praeceptor amoris* der *Ars* jedoch auf den *usus* als Basis für seine, teils an der Grenze der Legitimität schrammenden, Ratschläge ausgibt (1,30), erhält diese Aussage einen interessanten Beigeschmack. Deshalb distanziert sich das *Tristien*-Ich auch von dieser Verknüpfung von historischem Autor und Werk-Ich, ja fordert im Gegenteil deren Trennung: Er habe mehr erdichtet, als er in der Realität praktiziere (353–356) – die Vers- und Distichenenden, die mit *meum/meo/nostro/mihi/meorum/suo* schließen, offenbaren diesen Zwiespalt zwischen der Distanzierung des Autors vom eigenen Werk und der gleichzeitigen Beanspruchung der Schöpfung als die seine. Ovid markiert diese Problematik metapoetisch – auch indem er mit der Beteuerung *crede mihi* eine typische Lehrgedichts-Formulierung aufgreift, die er fünfmal in *Ars/Rem.* verwendet; wie hier am Beginn eines Distichons begegnet sie nur einmal, ausgerechnet in *Ars* 2,717, wo es um das richtige Tempo beim Sex geht.
In der vorliegenden Passage konzentriert sich also ein, wenn nicht das zentrale Problem der Rezeption von Ovids Erotodidaxe und so ist es kein Wunder, dass sie tonangebend für zukünftige Texte ist, die sich damit auseinandersetzen. *Lasciuas Artes; nuptae didicerunt; furta; me magistro; nouit* ↔ *docere* (Erfahrung des Verfassers wie auch der Adressaten), *mollia carmina*, *Musa iocosa*: Hier ist *in nuce* das Vokabular bereitet für die fundamentale Frage nach dem Realitätsbezug der Liebeslehre und nach der Verantwortung des Autors für ihren Inhalt bzw. ihre Rezeption (vgl. insb. II.2.2 Martial; II.3.2.3; II.3.2.4 Baldricus; II.3.3.3 Querelle de la Rose und Juan Ruiz; II.5.1.2 Michiel(e); II.5.3 Kierkegaard; ferner Kap. III).

„The *Ars* has been unjustly singled out against the author's intention and Ovid's tendentious review of Greek and Latin literature (361–538) is meant to show that all texts are potentially immoral if misread, even Virgil's *Aeneid* (533–36), and yet all of Ovid's erotic predecessors eluded punishment (469–70)."[191] Dass Ovid dabei immer wieder auf Topoi der *Ars* zurückgreift, konterkariert freilich die (also nur textinterne?) apologetische Zielsetzung, so zum Beispiel in 279–302: Der Sprecher behauptet hier, alle zentralen Orte sozialer Begegnung böten die Möglichkeit für *nequitiae* (280). Die indirekte Aussage ist also: Den Samen (*semina*, 279) für dort sich zutragende Unsittlichkeiten hat deren Erbauer, Augustus, selbst gesät. Ob dieses Argument den – wie zuvor im Gedicht geäußert – mit der *Ars* nicht vertrauten Augustus besänftigen könnte, scheint mir fragwürdig.[192] Dem kundigen Leser allerdings wird auffallen, wie passgenau diese quasi-*controversia* auf die Verteidigung der *Ars* zugeschnitten ist, nennt Ovid doch als Beispiele genau solche Orte, die er in der *Ars* als ideal präsentiert hat, um Frauen kennenzulernen: Theater, Zirkus, Tempel (*Ars* 1,89–176; 3,387–398).[193] Hier wiederholt sich der versteckte Angriff auf Augustus in der Nennung des von ihm gestifteten *Mars Ultor*-Tempels (295f.; mit *tua munera* erinnert Ovid sicherheitshalber auch daran noch einmal; vgl. dazu ausführlich *Fast.* 5); in diesem steht die julische Stammmutter Venus (schon 261f. charakterisiert als unehelicher Liebe zugetan) zusammen mit ihrem Liebhaber Mars, während der gehörnte Ehemann Vulkan draußen bleiben müsse (296: *uir ante fores*, sozusagen als *exclusus amator*). Augustus' Hauptgottheiten sind Ehebrecher und Augustus' Tempel somit der perfekte Ort für Liebeleien: Man muss Augustus schon großen Gleichmut zusprechen, wenn er das nicht als Affront lesen sollte.[194] Schlimmer noch: Die korrespondierende Episode in *Ars* 2,539–592 (vgl. *Met.* 4,171–189), die diesen Ehebruch als unterhaltsame *fabula* schildert, gilt als eine derjenigen, die bei Augustus besonderen Anstoß erregt haben mussten.[195] Als Antwort auf diese Kränkung des Herrschers

[191] Myers 2014, 10.

[192] Hier bin ich nicht ganz einer Meinung mit Tornau 2007, 267–273, der glaubt, diese Verteidungsstrategie funktioniere für den formalen Adressaten Augustus.

[193] Davis 2006 zeigt 97f., dass bereits in der *Ars* diese Orte jeweils spezielle Verbindung zu Augustus und dessen Familie besitzen.

[194] Vgl. Anm. 193.

[195] Hindermann 2009, 50f. (mit weiterer Literatur zur Stelle); Janka 1997, 404–427; Stroh 1979, 348–351. Siehe dazu II.5.1.4 zu Heywood.

können wir 377f. lesen: *quis nisi Maeonides, Venerem Martemque ligatos / narrat, in obsceno corpora prensa toro*? Es scheint, als verweise Ovid darauf, dass nicht er, sondern der Dichtervater Homer Urheber der Geschichte sei. Doch auch dieser sei für Ehebruch in der echten Welt nicht verantwortlich zu machen – und somit auch nicht Ovid, und im Übrigen auch nicht Augustus! Im Sinne seiner eigenen Apologie können Ovids Beispiele in all ihrer Wucht nur so gedacht sein, dass sie Augustus' und unseren Blick darauf lenken, dass die Welt (und somit jede Kunst) durchdrungen ist von Lieben und Trieben. Sogar der Dichtervater Homer könnte als Angriff auf die augusteische Moralpolitik gelesen werden. Doch nicht der Urheber, nicht Augustus als Bauherr, nicht Ovid als Autor, sei zur Verantwortung zu ziehen, sondern diejenigen, die sich sitten- oder gesetzeswidrig verhalten. Damit lenkt Ovid einmal mehr, wie dann in der Folge ganz explizit, unseren Blick auf das Verhältnis von Autor und Leser, von Kreation, Rezeption und Realität.

So auch zu Beginn von *Trist*. 2, wo das Ich den *carmina* die Schuld an seiner Verbannung anlastet; sie werden folglich personifiziert, während der Autor, dessen Sitten ja eigentlich rein seien (vgl. 353: *crede mihi, distant mores a carmine nostro* usw.), zum passiven Leidtragenden der ihnen zustehenden Strafen wird:[196]

***Trist.* 2,5–8**	
carmina fecerunt ut me cognoscere uellent omine non fausto femina uirque mihi; carmina fecerunt, uitam ut moresque notaret iam pridem emissa[197] Caesar ab Arte meos.	Gedichte machten, dass mich kennen lernen wollte (Glück sollte das nicht sein für mich) Frau wie Mann. Gedichte machten, dass [mein] Leben und meinen Charakter rügte der Kaiser wegen der schon lange veröffentlichten *Kunst*.
5–8 weisen auf das zentrale Problem der reziproken Beeinflussung von fiktiver und realer Welt hin: Das Publikum interessiert sich wegen der Dichtung für den realen Autor, und der Kaiser macht diesen verantwortlich für reale Unmoral infolge der Dichtung, welche zudem den Lebenswandel des historischen Autors widerspiegle. Explizit ist hier die *Ars* genannt als – verspäteter! – Verbannungsgrund. Doch auch hier senden wörtliche Parallelen Subtexte, die schwierig zu deuten sind: Die Junktur *femina uirque* finden wir in *Ars* 2,478, 2,682, 2,728, 3,800, *Am*. 1,10,36 – an allen diesen Stellen geht es um Sex – sowie im Abschlussvers der *Remedia* (814), wo nun beide, Frau und Mann, geheilt seien. Ein augenzwinkender Verweis darauf, wie/wofür ihn Frauen und Männer kennen lernen wollten?	

Ovid verhandelt in der Exildichtung besonders häufig das Verhältnis von Autor – Sprecher – Text, man vergleiche *Trist*. 1,9,59f.; 3,2,5f.; *Pont*. 2,7,47f.; 4,8,19f.[198] An diesen Stellen diskutiert der Dichter explizit, was implizit schon immer in seinen Werken verhandelt wurde: Wer spricht an welcher Stelle zu wem? Durch die nun ausführlich und offen zu Tage tretende Metapoetik erschafft Ovid, gewissermaßen als Pygmalion, ein Idealbild eines Lesers seiner Werke – und unterscheidet diesen explizit von den im Text angesprochenen Personen. Unscharf wird seine Argumentation in *Trist*. 2 allerdings dadurch, dass er die klar instruktive Ausrichtung seiner Erotodidaxe verschweigt. Im Gegenteil, seine Argumentation trennt die ‚Liebe' und die ‚Lehre'. Er stellt seine Erotodidaxe in eine Reihe mit griechischer (361–420) und römischer Dichtung (421–470) mit teils oder zentral erotischen Themen,[199] sodann mit Gelegenheits-

[196] Vgl. Gibson 1999, 21.

[197] Der Text ist an dieser Stelle sehr unsicher, ich entscheide mich mit Luck (Diskussion: Luck 1967, 14) gegen das bei Hall favorisierte *demi iussa,* da die o. g. Version inhaltlich am einleuchtendsten ist. Allerdings ist das Problem definitiv nicht gelöst.

[198] Derart markant sonst die bekannte Stelle bei Catull (16,5f.) und später Martial (1,4,8; zu ihm siehe II.2.2).

[199] Pikant auch deshalb, weil der *praeceptor amoris* in *Ars* 3,329–346 und *Rem*. 757–766 (s. o. und II.4.3.1 zu Bouchet) genau dieses Potenzial von Liebesdichtung betont hatte: den Leser emotional aufzuwühlen, zu Amourösem

Lehrgedichten, die man an dunklen Dezembertagen verfasse (471–496), sowie mit Mimus-Aufführungen, die Ehebruchsszenen komisiert darstellten, teils sogar von Augustus finanziert (497–520). Stets jedoch verschleiert er, dass es eben die Verbindung aus beidem, Amor und Instruktion, sein könnte, die sein Werk zum *turpe carmen* (211) gemacht und ihn dem Vorwurf, *obsceni doctor adulterii* (212) zu sein, ausgesetzt hat.[200] Nur kurz klingt die Gefahr dieser Kombination an, wenn er Anacreon (*praecipit*, 364) und Sappho (*docuit*, 365) vorwirft, Liebe zu lehren (*Trist*. 2,363–366.; vgl. *Rem.* 757–766) – diese allerdings verfassten Lyrik, keine Lehrgedichte! Dabei sind es Lehrgedichte, zumal praktisch ausgerichtete, deren Wesensmerkmal es ist, die Grenze zur Realität bewusst zu überschreiten (III.1/4). Wieso umgeht Ovid dies? Es ist wohl beides möglich: Man kann das Ausweichen als rhetorische Schwäche oder Stärke interpretieren; Gleiches gilt für die sonstigen Widersprüche, die sich in *Trist*. 2 finden.[201] Gibson zieht nach seiner eingehenden Untersuchung folgendes Fazit:

> Thus *Tristia* 2 is important not only as Ovid's defence of his own poetry. As I hope to have shown there are a number of inconsistencies in his argument, inconsistencies that perhaps represent weakness, but a kind of elusive and paradoxical weakness; Ovid uses the poem to assert his own mastery not just as a poet but also as a reader: hence the brilliant series of readings of various texts which he offers. Undoubtedly there are other confrontational strands in Ovid's argument, such as the cheeky reference to Augustus' role as the giver of corrupting *ludi* and a player of dice, which seem to criticize the Emperor. What I hope to have shown, however, is that that confrontation hinges on Ovid's interest in the reception of texts, and the conferring of power on readers rather than authors. If Ovid is challenging the Emperor in *Tristia* 2, under the guise of attempting to appease his wrath, we would do well to remember that Ovid is conscious of the role of his readers as well.[202]

Auf den weiteren Effekt der zahlreichen Verbindungen mit der Dichtung vor der Verbannung habe ich bereits en passant hingewiesen: Durch die Verknüpfung von Exil(dichtung) mit dem vorhergehenden Œuvre baut der Autor eine Brücke, die wir in beide Richtungen beschreiten können: Sie prägt unser Verständnis der *Tristien* und *Epistulae ex Ponto*, jedoch geben diese umgekehrt vor, in welchem Lichte gerade *Ars amatoria* (und *Remedia amoris*) gelesen werden sollten:[203] als *causa exilii*, die man als Leser selbst einordnen muss. Ihre Sprengkraft in ihrer Entstehungszeit, so scheint es, liegt demgemäß nicht im erotischen Gehalt per se, sondern in der Auflösung der Hierarchie: Ovid appelliert an eine Eigenverantwortung, die dem Absolutismus grundlegend zuwiderläuft. Sein literarisches Spiel[204] mit Instruktion und Fiktion zielt letztlich auf mündige Leser ab, die einen eigenen moralischen Kompass besitzen, anhand dessen sie selbst entscheiden, wo *praecepta* in der literarischen Dimension verbleiben und wo sie in die Realität hineinreichen dürfen. Dies ist die klare Absage an einen Herrscher, der die Moral der Gesellschaft gesetzlich zu kontrollieren versuchte.

---

anzustacheln. Dabei hatte er das eigene Schaffen jeweils in eine Reihe mit nahezu denselben Vorgängern gestellt, wie sie in *Trist*. 2 genannt werden.

[200] Vgl. dazu Davis 2006, 1–8; 125f.

[201] Gibson 1999 bspw. sieht das eher als Inkonsistenz, Tornau 2007, 265–271 als rhetorische Kniffe.

[202] Gibson 1999, 37.

[203] Vgl. Myers 2014, 8.

[204] Zur poetologischen Dimension ovidischer Dichtung als „Spiel", ein konstitutives Element auch seiner Rezeption, siehe neuerdings überblickshaft Tardin Cardoso, Isabella: *Dichtung als Spiel*, in: Möller 2021, 144–148 sowie im selben Band Trautsch, Asmus: *Liebe, Leidenschaft, Erotik*, 208–222, insb. der Abschnitt „Erotische Poetik und poetische Erotik", 208–211.

II.2.2 Kaiserzeit

In Augustus' Urteil über Ovids *uita* und *mores* war dennoch präfiguriert, was wir in späteren Jahrhunderten immer wieder sehen werden: dass Urteile über Ovids Verse zugleich Urteile über den Menschen sein sollten, der ja offensichtlich nicht ohne Grund von Augustus ins Exil geschickt worden sei. In den ersten Jahrhunderten nach seinem Tod spielte das jedoch keine größere Rolle. Die stilistische Kritik, die ihm **Seneca d. Ä.** und in der Folge **Quintilian** angedeihen lassen, ist zwar auch zugleich Charakterurteil – *qualis oratio talis vita* –, richtet sich jedoch auf überbordende Sprachspielerei bis Selbstgefälligkeit, höchstens im Unterton könnte man einen Seitenhieb auf Immoralität lesen:

Sen. *Contr.* 2,2,12	
verbis minime licenter usus est, non <ut> in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit.	Worte hat er er ganz und gar nicht ungezügelt gebraucht, nicht wie in [seinen] Gedichten, in denen er sich nicht unbewusst der eigenen Fehler war, sondern sie [geradezu] liebte.
Hier spricht Seneca d. Ä. über Ovid zunächst als Deklamator;[205] ähnlich beim jüngeren Seneca in *Nat.* 3,27,13–15.	
Quint. *Inst.* 10,1,88[206]	
lasciuus [...] Ouidius et nimium amator ingenii sui	der zügellose [...] Ovid, auch zu sehr verliebt in das eigene Talent
Zudem ein Echo auf Ovids eigenes *ingenio perii ... meo* in *Trist.* 2,2 und 3,3,74!	

Ähnlich berichtet Seneca d. Ä. in *Contr.* 3,7 von der Zurechtweisung, die Alfius Flavus erfährt, weil er eine ovidische Sentenz zitiert hat:

Sen. *Contr.* 3,7	
Hunc Cestius quasi corrupte dixisset obiurgans 'apparet' inquit 'te poetas studiose legere: iste sensus eius est, qui hoc saeculum amatoriis non artibus tantum sed sententiis implevit.'	An diesen wandte sich Cestius, als ob er etwas Geschmackloses gesagt hätte, und tadelte: „Es ist offensichtlich," sagte er „dass du die Dichter aufmerksam liest: Diese Idee stammt von dem, der dieses Zeitalter nicht nur mit Liebeskünsten, sondern auch Sentenzen angefüllt hat."
Hier treffen wir übrigens zum ersten Mal auf den heute geläufigen Titel *Ars amatoria* (freilich im Plural), der sich jedoch erst ab dem 19. Jahrhundert gegenüber der *Ars amandi* durchsetzen sollte.	

Trotz der Ablehnung durch Cestius ist Ovid auch in den Rhetorenschulen präsent und von zentraler Wichtigkeit für die Redeausbildung.[207] Und bedarf die kreative Rezeption Ovids in der Antike auch noch

---

[205] Zu Seneca d. Ä. und Ovid siehe u. a. Fantham, Elaine: *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in: Knox 2009, 26–44 (insb. 27) mit weiterer Literatur.

[206] Vgl. Todini 1995 (insbes. 77; 85f.; 100–102) zu Quintilians Urteil über Ovid als *lasciuus* (neben genannter Stelle wiederholt gleich in 10,1,93; indirekt noch häufiger) mit der primären Bedeutung ‚überbordender Stil', wobei das Prädikat ‚frivol' durchaus bewusst mitschwingt. Bei Martial steht *lasciua uerborum ueritas* in *Praef. epist.* 1,4 (und nochmals 1,4,8: *lasciua est nobis pagina*) für den „epigrammatisch-direkten Sprachgebrauch[]" (Mindt 2020, II, 14), wobei er *lasciuus* in 3,20,6 auch für die Elegie verwendet (siehe dazu genauer, mit weiteren Beispielen, Mindt 2020, II, 13–30).

[207] Gatti 2014, 58–61; Alton/Wormwell 1995, 23; Munari 1960, 6. Zu Ovids Einfluss auf die Literatur der Folgejahrhunderte siehe Dewar 2002. Auch außerhalb der Rhetorenschulen können wir noch heute Spuren seines Einflusses sehen, nämlich „quotations and echoes of his poems in inscriptions at Pompeii and elsewhere", nur von Vergil übertroffen in der Anzahl über das Imperium verteilten Versstücken (Wilkinson 1962, 179; ebenso Fogarty 1973, 46; Munari 1960, 5 zählt 723; ein *Ars*-Zitat in Pompeji z. B. bei Spal 2016, 85 und Gatti 2014, 59, nämlich CIL 4,1895 ≈

eingehenderer Betrachtung,[208] so zeigt die bisherige Forschung doch, welch wichtige Inspirationsquelle, ja Referenzpunkt sein Schaffen für die kommenden Dichter war. Manilius,[209] Seneca d. J., Lucan, Calpurnius Siculus, Statius, Martial, Juvenal – sie alle waren inspiriert von Ovid, sodass das erste nachchristliche Jahrhundert heute mitunter als die erste *aetas Ovidiana* bezeichnet wird.[210] Fielding hält Ovid für das wichtigste Stilvorbild der Frühen Kaiserzeit, was er vor allem festmacht an „juxtaposition of different genres and tones; the fragmentation of the overall composition into individual sections; the vivid description of marvellous spectacles; and perhaps most tellingly, a predisposition towards a world of metamorphosis, change and illusion."[211]

All dies trifft beispielsweise auf die Episode in **Statius'** ***Achilleis*** zu („[t]he most obviously Ovidian epic surviving from the century after Ovid's death"),[212] in welcher der jugendliche Protagonist die Königstochter Deidamia verführt (1,560–92), während er sich eigentlich als Frau verkleidet davor verstecken soll, in den Trojanischen Krieg verwickelt zu werden. Es ist dies ein kurzes, aber für den Helden durchaus entscheidendes Zwischenspiel, denn einerseits könnte die Beziehung zu Deidamia Achilles' Zug nach Troia verhindern und damit seine Heldwerdung, ja die Geschichte verändern; andererseits ist sie ein wichtiger Schritt seiner Mannwerdung,[213] weg vom von der Mutter abhängigen *puer*, und wichtiger Moment seiner Charakterzeichnung, der sich auf das ganze Werk auswirkt.[214] Ovid schildert die Geschichte in *Ars* 1,689–704. In der Nachfolge Ovids fließt bei Statius nicht nur die Elegie ins Epos ein (vgl. *Metamorphosen*, in der *Ars* umgekehrt, siehe III.6), mit ironischem Augenzwinkern des Erzählers erleben wir einen typisch ovidischen mehrfachen *lusus:*[215] Achilles stellt den vom *praeceptor amoris* geschulten Liebesschüler dar, der dessen Eroberungstaktik ‚im Schnelldurchlauf' durchspielt;[216] zusätzlich wird er je-

---

Ars 1,475f.; außerdem erinnert CIL 4,4091 stark an *Ars* 1,1f. und *Trist.* 1,1,112); Ziolkowski (2005, 19) berichtet von Büsten, die Villen schmücken, Siegelringen nobler Damen mit seinem Konterfei und Knox von „Ovidian Myths on Pompeian Walls" (2014, 36–54; siehe dazu Trautsch 2021b, 318 mit weiterer Literatur), zu dem von Mars und Venus als Rezeption der *Ars* siehe Janka/Stierstorfer 2018, 205–215.

[208] Vgl. Wheeler 2002, 341.

[209] Manilius greift auf die *Met*., *Am*., *Her*. und die *Ars* zurück (Flores 1995, 30).

[210] U. a. McNelis 2009, 397 mit zahlreichen Verweisen auf entsprechende Studien. Vgl. Fielding 2017; Rosati 2014, 55; Dewar 2002; Rand 1963, 110: „If imitation is the best token of praise, he was reckoned among the immortals by the age of Nero and that of Trajan." Etwas vorsichtiger zur Rolle Ovids in dieser Zeit Gatti 2014, 61.

[211] Fielding 2017, 3.

[212] Dewar 2002, 394.

[213] Diesen Aspekt betont Konrad von Würzburg in seiner produktiven Rezeption der *Achilleis*, dem *Trojanerkrieg* (1280er Jahre). Statt eines Hindernisses auf dem Weg zur *virtus* ist dort die Liebeskunst/Minne notwendig für die ritterliche Tugend. Was der junge Held noch zu lernen habe, so seine Mutter Thetis sei die „kunst, / mit der man reiner wîbe gunst / gewinnen müge ûf erden" (14201–14203, zitiert nach Barton 2009, 193, der seinen Beitrag dieser Thematik – mit Verweisen auf Gottfrieds *Tristan* (II.3.2.4) und Ovids *Ars* – widmet.

[214] Rosati 1992, 250–252; vgl. 266: „Stazio non intende infrangere il divieto ovidiano (*Rem.* 381 *Callimachi numeris non est dicendus Achilles*), fare di Achille un personnaggio elegiaco *tout court*, ma certo intende che il suo Achille sia *anche* questo, che sia davvero *omnis* (I 4): la sua epica assume contorni diversi da quelli consolidati della tradizione, si fa ambigua, conserva sì i tratti guerreschi e marziali ma non rinuncia ad aprirsi ai toni morbidamente sentimentali, romanzeschi." Diese Ambiguität hätte einem Leser Ovid auch gefallen.

[215] „Data la sua singolare capacità di confrontarsi con una serie di poetiche diverse, non dovrebbe destare meraviglia ritrovare nell'*Achilleide* una situazione erotica degna dell'impertinenza di un romanzo settecentesco: Achille che seduce Deidamia durante una lezione di musica." (Micozzi 2007, 128).

[216] Vgl. Sanna 2007; Micozzi 2007, 130–132. Die Symptome des Verliebten sind die klassisch elegischen (Rosati 1992, 250).

doch, der von Chiron das Zitherspiel erlernt hat (prominent behandelt in *Ars* 1,11–16), selbst zum musikalischen *magister* Deidamias und kommt ihr dabei nahe (572–575; bis hin zum *stuprum*,[217] 640–674). Der an sich schon komische Effekt, dass Achilles als Liebesstürmer mehr schlecht als recht die Illusion aufrecht erhält, er sei eine Frau,[218] wird noch dadurch erhöht, dass Deidamia die Wahrheit schon lange kennt, aber das Spiel spannender findet als eine ‚Entzauberung'. So eröffnet Statius einerseits die Perspektive auf das zentrale ovidische *(dis)simulare*[219] und andererseits auf ein Motiv, das lange vor Ovid und lange danach in der Weltliteratur auftaucht: Erotik zwischen Lehrenden und Schüler(inne)n[220] – in der *Ars* selbst findet es sich jedoch nicht.[221] In den Folgeversen aemuliert Statius das *magister amoris*-Motiv in weiterer komischer Erweiterung: Deidamia, die begehrte ‚elegische' *puella*, ist es, die nun Achilles lehrt, sich wie die von Ovid in Buch 3 gezeichnete ideale *puella* zu verhalten, grazil und geschickt im Haushalt (580–583). In Statius' Rezeption erkennen wir Ovid als denjenigen, der den vielleicht wichtigsten Schritt ging in der Verbindung von *amor* und *militia*,[222] die nach ihm das Epos verändern sollte und damit den Grundstein für die Entwicklung des (Ritter-)Romans legte.[223] Gleichzeitig scheint Statius auch beeindruckt von der ovidischen Mehrfachkommunikation und re.produziert sie: Er schöpft das burleske Potenzial der Situation aus, weiß sie gleichzeitig zu ernsthafter Charakterzeichnung des Protagonisten zu nutzen und diskutiert auf einer weiteren Ebene typische Motive von (ovidischer) Erotodidaxe.

Bedeutsam erscheint mir auch, worin Ovid außerdem als Vorreiter gesehen wird. Rosati schreibt ihm nämlich die Erfindung des „general reader" als direkten Adressaten seiner Werke zu; durch diesen bedurften die Texte, so Rosati, nicht mehr der Vermittlung durch einen elitären Zirkel, weil dieser „allgemeine Leser" unabhängig von dem im Text angesprochenen Adressaten funktioniere und ihm als ‚Über-Leser' Augustus beigestellt sei.[224] Dieser „general reader" ist sicherlich zentral für Martial, dessen *Ars*-Rezeption ich nun exemplarisch vorstellen möchte. **Martial**s profunde Kenntnis der augusteischen Dichter insgesamt ist in Bezug auf Ovid besonders evident; auf ihn entfallen die meisten Zitate und An-

---

[217] Dies diskutiert Micozzi 2007, 140f.

[218] Rosati 1992 weist 250 darauf hin, dass die Verkleidung eines Helden als Frau, um eine ebensolche zu erobern, in der römischen Liebeselegie gerne als Sonderform des *seruitium amoris* gedeutet wird (weitere Beispiele: Juppiter und Callisto; Herkules bei Omphale).

[219] Vgl. den Kommentar von Dimundo 2003 zu entsprechenden Stellen der *Ars*, e. g. 224 zu 1,597; 228–230 zu 1,611–616; 236–239 zu 1,641–646; 242f. zu 1,659–662; dass die Täuschung als Selbsttäuschung nicht zum Nachteil des Mädchens gereichen muss, ist dann eher an *Ars* 2 ersichtlich, vgl. mit Kommentar von Janka 1997: 447f. zu 2,641f.; 457–461 zu 2,657–662; für die Thematik zentral außerdem 250f. zu 2,311–314 und 442 zu 2,631f. Entsprechend in den *Remedia* insb. 489–522 (dazu Lucke 1982, 135–159).

[220] Darauf weist Micozzi 2007, 132–136 hin und nennt Sokrates, Petrus Abaelardus (II.3.2.3), dementsprechend Saint-Preux und Julie in Rousseaus *La Nouvelle Heloïse* (Anm. 187) sowie Danceny und Céciles de Volanges in den *Liaisons dangereuses* von Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (Letzere für Micozzi ein „romanzo tutto segnato dalla precettistica amatoria ovidiana", 132).

[221] Einzig die Passage in Buch 3, in denen der *praeceptor* gegenüber seinen Schülerinnen Dichter (und damit sich) als ideale Liebhaber zu stilisieren versucht, weist ein wenig in diese Richtung (*Ars* 3, 533–550).

[222] Zur Charakterzeichnung Achills siehe zu Anm. 213f.; zur *militia amoris* bei Ovid siehe Janka 1997, 197f. sowie II.5.3 zu Kierkegaard und II.7.

[223] Auf diesen Gedanken stoßen wir einleitend bei Micozzi 2007, 127. Dies wird natürlich auch besonders deutlich in den *Metamorphosen*. Ein weiteres zugehöriges Motiv wäre Achill, der liebeswerbende Sänger (Micozzi 2007, 138f. – 139: „Achille canta se stesso, cioè il suo passato (letterario) epico, ma lo fa in una prospettiva nuova, servendosene in chiave di conquista erotica."). Zu den Anfängen des „Roman courtois français" siehe Faral 1913, 391–419.

[224] Rosati 2014, 56 und 61; vgl. die Diskussion in III.2–3.

spielungen.[225] Beide eint zudem das urbane Setting und das Faible für zivilisatorische, ja artifizielle Ästhetik – eine, wenn man so will, „ideology of modernity", die übrigens auch bei Statius zu finden ist.[226] Beiden gemein ist weiterhin die epigrammatische Knappheit und Sentenzenhaftigkeit im Vortrag ihrer Ideen: „In form and in content alike, Martial recognizes – and makes us recognize – Ovid himself as an epigrammatist thinly disguised as a writer of longer poems."[227] Auch mit Ovids Erotodidaxe stehen Martials Epigramme häufig in kreativem Dialog, vor allem mit der *Ars Amatoria*.[228] Dabei verwendet Martial neben Motiv-Re.produktionen[229] auch Zitate,[230] zum Beispiel, um die Inspirationsquelle für seine Anlehnung an den ovidischen *praeceptor amoris* in 2,41 deutlich zu markieren:[231]

Mart. 2,41,1–10; 22f.		
'Ride, si sapis, o puella, ride'		„Lach, wenn Du klug bist, mein Mädchen, lach!",
Paelignus, puto, dixerat poeta.		hatte der pälignische Dichter, glaube ich, gesagt.
sed non dixerat omnibus puellis.		Doch er hatte es nicht gesagt zu allen Mädchen.
verum ut dixerit omnibus puellis,		Aber selbst wenn er es sagte zu allen Mädchen,
non dixit tibi: tu puella non es,	5	hat er es nicht gesagt zu dir: Du, ein Mädchen? Nein,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,		und [nur] drei hast du, Maximina, Zähne,
sed plane piceique buxeique.		doch ganz pechschwarz und buchsbaumgelb.
quare si speculo mihique credis,		Deshalb: Wenn du dem Spiegel und mir glaubst,
debes non aliter timere risum,		musst du nicht weniger das Lachen fürchten
quam ventum Spanius manumque Priscus,	10	als den Wind der Spanius und eine Hand der Priscus,
[...]		[...]
at tu iudicium secuta nostrum	22	Aber du, wenn du meiner Einschätzung folgst,
plora, si sapis, o puella, plora.		weine, wenn du klug bist, mein Mädchen, weine.
Diese *Ars amatoria* en miniature beginnt mit auf den ersten Blick schlichten Versen, die aber ein cleveres intertextuelles Spiel entfalten – vom restlichen Gedicht ganz zu schweigen. Gleich *si sapis* verweist auf das ovidische *sapienter amare*		

[225] Rosati 2014, 57. Literatur zum Verhältnis Ovid-Martial siehe Mindt 2020, II, Anm. 1 und ihr entsprechendes Kapitel in II, 59–83, sowie Casali 2005, 19 Anm. 9.

[226] Rosati 2014, 67.

[227] Hinds 2007, 116.

[228] Janka 2006, 282. Ähnlich McNelis, für den eine besondere Form beiderseitig reflektiver Rezeption vorliegt: „Martial turns the *Ars* into a culturally authoritative poem that invests his own seemingly trifling epigrams with significance." (McNelis 2009, 398). Für Rezeption der *Remedia* – zu poetologischen Fragen der Anstößigkeit und Genregrenzen – siehe Holzberg, Niklas: *Staging the Reader Response. Ovid and his 'Contemporary Audience'*, in Gibson/Green/Sharrock 2006, 52f. mit Anm. 27.

[229] Ein funkensprühendes Beispiel gibt Janka 2006, 292–296 mit Mart. 11,104. Hier wird u. a. aus Ovids Behauptung, Andromache und Hektor hätten wegen ihrer Größe niemals die Reiterstellung beim Sex verwendet (*Ars* 2,777) z. B. plötzlich das genaue Gegenteil – und beide stimulieren damit auch noch die versteckt beobachtenden Sklaven. (Vgl. Trautsch 2021a, 309; Mindt, Nina: *Griechische Autoren in den Epigrammen Martials*, Millennium 10.1/2013, 501–556; Hinds 2007, 118f.; Scheidegger Lämmle 2014 erweitert das Tableau der Intertexte überzeugend um *Am.* und besonders *Rem.* 357–450.) Weitere: „Martials Epigramm 7, 30 spielt mit Ovids Hinweis auf die römische Abundanz der Flirtoptionen (*ars* 1, 55–66)" (Trautsch 2021a, 308, siehe 308f.); zu *Ars* 2,555–560/*Am.* 3,14 und Mart. 1,34 (Psychologie hinter Fremdgehen/Ertappen) siehe Giordano 1996.

[230] Interessant z. B. auch die bei Hinds gezeigte Rezeptionslinie *Ars* (1,67) ⇒ *Remedia* (627f.) ⇒ *Epigrammata* (11,47): „Martial's epigram as a whole becomes an allusive recapitulation of an Ovidian movement from *Ars* to *Remedia* – but all debased and reduced to bodily function" (Hinds 2007, 121; vgl. Casali 2005, 35f.).

[231] Vgl. (als Basis auch zu meiner Kurz-Interpretation) Janka 2006, 285–292; Hinds 2007, 116–118; Neger 2012, 136–141.

(*Ars* 2,501; 511f.) und die *puella* auf die Liebeselegie und -lehre. Besonders witzig ist die spielerische Verzerrung dadurch, dass das Zitat, welches Ovid explizit zugesprochen wird,[232] so bei diesem nirgends auftaucht – deshalb die Einschränkung *puto*, die typisch ovidisch auf den instabilen Wahrheitsgehalt einer übernommenen *fabula* o. ä. verweist. (Ähnliches gilt für die Beteuerungsformel *mihique credis* in 8.) Auf *decus/decor* ausgerichtete Ratschläge an Mädchen zum Lachen, Weinen und ernsthafter Miene (im hier ausgelassenen Teil des Epigramms) finden sich allerdings schon bei Ovid (*Ars* 3,279–292, dazu III.5; 3,509–518; *Rem.* 339), und dort warnt der *praeceptor* vor den *maxima damna*, die Lachen mit schwarzen Zähnen bringe (*Ars* 3,280) – kaum ein Zufall, dass sich Martial an eine „Maximina" (6) wendet. Diese wiederum ist kein Mädchen, sondern eine *vetula* und damit sozusagen das epigrammatische Pendant zur elegischen *puella*. Wir haben oben *Rem.* 357–364 zitiert und dort darauf hingewiesen, dass Ovid in der Folge von seinen Lesern fordert, die für das Genre richtige Rezeptionshaltung einzunehmen: *at tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit, / si sapis, ad numeros exige quidque suos* (371f.; III.6). Offenbar möchte sich auch Martial an der Diskussion um die Erwartungen, die an ein Genre gerichtet werden, beteiligen. Ebenso scheint er Ovids sogenannte ‚Warnschilder', die vordergründig versuchen, dessen weibliche Leserschaft auf diejenigen einzugrenzen, für die freie Liebschaften überhaupt legal waren (*Ars* 3,57f.; 3,483f.; 3,613–616; III.5),[233] ironisch aufzugreifen. Schließlich spreche Ovid doch „zu allen Mädchen, ja zu allen Mädchen – außer zu Maximina, die nämlich gar kein Mädchen ist" (3–5). Es scheint, als wolle Martial darauf hinweisen: Sind die Beratenen bei Ovid wirklich *puellae*? Ist es Realismus oder Satire, dass diese ‚Durchschnittsfrauen mit Makeln' sein sollen (vgl. *Ars* 3,251–262)? Und was bedeutet das für uns Leser jeden Alters und Geschlechts?[234] Dass dies ein ovidischer Topos ist, der Martial besonders reizte, zeigt das Folgende.

Immer wieder rekurriert Martial auf Ovids Auseinandersetzung mit Fragen von (politisch gewollter) Moral/Anstößigkeit; man vergleiche nur seine Reaktion auf die neu beziehungsweise erneut erlassenen Ehegesetze[235] in einer Serie von elf Epigrammen in Buch 6[236] oder sein ‚Warnschild' in 3,68:[237]

Mart. 3,68	
Huc est usque tibi scriptus, matrona, libellus. cui sint scripta rogas interiora? mihi. gymnasium, thermae, stadium est hac parte: recede. exuimur: nudos parce videre viros. hinc iam deposito post vina rosasque pudore, quid dicat nescit saucia Terpsichore: schemate nec dubio, sed aperte nominat illam quam recipit sexto mense superba Venus, custodem medio statuit quam vilicus horto, opposita spectat quam proba virgo manu. si bene te novi, longum iam lassa libellum ponebas, totum nunc studiosa legis.	Bis hierhin ist für dich geschrieben, Matrone, das Büchlein. Für wen, fragst du, das Weitere geschrieben sei? Für mich. Sporthalle, Thermen, Laufbahn sind in diesem Teil. Zieh dich zurück. / Wir machen uns frei: Hüte dich, nackte Männer zu sehen. / Ab jetzt, ist abgelegt, nach Wein und Rosen, die Scham und, was sie sagt, weiß die trunkene Terpsichore nicht: Nicht mit Sprachspiel verschleiert, sondern offen nennt sie das, was im sechsten Monat die stolze Venus empfängt, / was als Wächter aufstellt der Gutsverwalter im Zentrum des Gartens, was nur mit vorgehaltener Hand betrachtet ein anständiges Mädchen. / Wenn ich dich recht kenne, wolltest du, von der Länge schon ermüdet, das Büchlein / weglegen; zur Gänze, eifrig liest du es jetzt.
Mart. 3,69	
Omnia quod scribis castis epigrammata verbis inque tuis nulla est mentula carminibus, admiror, laudo; nihil est te sanctius uno: at mea luxuria pagina nulla vacat.	Dass du alle Epigramme schreibst mit züchtigen Worten und es in deinen Gedichten keinen Pimmel gibt, bewundere und lobe ich; nichts ist ehrbarer als du allein: Dagegen ist bei mir von Frivolität keine Seite verschont.

[232] Übrigens die einzige explizite Quellennennung Ovids bei Martial (Šterbenc Erker 2012, 102; Hinds 2007, 116); er nennt ihn allerdings insgesamt siebenmal namentlich (siehe Mindt 2020, II, 62).

[233] Vgl. dazu die Interpretation zum folgenden Textbeispiel.

[234] Vgl. Casali 2005, 27–30.

[235] Zur Rezeption der *Lex Iulia de adulteriis coercendis* bei Juvenal, Martial und ausführlich Apuleius: Hindermann 2009, 60–80; zu Ovid insb. meine Anm. 190.

[236] Zu 6,91 und 6,4 siehe Šterbenc Erker 2012, 120–123, allerdings mit wenig ergiebiger Interpretation.

[237] Umgekehrt funktioniert Mart. 5,2: Es ist eine Einladung an *Matronae puerique virginesque* (1), Buch 5 zu lesen, dagegen ein ‚Warnschild' an diejenigen, die sich Frivolitäten erhoffen; diese werden auf Buch 1 bis 4 verwiesen.

haec igitur nequam iuvenes facilesque puellae, haec senior, sed quem torquet amica, legat. at tua, Cosconi, venerandaque sanctaque verba a pueris debent virginibusque legi.	Dies also sollen liederliche Jünglinge und frivole Mädchen, dies soll ein Älterer, aber [nur] einer, den die Freundin quält, lesen. / Dagegen müssen deine, Cosconius, erlauchten und ehrbaren Worte / von Buben und Jungfrauen gelesen werden.
***Ars* 1,31–34**	
este procul, uittae tenues, insigne pudoris, quaeque tegis medios instita longa pedes: nos Venerem tutam concessaque furta canemus inque meo nullum carmine crimen erit.	Haltet euch fern, leichte Haarbänder, Zeichen der Sittsamkeit, und Du, langer Besatz, der Du bis zur Mitte die Füße bedeckst. Wir werden sichere Liebesfreuden und erlaubte Heimlichkeiten besingen / und in meinem Gedicht wird nichts für das Gericht zu finden sein.
***Ars* 3,57f.**	
dum facit ingenium, petite hinc praecepta, puellae, quas pudor et leges et sua iura sinunt.	Solange die Inspiration hält, holt Euch hier die Verhaltensregeln, Mädchen, / denen Anstand, Gesetz und ihr eigenes Recht es erlauben.

Die Einschränkung der Erotodidaxe an *puellae* in *Ars* 3,57 (vgl. 3,613–616) erfolgt bei Ovid fast schon en passant. Im Vergleich mit *Ars* 1,31–34 fällt zudem auf, dass Buch 3 die persönliche Freiheit, wer sich angesprochen fühlen möchte, betont: Nach den *leges* (zu den entsprechenden julischen Gesetzen siehe Anm. 190) fällt diese individuelle Qualität von *sua iura*, dem dritten und damit wichtigsten Glied im Trikolon, besonders auf – zumal das offizielle Gesetz wohl einigen Interpretationsspielraum bezüglich der betroffenen Frauen ließ.[238] Deutlicher und klarer juristisch fundiert als in *Ars* 3 warnt Ovids Ich-Sprecher zu Beginn von *Ars* 1 seine männlichen Leser/Schüler von *Ars* 1/2 vor ehrbaren Frauen als Ziele ihrer (von der *Ars* gelenkten) Libido. Die Forschung jedoch interpretiert weitgehend einhellig auch *Ars* 1,31–34 sowie 2,599f. in dem Sinne, dass Matronen und andere ehrbare Frauen vor der Lektüre dieser Bücher gewarnt werden.[239] Ebenso einig ist man sich, dass diese Warnung nicht so recht ernst gemeint sein und eigentlich nur das Gegenteil bewirken kann.[240] Dieser Meinung schien auch Martial zu sein. Der mehrfache Bezug auf die *Ars* ist eindeutig: Neben der genannten Stelle re.produziert er mit dem abgelegten *pudor* ein wichtiges Motiv und zitiert Venus' Befehl an den *praeceptor* in *Ars* 3,51 *si bene te noui, cultas ne laede puellas*, was durchaus auf die *proba virgo* des vorigen Verses ausstrahlt. Martial geht davon aus, Matronen hätten sein Buch sowieso gelesen (deshalb *recede*, nicht *este procul*) und seien durch die Ankündigung, im Folgenden werde offen Sexuelles behandelt, gepackt, trotz der Länge (!) nun weiter zu lesen. Er legt damit offen, dass die entsprechende Warnung des ovidischen *praeceptor* kaum ernst gemeint sein kann.[241] In Mart. 3,68 imitiert er dabei noch die zurückhaltende, euphemistische Sprechweise der Elegie, derer sich auch Ovids *Ars* bedient; deren Euphemismen werden dann in 3,69, wie zuvor angekündigt (*schemate nec dubio, sed aperte*), durchbrochen: *mentula* (2), wobei *Ars* 1,34 aufs Korn genommen wird.[242] Unklar bleibt dabei, ob diese Verzerrung des AD spielerisch oder satirisch zu verstehen sei: Will das RD dessen verdeckte Obszönität freilegen[243] und/oder sich so mit ihm solidarisieren? Es dürfte wohl beides eine Rolle spielen, im Bewusstsein, dass nicht nur Ovids Spiel mit dem Leser in die Realität hineinreichte: Schließlich ist ja auch für Martial der *princeps* ein „gefährlicher Leser",[244] potenziell ein *malignus interpres* (Mart. *praef. epist.* 1,3) oder *malus interpres* (Ov. *Pont.* 4,14,41).

---

[238] Vgl. Gibson 2003, 27–35, der 32–35 hervorhebt, dass sich *Ars* 3 dementsprechend tatsächlich nicht an der Dichotomie *matrona/meretrix* orientiert, sondern übergreifende Standards bezüglich Kleidung, Frisuren, Verhalten etc. formuliert (genauer: III.5).

[239] Z. B. Dimundo 2003, 46; Hollis 1977, 37; weitere siehe Gibson 2009, 96. Man vergleiche dazu *Trist.* 2,211f.; 247–256; 303; 345f.; *Pont.* 3,3,51–58 (II.2.1). Allerdings wird auch an diesen Stellen nicht letztlich klar, ob Ovid für *Ars* 1 und 2 von Leserinnen ausgeht (wir streifen die Thematik zu Beginn von III.5).

[240] E. g. Roth/Trautsch/Möller 2017, 15f.

[241] Vgl. Casali 2005, 26–30.

[242] Vgl. Hinds 2007, 125f. und Neger 2012, 93–95.

[243] Vgl. Hinds 2007, 126: „[T]he Martialian provocation may release Augustan elegy's own hidden potential für hard-core sexuality".

[244] Mindt 2020, II, 79, die dieses Verhältnis 75–83 kurz skizziert. Bereits 64 weist sie daraufhin, dass auch *Trist.* und *Pont.* zwar nicht explizit erwähnt, aber „für Martials Selbstdarstellung, speziell gegenüber dem Kaiser, ein dominanter Subtext" sind. Vgl. ebd. 71: „Martial beschreibt seine literarische Karriere mit Motiven Ovids, nutzt sie *[sic]* also

Selbst diese kurzen Exempel dürften belegen, dass Ovid für Martial nicht bloß eine Möglichkeit bietet, das eigene Schaffen durch Aufgreifen neoterischer und augusteischer Diskurse reflektiv zu nobilitieren;[245] die *Ars* ist ihm Stimulus, gerne genommener Ausgangspunkt für Interpretation und kreative, aktualisierende Weiterverarbeitung. Martial konkretisiert dabei sowohl ihr komisches als auch ihr sozialkritisches Potenzial. Gerade die Epigramme zu den Ehegesetzen zeigen, wie durch die Hinwendung an den „general reader" die direkte Verständigung mit dem Leser über politisch heikle Themen, über die Reziprozität von Literatur und Realität gesucht wird (mehr zum „general reader" in der *Ars* in III.2–3). Martials intertextuelle Verarbeitung scheint auch darauf hinzudeuten, dass die ovidische Erotodidaxe für die literarisch stilisierte Realität Roms weiterhin Gültigkeit besitzt.[246] Wenn dieser einen Lattara karikiert, der Orte meidet, um nicht „bumsen" zu müssen (*ne futuat*, 11,47,2; 4; 6; 8), und einen solchen Ort aus der *Ars* zitiert, klingt das danach, als sei diese Begegnungsstätte noch immer erfolgversprechend:

Mart. 11,47,3f.	
cur nec Pompeia lentus spatiatur in umbra nec petit Inachidos limina? ne futuat.	Warum flaniert er weder entspannt im schattigen Pompeius-Säulenhof noch sucht er den Tempel von Inachos' Tochter *[= Io]* auf? Damit er nicht bumst *[≈ bumsen muss]*.
***Ars* 1,67**	
tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra	Du flaniere nur entspannt unter dem schattigen Pompeius-Säulenhof
Ovid seinerseits hatte Properz zitiert (Motiv bereits in Catull 55,6f.), bei dem in 4,8 Cynthia dem Ich-Sprecher negative Erotodidaxe erteilt: was er künftig unterlassen müsse, um einen begangenen Fehler wieder gut zu machen (bei Properz folgen, wie dann bei Ovid, Arena (76) und Theater (77)).	
Prop. 4,8,75	
tu neque Pompeia spatiabere cultus in umbra,	und flaniere du nicht elegant im schattigen Pompeius-Säulenhof
Die Verknüpfung mit der *Ars*[247] ist verstärkt durch die Verbindung mit dem Io-Tempel (*Inachidos limina*), der ebenfalls in *Ars* 1 in unmittelbarer Nähe (77f.) vorkommt (sowie, weniger valent, die weiteren Orte *balnea* (Mart. 2; *Ars* 3,640) und *gelid(issim)a Virgo* (Mart. 4; *Ars* 3,385)). Dadurch und durch den identischen Versnukleus *Pompeia lentus spatia** betont Martial die *Ars* als AD; doch die Rahmung in Übernahmen von Properz lassen ein Hybrid entstehen, das Ovids Properz-Rezeption offenlegt. Seine eigene Aemulatio markiert Martial schlicht, durch Assonanz zu *tu* nahezu versteckt, aber immerhin im einleitenden *cur*. Darin könnte auch der Kommentar auf die *Ars* versteckt sein: Warum der ganze Aufwand? Wenn Lattara so vieles vermeidet, was zu Sex führt und das auch Cynthia schon als Brutstätte für Untreue ausgemacht hatte – ist dann am Ende Ovids *Liebeslehre* doch letztlich auf *adulterium* und *futuere* ausgerichtet?	

Diese Frage, die das RD an uns Leser zu richten scheint, könnte auch hinter **Juvenal**s produktiver *Ars*-Rezeption stehen, wie sie Casali[248] in dessen ***Satire* 6** (etwa 100 Jahre nach Veröffentlichung der *Ars amatoria*) sichtbar macht. Wir beschränken uns auf ein Beispiel, das die *porticus* als Orte der Anbahnung

für seine eigene dessen Person als Paradigma" (in 71–74 illustriert am Beispiel von Mart. 1,1). Zum Motivkomplex äußert sich aufschlussreich auch Casali 2005, 19–36.

[245] Vgl. dazu auch Giordano 1996, 204; meine Anm. 228.

[246] Casali 2005, 35f., wobei dieser von der tatsächlichen Realität ausgeht, was ich für eine unzulässige Behauptung halte.

[247] Auf diese verweist auch der *Ars* 1–Kommentar Hollis 1977, 45.

[248] Siehe Casali 2005, 36–45 (skizziert bereits bei Socas 1995, CXIIf., Anm. 209); vgl. Nardo, Dante: *La sesta satira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina*, Padova 1973. Zu Juvenal und Ovid vgl. Goddard, Anna L.: *Ovid's Satirical Successors in the Early Imperial Period*, Publicly Accessible Penn Dissertations 1740, 2015 (https://repository.upenn.edu/edissertations/1740; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022) und Ehrhardt, Kristen: *Cannibalizing Ovid. Allusion, storytelling and deception in Juvenal 15*, The Classical Journal 109.4/2014, 481–499.

von Liebeleien aufgreift; dort bereits ist für den Satirensprecher eindeutig, dass Roms Frauen nicht für eine ehrbare Partnerschaft in Frage kommen, weil sie gänzlich verdorben sind – durch Ovids *praeceptor*?

Iuv. 6,60–66	
Porticibusne tibi monstratur femina voto digna tuo? cuneis an habent spectacula totis quod securus ames quodque inde excerpere possis? chironomon Ledam molli saltante Bathyllo Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit, *sicut in amplexu subito et miserabile longum*[249] 65 attendit Thymele; Thymele tunc rustica discit.	Zeigt sich dir in den Säulengängen eine Frau, die deinen Wünschen / gerecht wird? Oder halten die Schauspiele in allen Sitzbereichen bereit, / was du unbesorgt liebst und was du dort herausfischen könntest? / Wenn der zarte Bathyllus pantomimisch die „Leda" tanzt, / kann Tuccia ihre Blase nicht kontrollieren, Apula jault / *(wie in einer plötzlichen Umarmung und lange jämmerlich)* / aufmerksam ist Thymele; Thymele, damals prüde, lernt.
***Ars* 1,89–92**	
sed tu praecipue curuis uenare theatris; haec loca sunt uoto fertiliora tuo. illic inuenies quod ames, quod ludere possis, quodque semel tangas, quodque tenere uelis.	Aber du jage vor allem in den runden Theatern; diese Orte sind fruchtbarer als deine Wünsche. Dort wirst du finden, was du lieben, womit du spielen kannst und was du einmal berührst und was du halten willst.
Säulengänge und Theater – bei Ovid (und Martial) ideale Begegnungsstätten – sind für Juvenals Sprecher zwar auch typische Anlaufstellen, um Frauen kennen zu lernen, doch sind diese alles andere als positiv bewertet.[250] Dies gilt umso mehr, da der Angesprochene der Satire ja eigentlich eine Frau zum Heiraten sucht (≠ *Ars*). Doch auch und gerade diese sind in Rom verdorben – und den Vorwurf der „corruzione delle donne" verknüpft der Text über Zitate mit dem ovidischen *praeceptor amoris*.[251] Auch die Korrektur von *quod ames* (*Ars* 1,91) zu *quod securus ames* (Iuv. 6,62) unterstreicht auf intertextueller Ebene diesen Kommentar: In *Am*. 1,8,95 ist es die *lena* Dipsas, die dem Mädchen folgenden Ratschlag gibt: *ne securus amet nullo riuale, caueto*. „Sicher/unbesorgt" lieben heißt also, im Vertrauen auf Treue der Frau. Dass dies nicht der Fall ist, macht der Satirensprecher deutlich und scheint es dem ovidischen *praeceptor*, dem unmoralischen *leno*,[252] anzulasten. Als Beleg skizziert er die Reaktion dreier Frauen auf einen Mimus – was ebenfalls auf die Erotodidaxe verweist: *et plaudas, aliquam mimo saltante puellam, / et faueas illi, quisquis agatur amans* (*Ars* 1,501f.); *illic assidue ficti saltantur amantes; / quid caueas actor*[253] *qua iuuat arte docet* (*Rem*. 755f.). Das juvenal'sche Trikolon der weiblichen ‚Rezeptionshaltungen' schürt die Erwartungshaltung einer klimaktischen Steigerung der Erregung – allerdings werden die ungezügelt animalischen beiden ersten Aufzählungsglieder übertroffen vom einem unerwarteten Höhepunkt: Thymele, die Prüde, lernt (*discit; rusticus* ist passendes Gegenstück zu *mollis*, dieses Gegensatzpaar („prüde"/„willig") durchzieht auch die *Ars*)![254] Was sie lernt – das müssen wir aus dem Leda-Mythos ableiten –, ist wohl fremdzugehen. Für den Satirensprecher (wie für Augustus), so Casali, liege darin der eigentliche Skandal der *Ars amatoria*, nämlich dass Ovid im dritten Buch die Frauen unterrichtet und mit seiner liberalen Sexualmoral korrumpiert.[255] Lesen wir Juvenals Tänzer poetologisch, so verführt der Tanz des *artifex/leno* Ovid seine Leserinnen zu zwei Rezeptionshaltungen: Verstärkung der tierischen Triebe bei den Erfahrenen; Erlernen von Unzucht bei den Unbedarften. Auf die Parallele zwischen *Ars* und Mimus hatte Ovid selbst implizit in den *Remedia* (755f.; s. o.) und explizit in den *Tristien* 497–520 (II.2.1) hingewiesen: Der Mimus behandle oft – staatlich finanziert! – Ehebruch, wobei das Publikum *nubilis […] uirgo matronaque uirque puerque* umfasse (501), die alle mit dem erfolgreichen Ehebrecher (*amans*) sympathisierten (505f.; *plauditur et mango palma fauore datur*, 506). Juvenal dürfte auch diesen Prätext vor Augen gehabt haben. Wirft er also Ovid wirklich vor, die Frauen der Stadt verdorben zu haben, wie es Casali behauptet? Inwieweit Ovids *praeceptor* in der stadtrömischen Wirklichkeit Wirkung entfaltete, können wir heute nicht mehr beurteilen, und Casalis Gleichset-	

[249] Vers 65 von Guyet getilgt; dem wird üblicherweise gefolgt.

[250] Vgl. Barish 1956, 214.

[251] Casali 2005, 36; 38f.: „E vari segnali suggeriscono il ruolo non trascurabile che il nefasto insegnamento ovidiano ha giocato in questa corruzione totale."

[252] Zum *praeceptor amoris* in der Rolle der Kupplerin/*lena* vgl. Gibson 2003, 19–21.

[253] Hier entscheide ich mich gegen Kenneys *auctor*.

[254] Zur Gegenüberstellung siehe *Ars* 2,565f. und 3,305; für *rusticus* als „prüde, sexuell inaktiv" (erst bei Ovid, siehe Geisler 1969, 328) außerdem *Ars* 1,607; 1,672; 2,369; für *mollis* als „willig, sexuell aktiv" *Ars* 1,279; 2,152; 2,236; 2,477; *Rem*. 24; 529.

[255] Casali 2005, 46.

zung von sowohl Ovids als auch Juvenals „Römerinnen“ mit den historischen Bewohnerinnen der Stadt ist mir zu vorbehaltlos – bei beiden ist literarische Stilisierung der ‚Realität‘ wichtiges Element. Ja, nicht nur in der neueren Forschung[256] auch in unserer Rezeptionsgeschichte[257] stoßen wir auf die Position, dass auch Ovid die soziale Realität, gerade die Sexualmoral, satirisch darstellte. Insofern könnte Juvenal ihn sogar kontinuativ aufgreifen.
Die beiden Texte sollten tatsächlich in der Zukunft ihrer Rezeption immer wieder miteinander verbunden werden. So ‚mischte‘ sich etwa 1500 Jahre später Ben Jonson mit *Epicoene* in ihren Dialog ‚ein‘ (II.5.1.4), wobei er Juvenals Absage an moderne Zierde und liberale Sexualmoral gleichermaßen spielerisch bis satirisch verzerrt wie Ovids Lob des *cultus* und seinen Rat zum *(dis)simulare*.[258]

Nur etwa ein Vierteljahrhundert nach dem vermuteten Tod Juvenals entstehen die ***Metamorphosen (Asinus aureus)*** des **Apuleius**, deren *Ars*-Rezeption jedoch einen gänzlich anderen Schwerpunkt setzt. Auch Apuleius kennt offenbar das gesamte ovidische Œuvre. Übernahmen auf der Inhaltsebene, parallele narrative Techniken, Ironisierung ernsthafter Gegenstände – einschließlich einer daraus resultierenden Uneindeutigkeit zwischen Unterhaltung und Unterweisung[259] – und bevorzugte Behandlung von Liebe und Erotik verbinden Apuleius' Roman natürlich mit dem gleichnamigen Epos Ovids, doch auch mit der Exilliteratur und gerade den *Amores* sowie der *Ars amatoria*.[260] Wie letztere den schreibenden Leser Apuleius inspiriert haben, zeigt ausführlich Hindermanns dieser Gegenüberstellung gewidmete Monographie von 2009. Zitate oder ähnlich eindeutige Rezeptionsmarker fehlen zwar, jedoch belegt Hindermann durch Nachweis zahlreicher Topos-Re.produktionen, wie Apuleius das Setting seiner griechischen Vorlage in eine römisch-elegische Szenerie überführt, indem er Romanfiguren „als elegisches Liebespaar, als *amator* und *puella* innerhalb der vorgegebenen Rollen agieren und stereotype Beziehungsmuster wie zum Beispiel *seruitium amoris* oder *militia amoris* nachspielen lässt.“[261] Gerade die Beziehung des Protagonisten Lucius zur Sklavin Photis zu Werkbeginn, die einerseits typologisch die realen sozialen Machtverhältnisse umkehrt, ist andererseits durch „eine heitere Gelassenheit und gegenseitige Verbundenheit geprägt – eine spezifische Form der elegischen Liebe, die Ovid in seiner *Ars amatoria* zu vermitteln sucht,“[262] sodass Apuleius gewissermaßen eine erfolgreiche Anwendung des damals etwa 150 Jahre alten Ratgebers impliziert.

> Mit seinen Modifizierungen findet Apuleius nach ovidischem Vorbild einen Mittelweg zwischen der idealen Liebe der griechischen Liebesromane und der rein utilitaristischen Beziehung des *Onos*. Grundlage der Beziehungen zwischen Lucius und Photis sind nicht die von vielen Forschern vermuteten magischen Kräfte der Sklavin, sondern Lucius' rationale Überlegungen, aus denen die Wahl von Photis als *puella* resultieren. Dies heisst jedoch nicht, dass Lucius als kalt und lieblos verurteilt und seine Beziehung zu Photis als eine rein strategische interpretiert werden muss, wie dies in der Forschung oft geschieht. Vielmehr gehen *ratio* und *amor* gemäß den *praecepta* des *magister amoris* in der Beziehung zwischen Lucius und Photis eine erfolgreiche Verbindung ein. Wie vom *magister amoris*

[256] Vgl. Brunelle 2005, 141–143.

[257] Z. B. II.5.1.3 C. DuFour de la Crespelière (?), *L'Art d'aimer d'Ovide [...] en vers burlesques*; II.5.1.4 John Wilmots *Song*; II.5.2.3 Schabers *Ovids Werke von der Liebe*.

[258] Vgl. dazu neben Barish 1956 insb. die „Reconsideration“ von dessen Analyse durch Ferns 1970: „Jonson the dramatist simply uses Ovid and Juvenal as salt for his comic broth“ (253), wobei auch ‚Ovid‘ zum Ziel des Spottes (auf metapoetischer Ebene) werden könne (vgl. 250). Anders als Barish sieht Ferns keine Positionierung Jonsons für einen der beiden antiken Autoren.

[259] Vgl. Zimmerman 1996, 911.

[260] Harrison 2014, 97.

[261] Hindermann 2009, 13.

[262] Hindermann 2009, 205.

vorausgesagt, gerät Lucius in den Sog des elegischen Diskurses und entwickelt Gefühle für Photis, während er vorgibt, in sie verliebt zu sein.[263]

Eine bemerkenswerte Aemulatio, die diesen Befund bestärkt, nimmt Apuleius vor, wenn er Sex als spezielle *militia amoris* gestaltet, Kampfansagen gerade von Photis eingeschlossen (u. a. *tota enim nocte tecum fortiter et ex animo proeliabor*, 2,10), bei der letztlich beide gleichermaßen Befriedigung erfahren (Apul. *Met*. [2,10–]2,17). Stellen wir die Formulierung der Ovids gegenüber:

Apul. *Met*. 2,17	
[...] pendulae Veneris fructu me satiauit, usque dum lassis animis et marcidis artibus defatigati simul ambo corruimus inter mutuos amplexus animas [h]an*h*elantes.	[...] mit dem Genuss der schwebenden Venus *[=Stellung beim Sex]* befriedigte sie mich solange, bis wir mit entspanntem Geist und schlappen Gliedern entkräftet beide gemeinsam [aufs Bett] fielen und in gegenseiter Umarmung nach Luft schnappten.
***Ars* 2,727f.**	
ad metam properate simul: tum plena uoluptas, cum pariter uicti femina uirque iacent.	Zum Ziel eilt gemeinsam: Dann [ist] vollkommen die Lust, wenn gleichermaßen besiegt Frau und Mann daliegen.
Bei Ovid sind Mann und Frau beide „gleichermaßen besiegt", sie werden hier erstmals in der 2. Person Plural angesprochen, was Apuleius bekräftigend (1. Person Plural; *simul ambo*) übernimmt (zu *anhelantes* vgl. *Ars* 3,803: *quid iuuet, et uoces et anhelitus arguat oris*). Dazu kommt, dass Photis in Vorbereitung und Vollzug durchaus aktiver Part ist; sie besteigt Lucius und reitet ihn (Stellungen siehe *Ars* 3,771–788). Dennoch fokussiert die Formulierung *me satiauit* letztlich die Befriedigung des männlichen Protagonisten. Hier erfüllt sich also Ovids *mutua uoluptas*-Konzept, das – in seiner Zeit durchaus auffällig explizit – die Lust und Aktivität der Frau fordert, aber die Frau in *Ars* 3 (zur gemeinsamen Lust: 793–802) letztlich doch eher als Bedienerin männlicher Fantasien bzw. zur Erfüllung männlicher Lust gestaltet.[264] In jedem Fall greift Apuleius ein Motiv auf, dass wir in der weiteren Rezeption ovidischer Erotodidaxe fast durchgängig unterdrückt sehen werden.	

Mit **Achilleus Tatios'** ***Leukippe und Kleitophon*** scheint auch ein etwa zeitgleich entstandener griechischer Roman – neben zahlreichen Anleihen bei anderen Gattungen[265] – im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Liebe und ihrer literarischen Klischees[266] die Welt der römischen Liebeselegie[267] und mit ihr die *Ars amatoria* zu diskutieren. Letzteres hat bisher, soweit ich sehen kann, einzig Jones 2012 dezidiert herausgearbeitet. Sie analysiert in ihrem Kapitel „Masculinity as Role Play" (220–238) drei Auftritte männlicher Figuren, die jeweils bestimmte literarisch kanonisierte Arten von Männlichkeit darstellen, welche jedoch aus dem Wertesystem des griechischen Liebesromans herausfallen.[268] Einer dieser Charaktere ist Kleinias, der zwei Jahre ältere Cousin des Protagonisten Kleitophon; anders als dieser ist er erotisch erfahren, allerdings in einer päderastischen Beziehung, was ihn (trotzdem) für Kleitophon zu dem idealen Ansprechpartner in Liebesfragen macht – obwohl er kurz zuvor die Ehe, eigentlich Ziel des Genres,[269]

[263] Hindermann 2009, 84.

[264] Vgl. u. a. Janka 1997, 477–479; 486–501 sowie Gibson 2003, 398f.

[265] Siehe u. a. Brodersen 1996.

[266] Vgl. dazu z. B. Schmid-Dümmler, Nicola N.: *Achilleus Tatios, Leukippe und Kleitophon. Rhetorik im Dienst der Verführung*, Trier 2018.

[267] Jones 2012, 227 mit Anm. 158: „I am certain that Achilles is familiar with Latin elegy, and that his narrative is engaged in a constant playful dialogue with that genre".

[268] Jones 2012, 221.

[269] Damit spielt der ganze Roman: „Im Unterschied zu den anderen griech. Romanen ist bei ‚Leukippe und Kleitophon' die Keuschheit des Paares nicht ein hartnäckig verfolgtes Ideal, sondern eine Frucht des Zufalls, denn der ganze erste Teil hat die Form einer komischen Intrige, die vom Sklaven Satyros angezettelt worden ist, um das Bett

attackiert.[270] Die in den kurzen Kapiteln 9 und insbesondere 10 entwickelte Erotodidaxe entlarvt den selbsternannten Liebeslehrer Kleinias dann als (oberflächlichen!) Leser von „Ovid or something similar".[271] Er weiß folgenden Rat: die Anbahnung sei spannender als die Liebesvereinigung (1,9);[272] Liebe entstehe durch Gewöhnung (mit Vergleich zur Zähmung von Tieren: 1,9; *Ars* 2,336–348 und 1,471–478); die Schönheit des Mädchens solle man loben (1,9; *Ars* 1,621–30 und 2,295–314); richtiges Verhalten in der Liebe sei im Grunde angeboren, dennoch hälfen Regeln, über den Zufall Herr zu werden (1,10; *Ars* 2,477–480); ältere Frauen seien weniger prüde als Mädchen (und bei Achilleus Tatios Jungen: 1,10; *Ars* 2,663–681); Mädchen wollten lieber überrascht werden, im Zweifel lieber zu Sex gezwungen erscheinen als selbst aktiv zu werden –Vorpreschen und Flehen müsse man situativ ausbalancieren (1,10; *Ars* 1,663–722 und 2,177–202); Eroberung funktioniere wie das Spielen einer Rolle (1,10; vgl. das bei Ovid zentrale Motiv des *(dis)simulare:* Anm. 219). Kleinias, der Möchtegern-*praeceptor amoris* muss im Rahmen des Romans als lächerlich und erfolglos erscheinen – Achilleus Tatios jedoch spielt diese Karte nicht gänzlich aus; vielmehr scheint er die Tür zu einer diametralen Deutung der Figur bewusst offen zu lassen:

> [I]f we are to take Cleinias' words as a prose version of erotic poetry like Ovid's, we are to read in them a similar sense of subversiveness. That is not to say that Cleinias himself intends them subversively, but that through Cleinias (as well as through Cleitophon, as I suggested in Chapters 1 and 2, and will suggest again later), Achilles posits an alternative (and possibly preferred) mode for the performance of gender: the erotic sentiment that is fired up by Cleinias' Ovidian advice may culminate in legitimate marriage (at least according to Cleitophon, 8.19.2), but at no point does that generic telos seem to have been the hero's (or Cleinias') own aim; while just about managing to stay within the boundaries of their genre, Achilles' men espouse a masculinity much more like that of the elegiac amator than that endorsed by Heliodorus or Chariton, or even Longus.[273]

Wenn Kleitophon die recht oberflächliche Erotodidaxe seines Cousins als „Philosophieren über Eros" (1,12) bewertet, obwohl dieser als Liebeslehrer ein windiger „bogus teacher"[274] ist, dann trifft sein Befund doch für die Kommunikationsangebote an den impliziten Leser zu. Denn diesem stellt Achilleus Tatios – und diese Deutung verbindet ihn mit Ovid – Fragen von gesellschaftlicher Relevanz nach Männlichkeit und Eros, nach Lusterfüllung und ehelicher Treue (einem in dieser Zeit zunehmend populären Thema).[275]

---

der Leukippe zu erreichen. [...] Der Roman kehrt am Schluß zur Konvention zurück: die Personen ‚bekehren' sich zum Kult der Artemis und zur vorehelichen Keuschheit." (Brodersen 1996, 83f.).

[270] Einschließlich eines Katalogs schadbringender Ehefrauen. „The examples are traditional; they are found in numerous tragedies and in comedy, in the didactic love poetry (Ov. *A. a.* II,373 ff.), in Roman satire (Iuv. II,6,643 ff.) and in late Greek epigrams (*Anth. Pal.* IX,166)." (Vilborg 1962, 25).

[271] Jones 2012, 227; die folgende Auflistung von Parallelen habe ich ebd. (227f.) übernommen, korrigiert, ergänzt.

[272] Für die *Ars amatoria* sehen wir das daran, dass Ovid jeweils nur kurze Sequenzen am Kursende für Männer resp. Frauen dem Sex widmet.

[273] Jones 2012, 227.

[274] So bei Watson 2007 über Ovids Lehrer-Persona, welche als Karikatur angelegt sei, deren Didaxe bewusst als zum Scheitern verurteilt präsentiert werde (ähnlich der „charlatan" bei Wright 1984). Inwieweit schon bei Ovid der *praeceptor amoris* als satirische Verzerrung angelegt ist, darüber scheiden sich die Geister (II.6.2.1; vgl. Volk 2002, 188–195; siehe dazu außerdem Kap. III).

[275] Vgl. Jones 2012, 238. Smith 2019 schließt sich dieser Interpretation an und sieht sie durch die Rezeption von Tatius' Werk in byzantinischer Poesie gestärkt: „The subversive irony of Achilles Tatius' novel appealed to the Byzantine poets, since they were interested in how to read and interpret a lover's performance of *erōmania*. The critic of the *erōmanēs* bears some resemblance to the *praeceptor amoris* of Latin love elegy and the *erōtodidaskalos* of

II.2.3 Spätantike

In der Spätantike ändert sich die Situation; die Kirchenväter hielten zu großes Interesse an paganer, zumal amouröser Dichtung eher für ein Zeichen eines schlechten Charakters.[276] Dies ist sicher nicht eine ovidianische Hochzeit, tatsächlich wurde keines seiner Werke wie die der übrigen *auctores*[277] kommentiert, und seinen 156 Zitaten bei den Grammatikern (davon 84 bei Priscian) stehen mehr als 5000 Vergils gegenüber.[278]

> For the poets, on the other hand, Ovid's language, which he had tailored precisely to suit the demands of dactylic meter, was almost universal as a working medium. His characteristic methods of epigrammatic expression, discontinuous narration, detailed description, and psychological characterization were similarly pervasive. In general, though, it is only as a model of poetic technique that he is acknowledged as a presence in this period.[279]

Zitate finden sich in der *Anthologia latina* (inkl. *Ars/Rem.*),[280] bei Prudentius, Claudian (inkl. *Ars*),[281] Orentius (inkl. *Ars* und ersten Tendenzen, Ovid zu ‚christianisieren'),[282] Dracontius (inkl. *Ars*),[283] Mar-

---

the Greek romances, insofar as they all claim to have some specialized knowledge of or to be initiates in *erōs*. But the traditional *praeceptor amoris* or *erōtodidaskalos* is a tactician, and the knowledge that he transmits is a skill, a *technē* or *ars*, that has the goal of sexual conquest. In the early Byzantine epigrams of the *Cycle*, however, instead of providing counsel for an erotic conquest, the critic of the *erōmanēs* reads the lover's performance of erotically inspired madness as a way of pointing out the lover's flawed *technē* and, consequently, exposing the fiction of a romantic ideal that would not require any artful performance at all." (196).

[276] Fielding 2017, 7f., der jedoch auf die *lasciua carmina* hinweist, die Prudentius wohl in jüngeren Jahren mit Bezugnahme auf Ovid verfasst habe. „Another young Christian who had to be converted from Ovidian poetry was Augustine's friend Licentius, whom Augustine rebukes in his dialogue *De ordine* for trying to write a poem [...] about the tragic lovers Pyramus and Thisbe." (ebd. 9). Das Urteil trifft jedoch nicht die Dichter allein, vgl. die *Epitome de Caesaribus* (vgl. Fielding 2017, 16; auch: *Libellus de vita et moribus imperatorum breviatus ex libris Sexti Aurelii Victoris*), wo in 1,24 Ovids Verbannung zwar auf die drei Bücher *Ars* zurückgeführt wird, die Augustus allerdings deshalb so streng bestraft habe, weil er selbst der Zügellosigkeit verfallen war (*cumque esset luxuriae serviens*).

[277] Clark 2011a, 4.

[278] Dazu genauer Gatti 2014, 53–58 mit Anhang 3 (209–225), der feststellt: „Zudem reduziert sich die Zahl der Ovidzitate weiter, wenn man bedenkt, dass in 26 Fällen das jeweilige Zitat aus einem vorhergehenden grammatischen Werk stammt, welches ein Autor als Quelle gebraucht hat." An Gattis Liste ersichtlich ist auch, dass in den 156 Fundstellen sechsmal *Ars 1* (nur 3 verschiedene Verse), sechsmal *Ars* 2 (3), kein einziges Mal *Ars* 3 und zweimal die *Rem.* (2) auftauchen.

[279] Fielding 2014, 100f. Ders. 2017, 2 schließt: „[B]etter appreciation of Ovidian poetics can lead to a better appreciation of the Latin poetry of late antiquity." Vgl. Wheeler, Stephen: *Before the* aetas Ovidiana*: mapping the early reception of Ovidian elegy*, in: Nelis, Damien (Hg.): *Aetas Ovidiana?* = Hermathena 177&178/2005, 9–26.

[280] Eine Sammlung von Fragmenten klassischer, spätantiker und frühmittelalterlicher Latinität. „The oldest surviving manuscript is the North African *Codex Salmasianus*. Although it dates from the eighth century, it was probably compiled around 533–534 [...], and its poetry coud have been written three centuries earlier. [...] Ovid is heavily represented in the *Anthologia* [...], there are thirty seperate fragments from the *Amores*, more than its modern editors attribute to the *Heroides* (twenty-six), *Ars* (six), and *Remedia* (one)." (Stapleton 1996, 51f.).

[281] Bspw. V. 560–74 im *Panegyricus de sexto consulatu honorii Augusti,* „here the elements of the triumph, of the understated sexual interest, and of the many innocent questions asked by the ignara uirgo surely recall Ovid." (Dewar 2002, 412).

tianus Capella (inkl. *Ars*), Fulgentius (inkl. *Ars*)[284] und **Maximian** (inkl. *Ars*/*Rem.*). Letzterer schrieb ***Elegien***, deren Protagonist ein gealterter *amator* ist, welcher seine körperliche Unzulänglichkeit und vergangenes Liebesscheitern beklagt. Seine dichte Intertextualität erstreckt sich, wie gesagt, auch auf *Ars* und *Remedia*.[285] Beispielsweise macht Maximian (6. Jh.), in seiner Jugend befreundet mit Boëthius, diesen in seiner dritten Elegie zum *praeceptor amoris*:[286] Das Ich berichtet, wie Boëthius ihm in Jugendjahren half, mit der von ihm begehrten Aquilina zusammenzukommen – denn: *Nondum, quid sit amor vel quid Venus ignea, noram* (3,7; vgl. *Ars* 1,1f.). Dann folgen die auch von Ovid beschriebenen Schritte der Anbahnung einer Liebelei (inklusive Ablegen von Scheu, Austauschen von Zeichen, Überwindung von ‚Wächtern' usw.) – und am Ende die Wendung, dass das Erreichte nicht an das Ersehnte heranreicht: Das Ich ist, wie offenbar von Boëthius vorhergesehen, von seiner Leidenschaft geheilt (*sanato pectore,* 3,81). Dass seine Elegien im Mittelalter – wie auch die *Remedia* – als Schultexte zur Abschreckung vor Frivolität eingesetzt wurden,[287] verwundert dennoch. Denn darauf lässt sich sein Schreiben schwerlich reduzieren, das Ovids Spiel mit erotischen Motiven mit eigener Schwerpunktsetzung fortzuführen weiß. Hier ein kurzer Auszug aus der ersten Elegie, wo die ovidische Psychologie der Selbsttäuschung[288] re.produziert wird:

Maximinians Ich berichtet aus seiner Jugend, in der es ein idealtypischer *iuuenis* war: ein begabter Redner, Dichter, Jurist (9–14), schön (17–20), erfolgreich bei Jagd, Sport und Gesang (21–28), widerstandsfähig gegen Wind, Regen, Kälte, Schlafmangel und Alkohol (33–45). Dementsprechend begehrt war er in der Provinz und in Rom, wo alle Mädchen sich nach ihm umdrehten (59–64) und doch blieb er alleine, denn:

---

[282] Offen sichtbar steht das Werk zunächst bezüglich des Metrums (elegisches Distichon) in der Tradition Ovids, das jedoch vorrangig der Eingängigkeit wegen gewählt scheint. Fielding 2014, 106f. weist dennoch auch inhaltliche Rezeption von *Ars* und *Remedia* nach: „At *Comm.* 1.218, for example, he exhorts his reader to observe the "Golden Rule" of ethical reciprocity and "make sure that, as you love, you are loved" (*fac ut ameris amans*), redeploying a trope from Ovid, *Ars* 2.107, *ut ameris, amabilis esto*, "in order that you be loved, be lovable." [...] Accordingly, in composing a Christian counterpart to Ovid's didactic *Remedia Amoris*, Orientius presents his readers with a method for escaping not only the snares of love, but also the genre of love elegy. While Orientius insists that God's grace alone enables human beings to overcome sexual desire, he still turns to Ovid for practical advice on counteracting desire's effects. At *Rem.* 315–30, Ovid recommends that the suffering lover focus on his beloved's less attractive aspects—and Orientius, too, directs his Christian reader to adopt a different mental attitude toward his love. In a long description that inverts the typical characteristics of the elegiac *puella*, he presses the reader to envisage how even the most beautiful woman's features will be disfigured over time: pitch-black hair will turn gray; the face will wrinkle and sag; dazzling eyes will become rheumy (1.423–32)." (Vgl. Vessey, David W.T.: *The Defeat of Love*, in: Morton Braund, Susanna/ Mayer, Roland (Hg.): *Amor: Roma. Love and Latin Literature*, Cambridge 1999, 158–173).

[283] „After the *Metamorphoses*, the erotic works *(Amores, Ars amatoria, Heroides, Remedia amoris)* occupy the second place among Dracontius' Ovidian imitations. These are present especially in the *Epithalamia* (5 citations out of 12), but also, what is even more surprising, in the religious works, where their influence makes itself felt." (Bouquet 1995, 13).

[284] Beide siehe Stapleton 2009, 155.

[285] Vgl. die genaue Analyse in Fielding 2017, 141–163.

[286] Vgl. Fielding 2017, 159–163 und 20 dazu die Zusammenfassung: „In accordance with the teaching of Boethius, who appears in Maximianus' third elegy as a sort of *praeceptor amoris*, he tries to overcome his passion for a series of women – who each resemble the elegiac Muses that Boethius had renounced. In this way, I argue, Maximianus shows that philosophy is no more effective a cure for desire than those prescribed in Ovid's *Remedia amoris.*"

[287] Fielding 2014, 107.

[288] Diese baut selbst wiederum auf eine Ideentradition auf und parodiert v. a. Lukrez, siehe die Diskussion bei Roth/ Trautsch/Möller 2017,184f.; Janka 1997, 455–461 (mit Verweis auf Steudel 1992); Henderson 1979, 82f.; Geisler 1969, 314–319; 325–328.

Maxim. *Eleg.* 1,77–80	
Omnis foeda mihi fuit, omnis mihi rustica visa nullaque coniugio digna puella meo. Horrebam tenues, horrebam corpore pingues; non mihi grata breuis, non mihi longa fuit.	Jede war mir ein Gräuel, jede erschien mir töricht und kein Mädchen würdig einer Beziehung mit mir. Mir schauderte vor den Dünnen, mir schauderte vor den Beleibten; nichts war für mich war eine Kleine, nichts für mich eine Große.
***Rem.* 325–330**	
qua potes, in peius dotes deflecte puellae iudiciumque breui limite falle tuum. turgida, si plena est, si fusca est, nigra uocetur; in gracili macies crimen habere potest. et poterit dici petulans, quae rustica non est; et poterit dici rustica, si qua proba est.	So sehr Du nur kannst, rede die Vorzüge des Mädchens schlecht und täusche mit einer feinen Unterscheidung dein eigenes Urteil. „Dick", wenn sie füllig ist, wenn sie dunkel ist, nenne man sie „pechschwarz". / Der Schlanken kann Magerkeit zum Vorwurf gemacht werden. / Und sie kann „ungeniert" genannt werden, die nicht prüde ist; / und sie kann „prüde" genannt werden, wenn eine anständig ist.
***Ars* 2,657–662**	
nominibus mollire licet mala: fusca uocetur, nigrior Illyrica cui pice sanguis erit; si paeta est, Veneri similis; si raua, Mineruae; sit gracilis, macie quae male uiua sua est; 660 dic habilem, quaecumque breuis, quae turgida, [plenam; et lateat uitium proximitate boni.	Mithilfe der Benennungen kann man die Makel erträglicher machen: „Dunkel" nenne man die, / bei der schwärzer als Illyrisches Pech das Blut ist; / wenn sie schielt, „der Venus gleich"; wenn [sie] grauäugig [ist], „der Minerva"; / es sei „schlank", die vor Magerkeit kaum noch lebendig ist. / Sag „handlich" zu jeder Kleinen, zur Dicken „füllig". / Und [so] verberge sich der Nachteil hinter der Nähe zu einem Vorteil.
Maximinian entscheidet sich für eine inhaltlich autonome Gestaltung, sprachlich-stilistisch jedoch re.produziert er die antithetische Struktur des AD. Gerade diese war, wohl dank ihrer einprägsamen Pointierung, häufig Ausgangspunkt für zahlreiche andere produktive Rezipienten. Wesentlich klarer im Sinne eines *contemptus mundi* weiterverarbeitet wurde (primär) die *Remedia*-Stelle ein Jahrhundert zuvor bei Orentius, der die Konzentration auf Makel als psychologische Strategie zur Abkehr von weltlicher Liebe fokussiert (Anm. 282) – was sich als beliebtes Motiv christlicher *Remedia*-Rezeption erweisen sollte, u. a. in den *Pseudo-Remedia amoris* (II.3.2.4) und bei dem Humanisten Johannes Tröster (II.4.2, Anm. 849).	

Die Erwartungshaltung, die hier aufgebaut wird, nämlich dass Maximinians *amator* damals grundsätzlich an keiner *puella* Gefallen finden konnte, wird im nächsten Verspaar gebrochen – zwar lehnte er die Ehe ab, nicht jedoch Körperlichkeit an sich; da bevorzugte er aber die ‚goldene Mitte' zwischen „dick" und „dürr":

Maxim. *Eleg.* 1,81–84	
Cum media tantum dilexi ludere forma, maior enim mediis gratia rebus inest. (Corporis has nostri mollis lascivia partes incolit, has sedes mater amoris habet.)	Nur mit einer mittleren Statur schätzte ich das [Liebes-]Spiel. denn das größte Pläsier liegt in den mittleren Dingen. (In unserem Körper sitzt an diesen Orten die zarte Lust, diese Wohnstatt hat die Mutter der Liebe.)
Mit *rustica* und *mollis* sind, wie bei Juvenal (II.2.2), die beiden Pole aufgerufen, mit denen bei Ovid „Prüderie" resp. „Willigkeit" bezeichnet werden (Anm. 254), – *ludere, forma, lascivia, corporis has partes* (vgl. *pars illa, Ars* 3,92; *pars ista,* 3,804) und *mater amoris* komplettieren das Bild, das durch die Konkretisierung der ‚goldenen' als Körper-Mitte = Geschlechtsteile noch an Direktheit gewinnt. Der Sprecher erinnert sich demgemäß an seine jugendliche Lust[289] und Leichtigkeit, der er die Schwere des Alters gegenüberstellt (105) – wodurch körperlicher Liebe nicht eine Absage erteilt, sondern sie nur als *proprium* der Jugend charakterisiert wird. Im Alter dagegen gelte: *nulla est iam grata voluptas* (121b; vgl. *Ars* 2,687).	

[289] Zu möglichen weiteren antiken Vorbildern für die Beschreibung des Frauentyps, der dem jungen Ich zusagte, siehe Spaltenstein 1983, 108f.

II.2.4 Zusammenfassung

Ovid fokussiert in seinen literaturtheoretischen Überlegungen in *Trist*. 2 den Rezipienten. Diesem obliegt es, das wichtige Verhältnis von Autor–Sprecher–Text umsichtig zu betrachten. Neben dem explizit Gesagten spielt dabei – wie in allen Werken Ovids – eine große Rolle, wie die Kommunikation zwischen Autor, Text und Leser im und durch den Text implizit gestaltet ist. Zwar ist ein konkreter Adressat genannt, nämlich Augustus, doch eindeutig richten sich die Aussagen auch – und über das Explizite hinaus – an einen „general reader", der in einem komplexen Wechselspiel teils deckungsgleich, teils grundverschieden vom angesprochenen Augustus sein kann. Vor allem diesen Aspekt der Verhandlung des Sag- respektive Schreibbaren mit dem Herrscher und mit einem allgemeinen Textadressaten greift Martial auf. Anders als bei den meisten anderen antiken Autoren nach Ovid beobachten wir bei ihm über den Einfluss auf Stil und poetische Gestaltung hinaus auch wiederkehrende thematische Rückgriffe. Martials produktive Rezeption perspektiviert die ovidische Erotodidaxe als literarisches Spiel, das jedoch in die politisch-sozialen Rahmenbedingungen der Zeit eingebunden ist und sie kommentieren kann. Diese Reziprozität prägt natürlich auch Juvenals *Satiren* und ihre *Ars*-Rezeption, welche sich (wie die Martials) unter eigenen moralischen Vorzeichen Geschlechterrollen widmet, die sich in der und durch die Lektüre ovidischer Erotodidaxe ergeben. Ähnliches gilt für die in ein ganz anderes Genre gekleidete Verarbeitung bei Achilleus Tatios, deren literarischer *lusus* genauso über sich selbst hinausweist, wenn der Leser die satirischen Züge des Romans als Interpretationswegweiser erkennt, die ihn zu einem impliziten Kommunikationsangebot – in den Worten Kleitophons – des „Philosophieren[s] über Eros" (1,12) führen. Wie in Statius' *Achilleis* mischen sich im Roman Abenteuer und Liebe, was in der von Ovid mit geprägten Verbindung von *militia* und *amor* eine zentrale Motivkombination ergibt, in der die Protagonisten kommender höfischer und ritterlicher Romane vorbereitet sind. Umgekehrt steht diese erotische Eroberungslust als „diesseitig verhaftet" in einem Spannungsverhältnis zu aufstrebenden christlichen Moralvorstellungen, die – wie bei Orentius und Maximian angelegt – das Liebeskonzept der *Ars amatoria* in die Sphäre einer unbekümmerten Jugend verbannen, als unmoralisch verdammen oder mit dafür weiterverarbeiteten *Remedia amoris* zu heilen versuchen.

II.3 Mittelalter

Wir dürfen davon ausgehen, dass das ‚Fortleben' der ovidischen Erotodidaxe für diese Epoche besser untersucht ist als das jedes anderen römischen Autors.[290] Definitiv war Ovid zudem, besonders im Hoch- und Spätmittelalter, extrem präsent und seine Erotodidaxe vielleicht einflussreicher als jemals darauf.

II.3.1 Frühmittelalter (ca. 7. bis 11. Jh.)

Im frühen Mittelalter fristete Ovid zunächst ein Schattendasein, noch mehr als die übrige lateinische Literatur der Antike, die ab dem 6. Jahrhundert ins kollektive literarische Bewusstsein zurückzukehren scheint.[291] Gelesen wurden jedoch vorrangig christliche Autoren und Vergil *(aetas Vergiliana)*. Das erste aufkeimende Interesse[292] – das allerdings nicht sogleich weite Kreise zog – können wir am Hof Karls des Großen wahrnehmen: Alkuin, Modoin (genannt *Naso*) und besonders Theodulf[293] widmen sich Ovid, vor allem seinen Elegien des Exils,[294] und insbesondere letzterer auch der *Ars*.[295] Vielleicht war es sogar Theodulf (gest. 821),[296] der die ersten Handschriften ovidischer Texte ‚rückführte': „[A]ccording to Tafel's hypothesis,[297] the archetype of Ovid's amatory works was of Spanish or African origins, and it was taken to France from Spain by Theodulf of Orléans by the end of the eighth century."[298] Dass eine ‚Rückholung' überhaupt nötig war, würde deutlich Ovids Randständigkeit zu jener Zeit widerspiegeln. Die *carmina amatoria*[299] jedenfalls waren wohl die Speerspitze eines langsamen Wiederaufstiegs Ovids. Erhalten sind uns heute je ein Codex der *Ars* aus Frankreich und England (9. Jh.), je einer aus Italien und

---

[290] Clark 2011a, 25.

[291] Clark 2011a, 5.

[292] Allerdings gibt es schon zuvor Verweise auf Ovids Erotodidaxe bei Grammatikern: Eutyches (*Ars de verbo* 473,3–8) und Beda (*De orthographia* 35,24) – wir befinden uns also im 6. resp. 7. auf 8. Jh. – führen für abweichenden Gebrauch von *mendum* bei Ovid jeweils *Ars 1*,249 und 2,653 an. Hier liegt aber wohl eine gegenseitige Abhängigkeit basierend auf Eutyches' Verwendung von Charisius' *Ars grammatica* 91,28 (4. Jh.) vor (siehe Gatti 2014, 55; Willoughby 2016, 105 berichtet ebenfalls von den zwei Zitaten bei Beda (Venerabilis), übersieht aber deren Genese aus der typischen Kompilierung solcher Grammatiken).

[293] Dieser schreibt über (Vergil und) Ovid in elegischen Distichen: *In quorum dictis quanquam sint frivola multa, / Plurima sub falso tegmine vera latent.* (Theodulf, *Carmen* 4,1 *De libris quos legere solebam*, 19f.) Sein Ansinnen ist also ‚ent-schleiernde' Interpretation, er insofern Vorläufer der allegorisierenden Deutung Ovids im Hochmittelalter.

[294] Vgl. z. B. Fogarty 1973, 68; Anderson 1995a, xixf.; Hexter 2002, 419.

[295] „The number of echoes and fragments of the *Amores* and the *Ars amatoria* in the verses of Theodulf is particularly noticeable." (Alton/Wormell 1995, 26). Aber auch Alcuin hat Zitate der *Ars* – besonders amüsant in einem Brief an Angilbert, der den Spitznamen „Homer" hatte und dem er deshalb mit *Ars* 2,280 scherzhaft droht, sollte dieser vergessen, die erbetenen Reliquien aus Rom mitzubringen: *Memor esto poetici praesagii: 'Si nihil adtuleris, ibis, Homere, foras'.* (*Epist*. 97; vgl. Viarre 2009, 23). Derlei Zitatenspiel unter *docti* setzt eine Vertrautheit mit Ovids *Ars* in dieser Gruppe voraus.

[296] Olsen 1987, 76.

[297] Tafel, Sigmund: *Die Überlieferungsgeschichte von Ovids* Carmina amatoria*. Verfolgt bis zum 11. Jahrhundert*, Tübingen 1910, 32–45; 73.

[298] Cristóbal 2011, 231; genauso Alton/Wormell 1995, 26; und Clark 2011a, 6. Theodulf gründete wohl die Dombibliothek von Orléans im Jahr 798 (Engelbrecht 2008, 53).

[299] Vermutlich inklusive der *Heroides* (Clark 2011a, 6f.) und über der Hälfte der *Epistulae ex Ponto* sowie Teile der *Metamorphosen* (Anderson 1995a, xx).

Deutschland/Schweiz (fragmentarisch; 11. Jh.);[300] die *Remedia* entnehmen wir dem genannten französischen Codex des 9. Jahrhunderts und zweien aus Italien (11. Jh.).[301] Bei dem erwähnten Codex britischer Herkunft handelt es sich um einen besonders interessanten Fall. Denn er ist der wichtigste Beleg dafür, dass bereits im 9. und 10. Jahrhundert ovidische Dichtung, näherhin die *Ars amatoria*, in die Klassenzimmer Einzug hielt. Die Handschrift befindet sich in der Bodleian Library (Oxford), als vierter Teil einer Sammlung mit dem Namen MS Auct. F.4.32, bekannt unter dem Namen ihres vermutlichen Kompilators: ***St Dunstan's Classbook***.[302]

> The fourth and last part (now fos. 37^{r}–47^{r}) contains a text of *Ars Amatoria* 1 with Latin and Welsh glosses. The text is dated on paleographic grounds to the ninth century, although, significantly, the final folio (fo. 47) was added by none other than the tenth-century Dunstan himself in whose hands we have 1. 747–72. The glosses on the *Ars Amatoria* are concentrated on the first half of the book and are in a contemporary – in other words ninth-century – hand. [...] What emerges is that the primary function of the glosses was to facilitate the reading and comprehension of Ovid's text. The particular form and focus of many of the glosses lead to the conclusion that the master was keen to improve students' Latin, especially their grasp of grammar and command of vocabulary.[303]

Insgesamt dürften Schüler im 10. Jahrhundert indes deutlich seltener mit Ovid konfrontiert worden sein als mit den anderen großen heidnischen Schulautoren.[304] Dies legen die Rückschlüsse nahe, die man aus der Verbreitung von Zitaten, Kommentaren,[305] Handschriften etc. ziehen kann. Dennoch, seit dem 9. Jahrhundert stellt Ovid „une bonne partie des exemples des florilèges prosodique"[306] und bereits im 11. Jahrhundert gibt es „keinen Dichterkatalog, der nicht Ovid an hervorragender Stelle aufführte".[307]

---

[300] Sie gehen vermutlich alle auf die oben genannte Handschrift zurück (Clark 2011a, 6f.). „Schon im 9. Jahrhundert sind auf der Reichenau die *Ars amatoria* und die *Metamorphosen* [in einem Bibliothekskatalog] eingetragen" (Kistler 1993, 15 mit Verweis darauf, dass hier teils auch Konstanz genannt wird).

[301] Richmond 2002, 450; vgl. Baldwin 1992, 19. Zu Katalogen jener Zeit vgl. u. a. Olsen 1987, 67–76.

[302] Hayward s. a., s. p.; Newlands 2015, 149: „a manuscript of Christian homilies and grammatical texts whose frontispiece shows a figure of Christ with the saintly compiler at his feet"; Digitalisat des Codex online unter https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/783d604c-a873-4d64-967a-8140cc0eafa5/ (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[303] Hexter 2006b, 305; vgl. dens. 2007, 1312, wo er auch darauf hinweist, dass bereits damals eine wichtige Methode der Texterschließung die Übersetzung von Phrasen bzw. Passagen in die Volkssprache war.

[304] Hexter 1986, 4. Klopsch 1967, 37 berichtet, dass Walther von Speyer in seiner „recht langen Liste von Schulautoren (‚Homer', Martianus Capella, Horaz, Persius, Juvenal, Boethius, Statius, Terenz, Lukan, Vergil)" Ovid nicht nenne. „Die erste mittelalterliche Äußerung, die Ovidlektüre in der Schule bezeugt, stammt aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts aus St. Gallen"; vgl. Copeland 2016b, 23.

[305] Zur Begriffsdifferenzierung Kommentare – Scholien – Glossen siehe Gatti 2014, 15–25.

[306] Olsen 1987, 75.

[307] Klopsch 1967, 38. „Die Ovidverehrung des 12. Jh. hat bis nach Island ausgestrahlt. Als der nachmalige Bischof von Skaalaholt Kløng Þorsteinsson (1102–1176) Schüler in Holar war, traf ihn Bischof Jon Ogmundson (Bischof von 1106–1121) eines Tages an, wie er *Ovidius de arte* las." (Schröbler 1962, 421; vgl. Dronke 1971, 146; Stackmann 1966, 234). Und Monteverdi 1958, 336 Anm. 5 berichtet von einer isländischen Version der Floris und Blanziflor-Geschichte, in der die beiden die *ars amandi* von *Ovideus* lesen (vgl. II.4.1.1 zu Boccaccios *Filocolo*).

II.3.2 Hochmittelalter (ca. 11. bis 13. Jh.)

Das Interesse an antiker Literatur und an Ovid im Speziellen[308] steigt in der Folge merklich, sodass wir spätestens im 12. und 13. Jahrhundert die von Traube so betitelte *aetas Ovidiana* beobachten können. Eine deutliche Zunahme an Codices, die gerade die *carmina amatoria* enthalten, illustriert die wachsende Wertschätzung Ovids:[309]

	9. Jh.	10. Jh.	11. Jh.	12. Jh.
Deutschland	2		7	12
Italien	2		6	3
Frankreich	6			4
England	1			3
Gesamt	**11**	**0**	**13**	**22**

Neuere Auswertungen von Handschriften, Bibliothekskatalogen, Anthologien u. ä. unterfüttern diese Beobachtung[310] und zeigen, dass außerdem in Forschung und schulischer Ausbildung kommentierte Ausgaben und Übersetzungen entstehen. Diese wiederum prägen die Rezeption der antiken Werke durch die anhand von ihnen geschulten Dichter und damit die Literatur der Zeit. Ovids Dichtung trifft hier auf fruchtbaren Boden:[311] Mit dem ökonomischen Fortschritt und neuer politischer Stabilität kommt ein quasi urbaner, humanistischer Geist auf, mit dem ein sich wandelnder Geschmack an den Höfen einhergeht;[312] Witz, Esprit, Satire und Rhetorik werden zunehmend geschätzt. Gleichzeitig erlangen hier, aber gerade auch für die Vaganten-/Goliardendichtung der *clerici* die besonders irdischen Empfindungen, die Laster und Lüste, eine zentrale Rolle.[313] Die Kombination von Wissen und Witz, von (Kirchen-)Moral und Parodie, von Höchstem und Niedrigstem ist es, die unter den antiken Texten vor allem die Liebesdichtung und die Satire an Beliebtheit gewinnen und Ovid zu einem kulturellen Fixpunkt werden lässt.[314] Ovid als Moralist[315] und Sentenzenschmied,[316] Ovid als ironisierender ‚Florilegist' alles Mythischen (worin ihm das Mittelalter gerne folgte), Ovid als Parodist des Göttlichen,[317] – zahlreich sind die Facetten, die das Mittelalter in, aus und über Ovid las.

---

[308] Fogarty 1973 sieht „the Ovidian revival [...] as part of a larger movement emphasizing personal, humanistic elements" (5f.), das er bezeichnet als „renaissance of the twelfth century" (71).

[309] Nach Pianezzola 1993, xxix (basierend auf Olsen, B. Munk: *L'étude des auteurs classique latins aux XIe et XIIe s.* 2, Paris 1985, 111–181). Zum Vergleich: Tilliette 1994, 67f. skizziert für die Zeit vor 1200 folgende Situation: Am meisten Abschriften liegen uns von der *Aeneis* vor (168); erst auf Rang 25 folgt mit den *Metamorphosen* (50) ein ovidisches Werk; *Remedia amoris* (10 Exemplare/14 Auflistungen in Katalogen) und *Ars amatoria* (9/14) fallen dagegen deutlich ab. Für das 13. Jh. nennt er die Zahl 20 für *Amores – Ars – Remedia,* Conklin Akbari (2016, 198) dagegen 23 alleine für die *Ars.*

[310] Clark 2011a, 7f.; vgl. Fernández de la Cuesta González 2009, 679–685 und Engelbrecht 2008, 53–55.

[311] Vgl. u. a. Zink 1997, 10.

[312] Vgl. u. a. Battista 2010, 128; Guthmüller 1981, 27; Fogarty 1973, 71 („renaissance of the twelfth century").

[313] Vgl. u. a. Offermanns 1970, 5.

[314] Vgl. Bolgar 1954, 188.

[315] Rand 1963, 131: „Mediaeval thinkers were quick to see that beneath Ovid's persiflage runs a vein of sobriety and moral acuteness."

[316] Hugo Trimbergensis/Hugo von Trimberg in seinem *Registrum multorum auctorum* 1,80f.: *Ovidius letus et facetus, / Sententiarum floribus multimodis repletus.*

[317] Vgl. u. a. Rand 1963, 122; Fogarty 1973, 97; Minnis 2001, 35.

II.3.2.1 Erotodidaxe im Unterricht

Die *aetas Ovidiana* speiste sich, wie gesagt, aus der intensiven schulischen Beschäftigung mit Ovid. Mit Blick auf die didaktischen Kernziele der Schulen, die Ausbildung in Ethik und Grammatik,[318] stellt sich die Frage nach der Eignung ovidischer Dichtung, insbesondere der Erotodidaxe, für den Unterricht. Denn natürlich wurde sogar die Meinung vertreten, heidnische Dichtung sei insgesamt nicht adäquat für Schüler; und Ovid erschien manch einem, wie hier Roger Bacon, als Prototyp des schädlichen Poeten:

Roger(i)us Baconus/Roger Bacon, *Opus tertium*, cap. xv (1267)	
Et Boëtius [...] docet quod pueri primo instruendi sunt in libris Senecae; [...]. Sed non sic instruuntur, sed in fabulis et insaniis Ovidianis et caeterorum poëtarum, ubi omnes errores in fide et moribus proponuntur.	Zudem lehrt [...] Boethius, dass Jungen zuerst unterwiesen werden sollen in den Büchern Senecas; [...]. Doch sie werden nicht so unterwiesen, sondern in den Märchen und Phantastereien Ovids und der übrigen Dichter, wo sämtliche Verirrungen im Glauben und Sitten zur Schau gestellt werden.

Doch diese generelle Ablehnung war zu Bacons Zeiten eine Randposition; seine Aussage belegt Ovids Präsenz in den Schulen des Hochmittelalters – und das, genau weil man damit, wie Bacon kritisiert, antike Mythen unterrichten konnte, auch anhand der *Ars amatoria* und der *Remedia amoris*.[319] Gerade nicht-kirchliche Schulen verankerten seine *carmina amatoria* in ihren Curricula,[320] und im kirchlichen Umfeld hatten zumindest die *Remedia* einen unangefochtenen Platz in den Lektürelisten, schienen sie doch, wenn nicht sogar förderlich, zumindest nicht schädlich für Schüler zu sein.[321]

Alexander Neckam (1157–1217), ***Sacerdos ad altare***[322] **8 „De eruditione scolarium" 48af.**, 174f.,20–26	
[Scolaris e]legias Nasonis et Ouidium Methamorfoseos audiat, sed et precipue libellum de remedio amoris familiarem habeat. Placuit tamen uiris autenticis carmina amatoria cum satiris subducenda esse a | manibus adolescentium, ac si eis dicatur: Qui legitis flores et humi nascentia fraga,	[Der Lateinschüler] soll die *Elegien* des Naso und den Ovid der *Metamorphosen* hören, aber vor allem soll er auch mit dem Büchlein über das *Heilmittel der Liebe* vertraut sein. Nach Ansicht von Fachgrößen jedoch müssen die *carmina amatoria* zusammen mit den *Satiren* den Händen der Heranwachsenden entzogen werden, als ob man ihnen sagte: / „Die ihr Blumen pflückt und auf dem Boden versteckte Erdbeeren:

[318] Roy 2007, 40.

[319] „Whenever any of Ovid's texts were read, schoolmasters instructed students in Greek and Roman mythology. [… E]ven the *Ars amatoria* or *Remedia amoris* could be turned into a lesson in Greek mythography." (Hexter 2002, 431). Der Einsatz der Mythen bei Ovid konnte wiederum auch als Einführung in die (rhetorische) Verwendung von *exempla* benutzt werden (Stapleton 1996, 44). Die literarische Rezeption allerdings stützt diesen Befund weniger – hier wird der erotodidaktische Anspruch, die Systematisierung der Liebe ins Zentrum gerückt.

[320] Clark 2011a, 8; vgl. Munari 1960, 9f.

[321] Engelbrecht 2008, 53 und 69 („[T]he *Remedia* were from the perspective of the school masters by far the most apt work of Ovid to be read in the classroom."); Hexter 2006b, 315 und 1986, 18; Sabot 1995, 64; Allen 1992, 11; Rand 1963, 137; detaillierter zu einzelnen Nennungen der *Remedia* in Lektürekanones etc. Olsen 1987, 76–84 und Pellegrin 1957.

[322] „In a work designed for the schoolroom, the *Sacerdos ad altare* (written while he was at Cirencester), Neckam lays out a course of study across the liberal arts and the specialized fields of medicine, law, and theology. He gives the authors and often titles of the essential texts that would produce competence in these various fields. His survey of literary texts begins with elementary learning, the rudimentary knowledge that any schoolboy must acquire, and then proceeds with what is presented as an entry into literary culture as part of the early grammatical curriculum, a list of authors whose works should be known." (Copeland 2016b, 26).

frigidus, o pueri, (fugite hinc!), latet anguis in herba. Librum Fastorum non esse legendum nonnullis placet.	Die kaltblütige, o ihr Jungen, (flieht von hier!), Schlange versteckt sich im Gras." *[Verg.* Ecl. *3,92f.]* / Das Buch der *Fasten* solle nicht gelesen werden, meinen einige.

Dabei enthalten die *Remedia* wenigstens genauso viel potenziell Anstößiges wie die *Ars* – hier zeigt sich, dass sexuell Explizites nicht per se problematisch war, sondern die damit (vermeintlich) verbundene Intention, der „Nutzen" für den Leser (II.3.2.3). Zwar hatte also die *Liebeskunst* einen schwierigeren Stand, wurde mitunter aus der Schule verbannt, sie war aber dennoch grundsätzlich Teil des schulischen Lektürekanons – wie übrigens auch einige der mit ihr verwandten Pseudo-Ovidiana, auf die noch einzugehen sein wird (z. B. der *Ovidius puellarum* oder der *Pamphilus [de amore]*, II.3.2.4).[323] Die jeweilige Stellung der beiden erotodidaktischen Werke spiegeln auch die Zahlen wider, die Engelbrecht für die *accessus*[324] zu den Werken Ovids anführt:[325]

	Am.	*Ars*	*Trist.*	*Ex Pont.*	*Her.*	*Rem.*	*Met.*
9. Jh.							3
10. Jh.							3
11. Jh.	1						8
12. Jh.	7	5	7	8	13	11	33
13. Jh.	17	17	23	37	34	43	101
14. Jh.	2	5	2	9	16	9	118
Gesamt	**27**	**27**	**32**	**54**	**63**	**63**	**266**

Dieser Befund einer zentralen Rolle für den Schulunterricht der *Remedia* wird unterstrichen durch die jeweilige Anzahl an Nennungen in *libri manuales:*[326]

	Trist.	*Am.*	*Ex Pont.*	*Ars*	*Her.*	*Met.*	*Rem.*
9./10. Jh.				1		2	
10./11. Jh.					1	1	1
11. Jh.							
12./13. Jh.	1	1	2	1	3	5	4
13./14. Jh.	1	2	2	3	4	8	12
Gesamt	**2**	**3**	**4**	**5**	**8**	**16**	**17**

Interessanterweise beobachtet Hexter, dass die zunehmende Beschäftigung mit Ovid sich auch im Niveau, auf dem man ihm in der Schule begegnete, spiegelt. Die Glossen zur *Ars amatoria* im II.3.1 vorgestellten „St. Dunstan's Classbook" (9. Jh.) lassen darauf schließen, dass die (Elementar-)Schüler große Probleme

---

[323] Galloway 2014, 188 und 2016, 443: „[T]he injunction around 1375 in which the Chancellor of Oxford University forbade grammar masters from reading and expounding the *Ars amatoria*, as well as the twelfth-century closet drama *Pamphilus*, [...] mainly serves to show that teaching such texts at elementary levels was extremely common."

[324] Als *accessus (ad auctores)* bezeichnet man kurze Einführungen zu Inhalt, Form und Autor des folgenden Werkes; etwa seit Beginn des 12. Jh. konnten sie auch autonom auftreten (siehe e. g. Van Peteghem 2020, 26f.).

[325] Zahlen auszugsweise aus Engelbrecht 2008, 54. Man beachte: „La quasi totalité des commentaires des maîtres médiévaux est demeurée jusqu'ici inédite et seuls quelques noms émergent de l'anonymat" (Roy 2002, 40).

[326] Engelbrecht 2008, 55 (meine Hervorhebung); vgl. 65. Hexter ermittelte 1986 in *libri manuales* noch fünf und acht Nennungen der *Remedia* im 12./13. bzw. 13/14. Jh. (damit gleichauf mit den *Metamorphosen*) – und nur eine resp. zwei für die *Ars* (Hexter 1986, 18 auf Basis von Zahlen aus Sanford, Eva M.: *The Use of Classical Authors in the Libri Manuales*, Transactions of the American Philological Association 55/1924, 190–248).

alleine schon mit dem Vokabular hatten, denen mit volkssprachlichen Bedeutungsangaben Abhilfe geschaffen wurde. Anders in einem Kommentar des 12. Jahrhunderts, der deutlich mehr Fokus auf Rhetorik legt.

> The relatively advanced standing of the pupils for which the commentary was compiled becomes clear when one notes what the commentator omits. He explains some customs and institutions of Ovid's Rome but skips others that he expects users of the commentary to know already with the tag 'fabula satis nota est'. In such a commentary, I conclude, 'we see the fruits of the three centuries of study and scholarship that intervened between it and St. Dunstan's Classbook'.[327]

Der spätere Kommentar geht auf Fulco/Foulques, *magister scolarum* der Domschule zu Orléans,[328] zurück und stellt die erste von drei kommentierten Ausgaben dar, welche drei aufeinanderfolgende Generationen von Gelehrten aus Orléans[329] innerhalb von etwa 35 Jahren im 12./13. Jahrhundert erstellten. Auf Fulco folgte Arnulfus/Arnoul,[330] der wesentlich zum Aufblühen der Ovid-Studien beitrug.[331] Von ihm herausgegeben und kommentiert wurden fast alle Werke Ovids,[332] auch die *Ars amatoria* und *Remedia amoris* – trotz Kürze in großer Genauigkeit und mit Verweis auf verschiedene Lesarten und Deutungsmöglichkeiten.[333]

Arnulfus Aurelianensis/Arnoul d'Orléans, *Glosule de Remedia amoris <LIBER PRIMUS>*,[334] **1–3**	
Legerat huius Amor, antequam librum incipiat, uersus Amorem se excusat, fingens Amorem indignari quia titulum huius libri legerat. Dicit ergo: *titulum nomenque,* id est nomen	*Gelesen hatte hiervon Amor;* bevor er das Buch beginnt, entschuldigt sich ein Vers bei Amor, wobei er vorgibt, Amor sei beleidigt, weil er den Titel dieses Buches gelesen hatte. Er sagt also: *den Titel sowie Namen,* das heißt: den im Titel festgehaltenen Namen, oder *den*

[327] Hexter 2006b, 309 zitiert dens. 1986.

[328] Roy/Shooner 1996, 147f. Zwei *accessus* zum Kommentar sind abgedruckt bei Engelbrecht 2008, 65f.; ein kurzer Abriss zum Kommentar findet sich bei Gerritsen 2011, 106f.

[329] Genauer zu „Fulco, Arnulf, and William: Twelfth-century Views on Ovid in Orléans" siehe den so betitelten Aufsatz von Engelbrecht 2008.

[330] *Excipit* seines *Remedia*-Kommentars: [...] *hoc opus* De remediis *quod ARNVLFVS glosauit ad sanandos illos qui a Fulcone fuerant decepti*. („[...] das vorliegende Werk über die Heilmittel, das Arnulf glossiert hat, um diejenigen gesunden zu lassen, die von Fulco in die Irre geführt worden waren.").

[331] Guthmüller 1981, 27f. Zur Rolle Orléans' für die Ovidstudien dieser Zeit vgl. Engelbrecht 2008, z. B. 59: „Comparing the numbers of *accessus* on Ovid's works preserved in thirteenth and fourteenth-century manuscripts, we find that 165 out of a total number of 391 are concerned with a commentary composed by one of the three above-mentioned late twelfth-century teachers from Orléans, that is more than 40% of all *accessus*. Half of this number belongs to commentaries by Arnulf".

[332] Engelbrecht 2008, 58f.; Guthmüller 1981, 28. Insofern zu korrigieren Trautsch 2021a, 302: „Gelehrte und Dichter wie Arnulf von Orléans erstellten seit dem 12. Jh. teils kommentierte vernakularsprachliche *Arts d'Aimer* oder *Ars d'amours*".

[333] Vgl. Roy/Shooner 1996, 150 und Ghisalberti 1932, 170.

[334] Augenscheinlich war es Arnulfus, welcher die sich lange haltende Unterteilung der *Remedia* in zwei Bücher einführte: „Arnulf was the first commentator to introduce the idea that there are in fact *two* books of the *Remedia*, with the second book beginning at line 397. He cites lines of Ovid to testify to this assertion. The idea is reflected in nearly all manuscripts from the twelfth through the fourteenth century, being rejected by Nicholas Heinsius only in the early seventeenth century. Older manuscripts – the ninth-century *Regius* (Paris lat. 7311), the eleventh-century Etonian (Eton 150) and the first redaction of the twelfth-century *Puteanus* (Paris lat. 8460) *[–]* lack this division that clearly originates in the twelfth century." (Engelbrecht 2008, 67).

intitulatum; uel *titulum et*, pro id est, *nomen*, nam titulus est quasi nomen; uel *titulum* libri *et nomen* actoris; uel *titulum et nomen*, id est titulum factum de nomine actoris et materia libri. A *Legerat huius Amor* usque ad illum uersum: *Ad mea decepti*, etc., quasi prologum facit excusatorium. *Libelli*, respectu libri *De arte amandi*, qui maior est. Et lecto titulo et cognito, *ait* Amor: *Bella michi uideo*, non diu tardatura quia iam *bella parantur*; uel ista geminatio unius dictionis maximam designat iram dicentis. *Parce*, uerba Ouidii erga Amorem se excusantis, *tuum uatem*, me scilicet qui de amore precepta dedi, *celeris*, id est pennate, et est uocatiuus antiquitus declinatus: declinabant enim hic et celeris et hoc celere, sed modo dicitur celer, celeris in feminino. Vel sic construe: *dampnare sceleris*, id est pro scelere, et est constructio legum.	*Titel und*, was für das[selbe] steht, *Namen*, denn der Titel ist gleichsam der Name, oder *den Titel* des Buches und *Namen* des Autors, oder *den Titel und Namen*, das heißt: Titel, bestehend aus Name des Autors und Gegenstand des Buches. Von *Legerat huius amor* bis zu dem Vers *ad mea decepti* etc. verfasst er quasi ein entschuldigendes Vorwort. *Des Büchleins*, in Rückblick auf das Buch *Über die Kunst des Liebens*,[335] das älter ist. Und nachdem er den Titel gelesen und verstanden hat, *sagt* Amor: *Kriege gegen mich sehe ich*, und zwar kurz bevorstehende, weil ja bereits *Kriege vorbereitet werden;* oder diese Verdoppelung ein und desselben Ausdrucks bildet die extreme Wut des Sprechers ab. *Sieh davon ab*, sind die Worte Ovids, der sich gegenüber Amor entschuldigt, *deinen Dichter*, mich, das heißt: der ich bezüglich Liebe Regeln gegeben habe, *[Du] flinker*, das heißt: geflügelter, und ist der (deklinierte) antike Vokativ. Man deklinierte nämlich ‚hic celeris' und ‚hoc celere', aber es wird mitunter ‚celer, celeris' im Femininum gesagt. Oder konstruiere folgendermaßen: *eines Verbrechens schuldig zu sprechen [„sceleris" statt „celeris"]*, das heißt: für ein Verbrechen, und ist eine Formulierung aus dem Rechtswesen.

Arnulfus beschränkt sich weitgehend auf inhaltliche, sprachliche, realienkundliche Klärung. Auch wenn es ihm und den anderen Kommentatoren vorrangig darum ging, sicherzustellen, dass die Schüler den Wortsinn des Textes verstehen, stellt Hexter deutliche Unterschiede zwischen Fulco und Arnulfus respektive diesen beiden und dem nachfolgenden Gui(l)lelmus/Guillaume fest: Alle drei bemühten sich um ein eigenes Profil ihrer Kommentare und spiegeln gleichzeitig die fortschreitende Akademisierung der Ovid-Lektüre wider.[336] Neben der mythen-/realienkundlichen Dimension wurde Ovids Dichtung vor allem für die Unterweisung in lateinischer Grammatik verwendet, wozu sich die kurzen, semantisch in sich meist geschlossenen Distichen seiner *carmina amatoria* besonders gut eigneten.[337] So wurden sie zu thematischen wie stilistischen Ausgangspunkten für diejenigen, die mit ihrer Hilfe im Lateinischen ausgebildet wurden.

> Ovidian texts such as the *Ars amatoria* and the *Heroides* became core pedagogical texts, thereby shaping the thematics as well as the poetics of medieval Latin literature; the medieval schoolboy would acquire a repertoire of erotic rhetoric as well as the discourse of desire in the process of learning Latin. In the medieval classroom, the Latin text of the *Ars amatoria* was taught as a poem about managing the emotion of *amor*, and both *magister* and *discipulus* seem to have accepted its didactic rhetoric without attending to its irony.[338]

Dass die Ironie des ovidischen Liebesunterrichts im Mittelalter weitestgehend aus dem Blick geraten war, zeigen *accessus* (II.3.2.3) und die teils heftige Kritik an Ovids *praecepta*; auch die politische Dimension wurde nicht differenzierter besprochen, zu eindeutig war die *Ars* deshalb Verbannungsgrund, weil sie falsche Liebe gelehrt habe.[339] Doch lässt sich das Vorgehen der *accessus* interpretieren als tieferes Verständnis der poetisch-rhetorischen Agenda Ovids:

---

[335] Hier irrt Arnulfus offensichtlich.

[336] Hexter 2006b, 309. Guillaume d'Orléans arbeitet z. B. sichtbar ‚philologischer' als seine Vorgänger, konfrontiert er doch immer wieder verschiedene Lesarten der ihm vorliegenden Handschriften (ebd., 308); vgl. Engelbrecht 2008.

[337] Desmond 2014, 162; Conklin Akbari 2016, 197; Stapleton 1996, 44f.

[338] Desmond 2014, 162.

[339] Siehe z. B. die „Mittelalterliche[n] Zeugnisse über Ovids Biographie" (= Anhang 5) in Gatti 2014, 231–232.

> [C]omments turn the medieval student's experience of the opening movement of the *Ars Amatoria* into a truly dialogic one. In my view, this is not only a clever medieval way of reading and understanding Ovid. It reveals deep insight into the rhetorical manner by which Ovid proceeds: direct and often bravura argumentation, frequent changes of addressee, and deceptively suppressed terms or elided intermediate steps that need to be made explicit before one can follow the speaking voice.[340]

Wie dem auch sei, diesem Schulunterricht entspringt eine Begeisterung für die *Liebeskunst* und die *Heilmittel gegen Liebe*, die eine enorme literarische Produktion anstößt[341] (II.3.2.4; II.3.3.3). Und die entstehenden Werke – Übersetzungen bis Gegendarstellungen, Neudichtungen oder gänzlich neue Dichtungen – bezeugen und befeuern ihrerseits die Leidenschaft, mit der Ovids Stil nachgeeifert und seinem Konzept von *amor* widersprochen, es korrigiert oder modernisiert wurde.

II.3.2.2 Didaxe und Amor

Die begeisterte Rezeption von Ovids Liebesunterricht, deren Wirkung sich in einer enormen Bandbreite an literarischer Produktion entfaltete, hängt eng mit dem gesellschaftlichen Klima zusammen. Fogarty beschreibt den Zeitgeist wie folgt:

> Protected by a strong religious orientation and inspired by a search for truth that would be universal, men were anxious to understand and to enjoy the good things of this world, not apart from, but rather integrated into, the pattern of their life with God. The personal relations of man, especially in *affairs d'amour*, easily occupied a special place among the new interests.[342]

Die Verbindung von Lust und *ratio*, die Ovid in *Ars amatoria* und *Remedia amoris* vorgenommen hatte, führte deshalb zu besonderer Faszination: Die übermenschliche Kraft der Liebe und auch der Triebe wird dank des *praeceptor amoris* erklärbar, erlernbar, beherrschbar.

Didaxe

In einer Gesellschaft, die mit zunehmender Zivilisation und Urbanisierung vermehrt das Irdische in den Blick nahm, die auch mit den Augen der antiken, paganen *auctores* aufs Leben blicken wollte, erlebte das Genre des Lehrgedichtes im Mittelalter eine Blüte, die noch bis ins 18. Jahrhundert nachwirken sollte.[343] Die Verbindung von kultivierter dichterischer Form und Wissensvermittlung wurde hoch geschätzt – und ernst genommen, nicht zuletzt die (als echt empfundene) Lernokkasion. Aufgrund seiner konkreten Handlungsanweisungen, wie man ‚den Hof macht', wurde Ovid auch in gehobeneren Kreisen zum anerkannten „teacher of manners",[344] der eine große Anzahl weiterer Lehrgedichte inspirierte (z. B. zu Höflichkeit, Freundschaft).[345] Auch schrieb man ihm eine Reihe von Gedichten zu, die mal mehr, mal weni-

---

[340] Hexter 2006b, 303.

[341] Knox 2009a, 214.

[342] Fogarty 1973, 6.

[343] Hexter 1986, 17.

[344] Hexter 2011, 298.

[345] Vgl. Wadsworth 1971, xiii, wo 58–62 Auszüge aus einem Beispiel übersetzt sind: *De courtoisie* (258 Verse, anonym), ein „etiquette book", das in seinem erotodidaktischen Teil auch tatsächlich ovidische Ideen aufweist (vgl. ebd.,

ger tatsächlichen Lehrcharakter aufweisen:[346] *Doctrina mense, Elegia de ludo scacchorum, de cuculo*, *de philomena*, *de pulice*, *de somno*, *de nuce*, *de medicamine surdi / de medicamine aurium*, *de mirabilibus mundi*, *de quattuor humoribus*, *de nummo*, *de ventre / altercatio ventris et artuum.* Meist findet man sie in Anthologien direkt neben echten Werken Ovids,[347] der im Mittelalter als Gelehrter verschiedener Disziplinen auftritt, unter anderem der Naturwissenschaft, aber natürlich vorrangig der Liebe.[348]

Amor

Mit den Troubadouren an den provenzalischen Höfen im frühen 11. Jahrhundert beginnt die Regentschaft *amors* in der Literatur (insb. der volkssprachlichen), die das ganze Mittelalter hindurch andauern sollte.[349] In ihrer Behandlung dieses omnipräsenten Motivs setzten Troubadoure/Minnesänger und Goliarden/Vaganten unterschiedliche Schwerpunkte, zwischen Ritualisierung von Emotionalität und Lust an der Lust. Hinzu treten Konzeptualisierungen höfischer Liebe in theoretischen Traktaten u. ä., die ein diverses Bild des *fin' amor/amour courtois* entwerfen,[350] das mit christlicher *caritas* eine Dichotomie nicht ohne gegenseitige Befruchtung bildet.[351] Interessanterweise entwickelt sich Ovid zum zentralen Refe-

---

56f.). Markus Janka erhellt an Parallelen, wie Galfredus de Vino Salvo/Geoffrey de Vinsauf (ausgehendes 12. Jh.) Ovid, insb. die *Ars amatoria*, formal und motivisch rezipiert, um seine eigene *Poetria nova* poetisch anzureichern (*Die* Poetria nova *des Galfrid von Vinsauf: Eine mittelalterliche Regelrhetorik in der Tradition des antiken Lehrgedichts*, in: Kofler, Wolfgang/Töchterle, Karlheinz (Hgg.): *Pontes III. Die antike Rhetorik in der europäischen Geistesgeschichte*, Innsbruck 2005, 175–190).

[346] Hexter 1999, 339; Hexter 2011; weitere z. B. in der (laut Knox 2009a, 214 allerdings auch unvollständigen) Liste bei Lehmann, Paul: *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 1927, 90f. Eine moderne, übersetzte Sammlung: Hexter, Ralph: *Appendix Ovidiana. Latin poems ascribed to Ovid in the Middle Ages*, Cambridge 2020.

[347] Coulson 1987, 157 über Arnulfus Aurelianensis und andere Kommentatoren des 12./13. Jh.: „These early commentators, it should be noted, do not mention the innumerable poems which circulated under Ovid's name during the Middle Ages. Not until the fourteenth and fifteenth century do we find impassioned arguments for the authenticity of such spurious works as the *Nux*, *De pulice*, and *De medicamine aurium*."

[348] Siehe dazu bspw. überblickshaft Kern 2003, insb. 449f.; vgl. „Ovid" als Dreh- und Angelpunkt für ein nahezu enzyklopädisches Werk, nämlich *De vetula* (II.3.2.4). „Insgesamt ist die naturwissenschaftliche Rezeption Ovids im Mittelalter bemerkenswert, die Ovids dichterische Verarbeitung seiner Quellen gleichsam wieder umkehrt und das Wissen herausdestilliert." (Mindt 2021, 297).

[349] Strubel 1997, 127: „L'amour, sa représentation, son imaginaire et son idéologie, voilà en effet ce que l'on trouve, le plus souvent, dans la littérature entre le XII^{e} et le XV^{e} siècle"; vgl. u. a. Desmond 2014, 161; Battista 2010, 13–48.

[350] Diese Diversität bereitet der Forschung bis heute Schwierigkeiten bei der Formulierung eines ‚höfischen Liebeskonzeptes'. Für uns genügt die Beschreibung von Einzelfällen, sodass hier auf eine nähere Diskussion des Begriffes verzichtet werden kann. Vgl. dazu Gutiérrez Arranz 2009, 1581; Stapleton 1996, 66–69; Busby/Kooper 1990 (insb. der Beitrag von Calin, 61–82); Hyatte 1971, 40–50.

[351] „Much medieval discussion of love, especially in the Augustinian tradition, begins with a binary distinction between two motions of the soul, one superior and celestial, the other inferior and earth-bound: *caritas* and *cupiditas* in the words of Scripture." (Fleming 2003, 51; vgl. Battista 2010, 19–39; damit eng verbunden natürlich die platonische Tradition v. a. des *Symposion*, vgl. z. B. Leinkauf 2017b, 1291–1296). Gerade im 12. Jh. beobachten wir häufig eine Koexistenz von göttlicher und menschlicher Liebe, inklusive Überschneidungen des Vokabulars (in Guiarts *Art d'amour* (II.3.3.2) wird die Angebetete ähnlich angesprochen, wie die Hl. Jungfrau angebetet wird, siehe Hyatte 1982, 127: „Guiart passes from the level of physical love to that of spiritual love without changing much of his poetic expression."; vgl. ausführlicher dens. 1971, 22–24 und 41–44). Allerdings gab es mit zunehmender Zeit auch mehr Kritik an dieser Koexistenz.

renzautor, auf den Schriftsteller all dieser Strömungen Bezug nehmen.[352] Den Vaganten gilt er als „chief priest of their order"[353] und erhält Ehrentitel wie *doctor egregius*, „Evangelist" und „Papst der Liebe". Diese Titulierung finden wir beispielsweise gegen Ende eines satirischen Gedichts des 12. Jahrhunderts, in welchem der Sprecher einen Priester zurechtweist, der „naiverweise" erwartete, seine Frau habe keinen Mann außer ihm:[354]

anon., „Verse auf einen eifersüchtigen Priester" 37–40[355]	
Hoc in decretis pape Nasonis habetur, Quod mulier plures possit habere viros. Hoc tu decretum firmum sub pectore serva, Ne sis catholica pulsus ab ecclesia, […].	Dies ist in den Lehrsätzen des Papstes Naso zu finden, dass eine Frau mehrere haben kann von den Männern. Dies Dekret bewahre du nur fest in deinem Herzen, damit du nicht aus der katholischen Kirche ausgeschlossen wirst, […].

Berühmt ist das ***Concilium Romarici montis****/in monte Romarici (Liebesconcil von Remiremont,* ca. 1150),[356] bei dem junge Nonnen darüber debattieren, ob Ritter oder Kleriker die besseren Liebhaber seien. Das Konzil, das über dieses in lateinischer und volkssprachlicher Literatur gleichermaßen beliebte Thema[357] berät, beginnt mit einer zeremoniellen Lesung aus den Lehren des „Evangelisten" Ovid:

anon., *Concilium Romarici montis* 25–30	
Intromissis omnibus virginum agminibus, lecta sunt in medium, quasi euangelium, precepta Ouidii, doctoris egregii.	Hereingelassen waren die ganzen Jungfrauen-Scharen, da wurden für alle verlesen, gewissermaßen als Evangelium, die Regeln Ovids, des vortrefflichen Lehrmeisters.
Lectrix tam propicii fuit euangelii Eua de Danubrio, potens in officio artis amatorie, ut affirmant alie.	Die Lektorin des so segensreichen Evangeliums war Eva aus Deneuvre, souverän in der Liturgie der Liebeskunst, wie die anderen [Frauen] bekräftigen.
In 35 wird nochmals die *Ars amatoria* genannt; die echte Bibel dagegen ist bei diesem Konzil explizit außen vor: *sed de euangelio nulla fuit mencio* (9). „It seems right to register a slight ironic blasphemy here, but also to recognize the esteem in which Ovid's guidance was held: he is one of the upholders of the good order of love which those excommunicated at the end of the 'Liebesconcil' have broken. The combination of irony and esteem is perhaps an early indication that unabashed abasement before Ovid the lover could not last forever: one *praeceptor* could be emulated by a legion of new *praeceptores* with fresh things to say about new eras of sexual politics and social life."[358]	

Während die Vaganten durch Ovids *auctoritas* Frivolität ‚geheiligt' sehen, fasziniert Troubadoure und Minnesänger vor allem, dass Liebe gewissen Regeln folgen kann – sie bauen darauf und in Wechselwir-

[352] „Were we to survey the world of medieval European authors, particularly those writing of love, we would find that they all must at some point confront Ovid" (Calabrese 1994, 2). Gally 2002, 3f. weist daraufhin, dass diese Bezugnahme nicht von Beginn an, sondern erst im Laufe der Zeit zunehmend wichtiger war, und gibt einen kurzen Abriss über die steigende literarische Komplexität in der Behandlung *amors*.

[353] Rand 1963, 118.

[354] Volk 2010, 112 mit dem Hinweis, dass die Zurechtweisung selbst aus zahlreichen ovidischen Verse v. a. aus der *Ars amatoria* collagiert ist.

[355] Zit. nach Pertz 1851, 627.

[356] Schulz 2013, 7.

[357] Volk 2010, 112. Meist gewann der Kleriker. Derlei Debatten, auch als Gerichtsreden etc. erfreuten sich am Übergang vom 12. zum 13. Jh. großer Beliebtheit (weiteres Beispiel: *Altercatio Phyllidis et Florae*) und begründeten eine mehrere Jahrhunderte dauernde Tradition, zu deren bekannteren Vertretern z. B. die *Arrêts d'amour* (Martial d'Auvergne, 1460) gehören, vgl. Loubère 2011, 16; Gérard-Zai 1990, 195f.; Faral 1913, 191–303.

[358] Lyne 2002b, 292.

kung mit der sozialen Realität ein eigenes System an höfischen Minnevorschriften.[359] Diese neue Liebeskonzeption basiert also auf mehreren Säulen:[360]

a. der höfisch-ritterliche Kodex, inklusive Verteidigung der Schwachen
b. christliche Askese und Ablehnung des Körperlichen
c. Verehrung der Jungfrau Maria als Verherrlichung der Reinheit und Tugend der Frau
d. die feudale Auffassung von Liebesbeziehungen, nach welcher der Liebhaber Vasall seiner Angebeten und ihr treuer Diener ist
e. mittelalterliche Militärtaktik: Eroberung der Frau als Belagerung/Einnahme einer Festung
f. Ovids Dichtung: Wissenschaft der Liebe; Geschichten von leidenschaftlicher Liebe bis zum Tod

Ovid folgen die höfischen Liebesdichter in der (elegischen) Auffassung von *amor* als Verwundung/Krankheit[361] (vgl. *Ars* 2,515–520; 519: *litore quot conchae, tot sunt in amore dolores*), als unberechenbare, potenziell schadhafte Macht. Der *praeceptor amoris* wiederum bietet eine durch *antiquitas* geadelte Möglichkeit, Herr dieser Sehnsüchte zu werden, indem man sie in ein System von Vorschriften integriert.

Rigaut de Berbezilh (Beginn 13. Jh.), ***Tuit demandon qu'es devengu d'Amors* 29–32**[362]	
C'Ovidis dis el libre que no men que per sofrir a hom d'amor son grat, e per sofrir son maint tort perdonat e sofrir fai maint amoros jauzens.	Denn Ovid sagt in dem Buch, das nicht lügt, dass durch Leiden dem Mann Liebe zuteil wird, und durch Leiden so einige Fehler verziehen werden und Leiden so einige Liebende fröhlich macht.
Dass Ovids Buch nicht lügt, verkündet sein *praeceptor* im Proöm (*uera canam*, *Ars* 1,30), hätte er selbst so aber wohl nicht zu behaupten gewagt – auch die Reduktion seiner Erotodidaxe, die in den *Remedia* leidvolle Liebe heilen möchte, auf ein schmerzensreiches *seruitium amoris* hätte diesen sicherlich verwundert. Allerdings scheint mir „que no men" den Titel eines Spiels zu zitieren, nämlich „Le Roi qui ne ment", auf das zahlreiche höfische Autoren im 13. und 14. Jahrhundert anspielen, verwandt mit den populären *demandes d'amour*: „[S]tylized flirtation and erotic sparring [...] gave the game its purpose. In fact, the *Roi qui ne ment* provided an acceptable vehicle for bringing young people of both sexes together and allowing them a degree of social, even sexual, intimacy."[363] Ein Buch wie ein Spiel, spielerische Annäherung in regelgeleitetem Rahmen – schon erscheint Rigauts Ovid-Verständnis in anderem Licht.	

[359] Man kann wohl ausgehen von „einer weitgehenden Analogie zwischen gesellschaftlicher Struktur und der in der Trobadorlyrik sich darstellenden Struktur der Liebespsychologie. Die höfische Liebe erweist sich als primär historisch-soziologisch zu erklärendes Phänomen, das keiner unmittelbaren Herleitung aus vorausgehenden einheimischen oder gar fremden Literaturen bedarf, sich aber sehr wohl zum Ausdruck seiner Grundkonzeptionen der literarischen Traditionen seiner Zeit, christlicher Gedankengänge und Motive sowie anderer Einflüsse bedient." (Kaehne 1983, 194; vgl. Gutiérrez Arranz 2009, 1581f.; Genaueres dazu: II.3.2.4. Zur Entwicklung des *fin' amor*/höfischer Liebe vgl. auch Zink 1997).

[360] Die folgende Liste ist auszugsweise (in Übersetzung) zitiert aus Gutiérrez Arranz 2009, 1581.

[361] Braungart 1981, 15 weist auf eine wichtige Funktion der Charakterisierung als „Krankheit" hin: „Die ‚Liebe als Krankheit' ist geeignet, auch problematische, auch verbotene Liebe (im Kloster, zu einem/einer schon Verheirateten, nicht standesgemäße Liebe) zwar nicht unbedingt zu rechtfertigen, aber doch wenigstens verständlich erscheinen zu lassen." Das römisch-elegische Motiv baut freilich auf eine lange Tradition in der griechischen Lyrik und Tragik; vgl. e. g. Schmidt, Ernst A.: *Das süßbittre Tier. Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike*, Frankfurt a. M. 2016; Calame, Claude: *I greci e l'eros*, Roma 1992 (= *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris/Berlin 1996; *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton 1999).

[362] Zitiert nach Rossi 2014, 120.

[363] Firth Green 1990, 213 (dir. Zit.) und der ganze Beitrag.

Liebe wird damit nicht schmerzfrei. Aber in Form einer lehrbaren Wissenschaft beziehungsweise erlernbarer Umgangsformen, in welchen auch der Schmerz seinen festen Platz zugewiesen bekommt, bemächtigt man sich ihrer bis zu einem gewissen Grad. Das gleiche Ziel, nämlich Emotionen mit einer Taktik Herr zu werden, steht hinter der Metapher der Liebe als Kriegsdienst, bei dem es um die durch Hindernisse erschwerte[364] Eroberung der Frau geht; die Angebetete wird dabei noch erhöht, quasi „vergöttlicht" (Maria), und zur alleinigen Adressatin aller Bemühungen eines neu formulierten *obsequium/seruitium amoris*.[365] Dies korrespondiert mit Ideen aus *Ars* 2, wo das *seruitium amoris* (insb. 145–250) einen integralen Bestandteil der beschriebenen Beziehung ausmacht, die ergo nicht als unerschütterliche Partnerschaft vorzustellen ist. Vielmehr bezieht sie ihren Reiz aus einer dynamischen Instabilität, daraus, ein fragiles emotionales Konstrukt von Begehren und Entbehren, Verlangen und Versprechen in der Balance zu halten. Auf ähnliche Weise geht auch höfische Liebe nicht bis zu dem Punkt einer soliden Bindung, einer vertrauensvollen Partnerschaft – was hingegen manche christlichen Autoren für die Ehe forderten.[366]

Ovids *carmina amatoria* werden damit gleichzeitig zu einem der Ausgangspunkte und zur Materie mittelalterlicher Konzeptualisierungen von Liebe, Ovid plakativ gesprochen zum „Freud of the Middle Ages".[367] Insbesondere auf der Ebene ‚psychologischer' Terminologie, aber auch inhaltlich wird seine *amor*-Konzeption simultan übernommen und überformt: Ohne das historische Wissen um den soziokulturellen Kontext der *carmina amatoria* lag es nahe, diesen entsprechend zu aktualisieren. Aus dem, was man in den Werken verstehen konnte und wollte, schuf man, im Einklang mit der zeitgenössischen heteroerotischen Moral, Ausgangspunkte,[368] um das Wechselspiel von Verlangen und Liebe zu ergründen.[369] Im Laufe der Zeit entfalteten die Texte zwischen diesen beiden Polen eine Dialektik, innerhalb derer die Liebe als poetische Ideologie den Rahmen vorgibt; hierin wird wiederum erotisches Verlangen formuliert, aus dem es jedoch mitunter ausbrechen muss. Über den *eros* werden – in unterschiedlich enger Anbindung an bereits vorhandene Texte – in zunehmender Komplexität auch Fragen nach Ästhetik, nach Moral und Spiritualität, nach dem Selbst und den Anderen, etc. verhandelt.[370] Ovids Ruf wurde dabei der des *amorigraphus*[371] schlechthin. Wenn es um Liebe ging, war sein Name nicht weit: Ovid, der Liebesdichter, war zu einer Marke geworden – *bella amantes habent Maronem; Libidini vacantes Nasonem*.[372] Um auf Ovid zu verweisen, musste, wie wir beobachten können, nicht mehr unbedingt tatsächliche Kenntnis seines Werkes vorliegen; sekundäre Rezeption finden wir bei zahlreichen Werken mit ovidischen Motiven – was ‚original Ovid' war und was nicht, war sowieso nicht klar umrissen.

---

[364] Wichtige Rollen spielen hier die soziale Stellung der Frau und der Umstand, dass sie irgendwie bewacht wird. (Letzteres macht Mancini 2006, 5–8 als Motiv der Troubadourslyrik stark.)

[365] Vgl. Schmidt 2016, 26.

[366] Beispiele, die wir noch diskutieren werden, wären *De amore* von Andreas Capellanus (II.3.2.4) sowie Guiarts *Art d'amo(u)rs* (II.3.3.2).

[367] „Through the [*carmina amatoria*] Ovid becomes the Freud of the Middle Ages: the *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Amores*, and *Heroides* provide the most elaborate and memorable terminology for describing the uncertain stability of the lover's mind." (Fyler 1979, 1).

[368] Desmond 2014, 162.

[369] Vgl. u. a. Mancini 2006, 4–8; Zink 1997, 10.

[370] Edwards 2006, 2 und 12; vgl. Javelet 1961, 273: „Pour eux, l'amour est intelligence".

[371] So Alanus ab Insulis/Alain de Lille in der Predigtlehre *Summa de arte praedicatoria*, *caput* 36: *Amorigraphus ait: Otia si tollas, periere Cupidinis arcus* [= *Rem.* 139, ohne Quellenangabe]. Vgl. Desmond 2014, 161; Kugler 1987, 254.

[372] Honorius Augustodunensis/Honoré d'Autun in der *Commendatio* seines *Speculum ecclesiae*, wo er allen größeren antiken Autoren ein Laster zuordnet (Klopsch 1967, 38). Vgl. Offermanns 1970, 9f.

II.3.2.3 Anstößigkeit: Ansichtssache

Gleichermaßen unbekümmert verknüpfte man die Texte mit der (vermeintlich) historischen Person des Dichters; Werk und Vita wurden, Ovids eigenem Vorschlag in den Exil-Elegien (II.2.1) folgend, stets in Bezug zueinander gesetzt. Der Ruf der *Ars amatoria* als skandalträchtiger Text hing nicht zuletzt an der Relegation und Spekulationen zum *error* neben dem *carmen* speisten die Faszination zusätzlich. Da passte es wunderbar ins Bild, dass die *Amores* ohne Titel überliefert waren,[373] so als hätte der Autor deren Sujet nicht offenlegen wollen[374] – vielleicht waren die *Amores* ja auch Exildichtung und sollten so an Augustus ‚vorbeigeschmuggelt' werden? Dies und mehr verlieh Ovid eine Aura des Verruchten. Je nach Standpunkt und moralischer Überzeugung konnte er, der Liebesdichter und Lebenslehrer, also auch als Gefährder der Sittlichkeit und Verderber der Jugend erscheinen:

Ioannes Saresberiensis/John of Salisbury, *Policraticus* 3,11 (498b)	
ille qui non urbem sed orbem lasciuiis impleuit amoribus, sollicitatorem puellarum et impudicum instruens amatorem ait:[375]	Jener, der nicht die Stadt, sondern den Erdkreis mit zügellosen Liebschaften angefüllt hat, sagt, als er zum Verführer von Mädchen und zum unanständigen Liebhaber ausbildet: *[zit.* Ars *1,443f.]*

Bei aller Abneigung führte die ubiquitäre Präsenz Ovids jedoch dazu, dass man sich gezwungen sah, sich mit seinem ‚fleischlichen' Konzept von *amor* auseinander- und ihm ein christliches entgegenzusetzen – so Guillelmus de Sancto Theodorico/Guillaume de Saint-Thierry, der in seinem Vorwort zum *(Tractatus) De natura et dignitate amoris* wie folgt über Ovid richtet:[376]

Guillelmus de Sancto Theodorico/Guillaume de Saint-Thierry, *De nat. et dign. am.* 1,2	
Nam et foedus amor carnalis foeditatis suae olim habuit magistros, in eo quod corrupti erant et corrumpebant tam perspicaces, tam efficaces, ut ab ipsis foeditatis amatoribus et sociis, doctor artis amatoriae recantare cogeretur, quod intemperantius cantauerat; et de amoris scribere remedio, qui de amoris carnalis scripserat incendio, qui in amoris incentiua uel uetera quasi per quemdam pruritum excitanda, uel in noua inuenienda toto se effuderat ingenio.	Denn auch die schändliche fleischliche Liebe hatte für ihre Schändlichkeit einst Lehrer, und zwar darin, dass sie verdorben waren und [andere] verdorben, so scharfsichtige, so erfolgreiche, dass gerade von den Liebhabern und Freunden der Schändlichkeit der Lehrmeister der Liebeskunst nochmals zu besingen gezwungen wurde, was er allzu ungezügelt besungen hatte, und über ein Heilmittel der Liebe zu schreiben – er, der über das Feuer fleischlicher Liebe geschrieben hatte; der sich dem Ziel, für die Liebe entweder alte Reizmittel quasi durch Geilheit anzufachen oder neue zu finden, hingegeben hatte mit seinem ganzen Talent.
„Wilhelms von Saint-Thierry Traktat ‚De natura et dignitate amoris', teilt mit O. den Grundgedanken der Lernbarkeit der Liebe. Aus der Ablehnung des *doctor artis amatoriae*, der den verderblichen Weg, nämlich die Entflammung der	

[373] Zum Titel „*Amores*" vgl. McKeown 1987, 103–107.

[374] Vgl. Hexter 2002, 434 und Kugler 1987, 248.

[375] Man beachte die Ähnlichkeit der Formulierung mit der II.2.2 zitierten Äußerung des Cestius (Sen. *contr.* 3,7).

[376] Er hält die Kunst der Liebe für die Kunst aller Künste (*Ars est artium ars amoris* – Werkbeginn 1,1), jedoch freilich ganz anders verstanden als bei Ovid: „All'amore carnale dei precetti ovidiani Guglielmo contrapponeva l'amor spiritualis dell'anima che, agostinianamente serbando memoria delle proprie origini divine, abbandona e dimentica le miserie del corpo per contemplare soltanto se stessa in unione con Dio, così come la sponsa si unisce all'amato [...]. Così, nel confluire (e insieme nella apparente contrapposizione) di una rilettura letterale che pur fraintendendo l'Ovidio didascalico ne accolgieva però il principio dell'amore come *ars*, e di un'esegesi allegorica che sovrinterpretava il *Cantico* e riscattava l'Ovidio erotico, si affermavano linee intellettuali che potevano condurre tanto alla mistica quanto alle corti d'amore latine e volgari." (Pittaluga 1995, 209f.).

fleischlichen Liebe (*incendium amoris carnalis*) gelehrt habe, entwickelt Wilhelm sein Gegenkonzept der reinigenden, spirituellen Liebe. Seine Überzeugung freilich, der *amor carnalis* könne gebändigt werden, greift wiederum auf O. (und dessen ‚Rem.') zurück."[377]

Diese und weitere Kritik – unter anderem durch Conradus Hirsaugiensis/Konrad von Hirsau,[378] Alexander de Villa Dei/Alexandre de Villedieu und Alexander Neckam[379] – zeigt, was auch andernorts deutlich wird: Im Mittelalter wurden die Ratschläge Ovids zur Liebe als solche ernst genommen.[380] Und doch fand sich Ovid, fand sich auch seine Erotodidaxe in den *cellae*,[381] sogar den Kanzeln[382] und auf den Kathedern.[383] Wie kam es dazu? Zunächst einmal traten Kirchenmänner des Mittelalters mit dem Selbstbewusstsein auf, auch und gerade in Fragen von Liebe und Sexualität qualifiziert und mit Autorität sprechen zu können[384] – wie in jeder anderen Wissenschaft auch (vgl. unten Petrus Cantor). Die Kommentare gehen zumeist auch nicht prüde mit expliziten Stellen um, wie die folgende nüchterne Erläuterung aus dem 11./12. Jahrhundert zur ‚Reiterstellung' (*parua uehatur equo*, *Ars* 3,777) zeigt: *idest ascendat amicum suum*.[385] Tatsächlich wurden *Ars amatoria* und *Remedia amoris* üblicherweise unter „Ethik" geführt.[386] Die Logik dahinter ist simpel, wie hier bei Arnulfus Aurelianensis, von dessen *Remedia*-Kommentar in II.3.2.1 die Rede war:

Arnulfus Aurelianensis/Arnoul d'Orléans, *accessus* des Kommentars zur *Ars amatoria*[387]	
Materia habet Ovidius in hoc opere amorem. De amore siquidem tractat. Intencio sua est tractare de amore dando precepta et regulas. Utilitatem ex ipso libro perpendere possumus in duobus primis versibus ubi dicit: lecto carmine doctus amet. Utilitas ergo est tenendorum in amore et non tenendorum cognitio. Etice supponitur, quia de moribus iuvenum et puellarum loquitur. Titulus talis est: Ovidius da *[sic]* arte amandi primus liber incipit. Bene dicit primus, sunt enim duo ad opus iuvenum, tertius ad opus mulierum.	Zum Gegenstand hat Ovid in diesem Werk die Liebe. Die Liebe nämlich behandelt er ja. Seine Absicht ist, die Liebe zu behandeln, indem er Regeln und Vorschriften bietet. Den Nutzen aus diesem Buch können wir ableiten aus den zwei ersten Versen, wo er sagt: „nach Lektüre des Gedichts soll er verständig lieben." Der Nutzen also ist, das, was einzuhalten ist in der Liebe und was nicht, zu erkennen. Der Ethik wird es zugerechnet, weil es über die Sitten der jungen Männer und Mädchen spricht. Der Titel ist folgender: *Ovid über die Kunst des Liebens. Erstes Buch. Beginn*. Zu Recht heißt es „erstes", es gibt nämlich zwei für junge Männer, ein drittes für Frauen.

[377] Kugler 1987, 253.

[378] Siehe dazu Gatti 2012, 150–153.

[379] Hexter 2006b; Alton/Wormell 1995, 30; Stroh 1969, 16–24. Vgl. auch einen Brief an Alger, den Magister von Lüttich (Algerus Magister): *Te non castorum decepit miles amorum, / Ovidius, qui te suasit carnem amare, / Quo subvertuntur miseri, non erudiuntur.* (22–24; zit. nach Wattenbach, W.: *Mittheilungen aus zwei Handschriften*, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*. 3, München 1873, 725f.).

[380] Vgl. Pittaluga 1995, 210.

[381] Clark 2011b zeigt dies; Sabot 1995, 66 berichtet, dass in den *Epistulae Cantuarienses* besonders ein Briefschreiber „a particular predilection for the *Ars amatoria*" erkennen lasse (Sabot 1995, 66); und der Theologe und Humanist Jakob Wimpfeling (heutiges Elsass) tadelt Mönche, die sich an den Liebesschriften Ovids erfreuen.

[382] Vgl. II.3.3.1.

[383] Siehe II.3.2.2.

[384] Vgl. Stapleton 1996, 46; Baldwin 1994, 225.

[385] Zitiert nach Stapleton 1996, 44.

[386] Ginsberg 1998, 63, der mit Blick auf Ovids ‚sexuelles' Liebeskonzept und seine generell „subversive" Art zu schreiben schließt: „Any ethical rehabilitation of Ovid is doubly astonishing". Vgl. Pittaluga 1995, 211f.

[387] Wolfenbütteler Codex 155 Gud. Lat. 4^0 (ab f. 133) zitiert nach Ghisalberti 1932, 167.

Arnulfus sieht den „Nutzen“ des Werkes in dem, was der *praeceptor amoris* selbst als Losung, als Intention für das Werk ausgibt. Eine Differenzierung der Werkintention von der Erotodidaxe erfolgt also nicht. Jedoch wird die Inhaltsebene von der Leserkommunikation indirekt doch gesondert, wenn er die Zuordnung zur „Ethik“ damit begründet, dass Ovid beschreibe, wie junge Leute sich in der Liebe verhielten. Es wirkt also so, als würde Arnulfus letztlich doch einen Leser voraussetzen, der sich nur theoretisch mit Liebe auseinandersetzen möchte. Darauf baut oft die Verteidigungsstrategie auf, die Ovid vor den Angriffen wegen zu großer Freizügigkeit in Schutz zu nehmen versuchte. Aus dieser Perspektive beschreibt Ovid lediglich die Liebe mit ihren Vorzügen und Nachteilen. Zu diesem Schluss kommt auch Petrus Cantor/ Pierre le Chantre in den folgenden skizzenhaften Überlegungen, die auf der Deduktion aufbauen: Wenn jede Wissenschaft von Gott stammt und deshalb gut ist, muss auch die *Ars amatoria* gut *(bona)* sein, da sie ebenfalls eine Wissenschaft ist.

Petrus Cantor/Pierre le Chantre, *Questiones*[388]	
[…] Respondeo: Dicimus quod ipsa ars, et precepta que ibi ponuntur, bona est in se. […] Ars igitur amatoria bona est in se, sed nos abutimur ea et convertimus ad peiorem usum. […] Ergo ille qui docet artem amatoriam, nonne utitur ea et peccat mortaliter? Dicimus quod non utitur ea sed tradit eam. Ille autem qui per eam corrumpit mulieres, utitur ea. Doctor vero tradit eam, non ad usum, sed ad cautelam.	[…] Antwort: Wir sagen, dass auch die *Kunst* – und die Regeln, die dort aufgestellt werden – an sich gut sind. […] Die *Liebeskunst* also ist an sich gut, doch wir missbrauchen sie und verkehren sie zu schlechterem Gebrauch. […] Also: Derjenige, der die Liebeskunst lehrt, wendet er sie etwa nicht an und sündigt tödlich? Wir sagen, dass er sie nicht anwendet, sondern sie weitergibt. Derjenige aber, der durch sie Frauen in Versuchung führt, wendet sie an. Der Lehrmeister allerdings gibt sie weiter, nicht zur Anwendung, sondern als Schutz.
Auffällig ist das Begriffspaar *usus* versus *cautela*. Auch wenn Ovids *praeceptor* in *Ars* 2,196[389] selbst von seiner *ars cauta* spricht, die vor zu törichtem Verhalten schütze, so ist der Rest seiner *praecepta* durchaus als Instruktion angelegt, die zudem, auf seinem persönlichen Erfahrungsschatz aufbaue, wie er ab Beginn unterstreicht (v. a. 1,29 *usus*, aber auch via mehrere ‚autobiographische‘ Einlassungen über beide Werke hinweg; III.4/6). Interessant also, dass Petrus Cantor – anders als sonst oft im Mittelalter, aber ähnlich Ovids eigenen apologetischen Strategien in der Exildichtung (II.2.1) – betont, dass der *doctor amoris* nicht zu verurteilen sei, da er nur in der Theorie bespreche, was man freilich nicht anwenden solle. Gleiches gilt, so würde ich ihn verstehen, auch für jeden Lehrer, der diese *Liebeskunst* mit Schülern liest. Ja, eine solche Lektüre kann gerade als Schutz, als Warnung vor den Gefahren dienen – auch deshalb mussten sich Kirchenmänner mit weltlicher Liebe auskennen: So konnten sie beraten (und im Zweifelsfalle abraten).[390]	

Entsprechend vermittelt kann ‚Ovid‘ Unmoralisches anprangern, statt es anzupreisen, im Stil eines Satirikers.[391] Mit der „richtigen“ Lektüre – ob nun angeleitet oder nicht – kann der Leser aus dem inhaltlichen Potenzial des Textes, dem eigenen Charakter, den persönlichen Neigungen und Fähigkeiten entsprechend, individuell Gewinn ziehen. „Thus, some readers will find in the work models for love-letters, others will take it as an awful warning, and it may put some people off human love entirely!“[392] Wo mittelalterliche Theorie der Literatur so argumentiert, berührt sie dieselben Fragen wie die Rezeptionsästhetik heute und wie Ovid selbst in seiner zweiten *Tristie* (II.2.1). Wenn wir so wollen, liegt eine rezeptionsästhische Perspektive auch allegorisierenden Lesarten zugrunde, die eine Machtfülle des Lesers voraussetzen, dank derer dieser den ‚paganen Deckmantel‘ entfernen (Anm. 293) und die darunterliegenden, tiefe-

[388] Handschrift der BSB München: Clm 5426, f. 163^{rb}, zitiert nach Baldwin 1994, 251.

[389] Vgl. dazu Janka 1997, 175f.

[390] Vgl. Gally 2005, 41–51, insb. 46.

[391] Besonders beliebt ist diese apologetische Strategie für die *Heroides*, man vergleiche nur die Erläuterungen zu den *carmina amatoria* in Cod. Paris. 7994 (13. Jh.), zitiert in Ghisalberti 1946, 45f.

[392] Minnis 2001, 69.

ren Weisheiten des *ethicus et phisicus,*[393] *bonus philosophus,*[394] genauer des „filosafo che fece libri d'amore", erkennen kann.[395] Schnellen Erfolg versprachen Mittel wie Expurgation oder Florilegien,[396] deren dekontextualisierte Beschränkung, ja Fokussierung auf das, was bei antiken Autoren besonders moralisch wertvoll (und dabei prägnant formuliert) erschien, speziell für den Schulunterricht als hervorragend geeignet empfunden wurde.[397] In Gestalt dieser Sentenzen erscheint Ovid allenthalben als Autorität bei Gelehrten jeglicher Couleur.[398] Folglich bedeuten auch ausführlichere Kenntnis und produktive Rezeption der *Ars amatoria* nicht zwingend, dass eine ovidische Konzeption von *amor* verfochten wird. Dies zeigt sich beispielsweise im Briefwechsel von **Petrus Abaelardus/Pierre Abélard** und **Heloisa/Héloïse.** Das einstige Liebespaar, dessen Annäherung Abaelardus rückblickend in seiner *Historia* mit der Venus-Mars-Episode (*Ars* 2,561–600) parallelisieren wird,[399] bleibt auch später, als Abt respektive Priorin, in Korrespondenz. Unter anderem geht es dabei um Fragen der Ordensleitung. In diesem Kontext, nämlich als es um Ablehnung von gemeinsamen Abendessen (mit Wein!) von Nonnen und männlichen Gästen geht, zitiert Heloisa mehrfach aus Buch 1 der *Ars:*

---

[393] Guillelmus de Thiegiis (14. Jh.) in seiner Vita Ovids, siehe Ghisalberti 1946, Anm. 53.

[394] Siehe Ghisalberti 1946, Anm. 53, Appendix K. Vgl. Pittaluga 1995, 211–213.

[395] In einem Manuskript zu Brunetto Latinis *Tesoretto* (13. Jh.; dazu knapp Anm. 649) erhält Ovid in einer Illustration die Charakterisierung „Ovidio filosafo che fece libri d'amore" (Van Peteghem 2020, 4).

[396] Zu Ovids Präsenz in Florilegien seit dem 9. Jh. siehe Olsen 1987, 75f.; vgl. Van Peteghem 2020, 33–42.

[397] So z. B. das *Florilegium Gallicum* aus dem 12. Jh. (Nordfrankreich; überliefert in vier Abschriften); dessen Exzerpte aus Ovids *carmina amatoria* hat Rackley 1973 untersucht: „The most important conclusion reached is that recurring patterns of intentional change can be found in the Ovidian excerpts of the *Florilegium Gallicum*. These patterns reflect the desire to simplify style, grammar and syntax, to remove pagan allusions which do not adapt themselves to Christian ideology, to enhance the moralistic tone by the addition of monitive constructions, to generalize for the sake of rendering a statement universally applicable, to make necessary additions or deletions in order to offer an independent statement, and to limit the selections to those of a paradigmatic or didactic nature. The moralistic tone, the desire for simplification and generalization as well as an overview of the authors, genres and ages represented have led to the conclusion that the *Florilegium Gallicum* was designed as a school text." (iif.; vgl. Van Peteghem 2020, 33–36; Fernández de la Cuesta González 2009). Van Peteghem illustriert ähnliche Strategien – für uns interessant – an der Auswahl aus *Ars* 2 im *Compendium moralium notabilium* des Paduaner Richters Geremia da Montagnone (ca. 1250–1320; 40): „Ovid is by far the most important source on love, with short quotations appearing from the *Amores*, *Metamorphoses*, and *Medicamina faciei femineae*, and more than hundred verses appear from all three books of the *Ars amatoria*. The selections from Book 2, for instance, include some of Ovid's greatest hits — I am the teacher of the poor; flattering will do the trick; be patient and do not give up; do not rush but do not disappear either; money can buy you love — but Geremia leaves out all the mythological examples that Ovid used in Book 2 to make his points, as well as all explicit mentions about sex. The reader of Geremia's *Compendium*, in other words, finds an edited Ovid, not detached from his amatory works, and also considered a relevant source on a wide variety of other topics." (42).

[398] Beispiele auch aus *Ars* und *Remedia* siehe Van Peteghem 2020, 35f., Fernández de la Cuesta González 2009, 678, (für wissenschaftliche Literatur) Viarre 1966 und Munari 1960, 22, der folgende unterhaltsame Anekdote berichtet: „[K]aum erstaunlich, daß der König Jakob I. von Aragonien vor einer Versammlung seiner Bischöfe und Barone die Diskussion mit einem Zitat aus der *Ars amatoria* einleitet (II 13 *non minor est virtus, quam quaerere, parta tueri:* Nicht geringer ist die Kunst, Eroberungen zu behaupten, als sie zu erringen), in der festen Überzeugung, die Worte stammen aus der Bibel." (nach Wilkinson 1955, 383; vgl. Mack 1985, 164). Dieselbe Zeile finden wir auch als ‚Autorität' in einem der moralisch-satirischen Gedichte des Gualterus de Castellione/Gautier de Châtillon (7a,11; 12. Jh.).

[399] Er war ihr Hauslehrer und bahnte in diesem Rahmen eine Beziehung zu ihr an; vgl. Baldwin 1992, 20. Ein weiteres Beispiel wäre im selben Werk „la descrizione dell'amore che riecheggia *ars* II 703–32" (Nicastri 1995, 7 Anm. 2).

Epistola VI, quae est ejusdem Heloissae ad eumdem Petrum	
[...] Quod et beatus praecavens Hieronymus, ad matrem et filiam scribens meminit, dicens: „Difficile inter epulas servatur pudicitia." Ipse quoque poeta luxuriae turpitudinisque doctor libro Amatoriae Artis intitulato quantam fornicationis occasionem convivia maxime praebeant studiose exequitur, dicens: [...]	[...] Davor warnt auch der selige Hieronymus; als er an eine Mutter und ihre Tochter schreibt, erwähnt er Folgendes: „Schwerlich bewahrt man bei Gastmählern den Anstand." Auch jener Dichter der Dekadenz und Lehrmeister der Unsittlichkeit erklärt in dem Buch, das *Liebeskunst* betitelt ist, welch gute Gelegenheit für Hurerei Gastmähler im Besonderen bieten, sehr genau, wenn er sagt: *[zit.* Ars *1,233f., 239f., 243f.]*
Offenbar ist es für sie kein Problem, als Autoritäten erst Hieronymus, dann Ovid zu zitieren. Auch wenn letzterer klar als moralisch verderbt gekennzeichnet ist, kann er als glaubwürdige Quelle für menschliches Verhalten dienen. Den Hinweis auf den *impudicitae praedicator Ouidius* finden wir ebenso als Warnung vor Gastmählern und Trunkenheit, die zu sexuellen Ausschweifungen führen, in Petrus' Kommentar zum Paulus-Brief an die Römer (*Commentaria in epistolam Pauli ad Romanos* 4,13).[400]	

Nun könnte man davon ausgehen, Heloisa hätte Ovid hier nur aus einem Florilegium zitiert, aber dieses und weitere Zitate kommen oft so unerwartet, dass Desmond daraus schließt, Heloisa beziehe sich jeweils spontan auf ein Werk, das sie auswendig kenne.[401] Auch ihre früheren Briefwechsel mit Petrus (bevor sie jeweils in Klöster eintraten) bauen auf gründlichem Wissen vor allem von Ovids *Ars amatoria* auf und verwenden sie als Prätext für eine Formulierung von Erotik: „As careful readers of Ovid, Abelard, and especially Heloise, found in the *Ars* an erotics at the intersection of pleasure and pain, a formulation of erotic violence as articulated and precisely delineated in the *Ars*."[402] Dass ovidische Erotodidaxe in einer derart vom Christentum geprägten Zeit Gehör fand und allenthalben re.produziert wurde – mit und ohne apologetische Einbettung –, hat also mehrere Gründe: eine generelle Achtung der *auctores* und deren Einsichten in das menschliche Leben, bei gleichzeitiger Flexibilität gegenüber Re-Kontextualisierung und -Interpretation; die sich entfaltende Verhandlung von göttlicher versus menschliche Liebe; und nicht zuletzt die Art und Weise, wie Ovid aus der Liebe eine Lehre gefertigt hatte, in akurater Beschreibung der Realität von Emotionen (vgl. II.3.2.2). Dabei hatte er der Faszination der Triebwelt zwar Ausdruck, ihr aber gleichzeitig Regelhaftigkeit verliehen, sie beherrschbar gemacht. Und hatte er nicht letztlich sogar gelehrt, wie der (menschlich-verkommenen) Liebe zu entrinnen sei? In dieser Lesart der *Remedia*, als Palinodie seiner vorherigen Erotodidaxe, lag die Möglichkeit, den Dichter zu rehabilitieren[403] (falls man dazu die Notwendigkeit sah).

anon., *<Accessus> Ouidii de remedio amoris* 1–12	
Ouidius iste amandi librum composuit, ubi iuuenes amicas acquirere, acquisitas benigne tractare docuit. et puellas id idem instruxerat. quidam autem iuuenes uoluptati nimium obedientes non solum uirgines, uerum et ipsas matronas et consanguineas minime uitabant; uirgines coniugatis sicut non uxoratis se pariter subiungebant. unde Ouidius ab amicis et ab aliis	Ebender Ovid hat ein Buch des Liebens verfasst, wo er, wie junge Männer an Freundinnen kommen und diese dann gut behandeln, gelehrt hat. Und den Mädchen hatte er genau dasselbe beigebracht. Einige junge Männer jedoch, die ihrer Lust allzu sehr gehorchten, ließen nicht nur junge Frauen, sondern sogar auch Matronen und Verwandte keineswegs aus; die jungen Frauen unterwarfen sich Verheirateten und Ledigen gleichermaßen. Daher zog sich Ovidius von Freunden und anderen gro-

[400] Dazu siehe Gatti 2012, 153–155.

[401] Desmond 2006, 57. Nicastri (1995, 7f., Anm. 2) nennt e. g. „il profondo pensiero di Eloisa sulla libertà del donarsi in cui è evidente la traccia di *ars* II 785–88".

[402] Desmond 2014, 163; vgl. Nicastri 1995, 7. Desmond an anderer Stelle (2006, 8): „Throughout the correspondence, Heloise performs a submissive role in an erotic dynamic scripted by Ovidian amatory poetry and structured by epistolary rhetoric."

[403] Vgl. Loubère 2007, 30; Minnis 2001, 37; Baldwin 1994, 25; Kugler 1987, 248.

in maximo odio habebatur; postea penitens, quos offenderat sibi reconciliari desiderans uidensque hoc non melius posse fieri quam si dato amori medicinam adinueniret, hunc librum scribere aggressus est, in quo pariter iuuenibus et puellis irretitis <consulit>, qualiter contra illicitum amorem se armare debeant.[404]	ßen Hass zu. Später, da es ihn reute – denn er wollte die, die er verletzt hatte, wieder mit sich versöhnen und er sah, dass dies nicht besser geschehen könne, als wenn er für die verursachte Liebe eine Arznei erfände –, machte er sich daran, das vorliegende Buch zu schreiben, in dem er gleichermaßen junge Männer und Mädchen, die ins Netz gegangen sind, berät, wie sie sich gegen unerlaubte Liebe wappnen müssen.
Wie auch dieser *accessus* weisen viele Kommentatoren einleitend auf den *illicitus* oder auch *indignus amor* hin, dessen Definition hier durchaus mit der *Ars* korrespondiert (nur *puellae*, keine *matronae* etc.). Die Liebe, die Ovids Ich in den *Remedia* zu heilen verspricht, ist im antiken Text zwar auch differenziert, aber anders, was im *accessus* völlig ignoriert wird. Ovids Lehrer möchte zwar nicht von jeder, sondern nur von Leid bringender Liebe erlösen, diese ist jedoch nicht moralisch definiert, sondern schlicht als unerwiderte Liebe (*Rem.* 12–22). Ignoriert wird zudem, dass Ovid an dieser Stelle explizit schreibt, es handle sich bei den *Remedia* also um keine Palinodie zur *Ars*: *nec nostras prodimus artes, / nec noua praeteritum Musa retexit opus* (11bf.). Diese Aussage übergeht auch der folgende (Schul-)Kommentar, er beschränkt sich auf sprachliche und realienkundliche (o. ä.) Erklärungen.[405] Inwiefern man an entsprechender Stelle in den *Remedia* palinodische Züge erkennen kann, werden wir in III.6 noch einmal aufgreifen.	

Dementsprechend erfreuen sich gerade die *Remedia amoris* ab dem 12. Jahrhundert deutlich wachsender Beliebtheit, emanzipieren sich sozusagen von der ‚großen Schwester' *Ars* und werden immer häufiger auch ohne diese in Anthologien aufgenommen[406] – man beachte die Auswertung von *accessus* und *libri manuales* in II.3.2.1 (vgl. II.3.3.1). Gerade die *Heilmittel* werden als Ratgeber ernst genommen, sei es als „an aid to chastity"[407] oder als Standardwerk, das Ärzte zur Behandlung von Liebesleiden konsultierten.[408] Trotz (oder wegen?) dieser Beliebtheit der *Remedia* wird die *Ars* häufiger kreativ rezipiert;[409] teils auch beide in Kombination, um die Lehre körperlicher Liebe direkt in ihre Heilung zu überführen.

[404] Genauso u. a. im Cod. Paris. 7994 (siehe Ghisalberti 1946, 47) und im *accessus* zu den *Remedia*-Glossen des Arnulfus Aurelianensis (II.3.2.1):

Perfecto *De arte amandi* opere, accusabatur Ouidius de incontinentia et libidine. Vt ergo gratiam Romanorum posset habere subiunxit hoc opus, uel ut ostenderet se in utroque ualere, et in informando in amorem, quod est luxurie, et in retrahendo, quod est castitatis et continentie. Nec ab omni retrahit amore, imo a nociuo tantum, unde ait: *Si quis amat quod amare iuuat, feliciter ardet.* Materia ergo eius in hoc opere sunt remedia amoris.	Nach Vollendung des Werks *Über die Kunst des Liebens*, wurde Ovid beschuldigt der Obszönität und Lüsternheit. Um also das Wohlwollen der Römer erlangen zu können, fügte er dieses Werk an, besonders um zu zeigen, dass er zu beidem im Stande sei: sowohl dazu, in Liebe zu unterweisen, was zur Sphäre von Zügellosigkeit, als auch davon abzubringen, was zu Keuschheit und Enthaltsamkeit gehört. Allerdings bringt er nicht von jeder Liebe ab, vielmehr von schädlicher bloß, weshalb er sagt: *Wenn einer liebt, was zu lieben erfreut, so brennt er voll Glück.* Sein Gegenstand also in diesem Werk sind die Heilmittel gegen Liebe.

[405] Roy 2007, 40–42.

[406] Hexter 2006b, 315.

[407] Wilkinson 1962, 185; vgl. Hexter 2006b, 315.

[408] „For instance, Arnaldus de Villa Nova, a great medical scholar (1240–1311), in discussing the lover's malady, *herosis*, takes more than one of his cures for amatory frenzy from Ovid. The patient should get to work, occupy his mind with some useful pursuit, seek a change of scene, enlist in the army, and rule his madness by dividing it among several sweethearts. For all these precepts, chapter and verse are cited from Ovid; he is an authority." (Rand 1963, 137; meine Hervorhebung).

[409] Wir werden das im Folgenden II.3.2.4/II.3.3.2/II.3.3.3 sehen. Vgl. Roy 2007, 44.

II.3.2.4 Kreative Rezeption

Die Geisteswelt des Mittelalters ist geprägt von „*amor* as a cultural ideal“,[410] und erotische Diskurse ovidischer Couleur finden sich in lateinischer und volkssprachlicher Literatur in gleichem Maße. Die in II.3.2.2 erläuterten Pole von „Lehre“ und „Liebe“ werden aufgegriffen und in Auseinandersetzung mit den *carmina amatoria* Ovids, besonders seiner Erotodidaxe, neu verschriftlicht. Ob nun eher die didaktische Form beibehalten und der Inhalt variiert wird (z. B. Lehrgedichte zu ‚Höf-lichkeit‘) oder umgekehrt oder beides zugleich:[411] In den verschiedensten Strömungen und Genres entstehen Werke, die implizit und explizit die ovidische Erzählung und Zähmung *amors* be- und verhandeln. Bereits um 1100 überträgt der französische Bischof und Dichter **Baldricus Burgulianus/Baudri de Bourgueil**[412] Gender- und Machtdiskurse aus Ovids Werk auf seine eigene Zeit, beobachtet Brower 2011. Baldricus schreibt wie Ovid aus der Sicht eines poetischen Ichs, das auf Identifikation mit dem Autor ausgelegt ist. Wenn also dieser Bischof Verse an Jungen und junge Nonnen schreibt, wirft er damit Fragen nach dem Zusammenhang von Macht und Sexualität auf, so wie auch Ovids *praeceptor amoris*. Parallelen zeigen sich ebenfalls im sozialhistorischen Kontext:

> Baudri's problematic depiction of power and sexuality can be seen as a reaction to the highly sexualized discourse of the eleventh-century Gregorian reforms. Both the reform discourse and Baudri's poems employ sexuality as a tool for addressing issues of power: the reformers express their anxieties about obedience and control in terms of monastic and clerical sexuality, and Baudri uses a depiction of inappropriate sexualized exchanges within a monastic context to engage with anxieties about the Church's assertion of centralized control.[413]

Dass durch die Reformen ein konkreter öffentlicher Anlass für Diskussionen über Macht, die Stellung der Frau und Sexualität gegeben war, hält Brower dementsprechend für eine Erklärung, warum Ovids elegische Dichtung im späten 11. Jahrhundert derart an Popularität gewann.[414] Baldricus' Dichtung ist durchdrungen vom stilistischen und inhaltlichen Vorbild nahezu aller Werke Ovids. Auch seine Verteidigung seiner als unangemessen kritisierten Liebesdichtung offenbart dies deutlich. Mehrfach beruft er sich auf die Disparität von literarischer Fiktion und Lebensführung des Autors,[415] indem er sich mit Ovid parallelisiert:[416]

Baldricus Burgulianus/Baudri de Bourgueil, *Ad Godefredum Remensem* = 99,197/201f.	
Musa iocosa fuit moresque fuere pudici;	[Meine] Muse war neckisch und [mein] Charakter war sittsam;

[410] Desmond 2014, 164.

[411] Loubère 2007, 31.

[412] Er lebte 1045/6–1130 im Val de Loire, wo zu dieser Zeit eine Welle ovidischer Rezeption entstand (Brower 2011, ii; 4; 11). Deren weitere Vertreter wären Marbod de Rennes, Hildebert de Lavardin und Bernard Silvestris (Stapleton 1996, 58). Hexter 2007, 1312: „[A]lready in the 11th and 12th centuries some French clerics display particular interest in Ovid (e. g. Baudri, Marbod), and Orléans gained a reputation as a center for the study of the *auctores*. Thus we have early renderings of texts popular as school texts (e. g., *RA*) and of episodes from the *Met*.“ Vgl. Engelbrecht 2008, insb. 53–57.

[413] Brower 2011, 217.

[414] Brower 2011, 217.

[415] Siehe dazu mit Beispielen Stapleton 1996, 58–63 und Fogarty 1973, 133–139.

[416] Vgl. auch die in Anm. 174 zitierte Passage, in der Baldricus den Florus an dessen Freund Ovid schreiben lässt, Ovid habe nur gelehrt, was bereits allen bekannt gewesen sei (mit leicht veränderter Lesart bei Stapleton 1996, 62).

[…] Non mores nostros infecit carminis usus 201 Nec nostros actus, ut reor, inficiet.	[…] Keineswegs hat meinen Charakter angesteckt der Umgang mit Gedichten / und genauso wenig wird er meine Handlungen, wie ich meine, anstecken.
Ov. *Trist.* 2,353f.	
crede mihi, distant mores a carmine nostri: uita uerecunda est, Musa iocosa mihi;	Glaub mir, es unterscheidet sich der Charakter vom Gedicht bei mir: Das Leben ist sittsam, die Muse neckisch bei mir;
***Ars* 1,29f.**	
Vsus opus mouet hoc: uati parete perito; uera canam. […]	Aus der Praxis speist sich dieses Werk: Gehorcht dem erfahrenen Dichter; Wahres werde ich singen. […]
Ovids Ich zieht laut *Ars* 1,29 aus dem *usus* im ‚realen' Leben seine Lehrbefähigung, wobei die im Werk folgenden ‚autobiographischen' Exempla aus der *uita* des Ich der *Amores* geschöpft sind[417] (genauer III.4). Diese Realitätsbehauptung kollidiert mit *Trist.* 2,353f. – eine oder beide Behauptungen müssen fiktiv sein; trotz anderslautender Angaben (*Naso magister erat*, *Ars* 2,744; 3,812) sind die Ich-Sprecher nicht mit dem historischen P. Ovidius Naso gleichzusetzen. Mit dieser Motivik spielt Baldricus, wenn er die beiden Passagen aus *Ars* und *Trist.* in seinem Gedicht kombiniert. Er bezieht *usus* allerdings direkt auf die Dichtung, die wiederum keinerlei Einfluss auf die *uita* des Baldricus-Ich (= des historischen Baldricus?) habe, die eigentliche Erotodidaxe spiele also für ihn nicht die zentrale Rolle – er erkennt bei Ovid eine Trennung von Werk-Ich und historischer Autor-Person und beansprucht diese auch für sich. Dass Baldricus Ovid auf dieser abstrakteren Ebene rezipiert, unterstützt Browers These der sozialpolitischen Meta-Kommunikation in Baldricus' Dichtung. Dass dieser in ihr einen Beitrag zu einer Diskussion der Sexualmoral sah, kann also durchaus der Fall und in Anlehnung an Ovid geschehen sein; ein solch konkreter Bezug zur ‚Tagespolitik' wäre jedoch unter den hier versammelten RDen des Hochmittelalters einzigartig; eher erinnert das an Martial (ebenfalls unter dem Eindruck politischer Reformen; II.2.2).	

Dieses und weitere Beispiele[418] belegen, dass Unterscheidungen von Autor und Persona dem Mittelalter nicht fremd waren, dass aber letztlich der Autor für sein Werk einzustehen hatte und die Einführung einer Persona nicht die Freiheit gewährte, diese ‚alles' sprechen zu lassen (vgl. III.4 für Parallelen zur antiken Position). Gleichzeitig steht diese Dichtung des 12. Jahrhunderts beispielhaft für eine ‚Renaissance' größerer Subjektivität von Dichtung unter dem Einfluss Ovids.[419] Diese Tendenz zu poetischer Subjektivität, in ihrem Spannungsfeld zwischen Autorrealität und Figurenfiktion,[420] zeichnet sich auch in der

[417] Vgl. Dimundo 2003, 44f.; Janka 1997, 158; Opsomer, Thomas: *Referre aliter saepe solebat idem. The relation between Ovid's Amores and Ars Amatoria*, in: Deroux, Carl (Hg.): *Studies in Latin literature and Roman history*. 11, Bruxelles 2003, 313–35.

[418] So versah Marbodus/Marbode de Rennes, in etwa Baldricus' Zeitgenosse und selbst Archidiakon und Dichter, manche seiner erotischen Gedichte mit dem Hinweis, dass sein Ich eine von ihm angelegte Maske sei (Brower 2011, 218). Dennoch wünschte er später (zu Beginn von *Liber decem capitulorum* 1), einiges davon nicht geschrieben zu haben. „Peter of Blois is another author of this company of twelfth century writers who learned his Ovid well and quoted him freely, but who was in later life to regret the time and effort he and his fellows spent on the pagan poets." (Fogarty 1973, 142, der die Zahl von 5 direkten *Ars*- und ebenso vielen *Remedia*-Zitaten bei Petrus Blesensis/Pierre de Blois nennt (143 Anm. 88); diese treten dabei auch einfach als Sentenzen in z. B. direktem Zusammenhang mit Bibelzitaten auf).

[419] Vgl. u. a. Fogarty 1973, 172. Baldricus/Baudri als Wegbereiter eines „modernen" literarischen Ichs, entwickelt ‚im Dialog' mit Ovid, konstatiert Bond 1987 in seinem Beitrag *Composing yourself: Ovid's* Heroides*, Baudri of Bourgueil and the problem of persona:* „the composition of this new self was already in process in the final decades of the eleventh century, where one can observe the emergence of a new literary self influenced by, as well as motivating, the interpretation of what I propose to call the New Ovid." (105).

[420] „Das Problem der Fiktion […] bestand für das Mittelalter in der gleichen Weise wie für uns: Es war und ist umstritten. Gewinn aus diesem Streit […] zöge nur ein Biograph; für das Verständnis von Liebesdichtung ist er belanglos. Liebesdichtung lebt aus der Ungewißheit, aus der Spannung zwischen „Dichtung und Wahrheit". Nur der

volkssprachlichen Dichtung der Troubadoure ab. Allerdings ist hier der tatsächliche Einfluss durch beziehungsweise die Bezugnahme auf Ovid deutlich umstrittener,[421] was sich seit Cahoons Einschätzung von 1987 nicht geändert hat: „[I]t is difficult to assess the extent of Ovidian influence on the earliest troubadours, Guillem IX and Marcabru, even though critics confidently use the word "Ovidian" in describing the tone and the technique of both men."[422] Bei Marcabru (Erste Hälfte 12. Jahrhundert) finden wir jedenfalls den ältesten expliziten Verweis auf Ovid in altokzitanischer Dichtung;[423] sein „Ovides mostra" als Einleitung für eine Erkenntnis zur Liebe folgt der typischen Struktur für derlei Äußerungen[424] – und nicht nur bei ihm ist nicht zu bestimmen, ob hier überhaupt ein echt ovidisches *praeceptum* zugrunde liegt (II.3.2.2 zu „Ovid als Marke").[425] Bei **Guilhem IX d'Aquitania/Guillaume IX d'Aquitaine** (Comte de Poitiers; wohl 1017–1127)[426] identifiziert Rossi Elemente, die nahelegen, dass Guillaume bewusst mit der von den Elegikern und insbesondere Ovid verwendeten Trennung arbeitet, die zur Ironisierung das leidende *amator*- und das lenkende Dichter-Ich scheidet (II.2.1; vgl. III.4).[427] Auch Rosenstein ist der Ansicht, dass die Inspiration, Liebe und Poesie parallel als Spiel zu markieren, von Ovid stammt. Dafür werde über ironische Brechung Instabilität der vorgeblichen Einheit von Ich-Protagonist und Autor-Ich herbeigeführt: Dies sei bei den Troubadouren von Beginn an kenntlich und verstärke sich mit fortschreitender Entwicklung der Lyrik (bis es letztlich in der ganzen volkssprachlichen Dichtung des Mittelalters präsent sei).[428] Diese Auffassung von Liebe und Poesie als „Weltspiel" lasse, so Mancini, die ‚Wahrheit'

Schutz der Fiktion erlaubt es dem Dichter, mit der poetischen Verkleidung intimster Vorgänge an die literarische Öffentlichkeit zu treten; nur die Erwartung möglicher Realität läßt den Leser den besonderen ästhetischen Reiz von Liebesdichtung empfinden. Wenn es Ovid und Balderich gelungen ist, ihre Leser noch heute in dieser Spannung zu halten, dann zeigt sich darin eine gemeinsame Meisterschaft." (Offermanns 1970, 18). Ein wichtiger Beitrag diesbezüglicher Forschung ist Minnis, Alastair J.: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Philadelphia ²1988.

[421] Mancini 2006, 1–8 gibt einen Überblick über die Verwerfungen in diesem umstrittenen Feld. Eine knappe, aber m. E. ausgewogene Einordnung gibt Gally 2005, 5–8.

[422] Cahoon 1987, 120. Er zeigt dennoch poet(olog)ische Parallelen der beiden mit Ovids *carmina amatoria* (aber auch nicht zwingende Rezeptionsbelege), mit der etwas instabilen Schlussfolgerung: „If they knew Ovid at all, their readings of him are far richer than modern readings that only see wit, amiable frivolity, stylistic ingenuity, and Hellenistic erudition in Ovidian poetics" (148).

[423] „[T]he earliest extant and explicit reference to Ovid in the songs of the Old Provençal troubadours, and hence in vernacular lyric, occurs in the *tenso*, or debate poem, of Marcabru, who flourished in the first half of the twelfth century." (Sabot 1995, 86 zitiert Cahoon 1987, 119; ebenso Rossi 1994, 108–112).

[424] Van Peteghem 2020, 99 (auch meine Quelle für das Zitat); 98–106 beleuchtet sie Marcabrus *Tenso* und weitere altokzitanische Gedichte diesbezüglich genauer; 107–123 darauf aufbauend frühe italienische Lyrik (13. Jh.): „Compared to the[] few mentions of other Latin poets, Ovid is featured frequently and always as an author, and the Italian poets who mention him do so precisely to discuss the content and evaluate the worth of his writings. They are not only interested in assessing Ovid as a teacher of love, but also as a poet of love poetry." (109). Sie schließt: „When it comes to including Ovid in vernacular verse, there are distinct ways in which the Italian poets depart from the example set by the troubadours: first (and most importantly), by questioning Ovid as a reliable source, and second, by reducing the mentions of classical authors all together." (121).

[425] Für Rossi 1994, 112 sind hier die *Remedia* gemeint.

[426] Siehe z. B. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11886486f.public (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[427] Rossi 1994, 128; vgl. Rosenstein 1998.

[428] Rosenstein 1998, 107–114; vgl. Rossi 1994, 145f. und Stapleton 1996, 69–76, der Guillaumes „subversive" Arbeit mit den *Amores* untersucht: „Clearly, Guillaume did not 'misunderstand' Ovid at all. Although our first known troubadour was probably a product of an education in which his tutors dissected, exemplified, and occassionally

der Gefühle oszillieren und schaffe eine anti-dogmatische Welt des graziösen *lusus*, „uno stile che 'danza sulla morale', come scrive Nietzsche parlando del 'gai saber' dei trovatori."[429]

Nicht jedoch – anders als offenbar Baldricus – übernehmen die Troubadoure das ‚aufrührerische' Potenzial der *Ars amatoria*, die satirischen Degenstöße gegen eine ‚unliebsame' (Liebes-)Moral.[430] Sie konkretisieren (und korrigieren) Ovid gemäß der Grundidee, dass Liebe ein erlernbares Regelsystem ist, das soziale Hierarchien spielerisch auszuhebeln vermag, ohne sie jedoch umstürzen, verändern zu wollen.[431] Insofern kann, wie Kaehne überzeugend dargelegt hat, diese Liebesdichtung sogar sozial stabilisierend wirken. Ich möchte dies illustrieren an seiner Interpretation[432] von ***Era.m cosselhatz, senhor*** (BdT 70,6) des **Bernatz de Ventadorn/Bernard de Ventadour** (12. Jh.), für Rossi „la più 'ovidiana' fra le composizione bernardiane".[433] Das Gedicht hat seinen Ausgangspunkt in einem inneren Konflikt des Ichs, sich entscheiden zu müssen, seine Angebete entweder mit anderen zu teilen oder sich von ihr zu trennen. Diese Grundkonstellation ist, so Kaehne, nur zu verstehen aus der Realität höfischer Liebe, die einer vornehmen Dame eine Reihe von Männern gegenüberstellt, welche ihr in einer Art amourösem Lehnsverhältnis verpflichtet sind. Dennoch führt uns das Gedicht zu einer Situation und zu Gedanken, an die Ovids Überlegungen in *Amores* und *Ars* zu Ausschließlichkeit von Liebesbeziehungen kontinuativ angeschlossen werden können (Teilen als Liebesdienst und notwendiges Übel); das heißt, das Nützlichkeitsdenken der *Ars* springt dort ein, wo die höfische Liebe an ihre Grenzen gerät. Dieser Teil 1 ist also an Ovid angelehnt, wobei dessen *praeceptor* eingeräumt hatte, am kontemplierten *riualem patienter habe* (*Ars* 2,539) selbst häufig gescheitert zu sein (547–554). Von seinen Schülern erhofft er sich jedoch, dass diesen das besser gelinge – und bei Bernard scheint das der Fall zu sein. Sein Ich vermag die Problematik – im Sinne einer inhaltlichen Aemulatio – allerdings noch umfänglicher zu überwinden. Was den Konflikt „Unerfüllbarkeit der Liebe/Erfüllung in moralischer Verwerflichkeit" anbelangt, schließt Kaehne:

> Da das Ziel B.v.Vs. aber nicht die Frau schlechthin war, sondern die *domna*, und da er den Weg zum Liebeserfolg zugleich als Weg zur sozialen Anerkennung und als allgemeingültiges Beispiel adeligen Verhaltens verstand, das den Einsatz von Macht und Geld zur Gewinnung von Liebe grundsätzlich als minderwertig disqualifizierte, konnte für ihn der ethisch prinzipienlose Weg, den Ovid vorschlug, nur negatives *exemplum* sein.[434]

Diese Haltung scheint **Marie de France** zu teilen. Allerdings erweist sich auch hier die Einordnung als äußerst diffizil. Werfen wir einen Blick auf die Bildbeschreibung in den Versen 234–244 im ersten ihrer ***Lais*** (Ende 12. Jh.), ***Guigemar***.

Marie de France, *Guigemar* 234–244	
Venus, la deuesse d'amur,	Venus, die Göttin der Liebe,
Fu tres bien mise en la peinture, *235*	war sehr gelungen dargestellt im Gemälde.
Les traiz mustroit e la nature	Die Züge zeigte sie und die Natur,
Cument hom deit amur tenir	wie man die Liebe erhalten soll

distorted Ovid, the twelfth-century poetic mind was capable of ingesting and processing such fragments and of producing a vernacular *desultor Amoris*." (76).

[429] Mancini 2006, 15.

[430] Vgl. Rosenstein 1998, 105.

[431] Vgl. Mancini 2006, 5.

[432] Kaehne 1983, 297.

[433] Rossi 1994, 137. Zu Bernards Rezeption der *Amores* siehe Stapleton 1996, 85–89.

[434] Kaehne 1983, 98.

E lëalment e bien servir;	und treu und tüchtig dienen.
Le livre Ovide, ou il enseine	Das Buch Ovids, wo er lehrt,
Coment chascun s'amur estreine,	wie jeder seine Liebe zähmt,
En un fu ardant le gettout,	in ein brennendes Feuer warf sie es
E tuz iceus escumengout	und alle diejenigen exkommunizierte sie,
Ki jamais cel livre lirreient	die jemals dies Buch lesen
Ne sun enseignement fereient.	und seiner Lehre folgen würden.

In der Forschung ist umstritten, ob damit die *Ars* oder die *Remedia* gemeint sind. Rossi und einige andere gehen von den *Remedia* aus, da in diesen die Liebe gezähmt werde.[435] Allerdings wird Amor ja gerade in der *Ars* explizit gezähmt (vgl. 1,3–24); bei Marie könnte also auch kritisiert sein, dass Ovid in der *Ars* die Unterordnung des *amator* unter das Regime der Liebe (vgl. *fin' amor*) überwinden möchte – anders als beim elegischen Konzept des *foedus aeternum*, das ähnlich auch Marie's Venus mit 237f. vertritt. Und wie sie definiert Marie – nehmen wir den auktorialen Einschub in *Guigemar* 483–495 ernst – Liebe über Loyalität/Treue, denn es gebe zwar viele, die sie lächerlich machten, um die Welt zögen und sich dann ihrer Eroberungen brüsteten; aber „das ist nicht Liebe, das ist Dummheit / und Schlechtheit und Liederlichkeit" (491f.).[436] Dieser meines Erachtens stichhaltigeren Deutung nach, zu finden unter anderem bei Burgess,[437] diente Ovid bereits hier als Prototyp für Kritik an amoralischer Reduktion der Liebe auf ein ehrloses Spiel (vgl. u. a. die noch zu besprechende „Querelle de la Rose", II.3.3.3). So oder so: Maries Gedicht zeigt eine volkssprachliche Auseinandersetzung, die sich über Ovid mit Fragen der Liebe sowie der Autorität der *auctores* beziehungsweise ‚Haftbarkeit' von Autoren beschäftigt.[438] Um Einzelkritik der *Ars*, deren genaue Kenntnis bei Marie fraglich bleibt, geht es dabei nicht; vielmehr fungiert „Ovid" als Benennungsmöglichkeit, sozusagen als ‚Label' für eine bestimmte Liebeskonzeption.

Dergleichen gilt für mittelalterliche Liedersammlungen, in denen Ovid, der Liebeslehrer, auftritt – hier jedoch rekurriert man affirmativ auf ihn, jedoch ebenfalls mit einem plakativen Bild von der Liebe, die er lehre. Ihre Sprache ist nicht die Ovids und manch Frühlings-Jubelchor hat einen ganz anderen Tonfall als die mitunter sarkastische Systematisierung urbaner Liebeleien, die der antike *praeceptor amoris* vornimmt; dennoch klingt ovidisches Sprachmaterial immer durch, ist diese Dichtung ohne ihn nicht vorstellbar.[439] Zu nennen sind hier die ***Carmina Riuipullensia*** (*Cancionero de Ripoll*, Ripoll in Katalanien, um 1170), wohl von einem einzigen Autor aus dem Klerus verfasst,[440] in denen beispielsweise im Dialog *Macimada* (= Anagramm von *ad amicam*) der *Amicus* seiner *Amica* verspricht: *Me doctore potes Veneris cito discere normam* (4). Im Laufe des Gesprächs, bei dem er den *libri didactor amoris* (9) als Autorität für seine auf den Körper statt auf *pudor* ausgerichtete Liebe/Lust aufruft und auch den Einsatz von sexueller Gewalt erwägt, kommt es durch die Antworten der *Amica* letztlich zu einer „deflation of the conventional lover [that] is almost comical."[441] Zugleich ist die verbale Auseinandersetzung ein typischer Fall, bei dem ‚Liebe' mit den in der Schule geschliffenen Waffen dialektischer Rhetorik ausgefochten wird. Bekannter

---

[435] Rossi 1994, 125 und e. g. Gally 2005, 41.

[436] „N'est pas amur, einz est folie / E mauveisté e lecherie."

[437] Burgess 1987, 134–136, eingebettet in eine ausführlichere Untersuchung zu Maries Konzept von Liebe. 215 Anm. 2 referiert sie zudem die Forschungsmeinungen, Marie habe bewusst eine Zuordnung verschleiert bzw. „Marie is referring to the whole Ovidian system of love and that in general her interpretation of love is anti-Ovidian."

[438] Dimmick 2002, 264–267.

[439] Vgl. Hexter 2002, 436.

[440] Schulz 2013, 61–76; dem Autor ist übrigens das *Liebesconcil von Remiremont* (II.3.2.2) bekannt, er verweist darauf explizit in einem Gedicht.

[441] So Stapleton 1996, 85, der den Dialog 76–85 genauer interpretiert (vorrangig mit Blick auf die *Amores*).

noch sind zwei Sammlungen goliardischer (u. ä.) Dichtung, die *Carmina Cantabrigiensia/Cambridge Songs* und die ***Carmina Burana***.[442] Letztere wurden wohl im frühen 13. Jahrhundert zusammengestellt, vermutlich im bairischsprachigen Raum, und versammeln mittelhochdeutsche, lateinische und teils französische Texte.[443] Zwei Auszüge sollen die autonome Rezeption Ovids, die sich in den lateinischen Liebesliedern findet,[444] illustrieren:

***Clauso Cronos* = *CB* 73,6a**	
Si quis amans per amare mereri posset amari, posset Amor michi velle mederi dando beari.	Wenn jemand, der liebt, durch das Lieben sich verdienen könnte, geliebt zu werden, könnte Amor beschließen, mich zu heilen, indem er mich selig werden ließe.
Si quis (amans) ruft *Ars* 1,1 (sowie *Rem*. 13) auf, wie es Ovid selbst durch das wiederholte Zitat in *Trist*. 1,1 etabliert hatte (II.2.1). Inhaltlich ist folgender Anschluss möglich: In Ovids Liebeslehre ist die Basis dafür, sich eine Liebschaft zu erobern, selbst verliebt zu sein (oder nur so zu tun) und sich dementsprechend zu verhalten (sichtbares Leiden, das ebenso in *CB* 73, 7f. thematisiert wird), und im Verlauf vor allem des *tenere*: „Liebenswürdigkeit" (*ut ameris, amabilis esto*, *Ars* 2,107). 3f. wiederum expliziert, was Ovid in *Rem*. 12–22 impliziert: Niemand muss von der Liebe geheilt werden, sofern sie erwidert wird (und das erhofft sich jeder: *nos speramus amari*, *Rem*. 685b). Dementsprechend werden in der Folge alle anderen Heilmittel der Liebe als nutzlos abgetan (6b) und der abgemagerte *infelix amator* ergibt sich Venus (9), was den Reigen topischer Motive vom Frühlingserwachen (1a–4a) über das Liebeserwachen(4b–6a) bis zu den Liebesqualen (6b–9) schließt.	
***Dum curata vegetarem* = *CB* 105,7–11**	
7. Artes amatorie / iam non instruuntur a Nasone tradite, / passim peruertuntur; nam siquis istis utitur / more modernorum, turpiter abutitur hac assuetudine morum.	Die Liebeskünste / werden nun nicht mehr unterrichtet; von Ovid bekannt gemacht, / gehen sie allerorts zugrunde; denn wenn jemand sie gebraucht / nach Art der heutigen Leute, missbraucht er schändlich diese gewohnten Sitten.
8. Naso, meis artibus / feliciter instructus mundique uoluptatibus / et regulis subductus, ab errore studuit / mundum reuocare; Qui sibi notus erit,[445] docuit sapienter amare.	Ovid, in meinen Künsten / tüchtig unterrichtet und von weltlichen Wolllüsten / und Vorschriften entfernt, wollte vom Irrweg / die Welt zurückholen; wer sich erkannt habe, lehrte er, der liebe weise.
9. Veneris mysteria / iam non occultantur castis et[446] exposita / coram presentantur. proh dolor, non dedecet / palam commisceri? Precipue Cytherea iubet sua sacra taceri.	Der Venus Mysterien / sind nicht mehr verborgen / vor den Anständigen und werden offen / vor aller Augen zur Schau gestellt. Oh weh! Ist es keine Schande, / unverhohlen miteinander zu verkehren? / Gerade Venus gebietet, dass man ihren Kult geheim hält.
10. Amoris ob infamiam / moderni gloriantur. sine re iactantiam / anxii uenantur. iactantes sacra ueneris / corporibus non tactis. Eheu, nocturnis titulos imponimus actis.	Mit einem üblen Ruf in Liebesdingen / brüsten sich die heutigen Menschen. / Ohne etwas [vorweisen zu können,] jagen sie dem Ruhm / besorgt nach, / rühmen sich des Kults der Venus, und ihre Körper sind noch unberührt. / Ach, Inschriften meißeln wir den nächtlichen Taten.

[442] „Clerics [...] amused themselves by composing love lyrics in Latin that blended Ovidian inspiration with vernacular modes of sentiment and poetic expression. These efforts were preserved in collections such as the *Cambridge Songs* and the *Carmina Burana*." (Baldwin 1994, 21).

[443] Sie sind nur in einem einzigen Manuskript überliefert, das sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet (Clm 4660) und als Digitalisat frei zugänglich ist: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00085130/image_1 (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[444] Trautsch 2021a hat 309–311 eine Reihe weiterer Motiv-/Formulierungs-Re.produktionen zusammengetragen.

[445] Ich weiche von der Textausgabe ab und übernehme das in der Handschrift (und bei Ovid) zu findende *erit*. Die Übersetzung für die konjizierte Variante *erat* wäre wohl: „er, der sich [selbst] erkannt hatte, lehrte weise zu lieben."

[446] Die Textausgabe konjiziert *castis et* aus der Handschrift zu *cistis sed*. Hier *sed* zu schreiben, ist möglich, aber m. E. nicht notwendig; *cistis* steht bei Ovid, könnte also durchaus gerechtfertigt werden; aber muss man es ändern?

11. Res arcana Veneris, / uirtutibus habenda optimisque meritis / et moribus emenda, prostat in prostibulo, / redigitur in pactum. Tanta meum populo ius est ad damna redactum.	Das Geheimnis der Venus, / das durch Tugenden zu gewinnen und durch größte Verdienste / und Verhalten zu erwerben ist, verkauft sich im Bordell, / reduziert auf eine Transaktion. So schadvoll hat das Volk meinen Wirkungsbereich reduziert.
Dum curata vegetarem öffnet mit einer Traum-Epiphanie Cupidos (*Pont*. 3,3 nachgebildet);[447] der Gott beklagt, gänzlich verlottert, vor dem Dichter-Ich den Verfall der Liebe. Seine direkte Rede ist metrisch abgesetzt: Er spricht in dreizeiligen, typischen Vagantenstrophen, die jeweils mit einem Hexameter abgeschlossen werden. Bei vieren dieser sechs Schlusszeilen, genannt „Autoritäten", handelt es sich um Zitate (teilweise umgearbeitet) aus *Ars amatoria* und *Remedia amoris*.[448] Besonders auffällig ist, dass die Zitate der Strophen 9 mit 10 alle der Passage *Ars* 2,601–640 entstammen. Greift Cupido in seiner Zeitkritik also auf ein Exzerpt zurück, auf das der Goliarde vielleicht in einem Schulbuch gestoßen war? Wir können es nicht wissen.[449] Auch wenn diese Textstellen nur hier als wörtliche Zitate auftauchen,[450] war das Thema der Geheimhaltung von Eroberungen weitverbreiteter Bestandteil höfischer Liebeskonzeptionen.[451] Insofern könnten die Passage(n), auf die sich der Goliarde stützt, tatsächlich entkontextualisert als Unterrichtsmaterial auch in christlichem Kontext verwendet worden sein: Thematisch wäre eine moralische Anpassung – die nicht selten geschah, wie wir bereits u. a. in einigen *accessus* beobachtet haben – kein großer Schritt, und möglicherweise führt der Goliarde genau das kontinuativ als echte Zeitkritik fort. Umgekehrt könnte er aber auch genau diese Umdeutung Ovids karikieren. Dies lässt sich nicht letztgültig erweisen; der Traumkontext und die Diskrepanz zwischen erhabenem Tonfall und Materie deuten aber aber, so meine ich, auf ironische Brechung hin (Anm. 449).	

Ob explizit, ernsthaft, implizit, ironisch: Spätestens 1170, so Dronke, existierte eine „well-established medieval Latin tradition of theorizing about love".[452] Zu dieser zählt ein Lebensratgeber namens *Facetus*

---

[447] Übernahme der Handlung und Formulierungen, denen hier nicht genauer nachgegangen werden kann.

[448] So beobachtet von Hexter 2002, 438. Ich sehe (übereinstimmend und darüber hinaus) im Einzelnen: 6c ≈ *Rem.* 139 [eine gerne von Moralisten, u. a. Alain de Lille, zitierte Sentenz]; 7d ≈ *Ars* 2,345; 8d ≈ *Ars* 2,501; 9af. = *Ars* 2,609; 9d = *Ars* 2,607; 10 ≈ *Ars* 2,625–640; 10c2 ≈ *Ars* 2,634; 10d = *Ars* 2,625.

[449] Mir erscheint das plausibler als die These Elliotts (1981), dass mit dem letzten Vers von Strophe 8 (≈ *Ars* 2,501) der große Bogen Apoll-Epiphanie/Ehebruch-Venus-Mars/Diskretion aus *Ars* 2 aufgerufen werde. Diesen mitzudenken, möchte sie auch vom mittelalterlichen Leser verlangt sehen, sodass dieser den von ihr als „satirisch" bezeichneten Tonfall Ovids an der (nicht zitierten!) Stelle auf das vorliegende *Carmen Buranum* spiegele. In der Folge sei also ebenso die Zeichnung Cupidos als Satire zu verstehen, die zwar auch die höfische Liebe, jedoch mehr diejenigen Kleriker karikiere, die Ovid zu einem der ihren, zu einem Moralisten machen wollten: „Those who believed in the religion of wordly love were not true Ovidians, for they, missing Ovid's tone of mockery, were guilty of treating love with pretentious solemnity. Those who read Ovid as a source of edifying lessons in accord with the dictates of conventional morality were equally, or still more, guilty of distortion; they too had missed or chosen to ignore the wit which illuminates Ovid's verse. But if these followers of the *doctor amoris* 'misunderstood' and perverted his teachings, the author of CB 105 did not. He perceived the incongruity of the uses to which Ovid was being put, and he was sufficiently skilled in the delicate art of Ovidian imitation to employ the Roman poet's own weapons in his playful counter-attack." (436f.) Doch verkennt diese Argumentation einerseits, dass die Rahmung der Handlung aus *Pont*. 3,3 übernommen ist (und nicht primär aus *Ars* 2,493–510), und leidet andererseits darunter, dass sie den Hauptbeleg für die satirische Anlage gerade in der Passage sieht, die zwar zwischen den vorkommenden Zitaten liegt (nämlich das Ertragen eines Rivalen mit der Episode von Venus' Ehebruch mit Mars, *Ars* 2,535–600), aber selbst im Text Erwähnung nicht einmal angedeutet wird. Dass in Cupidos Rede Ironie vorliegt, ist eindeutig; was karikiert wird, ist, wie in der Interpretation zur Textstelle beschrieben, schwierig festzulegen – die Verarbeitung Ovids scheint eher reflektiven Charakter zu haben, als dass seine Positionierung zur Stärkung der Satire verwendet würde.

[450] Elliott 1981, 428. Die Einzelstellen: Anm. 448.

[451] Gérard-Zai 1990, 194 („Le *thème de secret*, si cher aux trouvères at aux troubadours") mit Verweisen auf weitere *CB*-Stellen (vgl. dazu Trautsch 2021a, 311) und *De Amore*. Wir werden es im Rahmen von *Pseudo-Ars amatoria*, *Pamphilus (de amore)* in diesem Kapitel und *Libro de Buen Amor* in II.3.3.3 noch einmal aufgreifen.

[452] Dronke 1976, 130.

(nach seinem *incipit* genauer: ***Facetus ‚Moribus et vita'***), dessen 265 elegische Distichen ein Autor mit dem selbstgewählten Pseudonym „Aurigena" wohl 1130–40 verfasst hat.[453] Innerhalb des *Facetus,* aber auch getrennt davon, sind zwei Pseudo-Ovidiana überliefert, aus offensichtlichen Gründen *Pseudo-Ars amatoria* und *Pseudo-Remedia amoris* genannt; mit gut 250 Versen umspannen sie etwa die Hälfte des *Facetus*.[454] In ihnen ist die ovidische Erotodidaxe auf eine Serie von *praecepta* reduziert, wobei diese eine höfische Stilisierung erfahren, die sich beispielsweise in der Betonung des Liebesdienstes und der Geheimhaltung der Liebschaft niederschlägt.[455]

Aurigena, *Pseudo-Remedia amoris* 1–8	
Qui fuerit cupiens ab amica solvere colla, plenius e nostro carmine doctus erit. Nosse decet primum, quantum sit femina turpis et quantum noceat fetidus eius amor. Si fuerit pinguis, gravis est ut plumbea massa, mollicie lutea turgida membra tument; Que cute sudanti velud est axungia porci lubrica, sepe facit tedia tacta semel.	Wer darauf aus ist, den Hals aus der Schlinge der Freundin zu ziehen, / wird vollständig durch mein Gedicht gelehrt werden. Wissen muss man zunächst, wie sehr die Frau hässlich ist und wie sehr die toxische Liebe zu ihr schadet. Sollte sie füllig sein, ist sie klobig wie ein Bleiklumpen, Üppigkeit bläht ihre schlammig aufgedunsenen Glieder auf. Eine, die mit schwitziger Haut wie Schweinefett so glitschig ist, bereitet oft Ekel, berührt man sie [auch nur] einmal.
Es folgen weitere jeweils vierzeilige „Frauentypen" (mager, groß, klein, blass, dunkel), die auf der II.2.3 zitierten Rezeptionslinie *Ars* 2,657–662 → *Rem.* 325–330 → Maxim. *Eleg*. 1,77–80 basieren und deren strophenartige antithetische Abhandlung Thiel mehr auf das Vorbild Maximians als Ovids zurückführt.[456]	

Beide Pseudo-Ovidiana stehen in Verbindung mit dem noch zu besprechenden *Pamphilus (de amore)*,[457] beeinflussten die deutsche Minnelehre[458] und waren wohl direkter Vorgänger von Andreas Capellanus' *De amore*:[459] **Andreas Capellanus**'/André le Chapelains ***De amore*** *libri tres,* auch bekannt als *De arte honesti/-e amandi*, in Prosa (ca. 1180, Frankreich)[460] sind sicher eines der berühmtesten Werke produktiver Rezeption von Ovids erotodidaktischem Zyklus.[461] Das Werk präsentiert sich als Antwort auf die

[453] Hexter 2011, 297 und Beyers 2011, 18f. (zum Inhalt 20–23). Hugo Trimbergensis/Hugo von Trimberg kennt das Gedicht und nennt es in seinem *Registrum multorum auctorum* 742–746 im Rahmen von ovidianischen Gedichten (wie üblich inkl. Zitat, hier des *incipit*): *Supradictis etiam iungitur Facetus, / Licet in quibusdam sit locis indiscretus /* Moribus et vita quisquis vult esse facetus, / Me legat et discat quod mea musa docet *etc.*

[454] U. a. Hexter 2011, 298 und Beyers 2011, 18f. Innerhalb des *Facetus* belegen sie die die Verse 131–320 (*PsA;* nur Inhalte von *Ars* 1 und 2) und 321–384 *(PsR)*. Zur Frage ihres Verhältnisses zum umgebenden Text siehe v. a. Dronke 1976 und Langosch 1976 und die Forschungsentwicklung zusammenfassend Beyers 2011, 24–26 sowie 32–36.

[455] Burkard 1978, 385; vgl. Anm. 451. Zitat aus der *Pseudo-Ars* zum Thema „Geheimhaltung" im Rahmen der Besprechung des *Libro de Buen Amor* (II.3.3.3).

[456] Thiel 1968, 130.

[457] Dazu genauer Beyers 2011, 29–31 und Burkard 1999, 33f.

[458] „Vom *Heimlichen Boten* (12. Jh.) über die *Minnelehre* Johanns von Konstanz (um 1300) und die *Sekte der Minner* (Ende 13./Anfang 14. Jh.) bis zu Wittenwilers *Ring* (um 1400) ist Anklang oder direkte Übernahme des *Facetus* nachzuweisen." (Schnell 1975, 244; vgl. Kugler 1987, 262). Zur deutschen Minnerede ausführlich Glier 1971.

[459] Beyers 2011, 31; Baldwin 1994, 20; vgl. Burkard 1999, 34–43.

[460] Z. B. Baldwin 1994, 16; Burkard 1999, 45–58 – und die Studie zum Werk von Battista 2010, insb. sein Kapitel III (127–173), das sich Andreas Capellanus' Rezeption von Ovid widmet.

[461] Immer wieder wird allerdings spekuliert, dass Andreas Capellanus Ovids Werke gar nicht im Original kannte, sondern sein Wissen um Liebeskunst und -heilung einzig auf Florilegien bzw. Werke wie den *Facetus* (vorheriger Abschnitt), der ihm recht sicher bekannt war, zurückging; vgl. Loubère 2007. Anders bspw. Battista 2010, die davon ausgeht, Capellanus habe die *Ars* zwar gekannt, aber falsch – nämlich ihre Ironie nicht – verstanden (150–173).

Bitte eines Freundes, Gualterius, diesen in Liebe zu unterweisen – sie erfolgt in Anlehnung an Ovids *Liebeskunst*: Das erste Buch definiert (höfischen) *amor* nach scholastischer Façon (Was ist Liebe? Wer kann lieben? Wie kann Liebe erworben werden?); das zweite zeigt, in Korrespondenz mit *Ars* 2, wie Liebe erhalten werden kann. Dann jedoch folgt im dritten Buch eine Abwendung sowohl von der Bitte des Freundes als auch vom Vorgehen Ovids (Buch 3 an Frauen), denn Andreas bietet hier siebzehn Argumente gegen Liebe (*De reprobatione amoris;* vgl. *Remedia amoris*, s. u.), inklusive eines misogynen Katalogs weiblicher Fehler.[462] Daher auch der alternative Werktitel *Tractatus amoris et de remedio amoris* – unterstützt durch die Selbstcharakterisierung des Sprechers als *in amoris arte periti et amori praedocti remedia*[463] (1,8,5). Die klare Makrostruktur wird jedoch aufgeweicht durch zahlreiche und längere Exkurse[464] – eine Technik, die auch Ovids *Ars amatoria* (mehr noch als die *Remedia amoris*) prägt; Gleiches gilt für die Bei- beziehungsweise Vermischung von Genres (Episteln, narrative Einschübe) und den Einsatz zahlreicher Sprecherstimmen, die dem Autor gewisse ‚Versteckmöglichkeiten' bieten. Die besondere Betonung von amourösen Dialogen und der Spezifikation von Kommunikationstypen der Liebe legt den Grundstein für ein Charakteristikum mittelalterlicher Liebesliteratur.[465] *De Amore* bietet außerdem unübersehbare inhaltliche Inkonsistenzen.[466] Derer gibt es so viele und vor allem zwischen den Büchern 1/2 respektive 3 so krasse, dass heute nicht klar ist, ob nicht das ganze Werk als raffinierte Parodie gelten will.

> Doubtlessly a result of the inconsistencies, the diversity of interpretation was matched by the heterogeneity of the audience. His first attested reader was the married layman, Albertanus of Brescia, who sought to incorporate him into a pious Latin treatise on the Christian love of God and neighbour between 1238 and 1245. In 1277 the bishop of Paris, Etienne Tempier, found no redeeming merit André's pages, condemned them unequivocally along with a treatise on sourcery,[467] and enjoined reading under pain of excommunication. The first recorded vernacular reader was probably the author of the Livre d'Enanchet, who responded ambiguously as he attempted to adopt André as an example of secular love. By 1290, however, a cleric Drouart de la Vache, found it funny, or at least it made him laugh, when he wrote a French version.[468]

Bis heute fällt die Einordnung schwer. Es überwiegt jedoch die Sichtweise, dass Andreas in der Tradition Ovids im Text einen Zweischritt anlegt, der zugleich die Debattenform der populären Streitgedichte widerspiegelt. Wie das antike Vorbild schafft er ein Konzept von Liebe, das auf zeitgenössischer Literatur aufbaut, es jedoch simultan durch Widersprüche u. ä. desillusioniert.[469] „[I]ts importance lies not in the

---

[462] Baldwin 1994, 17; Zink 1997, 22; Stiene 2015,42: „Nach den vielen psychologisch einfühlsamen Reflexionen in I und II erstaunt die Plattheit und Grobschlächtigkeit der misogynen Litaneien, die Andreas im dritten Buch herunterspult."

[463] „[… I]n der Liebeskunst erfahren und gelehrt in den Heilmitteln gegen Liebe".

[464] Baldwin 1994, 17f.

[465] Gally 2005, 99.

[466] Dimmick 2002, 271; vgl. Battista 2010, u. a. 131.

[467] Nicht zu vergessen, dass Andreas selbst Mann der Kirche war.

[468] Baldwin 1994, 19, vgl. Burkard 1999, 40. La Vaches Übersetzung versuchte eine ‚Korrektur', die sein *Livre d'amours* gleichzeitig näher an den ovidischen Text sowie fester auf ein christliches Fundament stellen wollte (Hyatte 1971, 4f.). Das Zitat lässt außerdem erahnen, wie weitreichend das Werk wirkte, mit Übersetzungen in frankoitalienische Prosa (1285), zweimal Toskanisch (13./14. Jh.) und Katalanisch (14. Jh.), siehe Wadsworth 1971, 85.

[469] „Cappellano [...], sebbene vesta i panni del *clericus*, non si arresta ad una posizione teologica – che per l'appunto è data a priori –, ma con un'acuta sensibilità accoglie le novità che stavano maturando nel campo laico, le tematiche amorose elaborate nella Francia occitanica e oitanica. Il *De amore* si rivela inaspettatamente come un'opera speri-

fact that it 'codified' courtly love, but in its having indicated how love could be treated objectively – discussed, defined, formalized."[470] Vollumfänglich wird höfische (Minne- und Troubadours-)Romantik dann in Buch 3 destruiert und mit kirchlich-spiritueller Moral ersetzt – anders als Ovids *Remedia* (III.6) also eine wirkliche Palinodie.[471] Die Überzeugung, dass die Unterweisung in Liebesdingen nicht zu einem Ausleben, sondern zu Vorsicht, vielleicht sogar Abstinenz führen könne, ist allerdings bereits im Vorwort ersichtlich. Anders formuliert: Bereits in Andreas' Liebeslehre ist die Heilung von Liebesleiden angelegt. Gleichfalls schon in der *Praefatio* zeigt sich, dass Andreas sich selbstverständlich in der Tradition Ovids sieht, aber ihr gegenüber ebenso bewusst die ethische Einbettung seiner Liebestheorie korrigiert.[472]

Andreas Capellanus/André le Chapelain, *De amore*, Praefatio 2	
Asseris te namque novum amoris militem novaque ipsius sauciatum sagitta illius nescire apte gubernare frena caballi nec ullum posse tibi remedium invenire. Quod quam sit grave quamque molestet meum animum, nullis tibi possem sermonibus explicare. Novi enim et manifesto experimento percepi, quod, qui Veneris est servituti obnoxius, nil valet perpensius cogitare, nisi ut aliquid semper valeat suis actibus operari, quo magis possit ipsius illaqueari catenis: […] quia luce clarius novi, quod docto in amoris doctrina cautior tibi erit in amore processus, tuae, prout potero, curabo postulationi parere.	Du behauptest, dass du ja als neuer Liebessoldat und durch neue [Liebes-]Pfeile Verwundeter nicht wissest, die Zügel richtig zu führen bei diesem Pferd, und dass du gar kein Heilmittel für dich finden könnest. Wie sehr das bedrückt und wie sehr es mir auf der Seele liegt, könnte ich dir mit keinen Worten verständlich machen. Ich weiß nämlich und habe am eigenen Leib erfahren, dass, wer Venus' Knechtschaft unterworfen ist, über nichts anderes intensiver nachdenken kann als das: wie er immer irgendetwas bewirken kann durch seine Handlungen, wodurch er noch mehr gefesselt werden könnte von [Venus'] Ketten. *[Eine Unterweisung scheint also keine gute Idee, aber:]* Da ich mehr als sonnenklar weiß, dass du, sobald du unterwiesen bist in der Liebeslehre, vorsichtiger in der Liebe vorgehen wirst, werde ich mich, soweit ich kann, bemühen, deiner Bitte nachzukommen.
Andreas Capellanus verwendet nicht nur typisch elegisches Wortmaterial, sondern noch konkreter solches, welches das Proöm der *Ars* aufruft (*novum amoris militem novaque … sagitta ≈ qui noua nunc primum miles in arma uenis, Ars* 1,36; *nescire ≈ non nouit, Ars* 1,1; *manifesto experimento ≈ Vsus opus mouet hoc: uati parete perito, Ars* 1,29; *docto in amoris doctrina ≈ doctus amet, Ars* 1,2). Deutlich markiert er also seine Anlehnung, die aus adversativer Motivation heraus einen inhaltlichen Neuentwurf zu Ovids *Liebeslehre* bieten möchte.	

De amore sollte über Jahrhunderte die kommenden Regelwerke der Liebe prägen: „This work exerted as much influence as Ovid's poem upon the French "Arts of Love" that were to come"[473] (II.3.3.2). Nicht zuletzt unter seinem Einfluss entwickelte sich in Frankreich im 12. und 13. Jahrhundert eine Poetik, die von der mittellateinischen Dichtung ausgehend ebenfalls die volkssprachliche Dichtung bestimmte – auch in Deutschland.[474]

---

mentale, assimilazione piena di esigenze contrapposte, motivazioni di un'epoca in cui convivono i due poli estremi, quello sensuale e quello spirituale, e fra di essi la letteratura amorosa del XII secolo nei suoi diversi livelli e nelle sue molteplici sfumature." (Battista 2010, 134). Vgl. zur Diskussion Gerittsen 2011, 110–112; Rouhi 1999, 80–84, die u. a. auf die wichtige Stellung von Rhetorik im Werk hinweist; Hyatte 1982, 125f.; zum Liebeskonzept in *De amore* siehe Hyatte 1971, 40–50.

[470] Milowicki/Wilson 1995, 234.

[471] Allen 1992, 2; Zink 1997, 23; anders Stiene 2015, 42, der die Ansicht, „Andreas betreibe nur ein destruierendes Spiel mit seinem Gegenstand", für eine „modische communis opinio" hält. Unentschieden Baldwin 1994, 19.

[472] Vgl. dazu Battista 2010, 134f., die zudem erweist, wie sich Ovids Einfluss (wie auch derjenige der Troubadourslyrik) zwar im Verlauf des Werkes verringert, aber nie gänzlich verschwindet (insbes. 156–173).

[473] Hyatte 1982, 125 und inhaltsgleich bereits 1971, 3.

[474] Guthmüller 1981, 119. Erst ab dem 15. Jh. finden wir Rezeption in deutschen Minnereden (Glier 1971, 291, die 290–313 „Auf den Spuren des Andreas Capellanus" in Deutschland wandelt), z. B. in *Der neuen Liebe Buch*, dessen

Wie oben festgehalten, rezipieren der Minnesang und die mittelhochdeutsche höfische Epik den ‚Meister der Liebe'[475] – wenn auch zurückhaltender als[476] die mittellateinischen und altfranzösischen Werke.[477] Dass die re.produzierten Grundmotive sich gleichen, ist kein Zufall. Da Ovids Werke nur eklektisch ins Deutsche übertragen wurden,[478] sind viele Topoi im Anschluss an oder in direkter Übernahme von bestehender europäischer Literatur gestaltet.[479] Gottfried von Straßburg beispielsweise[480] greift in seinem ***Tristan*** (Anfang 13. Jh.) Lehren aus Ovids *Ars* und *Remedia* sowohl affirmativ als auch antithetisch auf, etwa im Prolog, wo das Ich diskutiert, ob und welche Art der Ablenkung für Liebesleidende angebracht sei.[481] Andere Heilmittel Ovids finden dagegen direkte Anwendung durch den Protagonisten:

Gottfried von Straßburg, *Tristan* 19428–19458	
„ei", dâhte er „hêrre, wie bin ich	„Ach, mein Gott", dachte er,
mit liebe alsus verirret!	„diese süßen Gefühle machen mich ganz wirr.
diz liep, daz mir sus wirret, 19430	Wenn diese Liebe, an der ich leide und kranke,
daz mir benimet lîp unde sin,	die mir das Leben rauben will und den Verstand,
dâ von ich sus beswæret bin,	
sol mir daz ûf der erden	jemals auf Erden
iemer gesenftet werden,	gelindert werden sollte,
daz muoz mit fremedem liebe wesen. 35	so nur mit neuem, anderem Liebesglück.

Autor offenbar Ovid und Capellanus kannte, aber auch verwechselt (Glier 1971, 308–313). Eine frühe deutsche Übertragung (Johannes Hartlieb 1440) vertreibt man ab 1478 gedruckt als *das bůch Ouidy von der liebe zů erwerben, auch die liebe zeuerschmehē* – Irrtum oder Verkaufsstrategie? (http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00024982/image_9; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022); vgl. Schmitzer 2018, 479f. und Glier 1971, 312 Anm. 61. Brook 1990 präsentiert ein Beispiel einer „Art d'Amour inédit", deren Liebeslehrerin, in der *vetula*-Tradition stehend, tatsächlich Heloisa (II.3.2.3) ist – die aber im Großen und Ganzen Kapitel 1 bis 6 von *De amore* weiterverarbeiten (Ende des 15. Jh.; ff. 137–188 des ms. royal 16 FF II in der British Library).

[475] „O. war auch jenen mhd. Dichtern, die von ihm nur eine ganz entfernte Vorstellung hatten, der überragende Theoretiker der Liebe mit all ihren Symptomen, Erscheinungsformen und Auswirkungen. So beglaubigt die ‚Winsbeckin' allgemeinste Gedanken über Wesen und Wirken der Minne damit, daß *ein wîser man Ovîdîus* sie ausgesprochen habe (Str. 35)." (Kugler 1987, 262; vgl. mit weiterer Ovid-Rezeption im deutschen Mittelalter: Kern 2003).

[476] Schmitzer 2010, 566.

[477] Gestärkt der Aspekt der ‚Heimlichkeit' (vgl. *Ars* 2,601–640); zum Motiv siehe Glier 1971, 18f., deren knapp 500-seitige Monographie sich unter dem Titel *Artes amandi* überhaupt ausführlich der „Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden" (Untertitel) widmet.

[478] Kugler 1987, 259; 260: „Das Werk Albrechts von Halberstadt ausgenommen, hat das dt. MA keine umfassende Bearbeitung oder Kommentierung einer ovidischen Dichtung hinterlassen."

[479] Siehe e. g. Hübner 2012, 701–705.

[480] Ein weiteres Beispiel wäre die Minneauffassung in Heinrich von Veldekes *Eneasroman* (und dessen französischem Vorgänger) einer Liebe zwischen *ars* und *impetus* – dazu siehe Kistler 1993; zum *Roman d'Eneas* Faral 1913, 133–157. In Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* ist wohl die *Ars* gemeint, vermutet Stackmann 1966, 234, wenn wir erfahren, „Held und Herldin hätten an *Der Minnen buoch* lesen gelernt." Und Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* (zwischen 1281 und 1287), RD von Statius' *Achilleis* (II.2.2), steigert deutlich den Stellenwert des Erlernens der Minne als Basis für die Mannwerdung des Helden, als Weg zu dessen Tugend (siehe dazu Barton 2009 mit Hinweisen auf Parallelen zu Gottfrieds Minnekonzept im Tristan und zu Ovids *Ars amatoria*). Eine sehr konkrete Motiv-Re.produktion, fast schon Übersetzung, findet sich im Troja-Epos *Liet von Troye* (ca. 1190–1200) von Herbort von Fritzlar „in eine[r] Annäherungsszene zwischen Jason und Medea" (Roth/Trautsch/Möller 2017, 30): „Er greif ir an ir gewant / Den stoup er ir abe las / Da gestuppes nie niht was / Da hette er die geberde / Als da stoup were" (706–711 ≈ *Ars* 1,149–152).

[481] Vgl. Kern 2001, 39–42.

ich hân doch dicke daz gelesen		Ich habe doch oft schon gelesen
und weiz wol, daz ein trûtschaft		und weiß wohl, dass eine Liebschaft
benimet der anderen ir kraft.		die Kraft der anderen bricht.
des Rînes flieze und sîn flôz		Der Strom des Rheins und seine Wasser
der enist an keiner stat sô grôz,	19440	sind an keiner Stelle so mächtig,
man enmüge dervon gegiezen		dass man nicht einzelne Flüsse davon ableiten könnte,
mit einzelingen fliezen		
sô vil, daz er sich gâr zerlât		so viele, dass er schließlich ganz zerflösse
und mæzlîche kraft hât.		und seine Gewalt verlöre:
sus wirt der michele Rîn	19445	So würde aus dem großen Rhein
vil kûme ein kleinez rinnelîn.		ein kleines Rinnsal.
kein fiur hât ouch sô grôze kraft,		Kein Feuer ist so gewaltig,
ist man dar zuo gedanchaft,		
man enmüges sô vil zesenden		dass man es nicht auseinander treiben und zerteilen könnte
mit einzelen brenden,	19450	in lauter einzelne Brände,
biz daz ez swache brinnet.		bis es nur mehr schwach lodert.
als ist dem, der dâ minnet,		So ergeht es dem, der liebt,
der hât dem ein gelîchez spiel:		der spielt ein gleiches Spiel:
er mag als ofte und alse viel		Er kann seine Herzenslust so oft und immer wieder
sîn gemüete zegiezen	19455	
mit einzelnen fliezen,		in einzelne Flüsse ableiten,
sînen muot sò manegen enden		sein Verlangen dahin und dorthin
zeteilen und zesenden, [...]		verzweigen und verzetteln, [...][482]

***Rem.* 441–446**

hortor et ut pariter binas habeatis amicas	Ich ermutige auch dazu, dass ihr gleichzeitig zwei Freundinnen habt
(fortior est, plures si quis habere potest):	(noch besser steht einer da, wenn er mehrere haben kann):
secta bipertito cum mens discurrit utroque,	Wenn zerrissen der Geist in zweierlei Richtung abschweift,
alterius uires subtrahit alter amor.	nimmt von der einen die Kräfte hinweg die andere Liebe.
grandia per multos tenuantur flumina riuos,	Große Flüsse werden ausgedünnt durch viele Bäche, / und
†laesaque†[483] diducto stipite flamma perit;	geschwächt, wenn man Holzscheite entfernt, verlischt eine Flamme.

Ovids Gedanke wird ausgebaut und das Exempel aktualisierend konkretisiert (aus Fluss wird Rhein); sein *praeceptum* wird vom Sprecher Tristan als ernstzunehmender Rat einer Autorität kontinuativ re.produziert.

Letztlich scheitert Tristan jedoch mit dieser Therapie, weil seine Liebe zu Isolde stärker ist als alle Heilmittel, sodass wir bei Gottfried drei Ebenen der Auseinandersetzung beobachten können: „[E]inzelne Gedanken, Beobachtungen, Erfahrungen, die Liebesmetaphorik und die Kunst der Gefühlsanalyse“[484] werden im Text re.produziert; im Prolog stellt dagegen das Autor-Ich quasi-paratextuell explizit in Frage, wie beziehungsweise ob Ablenkung Liebende heilen könnte; dies wird dann über den erfolglosen Verlauf von Tristans Selbstheilungsversuchen implizit beantwortet, hier positioniert Gottfried sein Werk also antithetisch zu seinem Verständnis von Ovids Lehre: „Gottfrieds Minnekonzept der Freude und Leid umspannenden Liebe würde über die Idee einer manipulierbaren Liebe, die leidlose Lust erstrebt, triumphieren.“[485] Darin repräsentiert er Anspruch und Ziel der Minne überhaupt: Vollkommenheit sowohl der

[482] Übersetzung: Knecht 2004, 225.

[483] Ich entscheide mich an dieser verderbten Stelle gegen das *haesa* von Kenney; vgl. zur Diskussion der Textgestalt des Verses Lucke 1982, 107f.

[484] Kern 2001, 49.

[485] Kern 2001, 49; vgl. Usener 1999 und Kugler 1987, 266: „In kritischer Auseinandersetzung mit O.s *amor*-Lehre entwickelt Gottfried seine Konzeption der *reinen* Minne (Prolog, v. 93 ff., Exkurs über den *zorn*, v. 13034–73, Isolds Trennungsklage, v. 18481 ff.).“ Aufschlussreich ist auch ein Blick auf den sogenannten *Jüngeren Titurel* (Ende 13.

eigenen Person als auch der Beziehung als „irdisches Heil", das die „Fähigkeit zu erkennen, sich auszusetzen, zu leiden und zu dienen [...] verlangt, um zu einer *unio* zu gelangen, die nichts so verläßlich sichert wie die wechselseitige *triuwe*."[486]

Während die *triuwe* adversativ zu Ovids *amor*-Konzeption stehen musste, erwies sich die ovidische Rhetorik der Liebeswerbung als extrem anschlussfähig für kontinuative Rezeption.[487] Nicht nur für die Minne, für die gesamte literarische Rezeption seiner Erotodidaxe seither war und blieb sie zentrales Motiv (vgl. insb. II.4.3.4). „Die um 1300 entstandene ‚Minnelehre' Johanns von Konstanz etwa gibt sich als *ars amatoria* nach dem Vorbild der Lehrdichtungen Ovids".[488] Der Autor, der als Lehrpersonal auf Cupido und Venus zurückgreift, verschmilzt in seinen Muster-Liebesbriefen die klassisch-lateinische *ars dictandi* mit dem volkssprachlich basierten Konzept höfischer Minne.[489] Denselben Ansatz verfolgt nahezu zeitgleich **Boncompagnus/Boncompagno da Signa** in Italien, wo die *ars dictandi*, „die auf den praktischen Gebrauch der Prosa im juristisch-politischen Leben zielte und von der die volkssprachliche Prosa wesentliche Impulse erfuhr",[490] besonders ausgebaut wurde. Boncompagnus, Grammatik- und Rhetorikdozent der Universität Bologna, bietet in der ***Rota Veneris*** eine Lehrschrift zur Abfassung von Liebesbriefen.

> In seinem vor 1215 verfassten lateinischen Traktat, der *Rota Veneris*, verbindet der Autor die Tradition der *ars dictaminis* mit einer der *ars amatoria* – eine Zusammenführung, die von keiner der beiden Kunstseiten zuvor gedacht (konzipiert) wurde. Der Traktat ist daher weit mehr als nur eine Folge von Anweisungen zum angemessenen Schreiben eines Liebesbriefs. Er ist zugleich eine an Ovid orientierte Einführung in die Kunst der Liebe.[491]

Neben inhaltlichen Anleihen bei Ovids *praecepta* (Ermutigung zu Versprechungen inklusive wörtlichem Verweis auf *Ars* 1,443 und Nennung Ovids; Hartnäckigkeit gegenüber der Dame, zu deren Natur Ablehnung selbst dessen gehört, was sie begehrt) übernimmt Boncompagno unter anderem von diesem, dass die erste Hälfte der Briefe (1–13) die Anbahnung und Entwicklung eines Liebesverhältnisses quasi-narrativ entwickeln (in *Ars* 1: III.3).[492]

Ein wichtiger Strang im mittelalterlichen Rezeptionsgeflecht der ovidischen *carmina amatoria* sind die sogenannten „elegischen Komödien", deren Bezeichnung als solche sich zwar eingebürgert hat, aber nicht recht zutrifft. Es handelt sich um Romane in dramatischer Form (Entstehung im Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts), welche meist in ungereimten elegischen Distichen auf Lateinisch verfasst sind, wobei sich Dialoge und Erzählpartien (grob 20–60%) abwechseln.[493] Viele dieser (bereits im Mittelalter so ge-

---

Jh.) von Albrecht (von Scharfenberg), der sich ebenfalls ambivalent mit Ovid und dessen Liebeskonzeption auseinandersetzt, vmtl. aber nur den *Ovidius puellarum* gelesen hat (siehe Kern 2010; vgl. Kugler 1987, 266).

[486] Glier 1971, 428.

[487] Für Ovids Erotodidaxe selbst u. a. untersucht von Toohey, P.: *Eros and Eloquence: Modes of Amatory Persuasion in Ovid's Ars amatoria,* in: Dominik, W.J. (Hg.): *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, London et al. 1997, 198–211; Stroh, W.: *Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, WJA 5/1979, 117–132; ders.: *Simulatio. Zu einer rhetorischen Technik in Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, Neue Literatur (Bucureşti) 23/1972, 82–85.

[488] Hübner 2012, 708.

[489] Hübner 2012, 708f.

[490] Guthmüller 1981, 119.

[491] Muschick 2013, 61.

[492] Muschick 2013, 65.

[493] Ausnahmen: *De nuncio sagaci/Ovidius puellarum* mit durchgängig leoninisch gereimtem Hexameter, vmtl. aus dem dt. Sprachraum (Langosch 1979, 36); die erst im 15. Jh. vmtl. in Wien entstandene *Comedia Pamphile* (die auch

nannten) *comoediae* wurden als „ovidisch" angesehen.[494] Tatsächlich verknüpft sie mit Ovid die Liebessphäre und besonders das elegische Distichon (mit Zitaten), aber eigentlich spielen sie in einem ganz anderen Ambiente.[495] Hier tummeln sich – auch in deutlichem Kontrast zur höfischen Literatur – Figuren der römischen Komödie und Satire in einer Welt, die sich um finanziellen Gewinn und sexuelle Erfüllung dreht.[496] Beliebtes Motiv der „elegischen Komödien" ist das der *vetula* als Kupplerin.[497] Sie lässt sich zwar auf entsprechende Figuren in antiker Komödie und Elegie (u. a. Dipsas in Ov. *Am.* 1,8) zurückführen und ihre pädagogischen und kupplerischen Fähigkeiten legen eine Wesensverwandtschaft mit Ovids *praeceptor amoris* nahe,[498] dennoch übersteigt diese Figur bei weitem das, was bei Ovid angelegt ist.[499]

Prominente ‚elegische Komödien'	pseudo-ovidisch	Kuppler(in)-Motiv
Alda[500] [Guillaume de Blois]		x
Baucis et Traso		x
De tribus puellis[501]	x	
De nuncio sagaci/Ovidius puellarum[502]	x	x
Geta[503] [Vitalis Blesensis/Vital de Blois]		

eine kleine an Ovid orientierte *Ars amandi* enthält, verfasst vmtl. von Johannes Baptista de Dyonisiis, nicht zu verwechseln mit den obigen *Pamphilus (de amore)* oder *Pamphilus, Gliscerium et Birria* (Langosch 1979, 1; 11–26).

[494] „Wichtig ist [...] die Feststellung, daß die „Comoedia" als typisch ovidische Gattung galt." (Klopsch 1967, 43). „Ovidius" muss dann nicht zwingend eine Autoren-, sondern kann auch eine Art Gattungsbezeichnung sein, vgl. Hugo Trimbergensis/Hugo von Trimbergs *Registrum*, wo auf den *Panphilus [sic]* der *Ovidius dictus puellarum* und dann *Ovidium Geta movens risum* folgt (730–741). Oftmals werden sie aber auch tatsächlich unter seinem Namen herausgegeben, wie z. B. in einer Sammlung aus dem frühen 16. Jh.: *Ovidii Nasonis Poete Sulmonensis liber De tribus Puellis. Ovidius de Sagaci nu[n]cio. De pulice. Pamphilus de amore. Ovidius de nu[m]mo. De Cuculo. De ventre. Epistola amatoria metrice conscripta. Ep[isto]la de vita P. Ovidii* (http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10195266_00062.html; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[495] „With the so-called ‚elegiac comedies', the corpus of pseudo-Ovidiana bleeds into the fabulistic and at times obscene realm of William of Blois's *Alda* and Vitalis of Blois's *Geta*." (Hexter 2011, 298f.).

[496] Rouhi 1999, 85.

[497] „[W]ork after work features repulsive, toothless, stinking, ancient women who hobble about begging, bewailing their poverty, and, again and again, trapping young women into sex." (Mieszkowski 2007, 299). Hier sind Verbindungen zu anderen mittelalterlichen Quellen möglich, die einen weit verbreiteten Aberglauben, solche Vetteln wären auch für viel Negatives wie Impotenz verantwortlich, nahelegen, was laut Classen 2007, 68 den Nährboden für die Hexenverfolgungen bereitete; vgl. Rouhi 1999, 207f. – Ihre Studie, welche sich ausführlich dem Typus der „Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts" (Titel) widmet, bietet überhaupt eine differenziertere Perspektive als die plakative Aussage Mieszkowskis.

[498] Vgl. Rouhi 1999, 51, u. a.: „The convergence of pedagogy and intermediary activity is *Ars amatoria*'s principal contribution to the typology of the go-between". Rouhis Untersuchungen zeigen allerdings auch deutlich, wie diese Figur im Mittelalter ganz verschiedene Ausformungen erfuhr.

[499] Vgl. dazu knapp und bestimmt Burkard 1999, 30.

[500] Hier ist es der Sklave Spurio, der seinem Herrn ovidische Liebesratschläge gibt.

[501] „Fra queste commedie quella che fa registrare una più massiccia presenza ovidiana, superiore anche a quella del *Pamphilus*, è il *De tribus puellis*." (Pittaluga 1995, 218; er sieht im Werk eine scherzhafte Parodie einer Pastourelle).

[502] Als einzige dieser Liste im Hexameter verfasst (Munari 1960, 17).

[503] Dichtes Netz von Ovid-Anspielungen, u. a. *Ars* (z. B. Vers 100 auf *Ars* 2,635f.), vgl. Pittaluga 1995, 214f.; „uno dei modelli arcetipici del genere" (217).

Pamphilus (de amore)	x	x
(Pamphilus,) Gliscerium et Birria[504]		

> Das alte Gros blieb bis zum Ende des 15. Jahrhunderts sehr lebendig, besonders *Pamphilus (de amore)* und *Geta*. Deren erhaltene Handschriften fallen durch ihre hohe Zahl auf (60 und 65); wenn über die Hälfte (35 und 41) aus dem 15. Jahrhundert stammen, so offenbart sich darin, daß beide Denkmäler noch während des immer mehr durchbrechenden Humanismus nichts an Beliebtheit eingebüßt hatten. Sie waren ja auch in den Lektürekanon der Schule aufgenommen worden; der *Pamphilus* wurde noch 1499 in einer Schulausgabe gedruckt; Heinrich Bebel sprach ihm aber dann nicht alle Qualität ab, hielt ihn jedoch wegen seines schlechten Lateins nicht für geeignet, Schüler darin zu unterweisen.[505]

Der **anonyme *Pamphilus (de amore)*** war besonders beliebt und prägend für die weitere *Ars amatoria*-Rezeption des Mittelalters. Die 780 Verse (ausschließlich Personenrede, keine Erzählpartien) vom Ende des 12. Jahrhunderts stammen wohl aus Frankreich.[506] Sie weisen eine große Nähe zu *De nuncio sagaci/ Ovidius puellarum* und der *Pseudo-Ars amatoria* auf, sind aber auch durchzogen von echten Ovid-Zitaten.[507] Diese finden sich zum Beispiel in einer *Ars amandi* in Kurzform,[508] die Venus dem unglücklich verliebten Pamphilus zu Beginn erteilt. Dank dieser Anleitung und vor allem mit Hilfe einer gerissenen Kupplerin (einer namenlosen *Anus*) werden Pamphilus und seine angebetete Galathea[509] schließlich zusammengeführt,[510] allerdings erzwingt Pamphilus dabei die körperliche Vereinigung – ein typisches Motiv der elegischen Komödie.[511] Diese stereotype Handlung entlang der typischen *quinque lineae amoris*[512] wird getragen von satirisch anmutender Überspitzung der ebenso stereotypen Figuren. Die Forschung ist sich jedoch uneins, wie das Werk zu verstehen ist, geschweige denn wie es zu seiner Zeit ver-

---

[504] „Le *Pamphilus, Gliscerium et Birria* est une comédie élégiaque, d'auteur incertain, qui emprunte un grand nombre de passages aux poèmes d'amour, aux *Métamorphoses*, aux *Fastes* et aux *Tristes*." (Viarre 2009, 31).

[505] Langosch 1979, 35.

[506] Cristóbal 2011, 241, der Spanien als weitere Möglichkeit vorschlägt.

[507] Sabot 1995; Burkard 1999, 27–30; 1978, 396 Anm. 9 („*Pamphilus* and *Pseudo-Ars* [...] have borrowed from Ovid, but their similarity to each other is greater than their similarity to the *Ars*."); Schotter 1998; Pittaluga 1995, 217f.

[508] Siehe das Textbeispiel im Rahmen der Besprechung des *Libro de Buen Amor* (II.3.3.3). Vgl. Hartweg 1964, 4.

[509] Die literarhistorische Entwicklung der Nereide Galatea (u. a. *Met*. 13,750–897) „von einer Kokotte zur Heiligen" (so im Titel des Aufsatzes) verfolgt Czapla 2006; sie urteilt: „Wohl ohne Bedeutung dürfte die Wahl des Namens Galatea" für den *Pamphilus* gewesen sein (105 Anm. 38). Dies wäre an anderer Stelle zu überprüfen.

[510] Vgl. Hartweg 1964, 4f.; Robathan 1973, 196.

[511] Vgl. Rouhi 1999, 85–94: „the obsession with physical conquest expressed by the male protagonist runs through every play. Accordingly, the third party's discourse responds to that obsession to build the main deceit. The go-between's tricks with language and action inspire much laughter, yet ultimately they serve the realization of a single purpose: physical union." (87). Das zu erzwingen, was Mädchen eigentlich auch geben wollen, ist ein wiederkehrendes Motiv, über das wir bereits kurz im Rahmen der *Carmina Riuipullensia* gesprochen haben und das u. a. auch in den *Carmina Burana* auftaucht (Hartweg 1964, 142f.).

[512] „From Classical Antiquity onwards and throughout the entire Middle Ages we see the topos of the *quinque lineae amoris* turn up time and again: from the seeing (*visus*) via the conversation (*allocutio*), the touch (*tactus*) and the kiss (*osculum*) to the deed (*factum*). There are many variations on the theme but the pattern is always the same. One of these variations is the division into four stages, as for instance with Andreas Capellanus and Baudouin de Conde." (Buuren 1994, 158; vgl. ebd. 154–158; Gerritsen 2011, 110 und 115; Harzer 2002, 57).

standen wurde: echte Liebesinstruktion; Lob/Kritik von sexueller Gewalt; Lob der Eloquenz;[513] Satire auf höfische Liebesdichtung.[514] In diesem Zusammenhang wird zumeist *Ars* 1,663–706 genannt, wo Ovids *praeceptor amoris* grob gesagt rät: „Bist du, etwa nach einem Gastmahl, allein mit deinem Mädchen und ihr flirtet, mach ihr Komplimente, umgarne sie mit allen Tricks und dann schau zu, dass du sie küsst und noch mehr – auch wenn sie sich zunächst dagegen sträubt, setz dich durch, *grata est uis ista puellis*"[515] (1,673). Auf den ersten Blick ist Pamphilus' sexuelle Gewalt in dem Moment der Zweisamkeit, den die *Anus* verschafft hat (675–722), nichts weiter als die konsequente Umsetzung dieses Ratschlags, den er vermittels Venus zuvor erhalten hatte:

anon., *Pamphilus (de amore)* 109–114 [Venus:]	
Si locus est, illi iocundis uiribus insta! Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi. 110 Non sinit interdum pudor illi promere uotum, Sed quod habere cupit, hoc magis ipsa negat. Pulcrius esse putat ui perdere uirginitatem Quam dicat: 'De me fac modo uelle tuum!'	Wenn es der [richtige] Ort ist, bedränge sie mit angenehmer Gewalt. / Was du kaum gehofft hast, wird sie dir bald selbst geben. Zuweilen erlaubt das Schamgefühl ihr nicht, [ihren] Wunsch außen zu zeigen, / sondern, was sie zu haben begehrt, das verweigert sie selbst umso mehr. / Schicklicher findet sie es, gewaltsam ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, / als dass sie sagen würde: „Mach mit mir, was du willst."
Der Tonfall der Passage hängt nicht zuletzt daran, wie wir *illi iocundis uiribus insta* lesen. Wie ordnen wir ein, dass die *uiribus* dem Mädchen *iocundis* sein sollen (gleich, ob wir *illi* auf *iocundis* oder *insta* beziehen). Konstatiert Venus das oder mahnt sie das an? Sprich, soll es heißen: „Wenn Du Gewalt anwendest, wird sie dem Mädchen angenehm sein, wie ich [Venus] im Folgenden erläutere." Oder: „Wende nur Gewalt an, die dem Mädchen angenehm ist." Ich tendiere zu erstgenannter Interpretation, *iocundis uiribus* paraphrasiert meines Erachtens einfach *grata est uis*. Garbaty 1967, 113 übersetzt dagegen mit „in mock violence assail her" – doch beruht die Übersetzung wohl eher auf Wunschdenken? (Vielleicht war das auch der Fall bei dem sonst sorgfältigen italienischen Schreiber, der *uersibus* statt *uiribus* zu Papier brachte, was aber auch eine falsch aufgelöste Abbreviatur sein könnte – so die Erklärung Beckers in der Textausgabe, 67 Anm. 6).	

Tatsächlich entsteht ein komplexeres Rezeptionsgeschehen, dessen Grundzüge allein ich hier skizzieren kann. In beiden Fällen ist zwar die Ausgangssituation gegenseitiger Sympathie gegeben, allerdings wird diese im Pamphilus dargestellt als echter *amor*, als stereotypes Liebesleiden. Als einzigen Weg zu Erlösung davon sieht Galathea die Zustimmung der Eltern zu einem ehrenhaften Bund der beiden (Sorge um ihre Ehre/Ruf, nicht Abneigung stehen einem Treffen im Weg);[516] Pamphilus dagegen ist offenbar eher auf

[513] Schotter 1998, 84, kurzer Forschungsüberblick auf 72f.; in dessen Lichte und (hoffentlich) meiner Ausführungen verwundert ein wenig Burkards mit großer Sicherheit vorgetragenes Urteil: „We need not doubt that the Latin poem has for its goal to teach the male reader how to achieve a seduction by means of deceit and physical force." (1999, 102). Einleuchtender dagegen seine These, dass die Beliebtheit des Kupplerinnen-Motivs auch daran lag, dass der mittelalterliche Klerus sein Zölibat mehr in Ehelosigkeit als tatsächlicher Enthaltsamkeit umsetzen musste – Diskretion vorausgesetzt. Und die *vetula* „represents an ideal type of collaborateur for the lover who seeks a liaison, but must keep his affaire out of the public eye." (121).

[514] So Rouhi 1999, 93: „To sum up, the intermediary brings about the complete subversion of the laws of courtly love and violates the sacred codes of discretion, honesty, and loyalty. The character also transgresses against Christian morality: the focus on financial reward and lack of scruples regarding sexuality provide ample proof of this. The third party does not stand alone as the unethical force behind sexual intrigue; rather, he or she contributes to the general atmosphere of immorality alongside several others."

[515] „Gelegen kommt diese Gewalt den Mädchen."

[516] *[Galathea:] Quod petis, annuerem, fame nisi uerba timerem, / Que magis in tali crimine lumen habet.*" (419f.). Rouhi merkt dazu an: „The resistance of the comedies to the creation of a clear victim/oppressor division has to do with the disposition of the characters who interact with the go-betweens in all four plays. In these, the intermediary

Erlösung durch Erguss aus. In der Welt, in der Ovids Liebesschüler sich bewegt, ist dies ist nicht der Fall. Ziel der ovidischen Erotodidaxe ist nicht, den Weg zu Sex zu ebnen, denn dieser ist für männliche Römer ziemlich frei verfügbar.[517] Die Eroberung, ihre Anbahnung und die sie umgebenden Spielchen stehen hier im Fokus. Auch Ovid schreibt nicht grundsätzlich gegen die Nötigung an. Doch geht es auf der Meta-Ebene um die Rollen, die Mann und Frau ‚in der Balz' aufführen, und so ist der Rat, sich mehr zu holen, begründet mit einer überzeichneten Psychologie der Frau und kontrastiv umrahmt von ins Satirische gehenden Überspitzungen der tränenreichen Liebesbeteuerungen des *amator* (1,659–662), seiner Blässe und Magerkeit (723–738). Komplimente, echte, freche und falsche; Flehen, Zupacken, Zuversicht, Leiden – hier kollidieren verschiedene Bilder von Männlichkeit: *est tibi agendus amans* (611; vgl. III.3). Pamphilus wiederum ist ein einseitig überspitzter *amator*: In seiner als Liebe verstandenen Geilheit dekontextualisiert er das ovidische *praeceptum*, das eigentlich auch das *caue* enthält, nicht zu grob vorzugehen (1,667f.), und auf das kurz darauf der Hinweis folgt, dass das eigene Vorgehen stets auf das Wesen der jeweiligen *puella* anzupassen sei (1,755–770). All das ignoriert Pamphilus, er nimmt, was er begehrt. Dass er nichts verstanden hat, wird durch seine Wortwahl nach dem einseitigen Höhepunkt schmerzhaft deutlich:

anon., *Pamphilus (de amore)* 697f. [Pamphilus:]	
Nos modo paulisper requiescere conuenit ambos, Dum facto cursu noster anhelat equus.	Wir sollten jetzt ein wenig ausruhen beide, / während nach durchlaufenem Rennen unser Pferd nach Luft schnappt.
***Ars* 2,725–732**	
sed neque tu dominam uelis maioribus usus desere, nec cursus anteat illa tuos; ad metam properate simul: tum plena uoluptas, cum pariter uicti femina uirque iacent. hic tibi seruandus tenor est, cum libera dantur otia, furtiuum nec timor urget opus. 730 cum mora non tuta est, totis incumbere remis utile et admisso subdere calcar equo.	Aber weder sollst du die Geliebte, indem du größere Segel aufspannst, zurücklassen / noch soll sie deiner Fahrt voraus sein; Zum Ziel eilt gemeinsam: Dann [ist] vollkommen die Lust, wenn gleichermaßen besiegt Frau und Mann daliegen. Hier musst du das Tempo beibehalten: Wenn freie Zeit gegeben ist und nicht Furcht das heimliche Tun bedrängt. / Wenn, sich Zeit zu lassen, nicht sicher ist, dann ist „volle Kraft voraus" von Nutzen und, im Galopp die Sporen zu geben dem Pferd.
Während Ovid diesen Rat im zweiten Buch, also im Rahmen des *tenere puellam*, gibt, genauer: zum Abschluss des Lehrgangs, steht Pamphilus an einer anderen Stelle mit Galathea: Es ist ihr erstes Treffen. Er aber scheint davon auszugehen, dass er den Lehrgang erfolgreich absolviert hat und mit Galathea gemeinsam ans Ziel gelangt ist. Zwar wirft diese Konkretisation das Licht darauf, dass die *mutua uoluptas* bei Ovid nicht das letzte Wort ist, auch wenn für meine Begriffe die Eile in 2,731f. sie nicht ausschließt.[518] Dennoch bleibt Pamphilus' fataler Irrtum, denn zweifelsohne hat er die *mutua uoluptas* verfehlt, die Ovid an dieser Stelle so stark macht (was, wie wir gesehen haben, u. a. kontinuativ von Apul. *Met*. 2,17 rezipiert wurde: […] *simul ambo corruimus inter mutuos amplexus animas [h]anhelantes*.).	

provides a great part of the initiative towards the realization of the affair, yet the task is greatly facilitated by the comedies' revelation of a latent willingness in the lured party. Thus, faced with the bawd's enticing description of the pursuer, Galatea in Pamphilus states clearly that she would go ahead and indulge were it not for her fear of scandal: 'I would grant you what you wish, were it not for my fear of what people might say, since they in this type of affair make more noise than ever.'" (1999, 89). Allerdings bezieht sich Galatheas eingestandenes Interesse m. E. zunächst auf ein Treffen, nicht zwingend auf eine sexuelle Vereinigung, wie es Rouhi impliziert.

[517] Siehe z. B. Angela, Alberto: *Liebe und Sex im Alten Rom*, München 2014.

[518] Dafür spricht neben der banalen Tatsache, dass ihr nicht explizit eine Absage erteilt wird, m. E., dass mit dem *equus* eine Sexstellung aufgerufen ist, bei der „das Mädchen auf dem Liebhaber wie auf einem Pferd reitet" (Janka 1997, 500f.), also eine aktive Position einnimmt, und *admittere* das „Hereinlassen von Liebhabern bezeichnen kann" und „sogar als Terminus für die Kopulation aus der Warte des weiblichen Tieres verwendet wird" (Janka 1997, 501).

Auch hier wirkt es, als klaube sich Pamphilus das zusammen, was er in der *Ars* verstehen wolle. Anders als bei Ovid, wo die Chronologie nach dem Erobern in Buch 1 die Fortführung der Affäre in Buch 2 vorsieht (III.4), ist dadurch Galatheas Liebe zerbrochen, wie sie selbst sagt (*rumpitur omnis amor*, 696). Überhaupt erleben wir, und das ist bemerkenswert, das *scelus atque nefas* (688) ausschließlich aus der Sicht Galatheas; eindrücklich erfahren wir aus ihrem Mund ihre vergebliche Abwehr (681–686),[519] Schmerzen und Furcht (687–696) bei dieser Tat, bei der es eben nur einen *uictor* gibt (696; nicht zwei wie bei *Ars* 2,278). Auch in der Folge bleibt sie hörbar, artikuliert ihren Zorn über die Täuschung und ihre Angst vor dem Verlust ihrer Ehre (ein Motiv, das bei Ovid außen vor bleibt), erlegt wie ein Hase, Fisch oder Vogel (Metaphorik teils wörtlich ovidisch).[520] Die Einordnung der Tat bleibt dem Leser überlassen.[521] Ein Urteil allerdings spricht die rückkehrende *Anus*, die so ganz unparteiisch freilich nicht ist, hat sie doch die Zusammenkunft mit ihrer *ars* erst ermöglicht (u. a. 744, 761f.; regelmäßig ist sie mit Ovids *praeceptor amoris* parallelisiert). Bei dem Geschehenen handelt es sich laut ihr um ein *malum* (744), dessen größtes Problem für sie allerdings ist, dass es ihr zum Vorwurf gemacht wird (z. B.: *procul hoc michi crimen abesse*, 741 – mit *procul* und *crimen* rahmt Ovids *praeceptor amoris* seinen einleitenden ‚Haftungsausschluss' in *Ars* 1,31–34!). Deshalb bricht sie das Streitgespräch nach kurzer Zeit ab. Zwar wollte sie zu Beginn noch ganz genau von Galathea erfahren, was geschehen sei (725–728), doch schwenkt sie rasch auf Pamphilus' Strategie um, als Galathea ihr vorwirft, ihre Kuppelei sei nun enttarnt[522] (*indicijs ars patet ipsa suis*, 762; vgl. *Ars* 2,313 *si latet, ars prodest* und *Met*. 10,252 *ars latet arte sua*). Dieser möchte alles verschweigen, weil es nur ihn und Galathea etwas angehe (*decet archanum celari semper amantum*, 753; vgl. Anm. 451) – auch dies ein verfälschend rekontextualisiertes *praeceptum* Ovids: *praecipue Cytherea iubet sua sacra taceri* (*Ars* 2,178, man solle nicht öffentlich mit seinen Liebschaften angeben). Er kommt damit halb durch: Einerseits weiß nun die *Anus* um den Sachverhalt und verurteilt ihn; andererseits ist ihre Lösung für den irreparablen Schaden (*reparari quod nequit arte*, 771), zugefügt durch *immoderatus amor* (772), dass die beiden sich versöhnen und heiraten sollten (salbungsvoll: *Hec tua sit coniunx, uir sit et iste tuus!*, 778). Mit dieser simplen ‚Rettung' von Ehre und Glück endet das Werk ziemlich abrupt: *Per me felices este mei memores!* Eine Antwort darauf gibt es nicht mehr – und auch keine letztgül-

---

[519] Das wiederholte *tolle manus!* entstammt wohl Ov. *Her*. 20,145–149, wo es allerdings ein Mann (Acontius) äußert bei der Vorstellung, ein Rivale berühre seine Geliebte (Cydippe); siehe dazu Schotter 1998, 79f., die sich genauer mit der Ovid-Rezeption im *Pamphilus* beschäftigt. Sie zeigt, dass dessen Autor verschiedene Stimmen aus Ovids Œuvre zusammengesetzt hat und dass Galathea immer wieder mit Äußerungen männlicher Ovid-Figuren spricht und so zu einem ebenbürtigen Gegenpart zu Pamphilus ausgebaut ist; selbst in dem Moment, als sie Opfer sexueller Gewalt wird, bleibt sie handelndes und hörbares Subjekt (v. a. 77–84).

[520] *In laqueum fugiens decidit ecce lepus,* 740; *Sic piscis curuum iam captus percipit hamum, / Sic auis humanos capta uidet laqueos*, 763f.

[521] Classen 2007a, 69: „Whereas many scholars have previously discredited the reading of rape in *Pamphilus*, arguing that the intended audience, mostly cathedral schoolboys learning Latin, would have known and accepted Ovid's idea that women actually want to be forced, Mieszkowski argues that the forcing in *Pamphilus* far exceeds the Ovidian conception. In fact, *Pamphilus* was forbidden as reading material for boys by a fourteenth-century Oxford chancellor who had recognized the evil intent of this text."

[522] Interessanterweise ist ein Großteil von Galatheas Vorwürfen an die Anus gerichtet, nicht an Pamphilus. Sie (und mit ihr der anonyme Autor?) identifiziert offenbar die trickhafte Vermittlung als das größere Übel. Möglich wäre also, dass das RD *Pamphilus* in der für elegische Komödien typischen satirischen (Über-)Zeichnung auf die Gefahr hinter allgegenwärtigen *praecepta amoris* hinweisen wollte.

tige auf die Frage, ob der Autor jenes *carmen de arte amandi* (so manche Handschriften)[523] diese Lösung ernsthaft vorschlägt oder satirisch verstanden wissen wollte. Gut möglich, dass das Werk selbst in seiner Entstehungszeit als offenes Kommunikationsangebot intendiert war, welches Topoi von Ovid aufgreift, aktualisiert und überspitzt. Sicher ist, dass es die weitere *Ars*-Rezeption beeinflusste. Denn Zeugnisse seiner Beliebtheit schon ab der zweiten Hälfte des Folgejahrhunderts haben wir aus der Provence, Italien, England, den Niederlanden, Deutschland und Norwegen;[524] der *Pamphilus* ist unter anderem Boccaccio, Gower sowie Chaucer bekannt und Vorbild für *De vetula* (siehe folgender Absatz), *Roman de la Rose* sowie den *Libro de Buen Amor* (beide II.3.3.3).[525]

De vetula – entstanden zwischen 1220 bis 1260[526] und später dem gelehrten Franzosen **Ric(h)ardus de Furnivalle/Richard de Fournival** (1201–1260) zugeschrieben – nimmt eine Sonderstellung ein, nicht nur, weil es mit 2390 Hexametern das längste Pseudo-Ovidianum darstellt:[527] Hier ist Ovid nicht bloß vorgeblicher Verfasser (und das wurde einige Zeit für die Wahrheit gehalten),[528] sondern auch Protagonist. In einem ausführlichen *accessus* wird zunächst eine typische *uita Ovidii* gegeben, die dann jedoch in Fiktion überführt wird: *De vetula* sei Ovids letztes Werk, das er mit ins Grab genommen habe in der Hoffnung, es werde sozusagen als Testament mit seinen Knochen nach Rom gelangen. Auch die ebenso fiktive Wiederentdeckung des Schriftstücks wird im Vorfeld geschildert.[529] Das Gedicht selbst geriert sich als Autobiographie Ovids; dieser blickt, von der Hoffnung auf Rückkehr aus dem Exil verlassen, auf sein Leben zurück. Er reflektiert vor allem eine amouröse Beziehung und, wie ihn eine Vettel, die er zur Kupplerin machen wollte,[530] hereinlegte, sodass er mit ihr ins Bett stieg. Nach 20 Jahren führt ihn sein Weg zwar mit der damals Angebeteten zusammen, aber er entschließt sich zur Abkehr von Frauen und körperlicher

---

[523] Seidenspinner-Núñez 1981, 39.

[524] Garbaty 1967, 108.

[525] Cristóbal 2011, 241f.; Garbaty 1967, 108f.; 109: „Boccaccio used the hero, Pamphilus, as the seducer in his romance *Fiammetta*, and thought that the author (called in the Middle Ages Pamphilus or Pamphilius, a name originally borrowed from Terence) was one of the older Italian poets." In Sir Philip Sidneys *Arcadia* (Ende 16. Jh.) tritt ebenfalls ein Pamphilus auf, ein unsympathischer Verführer, dessen Vergewaltigung und Ermordung der Dido gerade noch verhindert wird (siehe dazu Bullard 2005, v. a. 62–68).

[526] Tarrant 2018, 129.

[527] Siehe die Ausführungen bei Robathan 1968, 1–10. Neben *De Vetula* hielt man mehrere französische Dichtungen rund um die Liebe für Werke Richards: *Commens d'amours* und *Puissance d'amours* stammen wohl nicht von ihm, sicher jedoch ein Traktat namens *Bestiaires d'amours*, wo unerfüllte Liebe mit Tieren und Fabelwesen parallelisiert wird (Minnis 2001, 71f.; ders. 1997, 173). Auch *Concaus d'amours* sollen aus seiner Feder stammen; diese Liebesratschläge erteilt der Ich-Sprecher bemerkenswerterweise auf Bitten seiner (fiktiven?) Schwester. Gerade die generellen Überlegungen zu allen Arten der Liebe bauen dabei eher auf Ciceros *De amicitia* und die Bibel als auf Ovid, von dem nur Formulierungen übernommen sind. In für das Mittelalter eher untypischer Weise propagiert er eine ‚romantische' Liebe als beiderseitig vertraute, leidenslose Beziehung – konträr sowohl zu sexuell getriebener Verführung als auch zu Ehe, die man nur als Verpflichtung eingehe (Wadsworth 1971, 93–98; zu Richards *‚artes amandi'* in Relation zu Ovid siehe Gally 2002, 7–12).

[528] Roger Bacon zeigt sich in seinem *Opus maius* (1,263/267) hoch erfreut über die in *De vetula* beschriebene Konversion Ovids zum Christentum und Dante zitiert das Werk als *Ovidius de Vetula*. „Petrarca schließlich ist der erste, der mit humanistischem Sinn für literarische Qualität die Autorschaft Ovids scharf und entschieden ablehnt: *Librum, cuius nomen est De vetula, dant Nasoni; mirum, cui vel cur cuiquam id in mentem venerit, nisi hoc fortasse lenocinio clari nominis obscuro fama operi quaeratur et, quod vulgo fit, ut gallinis pavonum ova subiciant.*" (Klopsch 1967, 83 zitiert *Epist. seniles* 2,4; detaillierter dazu Marcozzi 2000, 66–69 und Robathan 1968, 1–10).

[529] Dimmick 2002, 275.

[530] Zu der hier vorliegenden unüblichen Abwandlung des *vetula*-Motivs vgl. Rouhi 1999, 96–98.

Liebe. Stattdessen wird er über philosophische Fragestellungen schließlich zum Christen bekehrt, wobei sich das Werk inhaltlich von einer *Ars amatoria* (aus der „Ovid" in 2,580–582 selbst liest) zu einem *Remedium amoris* wendet.[531] Über zahlreiche inhaltliche Anleihen beim restlichen ovidischen Œuvre[532] tritt uns „Ovid" als umfassend gebildeter Lehrer entgegen, aktualisiert nach dem Geschmack des Publikums im 13. Jahrhundert (vgl. II.3.2.2): Er schildert Freizeitaktivitäten wie Jagen, Fischen, Schwimmen, Würfeln, Schach und andere zeitgenössische Brettspiele, wobei er seine Leser auf eine „tour-de-force of mathematical descriptions" mitnimmt, über den Verfall der Philosophie klagt und Anwälte durch den Kakao zieht.[533] Als ‚bunter Gemischtwarenladen' verschiedenen Wissens, eingebettet in eine amouröse Rahmenhandlung, erfreute sich *De vetula* großer Beliebtheit, wie eine Reihe von Übertragungen, unter anderem ins Französische und Spanische, zeigen.[534] Außerdem war es Schullektüre, genauso wie die vermutlich ebenfalls französischen *De nuncio sagaci*/*Ovidius puellarum* und *Pamphilus (de amore)*.

II.3.3 Spätmittelalter (ca. 13. und 14. Jh.)

II.3.3.1 Die Konstante: Ambivalenz

Im Spätmittelalter setzt sich mit der hohen Präsenz Ovids als Liebesexperte[535] auch das ambivalente Verhältnis zu seiner Erotodidaxe fort. Für die Schule war sie weiterhin wichtig, wir finden die *Remedia amoris* beispielsweise in den *libri catoniani*, Schulbüchern in der Gestalt moralischer Florilegien;[536] sie werden damit so früh unterrichtet wie niemals zuvor.[537] Eine Auswertung von Bibliothekskatalogen durch Bolgar spiegelt ebenfalls diese Popularität, hier ein Auszug:[538]

---

[531] Allerdings ist diese Parallelität nur sehr grob zu sehen. Neben vielen Divergenzen gibt es auch Konvergenzen ‚über Kreuz', wie die Passage im ersten Buch, die *Rem.* 135–224 aktualisiert und ausbaut, wenn der Protagonist sich mit Freizeitaktivitäten von seiner glücklosen Liebe abzulenken versucht (vgl. Tarrant 2018, 130).

[532] Vgl. Hexter 2011, 305f.; Dimmick 2002, 276. Einen Inhaltsüberblick bietet Langosch 1979, 15–17.

[533] Hexter 2002, 441.

[534] Vgl. Cristóbal 2011, 242 sowie Hexter 2007, 1316 und 1318. Auch die hohe Anzahl an erhaltenen Handschriften legt Zeugnis für die Beliebtheit des Werkes ab: knapp 30 (Tarrant 2018, 129).

[535] Weiterhin ist das sozusagen sein Standard-Epitheton, das wir bspw. bei Johannes de Monsterolio/Jean de Montreuil finden, der nicht an sich gegen eine Literatur der ‚Liebe' steht (ist er doch Bewunderer des *Roman de la Rose*), aber sich in einem Brief darüber ereifert, dass Ambrogio (dei) Migli mehr als den „Dichtervater Vergil" *magistrum illum amoris Ovidium* schätze (*Ep*. 129 *Mirabilem et*; vgl. Cayley 2006, 64; ausführlicher Haye 2006, 205–207). Ambrogio (dei) Miglis Ovid-Leidenschaft hat diesem auch die Widmung eines anonymen *Antiovidianus* eingebracht (Autor war wohl um 1390 ein Mailänder Franziskaner), in welchem Ovid für seine unzüchtige und lügengespickte Dichtung verdammt und jedes seiner Werke einzeln abgestraft wird. Gedacht war der (vom Autor) glossierte *Antiovidianus* wohl als ‚Begleitlektüre' zur schulischen Ovid-Behandlung, die den Schülern die korrekte moralische Einordnung des heidnischen Werkes metatextuell vorgeben sollte (detailliert Haye 2006, 207–222; weitere Auszüge z. B. bei Calabrese 1994, 24–26 und Stroh 1969, 27; vgl. Roy 2007, 48f.; Dimmick 2002, 267–269).

[536] Vgl. Van Peteghem 2020, 44f.; Copeland 2016b, 27f.; Willoghby 2016, 97.

[537] Allen 1992, 117.

[538] Bolgar 1954, 430, aufbauend auf Manitius, Max: *Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, Leipzig 1935.

	Ars	*Rem.*	*Met.*
12. Jh.	6	7	10
13. Jh.	7	12	16
14. Jh.	3	11	7
Gesamt	**16**	**30**	**33**

Ungeachtet dessen gilt:

> [W]e must not be trapped by thinking that appreciation of the Latin classics and the means by which students encountered them were uniform throughout the 'Middle Ages', or even that developments ran in one direction only. The average twelfth-century Latin student might have been more finely attuned to Ovidian style than the average fourteenth-century student (even if there may have been more of the latter), but of course, the fourteenth century could also produce a Petrarch.[539]

Widerspruch gegen Ovid als Unterrichtsgegenstand setzt sich, wie angedeutet, ebenso fort und der Klerus ist sich weiterhin uneins in seiner Beurteilung. Mancher Priester hält ovidische *praecepta* – nicht zuletzt wegen ihrer Prägnanz – sogar für geeignet, in Predigten zitiert zu werden.

anon., Predigt[540]	
Cui concordat Ouidius 1 *De arte amoris:* Cede repugnantem, cedendo victor abibis. ***[= Ars 2,197]***	Brüder und Schwestern, gemäß der Aussage des Dichters Ovid im 1. [Buch] *Über die Kunst des Liebens* kann allein derjenige Lehrmeister der Liebe werden, der zuvor durch ihre Pfeile und Fackeln für die Erfahrung verwundet worden war.
anon., Beginn einer Predigt zu *Johannes* 16:27, Holcot-97[541]	
Karissimi, secundum sentenciam poete Ovidii primo *De arte amandi,* solus ille debet fieri preceptor amoris qui prius eiusdem iaculis et faculis per experienciam fuerat wlneratus. ***[≈ Ars 1,21–30]***	Brüder und Schwestern, gemäß der Aussage des Dichters Ovid im ersten [Buch] *Über die Kunst des Liebens* kann allein derjenige Lehrmeister der Liebe werden, der zuvor durch ihre Pfeile und Fackeln für die Erfahrung verwundet worden war.

Die erhaltenen Predigten lassen darauf schließen, dass Priester auf Ovid wesentlich häufiger zurückgriffen als auf Vergil oder Horaz. Seine Mythen dienten ihnen als Bildquellen oder Strukturierungshilfen und auch die *carmina amatoria* boten offenbar einen gern genutzten Fundus an moralisch wertvollen Sentenzen,[542] die man dank Florilegien einfach der Verwendung in neuem Kontext zuführen konnte.

---

[539] Hexter 2011, 292.

[540] Zitiert nach Wenzel 2011, 167.

[541] Zitiert nach Wenzel 2011, 174f. Man vergleiche dazu die theologische Lehrschrift des Oxforder Franziskaners Johannes Ridovalensis/John de Ridevans/Ridewall (14. Jh.) *Fulgentius Metaforalis*, einzusehen bei Liebeschütz, Hans: *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter,* Leizpig 1926 (Digitalisat der SUB Hamburg unter http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/PPN860301036; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[542] Wenzel 2011, 175. Der italienische Dominikaner Bartolomeo da San Concordio (1264–1347) bspw. bot in seinen *Documenta antiquorum* (zudem in it. Übersetzung als *Ammaestramenti degli antichi*) eine solche Zitatesammlung zur Predigtvorbereitung, in die – außer *Ibis* und *Medicamina* – alle Werke Ovids Eingang fanden (Van Peteghem 2020, 42–44). Ein weiterer Fall liegt vor beim Zitat von *Ars* 1,653–656 (Perillus als Schmied und erstes Opfer des phalarischen Stiers; II.4.3.3 zu Hans Sachs; II.6.2.3 zu Borowczyk) als Autorität im „Schachbuch" genannten *Liber de moribus* des italienischen Dominikaners Jacobus de Cessolis (14. Jh.), das wohl „als Materialsammlung zur Predigtvorbereitung dienen sollte" (Küenzlen 2009, 271; ebd. ist die Geschichte, die im *Liber* der Schachfigur des Königs zugeordnet ist, auch abgedruckt).

II.3.3.2 Übertragungen

Mit dem Erstarken der Nationalsprachen kam auch Bedarf an Übertragungen antiker Literatur auf, wenngleich deren Anzahl im Vergleich zu den gelesenen Originaltexten verhältnismäßig gering ist[543] und obschon das Gros von Übersetzungen aus dem Schulbetrieb für den Schulbetrieb entstand.[544] Doch bezeugen offensichtlich literarische Versionen, dass akademische Bildung, dass antike Texte über die Klassenzimmer und Universitäten hinaus auftauchten, darunter auch die *Ars amatoria* und *Remedia amoris.*[545] Das früheste Zeugnis einer Übertragung von *Ars* und wohl *Remedia* ist **Chrétien de Troyes'** (12. Jahrhundert) Selbstaussage im Roman *Cligès*, wo der große Romancier seiner Zeit diese unter seinen bisherigen Werken auflistet;[546] sie liegen uns jedoch nicht vor.[547] Erhalten sind dagegen mehrere – alles ebenso französische[548] – (Teil-)Versionen aus dem 13. Jahrhundert: vier der *Ars* in Versen, zwei der *Remedia* sowie eine der *Ars* in Prosa.[549]

Die älteste erhaltene *Ars amatoria*-Übertragung stammt aus der Feder eines Autors, der sich selbst in Vers 2 „**maistre Elie**" (**Maître Élie**) nennt. Diese Nachdichtung aus dem frühen 13. Jahrhundert ist in nur einer Handschrift überliefert.[550] In den 1305 Achtsilblern (mit Lacunae undefinierbarer Größe) ist das

---

[543] Copeland 2016a, 4. Zur Einordnung volkssprachlicher Übersetzungen in den akademischen Diskurs des Mittelalters siehe ihre grundlegende Arbeit Copeland 1991.

[544] Henkel 1988, 2.

[545] „[T]he works that found their ways directly into vernacular transmission are concentrated in a few genres: epic poetry (Virgil, Lucan, Statius), Ovidian love poetry (but not all of Ovid), some historical and moral writings, and some practical or scientific texts (Vegetius, excerpts or adaptations of Pliny, and some late medieval vernacular Ciceronianism)." (Copeland 2016a, 4; zu mittelalterlichen „vernacular translations" generell siehe Copeland 1991). Zum Fortwirken schulmeisterlicher Lektüredidaktik in solchen Übersetzungen siehe exemplarisch Minnis 1997, 159–168.

[546] Interpretation der Textstelle bei Rossi 1994, 138–140. Der Roman selbst offenbart die *Ars*-Kenntnis des Autors: „[T]he rhetorical explorations of *amor* in *Cligés [sic]* derive from the textual erotics of the *Ars amatoria*. In addition, the specific citation of Ovid's amatory works in the prologue to *Cligés* testifies to an implied vernacular audience for Ovid's texts by the middle of the twelfth century." (Desmond 2014, 165; siehe u. a. auch Conklin Akbari 2016, 198; Rossi 1994, 141–148; Nickolaus 2002, 15–20). Zur *Ars* im *Yvain* siehe Mancini 2006, 8f. und über den *Perceval* schreibt Gerritsen 2011, 113f., auch hier sei die *Ars*-Kenntnis deutlich, u. a. stellten die Verse 3851–3877 eine Paraphrase von *Ars 1*,673f. dar.

[547] Deshalb verwundert die Aussage Battistas (2010, 150): „[La traduzione di Chrétien] diviene fonte di molte canzoni trobadoriche e al contempo, di una fiorente e poco nota poesia erotica latina sorta nel XII secolo, maturata nei *milieux* clericali e avente tra le sue migliori espressioni il *Romaricimontis concilium*, l'*Altercatio Phyllidis et Florae*, il *Phamphilus [sic]*."

[548] Überhaupt gilt für „vernacularisation": „In the variety and number of works translated, France (and the French of England) overpowers England and English, Italy and Italian vernaculars, and the other European vernaculars from Spanish to German, Dutch, Old Irish, and Old Norse." (Copeland 2006a, 4; 19 Anm. 9: „The absence of a translation or adaptation into English does not necessarily signify its absence from medieval English literary culture: for example, the multiple French translations of Ovid's *Ars amatoria* would have been available to the same kinds of elite groups in England as those that enjoyed them in France.").

[549] Desmond 2011, 110; eine knappe Übersicht aller in Hexter 2007, 1312f. Conklin Akbari 2016, 198: „The four verse translations survive in fourteen manuscripts, while the prose translation survives in four, with evidence of five more copies found in library catalogues of the fifteenth and sixteenth centuries." Bei Finoli 1969 findet man neben einer ausführlichen „Introduzione" zu den Versübertragungen der *Ars* diese auch alle vollständig abgedruckt; Hyatte 1971 bietet einen Überblick über die *Ars*- und eine detaillierte Untersuchung der *Remedia*-Versionen.

[550] Die Handschriften sind jeweils aufgelistet in Lucas, Robert H.: *Mediaeval French Translations of the Latin Classics to 1500*, Speculum 45.2/1970, 225–253, hier 241f.

erste Buch der *Ars* und 380 Verse des zweiten übertragen. Der Autor aktualisiert den Text, sodass er nun im Rittertum und dem mittelalterlichen Paris verortet ist, was zuweilen mit einer gewissen Banalisierung einhergeht, auch weil er die ovidische Ironie übergeht; zudem lässt er vorrangig Mythen und Hinweise auf Lust bei Frauen beiseite.[551] Der für das Mittelalter wichtige Ausbau *(amplificatio)* erfolgt insbesondere dort, wo Elie von Ovid angedeutete Szenen ausgestaltet wie kleine Komödien.[552] Wesentlich freier als Elie – „who follows his source intelligently, and combines accurate rendition with judicious abbreviation and amplication"[553] – ging **Jakes/Jacques d'Amiens** bei den 2380 Versen seiner ***Art d'amo(u)rs*** vor (wohl Mitte des 13. Jahrhunderts; erhalten in 6 Manuskripten). Ihn interessiert insbesondere die amouröse Konversation und die Rhetorik höfischer Liebeswerbung, bei der er sich merklich von Andreas Capellanus' *De amore* inspiriert zeigt.[554] Bemerkenswert ist das Verhältnis zum weiblichen Geschlecht: Nicht nur inkorporiert Jakes grob 600 Verse an *praecepta* für Frauen, die aus (nur) 28 Versen der *Ars* 3 bestehen und ansonsten aus Buch 2 umgearbeitet sind; er widmet, ganz Poet eines *fin' amor*, sein Werk im Epilog auch seiner Angebeteten (2367–2380).[555] Sozusagen durch die Hintertür wird hier eine persönlich-lyrische, als ‚wahrhaft' empfundene Liebe gegenüber dem ‚Gesellschaftsspiel' einer *ars amandi* in Stellung gebracht – und damit war Jakes nicht der einzige.[556] Die dritte *Ars*-Version, ***La Clef d'amors,*** weist eine andere Wesensverwandtschaft mit Jakes' *Art d'amours* auf: Die regelhafte Pragmatik höfischer Liebesdiskurse wird als ernsthafte Didaxe gestaltet.[557] Allerdings: „Se Jakes d'Amiens appare più attento alla realtà psicologica, il poeta della *Clef* è un minuzioso descrittore della realtà concreta".[558] Besonders ausgeprägt finden wir in der *Clef* die übliche kulturelle Assimilation der ovidischen Vorlage an Kleidung, Lesegewohnheiten, Festivitäten und Bräuche der mittelalterlichen Gesellschaft, vor allem der höfischen Welt, auch wenn der Verfasser zugleich mehr als seine Vorgänger die antike Mythenwelt im Werk fortleben lässt. Das anonym überlieferte Werk – vermutlich 1280 in der Normandie entstanden, vielleicht von Vivien de Nogent verfasst – ist mit 3400 Versen die längste der hier besprochenen Versübertragungen.Es umfasst, eingebettet in das beliebte Motiv einer Traumerscheinung des Liebesgottes, eine Nach- und stellenweise Neudichtung aller drei Bücher der *Ars*[559] und erfreute sich bis ins 16. Jahrhundert einiger Beliebtheit.[560] Ebenfalls gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstand die ansonsten singuläre Neudichtung

---

[551] Hunt 2011 ist ausführlich und nur dieser Übertragung gewidmet; vgl. Desmond 2006, 78; Minnis 2001, 78; Blonquist 1987, xxvf.; Wadsworth 1971, 3f.; Finoli 1969, VII–XV.

[552] Finoli 1969, XI.

[553] Hunt 2011, 139.

[554] Loubère 2007, 34; Desmond 2006, 78; Minnis 1997, 168–170; Finoli 1969, XV–XIX; Hyatte 1971, 66: „Ovid's ideas were adapted to Andreas's definitions, love doctrine and model dialogues between lovers".

[555] Minnis 1997, 169f. Finoli 1969, XVI identifiziert allerdings auch misogyne Züge im Werk.

[556] Vgl. Gally 2005, 49 und 101–103.

[557] Minnis 197, 169. Einen Abriss bietet Gerittsen 2011, 107–109. Ein Textbeispiel: II.4.3.1 zu Pierre Le Loyer.

[558] Finoli 1969, XXII, die folgendes schönes Beispiel nennt: „L'abbigliamento è descritto con particolare compiacenza, tanto quello dell'uomo quanto quello della donna e, in questo secondo caso, l'autore non si contenta di enumerare i vari elementi, ma indica, svolgendo liberamente lo spunto ovidiano, le fogge che meglio si convengono ad ogni tipo della donna."

[559] Loubère 2007, 34; Desmond 2006, 76f.; Hülk 1999, 106; Blonquist 1987, xxvi; Wadsworth 1971, 9–11 („the best written, and the most attractive", 9); Finoli 1969, XIX–XXIII. In der „Introduction" zu seiner Ausgabe der *Clef* gibt Doutrepont 1890, XI–XXX, eine „Comparaison avec l'*Ars amatoria*" (inkl. tabellarische Nebeneinanderstellung zugehöriger Passagen auf XXVI–XXX).

[560] Wadsworth 1971, 11: „The *Clef d'amors* had a long and successful career: it survives in three manuscripts and, between the same covers with other Arts of Love, in three late fifteenth- and sixteenth-century editions printed in

von **Guiart**, der in seiner ***Art d'amo(u)rs*** stark verknappt zunächst (1–112) die *Ars amatoria* (nur Buch 1, zu etwa einem Fünftel) und dann 13 Ratschläge der *Remedia amoris* aufarbeitet (113–174), bevor er mit einem Gebet an die Jungfrau Maria schließt (185–256), das wortwörtlich aus dem religiösen Gedicht *Des cinq vegiles* übernommen ist.[561] Dieser Aufbau gründet in dem einleitend geäußerten Plan, zunächst die Fehler und Eitelkeit der Welt zu eröffnen und dann den Weg zur Wahrheit (25–28). Während die anderen genannten Neufassungen christliche Werte nur implizit erkennen lassen, spielt Guiart offensiv die körperliche gegen die göttliche Liebe aus: „Ovidio è ridotto a rozza strumento di conoscenza e di illustrazione della passione amorosa, che dev'essere conosciuta intellettivamente per essere vinta, sì che l'anima possa poi purificarsi nella penitenza ed elevarsi nella preghiera."[562] Die kreative Verarbeitung seiner Konkretisation ovidischer Gedanken wirkt wie eine schablonenhafte Anwendung der in den *accessus* implizierten Lesehaltung für Ovids *carmina amatoria*: Lies, erkenne das Falsche und tu das Richtige (II.3.2.3). Diese stellenweise antithetisch motivierte Vermittlung unterscheidet Guiart von den übrigen altfranzösischen Fassungen ovidischer Erotodidaxe.[563]

Zusammenfassend könnte man sagen:[564] Die Versübertragungen sind äußerst unterschiedlich gestaltet, was wiederum an ihrer zentralen Gemeinsamkeit liegt: Keine reproduziert das Original antiquarisch; alle aktualisieren zielgerichtet. Eben weil ihre Haltung Vermittlung ist, müssen sie Verarbeitung einsetzen. Denn ihre Konkretisation ovidischer Erotodidaxe offenbart diese als Assortiment von Regeln, deren Einhaltung tatsächlichen Erfolg im ‚Liebes-Spiel', bei der Eroberung einer Angebeten beschert.[565] Und diese Konkretisation erfordert Kreation, um den Nutzen des Werkes in die eigene Zeit zu übertragen. Gerade da Ovid als bewunderter *auctor* sozusagen Ausgangspunkt allgemeiner Wahrheiten ist, betrachtet es der ‚Übersetzer' als seine Aufgabe, diese für die eigene Zeit durch Auslegung und Ausgestaltung erfahrbar und fruchtbar zu machen. Diesbezüglich stellen die *Ars*-Versionen keine Anomalie dar, denn das Mittelalter perspektivierte jedes Schreiben als Re.produktion, sodass auch Übertragungen weniger vom Gedanken einer Bewahrung des AD als vielmehr von ‚Kulturüberschreibung' geleitet sind: Der Inhalt wird aktu-

---

Paris, Geneva, and Antwerp, the last appearing about 1580." (vgl. McGrady 2008, 101f.; II.4.3.1 zu Pierre Le Loyer; II.4.3.3 zu Maurius Laurier).

[561] Hunt 2008, 6f.; Hexter 2007, 1313; Loubère 2007, 34; Minnis 2001, 42–44 und 1997, 171f.; Heinrichs 1990, 37; Hyatte 1982, 123 und 126 sowie 1971, 5–7, 16–24 und va. 41–44. mit genauer Gegenüberstellung der aus den *Remedia* übertragenen Passagen; Wadsworth 1971, 43f.; Finoli 1969, XXIII–XXVI.

[562] Finoli 1969, XXVI.

[563] Ähnlich um die „wahrhafte", nämlich göttliche, Liebe geht es einem 626 Verse umfassenden RD namens *Remedes d'amour* oder *Confort d'amour,* deren Autor ebenfalls der oben genannte Jakes d'Amiens sein könnte. Das Gedicht präsentiert sich als direkt für die Angebetete verfasst und kombiniert *Ars amatoria, Remedia amoris* und Andreas Capellanus' drittes Buch *De amore*, genannt *Reprobatio amoris* (II.3.2.4; zum *Confort* siehe Hunt 2008, 8–11; Hexter 2007, 1313; Minnis 2001, 40f.; Blonquist 1987, xxvi bzw. xxvii; ausführlicher auch zur Autorschaft Hyatte 1971, 7–11; die These stellte Körting in seiner Ausgabe von 1868 auf: http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV003183550/ft/bsb10092584?page=5; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022). „The poet makes an effort to close the gap of contradiction between Ovid's erotic love and the love of God by taking from Ovid ideas which, when somewhat modified and set side by side with Scripture, seem not wholly un-Christian. [...] But Ovid's love-remedies are by no means the principal concern here. The poet takes up the abstract question of the natures of human and divine love and the implications of both. The synthesis of ancient and modern, temporal and divine, pagan and Christian on many levels is characteristic of the work." (Hyatte 1971, 10f.).

[564] Vgl. zum Folgenden v. a. Finoli 1969, XXVI–XXXI und knapp McGrady 2008, 101f.

[565] Desmond 2006, 75: „All of these thirteenth-century translations discuss the mechanics of seduction as though that were the focus of Ovid's *Ars amatoria*; consequently, the translators adapt the didactic claims of Ovid's *praeceptor* without importing the elaborate ironies that Ovid's mythological and contemporary allusions make possible."

alisiert oder erklärt, Sprache und Stil an die Erwartungshaltung der Leser angepasst.[566] Auch die Übertragung der ovidischen *praecepta* erfolgt deshalb nicht in Dokumentation, sondern in aktiver Wiederbelebung, das heißt Aktualisierung für das zeitgenössische Publikum. Entscheidend ist also nicht, was der antike Autor gesagt hat, sondern, was das einem Christen des 12./13. Jahrhunderts sagt, was dieser also darin finden will. Zu diesem Zweck werden die *praecepta* (in unterschiedlich starkem Maße) ihrer – literarischen und kulturellen – Gewandung entledigt und in den neuen Kontext eingepasst. Deshalb werden die als Digressionen empfundenen mythologischen Exempla u. ä. fast durchgängig entfernt und die von Ovid vorgenommene Einbettung entfällt, gerade die sozialen und politischen Aspekte, welche im Wesentlichen zur Ironie bei Ovid beitragen.[567] Verstärkt und konkretisiert wird dagegen die Didaktizität in ihrer Anwendung auf den höfischen Kontext – *militiae species amor est* (*Ars* 2,233) wird bei Maître Élie zu „Chevalerie amor resemble" (1142). Ebenso zeigt sich das an der Überführung des *seruitium amoris* in das feudale Abhängigkeitsverhältnis von der besungenen Hofdame. Im Großen und Ganzen folgen diese Versionen der Makrostruktur des Originals, doch wird Buch 3 tendenziell unterdrückt, weil Ovids (vordergründige) Idee, die *puellae* mit gleichen Waffen auszustatten, nicht mit dem Zeitgeist vereinbar war.[568] Dies sollte noch bis ins 19. Jahrhundert der Fall bleiben – in III.5 werden wir untersuchen, inwiefern *Ars* 3 in ihrem Entstehungskontext und patriarchalen Gesellschaften überhaupt provozieren konnte.

Im Einzelnen verfertigt man also unterschiedlich getreue Adaptationen und Imitationen schwankender literarischer Qualität im Wechselspiel von Inspiration durch Ovid und Angleichung seiner Ideen an die höfische Kultur.[569] Die Wirkmacht dieser Übertragungen sollte man nicht überschätzen; sie bekräftigen, dass ovidische Liebesdichtung wichtiger Bezugspunkt des mittelalterlichen erotischen Diskurses war, doch waren sie weniger Ausgangspunkt des ‚Fortlebens' Ovids im Mittelalter, als vielmehr Produkt dieser Entwicklung.[570] Anders verhält es sich bei der in mehrerlei Hinsicht singulären ***L'Art d'amours*** *[en prose],* der wohl verbreitetsten Übertragung der *Ars amatoria*,[571] welche deren weitere Rezeption durchaus entscheidend geprägt hat: Jean de Meun, Christine de Pizan (II.3.3.3) und Chaucer (II.4.1.2) kannten die *Ars* wohl (u. a.) über diese Übersetzung.[572] Ein uns unbekannter Autor verfasste sie für Buch 1 und 2 um

---

[566] Hexter 2007, 1311 (wobei er hier einen wesentlich weiteren „translation"-Begriff zugrunde legt, als es meine „Übersetzung" ist); vgl. insb. auch Copeland 1991.

[567] Vgl. Desmond 2006, 75; 2011, 109; 111: „Ovid's playful proposition that lovers might cynically manipulate desire becomes an authorative text on erotic performance", wobei die Dichterautorität Ovids mit der Lehrerautorität seines Ichs, wie vom Werk ‚verlangt', zusammenfällt.

[568] McGrady 2008, 101. Erotodidaktischer Rat an Frauen ist selten; Roberts de Blois *Le chastoiement des dames* (zweite Hälfte des 13. Jh.) wäre ein solcher Fall, auch mit Anklängen an die ovidianische Tradition, allerdings expliziter antifeministisch als Ovid, ernsthaft konzentriert auf sittliche Außenwirkung und mit kaum spielerischer Note (Wadsworth 1971, 63–66). Minnis' Annahme, problematisch sei sicherlich auch die explizitere Passage zu Sex-Stellungen gewesen (1997, 184), überzeugt nicht recht: Einerseits hätte man diese Stelle einfach zensieren können; andererseits weist genügend darauf hin, dass Körperlichkeit nicht per se ein Problem war (II.3.2.3).

[569] Weitere kleinere, autonomere Werke dieser Sphäre wären der ‚Verführungsratgeber' *Donnei des amanz* (Ende 12. Jh.) und die *Définition d'amour* von Pierre de Blois/Petrus Blesensis (Zink 1997, 55) und drei Werke, die Richard de Fournival (erste Hälfte des 13. Jh.) zugeschrieben werden (Anm. 527 zu *De vetula*).

[570] Vgl. Gally 2005, 195f.; Finoli 1969, XLVII.

[571] McGrady 2008, 102 und 106.

[572] McGrady 2008, 99; Desmond 2006, 76; Paupert 2009, 56f. Roy 1974, 58 (und in der Folge Blonquist 1987, xxvii) illustriert die Verbindung von *L'Art* und Jeun de Meuns *Roman de la Rose* anhand von *Ars* 2,561–590. Allerdings nennen Blonquist 1987, xf. und Minnis 2001, 45 auch umgekehrt den *Roman de la Rose* als Quelle für Buch 3 von *L'Art d'amours.*

1240, ein anderer fügte Buch 3 etwa 50 Jahre später an.[573] Insbesondere Buch 1 und 2 sind umfassend und in solcher Nähe zum Original übertragen, dass sie auch nach heutigen Maßstäben als Übersetzung im engeren Sinne gelten können.[574] Die Mehrzahl der Forscher geht davon aus, dass ein Kleriker sie für weltliche Aristokraten anfertigte (die einfache Landbevölkerung explizit ausgeschlossen),[575] denen Ovids Liebesratschläge tatsächlich als solche zugänglich gemacht werden sollten.[576] Denn die Übersetzung ignoriert die literarästhetische Qualität des AD weitgehend und konzentriert sich auf die Erotodidaxe und Narrationen, wobei der Verfasser sie mit kleineren Interpretationen und Erklärungen ausbaut.[577] Die Entscheidung für Prosa[578] und eine Einleitung im Stile eines *accessus* komplettieren das Bild einer nahezu wissenschaftlichen Grundhaltung, mit der auch die *causa suscepti operis* als dreifach analysiert wird: Ovid habe seine Gelehrsamkeit beweisen, seiner Jugend Ausdruck verleihen und unglücklich Verliebte vor Hoffnungslosigkeit oder gar Suizid retten wollen (1,1–12; dazu III.1; vgl. *Rem.* 15–22 mit III.6). Dies freilich entspricht nicht dem Tonfall der *Ars amatoria*, sondern eher mittelalterlicher Motivik.[579]

> It may therefore be concluded that the cleric responsible for the original *L'Art d'amours* is on the one hand making his Latin text more accessible to relatively uneducated readers and, on the other, adapting it to tastes which often were different from those of the schoolteachers who had compiled the Latin commentary on which, one may presume, he drew so substantially.[580]

---

[573] Roy 1974, 13–16. Vgl. McGrady 2009, 34; Hunt 2008, 4f.; Desmond 2006, 75f. und 2011, 110–117; Hexter 2007, 1313: Bücher 1&2 „between 1214/15 and the end of the first third of the century (4 mss.), *AA* 3 sems an addition of the first third of the century (1 ms. only; Roy 1974)" (so auch McGrady 2009, 35); Minnis 1997, 156f.: Bücher 1&2 „between 1214/15 and the end of the first third of the century, while the third book [...] seems to be an addition which was produced during the age of Philippe le Bel; more precisely, sometime between 1268 and the end of the century"; Blonquist 1987, ixf., xiii.

[574] Vgl. Blonquist 1987, xxi; Roy 1974, 32.

[575] So die Einleitung 30–41; vgl. Gally 2005, 71 mit Anm. 1: „Il s'agit d'une exclusion habituelle du discours amoureux vernaculaire et courtois. André le Chapelain affirme fermement que l'amour n'est pas affaire de vilain et plusieurs Arts d'aimer y font référence: *Clef d'amour*, v. 2553–3656; *Art d'amors* de Jacques d'Amiens, v. 2195–2204." Aus dieser eigenen Haltung beantwortete man auch die heute weniger rasch zu beantwortende Frage nach Ovids Leserschaft (vgl. die Glosse zur Übersetzung von *populus* in Vers 1).

[576] Siehe u. a. Blonquist 1987, xii–xxiv; vgl. Gally 2005, 65–69. Dagegen Dimmick 2002, 269: „Its unquestioned premise is that the art of love is perfectly proper for clerics to pursue, unlike such black arts as sorcery, divination or gambling. To refuse to love women is a sin, as surely as homosexuality or the mad, suicidal despair of the unskilful lover (*Accessus* 96–109). While aristocrats learn it by nature, and the common people by habitual practice – that is, foolishly and arrogantly imitating their betters – clerics have to turn to books (30–41). It is implied, then, that this is a book for clerics; the tradition of comic debates on the respective merits of knights and clergy as lovers (the latter generally victorious) lies in the background."

[577] Minnis 2001, 47f. und 1997, 157–159/163–165; Blonquist 1987, xii, xvf. und xix; vgl. auch die Aussagen im *accessus* zur Übersetzung von Buch 1 und 2 (dort in den Zeilen 21–27).

[578] Vgl. Gally 2005, 59: „[L]a prose désigne de façon générale le caractère explicatif et sérieux d'un projet à l'égal des traductions d'œuvres scientifiques ou théologiques. En outre, on sait que la prose entretient dans l'esprit des auteurs médiévaux, à partir du XIII^{e} siècle, un rapport privilégié avec l'expression de la vérité."

[579] Darauf weist Gally 2005, 65f. hin; die Leiden unerfüllter Liebe würden u. a. auch einleitend bei *De amore* (II.3.2.4) vorgestellt. Zudem sei Einfluss moralisierender Lesarten von *Her.* und *Met.* denkbar. Der These ist nicht zu widersprechen, allerdings übersieht Gally, dass diese *causa suscepti operis* natürlich zunächst Ovid in den *Remedia amoris* an den Beginn seines Werks stellt (was diese tatsächlich im Tonfall von der *Ars* unterscheidet: III.6).

[580] Minnis 2001, 47f. ≈ 1997, 159, wo er 159–168 das Erbe schulischer Textarbeit im Vorgehen der *L'Art d'amours* sichtbar macht; vgl. Blonquist 1987, xviii).

Aus dieser Haltung dem Original gegenüber erwächst ein weiteres Alleinstellungsmerkmal der *Art d'amours*: Sie enthält eine ausführliche Glossierung, die – anders als scholastische Glossen – den Fokus nicht auf sprachliche und stilistische Erläuterungen, sondern auf Inhaltsparaphrase, Mythen und Realia legt, angereichert durch Hinweise auf eine Reihe weiterer Ovidiana sowie auf die Bibel, Horaz, Boethius und einige zeitgenössische französische Gedichte, Redensarten u. ä.[581] Der ‚akademisch' fundierte Glossen-Kommentar umfasst mehr Text als die Übersetzung und ist ihr zumeist je passagenweise vorangestellt, wobei er sie nach Belieben unterbricht.[582] Sehr bald übernimmt der kritische so eine Vorrangstellung gegenüber dem reproduktiven Modus, wodurch eine moralische (‚Auf'-)Wertung des Originals ins Zentrum des Werkes rückt. Man vergleiche die Übersetzung mit Glosse zu *Ars* 1,523f., die Ovids Absage an übertrieben feminine Körperpflege bei Männern im Rahmen der eigenen Sexualmoral aufgreift:

***Ars* 1,523f.**	
ceterea lasciuae faciant concede puellae et siquis male uir quaerit habere uirum.	Alles Weitere überlass nur den leichten Mädchen / und einem, der – kaum ein Mann – danach strebt, einen Mann zu haben.
anon., *L'Art d'amours* [1],1651–1653	
TEXTE. [...] de ces autres cointises laisses convenir aus dames et a ceulx qui sont de mais mestier	[...] derlei andere Aufmachung lass angemessen sein den Damen und denjenigen, die Falsches treiben

Eindeutig wird das Urteil[583] in der Erklärung der Glossen:

anon., *L'Art d'amours* [1],1655–1663	
GLOSE. [...] c'est a dire ycestui mauvés mestier qui fu exercités en cinq cités qui en furent perrez, si comme nous tesmoingne la saincte escripture. Et pour ce sont ilz en aucuns lieux appellés sodomites pour une d'icelles cités qui fondi, qui avoit nom Sodome; [...] Et ce doit savoir chascun que c'est si grant pechiez que Dieux le het tant que les cinq cités qui pour ycelui pechié fondirent puent tant qu'il n'est nul qui d'icelles peüst aprocher.	Gemeint ist jenes falsche Treiben, das praktiziert wurde in fünf Städten, die daran zugrunde gegangen waren, wie uns die Heilige Schrift bezeugt. Und deshalb werden sie an einigen Orten Sodomiten genannt nach einer dieser Städte, die unterging, die den Namen Sodom hatte. [...] Und das muss jeder wissen, dass das eine so große Sünde ist, dass Gott sie so sehr hasst, dass die fünf Städte, die für diese Sünde untergingen, so sehr stinken, dass es niemanden gibt, der sich ihnen nähern könnte.

„Following the example of the Biblical exegetes, in terms of form, the translators set out the 'moral' in the text, and the 'meaning' in a gloss."[584] So erhält auch Ovids *fallite fallentes* (*Ars* 1,645, etwa: „Täuscht die Frauen, weil sie uns auch täuschen") eine biblisch fundierte *grauitas*, da die Glosse dazu affirmativ *Ecclesiastes* 7,28 zitiert:

[581] McGrady 2009, 37 und 2008, 99f.; Gally 2005, 74; Minnis 2001, 45; Blonquist 1987, xf.

[582] Siehe dazu McGrady 2009, v. a. 34–43, und 2008, 105f.; Gally 2005, 74–87; Blonquist 1987, xvii.

[583] Vgl. eine Züricher Handschrift der *Ars*, die bei 2,683f. (*odi concubitus, qui non utrumque resoluunt: / hoc est cur pueri tangar amore minus*; vgl. Janka 1997, 475f.) aus dem *minus* gleich ein *nihil* macht – in der Glosse wird gefolgert: *ex hoc nota quod Ovidius non fuerit sodomita* (zit. bei Sabot 1995, 66). Noch 1961 betont ein Literaturkritiker, „it should be remembered that Ovid goes out of his way to reject homosexuality, to which so many of the most respected Roman poets pay either personal or conventional tribute." (W.S. Maguinness in *The Grandeur That Was Rome*, zitiert nach Dalzell 1996, 133).

[584] Blonquist 1987, xiii.

anon., *L'Art d'amours* [1],1892–1894	
GLOSE. […] De ce touche Salemons en l'escripture, ou il dist: « Qui trouverais femme en amie? » tout ainsi comme se il deïst appertement: il n'en est nulle.	Damit befasst sich Salomon in der [Heiligen] Schrift, wo er sagt: „Wer würde eine Frau zum Freund finden?" ganz so, als ob er offen sagte: Derlei gibt es keine.
Hier wird nachvollziehbar, warum Dimmick im Hintergrund des Werks eine ironische Behandlung des Liebesdebattenstils sieht (Anm. 576). Zugleich wird Ovid, ob ironisch oder nicht, ‚ins Gespräch gebracht' mit anderen Autoritäten, wodurch die *Ars* zugleich affirmiert und relativiert, reproduziert und aktualisiert wird.	

Auch und gerade in zitierten Sprichwörtern und volkstümlicher Lyrik transportieren die Glossen ein Frauenbild, welches diese als unberechenbar, listig und sexuell (zu) eigenständig zeichnet, wovor sich Männer in acht nehmen müssten.[585] So greift die Glosse die Behauptung, Frauen seien mehr auf Sex aus als Männer (*Ars* 1,341f.), kontinuativ auf und ‚belegt' sie wie folgt:

anon., *L'Art d'amours* [1],1125–1851	
GLOSE. Bien pert qu'elles veullent et desirent nouvelles acointances, et ce recongnoissent elles appertement. Et en leurs chançons chantent celles qui sont mariees: « Honni soit mary qui dure Plus d'un mois; Quinze jours ou trois sepmaines C'est li drois ». Et celles qui ont ami de long temps chantent: « Nouvelletes amours Mi doint Dieux » !	Es ist offenkundig, dass sie neue Beziehungen wollen und ersehnen, und dies geben sie offen zu. Und in ihren Liedern singen diejenigen, die verheiratet sind: „Verflucht sei der Ehemann, der sich hält mehr als einen Monat; fünfzehn Tage oder drei Wochen – das ist legitim." Und diejenigen, die einen Freund haben seit langer Zeit, singen: / „Neue Liebschaften gebe mir Gott!"
Ovids *praeceptor* betont in 1,341f., dass Frauen mehr als Männer ihrer Lust ausgeliefert sind (*plusque furoris habet*, 1,342), was auf Ebene der Didaxe als Ermutigung an den noch am Anfang stehenden Liebesschüler zu verstehen ist. Übersetzung und Glosse verkehren diese Taktik zur Warnung und stilisieren die Frauen zu berechnenden Kämpferinnen, denen man ebenso antworten müsse, wodurch ein grundsätzlich anderer Tonfall entsteht.	

Aufgrund ihrer Promiskuität, die sie besser verbärgen als Männer, könne sexuelle Gewalt in manchen Situationen passend sein – rät Ovids Lehrer und diese Einschätzung affirmiert die zugehörige Glosse:

***Ars* 1,675–678**	
quaecumque est Veneris subita uiolata rapina, gaudet, et improbitas muneris instar habet. at quae, cum posset cogi, non tacta recessit, ut simulet uultu gaudia, tristis erit.	Eine, die sexuell plötzlich überfallen und überwältigt worden ist, freut sich und die Unverschämtheit kommt einem Geschenk gleich. Aber diejenige, die, als sie dazu hätte gebracht werden können, unberührt fortgeht, / wird, mag sie auch mit dem Gesichtsausdruck Freude vortäuschen, traurig sein.
anon., *L'Art d'amours* [1],1948–1952	
GLOSE. […] Et pour ce chantent elles: « Vous ne me savés aimer, Vilain mal apris; Vous me le devés faire dix fois ou douze la nuit ! »[586]	Und deswegen singen sie: „Ihr wisst mich nicht zu lieben, ungebildeter Bauer; Ihr müsst es mir besorgen zehn Male oder zwölf die Nacht!"

[585] U. a. McGrady 2009, 37–41 und Beispiele dies. 2008, 102–104, mit dem Fazit, der „translator-commentator dramatically reverses Ovid's assessment, redefining women as cunning and men as naïve." (104).

[586] McGrady möchte anhand dieser Passage zeigen, dass der Kommentator Ovid Widerspruch zukommen lassen will: „Later, when Ovid assures his male readers that they will triumph in seduction because women are easily de-

Die Übersetzung geht diese Tendenz jedoch nicht mit, gerade bei diesem sensiblen Thema schließt sie sogar mit einer einschränkenden Hinzufügung gegenüber Ovid (eine der eher seltenen Abweichungen). Diese Mahnung scheint (stellvertretend) an einen berühmten Anwender sexueller Gewalt gerichtet, denn ihr Beginn ist überraschend parallel zu Venus' Rat im *Pamphilus* (*de amore*; II.3.2.4) formuliert. Dieser lautet nämlich *Si locus est, illi iocundis uiribus insta* (109) und die Übersetzung eröffnet wie folgt:

anon., *L'Art d'amours* [1],1990–1994

TEXTE. Et saches que se tu es en lieu ou tu la puisses efforcer, se tu ne le fais et elle s'en part quitte, elle s'en yra courrouciee, triste et dolent, tout face elle semblant d'estre liee et joyant, car il leur plaist a estre efforciés, ja soit ce que on ne puisse nulle femme efforcer oultre sa volenté.	Und wisse, dass, wenn du an einem Ort bist, wo du sie bedrängen kannst, wenn du es nicht machst und sie sich ungehindert fortbegibt, wird sie gekränkt weggehen, traurig und tief betrübt, mag sie auch alles tun, um den Anschein zu erwecken, sie sei glücklich und fröhlich, denn ihnen gefällt es bedrängt zu werden, auch wenn man keine Frau bedrängen kann über ihren Willen hinaus.

Während die Übersetzung von Buch 1 und 2 nur selten den reproduktiven Modus verlässt, ist in den Glossen eine Auseinandersetzung mit dem AD angelegt, die über das Kontinuative hinausgeht. Dies zeigt sich insb. im Einsatz volkssprachlicher Lyrik. Gehörten Sprichwörter zum Standardrepertoire didaktischer Traktate, so ist die Einfügung volkstümlicher Lyrik unüblich und eigentlich Proprium des Romans oder allegorischer Poesie.[587] Einerseits verleiht das der *Art d'amours* auf Umwegen eine literarisch-poetische Note, an der ihr wegen der Konzentration auf die erotodidaktische Ebene mangelt. Vor allem jedoch betonen die Glossen so – wie Sprichwörter die aktuelle Relevanz des AD belegen – dessen Applikabilität für den höfischen Liebesdiskurs, dem diese Lyrik entstammte.[588] Umgekehrt steckt in der Tatsache, dass die zeitgenössische volkssprachliche Literatur die Autorität erhält, Ovid zu stützen, ein Paradigmenwechsel, denn üblicherweise wäre das Vorgehen genau umgekehrt: Ovids Autorität belegt einen neu vorgetragenen Gedanken. Durch diese Form der Aktualisierung stellen die Glossen also auch Ovids Autorität zur Debatte, meint McGrady: „Profitant ainsi des liens conflictuels entre le jeu proposé par l'auteur classique et les risques révélés par les bons dits vernaculaires, l'auteur anonyme incite son public à participer au débat contemporain concernant le statut d'Ovide et le système courtois."[589]

Die Glossen neigen also zu einer Stilisierung der Frauen als Gefahr, welche zu überlisten sei[590] – deshalb gelte es auch, das Werk unbedingt vor Frauen unter Verschluss zu halten: „Wer einer Frau so vertraut, dass er ihr dies Buch gibt, gibt ihr das Schwert, mit dem sie Schaden zufügen wird – ihm und manch andrem braven Mann."[591] Dadurch dass der Glossenkommentar tonangebend gestaltet ist (Umfang und

---

ceived by false tears, the commentator counters that women typically mock their weepy-eyed suitors with their emasculating taunts: 'Vous ne me savés aimer, Vilain mal apris; Vous me le devés faire dix fois ou douze la nuit! (lines 1948–50) [You don't know how to love me, you uneducated peasant; you must be able to do it to me ten or twelve times a night!].'" (2008, 103; 2009, 38 wird diese zur selben Passage nicht mehr übernommen). Meines Erachtens irrt McGrady in der Zuteilung des Kommentars zum *lacrimae-praeceptum*; dieser steht am Ende der Glosse und bezieht sich m. E. dementsprechend auch aufs Ende der zugehörigen (folgenden) Textpassage, welches eben davon handelt, dass Frauen mitunter entgegen ihrer eigenen Libido Abwehrhaltung einnehmen. Und diese Promiskuität von Frauen möchte der Kommentator mit dem Lied belegen. Es handelt sich also aus meiner Sicht nicht um einen Widerspruch zu Ovids *praeceptum*, das im Rest der Glosse nämlich affirmativ kommentiert wird.

587 Roy 1974, 47f.

588 Roy 1974, 39 und 48f.

589 McGrady 2009, 41.

590 Vgl. Gally 2005, 91–98. Bei Desmond 2011 und McGrady 2008 sowie 2009 scheint mir die Interpretation teils überspitzt (vgl. Anm. 586 und 594). Die Autoren der *Art d'amours* äußern definitiv immer wieder Unbehagen gegenüber amouröser Aktivität von Frauen; allerdings gilt es hier, wie auch bei Ovid (dessen Aussagen die Glossen zum Ausgangspunkt haben), der jeweiligen erotodidaktischen Argumentation an dieser Stelle Rechnung zu tragen.

591 „Et ce sache cilz qui tant se fiera en femme qu'il lui baille ce livre, qu'il lui baillera le glaive dont elle fera dommage a lui et a maint autre vaillant homme." (2348–2350). Diese Warnung erfolgt zur Textstelle *Ars* 2,105f., wo Ovids Lehrer die Wirksamkeit von Liebestränken und Kräutern abstreitet; die Glosse nimmt dies zum Anlass, ein düsteres, hexenähnliches Bild von manchen Frauen zu zeichnen, die Männer mit Tränken vergiften. Deshalb über-

Position, s. o.) und sich in seiner ‚akademischen' Paratextualität als vertrauenswürdiger Vermittler des Textes für den Leser geriert, kommt seiner augenscheinlich fundierten Einordnung große Autorität zu. Dass sein Weltbild sich so vor das literarische Spiel der *Ars* schiebt, wird besonders relevant, wenn man die Verbreitung der Übersetzung und ihren Einfluss auf den (literar-)amourösen Diskurs unter anderem bei Christine Pizan (II.3.3.3) bedenkt. Auch die vom ersten Autor bewusst unterlassene Anfügung von Buch 3, in nur einem der vier Textzeugen überliefert,[592] kehrt dies nicht um, denn dessen Verfasser kontrolliert das Original noch stärker, indem er bereits seine Übertragungs-„Texte" als interpretierende Zusammenfassung gestaltet, bei der Ovid nicht selten in der dritten Person auftritt und die *Ars*-Verse nach französischer Paraphrase lateinisch zitiert werden.[593] Außerdem machen die Glossen gleich zu Beginn sowie ein kurzes Nachwort am Schluss deutlich, dass er keine eine emanzipatorische Agenda verfolge:

Den Einwand eines *fictus interlocutor* in *Ars* 3,7f., man dürfe Frauen nicht noch zusätzlich Waffen gegen die Männer geben, re.produzieren Text und Glossen genauso wie Ovids Forderung nach Differenzierung: Es gebe gute wie üble unter den Frauen. Die „wahre Lösung" des Problems sieht der Kommentator darin, dass also nicht jede Leserin dieser Liebesschulung bedürfe und dass jeder männliche Leser sich so wappnen könne:[594]

anon., *L'Art d'amours* [3],3649–3663

GLOSE. La vraie solucion a le obiection devant dicte si est que les bonnes dames ne sont mie comprieses en ses ars, et donné qu'elles voient ses enseignemens se puent elles bien discerner entre bien et mal, et mieulx le mal eschever quant elles le scevent. Pour ce dit Boeces ou « Livre de Consolacion »: « Non evitere malum ne prius sit recognitum ». Mais celles qui veullent amer par amours y sont comprises, et est bon de savoir les enseignemens qui leur donne pourquoy li homme y saichent mieulx resister. Il n'est nulle doubte que on assault son ennemi plus seurement quant on scet sa commune et def/fence que se on n'en savoit rien. Et pour ce fu il dit: « Fas est ab hoste doceri ». Pourquoy il s'enssuit que Ovidez ne erre point d'enseingner et introduire les femmes en l'art d'amors.	Die wahre Lösung für den Einwand, der oben ausgesprochen wurde, ist also, dass die anständigen Damen nicht eingeschlossen sind in diesen Künsten, und, angenommen, sie sähen diese Lehren, so können sie wohl unterscheiden zwischen gut und übel – und besser das Übel vermeiden, wenn sie es kennen. Deshalb sagt Boëthius im Buch *Der Trost [der Philosophie]*: „Du wirst das Übel nicht vermeiden, wenn es nicht zuerst erkannt worden ist." Aber diejenigen, die in Liebschaften lieben wollen, sind dort eingeschlossen, und es ist gut, die Lehren zu kennen, die er ihnen gibt, damit die Männer sich dort besser zu wehren wissen. Es gibt keinen Zweifel, dass man seinen Feind präziser angreift, wenn man seine Siedlung und Verteidigung kennt, als wenn man davon nichts wüsste. Und deshalb ward gesagt: „Es ist richtig, vom Feind zu lernen" *[Ov.* Met. *4,428]*. Daraus folgt, dass Ovid überhaupt keinen Fehler begeht, die Frauen zu lehren und einzuführen in die Kunst der Liebe.

anon., *L'Art d'amours* [3],5348–5352 *[Teil des Nachworts des Übersetzers]*

Il est prouffitables pour les hommes, car par icel ilz puent savoir les cautelles et decepcions des femmes, et ainssi ilz se puent mieux garder; aussi est il pour les	Es ist von Nutzen für die Männer, denn durch dieses [Buch] können sie die Listen und Täuschungen der Frauen kennen [lernen] und können sich so besser schützen; auch ist es für

gehe Ovid hier Einzelheiten, damit Frauen nicht auf derlei üble Gedanken kämen. Folglich formuliert die Glosse den „bon conseil" (2347), das Buch vor Frauen unter Verschluss zu halten; die Formulierung erinnert an *Ars* 3,671f.

[592] Zudem findet sich in allen Manuskripten nach Buch 2 ein *explicit* (Roy 1974, 13f., zur Problematik 13–16).

[593] Blonquist 1987, xix; Roy 1974, 38.

[594] Desmond 2011, 113f. wählt hieraus eine Passage zur Illustration ihrer These, der Kommentar äußere immer wieder Unwohlsein gegenüber (sexuell) aktiven Frauen und Ovids diesbezüglicher Lehre. Doch ihr Beispiel (3603–3607) überzeugt nicht recht, da hier der Kommentar bloß das zugehörige Distichon *Ars* 3,7f. paraphrasiert – einzig das hinzugefügte Zitat aus *Ecclesiastes* 25,22f., es gebe kein schlimmeres Gift als das der Schlange und genauso keinen schlimmeren Betrug als den durch Frauen, wirkt hier als affirmative Verstärkung des Einwandes, den mancher laut *Ars* 3,7f. gegen Erotodidaxe für die Frau bringen könnte.

femmes prouffitablez, car par icelui elles puent vaincre les hommes et mectre dedens leurs loys.	die Frauen von Nutzen, denn durch dieses [Buch] können sie die Männer besiegen und ihren Gesetzen unterwerfen.
Der Kommentator/Übersetzer von Buch 3 sieht offenbar wie Ovid die Notwendigkeit gegeben, sein Werk zu verteidigen, und wie dieser hat er eine vorrangig männliche Leserschar vor Augen. In der kritischen Diskussion eröffnet er (anders als für die *Ars amatoria*, die als eindimensional erotodidaktisch skizziert ist)[595] zwei Ebenen der Leserschaft seiner kommentierten Übersetzung: Diejenigen, die direkt, und diejenigen, die indirekt von der Lektüre profitierten. Letztere, die durch eigene Interpretation erst Gewinn aus dem Werk zieht (vgl. zu dieser ‚Rezeptionsästhetik' die *accessus*, II.3.2.3), dürfte er als die deutliche Mehrheit angesehen haben, was die stetige Unterstützung bis Kontrolle von deren Rezeption erklärt, die er durch seine erläuternden und wertenden Paraphrasen und Zusätze vornimmt.	

L'Art d'amours baut also nicht nur eine Brücke von den antiken *praecepta* zum mittelalterlichen Leser, sondern bemächtigt sich des Originals, kontextualisiert es neu, ohne es jedoch vollends zu ‚mediävalisieren'.[596] Sie steht damit singulär und zugleich beispielhaft[597] für die spannungsreiche Verschränkung von Ovids als Autoritäten empfundenen[598] *carmina amatoria* und (volkssprachlichem) literarerotischem Diskurs der Zeit, der seinerseits in den Glossen eine Stimme erhält.[599] Die *Ars amatoria* wird heute gern als Überwindung der Elegie gesehen,[600] und die oben präsentierten Nach- und Neudichtungen scheinen auf ähnliche Weise die Leiden(schaften) der Liebeslyrik in einer Systematik zähmen zu wollen – *L'Art d'amours* ihrerseits bindet die Erotodidaxe explizit rück an die Lyrik. Doch was vorgeblich dem Wahrheitsnachweis der *praecepta* dient, führt dazu, dass sich dringlicher die Frage danach stellt, inwiefern eine wissenschaftliche Systematisierung von de facto erdichteten Gefühlen irgendeinen Realitätsbezug beanspruchen darf. Bleibt sie nicht vielmehr literaturimmanent und die in ihr behandelten Emotionen nur ein Reflex auf Liebeslyrik (bei der ihrerseits unklar ist, ob sie überhaupt wahre Gefühle besingt)? Wir beleuchten dies – anhand des Wechselspiels von *Amores* und *Ars* – in III.3, denn es wird eine zentrale Crux des Genres bleiben, das sich gut 1200 Jahre nach seinem Urheber in den präsentierten Übertragungen herausbildet: das der *artes amandi*/*arts d'aimer*. Diese Form poetischer Erotodidaxe wird, wie wir sehen werden, über Jahrhunderte florieren, ganz besonders in Frankreich.[601] Nicht zuletzt in Abgrenzung zur

---

[595] Desmond 2011, 114: „The categories of desire playfully deployed in the *Ars amatoria* – whether the hypermasculinity proposed in Books 1 and 2 or the feminine artifices cynically proposed in Book 3 – are treated as ethical assumptions by the translator and evaluated accordingly."

[596] Gally 2005, (91–)98.

[597] Zu dieser Neuausrichtung bis Ablösung des Originals durch die Übersetzung siehe Copeland 1991, vgl. 7: „Vernacular translation emerges out of exegetical practice and replicates major features of that practice, including the tendency to displace the source which it proposes to serve; and this paradigm extends to the relationship between vernacular translation-commentary and its sources in Latin academic discourses. Vernacular productions displace their Latin sources, and vernacularity inserts itself into the privileged sphere of academic culture."

[598] In diesem Fall wird die *auctoritas* Ovids aber herausgefordert bzw. ihr eine eigene Autorität des Übersetzer-Kommentators, mit der volkssprachlichen Tradition im Rücken, gegenübergestellt (vgl. McGrady 2009, v. a. 40f., und dies. 2008, wo ihr Beitrag zur *Art d'amours en prose* umfänglich dieser ‚Machtfrage' gewidmet ist: „Using the *Ars amatoria* as a catalyst, the translator-commentator confronts established binaries that pitted the *auctor* against the *acteur*, Latin against vernacular, prose against poetry, learned against popular." (100)).

[599] Gally 2005, 91f.; Copeland 1991, 4: „For vernacular translation [...] the source to be appropriated is not just the text of the *auctor*, but the academic criticism that mediates that text."

[600] Prägend dazu Holzberg 1981; vgl. Kap. III, v. a. 3 und 6.

[601] Entsprechend ist auch die Aufmerksamkeit der französischen Literaturwissenschaft für dieses Genre besonders ausgeprägt, man vergleiche nur die Auswahl folgender Monographien: *L'Art d'aimer au Moyen Âge* (Cazenave 1997); *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante* (Gally 2005); *L'Art d'aimer au siècle des Lumières* (Loubère 2007); *Leçons d'amour des Lumières* (Loubère 2011).

Art d'amours, die als kommentierende Übersetzung nicht dem Genre angehört, können wir unter anderem folgende Charakteristika feststellen: der präsente Ich-Sprecher, Lehrer und Liebender zugleich – worin sich neben der Versform eine weitere enge Rückbindung an die Liebeslyrik zeigt –; geschrieben von Männern und deutlich überwiegend für Männer; „Liebe" bedeutet eigentlich Geliebtwerden/Begehrtwerden; Sprache als Schlüssel zur Liebe; Systematisierung, die in ihren groben inhaltlichen Zügen Ovid re.produziert, dessen Vorbild häufig auch explizit diskutiert wird.[602]

An dieser Stelle lohnt noch ein kurzer Blick auf eine Teil-Übertragung der *Remedia amoris,* die im Folgejahrhundert entstand und deren Autor den lateinischen Text offenbar vor sich hatte (was man u. a. von *Guiart* und dem Autor des *Confort* nicht annehmen muss).[603] Wie alle bisherigen basiert ihre Konkretisation auf einem Verständnis von Ovids Erotodidaxe als eben primär didaktisch, als ein lehr- und erlernbares Regelsystem. In diesem Sinne re.produziert der anonyme höfische Liebesroman ***Échecs amoureux***[604] („Liebes-Schach", Paris um 1370) die *Remedia* in einer Passage (2325 Verse), in der Pallas Athene im Stile eines Scholastikers für das Dichter-Ich 35 „rieugles" (Einleitung, V. 1) aus dem – immer wieder namentlich genannten – AD nachdichtet. Bemerkenswerterweise antwortet sie als Göttin der *raison* (!) auf Amor, der ein mehr höfisch als ovidisch geprägtes Liebesbild verkündet hatte.[605] Der offensichtlich klassisch gebildete Autor gibt dabei fast alle der ovidischen *praecepta* wieder, allerdings teils verknappt, teils angereichert, erklärt oder kommentiert (inklusive Widerspruch z. B. zur Verteidigung der Frauen),[606] wobei eine Tendenz zur Moralisierung, im Sinne einer Ablehnung erotischer Liebe, vorliegt.[607] Diese ‚Verkehrung' der *Remedia* ist uns bereits und wird uns weiterhin begegnen. Das *Liebes-Schach* steht aber auch für einen nunmehr hochentwickelten Diskurs, zwischen *amour* und *savoir*, von Liebesleiden zu -kontrolle, bis zu einer reflektierten Überwindung, von einer Motivübernahme Ovids hin zu einer Diskussion.[608] Diese Progression spiegelt auch die autonome Rezeption wider, die das Thema des folgenden Abschnitts bildet.

II.3.3.3 Autonome Rezeption

Ein in vielerlei Hinsicht außergewöhnliches Werk begegnet uns im berühmten französischen ***Roman de la Rose***, „often called the most influential book of the middle ages".[609] Protagonist der allegorischen

---

[602] Vgl. Gally 2005, 99–113.

[603] Zu den Quellen der *Remedia*-Adaptionen siehe Hyatte 1971, 16–39 (= Kapitel II).

[604] Ausführlich zu diesen als Kommentar auf den *Roman de la Rose* (inkl. des *Livre des echez amoureux moralisés;* zum *Roman*: II.3.3.3) siehe Gally 2005, 117–194.

[605] Gally 2005, 123.

[606] Im Vergleich zu misogynen Tendenzen verwandter Werke fällt ein Abschnitt besonders ins Auge: „The fifteenth rule in the *remèdes d'amour* (verses 1910–1926) states that a man should not trust what a woman says nor be moved by her tearful entreaties, for a woman's words and tears are instruments of deceit. The adapter, who has maintained throughout his romance the high position granted to the courtly lady, chooses to argue against Ovid in this case rather than take the more expedient course of omitting this embarrassing rule from this *remèdes d'amour*. He argues for the positive worth of women in terms of trust, truthfulness and honor in verses 1927–1938." (Hyatte 1971, 30f.; vgl. 55–59).

[607] Siehe Hunt 2008, 11–23; Roy 2007, 49–52; besonders Hyatte 1982, 128–132 (inkl. Verweis auf den *Roman de la Rose* (II.3.3.3) als wichtige Quelle) sowie 1971, 11f. und ausführlich 29–34; Koerting 1871/1971, XII–XVII.

[608] Vgl. Gally 2005, 123.

[609] Fenster 1990, 5; vgl. Strubel 1997, 129f.

Handlung ist ein Ich-Erzähler, welcher eine Rose sieht, die er zu pflücken begehrt, was ihm nach einigen Qualen und zahlreichen Exkursen schließlich auch gelingt. Ungewöhnlich ist schon die Textentstehung: Etwa 1230 bis 1235 verfasst **Guillaume de Lorris** einen Traumbericht in der Tradition der höfisch-aristokratischen Liebeswerbung, der jedoch nach gut 4000 Versen abbricht. Etwa 40 Jahre später nimmt sich der hochgebildete städtische Kleriker **Jeun de Meun(g)**[610] des Werkes an und fügt gut 17 000 Verse hinzu, die einen ganz anderen Tonfall anschlagen als *Roman* 1.[611] Bei Jean de Meun

> spricht ein so unbefangener, so skeptisch-kühler und zynisch-harter Geist, wie ihn das Mittelalter selten hervorgebracht hat, zudem einer, der die französische Sprache handhabt wie wenige. Die naive heitere Idealität des Guillaume de Lorris wird überschattet von dem Desillusionismus Jean de Meuns, der nicht an Gespenster und Zauberer, und auch nicht an treue Liebe und weibliche Ehrbarkeit glaubt, der für pathologische Probleme ein Auge hat, der Venus, Nature und Genius die verwegenste Verteidigung des sinnlichen Lebensdranges in den Mund legt.[612]

In dieser Fortsetzung formuliert er simultan einen poetischen Kommentar auf seinen Vorgänger: Guillaume de Lorris beginnt das Werk als ‚Minneroman', Jean de Meun führt es fort als kritische Auseinandersetzung mit, ja Abkehr von der als irrational verstandenen (höfischen) Liebe, der eine im Vergleich zum ersten Teil deutlich erstarkte ‚Raison' entgegengesetzt ist (vgl. II.3.3.2, *L'Art d'amours [en prose]*).[613] In diesem Sinne wird *Roman* 2 zum Abgesang auf die Werte einer noch in *Roman* 1 besungenen „idealisierte[n] Welt des Rittertums", ein Symbol und Symptom für den „Herbst des Mittelalters" und ein Bote für den anbrechenden „‚Frühling' eines städtischen und universitären Humanismus: Archive statt Gärten! Bücher statt Rosen? Wissen statt Träumen!"[614]

Dass in diesem ‚didaktischen Roman',[615] einer „*Summa* der mittelalterlichen Liebe",[616] zunächst ein Konzept von Liebe konstruiert wird, dann aber destruiert, führt uns zu einer strukturellen Verwandtschaft mit Andreas Capellanus' *De amore* (II.3.2.4). Die Wesensverwandtschaft liegt jedoch nicht nur in dialektischer Hin- und Abwendung von Liebe, sondern auch in der im Mittelalter besonders ausgeprägten Verschränkung von literarisierter und ‚echter' Liebe, sodass beides nicht von einander zu trennen ist – was Allen „eindeutig" auf Ovids Erotodidaxe zurückführt.[617] Damit verbunden ist die Aufspaltung des Ich in Erzählinstanz, Träumenden und Liebenden (als Figur des Traumes),[618] die für Ovids mehrschichtige literarische Kommunikation sensibilisiert (Kap. III); der *amator*-Figur wird jeweils eine reifere dichtende Stimme beigesellt, durch deren Perspektive das liebende Ich in seinen Liebesgehversuchen immer wieder an Identifikationspotenzial für den Leser einbüßt. Auch unterhalb der Makrostruktur nehmen beide Teile des *Roman* trotz ihrer Disparität Anleihen bei Ovid – am Ende gelangen etwa 2000 ovidische

---

[610] Siehe u. a. Strubel 1997, 131, 133, 138, 164–174. De Meun hat übrigens auch die Briefe von Petrus Abaelardus und Heloisa (II.3.2.3) ins Französische übersetzt (Strubel 1997, 138; Desmond 2006, 70) und zitiert sie im *Roman* (Desmond 2006, 8).

[611] Siehe bspw. Strubel 1997, 129–136 (136: „Il s'agit en effet d'une œuvre en deux temps, avec des auteurs et des styles bien différents, dont l'unité tient uniquement au canevas narratif."); Chance 2015, 21.

[612] Huizinga 1975, 157; vgl. Zink 1997, 58f.

[613] U. a. Zink 1997, 60 sowie Gally 2005, 196.

[614] Hülk 1999, 19, in Anspielung auf Huizinga 1975.

[615] Vgl. Strubel 1997, 129: „à la fois romanesque[] et didactique[]".

[616] Munari 1960, 29; Highet 1949, 66: „*The Romance of the Rose* contains the entire metaphysics of medieval love".

[617] Allen 1992, 1 („clearly and unambigously"); vgl. van der Poel 1990, 574f. und Chance 2015, 21.

[618] Van der Poel 1990, 573–375, z. B. „the *I* of the *Roman de la Rose* is an extremely complex figure, because he plays a role on several story-levels. Moreover, between these levels there is a difference in time and in reality." (574).

Verse in die 22 000 des *Roman;* ADe sind neben der *Ars* vor allem die *Heroides* und *Metamorphosen*(-Kommentare).[619] Die überwiegende Auseinandersetzung mit Ovid und der *Ars* findet dabei nicht in *Roman* 1 statt. Zwar ist dort laut ‚Selbstaussage' „l'*art d'Amors* [...] tote enclose" (38), doch verschleiert *Roman* 1 ansonsten das AD, um einen eigenständigen, mittelalterlichen Liebeskodex zu präsentieren. Dass dieser ohne die *Ars* nicht denkbar ist, entlarvt *Roman* 2, indem er wiederholt explizit auf die antike Tradition verweist.[620] Besonders in den Reden von Ami und Vieille werden ovidische Liebesdiskurse aus *Ars* 1/2 (Ami) respektive 3 diskutiert,[621] allein 600 der 2000 erotodidaktischen Verse der Vieille stammen aus Ovids ‚Frauenratgeber'.[622] De Meun markiert die Rezeption in unterhaltsamer Aemulatio[623] (weiteres Beispiel in der Weiterverarbeitung durch Chaucer, II.4.1.2):

***Am.* 1,8,61** [Kupplerin Dipas:]	
qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;	Wer gibt, der soll dir wichtiger sein als der wichtige Homer;
***Ars* 2,279f.** [*praeceptor amoris*:]	
ipse licet uenias Musis comitatus, Homere, si nihil attuleris, ibis, Homere, foras.	Magst sogar du höchstselbst, kommen, Homer, wenn du nichts mitbringst, fliegst du, Homer, hinaus.
Jeun de Meun, *Roman de la Rose* 13617–13620 [Vieille:]	
D'amer povre ome ne li chaille, Qu'il n'est riens que povres on vaille; Se c'iert Ovides ou Homers, Ne vaudrait il pas deus gomers.	Liebe zu einem armen Mann soll sie kalt lassen, weil nichts ein armer Mann wert ist; wenn es auch Ovid wäre oder Homer, wäre er nicht wert zwei Becher.
Kontinuativ wird der grundsätzliche Gedanke, die Satire auf die Wertlosigkeit von Gedichten in Liebesangelegenheiten,[624] über die Rezeptionskette weitergereicht. De Meun legt die Idee der elegischen Kupplerin, angereichert mit der Zuspitzung der *Ars*, wieder der *vetula* in den Mund und kombiniert so beide ADe. Der reflektive Verweis auf Ovid beinhaltet dabei simultan eine Aemulatio, denn, während Homer kein dezidierter Liebesdichter war, erhält mit Ovid nun sogar der Meister der Liebe schlechthin die Abfuhr: Selbst er würde ohne Geld nicht reüssieren. Diese spielerische Verzerrung könnte auf einer Meta-Ebene auch die Botschaft senden, dass wir uns fragen sollten, inwiefern Ovid ohne kreative Verarbeitung (also: Vermittlung) durch RDe dem mittelalterlichen Leser noch etwas zu sagen hätte.	

Roman 2 verbindet mit der *Ars amatoria* eine Ungreifbarkeit, ein semantisches Oszillieren, gerade, was gesellschaftliche Sexualnormen anbelangt, weil diese implizit zur Diskussion gestellt werden: durch Präsentation verschiedener Positionen, ohne abschließendes Urteil. Dies macht, eine ‚Aussage' des Werkes zu

---

[619] Ziolkowski 2005, 25; Munari 1960, 29. Mancini 2006, 4: „[A]nalizzare le riprese ovidiane, decisive soprattutto per Jean de Meun, equivarrebbe a ripercorrere tutta l'opera."

[620] Gally 2005, 33–39, insb. 38.

[621] Chance 2015, 22. „[H]e sets off against each other competing spokespersons, – among them the pragmatic, secular and elegiac know-how of Ami (7233–10010) and La Vieille (12389–4723), male and female adherents respectively of the *Ars amatoria*, between whom the advice of Ovid's three books is divided." (Dimmick 2002, 272). Vgl. das oben besprochene Motiv der *vetula:* „The Ovidian art of love thus serves as the foundation of a court centred on service to the 'dieu d'amors' or 'god of love'; for Guillaume, however, this Ovidian amatory framework is closely integrated with the Ovidian discourse of metamorphosis, particularly through the doomed figure of Narcissus. Jean de Meun's continuation of the poem maintains both of these Ovidian frameworks, countering Guillaume's mythic figure of Narcissus with that of Pygmalion, thus replacing an emblem of sterile, self-directed love with an emblem of exuberant fertility, and shifting the focus of the *Ars amatoria* intertext from the notion of a handbook of love practices to a central focus on the role of the go-between" (Conklin Akbari 2016, 198).

[622] Highet 2015, 65.

[623] Vgl. Fyler 1995, 160f.

[624] Homer käme, so *Ars* 2,279, ja immerhin in Begleitung der Musen; vgl. Janka 1997, 231.

definieren, nahezu unmöglich.[625] Und diese Verbindung zum antiken Text ist nicht zufällig, sondern eine bewusste Fortführung oder sogar Intensivierung ovidischer Technik, darin ist sich die Forschung einig.[626]

> If the *Roman de la Rose* exemplifies the medieval appropriation of Ovid's amatory rhetoric, its refusal to critique or endorse any one particular ethics of desire has troubled readers through the centuries. This very Ovidian quality of the *Rose* – its open-ended, rhetorically expansive exploration of desire in the absence of a clear moral center – inspired a range of responses that has left significant traces throughout the vast manuscript tradition of the *Rose*.[627]

Neben den zahlreichen Anmerkungen in ebenso zahlreichen Handschriften[628] belegen dies insbesondere die prominentesten und wirkkräftigsten Reaktionen auf den *Roman*, aus der Feder **Christine de Pizan/ Pisan**s (ca. 1364–ca. 1430). Auch sie sieht Jean de Meuns Werk eng mit Ovids Erotodidaxe verknüpft[629] und lastet beiden an, sich durchaus zu positionieren – und zwar gegen Frauen. In ihrem ersten Langgedicht, ***Epistre au dieu d'Amours*** (1399),[630] äußert sie diese Kritik via die Persona des Gottes der Liebe. Cupido berichtet nämlich, ihm seien Klagen von Frauen zu Ohren gekommen, dass sie von Männern herabgesetzt und getäuscht würden; dagegen möchte er die Frauen verteidigen.[631]

Christine de Pizan, *Epistre au dieu d'Amours*	
281–285	
Ovide en dit, en un livre qu'il fist,	Ovid spricht, in einem Buch, das er verfasst hat,
Assez de maulx, dont je tiens qu'il meffist,	reichlich Übles, von dem ich meine, dass er damit Unrecht tat;
Qu'il appella le *Remede d'Amours*,	dieses nannte er das *Heilmittel der Liebe*,
Ou leur met sus de moult villaines mours,	wo er [den Frauen] viele schändliche Sitten andichtet,
Ordes, laides, plaines de villenie.	garstige, grässliche, voller Schande.
365–378	
Et de ceulx parle Ovide en son traictié	Und von diesen [Männern] spricht Ovid in seiner Abhandlung
De l'*Art d'amours*, car pour la grant pitié	*Über die Kunst der Liebe;* denn wegen des großen Mitgefühls,
Qu'il ot de ceulx compila il un livre	das er hatte mit diesen, verfasste er ein Buch,
Ou leur escript et enseigne a delivre	wo er ihnen schreibt und offen beibringt,
Comment pourront les femmes decevoir	wie sie sich in Stande setzen, die Frauen zu täuschen

[625] Vgl. Minnis 2001, v; 101f.

[626] Vgl. u. a. Allen 1992, Minnis 2001, Desmond 2006 und 2014. Nicht zu vergessen, dass zur Zeit der *Roman*-Abfassung bereits eine Reihe von Übertragungen der *Ars amatoria* existierten (II.3.3.2; vgl. Desmond 2006, 75).

[627] Desmond 2014, 167; vgl. die komparative Analyse zweier mittelniederländischer Versionen des *Roman* (ca. 1300) durch van der Poel 1990 (siehe knapp zu diesen auch Glier 1971, 267–269).

[628] Vgl. Hülk 1999, 95: „Der Rosenroman [...] ist die Grundlektüre der folgenden Generationen von Gebildeten und, vor allem von seinem zweiten Teil aus, ein Markstein auch in der Geschichte der Autorschaft. Die außergewöhnliche Menge der mehr als 300 (bekannten) Handschriften mit signifikanten Varianten, Anmerkungen und Hinzufügungen der Kopisten, die ex- und impliziten Zitate und Entlehnungen, die in späteren Texten sich finden, der Débat um den Rosenroman im Jahre 1400 zeugen von einer enorm verdichteten, zeitlich gerafften Intertextualität und Reflexivität der Literatur innerhalb einer aufblühenden Lesekultur, die zunehmend auch den Autor als Autorität zur Rechenschaft zog".

[629] „Christine's attack on Jean de Meun's section of the *Roman de la Rose* [...] to some extent involves an attack on Medieval Ovidianism in general" (Minnis 2001, 76; vgl. 234).

[630] Paupert 2009, 47.

[631] Diese Klagen sind eigentlich nicht unähnlich den Ausführungen des ovidischen *praeceptors* zu Beginn von Buch 3,1–58 (man denke besonders an *saepe uiri fallunt, tenerae non saepe puellae*, 31), welches ja erst auf Bitten von weiblicher Seite zustande gekommen sein soll: *ecce, rogant tenerae sibi dem praecepta puellae* (*Ars* 2, 745).

Par faintises et leur amour avoir.	durch Heucheleien und sich ihre Liebe zu verschaffen.
Si l'appella *Livre de l'Art d'amours*,	Und er nannte es *Buch über die Kunst der Liebe*;
Mais n'enseigne condicions ne mours	aber weder lehrt es die Regeln noch die Sitten
De bien amer mais ainçois le contraire.	richtigen Liebens, sondern vielmehr das Gegenteil.
Car homs qui veult selon ce livre faire	Denn ein Mann, der sich gemäß diesem Buch verhalten will,
N'amera ja, combien qu'il soit amez.	wird nie lieben, wie sehr er auch geliebt wird.
Et pour cë est li livres mau nommez,	Und deshalb ist das Buch falsch betitelt,
Car c'est *Livre d'Art de grant decevance*,	denn dies ist ein *Buch der Kunst der großen Täuschung*,
Tel nom lui don, *et de faulce apparence* !	einen solchen Namen gebe ich ihm, *und des falschen Anscheins*.
389–396	
Et Jehan de Meun ou *Rommant de la Rose:*	Und Jean de Meun beziehungsweise der *Roman de la Rose:*
Quel lonc procés ! Quel difficile chose!	Welch lange Angelegenheit! Welch schwierige Sache!
Et scïence et cleres et obscures	Und Bildung, sowohl klar als auch obskur,
Y mist il la, et de grans aventures!	hat er dort niedergelegt, und auch große Abenteuer!
Et que de gent de supploiez et rouvez,	Und wie viele Leute, die bekniet und bebettelt werden,
Et de peines et de baras trouvez	und wie viel Mühen und Listen, die aufgebracht werden,
Pour decevoir sans plus une pucelle –	um eine Jungfrau zu täuschen – nichts sonst –
S'en est la fin, par fraude et par cautelle!	das ist hiervon das Ziel, mit Betrug und Verschlagenheit!

Auch wenn die *Remedia* sich in 49–52 als Buch für Männer wie Frauen gerieren, so stehen doch die männlichen Schüler im Fokus (*Rem*. 41) – und häufig werden diese, wie bei Christine, als einziges Publikum ausgemacht. Dass die *Heilmittel* Frauen „grässliche Dinge" andichten, scheint mir vor allem durch die Brille solcher RDe wie Maximians Elegien (II.2.3) oder die *Pseudo-Remedia* (II.3.2.4) plausibel, die Ovids Selbsttäuschungslehre misogyn anreichern. Auch wenn die Forschung bis heute die *ars fallendi*, das *simulare* und *dissimulare* als ein konstituierendes Element ovidischer Liebeslehre erachtet (Anm. 219), ist auch bei Christine unklar, ob sie Ovid wirklich im Original gelesen hat oder bspw. die *Ars* nur im – etwas verstärkt misogynen – Kleid der glossierten Prosaübetragung *L'Art d'amours* (II.3.3.2), wobei nicht unwahrscheinlich wäre, dass sie davon nur Buch 1 und 2 kannte.[632] Interessanterweise spricht sie Ovids Werken nicht ihre erotodidaktische Wirksamkeit ab (vgl. 375), sondern lastet ihnen an, auf einem falschen Liebesverständnis zu basieren: „Liebe" als „Begehrtwerdenwollen" identifiziert sie zu Recht als Fundament ovidischer Erotodidaxe, das auch konstituierend für folgende *artes amandi* sein sollte (II.3.3.2). Und wie dem *Roman* wirft sie *Ars*/*Remedia* vor, auf betrügerischen Strategien aufzubauen.[633]

Hinter Christines Urteil genauso wie hinter der von ihr empfundenen Dringlichkeit, sich mit Ovid auseinanderzusetzen, steht offensichtlich eine tendenziöse kreative Rezeption der ovidischen Erotodidaxe, der Ovid als Autorität diente, um mittelalterliche männliche Haltungen und männliches Verhalten als *amator* zu untermauern. Ihre Konkretisation seiner Erotodidaxe trägt deutliche Spuren der Marginalisierung solcher Werkteile, die auf eine Stärkung der Frauenrolle abzielen (vgl. II.2.2 zu Juvenal), vor allem *Ars* 3 mit dem Vorhaben, die Frauen nun eine gleichfalls aktive Rolle zu lehren (*Ars* 3,1–58; III.5). Das Buch war nicht gänzlich unsichtbar, wie folgende Passage eines Gedichts von **Bertran Carbonel** (Ende 13. Jh.) belegt. Doch ändert der Troubadour die Kommunikationssituation, das Gedicht spricht nicht mit, sondern über Frauen; statt einer Warnung – die schon bei Ovid auch nicht zum Schaden der Männerwelt ausgesprochen ist, im Gegenteil – präsentiert er eine allgemeine Wahrheit.

Bertran Carbonel, *Aissi m'a dat fin'amors conoissensa* 6271–6278[634]	
Aissi con Ovidis retrai,	So wie Ovid darlegt:
tems sera que sil c'aras fai	Es wird eine Zeit kommen, da die, welche sich nun

[632] Vgl. Paupert 2009, 56f. und McGrady 2009.

[633] Den Gedanken der falschen Bezeichnung der *Ars* als „Liebeslehre" (da richtiger wäre: „Täuschungslehre") wiederholt sie später verknappt in einem der Briefe der *Querelle de la Rose* (siehe folgende Ausführungen), *Pour ce que entendement* (1402).

[634] Zitiert nach Rossi 2014, 122f.

parer de son amic no.l qu[a]illa jaira sola e freja e viella. E cil a cui hom sol portar de nugz la[s] rosas al lumtar, per so qu'al matin las trobes, non trobara qui la toques	an ihrem Freund uninteressiert zeigt, liegen wird allein und frierend und alt. Und die, zu der ein Mann regelmäßig bringt des Nachts Rosen an die Tür, damit sie am Morgen sie findet, wird keinen finden, der sie berührt
***Ars* 3,69–72**	
tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes, frigida deserta nocte iacebis anus, nec tua frangetur nocturna ianua rixa, sparsa nec inuenies limina mane rosa.	Es wird eine Zeit kommen, da du, die du jetzt die Liebhaber ausschließt, / kalt in einsamer Nacht daliegen wirst als alte Frau; / und deine Tür wird nicht kaputt gehen wg. nächtl. Streit, / und du wirst nicht den Hauseingang vorfinden am Morgen mit Rosen bestreut.
Nicht zufällig wählt Bertran diese Verse aus *Ars* 3, die er in typischer Formulierung („Ovidis retrai", 1; II.3.2.4 zu Marcabru) als Autorität re.produziert. Denn hier argumentiert der ovidische *praeceptor* deutlich aus der Rolle des *amator*[635] und sichtlich nicht nur zum Vorteil der *puellae*. So ist die Überführung in eine allgemeine Sentenz mit misogynen Zügen („non trobara qui las toques") kein allzu weiter Schritt für das RD.	

Zurück zu Christine de Pizan, de Meun und Ovid. Neben einigen weiteren Seitenhieben in ihren späteren Werken[636] wird Christines Ablehnung gegenüber Ovid und de Meun besonders deutlich in einer vorrangig brieflichen Auseinandersetzung der Jahre 1401 bis 1403, die als ***Querelle de la Rose*** in die Geschichte eingegangen ist.[637] Zusammen mit Jean Gerson, Theologe und Kanzler der Pariser Sorbonne, lieferte sie sich einen Schlagabtausch mit drei Gelehrten, die Jean de Meun verteidigten: Jean de Montreuil, Propst in Lille, und die Brüder Gontier und Pierre Col, letzterer Kanonikus von Paris und Tournai, alle drei königliche Sekretäre.[638] Jean Gerson wetterte, auch in seinen Predigten, vor allem aus christlich-moralischer Sicht gegen *Roman* und *Ars*. An Augustus müssten sich die Herrscher seiner Zeit ein Vorbild nehmen, stattdessen werde Ovid unter seinen [Gersons] Mit-Christen noch gelobt und verteidigt.[639]

> Christine's principal objections to the *Roman* were expressed first in her letter to Jean de Montreuil of June-July 1401. She objects to Reason's statement that in the war of love it is better to deceive than to be deceived, to the Old Woman's recommendation of opportunism in love relations, and to the Jealous Husband's antifeminist tirade. She faults Genius, Nature's priest, for seeming to promise paradise to all men and women who copulate freely, for the contradiction he propounds in urging men to sleep with women, on the one hand, while vituperating against women, on the other, and for warning men not to tell their secrets to women. Finally, she criticizes Meun's naming of the genitalia and the depiction of seduction that ends the *Roman*.[640]

In den Briefen der *Querelle* kristallisiert sich vor allem die zeitübergreifende Debatte nach auktorialer Verantwortung heraus beziehungsweise danach, inwieweit ein literarisches Werk die Meinung seines Autors widerspiegelt (vgl. die Diskussionen um *uita* versus *Musa* bei Ovid, II.2.1, Martial, II.2.2, Baldri-

---

[635] Siehe Gibson 2003, 115 mit Verweis auf die ADe Ovids, die diesen Befund stärken.

[636] Siehe Fenster 1990, 7f.; Paupert 2009, 48f. Ovids Erotodidaxe wird z. B. im *Livre de la cité des dames* (1405) biographistisch erklärt, indem die „Raison" folgende kurze Ovid-Vita gibt: Ovid wurde für seine Ausschweifungen exiliert, durch den Einsatz junger Römer zurückgeholt, konnte sich aber auch dann nicht mäßigen und wurde zur Strafe kastriert und entstellt. Weil er seine Triebe nun nicht mehr ausleben konnte, versuchte er, mit seinen Büchern nun auch anderen die Frauen zu verleiden. (Damit ergeben sich gewisse Parallelen zu Orpheus in *Met*. 10/11.).

[637] Siehe Fenster 1990, 3–7; Minnis 2001, 209 und 178–182.

[638] Fenster 1990, 4.

[639] Minnis 2001, 240 und 1997, 181.

[640] Fenster 1990, 6; vgl. auch die zusammenfassende Darstellung mit Auszügen bei Calabrese 1994, 14f.

cus, II.3.2.4, und die Frage nach der Verantwortung der Leser in den *accessus,* II.3.2.3, oder der *L'Art d'amours en prose,* II.3.3.2). Christines Vorwurf an Jean de Meun ist nicht an sich, dass es Personen in seinem Werk gibt, die ‚Übles' äußern, sondern dass der Autor einer Vielzahl sexistischer und misogyner Äußerungen Platz einräumt, ohne dem Leser gewisse Signale für deren Bewertung zukommen zu lassen; er überlässt den ‚üblen' Stimmen das Feld und drückt sich damit vor der Verantwortung, die er als Autor für die Äußerungen seines Werkes hätte.[641] Pierre Col sieht ihn dagegen als „ironic moralist", der vor dem warne, was er beschreibe (vgl. die *accessus*), und eher ein *Remedium amoris* als eine *Ars amatoria* verfasst habe.[642] Diese konträren Konkretisationen erweisen die Deutungsoffenheit, die durch die starke Präsenz wechselnder und sich widersprechender Sprecherstimmen entsteht – „most of them with some genuine claim to authority or experience"[643] –, einschließlich einer intervenierenden Ich-Instanz, die aber nicht auf eine klare Botschaft des Autors schließen lässt. Dies hat *Roman* 2 mit Andreas Capellanus' *De amore* (II.3.2.4) gemein – und mit einigen anderen großen Ovidiana (u. a. *Libro de Buen Amor* s. u.; *Tagebuch des Verführers,* II.5.3), wodurch diese Qualität des AD hervorgehoben wird. Wir werden die *Ars* in Kap. III, v. a. III.2, dahingehend untersuchen.

Wie auch immer man den *Roman de la Rose* bewertet, es ist unbestritten, dass er ein Grundtext[644] blieb, der Diskussionen anstieß und langanhaltenden Einfluss auf die nachfolgende Literatur ausübte: Einerseits befeuerte er eine Debatte über Geschlechterrollen[645] und andererseits lenkte er den Blick auf das Verhältnis von Ich-Sprecher und Autorschaft,[646] Autor-Autorität und Leserschaft[647] – beides Aspekte, die, wie dargelegt, Jeun de Meun als aufmerksamen ‚schreibenden Leser' von Ovids *carmina amatoria* ausweisen. Nach der Antike ein zweites Mal, vielleicht sogar mit intensivierter Dringlichkeit, stellten das ausgehende Mittelalter und die beginnende Renaissance die Frage nach Subjektivität in der Literatur, mit einem Ich,

> das erst über Sprache und Liebe, Liebe als Sprache sich in Brüchen und Widersprüchen zu konstituieren hatte und folgerichtig am eindrucksvollsten sich artikulierte in jenen Texten, welche das Problem der Liebe auch setzten als eines der Wahrheit – der Zeichen, der Sprache, mittels derer die Anerkennung durch den Anderen, aber auch der Wunsch danach, allererst entstehen konnten.[648]

Nicht zuletzt gilt das für **Dante Alighieri** (1265–1321),[649] der sich wohl vorrangig von Jeun de Meun dazu inspirieren ließ, seine ‚autobiographischen' Werke als „commentary-like or as self-commentaries"[650]

---

641 Vgl. Christine de Pizans Brief *Pour ce que entendement;* vgl. Cayley 2006, 80f.

642 Dimmick 2002, 272.

643 Dimmick 2002, 272.

644 Er dient auch dort als Vorbild, wo man es nicht direkt erwarten würde, im berühmten *Ovide moralisé:* „[W]hen Paris has made his judgement in favour of Venus (11.1473–2400), she provides him with commandments of love which précis the *Ars amatoria*, and the whole scene seems to be modelled on Amant's homage to the god of love in Guillaume de Lorris' *Roman de la Rose*." (Dimmick 2002, 279).

645 Vgl. Chance 2015, 3: „Largely because of its attention to gender issues and the social role of women, the *Rose* inspired new kinds of commentaries and mythologically based manuals in which men or women are for the most part featured separately, ushering in yet another sign of changing times: the education of women and their increasing role as an audience and as commentary authors."

646 Vgl. Gally 2005, 33–39.

647 Vgl. Hülk 1999, 95.

648 Hülk 1999, 152.

649 Schon sein Lehrer Brunetto Latini (gestorben ca. 1294 (Stroh 1969, 25), bekannt u. a., weil er in der *Divina Commedia* auftritt) schrieb Ovid in seinen *Tesoretto* ein, ein episch-moralisierendes Gedicht, das als Vorbild für eben jene ‚göttliche' *Kommödie* gilt (Granacki s. a.). Im *Tesoretto* erscheint Ovid als Lehrmeister der Liebe, um des-

zu gestalten. Etwa zwanzig Jahre nach diesem verschmolz er in seiner ***Vita Nova*** die höfische Liebesautobiographie mit einem philosophischen Kommentar – und bildete damit in lateinisch-toskanischem Sprachhybrid den Paradigmenwechsel, den der *Roman* so prototypisch vollzogen hatte, nach.[651] Auch Ovid selbst begegnet uns in der *Vita Nova*. Dante zitiert den Beginn der *Remedia*, um eine eigene Prosopopöie Amors metapoetisch zu fundieren.[652] Er lässt die Gottheit, in deren Hand sich das Ich befindet, mit (lateinischen) Worten aus den *carmina amatoria*, vor allem der *Ars*, sprechen und arbeitet mit ovidischem und höfischem Liebeskonzept.[653]

> Ovid occupies a unique position in the *Vita nuova*: among the classical authors mentioned in the work, he is the only love poet, and among all the love poets included, the only one writing in Latin. In the same non-specific way that Ovid stood for "Latin love poetry" in the metapoetic debates in Italian sonnet exchanges, Dante features Ovid as the counterpoint to his own love poetry in the vernacular.[654]

Dante distanziert sich, der Entwicklung italienischer Lyrik folgend und sie zugleich prägend, zunehmend von Ovids ‚irdischem', ‚körperlichem' Liebeskonzept und fokussiert, dem italienischen Humanismus vorgreifend, in seinem Werk die *Metamorphosen*.[655] Dies deutet sich bereits in seiner Antwort an seinen Florentiner Dichterfreund Dante da Maiano an, der an ihn folgendes Sonett gerichtet hatte:

Dante da Maiano [a Dante Alighieri], 51 *Amor mi fa sì fedelmente amare*, 62	
Amor mi fa sì fedelmente amare e sì distretto m'ave en suo disire, che solo un'ora non porria partire lo meo coraggio da lo suo pensare.	Liebe/Amor lässt mich so treu lieben, und so verstrickt hat sie/er mich in ihr/sein Begehr, dass nicht einmal eine Stunde lassen könnte mein Herz vom Gedanken an sie/ihn.
D'Ovidio ciò mi son miso a provare che disse per lo mal d'Amor guarire, e ciò ver' me non val mai che mentire; per ch'eo mi rendo a sol mercé chiamare.	Das von Ovid habe ich mich aufgemacht zu testen, was er darüber sagte, das Übel der Liebe/Amors zu heilen, und das für mich nichts weiter ist als Lüge: Denn ich erreiche [damit], dass ich nach blanker Gnade rufe.
E ben conosco omai veracemente che 'nverso Amor non val forza ned arte, ingegno né leggenda ch'omo trovi,	Und wohl weiß ich inzwischen wirklich, dass gegen die Liebe/Amor nicht Gewalt hilft noch Kunst, [weder] Verstand noch Mythen, die man [er]findet;
mai che merzede ed esser sofferente e ben servir: così n'ave omo parte. Provvedi, amico saggio, se l'approvi.	nichts als Sühne und Leid zu ertragen und gut zu dienen: Diese Rolle hat man. Sieh dich vor, weiser Freund, wenn du dem zustimmst.
Neben der mit Verweis auf Ovid markierten Disqualifizierung der *Remedia* als Heilmittel (5–8) erfolgt auch die Anspielung auf die *Ars*, die ebenso wirkungslos bleibe (9f.) – so die Erfahrung des Ich-Sprechers („ben conosco", vgl. *non nouit*, Ars 1,1; *usus*, 1,29). Davon unbeeindruckt antwortet ihm der im letzten Vers angesprochene Freund, Dante	

sen Unterweisung das Ich (in einem Wald verloren, ähnlich Dantes *Commedia*-Ich) bittet, sie erhält und damit auf den rechten Weg zurückfindet (2364–2394). Genauer: Van Peteghem 2020, 3–9; vgl. Guthmüller 1981, 47f.

650 Chance 2015, 21.

651 Chance 2015, 12.

652 Vgl. Van Peteghem 2020, 125–133.

653 Chance 2015, 19f., vgl. Stapleton 1996, 93, der 91–113 v. a. das Verhältnis des Werks zu Ovids *Amores* beleuchtet. „Dante nennt [...], als er in der *Vita Nuova* (xxv) den Kanon der *magni auctores* aufführt, unter Ovids Werken allein die *Remedia*, was vermuten läßt, dass auch er zunächst mit dem Liebeslehrer in Kontakt kam" (Guthmüller 1987, 48), was nicht unüblich wäre für die Zeit. Van Peteghem vermutet, die *Remedia* waren einfach moralisch „the 'safest' choice" unter den Ovidiana (2020, 128).

654 Van Peteghem 2020, 129.

655 Ginsberg 2011, 146f.; vgl. Van Peteghem 215–219. Für eine *Rem.*-Rezeption in Dantes *Commedia* siehe ebd. 184f.

Alighieri, in einem Sonett mit eigener Erotodidaxe, einer *ars amandi* en miniature, wobei er keine Handlungsanweisungen gibt, sondern theoretischer darlegt, welche „vertuti" die Liebe erringen lassen.[656] Die beiden Gedichte partizipieren an einer umfassenderen Debatte über das Wesen und die Macht der Liebe, man vergleiche den Schlagabtausch Guido Orlandis und Guido Cavalcantis: „Guido Orlandi questions Guido Cavalcanti's descriptions of love and his writing of love poetry. 'Ovidio leggi,' 'read Ovid,' Orlandi writes, implying that Ovid understands love and love poetry better. Cavalcanti in his turn sees *Ovidio* as a poet who treated the themes of love too crudely, and concludes that reading Ovid a few times does not lead to a deeper and finer understanding of love."[657] In seiner Antwort deutet sich die Tendenz an, wie sich die italienischen Dichter gegenüber Ovid positionieren: Der Vergleich mit der klassischen Tradition, prototypisch mit Ovid, führt zumeist dazu, dass die Dichter ihn inhaltlich und poetisch aemulieren wollen: „The Italian poets often made comparisons, and in general they argued that they were both better lovers *and* better love poets."[658] Darin unterscheiden sie sich von ihren altokzitanischen Vorgängern, die sich kontinuativ auf Ovid als Autorität beriefen, dass ihre italienische Lyrik, die sich durchaus unter Rückbezug auf jene im 13. Jh. entwickelt, Inhalt (Liebeskonzept) sowie Poetik (Liebesdichtung) Ovids zur Diskussion stellt.[659]

Ein weiteres Beispiel für eine von Ovid inspirierte Auseinandersetzung mit literarischer Subjektivität finden wir in ***Le Livre du Voir-Dit*** von **Guillaume de Machaut** (14. Jh.). Wie de Meun bricht auch de Machaut mit der höfischen Tradition: Seine Geschichte handelt, *incredibile auditu*, von der Liebeswerbung durch ein junges Mädchen, das den alten, fast blinden Dichter erobern möchte.[660] Und auch bei de Machauts Konglomerat aus unterschiedlichen lyrischen und prosaischen (Prolog, Epilog, Briefe) Textsorten geht es primär um das Verhältnis von Sprache, Liebe, Literatur. Die *Ars amandi* des *Livre du Voir-Dit* ist Mittlerin der unerhörten Liebe und gleichzeitig wird der Text zu deren Substitut und aus dem Plot Allegorie.[661]

> Ohne Liebe kein Text, und ohne die Sprache der Liebe keine Liebe: Wie kein Dichter vor ihm entwickelt Guillaume de Machaut im Voir-Dit diese Grundbedingungen eines Dichter-Ich, dem Geschichte und Schreibakt, Erinnerung und Wunsch als Wieder-Holung und Produktion von Liebe zunehmend eins werden. Dante hatte in seiner Vita Nuova die Genese, die Urszene der Liebe und Dichtung rückblickend erzählt, hatte, aus einem Abstand von etwa zehn Jahren, sein ‚libro de la (...) memoria' verfaßt, das, zugleich ‚Jugendleben' und ‚Neues Leben', den an die längst verstorbene Beatrice gerichteten Glücksanspruch und die hieraus entstandenen Gedichte erinnert. Guillaume de Machaut hingegen, aus einer Distanz von nicht einmal einem Jahr, ‚il n'a pas un an' (v. 29), beginnt eine Geschichte, die noch andauert und sich allererst aus der Korrespondenz von Briefen und Gedichten entwickelt hat.[662]

Später als in Frankreich oder Italien erlangt Ovid in Spanien eine zentrale Stellung. Ab dem 13. Jahrhundert gewinnt vor allem seine mythographische Dichtung an Wirkmacht, im Folgejahrhundert steigt der

---

[656] Van Peteghem 2020, 115.

[657] Siehe Van Peteghem 2020, 115–123 (Zitat 121).

[658] Van Peteghem 2020, 123.

[659] Van Peteghem 2020, 107–123, z. B. 110: „The troubadours' repeated positive evaluation of the Latin poet's writings is now up for debate, and the Italian poets extend the discussion to include both the experience of the lover and the love poet."

[660] Hülk 1999, 155. Eustache Deschamps wird später in einer Ballade an Machauts Protagonistin diesen als „Plus qu'Ovide vray remede d'amours" bezeichnen (Ballade 447,4 Band 3, 259; zit. nach Minet-Mahy 2011, 178), weil dieser – so Minet-Mahy 2011, 179 – in seinen Werken (u. a. einem *Remède de Fortune*) dem Diskurs zu Liebe eine so wichtige ethische Komponente hinzugefügt habe.

[661] Hülk 1999, 191.

[662] Hülk 1999, 154.

Einfluss der *carmina amatoria*.[663] Unter dem Eindruck unter anderem von *Ars*, *Remedia*, *Heroides*, *Metamorphosen* entsteht ca. 1330 der ***Libro de Buen Amor*** des **Juan Ruiz**, Arcipreste de Hita,[664] die wohl wichtigste Ovid-Rezeption im mittelalterlichen Spanien und ein umfangreiches Werk, das in seiner Disparität Leser und Kritiker gleichermaßen vor Herausforderungen stellt. Lose verknüpft ein Narrativ, in dem der Ich-Sprecher, welcher mit dem Autor des Buches identifiziert ist, seine amourösen Abenteuer schildert, die verschiedenen Textteile in Vers und teils Prosa: Erzählung, Fabel, Exemplum, Fabliau, Predigt, Traumerscheinung, Eposparodie, Elemente der (elegischen) Komödie, didaktische Partien, lyrische Passagen, theologische Überlegungen, ernst und parodistisch.[665] Aus diesen erwächst ein Nebeneinander konträrer moralischer Positionen, wie wir es bereits als nicht unüblich bei Ovidiana festgestellt haben; weil für das Werk der *Pamphilus (de amore,* II.3.2.4) eine entscheidende Rolle spielt, wollen wir diese Ambiguität anhand des (oben an entsprechender Stelle angerissenen) Themas sexueller Gewalt verfolgen – und gleichzeitig ein Beispiel dafür geben, wie durch mehrstufige Rezeption ein Geflecht von direkter und vermittelter Intertextualität ensteht, zwischen Abhängigkeit von Ovid und dynamischem Eigenleben.

Bevor jedoch der *Pamphilus* im *Libro* rezipiert wird, beginnt bereits die Beschäftigung mit ovidischem *amor*: in einer Debatte zwischen dem Ich-Sprecher und der personifizierten Liebe, Don Amor, den jener für seinen mangelnden amourösen Erfolg anklagt. Don Amor verteidigt sich (ab Stanza 429) und will dem Ich-Sprecher Liebesrat geben, den er wie folgt einleitet:

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* 429	
Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado, en él fallarás fablas que l' ove yo mostrado, muchas buenas maneras para enamorado: Pánfilo e Nasón yo los ove castigado.	Wenn du Ovid liest, der mein Lehrling war, wirst du bei ihm Aussagen finden, die ich ihm beigebracht habe, viele gute Verhaltensweisen für den Verliebten: Pamphilus und Naso – ich habe sie erzogen.
Außer an dieser Stelle wird noch zweimal von Don Amor und noch zwei weitere Male im übrigen Werk namentlich auf Ovid verwiesen.[666]	

Don Amors *ars amandi* lautet: Wähle zunächst die richtige Frau aus („sabe primeramente la muger escoger", 430d (bis 436), vgl. *Ars* 1,35), woraufhin er extrem spezifisch beschreibt, wie die Frau auszusehen habe. Dies wirkt in seiner kleinteiligen Oberflächlichkeit völlig überspitzt – meines Erachtens ein Marker, dass die folgende Lehre mit Vorsicht zu genießen ist und möglicherweise eine Karikatur des höfischen (und ovidischen?) *amor*. Sodann rät Don Amor: Achte darauf, dass Deine Kupplerin hervorragend ist – auch hier ist die Beschreibung der geeigneten Vettel so stereotyp gezeichnet, dass an ein *praeceptum* für einen realen Leser nicht gedacht sein kann (437–443) –, dann geht es wieder um das Aussehen der Angebeteten. All das seien Lehren im Einklang mit Ovid („Esto que te castigo con Ovidio concuerda", 446c). Im Übrigen solle man sich eine Frau suchen, die „Ja" sagt zu Männern – dann nur sei es sinnvoll, ihr den Hof zu machen. (Es drängt sich die Frage auf: Ist mit der Voraussetzung der Offenheit bis Promiskuität der Frau nicht jede Erotodidaxe ad absurdum geführt?). Das im Folgenden skizzierte *seruitium amoris* basiert in großen Teilen dann tatsächlich auf ovidischen Ratschlägen, zum Beispiel: Mache Geschenke und, wenn Du keine hast, Versprechungen (451); diene ihr geduldig (452). Auch die Einfügung dreier

---

[663] Cristóbal 2011, 231 u. 240f.; vgl. Alvar 1992, 159f.

[664] Zu Autor und Datierung siehe Haywood 2004, 22–26; zur schwierigen Textgestalt u. a. wegen einer substantiellen Überarbeitung von 1343 siehe detailliert Willis 1972, xxiv–xliv.

[665] Haywood 2004, 21; vorgeschaltet findet sich ein „Plot schema" auf x–xiii in diesem Einführungsband (Haywood, Louise M./Vasvári, Louise O. (Hgg.): *A Companion to the Libro de Buen Amor*, Woodbridge 2004).

[666] Parker 1991, 342; vgl. dazu Cristóbal 2011, 241; Garbaty 1967, 108f. sowie meine Anm. 676.

Exempla könnte von Ovid inspiriert sein, insbesondere das dritte „Enxienplo“ (490–513; die ersten beiden sind volkstümliche Erzählungen, 457–473 und 474–489). Dieses ist ein goliardisch-satirischer Lobpreis auf Geld als Weg zu Macht und Liebe und offenbar ein Ausbau von *Ars* 2,275–280:

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* 491af.	
Sea un omne necio e rudo labrador, los dineros le fazen fidalgo e sabidor;	Sei ein Mann ein Tor und ein plumper Bauer – Moneten machen ihn edel und weise.
***Ars* 2,275–278**	
carmina laudantur, sed munera magna petuntur: dummodo sit diues, barbarus ipse placet. aurea sunt uere nunc saecula: plurimus auro uenit honos, auro conciliatur amor.	Gedichte werden gelobt, aber große Geschenke begehrt: Solange er reich ist, gefällt sogar ein Barbar. Golden sind wahrhaft heute die Zeiten: für Gold gibt's das höchste Amt, mit Gold verschafft man sich Liebe.
Die satirische Gegenwartsdiagnose bei Ovid ist im RD wahrgenommen und – ähnlich dem Textbeispiel des *Roman* (s. o.) – in ihrer Grundidee re.produziert und zudem potenziert. Denn was ich hier ausschnittsweise zitiere, ist de facto ausgebaut zu einem eingeschobenen Monolog eines satirischen Moralisten, der sich über die Stanzen 490 bis 513 erstreckt. „Zugleich erhellt diese ganze Passage über geistige Gaben, dass es Ovid bei aller vermeintlichen Verführerkälte und taktischen Täuschung doch darum geht, dass *jemand* geliebt wird und nicht nur *etwas*.“[667]	

Es folgen weitere Ratschläge insbesondere zu Hartnäckigkeit (514–527; vgl. 526a: „Muy blanda es el agua e da en piedra dura / muchas vegadas dando faze grand cavadura“; vgl. *Ars* 1,475f.).[668] Ab 528 spricht sich Don Amor wie *Ars* 2,589–594 gegen übermäßigen Weinkonsum aus (gegenüber Ovid deutlich ausgebaut inklusive eines Exemplums mit Wertung von Vergewaltigung als Sünde).[669] Weitere Ratschläge ab 550 stimmen teils mit Ovids Lehre überein, teils widersprechen sie ihr, da sie mehr Fokus auf ‚Höf-lichkeit‘ legen; es geht vor allem um Treue (die Ovid nicht propagiert; vgl. *Ars* 2,387) und Verschwiegenheit, statt mit den eigenen Liebschaften zu prahlen (siehe *Ars* 2,625–634).

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* [Don Amor an Ich-Erzähler:]	
567a Si mucho te celares mucho fará por ti; **570** A muchos faze mal el omne mesturero; a muchos desayuda e a sí de primero; recelan d'el las dueñas e danle por fazañero; por mala dicha de uno pierde todo el tablero. **572d** non pierdas tu amiga por tu lengua parlera.	Wenn du groß bist in Geheimhaltung, wird [die Frau] Großes tun für dich; Vielen fügt Unheil zu der Ausplauderer [von Geheimnissen]; vielen schadet er und sich selbst zu allererst; ihm misstrauen die Frauen und halten ihn für einen Maulhelden; durch das eigene dumme Gerede verliert er das ganze Spiel(brett). Verlier' deine Freundin nicht wegen deiner geschwätzigen Zunge.
Aurigena, *Pseudo-Ars amatoria* 187–190	
Gaudia que sumpsit, curet celare modestus nec nomen domine publicet ipse palam.	Die Freuden, die er erhält, halte er sorgfältig geheim, mit Anstand und er mache nicht selbst den Namen der Freundin öffentlich be-

[667] Roth/Trautsch/Möller 2017, 130.

[668] Die hier vorliegende starke Nähe in der Formulierung des Gedankens ist allerdings die einzige ihrer Art (Burkard 1978, 395 Anm. 1), was wohl an ihrer Sentenzenhaftigkeit, ja Sprichwörtlichkeit liegt.

[669] 530–543 betrinkt sich, vom Teufel dazu verführt, ein Eremit und vergewaltigt eine Frau, was der Erzähler (nominell noch Don Amor) explizit als Sünde verurteilt („pecó“, 541c – die Frau schreit dabei, aber kann sich nicht verteidigen, ähnlich wie später Doña Endrina); aus Angst vor Entdeckung tötet der Eremit die Frau, wird aber dennoch überführt und selbst mit dem Tode bestraft, „zu Recht“ („como era derecho“, 543b). Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass Ovid im Frauen-Ratgeber vor zu viel Alkohol warnt, weil man dann leicht Opfer von sexueller Gewalt werde, und zwar „nicht unverdient“ (*Ars* 3,765f.).

Qui culpa propria placidam sibi perdit amicam, perpetuo doleat rusticitate sua.	kannt. / Wer selbstverschuldet die ihm gegenüber wohlgesonnene Freundin verliert, / soll auf ewig leiden unter der eigenen Tölpelei.
***Ars* 2**	
603f. exigua est uirtus praestare silentia rebus; at contra grauis est culpa tacenda loqui. **625–630** at nunc nocturnis titulos imponimus actis, atque emitur magno nil nisi posse loqui. scilicet excuties omnes, ubi quaeque, puellas, cuilibet ut dicas 'haec quoque nostra fuit'? ne desint, quas tu digitis ostendere possis, ut quamque attigeris, fabula turpis erit?	Gering ist die Leistung, Stillschweigen zu bewahren zu Dingen; doch dagegen schwer wiegt die Schuld, Geheimnisse zu erzählen. Doch heute meißeln wir Inschriften den nächtlichen Taten und teuer erkauft man sich nichts weiter als angeben zu können. Natürlich, du wirst ausprobieren, wo auch immer, alle Mädchen, um [dann] egal wem zu sagen: „Die hatte ich auch schon"? / Damit die nicht ausgehen, auf die du mit dem Finger zeigen kannst, / wird, sobald du sie anfasst, eine jede zu einer schändlichen Geschichte?
Bei der *Pseudo-Ars amatoria* und in Don Amors Lehre bildet dieses *praeceptum* den Abschluss, was für eine hervorgehobene Wichtigkeit der Thematik für beide Ratgeber spricht – in der Tat ist es wesentlich für die gesamte mittelalterliche Liebesdichtung (vgl. II.3.2.4 zu Anm. 451). Nicht nur an dieser Stelle (Unterstreichungen), sondern die gesamte Don Amor-Lektion hindurch weisen *praecepta* des Liebesgottes eine größere Nähe mit der *Pseudo-Ars* auf als mit Ovids *Ars*. Burkard 1978 verfolgt diese Parallelen und stellt fest, dass insb. die Abfolge der Ratschläge, die gegenüber Ovid erratisch wirkt, aber in weiten Teilen mit der *Pseudo-Ars* übereinstimmt, somit zusammen mit einigen verwandten Formulierungen auf letztere als AD für den *Libro* verweist. Burkard vermutet, dass Ruiz Ovids Text gar nicht vorlag. Andererseits ist der zitierte Gedanke nur in der *Pseudo-Ars* als reine Aufforderung gestaltet, wohingegen Ruiz' Version deutlicher näher am ovidischen *„convicium saeculi*, seiner Kritik an den Zuständen der Jetztzeit"[670] ist; außerdem nehmen letztgenannte auch beide die der *puella* zugefügte Rufschädigung in den Blick.	

Sodann bricht Don Amor ab, er habe noch viel zu tun: Pamphilus und seine (= Don Amors) Frau Venus würden nun die weitere Lehre übernehmen (574).[671] Er entschwindet, woraufhin der Ich-Sprecher sich an uns Leser wendet: „Nie habe ich eine solche Frau, wie sie Don Amor für Euch gezeichnet hat, gefunden und ich glaube auch nicht, dass ich das hier werde." (575). Man könnte daraus schließen, dass die Erotodidaxe mit für uns Leser geschrieben war. Jedoch überlegt der Ich-Sprecher weiter: Eigentlich sei er Don Amors Rat gefolgt – und habe trotzdem keinen Erfolg bei Frauen erzielt (576–579). Meines Erachtens dient dies der Markierung, dass das Vorherige nicht als unreflektiert umzusetzende Ratschläge zu gelten hat; Anweisungen im Werk sind nicht direkt Handlungsanweisungen für den Leser, Geschichten nicht gleich nachahmenswert. Bewusst unterscheidet Ruiz textinterne und -externe Kommunikation – programmatisch die Ankündigung im Vorwort, vieles absichtlich nicht explizit zu machen. Wie die *accessus* es für Ovid implizieren (II.3.2.3; vgl. u. a. *L'Art d'amours en prose*, II.3.3.2; *Roman de la Rose* oben), obliegt es dem Leser, sich auf der eigenen moralischen Basis eine Interpretation zu erarbeiten.

Dies gilt auch für die folgende, zentrale Episode,[672] denn der Ich-Erzähler findet nun doch die Frau seiner Träume (in deren Beschreibung zur Hälfte Äußeres, zur Hälfte Charakterliches gelobt wird;

[670] Janka 1997, 439.

[671] Diese Stanza 574 wurde in der revidierten Fassung verändert, Pamphilus und Venus werden nun nicht mehr angekündigt; stattdessen formuliert Don Amor zum Abschluss eine poetologisch verklausulierte Anweisung, die Lehren und Lernen miteinander verschränkt: „castígate castigando e sabrás a otros castigar" (575 *bis* d).

[672] „[... C]onstituting the central episode of the *LBA* and serving as a key to its interpretation." (Seidenspinner-Núñez 1981, 41).

580–583): die Witwe (!)[673] Dona Endrina. Um sie erobern zu können, sucht er amourösen Rat zunächst bei Venus – genau wie es der namensgebende Protagonist des *Pamphilus* (*de amore*, II.3.2.4) getan hatte.

***Ars* 1,3f.**	
arte citae ueloque rates remoque mouentur, arte leues currus: arte regendus Amor.	Mit Kunst *[= Geschick]* werden schnelle Schiffe durch Segel, durch Ruder bewegt, / mit Kunst wendige Wagen: Mit Kunst lenke man auch die Liebe.
anon., *Pamphilus (de amore)* 81–87 [Venus an Pamphilus: …]	
Ergo tuis primum si non fauet ipsa loquelis, Arte uel officio fac tamen, ut faueat! Ars animos frangit et firmas diruit urbes, Arte cadunt turres, arte leuatur onus; Et piscis liquidis deprenditur arte sub undis Et pedibus siccis per mare currit homo. Rebus et in multis ars adiuuat officiumque,	Also: Wenn sie sich zunächst auch nicht recht interessiert für deine Worte, / mit Kunst oder Beflissenheit erwirke trotzdem, dass sie sich interessiert. / Kunst bezwingt Hochmut und reißt befestigte Städte ein, / durch Kunst fallen Türme, durch Kunst wird leichter die Last; und der Fisch unter den Wasserwogen wird gefangen mit Kunst, und trockenen Fußes übers Meer eilt der Mensch. Ja, in vielen Dingen hilft die Kunst und die Beflissenheit, […]
Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* 618f. [Venus an Ich-Erzähler: …]	
Con arte se quebrantan los coraçones duros, tómanse las cibdades, derríbanse los muros, cáense las torres fuertes, álçanse pesos duros; por arte juran muchos, por arte son perjuros.	Durch Kunst bricht man harte Herzen, nimmt man Städte ein, reißt man Mauern nieder, stürzt man wuchtige Türme, hebt man schwere Gewichte; mit Kunst leisten viele einen Eid, mit Kunst werden sie meineidig.
Por arte los pescados se toman so las ondas e los pies bien enxutos corren por mares fondas; con arte e con servicio muchas cosas abondas, por arte non ha cosa a que tú non respondas.	Mit Kunst fängt man Fische unter den Wogen und die Füße eilen schön trocken über tiefe Meere; durch Kunst und mit Dienstbarkeit hast du an Vielem reichlich, mit Kunst gibt es nichts, auf das du keine Antwort hast.
Anders als beim Gros der spätmittelalterlichen *Ars*-Übertragungen (II.3.3.2) re.produzieren, ja aemulieren *Pamphilus* und *Libro* die Stilistik der *Ars*-Passage, am auffälligsten in der anaphorischen Verwendung von *ars*; auch wenn die Metaphern aus anderen Bereichen stammen, ist der Anschluss an *Ars* 1,3f. eindeutig. Noch direkter ist die Übernahme aus dem *Pamphilus* in den *Libro*, der sein Vorbild in etwa so syntagmengetreu überträgt wie die besprochenen Nachdichtungen die *Ars*. Im Zuge dieser (mitunter) Übersetzung der Ideen in sein Werk übernimmt er zudem affirmativ die Erweiterung des *Pamphilus*, dass zu *ars* auch *officium* („servicio") gehöre. Dieses *Ars* 1,3f. fremde Konzept ist vor allem aus *Ars* 2 gewonnen und dann zu einer entscheidenden Säule höfischer Liebe geworden, wie wir bereits mehrfach gesehen haben. Außerdem übernimmt er die Jagdmetaphorik, welche ein zentrales Illustrationselement für Eroberung in der *Ars* (beginnend mit 1,45–49) sowie im *Pamphilus* darstellt und welche im *Libro* zum „prevalent symbolic and structural motif" ausgebaut wird.[674] „The hunt is a particularly flexible vehicle for figurative expression because it is characteristic of both the courtly and the religio-didactic traditions and is eminently adaptable to the comic-realistic mode."[675] Dies wird Kernmotiv der *Ars*-Rezeption bleiben (u. a. II.4.3.4).	

Wie sich hier andeutet, ist die gesamte folgende Episode (584–891) als ausgebaute Nachdichtung des *Pamphilus (de amore)* angelegt.[676] Doña Venus wiederholt darin teils Don Amors Rat mit der Versiche-

[673] Galathea im *Pamphilus* ist keine Witwe. Die Idee könnte aus der *Pseudo-Ars amatoria* (II.3.2.4) stammen, denn dort wird die Liebe zu einer Witwe angepriesen: *Dulcis amor vidue mollit quoque corda superba, / que melius cunctis et sapienter amat*. (15f.; vgl. Burkard 1978, 396 Anm. 9).

[674] Seidenspinner-Núñez 1981, 49, deren Arbeit sich zentral mit wiederkehrenden Jagdmotiven im *Libro* beschäftigt, welche dessen disparaten Einzelteilen einen roten Faden zu verschaffen vermögen. Sie zeigt das ausgehend von der Parallelisierung des *Pamphilus* mit der Endrina-Episode im *Libro*.

[675] Seidenspinner-Núñez 1981, 59f.

[676] Seidenspinner-Núñez 1981, 38–40 (mit synoptischer Parallelisierung der entsprechenden Passagen beider Texte in der Appendix, 95–149); vgl. Garbaty 1967, 108; Cristóbal 2011, 241; Minnis 2001, 65; Rouhi 1999, 233–239.; Hartweg 1964; eine kritische Perspektive bei Hamilton 2007, insb. 102f.

rung, das sei kein Problem, im Gegenteil, denn ein Rat sei valider, wenn sich darin mehrere einig seien (609). So wartet sie auch gleich mit einer Wiederholung auf: Bleib hartnäckig im Liebesdienst, das wird jede Frau erweichen, denn so hat es Don Amor den Ovid in der Schule gelehrt (612)! Bleib auch dran, wenn ihr ein wenig intimer werdet.

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* [Venus:]	
629	
Ado fablares con ella, si vieres que ay lugar,	Wenn du sprichst mit ihr, falls du siehst, dass dafür der Ort ist,
un poquillo, como a miedo, non dexes de jugar;	dann versäume nicht, ein wenig, vorsichtig, sie zu streicheln;
muchas vezes cobdicia lo que te va negar;	häufig begehrt sie das, was sie dir verweigern wird; / sie wird dir
darte ha lo que non cuidas si non te das vagar.	das geben, was du nicht erwartest, wenn du dir nicht Zeit lässt.
631	
Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada	Für besser hält es eine Frau, ein wenig gezwungen zu werden
que dezir: 'Faz tu talente,' como desvergonçada;	als zu sagen: „Mach, was du willst" – wie eine Schamlose;
con poquilla de fuerça finca mas desculpada:	mit ein wenig Gewalt bleibt sie mehr entschuldigt;
en todas las animalias ésta es cosa provada.	bei allen Tieren ist dies eine bewährte Sache.
anon., *Pamphilus (de amore)* 109–114 [Venus:]	
Si locus est, illi iocundis uiribus insta!	Wenn es der [richtige] Ort ist, bedränge sie mit angenehmer Gewalt. / Was du kaum gehofft hast, wird sie dir bald selbst geben.
Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi. 110	
Non sinit interdum pudor illi promere uotum,	Zuweilen erlaubt das Schamgefühl ihr nicht, [ihren] Wunsch nach außen zu zeigen, / sondern, was sie zu haben begehrt, das verweigert sie selbst umso mehr. / Schicklicher findet sie es, gewaltsam ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, / als dass sie sagen würde: „Mach mit mir, was du willst."
Sed quod habere cupit, hoc magis ipsa negat.	
Pulcrius esse putat ui perdere uirginitatem	
Quam dicat: 'De me fac modo uelle tuum!'	
Ich zitiere den *Libro* nur auszugsweise; insgesamt ist die Passage, wie auch die meisten anderen, ausgebaut, aus sechs Versen im *Pamphilus* (II.3.2.4) werden bei Ruiz 20 (Stanzen 629–634). Deutlich fällt jedoch auf, wie der Verfasser des *Libro* den Rat zu sexueller Gewalt in seiner Nachdichtung abschwächt: 629 tönt mit „jugar" die Szene spielerisch; „muchas vezes" schränkt die Omnivalenz der Aussage ein, dass Frauen das begehren, was sie verweigern und „un poquillo, como a miedo" schwächt die Aufforderung zu körperlicher Berührung ab, genauso wie es „un poco forcada" und „con poquilla de fuerça" in 631 tun. Der abschließende Hinweis auf das Vorbild der Tierwelt passt zur im *Libro* präsenten Jagd-Metaphorik, ist allerdings mindestens ambivalent: Sie kollidiert mit den menschlichen Kategorien von Scham und Sprechfähigkeit in den vorausgehenden Versen und kann ohne Weiteres auch als zynische Wertung von sexueller Gewalt als animalisches Verhalten gelesen werden, je nach Rezipient.	

Allerdings beendet Venus ein wenig später in 646 ihre Erotodidaxe mit einer Stanze, die unvermittelt und überraschend zum Thema von 629–634 zurückkehrt und die ohne Entsprechung gegenüber dem *Pamphilus* eingefügt ist.

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* 646 [Venus:]	
Guárdate non la tangas la primera vegada;	Pass auf, dass du sie nicht anfasst beim ersten Mal;
non acometas cosa por que finque espantada;	nimm nichts in Angriff, wodurch sie verängstigt wird;
sin su plazer non sea tanida nin trexnada;	ohne, dass es ihr gefällt, sei sie nicht angefasst noch angepackt;
una vez échale cevo, que venga segurada.	erstmal wirf ihr einen Köder aus, sodass sie kommt ohne Furcht.

Mehrfach verweist der Text auf das AD, u. a. wenn der Erzähler über Trotaconventos Hilfe sagt: „Venus konnte nicht mehr für Pamphilus tun" („doña Venus por Pànfilo non pudo más fazer", 698c); 429, s. o. im Haupttext; in 891 schließt folgende Quellennennung die Episode: „Si villanía he dicho aya de vos perdón, / que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón." (891cf.; Verweis nur auf den *Pamphilus*: 574 [1. Version]); zur Einordnung jeweils siehe Hartweg 1964, 200–206.

Durch diese nachträgliche Warnung entsteht der Eindruck, dass der Autor Ruiz dem Leser die aufgetragene Rezeptionsleistung so gänzlich ungelenkt doch nicht zutraut. Durch Parallelität wirft sie ein ähnliches Licht auf die bei Ovid vorangestellte Mahnung, nicht Schaden zuzufügen, wenn man sich Küsse holt: *tantum, ne noceant teneris male rapta labellis, / neue queri possit dura fuisse, caue*. (*Ars* 1,667f.).

Darauf verabschiedet sich Venus und das Ich bleibt verunsichert und (übertrieben?) leidend zurück: „Mir bleiben nur meine Zunge und Worte." (649) Es wendet sich nun an eine Kupplerin („Trotaconventos"), die unter anderem den Rat, die Frau zu drängen, nochmals aufgreift (822f. wie *Pamphilus* 542–548). Inzwischen hat es die Persona des „Don Melón" angenommen – das Ich wird vom Dichter aufgespalten in einen *amator*-Protagonisten („Don Melón") und eine moralische Kommentator-Instanz. In Seidenspinner-Núñez' Interpretation erzeugt der Dichter damit eine Distanz, welche hervorhebt, dass die Don Melón-Figur den *Pamphilus* als plakativ-oberflächlich ‚höfisch' Liebend-Jagenden parodisieren soll. Hier wäre jedoch zu fragen, ob nicht der *Pamphilus* als elegische Komödie bereits einen satirischen Blick auf höfische Liebe in sich trägt.[677] Insofern wäre die Verzerrung in der Don Melón-Figur nur eine Verstärkung von dessen satirischer Parodie. So oder so, der Effekt bleibt derselbe und auch Seidenspinner-Núñez' darauf aufbauende Gedanken können wir weiterverfolgen. Prototypisch für ihre Analyse des Gesamtwerks sieht sie in der Episode eine dreifache Perspektivierung realisiert, die Juan Ruiz seinen Lesern eröffnet: Auf einer Ebene arbeitet er mit den klassischen Motiven höfischer Liebe („buen amor"), die mitunter jedoch so stark überzeichnet werden, dass sie eine weitere Ebene eröffnen, nämlich von komischer Brechung („loco amor"), und zu guter Letzt tritt mal offener, mal verdeckter ein ernsthaft religiös-didaktischer Modus des Sprechens hinzu („amor lympio").[678]

> It is futile, therefore, to attempt to pin down to any one mask a poet who clearly prides himself on his mastery of voices and attitudes and to approach the *LBA* by means of an equivocal narrative *persona*. The alternative is to seek some kind of coherent infrastructure in the *Libro* itself by examining what the poet does as artist rather than what he says as a narrator. [679]

Bis heute, aber anscheinend auch schon nach seiner Veröffentlichung hat dieses Oszillieren den Rezipienten des *Libro de Buen Amor* Schwierigkeiten bereitet. Die Vergewaltigungsszene, mit der die Episode ihren unrühmlichen Höhepunkt findet, fehlt in den Handschriften, 2 Folios mit 32 Stanzen wurden offenbar herausgerissen: „The mutilation of MS S at this point, if not of MS G, seems to be the work of a

---

[677] II.3.2.4, insb. Anm. 514.

[678] Seidenspinner-Núñez 1981, 38–58. „Seidenspinner-Núñez [...] developed the concept of 'parodic perspectivism' to refer to the multiple perspectives, ambiguity, and shifting planes of meaning in the *Libro*. Parody was a facet of the rhetorical device of allegory, which – in the Middle Ages – meant denoting one thing at the literal level of the words (*littera*) and meaning another on the figurative level (*sens*). Allegory was a prized ornament in learned and religious contexts, and was employed to convey didactic or scriptural meaning through reading strategies based on seeking the good through *caritas*, Christian love, and generosity of spirit. In secular and courtly literature it was primarily a device through which the poet displayed his skill, and from whose decipherment his reader derived pleasure. Finally, it was burlesqued in a comic mode, associated with popular culture, through the refusal to recognize a significance above the literal level, thereby undermining official courtly and religious discourse. Each of these modes – religio-didactic, courtly, and comic – is present in the *Libro*'s parodic perspectivism. The *Libro*, therefore, is deliberately ambiguous with multiple interpretations dependent upon the inclination of the reader to *caritas* and didactic reading, to aesthetic pleasure and literary recreation, or to *cupiditas* and religious truancy." (Haywood 2004, 26).

[679] Seidenspinner-Núñez 1981, 55.

censorious reader.[680] Ruiz jedenfalls scheint eine solche Reaktion vorhergeahnt zu haben, denn auf viererlei Weise versucht er nach der Geschichte, in kommentierenden Stanzen das Vorhergehende abzumildern und, noch konkreter als im Vorwort, die Rezeptionshaltung insbesondere seiner Leserinnen zu lenken. Er versichert,[681]

1. die beiden Protagonisten hätten im Anschluss geheiratet (891; anders als im *Pamphilus*, wo nicht klar ist, ob der entsprechende Vorschlag der Anus umgesetzt wird);
2. der anstößige Teil sei auf die ADe zurückzuführen („Si villanía he dicho aya de vos perdón, / que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón.", 891cf.);
3. die Geschichte sei als warnendes Exemplum für Frauen vor Liebhabern und vor Kupplerinnen geschrieben (892–909);
4. das Geschehene sei nicht dem Arcipreste geschehen (wiewohl der Text das zuvor so angelegt hatte) (909).

Diese mehrfachen Apologien sind natürlich teils nicht gut miteinander vereinbar – sie wirken wie eine Vorsichtsmaßnahme gegenüber denjenigen Lesern, welche die nur implizite Moral nicht aus dem Vorherigen lesen konnten. (Gewissermaßen verbindet ihn das mit Ovid, dass ihre diesbezüglichen ‚Vorsichtsmaßnahmen' nicht fruchteten, beide Werke trafen auf ungnädige Leser; zu Ovid II.2.1–2; III.5).

Im Rahmen unserer Rezeptionsgeschichte gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass wir hier nicht zum ersten Mal auf ein Werk treffen, das mit seiner Deutungsoffenheit und seinem Nebeneinander verschiedener Moralvorstellungen die Forschung bis heute beschäftigt.[682] Diese spezielle Form der Kommunikation, die über das Thema *amor* grundsätzliche Bereiche des Lebens auslotet und dabei dem Leser durch die Vielzahl verschiedener Kommunikationsangebote (unterschiedlicher moralischer Positionierung) Unterhaltung sowie Unterweisung, allerdings ohne eindeutige Leselenkung, bietet, begegnet uns öfter in Verbindung mit Ovid und Ovidiana. Und auch wenn es Stimmen gibt, die wie schon bei Andreas Capellanus davon ausgehen, dass Juan Ruiz Ovid selbst gar nicht im Original kannte (was zu bezweifeln ist), so wird stets zumindest vorausgesetzt, dass ihm verschiedene Kombinationen von pseudo-ovidischen Werken vorlagen: neben dem *Pamphilus* auch *De amore*, die *Pseudo-Ars amatoria* und *De vetula* (insbesondere dessen spezielle ‚autobiographische' Rahmung spricht dafür; zu allen genannten: II.3.2.4).[683] Ambiguität ist Ruiz Leitmotiv, eine Haltung, die Ernst und Unernst zugleich zulässt – und deren ernste Ebene sich insbesondere aus meta-poetischen Diskursen speist, so die einleuchtende These von Margaret Par-

---

[680] Willis 1972, lv; vgl. Burkard 1999, 106–109.

[681] Vgl. dazu Burkard 1999, 110–117.

[682] Vgl. Rouhi 1999, 226–233, die dazu allerdings treffend anmerkt: „On one level, it is rather puzzling that the ambiguities of *El libro del buen amor* continue to generate so much debate: the Archpriest's poem is a full-fledged literary work, the mark of which is none other than its open quality." (227). Einen aufschlussreichen Überblick über die Forschung bis 1980 gibt Seidenspinner-Núñez 1981, 1–7, ergänzend siehe Haywood 2004, 29–31.

[683] Vgl. Burkard 1999; Parker 1991, 342f., die einen Überblick über den Forschungsstand gibt; Seidenspinner-Núñez 1981, 40f. Interessant auch die weiterführende These, die den *Libro* zudem mit jüdischen Texten (und ihrem arabischen Umfeld) in Verbindung bringt und die wiederum *De vetula* (II.3.2.4) beeinflusst haben, wie v. a. die gemeinsame Figur der alten Kupplerin zeigt (siehe Hamilton 2007 und die Studie von Rouhi 1999, die diesen Charakter in westlicher und islamischer Literatur verfolgt). „The structural and thematic similarities common to these works – works seemingly separated by linguistic, religious, and political borders – point to a larger shared Mediterranean tradition that includes the Arabic and Hebrew traditions of the Iberian Peninsula as well as the Latin and vernacular traditions of western Europe." (Hamilton 2007, 118; vgl. den Forschungsüberblick dazu bei Heywood 2004, 26–31).

ker:[684] Ruiz ist sich bewusst und will bewusst machen, wie Literatur vermittelnde Prozesse einzuleiten vermag – nicht zufällig ist „Buen Amor" nicht nur der Werktitel, sondern auch der Name der vermittelnden Kupplerin. Ruiz ist vor allem deshalb fasziniert von Ovid, weil dieser wie er in einer Zeit schreibt, in der die persönliche, individuelle Realität des Autors derjenigen der politisch gewollten Gesellschaft widerspricht. Ovid verfasste ein Werk, das bewusst in hochkultureller Form ‚niedere' Triebwelten beschreibt und damit absichtsvoll auf die Divergenz von offizieller und tatsächlicher Moral hinweist (mehr dazu in Kap. III); im Schreiben setzt sich der Autor mit dem Potenzial dieser möglichen Mittler-Rolle von Literatur auseinander – genauso Juan Ruiz. „The *Libro de buen amor* dramatizes the recognition that a literary work, like the narrator-lover and like the go-between, may seduce and may deceive or enlighten, depending upon the reader's response."[685] Wie bei Ovid bewirken die unzuverlässige Ich-Stimme und wechselnde Sprecher eine Vielschichtigkeit, die es dem Niveau des Lesers überantwortet, Kommunikationsangebote wahrzunehmen, das heißt den Text zu interpretieren:

> [W]hile the story is funny, the message is serious. The text incorporates familiar forms such as exempla, proverbial sayings, and elegiac comedy and combines them into a new form and uses this new form to discuss sexual love humorously and seriously in a way which involves the audience in the interpretation.[686]

Dies verbindet Juan Ruiz mit anderen Schriftstellern gerade des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance, die in der Tradition Ovids stehen: In der Rolle des Liebesdichters und des Liebe vermittelnden Dichters, der in zahlreichen Kuppler-Figuren textintern gespiegelt wird, sehen sie die Möglichkeit, Fragen der Unmittelbarkeit von Dichtung zu verhandeln, von „seduction and mediation" in Erotik wie in und durch Poesie.[687] So entpuppt sich Ruiz als aufmerksamer Leser (Ovids und) verschiedenster ovidianischer Traditionen, deren Komplexität er in seinem Werk zusammenzuführen erprobt.

II.3.4 Zusammenfassung

Mittelalterlicher Ovidianismus ist zunächst einmal von Vielschichtigkeit bestimmt, Ovid war „the most ambivalent of all the grammatical *auctores*".[688] Drei Facetten waren besonders prominent: „the exile, the lover, and the poet of learning",[689] und die allgemeine Faszination der Person war bei Ovid umso größer,

---

[684] Parker 1991, vgl. dazu Seidenspinner-Núñez 1981, 77–92.

[685] Parker 1991, 351f. Diese These der Rezeptionsverantwortung des Lesers teilt auch Seidenspinner-Núñez 1981. Vgl. die Interpretation des Vorworts zum *Libro* bei Minnis 1997, 174f.; 175: „Ruiz professes that his intention is a good one. He has written 'in mindfulness of the good'; a man or woman with true understanding will choose and act upon it – which presumably means that such a person will understand what is good and what is evil, and behave accordingly. This leads into a recommendation of the *Libro* as both a *remedium amoris* and an *ars amatoria*, which owes much of its discourse to the *accessus Ovidiani*." Denn dort wird, wie wir in II.3.2.3 gesehen haben, eine Moralisierungsstrategie angewendet, die über die Qualifizierung der Erotodidaxe als „Ethik" (= Präsentation der Sitten der Antike) die Verantwortung dafür, die richtigen Lehren aus dem Werk zu ziehen, auf den Leser überträgt (siehe auch Minnis 2001, 69).

[686] Parker 1991, 352.

[687] Parker 1991, 352.

[688] Minnis 1997, 153.

[689] Hexter 2002, 442. Zur Präsenz ovidischer Gnomen (auch aus der *Ars* und den *Remedia*) in wissenschaftlicher Literatur siehe Viarre 1966.

da es durch das Fehlen einer antiken Vita Leerstellen zu füllen gab, wofür seine eigene Dichtung gerade des Exils reichlich Anhaltspunkte lieferte. Die genannte Dreiteilung durchzieht dementsprechend das Bild des Autors und Werkes gleichermaßen, man unterteilte das Œuvre in solche Texte, die zum Exil geführt hatten, und solche, mit denen er das Unglück rückgängig zu machen versuchte.[690] Diese moralische Trennlinie verlief auch zwischen *Ars amatoria* (Verbannungsgrund) und *Remedia amoris* (Versuch der Wiedergutmachung). Und sie überlappte sich mit der Dichotonomie des antiken *auctor* als fast überirdische Autorität[691] in philosophischen und naturwissenschaftlichen Fragen versus die offenkundige Triebhaftigkeit dieses antiken Menschen, die ihn ins Exil geführt hatte. Interessanterweise jedoch trafen sich, ja kulminierten gerade in seiner Erotodidaxe beide Gesichter Ovids: Liebender und Lehrer, Querulant und Autorität, Verbannter und Unsterblicher.

Von dieser Ambivalenz ging offensichtlich eine besondere Faszination aus, niemals sonst waren die beiden Texte jedenfalls so präsent,[692] besonders in Frankreich.[693] Für manche war der Widerspruch ganz besonders beunruhigend, ja abstoßend, insbesondere, dass Ovid – nicht so sehr der Sexualität, sondern überhaupt – irdischer ‚freier' Liebe einen so hohen Stellenwert einräumt und für sie hohe (rhetorische, literarische) Mittel aufwendet. Dennoch wurde Ovid als einer der *auctores* und wurde auch seine Erotodidaxe im Schulunterricht gelesen, was die Flexibilität zeigt, mit der das christliche Mittelalter pagane Textaussagen/Mytheme, sofern als ethisch hilfreich empfunden, in seine Kultur integrierte.[694] Und „ethischer Literatur" gehörten *Ars* und *Remedia* deshalb an, weil sie menschliches Verhalten in der Liebe beschreiben.[695] Zwar war die Erotodidaxe nicht so starker moralischer Allegorese unterworfen wie die *Metamorphosen* (bekanntestes Beispiel: *Ovide moralisé*) oder sogar die *Heroides* und *Amores* (als Warnung vor Amoralität, Fehltritten in der Liebe);[696] tatsächlich macht der didaktische Charakter, die explizite Instruktion der beiden Werke das auch schwierig bis unmöglich. Aber wenn wir Allegorese verstehen als Überbrückung der Lücke zwischen (in der Vergangenheit liegender) Textbedeutung und Lektüregewohnheit (in der Gegenwart), also der Art und Weise, wie Leser Bedeutung zu konstruieren gewohnt sind,[697] dann wurde Ovids Erotodidaxe durchaus allegorisiert: Re.produziert wurde, was zur zeitgenössischen Konzeption der Liebe passte; es wurde (um)gedeutet, ergänzt – und einiges ignoriert. (In der Schule

---

[690] Siehe u. a. Kugler 1987, 248.

[691] Diese Autorität speist sich allein aus der Tatsache, dass Ovid einer der überlieferten antiken Dichter ist. Diskussionen über literarische Qualität (abseits vom Inhalt) finden nicht statt (vgl. Fogarty 1973, 99f.; Hexter 1986, 212).

[692] „The heyday of the *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris* seems to have been the Middle Ages" (Miller/Newlands 2014a, 5); „Certainly the range of medieval testimonies on Ovid's erotic poetry gives one the impression that the two things medieval readers and writers liked most were to love and to learn." (Hexter 1986, 17).

[693] Von Frankreich, dem geistigen Zentrum des Mittelalters, nahm die Blüte der Beschäftigung mit Ovid ihren Ausgang und breitete sich auf Europa aus. Allerdings nicht mit konstanter Schwerpunktsetzung, denn in Italien z. B., wo man Exil und vor allem Mythographie Ovids fokussierte, spielte der *praeceptor amoris* nie die prominente Rolle, die er in Frankreich einnahm (vgl. Guthmüller 1981, 33). Überhaupt war die Literatur auf französischem Boden nicht nur am frühesten, sondern auch am nachhaltigsten von Ovid geprägt (Highet 2015, 59).

[694] Vgl. auch Nickolaus 2002, durch dessen Monographie sich diese These zieht (expliziert z. B. in xviiif.) und Copeland 1991, 221.

[695] Freilich ist für uns heute nicht mehr festzustellen, inwiefern diese Einteilung aus den *accessus* nicht auch Strategie war, um sich gegenüber den moralisch strikteren Instanzen abzusichern, während man im konkreten Unterricht möglicherweise die ‚ethische' Dimension der Texte ignorierte (vgl. Van Peteghem 2020, 28).

[696] Vgl. Elliott 1981, 432 sowie Garrett 2004, 40.

[697] Kennedy 2006, 289, der m. E. zu Recht auch darauf hinweist, dass dies das Grundschema von Textarbeit blieb, bis zur heutigen literaturwissenschaftlichen Interpretation: Man deutet (um), tilgt vermeintliche Redundanzen, schließt angenommene Lücken, usw.

lag der Fokus sowieso klar auf der Spracharbeit.) Entweder man wies dem Werk also eine rein darstellende Funktion zu; oder, und das war das häufigere Vorgehen, man begeisterte sich für die Idee, der ‚Naturgewalt' *Amor* über die Befolgung bestimmter Handlungsanweisungen Herr zu werden, ihr eine Regelhaftigkeit nachzuweisen respektive aufzuerlegen. Diese Befreiung (zumeist des Mannes), die Hilfe dabei, die Kontrolle über die Kontrolle (durch eine Frau) zu erlangen, überlagert bei den wohl stets von Klerikern verfassten *artes amandi* die Eroberung, spielerische Verführung oder Sinnlichkeit.[698] Auf diesem Wege konnte die Beschäftigung mit ovidischer Erotodidaxe auch aus christlicher Sicht gerechtfertigt werden, zumal wenn es sich um die Abkehr von Liebe handelt, wie sie (vermeintlich) in den *Remedia* gelehrt wird[699] (die deshalb präsenter in den Schulen waren als die *Ars*, die – trotzdem oder darum? – stärker literarische Rezeption anstieß). Diese Entwicklung, die man in Ovids Vita sah beziehungsweise sehen wollte, – schädliche *lascivia* wird später widerrufen – war übrigens ein wiederkehrendes Motiv, mit dem man den Gegenstand dialogisch verhandelte: Über die Präsentation von und Auseinandersetzung mit körperlicher Liebe soll diese letztlich als nichtig entlarvt werden.

Grundlage dafür war, dass man in Ovids Erotodidaxe grundsätzlich eine wirkliche Behandlung erfolgsversprechenden Handelns in Liebesdingen sah, also per se ernsthafte Erotodidaxe.[700] Mit dieser wollte sich die kritische Rezeption weniger beschäftigen,[701] und in der eigenen Skepsis bis Abneigung sah man sich durch Augustus' Relegationsurteil bestärkt. Ansonsten jedoch fehlte der (literar-)historische Kontext (Lehrgedichtstradition; Augustus' Ehereformen und Moralgesetze), was mitunter wichtige Ebenen ovidischer Ironie und Mehrdeutigkeit in den Hintergrund rücken ließ[702] (zu diesen v. a. III.4–5). Dies gilt auch für die – umgekehrt reichhaltige – literarische Auseinandersetzung, wie der auf die Liebeslehre konzentrierten geistlichen ‚Übersetzer' oder der Troubadoure, bei denen die satirische Gesellschaftskritik Ovids entfällt.[703] Allerdings weisen Forscher auf das poetologische Verständnis der Troubadoure hin, die mit der höfischen Liebe zwar ein im Sozialen verankertes Phänomen behandelten, sich aber der literarischen Stilisierung bewusst waren – und, so die belastbare These, diese auch bei Ovid erkannten, dem sie sich nahe und zugleich fern fühlten, verbunden in Tradition, aber einen Schritt näher als er zur Wahrheit, welche in antiken Texten nur ansatzweise und versteckt, also ent-deckend zu lesen ist. [704]

---

[698] Gally 2005, 117 und 129.

[699] Die *Remedia amoris* sind der *Ars amatoria* damit eng verbunden und zugleich eigenständiger als sie es in späteren Zeiten sein würden.

[700] „The didactic nature of the poem appealed to medieval readers, who – unlike many more recent critics – found the idea that love can, and should be, taught both reasonable and attractive. [...] Readers would emerge from their study of the *Ars amatoria* well versed in Latin grammar and vocabulary and at the same time well equipped for the game of love." (Volk 2010, 111).

[701] Vgl. Dimmick 2002, 264; Martindale 1988a, 1f.: „There is a striking contrast between the rich and varied response of artists, and the comparative poverty of the critical tradition, which has often done little more than reiterate the complaints made in antiquity by the schoolmasterly Quintilian and the Senecas, father and son."

[702] „This transformation of the *Ars* into an authorative text flattens out the irony of Ovid's *Ars* and offers in its place an exercise in ancient wisdom." (Desmond 2006, 76; vgl. Desmond 2014, 165). Etwas anders Burkard 1999, 25f.: „To suppose that the authors naively overlooked the Roman poet's satirical vein in order to concentrate on the strictly pragmatic would be inaccurate. What they sought was to modernize the work by rewriting both the satire and the instructional aspect in a manner that would have greater appeal to a contemporary 'inside' audience, an ecclesiastical audience."

[703] Ein Beispiel siehe Mancini 2006, 5.

[704] Kaehne 1983, 94: „Der Trobador weiß um die grundsätzliche Verschiedenheit zwischen seiner und der antiken Liebeskonzeption, etwa so wie er um die Verschiedenheit von Altem und Neuem Testament weiß. Mittelalterliche Dichtung ist ohne Tradition nicht denkbar. Auch die in ihrer Entstehung und in ihren Konzeptionen so eigenstän-

Dementsprechend konnte der *auctor* Ovid auch eine – eben – Autorität sein, die man für eine Infragestellung zu enger, zu orthodoxer Konzeptionen von Liebe und Sexualität aufrufen konnte.[705] Es blieb aber nicht bei einfacher reduzierender Übernahme ovidischer Gedanken. Im Gegenteil, in einem Prozess der „Inkulturation"[706] wurden ovidische Gedanken zu Impulsgebern und Material zugleich für eine sich lebendig entwickelnde Konzeption des Eros. Im Zentrum stand nicht die sozialsatirische, nicht die literarästhetische Dimension ovidischer Erotodidaxe, sondern ihre sachliche Eignung als Prätexte für eine eigene Auseinandersetzung mit zeitgenössischer beziehungsweise eigener Konzeption von Liebe. Für Schriftsteller sprudelte hier ein unerschöpflicher Quell der Inspiration für die so zentrale Thematik der Positionierung von menschlicher zu göttlicher Liebe. Parallel zu dieser Dichotomie bewegen sich andere Diskussionen: Wie sind Liebestriebe und Anstand zu vereinen? Nicht re.produziert wurde beispielsweise bei den Troubadouren das bei Ovid zentrale *(dis)simulare* von Emotionen (Anm. 219),[707] das dafür im Laufe der Epoche immer mehr gerade kontrovers, ja adversativ als Proprium ovidischer Erotodidaxe Beachtung erfuhr. Denn Rhetorik und Eroberung – selbst und gerade als ‚Gesellschafts-Spiel' – verlangen ja beide einen gewissen Anteil an Verstellung. Ähnlich schwierig steht es um die Position der Frau, die zum Beispiel in der Minne große Macht besitzt und doch durch Passivität ausgezeichnet ist. Unterdrückt wurde da das ‚emanzipatorische' Potenzial der *Ars amatoria*, Buch 3 wurde nahezu ignoriert, genauso wie der mehrfache Hinweis auf die ‚Waffengemeinschaft' im Bett.[708]

Naturgemäß beruhten derlei gesellschaftliche Verhandlungen auf einer gewissen Verfügbarkeit. War ovidisches Gedankengut erst einmal zugänglich gemacht über Schulen (hier spielte Orléans und die dortige allegorische Lektüre eine zentrale Rolle)[709] und Adaptionen, konnte es freier verwoben werden mit anderen Formen des die mittelalterliche Kultur konstituierenden *amor* in Dichtomie menschlicher versus

---

dige Trobadorlyrik fühlt sich von Anfang an verpflichtet, ihren Platz in der Geschichte durch Einfügung in die Tradition zu bestimmen, da die Geschichte keine Entwicklung, sondern die immerwährende Bestätigung feststehender Wahrheiten ist, die es von Mal zu Mal klarer zu erkennen gilt, die aber seit jeher in den Schriften und Taten der Vorgänger Ausdruck fanden, wenn man sie nur richtig versteht."

[705] Milowicki/Wilson 1995, 234.

[706] So bezeichnet von Pym 2013. Die Idee: Bei Sprachen, die für bestimmte gesellschaftliche Bereiche fundamental sind, wie heute Englisch, im 19. Jh. Französisch oder eben über lange Zeit hinweg Latein, wird aus einer Ausgangskultur übersetzt, die Menschen der Zielkultur nicht fremd ist und deren Position eine einfache aneignende Übertragung verbietet, weil die Ausgangskultur zu ‚mächtig' und bereits in der Zielkultur präsent ist. Um den dann sich vollziehenden Vorgang zu benennen, wählt Pym einen Ausdruck, mit dem die katholische Kirche Übertragungen liturgischer Sprache für den modernen Gebrauch bezeichnet: „Inkulturation", das heißt der doppelte Weg, auf dem einerseits das Evangelium in der neuen Kultur Gestalt annimmt und gleichzeitig diese Kultur in die Gemeinschaft der Kirche aufgenommen wird. „The model of inculturation proposes that periphal cultures aspire to features of a wider or more central culture and that both sides of the equation are modified as a result." (101; vgl. die „Transformation der Antike", Kap. I passim, v. a. Anm. 75; 130; zu Anm. 144f.). Dazu passt der bei Stapleton (1996, 45f.) aufgegriffene Gedanke, dass im Mittelalter die Antike nicht wahrgenommen wurde als eine von der eigenen verschiedene Kultur. Heute operieren wir selbstverständlich mit dem Gefühl der Alterität gegenüber einer Antike, als deren Erben wir uns nur betrachten können, weil diese bereits ‚verstorben' ist. „Antike" und „Mittelalter" sind unsere Setzungen; mittelalterliche Schriftsteller scheinen dagegen ‚die Antike' einfach weiterzuschreiben, d. h. fortzuführen, was sie nicht als abgeschlossen sehen – so etwas wie Anachronismen gibt es deshalb auch nicht.

[707] Auch in Übertragungen, außer bei Guiart, siehe Hyatte 1971, 52; ebd. 28: „Ovid's means of deceiving a lady are foiled within the Ovidian tradition".

[708] *Ars* 2,682, 2,727f. und 3,794. Zur Frage nach „Mutual love as a medieval ideal" vgl. den so betitelten Beitrag von Hall McCash in Busby/Kooper 1990, 429–438.

[709] Siehe Tiliette 1994; Gally 2002, 3.

göttlicher Liebe, die jedoch fruchtbar war für verschiedenste Analogieschlüsse. In dieser psychischen Polyphonie – Ovid durchaus nicht fremd[710] und teils vielleicht entlehnt – entwickelten sich neue Varianten des Codes, den die Dichter des Mittelalters zur Verschriftlichung von Sehnsüchten und Begierden verwendeten. Immer mehr lateinische, dann volkssprachliche Texte entstanden, in elegischen Distichen, dann ‚unklassischen' Versformen, welche in steigender Komplexität die genannte Codierung auch auf andere Bereiche anwandten oder bewusst neu codierten. Und diese Texte boten wiederum Ausgangspunkte für neue Werke, die so indirekt (und auch, jedoch nicht zwingend, direkt) auf ovidische Gedanken rekurrierten.[711] Burkard identifiziert folgende populäre Themen und Strukturen der Ovid-Rezeption im Mittelalter:[712]

- Kombination/Gegenüberstellung von geistlich und weltlich
- Propagieren sexueller Freizügigkeit (ernst oder ironisch)
- satirische Darstellung sozialer und vor allem kirchlicher Gegebenheiten
- Präsentation von (Standard-)Themen in zugehörigem rhetorischem Gewand[713]
- Parodie und Farce
- (pseudo-)autobiographische Folie und Verweis auf ‚eigene' Erfahrungswerte

Diese Ich-Stimme, die sich häufig als unzuverlässig erweist, wurde bereits bei Baldricus, besonders aber im Spätmittelalter zu einem der Referenzpunkte, von dem ausgehend sich Schriftsteller mit Fragen nach literarischer Subjektivität, Verlässlichkeit des Ich-Sprechers respektive Verantwortung des (durch das Ich sprechenden?) Autors auseinandersetzten.[714] Da ihr in Werken wie *De amore*, *Roman de la Rose* und *Libro de Buen Amor* andere Stimmen zur Seite gestellt werden, die zu antithetischen Strukturen, zu bewusster Arbeit mit Widersprüchlichem führen, möchte ich der Liste die „Ovidian art of construction by contrarieties"[715] anfügen. Damit zusammen hängt ein inhaltliches Oszillieren, das eindeutige Interpretation vereitelt, denn die Vielzahl der Stimmen mit je eigenem Wahrheitsanspruch können diesen nicht simultan einlösen; vielmehr ergibt sich also ein Bild der Wahrheit als Vielzahl, als fragmentiert und in sich widersprüchlich (III.7), was freilich üblichen Realitätsbehauptungen seitens weltlicher und kirchlicher Macht widerspricht.

Parallel zu dieser Evolution der (Theorie der) Ich-Instanz, der Neubewertung von deren Glaubwürdigkeit und damit der ‚Ernsthaftigkeit' ovidischer Erotodidaxe, erfuhr auch die literarische Arbeit mit dem

---

[710] Vgl. Milowicki/Wilson 1995, 234.

[711] Was Cristóbal für Spanien festhält, gilt ebenso andernorts: „The *Amores*, *Ars amatoria* and the *Remedia amoris* became an important source as regards love, advice and general principles on relationships between men and women, but they also formed a model for the formalisation of sentimental language [...]. On the other hand, [...] Ovid's works were frequently transmitted to the Middle Ages via other works, which refocused the poet's message in different directions, manipulated it, truncated it, forged and distorted it, or even served as an essential support to make it more comprehensible (as, for instance, in the case of the *accessus*, and glosses on the manuscripts or moral interpretations)" (2011, 255f.; vgl. z. B. Fogarty 1973, 173).

[712] Burkard 1999, 25.

[713] Mittelalterliche höfische Liebesliteratur verwendete bspw. gerne die wiederentdeckte aristotelische Logik für die Entwicklung ihrer Fragestellungen – ein Wesensmerkmal, das sich mit Ovids Rhetorizität durchaus vereinbaren lässt (vgl. Copeland 2016c, 66).

[714] Vgl. Fyler 1995, 161: „Of all Ovid's legacies to later medieval poetry, probably the most important is his self-conscious, obtrusive narrator, who refuses to be a clear medium for the poem he recites."

[715] Dimmick 2002, 271.

Thema Liebe eine Weiterentwicklung, einen Ausbau. Dieser führte, vereinfacht gesagt, von rohen Gefühlsäußerungen zu ästhetischeren Ansätzen, von Emotionalität zu Theoretisierung, von der Natur zur Kultivierung *amors* (ohne dass die natürlichen Bedingungen deshalb geleugnet würden). Die Literatur des Mittelalters durchläuft ergo – plakativ gesprochen – jene Überführung der Triebwelt in die Zivilisation (mit all der begleitenden Stilisierung und Theatralität), die uns Ovid in *Ars amatoria* und *Remedia amoris* vorexerziert.[716]

[716] Nickolaus 2002, 228–233.

II.4 Renaissance

In Dante und anderen kündigte sich, wie das vorherige Kapitel gezeigt hat, eine veränderte Perspektive der Ovid-Rezeption an. Auch wenn ‚mittelalterliche' Zugänge, wie allegorisierende Kommentare, bis ins 17. Jahrhundert fortbestanden, wendet sich die Renaissance wie bei allen Dichtern vermehrt der sprachlichen Gestalt der Werke zu; die inhaltliche Übernahme beziehungsweise Diskussion erotodidaktischer Ideen weicht allmählich mehr poetologischer Rezeption, die unter anderem Gestaltungsmöglichkeiten von Ich-Sprechern und die Rhetorik von Liebesdichtung untersucht. Ovids kulturelle Bedeutung wird nicht zuletzt an der frühen Drucklegung seiner Werke ersichtlich. Im Falle der *Ars amatoria* konkurrieren zwei *editiones* des Jahres 1471 um den Rang als *princeps:* Sweynheym/Pannartz aus Rom und die des Franciscus Puteolanus/Francesco dal Pozzo aus Bologna;[717] die meines Wissens frühesten kommentierten Editionen stammen von Delphus für die *Remedia* (Paris 1493) und Merula für die *Ars* und *Remedia* (Venedig 1494);[718] bereits 1489 kam in Rom ihre erste gedruckte Übertragung auf den Markt (zu allen dreien: II.4.2). Unseres Dichters Reputation bezeugt das Lemma „Ouide" in Maurice de La Portes Epitheta-Lexikon aus dem Jahr 1571:

Maurice de La Porte, *Epithètes*, f. 187b	
Ouide. *Ingenieus, sulmonois, amadoueur, doux-coulant, affable, guide d'amour, facile, blandissant, escriuain, amoureus, romain.*	Ovid. *Geistreich, Sulmonese, Schmeichler, lieblich fließend, leutselig, Ratgeber der Liebe, leicht, Schönredner, Schriftsteller, Verliebter, Römer.*
Ce poete est assez conneu par ses escrits qui sont tous les iours entre noz mains.	Dieser Dichter ist hinreichend bekannt durch seine Schriften, die wir tagtäglich in unseren Händen halten.
Dieser Fokus auf den „Liebeslehrer" und „Verliebten" (neben dem Stil, der im Renaissance-Humanismus an Wichtigkeit gewinnt) ist überall in Europa zu beobachten, auch wenn Frankreich, das Zentrum der mittelalterlichen *aetas Ovidiana* und auch der *arts d'aimer,* diesem Ovidius ganz besonders zugetan ist. Als ein weiteres Beispiel unter vielen sei hier René d'Anjou genannt, der Ovid in *Le Livre du cœur d'amour épris* (15. Jh.) ein literarisches Epitaph errichtet, das diesen primär als den beschreibt, der die *art d'amours* in kunstvolle Verse gefasst habe.[719]	

Ovid war in der Renaissance der am meisten rezipierte, in diesem Sinne einflussreichste antike Dichter.[720]

> Ovid [...] had many forms in early modern Europe: he was allegorized in commentaries, plundered for rhetorical ornaments in text books, plagiarized in mythological handbooks, read as smut, transformed into highly self-conscious narrative art, and drilled into schoolboys almost every day of their lives.[721]

Anders als es der Ruf vermuten ließe, den de La Portes *Epitheta* widerspiegeln, verlieren jedoch Ovids *carmina amatoria*, vor allem die Erotodidaxe, in der einsetzenden Neuzeit langsam an Bedeutung für die

[717] Richmond 2002, 456. Abweichend bzw. ergänzend hat Trautsch 2021a, 306: „Kurze Zeit nach Erfindung des Buchdrucks erschienen gleich drei Ausgaben der *Liebeskunst* im Kontext von Werkausgaben Ovids: Baldassare Azzoguidi, Francesco Dal Pozzo und Annibale di Guglielmo Malpigli eröffneten jeweils ihr Verlagsprogramm mit einer Werkausgabe Ovids; Konrad Sweynheym und Arnold Pannartz, die die Technologie nach Italien importiert hatten, veröffentlichten 1471 ebenfalls eine Werkausgabe, wie Günther Zainer, der erste Drucker in Augsburg, im selben Jahr eine Ausgabe der *Ars* und der *Remedia* herausbrachte."

[718] Eine Auflistung französischer Ausgaben bei Moss 1982, 66f.; zu korrigieren die Angabe bei Schmitzer 2018, 432.

[719] Siehe Harf-Lancner et al. 2009a, 11.

[720] Loubère 2007, 37, vgl. Burrow 2002, 301.

[721] Burrow 2002, 303f.

literarische Produktion, und die *Heroides*, vor allem aber die *Metamorphosen,* zunächst meist in ihrer ‚moralisierten' Gestalt,[722] werden in ganz Europa noch umfänglicher zum vorherrschenden Bezugspunkt seiner Dichtung.[723] Gerade die *Ars amatoria* wurde, aus in II.3.2.1/3 dargelegten Gründen mehr als die *Remedia amoris*, bereits ab dem 13. Jahrhundert aus dem Schulunterricht zurückgedrängt.[724] Besonders gegen sie, immer wieder auch gegen das Gesamtwerk, richtet sich vor allem klerikaler[725] Widerstand. Leidenschaftlich tadelt der Florentiner Prediger Giovanni Dominici um 1400 die „moderne" Unsitte, im Unterricht das zu behandeln, was zu Sünden anstachele, allen voran Ovids *Metamorphosen* sowie „*de arte amandi,* e più meretriciosi suoi libri e carnali scritture".[726] Der ebenfalls florentinische Dominikanermönch Girolamo Savonarola sollte 1496 ein Verbot der *Ars amatoria* und ähnlicher Bücher fordern[727]

---

[722] „The allegorical interpretation of the classics, or at least its feasibility, was accepted with varying degrees of sincerity. At least a perfunctory claim to be edifying was advisable until quite late in the period. But those who had religion most at heart, from Luther to the compilers of the Index of Trent, denounced even the well-meaning *Ovide moralisé*." (Wilkinson 1955, 405f.).

[723] Siehe u. a. Loubère 2007, 37.

[724] Paupert 2009, 45 und 55; Moss 1982, 3–7. Dennoch haben *Ars amatoria* und *Remedia amoris* noch im 15. Jh. Eingang in schulische Kanones gefunden (Black 2011, 142). Ein Beispiel wären Sentenzen aus der *Ars*, die sich ein einem Florilegium (ca. 1493–1497) des Gothaer Gymnasiums Ernestinum unter der Überschrift *Carmen morale pro informandis pueris* finden (allerdings Martial zugeordnet; siehe dazu Wunderle 2002, 450–466 und Henkel 1988, 274 mit Abdruck einer Seite auf 168). Ein weiteres spannendes Gegenbeispiel: Es existieren griechische Exzerpte der *Remedia* (von ihnen 21% im umfangreicheren der beiden Manuskripte), *Ars* (21%) und *Amores* (18%). Die Exzerpierung/Kompilierung vermutlich für Bildungszwecke (im Rahmen eines Schulkompendiums) erfolgte für die umfassendere Handschrift wohl im 14. Jh. in Neapel (so Kenney in Easterling/ders. 1965, 5, welche diese Exzerpte herausgegeben haben). Die dafür (mehrfach?) bearbeitete Übertragung ins Griechische wird dem byzantinischen Gelehrten Maximos/Maximus Planudes (1255–1305) bzw. seinem Umfeld zugeschrieben (Hexter 2007, 1320; von Planudes erhalten sind Übersetzungen der *Heroides* und *Metamorphosen* (Schmitzer 2010, 565)). Bei der Frage nach seiner Autorschaft kommt Fodor 2004 zu folgendem Urteil: „Alles in allem bietet die heutige Quellenlage der in mehreren Phasen epitomierten griechischen Übersetung *[sic]* der *Carmina Amatoria* kaum eindeutige Argumente für die planudeische Autorschaft. [...] Dennoch lassen sie mit einiger Zuversicht einen planudeischen Archetyp der uns tradierten Zeilen annehmen. Das Exzerpt ist immerhin ein interessantes Phänomen der Rezeption der Werke Ovids und zeigt, in welcher Form die laszive Liebeselegie auch in Byzanz als für die rhetorische Ausbildung nützliche Allgemeinplatzsammlung aufgenommen werden, konnte." (226f., vgl. dies. 2007, 101–106). *Ars* 1,3f. lautet hier e. g. wie folgt: τέχνῃ καὶ λαίφει καὶ πηδαλίῳ αἱ νῆες κυβερνῶνται, τέχνῃ καὶ τὸ κοῦφον ἅρμα· τέχνῃ δὴ καὶ ὁ ἔρως.

[725] Vgl. den Anm. 535 knapp vorgestellten *Antiovidianus.* Beispielhaft für die zunehmende Abkehr von Ovids Liebesdichtung auch durch Humanisten, die nicht direkt im Kirchendienste standen, sei hier Julius Caesar Scaliger/Giulio Cesare Scaligero zitiert: *Amores ipse suos olim castigauit. Libros enim quinque ad trium redegit compendium. Multa arguta, multa culta, multa lasciua, luxurantia, effusa: multa in quibus omnia præter licentiam a nobis desiderantur. noluimus tamen laborare, quum pigeret libelli. Longe uero magis lesit animum ars illa amatoria. nihil enim aliud quam nugæ.* (*Poetices libri septem*, VI. *Hypercriticus*, *Caput* vii, 331). Hexter beobachtet: „As Ovidian material passed beyond the walls of monastery and cathedral schools and out of the control of masters who could guarantee that their students, still relatively few in number, still all clerics (however irregular some), still overwhelmingly male, would understand these texts in some sort of 'historical' context as bespeaking Roman mores (that were by definition not their own), concern about the possibility of misunderstanding yielded to fear of almost inevitable misapplication. Even in Latin, the number of warnings and prohibitions rise" (Hexter 2006b, 316).

[726] *Regola del governo di cura familiare*, *Parte quarta*.

[727] „Ma si vorria fare una legge che'l fussi escluso Ovidio De arte amandi, la Priapea e certi altri libri che non bisogna dirle qua, e' quali insegnano mille lascivie" (*Prediche sopra Amos e Zaccaria* 1,81, 7. März 1496; zitiert nach Plai-

und 1497 im Rahmen des berüchtigten „(Fege-)Feuer der Eitelkeiten" („falò delle vanità") Werke Ovids zusammen mit solchen Properzens und Dantes öffentlich dem Feuer übergeben; 1564 finden wir Ovidiana auf dem päpstlichen Index Tridentinum.[728] Dass Ovid als ‚Label' für eine bestimmte Eros-Konzeption gerade bei Gegnern derselben fungiert, zeigen Anlehnungen, deren Titel die bewusste Gegenüberstellung von Liebe im christlichen Sinn deutlich machen: *Corbacho/Reprobacion del amor mundano* des Arcipreste de Talavera (1438; vgl. den Zweittitel von Capellanus' *De amore,* II.3.2.4); *Ars amatoria, ad laudem et gloriam virginis Mariae* eines Pariser Mönchs (1467); *Tratado del amor de Dios* von Cristóbal de Fonseca (1592?); *Tratado del amor de Dios* des San Juan de Ávila (1596); *Arte di amare Dio* des Unbeschuhten Karmelitenpaters Giovanni di Giesu Maria (Venezia 1613); *Traité sur l'amour de Dieu* (1616) des Saint François de Sales/Hl. Franz von Sales; *L'Arte d'Amar Dio* des Petrus Iacobus Martellus (Bologna 1689) und weitere (II.5.1.2).[729]

Wir setzen ein im 14. Jahrhundert in Italien, wo wir mit Petrarca und Boccaccio auf zwei bedeutende Vertreter des frühen Renaissance-Humanismus treffen werden. Zu beachten ist, dass wir damit einen zeitlichen Rückschritt machen gegenüber einigen in II.3.3 besprochenen Werken.

II.4.1 14. Jahrhundert

II.4.1.1 Italien

In den italienischen Stadtstaaten erwuchs ab dem 13. Jahrhundert eine mehr volkssprachlich als lateinisch gebildete Schicht („*illiterati*"), für die vermutlich weltliche Verfasser sogenannte „***volgarizzamenti***" antiker Texte anfertigten, die in ihrer (prä-)humanistischen Worttreue ein Novum darstellen.[730] Indem sie auf okzitanische/französische Mittlertexte verzichten, wie es Usus gewesen war,[731] und stattdessen direkt auf das lateinische Original zurückgreifen, spiegeln sie einerseits das wachsende kulturelle Selbstbewusstsein in Italien wider, welches sich mehr und mehr als als wahre Erbin Roms zu inszenieren sucht;[732] andererseits wird an ihnen der Wandel hin zu humanistischer Textarbeit deutlich, weg von der reinen aktualisierenden inhaltlichen Verwertung, hin zu einem mehr bewahrenden Blick auf die sprachliche Form.[733] In diesem kulturellen Umfeld entstanden im frühen 14. Jahrhundert drei – gleichfalls auffallend wortgetreue – Prosa-Übersetzungen von *Ars* und *Remedia* (jeweils gemeinsam) aus der Toskana und eine Ver-

---

sance, Michel: *Florence in the Time of the Medici. Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Toronto 2008, 65 Anm. 63).

[728] Lyon Haight 1955, 2; Green 1990, 224 und 271.

[729] Vgl. Coon 1930, 286 und Rand 1963, 155.

[730] Siehe Guthmüller 1981, 34–47. „Eine die Integrität des antiken Textes wahrende Übersetzung ist in der europäischen Kulturgeschichte ein Novum. Italien geht mit dieser Form der Rezeption antiker Autoren den anderen Ländern voraus." (118). Sie ist freilich deutlich zu unterscheiden von der Interlinearversion, die das Mittelalter als Hilfestellung in schulischem Kontext kennt (vgl. z. B. Henkel 1988, 109–122).

[731] Siehe ausführlich Van Peteghem 2020, 73–123.

[732] Guthmüller 1981, 120f.; vgl. Van Peteghem 2020, 13–18.

[733] „Die Übersetzungstheorie, die die Wahrung der Integrität des Originals fordert, ist im Wesentlichen eine Errungenschaft des italienischen Humanismus, der sich mit dem Problem der adäquaten Übertragung griechischer Texte ins Lateinische befaßte." (Guthmüller 1981, 21; vgl. Peteghem 2020, 31–33).

sion nur der *Ars* auf Venezianisch[734] – die ersten Oviddichtungen in italienischer Übertragung.[735] Möglicherweise kamen derlei Prosa-Übertragungen seit dem Spätmittelalter häufiger in der Schule zum Einsatz. Denn die beigefügten Kommentare/Glossen erinnern an die Hinweise in den weiterhin (bis ins 16. Jahrhundert) verwendeten lateinischen (Schul-)Kommentaren[736] und erläutern ebenso wie diese sprachliche Fragestellungen und kulturellen Kontext (v. a. Mythen) der *Ars amatoria*.[737]

<table>
<tr><th colspan="2">anon., Toskanisches „Volgarizzamento B“[738] 1,1–3 (frühes 14. Jh.)</th><th>*Ars* 1,1f.</th></tr>
<tr><td colspan="2">Se alcuno in questo popolo non hae conosciuta l’arte d’amare, legga me, Ovidio, e poi che avrà letto i mie’ versi, es[s]endo amaestrato, ami.</td><td>SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.</td></tr>
<tr><th colspan="3">anon., Chiose/Kommentar zum „Volgarizzamento B“ 1,1–3</th></tr>
<tr><td colspan="2">Cioè romano, però che a li Romani scrisse; e non s’intende ch’elli non favelli a li nobili, perch’elli dica “popolo”, però che questo nome “popolo” contiene in sé universalmente tutti li abitatori della cit[t]ade, onde i poeti usano ne li loro libri questo modo di parlare.
Qui a più eccitamento sé medesimo, come fosse presente, reca a parlare Ovidio.
Dice “versi” però che il libro d’Ovidio in gramatica è scritto in versi.</td><td>Das heißt: Römer, denn für die Römer schrieb er; und das bedeutet nicht, dass er nicht spräche zu den Adeligen, weil er „popolo“ sagte, denn dieser Begriff „popolo“ beinhaltet in sich umfassend alle Bewohner der Stadt, wovon die Dichter in ihren Büchern diese Ausdrucksweise verwenden.
Hier, für direktere Wirkung, lässt sich, als wäre er anwesend, Ovid selbst reden.
Er sagt „versi“, denn das Buch Ovids ist aus sprachtheoretischer Sicht geschrieben in Versen.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Es erfolgt hier keine Aktualisierung wie bei den mittelalterlichen Übertragungen (II.3.3.2); im Gegenteil, dezidiert verweist der Kommentar auf das antike Rom („a li Romani scrisse“) und spezifiziert die Adressatenschaft der Erotodidaxe (die mit den Textadressaten gleichgesetzt ist) sowie den Adressanten (= Autor), der in der Übersetzung erklärend hinzugefügt ist (einzige Autonomieentscheidung des Übersetzers; „legga me“ lässt vermuten, dass er die uns ebenfalls überlieferte Variante *me legat* statt *hoc legat* vorliegen hatte, dazu III.2) – auch ein Hinweis auf die neue distanzierte, proto-philologische Perspektive auf das AD.
Der Kommentator identifiziert in Vers 1 als alleinig erklärungsbedürftig „popolo“ – interessant, denn damit eröffnet Ovid ein das Werk durchziehendes und seine Rezeption (bis hin zur *relegatio*) bestimmendes Spiel mit der Adressatenschaft des Werkes/der Erotodidaxe (III.2). Unter den modernen Kommentaren weisen nur Roth et al. darauf hin, dass hier „alle Römer, Männer und Frauen“ angesprochen sind, ein „geradezu demokratischer Bildungsanspruch“, der durch Verschleierung der Eingrenzungen der Adressatenschaft, die im weiteren Verlauf folgen, unterstützt wird.[739]</td></tr>
</table>

Die Wesensverwandtschaft mit Medien schulischer Lektüre mag andererseits auch einfach darin begründet liegen, dass die mittelalterliche Übersetzungspraxis in der schulisch-akademischen Textarbeit wurzelt.[740] Ja, manch Kommentar verweist sogar expressis verbis auf eine Adressatenschaft, die sich das Werk in ihrer Freizeit zu Gemüte führen möchte – und für die mitunter Ovids *praecepta* auch aktualisiert werden (hier *Ars* 1,67–88, wo Ovid ‚Orte der Begegnung‘ aufzählt):

---

[734] Lippi Bigazzi 1987, wo diese Übersetzungen auch herausgegeben sind. Hinzu kommt eine weitere Version der *Remedia amoris* in einer der Handschriften (28).

[735] Van Peteghem 2020, 28–31.

[736] Hexter 2006b, 310.

[737] Hexter 2006b, 311 und Lippi Bigazzi 1987.

[738] In der (meines Wissens einzigen) Edition Lippi Bigazzi 1987 „B“ genannt.

[739] Roth/Trautsch/Möller 2017, 7. Inwieweit wirklich „die ganze vorstellbare Welt adressiert“ (ebd.) ist, sei dahingestellt; ich würde doch eher bei der Konkretisation des italienischen Kommentators bleiben, dass Ovid römische Textadressaten im Blick hat (III.2–4).

[740] Copeland 1991 zeigt umfassend und generell: „[V]ernacular translation [...] emerges from the interpretative practice of the medieval schools“ (221).

anon., Chiose/Kommentar zum „Volgarizzamento B" 1,44a (zu „Volg. B" 1,77)[741]	
Ma se tu lettore, più grosso che lungo, dicessi a·mme, scrittore di questi esempli: "Questi luoghi non si usano oggi e questi tempi sono ispenti; dove androe?", lieve cosa è ritrovare questi luoghi medesimi. Le chiese sieno i templi e dounque hane uno famoso predicatore ivi tragono le donne, non per udire certo se non alquante poche, ma per vedere ed essere vedute. Le sagre, le feste, le perdonanze, i giuochi famosi come corso di cavallo per merito, giostra di cavaliere per donna, di famosi che vuogliono giuoco e letizia, queste te ne mostreranno tante quante l'animo tuo disidera; né altra Roma non chiedere che·lla nostra eccellentissima cittade e chiara.	Aber wenn du, Leser, unbedarft, sagen würdest zu mir, dem Verfasser dieser Beispiele: „Diese Orte sind heute nicht in Gebrauch und diese Zeiten sind erloschen; wohin soll ich gehen?" – es ist ein Leichtes, dieselben Orte wiederzufinden. Die Kirchen seien die Tempel und, wo immer sie einen berühmten Prediger haben, dorthin zieht es die Frauen, nicht um zu hören, sicherlich nicht, außer einige wenige, sondern um zu sehen und gesehen zu werden. Die Kirch- und Dorffeste, die Perdonanze, die berühmten Spiele wie das Pferderennen um Preisgeld, das Ritterturnier um eine Frau, berühmte Tage, die auf Spiel und Freude aus sind, diese werden dir davon so viele zeigen, wie dein Herz begehrt; kein zweites Rom, such nur unsere vortreffliche und leuchtende Stadt auf.
„[V]edere ed essere vedute" entspricht *Ars* 1,99 *(spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae)* – der Kommentator kennt den Text offenbar gut, zitiert ihn hier im Voraus. Die Aktualisierung entfällt bei der Übersetzung und wird in der Distanz des kritischen Modus vorgenommen (die genannte „citta" ist Florenz, das mit stadtstaatlichem Stolz gegenüber Rom in Stellung gebracht wird). Die fingierte Interlocutio des Adressaten und die Antwort des Kommentars weisen – wenn man davon ausgeht, dass ein Kommentar als Metatext keine Fiktion enthält – daraufhin, dass der Einsatz als wirklicher Ratgeber durch diese Übersetzung ermöglicht werden sollte.	

Auch in seinem Prolog wendet sich der Kommentator an einen konkreten Adressaten, der ihn um die Glossierung gebeten habe. Insofern zeigt sich abermals der durchaus als möglich betrachtete Anwendungsbezug im realen Leben des Lesers, ebenso im Prolog zum zugehörigen *volgarizzamento* der *Remedia*, wo der Verfasser diese zur Heilung der Wunden empfiehlt, an denen seine *Ars*-Übersetzung wohl mitschuldig sei.[742] Hexter schließt: „There is no question that however much 'school' material appears in the vernacular glosses, the vernacularization had shifted *AA* and *RA* well into the realm of the '*illiterati*,' i. e., non-Latin users."[743]

Der zitierte Kommentar wie auch die Übertragungen von *Ars/Remedia* ins Toskanische könnten, so Lippi Bigazzi, vom jungen Boccaccio angefertigt worden sein.[744] Stichhaltige Beweise fehlen für diese reizvolle These; gesichert ist, dass sowohl Petrarca als auch Boccaccio häufig auf Ovid zurückgreifen, nicht zuletzt auf die *carmina amatoria*. Diese waren auch im 13./14. Jahrhundert Bestandteil des schulischen Lektürekanons; man las sie vorrangig zu grammatisch-stilistischer Bildung vor den in höheren Jahrgangsstufen angesiedelten *Metamorphosen*. So eben auch **Francesco Petrarca**, der später von seiner jugendlichen Begeisterung für Ovids *lasciva musa* berichten sollte.[745] Da hatte sich seine Einschätzung bereits

[741] Guthmüller weist darauf hin, dass der Kommentar später hinzugefügt wurde. Interessant auch, wie herablassend sich der Übersetzer im Prolog gegenüber den (lateinisch) ungebildeten Lesern der Übertragung äußert – im Gegensatz zum sonst entgegengebrachten Respekt in Vorworten zu Übersetzungen (Guthmüller 1981, 42f.).

[742] Zu lesen in Lippi Bigazzi 1987, 355f.; zur Schuld der *Ars* an den durch die *Rem.* zu heilenden Wunden: III.6.

[743] Hexter 2007, 1321; ders. 2006, 311 gibt zu bedenken: „Despite the degree to which these fourteenth-century Italian translations suggest crossover between the Ovid of the Latin schools and the vernacular Ovid, for a time at least the two traditions moved further apart rather than closer. [...] There was a vernacular Ovid for the leisured class, but in the classroom the classical authors were studied for their ability to augment students' capacity in Latin rhetoric, style, and poetics".

[744] Lippi Bigazzi 1987, 10.

[745] Marcozzi 2000, 57: „Petrarca ha avuto intensa pratica giovanile con le opere di Ovidio, soprattutto con le elegiache, che ha conosciuto e letto forse anche prima delle *Metamorfosi*, e con i *Fasti*". 57f. zitiert er dazu Petrarcas *Fami-*

gewandelt; man vergleiche nur die Passage aus *De vita solitaria* (1356), wo Ovid Horaz gegenübergestellt wird, dessen ablehnende Haltung gegenüber Hektik und Luxus der Stadt gelobt wird.

Francesco Petrarca, *De vita solitaria* 2,12	
Ille michi quidem magni vir ingenii videtur, sed lascivi et lubrici et prorsus mulierosi animi fuisse, quem conventus feminei delectarent usque adeo, ut in illis felicitatis sue apicem summamque reponeret. Itaque *Amatoriam artem* scribens, insanum opus et meritam (nisi fallor) exilii sui causam,[746] non modo urbem Romam ceu matronarum puellarumque perfertilem querendam docet ab his qui ad illam insaniam, preter naturalem stimulum, artis quoque cuiusdam calcar adiciunt, sed loca etiam urbis et festa distinguit, quibus uberior materia sit furori; [...]	[Ovid] freilich scheint mir ein Mann mit großer Begabung, aber mit zügellosem, unstetem und geradezu weibersüchtigem Charakter gewesen zu sein, dem Frauengeschichten so sehr gefielen, dass er in ihnen seines Glücks Gipfel und Höhepunkt sah. Also schreibt er die *Liebeskunst*, ein unsinniges Werk und würdiger (wenn ich mich nicht täusche) Verbannungsgrund, und lehrt nicht nur, die Stadt Rom sei, weil überaus reich sowohl an Matronen als auch an Mädchen, von denen zu durchforsten, die jenem Unsinn außer dem natürlichen Impuls auch [noch] den Anreiz einer sogenannten Kunst hinzufügen, sondern er bestimmt sogar die Orte der Stadt und die Feste genau, an denen es besonders reiches Material gebe für den Wahn; [...]
Noch einmal sei darauf hingewiesen: Meine Kapitel-Aufteilung in Epochen verfälscht die Chronologie der Ereignisse, was leicht vergessen macht, dass das hier Geschilderte grob zeitgleich mit der *Querelle de la Rose* (II.3.3.3) stattfand. Auch bei Petrarca ist das Urteil über die *Ars* durchaus mittelalterlich geprägt, mit Focus auf die konkreten Eroberungstaktiken, hier illustriert an den von Ovid vorgebrachten *loca fertiliora* (*Ars* 1,90;[747] vgl. oben die Chiose zum „Volgarizzamento B"). Bemerkenswert ist die explizite Nennung von Matronen als Ziel der Liebeslehre.	

Wir lesen hier die nicht neuen Vorbehalte, die Autor und Werk vermengen und deshalb zu Unverständnis, ja Entsetzen über Ovid führen, bei dem Intellekt und Triebhaftigkeit zusammenfallen. Umso mehr versucht Petrarca, seine eigene Liebesdichtung *(Canzoniere,* auch bekannt als *Rime sparse)* antithetisch zu konstruieren, mit dem Ziel, ehrliche und ehrbare Liebe zu besingen – nicht zufällig ist es deshalb der Ich-Sprecher bei Petrarca, der Amor wortwörtlich ins Netz geht, nicht umgekehrt.

Francesco Petrarca, *Canzoniere* 181[748]		
Amor fra l'erbe una leggiadra rete **1** d'oro e di perle tese [...]		Amor hat im Gras ein zierliches Netz aus Gold und Perlen gespannt [...]
Così caddi a la rete [...] **12** *[Beginn Schlussstrophe]*		So tappte ich ins Netz [...]
scit bene uenator, ceruis ubi retia tendit	***Ars* 1,45**	Es weiß genau der Jäger, wo er für Hirsche die Netze spannt
[...] ubi retia ponas, / praecipit [...]	**1,263f.**	[...] wo du die Netze auslegen sollst, das rät [...]
[...] capies, tu modo tende plagas.	**1,270**	[...] fangen wirst du, spann du nur das Garn.
decidit in casses praeda petita meos	**2,2**	Es tappte in meine Netze die Beute, der ich nachjagte
Petrarca verzerrt das für *Ars* 1 zentrale Motiv der Jagd (das Ovid deshalb in *Ars* 2 rückblickend zum Programm des ersten Buches macht)[749] in sein Gegenteil. Für ihn stellt sich deshalb nicht die Frage, die Buch 2 der *Ars* beschäftigen wird:		

liari 24,1,6: *Illa etate [... a]udiebam Ovidium, cuius quo lascivior musa eo michi severior graviorque confessio et incorruptius testimonium veri erat.* Dazu passt auch, dass „Franciscus" seinem Dialogpartner „Augustinus" im *Secretum*, als dieser dort aus den *Remedia* (579f.) zitiert, erwidert: *Recordor optime: ab infantia pene michi familiariter noti erant* (3,10,4 zitiert nach Marcozzi 2000, 58; weitere Beispiele ebd., v. a. 63–66).

[746] Ähnlich in *Senilium rerum libri* 2,1.

[747] Teile dieses Verses hatte bereits Juvenal in ähnlichem Kontext kopiert (II.2.2). Zur Thematik der Fruchtbarkeit in der *Ars* vgl. Janka 1997, 275–277; 464f.

[748] Sehr ähnlich Gedicht 106, wo ein Englein („angeletta", 1) vom Himmel steigt und dem lyrischen Ich eine seidene Schlinge im Gras auslegt, in der sich dieses gerne gefangen sieht: „Allor fu preso, et non mi spiacque poi" (7).

Wie kann aus der „Beute" eine Partnerin werden,[750] was einen gewissen Ausgleich der Machtverhältnisse zugunsten der Frau erfordert, weshalb 107–366 dem Themenkomplex „Sei liebenswert" (bis hin zu einem *seruitium amoris*) gewidmet sind.

Dieser Gegenentwurf entsteht in gründlicher Kenntnis von Ovids *carmina amatoria*,[751] sozusagen als „*aemulatio in opponendo*", was auch für seine zweite volkssprachlichen Dichtung gilt, die *Trionfi*.[752] In zwei lateinischen Dialogen, dem *Secretum* und D*e remediis utriusque fortune*, „the combatants fire lines from the *Ars amatoria, Amores* and *Remedia amoris* at each other."[753] Ein Beispiel: In *De remediis utriusque fortune* gesteht die „Ratio" (!) der *Ars amatoria* (beschränkte) Nützlichkeit zu – gerade Buch 3:

Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune* 1,27: „De ludo taxillorum prospero"	
26. *Ratio.* […] Meministi ut Naso – in eo libro quo inhonestam quidem ac supervacuam artem docet, utile tamen interdum aliquid interserit – amatrices monet, ut ob animi vitia celanda ludo hoc aut simili abstineant, ne conspecte ira tumide aut avaritia exhauste amatoribus displiceant suis. Quanto id viris dignius precipitur, ne non modo hominum sed Dei oculos omnia videntis et bonos animos moresque ingenuos amantis offendant!	*Vernunft:* „[…] Du erinnerst dich, dass Ovid – in diesem Buch, mit dem er eine zwar unanständige und überflüssige Kunst lehrt, aber dennoch mitunter etwas Nützliches einstreut – die weiblichen Liebenden ermahnt, dass sie, um Charakterschwächen zu verbergen, sich von diesem Spiel und ähnlichem fernhalten sollen, damit sie nicht, sichtbar vor Wut platzend oder von Neid zerfressen, ihren Liebhabern missfallen. Wie viel verdienter ist das ein Ratschlag für die Männer, damit sie nicht nur der Menschen, sondern Gottes Augen, der alles sieht und guten Charakter und anständiges Verhalten liebt, nicht verletzen!"
Paraphrasiert ist die Passage ***Ars* 3,369–380**, die mit dem fast wörtlich übernommenen Ziel *placere viro* endet. Allerdings ignoriert Petrarca den komplett konträren Kontext, denn Ovids *praeceptor amoris* plädiert 353–368 dafür, dass die *puellae* Spiele sehr gut beherrschen: *mille facesse iocos; turpe est nescire puellam / ludere: ludendo saepe paratur amor.* (367f.). Erst als angefügtes Cave folgt die Warnung vor zu emotionaler Teilhabe.	

Den *Remedia amoris* lässt die „Ratio" im Rahmen der Diskussion über die Wirksamkeit eines ihrer *praecepta* ein knappes, aber differenziertes Urteil zukommen.

Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune* 1,69: „De gratis amoribus"	
39. *Gaudium.* Credere iam tandem admonitus et expertus incipio; quamobrem, si libet, omissis aliis ad remedia stilum verte.	*Freude:* „Durch [deine] Worte und [meine] Erfahrungen bin ich so weit, dass ich bereits zu glauben beginne; deshalb, wenn du möchtest, lass das Weitere beiseite und wende die Abhandlung den Heilmitteln zu."
40. *Ratio.* Multi olim ista conquirere nisi sunt, in quibus Naso, mirus medicus, morbi amantior quam salutis, cuius quedam levia, quedam feda, nec inefficacia tamen est advertere; scripsere alii, inter quos Cicero breviter potenterque. […]	*Vernunft:* „Viele haben sich in der Vergangenheit daran gemacht, diese zusammenzustellen, darunter Ovid, ein seltsamer Arzt, mehr in die Krankheit verliebt als in die Heilung, bei dem du manches triviale, manches schändliche – aber wirkungslos ist es dennoch nicht – findest; es schrieben [dazu auch] andere, unter ihnen Cicero kurz und wirkungsvoll. […]"

[749] Vgl., auch zum Motiv vor Ovid, Dimundo 2003, 54 und Janka 1997, 42f.; zur Rezeption des Motivs siehe insb. II.3.3.3 den *Libro de buen amor*; 4.3.4.

[750] Vgl. Roth/Trautsch/Möller 2017, 87.

[751] „Petrarch's greatest debt to the Augustan poet was in his revitalization of Ovid's first-person elegiac poetry in his vernacular *Rime Sparse* […]. Petrarch's poems respond to Ovid's erotic elegy in their articulation of frustrated desire, situated, however, in a moralized rhetoric of constancy to one woman; Petrarch expels the libertine Ovid from his love poetry." (Newlands 2015, 150f.; vgl. Stapleton 1996, 115–132; Guthmüller 1981, 50f.).

[752] Marcozzi 2000, 83f. (Zitat 84) mit Beispielen auf Seite 88 („Amore armato del *son*. 2 [del *Canzoniere*], che proviene in linea diretta dall'*Ars*") sowie 98–100; vgl. Trautsch 2021a, 311f.

[753] Stapleton 1996, 115.

„Es gibt wohl keine menschliche Grunderfahrung, die Petrarca ausführlicher reflektiert und aus immer neuen Ansätzen heraus sorgfältiger beschrieben hätte als diejenige der Liebe […]. Diese Erfahrung ist, wie es aus der platonischen und dann christlichen Tradition ausformuliert worden war, ineins Leiden (*passio*, *affectus*) und Tun (*actio*, *voluntas*), sie vermittelt unmittelbar die innere Erfahrung des Widerstreits zwischen Trieb-Wille und der distanzierenden Rationalität".[754] Da Ovids *praeceptor* zur Überbrückung dieses Zwiespaltes ansetzt, finden sich Überschneidungspunkte, doch Petrarcas „Ratio" und ovidische *ratio* gehen eigentlich einen genau konträren Weg. Während Ovid die Triebe als ‚göttliche' Kraft präsentiert, die gegeben ist und für deren sinnvolles Ausleben es praktischer Regeln bedarf, strebt Petrarca eine Sublimierung menschlicher Liebe an, die diese mit der göttlichen Vernunft versöhnt. Ovids praktisch orientierte Didaxe läuft dem grundsätzlich zuwider, auch wenn der antike Autor in den Augen des Italieners manche korrekte ‚psychologische' Beobachtung machte.

In diesem Sinne kann sogar „Augustinus", Dialogpartner des „Franciscus" im *Secretum*, mehrfach affirmativ die *Remedia amoris* zitieren,[755] wenn ein *praeceptum* in die Agenda passt. Im folgenden Beispiel rät er Franciscus dazu, göttliche gegen irdische Liebe zu tauschen:

Francesco Petrarca, *Secretum* 3, 202	
Augustinus: […] Primum igitur, quod ait Cicero, nonnulli "veterem amorem novo amore tanquam clavum clavo eiciendum putant". Cui consilio et magister amoris Naso consentit, regulam afferens generalem quod: *successore novo vincitur omnis amor.* **[= *Rem.* 462]** Et procul dubio sic est. Disgregatus et in multa distractus animus segnior vertitur ad singula. Sic Ganges, ut aiunt, a rege Persarum innumerabilibus alveis distinctus, atque ex uno metuendoque flumine in multos spernendos rivulos sectus est. Sic sparsa acies penetrabilis hosti redditur; sic diffusum lentescit incendium, denique omnis vis, ut unita crescit, sic dispersa minuitur. […]	Augustinus: […] Zunächst also – so Cicero – „müsse die alte Liebe durch neue Liebe – ganz wie ein Nagel durch einen Nagel – ausgetrieben werden, glauben" einige. Diesem Rat stimmt auch der Liebeslehrer Ovid zu; er bringt die allgemeine Regel vor, dass „durch eine nachfolgende neue jede Liebe besiegt wird". Und zweifelsohne ist das so. Zerteilt und auf Vieles zerstreut wendet sich der Geist träger dem Einzelnen zu. So wurde der Ganges, wie man erzählt, vom König der Perser in unzählige Flussbetten aufgesplittet und dadurch aus einem furchterregenden Fluss in viele vernachlässigbare Bächlein aufgeteilt. So wird ein versprengtes Heer durchdringbar für den Feind; so lässt das [in mehrere Richtungen] verstreute Feuer nach; wie jede Kraft letztlich als Einheit wächst, so schwindet sie, sobald sie zerstreut ist.
***Rem.* 441–446**	
hortor et ut pariter binas habeatis amicas (fortior est, plures si quis habere potest): secta bipertito cum mens discurrit utroque, alterius uires subtrahit alter amor. grandia per multos tenuantur flumina riuos, †laesaque†[756] diducto stipite flamma perit;	Ich ermutige auch dazu, dass ihr gleichzeitig zwei Freundinnen habt / (noch besser steht einer da, wenn er mehrere haben kann): Wenn zerrissen der Geist in zweierlei Richtung abschweift, nimmt von der einen die Kräfte hinweg die andere Liebe. Große Flüsse werden ausgedünnt durch viele Bäche, / und geschwächt, wenn man Holzscheite entfernt, verlischt eine Flamme.
Der wirkliche *medicus*, der die wahren *remedia* (beides direkt in der Folge, Seite 204) zu verschaffen weiß, ist bei Petrarca „Augustinus". Ein guter Teil seiner *exempla* jedoch sind, wie man leicht sieht, genauso der *Remedia*-Passage entlehnt wie die „allgemeingültige Regel", die Ovid im Einklang mit Cicero bringt. Dieses ‚Pflücken' von Sentenzen erinnert an Florilegien, übersteigt jedoch deren bloße Kompilation, da die antiken Aussagen (mit Nennung der Quelle) diskutiert werden. In dieser Kommentierung liegt auch der Unterschied zur II.3.2.4 skizzierten Re.produktion derselben Stelle im *Tristan*, die sonst große Ähnlichkeit aufweist, auch wenn die aemulierende Konkretisierung des	

[754] Leinkauf 2017a, 286f.

[755] Vgl. auch Anm. 745.

[756] Ich entscheide mich an dieser verderbten Stelle gegen das *haesa* von Kenney; vgl. zur Diskussion der Textgestalt des Verses Lucke 1982, 107f.

Fluss-Exempels zwei verschiedene Richtungen nimmt. Bei Tristan soll die Aktualisierung (Rhein) Lebensweltbezug schaffen, bei Augustinus wird eine Archaisierung eingesetzt, um das Exempel intellektuell zu unterfüttern.[757] Die Parallelen wiederum belegen die Popularität solcher rekontextualisierbarer Autoritäten, die per se nicht eine Positionierung dem AD gegenüber offenbaren.

Wie wir gesehen haben, äußert sich Petrarcas Auseinandersetzung je nach Genre unterschiedlich:[758] In seiner didaktisch ausgerichteten Literatur, wie *De vita solitaria* und *De remediis utriusque fortune*, erfolgt die zumeist antithetische Positionierung in Form metatextueller Kritik, wobei einzelne *praecepta* affirmativ übernommen werden können, dann jedoch als rekontextualisierte Sentenzen; in seiner eigenen volkssprachlichen Liebesdichtung (*Canzoniere*) dagegen wird Ovids Vorbild implizit[759] aemulativ bis adversativ umgebaut. Auch wenn Petrarca Ovids Konzeption der Liebe ablehnt, die er insbesondere der *Ars* entnimmt und in dessen Vita bestätigt sieht, so ist seine Haltung doch geprägt von der Suche nach einer Zusammenführung der verschiedenen Facetten Ovids, zwischen unmoralischem Liebeslehrer und antiker Autorität, bezüglich deren Unvereinbarkeit er eine Mischung aus Irritation und Faszination gehegt haben muss.[760] Damit erscheint Petrarca als Erbe des mittelalterlichen Ovid-Bildes (ohne Blick für das Satirische von Ovids Ich-Personae), der gleichzeitig eine differenzierte Synthese dieser dichotomen Autorbilder anstrebt und damit einen Grundstein für deren Überwindung legt.

Bei **Giovanni Boccaccio** lässt sich die Positionierung gegenüber dem ovidischen Vorbild noch deutlicher im Wandel seiner Werke beobachten. Im Prosaroman ***Filocolo*** (1336–38)[761] zitiert Boccaccio, von dem wir wissen, dass er das Gesamtwerk Ovids besaß[762] und kannte,[763] vor allem aus *Ars amatoria* und *Heroides,*[764] und die beiden Protagonisten verlieben sich sogar ineinander, als sie gemeinsam in der *Liebeskunst* lesen:

Giovanni Boccaccio, *Filocolo* 1,45 *[Buchabschluss]*	
[...] il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere.[765]	[...] das heilige Buch des Ovid, in dem der erhabene Dichter zeigt, wie man die heiligen Feuer der Venus in den kalten Herzen mit eifrigem Einsatz entfachen muss.

[757] Die Anekdote vom Perserkönig Kyros überliefern Herodot, den Petrarca jedoch nicht kannte, und Seneca, *De ira* 3,21; dass es dort der Fluss Gyndes ist und Petrarca den Ganges hat, könnte an einem Fehler im Seneca-Kodex, den Petrarca benutzte, liegen (so Anm. 63 auf S.202f. in der von mir konsultierten Textausgabe).

[758] Zu diesem Gedanken vgl. Marcozzi 2000, v. a. 75f, dem sich Van Peteghem 2020, 235 anschließt: „Rather than being ambivalent about Ovid, Petrarch seems to recognize the versatility of Ovid, a poet who is hard to pin down and covers a lot of generic and thematic ground."

[759] Vgl. Van Peteghem 2020, 287: „While Italian poets before Petrarch and Dante were eager to announce in their poetry that they were reading Ovid, Petrarch and Dante, whose poetry reveals a much broader and deeper familiarity with Ovid's poems, are reticent, to say the least, to commit Ovid's name to the page. [...] 'Ovidio,' a name that could evoke, imply, and signify so much, from the wise and learned to the naughty and erotic, perhaps was kept out of the poetry of Dante and Petrarch, both much concerned with their poetic image, to not needlessly bring out all the shades of their versatile muse Ovid."

[760] So Marcozzi 2000, 72–78.

[761] Russo 1993, 20.

[762] Smarr 1987, 247 mit Anm. 1.

[763] „Boccaccio knew all Ovid's poetry well, and he drew upon the *Metamorphoses, Amores, Heroides*, and *Art of Love* in [*Filocolo*, *Fiammetta*] and his more famous *Decameron*." (Anderson 1995a, xxvi; ähnlich Guthmüller 1987, 49f.).

[764] Vgl. Robathan 1973, 204; ähnlich im *Ninfale Fiesolano* und im *Corbaccio* (Schevill 1995, 125).

[765] Ovid als die Liebe lehrender Dichter auch in der *Amorosa Visione* 5, ab 25. Die gemeinsame *Ars*-Lektüre mit Liebesfolgen im *Filocolo* ist bekannt aus literarischen Werken vor Boccaccio und lässt sich über u. a. eine isländische

Die Bezeichnung der *Ars amatoria* als „heilig" erinnert überraschend an ähnliche Qualifikationen in goliardischer Dichtung (II.3.2.2);[766] die Einstellung des Autors zu dieser vom Erzähler[767] geäußerten Haltung änderte sich über die Jahre, wie wir sehen werden. Hier jedoch finden wir Ovid überall und „i precetti d'amore e i notamenti psicologici son quelli dell'*Arte* ovidiana."[768]

> But while Boccaccio was trying out his genious in various kinds of literary expression which were still within the channel of tradition, [...] he created one work which pointed the direction toward a new kind of bourgeois love story, filled with illicit passion, and betraying in many places influences of the precepts of Ovid's *Grammar of Love*.[769]

Die Rede ist von der ***Fiammetta***,[770] einer ‚von Frau zu Frau' gesprochenen Warnung (vollständiger Titel: *Il Libro chiamato Elegia di Madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato*; 1343/44 verfasst),[771] einer „Art Anti-Liebeskunst"[772] in Prosa. Was Boccaccios Hauptwerk ***Il Decamerone*** angeht, geht Smarr in einem kurzen Beitrag der interessanten Frage nach, inwieweit Boccaccios ‚rezeptionsästhetische' und ironisierte Verteidigung des *Decamerone* (im Werk selbst) von den apologetischen Strategien Ovids für die *Ars amatoria* in *Trist*. 2,2 und *Rem.* 359–398 inspiriert ist.[773] Ihre Schlussfolgerungen führen sie unter anderem dazu, den *Decameron* für intendiert als kombinierte *Liebeslehre* und *-heilung* zu halten – nicht zu Unrecht, übernimmt Boccaccio doch sichtbar Ideen der *Remedia amoris:*

G. Boccaccio, *Il Decamerone* [Proemio; 2f.] *[Werk ist an Frauen gerichtet, denn diese können sich schwieriger von unglücklicher Liebe ablenken]*	
[...] E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno	Und wenn für diese irgendeine Melancholie, hervorgerufen durch loderndes Begehren, auftritt in ihrem Geist, wird sie darin zu großem Überdruss verbleiben, wenn sie nicht durch neue Gedanken vertrieben wird: Hinzu kommt, dass sie viel weniger stark als die Männer darin sind, auszuhalten; dies passiert den verliebten Männern nicht, wie wir es offenkundig sehen können. Diese, wenn irgendeine Melancholie oder Schwermut der Gedanken sie ereilt, haben viele Wege dem

bis auf die älteste bekannte Version der populären Geschichte von Floris und Blanziflor in einem altfranzösischen Gedicht (um 1160) zurückverfolgen (Monteverdi 1985, insb. 335f. inkl. Zitat).

[766] Monteverdi 1958, 339f. diskutiert dies und bietet folgende Erklärung: „Crede nella santità della vita (della vita di questa terra); e perciò crede nella santità dell'amore (di tutto l'amore, che è anche, e non può non essere, anche, senso). E se trova un poeta che se ne sia fatto aperto esaltatore, quale Ovidio, ripara sotto la sua autoriatà" (339). In dieser Analyse ist freilich der Autor mit dem Erzähler gleichgesetzt, was in Zweifel zu ziehen ist (Anm. 767).

[767] „For the mocking relationship between author and narrator, Boccaccio drew from his other great master, Ovid. The ancient poet of erotic love and the Christian poet of religious love cross paths over and over in Boccaccio's texts, most strikingly in the *Filocolo* and *Comedia delle Ninfe Fiorentine* where two 'authors' are named for each text: one narrator a holy hermit or newly baptized Christian, the other a lover with erotic goals." (Smarr 1986, 223).

[768] Monteverdi 1958, 340.

[769] Schevill 1995, 120f.; auf den Folgeseiten bietet er eine genauere Analyse von eindeutigen inhaltlichen, teils wörtlichen Parallelen von *Fiammetta* und *Ars*.

[770] Wie Anm. 525 erwähnt, heißt Fiammettas Geliebter „Panfilo" – eine Anspielung auf den pseudo-ovidischen *Pamphilus (de amore*, II.3.2.4) bzw. dessen Vorbild in Terenz' *Hecyra*.

[771] Russo 1993, 26.

[772] Harzer 2002, 65; wichtiges Vorbild (für die Klagen Fiammettas) auch die *Heroides* (Breva Iscla 2014, 261).

[773] Smarr 1987, 253: „At the same time as these two poets defend their texts from charges of seducing women readers, they laughingly present their relations with the reader precisely as sexual play."

molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare: de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sè e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopraviene o diventa la noia minore.. [...]	auszuweichen oder hindurchzugehen, denn ihnen, wenn sie es wollen, fehlt es nicht [an Möglichkeiten] umherzureisen, viele Dinge zu hören und zu sehen, Vögel zu fangen, zu jagen, zu fischen, zu reiten, zu spielen oder zu handeln: Von diesen Wegen hat jeder für sich die Kraft, hinfortzunehmen – entweder ganz oder teils – das Gemüt und es von dem schädlichen Gedanken abzubringen zumindest für eine gewisse Zeitspanne lang, nach der, auf dem einen Weg oder dem anderen, entweder Tröstung übrig bleibt oder der Überdruss kleiner wird.
Mit den Heilmitteln, die Männern gegen unglückliche Liebe zur Verfügung stünden, paraphrasiert Boccaccio Ratschläge der *Remedia* (besonders 199–224). Seine Aemulatio besteht darin, dass sich sein Werk an Frauen wendet, die er in Ovids *Heilmitteln* zu wenig repräsentiert sieht (darin würde ihm moderne Forschung auch durchaus zustimmen).[774] Wie dieser *Ars* 3 anfügte, bietet Boccaccio sozusagen ‚*Rem.* 2', wobei er den Werdegang von Ovids Ich nachvollzieht: „Boccaccio speaks to women, reversing the relationship of reader and writer from his previous works: the male writer is correcting or helping amorous and erring female readers instead of being himself the one in love and in need of the lady's and reader's corrections."[775]	

Boccaccios Auseinandersetzung mit den *Remedia* schlägt sich auch im ***Corbaccio*** nieder, welcher in einem Manuskript sogar mit dem Untertitel „libro del rimedio dello amore" überliefert ist. Auch eine gewisse parallele Gestaltung der eigenen Werkbiographie lässt sich hier beobachten: „Boccaccio's imitation of Ovid implies that at least some of the books preceding the *Corbaccio* were a kind of *Ars amatoria;* and indeed, there was often a lover-narrator trying to win his lady-reader's love. The *Corbaccio* now comes as a remedy to any reader who regrets having fallen into the trap."[776] Der *Corbaccio* wäre damit, anders als die ovidischen *Remedia*, aber entsprechend ihrer üblichen Auslegung im Mittelalter eine wirkliche Palinodie, welche die vorhergehenden Ratschläge als töricht entlarvt. Auch wenn die alte These von der Wandlung Boccaccios von jugendlicher Sinnlichkeit zu späterer Austerität in dieser Striktheit wohl nicht zu halten ist, sehen wir einen Wandel in der Beurteilung von (ovidischer) Liebesdichtung hin zu einem kritischeren Blick auf die ehemals versuchte Vereinigung erotischer und christlicher Liebe.[777]

Anders urteilt sein Zeitgenosse **Colucius Salutatus/Coluccio Salutati**, ein Bewunderer Ovids, der an die Dichter als „die Besten" (*De lab. Herc.* 1,12,7) glaubt und deshalb Ovid in Schutz nimmt:

Colucius Salutatus/(Lino) Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis* 1,12,13	
Nam et noster Ovidius quam munde vite fuerit,	Es gilt nämlich auch bei unserem Ovid: Wie tadellos sein Leben

[774] E. g. Gardner, Hunter H.: *Women's Time in the Remedia Amoris*, in: Liveley, Genevieve/Salzman-Mitchell, Patricia B. (Hgg.): *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*, Columbus 2008, 68–85; Geisler 1969, 49f.

[775] Smarr 1986, 166.

[776] Smarr 1986, 156.

[777] Siehe Smarr 1986, 163; 224f. („Having tried to find a place for Ovidian love poetry within a Christian framework, Boccaccio later felt unable to trust his readers to handle properly Ovid's seductive verses.", 224); Guthmüller 1981, 50f.; Munari 1960, 32. Von einer „predilezione per Ovidio" als eines der Merkmale von Boccaccios Frühwerk spricht Russo 1993, 21. Calabrese zitiert das Urteil über Ovid in den *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*: „piùche alcun altro effeminato e lascivo uomo"; „pessima e disonesta dottrina" (1994, 16) und Monteverdi das aus der *Genealogia deorum gentilium*: Ovid als Dichter *clari sed lascivientis ingenii* und die *Ars* als Buch *in quo … multa suadentur nepharia* (1958, 340). Ebd. stellt er jedoch auch fest: „La simpatia per Ovidio [...] non cessò mai nel Boccaccio." Denn jener fuhr fort: *cum nemo sit tempestate hac adeo demens iuvenculus aut simplex puellula, que, movente illecebri appetitu ingenium, longe, ut in id veniat quod exoptat, acutiora non noverit quam is, qui se talium preceptorem fore preciuum arbitratus est, doceat.* (Am Rande sei bemerkt, dass dieses Motiv immer wieder anklingt: Ovid lehre das, was keiner Lehre bedürfe, vgl. Anm. 174 zu *quod nemo nescit*, *Trist.* 1,1,112.).

qui legit epistolares elegias librorum suorum de Tristibus et de Ponto, ubi se purgat, ubi non extraneis sed civibus propriis, non etati future sed apud suos coetaneos loquebatur, sine difficultate videbit. Neque enim est verisimile quod cum illis quos fallere non poterat in suam excusationem mendaciis ageret quibus ipse notabiliorem maculam contraxisset.	war, wird ohne Schwierigkeit sehen, wer die Briefelegien seiner Bücher über die *Tristien* und *vom Schwarzen Meer* liest, wo er sich rechtfertigt, wo er nicht zu Fremden, sondern zu seinen Mitbürgern, nicht zu einer zukünftigen Epoche, sondern mit seinen Zeitgenossen sprach. Denn es ist unwahrscheinlich, dass er denjenigen, denen er nichts vormachen konnte, zu seiner Entschuldigung Lügen auftischte, mit denen er sich selbst einen noch tieferen Schiefer eingezogen hätte.

Im Anschluss zitiert Salutati Catulls berühmte Forderung, zwischen Dichtung und Dichter zu unterscheiden (*carmen* 16), interpretiert diese Aussage allerdings – wie auch die ovidische Exildichtung – ihrerseits als Aussage des historischen Autors.[778] Ja, in seinem Versuch, Ovid zu verteidigen, geht er noch weiter und behauptet, Ovid habe eigentlich vor dem Dargestellten warnen wollen (vgl. die entsprechenden apologetischen Strategien im Mittelalter: II.3.2.3).

Colucius Salutatus/(Lino) Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis* 1,13,5	
Et ipsis Artis Amandi libris quid aliud vult intestino sensu lascivis illis preceptionibus admonere quam amorem, cui tam turpiter serviatur, fugiendum et turpem esse?	Und selbst in den Büchern der *Kunst des Liebens*, was will er im Kern anderes mit jenen freizügigen Unterweisungen einschärfen, als dass die Liebe, der man so schändlich dient, zu meiden und schändlich sei?

II.4.1.2 England

In England setzte die Ovidrezeption „[n]och etwas später als im dt.-sprachigen Raum“[779] ein und auch der beginnende Humanismus machte sich weniger deutlich bemerkbar als andernorts, dennoch ist Ovid dort in Schulen, Klöstern, Predigten (II.3.3.1) und Literatur anzutreffen.[780] Besonders die zwei großen Dichter des (ausgehenden) 14. Jahrhunderts arbeiten mit seiner Dichtung: Chaucer und der ihm freundschaftlich verbundene Gower. **Geoffrey Chaucer**, der Ovid neben Vergil, Lucan, Claudian im *House of Fame* ein Denkmal setzt als „Venus clerk, Ovide, / That hath y-sowen wonder wide / The grete god of loves name“ (1487–1489), ist von ihm stärker beeinflusst als von jedem anderen klassischen Autor.[781] Die Mehrzahl seiner Re.produktionen stammt aus den *Metamorphosen*, aus der Liebesdichtung übernimmt er „a cast of mind.“[782] Gerade Ovids *praeceptor amoris* als unzuverlässiger Sprecher[783] war, so Fyler, wichtiges Leitbild Chaucers. Die Unzuverlässigkeit entsteht durch die Widersprüchlichkeit seines Wesens, die uns immer wieder vorgeführt wird: Als *uates* hat er eigentlich Anteil am Göttlichen, ist als *poeta* aber

[778] Letztlich eine Crux, die bis heute bleibt: Auf ähnliche Weise habe ich hier Salutatis Aussagen verwertet (und die vieler anderer) – allerdings in dem Versuch, metatextuelle von intertextuellen Aussagen zu scheiden.

[779] Schmitzer 2010, 567.

[780] McKinley 2011, 197. Die zu besprechenden Chaucer und Gower werden deshalb meist als „mittelalterliche“ Dichter angesehen; allerdings würde das unsere Chronologie zu sehr verzerren – und unsere Analysen ihrer Ovid-Rezeption zeigen, dass sie durchaus auch zumindest ‚mit einem Bein‘ in der Renaissance stehen. Vgl. Anderson 1995a, xxvii: „Chaucer and the Italians were ahead of many teachers and students of Ovid, who still adhered to the allegorical interpretations that came from late medieval times.“

[781] Calabrese 1994, 1; Fyler 1979,1 und 1995, 143.

[782] Fyler 1995, 158f., zitiert Fyler 1979, 17.

[783] Vgl. Galloway 2014, 190: „Throughout his career, Chaucer shapes his poetic identity and persona in a wry distortion of Ovid as *praeceptor* or *magister amoris* (*Ars* 1.17, 2.744).“

dennoch gefangen in den Schranken menschlichen Seins, zwei Welten die Ovid gleich in *Ars* 1,29 kollidieren lässt (III.2): *Vsus opus mouet hoc: uati parete perito.*[784] „The effect is comic irony, but an irony that at once points to the frailty and celebrates the fragile nobility of the human condition."[785] Wie u. a. Jean de Meun (II.3.3.3; II.3.4), der ihm ebenfalls zum Vorbild diente, stellt somit auch Chaucer die Frage nach der Verlässlichkeit von (Ich-)Sprechern und dem Verhältnis von literarischem Ich und Autor, von Sprache und Selbst.[786] Und damit die Frage nach Wahrheitsansprüchen menschlicher Äußerungen, nach der Bedingtheit von Wahrheit überhaupt.

> Chaucer develops more fully than any other medieval poet the complex of attitudes behind Ovid's untrustworthy narrator. [...] Each turns repeatedly to a basic epistemological problem: the extent to which the artist, or indeed any human being, is capable of setting up structures of perception and understanding that are true or at least sufficiently trustworthy to permit effective action in the world. Each answers the problem by leaving it unresolved. Their works are full of juxtapositions and oppositions. We repeatedly find thesis and antithesis, with no synthesis. We encounter elaborate systems that collapse as soon as they are built, playing off order against energy, stasis against flux. We come to expect palinodes; the conflicting – and unresolved – claims of authorities, and of authority and experience; and, as a basic metonymy of the human condition, the uncertain results and paradoxical nature of love.[787]

Wie bei anderen Dichtern der Zeit ist allerdings auch bei Chaucer nicht gesichert, ob er die *Ars* in Original oder Übertragung kannte.[788] Direkt oder indirekt, Calabrese identifiziert in seiner Monographie zu *Chaucer's Ovidian Arts of Love*[789] zwei Texte, die sich genau mit Ovids erotodidaktischer Sprache und Spielerei auseinandersetzen. Der eine ist das berühmte Epos *Troilus and Crisyede*. Hier ist es der Erzähler, der sich als Diener der Diener Amors und „the sorwful instrument, / That helpeth loveres, as I kan, to pleyne" (1,10f.) vorstellt und dabei illustriert, wie eine naive Lesart ovidischer Liebeskonzeption zum Scheitern führen muss.[790] Zudem treffen wir hier auf „Chaucer's greatest *praeceptor amoris*: Pandarus, the manipulative uncle who shows his friend Troilus how to win and keep the girl he has chosen".[791] Der zweite Text ist der *Prologue* des ***Wife of Bath***[792] in den *Canterbury Tales*, wo „Ovides Art" (680) Teil der

---

[784] Vgl. dazu Dimundo 2003, 44f. sowie Janka 1997, 52 zur parallelen Stelle *Ars* 2,11.

[785] Fyler 1995, 164.

[786] Vgl. Calabrese 1994, 4.

[787] Fyler 1995, 162f., noch genauer entwickelt in ders. 1979.

[788] Desmond 2014, 186: via eine französische Übersetzung; für Kenntnis des Originals plädieren dagegen Conklin Akbari 2016, 198 und Galloway 2014, 188: „[Chaucer and Gower] clearly knew the *Ars amatoria* and *Remedia*, contact with both of which can be assumed to be fundamental to their grammar schooling." Das jedoch schließt indirekte ‚Ovid-Arbeit' nicht aus, wie Galloway für die *Canterbury Tales* festhält: „Chaucer supplements his use of the *Metamorphoses* particularly with French translations and intermediaries, particularly the late thirteenth-century *Roman de la Rose*."

[789] Calabrese 1994.

[790] Calabrese 1994, 33 zitiert und diskutiert dieses „For I, that God of Loves servantz serve …" (*Troilus* 1,15) und arbeitet 33–80 ausführlich das Verhältnis von *Troilus*, Boccaccios *Filostrato* und Ovids Erotodidaxe heraus.

[791] Galloway 2014, 191f.

[792] Siehe z. B. Conklin Akbari 2016, 198 und Fleming 2003, 68f., wo dieser feststellt: „Chaucer, in a brilliant act of inventive artistic imitation, chose to dramatize the Wife in a fashion inspired by Jean's own enterprise of dramatizing Ovid. [...] Jean transformed Ovid's structure by providing it with a dramatic context. The Lover's counsellor Amis took up the masculist Ovidian voice, Bel Acceuil's chaperone La Vieille, the feminist voice. Chaucer takes the dramatization further, and makes it also more verisimilar by providing the context of a specific, historical set of

misogynen beziehungsweise ‚anti-matrimonialen' Sammlung „book of wikked wives" (685) des fünften Mannes der Protagonistin ist.[793] Bemerkenswerter jedoch ist, dass Chaucer viele Aussagen im *Prologue* des Wife of Bath inhaltlich auf Buch 3 der *Ars* aufbaut.

> The Wife revives and reclaims Ars Amatoria III as a woman's text, extending and shaping Ovidian strategy according to her own ambitions. She is Ovid's 'armed Amazon,' and she has modernized Ovid's ancient armor in the new war against almost fourteen hundred years of male texts.[794]

Chaucer kennt diese Tradition, er bezieht sein Wife of Bath also auf Ovids *Ars* (3) und zugleich auf Boccaccio (II.4.1.1), Andreas Capellanus (II.3.2.4), den *Roman de la Rose* (v. a. die Figur der Vieille; II.3.3.3) sowie zahlreiche weitere Texte, die – oft in Verkennung von Ovids Ironie – mit diesem als Prototyp misogyner Literatur (kontinuativ, aemulativ, adversativ) arbeiteten.[795] Das Wife eröffnet den *Prologue* mit folgenden Worten:[796]

Geoffrey Chaucer, *Wife of Bath* 1–3	
Experience, though noon auctoritee Were in this world, is right ynogh for me To speke of wo that is in marriage.	Erfahrung, selbst wenn [dazu] keine Autoritäten wären auf dieser Welt, ist ausreichend für mich, um über das Leid zu sprechen, das die Ehe mit sich bringt.
Jean de Meun, *Roman de la Rose* 12802–12806 [Vieille:]	
N'onc ne fui d'Amours a escole Ou l'en leüst la theorique, Mais je sai tout par la pratique: Esperiment m'en ont fait sage, Que j'ai hantez tout mon aage;	Niemals war ich in Amors Schule, wo man dessen Theorie gelesen hätte; aber ich kenne alles aus der Praxis: Erfahrungen haben mich darin weise gemacht, die ich mein ganzes Leben über gesammelt habe.
***Ars* 1,29f.**	
Vsus opus mouet hoc: uati parete perito; uera canam. [...]	Aus der Praxis speist sich dieses Werk. Gehorcht dem erfahrenen Dichter; Wahres werde ich singen. [...]
Bereits im „General Prologue" wird diese Rezeptionskette geschmiedet, indem das Wife vorgestellt wird als „A good WIF was ther OF biside BATHE / But she was somdel deef, and that was scathe [...] Of remedies of love she knew par chaunce / For she koude of that art the olde daunce" (475f.), wobei diese Formulierung *Roman* 3936 entstammt: „el set toute la vielle dance".[797] Ovid und *Roman* sind hier also bereits als textuelle Autoritäten etabliert – und die Behauptung, diese wären gänzlich unnötig, entpuppt sich damit als das genaue Gegenteil von einer Absage an literarische Traditionen der Liebe(sdidaxe), knüpft sie doch, wie unsere Zitate zeigen, genau an die Aemulatio an, die der *Roman*	

relationships between the sexes – the marital histories of the Wife of Bath." (68) Ders. bietet 54–56 ein interessantes Beispiel für die Rezeptionslinie *Ars* ⇒ *Roman* ⇒ *Canterbury Tales*.

[793] Desmond 2006, 8. Die Auflistung der „wikked wives" selbst (715–756) könnte u. a. inspiriert sein von Ovids Liste mythischer Frauen mit widernatürlichem Begehren in *Ars* 1,283–342 (DeMaria/Brown 2007, 433f.).

[794] Calabrese 1994, 6 (vgl. 27; 32); vgl. Fumo 2014, 115.

[795] Reid 2014, 45 mit Anm. 19, die 45f. auch auf die starke poetologische Färbung der Wife-Episode hinweist: Wenn die Protagonistin mit ihrem Mann um das „cursed book" (= „book of wikked wives") ringt und dabei eine Seite herausreißt, verbildlicht uns Chaucer deutlich das Ringen um die Interpretation (inkl. Exzerpieren und Glossieren) eines Textes. Dieses Interesse für die Rezeption literarischer Texte ist weiteres wichtiges Bindeglied zu Ovid.

[796] Vgl. Desmond 2006, 116. Allerdings ist die Textgestalt und -anordnung heute gänzlich unklar, denn das Werk blieb unvollendet und erreichte nur einen Bruchteil des angestrebten Umfangs. Ob Chaucer den *Prologue* wirklich so unvermittelt einsetzen lassen wollte, ist für uns nicht nachzuvollziehen (Beidler 1996, 13–17; Lindebloom 2007, 3–44).

[797] Siehe dazu Fleming 2003, 63.

gegenüber der *Ars* vorgenommen hatte. Ovid bereits hatte göttlicher Inspiration eine Absage erteilt und mit denselben Worten auf Hesiod (und Kallimachos) als Vorgänger hingewiesen (*Ars* 1,27f.);[798] so auch die Vieille, die mit der Absage an „Amors Schule" auf Ovid verweist, dessen *Ars* 3 dann (entgegen ihrer Behauptung) wichtige Quelle für ihren Diskurs sein sollte.[799] Und hier reiht Chaucer nun das Wife of Bath ein, das allerdings nicht den Liebeserfolg, sondern das „Leid der Ehe" im Blick hat. Dass auch dieses nicht ohne Literatur zu denken ist, zeigt die bereits erwähnte ‚antifeministische' Text-Sammlung, die des Wifes fünfter Mann besitzt und in der sich natürlich auch die *Ars amatoria* befindet.

Chaucers Wife balanciert also wie Ovids *praeceptor* am Übergang von literarischer Liebe in einem artifiziellen Schutzraum (einem ‚Spiel-Platz' sozusagen) zu ‚realer' Liebe und deren Machtverhältnissen – oder zumindest zu den realen Auswirkungen von erot(odidakt)ischer Literatur: Das Wife, selbst eine Ovidiana, wird zur Expertin ovidischer und ovidianischer Liebeskonzeptionen, im Kampf um die Deutungshoheit von und tatsächliche Vormachtstellung in Geschlechterrollenkämpfen – Chaucers „most ambitious study of love and power".[800]

John Gower, Chaucers Zeitgenosse und Dichterkollege, verknüpft Ovid und Chaucer,[801] indem er auf dessen „Venus clerk, Ovide" aus *House of Fame* 1487–1489 knapp zehn Jahre später in seiner *Confessio Amantis* anspielt, wo seine Venus wiederum Chaucer als „mi disciple and mi poete" (*2942)[802] bezeichnet.[803] Dabei ist Gower selbst mit Chaucer der englische Poet der Zeit, welcher am meisten ovidischen Einfluss aufweist.[804] Wenn er auf Ovid zurückgreift, zeigt er profunde Kenntnis des gesamten ovidischen Œuvres, inklusive teils langer, wörtlicher Zitate;[805] Ovids Einfluss auf Gowers lateinische[806] ***Vox***

[798] Siehe dazu Hollis 1977, 36f.

[799] Vgl. Desmond 2006, 116.

[800] Calabrese 1994, 109.

[801] Er ist damit nicht allein. Calabrese 1994, 1 nennt Chaucer den „medieval Ovid", doch den ersten Vergleich der beiden stellt bereits zu Lebzeiten Chaucers Eustache Deschamps an (Cooper 1988, 71; Menet-Mahy 2011, 175). John Dryden (II.5.2.1) fertigte in einem Vorwort eine längere Synkrisis Ovids und Chaucers an, denen er eine verwandte Geisteshaltung attestierte: „[B]oth of them were well-bred, well-natured, amorous, and libertine, at least in their writings; it may be also in their lives. Their studies were the same: philosophy and philology." (Dryden 1843, 185f.).

[802] Vgl. die Diskussion der Stelle bei Calabrese 1994, 20 und Lindebloom 2007, 50–52, der ironische Seitenhiebe auf Chaucer identifiziert.

[803] Ähnlich der etwas weniger bekannte Zeitgenosse Thomas Usk, der in seinem *Testament of Love* (1387) die Figur der „Love" Chaucer als „myne owne trewe seruaunt" bezeichnen lässt (zit. nach Bloom 2008, 5f.). Vgl. auch die Zuschreibung eines Werkes namens *Court of Love*, welche diese Sicht des heute nicht vorrangig als Liebesdichter bekannten Chaucer, widerspiegelt: „John Stow was the first to print the poem with Chaucer's works in 1561. The poem continued to appear both with Chaucer's works and, in a popular translated version by Arthur Maynwarning, with Ovid's *Art of Love*, until the nineteenth century." (Forni 2005, Abschnitt 4).

[804] McKinley 2011, 198. Auch bei Gower wohl indirekte und direkte Rezeption: „Both poets, it is clear, worked with a range of forms of Ovid's poems, from the unmoralised, to the moralised, text." (199). Allerdings findet sich ovidischer Einfluss noch nicht in Gowers Früh- und auch nicht mehr in seinem Spätwerk (Galloway 2014, 192 bzw. 198 und 2016, 438f.). Galloway 2016, 438 mit Blick auf die *Confessio Amantis:* „At his most productive, he shows himself steeped in Ovid and up-to-date Ovidian commentators to a degree hard to parallel before the Renaissance, and rare thereafter." Vgl. u. a. Mainzer, Conrad: *John Gower's Use of the "Mediaeval Ovid" in the Confessio Amantis*, Medium Ævum 41/1972, 215–29; Minnis, Alastair J.: *John Gower, Sapiens in Ethics and Politics*, Medium Ævum 49/1980, 207–229; ders.: *"Moral Gower" and Medieval Literary Theory*, in: ders. (Hg.): *Gower's Confessio Amantis: Responses and Reassessments*, Cambridge 1983, 50–78.

[805] Mish 1973, 31–34; Harbert 1988; McKinley 2011. Hier steht Gower natürlich in einer langen mittelalterlichen Tradition – und durch seine Bezugnahme fast ausschließlich auf Ovid (und kaum weitere klassische Autoren) verweist sein Werk weniger auf die Renaissance als das Chaucers (Galloway 2016, 436f.).

Clamantis beispielsweise ist erstrangig im Werk und in dessen Entstehungszeit:[807] Etwa 7% des Textes stammen von Ovid.[808] Da Gower eigentlich eine Zeit- und Gesellschaftskritik verfasst, überrascht die Forschung der (nach den *Metamorphosen*) hohe Anteil der Übernahmen aus ovidischen *carmina amatoria*, „but Gower was nothing if not ingenious in finding applications for unlikely Ovidian material, and the *Ars* was clearly one of the poems he loved best."[809] Beide Beobachtungen seien illustriert anhand einer Stelle, in der ein Zitat aus Buch 3 (!) der *Ars*, das eigentlich ein *carpe diem* der Lust formuliert, in einen Appell an Sünder, zu Christus zurückzukehren, eingeflochten ist:

John Gower, *Vox Clamantis* 7,461f. = *Ars* 3,63f.	
Non quæ præteriit iterum revocabitur unda, Nec quæ præteriit hora redire potest:	Nicht lässt sich, ist sie vorübergegangen, eine Welle wieder zurückholen, und nicht, ist sie vorübergegangen, kann eine Stunde zurückkehren.
Unerwartet ist die Neukontextualisierung für den heutigen Leser zwar, aber nicht im eigentlichen Sinne kontextfremd, denn der größere Gedankengang „die Zeit fliegt, Jugend hält nicht lang" (freilich bereits bei Ovid ein Allgemeinplatz)[810] ist doch parallel. Und so eröffnet sich die Perspektive, dass Gower neben der Freude an kreativer Überführung antiker Sentenzen in neue Zusammenhänge hier auch – am Rande und nur für den gebildeten Leser hörbar – ein Kurzgespräch anlegt zwischen Ovids körperlich-erotischem Vergänglichkeitskonzept und einer Lebens- und Liebeskonzeption unter christlichen Vorzeichen (wie wir gesehen haben ein zentraler mittelalterlicher Diskurs).	

Um Gowers Rezeptionsstrategie genauer auf die Spur zu kommen, betrachten wir noch folgende zwei Verspaare aus den *Remedia*, die „Gott" an den Ich-Sprecher richtet, um ihn von seiner Traurigkeit zu befreien:

John Gower, *Vox Clamantis* 1,2029f.	***Rem.***	
Dum furor incurrit, currenti cede furori, Difficiles aditus impetus omnis habet:	dum furor in cursu est, currenti cede furori: difficiles aditus impetus omnis habet.	**119f.**
Desine luctari, referant tua carbasa venti, Utque jubent fluctus sic tibi remus eat:	desine luctari; referant tua carbasa uenti, quaque uocant fluctus, hac tibi remus eat.	**531f.**
Gower kombiniert zwei Stellen aus den *Remedia*, die tatsächlich den gleichen Grundgedanken bringen – bei intensiver Verliebtheit ist Heilung chancenlos, Abwarten deshalb vonnöten – wobei die zweite die erste insofern aemuliert, als sie in den Rat überleitet, sich selbst durch dauernden Umgang mit der *puella* ihrer überdrüssig zu machen (534–542). Die kleineren Abweichungen Gowers, die immer wieder vorkommen,[811] machen es schwierig zu entscheiden, ob er bewusst in den Text eingreift oder ob er aus dem Gedächtnis zitiert. Grundsätzlich verändert werden die Aussagen nicht – sodass ein freies Auffüllen kleinerer Gedächtnislücken nicht abwegig erscheint. Eine befriedigende Interpretationsperspektive öffnet sich dadurch freilich nicht. Festzuhalten bleibt jedoch, dass es durchaus ein Statement ist, wenn die Figur des christlichen Gottes mit den Worten eines ‚heidnischen Liebesheilers' spricht. Diese eine Stelle alleine würde genügen, Gowers Achtung für Ovid zu erweisen.		

[806] Gower verfasste seine drei Hauptwerke auf Französisch *(Mirour de l'omme)*, Latein *(Vox Clamantis)* und Englisch (*Confessio Amantis)*, siehe z. B. Mish 1973, 1.

[807] Mish 1973, 18: „Ovid has given more to *Vox* than an astounding number of his verses; his example is at work in the poem in so many direct and indirect ways that his is, quite simply, the most pervasive and significant poetic influence on *Vox*."

[808] Mish 1973, 22 nennt das Verhältnis von 754 Zitatversen zu 10265 Versen Gesamtlänge.

[809] Mish 1973, 131. Es wäre zu überprüfen, inwieweit sich Gower sozialkritisches Potenzial der *Ars* zunutze macht (und folglich erkannt hat). Soweit ich sehen kann, ist dies jedoch nicht der Grund der Zitate.

[810] Vgl. Roth/Trautsch/Möller 2017, 204; Gibson 2003, 113.

[811] Vgl. Mish 1973, 135f.

Diese beiden Beispiele führen neben der Worttreue der Übernahmen auch Gowers Beweggründe für Zitate vor Augen: Die Verse im ersten Beispiel scheinen vorrangig wegen ihrer Sentenzenhaftigkeit gewählt, die *Remedia*-Verse, weil ein verwandtes Motiv die Verwendung nahelegte. Und dennoch beobachtet Mish auch zahlreiche Fälle, in denen der ursprüngliche inhaltliche Kontext der Äußerungen in Gowers Werk verstärkend oder ironisierend fortklingt. Mish sieht darin „Gower's wit, often his felicity, and occasionally his poetic profundity in the use of these Ovidian spoils to create a new and genuine poetry of his own."[812] In diesem Umgang mit Vorgängern liegt eine weitere Parallele, diesmal zur literarischen Technik Ovids. Doch gründet diese natürlich in mittelalterlichen Vorstellungen von künstlerischer Originalität, denn die Entnahme, (Umformung) und Rekontextualisierung von Versatzstücken aus vorbildhaften Texten war als schriftstellerische Kunstfertigkeit hoch geschätzt. Die etwa neun Jahre spätere,[813] auf Mittelenglisch verfasste ***Confessio Amantis*** zeigt deutlich, dass Gower auch über Zitation hinaus mit seinen Quellen arbeitete. Seine Verschränkung der *praeceptor amoris*-Tradition mit einer mittelalterlichen christlichen *confessio* „illustrates Gower's highly innovative use of the Ovidian matter of love, subordinated to a larger vision of the body politic."[814] Interessant ist, wie dabei die Gefühlswelt des Liebenden (Amans) in der rahmenden Handlung dem impliziten moralischen Standpunkt des ‚Autors' gegenübergestellt wird.

> To dip into the 'Ovid' of Geoffrey Chaucer (c. 1343–1400) and John Gower (c. 1340–1408) is to be confronted by the power not only of Ovid's own poetry throughout theirs, but also the medieval academic interpretive frameworks and, equally, abundant previous literary uses – particularly in French – that shaped and made possible late medieval poets' encounters with Ovid. Yet in their extensive and direct uses of Ovid in English poetry Chaucer and Gower were pioneering, anticipating the Ovidian fixation of Renaissance English literature. Perhaps still more, in fact, than English Renaissance writers – who, it has been argued, narrowed Ovid's political, philosophical, and psychological perspectives to mainly erotic concerns (Simpson 2002: 131) – these two late-fourteenth-century London and Westminster poets, who moved in the same urban and courtly worlds, exchanged source materials, and used one another for legal and probably other more mundane transactions, were innovative in absorbing features from Ovid's poetry to shape their entire poetic development, albeit in shifting ways.[815]

Insofern stehen Chaucer und Gower am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.

---

[812] Mish 1973, 204; vgl. auch Galloways Interpretation des poetologischen Prologs von Buch 2 (2014, 194f.) und den dort zu findenden Reminiszenzen. Dieser Prolog läutete ursprünglich das gesamte Werk ein, denn das heutige Buch 1 zur „Peasants' Revolt" von 1381 wurde später hinzugefügt (Mish 1973, 2f.; Galloway 2014, 194). Doch auch bzw. gerade dieses beinhaltet Ovid-Zitate: „In the face of the rebels' assaults, the manipulability of textual history is the work's most evident 'metamorphosis'. Nearly 20% of *Vox* I (393 of 2150 lines) is quotation, 77% of those (308 lines) from Ovid, often whole lines or couplets. Fashioning patchworks from ancient authors was encouraged in grammar school, but facing the scandalous disruptions of the anti-intellectual (or at least anti-legalistic) rebels of 1381, Gower responded with a pyrotechnic display of intellectuals' power in manipulating such texts as Ovid's – even if the result was as 'unnatural' as anything the rebels were trying to do." (Galloway 2014, 195f.).

[813] Mish 1973, 1; 17.

[814] McKinley 2011, 206, vgl. Newlands 2015, 151f.; Mish 1973, 21. Passenderweise erhält in der *Confessio* (4,2669–2671) Amans den Rat, Ovids *Remedia* zu konsultieren: „To the lovers Ovide wrot / And tawhte, if love be to hot, / In what manere it scholde akiele." (= abkühlen).

[815] Galloway 2014, 187. Zum Gestaltenreichtum Ovids im Mittelalter siehe neben II.3.4 auch Desmond 1989, 2f.

II.4.2 15. Jahrhundert

Ebenfalls am Epochenwechsel von Mittelalter zu Renaissance bewegt sich ***(Du) remede d'amours***, eine anonyme Übertragung der *Remedia amoris* (genauer von *Rem.* 1–542 in 1750 Versen;[816] Frankreich, frühes 15. Jh.). Diese Nachdichtung verzichtet im Gegensatz zu ihren Vorgängern des 13. und 14. Jahrhunderts (II.3.3.2) auf kulturelle Angleichung, sonstige Anachronismen und weitgehend auf Moralisierung; sie greift nur erklärend, nicht jedoch strukturell oder inhaltlich ein, sondern folgt der Gedankenführung des Originals,[817] das zudem distichenweise zitiert wird, bevor eine auf mehrere Zeilen expandierte Versübertragung folgt.[818] Werfen wir einen Blick auf den Beginn (nach einem einleitenden Vorwort):

anon., *Du remede d'amours*, 89–100 (*Rem.* 1f.)	
Chi commenche une fiction Par maniere de vision, Comment Amours Ovide tenche Pour ce que tel livre commenche.	Hier beginnt eine Fiktion im Gewand einer Traumerscheinung, wie Amor Ovid tadelt für das, womit dieses Buch beginnt.
Legerat huius Amor titulum nomenque libelli: *'Bella michi, video, bella parantur' ay[t].*	*Gelesen hatte hiervon Amor den Titel und Namen,* *„Kriege gegen mich, sehe ich, Kriege werden vorbereitet," sagt er.*
Cupido, li filz de Venus, Vëoir Ovide estoit venus, Qui ce livret cy escrisoit. Ainssi que Cupido lisoit Le title et le non de ce livre, Il dist: 'Au cuer grant duel me livre Chilz traitiés, car tu apareillez Encontre moy fierez bataillez.'	Cupido, der Sohn der Venus, Ist, um Ovid zu sehen,[819] gekommen, der dies Buch hier schrieb. Als Cupido las den Titel und den Namen dieses Buchs, sagte er: „Im Herzen große Pein verschaffen mir diese Abhandlungen, da du vorbereitest gegen mich schreckliche Gefechte."
„Here the dream-vision device is treated as Ovid's poetical technique, not the translator's. The translator is careful to distinguish between what Ovid has written and what he, the translator, writes about Ovid's poetry."[820] Es wird also dem AD eine eigene Rolle zugestanden, anders als es fast alle der bisher besprochenen französischen Nachdichtungen (II.3.3.2) getan hatten. Hierin liegt also eine Vorbereitung humanistischen Umganges mit Texten. Noch nicht angelegt ist dagegen die in den italienischen Übersetzungen (II.4.1.1) und im Humanismus zu findende Trennung von Kommentar und Übersetzung; deutlich sichtbar versucht *Du remede d'amours*, via Kulturübermittlung die „Fremdheit des Ausgangstextes […] durch Paraphrasen und Erklärungen" abzubauen.[821]	
***Du remede d'amours*, 1217–1222 (*Rem.* 385f.)**	
Thais in arte mea est; lascivia libera nostra est; *Nil michi cum vitta; Thais in arte mea est.*	*Thais ist in meiner Kunst; meine Spielfreude ist ungebunden; / nichts habe ich zu schaffen mit der Kopfbinde [der freigeborenen Frauen]; Thais ist in meiner Kunst.*
Thaÿs est de nostre scienche, Dont est franche nostre license, Car par moy ne sera blasmee La preudefemme mariee, Mais ces putains malicieuses Qui sont faussez et convoiteuses.	Thais gehört zu unserer Lehre, daher ist grenzenlos unsere Zügellosigkeit, denn durch mich wird nicht in Verruf gebracht werden die ehrbare verheiratete Frau, sondern diese durchtriebnen Dirnen, die falsch und gierig sind.

[816] Das eine Manuskript, das sie (sowie u. a. den *Facetus,* II.3.2.4) überliefert, bricht danach ab (Roy 2007, 45).

[817] Zumindest bis 1,441; ab hier sind jedoch weiterhin Lücken für eine Einfügung freigehalten (Hunt 2008, 23).

[818] Siehe Hyatte 1982, 130–132 und 1971, 12f. sowie genauer 34–39.

[819] Oder: „Ist wahrhaftig zu Ovid gekommen". „Veoir" kann als Form entweder „wahrhaftig" *(vere)* oder „sehen" *(videre)* bedeuten; eine letztgültige Festlegung ist mir hier nicht möglich.

[820] Hyatte 1971, 38.

[821] So Müller 2017, 54 zu diesem Wandel übersetzerischer Herangehensweise.

Wenn auch reduziert, findet sich hier moralische Wertung. Ins Auge sticht, dass die Nachdichtung zwar den Gedankengängen des Originals folgen möchte (erläuternde Inhaltsparaphrase, z. B. *Amor* als „Cupido, li fiz de Venus", 93), dessen sprachlich-stilistische Gestaltung dabei jedoch völlig ignoriert (hier bspw. der beiden auffälligen Geminationes von *bella* und *Thais in arte mea est*) – auch das wäre eine Neuausrichtung, die im Humanismus ihren Anfang nimmt.[822]

Dass dies als getreueste aller altfranzösischen *Remedia*-Fassungen gilt,[823] steckt den Rahmen ab, wie sehr beziehungsweise wenig sich Übertragungen der Zeit am Original orientieren. Dennoch weist die Worttreue dieser Version sowie die angestrebte Berücksichtigung des Entstehungshorizontes des AD hin auf neue Formen der Textarbeit, wie sie im Humanismus zur Blüte gelangen werden.[824]

> Prompted by his enthusiasm for the classical poet, the author of the *Remede d'amours* breaks with the traditional approach of the *arts d'aimer* and *remèdes d'amour* and sets up a criterion for interpreting classical letters that is in its general lines characteristic of much classical study in modern times – namely, relating the work to its historical, biographical and literary circumstances.[825]

Dass dies nicht alternativloser Anspruch an eine Übertragung war, sehen wir an einer Nach- bis Neudichtung von *Ars* 1 und 2[826] aus dem frühen 15. Jahrhundert, die mit ihrer Drucklegung 1489 deren erste gedruckte Übertragung[827] werden sollte. Dieses „*rifacimento*" in italienischer *terza rima*, dem Versmaß unter anderem der *Commedia* Dantes, basiert wohl auf einer der in II.4.1.1 besprochenen Prosaübersetzungen des 14. Jahrhunderts.[828] Gleichzeitig entfernt es sich von humanistischen Ansprüchen und reflektiert das zunehmende Gewicht einer Leserschaft von „*illiterati*", die Einfluss genug besaßen, volkssprachliche Literatur voranzutreiben.[829] Die Sprache der Übertragung ist wie die anderer *rifacimenti* der Zeit an volkstümliche „*cantari*"[830] angelehnt[831] und zeigt sich vom Stilvorbild des Petrarkismus geprägt.

---

[822] Siehe z. B. Müller 2017.

[823] So Hunt 2008, 23.

[824] Vgl. Hyatte 1982, 132 und 1971, 14.

[825] Hyatte 1971, 68.

[826] Vgl. Bellorini 1892.

[827] Laut Digitalisat 1489; Schmitzer 2018, 432 hat 1490; vgl. Hexter 2007, 1321 („an early 15th-century version in *terza rima* of *AA* 1–2 known from at least 8 mss. and then some twenty early printings"); Stapleton 2000, 4; Guthmüller 1981, 132.

[828] „Der Verlust des direkten Kontakts zum Original scheint typisch zu sein für viele *volgarizzamenti* der ersten Hälfte des Quattrocento. Während die Humanisten sich immer nachdrücklicher um ein authentisches Verständnis der klassischen Autoren bemühten, [...] gerieten die volkssprachlichen Wiedergaben der antiken Werke [...] in immer größere Ferne zu den klassischen Ausgangstexten. Die Vermittler waren nun in der Regel nicht mehr französische Umarbeitungen oder Kompilationen, sondern die italienischen *volgarizzamenti* des Trecento. [… D]ie volkssprachliche *Liebeskunst* in *terza rima* (Anfang 15. Jh.) ist vermutlich abhängig von einem der früheren Prosavolgarizzamenti der *Ars*…" (Guthmüller 1981, 131f.).

[829] Guthmüller 1981, 142; vgl. II.4.1.1.

[830] *Cantari*: „Gedichte in *ottava rima*, die verfaßt wurden, um auf Märkten und Plätzen vor einem möglichst breiten Publikum vorgetragen und verkauft zu werden. Wo die *cantari*, die meist der Rittermaterie galten, aktuelle Themen zum Gegenstand hatten, konnten sie, als Flugschriften verbreitet, die Funktion moderner Zeitungen bekommen. [...] Es handelt sich in der Regel um Gedichte von wenigen Blättern Umfang, die im traditionellen Gattungssystem keinen rechten Platz haben, die oft anonym und stilistisch-literarisch wenig anspruchsvoll sind, die selten Eingang fanden in Bibliotheken und deshalb heute bibliographische Raritäten darstellen." (Guthmüller 2000, 318).

[831] Guthmüller 1981, 133.

***Ars* 1,1f.**	
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dies lesen und nach Lektüre des Gedichts gelehrt lieben.
Troilo Avenanti (?), *Ouidio de arte amandi In vulgare* 23–25	
SE alcun di questo volgo seguir lorma del dolce amor iniquo e pien dinganno leggendo me[832] io glidaro la norma	Wenn jemand aus diesem Volk verfolgt die Fährte der süßen Liebe, ungerecht und voller Täuschung, so werde ich, wenn er mich liest, ihm bieten die Richtlinie.
Dies ist der Beginn der Übertragung nach einem paratextuellen Vorwort des Übersetzers (1–22), in welchem er kurz erläutert, er wolle die Natur der Liebe darlegen (vgl. die *accessus*, die deshalb die *Ars* zur „Ethik" rechneten: II.3.2.3), „vulgarmente" (12), denn „A molti e difficil la lectura / di quello ouidio" (13f.). Den petrarkistischen Einfluss auf den Duktus der Nachdichtung sieht man schon am ersten Terzett: Die gegenüber Ovid hinzugefügte Qualifizierung von Liebe als „dolce" und „pien d[']inganno" ist stereotypisch petrarkistisch.[833] Es ist der Versuch einer Versöhnung zweier Konzepte – ovidianisch versus petrarkistisch –, die in den folgenden Jahrhunderten immer wieder gegeneinander ausgespielt werden sollten (u. a. II.4.3.4).	

Den Befund einer einflussreichen Schicht, die nach solchen volkssprachlichen Zugangsmöglichkeiten zu klassischer Bildung verlangten, bestärkt ein Werk, das der Höfling **Vincenzo Calmeta**[834] für den Herzog von Mailand, Ludovico Maria Sforza (genannt il Moro), anfertigte. Dieses ***Breve compendio sopra Ovidio de Arte Amandi*** (zwischen 1494 und 1497)[835] ähnelt dem populäreren *Ouidio de arte amandi In vulgare*, der Calmeta möglicherweise auch inspirierte. Das *compendio* vermittelt in Kurzform das, was bei der *Ars* nützlich erschien: Calmeta beschränkt sich darauf, einen seiner Ansicht nach möglichst praktikablen Ratgeber zu präsentieren, den er zudem auf die Welt der italienischen Höfe seiner Zeit anpasst. Von den über 2000 Versen Ovids re.produziert er 200, allerdings ausgebaut auf 735 (ebenfalls in *terza rima*). Etwa zwölf davon entstammen Buch 3 (*praecepta* an Frauen fehlen allerdings komplett), der Rest jeweils etwa zur Hälfte *Ars* 1 und 2. Mythen u. ä. sind radikal ausgespart.[836] Sein Zugang erweist sich für eine Neudichtung unerwartet ‚prosaisch', das heißt akademisch, wie die Eingangsverse zeigen, die seine Konkretisation von *Ars* 1,1–30 auf den erotodidaktischen Gehalt reduzieren und kritisch-interpretierend kommentieren.

Vincenzo Calmeta, *Breve compendio sopra Ovidio de Arte Amandi*, „Prima parte [...]" 29–52	
Perché l'amor è instinto di natura e vien dal ciel se 'l sangue si conforma, e di far nido in cor gentil procura, pochi o nisciuno pon fugir tal norma, e chi non ama in sul giovenil fiore in putto puoi ch'è vecchio si transforma. Ma perché cader visto ho in grande errore chi in l'amorose imprese mal se rege e al fin restar cum scorno e disonore, conforto ognun che sia sotto tal lege seguir li miei precetti a ciò che amara	Da die Liebe ein Instinkt ist der Natur und vom Himmel kommt, wenn das Blut sich danach richtet, und sich einzunisten in einem sanften Herzen anschickt, können wenige oder keiner sich solcher Regel entziehen; und wer nicht liebt in seiner jugendlichen Blüte, verwandelt sich in eine Putte, dann, wenn er alt ist. Aber da ich gesehen habe, wie in großes Chaos stürzt, wer in Liebesangelegenheiten schlecht sich verhält, und am Ende bleibt in Schande und Unehre, ermutige ich jeden, der sich befindet unter derlei Gesetz, meinen Regeln zu folgen, damit er ein bitteres

[832] Wie der II.4.1.1 besprochenen Prosaübersetzung des 14. Jh. liegt hier offenbar die ebenfalls überlieferte Lesart *me legat* (statt *hoc legat*) in *Ars* 1,2 zugrunde; vgl. Anm. 828.

[833] „Ein wichtiges Stilmerkmal der petrarkistischen Dichtung ist die Verwendung gewisser bevorzugter, suggestiver Epitheta. Das in den eben zitierten Versen vorkommende *dolce* war z. B. ein solches Modewort [...], es kam zum stereotypen Gebrauch." (Guthmüller 1981, 151 zu einem anderen *terza rima-rifacimento*).

[834] Genauer „Vincenzo Colli o Collo, detto il Calmeta" (Grayson 1959, XIII).

[835] Grayson 1959, XXXIV.

[836] Siehe die kurze Einführung in der Ausgabe von Grayson, 96.

vita non provi se mal si correge.	Leben nicht durchmache, wenn er sich erfolglos ändert.
Felice è ognun che a spese d'altri impara.	Glücklich ist jeder, der auf Kosten anderer lernt.
Mastro de amor mi fece esperienza,	Zum Meister der Liebe machte mich die Erfahrung,
mentre che libertà non mi fu cara:	während mir die Freiheit nicht teuer war:
accorto fui, fidele, e cum pazienza	vorsichtig war ich, treu, und mit Geduld
solicito, secreto, vigilante,	bekümmert, verschwiegen, sorgfältig
e ad ogni sutil tratto ebbi avvertenza.	und für jedes kleinste Detail hatte ich Aufmerksamkeit.
Fui liberale, umano e ancor galante,	Ich war großmütig, menschlich und noch galant,
ché queste son le accomodate parte	denn dies sind die passenden Rollen,
che fan felice ogni gentile amante,	die glücklich machen jeden sanften Liebenden,
Però che 'l ciel ch'ogni grazia comparte,	weil der Himmel, der alle Anmut verteilt,
per più filicitare el seme umano,	um die menschliche Saat mehr zu beglücken,
fece sorella di natura l'arte.	zur Schwester der Natur die Kunst gemacht hat.

Hier zeigt sich auch die starke eigene Akzentuierung durch Calmeta, der gegenüber Ovid deutlich als Autor hervortritt. Das AD dient ihm als Steinbruch, aus ausgewählten Blöcken baut der Autor ein neues Gebäude. Dennoch sind seine Gedanken nicht so weit vom AD entfernt, wie es auf den ersten Blick wirkt; er re.produziert nur stark autonom: *Amor*, den Ovid allegorisch für die Naturgewalt „Liebe" verwendet, wird entsprechend konkretisiert als „instinto di natura" (29); Gleiches gilt für die Gefahren, die von ihm ausgehen (35–38; *Ars* 1,9f./18–24), und die Rettung in Form von Regeln („precetti", 39; vgl. den *praeceptor amoris*, *Ars* 1,17) durch den „mastro de amor" (42; *Ars* 1,6/15/17), der dies durch eigene Erfahrung geworden ist („esperienza", 42; *Ars* 1,29 – allerdings aemuliert Calmetas Ich das Ovids, denn es musste nicht leiden (wie in *Ars* 1,21–30), sondern war schon ein erfolgreicher Liebender, „felice … amante", 49). All dies ist, wie auch bei Ovid, in die Dichotomie Natur/Kunst[837] eingespannt (29 bzw. 52; vgl. II.4.3.4), wobei der bei Ovid ausgefochtene Kampf zwischen beiden, stellvertretend durch *amor* versus *magister*, für Calmeta schon entschieden ist, dank der göttlichen Vorsehung, welche die Kunst zur Schwester der Natur gemacht habe („sorella di natura l'arte", 52).

Wiederum gänzlich anders, aber auf seine Art ebenso ein typisches Werk der Zeit für den deutsch-niederländischen Sprachraum, ist ***Der Minnen Loep*** des holländischen Höflings (1411–12) **Dirc Potter**,[838] der in seinen 11 000 Versen verschiedene Traditionen in sich vereint. Potter behandelt systematisch vier Arten von Liebe, wie sie in den schulischen *accessus* zu Ovids *carmina amatoria* verankert waren:[839] törichte Liebe (die unglücklich macht – Buch 1), gute Liebe (Buch 2), illegitime Liebe (wie Homosexualität, Sodomie, Inzest – Buch 3) und schließlich legitime Liebe in der Ehe (Buch 4). In letzterer kulminiert das Minne-Idealbild einer treuen Verbindung, nun gänzlich christlich geformt,[840] den nur in der Ehe erlaubten Sex eingeschlossen. Sie ist, wie Potter expliziert, der krönende Abschluss der in Buch 2 beschriebenen Schritte guter Liebe, welche wiederum aus den für die Minne klassischen *quinque lineae amoris* besteht, nämlich *visus, colloquium*, *(con)tactus*, *basia/oscula* und eben *factum*.[841] Das Vorgehen, das in eine

[837] Zu dieser Motivik bei Ovid siehe Haas 2021.

[838] Zu dem in der Mediävistik wie ovidischen Rezeptionsforschung recht unbekannten Werk siehe Gerritsen 2011, 114–117 und Buuren 1994, 150–167, der den Werktitel mit „The Course of Love" übersetzt (154), wohl als der „Lauf der Minne" im Sinne von „der Lauf der Welt" zu verstehen (vgl. den entsprechenden Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* 26/1888, 487 – Online-Version: https://www.deutsche-biographie.de/pnd100966616.html#adbcontent; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022). Digitalisat einer Ausgabe von 1845: http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV023281074/ft/bsb10534038 (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[839] Buuren 1994 zeigt diese Verbindung ausführlich.

[840] „Fidelity in marriage he values above all and he emphatically rejects unfaithfulness." (Buuren 1994, 158). Diese neue Fixierung auf die Institutionalisierung der Liebesbeziehung unterscheidet sich von spätmittelalterlichen Minnereden: „Nicht daß diese etwa die freie, auf *triuwe* und *staete* gründende Minne auf Kosten der Ehe verkünden würden, sie beschäftigen vielmehr so intensiv die inneren Probleme und Forderungen personaler Bindung, daß deren institutionelle Formen dagegen sekundär erscheinen können." (Glier 1971, 353).

[841] II.3.2.4 zum *Pamphilus (de amore)* mit Verweis auf Gerritsen 2011, 110 und 115; Harzer 2002, 57; Buuren 1994, 154–158.

Traumerscheinung der Venus eingebettet ist (auch darüber hinaus werden typische Motive des *Rosenroman* (II.3.3.3) und verwandter Werke aufgegriffen), bleibt die verschiedenen Bücher über gleich: „[T]he theoretical expositions, exhortations, admonitions and advice are continuously elucidated and enlivened by means of tales"; diese gut 60 Geschichten, zumeist aus den *Metamorphosen* und *Heroides* übernommen, nehmen die Hälfte der gesamten Textmenge ein.[842] Auffallend ähnlich ist übrigens sein Liebesdichterkatalog (Gallus, Ovid, Appellex, Anacreon, Coris, Callimachus, Tibullus, ‚Arathijs', Sappho; 1,148–58) zu dem Ovids in *Ars* 3,329–340/*Rem.* 757–766, bei Potter präsentiert im Rahmen der Entscheidung Venus' Auftrag anzunehmen, selbst über Liebe zu schreiben (vgl. *Ars* 3,45–54; 769f.).

> However, and this is what is so interesting about it, he subsequently does not follow Ovid but the commentaries, and from his accumulated knowledge he creates an entirely new, Christian-based *ars amandi*. Just like Gower and Chaucer, he uses the material at his disposal, and like them he does it in his own way. In his working method he is closer to Gower – the 'moral' frame is quite distinct – than to Chaucer, and closer to the commentators than either of these, but for twentieth-century readers it is especially surprising to see how strong the influence of the school could be.[843]

Von Ovid und dessen zahlreichen Epigonen distanziert er sich in Buch 2 teils explizit, was das Thema „Gewaltanwendung/Erzwingen von Küssen/Sex" anbelangt (vgl. *Facetus,*[844] *Pamphilus*, II.3.2.4, *Clef*, II.3.3.2), auch wenn gewisse Tricks in der Eroberung erlaubt bleiben.[845]

1444 erbittet der Humanist **Aeneas Silvius Piccolomini/Enea Silvio Piccolomini**, der spätere Papst Pius II., in einem Brief an einen Freund die Zusendung von Ovids *Tristien*, *Ars amatoria* und *Remedia amoris,* die er zu diesem Zeitpunkt allesamt schon kannte, als Leihgabe zu sich nach Hause, als *contubernales*, wie er schreibt.[846] Er greift auf dieses Wissen zurück, als er einen Brief ***De remedio (pravi) amoris***[847] verfasst, der seither auch außerhalb seines Briefcorpus überliefert wird, offenbar unter großer Nachfrage.[848] Sein *Heilmittel* richtet auch Piccolomini gegen einen im christlichen Sinne *amor illicitus*, der fleischlichen Vergänglichkeit unterworfen – im Gegensatz zur Liebe zu Gott, Eltern, Gattin, Kindern. Dieses Buch markiert damit einen Wandel in seinem Denken. Von der liebeselegischen Prägung seines Jugendwerks überträgt der Humanist mit kirchlichen Ambitionen seine klassischen Modelle in einen klar christlichen Moralkontext. Diese Umdeutung der *Remedia* führt die von uns bereits besprochene mittelalterliche Tradition fort und mischt wie diese ovidische (gerade auch misogyne) und weitere literarische

---

[842] Buuren 1994, 155f. (Zitat 156) und Gerritsen 2011, 115.

[843] Buuren 1994, 159.

[844] Beyers 2011, 22f.

[845] Interessant dazu, wie er die Achill-Deidamia-Episode behandelt (vgl. Gerittsen 2011, 107–109 und Buuren 1994, 157, der auf die entscheidende Rolle von Ehre/Schande in diesem Kontext hinweist).

[846] Pinotti 2007, 276.

[847] Braungart 1981 plädiert für das Abfassungsjahr 1443 und dafür, den Brief als Fiktion einzuordnen; Pinotti 2007, 275 geht dagegen von 1446 und einem echten Brief aus; Roy 2007, 53 hat 1443 und hält den Brief für eine tatsächliche Reaktion auf eine vertrauliche Bitte um Rat.

[848] 15 Handschriften und 31 Editionen in den 50 Jahren von 1446–1500 belegen das; hinzu kommen eine Übersetzung ins Deutsche (Augsburg/Nürnberg 1473) und zwei ins Französische, von denen man unter https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71773s/f1.image (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022) die von Albin des Avenelles findet: *Le Remede damour, Compose par Eneas Silvius. Aultrement dit Pape pie second* [...], Paris ca. 1515. Diese und eine spanische Übersetzung erweitern jeweils um einen misogynen Katalog der Defizite von Frauen; dazu genauer Roy 2007, 54f., woher auch die genannten Zahlen stammen.

Topoi mit medizinisch-literarischen.[849] Trotz dieses Sinneswandels[850] wurde Piccolomini die große Rolle, die zwischenmenschliche Liebe in seinem Jugendwerk spielte, später vorgeworfen, als er bereits Papst war; die Distanzierung mochte ihm nicht recht gelingen.[851] Das lag auch an der enormen Popularität der ***Historia de duobus amantibus*** (1444), in deren Widmung an Reichskanzler Kaspar Schlick er anführte, wer niemals das Feuer der Liebe gespürt habe, sei entweder Stein oder Tier *(qui numquam sensit amoris ignem, aut lapis est aut bestia)*.[852] Die *Historia* steht in der Tradition Boccaccios, ist ein typisches Werk der frühen Renaissance und nimmt starke Anleihen bei Pyramus und Thisbe (*Met.* 4,55–166) sowie anderem ovidischen Material, gerade auch der *Ars*: „The course of the little romance develops along the lines of Ovid's precepts."[853] Und die Liebeskrankheit der Protagonistin Lucretia greift auf die antike Tradition zurück, wie sie Ovids *Remedia amoris* eingeschrieben ist.[854] Bei Piccolomini sehen wir im Kleinen, wie sich ovidische amouröse Motive aus *Amores*,[855] *Ars*, *Remedia*[856] und *Metamorphosen* in und zusam-

---

[849] Sein Schüler Johannes Tröster, Humanist bayerischer Provenienz, schreibt 1454 ebenfalls *De remedio amoris*, einen Dialog ganz ähnlicher Stoßrichtung: Liebe als Krankheit, verursacht durch die Frau. U. a. gibt der dort als Ich auftretende *praeceptor* Eudion folgenden Ratschlag:

Johann Tröster, *[Dialogus] De remedio amoris*, 195	
Teneros ne tange poetas. Si vero cum amica iacere compellaris, Phoebeam ne prohibe, lacera culcitras aliaque tegmina sublevato amicamque nudam prospicito, videbis forte quam aridam cutem, quam nodosa crura, quam tuberosum alvum, quam rugosum pectus, quam laneas latas, amplas mammas, quam strumosum collum. Quum foetidissima haec et alia forte intueberis, quae vel amori nauseam, vel caeco affectui modum imponent. Si quae fuerit colorata, pallidam, si fusca nigram, temulentam si laeta, rusticam si nobilis dicito; et si modica haec videntur, tamen cumulum augent.	Rühre nicht an die zarten Poeten. Solltest du dich aber zum Beischlaf mit der Freundin genötigt sehen, sperr die Sonne nicht aus, zerreiße Kissen und du sollst andere Decken entfernen und die Freundin nackt betrachten: Du wirst vielleicht ganz trockene Haut sehen, ganz knotige Beine, einen ganz schwulstigen Unterleib, eine ganz runzelige Brust, ganz wollweiche ausgebreitete, ausgedehnte Busen, ganz skrophulösen Hals. Wenn du diese Schrecklichkeiten und andere vielleicht anschaust, werden diese entweder der Liebe Brechreiz oder dem blinden Affekt Mäßigung auferlegen. Wenn eine gebräunt sein sollte, dann: „bleich"; wenn eine dunkel, „schwarz"; „betrunken", wenn eine fröhlich; „frigide", wenn eine edel, nenne sie; und wenn das nicht sonderlich bedeutsam erscheint, so häuft es sich doch an.
Die Passage öffnet mit einem Zitat von *Rem.* 757b, das dort von einem Dichterkatalog gefolgt und somit ad absurdum geführt ist (inkl. Anspielung auf *Ars* 3,329–340). Hier wird es jedoch ernst referiert, genauso wie die disparat folgende, bildreich ausgebaute Re.produktion von *Rem.* 411–426 (in Rückgriff auf *Ars* 2,613–624 und v. a. 3,807f.), in deren Rahmen thematisch passend *Rem.* 327–330 in Neuformulierung eingefügt ist. (Zu letztgenannter Passage vgl. die entsprechende Rezeption bei Maximian, II.2.3, und in den *Pseudo-Remedia*, II.3.2.4.) Hierin zeigt sich die Kenntnis Trösters des ovidischen AD, das er zu einer misogynen Collage zusammenstellt und ausbaut (vgl. zur Passage Szilágyi 2014; Harzer 2002, 61; Braungart 1981, besonders 23–27.).	

[850] Pinotti 2007, 283; 290.

[851] Muschick 2013, 168.

[852] Zit. nach Pinotti 2007, 283. Zur Popularität ebd.: „[È] uno dei best-seller del primo Umanesimo, dalla prima stampa del 1468, con ben trenta edizioni fra 1483 e 1500".

[853] Schevill 1995, 126 (inkl. Analyse auf den Folgeseiten). Piccolomini selbst offenbart fünf Jahre später Vorbehalte gegenüber Ovid, als er in *De puerorum educatione* schreibt: *Ovidius ubique tristis, ubique dulcis est, in plerisque tamen locis nimium lascivus.* (zit. nach Stroh 1969, 34).

[854] Muschick 2013, 165, vgl. Harzer 2002, 65.

[855] Vgl. Harzer 2002, 65.

[856] Schevill 1995, 135: „In the development of the Italian sentimental story of love and passion [...] the application of Ovid's precepts and the adoption of his examples were largely instrumental in giving the erotic features of that story both a naive and shocking frankness.". Loubère (2007, 268–273; 2007a, 83f.) weist noch auf zwei Werke des italienischen Humanisten Leon Battista Alberti (1404–1472) hin, die sich an *Ars* resp. *Remedia* anlehnen: *Ecatonfilea* (Ero-

men mit mittelalterlichen und frühhumanistischen (literarischen) Liebestraditionen fortentwickelten: in zunehmend kritischer Distanz zu den in höfischer Liebe aufgegangenen Konzepten der *Ars*, hin zu einem ethisch überformten *Remedium amoris*, das so eine Abwendung von eben jener sündhaften Liebe erlaubt.

In Spanien, wo im 15. Jahrhundert das Genre von Traktaten über Liebe aufblüht, das in Frankreich beispielsweise schon deutlich früher populär gewesen war,[857] geschieht das ebenfalls unter diesen Vorzeichen. Das gestiegene Interesse an einer Auseinandersetzung mit *amor* schlägt sich insbesondere in dem Versuch nieder, die sowohl literarisch tradierten als auch dem Menschen offenbar angeborenen Liebesleiden und -leidenschaften, die in der höfischen Liebe eine gewisse Nobilitierung erfahren hatten, in der christlichen Weltsicht mit ihrer moralisch höheren göttlichen Liebe zu verorten – indem zum Beispiel die Ehe als legitime Erfüllung dieser Passionen gesetzt wird.[858] ‚Akademische' Kenntnis Ovids verbindet sich mit aristotelisch-naturalistischem Gedankengut und christlicher Ethik beispielsweise[859] bei **Juan de Mena** (15. Jh., Cordoba) beziehungsweise dem Autor des diesem zugeschriebenen ***Tratado de amor***. „[A]lthough the *Tratado* was written with a more serious and edifying purpose than Ovid's works, it forms part of the tradition of the Latin poet, and quotes [the Latin original], translates and imitates certain passages from the *Ars amatoria*, and, above all, from the *Remedia amoris*."[860] Denn inhaltlich geht es ihm vor allem um Möglichkeiten, glücklose Liebe loszuwerden. Aus der *Ars amatoria* lässt er sich unter anderem für das Warnschild inspirieren, das er zu Beginn des Werkes errichtet (vgl. *Ars* 1,31–34; 2,599f. 3,57f.; 3,613–616; vgl. II.2.2 zu Martial):

Juan de Mena (?), ***Tratado de amor*, f. 73^{r}**	
Por ende, vosotras madres, fuid lexos de aquí con vuestras guardadas fijas, vosotras matronas con vuestras sobrinas e clientas, vosotras amas con vuestras criadas. Non den orejas a mis dichos las vírgines dedicadas a Besta, nin me sea dada fe en esta parte a lo que diré; o si lo quisiéredes oír e fee me queredes dar a lo que digo, que mueven a amor, dádmela así mesmo a las que diré que mueven aborresçer. E plega a Dios que las dotrinas que daré sean nuevas a vosotros, mas mucho temo que non vos puedo dezir cosa que el uso e esperiençia ya non vos aya enseñado.	Daher, ihr Mütter, flieht weit weg von hier mit euren wohlbehüteten Töchtern, ihr übrigen Matronen mit euren Nichten und Klientinnen, ihr übrigen Herrinnen mit euren Kammermädchen. Es sollen kein Gehör schenken meinen Aussagen die Jungfrauen, die der Vesta geweiht sind, auch sei mir kein Vertrauen entgegengebracht in diesem Bereich bei dem, was ich sagen werde; oder, solltet ihr lauschen wollen und mir Vertrauen entgegenbringen wollen bei dem, was ich sage, das Liebe erregt, bringt mir davon genau so viel entgegen bei dem, was ich sagen werde, das Abscheu erregt. Und, so Gott es will, mögen die Lehren, die ich geben werde, neu sein für euch [Leser], jedoch fürchte ich sehr, dass ich euch nicht etwas sagen kann, das die Übung und Erfahrung euch nicht bereits beigebracht hätte.
Der Umgang mit Ovids einleitenden Worten scheint mir hier eine durchaus ironisierende Aemulatio zu sein – *Ars* 1,25–30 kehrt er genau um: Ovid hatte ja göttlicher Inspiration eine Absage erteilt, um sich auf seinen *usus* als Informationsquelle zu stützen, für de Mena ist der *usus* bei seinen Lesern bereits gegeben und es braucht fast göttlichen Bei-	

todidaxe durch eine *magistra amoris*) und *Deifira* (Dialog, in dem ein Freund den anderen lehrt, sich zu entlieben – allerdings ohne Erfolg) – und die, verfasst um 1434, erschienen nicht vor 1471, v. a. in Frankreich bis ins 18. Jh. nachwirkten.

[857] Alvar 1992, 159f., der als einzige Ausnahme den von uns bereits besprochenen *Libro de Buen Amor* (II.3.3.3) nennt. Vgl. den Sammelband *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv–xvi)*, Madrid 2001 (Hgg.: Pedro M. Cátedra et al.), aus dem ich auch den *Tratado de amor* zitiere.

[858] Piña Pérez 2015, 127.

[859] Piña Pérez 2015. Vgl. außerdem ihren und Alvars Beitrag von 1992 für weitere verwandte Traktate der Zeit.

[860] Cristóbal 2011, 251. Auf f. 75^{v} allerdings weist er ein Zitat fälschlicherweise der *Ars* zu, das zwar auch ein *praeceptum amoris* aus Ovids Feder, aber aus Dipsas Mund (*Am.* 1,8,62) ist: „Asi lo siente Ouidio en el libro de Arte Amandi donde dize: ‚Crede michi res est ingeniosa dare'". Freilich ähnlich von Ovid in der *Ars* wieder aufgegriffen: *Ars* 2,161–168 (163: *secum habet ingenium qui, cum libet, 'accipe' dicit*); ähnlich 277–280.

stand, um ihnen etwas Neues beizubringen. Die anfängliche Warnung vor der Lektüre ist da bereits ebenfalls in ihr Gegenteil verkehrt, auch Frauen sollen lauschen, aber mit der richtigen Rezeptionshaltung, offen auch für die Schattenseiten der Liebe.

Auch und gerade die fiktive Literatur beschäftigt sich mit der Konzeption von *amor*.[861] Zwar ist deren Tonfall, anders als in Italien, wo man laut Schevill „bourgeois, democratic, realistic" schreibt, in Spanien noch ein mittelalterlich geprägt, „chivalrous, monarchic, aristocratic, romantic in the conventional sense".[862] Aber inhaltlich wird diese Welt zunehmend in Frage gestellt. Nehmen wir den ***Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*** (1480er) von **Diego de San Pedro**.[863] Der Protagonist Arnalte folgt bei seiner Eroberung Lucendas eng den *praecepta* Ovids – sein Erfolg endet, als er sich ihnen widersprechend verhält. Dass er damit von Beginn an für den modernen Leser Züge einer Witzfigur trägt, führt Corfis auf die Befolgung von „tongue-in-cheek Ovidian advice" zurück.[864] Ob diese Ironie von de San Pedro wirklich gewollt war, kann heute jedoch nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Deutlicher markiert ist die Parodie laut Corfis in der Tragikkomödie ***Celestina*** von **Fernando de Rojas** (um 1500), wo die Liebenden teils Regeln höfischer Liebe, teils solche der *Ars amatoria* befolgen; sie scheitern damit jeweils, sodass der Text beide Codes, also jede Art von kodifiziertem Vorgehen in der Liebe als nutzlos bis kontraproduktiv entlarvt.[865] Die genannten Werke stehen damit für eine größere literarische Entwicklung, eine Abwendung von derlei Konzeptionen, die sich in Spanien[866] und andernorts vollzieht – nicht zufällig rücken bei Diego San Pedros Folgewerk, dem *Cárcel de amor,* statt der *Ars* die *Heroides* und ihre emotionale Perspektivierung der Liebe in den Blick.

So erwächst der frühen Renaissance ein innerer Konflikt: Die aus dem Mittelalter fortgeführte Skepsis gegenüber der (fehlenden) Moral ovidischer Erotodidaxe musste umso weiter anwachsen, je mehr der humanistische Geist die Vorbildhaftigkeit der Antike propagierte. Anhand zweier Kommentare aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert lässt sich gut erkennen, wie Literaturarbeit auf diesen Konflikt reagieren konnte. Denn obwohl ihre Kommentare nahezu zeitgleich auf den Markt kamen, gehen **Bartholomeus Merula** (Venedig 1494) und Aegidius Delphus/Gilles de Delft (Paris 1493) gänzlich verschiedene Wege. Merula steht prototypisch für italienisch-humanistische Textarbeit der Epoche: Sein reicher Kommentar zu *Ars amatoria* und *Remedia amoris* erklärt und paraphrasiert strikt inhaltlich (vorrangig Mythen usw.) – „a rather pedantic anthology of erudite gleanings from ancient authors, designed primarily to re-establish the original context of the work and the literary tradition to which it belonged".[867] Er weiß um

[861] „Será durante el siglo xv cuando se producirán las obras más significativas en castellano, y el aumento de poemas y narraciones que tienen al amor como centro pone de manifiesto que los tratados responden a una preocupación mayor (real o literaria) por el amor." (Alvar 1992, 160).

[862] Schevill 1995, 135. Er nennt als Beispiele *El siervo libre de amor* von Juan Rodriguez de la Cámara, das jedoch keinen direkten Ovid-Bezug aufweise (dagegen durchaus seine *Epístolas de Ovidio/Bursario*), den *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* von Diego de San Pedro (siehe Haupttext); dazu die *[Tragi]comedia de Calisto y Melibea/ Celestina* (Fernando de Rojas u. a.; siehe Haupttext); vgl. außerdem die ausführliche Studie von Breva Iscla 2014.

[863] Corfis 1985, 1 und 6.

[864] Corfis 1985, 4, siehe auch f.; vgl. Breva Iscla 2014, 263 und 266. Zum Konzept des ‚unzuverlässigen Lehrers' in Ovids *Ars* vgl. Anm. 274.

[865] Corfis 1996; vgl. ausführlicher das entsprechende Kapitel bei Rouhi 1999, 256–285 (mit dem ihrer Monographie zugrunde liegenden Fokus auf die eponyme Kupplerin).

[866] Corfis 1985, 6.

[867] Moss 1982, 6; vgl. 3f.

die ‚moralischen Untiefen', aber überträgt im einleitenden Widmungsbrief die Verantwortung auf den Benutzer des Kommentars:

Bartholomeus Merula, *Ouidius de arte amandi et de remedio amoris cum commento*, f. 1[868]	
Inuenies tu quidē in eo ope p̄clara multa:q̄ tibi eruditionez haud mediocrē voluptatē afferēt: Offendes etiā q̄dā q̄ obturitatis auribus tanq̄ Ulyxes alter Sirenū cantū [vt poete fabulātur] p̄teribis.	Finden wirst du freilich in diesem Werk viel Herrliches – was dir Bildung und in nicht unerheblichem Maße Freude bringen wird. Du wirst auch auf einiges stoßen, was du mit verschlossenen Ohren, wie ein zweiter Odysseus den Sirenen-Gesang (wie die Dichter sagen), übergehen wirst.
Diese Gebrauchsanweisung belegt einerseits, dass Merula ovidischer Erotodidaxe das Potenzial, ihre Leser wie die Sirenen in gefährliche Wasser zu locken, zurechnet, und andererseits, dass das Vertrauen in den Leser und die philologische Absicht direkte rezeptionskontrollierende Eingriffe in den Text verwehrten (vgl. das Vorgehen der *accessus*, II.3.2.3).	

Merula führt leicht verändert das Vorgehen mittelalterlicher Schulkommentare fort, ‚faktenbasiert' zu kommentieren und mit Ausnahme des *accessus* den Inhalt nicht moralisierend zu interpretieren. Anders Aegidius Delphus.

> With the edition of the *Remedia amoris* prepared by the Flemish theologian **Aegidius Delphus (Gilles de Delft)**, a friend of Lefèvre d'Étaples and acquaintance of Erasmus, we enter quite a different intellectual climate, that of pre-Reformation Paris so strongly influenced by the pietistic spirit and traditional patterns of thought of the Flemish pedagogues whose important position in the university at that time helped substantially to direct the early development of humanism in France. This book is printed seven times between 1493 and 1506, but probably only at Paris, Rouen or Caen [...].[869]

Nicht zufällig gibt er die *Remedia amoris* als Einzelwerk heraus, denn er betrachtet sie – ähnlich wie bereits im Mittelalter geschehen – als moralisch nötigen Widerruf der verwerflichen Liebe, die in der *Ars amatoria* gelehrt wurde (Vorwort: *perpulchrum de remedio amoris quem ante docuerat libellum emisit*). Unter dem Primat der Ziel- vor der Ausgangskultur (ähnlich den mittelalterlichen Nach- und Neudichtungen) entsteht so ein Kommentar, der sprachliche oder rhetorische Hinweise nur sehr randständig vermittelt.[870] Dafür unterzieht sein dem Text passagenweise vorangestellter Kommentar vor allem die Mythen einer allegorisierend-moralisierenden Neudeutung nach dem Vorbild des *Ovide moralisé*,[871] mit einer vierfachen Interpretation: häufig als historische Begebenheiten, seltener physikalisch, moralisch oder spirituell.[872] Letzteres sehen wir in der Erklärung zur Apostrophe Medeas in *Rem.* 261f.:

Aegidius Delphus, *De remedio amoris cum commento*, d ii/f. 56	
Moraliter exponendo per iasonem filium dei intellegimus. Per vellus aureum eius humanitatem significamus. Per nauem eius ecclesiam. Venit ergo iason propter vellus aureum rapiendum. id est christus venit induere nouum ho[m]inem. Medeam id est synagogam sibi desponsavit. [...]	Durch die moralische Interpretation erkennen wir in Jason den Sohn Gottes. Das goldene Vlies deuten wir als dessen Menschennatur. Das Schiff als dessen Kirche. Es kam also Jason, um das goldene Vlies zu rauben. Das heißt, Christus kam, um sich neu den Menschen überzustreifen. Mit Medea, das heißt, mit der Synagoge verlobte er sich.

[868] Ich zitiere nach der Ausgabe Lyon 1507 (siehe Literaturverzeichnis).

[869] Moss 1982, 4.

[870] Siehe genauer Moss 1982, 4–6.

[871] Roy 2007, 56.

[872] Moss 1982, 4.

Quid te phasiace iuuerunt gramina terre *Cum cuperes patria colchi manere domo.*	*Was halfen dir die Kräuter aus phasischem Boden,* *als du, Kolcherin, bleiben wolltest im väterlichen Haus.*
„With Aegidius a student would learn that to explain ancient literature means to show how it can be given a significance outside its literal context and adapted to certain familiar patterns of thought.“[873] Dass dies sogar bedeuten kann, antike Mythen mit christlicher Bilderwelt zu überblenden, kennen wir eigentlich eher aus der mittelalterlichen Rezeption der *Metamorphosen* (vgl. *Ovide moralisé*). Diese Extremform der allegorischen Freilegung der Wahrheit in paganer Dichtung bedeutet im vorliegenden Fall freilich, dass statt einer Erklärung der erotodidaktischen Argumentationsstruktur diese demontiert, ja getilgt wird.	

II.4.3 16. Jahrhundert

II.4.3.1 Frankreich

Die lesende Öffentlichkeit Frankreichs kannte in der Renaissance keinen Autor besser als Ovid.[874] Doch auch hier, im Zentrum bereits der mittelalterlichen *aetas Ovidiana*, können wir beobachten, dass eine strengere moralische Haltung zu Veränderungen führte. An sich war ovidische Erotodidaxe durch Editionen gut zugänglich und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ermöglichte eine offenere Haltung noch deren Schullektüre,[875] was daran ersichtlich ist, dass die von Bartholomeus Merula erstellte kommentierte Ausgabe beider Werke (II.4.2) für derartigen Gebrauch geringfügig nachbearbeitet auf den Markt kam.[876] Ebenso war natürlich auch die Pariser Edition der *Remedia* von Aegidius Delphus (II.4.2) in Umlauf – und 1509 erschien eine französische Übertragung (ed. Antoine Vérard)[877] ebenfalls nur der *Remedia amoris*, die sich zwar einerseits der Integrität des lateinischen Textes verpflichtet sah (linke Spalte), aber die Übertragung als Kommentar gestaltete, einschließlich eindeutiger moralischer Positionierung (antithetisch). Betrachten wir *Rem.* 385f., so wird der Kontrast zur (mit selbiger Stelle zitierten) *Du remede d'amours* (Anfang 15. Jh., II.4.2) auf den ersten Blick sichtbar:

Antoine Vérard (Hg.), *Ouide du remede damours. Translate nouuellemēt de latin en francoys auec lexposition des fables cōsonantes au texte*, f. 119f.		
	Mais moy ouide ie doy traicter damour Paillarde et folle pleine de faulx seiour Non pas damour de nopces et honneste Mais les aymans abusez iadmonneste	Aber ich, Ovid, ich muss behandeln die Liebe, lasterhaft und töricht, voller falscher Ruhelager, nicht die Liebe der Hochzeiten, die ehrbare, sondern die verirrten Liebenden ermahne ich,

[873] Moss 1982, 5.

[874] Moss 1982, 1.

[875] Moss 1982, 3 über Frankreich im 16. Jh.: „The *Amores*, *Ars amatoria*, and *Remedia amoris* are not normally mentioned in lists of books recommended for school study, or mentioned only to be rejected with horror. They were freely available, without commentaries, in editions of Ovid's complete works, and were in fact read, as references in neo-Latin and vernacular poets make clear. But there was evidently no demand in France for school editions with commentaries of the *Ars amatoria* and *Remedia amoris*, except in the first third of the century, and there is not a single separate edition of the *Amores*. In the years up to 1531 there are signs of a less censorious attitude towards the *Ars* and *Remedia*.“ Vgl. ebd., 6f./66–79 für eine detaillierte Auflistung der verfügbaren Editionen der beiden Texte.

[876] Ramesius/Guillaume Ramèze/de Ramsey (Hg.): *Compēdiosa & vberrima elucidatio in ouidiū de arte amādi & remedio amoris*, Lyons 1512; Digitalisat: https://reader.digitale-sammlungen.de//resolve/display/bsb11054211.html (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[877] Taylor 2017, 6 Anm. 33.

	Damour laisser quest destrauee et baulde	die Liebe zurückzulassen, die gestört ist und gewagt.
	Pource tays ceste folle ribaulde	Darum ist Thais, diese unvernünftige Dirne,
Tays ī arte mea est.	Est en mon art soit par long ou par le	in meiner Kunst, sei es lang oder breit,
	Car des paillardes iay traicte et parle	weil ich die Flittchen behandelt habe und besprochen.
	Et nostre escript nostre matiere aussi	Und unsre Schrift, die unseren Gegenstand auch
	Tres vainement traictant parlant ainsi	sehr eitel behandelt und die genauso bespricht,
	De habiter luxurieusement	wie man hemmungslos verkehrt
Lasciuia libera nostra est.	Par folle amour trop curieusement	in unvernünftiger Liebe, ganz sorgfältig,
	Doit estre franche de reprehention	muss frei sein von Rüge,
	Des enuieux et dapprehension	von Groll und von Befürchtung.
	Car des matrones nullement ne me chault	Weil es mir um Matronen überhaupt nicht zu tun ist,
	Ne leurs lyens ou face froit ou chault	nicht ihre Bänder oder Gesicht kalt oder heiß,
nil michi cū vita	A moy ne sont pour en mes escriptz mectre	sind von mir nicht dafür meine Schriften gemacht;
	Car nullement ne me vueil entremectre	denn überhaupt nicht will ich mich einlassen
	Des matrones et femmes mariees	auf Matronen und verheiratete Frauen,
	Tant soient haultes ou tant soient hariees	mögen sie noch so großartig sein oder noch so gefragt,
	Mais est tays en mon art et ouuraige	sondern Thais ist in meiner Kunst und Werk,
	Pour son mauluais desordonne couraige	für ihren schlechten, ungehörigen Charakter,
	Mis en luxure et toute paillardise	gerichtet auf Wollust und alle Unzucht,
	Qui ribaulde fut quoy que paillard dise	die eine Metze war, das, was „Flittchen" bezeichnet.
	Car de traicter de bonne amour nay cure	Deshalb hatte ich nicht, gute Liebe zu behandeln, zum Vorsatz,
tays ī arte mea ē	Mais de descripre folle amour ie procure	sondern, unvernünftige Liebe zu beschreiben, gilt mein Einsatz, / die sehr verdorben und sehr gefährlich ist,
	Quest tresperuerse et trespernicieuse	
	Faulse/dampnable/mauldicte et vicieuse	falsch, verdammungswürdig, verflucht und lasterhaft.

Da Latein und Literatur vielen Liebenden nicht zugänglich seien, wolle das Werk Ovid „translater en rethoric langaige", so das Vorwort (f. 3). Tatsächlich handelt es sich um eine extrem ausgebaute Nachdichtung, die zwar einerseits dem Lateinischen genau folgt (das ja adlinear mitläuft), die aber zugleich auch immer umfassend kommentiert. Kommentar und Übersetzung sind noch nicht als zwei zu trennende Modi der Texterschließung begriffen. Doch anders als im Mittelalter wird eine Kulturübermittlung angestrebt, welche die Eigenständigkeit des AD eher bewahrt, als seine *materia* aktualisierend ins Jetzt zu holen. Eindeutig ist an hier zitierter Stelle wie bereits nach dem Vorwort („Cy commence le proheme douide") dem antiken Autor die Rolle des Textschöpfers zugewiesen. Bei der aktuellen Passage kommt dem neben einem neuen Verständnis von Originalität sicher auch die Funktion zu, die Verantwortung für die unten als „verdorben, verdammungswürdig" etc. verurteilte „folle amour" (Gegensatz: Ehe), die auch Gegenstand der *Remedia* sei, klar und deutlich Ovid zuzuschreiben, auch wenn dieser – so die in die Übertragung eingefügte Interpretation – die „folle amour" nur behandle, weil er genau von ihr heilen möchte. In diesem Ausbau der Übertragung wird quasi das *etice supponitur*, das Ovid zum Laster nur beschreibenden ‚Satiriker' stilisiert (II.3.2.3), dem antiken Autor selbst als Apologie in den Mund gelegt.

Eine ähnliche moralische Stoßrichtung erhalten von ihren Verfassern zwei weitere autonome *Remedia amoris*-Übertragungen:[878] Charles Fontaines (Lyon 1555) und Jean Auberys (*Antidote d'amour*, Paris 1599) nehmen ihre Bearbeitungen jeweils als Möglichkeit, das Liebeskonzept der *Ars amatoria* zu kritisieren.[879] In dieser Interpretation als Gegengedicht widerstehen die *Remedia* auch der Entwicklung,[880]

[878] Loubère 2007, 269; sie nennt diese von der *Ars* unabhängig verfassten Übersetzungen ein eher seltenes Phänomen, das nur ab 1531 häufiger auftauche – ein Eindruck, den unsere bisherigen Betrachtungen nicht unterstützen können, im Gegenteil. Die Rezeption von *Ars* und *Remedia* hatte sich kaum daran gehalten, dass die Handschriftentradition eine gemeinsame Behandlung beider vorschlägt. Allerdings scheint diese Periode durch ihre Verschärfung der Moral besonders häufig auf nur die *Remedia* zurückgegriffen zu haben.

[879] Siehe Loubère 2007, 260f., die Auberys Werk bezeichnet als „une attaque soigneusement préparée de tout ce qui ressemble de près ou de loin une *Art d'aimer*!" (261); vgl. dies. 2007a, 80f.

[880] Moss 1982, 59, die allerdings den Umfang der *Remedia*-Übertragungen etwas zu unterschätzen scheint (siehe dieses Kapitel).

dass im Verlauf des Jahrhunderts in Frankreich Ovids *carmina amatoria* zunehmend an den Rand gedrängt werden, weil die späteren französischen Gelehrten ihnen geringere Wertschätzung entgegenbringen als die Pariser Humanisten der 1490er Jahre.[881] Gerade die *Ars* verschwindet zusehends aus der Schule; wenn sie im Unterricht vorkommt, dann vermittels Florilegien/Anthologien, in denen die Exzerpte dann zumeist ohne Nennung des Werktitels auftauchen.[882] Im Kontext der Hinwendung zu den *Remedia*, die eine Versöhnungsmöglichkeit der ubiquitären Antikenehrfurcht mit einer christlich geprägten Moral boten, entsteht auch ein Werk autonomer Rezeption, nämlich ***Les Angoysses et remedes d'amour*** des **Jean Bouchet** (Poitiers 1536). Diese vier „elegies" (jeweils in sich weiter unterteilt und teils schon früher veröffentlicht) sind eigentlich fast ausschließlich Liebesleiden gewidmete Gedichte, deren humanistischer Einfluss sich besonders in offenbar aus dem Gedächtnis vorgetragenen Antiken-re.produktionen, vor allem von Ovid und dessen *Heroides* zeigt.[883] Erst im vierten Kapitel folgen verschiedene als *Remedes* bezeichnete Gedichte, die eine klare christliche Liebesmoral zur Abwendung von *folle amour/amour illicite* vertreten. Überhaupt handelt es sich um sehr eigenständige Gedichte, mit nur einer enger an *Remedia/Ars* gebundenen Re.produktion, jedoch unterhaltsam ausgebaut mit einem Verweis auf die ADe:[884]

Jean Bouchet, *Les Angoysses et remedes d'amour*, cxiiii	
Ne lisez plus Terence es comedies/ Ne lart daymer dOuide le poete. De Callimach/laissez les elegies. Semblablement les carmes de Phylete. Que vostre esprit nullement se delecte De lire Ouide en ses doulces epistres. Ne Thibulus/laissez Toya seulete. Ilz furent tous en lart daymer magistres.	Lest nicht mehr Terenz in den Komödien, nicht die *Kunst des Liebens* von Ovid, dem Dichter. Von Kallimachos lasst beiseite die Elegien, gleichermaßen die Gedichte des Philetas. Euer Geist erfreue sich nicht im Geringsten, Ovid zu lesen in seinen süßen Briefen. Nicht Tibull; lass die Toische alleine. Sie waren alle in der Kunst des Liebens Meister.
***Rem.* 757–766**	
eloquar inuitus: teneros ne tange poetas; summoueo dotes impius ipse meas. Callimachum fugito, non est inimicus amori; et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces. me certe Sappho meliorem fecit amicae, 761 nec rigidos mores Teia Musa dedit. carmina quis potuit tuto legisse Tibulli uel tua, cuius opus Cynthia sola fuit? quis poterit lecto durus discedere Gallo? 765 et mea nescioquid carmina tale sonant.	Ich sage es ungern: Rühre nicht an die zarten Poeten. Ich verbanne undankbar meine eigene Gabe. Meide Kallimachos, er ist kein Feind der Liebe; und mit Kallimachos bist auch du, Koer, schädlich. Mich hat sicher Sappho wohlgesinnter gemacht der Freundin, und keine strengen Sitten hat die teische Muse mit sich gebracht. Wer hätte ohne Auswirkungen die Gedichte lesen können von Tibull? oder deine, dessen Werk Cynthia alleine umfasst? Wer könnte hartherzig aus der Lektüre von Gallus hervorgehen? Und meine Gedichte, schätze ich, tönen ähnlich.
Bouchet re.produziert eine Passage der *Remedia*, die bei Ovid selbst eine Re.produktion eines *praeceptum* der *Ars* ist (*Ars* 3,329–340); deren Logik der ‚Ansteckungsgefahr' durch Liebesdichtung nimmt der ovidische *praeceptor* kontinuativ auf und kehrt den Ratschlag folgerichtig als Liebesheilmittel um. An dieser Stelle gerieren sich die *Remedia* also spielerisch als Palinodie der *Ars*, was Bouchet seinerseits aufgreift. Dadurch legt er freilich offen, dass das bei Ovid postulierte Ende von Liebesliteratur von vornherein nicht ernst gemeint sein konnte – und insofern auch das Ende unglücklicher Liebe, das Ovids *Heilmittel* zu erreichen vorgeben, a priori eine Illusion sein musste (III.6). Gleichzeitig re.produziert	

[881] Moss 1982, 7. Ausnahme: 1571 erscheint Antonius Gryphius' Ausgabe der *Ars amatoria* in Lyons, welche, erstellt allerdings 1517 vom italienischen Humanisten Andreas Naugerius/Andrea Navagero, den sprachlich-inhaltlichen Erläuterungen ihrer Vorgänger eine Absage erteilt und sich ganz auf textkritische Fragen verlagert (ebd.).

[882] Moss 1982, 6f.

[883] Lemaire 2006 und Scollen 1967, 61–76.

[884] Dazu Lemaire 2006, 268f.

Bouchet so auch die Problematik, mit der Ovid spielte: Anders als in seiner Apologie in *Trist*. 2 (II.2.1) betont er hier die Verflechtung von Literatur und Realität; auch wenn das sprechende Ich, das durch Literatur zum *amator* gemacht wurde, nicht über das Ich der *Amores* hinausgehen muss, so ist die Auswirkung auf die *mores* (762) echter Leser nicht ausgeschlossen, im Gegenteil. Für sie können insofern alle Werke mit Handlungen Liebender – ob Terenz' Komödien, Ovids *Ars* oder *Heroides* – Liebeslehre sein, wie Bouchet hervorhebt: „Ilz furent tous en lart daymer magistres." (vgl. *Ars* 1,6; 1;15; 1,17; 2,744; 3,812).

Bouchets Warnung wirkt also nicht entschieden, vielmehr eröffnet sie das Spannungsfeld, in dem sich die Ovid-Rezeption bewegt. Denn rein adversativ motivierte Rezeption ist nicht der Normalfall. **Nicolas Rapin**s Nachdichtung der *Remedia* in zwei Büchern (vollendet 1588, veröffentlicht im Verbund mit anderen Gedichten 1610)[885] folgt beispielsweise durchaus dem Geiste Ovids. Er nimmt zwar Anpassungen vor, nicht jedoch aus moralischen Gründen, sondern beeinflusst durch neue Ideen im Umgang mit der Antike, die sich unter anderem in den Forderungen der Dichtergruppe Pléiade manifestierten: Übersetzer sollten, in Abgrenzung zur frühen Renaissance, die Antike nicht unvermittelt zum Vorbild nehmen, sondern deren „Geist" in modernes Gewand gekleidet neu auferstehen lassen.[886] Rapins Aktualisierungen machen also beim eben zitierten Dichterkatalog aus Kallimachos, Tibull usw. Zeitgenossen des Übersetzers:

Nicolas Rapin, *Du remede d'amour* 2,767–774	
Diray-je contre moy, blasmeray-je mon art?	Werd ich sprechen gegen mich, kritisieren meine Kunst?
Ne ly point les ecrits d'un Poëte mignard,	Lies keinesfalls die Schriften eines lieblichen Dichters,
Ne ly point en Ronsard,[887] en Baïf, en des Portes.	lies keinesfalls in Ronsard, in Baïf, in Desportes.
[...]	[...]
Qui a peu, sans aimer, lire la verde olive, 771	Wer konnte, ohne zu lieben, die grüne *Olive* lesen; / in diesen
En ces beaux vers qui font que du Bellay revive?	schönen Versen, die Du Bellay wieder lebendig werden lassen?
Qui te lira Belleau, sans frissonner d'amour?	Wer wird dich lesen, Belleau, ohne zu beben vor Liebe?
Et peut-estre mes vers, seront tels quelque jour;	Und vielleicht werden meine Verse derartig sein eines Tages.

Doch auch Rapin überträgt nur die *Remedia* – deren vier Übertragungen des 16. Jahrhundert ins Französische steht bloß eine der *Ars amatoria* gegenüber:[888] ***L'Art d'Aimer*** von **Pierre Le Loyer** (zu finden im zweiten Buch seiner *L'Erotopégnie, ou passe-temps d'amour*, Paris 1576) ist jedoch, was ihre Autonomie anbelangt, am äußersten Rand einer Übertragung. Die Neudichtung greift ungeordnet Ideen der *Ars*

[885] Siehe dazu Loubère 2007, 263.

[886] Wiley 1934, 119f.: „[I]n the Pléiade's manifesto, the *Deffense et Illustration de la Langue françoise*, the aspiring poet is urged to assimilate the spirit of the Ancients but not to copy them blindly or too literally." Diese Haltung prägt auch bereits eine Reihe von Übertragungen (u. a. der *Metamorphosen*), die ab der Mitte des 16. Jh. in Italien entstehen (vgl. die frz. *belles infidèles* im 17. Jh.; zum Thema genauer Guthmüller 1981, 243–262, insb. ab 256).

[887] Der genannte Pierre de Ronsard (1524–1585) ist übrigens einer derjenigen, welche die *Remedia* in Verbindung mit der Unheilbarkeit von (echter) Liebe thematisieren (in *Les amours* (1553); vgl. Stroh 1969, 45. In der zugehörigen Anm. 117 nennt Stroh hier außerdem die *Epistulae obscurorum virorum* 1,33 (Anfang 16. Jh.) und Josephus Eberles *Naso mentitus est* (1961), II.6.1.2).

[888] Roy 2007, 44 mit Anm. 25 weist auf eine weitere französische *Ars*-Übersetzung mit Kommentar aus dem frühen 16. Jh. hin – *Ovyde de l'art d'amour* –, die allerdings bisher ohne Kommentar geblieben ist und deren offenbar einzige Untersuchung eine mir nicht zugängliche Magisterarbeit aus Kanada ist: Boudreau, Claire: *Une traduction française médiévale inédite de l'Ars amatoria d'Ovide*, Montréal 1991. Die Handschrift befindet sich als „R.3.5" im Trinity College in Cambridge (https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.3.5; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

amatoria auf[889] und formuliert aus diesen und eigenen einen zweibändigen Liebesratgeber an Männer. Die Übernahmen aus dem antiken AD, auf das nur im Titel verwiesen ist, lassen kein System erkennen – für Le Loyer scheint auch die *Ars* keiner Chronologie oder inneren Logik zu folgen; er entfernt zudem einiges (insb. die mythischen ‚Exkurse', erzählt aber durchaus andere) und aemuliert die Ratschläge im Sinne einer Erweiterung und Aktualisierung; und er verzichtet darauf, sich auch an Frauen zu richten.[890] So entsteht ein Text, der weit davon entfernt ist, eine Übersetzung zu sein, der aber – so urteilt Wiley – auf gewisse Weise dennoch näher an Ovid sei als manche wirkliche Übersetzung seiner Werke aus dem 16. Jahrhundert:

> [T]he French poem somehow manages to be an accurate reincaration of the spirit of Ovid. It is one of the most essentially Ovidian compositions to be discovered in French Renaissance literature, possessing, as it does, the same detached humor and the same smoothness of exterior that one finds in the *Ars Amatoria*.[891]

Pierre Le Loyer, *l'Art d'Aimer* 1,XXXIIIIf.	
Lors tire moy quelques pleurs par contrainte: Si tu ne peux, retiens bien mon conseil, Mouille tes doigts & en frottes ton oeil, Elle croira que tu pleures sans feinte.	Also entlock mir ein paar Schluchzer mit Gewalt; wenn du nicht kannst, halt dich recht an meinen Rat, benetz deine Finger und reibe damit dein Auge. Sie wird glauben, dass du weinst, ohne es vorzutäuschen.
I'ay veu souuent que ceux qui n'auoyent guere D'humeur aux yeux, tout ler mouchoir frottoyent Du suc d'oignons, & des larmes iettoyent, Qui decouloyent le long de leur paupiere.	Ich habe gesehen, oft, wie die, die nichts hatten an Feuchtigkeit in den Augen, ihr ganzes Taschentuch einstrichen / mit Zwiebelsaft und Tränen vergossen, die hinabliefen entlang ihres Augenlids.
***Ars* 1,659–662**	
et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis: fac madidas uideat, si potes, illa genas. si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore semper, deficient, uncta lumina tange manu.	Auch Tränen nützen; mit Tränen wirst du Stahl erweichen. Sieh zu, dass sie, wenn du kannst, benetzt [deine] Wangen sieht. / Wenn Tränen – denn sie kommen ja nicht immer zum richtigen Zeitpunkt – / fehlen, berühre [deine] Augen mit befeuchteter Hand.
Das Vorgehen ist typisch für Le Loyers Neudichtung: Er nimmt eine Grundidee von Ovid, dichtet sie nach und baut sie aemulativ aus.[892] Nachvollziehbar ist Wileys Urteil, der „spirit of Ovid" bleibe erhalten – sei es die Einforderung, seine Ratschläge zu befolgen („retiens bien mon conseil"), sei es die Beteuerung eigener Autopsie richtigen/falschen Handelns („I'ay veu souuent") oder sei es die leicht distanzierende Ironie, mitunter lakonisch vorgetragen: In XXXVa lockt uns der Sprecher zunächst auf die Fährte des *pauper amator*-Topos, was erst nach dem Enjambement aufgelöst wird: Arm an „Feuchtigkeit der Augen" habe er schon viele gesehen. Die Lösung für das Problem wird dann hyperbolisch zugespitzt formuliert. Und das mit den Zwiebeln könnte doch tatsächlich von Ovid stammen. Aber gerade dieser Einfall findet sich bereits (u. a.?) in einer der mittelalterlichen *Ars*-Übertragungen, der *Clef d'amors*, die auch im 16. Jahrhundert noch gedruckt wurde (II.3.3.2; eine genauere Überprüfung dieser Verbindung wäre noch zu leisten), genauso später bei Shakespeare (*The Taming of the Shrew*, Induction 1,124–128; II.4.3.4), in Henry Fieldings englischer Prosa-Nachbildung (II.5.2.1) und Schabers burlesker deutscher Nachdichtung (II.5.2.3), beide aus dem 18. Jahrhundert.	

[889] Wiley 1934 vollzieht die Übernahmen chronologisch am Gedicht nach; entsprechend die Fußnoten zu seiner Edition des Textes 1941, 58–74.

[890] Wiley 1941, 52–55 und 1934, insb. 125f.

[891] Wiley 1934, 126; vgl. 1941, 1; 51; 55.

[892] Wiley 1934, 121.

anon., *Clef d'amors* 1085–1104[893]	
Les lermes meïsmes profetent a celz qui sagement les getent […] Et se tu ne puès avoir lermes en poinz devisez et en termes, tu porras un oignon tenir qui tantost les fera venir Ou tu porras, seron m'entente, a la fin que l'oignon ne sente, moillir tes ex en autre guise. Issi sera ta dame prise."	Selbst Tränen nützen denen, die sie verständig vergießen. […] Und wenn du nicht Tränen haben kannst, auf den Punkt angesetzt und genau in der Zeit, so kannst du eine Zwiebel nehmen, die sofort sie kommen lässt. Oder du kannst, gemäß meiner Absicht, mit dem Ziel, dass sie die Zwiebel nicht riecht, benetzen deine Augen auf andere Weise. So wird deine Dame eingenommen sein.

II.4.3.2 Italien

Intensiver als zuvor setzten sich im 16. Jahrhundert die Humanisten Italiens mit der Liebe auseinander, mit ihrer Theorie und Praxis: „Infiniti sono le opere grandi e piccole, che intorno alla scienza e all'arte d'amore si scrissero, in quel tempo, in Italia."[894] Anders als für viele französische *arts d'aimer* war diesen Werken nicht Ovids Erotodidaxe Hauptbezugspunkt, sondern eine Palette von gerade philosophischen Texten, sodass die italienischen *trattati d'amore* in weiten Zügen einen philosophischeren, auch prosaischeren Charakter (vgl. die II.3.2.4 angesprochene Betonung der *ars dictandi*) aufweisen als die französischen *arts d'aimer*.[895] Den Grundstein für diese Ausrichtung legten, nach Petrarca, Abhandlungen wie die des Marsilius Ficinus/Marsilio Ficino, der von Florenz aus (neu-)platonisches Gedankengut zugänglich machte.[896] Sein Kommentar zu Platons *Symposion*, Alternativtitel *De amore* (1484),[897] ist das Werk, „auf das die Liebes-Traktate immer wieder Bezug nehmen, wenn es um eine philosophische Fundierung ihrer

[893] Wadsworth 1971, 10 wunderte sich bereits hierzu: „There are odd lapses: where Ovid advises sprinkling water on the face to simulate tears, [the author of the *Clef*] prefers the effects of an onion (did he mean to be serious?)".

[894] Zonta 1912, 353, der eine Auswahl (leider unkommentiert) herausgegeben hat, literaturwissenschaftliche Erschließung scheint mir ein Desiderat; vgl. Leinkauf 2017b, (1288–1301 und) 1354–1356 mit einer Einschätzung aus philosophischer Sicht. Pathetischer Thode 1920 [erstmals 1912], 72: „Immer und immer wieder wird mit geringen Variationen das gleiche Thema des amor sacro e profano behandelt, ja man darf behaupten, dass alle philosophische Betrachtung sich schliesslich auf diese Frage beschränkt. Vor ihr treten die während des fünfzehnten Jahrhunderts so häufigen moralischen Traktate der Humanisten zurück: alles Ethische wird unter dem einen Begriff der Liebe zusammengefasst. Unwiderstehlich siegreich durchbricht das lange zurückgedrängte Ideal der erlösenden Macht der Liebe, welches Bonaventura, Cavalcanti und Dante inspirirt hatte, die Schranken der philologischen Gelehrsamkeit und proklamirt, mit Jubel erkannt, die Herrschaft unter den Ideen der Zeit. Man lese Traktate über die Liebe, wie sie vereinzelt im Quattrocento entstanden, selbst solche von einem edlen und hochbegabten Geiste wie Leone Battista Alberti geschrieben: den Amator, die Ecatomfila, die Deifira, und vergleiche ihre an die Erfahrungen und Leiden der Realität anknüpfenden praktischen Rathschläge mit dem hohen Fluge des Eros in den Dialogen des sechszehnten Jahrhunderts, um die ganze Bedeutung dieser Erscheinung zu erfassen."

[895] Vgl. Zonta 1912, 353f.

[896] Vgl. die Kapitel „Schönheit und Liebe" in Leinkauf 2020, 373–392 und 2017b, 1247–1396.

[897] Publiziert in der ersten Werkausgabe Platons, allerdings abgeschlossen vmtl. bereits 1468/69; seit 1474 bereits auf Italienisch als *Libro dello amore* erhältlich (von Ficino selbst übersetzt); siehe Leinkauf 2017b, 1307; Moulton 2009, 96 hat leicht abweichend: „Marisilio *[sic]* Ficinos Latin commentary on the *Symposium* first circulated in manuscript in 1469, was published in 1484, and appeared in two Italian editions in 1544."

Argumentation geht."[898] Einer der früheren dieser Traktate ist **Mario Equicolas *Libro de natura de amore*** (Venedig 1525, dazu dreizehn Nachdrucke),[899] der anders als die meisten höfisch ausgerichteten Liebestraktate der Zeit nicht als Dialog gestaltet ist, sondern als Informationssammlung von „enzyklopädische[m] Umfang".[900] Die sechs Bücher sammeln Perspektiven auf die Liebe aus allen Zeiten und aus Philosophie, Theologie und Literatur – darunter freilich auch Ovid. Dieser spielt eine besondere Rolle in Buch 5, das „unmittelbar Vorgabe für die Traktatliteratur des Cinquecento"[901] werden sollte. Es ist weniger theoretisch, eine Anleitung, wie man anderen gefallen kann, wobei sowohl höfische Umgangsformen allgemein als auch Strategien der Verführung gelehrt werden: Der perfekte Höfling ist beides, sozial und amourös erfolgreich. In Kapitel 5,3, „Arte e modi di conciliarsi benivolenti",[902] münden die Überlegungen, die als eine der Erkenntnisse mit sich bringen, dass man – wie es Martial, Seneca und Ovid übereinstimmend gesagt hätten – lieben solle, um geliebt zu werden (231^{r}/482),[903] in:

Mario Equicola, *De natura de amore* 5,3 „Arte e modi di conciliarsi benivolenti", 234^{r}f. (482f.)	
Havemo assai philosophato; tempo è di intrare nelli ameni secessi, floride prata et fructiferi horti del ingeniosis **[234^{v}]** simo poeta Ovidio, di amore artifice. Referirò la summa di soi precepti in più brevità ad mi possibile, quantunque sua arte et fine sia obsequio et con sollicitudine superar la amata.	Wir haben genug philosophiert; es ist Zeit, einzutreten in die lieblichen fernen Stätten, blühenden Wiesen und fruchttragenden Gärten des überaus geistreichen Dichters Ovid, des Liebeskünstlers. Ich werde die Kernaussagen seiner Regeln wiedergeben, so kurz wie mir nur möglich, so sehr auch seine Kunst und sein Ziel Gehorsam sind und mit Fleiß zu überwinden die Geliebte.
Ein Grundmotiv des *amor cortese* ist offenbar weiterhin die Dualität aus Unterwürfigkeit und Militarismus aus der höfischen Kultur des Mittelalters. Was Equicola hier als Themen ausgibt, wird auch in der folgenden *Ars*-Paraphrase fokussiert: Eroberung („superar"), Verstellung („arte"), aber auch Dienstbarkeit („obsequio"), deren Wichtigkeit er in einem im Verhältnis ausführlichen Abriss des *seruitium amoris* aus *Ars* 2 herausstellt. Ignoriert ist dagegen die poetische Dimension des Werkes, die Equicolas Präsentation Ovids, des „ingeniosissimo poeta" (vgl. *ille poetarum ingeniosissimus*, Sen. *Nat*. 3,27,13), und seiner „ameni secessi" erwarten ließe.	

Tatsächlich „referiert" Equicola auf den folgenden acht Folien (234^{v}–238^{r} von insgesamt über 600) den Inhalt der *Ars amatoria* – beziehungsweise seine Konkretisation des Werkes. Seine parataktische Zusammenfassung versucht ein möglichst schmuckloses Konzentrat des praktischen Liebesrats; Mythen und

[898] Leinkauf 2017b, 1307 und überhaupt zu Ficinos Liebeskonzeption 1306–1327. Sein Werk entfaltet auch außerhalb Italiens Wirkung, ein Beispiel siehe Rosso, Maria: *Francisco de Aldana y los claroscuros de Venus: las „Octavas sobre los efectos de amor"*, Studia Aurea 12/2018, 27–44 (https://www.researchgate.net/publication/329570625_Francisco_de_Aldana_y_los_claroscuros_de_Venus_las_Octavas_sobre_los_efectos_de_amor; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[899] Moulton 2009, 96 mit 96–99 zur zunehmenden Popularisierung in diesen Nachdrucken.

[900] Leinkauf 2017b, 1328. Zumeist wird das Werk kritisiert für seine Anhäufung von Wissen bei mangelnder Struktur, z. B. bei Moulton 2009, 96–99: „particularly bizarre and opaque" (96), „encyclopedic in scope, but not in organization [...] no central thesis, just information" (97), „frequently contradictory and repetitive" (97). Dagegen versucht Kolsky 2010 eine neue Interpretation des Werkes: „It has been the aim of this article to demonstrate that the Libro is not, as widely interpreted, a jumble of ill-assorted data, but conflicted attempt to utilize sceptical argumentation in a work of court literature." (619). Equicola versuche sich also an der Präsentation verschiedener Sichtweisen, ohne sich von vornherein auf eine von ihnen festzulegen.

[901] Leinkauf 2017b, 1329 (mit f.).

[902] Inhalt der Bücher siehe Ricci 1999, 41–72 (5,3 auf Seite 65, vgl. 65–68).

[903] Die erste Zahl bezieht sich auf das jeweilige Folio, die zweite auf die Seitenangabe der modernen Edition bei der von mir konsultierten Ausgabe von Ricci 1999.

jeder Bezug zur antik-römischen Welt sind eliminiert. Die sprachliche Dimension ist komplett ignoriert, einzelne Quasi-Zitate bekannter Sentenzen ausgenommen (Jupiter lacht über falsche Schwüre von Liebenden; der Reiche braucht keine Kunst bei der Liebe; nenne die Dürre „schlank" usw.). Kaum überraschend fehlt Buch 3 (allerdings scheint der Text gegen Ende der Paraphrase von *Ars* 2 unvollständig; man wüsste gerne, ob da noch etwas folgen sollte). Kurzum: Wer die Konkretisation der *Ars amatoria*, die größtenteils das Mittelalter und auch die Renaissance durchzieht, prototypisch dargelegt haben will, findet sie auf diesen acht Seiten. Offenkundig war die *Ars* auch noch immer ein Standardwerk der höfischen Liebe,[904] man vergleiche Baldassarre Castiglione im berühmten und prägenden *Libro del Cortegiano* (1528):[905] „Pur se desiderate sapere più avanti in amore, andate e sì ve leggete Ovidio."[906] Doch der *amor cortese* befand sich gerade in Italien im Wandel, insbesondere hin zu einer respektvolleren Behandlung der Frau.[907] Dass beispielsweise Ovids Hinweis auf die verschiedenen Charaktere von Mädchen, die unterschiedliche Strategien erfordern (*Ars* 1,755–770), hierfür hätte verwertet werden können, ignoriert Equicola; er streicht den Gedanken ganz. Das Fehlen von *Ars* 3 und das nüchterne Referat des Rats zu sexueller Gewalt (235^{v}/484; *Ars* 1,669–706) zeigen, dass die ovidische *Liebeskunst* nicht als Beitrag zu einer modernisierten Geschlechterordnung an den Höfen gesehen wurde.[908] Im Gegenteil, die von Equicola vorgenommene Präsentation/Positionierung Ovids im Diskurs legt nahe, dass die *Ars* als Manifest der aus dem Mittelalter tradierten höfischen Liebe (Eroberung und Sexualität) galt, die neben Entwicklungen an den Höfen selbst insbesondere von der erstarkenden christlich-/(neu-)platonischen Liebeskonzeption in Frage gestellt wurde. Allerdings zeugt der aristotelische Gegenentwurf von **Augustinus Niphus/Agostino Nifo** in seiner Zwillingsabhandlung ***De pulchro et amore*** (Rom 1531) davon, dass es Bestrebungen gab, auch das ‚ovidisch-höfische', das naturalistisch-sensualistische Konzept von Liebe weiterzuentwickeln.[909] Besonders deutlich ist der Einfluss in den Kapiteln *De amore* LX–CII,[910] wo Niphus unter anderem Equicolas ‚naive' Position ablehnt, man müsse nur selbst wirklich lieben, um geliebt zu werden. Auch Ovid habe nicht entschlossen genug seine *ars amandi* entwickelt:

Augustinus Niphus, *De amore* LXII „De arte inducendi amatam duram ad redamandum" 1–5, 88f.	
Multi de arte amandi scripserunt qui omnino arte dicendi caruerunt. Ouidius praecepta tradidit, sed sine arte. Equicola etiam profitetur afferre artem, cum inquit artem amandi, hoc est ducendi amatam ad redamandum, esse constanter amare.	Viele haben über die Kunst des Liebens geschrieben, die gänzlich die Redekunst vermissen ließen. Ovid hat Regeln präsentiert, aber ohne Kunst. Equicola erklärt auch, Kunst darzulegen, wenn er sagt, die Kunst des Liebens, das heißt die Geliebte dazu zu bringen, zurückzulieben, sei, standhaft zu lieben.
Niphus widerspricht dieser und anderer Aussagen Equicolas, was Liebe sei. Auch wenn er sich hier ebenso antithetisch zu Ovid zu positionieren scheint, durchzieht *De amore* neben direkten Verweisen auf Ovid „une couleur ovidienne".[911] Niphus' Vorgehen des *ducendi amatam ad redamandum* ist de facto nicht weit vom ovidischen *praeceptor amoris* entfernt: Um bei der *amata* Liebe zu erzeugen, müsse man also in allem, Worten wie Taten, sich selbst zu einem machen, der würdig sei, geliebt zu werden (*oportet uerbis aut factis aut omnibus modis quibus fieri poterit effingere me talem esse quales*	

[904] Dazu passt, dass Ovid bei der Frage nach der richtigen Kleidung nochmals zitiert wird und zwar *Ars* 1,505–524 komplett, in geringfügiger Aktualisierung (244^{v}f./491).

[905] Zitiert nach Kolsky 1991, 269 Anm. 60.

[906] Boulègue 2011, XVf.

[907] Leinkauf 2020, 382f. ≈ 2017b, 1288f.; Boulègue 2011, XVf.; Kolsky 1991, 269.

[908] Vgl. Kolsky 1991, 269: „The Latin poet's practical advice did not leave any space for more Christian moral values; instead it reinforced the impression that the court was the ultimate place for seduction, corruption and falsity".

[909] Vgl. Leinkauf 2017b, 1388–1396; Boulègue 2011, VIII–XXVIII.

[910] Vgl. die Inhaltsbesprechung bei Boulègue 2011, L–LXIII.

[911] Boulègue 2011, XXIV.

sunt qui redamatione sunt digni, 63–66), so könne er selbst letztlich seine Fulvia dazu bringen, ihn zu lieben, *uelit, nolit* (95). Diese auf „Fingieren" bauende Manipulation korrespondiert recht genau mit Ovids *(dis)simulare* (Anm. 219) in Wort und Tat, das diesem – wie wir gesehen haben und werden – häufig zum Vorwurf gemacht wurde. Warum also besäße die *Ars* zu wenig *ars*?[912] Ich kann dafür keine befriedigende Erklärung finden, es wirkt, als kannte Niphus Ovid nur vermittelt, vielleicht sogar vorrangig über Equicola,[913] denn auch Boulèges Motto für Niphus' Behandlung der Liebe wäre ebenso denkbar für die *Ars*: „[C]e jeux serieux reste un jeux".[914]

In Korrespondenz mit diesen philosophischen Denkmodellen entwickelt sich die „para-philosophische[] Traktatistik"[915] des 16. Jahrhunderts, welche so ihre zumeist in narrativen Dialogen behandelten konkreten Liebesbeziehungen, die grundsätzlich der altokzitanischen Liebesdichtung entlehnt sind,[916] um eine theoretische Ebene erweitert. Was bei Niphus geraten wird, ist für die Akteure ein zentrales Problem: die Unterscheidung von wahrer und vorgetäuschter Liebe (zur *(dis-)simulatio* bei Ovid siehe Anm. 219), wobei der neuplatonisch beeinflusste Glaube vorherrscht, dass wahre Liebe „stärker sei als jeder künstlich eingeführte dissimulative Akt".[917]

Torquato Tasso,[918] selbst Verfasser eines Liebestraktats (*La Molza overo de l'amore*, 1586), setzt sich in seinem Hauptwerk, ***Gerusalemme Liberata***, ebenfalls mit dem Thema „Verstellung bei der Verführung" auseinander.[919] Die schöne Zauberin Armida wendet diese Art der Liebeskunst an, um, wie von ihrem Onkel angewiesen, im feindlichen Lager die Kämpfer abzulenken: mit falschen Tränen und Seufzern (vgl. *Ars* 3,673–680) sowie den weiteren ‚Waffen einer Frau': „Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi / ogn'arte feminil ch'amore alletti." (4,25,1f.). Ihr Spiel mit den Männern, mit dem sie Epos in Eros verwandelt,[920] greift dementsprechend – ein seltener Fall – vorrangig das dritte Buch der *Ars* auf, zum Beispiel:[921]

Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata* 4,31,1–4	
Mostra il bel petto le sue nevi ignude, onde il foco d'Amor si nutre e desta. Parte appar de le mamme acerbe e crude, parte altrui ne ricopre invida vesta:	Sie zeigt die schöne Brust, ihre Schneelandschaften, unverhüllt, wo das Feuer Amors genährt und geweckt wird; Ein Teil ist sichtbar von den Brüsten, ungeziert und roh, den anderen Teil davon verdeckt das missgünstige Gewand.

[912] Boulègue 2011, LII interpretiert *sine arte* als „sans maîtriser l'art de la parole", aber mir scheint die von Niphus entwickelte *ars* darüber hinaus zu gehen, sie umfasst wie die antike Rhetorik (er verweist natürlich auf Aristoteles) auch das Verhalten (sozusagen die *actio*).

[913] Ein weiteres Beispiel, das Equicola als starken Blicklenker/Vermittler bei der Behandlung ovidischer Gedanken durch Niphus nahelegt: LXI,267–280 mit den Anmerkungen der Ausgabe, Seite 208f., v. a. 85.4.

[914] Boulègue 2011, LII.

[915] Leinkauf 2017b, 1359. Zu diesen Texten von Autoren wie u. a. Gottifredi, Ronsard, Betussi und Tasso (sowie Bembo, Patrizi und Bruno) siehe Leinkauf 2017, 1354–1365; vgl. Thode 1920, 71f.

[916] Der Einfluss der altokzitanischen Minnedichtung erfolgte auch vermittels italienischer Dichter, allen voran natürlich Petrarca, der zudem die platonische Komponente einbrachte (Boulègue 2011, XXII).

[917] Leinkauf 2017b, 1364, vgl. 1360–1364.

[918] An Torquato Tasso richtet der ihm freundschaftlich verbundene polnische Dichter Jan Kochanowski (1530–1584) das *Epigramm* LXIX, in dem er diesem versichert, er sei in der Lage, diesen verliebt zu machen genauso wie von Liebe zu heilen. Dass dieses Programm nicht zufällig an *Ars* und *Remedia* erinnert, zeigen weitere Anklänge an beide Gedichte, die Cabras 2013 vorstellt. Berti 1996 untersucht die teils wörtliche Rezeption von *Ars* 1,351–398 in den Worten an das angesprochene Kammermädchen in Tassos petrarkistischer *Canzone alla Bruna.*

[919] Vgl. Albrecht 1988, 493.

[920] Capaci 2006, 202.

[921] Vgl. La Penna 1995, 299f.

***Ars* 3,307–310**	
pars umeri tamen ima tui, pars summa lacerti nuda sit, a laeua conspicienda manu. hoc uos praecipue, niueae, decet; hoc ubi uidi, oscula ferre umero qua patet usque libet.	Der Teil deiner Schulter aber weiter unten, der Teil oben am Arm soll enthüllt sein, von linkerhand zu sehen. / Besonders euch mit schneeweißer Haut steht das; sobald ich das sehe, möchte [ich] mit Küssen bedecken die Schulter, so weit sie offenliegt.
In Tassos Schilderung erfüllt sich der vom *praeceptor* implizierte Wunsch, möglichst viel Haut zu sehen (*qua patet*), denn dort ist ja bereits die Brust zu sehen; bei Ovid „nur" die Schulter.[922] Dennoch greift Tasso Ovids Formulierungen und damit das erotische Potenzial auf, das bereits dort angelegt ist und durch das Ovids Ich eher *amator* als sachlicher *praeceptor* ist,[923] und aemuliert inhaltlich sowie sprachlich, durch episch stilisierte Ästhetik („le sue nevi ignude", „nutre e desta", „acerbe e crude").	

Die *Kunst der Liebe* wird hier reduziert auf und somit kritisiert als eine Kunst der Verführung, die auf Täuschung aufbaut. Deshalb erhält eine Beschreibung Armidas besondere Anklänge an *Ars* 2:[924]

Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata* 16,18,5f.	
qual raggio in onda, le scintilla un riso ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.	Wie ein Sonnenstrahl auf einer Woge blitzt ihr ein Lächeln auf in den feuchten Augen, funkelnd und verführerisch.
***Ars* 2,721f.**	
aspicies oculos tremulo fulgore micantes, ut sol a liquida saepe refulget aqua;	Du wirst sehen, wie die Augen mit funkelndem Blitzen strahlen, so wie das Sonnenlicht oft zurückfunkelt von wogendem Wasser;
Dadurch dass Tasso hier die Motivik der Stelle verwendet, an der in *Ars* 2 die Lust der Frau beim Sex verbildlicht wird („in epischer Manier durch ein Gleichnis illustriert"),[925] lädt er die Beschreibung der Armida, in deren Schoß der von ihr verführte Protagonist Rinaldo liegt (16,17), erotisch auf. Ihr Bann wird so nicht nur verbildlicht, sondern auch qualitativ intensiviert. Umso klarer wird sie also charakterisiert als Antagonistin, deretwegen Rinaldo seine militärischen Pflichten vernachlässigt.	

Tassos Arbeit mit dem AD geht also noch darüber hinaus, dass „Tasso einerseits Armidas Liebeskünste verurteilt, anderseits mit sichtlichem Wohlgefallen bei der Schilderung ihrer Schönheit und Liebenswürdigkeit verweilt," wie von Albrecht resümiert.[926] Dennoch, dieser Zwiespalt prägt die Epoche: Während 1497/8 in Florenz die „falò delle vanità" brannten, entwickeln sich in ganz Europa literarpornographische Traditionen (weiter), auch unter dem Eindruck ovidischer Erotodidaxe. Pietro Aretinos *Ragionamenti* (1530er Jahre) beispielweise formen – in Verbindung mit einer Tradition, deren vermutlich bekannteste Vertreter die *Hetärengespräche* des Lukian sind, – statt einer *Kunst der Liebe* eine ‚Kunst der Lust'.[927] Tasso und mit ihm viele andere freilich schreiben nicht pornographisch, hier entwickelt sich, im geschilderten intellektuellen Klima der Epoche ein reflektierter Ästhetizismus, welcher sich von der Sinnlichkeit des Mittelalters unter anderem dadurch unterscheidet, wie zentral die sprachliche Schönheit ist für gelungene Literatur. Unsere beiden Beispiele bei Tasso zeigen, dass hier nicht Ovids rationales Liebeskonzept propagiert wird, im Gegenteil. Verführung wird ins Reich der Magie verlegt.

---

[922] Vgl. zu Schulter, Oberarm, Nacken als „Topoi der Kussanziehung" bei Tibull, Horaz und v. a. Ovid Roth/Trautsch/Möller 2017, 232 mit f.

[923] Siehe Gibson 2003, 222.

[924] Vgl. La Penna 1995, 309.

[925] Janka 1997, 494.

[926] Albrecht 1988, 494.

[927] Loubère 2011, 263: „[S]e présentent comme une sorte de version spécialisée et pornographique (au sense premier: qui écrit sur la prostitution) de l'*Ars amatoria*: la leçon d'amour y devient leçon de volupté." Zu dieser Tradition siehe Grantham Turner 2003.

II.4.3.3 Deutschland und die Niederlande

Der deutschsprachige Renaissance-Humanismus blüht im 16. Jahrhundert auf, als sein Stifter gilt vorrangig Enea Silvio Piccolomini (II.4.2).[928] Entscheidende Prägung erhielt er zudem durch die Reformation, und beides mag eine Rolle gespielt haben, dass ein Aspekt, der den italienischen Traktaten nicht fremd ist, hier noch betont wird: die negative Seite der Liebe „als Krankheit und Ausdruck von mangelnder Affektkontrolle, als Verhängnis und Quelle von Leid oder als ausschließliche Selbstliebe".[929] Zum Beispiel verfasst Andreas Krapp *Insani amoris medela* (Wittenberg 1514),[930] und es sei erinnert an Trösters *Remedium amoris* (1454; Anm. 849).

Martin Luther 1519 in einer Predigt über die Ehe[931]
Es haben ein teyl gantze bücher dar von geschriben, uff das sich einer enthalt, wie es ein solche unsauber ding sey umb eyn weyb und schlammig etc. Ovidius de remedio amoris dinet auch wol darzu, aber dyß reytzt eynen mer an, dan wen die anfechtung kompt und das fleysch wird entzündt, so bistu bereyt blint, ob gleich das weyb nicht schön ist: Eyner neme wol mist unnd leschet mit, het er kein wasser.
Den Wortlaut der Predigt entnehmen wir einer von Luther nicht autorisierten Mitschrift; das *argumentum ab auctore*, verbunden mit der sprichwörtlichen Qualifizierung als „Mist", fehlt in der von ihm überarbeiteten Druckfassung.[932] „Hier spricht der Lateinschüler, den die Ovidlektüre nicht geheilt, sondern, im Gegenteil, erregt hatte – die ‚Remedia amoris' gehörten sicher nicht zum Lesestoff seiner ‚rohen Sachsen', seiner Zuhörer."[933] Dass er die *Remedia* hier, entgegen der populären Lesart, nicht als Palinodie gelten lassen will, steht nicht für eine grundsätzliche Ablehnung gegenüber Ovid, über den er bei einer Tischrede 1537 folgendes Urteil gefällt haben soll: „Ovidius ist ein feiner poet gewesen, qui excedit omnes alios sententiis, Virgilius heroica gravitate, in compositione est primus, sed Ovidius in sententiis."[934]

Dass Ovid nicht mit „heroischer Gravität" verbunden wurde, belegt ein außergewöhnliches RD der *Ars amatoria* aus der Mitte des Jahrhunderts. Der bayerische Humanist und „überzeugte Lutheraner" **Vinzenz Heidecker, genannt Obsopoeus**/Opsopoeus (gest. 1539),[935] schreibt im Widmungsbrief über sein literarisches Vorhaben:

Vincentius Obsopoeus, *De arte bibendi*, „[...] IOANNI HARTTVNGO [...]", aiii^{v}f.	
Quia uero ad magnas illas artes describendas ego me sentio minus esse appositum, & nemo in illis	Weil ich mich aber zur Beschreibung jener großen Künste weniger geeignet fühle und niemand zu ihrer Darstellung ein

[928] Siehe e. g. Helmrath, Johannes: *Vestigia Aeneae imitari. Enea Silvio Piccolomini als „Apostel" des Humanismus. Formen und Wege seiner Diffusion,* in: ders. et al. (Hgg.): *Diffusion des Humanismus*, Göttingen 2002, 99–141.

[929] Leinkauf 2017b, 1289.

[930] Vgl. Leinkauf 2017b, 1289f. mit Anm. 105.

[931] Zitiert nach Mertens 2013, 265.

[932] Mertens 2013, 264f.: „[E]ine Steigerung bringt die Redewendung, daß mit Mist löscht, wer kein Wasser hat. Derartige sprichwörtliche Redensarten gehören zur Kanzelrede und sind nicht typisch lutherisch. [...] Der Raubdruck bezeugt also eher das Predigtereignis".

[933] Mertens 2013, 265.

[934] Zit. nach Stroh 1969, 39.

[935] Jegel 1941, 37. Obsopoeus wurde, sich von einem Koch hocharbeitend, in Nürnberg (ab 1525?) von Willibald Pir(c)kheimer in der von Konrad Celtis initiierten „sodalitas celtica" gefördert, stand mit den Fuggern, Konrad Peutinger, Agrippa von Nettigheim u. a. in Kontakt und war Herausgeber von Schriften Luthers sowie später erster Rektor des neuen Ansbacher Gymnasiums (Jegel 1941, besonders 30f.; 39f.; 48; 60f.; 81; vgl. in lockerem Tonfall Fontaine 2020, insb. xvi–xxii).

tradendis operam meam admodum requirit, contuli me ad unam quidem ipso titulo & aspectu ridiculam, sed haud scio an frequentiorem & magis popularem, nempe artem bibendi, cuius usus & exercitatio quam late pateat, quis non uidet? […] Libenter etiam meo pede me metior, probe perspectam habens domesticæ suppellectilis angustiam. Quare non inuitus Horatiano præcepto parui, ac uiribus meis non omnino imparem materiam describendam suscepi.	Werk von mir bisher erbittet, wandte ich mich einer zu, die freilich dem Titel nach und auf den ersten Blick lächerlich ist, aber möglicherweise sogar häufiger gebraucht und volksnäher, ja nämlich die Kunst des Trinkens – wie weit sich deren Gebrauch und Ausübung erstreckt, wer sähe es nicht?[936] […] Gerne messe ich mich nach meinen Kräften, habe ich doch meines Hausrats Beschränktheit genau durchschaut. Darum habe ich ohne Weiteres dem horazischen Rat gehorcht und einen ganz und gar nicht übermächtigen Gegenstand zu beschreiben in Angriff genommen.

Er verfasst also in elegischen Distichen drei Bücher ***De arte bibendi*** (Nürnberg 1536, im Folgejahr um gut 600 Verse erweitert), mit denen er sich an Ovids *Ars* anlehnt, Obsopoeus' einziges Werk, das auch in späterer Zeit noch wahrgenommen wurde.[937] In Ovid scheint er das Vorbild gefunden zu haben, lebenspraktischen Rat mit Gelehrsamkeit zu verbinden. Doch hebt ein dem Werk vorangestelltes Epigramm den grundsätzlichen Unterschied zwischen AD und RD hervor:

***D. Sebastiani Hamaxurgi […] Hexastichon*, in: Vincentius Obsopoeus, *De arte bibendi*,** *Titelblatt*	
Naso quidem pulchrè leges præscribit amandi, Vt certa insanus curreret arte furor. Pulchrius at multo tradit Vincentius artem Potandi, quo fit certus ubique modus. Vt fit amare nephas, tamen est potare uoluptas,[938] Ex qua uirtutem regula iuncta facit.	Ovid freilich bestimmt schön die Gesetze des Liebens, damit gemäß sicherer Kunst der krankhafte Wahnsinn verlief. Schöner um vieles bietet Vinzenz die Kunst des Trinkens; durch ihn wird sicher überall das Maß. / Mag auch aus Lieben Frevel werden, so ist doch Trinken ein Vergnügen, aus dem eine wohlverbundene Regel eine Tugend macht.
Das Epigramm positioniert Obsopoeus' Werk in klarer, fast adversativer Aemulatio zu seinem AD. Bei Ovid sei zweifelhaft, ob seine Kunst den zugrundeliegenden Wahnsinn (*insanus furor*, Motiv von *amor* als Krankheit) aufzuhalten vermag – es wirke eher so, als gebe er nur Regeln zur Begleitung des fortschreitenden Wahns (*curreret* – vgl. *Rem.* 119: *dum furor in cursu est, currenti cede furori*), der letztlich *nephas* bleibe. Diese Aemulatio des AD thematisiert auch Camerarius in seinem Gedicht auf der Folgeseite: *Ante erat ille furor, nunc est doctrina futura*, womit er deutlich auf *Rem.* 10 anspielt, wo es über die *Ars* heißt: *et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit*.	

Auch wenn Ovids Konzeption der Liebe als falsch erachtet wird, scheint sein poeto-didaktischer Ansatz zur Zähmung eines Triebs für Obsopoeus und seine Zeitgenossen vorbildhaft zu sein: Nicht nur im Titel, ebenso bei der Werkstruktur orientiert sich der Humanist am AD. Auch er hat drei Bücher, auch hier werden *principio* (1,57, bii^{r}) drei Trink-Situationen für das nun Kommende ausdifferenziert, die sich wie bei der *Ars amatoria* vorrangig auf Buch 1 und 2 beziehen. Auch bei ihm ist Buch 3 ist angefügt mit einem

[936] Die Aktualität des Themas war in der Tat gegeben, Fontaine 2020, xii berichtet die Menge von jährlich 120 Litern Wein pro Kopf im 15. Jh. „The idea that hardcore drinking is a mark of he-man prowess first emerged in Germany in the fifteenth century and spread like a virus in the sixteenth." (ebd.). Nur zwei Jahre nach Obsopoeus' Werk erschien *Künstlich trincken. Eyn Dialogus von Künstlichem vnd höflichem/ Auch vihischem vnd vnzüchtigem trincken* von Leonhart Schertlin (Straßburg 1538); Digitalisat: https://books.google.de/books?id=qxNYAAAAcAAJ&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[937] Jegel 1941, 79, welcher bereits eine „Gegenwartsübersetzung" nennt, der sich eine englische aus dem Jahr 2020 anreiht (*How to Drink. A Classical Guide to the Art of Imbibing. Vincent Obsopoeus.* Edited, translated, and introduced by Michael Fontaine, Princeton/Oxford 2020). Ab Entstehung gab es Nachdrucke bis mindestens 1690 (Kühlmann 2016, 95 Anm. 27), u. a. im Verbund mit einer *Ars iocandi* (von Matthæus Delius, Frankfurt a. M. 1578; Digitalisat, zuletzt aufgerufen am 02.04.2022: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10190283_00007.html).

[938] Vgl. *Pont.* 3,4,79: *ut desint uires, tamen est laudanda uoluntas.*

Thema – nämlich Trinkspielen/Kampftrinken –, das manchen Leser verwundern könnte, hatte Obsopoeus doch in Buch 1 und 2 immer das maßvolle Trinken gepredigt und vor Exzessen gewarnt:

V. Obsopoeus, *De arte bibendi* 3,53–56,[939] **hiiii^{v}**	**G. Wickgram̃, *Die biecher Vincentij Obsopei* 3, I i^{r}**[940]
Dixeris hic forsan, quid agis, uinose magister? Cur tua præritum Musa retexit opus? Cur tua nunc uersis reuocat Palinodia uerbis Dogmata iussa pia sobrietate coli?	Nun möchst du ietzt sagen zů mir / Was bringstu aber ietz herfür Du voller Schůlmeister von wein / Umkerest ietz die lere dein Du hast gelert die mässigkeit Zů füllen bistu ietz bereit
***Ars* 3,7f.**	
dixerit e multis aliquis 'quid uirus in angues adicis et rabidae tradis ouile lupae?'	Es mag aus der Menge einer sagen: „Was fügst du Gift bei den Schlangen hinzu und gibst den Schafstall preis einer reißenden Wölfin?“
***Rem.* 11f.**	
nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes, nec noua praeteritum Musa retexit opus.	Weder dich, Herzbube, noch unsere Künste verraten wir, noch macht die neue Muse zunichte das vergangene Werk.
Ich halte dies für eine ziemlich clevere Verschränkung von Buch 3 und den *Remedia*, die – da zudem kurz davor *Ars* 1 zitiert wird – implizit auch die Frage aufwirft nach dem Verhältnis dieser beiden Bücher zu *Ars* 1/2: Wo nun erfolgt eine Rücknahme, eine Palinodie oder Aufhebung der *praecepta* aus dem Männerratgeber? (III.6) Oder ist es nicht erst recht eine Kunst, das Parallele im vermeintlich Gegenteiligen zu entdecken (und typisch für den ovidischen literarischen *lusus*)?	

Überhaupt ist der gesamte Tonfall des Werks ovidisch (zahlreiche übernommene Wendungen,[941] Arbeit mit Exempla), auch durch die präsente Ich-Figur des Dichter-Lehrers (u. a. mit ‚autobiographischen' Einfügungen). Ebenso folgt der Humanist Ovid darin, über die *ars* mehr als konkrete Handlungsanweisungen zu vermitteln: Eine wichtige Rolle spielt bei Obsopoeus die Zeitkritik am damals exorbitanten Weinkonsum (Anm. 936), aber auch die eigene Positionierung als Morallehrer (expliziter und ernster als Ovid), beispielsweise im Lob der Ehe. Dieses sei Teil der *ars bibendi*, denn schließlich sei es ideal, zuhause mit einer treuen Gattin zu trinken:

V. Obsopoeus, *De arte bibendi* 1,149f.; 153f., biii^{r}f.	**G. Wickgram̃, *Die biecher Vincentij Obsopei* 1, A iii^{r}**
Cui nunc arrident soli sua tecta bibenti, Illi, quam doceo nil opus arte mea est. *150* Illius haud nostras ueniunt sub pocula leges, *153* Sed bibat arbitrio, cum libet, ille suo.	Nůn wer gern daheym lebt in gunst Der bedarff nit diser mein kunst Nach willen mag er trincken wein Nach seim gefallen frölich sein
***Ars* 2,161f.**	
non ego diuitibus uenio praeceptor amandi; nil opus est illi, qui dabit, arte mea.	Nicht komme ich zu den Reichen als Lehrer des Liebens: Keinen Bedarf hat derjenige, der geben kann, an meiner Kunst.

[939] Da der Druck von 1536 keine Versangaben hat, orientiere ich mich dafür an den Versangaben in der Ausgabe von Fontaine 2020.

[940] Bereits 1537 erschien diese Übertragung des Gregorius Wickgram̃/Gregor Wickram, Vetter des Dichters Jörg Wickram und Gerichtsschreiber zu Colmar. Sie ist eine mitunter freie Nachdichtung, aber soll hier nichtsdestotrotz als Verständnishilfe für das Lateinische dienen.

[941] Hier zeigt sich, dass er das AD sehr gut kennt. Gerade der Werkbeginn lehnt sich stark daran an: Natürlich ist das ikonische Anfangsdistichon nachgedichtet, aber auch weitere zentrale Ideen übernommen, u. a. *Vsus opus movet hoc: uati parete perito* (1,17 bi^{r} = *Ars* 1,29), das bietet sich an, aber auch der Verweis, dass sich nichts Verbotenes, keine Amoral finden werde. Dann entfernt sich das RD thematisch bedingt, aber der Stil bleibt ovidisch und Kollokationen sind weiterhin übernommen (bis hin zu ganzen Versen, z. B. auf dii^{v} *Ars* 1,595f. und auf diii^{r} *Ars* 1,589f. (jeweils mit einem vorausgehenden Distichon für den Verweis auf das kommende Ovid-Zitat)).

***Ars* 1,609f.**	
non tua sub nostras ueniat facundia leges; fac tantum cupias, sponte disertus eris.	Nicht fällt deine Zungenfertigkeit unter unsere Gesetze: Mach einfach, wonach dir ist – von selbst wirst du wortgewandt sein.
Diese Cento-artige Verschränkung von *Ars* 1 und 2 stellt zwei Formulierungen aus unterschiedlichen Kontexten in einen neuen thematischen Rahmen, der dem AD in dessen mehrfach postuliertem Ausschluss der ehelichen Sphäre (v. a. *Ars* 1,31–34; vgl. II.2.2 zu Martial) und auch dessen Spott über die Ehe als Zankgarantie (*Ars* 2,153–156 mit ähnlicher Formulierung: *non legis iussu*, 157) zuwiderläuft. Diese politische Satire auf Augustus' Aufwertung der Ehe[942] steht im AD also direkt vor der zitierten Passage 2,161, was auf das RD ausstrahlen kann, wenn man sich dieser Dimension des ovidischen Textes bewusst ist.	

Auch wenn Obsopoeus mitunter direkter moralisch schreibt als Ovid, ist sein *lusus inter pocula* (Widmungsschreiben, aiii[v]) nicht einfach zu greifen, und, wie Ovid mit Widerspruch gerechnet haben dürfte, hat es ebenso er, wie sein Vorwort zeigt. Doch sein Freund Joachim Camerarius/Kammermeister warnte ihn, dass sein Werk dennoch nicht von seiner Person getrennt würde; über derlei Forderungen lache man bei Catull (16,5f.) und Ovid (II.2.1), und so werde auch er für einen Trunkenbold gehalten werden.[943] Tatsächlich erntete Obsopoeus harsche Kritik für das Werk,[944] obwohl er an dessen Ende nochmals eine rezeptionslenkende Einordnung versucht hatte:

V. Obsopoeus, *De arte bibendi* 3,913–934, miiii[v]f.	**G. Wickgram̃, *Die biecher Vincentij Obsopei* 3, N i[r]f.**
Hæc ego uersiculis cecini iuuenatus ineptis, Quæ qua scripta uides, hac quoque mente legas. Vt nobis uacua placuit nunc mente iocari, *915* Sic quoque censebis carmina nostra iocum. Nec mihi propterea metuendos esse Tomitas Spero, nec Euxini frigora dura freti. Non docui qua sint fallendæ fraude puellæ, Nupta nec alterius quo capienda dolo. *920* Non scelerata sonat uiolati crimina lecti Ars mea, nec Veneris turpia furta sonat. Oscula nulla docet, nisi quæ figenda Lyæi Sunt placido plenis ore pudica cadis. *924* Nullus amor, nullum nostro est in carmine stuprū, Nullum habet infandum nostra camœna scelus.	Ich hab geschimpfft in disem spyl / Vnd von Baccho geschrieben vil. / Man sol auch das verstahn mit schimpff / Mit kurzweil vnd mit gůtem glympff / Niemants mir das verargen soll / Dieweil es doch des schimpffes vol / Ich forcht mir nit vmb die geschrifft / Dieweil die nit anzeigt ein gifft / Das ich billich drumb werdt gesandt / Inn das ellend auß vatterlandt / Zů dem Thomitas auff das meer / Dadurch ich werd gestraffet sehr / Ich hab nit geleert die Bůlschafft / Wie man soll schwächen jungkfrawschafft / Keyn eepruch hab ich angezeygt / Wie man darzů sol sein geneigt / Wie man einem bescheiß sein weib / Wie man vberkum̃ Jhren leib / Mein schreiben nit von Venus art / Wie man sol Bůlen frewlin zart
Sobria concessi monstrauimus orgia Bacchi, Nonnumquam & liciti bella iocosa meri. Iudiciis ideo non sum damnandus iniquis, Nec peccata Methes, nec mala lustra probo. *930* Nec me uinoso madidum de carmine cense, Ebria Musa mea est, sobria uita mihi. Quòd uinum gelidis ego poto libentius undis, Hoc mihi quis uicio uertere quæso uelit?	Allein wie man soll trincken wol / Das man nit also gantz werd vol / Wie man den Bacchum sol begon / Wie man inn des streit sol beston / Darumb ich nit straffwürdig bin / Von wegen solcher leere mein / Dann ich nit lob die trunckenheyt / Bin auch nit zů Bůlschafft bereyt / Keyn füller solt mich achten nit / Drumb das ich zeyg des Bacchi streyt / Drumb das ich hab beschrieben wol / Wie man sich hierin halten sol / Wie wol mir der wein mehr gefalt / Weder des brunnens wasser kalt.
Mit *iuuenatus* (913) möchte der Trinklehrer sein Werk als „im Geiste jugendlichen Übermuts" verfasst stilisieren, als spielerische Freizeitbeschäftigung (915; vgl. *Trist*. 491f., II.2.1) – die man ebenso rezipieren solle (914;916). Das *iocari/iocum* (915f.) als Leitmotiv eint seine mit Ovids *ars* (vgl. *Trist*. 494; *Rem*. 387), von der sich Obsopoeus' Ich dennoch adversativ distanziert, indem er aufzählt, was bei ihr zu beanstanden wäre: Täuschung, Frau eines Anderen, Seitensprünge, Küsse, Unsittlichkeit, Schande (919–926). Dass die *Ars* also wegen der ‚Qualität' des besungenen *amor* zur	

[942] Vgl. Janka 2007, 149–153.

[943] Fontaine 2020, xviii.

[944] Obsopoeus blickt an anderer Stelle auf deutliche Kritik an seiner *Ars* zurück (Fontaine 2020, xix), und sie wurde auf den katholischen Index gesetzt (ebd., xv).

Relegation geführt habe (917f.), machen auch die Adjektive deutlich, die umgekehrt Obsopoeus' *Ars mea* (922) charakterisieren: *pudica* (924), *concessi* (927), *liciti* (928). Nicht nur Trinken ist am anständigsten in der Ehe (s. o.), auch Sex. Ein leiser Zweifel daran, ob der Autor voll hinter dieser klaren moralischen Marschrichtung steht, kommt auf, wenn das Ich behauptet, nun auch vor *iudiciis iniquis* gewappnet zu sein; das weist darauf hin, dass seine explizite Distanzierung vorrangig dem geschuldet ist, dass die ungnädigen Leser, die (bewusst) das Verwerfliche im und aus dem Werk lesen, oft mächtig und dem Autor somit gefährlich sein können. Hier zieht er deshalb auch bewusst die Parallele zu Ovid, dessen *berühmtes uita uerecunda est, Musa iocosa mihi* (*Trist*. 2,354, II.2.1; vgl. II.2.2 zu Martial, II.3.2.4 zu Baldricus) er leicht verzerrt re.produziert: *Ebria Musa mea est, sobria uita mihi* (932), wobei diese Behauptung in den beiden Folgeversen spielerisch eingeschränkt wird. Dass er Wein dem Wasser vorzöge, wer könne ihm das schon zum Vorwurf machen? Dürfte das auch Ovid für sich beanspruchen?

Eine deutsche Übertragung der *Ars amatoria* hat es, soviel wir wissen, zu dieser Zeit noch nicht gegeben. 1564 erscheint in Antwerpen die erste[945] niederländische Version der *Ars amatoria*, ***Die Conste der Minnen, De Arte Amandi ghenaempt*** des *rederijkers*[946] **Maurius Laurier**, ediert als Auftakt einer Sammlung von Minnebriefen und -fragen/-antworten. Die gereimte Versifikation folgt dem Original, allerdings „niet van woorde tot woorde",[947] sondern adaptierend.

> Ein exakter Vergleich der niederländischen Ars amandi mit ihrer lateinischen Quelle zeigt, daß der Niederländer bereits viele Stellen Ovids gestrichen, andererseits aber zahlreiche Abschnitte hinzugesetzt hat. Für eine Anzahl dieser Zusätze ließen sich *weitere Quellen* nachweisen. Einzelne Strophen und Verse der Conste geben den Inhaltskern von Stellen der *Clef d'amors eines unbekannten französischen Autors des 12. Jahrhunderts* wieder, andere Partien sind formal oder gedanklich von der *Art d'amors des Jacques d'Amiens* beeinflußt.[948] [...] Die Interpolationen und Zusätze der Conste, für die eine besondere Quelle nicht auffindbar war, kann man als geistiges Eigentum ihres Verfassers ansprechen [...].[949]

---

[945] Hier darf man wohl dem Titelblatt glauben: „Ende nu eerst in onser duytscher talen ouerghesedt." Für die Drucklegung hat Schmitzer 2018, 432 das Jahr 1563; Hermans 1996, 50 schreibt: „Van een mogelijke druk uit 1563 is geen exemplaar bewaard gebleven." 1564 hat demgemäß der Druck, den ich als Digitalisat finden konnte, und ist so verzeichnet u. a. bei Croiset/Ton 2013, 200 und Arens 1958, 256.

[946] *Rederijkers* (von frz. *rhétoriqueurs*) waren in einer Art Gilde vereinigt, um geistliche und städtische Feste und Dichtung zu fördern. Da die auch von ihnen selbst verfasste Dichtung humanistische Ideen aufgriff, aber meist moralisch-didaktisch und allegorisierend vorging, „liegt der immer wieder bemühte Vergleich mit dem dt. Meistersang nahe, der freilich von seinen Auswirkungen her mit den R. nicht konkurrieren kann." (Fasbender 2007, 633).

[947] So „De Translateur tot den Lesere" (90) und ausführlicher erläutert in einem Vorwort (3–5). Dies fundiert zu beurteilen, muss andernorts geschehen; Arens 1958 jedenfalls schreibt 256: „De vertaling, in rederijkersstrofen van vijftien regels, is direct naar het Latijn gemaakt." Dem widerspricht allerdings das hier zitierte und m. E. vertrauenswürdige Urteil von Schulz 1925. Es sticht zudem ins Auge, dass das dritte Buch vom Übersetzer gekürzt worden sein muss, denn nach Buch 1 (Seiten 7–37) und 2 (38–73) macht es sich doch sehr kurz aus (74–89). Da wirkt es schon fast wie kein Versehen mehr, dass die Seiten von Buch 3 auch die Seitenüberschrift „De Conste der Minnen – Tweede Boeck." tragen. Hatte der Übersetzer/Herausgeber etwas Respekt vor den Ratschlägen an Frauen?

[948] Zu beiden genannten Übertragungen: II.3.3.2.

[949] Schulz 1925, s. p.; er nennt als Verfasser jedoch den „Antwerpener Rederijker *Cornelis von Ghistele*", der – so sein Urteil – „nicht im Stande war, den Reichtum Ovids in seine Sprache und eine angemessene Form zu bannen. Der strengen Beachtung des Reimschemas einer Strophe, die von der Refereinenstrophe abzuleiten ist, galt sein höchstes Bemühen. Dadurch kamen mancherlei Künsteleien in die Übersetzung hinein. Von den Stilmitteln Ovids wandte van Ghistele nur die einfachsten an. Ihn kennzeichnet im allgemeinen ein Streben nach Vereinfachung der Form und des Inhalts; er will allgemeinverständlich schreiben. So wurde das Kunstwerk des augusteischen Dichters als solches zerstört. Die Eleganz und die Anschaulichkeit des Ausdrucks gingen verloren. Von dem dichterischen

Auf dieser aufbauend, fertigt etwa 20 Jahre später **Andries Nuts** seine ***De Arte Amandi Oft De Conste der Minnen*** ([Antwerpen] 1587?)**.**[950] Anders als es die Voranstellung des lateinischen Titels vermuten lässt, entfernt sich Nuts, der wohl kaum Latein- und Antikenkenntnisse besaß,[951] deutlich von Ovid. Seine Prosa-Neubildung ist gedacht,

Andries Nuts, *De Arte Amandi Oft De Conste der Minnen*, 2 *[Vorwort an die Leser]*	
[...] om de Iongers te instrueren, ende te leeren een vriendinne te crijgen, ende haer in als getrouwe zijn, om in't eynde te comen tot den Houwelijcken state ende haer leuen t'samen ouer te brenghen ter eeren Godts [...].	[...] um die jungen Männer zu instruieren und zu lehren, eine Freundin zu bekommen und ihr in allem treu zu sein, um am Ende zu gelangen in den ehelichen Stand und ihr Leben gemeinsam zu verbringen zur Ehre Gottes [...].

Gemäß diesem ernsthaften Lehranspruch übernimmt Nuts von seinem direkten AD nur zwei Vorreden (an die Frauen und an die Neider), paraphrasiert die Bücher 1 und 2, überspringt Buch 3 und lässt dann ebenso gemischte Liebesliteratur folgen. Auf einem kleinen Umweg können wir uns dieses Werk etwas genauer ansehen, denn während Lauriers Versfassung 1553 auf dem *Index Librorum Prohibitorum* landet,[952] erhält die puritanische Version von Andries Nuts 1587 das *Potest imprimi & euulgari* von katholischer Seite,[953] wird jahrhundertelang gedruckt, rezipiert[954] – und bald ins Deutsche übersetzt, was die enge Verbindung beider Sprachen und Kulturen in dieser Epoche und die Wichtigkeit niederländischer Übersetzertätigkeit bezeugt:[955] **Paulus van der Aelst** (Hg., Deventer 1602):[956] ***De Arte Amandi. Das ist, Von der Kunst der Liebe.*** [957] Die „erste deutsche Fassung der Ars"[958] ist also eigentlich eine deutsche

---

Schmuck des Originals verblieb nur ein kümmerlicher Rest. Der Stoff mußte den nationalen Verhältnissen angepaßt werden, um den niederländischen Lesern verständlich zu sein. Es berührt nicht unsympathisch., daß van Ghistele nach Kräften bemüht ist, den frivolen Ton Ovids zu meiden und seinen eigenen Anschauungen gemäß die Lehren der Liebeskunst durch Beseitigung oder Umwandlung anstößiger Stellen moralischer und maßvoller zu gestalten. Seiner Zeit hatte er mit dieser Art der Bearbeitung Genüge getan, denn das Gefühl für das Schöne war noch wenig entwickelt, die Didaxis stand im Brennpunkt des Interesses." (1925, s. p.).

[950] Das *Potest imprimi & euulgari* ist im Buch (128) mit 1587 datiert; das wäre dann auch ein mögliches Datum der Erstveröffentlichung. Das von mir eingesehene Digitalisat hat vom Bereitsteller Google allerdings die Angabe 1583. Arens 1959, 256 hat „1587, of eerder" („1587, oder früher").

[951] Arens 1958, 256.

[952] „*Index Librorum Prohibitorum,* Antverpiae, ec off. Chr. Plantini M.D.LXXX, p. 85 onder 'Duytsche Verboden Boecken': *De Const der minnen.*" (Arens 1958, 263 Anm. 1).

[953] „*Potest imprimi & euulgari. Quòd attestor 29. Augusti. Anno 1587 VValtherius vander Steeghen, S. Theol. Licentiatus Canonicus; Ecclesiæ Antuerpiensis*". (128).

[954] J.Hz. Krul benutzt sie für seinen *Minne-Spiegel Ter Deughden*, wie Arens zeigt: Arens, Johannes C.: *De Conste der Minnen van Andries Nuts benut door J.Hz. Krul*, De Nieuwe Taalgids, 52/1959, 43–46.

[955] „Early modern German literature matured under the tutelage of late sixteenth- and early seventeenth-century Dutch writers. The 'father of German literature', Martin Opitz, argued in his influential *Buch von der deutschen Poeterey* ['Handbook of German Poetry'] (1624) that German-language writing would only be able to take its rightful place among other European literatures informed by Renaissance humanism through the careful study, translation, and imitation of Greco-Roman writers and of the many European authors whose vernacular works betrayed their indebtedness to classical models." (Parente 2018, 4).

[956] Das von mir konsultierte Digitalisat ist versehen mit der Information „[ca. 1605]". „Deventer 1602" findet sich u. a. in der *Bibliotheca Germanorium Erotica* (= Hayn 1885, 4) und dem folgend bei Schmitzer 2018, 434 sowie bei Schulz-Grobert 1993, 103. Ob van der Aelst auch selbst die Übertragung angefertigt hat, wie u. a. von Stemplinger 1904, 392f. vorgeschlagen, ist nicht zu klären.

[957] Kurze Besprechung bei Schmitzer 2018, 433–436.

Übersetzung der niederländischen Neudichtung einer niederländischen Nachdichtung. Der Verleger hatte aber wohl ein gutes Gespür, denn ähnlich ihrer direkten Vorlage war auch ihr einiger Erfolg beschieden.[959]

Paulus van der Aelst (Hg.), *De Arte Amandi. Das ist, Von der Kunst der Liebe*, *Titelblatt*
De Arte Amandi. Das ist/ Von der Kunst der Liebe/ In Latein beschrieben/ durch Ovidium Nasonem, den sinnreichen vnd hoch verständigen Poeten/ der vor Zeiten vnter dem Keyser Augusto zu Rom floriert hat. Mit vielen lustigen Reimen und Liedern gezieret vnd gebessert. Alles zu einer ehrlichen Ergetzung den jungen Leuten zu gefallen zum ersten mahl in Druck verfertigt.
Das Titelblatt offenbart den Zeitgeist zwischen Anpassung und Eigenständigkeit des lateinischen AD: respektvolle Autorenzuweisung, historische Einbettung, gepaart mit Überbrückung der Distanz durch Aktualisierung.

Zum Aufbau: Van der Aelst hat eine eigene gereimte „Vorrede zu den jungen Gesellen" (3–8) an den Beginn des Werks gestellt, die jedoch dessen gleichermaßen moralisierende Ausrichtung klarmacht: Die Ratschläge sollen den jungen Männern die Anbahnung einer Beziehung erleichtern, sofern „dieselbe wird Gericht / Zum ernsthafft ehlichen Leben" (6). An dieses Vorwort fügen sich 12 Verse „Zu den Neidern dieses Wercks" (8), die bereits Nuts von Laurier übernommen hatte und bei denen deshalb der auf Ov. *Rem.* 365f. zurückgehende gelehrte Vergleich der Neider mit dem Homerkritiker Zoïlus („Gifftige Vipern von Zoili Blut") etwas weniger überraschen darf. Die Eingangsverse „Totten Vrouwen" („An die Frauen") aus den niederländischen Fassungen fehlen dagegen. Die Seiten 9 und 10 bieten wiederum die auch bei Nuts zu findende „Vorrede Ovidij Nasonis", eine Prosa-Übersetzung von Ovids Prolog *Ars* 1,1–30 – mit einigen Fehlern, die aus Nuts' Version herrühren. Hatte dieser Probleme, den *poeta doctus* in Lauriers Versübertragung zu verstehen?

---

[958] Zitat von Schmitzer 2018, 433, der 434 Anm. 28 schreibt: „Ob die naheliegende Vermutung, dass van der Aelst eine existierende niederländische Fassung adaptiert hat [...], zutrifft, lässt sich leider nicht ermitteln" – mit Verweis auf einen niederdeutschen Druck von 1607 (Hamburg), auf den sich wohl die Titelnotiz einer hochdeutschen Ausgabe von 1644 (Liebstadt) beziehe: „Erstlich in Nieder: nun aber in Hoch-Teutsch vbersetzt…" (siehe Hayn 1885, 5). (Schmitzer vermutet im selben Aufsatz bloß eine Verwandtschaft der ersten – gedichteten – *Conste* mit van der Aelsts, „als Inspiration, nicht als unmittelbare Quelle" (2018, 433 Anm. 26)). Soweit ich sehen kann, ist Schmitzer mit dieser Meinung, die er offenbar von Stemplinger 1904, 393 Anm. 1 übernimmt, in der deutschsprachigen Forschung nicht alleine; allerdings zeigte bereits 1924 die Dissertation von Schulz (Zusammenfassung: Schulz 1925), dass der Verweis auf das „Niederdeutsche" damals „Niederländisch" meinte. Schulz folgerte eine direkte Abhängigkeit des Druckes van der Aelsts von der ersten *Conste* (1564), die Zwischenstufe der Prosa-*Conste* von 1587 war ihm unbekannt. Ich selbst bin des Niederländischen zwar nicht mächtig, doch zeigten meine stichprobenartigen Vergleiche, dass *De Conste der Minnen* zweifelsohne Vorlage für *Von der Kunst der Liebe* war. Und nach einiger Recherche stieß ich darauf, dass dem Niederländer Arens 1958 diese Verwandtschaft durchaus bekannt war (263).

[959] Sie konnte „innerhalb eines halben Jahrhunderts sechs Auflagen erzielen" (Schmitzer 2018, 434, der sich auf Hayn 1885, 4f. beruft, wo wiederum die von Schmitzer konsultierte Auflage Deventer 1633 nicht aufgelistet ist; Digitalisat: http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-5844&pointer=60 – zuletzt aufgerufen am 02.04.2022). Schulz-Grobert 1993, 103 zitiert folgendes Urteil: „Übrigens gab dieser selbe Paul von der Aelst [...] ein ‚Buch von der Lieb' oder ‚Ars amandi' heraus, ein wahrhaft klägliches Machwerk, das aber ein gewisses Ansehen und eine nicht gewöhnliche Beliebtheit genossen hat, indem das ganze 17. Jahrhundert hindurch wiederholentlich Neuauflagen davon veranstaltet wurden" (so Kopp, Arthur: *Über ältere deutsche Liedersammlungen*, Archiv 21/1908, 241–279, hier 254; vgl. Stemplinger 1904, 392f.). Allerdings beinhalten diese Zählungen auch niederdeutsche Ausgaben – u. a. Hamburg 1610: *De Arte Amandi, dat is van Kunst der Leeue* (siehe Schulz 1925, s. p.) –, bei denen zu überprüfen wäre, ob es sich um Übertragungen der hochdeutschen *Kunst* oder aber der niederländischen Prosa-*Conste* handelt.

***Ars* 1**	
1–4	
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet. arte citae ueloque rates remoque mouentur, arte leues currus: arte regendus Amor.	Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dies lesen und nach Lektüre des Gedichts gelehrt lieben. Mit Kunst *[= Geschick]* werden schnelle Schiffe durch Segel, durch Ruder bewegt, / mit Kunst wendige Wagen: Mit Kunst lenke man auch die Liebe.
11–18	
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem atque animos placida contudit arte feros. qui totiens socios, totiens exterruit hostes, creditur annosum pertimuisse senem; quas Hector sensurus erat, poscente magistro uerberibus iussas praebuit ille manus. Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris; saeuus uterque puer, natus uterque dea.	Philyras Sohn [Chiron] machte an der Zither zum Virtuosen den jungen Achill / und mit dieser sanften Kunst klopfte er so den Ungestümen weich; / der [wiederum], der so oft Freund, so oft Feind in Schrecken versetzte, / glaubt man, fürchtete sehr den steinalten Greis. / Hektor würde sie [später] spüren, doch auf Verlangen des Meisters / hielt jener für Schläge, wie befohlen, die Hände hin. / Für den Aeacus-Nachfahren *[= Achill]* [war es] Chiron, ich bin der Lehrer für Amor; / wild [sind] beide Jungen, geboren beide von einer Göttin.
25–29	
non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, nec nos aeriae uoce monemur auis, nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis. Vsus opus mouet hoc [...]	Nicht werde ich vorgeben, Phoebus, mir seien von dir gegeben meine Künste; / auch nicht wird mir etwas durch den Ruf der Vögel in der Luft vorhergesagt; / auch nicht sind mir erschienen Clio und der Clio Schwestern, / während ich das Vieh hütete in deinen, Ascra, Tälern. Aus der Praxis speist sich dieses Werk. [...]

Maurius Laurier, *Die Conste der Minnen* 1–6, 7f.	
Ist dat yemandt der Minnen Conste onbekent is My lesende sat hy wel Minnen leeren Met seyl en riem daer cōstich regimēt is/ Vaert het Schip door die Zee met snelle keeren. Door const regeertmen den waghen stijnder eeren/ Door const wort gheregeert die minne ten sijne	Während in **1f.** ein Distichon durch ebenso zwei Verse wiedergegeben wird (wie in den italienischen Übertragungen aus II.4.1.1 und II.4.2 liegt Laurier offenbar die uns ebenfalls überlieferte Variante *me legat* für *hoc legat* vor; vgl. III.2), sind **3f.** mit vier Versen übersetzt, da Laurier die dichte Sprache Ovids hier offenbar nicht umsetzen konnte; er bemühte sich jedoch, die rhetorische Stilisierung (anaphorisches *arte*) zu re.produzieren. **16f.** übersetzt Laurier sehr genau – auch die genaue Bedeutung von *perfecit* wird, mangels direkten Äquivalents, zu umschreiben versucht –; dagegen sind seine Verse 16–22 geradezu eine Neudichtung, die Achilles, den Kämpfer („wie ein brüllender Löwe"), ausschmückt und so deutlich macht, dass Chiron also Meister des Stärksten („Frommsten") war; so ersetzt er Ovids Verknüpfung von Achills todbringenden Händen mit der Zeit, als diese noch Chirons Züchtigungen unterworfen waren. Vielleicht schien ihm das zu wenig verständlich? Die Patro-/Metronyme jedenfalls tauscht er gegen Klarnamen aus. Ovids 17f. sind dann wieder (in doppelter Verszahl) nahezu mimetisch re.produziert, wobei „die Minne" offenbar auch als Gottheit vorgestellt werden kann, so wie *amor*/*Amor*. Andernfalls wäre der Gedankengang nicht verstanden.
16–27	
Chyron leerde Achilles ionck van daghen Op de herpe spelen seer excellent Die namaels heeft den vromen Hector verslaghen Dier so menich heeft met sijn sweert gheschent Als een brisschende leeu niet vreesende torment Die de aldersterckste was der Griecken verheuen Heeft den ouden Chyron gheweest obedient Waer door hi cen meester is des vroomstē besereuen En my is ouer Cupido dmeesterschap ghegheuen Dus is hy Achillis meester en ick der Minnen Dit sijn twee kinders seer wreet beseuen Beyde gheboren van schoone Goddinnen	
31–37	
Ick en sal niet loochenen Phoebe seer prijselijck Mijn const, die ick van v hebbe ontfangehen Ick en hebbe niet ghesien die Musas iolijselijck	Verständnisschwierigkeiten scheinen bei **31–37** vorzuliegen, die Laurier in etwa so wiedergibt: „Ich möchte auch nicht verleugnen, sehr preisenswerter Phoebus, / meine Kunst, die ich von dir habe empfangen.[960] / Ich habe auch nicht gesehen die fröhlichen Musen in Ascreas Tal voll süßen Gesängen, / die

[960] Der niederländische Bekannte, mit dem ich mich über die Deutung dieser Passage ausgetauscht habe, hält das jedenfalls für das Gemeinte, auch wenn ebenfalls die von Ovid angelegte Aussage mit einiger Interpretation aus Lauriers Übersetzung herauszulesen sein könnte (das aber wohl nur, wenn man das Original kennt). Dieselbe Fehldeutung finde ich zudem in der II.3.3.2 besprochenen *L'Art d'amours* (225–229) – offenbar bereitete die Stelle öfter Schwierigkeiten.

In Ascreas valleye vol soeter ghesanghen Die beesten wachtende sonder verstranghen Niemant en gaf my tot dit werck vermaen Maer om tghebruyck ben ick hier toe beuanghen	Tiere bewachend ohne Beklemmen. / Niemand auch gab mir zu diesem Werk Befehl, / sondern zum Gebrauch werde ich hierzu bewegt." Es wirkt, als habe Laurier nicht den ovidischen Gegenentwurf zum Musenanruf durchschaut, wodurch seine Interpretation des knappen *usus opus mouet hoc* als Verweis auf die Anwendbarkeit der Erotodidaxe nachvollziehbar wird.

Andries Nuts, ***De Arte Amandi Oft De Conste der Minnen*, 4**	**Paulus van der Aelst (Hg.),** ***De Arte Amandi. Das ist, Von der Kunst der Liebe*, 9f.**
Ist dat yemant onbekent is de wetentheyt ende conste der minnen, die en sal hem niet laten verdrieten mijn leeringhe na te volghen, want met het Roer wort het schip gheregeert, ende door de Conste wordt den Waghen gehment, alsoo ist oock met de Liefde. […] Chiron leerde Achilles (ionck ende teer sijnde) op de Herpe spelen, de welcke namaels den vromen Hector verslaghen heeft, dier soo menighen met sijn Zweert terneder gheueldt heeft, als eeneu briesschenden Leeuw Die d'alder stercste was van alle Griecken, heeft den ouden Chiron gehoorsaem geweest Waer door men hem schrijft te wesen een Meester va de vroomste Mannen, Eñ my is ouer Cupido d'Meesterschap ghegheuen, dus is Ciron den Meester van Achilles ende ick der Minnen, Dit zijn ij. Kinderen, beyde gheboren van schoone Goddinnen, ende seer wreet zijnde. […] Niemant en gaf my oock O Phœbus (van wien ick dese Conste hebbe ontfanghen) hier toe beuele, maer om t'ghebruyck ben ick hier toe gheneghen.	Wofern jemand die Wissenschaft des fryens / oder die Kunst der Liebenden vnbekandt ist / der laß sich nicht verdriessen / lese mich und folge meiner Lehr / denn mit dem Ruder wird das Schiff regiert / vnnd durch die Kunst wird der Wagen geführt / also ist es auch mit den Liebenden. […] Chyron lehrte Achillem (welcher jung vnd noch zwangbar) auff der Harffen spielen / welcher nachmals den starcken Hector erschlagen hat / der doch manchen stoltzen Mann mit seinem Schwerdt niedergehawen hat / und wütend war gleich ein brüllender Löw. Der / welcher der aller stärkste von allen Griechen war / ist dem alten Chyron gehorsam gewesen: Wodurch man demselben nachgibt vnd zu schreibet ein Meister zu seyn / der aller stärckesten Männer. Mir ist auch vber Cupido die gewalt und Meisterschafft gegeben worden. Also ist Chyron Meister von Achilles / vnnd ich ein Meister vber die Liebenden. Diß sind zwey Kinder beyde von schönen Göttinnen geboren / sind aber sehr frech. […] **[10]** Niemand gab mir auch / O Gott Phoebus (von welchem ich diese Kunst empfangen hab) herzu befehlich / aber dieselbige zu gebrauchen / bin ich allezeit geneiget.
Deutlich lässt sich erkennen, wie Nuts Lauriers Version für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen versucht: Entrhetorisierung, erklärender Ausbau (z. B. „Meester ben ick Ouidius" bei Nuts an hier nicht zitierter Stelle) und sprachliche Simplifizierung (aus „obedient" wird „gehoorsaem/gehorsam"; aus dem Genitiv „Achillis" wird „van/von Achilles"; aus dem Vokativ „Phoebe" wird „O Phœbus") erreichen, dass seine Prosafassung nochmals weniger Bildung voraussetzt als die Lauriers. Auch wird die Einleitung deutlich reduziert, literarischer Schmuck außen vorgelassen, sodass sich Nuts vom Umfang, nicht jedoch von der Poetizität wieder Ovids Text nähert. Offensichtlich hatten Nuts wie dann auch van der Aelst nicht Ovid vorliegen – und teilweise Verständnisschwierigkeiten des jeweiligen Vorgängers. Evident wird das in den letzten hier zitierten Versen, bei denen die dichterische Formulierung „beuangen" (für *mouetur*) offenbar schon für Nuts schwierig zu verstehen war (wie wir gesehen haben, war die entsprechende Passage auch für Laurier nicht ganz zu entschlüsseln) – und dann wiederum für van der Aelst, sodass wir (im Stile einer „Flüsterpost") enden mit einem Ich-Sprecher, der die von Phoebus gegebene Liebeskunst „zu gebrauchen […] allezeit geneiget ist." Hier gelangen wir an einen Punkt, an dem die Rezeption kaum aussagekräftig ist für das Inhaltspotenzial des AD, sondern eher für dessen Schwierigkeiten; wobei wir diese Verlesungen auch als Spiegel der (erwünschten) Interpretation des Textes als echte Liebesinstruktion interpretieren können (III.2).	

Nicht in *De Conste*, nur bei van der Aelst folgt „eine gereimte, in christliche Moral mündende Auslegung des geflügelten Wortes *intolerabilius nihil est quam femina dives* aus Juvenals misognyer Frauensatire (6,460)."[961] Die eigentliche Neufassung ist dann in beiden Versionen parallel.[962] Sie beginnt mit Ratschlägen, „Wie sich ein Jung Gesell halten sol im gehen/stehen/wandel und reden" (12), und lässt sich

[961] Schmitzer 2018, 435; zu Iuv. 6 und *Ars*: II.2.2.

[962] Soweit mein überblickshafter Vergleich etwas gelten darf, unterscheiden sie sich nur darin, dass in van der Aelsts Version die Kapitelenden jeweils in gereimten Vers-Sentenzen enden, während das niederländische Vorbild rein in Prosa abgefasst ist.

kapitelweise von manchem ovidischen Ratschlag aus *Ars* 1 und 2 (ohne mythische Exempla) inspirieren, ordnet sie aber neu und deutet sie, wie erwähnt, christlich moralisierend um.[963] Im Anschluss folgt nicht Buch 3, sondern eine zweiseitige „gute Lehre des Mannes/an seine Haußfraw" (108f.) mit „Antwort der Frawen" (110f., die Gehorsam verspricht und dafür Treue/Zuneigung einfordert) sowie sechs „Schöne Liedlein" (112–115); sodann eine Zwischenrede an die „jungen Gesellen", die erklärt, dass nun genauer erläutert werde, wie zu bewerkstelligen sei, was „Ovidius lehret vns im ersten Buch" (116), nämlich, wie man mit Briefen die Liebe der Frau nähren könne, wobei dies hauptsächlich über exemplarische „Sendbriefe" geschieht (115–174, mit einem Liebeslied und Briefüberschriften; dazu weitere Gedichte sowie *questions d'amour*, ein Liebesdialog und ein anzüglich-doppeldeutiges Rätsel).[964] So versammelt diese *Liebeskunst* eine Reihe charakteristischer Genres amouröser Dichtung des Mittelalters, womit die ‚Zwillingsedition' typisch für die deutsch-niederländische Minnetradition stehen dürfte; ihr Erfolg untermauert diesen Befund.

Nichtsdestotrotz erscheint diese ‚erste deutsche *Ars*'[965] in einem nicht unbedingt favorablen Klima und es verwundert nicht, dass ihr und ihrem niederländischen Vorbild nur in Form ihrer starken moralischen Anpassung und Ausrichtung auf die Ehe Erfolg beschieden war, während Lauriers dem antiken AD noch eher verpflichtete Version auf den Index gesetzt wurde:

> Mit der heraufziehenden reformatorischen und gegenreformatorischen neuen Ernsthaftigkeit verschwanden Ovids erotische Gedichte und insbesondere die Liebeskunst aus dem schulischen Kanon, wenn nicht sogar Ovid insgesamt dekanonisiert wurde. Die von Philip Melanchthon verfasste Schulordnung von Eisleben (1525) nennt Ovid noch pauschal als Lektüregegenstand, nicht mehr aber die Schulordnungen von Nürnberg (1526) und Herzberg (1538). Die jesuitische „Ratio studiorum atque institutionum" in der Fassung von 1598 ist zwar etwas differenzierter, doch die Amores und die Ars

---

[963] Vgl. Stemplinger 1904, 394f., u. a.: „Während im zweiten Buch die deutsche Übertragung der Vorlage schrittweise folgt, sind im ersten Buch mehrere Verschiebungen zu beobachten [...]. Viel wichtiger aber sind die Unterdrückungen Ovidischer Ausführungen. Da der Deutsche alle Laszivität ausschließt, müssen zunächst all die anstößigen Verse, an denen es ja Ovid nicht fehlen läßt, ausgemerzt werden. [...] ‚Mehr als eine lieben ist nit ehrbarlich' ist der Grundsatz des deutschen Autors." (394) Zu den Auslassungen treten zur Aktualisierung der Erotodidaxe eigene Produktionen (z. B. zu Kleidung oder Tischmanieren) hinzu.

[964] Zu diesen Briefen und Minnesprüchen, die so in eine engmaschige Tradition eingewoben sind, dass manche Verwandtschaft auch einfach ‚Raubkopie' durch van der Aelst nahelegt, vgl. Schulz-Grobert 1993, 103–105.

[965] Ein Buch *De arte amandi. Freierbüchlein*, das bereits 1594 zu Wittenberg erschien, nimmt ihm diesen Rang nicht, denn bereits ein Blick auf den Untertitel macht den gänzlich eigenständigen Inhalt deutlich: „Dorinnen Kurtz und einfeltig / doch richtig und ordentlich ausgeleget ist das 24. vnd 34. Capitel des ersten Buchs Mosi [...]". Dementsprechend legt der Verfasser Zacharias Rivander im Vorwort dar (s. p.): „Ich nenne das Büchlein *de arte amandi,* oder das Freybüchlein / dieweil dorinne gelehret wird / wie die jenigen so freyen / oder sich freyen lassen wollen / sich Christlichen vund ehrlich verhalten sollen / vund haben mir zu solchem Unterricht / sonderlich diese zwey Capitel wolgefallen / vnd gehören auch meines erachtens / in dieser *materia* fein zusammen. Denn im 24. Cap. von Isaac vnd Rebecca wird angezeiget / wie sich freyer / vnd die sich wollen freyen lassen / darzu gefast machen / vnd wie sie ein ander in ehren lieb haben sollen / vnd wenn es also geschicht / das Glück / Segen und alle Wolfart darbey. Widerumb bezeiget das 34. Cap. von der schrecklichen that Sichems an Dina / denn wo man der tollen Liebe zu viel einreumet / vnd nicht vorgeschriebenen Regeln / im freyen nachlebet / das nicht alleine ein böse Ehe / sondern auch Gottes sonderliche vnd grewliche straffen dorauff folgen. Wird also hiermein grosser vnterscheid gewiesen / vnter der *arte amandi*, daruon der Heyd Ouidius schreibet / vnd vnter der / die der heilige Geist hat auffzeichnen lassen / vnd die ich hier die junge Welt lehre." Dies belegt einerseit, dass Ovids *Liebeslehre* zumindest studierten Kreisen durchaus ein Begriff war, dazu brauchte es van der Aelsts Ausgabe nicht, und andererseits, dass sie von vielen als konträr zu christlicher Lebensführung und damit im Sinne wirklicher Didaxe als obsolet angesehen wurde.

haben auch in ihr keinen Platz mehr. Sie sind *removenda ex manibus iuventutis* (Christoph Cellarius 1706), sofern sie nicht in Florilegien zerpflückt und ihre Einzelteile völlig dekontextualisiert wurden.[966]

Die Abwendung von der klassischen Minne hin zu einer bürgerlichen Konzeption von Liebe, die einzig deren institutionalisierter Form der Ehe Legitimation zuspricht, entspricht auch dem literarischen Zeitgeist – wie ein kurzer Blick auf den heute weniger als im 18./19. Jahrhundert bekannten großen „Schusterpoeten", Meistersinger und Dichter der Reformation **Hans Sachs** (1494–1576) bestätigt.[967] Zwar nimmt die Liebe in seinem immensen Werk nur wenig Raum ein, doch auch bei ihm lässt sich in der Behandlung des Themas erkennen, wie programmatische Motive mittelalterlicher Minne aufgegriffen werden, um sie als schadvoll zu entlarven. Denn diese „ist nicht mehr der Inbegriff der *tugent*, der ritterlich vortrefflichen inneren Haltung, sondern der fleischlichen Sünde, der Untugend und Verblendung."[968] Diese Haltung durchzieht auch zwei im äußerlichen Sinne ‚mittelalterliche Minnereden' seines Frühwerks,[969] das *Kampff gesprech von der lieb* (1515) und die *Klag der vertriben Fraw Keuscheyt* (1518).[970] Im ***Kampff gesprech von der lieb*** ergreift ein alter Mann Partei gegen die Minne, präsentiert durch einen tatsächlichen Ritter, dessen Geliebte, eine französische Herzogin, im Verlauf des Gesprächs von einem Greif in der Luft zerrissen wird. Der Text gibt auf diese Weise drastisch dem alten Mann recht, der argumentiert hatte, für ihn sei Liebe nichts „dann bitter leyden, / Vermischet gar mit kleinen freuden, / Als Ouidius hat beschrieben."[971] Ovid als Autorität, „[d]arumb die lieb von mir ist blieben / Allzyt verschmehet und veracht" (so die direkten Folgeverse)?[972] Woher Hans Sachs, der ja noch keine deutsche Fassung der *Ars amatoria* vorliegen hatte,[973] diese wohl auf *Ars* 2,515 zurückgehende Sentenz hatte, wissen wir nicht.[974] Viel deutet jedoch auf ähnliche sekundäre Rezeption hin wie bei folgendem Beispiel, bei

---

[966] Schmitzer 2018, 432. Vgl. Burrow 2002, 304: „Many of his readers and imitators presented Ovid as someone who you would want to read under the desk in the back row of the classroom: Johannes Secundus began his cycle of erotic neo-Latin Elegies (posthumously printed in 1539) by explaining that he chose erotic subjects for his poems (which imitate the *Amores* and the decidedly un-schooly *Ars amatoria*) in order to prevent grammarians using his works as school texts." Vgl. Schäfer, Eckart: *Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik*, Tübingen 2004; Murgatroyd, Paul: *The amatory elegies of Johannes Secundus*, Leiden/Boston/Köln, 2000.

[967] Glier 1971, 351–356.

[968] Dietl 1999, 339; vgl. Glier 1971, 353; Sasse 2020, 54–56; 58f.; zudem 71–74, wo sie mit Sachs *Ein artzney der lib für die jugendt* (1544) ein weiteres Beispiel solcher „frühbürgerliche[r] ‚Antiminnelehre'" (72) bespricht, das die zeittypische Wertung triebgesteuerter Liebe als Krankheit (in Verzerrung u. a. von Ovids *Rem.*) bereits im Titel trägt.

[969] Glier 1971, 351: „Wie der junge Hans Sachs, ehe er in den Sog von Reformation und Humanismus gerät, [... noch] Traditionen des 15. Jahrhunderts verpflichtet ist, so wirken auch die beiden Minnereden, die er in dieser Zeit verfasst noch am ehesten „mittelalterlich"."

[970] Zu beiden siehe Sasse 2020, 59–68.

[971] Zu finden bei Sachs 1558 auf Seite 312b, Spalte 1.

[972] Zu finden bei Sachs 1558 auf Seite 312b, Spalte 2. An anderer Stelle lesen wir bei Hans Sachs, die antiken Dichter hätten über Liebe gedichtet, nicht um „buhlen" zu lehren, sondern damit man sich vor der Liebe hüte (Epilog zur *Tragedia mit 21 personen, hertzog Wilhelm von Ostereich mit seiner Agaley, deß königs tochter auß Griechenlandt, und hat 7 actus*, 1556).

[973] Wie wir gesehen haben, gab es eine solche noch nicht. Hans Sachs „nennt in dem Verzeichnis der Bücher, die er besaß, den Titel *Ovidius von der lieb arzney*, und damit dürfte das 1482–1484 dreimal gedruckte *Puech Ovidij von der lieb* Johannes Hartliebs gemeint sein" (Holzberg 2017, 159) – auf diese Verdeutschung (als *das bůch Ouidy von der liebe zů erwerben, auch die liebe zeuerschmehē*) von Andreas Capellanus' *De amore* (man denke an dessen alternativen Titel *Tractatus amoris et de remedio amoris*) haben wir in II.3.2.4 an entsprechender Stelle hingewiesen.

[974] Holzberg 2017, 159.

dem die Zwischenstufen, auf denen ein als passend erachtetes Versatzstück antiker Dichtung den Weg in frühneuhochdeutsche Dichtung gelangt ist, für uns nachvollziehbar sind: „Sachs erzählt [...] die Geschichte vom Stier des Phalaris, die er eindeutig aus der von Georg Alt übersetzten *Schedelschen Weltchronik* von 1493 und Sebastian Francks *Chronica* von 1531 bezog."[975]

***Ars* 1,653–656**	
et Phalaris tauro uiolenti membra Perilli torruit; infelix imbuit auctor opus. iustus uterque fuit, neque enim lex aequior ulla est quam necis artifices arte perire sua.	Und Phalaris hat in einem Stier die Glieder des gewalttätigen Perillus / gebraten; unglückselig:[976] Der Erfinder weiht das Werk ein. / Gerecht waren beide, denn es gibt überhaupt kein faireres Gesetz, / als dass Künstler, die Mord[werkzeug erschufen], an ihrer eigenen Kunst zugrunde gehen.
Schedel (Hg.), *Liber Cronice cum figuris et Imaginibus*, LVI^{v} (1493)	**Schedel (Hg.), *Buch der Croniken und geschichten mit figurē und pildniissen [...]*, LVI^{v} (1493)**
Et prim^{9} artificij sui prebuit exp̄imentum vt Ouidi^{9} dicit.[977] Nec enim lex equior vlla est: q̄ꝫ necis artifices arte perire sua ...	Wañ Ouidius spricht. Kein gleicher gesetz mag ymmer sein dañ so d[er] stirbt mit solcher pein die er mit seiner kunst und rat eim anderñ zu beraytet hat.
Hans Sachs, *Meisterlied* KG 664 (1535)[978]	
Ouidius der poet spricht: / kein geleichers gesetze / auf gantzer erd wird geben nicht, / wan das dieser soll sterben / des dots, den er andren pereitet zw.	
Jede der zwei Stufen der Rezeption reduziert die Vorlage, wodurch die Kraft als allgemeine Sentenz verstärkt werden soll, wobei ihr christliches Couleur verliehen ist im Sinne des „Was du nicht willst, das man dir tut, das füg auch keinem anderen zu".[979] Dagegen geht freilich durch die Ignoranz der mythischen Einbettung das literarische Potenzial und durch die Auslassung der „Kunst", an der der „Künstler" zugrunde geht, die metapoetische Ebene verloren, die bei Ovid	

[975] Holzberg 2017, 159; etwas detaillierter dazu Drescher 1891, 75–77. Vgl. überhaupt ebd., 28–89 zu weiteren Verbindungen von Hans Sachs und Ovid, gerade in der Zeit vor der (für ihn und andere) wichtigen *Metamorphosen*-Bearbeitung Jörg Wickrams. Drescher berichtet u. a. vom mehrfachen Einfluss einer Übersetzung von Boccaccios *De claris mulieribus* (von Heinrich Steinhöwel, in mehreren Ausgaben ab 1473), auf welche u. a. die dreifache Behandlung des Cephalus/Procris-Stoffes durch Sachs zurückgehe (48–51, mit Hinweis auf der entsprechenden Passage bei Steinhöwel-Boccaccio vorangestellte Motto *Ars* 3,685f. (51), wobei in *Ars* 3,687–748 eine andere Variante des Stoffes erzählt wird. Digitalisat der Seite von Steinhöwel-Boccaccio: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Bocaccio_Von_etlichen_frouwen.jpg; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[976] Mit dieser Formulierung versuche ich einzufangen, dass sich *infelix* sowohl auf *auctor* („von Unheil getroffen") als auch *opus* („Unheil bringend") beziehen kann.

[977] Ich kann hier nicht genauer nachverfolgen, ob dies der erste Auftritt einer Formulierung ist, die sich in der Folge immer wieder findet – soweit ich sehen kann, zunächst in einem Kommentar zu Valerius Maximus 9,2,9, wo dieser auch die Phalaris-Episode behandelt (und dort die Formulierung vorprägt):

Val. Max. 9,2,9 *[li. Sp.]*	**Kommentar** *[rechte Spalte]*
teterrimū artis suę opus prim9 artifex inclusus merito auspicatus est.	Primus artificij sui verū experimentū p̄buit:dicente hoc Ouidi.lib.j.de arte amādi. Et Phalaris tauro violenti membra Parilli Torruit: infelix imbuit auctor op^{9}. Itē Ouidius in eodem lib.j.etiam dicit. Nec enim lex æq̄or vlla Q[um] necis artifices arte perire sua.

Arzignanensis, Oliverius: *Valerius Maximus cū duplici cōmentario*, [Paris] 1513, f. CCCXI (Digitalisat: https://books.google.de/books?id=FBZlAAAAcAAJ&hl=de&pg=PT5#v=onepage&q&f=false; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[978] Zitiert nach Holzberg 2017, 159 = Drescher 1891, 77.

[979] Die u. a. auf *Tobit* 4,15 zurückgeführte „Goldene Regel" steht bereits im mittelhochdeutschen *Buch der Rügen* als „Swaz du niht wil daz dir geschicht, des entuo dun andern niht." (Wander 1880, 388: „Wollen (Verb.)" 38).

im Lichte seiner Relegation (II.2.2) eine noch tragischere Dimension erhält. Schließlich ist er vielleicht der bekannteste Künstler, der durch seine *Kunst* zugrunde gerichtet wurde. Für eine weiterführende Interpretation der *Ars*-Passage siehe II.6.2.3 zu Borowcyk sowie III.3.

II.4.3.4 England

Mit Verbreitung humanistischer Ideen rückt die stilistische Komponente literarischer Texte in den Fokus;[980] die derartig geprägte Schulbildung wiederum hatte im Elisabethanischen England großen Einfluss auf gesellschaftliche und literarische Diskurse. Vertiefte Beschäftigung mit griechischen und lateinischen Autoren führte zu neuen Modi der Betrachtung und Äußerung von menschlicher Identität in sozialen und politischen Zusammenhängen.[981] Erfahrungen wie Bürgerkriege wurden vor der Folie der römischen Bürgerkriege betrachtet, nationale Fragen des Empire vor dem Hintergrund der *Aeneis* usw. Von Ovid, „the epitome of poetic stylishness",[982] erhofften sich die Schulmeister vorrangig stilistische und rhetorische Bildung, die man durch Lektüre, Memorieren und insbesondere Imitation[983] erreichen wollte. Ovid war deshalb einer der zentralen Autoren in den englischen Grammar Schools, wo die Schüler – unter ihnen Spenser, Marlowe, Shakespeare und Jonson[984] – sich vor allem mit seinen *Metamorphosen* auseinandersetzten.[985] Doch auch die *carmina amatoria* verschwanden nicht aus dem Schulunterricht, denn:

William Webbe, *Discourse of English Poetrie* (1586)**, D4^{v}**
Ovid, in his most wanton books of love and the remedies thereof, hath very many pithy and wise sentences which a heedful reader may mark and choose out from the other stuffe. This is one: *[zit.* Rem. *131–136 in einer von ihm selbst leicht abgewandelten Übersetzung].*[986]
„Through the art of the commonplace, English readers bound the 'schoolmaster of love' to their rules: they enjoyed the freedom to affirm, discredit, appropriate, or allegorize Ovid at will and suffer no metamorphosis at his hands."[987]

[980] Jameson 1973, 210: „The attitude to Ovid seen in editions of his work just prior and during this period shows a marked trend away from mediaeval allegorizing and towards a concern for style and Latinity."

[981] Cheney/Hardie 2015a, 13; vgl. Enterline 2012, 74–80.

[982] Bate 1994, 2.

[983] Siehe u. a. Gillespie 2011, 33–46 und Stapleton 2009, 24–33.

[984] „Ben Jonson knew the *Ars* and subtly deployed it in his poetry and drama. In his corrupting charm, Volpone behaves as a type of Ovidian seducer and puppeteer, best exhibited in the carpe diem lyric 'Drink to me only with thine eyes.' In *Epicoene*, the approving playwright ensured that the rakish True-wit repeatedly paraphrases or quotes from the poem as *magister Amoris*. Those who fail spectacularly in this type of gallantry rightfully embody their less respectable names, such as Sir Amorous La Foole. In *Poetaster*, Jonson changed history by depicting Ovid himself at the time of his exile as a romantic youth, rather than the middle-aged man he was, who ardently risks his all for a woman, then suffers banishment for his amour with Augustus's daughter Julia, actually that emperor's granddaughter." (Stapleton s. a.b, 6; zu *Epicoene*: II.5.1.4). Zu Shakespeare vgl. unten und *Love's Labour's Lost* 4,2,122, wo „Ovidius Naso" als einziger antiker Autor überhaupt in dessen Œuvre namentlich erwähnt wird (Gillespie 2011, 39).

[985] Green 2014, 326; Enterline 2012, 75, die auf den Folgeseiten u. a. eine Erklärung entwickelt, warum der eigentlich wichtigere Schultext *Aeneis* nicht annähernd solchen Einfluss auf die Dichtung der Zeit nahm wie Ovids Werke.

[986] Die Übersetzung entstammt Thomas Elyots *The Boke Named the Governour* (1531), auf dessen erstem Buch Webbes Ausführungen hier basieren (Hernández-Santano 2016, 19f.; vgl. die Anmerkungen in ihrem Kommentar zur zitierten Textstelle (93)).

[987] James 2009, 424. Ähnlich finden sich damals in Spanien Übertragungs-Ausschnitte der *Ars* in *Varias poesías sagradas y profanas* (Solìs, Madrid 1692) und eine Vers-Übertragung der Hälfte der *Remedia* zusammen mit *De brevitate vitae* von Seneca (Carrillo, Madrid 1612) – vgl. Beardsley 1970.

Da solche allgemein wahr empfundenen Zitate als Zeichen von Bildung geschätzt wurden, gewannen Florilegien an Beliebtheit; für sie konnte man nämlich die rhetorisch-stilistischen Blüten pflücken, die vermeintlichen moralischen Sumpfgebiete hingegen umgehen. Wichtigstes Beispiel (wenngleich weniger sittenstreng in seiner Auswahl) ist **Wynkyn de Wordes**[988] ***The flores of Ovide de arte amandi with theyr englysshe afore them*** (London 1513), die zugleich die erste gedruckte Übersetzung eines Ovidianum ins Englische darstellen.[989] Sie beinhalten, wohl auf Basis von Merulas Edition (II.4.2),[990] die ausgewogene Zusammenstellung von 31 Distichen aus *Ars* 1, 29 aus *Ars* 2 und 25 aus dem dritten Buch.[991] Dennoch ist die Kompilation nicht primär als Heranführung ans Werk gedacht; die Auswahl und Dekontextualisierung der Sentenzen für eine Gültigkeit über den amourösen Kontext hinaus sowie die Paratexte offenbaren vielmehr die Absicht moralischer Bildung der Schüler, „to fashion a politic Erasmian gentleman".[992]

Wynkyn de Wordes (Hg.), *The flores of Ovide de arte amandi* 20 (= *Ars* 1,583f.)	
Siue sit inferior seu par:prior omnia sumat: Nec dubites vlli verba secunda loqui.	Let thy mate take al thyngis at the tabyl. first yere thu begyn whether he be of lower degre / or equale with the. nere dout not to speke the secund wordis to hym sufferinge hym to haue the first bothe of the meet / and wordes: if he wole.
Der Kontext bei Ovid ist, dass man sich bei einem Gastmahl mit dem *uir* der *puella*, also dem eigenen Nebenbuhler, anfreunden solle, um ihn als Hindernis der Eroberung aus dem Weg zu räumen. Das beschriebene Verhalten erinnert dabei an einen *scurra*,[993] doch diese Selbstdegradierung dürfe der *amator* nicht scheuen. Die erläuternd ausgebaute Übertragung bei Worde gibt dem dekontextualisierten Distichon dagegen eine ganz neue Szenerie: Aus dem Rivalen wird ein (unbegleiteter) Freund, dem gegenüber man sich zuvorkommend, mit guten Manieren verhalten solle.	

Zugleich illustriert das Schulbuch mit seiner Zweisprachigkeit eine von den Humanisten des 16. Jahrhunderts propagierte Unterrichtsmethode: „[T]his schoolbook was designed to aid an enlightened master practicing the comparatively painless pedagogy of double translation."[994] Hierfür kamen in der Schule vermehrt Übersetzungen zum Einsatz,[995] ebenso auch im späteren Leben, was besonders ab den 1560er Jahren die Ovid-Rezeption prägte.[996] Trotz des grundlegenden Lernziels, das Vorbild Ovids in der Schule auf den ‚technischen' Bereich der Sprachverwendung zu beschränken, also auf das Training von

---

[988] De Worde veröffentlichte wohl auch einige Texte der *Querelle des Femmes* der Tudor-Zeit (siehe folgende Ausführungen im Haupttext), deren Autoren selbst wiederum gerne ovidische Exampla zur Stützung ihrer Thesen heranzogen (siehe dazu Reid 2014, 46–68).

[989] Martin 2009, 473, vgl. Stapleton 2014, 16. Es existiert zwar eine *Metamorphosen*-Übertragung von de Wordes einstigem Meister William Caxton, die wohl um das Jahr 1480 fertiggestellt wurde – allerdings gibt es hiervon heute nur eine handschriftliche und es gab vielleicht nie eine gedruckte Fassung; außerdem handelt es sich um eine Übertragung auf Basis einer Version des *Ovide Moralisé*, nicht des ovidischen Originals (vgl. u. a. Lyne 2002a, 250f.).

[990] Stapleton s. a.a, 1; vgl. ders.: *Making a Politic Gentleman. The First* Ars amatoria *in English* im überhaupt interessanten Sammelband von Garrison, John S./Stanivucovic, G. (Hgg.): *Ovid and masculinity in English Renaissance literature*, Montreal et al. 2020.

[991] Hexter 2007, 1325; vgl. Stapleton 2009, 32f.

[992] Stapleton s. a.a, 6. Beispiele für die Universalität der ovidischen Sentenzen in den *Flores* siehe ebd. 8–21; Ausnahmen ebd. 23–27.

[993] Vgl. Hollis 1977, 127.

[994] Stapleton s. a.a, 2.

[995] Vgl. Enterline 2012, 74f. Den Einsatz von Übersetzungen im Schulunterricht der Zeit, auch der *Flores*, diskutiert Wakelin 2008.

[996] Vgl. Newlands 2015, 154f.

sprachlicher Formgebung von Gedanken, kam es zu beeindruckend vielfältiger inhaltlicher Re.produktion ovidischer Dichtung.

> Ovid's popularity extended to the drama-obsessed royal court and to England's rising public theatres, as first John Lyly and George Peele, and then Shakespeare and his contemporaries adapted classical myths to the stage, threading allusions to the *Metamorphoses* and precepts from the *Ars amatoria* and *Amores* through the speeches of comic and tragic characters alike.[997]

John Lyly, *Endymion*[998] (1588)[999] **3,3,44–64**, 125f.
Epiton: Sir, will you give over wars and play with that bauble called love? *Tophas*: Give over wars? No, Epi. *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*. ***[Am. 1,9,1]*** *Epiton*: Love hath made you very eloquent, but your face is nothing fair. *Tophas*: *Non formosus erat, sed erat facundus Ulysses*. ***[Ars 2,123]*** *Epiton*: Nay, I must seek a new master if you can speak nothing but verses. *Tophas*: *Quicquid conabar dicere versus erat*. ***[Trist. 4,10,26]*** Epi, I feel all Ovid *de Arte Amandi* lie as heavy at my heart as a load of logs. O, what a fine thin hair hath Dipsas! What a pretty low forehead! What a tall and stately nose! What little hollow eyes! What great and goodly lips! How harmless she is, being toothless! Her fingers fat and short, adorned with long nails like a bittern! In how sweet a proportion her cheeks hang down to her breasts like dug, and her paps to her waist like bags! What a low stature she is, and yet what a great foot she carrieth! How thrifty must she be in whom there is no waste! How virtuous she is like to be, over whom no man can be jealous!
Es treten auf: Sir Tophas, *miles gloriosus*, „a burlesque version of the Neoplatonist's heroic lover" und Karikatur von „affected Petrarchan posing, infatuation with one's beard and fashion of dress, sonneteering, affectations of learning, and other mannerisms of the courtly hanger-on",[1000] sowie Epiton, sein Page. Vor dem hier abgedruckten Ausschnitt hat Tophas bereits zweimal hintereinander die *Heroides* zitiert. Grund für seine plötzliche Hinwendung zur Liebe ist Dipsas (!),„a witch whom no other man would touch".[1001] Neben der typischen Verschränkung von Liebe und Kriegsdienst (bei dem er sich ebenso als Witzfigur entpuppt), fällt das Spiel mit Intelligenz/Schönheit versus erotischer Anziehung auf, das durch *Ars* 2,123 vobereitet und dann in dem Katalog an „epithets that are singularly foolish even in this play"[1002] im Stil des populären petrarkistischen Blasons auf die Spitze getrieben wird. Übersehen hat die Forschung bisher, dass dafür die Arbeit mit Ovids *Ars* über das Zitat und den Verweis („all Ovid *de Arte Amandi*") hinausgeht. Gerade letztgenannter soll uns, so denke ich, im Stil einer Quellenangabe darauf aufmerksam machen, dass der folgende Katalog von Vorzügen, welche zeitgenössische Schönheitsideale genau umkehren,[1003] eine Extremform der ovidischen Selbsttäuschung bei Makeln der *puella* (*dissimulatio vitiorum*) darstellt, die dort in ein Lob reifer Frauen mündet (*Ars* 2,641–680; II.2.3 mit Anm. 288). Ob Lyly diese satirische Verzerrung des petrarkistischen poetisch Liebenden mit Blick auf Ovid als kontinuativ (dann wäre für ihn Ovids *praeceptor* bereits als satirische Witzfigur angelegt; vgl. Anm. 274) oder als aemulativ bis adversativ (also als Satire der ovidischen Liebeslehre) vornimmt, müsste eine genauere Untersuchung im Kontext seines Œuvre ergeben.

Vordergründig ist Ovid der „poet of erotic license",[1004] dies zeigt sich an vielen Anspielungen bis hin zu Gedichten und Theaterstücken, die ihn als derartige Figur inszenieren.[1005] Selbstverständlich stieß eine so

---

997 Moss 2014a, 9.

998 Das Stück basiert auf, aber verändert stark den Mythos von Endymion und Selene/Luna (vgl. Ov. *Her*. 18,61–65; *Ars* 3,83); siehe Bevington 1996, 10–14.

999 Das Datum ist nicht gesichert; siehe dazu Bevington 1996, 7–9.

1000 Bevington 1996, 14; vgl. 41f.

1001 Bevington 1996, 42.

1002 Bevington 1996, 46.

1003 Siehe die Erläuterungen in der von mir konsultierten Textausgabe (ed. Bevington), 124f.

1004 Braden 2009, 445; Fox 2015, 162.

1005 „George Chapman's poem *Ovid's Banquet of Sense* (1595) is an extravagantly mannered narrative of Ovid's attempted and possibly successful seduction of the Emperor's daughter Julia." (Braden 2009, 445f.; zu Chapman und

verstandene *Liebeskunst* auch auf lautstarke Ablehnung. In einer ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts heftig geführten Diskussion um die Moralität von Dichtung, insbesondere des Theaters, verweisen die Beiträge gegen Dichtung gerne auf Ovid, den (wegen der *Ars amatoria* zu Recht!) Verbannten, wie die Durchsicht einer Anthologie zu dieser Debatte[1006] zeigt:

John Northbrook, *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes* (1577)**, 62f.**
I wot not what precepts may be given to our people, for our custom now is worse than it was amongst the pagans. Therefore let the people, and especially women, give ear to pagan Ovid, if not to Christian precepts. Speaking of those common restortings unto plays, he sayeth: *They com to see, and eke for to be seen, / Full much chastity quailed thereby hath been.* **[Ars *1,99f.*]** **66** Ovid was banished by Augustus into Pontus (as it is thought) for making the book of the *Craft of Love*.
Der Priester, der hiermit die erste Veröffentlichung in England gegen das Theater vorlegte,[1007] zitiert Ovid als aufmerksamen Beobachter menschlicher Laster. Auffällig ist die Übersetzung des Werktitels als *Craft of Love*, was vermutlich der gefühlten Aufwertung als „art" entgegenwirken soll, zugleich dem antiken Verständnis von *ars* durchaus nahe kommt, näher als „art" oder „school", die sonst zumeist zu finden sind. „Craft" hat auch Gosson (siehe die folgenden Ausführungen) sowie eine apokryphe Chaucer-Ballade names *The craft of lovers*, die der betreffenden Werkausgabe von 1561 wohl vom Herausgeber hinzugefügt wurde, wie übrigens auch ein *Remedie of Love*.[1008]
Philip Stubbes, *Anatomy of Abuses* (1583)**, L7^{r}**
Augustus banished Ovid for making books of love, interludes, and such other amorous trumpery.
Henry Crosse,[1009] ***Virtue's Commonwealth*** (1603)**, Q3^{r}**
Many well governed commonwealths [...] supplanted and beat down theaters and common play-houses, lest any things should be imprinted in the people's hearts against honesty. / Lycurgus banished all players, pipers, sophisters, etc. Ovid for his wanton *Ars amandi*, was exiled by Augustus. Juvenal, as an instrument of obscenity and bawdry, was driven out of his country, because by their wanton elegies they made the minds obsequious to loose living.

Befeuert hatte die Debatte vor allem **Stephen Gosson** mit seiner ***School of Abuse*** von 1579, auf die eine Reihe von Antworten von Schriftstellern und wiederum Repliken Gossons folgten,[1010] unter anderem Philip Sidneys *Defence of Poetry/An Apology for Poetry* (zumindest teilweise 1581 geschrieben, veröffentlicht erst 1595).[1011] Auch er vertritt bezüglich Ovid dieselbe Meinung:

Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579)**, A1^{v}f.**
[Über Vergil und Ovid:] the one shewes his art in the lust of *Dido*, the other his cunning in the incest of *Myrrha*, and that trumpet of Baudrie, the Craft of loue.
A5^{v} *Tiberius* the Emperour sawe somewhat, when he iudged *Scaurus* to death for writing a Tragidie: *Augustus*, when hee banished *Ouid*: [...]

Ovid siehe Moss 2014b ≈ 2014a, 51–73). Ovids Vita bleibt auch im 17. Jh. (auch in Frankreich) ein beliebtes Thema (Anm. 984; II.5.1.3; II.5.1.4, Anm. 1199).

[1006] Pollard 2004 versammelt entsprechende Texte aus Elisabethanischer und Jakobinischer Zeit.

[1007] Pollard 2004, 1.

[1008] *The workes of Geffrey Chaucer,* ed. J. Stow, London 1561, f. cccxlir resp. cccxxiiiv; vgl. dazu Reid 2014, 66f.

[1009] Henry Crosse war ein ansonsten unbekannter Kirchenmann, möglicherweise Puritaner (Pollard 2004, 188).

[1010] Pollard 2004, 19f. Gosson gilt wegen seiner profunden Argumente und breiten Wirkung einschließlich mehrerer Auflagen als der wichtigste Kritiker des Theaters in Elisabethanischer Zeit (ebd.; Kinney 1974, iii; 1; ders. 1967, 53).

[1011] Auch Sidney zitiert übrigens die *Ars amatoria* (2,662) auf G2^{v}.

In seiner Kritik[1012] kommt er immer wieder auf Ovid zurück, auch in der am Theater im dritten Teil der *Schoole*, wo er ihn als Gewährsmann für die Realität des römischen Theaters und dieses als Projektionsfläche für zeitgenössische (Un-)Sitten verwendet:

Stephen Gosson, *The School of Abuse*, B3

Ouid the high martial of *Venus* field planteth his maine battell in publique assemblies, sendeth out his scoutes too Theaters to descry the enimie, and in steede of vaunte Curriers, with instruments of musicke, playing, singing and daūcing, geues the first charge.

B3ᵛf.

Ouid sayth, that *Romulus* builte his Theater as a horse faire for hores, made Triumphes, & set out playes to gather the fayre women togither, that euery one of his souldiers might take where he liked, a snatch for his share: whervppon the Amarous Scholemaister bursteth out in these wordes:

> *Romule, militibᵘˢ solus dare praemia nosti:*
> *Haec mihi si dederis cōmoda, miles ero.* **[Ars *1,131f.*]**
>
> Thou *Romulus* alone knowest how thy souldiers to rewarde:
> Graunt me the like, my selfe will be attendant on thy garde.

It should seeme that the abuse of such places was so great, that for any chaste liuer to haunt them was a black swan, & a white crowe.

C1f.

Experto crede, I haue seene somewhat, and therefore I thinke may say the more. In *Rome* when Plaies or Pageants are showne: *Ouid* chargeth his Pilgrims, to crepe close to the Saintes, whom they serue, and shew their double diligence to lifte the Gentlewomens roabes from the grounde, for soyling in the duste; to sweepe Moates from their Kirtles, to keepe their fingers in vre; to lay their hands at their backes for an easie stay; to looke vppon those, whome they beholde; to prayse that, whiche they commende; too lyke euerye thing, that pleaseth them; to presente them Pomegranates, to picke as they syt; and when all is done, to waite on them mannerly too their houses. In our assemblies at playes in *London*, you shall see suche heauing, and shoouing, suche ytching and shouldring, too sitte by women; Suche care for their garments, that they bee not trode on: Such eyes to their lappes, that no chippes light in them: Such pillowes to ther backs, that they take no hurte: Such masking in their eares, I knowe not what: Such giuing them Pippins to passe the time: Suche playing at foote Saunt without Cardes: Such ticking, such toying, such smiling, such winking, and such māning them home, when the sportes are ended, that it is a right Comedie, to marke behauiour, to watche their conceites, as the Catte for the Mouse, and as good a course at the game it selfe, to dogge them a little, or followe aloofe by the print of their feete, and so discouer by slotte where the Deare taketh soyle.

***Ars* 1,135–162**

nec te nobilium fugiat certamen equorum: multa capax populi commoda Circus habet.	Genauso wenig entgehe dir das Rennen der berühmten Pferde: Einiges an Vorteilen bietet der massenfassende Circus.
nil opus est digitis per quos arcana loquaris, nec tibi per nutus accipienda nota est;	Weder braucht man Finger, um heimlich zu kommunizieren, noch musst du über Zunicken Botschaften empfangen. / Ganz nah
proximus a domina nullo prohibente sedeto, iunge tuum lateri qua potes usque latus.	an deine Angebetete setz dich, ohne dass es jemand verböte, drücke deine Seite, soweit du kannst, an ihre Seite. / Und gut ist,
et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi, quod tibi tangenda est lege puella loci.	dass einen, auch wenn du es nicht wolltest, die Sitzbegrenzung zum Aneinanderdrücken zwingt, / dass du berühren musst das
hic tibi quaeratur socii sermonis origo, et moueant primos publica uerba sonos:	Mädchen nach Gesetz des Ortes. / Hier solltest du für ein vertrautes Gespräch den Einstieg suchen, / und Ausgangspunkt für die ersten
cuius equi ueniant facito studiose requiras, nec mora, quisquis erit cui fauet illa, faue.	Worte sei Small Talk. / Wessen Pferde da kommen, frage ganz interessiert / und, wer auch immer es ist, den sie anfeuert, den
at cum pompa frequens caelestibus ibit eburnis, tu Veneri dominae plaude fauente manu.	feure ohne Zögern an. / Aber wenn der Festzug kommt, dicht ge- drängt, mit Göttern aus Elfenbein, / dann applaudiere der ange- beteten Venus zu mit parteiischer Hand.
utque fit, in gremium puluis si forte puellae deciderit, digitis excutiendus erit;	Es passiert: Wenn in den Schoß Sand zufällig dem Mädchen fällt, muss er mit den Fingern abgeklopft werden;

[1012] Zur Argumentationsstruktur des Pamphlets siehe Kinney 1974, 37–43 und ders. 1967.

etsi nullus erit puluis, tamen excute nullum: quaelibet officio causa sit apta tuo. pallia si terra nimium demissa iacebunt, collige et immunda sedulus effer humo: protinus, officii pretium, patiente puella contingent oculis crura uidenda tuis. respice praeterea, post uos quicumque sedebit, ne premat opposito mollia terga genu. parua leues capiunt animos: fuit utile multis puluinum facili composuisse manu; profuit et tenui uentos mouisse tabella et caua sub tenerum scamna dedisse pedem.	und wenn da kein Sand ist, klopf einfach nicht vorhandenen ab. Jeglicher Anlass für deine Dienstfertigkeit sei willkommen. Wenn [ihr] Mantel zu sehr auf den Boden herabhängt, heb ihn auf und entferne eifrig die schmutzige Erde. Sofort, als Preis für die Dienstfertigkeit und mit Erlaubnis des Mädchens, / wird deinen Augen ein Blick auf ihre Beine zuteil. Außerdem schau dich um, wer hinter euch sitzt, damit er nicht drückt gegen ihren zarten Rücken mit dem Knie. Kleinigkeiten fangen flüchtige Herzen: Es war für viele nützlich, dass sie [ihr] Kissen mit leichter Hand zurechtgelegt haben. Genützt hat es auch, dass sie sanft Luft zugefächert / und einen gewölbten Schemel unter den zarten Fuß gestellt haben.

Das *officium*, das die höfische Liebe ins Zentrum ihrer *Ars*-Rezeption gerückt hatte (II.3), die alleinige Aufmerksamkeit auf das weibliche Geschlecht, ist bei Gosson Stein des Anstoßes und Kernparallele zwischen AD und Jetztzeit. Dass Gosson seine Ausführungen mit *experto credite* einleitet, einer stark didaktisch tönenden Formel, soll ihn wohl zum Kenner der Materie, sowohl der zeitgenössischen Problematik als auch der historischen Perspektive, stilisieren, wirkt aber ein wenig seltsam, kommt diese Formulierung doch neben Verg. *Aen.* 11,283 gerade in *Ars* 3,511 vor. Ist es ein zynisch-satirischer Seitenhieb auf das AD, das er im Folgenden so ausführlich paraphrasiert? Er macht sich bei dieser Nacherzählung jedenfalls zunutze, dass Ovid Theater und Theatralität, Spiele und Spielen, Sehen und Gesehen werden, derart lebendig eins werden lässt.[1013] Insofern vergisst man als Leser auch der nacherzählten Version zwischendurch, dass diese eigentlich adversativ motiviert ist. Ebenso macht es vergessen, dass die re.produzierten Ausführungen bei Ovid eigentlich den Circus betreffen, zum Theater äußert sich sein *praeceptor* zuvor 1,89–134. Das jedoch scheint Gosson bewusst zu verschmelzen. Denn wie die B3^{v}f. zeigt, kennt er auch diese Passage aus *Ars* 1; vgl. drei Jahre später in *Plays Confuted in Five Actions* (1582), G6^{r}: „The first building of theaters was to ravish the Sabines, and that they were continued in whoredom ever after, Ovid confesseth in these words.

Scilicet ex illo solemnia more Theatra
Nunc quoque, formosis insidiosa manent.“ **[Ars 1,133f.]**

Der „Amarous Scholemaister“ Ovid scheint für Gosson ‚liebster Feind‘ zu sein. Denn so sehr er sich an diesem abarbeitet,[1014] so sehr er dessen Ratschläge auch verunglimpft, so genau vermag er sie insbesondere auf C1f. wiederzugeben. Ganz offensichtlich nimmt er sie auch für bare Münze, übersieht deren satirische Zeichnung[1015] – und übernimmt sie doch. Überhaupt, seine *teacher*-Persona weist durchaus Parallelen mit der Ovids auf: Beide vermengen in leicht dahinfließendem, aber rhetorisch versiertem Stil „entertainment, educational, medical, [nautical] and military metaphors“,[1016] und variieren dabei die Rollen, mit denen sich der als im Sujet erfahren gezeichnete Lehrer an die Leser wendet:

> Throughout the pamphlet Gosson moves from one of these roles to the other and back again, always remaining companionable with the audience which likewise must shift positions. Thus he may be a man of wisdom, an authority on the writings of classical authors (A5^{v}; A7) and, some pages later, a man of the people, one of the common folk (D3). He may have sinned (C7^{v}); elsewhere, he is a reliable moral guide (A6). He may be warm (A2); still he can issue warnings stern enough (B4; F2^{v}). He convinces by sheer weight of detail (C1^{v} ff.), but then admits there are exceptions (C6^{v}–C7). One moment

[1013] Hollis 1977, 58 (mit f.) ist der Ansicht, die Passage in der *Ars* sei „a great disappointment“, „a pallid reworking of the brilliant and delightful“ *Am.* 3,2. Dimundo 2003, 83–90 sowie Dalzell 1996, 141f. zeigen jedoch, dass Ovids produktive Rezeption seiner selbst freilich darüber hinausgeht und mit dem Genrewechsel spielt.

[1014] Vgl. Thomas Lodge in *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse*, 19: „Ovid's abuses, in describing whereof you labor very vehemently, terming him lecher, and in his person dispraise all poems“ (zit. nach Pollard 2004, 48).

[1015] Zitner 1958, 207 (mit dem Hinweis darauf, dass auch Gossons Ausführungen bis heute oft als Dokumentation des elisabethanischen Theaterpublikums verstanden werden).

[1016] Kinney 1967, 49, vgl. 49–51.

> he is disgusted (B2); another moment he is gentlemanly (F1^{v}–F4). Fusing such variant roles is his good nature and his role of "insider" [...]. Thus Gosson's experience makes him reliable and authoritative.[1017]

Und gerade das ‚Nachwort', in dem er sich an die „Gentlewomen Citizens of London" wendet und ihnen die sittlichen Untiefen eines Theaterbesuches darlegt, spricht mit der Stimme eines *praeceptor*, der seinen antiken Ahnen gut gelesen hat. Auch wenn der Anklang im Titel *Schoole of Abuse* an Ovids „*Loves Schoole*" (so Heywood's Übertragung von etwa 1609; II.5.1.4) noch weitere Nähe suggeriert, inhaltlich positioniert sich Gosson antithetisch – und der geschilderte literarhistorische Horizont schließt aus, dass er das nur ironisch tut. Uns lässt das den spannenden Befund, dass dieser Widerspruch von stilistischer Imitation und inhaltlicher Ablehnung nicht als solcher wahrgenommen wurde. Zugespitzt formuliert: Man konnte Ovid für seine sprachliche Finesse bewundern und für seine *praecepta* verdammen. Offenkundig wird am Beispiel Gossons, wie durchdrungen die humanistische Schulbildung des „New Learning" von einer an Ovids Stil orientierten Rhetorik ist; und wie prägend diese offensichtlich war. Wir sehen das auch an der Beobachtung Kinneys, dass Gosson in der *Schoole of Abuse*, die er mit 24 Jahren verfasste, noch einen instabilen, insgesamt aber lockeren, „*eupheustic*" genannten Stil (damals in Mode, so getauft nach John Lylys *Euphues*; dazu unten mehr) schreibt. In seinem späteren Werk *Plays Confuted in Five Actions* (1582) wechselt er, auch inhaltlich strenger geworden, in den weniger ornamentalen *Attic style*.[1018]

Mit seiner offenen Ablehnung Ovids und der umgekehrt tief verwurzelten literarischen Prägung durch diesen repräsentiert Gosson den Konflikt, der sich durch weite Teile der Bildungsgesellschaft zog, Jameson spricht passenderweise von einer „love-hate relationship of Elizabethan England for Ovid".[1019] Diese ist nicht leicht zu fassen, denn Dichter verschiedenster Couleur produzierten Rezeptionszeugnisse, die auf Stil- und Inhaltsebene auf Ovids Œuvre reagierten, auch Schriftsteller, die offen für Moral und Religion eintraten, wie Spenser und Sidney.[1020] Für den elisabethanischen *Ovidianism*, diese vielschichtige Präsenz Ovids, die aus seinen Schriften, aber insbesondere der Transformation von Werk und Autor über die Jahrhunderte sedimentiert war, findet Moss folgende konzise Beschreibung:

> [F]or the Elizabethans, Ovidianism was not primarily a retrospective mode, but an immediate allusive language, through which poets competed with one another in the literary marketplace, addressing readers, patrons, and audiences increasingly familiar with Ovidian materials and styles. Consequently, Ovidianism was not a single literary movement, but a compounding set of individual authors' selective bids for rhetorical control over the various cultural forms and functions Ovid represented – that is, not only those found among Ovid's own works, but also in the many subsequent commentaries on his corpus, in the Roman poet's semi-legendary biography, and in widely disseminated post-classical imitations.[1021]

Edmund Spenser erhielt von seinem Freund Gabriel Harvey in einem Brief 1579 die Warnung vor zu ausschweifendem Schwerenötertum. Harvey, der sich nicht ohne spielerisch-spöttische Überzeichnung anschickt, „to playe the Counsaylour a while" für den *magnus muliercularum amator, egregius Pamphi-*

[1017] Kinney 1967, 50f., der 51 allerdings missversteht, dass Ovid von Gosson als Negativbeispiel zitiert wird: „Ovid warns of ill conduct by his description of Roman playgoers (B3 ff.)."

[1018] Kinney 1974, 1–3.

[1019] James 2014, 248.

[1020] James 2014, 248f.

[1021] Moss 2014a, 6 (ähnlich 2014b, 459–461); die aufschlussreiche Monographie ist in toto Ovid-Rezeptionen im spätelisabethanischen England gewidmet.

lus[1022] Spenser, verweist dabei auf das „zu Recht!" vom Kölner Gelehrten Heinrich Cornelius „Agrippa" von Nettesheim gefällte Urteil, bei der *Ars Amandi* handele es sich eigentlich um eine *Ars Meretricandi.*[1023] Die *Ars amatoria* bleibt jedoch nicht bloß ein Name für Spenser: Tatsächlich ist in seinem Œuvre, auch in seinem etwa 10 Jahre später erscheinenden Hauptwerk ***The Faerie Queene,*** trotz dessen Ausrichtung auf christliche Tugenden seine Vertrautheit mit der ovidischen *Liebeskunst* nachweisbar[1024] – und die Art und Weise der Bezugnahme lässt, so Stapleton, darauf schließen, dass Spenser bei grundsätzlicher Ablehnung von Ovids *amor* dessen Dichtung als vorbildhaft ansah.[1025] Auch in seinen späten Werken setzt sich Spenser mit ovid(ian)ischen Liebeskonzeptionen auseinander. In den ***Amoretti*** und im ***Epithalamion*** (1595) analysiert und korrigiert Spenser, wie Pugh beobachtet, den Petrarkismus,

> not merely as a literary fashion, but as an ethos influencing actual relationships, both private and political. Tracing the ultimate derivation of Petrarkism to Ovid's *Amores*, Spenser revives the irony of the original to reveal the hypocrisy, solipsism and veiled aggression of the Petrarchan lover, before allowing the lady to assume the role of an alternative *praeceptor amoris* [...].[1026]

Diese kennt die Strategien der von Ovid gelehrten *Liebeskunst* und lässt sich deshalb vom Ich nicht so einfach täuschen:

[1022] Siehe Pugh 2005, 99. Zu diesem Brief (inkl. einiger Zitate) siehe Grosart 1882–84, 127f.; zum *Pamphilus*: II.3.2.4.

[1023] *Ac scite mihi quidē Agrippa Ovideanam illam, de Arte Amandi, ἐπιγραφήν videtur correxisse, meritoq., de Arte Meritricandi, inscripsisse.* (zit. nach Grosart 1882–84, 127). So in Agrippas Werk *De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium*, Caput LXIII „De arte meretricia", einsehbar als Digitalisat einer Ausgabe von 1540 unter https://books.google.de/books?id=CX1JlFEthQMC&lpg=PP211&ots=ejVsn3dClf&dq=de%20arte%20meritricandi&hl=de&pg=PP211#v=onepage&q=de%20arte%20meritricandi&f=false (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1024] Stapleton 2009, 153 (151–180 (= Kapitel 5) ist „Spenser's *Ars Amatoria*" gewidmet); ders. 1998, 330: „Certainly Spenser relies more heavily on other texts to create his epic's allusive texture: *Odyssey, Iliad, Aeneid, Orlando Furioso* and *Metamorphoses*. However, Spenser uses the *Ars* as an intertext to develop the psychology of various characters enmeshed in sexuality, depraved and otherwise." Pugh 2005, 61 zu Unas „art" in Buch 1; Kilgour 2015, 525f.: „In Book 3, Ovidian passion is given a new role. [...] Paridell retells Aeneas' account of his history to Dido as a version of the arts of seduction from the *Ars Amatoria.*" (ähnlich Pugh 2005, 119). Überhaupt ist für Stapleton die Paridell-Hellenore-Episode „the most obvious inheritance from the *Ars*" (164) – „Paridell courts Hellenore as the *magister Amoris* recommends, even to the audacious extent of persuing his suit in the husband's presence (*FQ* 3.10.6–11)." (165).

[1025] Fraglich allerdings, ob Stapleton zuzustimmen ist, wenn er folgert: „[H]is savage portrayals of seducers such as Paridell and Acrasia [...], his sabotage of his amorous speaker who pursues Elizabeth Boyle in the *Amoretti*, and his sympathy for Britomart and Amoret *[in* The Faerie Queene*]* implies that he understood Ovid's satiric intent and did not misread the poem as an endorsement of antifeminism or sexual amorality." (Stapleton 2009, 33; vgl. genauer Kapitel 5 dieser Monographie = 151–180). Denn warum kann sich Spenser nicht einfach antithetisch auf den *praeceptor amoris* beziehen?

[1026] Pugh 2005, 152; die Diskussion erstreckt sich über das gesamte Kapitel bis 202. Die hier zitierten Beispiele scheinen mir eindeutigere Bezugnahmen darzustellen als die 174–177 (in Rückgriff auf Lyne, Raphael: *Ovid's Changing Worlds: English Metamorphoses, 1567–1632*, Cambridge 2001, 94f.) aufgespannte Verbindung von *Amoretti* 75 zu *Ars* 2,139–142. Wiederum nachvollziehbarer Reid 2014, 1f., wo diese darauf hinweist, dass Spenser die poetologische Dimension von *Ars* 2,127–142 versteht und in *Amoretti* 75 reproduziert. Ebenso das kurze Beispiel bei Stapleton 2009, 23, wo dieser die Aemulatio ovidischer Liebeskonzeption aus *Ars* 1,476 (bzw. 3,91f.) in den *Amoretti* 18,3f. behandelt (siehe unseren Haupttext).

Edmund Spenser, *Amoretti* 18 *[in toto]*	
The rolling wheele that runneth often round, / The hardest steele in tract of time doth teare:	1f.
and drizling drops that often doe redound, / the firmest flint doth in continuance weare.	
Yet cannot I with many a dropping teare, / and long intreaty soften her hard hart:	5f.
that she will once vouchsafe my plaint to heare, / or looke with pitty on my payneful smart.	
But when I pleade, she bids me play my part, / and when I weep, she sayes teares are but water:	9f.
and when I sigh, she sayes I know the art, / and when I waile she turns hir selfe to laughter.	
So doe I weepe, and wayle, and pleade in vaine, / while she as steele and flint doth still remayne.	13f.
***Ars* 3,91f.**	
conteritur ferrum, silices tenuantur ab usu;	Zerrieben wird Eisen, Kiesel schwinden durch Abnutzung;
sufficit et damni pars caret illa metu.	Bestand hat und frei von Furcht vor Schaden ist jener Teil.
***Ars* 1,475f.**	
quid magis est saxo durum, quid mollius unda?	Was ist noch härter als Stein, was weicher als eine Woge?
dura tamen molli saxa cauantur aqua.	Trotzdem wird Hartes durch Weiches, werden Steine ausgehöhlt durch Wasser.
***Ars* 1,659–662**	
et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis:	Auch Tränen nützen; mit Tränen wirst du Stahl erweichen.
fac madidas uideat, si potes, illa genas.	Sieh zu, dass sie, wenn du kannst, benetzt [deine] Wangen sieht. / Wenn Tränen – denn sie kommen ja nicht immer zum richtigen Zeitpunkt – / fehlen, berühre [deine] Augen mit befeuchteter Hand.
si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore semper,	
deficient, uncta lumina tange manu.	
Im 18. Sonett kombiniert Spenser drei sentenzenhafte Ideen des AD. Dass wir den zentralen Prätext *Ars* 1,659–662 bereits zu Pierre Le Loyers *Art d'Aimer* (II.4.3.1) zitiert haben und weiter unten dieselbe Stelle nochmals aufgreifen werden, weist in eine Richtung: Das 16. Jahrhundert befasste sich zentral mit der Frage nach dem *simulare* in der Liebe – ist Kunst gleich Künstlichkeit? Anders als Le Loyer, der falsche Tränen affirmativ aufgreift, wird uns bei Spenser ein Protagonist vorgeführt, der mit dieser Strategie scheitert (vgl. unten zu Isabella Whitney). Zwar wendet auch er „many a dropping teare an", deren Anblick (vgl. *fac … uideat*) bei Elizabeth Mitleid erregen sollen, jedoch durchschaut sie sein Spiel, das über die beiden Materialien „Stahl" und „Stein" (dazu vgl. auch *Pont.* 4,10,5) an die *Ars* rückgebunden ist: Sie kennt das Spiel bzw. sie kennt die *Ars* („I know the art") – oder, wenn wir eine indirekte Rede annehmen, sie weiß, dass der Ich-Sprecher das Spiel/die *Ars* kennt. Dass 1f. und 12, also Anfang und Ende am engsten mit *Ars* 3,91f. korrespondieren (Gedankenfolge und Formulierung), eröffnet die leise ironische Perspektive darauf, was Gegenstand der erfolglosen Bitten des Ich-Sprechers gewesen sein könnte. An entsprechender Stelle nämlich rät Ovids *praeceptor* den *puellae* zum Ausleben ihrer Sexualität.	

Sie antwortet dagegen mit ihrer eigenen Erotodidaxe:

Edmund Spenser, *Amoretti* 21 *[in toto]*	
Was it the worke of nature or of Art? / which tempred so the feature of her face:	1f.
that pride and meeknesse mixt by equall part, / doe both appeare t'adorne her beauties grace.	
For with mild pleasance, which doth pride displace, / she to her loves doth lookers eyes allure:	5f.
and with stern countenance back again doth chace / their looser lookes that stir up lustes impure.	
With such strange termes her eyes she doth inure, / that with one looke she doth my life dismay:	9f.
and with onother doth it streigth recure; / her smile me drawes, her frowne me drives away.	
Thus doth she traine and teach me with her lookes, / such art of eyes I never read in bookes.	13f.
Deutlich markiert verhandelt auch dieses Sonett, das den ersten von drei Großzyklen der *Amoretti* abschließt,[1027] die Frage nach Echtheit und Kunst/Künstlichkeit in der Liebe.[1028] Die Frage wird jedoch nicht direkt beantwortet, sondern	

[1027] Unterteilung bei Johnson 1990, z. B. „*Amoretti* triptych" (111).

[1028] „In Spenser, art and nature have their connections with love. True love is praised because it is 'natural affection faultlesse' (4, prome 2), whereas false love, such as with Paridell, is an 'art' in which one is trained to be 'the learned lover.' *The Faerie Queene* narrator's whimsical refusal to comment on the origin of Blandina's false courtesy picks up

nur indirekt, indem uns die Macht der Liebesschule durch Elizabeth ausgemalt wird, ein ‚artifice' (=„art of eyes", 14), das eben in keinem Buch nachzulesen sei („I", 14 = ‚eye').

Ihre Liebeslehre ist von Spenser als Überwindung des „sterile outlook of the Ovidian elegiac *persona* and of the Petrarchan lover" gleichermaßen gestaltet; sie zielt auf gegenseitiges Begehren und Respekt einer ehelichen Verbindung ab,[1029] deren wahrer *praeceptor amoris* kein Mensch ist:

Edmund Spenser, *Amoretti* 68,13f.
So let us love, dear love, lyke as we ought, / love is the lesson which the Lord us taught.
Das Sonett, das als österlicher Hymnus beginnt[1030] und den zweiten Zyklus innerhalb der *Amoretti* abschließt,[1031] bringt nach kurzer Beschreibung der Liebe Gottes, welche die Sünde hinwegnimmt, diese in Verbindung mit anderen *amor*-Konzeptionen, die zunächst das Verhältnis Mensch-Gott, dann Mensch-Mensch und schließlich in den hier zitierten Schlussversen den Ich-*amator* der *Amoretti* und seine Angebete betreffen, deren Liebe dadurch sublimiert und fleischlicher Lust enthoben wird. In ihnen offenbart sich so die „divine pedagogy" – deshalb sind von Anfang an „Lehren, Lernen, Lektionen" wichtige Motive der *Amoretti*, in denen die Analogie von ‚Liebe lernen' und ‚Glauben lernen' eine zentrale Rolle spielt.[1032]

Allerdings sieht sich ein Großteil der Dichtung aus elisabethanischer Zeit nicht einer solchen offiziell christlichen Liebesmoral mit einer Trennung von Lust und Liebe[1033] verpflichtet. Der humanistisch geprägte Unterricht mag zwar auf Spracharbeit fokussiert gewesen sein, doch eine Welle an Liebesdichtung der 1590er Jahre (insb. die „Epyllia") bedient sich nicht nur ovidischer Formulierungskunst, sondern nimmt ihn auch inhaltlich zum Vorbild, nicht zuletzt seine Konzeptionen von Verlangen und Erotik.[1034] Hier sind es verstärkt die *Metamorphosen*,[1035] die auch für die einsetzende Umkodierung literarischer Liebe wichtige Impulse setzen:[1036] Der Fokus verschiebt sich weg von Ausschließlichkeit, weg von mittelalterlichem Liebesdienst in Treue zu genau einer Frau hin zu einer Konzeptualisierung von Leidenschaft als metamorphotisches Verlangen – auch in körperlicher und sexuell-normativer Hinsicht. Unerfülltes

---

on this idea: 'Whether such grace were giuen her by kind, / As women wont their guilefull wits to guyde; Or learn'd the art to please, I doe not fynd.' (6.6.43) The art-nature dichotomy becomes a major motif in the *Amoretti*; it stands behind those poems expressing the inexpressible as well as those emphasizing the lady's mocking of the poet's artificiality." (Johnson 1990, 108; Interpreation des Sonetts auf 107–110; allerdings bei ihm kein Verweis auf die *Ars amatoria*, die in seiner monographischen Besprechung der *Amoretti* überhaupt keine Erwähnung findet).

[1029] Pugh 2005, 152, der in dieser Entwicklung innerhalb der Sonnette sogar die Entwicklung von Ovids elegischer Persona gespiegelt sehen möchte, „from the early ironic *Amores* to the exile elegies' celebration of his own married love, a phenomenon almost unique in Western literature before Spenser's sonnet sequence." (ebd.).

[1030] Der „triumph over death and sin" (2) verweist auf die einzige Stelle, an der zuvor von einem „Triumph" gesprochen wird, nämlich vom „great triumph" der Lady über den Ich-*amator*, wodurch von Beginn an die mimetische Relation von göttlicher und zwischenmenschlicher, ja amouröser Liebe angedeutet wird (siehe Johnson 1990, 198, der das Sonett 195–201 ausführlich interpretiert, allerdings abermals ohne Verweis auf die *Ars amatoria*).

[1031] Johnson 1990, 202.

[1032] Johnson 1990, 20f.

[1033] Dies identifiziert Stapleton 2009, 164f. als wichtige Agenda Spensers (vgl. 176f.).

[1034] Vgl. Enterline 2015, 253 und 263f.; Burrow 2002, 304; Bate 1994, 32; Stapleton 2000, 6.

[1035] Zu deren Einfluss via Übertragungen vgl. detailliert die Studie von Oakley-Brown, Liz: *Ovid and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*, Bodmin 2006.

[1036] Lafont 2013, 32: „Erotic classical mythology allows Shakespeare and his contemporaries to stage different kinds of desires and polymorphous passions in an enticing way for the modern audience. Ovid's *Metamorphoses* thus becomes a meta-book, another *Ars amatoria*, from which authors compose their own *ars poetica*".

Verlangen konkretisiert sich in Metaphern spielerischer und wirklicher Jagd, Entführungen und Vergewaltigungen, kombiniert mit ovidischer „consistently ironic, anti-authoritative, and self-questioning stance towards sexual morality and ethics."[1037]

> It might be thought that the most essential characteristic of romantic love is its spontaneity. When played as a game, however, it is the reverse. Romantic love has two features that are common to all successful games; it is of compelling interest to the players; and its rules are both complex and very precise. Those rules had been codified by many writers, including, most notably, Ovid in the ancient world, and Andreas Capellanus and Guillaume de Lorris in the Middle Ages. The Elizabethans knew them by heart. [1038]

Diese Abhängigkeit ist aber eben nicht sklavisch, vielmehr handelt es sich, so Headlam Wells um einen „self-conscious medievalism": Die Regeln des Spiels werden durchaus erkannt als eine der Zeit und damit dem Wandel unterworfene Konvention.[1039] Ihr Dreh- und Angelpunkt bleibt jedoch, wie im Mittelalter, die Nicht-Erfüllung der Leidenschaft; diese literarische ‚Spielart' der Liebe gedeiht nur in der ständigen Konfrontation mit (nahezu) unüberwindbaren Hindernissen.[1040] Nicht zufällig interessiert die Autoren der Zeit vor allem die Rhetorik der Liebeswerbung als zentrales Mittel, sich den Weg zum/r Ersehnten zu ebnen – *Heroides*, *Ars* und *Remedia* bieten hier weiterhin beliebte Referenzpunkte.

Dies zeigt sich bereits in **John Lylys *Euphues. The Anatomy of Wyt*** (1578), „the key Elizabethan text for a consideration of the dichotomy between stylistic and moral education", dessen Einsatz sprachlicher Raffinesse für Liebeserfolg Bate vorrangig auf ovidisches Vorbild zurückführt[1041] und dessen Stil als „euphuistic" prägend für zahlreiche Autoren werden sollte. Neben *Heroides* und *Ars* spielen hier die *Remedia* eine wichtige Rolle, wenn der Protagonist zum abschließenden Höhepunkt des ersten Teils Ratschläge gibt, wie Liebe abzuschwächen sei. Nicht zufällig beginnt *Euphues* mit folgenden Worten:

<table>
<tr><th colspan="2">John Lyly, Euphues, „A Cooling Card For Philautus And All Fond Lovers", 89</th></tr>
<tr><td colspan="2">[…] Come, therefore, to me all ye lovers that have been deceived by fancy, the glass of pestilence, or deluded by women, the gate to perdition; be as earnest to seek a medicine, as you were eager to run into a mischief. […]</td></tr>
<tr><th colspan="2">Rem. 41–44</th></tr>
<tr><td>ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
discite sanari per quem didicistis amare;
una manus uobis uulnus opemque feret.</td><td>Meinen Regeln, betrogene junge Leute, wendet euch zu,
die in jeder Hinsicht täuschte die eigene Liebe.
Lernt gesund zu werden, von wem ihr lerntet zu lieben;
ein und dieselbe Hand wird euch Wunde und Heilung bringen.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Das ovidische Lehrgedichtsproöm lässt, indem die iuuenes neutral als getäuscht durch amor (41; 42) beschrieben werden, die Tür offen für weibliche Schülerinnen (vgl. 49–52, wo der Adressatenkreis entsprechend erweitert wird; III.6). Anders bei Lyly, wo Frauen als „gate to perdition" klar als die Schuldigen am Liebesleid der Männer charakterisiert</td></tr>
</table>

[1037] Fox 2015, 162. Vgl. dazu Garrett 2004, 41: „Ovid's irony, even his self-mockery, did not necessarily undermine his sexual instruction for an early modern male reader. Given Ovid's subject, his personal references and ironic tone lend his advice greater authority, confessions of his failures reinforcing the claim that his how-to lessons may save men from similar sexual humiliation." (vgl. dazu III.4 und 6).

[1038] Headlam Wells 1994, 211.

[1039] Headlam Wells 1994, 212.

[1040] „The anguish, the torment, the bitter-sweet joy experienced by the lover are all the consequence of unfulfilled desire. When the thirst for passion is slaked, all these emotions disappear and are replaced by different ones. Love may blossom or it may wither; but once the conditions essential for its existence have been removed, it will no longer be romantic love. That can only flourish when desire is met by impossible obstacles." (Headlam Wells 1994, 213).

[1041] Bate 1994, 33 und bis 36.

werden, die einzig „medicine“ gereicht bekommen sollen, auch wenn ihnen Mitschuld an ihrem Unglück gegeben wird („you were eager to run into a mischief“) – was bei Ovid in *suus amor* nur leicht anklingt; die Parallele zieht der *praeceptor* mehr zwischen sich als Verursacher und Heiler der Wunde (44). Neben der schadvollen Aktivität der Frauen ist also auch die aktive Mitschuld der Männer am Liebesleid gegenüber Ovid betont, der die Rolle des Liebeslehrers in dieser Ereigniskette hervorgehoben hatte – auch wenn das bedeutete einzuräumen, dass die *Ars* nicht nur zu Liebeserfolg geführt hat (vgl. III.6)!

Mit ihrem spielerischen bis ironisch-satirischen Porträt des Amourösen widersprechen Dichter wie Shakespeare, Sidney, Pierre de Ronsard und **John Donne** dem Ansatz Petrarcas;[1042] Donne „mocks the Petrarchan servant-lover by the same means which Ovid employed to mock the Augustan servant-lover.“[1043] Gerade in der Pose eines von Ovid inspirierten *praeceptor amoris*, welche er in mehreren seiner – primär von den *Amores* inspirierten[1044] – ***Elegies*** (Ende 16. Jh.) einnimmt,[1045] wird diese Rolle des Donne'schen ‚elegischen' Ichs deutlich.

John Donne, *Loves Progress* 1, 16
WHO ever loves, …
Mit diesem Beginn ruft *Love's Progress Ars* 1,1 bzw. *Rem.* 13f. auf, was die folgende Erotodidaxe (inklusive Seefahrtsmetaphorik) untermauert. Ähnlich wie Ovid verwendet er dort kein obszönes Wortmaterial, obwohl seine Lehre ausschließlicher auf das Bett als Ziel der Liebe zusteuert. Petrarkistischer Transzendierung ist damit eine klare Absage erteilt. Auch Ovids AD begegnet er adversativ: „In the ribald elegy 'Love's Progress,' Donne addresses Ovid's didactic model most forcefully, strictly opposing his *persona*'s erotic precepts to those of the original *praeceptor amoris*, neither improving nor expanding upon the teachings of the *Ars amatoria* and the *Amores*, but instead repudiating them and replacing them.“[1046]
John Donne, *[Tutelage]* 1–3, 12
NATURES lay Ideot, I taught thee to love, / And in that sophistrie, O thou dost prove / Too subtile […]
Aufbauend auf der Dichotomie Nature/Sophistrie (Kunstfertigkeit, Trickserei) oszilliert das Gedicht zwischen einem starken Ich, das sich als erfolgreicher Liebeslehrer (einer verheirateten Frau) geriert, und dessen Scheitern, denn am Ende steht seine Hilflosigkeit, dass die „Mistris“ das Erlernte nun auch für andere Männer nutzen könnte – insofern

[1042] „The satirical strain in Sir Philip Sidney, Pierre de Ronsard, and Shakespeare is really the reintroduction of the mocking male Ovidian voice, the desultor whom Petrarch took such pains to exorcise.“ (Stapleton 1996, 132). Zum Einfluss italienischer Dichtung auf die englische des 16. Jh., siehe Moulton 2009, 95f.

[1043] Armstrong 1977, 434f. Und damit eröffnet sich eine politische Perspektive, die Ovid und Donne teilen, wie Grant 2019 in einem Kapitel vorführt, in dem sie *Am.* 1,5 und 3,7 mit Donnes *To His Mistress Going To Bed* und Nashes *Choice of Valentines* vergleicht: „In Ovid's elegy, the placing of a Venus figure in this openly sexual poem problematises Augustan mythology which strives to harness and curtail Venus, to re-appropriate the qualities associated with her, and to re-write her story. By recalling and presenting us with the 'other' Venus, Ovid's text places itself in dialogue with the politicised monuments of Augustan Rome, and participates in a discourse where the political and the erotic become intertwined. The 'anti-Petrarchan' nature of Donne's and Nashe's texts perform a similar cultural work in undercutting, and exposing, the Petrarchan appropriations of the Elizabethan court, built around the uneasy concurrence of female virginity and potentially emasculating female monarchical authority.“ (149; zur entsprechenden Rolle der Venus in der *Ars* vgl. III.2).

[1044] „Donne's baroque gallant, replete with the paradoxical, humorous, irritating voice familiar to those more acquainted with the *Songs and Sonets* (1633) recalls Ovid's own *desultor* in the *Amores* more accurately than any other speaker since antiquity: he is naive, insensitive, foulmouthed, and self-deconstructing.“ (Stapleton 1996, 155).

[1045] „Three of the *Elegies* are outright presentations of the *praeceptor* theme, XVIII, XIX, and XX, but it is important to notice that Donne's speaker constantly refers to his position as tutor: 'Natures lay Ideot, I taught thee to love' (I, II, IV, VII, XII, XVI).“ (LaBranche 1966, 363).

[1046] Moss 2014a, 160; für Details empfehle ich ihre kursorische, instruktive Analyse auf 160–165.

könnte der Text statt als misogyn gefärbte Attacke auch im Sinne eines bewusst erfolglos persiflierten „bogus teacher" (Anm. 274) gelesen werden.[1047]
John Donne, *To his Mistris Going to Bed* 47f., 16
To teach thee, I am naked first: Why than / What need'st thou have more covering than a man.
Ähnlich ist die Konkretisation, die LaBranche für diese spezielle Erotodidaxe vorschlägt, bei welcher das Lehrziel ist, dass sich die „Mistris" ebenfalls entkleide (47f. sind die Schlussverse). Dies rekurriert auf die ovidische Waffengleichheit aus *Ars* 3, wobei 3,5 umgekehrt re.produziert wird: *non erat armatis aequum concurrere nudas*. LaBranche: „The whimsical grotesqueries ending *Elegie* XVIII and the famous 'What needst thou have more covering then a man' of XIX both suggest their opposites: the whole position of *praeceptor* and of 'free love' has turned out rather a sham, and the road to a true union is longer and more difficult than expected."[1048]

Wie die Idee, dass Lieben erlernt und folglich auch gelehrt werden soll, kontextualisiert wird, satirisiert, ja dekonstruiert zeitgenössische Liebeskonzeptionen petrarkistischer, aber auch ovidianischer Prägung.[1049] Allerdings verzerrt Donne auch die eigene Konzeption von Liebe; durch Brechung des eigenen Standings bleibt für den Leser die Frage nach dem wirklichen Weg zur Liebe weiterhin offen – und dieses Oszillieren würde heutigen Konkretisationen von Ovids *praeceptor amoris* dann wiederum nahe kommen (III.7). „The dramatic virtue of the role of *praeceptor* is that it is half-mocking, half-serious, precisely what is contained in the whimsical notion that love need be 'taught' at all and in the serious notion that to be 'schooled' in it is greatly urgent."[1050] Donne zielt darauf ab, sich vom zeitgenössischen Ovidianismus abzugrenzen, indem er sich seiner eigenen Form der Ovid-Rezeption bedient.[1051] Deshalb bezeichnet ihn Moss als „the period's premier *post*-Ovidian", der darauf vorverweise, dass die Welle des *Ovidianism* ihren Höhepunkt überschritten habe.[1052] Zu diesem elizabethanisch-ovidianischen Mainstream gehören zwei bekannte oben erwähnten Epyllia aus den 1590er Jahren, in denen die psychologischen Mechanismen von Sehnsucht/Verlangen sowie die Rhetorik des Umgarnens inszeniert werden: **Marlowes *Hero und Leander*** und Shakespeares *Venus und Adonis*.[1053] Marlowes Leander erweist sich als in der *Ars amatoria* geschulter Überredungskünstler:

[1047] Vgl. Bueler, Lois E.: *The Failure of Sophistry in Donne's Elegy VII*, Studies in English Literature, 1500–1900 25.1/1985, 69–85.

[1048] LaBranche 1966, 364.

[1049] Vgl. Moss 2014a, 161; 164.

[1050] LaBranche 1966, 363.

[1051] Moss 2014a, 159 über Donnes Fokus auf eigenständige, innovative Liebesdichtung: „This does not mean merely that Donne considers himself a better *praeceptor amoris* than Ovid, but moreover that he sees in this particular Ovidian mode an opportunity to distinguish himself from rival poets writing less innovative erotic verse for the same audiences and patrons. If he disregards the *Metamorphoses* as demotic, or dismisses the *Amores* as outmoded, it is less to ignite his own poetic lights in the study, than to distinguish his elegies and their select audience from the vulgar Ovidianism of the marketplace – in other words, to elevate his own work above Marlowe's translations, Shakespeare's imitations, Chapman's obsessive citations, and so on. No less than for his peers, for Donne Ovidianism remains emphatically a present-tense phenomenon, as the common vertex in relation to which all secular poets of the 1590 s identify themselves."

[1052] Moss 2014a, 153: „[...] nor does the term 'anti-Ovidianism' sufficiently define his response to the vogue for Ovidian imitations. He is instead the period's premier *post*-Ovidian, who continues to capitalize on his readers' sense of the vogue's ephemerality. Recasting that ephemerality as obsolescence, Donne indicts Ovidianism implicitly as no longer relevant to the erotics or poetics of his cultural moment; he begins, in other words, where Shakespeare concluded *Venus and Adonis* – by acknowledging the sterility of traditional imitative models."

[1053] Vgl. Bate 1994, 49.

C. Marlowe, *Hero and Leander* 1,323–336	*Ars/Rem.*	
"Love Hero, then and be not tyrannous; But heal the heart that thou hast wounded thus, Nor stain thy youthful years with avarice, Fair fools delight to be accounted nice. The richest corn dies, if it be not reapt; Beauty alone is lost, too warily kept."	at siquis male fert indignae regna puellae una manus uobis uulnus opemque feret uenturae memores iam nunc estote senectae: sic nullum uobis tempus abibit iners. forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos, fit minor et spatio carpitur ipsa suo.	***Rem.* 15** ***Rem.* 44** ***Ars* 3,59f.** **2,113f.**
These arguments he us'd, and many more, Wherewith she yielded, that was won before; Hero's looks yielded, but her words made war; Women are won when they begin to jar. Thus having swallow'd Cupid's golden hook, The more she striv'd, the deeper was she strook: Yet evilly feigning anger, strove she still, And would be thought to grant against her will	quam populus iudexque grauis lectusque senatus, tam dabit eloquio uicta puella manus. quod rogat, illa timet; quod non rogat, optat, ut instes: insequere, et uoti postmodo compos eris. aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos, nouit quae multo pisce natentur aquae. uim licet appelles: grata est uis ista puellis; quod iuuat, inuitae saepe dedisse uolunt.	**1,461f.** **1,485f.** **1,47f.** **1,673f.**
Wie die Gegenüberstellung zeigt, ist der gesamte Abschnitt aus ovidi(ani)schen Allgemeinplätzen collagiert. Auf zwei Ebenen re.produziert Marlowe Elemente ovidischer Liebeslehre: 1) Zunächst in der Erotodidaxe en miniature, die Leander seiner Hero gibt und die voraussetzt, dass die beste Heilung von Liebesleiden die Liebe sei (vgl. *Rem*. 13f.; II.3.2.4 *CB* 73,6a). Leander möchte nun das Machtverhältnis – Hero kann über sein Glück bestimmen – umkehren, indem er selbst die Position des *praeceptor* aus *Ars* 3 übernimmt und Hero deren Gesetzen zu unterwerfen versucht. In dieser egoistischen Liebeslehre reduziert er das dritte Buch auf eine Lehre, die letztlich wieder den Männern zugute kommt: Weibliche Schönheit erhält ihren Wert erst durch männliche Aktivität (v. a. 1,327f.). Diese Haltung schlummert freilich ebenfalls in *Ars* 3, auch wenn der *praeceptor* sich zum Verräter an männlichen Interessen stilisiert – *Ars* 3,7–28; 3,577f.[1054] (III.5). Doch nicht zufällig sind die Motive vorrangig *Ars* 2 und 1 entnommen, ja, Ovids Zyklus wird genau umgekehrt rezipiert, denn letztlich will Leander auf die Denkhaltung aus *Ars* 1 hinaus: männliche Ermächtigung der Situation, Eroberung der Frau. 2) Zum ‚kleinen' *magister amoris* Leander gesellt sich auf übergeordneter Ebene der das ‚Gefecht' kommentierende *poeta-praeceptor*, die Erzählerstimme; deren „ironic asides give the poem its ironic piquancy which most resembles the cynical wit of Ovid's *Ars Amatoria*".[1055] (Diese Aufspaltung des Ich bei Ovid verfolgen wir näher ab III.2.) Nicht weniger androzentrisch, mit distanziertem Amüsement beobachtet er, wie aus der eben noch Fast-Tyrannin Hero eine zappelnde Beute wird – was bei Leanders knappen Plattitüden doch ein wenig überrascht. Aber schließlich war das Mädchen eigentlich schon zuvor gewonnen („won before", 330), die oberflächliche Rhetorik also nur dazu da, ihre oberflächliche Ablehnung auszuhebeln.		

„The skill of writers of erotic narrative manifested itself in their way of combining two Ovids: the witty preceptor of love, the poet of arguing one's way into bed, as in the *Amores* and the *Ars amatoria*, is brought together with the weaver of 'interlaced' mythological tales of metamorphosis."[1056] Man möchte entgegnen: Hatte nicht bereits Ovid diese „beiden Ovidii" in seinen Werken zusammengebracht, in allen Werken das Mythische ins Amouröse eingeflochten und das Amouröse im Mythischen herausgearbeitet?

In **Shakespeare**s frühem Epyllion ***Venus and Adonis*** geschieht jedenfalls dasselbe. Zudem können wir hier deutlich nachvollziehen, wie der junge Shakespeare geprägt wurde von der oben skizzierten humanistischen Schulbildung. Die Rhetorik-Schulung, die man sich von der Ovid-Lektüre erhoffte, trug, wie Enterline eindrucksvoll zeigt, auf zwei Ebenen Früchte. Zunächst die inhaltliche Dimension (was, wie erwähnt, von den Schulmeistern so wohl nicht geplant war): Venus nimmt neben der Rolle des petrarkistisch Liebenden die Rolle des ovidischen *magister amoris* ein und verteilt, wie Leander, trotz der eigenen Verfallenheit Liebesratschläge (inklusive verwandter Tier-Metaphorik),[1057] bei denen sie unbeschadet der

[1054] Vgl. entsprechend Gibson 2003, 89f.; 324f.

[1055] Jameson 1973, 225.

[1056] Bate 1994, 50.

[1057] Enterline 2012, 23; insb. 88–94.

eigentlich umgekehrten geschlechtlichen Voraussetzungen im Grunde ein typischer ‚Liebesjäger' der Renaissance-Literatur bleibt, dessen Verehrung sich in sexuell-gewalttätiger Verfolgung fortsetzt.[1058] So scheint das Gedicht zugleich darauf hinzuweisen, dass die Beherrschung dieser Strategien nicht zwingend zum Erfolg führt;[1059] Shakespeare karikiert die ihm bekannte Unterrichtssituation ähnlich wie Ovid. Dennoch hat er in genau diesem Unterricht auf einer zweiten Ebene auch eine seiner wichtigsten literarischen Techniken erlernt (und dies dürfte wohl eher den Vorstellungen seiner Schulmeister entsprochen haben). Schulischer Rhetorikunterricht fußte nämlich auf häufiger Rede aus der Sicht einer anderen Person, fiktiven Figur o. ä.,[1060] und Ovid galt als Meister einer derartig proteischen Ich-Vielfalt.

> Small wonder that Shakespeare conducts his *in utramque partem* argument about "love" and "lust" in *Venus and Adonis* by impersonating the voices for each side of the debate. [...] And the multiple voices through whom the poet tells this story suggest to me that the ego of the former schoolboy is both everywhere and nowhere in this poem, moving between active, passive, and impersonal positions.[1061]

Letzterer Satz könnte so auch über Ovid geschrieben sein. Tatsächlich, Shakespeare wurde früh als Ovid seiner Zeit bezeichnet – gerade im Lichte beider Rede-Kunst: „[T]he sweet wittie soule of Ovid lives in mellifluous and hony-tongued Shakespeare", so Francis Mere bereits 1598.[1062] Shakespeares Hauptquellen des ovidischen Œuvres waren die *Metamorphosen* und die *Heroides*, aber er kannte auch die *Fasti* und zumindest Teile der *Amores*, *Ars amatoria* und *Tristien*, auf die er alle anspielt.[1063] Er arbeitete wohl mit Übersetzungen, aber „Shakespeare also knew and used Ovidian works which it would have been inconvenient to access except by reading them in the original."[1064] So erklingt die *Ars amatoria* in *Romeo and Juliet* (vor 1597 verfasst), obwohl die erste englische Übertragung erst nach 1600 gedruckt wurde (II.5.1.4).

William Shakespeare, *Romeo and Juliet* 2,1,135f. [Juliet:]	***Ars* 1,633**
[...] At lovers' perjuries / They say Jove laughs	Iuppiter ex alto periuria ridet amantum
In dieser Re.produktion konzentriert sich trotz ihrer Kürze eine zentrale Thematik: Während für Ovids *praeceptor* die Sprache ein Instrument der Macht ist – nicht zufällig ist als Pate falscher Versprechungen mit Jupiter der höchste Gott und ein notorischer Schürzenjäger gewählt –, stellt für Juliet die Sprache umgekehrt eine Falle dar, die wahrer Liebe entgegengesetzt ist.[1065] Diese konzeptionelle Gegenüberstellung bleibt auch dann bestehen, wenn man davon aus-	

[1058] Enterline 2012, 65; 67.

[1059] Enterline 2012, 64–74:

[1060] Bei Enterline „prosopopoeia" genannt; allerdings unterscheidet sich hier der englische Sprachgebrauch offensichtlich vom deutschen, denn im Englischen ist ganz allgemein die Übernahme verschiedener Rollen durch den Sprecher gemeint. „[Prosopopoeia] was one of the chief reasons Ovid became renowned for skill in the art of declamation. Humanist schoolmasters hoped to revive the Roman practice of declamation, and with it prosopopoeia, in year-end examinations as well as periodic public orations. Such impersonations called upon a student's skill as an imitator – and did so in ritualized social transactions in which the better the impersonation, the greater the reward." (Enterline 2012, 80).

[1061] Enterline 2012, 84 und 94.

[1062] Francis Meres: *A Comparative Discourse of our English Poets with the Greek, Latine, and Italian Poets* (1598), zit. nach Bate 1994, 2, siehe auch 3 und 5 („Shakespeare as an Elizabethan Ovid"). Die Parallelen zwischen Ovids Ich der *Amores* und dem von Shakespeares *Sonnets* zeigt Stapleton 1996, 133–153.

[1063] Bate 1994, 5; 24.

[1064] Braden 2009, 443.

[1065] So der Kommentar in der von mir benutzten Textausgabe ad loc. (Seite 212).

geht, dass 2,1,135 nicht direkt aus der *Ars* übernommen, sondern zu diesem Zeitpunkt bereits eine „proverbial idea“[1066] oder/und Shakespeare aus Florilegien bekannt ist (allerdings nicht bei Wynkyn de Worde zu finden).

Auch das gesamte Konzept von *Love's Labour's Lost* baut stark auf dem der *Ars* auf: „style not sincerity“.[1067] Shakespeare übernimmt von Ovids *Heroides*, *Amores* und *Ars amatoria* insbesondere die Rhetorik der Liebeswerbung/Verführung/Überredung.

William Shakespeare, *The Taming of the Shrew* 4,2,6–10	
Enter Bianca [*and* Lucentio *as Cambio*].	
Lucentio:	Now, mistress, profit you in what you read?
Bianca:	What master read you? First resolve me that.
Lucentio:	I read that I profess, *The Art to Love*.
Bianca:	And may you prove, sir, master of your art.
Lucentio:	While you, sweet dear, prove mistress of my heart!

Zajko 2004 untersucht die Paar-Konstellationen in *The Taming* mit Blick auf ovidische Prätexte und stellt fest, dass Lucentio und Bianca eine eher statische und nicht auf Langfristigkeit angelegte Beziehung führen, die auf Ovids *carmina amatoria* zurückgehe.[1068] Biancas und Lucentios (literarisch kodifiziertem) ‚Spiel der Liebe' stehe die sich entwickelnde Liebesbeziehung von Kate und Petrucio gegenüber. Zajkos Fazit: „[T]he Ovid we meet as a result of our engagement with Shakespeare's plays is a poet whose interest in the manifold possibilities for expression of love and desire is central to his vision. Shakespeare's encounter with Ovid leads him to ponder these possibilities, and in *The Taming of the Shrew* he responds to and elaborates upon Ovidian models of love, drawing out their implications for the lives of men and women. If we give our reading this focus, the play becomes part of the literary tradition of writing about love that continues to provide us with resources for thinking about our own desires.“[1069] Denn wie Ovid gibt Shakespeare ebenfalls kein eindeutiges Urteil dazu ab. Auch wenn die Sprache, mit der über Liebe verhandelt wird, generell zahlreiche Anleihen bei Ovid zeigt,[1070] ist es doch gerade die Frage danach, wer in der Liebe den Ton angeben sollte, die explizit mit Ovid in Verbindung gebracht wird: „[I]n this play, as in *Venus and Adonis*, Shakespeare explicitly weds the idea of love and mastery to the 'magister' of Ovid's *Ars amatoria*.“[1071] Auf ihn beruft sich Lucentio[1072] im oben anzitierten Schlagabtausch mit Bianca (die er in Verkleidung verführen möchte); sie jedoch kennt die *Liebeskunst* auch, antwortet so schlagfertig wie uneindeutig und geht als ‚Siegerin' („mistress“) vom Platz. Die so wichtige rhetorische *ars amandi* beherrscht sie also mindestens genauso gut wie, wenn nicht besser als die Männer des Stücks.[1073]

[1066] Siehe Bate 1994, 178f.

[1067] Jameson 1973, 238.

[1068] „[T]he role playing of Bianca and her suitor leads only to stasis. Ovid provides models for both kinds of liaison, and, if the *Metamorphoses* is the text that underpins the relationship between Petruchio and Kate, the elegiac texts perform a similar role for the play's other couples.“ (Zajko 2004, 34). In dieser Zuspitzung ist das Urteil m. E. jedoch fragwürdig, v. a. mit Blick auf die *Metamorphosen,* denen ich keine langfristige monogame Beziehung zuordnen würde. Etwas anders fokussiert Bate 1994, 129: „Kate's submission speech propounds a theory of degree that is ultimately Aristotelian; thanks to Bianca, the play as a whole has just as much time for a playful, joyful theory of love that is ultimately Ovidian.“

[1069] Zajko 2004, 35.

[1070] „Love's changes are rendered in a crisp rhetoric that is in part learnt from Ovid.“ (Bate 1994, 134).

[1071] Enterline 2012, 99.

[1072] „We are reminded that when Lucentio arrived in Padua he was keen to pursue his studies in philosophy but that he quickly accepted Tranio's advice not to neglect the study of Ovid (1.1.33). He has taken to heart the exhortation to 'study what you most affect' (1.1.40) and, disguised as a teacher, ostentatiously reads a text which will teach him how to be an effective lover. It has long been recognised that the courting of Bianca follows literary convention. [...] The process of seduction is accomplished by the reading of 'all books of love', [1,2,145] and there are explicit references to the *Heroides* and the *Ars Amatoria*.“ (Zajko 2004, 37).

[1073] Vgl. Enterline 2012, 103; James 2004, 68–71.

Biancas Replik ist bei Weitem nicht die einzige shakespearesche Vertreterin weiblicher Raffinesse ovidischer Prägung. Shakespeare verfolgt keine feministische Agenda, aber das sprachlich hoch stilisierte Spiel namens ‚Liebe' wird nicht einseitig von Männern gespielt, wenn zum Beispiel Rosalind (als Ganymede) in *As You Like It* in die Rolle des *praeceptor amoris* schlüpft.[1074]

> The power that makes [...] Shakespearean women bold has ties to Ovid which defy the common understanding of imitation as a strictly poetic exercise. [...] Shakespeare's learned heroines read, quote, and adapt Ovid's work and aim for his bold eloquence if not his fame. Unlike their male counterparts, they do not read Ovid to flirt with poetic and social conventions. To the contrary, they often struggle to avoid the Ovidian scenarios that come trippingly to their suitors' tongues: Ovid's repertoire of precepts, plots, and visual scenarios tends, after all, to frame women as pictures for a male viewer's delectation and, too often, as objects of his violence. What Shakespearean women really want from Ovid is far more audacious and ambitious than a moment's dalliance with the pleasures of the text: they want the expressive liberties Ovid takes with erotic, rhetorical, and social conventions.[1075]

Dies erhält noch an Gewicht, wenn man bedenkt, dass sich in diesen Jahrzehnten die sogenannte „Tudor Querelle des Femmes"[1076] über Rolle und Status der Frau (vgl. die Querelle de la Rose, II.3.3.3) entspann, allerdings führen diese gesellschaftliche Debatte die Männer – soweit ich sehen kann, mit nur einer Ausnahme, die erst seit Kurzem Aufmerksamkeit erfährt: **Isabella Whitney** (1548–1573?) gilt als erste englische Schriftstellerin, die weltliche Poesie zur Veröffentlichung verfasst hat.[1077] In der ersten ihrer zwei erhaltenen kurzen Gedichtsammlungen folgt auf das von den *Heroides* inspirierte *To her unconstant Louer* eine ***Admonition by the Author, to All Young Gentlewomen and to All Other Maids in General to Beware of Men's Flattery***.[1078] Die Ich-Sprecherin als *praeceptrix amoris* ist gestaltet als bewusster Gegenentwurf zur verbreiteten Ansicht,[1079] dass man sich die Liebe von Mädchen mit rhetorischen Kniffen und Falschheit ertricksen könne: „Beware of fyre and painted talke, / beware of flattering tonges" (13f.). Für derlei Täuschung greift sie als prototypisch Ovids Kunst des *simulare* (Anm. 219) an.

Isabella Whitney, *The Admonition*..., 21–28	
Some vse the teares of Crocodiles, 21 contrary to their hart: And yf they cannot always weepe, they wet their Cheekes by Art.	Ouid, within his Arte of loue, 25 doth teach them this same knacke To wet their hād, & touch their eies: so oft as teares they lacke.

Wie Shakespeare hatte Whitney wohl keine Übertragung der *Ars* vorliegen.[1080] Wir wissen nicht, ob sie Ovid im Original gelesen hat, die Idee der Krokodilstränen war ein „Tudor commonplace"[1081] (*Ars* 1,659–662 oben zitiert bei Spen-

[1074] Bate 1994, 159.

[1075] James 2004, 67f.

[1076] Siehe Reid 2014, 46–68, zu *The Taming of the Shrew* insb. 57–63.

[1077] „Whitney, Isabella", in Birch/Hooper 2013, s. p.; Poetry Foundation [2020], s. p.; Reid 2014, 140f.

[1078] Im Buch folgen darauf zwei quasi-Antworten in Gedichten mit männlichen Ich-Sprechern. Zu diesem Werkkontext, der wiederum in den sozialen Kontext der Querelle des Femmes einzuordnen ist, vgl. u. a. Ray, Maggie Ellen: *"The simple fool doth trust / too much before he try": Isabella Whitney's Revision of the Female Reader and Lover in "The Copy of a Letter",* Early modern women, 6/2011, 127–158; Marquis, Paul A.: *Oppositional Ideologies of Gender in Isabella Whitney's "Copy of a Letter"*, The Modern language review, 90.2/1995–04–01, 314–324.

[1079] Jedenfalls ist dies ein typischer Streitpunkt der Querelle des Femmes (Reid 2014, 139).

[1080] Stapleton 2009, 242 Anm. 24. Als erste Verenglischung gilt die des Thomas Heywood (II.5.1.4).

[1081] Reid 2014, 140. Freilich war die Idee auch bereits ein antiker, insb. elegischer Gemeinplatz: Prop. 1,12,15f.; Tib. 1,4,72; Ov. *Her*. 2,51f.; Iuv. 6,273–275; Mart. 1,33.

ser; vgl. Shakespeares *The Taming of the Shrew*, Induction 1,124–128; ebenso Pierre Le Loyer, II.4.3.1). Für ein über zeitgenössische Konkretisationen vermitteltes Bild spricht, dass Ovids Unterricht in falschen Tränen an die Frauen (3,291f.; 3,677f.) offenbar ignoriert ist. Selbst und gerade wenn sie seine *Liebeskunst*, auf die sie in 25–28 verweist, nur ausschnittsweise gekannt haben sollte, beeindruckt Whitneys Ich-Stilisierung das Gedicht hindurch als „an Ovidian and anti-Ovidian voice".[1082] Als hätte Spenser in seiner Lady eine ‚*altera Isabella*' vor sich gehabt, entlarvt sie den zeitgenössischen Ovidianismus als Chiffre für künstliche Rhetorik, die zu künstlichen Handlungen führt. Gleichzeitig präsentiert sie ihr eigenes Ich parallel zu Ovids *praeceptor* als diejenige, die durch diese Entlarvung sich und ihre Geschlechtsgenossinnen davor retten möchte, als „simple foules" (28) männlicher Täuschung ins Netz zu gehen. Vorsicht ist geboten, denn sonst geht es den Mädchen wie einer Reihe von mythischen Frauen, deren Schicksal uns auch aus Ovids Werken bekannt ist. U. a. führt sie folgendes Exemplum an:

45–52	***Rem.* 67–70**
If SCILLA had not trust to much 45 before that she dyd trye: She could not haue ben clene forsake when she for help did crye.	impia si nostros legisset Scylla libellos, haesisset capiti purpura, Nise, tuo. *me duce damnosas, homines, compescite curas,* *rectaque cum sociis me duce nauis eat.*
Or yf she had had good aduice 49 Nisus had liued long: How dark she trust a strainger, and do her deare father wrong.	Die ehrlose Scylla wenn gelesen hätte unsere Büchlein, wäre geblieben am Kopf der Purpur, Nisus, von dir. *Unter meiner Führung zähmt, ihr Menschen, die schädlichen Gefühle / und auf rechtem Wege mit den Gefährten wird unter meiner Führung das Schiff fahren.*

„The implication of these provocative parallels is, of course, that the 'good aduice' being dispensed in 'The Admonition' constitutes a *Remedia Amoris* that is quite distinct in moral tenor from Ovid's erotodidactic *libellus*."[1083] Dementsprechend wird Leander in seiner einsatzfreudigen Treue als Positivbeispiel aufgeführt, doch von solchen Männern gebe es wenige, weshalb Frauen darauf achten sollten, nicht als vormals glücklicher Fisch am Haken zu enden. Auch diese Motivik re.produziert typische Tudor-ovidianische Topoi und verkehrt sie in ihr Gegenteil. Da passt es gut ins Bild, dass Ovids Anfang aus der *Ars* in ihrer Schlussstrophe aufschimmert, wenn die *praeceptrix*, die das gesamte Gedicht über ovidisch in Struktur (Anreden; zahlreiche mythische Exempla, in ironischer Neuausrichtung) und Diktion aufgetreten war, von sich sagt:

129–132 *[Schlussstrophe]*	***Ars* 1,23f.**
And I who was deceiued late, by ones unfaithfull teares: Trust now for to beware, if that I liue this hundreth yeares.	quo me fixit Amor, quo me uiolentius ussit, hoc melior facti uulneris ultor ero.
	Je mehr mich Amor durchbohrt, je mehr er gewaltig mich verbrannt hat, umso besser werde ich als Rächer der zugefügten Wunde sein.

En passant habe ich bereits darauf hingewiesen, dass die Literatur der Zeit, gerade der 1590er, nicht nur die Möglichkeit erwägt, Liebe rhetorisch zu erzwingen, sondern auch, Sex gegen Widerstand herbeizuführen. Ein juristisches Kompendium zur Gesetzeslage des weiblichen Geschlechts aus dem Jahr 1632 sollte sogar die Realität wie folgt beschreiben:

Thomas Edgar (?),*The Lawes Resolutions of Womens Rights: or, the Lawes Provision for Woemen*, 377
So drunken are men with their owne lusts, and the poyson of *Ouids* false precept, *Vim licet appellant, vis est ea grata puellis. [≈* **Ars *1,673***]* That if the rampier of Lawes were not betwixt women and their harmes, I verily thinke none of them, being aboue twelue yeares of age, and vnder an hundred, being either faire or rich, should be able to escape rauishing.
„Few other texts of the period represent rape as a widespread social problem, and no other, to my knowledge, cites cultural influences. For the anonymous author of the Lawes, it is not Satan, women's wiles, or even male lust alone that produces rape, but lust schooled by Ovid's claim in *Ars Amatoria:* 'they call force allowed, force is pleasing to girls.' In a

[1082] Reid 2014, 140.

[1083] Reid 2014, 139.

period when many texts represent rape, frequently romanticizing and glorifying the act, citing a single line of classical verse as a cause of sexual violence may seem puzzling."[1084]

Diese Überlappung literarischer und realer Welt wird in anderen Werken der Zeit nicht thematisiert.[1085] Gesichert ist für uns nur, dass die Idee, dass Frauen zu Sex nicht nur gezwungen werden können, sondern das (mitunter) sogar möchten, in der Literatur von 1590 bis 1610 gehäuft auftritt.[1086]

Robert Jones, *A musicall dreame: Or the fourth booke of ayres*, 7: *On a time in summer season* *[Karikatur: Jockie will Liebe von Jenny, aber fragt immer nur um Erlaubnis, statt zu handeln]*	
2. Ienny as most women vse it, Who say nay when they would haue it, VVith a bolde face seemed to craue it, With a faint looke did refuse it, Iocky lost his time to dally, still he cries, sweet shall I, shall I.	Jenny – wie die meisten Frauen es gebrauchen, die „nein" sagen, wenn sie es haben möchten, – schien es mit keckem Gesicht zu begehren, hat es doch mit zagem Blick verweigert. Jocky verlor seine Zeit fürs Tändeln, er ruft noch immer: „Süße, soll ich, soll ich?"
[Jenny weiß um die Psychologie der Liebe und weist ihn darauf hin, dass er die Zeit vergeudet]	
4. Iocky knew by her replying, That a no is [aye] in wooing, That an asking without doing, Is the way to loues denying, Now he knowes when he would dally How to spare sweet shall I shall I.	Jocky wusste durch ihre Antwort, dass ein Nein ein Ja ist, wenn man den Hof macht; dass Fragen ohne Tun der Weg ist zur Versagung der Liebe. Jetzt weiß er, wenn er tändeln möchte, wie man es übergeht, das „Süße, soll ich, soll ich?".

Nicht immer ist die Aussage abgefedert wie hier durch die komische Brechung des männlichen Protagonisten als begriffsstutziger Liebestölpel und durch die Machtposition der aufgeweckten und erfahrenen Jenny. Unterschiedlich misogyn fällt dementsprechend die Karikatur weiblicher Lust(äußerung) aus.

> What these lyrics show is both the relative novelty of Ovid's precept in turn-of-the-century English culture and its rapid naturalization and popularization through comic treatment of women's sexual hypocrisy. In the neo-Ovidianism of the period, the *Metamorphoses* and *Heroides* provided material for the tragic representation of rape, and for tragicomedy, when rape resulted in marriage or was simply averted. The *Ars Amatoria,* on the other hand, licensed comic rape by suggesting scenarios in which women's supposed suffering could be exposed as pleasure. The sexual advice in the lyrics is informed not only by Ovid's *Ars amatoria,* but also by contemporary legal discourse on rape, which itself incorporates elements of Ovidian sexual psychology.[1087]

[1084] Garrett 2004, 37; zur rechtlichen Lage siehe Bullard 2005, 1–24.

[1085] Garrett 2004, 37.

[1086] Garrett 2004, 38, mit Beispielen ab Seite 43 insb. aus zwei Anthologien der 1590er Jahre, *The Phoenix Nest* und *The Passionate Pilgrim*, und in Gesangsbüchern, die Robert Jones zwischen 1600 und 1609 veröffentlichte. Zu einer verwandten Passage in Spensers *The Faerie Queene* siehe Stapleton 2009, 160–162; zu Sidneys *Arcadia* siehe Bullard 2005 (62: „[T]he Arcadian princesses and other rape victims are unquestionably blameless – the blame residing on the attackers. Thus, the *New Arcadia* clearly distinguishes between rape and seduction.").

[1087] Garrett 2004, 38, mit Beispielen ab Seite 43.

II.4.4 Zusammenfassung

Die Wiedergeburt der Renaissance erwächst bekanntlich auch in Kontinuen aus dem Mittelalter. Wie die große kulturelle Präsenz Ovids[1088] lebt auch geistlicher Widerstand gegen ihn fort. En miniature bilden die Werkbiographien Petrarcas und Boccaccios eine duale Entwicklung ab, die große Teile der Renaissance-Literatur durchzieht: Einerseits steigt das Interesse an paganer Dichtung und Lebenswelt, wobei die eigene kulturelle Distanz zur Antike zunehmend wahrgenommen wird und man versucht, ihr mit ‚philologischer' Annäherung an die Gegenstände Rechnung zu tragen; das sich entwickelnde Gefühl der Alterität steht jedoch nicht einer Überbrückung derselben entgegen. Zugleich mehrt sich der Widerspruch gegen eine dichotome Koexistenz von göttlich-geistiger und menschlich-fleischlicher Liebe. Gerade durch die neuplatonisch fundierte Überhöhung auch zwischenmenschlicher Liebe geraten die körperliche Anziehung zwischen Menschen sowie die an den Höfen kultivierte Liebe als reglementierter Austausch von Äußerlichkeiten, die nicht zwingend auf das Innere schließen lassen, teils sogar ein *(dis)simulare* fordern, auch bei Liebesdichtern in Verruf. Ovids praktische Ratschläge, die synekdochisch für letztere Konzeption stehen, erscheinen Vertretern dieser (quasi-)philosophischen bis mystischen Betrachtung der Liebe, die sich von Italien über den Kontinent ausbreitet, unzeitgemäß, obsolet. *Amor* als körperliches Begehren erhält so, wie im Mittelalter begonnen, häufig die moralische Kategorie einer „Krankheit", wie insbesondere Beispiele aus Deutschland zeigen, die dem das Ideal der Ehe entgegensetzen. Aus dieser Dualität der gerade stilistisch-formalen Vorbildhaftigkeit bei gleichzeitiger inhaltlicher Ablehnung Ovids heraus entstehen Umarbeitungen im Sinne adversativer Neudichtungen und Anlehnungen. Insbesondere die *Remedia amoris* bieten sich hierfür an,[1089] und sei es nur in tendenziösen Nachdichtungen, die bei aller Bewunderung für Ovid das Konzept der *Ars amatoria* kritisieren oder zu widerrufen versuchen.

Andererseits beeinflusst der humanistische Lektüreunterricht auch die Gestalt der Renaissance-Dichtung. Besonders eindrucksvoll zeigt dies das Beispiel der 1590er Jahre in England. Die entstehende Welle an amouröser Dichtung verdankt ihre Entstehung dem Schulunterricht. Die Lektüre ovidischer Texte inspirierte die Dichter sowohl in stilistisch-rhetorischer als auch in inhaltlicher Hinsicht, und neben den *carmina amatoria* wurden immer mehr die *Metamorphosen* Quelle für literarische Diskussionen der ‚Liebe', wie sie sich zahllos in Sonetten und Dramen finden. Der Ovidianismus der elisabethanischen Zeit erweist sich dabei als für die Forschung schwierig greifbar, so disparat sind die ovidianischen Stimmen, die sich bei den Autoren, aber auch in unterschiedlichen Schaffensperioden einzelner Schriftsteller, erheben.

> Indeed, many of the late Elizabethan poets turned to Ovid repeatedly over the course of their careers, not merely for the convenience of a familiar source, but in order to replace an initial imitative posture with increasingly sophisticated ones. By means of this serial self-revision, an enterprising poet could chart his individual progress towards poetic maturity, and in the process register his keen sense of evolving literary fashion in advance of his own imitators. [...] In turn, the most successful of these individual metamorphoses of Ovidian imitation, such as Shakespeare's *Venus and Adonis* or Drayton's *Englands Heroicall Epistles*, concomitantly transformed literary fashion more broadly considered, altering the rules of the game for everyone.[1090]

[1088] Vgl. Wilkinson 1962, xi: „For six centuries, roughly from 1075 to 1675, Ovid's position as one of the greatest poets, comparable with that of Virgil, was scarcely challenged".

[1089] Man vgl. auch *De' Remedi contro l'Amore Ridotti in Ottaua Rima* von Angelo Ingegneri (Bergamo 1576).

[1090] Moss 2014a, 6.

Viele dieser Dichter reagieren mit ovidischen Stimmen auf das petrarkistische Liebesmodell (das seinerseits in Abgrenzung zur ovidianischen Tradition entwickelt worden war!). Ihre Dichtung verabschiedet sich von der Fokussierung auf eine Frau, welche auch höfischer Liebe zugrunde lag, und wird zu einer Psychologie des Verlangens und Betrachtung der Möglichkeiten seiner sprachlichen Äußerung. ‚Liebe' ist Jagd: (körperliches) Verlangen und Techniken der Werbung, ein rhetorisches Spiel beziehungsweise Machtkampf, dessen vorrangige Waffe die Rhetorik ist. Das Kardinalproblem liegt dabei darin, zwischen den unvereinbaren Polen der Echtheit/Natürlichkeit der Gefühle und der Künstlichkeit/Verstellung zu vermitteln. Die Kunst, den Liebenden zu spielen (vgl. *est tibi agendus amans*, *Ars* 1,611), greift auf Ovids zentrales Konzept der *simulatio* zurück (Anm. 219), scheint aber ebenso durch die Ausformung des Lateinunterrichts begünstigt worden zu sein. Die häufige Verkörperung historischer oder mythischer Figuren zur Stilbildung machte die Schüler besonders sensibel für die solcher Liebeswerbung potenziell innewohnende Theatralität. Gerade weibliche Stimmen weisen dementsprechend häufig auf die von ihnen zumeist als unüberbrückbar empfundene Diskrepanz zwischen Echtheit und Verstellung, zwischen Natur und Kunst hin. Ovid freilich steht stets für die Kunst respektive Künstlichkeit, mit Hang zu Oberflächlichkeit. Die Metaphorik der Liebe als Jagd trägt dabei bereits in sich, dass der Weg nicht das Ziel sein muss, sondern für manchen Jäger die Erfüllung erst im Sex erlangt und die Beute auch durchaus mit Gewalt gemacht werden kann.[1091] Auch sexuelle Nötigung ist also ein Thema, für das die *Ars amatoria* erkundet wird (vgl. u. a. II.3.2.4 *Pamphilus*; II.3.3.3 *Libro de Buen Amor*; III.3). Doch ist hier auch der Einfluss der *Metamorphosen* unübersehbar, in der Betonung von Körperlichkeit, Begehr und Verwehren sowie wandelnden Geschlechtsidentitäten. „Re-embodying Ovid here means more than just reincarnating him: it means thinking about how the physical form of the human body may relate or not relate to the polymorphousness of sexual desire."[1092]

Abschließend können wir beobachten, dass, wie im Mittelalter, auch in der Renaissance Ovidiana die Frage nach dem Ich in der Literatur und seiner Rezeption[1093] zentral bewegt. Im *amator* der *Amores*, im *praeceptor* der *Ars*, in den Briefpartnern der *Heroides* und dem/den Erzähler/n der *Metamorphosen* finden sich verschiedene Facetten einer Persona, beziehungsweise verschiedene Personae, die das Zeitalter, das sich mit der rhetorischen Stilisierung via Überstreifen einer literarischen Maske schon in der Schule konstant auseinandersetzte, besonders faszinieren musste. Dementsprechen findet sich in diesen Werken – wie bei und unter Rückgriff auf Ovid[1094] (Kap. III, insb. III.4) – das stetige Spiel mit Ich-Personae, mit Stimmen-Polyphonie sowie mit Rollen-Spielen, Rollentausch und Verwechslungen.

[1091] Vgl. Seidenspinner-Núñez 1981, 77–92.

[1092] Burrow 2002, 306.

[1093] Burrow 2002, 302.

[1094] Vgl. Bate 1994, 3f.: „Recent criticism has been much concerned with 'the flexibility of the self in Renaissance literature'. Such criticism has not always recognized that the flexible self has a prime classical exemplar in Ovid."

II.5 17.–19. Jahrhundert

Die nun zu besprechenden Jahrhunderte werden meist angesehen als Wendemarke der Ovid-Rezeption.[1095] Vereinfacht gesagt, lässt aufziehende ‚Ernsthaftigkeit' die Propria ovidischer Dichtung in zunehmend kritischem Licht erscheinen. Dieses Bild der Ovid-Rezeption von etwa 1600 bis 1900, insbesondere seiner Erotodaxe, gilt es jedoch zu differenzieren, denn „[n]och im 17. und 18. Jh. gehören O.s Texte zu den Grundlagen der höfischen, ‚galanten' und gelehrten Kultur."[1096] Und zunächst sieht das 17. Jahrhundert die wichtigste textkritische Arbeit in der Geschichte von Ovidiana, die Werkausgabe durch den *sospitator Ovidi*, Nicolaus Heinsius.

> Nicolaus Heinsius (1620–1681), scholar, diplomat, and accomplished neo-Latin poet, published a three volume edition of the works (I, 1658; II, 1659; III 1661; the engraved title page of the first volume bears the year of the last, 1661), together with three volumes of textual notes (undated). This is the first edition of all of Ovid's works to offer the reader texts of the poems that are based on an extensive firsthand knowledge of the manuscript sources and to supplement the printed texts with a full textual commentary in which manuscript variants are recorded and discussed, and alterations of the vulgate text, with which his readers were familiar, are noted. [1097]

II.5.1 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert erfuhr eine zunehmende Professionalisierung und Institutionalisierung klassischer Bildung. Gleichzeitig mit der Verbreitung lateinischer Bildung wuchs auch die Nachfrage an Übertragungen, welche die klassische Antike für ein noch breiteres Lesepublikum zugänglich machen sollten – Ovid blieb hier äußerst beliebt. Man erfreute sich an poetischen Formen der Übertragung, und gerade literarische Schwergewichte versuchten sich an Übersetzungen und Nachdichtungen, was deren Prestige und Stellenwert erweist.[1098]

II.5.1.1 Die Niederlande und Deutschland

Johan van Heemskerck (1597–1656), der mit *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*[1099] (Amsterdam 1637) den ersten frühneuzeitlichen Roman in niederländischer Sprache[1100] schreiben sollte, formte seinen Ausdruck und vollzog zugleich einen Sprachausbau, indem er bereits in Studienjahren

---

[1095] Vgl. Hopkins 2012, 197.

[1096] Schmitzer 2010, 568.

[1097] Possanza 2009, 322; Taylor 2017, 36 hat dagegen: „The first major Latin edition of Ovid's work published in the seventeenth century was the 1601 Frankfurt edition of Ovid's complete works; this was shortly superseded by those produced in the Dutch Republic, first by Daniel Heinsius and printed in 1629 in Leiden, and then by his son, Nicolaas Heinsius, whose edition was first printed in 1652 in Amsterdam, and was re-edited a number of times in the space of ten years and printed over twenty times in the second half of the century."

[1098] Hexter 2007, 1326.

[1099] Zu Deutsch etwa „Einführung in den Entwurf eines Batavischen Arkadien".

[1100] Parente 2018, 4f. Text der *Inleydinghe*: https://www.dbnl.org/tekst/heem001inle01_01 (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

französische Literatur der Renaissance und antike Texte in seine Muttersprache übertrug, darunter 1622 ***Pvb. Ovidii Nasonis Minne-kunst.*** Seine gereimte Nachdichtung sieht sich, wie seine Vorgänger (II.4.3.3), der Aktualisierung der Erotodidaxe verpflichtet, die er geographisch wie kulturell und moralisch anpasst, weswegen die mythischen Exempel Ovids großteils weichen müssen. Aber während Andries Nuts seine Liebeslehre auf einen häuslich-ehelichen Kontext anpasste, öffnet van Heemskercks Übertragung (aller drei Bücher)[1101] ihre *ars* hin zu gesellschaftsfähigem Auftreten im urbanen Setting Amsterdams, welches – im Kontext zunehmenden Nationalbewusstseins – zur würdigen Erbin Roms stilisiert wird. „Mindful of the future responsibilities awaiting young burghers of the emerging Republic, van Heemskerck links the private aspirations of his male and female readers for love and marriage to their public interest in contributing to the new cultural center on the IJ."[1102] Van Heemskercks Nachdichtung ist einer von vielen Beiträgen zu einer größeren Phase des sprachlichen Ausbaus, den die niederländische und deutsche Sprache teils gemeinsam vollzogen und für den Martin Opitz in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* eben diese humanistisch geprägte Auseinandersetzung mit der griechisch-römischen Antike für so wichtig erachtete.[1103]

Martin Opitz, „Der Vorreder Ovidius"[1104] im Libretto der ‚ersten deutschen Oper' *Dafne* (1627) **13–18**
Ich habe mich die schwere liebeßkunst/ / O dich/ mein Rom/ zu lehren vnternommen; Hab' auch gezeigt wie solcher brunst / Ein Hertze wider ab sol kommen. Daß man recht liebt kömpt durch mich/ / Daß man nicht liebt thue auch ich.
Opitz überarbeitete für den Komponisten Heinrich Schütz das italienische Libretto, das Ottavio Rinuccini für die „erste Oper der Geschichte" *La Dafne favola drammatica* (Musik: Jacopo Peri; Uraufführung 1598) verfasst hatte. In beiden Prologen stellt „Ovid" die Macht der Liebe ins Zentrum seiner Ausführungen. „Der Liebesdichter steht also buchstäblich direkt am Eingang der europäischen Operngeschichte."[1105]

II.5.1.2 Italien

Pietro Michiel(e), Autor verschiedener Liebesliteratur, insbesondere im Briefstil,[1106] übte sich ebenso an einer Übertragung der *Ars amatoria*. Seine expandierende Nachdichtung in *ottava rima*, ***L'arte de gli Amanti*** (Venedig 1628/32?), wendet sich, korrespondierend zum AD, in sechs Canti an die Männer und zweien an die Frauen.

[1101] Tatsächlich umfasst bei ihm Buch 3 sogar mit Abstand am meisten Seiten, nämlich 72 (91–162) gegenüber 44 von Buch 1 (9–52) und 37 von Buch 2 (53–89). Eine qualitative Untersuchung wäre hier noch zu leisten; der Befund fügt sich jedoch ins Bild, das Parente 2018, 9 zeichnet: „Van Heemskerck's early translation projects are intended to instruct his young, mostly female readers in the contemporary art of love. Inspired by selected episodes from the first three volumes of d'Urfé's *L'Astrée* and Sidney's *New Arcadia*, van Heemskerck seeks to honor the virtue and beauty of his Dutch 'nimphjes' and 'soetertjes' by providing them with exemplary narratives about the obligations and risks of romantic entanglements."

[1102] Parente 2018, 8f.

[1103] Opitz 1888 (ursprünglich 1642), 147; vgl. Parente 2018, 4 sowie meine Anm. 955.

[1104] Die zitierten Verse verkündet er nach einer Strophe über seine Unsterblichkeit und einer über Amors Macht in den *Metamorphosen*.

[1105] Trautsch 2021b, 320.

[1106] Favaro 2017, 22.

Giacomo Scaglia, „A' Lettori" *[= Vorwort des Hg.]*, in: **Pietro Michiel(e), *L'arte de gli Amanti*, s. p.**	
[… H]à voluto egli farne vna leggiadra immitatione, e non vna pedantesca traduttione. Per questa causa in alcuni lochi hà mutato il pensiero d'Ouidio, ò l hà accresciuto ò scemato à suo piacere. Non s'è però partito tanto dal concetto di esso Ouidio che se egli ritornasse viuo non riconoscesse l'inuentione dell'opera per sua. Haueua egli ridotto quest'opera à noue canti; ma perche nell'vltimo canto s'insegnauano alle Donne alcune cose, che con poco gusto sarebbero state vedute da gli Huomeni maritati; e perche anco si descriueuano alcune maniere di piaceri dishonesti; l'animo dell'Autore nō hà acconsentito di lasciar stampare tali cose, procurando d'eßere ne' suoi scritti conforme in tutto alla modestia de suoi costumi. Oltre che al sicuro non si sarebbe da superiori permeßo lo stāparle onde col leuarne molte stāze si è parimente scemato il numero de' cā[ti].	[…] E]r wollte davon eine anmutige Imitation anfertigen und nicht eine pedantische Übersetzung. Aus diesem Grund hat er an einigen Stellen den Gedankengang Ovids geändert oder hat ihn ausgebaut oder gekürzt nach seinem Belieben. Nicht allerdings hat er sich so sehr vom Konzept des Ovid verabschiedet, dass jener, würde er lebendig zurückkehren, nicht wiedererkennen würde die Grundidee des Werkes als die seine. Er hatte dies Werk überführt in neun Canti; aber weil im letzten Canto den Frauen einige Dinge gelehrt wurden, die wenig Anklang gefunden hätten bei den verheirateten Männern und weil auch beschrieben waren einige Arten von unanständigen Vergnügen, hat das Gemüt des Autors nicht zugestimmt, solche Dinge drucken zu lassen, und so Sorge dafür getragen, in seinen Schriften zu entsprechen der Anständigkeit seines Lebenswandels. Außerdem wäre mit Sicherheit nicht von der Obrigkeit erlaubt worden, sie zu drucken, wodurch mit dem Entfernen vieler Stanzen sich gleichfalls reduziert hat die Anzahl der Canti.
Die Unterscheidung in „immitatione" und „traduttione" verortet das Werk in den ‚translatologischen' Diskussionen seiner Zeit und unterscheidet es von den Nachdichtungen früherer Epochen, mit denen es den Anwendungsbezug der Erotodidaxe teilt. Für dessen Übertragung ist klar der Übersetzer verantwortlich gemacht, auch wenn im selben Atemzug betont wird, dass sein Lebenswandel nicht den (freilich nun getilgten) anstößigen Passagen entspricht (ein Motiv, auf das wir immer wieder getroffen sind; vgl. u. a. II.2.1; II.2.2; II.3.2.4). Interessant aber, dass dennoch der Verweis auf die Tilgung erfolgt und explizit auf Zensur durch die Obrigkeiten verwiesen wird – meines Erachtens ein Symptom beginnender Befreiung der Literatur und Bildung vom kirchlichen Einfluss.	

Welche Auslassungen also nahm Michiel(e) vor? Das ist schwierig zu rekonstruieren, denn wir wissen nicht, wie ausführlich er welches Thema nachgedichtet, wo er vielleicht auch Ausbauten vorgenommen hatte. Das Werkende, oft Opfer von Tilgungen, ist jedenfalls vorhanden, auch der Hinweis auf verschiedene Stellungen beim Sex. Dennoch ist aufschlussreich, was hier gegenüber Ovid fehlt (*kursiv gesetzt*):

Pietro Michiel(e), *L'arte de gli Amanti* 8	
81	
Ogni Donna gentil saper ben deve	Jede holde Frau muss genau wissen,
In qual modo, in qual'atto altrui più piaccia	auf welche Weise, in welcher Stellung sie Anderen am besten gefällt.
Onde quando il piacer d'amor riceue	Daher, wenn sie das Vergnügen der Liebe empfängt,
Del corpo suo leggiadra mostra faccia.	soll von ihrem Körper die Anmutige zeigen die Vorderseite.
Chi bello hà'l fianco, e di color di neue	Wer eine schöne Flanke hat, von einer Farbe wie Schnee,
Col tergo in sù ne le lasciuie giaccia.	soll mit dem Rücken nach oben bei den Liederlichkeiten liegen.
Quella, c'hà senza menda il seno e'l volte	Diejenige, die ohne Makel hat den Busen und das Gesicht,
Stia col volto, e col seno in su rivolto.	sei mit Gesicht und mit dem Busen nach oben gewandt.
82	
Diuersi I modi son d'usar d'amore	Verschieden sind die Vorgehensweisen, bei der Liebe
Le soaui lasciuie, & i diletti;	die süßen Liederlichkeiten und Vergnügungen anzugehen.
Non si conuiene à tutte à l'Amatore	Es passt nicht für alle, sich dem Liebhaber
Mostrasi à vn modo. Varie hā uari effetti.	zu zeigen auf dieselbe Art. Verschiedene haben verschiedene Effekte.
Di queste cose, ond'io son precettore	In diesen Dingen – daher bin ich Lehrmeister –
Alcun dar non potria maggior precetti.	könnte ein Andrer nicht größere Lehren bieten.
Credete, ò Dōne à quel, ch'io scriuo in carte	Verlasst euch, ihr Frauen, auf das, was ich zu Papier bringe,
Per lungh'uso Maestro di quest'arte.	[ich bin] durch lange Erfahrung Meister dieser Kunst.
83	
Bella Dea cui per sorte il terzo Cielo	Schöne Göttin [=Venus], der vom Schicksal der dritte Himmel
Frà gli altri erranti à regolare è dato,	unter den anderen Herumirrenden zum Steuern gegeben ist,

Deh scusami hor, se del silentio il velo Tener qui brama il canto mio celato. Di natiua honestà rigido zelo Nè le lasciuie il labro hà raffrenato. Di ciò, ch'à Donne io non insegno, cura Ne prenderà l'Amante, e la Natura.	oh, verzeih mir nun, wenn des Schweigens Mantel begehrt, hier meinen Gesang bedeckt zu halten. Der heimischen Sittsamkeit strenger Eifer hat für die Liederlichkeiten die Lippe gezügelt. Von dem, was den Frauen ich nicht beibringe, dafür trage der Liebhaber Sorge und die Natur.
84	
Mà già stanca è la penna. Habbia qui fine Quest'opera leggiadra. Et è ben hora, Che l'amorose Donne pellegrine (Si come fatto hā già gli Huomini ancora) Per me ne l'arte rese accorte al fine Di quel Fanciul, che l'anime innamora Scriuano sù le spoglie à parte à parte. Gran Maestro il MICHIEL fù di quest'arte.	Doch schon ist müde die Feder. Es habe hier ein Ende dies anmutige Werk. Und es ist an der Zeit, dass die verliebten Frauen, umherirrend, (so wie es bereits getan haben die Männer zuvor) von mir in der Kunst verständig gemacht zuletzt jenes Knaben, der die Seelen verliebt macht, auf die Beutestücke schreiben ihrerseits: [Unser] großer Meister war Michiel in dieser Kunst.

***Ars* 3,771–812**

nota sibi sit quaeque; modos a corpore certos sumite: non omnes una figura decet.	Es erkenne sich jede selbst; leitet die richtigen Vorgehensweisen von [eurem] Körper / ab: Nicht allen steht dieselbe Stellung.
quae facie praesignis erit, resupina iaceto; spectentur tergo, quis sua terga placent.	Diejenige, die ein auffallend schönes Gesicht hat, soll auf dem Rücken liegen. / Man schaue die vom Rücken her an, denen ihre Rücken gefallen. /
Milanion umeris Atalantes crura ferebat: *si bona sunt, hoc sunt aspicienda modo.*	*Milanion trug auf den Schultern Atalantes Schenkel:* *Wenn sie schön sind, soll man sie auf diese Weise ansehen.* /
parua uehatur equo: quod erat longissima, numquam *Thebais Hectoreo nupta resedit equo.*	*Eine Kleine soll reiten wie auf einem Pferd: Weil sie extrem groß war, hat nie* *seine thebanische Frau sich auf Hektor gesetzt wie auf ein Pferd.*
strata premat genibus paulum ceruice reflexa femina per longum conspicienda latus.	Auf die Matratze drücke die Knie, mit leicht nach hinten gebeugtem Nacken, / die Frau mit einer durchweg ansehlichen Seite.
cui femur est iuuenale, carent quoque pectora [menda, stet uir, in obliquo fusa sit ipsa toro.	Wenn sie jugendliche Oberschenkel hat, [und] sind auch die Brüste makellos, dann stehe der Mann, [und] quer strecke sie sich übers Kissen.
nec tibi turpe puta crinem, ut Phylleia mater, *soluere, et effusis colla reflecte comis.*	*Und halt es nicht für unschicklich, das Haar – wie die thessalische Mutter –* / *zu öffnen und leg den Kopf in den Nacken mit wallender Mähne.*
tu quoque, cui rugis uterum Lucina notauit, *ut celer auersis utere Parthus equis.*	*Du auch, der die Geburtsgöttin mit Falten den Bauch gezeichnet hat,* *benutze wie der schnelle Parther verkehrtherum das Pferd.*
mille ioci Veneris; simplex minimique laboris, *cum iacet in dextrum semisupina latus.*	*Tausend Spielarten kennt Venus; einfach und wenig Mühe kostet es,* *wenn sie halb rücklings auf der rechten Seite liegt.*
sed neque Phoebei tripodes nec corniger Ammon *uera magis uobis quam mea Musa canet;*	*Aber weder Apolls Dreifuß noch der gehörnte Ammon* *werden euch mehr Wahres als meine Muse singen.*
si qua fides, arti, quam longo fecimus usu, credite: praestabunt carmina nostra fidem.	Sollte es noch überhaupt Vertrauen geben, verlasst euch auf die Kunst, die ich aus langer Erfahrung heraus entwickelt habe: / Mein Gedicht wird euer Vertrauen rechtfertigen.
sentiat ex imis Venerem resoluta medullis *femina, et ex aequo res iuuet illa duos.*	*Es fühle den Sex zügellos aus tiefstem Inneren* *die Frau, und gleichermaßen soll diese Sache beiden gefallen.*
nec blandae uoces iucundaque murmura cessent *nec taceant mediis improba uerba iocis.*	*Auch sollen weder Koselaute und liebliches Murmeln ausbleiben* *noch mitten im Liebesspiel die anzüglichen Worte schweigen.*
tu quoque, cui Veneris sensum natura negauit, *dulcia mendaci gaudia finge sono.*	*Du auch, der die Natur das Empfinden beim Sex versagt hat,* / *täusche süße Freuden mit falschen Geräuschen vor.* /
(infelix, cui torpet hebes locus ille, puella, *quo pariter debent femina uirque frui.)*	*(Tragisch für ein Mädchen, wenn bei ihr gefühllos und ohne Empfindung der Bereich ist,* / *von dem zu gleichen Teilen Frau und Mann profitieren sollten.)*
tantum, cum finges, ne sis manifesta, caueto: *effice per motum luminaque ipsa fidem.*	*Nur, wenn du vortäuschst, mach es nicht offensichtlich, dafür sorge: erwirke durch Bewegung und Blicke selbst Glaubwürdigkeit.* / *Was gefällt, sollen sowohl Laute als auch Keuchen aus dem Mund verkünden.*
quid iuuet, et uoces et anhelitus arguat oris; *a pudet! arcanas pars habet ista notas.*	*Ach, ich schäme mich! Dieser Teil hat geheime Zeichen.* / *Diejenige, die nach den Freuden des Sex ein Geschenk vom Liebhaber fordert,* / *wird doch nicht wollen, dass ihre Bitten für bare Münze gehalten werden.*
gaudia post Veneris quae poscet munus amantem, *illa suas nolet pondus habere preces.*	
nec lucem in thalamos totis admitte fenestris: *aptius in uestro corpore multa latent.*	*Außerdem lasst kein Licht in die Schlafzimmer durch komplett offene Fenster:* / *besser bleibt von eurem Körper vieles versteckt.*

lusus habet finem: cycnis descendere tempus, duxerunt collo qui iuga nostra suo. 810 ut quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae inscribant spoliis NASO MAGISTER ERAT.	Das Spiel hat ein Ende: Von den Schwänen abzusteigen ist nun Zeit, / die mit ihrem Hals unser Joch zogen. / Und wie einst die jungen Männer, so sollen jetzt die Mädchen, meine Truppe, auf die Beutestücke schreiben: Naso war [mein/unser] Lehrer.
Die Nachdichtung bemüht sich um Re.produktion der *praecepta*; vorrangig inhaltlich, teils auch sprachlich-stilistisch. Ob dabei die „immitatione" die im Vorwort konstatierte Zustimmung Ovids ernten würde, ist fraglich, da durch die Aussparung seiner mythischen Exempla auch die ihnen innewohnende Komik ignoriert wird.[1107] Umgekehrt ist die Lehre nach zeitgenössischen Maßstäben poetisch ausgebaut. 83 ist offenbar als Ersatz für eine der Auslassungen gedichtet, auf die bereits das Vorwort hingewiesen hatte; quasi-paratextuell verweist der Autor hinter dem „precettore" (82) auf die Zensur und betont seine eigene Unzufriedenheit durch die so notwendig gewordene Entschuldigung gegenüber Venus. Dass daran die „heimische" Sexualmoral Schuld trage, deutet auf einen Topos hin, der mit dem Erstarken nationalen Bewusstseins in Europa immer häufiger auftaucht: Italien (in seiner stark neuplatonisch-petrarchistischen Prägung, siehe II.4.3.2 und passim II.4.3.4) sei gegenüber dem sinnlichen Frankreich das Land mit der strenger körperfeindlichen Sexualmoral (vgl. II.5.1.3 zu de Marolles sowie II.5.2.2 zu Algarotti). Deshalb ist, was bei Ovid schon Subversivität in sich trug, dort noch im 17. Jahrhundert Grund für Druckverbote: Die Idee der gleichen Lust der Frau findet sich in Michiel(e)s gedruckter Übertragung nicht, aktive weibliche Sexualität ist noch immer ein Tabu und die Vorstellung, Frauen könnten beim Sex auch die *ars simulandi* anwenden, anscheinend umso mehr. Offenbar konnten die verschiedenen Stellungen noch genannt werden, auch wenn darin bereits ein Bekenntnis zu Sex als Vergnügen und nicht der Reproduktion dienend liegt.[1108] Dass dieses Vergnügen Frauen lenken könnten, war in patriarchalen Strukturen nicht vorgesehen. „Ovid's explicit interest in women's experience of sex is rather exceptional, albeit soon qualified by a concern with the role it plays in male pleasure"[1109] (siehe dazu III.5). Trotz dieser Perspektivierung wurde die Passage, anders als bei Michiel(e), über Jahrhunderte hinweg zumeist komplett ausgespart[1110] – auch in gebundeneren Übertragungen wie bspw. den bekannten von Congreve ins Englische (II.5.2.1) oder Hertzberg ins Deutsche (II.5.3).	

Aufschlussreich ist, dass in dieser moralischen Umgebung Ovids Erotodidaxe dennoch weiterhin zu den gesellschaftlich relevanten Texten gehörte. Dies zeigt eine Extremform der Moralisierung, eine nahezu ‚feindliche' Übernahme, die in all ihrer inhaltlichen Neuschöpfung doch großen Respekt für die stilistische und strukturelle Arbeit Ovids zollt und ihn gänzlich adversativ zum Ausgangspunkt eigener Liebeslehre nimmt: Als Enkomion mit dem Anlass eines Ordensgelübdes einer Bologneser Contessa verfasste Angelo Antonio Sacco (Pseudonym: Leandro Oresteo) zusammen mit Priesterkollegen eine Anlehnung mit nachgedichteten Passagen, die zum Ziel hat: „ridurre al Sacro l'*Arte di Amare* di Ovidio" (so die Einleitung, f. IV). Buch 1 ihrer ***Arte d'amar Dio*** in drei Büchern beginnt beispielsweise in Adaptation:

Leandro Oresteo (= A.A. Sacco), *Dell'Arte d'Amar Dio Libri Trè* 1,1–6	
SE in questo Popol numeroso, e folto V'è chi d'amar la più bell'Arte ignori, E con qual morso hor libero, hor raccolto Reggansi i casti, e gl'innocenti Amori, Me legga:[1111] E dotto impari Arte sì bella Dal Cor gentil d'una gentil DONZELLA.	Wenn es in diesem Volk, so vielköpfig und zahlreich, wen gibt, welcher des Liebens wundervolle Kunst nicht kennte und, mit welchem Schmerz, mal frei, mal verschlungen, geführt werden die keuschen und die unschuldigen Liebschaften, lese er mich: Und gelehrt mag er lernen eine Kunst so schön durch das edle Herz einer edlen Maid.

[1107] Vgl. zum Humor in der Verwendung dieser *exempla* der *Ars* Gibson 2003, 390–396 passim.

[1108] Auch zu Ovids Zeiten präsentieren konservative Quellen wie Lukrez nur eine Sexstellung (Gibson 2003, 391f.).

[1109] Gibson 2003, 396.

[1110] Loubère 2011, 244: „La postérité de cette troisième partie a toujours été problématique: occultée, censure, atténuée ou détournée ou au contraire revendiquée, assumée, elle constitue tantôt l'horizon innommable des leçons d'amour et tantôt le cœur des érotiques qui s'attachent à rendre compte de cette partie du savoir amoureux. Le fait est que l'art de l'acte amoureux occupe une place difficile dans le champ littéraire."

[1111] Wir haben II.4.1.1 sowie II.4.2 (italienische Übertragungen) und II.4.3.3 (Laurier) beobachtet: Nicht selten liegt die uns ebenfalls überlieferte Variante *me legat* für *hoc legat* in *Ars* 1,2 zugrunde (III.2 zu Anm. 1773).

Weitere Beispiele für Anlehnungen, die auf Ovids Standardwerk rekurrieren: *De Arte Amandi S. Mariam* (Thomas Ravasinus, Modena 1706) und *De arte bene amandi, sive De diligendo Deo* (Caietanus Corazza, Rom 1724), welches seine adversative Aemulatio ganz explizit einleitet, vgl. 1,1–4: *Discere qui veram bene amandi nititur Artem, / Hos relegat versus, ut bene doctus amet. / Non ego lascivi venio Præceptor amoris, / Nec documenta meum turpia carmen habet*. (31).

Unzufrieden konnten die Verfasser mit ihrem Werk nicht sein, denn im Folgejahr 1699 erschien eine um eine *Remedia*-Anlehnung (in zwei Büchern) erweiterte Ausgabe des Werkes – mit gleicher Ausrichtung unter dem etwas ungelenken Titel: *Del remedio contro il raffreddamento dell'amor di Dio [...]*. Über diesen Umweg entsteht so ein *Remedia*-RD, das sich nicht als Palinodie zur eigenen *Liebeskunst*, sondern kontinuativ versteht. Darin allerdings einen Kommentar auf Ovids Ausrichtung der *Remedia* zu lesen, wäre wohl ein wenig zu weit gegriffen.

II.5.1.3 Frankreich

Im 17. Jahrhundert bestätigt Frankreich seine Rolle als Zentrum ovidischer Rezeption, es florieren die *Metamorphosen* sowie die *carmina amatoria*[1112] und sind in den Curricula der Schulen prominent vertreten;[1113] Rand spricht sogar von einer weiteren *aetas Ovidiana*.[1114] Allerdings erfährt auch hier die Antikenrezeption eine Neuausrichtung, was sich an verschiedenen Ansätzen der Ovid-Übertragung zeigt.

> His translations and transpositions had a self-conscious and sometimes deliberately provocative function. Offering a new version of Ovid's work not only necessarily engaged with his legacy and its traditions, but it was also a means of intervening in broader arguments about translation, French style, and the status and representation of ancient culture.[1115]

Taylor macht im 17. Jahrhundert in Frankreich drei in etwa aufeinander folgende Trends in der Übersetzung antiker Texte aus: zunächst klassisch humanistisch *(erudite, savant),* dann *burlesque*, schließlich *galant*.[1116]

Das erste Drittel des Jahrhunderts bringt noch überwiegend Übersetzungen hervor, die sich an traditionellen humanistischen Kriterien orientieren. Ovids Erotodidaxe erscheint in Prosa einmal als *Livre premier des Remèdes contre l'amour* (bis *Rem.* 396; [Paris] 1612)[1117] und als *Art d'aimer*, herausgegeben von Nicolas Renouard (Lyon 1622; mit den *Remedia* Lyon 1625).[1118]

[1112] Unter den *carmina amatoria* bleiben die *Her.* und *Am.* am wirkmächtigsten (Loubère 2007, 40; Taylor 2017, 1).

[1113] Vgl. Chatelain 2008, 63–87, bes. 65., wo sie Anteile der *carmina amatoria* in Florilegien vorführt.

[1114] „[T]he XVIIth century in French literature is another aetas ovidiana" (Rand 1963, 161; vgl. Taylor 2017,1).

[1115] Taylor 2017, 43; vgl. ähnliche Positionierungen im englischen *Ovidianism* v. a. der 1590er Jahre (II.4.3.4).

[1116] Taylor 2017, 43 und bis 77.

[1117] Loubère 2007a, 9.

[1118] Genannt ist als Übersetzer u. a. auf dem Titelblatt „le S$^{r.}$ Nasse", den Taylor (2017, 47 mit Anm. 22) leider unkommentiert mit Nicolas Renouard identifiziert. Dagegen spricht der Eintrag im *Allgemeinen Bibliographischen Lexikon* (F.A. Ebert 1830, 277): „l'art d'aimer trad. en franç. par Nasse. Lyon, Lautret, 1622, 12. – L'art d'aimer trad. par Nasse, avec les remèdes contre l'amour trad. par Renouard. Rouen, Dubosc, 1634, 12." Chatelain hat entsprechend: „Renouard [...] fait aussi paraître en 1622 *L'Art d'aimer d'Ovide… traduit par le sieur Nasse*, auquel il adjoint bientôt sa version des *Remèdes*." (2008, 35; vgl. 713). Diese Version der *Remedia* ist für Loubère 2007a, 81 die oben ebenfalls genannte von 1612 (mit Nachdrucken).

***Ars* 1,1f.**	
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dies lesen und nach Lektüre des Gedichts gelehrt lieben.
Nicolas Renouard (Hg.)**, *L'Art d'aimer d'Ovide* 1** *[Beginn]*	
Si quelqu'vn d'aduēture (entre vn peuple qui vante son origine de la Mere des Amours) ignore le bel Art-d'aimer, qu'il soit studieux de mes escrits, à fin qu'instruit en leur lecture, il puisse auec vtilité s'adonner à l'amour [...].	Wenn jemand abenteuerlustiges (aus einem Volk, das seine Abstammung von der Mutter der Liebe rühmt) nicht die schöne Kunst des Liebens kennt, so widme er sich meinen Schriften, damit er, geschult durch ihre Lektüre, im Stande sei, sich mit Nutzen hinzugeben der Liebe.
Ihre Eingangsverse erweisen gegenüber bisher besprochenen Übertragungen die Strukturtreue (inklusive entsprechender Wiedergabe des Ablativus absolutus) mit kleineren gelehrten („qui vante son origine [...]", vgl. *Ars* 1,60) sowie poetisierenden („bel Art-d'aimer") Kreationen. Die Übersetzung re.produziert die Sprechsituation: Ovids Ich-Sprecher wendet sich auch auf Französisch direkt an seine Leser – auch hier (siehe Anm. 1111) scheint das verwendete AD *me legat* („mes escrits") statt des in Kenneys Textausgabe favorisierten *hoc legat* zu bieten (III.2). Allerdings sind seine Leser nicht gleichbedeutend mit denen der Übersetzung, hier bedeutet die Einschränkung auf das „Volk, das seine Abstammung von der Mutter der Liebe rühmt," eine Distanzierung, die der Übersetzer vornimmt. Statt der Aktualität der Liebeslehre betont er also die örtliche und zeitliche Gebundenheit der Sprechsituation der *Liebeslehre*, welche verfasst wurde für eine antik römische Leserschaft.	

Während der Herrschaft Ludwigs XIV., im „Grand Ciècle" ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beginnt dann eine Abwendung von der Gelehrsamkeit der Humanisten (aus der sich noch Heinsius' Editionsprojekt speiste) und Strategien wie der allegorischen Interpretation.[1119] Ihrer Ernsthaftigkeit werden neue Formen mondäner Leichtigkeit gegenübergestellt, die gleichzeitig die eigene französische Kultur gegenüber dem mächtigen antiken Erbe zu etablieren versuchen.[1120] Übertragungen aus dieser Zeit zeigen folglich auch keine Scheu, den antiken Text an die Gepflogenheiten, Sitten und Moral der Zielkultur anzupassen. Um die Mitte des Jahrhunderts entwickelte sich aus diesem Kontext heraus eine prägende kulturelle, vor allem literarische Strömung: die *galanterie*. Ab den 1660er-Jahren als Bewegung konsolidiert, stand die *galanterie* für eine moderne Form der *urbanitas*, der Kultiviertheit,[1121] und strebte dem Zeitgeist entsprechend eine selbstbewusstere Rezeption der Antike mit Blick auf Fortentwicklung und Verfeinerung der eigenen Kultur und Sprache an.[1122] Ihr Kernthema und Schauplatz des Ringens um die genaue Gestalt dieser neuen Finesse waren Liebe und Erotik. Die *galanterie* ließe sich also versuchsweise definieren als „un art d'aimer et de vivre en sociéte, héritage d'un long procès de civilisation".[1123] *Urbanitas* und *amor* – nicht verwunderlich, dass Ovid als einziger antiker Autor nicht zunehmend kritisch betrachtet, sondern gefeiert wurde als „le plus galant de tous les poètes".[1124] Seine Poetik und Ästhetik wurden bewundert und nachgeahmt, seine proteische Dichtung faszinierte. Denn die galante Ästhetik, der Blick für das, was gefällt, und die Erwartung an sich selbst, die „art de plaire" zu befolgen, galt gerade auch für die Literatur, der wichtigsten Ausdrucksform der *galanterie*. Als Gegenentwurf zur humanistischen Textarbeit, die als verstaubt, lebensfremd und elitär empfunden wurde, forderte man von der Lektüre Genuss für ein breiteres Publikum, jedoch gebildet genug, solch literarisches Spiel zu goutieren. In Ovid erkennt man ein Ideal literarischer Heiterkeit, Verspieltheit, Leichtigkeit, Gefälligkeit, Feinheit. Chatelain stellt

[1119] Vgl. Chatelain 2008, u. a. 10f.

[1120] „The status afforded to ancient culture and the prevailing modes of its interpretation were being challenged by those seeking to champion French culture" (Taylor 2017, 1).

[1121] Siehe die ausführliche Untersuchung der Epoche durch Denis 2001, v. a. 95–124.

[1122] Taylor 2017, 1.

[1123] Denis 2001, 9.

[1124] Thomas Corneille, Übersetzer u. a. von *Heroides/Amores* (in Auswahl; Paris 1670), zitiert nach Coon 1930, 285.

rückblickend fest: „L'Ovide savant s'est transformé en un Ovide galant, un poète de société, mondain et enjoué."[1125]

Dies scheint auch der Grund dafür zu sein, dass die Mitte des Jahrhunderts so beliebte „burleske Travestierung" antiker Autoren bei Ovid nicht so recht gelingen mochte. Denn eigentlich nehmen diese Verstravestien gegenüber der Antike und ihrer Aktualisierung gleichermaßen eine ironische Haltung ein; die antike Welt wird dabei als unbeholfen, als hölzern und steif persifliert. Diese burleske Unterwerfung des ungewollt komischen Originals durch die bewusst komische Moderne funktionierte bei Ovid offenbar kaum; beim Meister ironischer Geisteshaltung, selbst *‚burlesque' avant la lettre*, wollte sie nicht recht gelingen.[1126] Zwei Nachdichtungen kleiden dennoch die *Ars* in burleskes Gewand, nämlich *L'Hérato-technie, ou l'Art d'aimer d'Ovide, en vers burlesque, par le sieur D.L.B.M.* (Paris 1650) sowie ***L'art d'aimer d'Ovide avec les remèdes de l'amour nouvellement traduits en vers burlesques*** von **Claude DuFour de la Crespelière** (Paris 1662).[1127] Ein kurzer Auszug (wie oben aus den Eingangsversen der *Ars*), und wir hören einen gänzlich anderen Tonfall angeschlagen als Anfang des Jahrhunderts:

C. DuFour de la Crespelière (?), ***L'Art d'aimer d'Ovide [...] en vers burlesques* 1,1–10, 1f.**	
Si quelqu'un d'entre les Romains, De l'art qui forge les humains, N'a pas connaissance certaine, Qu'il écoute ce que ma veine S'en va tracer sur ce sujet, Qu'il ait mes écrits pour objet; Et je gageray bien ma vie, Que malgré les dents de l'envie, Il pourra dedans moins d'un mois Mettre un pucelage aux abois.	Wenn jemand unter den Römern von der Kunst, die die Menschen prägt, keine sichere Kenntnis hat, so lausche er dem, was meine künstlerische Ader skizzieren wird zu diesem Thema, so nehme er sich meine Schriften zum Gegenstand; und ich verwette mein Leben darauf, dass er – trotz hitziger Gefühle – im Stand sein wird, in weniger als einem Monat eine Jungfräulichkeit zu übermannen.
Einzig die Beibehaltung der Ich-Perspektive bei Betonung der Historizität der Erotodidaxe („d'entre les Romains", 1) verbindet DuFours Übertragung mit der Renouards, obschon die damit einhergehende Distanzierung gegenüber der Antike einmal aus der humanistischen, einmal aus der burlesken Haltung gegenüber dem Text entspringt. Besonders auffällig ist die Betonung des Körperlichen über die an den Anfang gezogene Jagdmetaphorik (10), wodurch die *Kunst der Liebe* auf eine Kunst des Eroberns reduziert wird. Ausgebaut ist die Stilisierung des Ich als kunstvoller und kenntnisreicher Dichter (4–7), wohingegen Ovids *praeceptor* die Lehrfunktion des Gedichts fokussiert. *Ars* 1,2 kommt mit *me legat* (auch DuFour las wohl *me legat*, nicht *hoc legat*, vgl. den Kommentar zu Renouards Übertragung oberhalb sowie III.2) und dem unpersönlichen *lecto carmine* außerdem im Vergleich recht schlicht daher.	

Die ironische Grundhaltung richtet sich hier dann auch nicht gegen das antike AD, sondern gegen eine zeitgenössische Sexualmoral. DuFour hat sein RD geradezu subversiv gestaltet[1128] gegen die aufstrebende Ideologie von Erotik als vom Körperlichen gelöste Kunstform und für einen im Leben verankerten *amour*. In dieser Hinsicht aktualisiert die Nachdichtung eine Funktion der *Ars amatoria*, die wir bisher eher unterdrückt sahen: Das RD nutzt wie Ovid (III.5) die Möglichkeit, gegen eine als unnatürlich emp-

[1125] Chatelain 2008, 7.

[1126] Vgl. Taylor 2017, 57–69 und Battista 2010, 145, die in anderem Zusammenhang über die *Ars* äußert: „Già nel dare ad un'opera di contenuto frivolo la forma didascalica si legge un movimento di rovesciamento burlesco".

[1127] „Bibliographic catalogues attribute this text to DuFour; for this reason I will use this attribution here. Loubère endorses it, but Chatelain is less certain, suggesting citing textual differences between this and another edition attributed to DuFour: *Les Remèdes contre l'amour. Travestis des vers latins d'Ovide, en vers burlesques et divisez en dix chapitres par le sieur du Four C., médecin* (Paris: O. de Varennes, 1666)." (Taylor 2017, 73 Anm. 69; vgl. Chatelain 2008, 722).

[1128] Loubère 2007, 40–50.

fundene Sexualmoral anzuschreiben. DuFour positioniert sich damit in einer kulturellen Auseinandersetzung in Frankreich, die man heute als zwei Ausprägungen der *galanterie* interpretiert:[1129] *belle galanterie* und *galanterie licencieuse*. Die beiden Termini benennen zwei Extrempositionen eines Kontinuums, welche die zeitgemäße Weiterentwicklung des Eros unterschiedlich auslegten:[1130] einerseits das Konzept, mit dem wir DuFour identifizieren, die *galanterie licencieuse*, mit ihrer Ästhetik einer „art de contrepoint" von Ironie, Scherz, Spiel und einer – trickreich versteckten oder munter zur Schau gestellten – Sinnenfreude, den Blick lenkend auf sexuelle Offenheit; andererseits die zunehmend dominierende *belle galanterie*, entstanden im Umfeld von Salons, die von Frauen besucht, geleitet und geprägt waren (prominent: Madelaine de Scudéry). Als Verbindung von Idealen höfischer Minnekonzeptionen mit (neu-) platonischer Mystik (vgl. II.4.3.2) interessierte sie sich besonders für eine respektvolle, kultivierte, teils geradezu sublimierte (Liebes-)Kommunikation mit Frauen und „une valorisation des grâces féminines";[1131] in der Propagierung dieses Eros-Entwurfes gerierte sie sich wesentlich ernsthafter, mitunter orthodox. Kurz: „*belle galanterie* was refined and polite; *galanterie licencieuse* was its erotic cousin."[1132]

Ovid passte gut zu dieser Dualität, denn seine Dichtung konnte sowohl elegant und ‚höf-lich', oder eben frivoler bis parodistisch ins Französische übertragen werden.[1133] Ja, manche sahen in ihm die Polarität beider Wesen der *galanterie* idealerweise verkörpert, war er doch der kultivierte Liebesdichters einer- und der wegen Amoralität Exilierte andererseits. In diesem Spannungsfeld hatten sich demnach auch Übersetzungen und Nachdichtungen zu verorten, wobei man *Heroides* und *Amores* eher als „galant" im Sinne der *belle galanterie* verstand und die *Ars* eher Richtung körperlicher Liebe, zumindest lebenspraktischer und weniger offen für Transzendenz und Überhöhung. Allerdings zeigen insbesondere Vor- und Nachworte, wie hier Autoren um eigenständige Positionierung rangen. Diese neuerliche *aetas Ovidiana* lässt folglich in erster Linie das Interesse an den *Amores* und der *Ars amatoria* aufleben,[1134] sie etablieren sich – noch einmal nach dem Mittelalter – als Referenztexte für eine (erneuerte) Poetik der Erotik und Liebe, was sich in zahlreichen Formen der Rezeption niederschlägt:[1135] von Adaptation bis Imitation zur adver-

---

[1129] Hier folge ich der überzeugenden Argumentation Taylors (2017, 73), welche die Auffassung Loubères (2007, 40–50) widerlegt, DuFour de la Crespière versuche, den *amour galant* gegen den idealisierenden *amour tendre* des Zirkels um M. Scudéry in Stellung zu bringen. Taylor hält dies (mit anderen) für eine veraltete Vorstellung; vielmehr habe es eben mehrere Auslegungen „galanten" *amours* gegeben (siehe Haupttext; vgl. Kroll 1996, 266–275).

[1130] Die folgenden Ausführungen stützen sich insb. auf Taylor 2017, 69–91 und Denis 2001, v. a. 13f.; 124; 177; 276–286; 287f.

[1131] Denis 2001, 15; vgl. 287–338 zum „*Eros* galant". Dahinter liegt natürlich eine Definition von Weiblichkeit bzw. eine Erwartungshaltung gegenüber Frauen, sich entsprechend graziös, anmutig zu verhalten; einen „galanten" Mann wiederum erkennt man an gepflegten Umgangsformen, an Kenntnis und Befolgen sozialer Verhaltensspielregeln.

[1132] Taylor 2017, 8.

[1133] Taylor 2017, 70f.

[1134] „Le second XVII[e] siècle semble ainsi se détourner de la lecture trop exclusivement privilégiée du poème mythologique pour considérer l'ensemble de l'œuvre ovidienne, et en particulier les œuvres élégiaques et amoureuses." (Chatelain 2008, 10). V. a. von 1650 bis 1660 gab es eine Welle liebeselegischer Dichtung in Bezug zu den *Amores*.

[1135] „[T]here was a surge of interest in Ovid's love poetry in the last third of the seventeenth century when it was translated to suit the dominant *galant* mode. This interest was shown in both Ovid's *Amores* and in the wealth of translations and versions of his *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris* that proliferated in the final decades of the century." (Taylor 2017, 69; vgl. Chatelain 2008, 10 und besonders 34–61). Diese Beliebtheit in ‚galanten' Zirkeln zeigt sich – wie in der englischen *Restoration* (II.5.1.4) – zudem an einer Reihe von Werken, die ihr Interesse auf Ovids Leben richten, z. B. Gabriel Gilberts Theaterstück *Les Amours d'Ovide* (Paris 1663) und Madame de Villedieus Roman *Ovide, ou Les Exilez de la Cour d'Auguste* (1672, erweitert und unter geändertem Titel 1678; vgl. Anm. 1162 sowie 1199; siehe dazu genauer Taylor 2017, 78–97).

sativen Anlehnung, von der nahezu wortgetreuen Übersetzung über modernisierende Nachdichtungen bis hin zu Neuschöpfungen galanter Erotodidaxe verschiedener Gestalt.

> Le modèle ovidien – moins celui des *Métamorphoses* que de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour* – s'impose à partir des années 1650, et durablement jusque vers 1685, comme l'archi-texte fondateur, suscitant versions et adaptations de toute nature, en vers comme en prose, tandis que dès 1660 ces „arts d'aimer" font l'objet d'examens inquiets, raffinant de subtilité et de délicatesse, dans les Questions d'amour et les Maximes galantes héritées des Demandes d'Amour, Jeux-partis et tensons de la lyrique médiévale du XIII[e] siècle.[1136]

Die Formulierung „s'impose" sollten wir jedoch primär beschränkt sehen auf die mächtige Präsenz des Themas „Liebe" in der literarischen Produktion und insbesondere den Ansatz, hier das richtige Verhalten be- oder vorzuschreiben, also die Verbindung von Erotodidaxe und dichterischem Anspruch. Nicht gilt dies für die zugrundeliegende Konzeption des Eros, denn hier war es Ovid, der überformt wurde: Sein *amor* wurde, wie Vor- und Nachworte dezidiert diskutierten, mehr in die eine oder andere Richtung stilisiert, für oder gegen eine der beiden Richtungen ‚frisiert'. Gerade die bezüglich literarischer Produktion und Wirkung übermächtige *belle galanterie*, zu deren Werken im Folgenden ein wenig zu sagen sein wird, verstand beziehungsweise vereinnahmte die *Ars amatoria* als antiken Wegweiser zu ihrer Form der *galanterie*, als wirklichen moralischen Erzieher in kunstvoller Form.[1137]

Gabriel Gilbert, *Sur l'art d'aymer d'Ouide. A Philis. Madrigal*	
CETTE lecture est sans égale Ce liure est vn petit Dedale, Où l'esprit prend plaisir d'errer; Philis suiuez les pas d'Ouide, C'est le plus agreable Guide, Qu'on peut choisir sans s'ègarer.	Diese Lektüre ist ohnegleichen, dies Buch ist ein kleiner Dädalus, wo der Geist Gefallen findet, umherzuschweifen; Philis, folgen Sie den Schritten Ovids, dieser ist der genehmste Führer, den man wählen kann, ohne fehlzugehen.
Das Madrigal von 1661 war eine Beigabe zu einem entsprechenden Buchgeschenk und ist eines von zahlreichen kleinen Gedichten Gilberts an verschiedene Frauen. Zwei Aspekte stellt er ins Zentrum seiner Lektüreempfehlung: den „plaisir", vorrangig wohl den literarisch-ästhetischen Genuss, und Ovid als „guide", als angenehmen Leitfaden, der den richtigen Weg zeige. Dieser kann durchaus gemeint sein – wie ein zweites von Chatelain 2008 (344f.) zitiertes Madrigal und eine 1652 erschienene bearbeitete Paraphrase von Buch 3 der *Ars amatoria* zeigen[1138] – als Weg nicht nur zu einer Kunst des Gefallens, sondern zur Kunst einer ernsthaften Liebe. Nur Vers 2 und 3 eröffnen die Perspektive für leisen Zweifel: Wie genau ist „errer" gemeint? Doch auch mit der Konnotation der (moralischen) Abwege oder zumindest nicht offiziell vorgesehenen Pfaden? Und wenn das Buch „ein kleiner Dädalus" ist, wie groß ist für uns Leser/-innen die Gefahr, zum Ikarus zu werden? In diesem Sinne deutet man heute die Passage *Ars* 2,21–98, wo sich Ovids *praeceptor* mit Dädalus parallelisiert: als Warnung an den Schüler, dass ungenaue Befolgung der Liebeslehre zum Absturz führen muss.[1139]	

Die *Ars amatoria* und Ovid werden damit „galant" *avant la lettre*, da er – so die populäre Einschätzung – auf geniale Weise die so wichtige Verbindung von Ethik und Poetik ins Werk zu bringen vermochte. Gerne folgte man ihm, der in *Rem.* 10 über die *Ars* geschrieben hatte *et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit,* darin, amouröses Handeln ganz dem Verstand zu unterwerfen: „en soumettant l'amour à la raison",

---

[1136] Denis 2001, 289 mit zahlreichen Beispielen auf den Folgeseiten.

[1137] Chatelain 2008, 344–363.

[1138] Chaulieu, *A Mademoiselle, D.R. En luy envoyant l'Art d'aimer d'Ovide* bzw. *Petits raisonnements tirez du III. livre de l'Art d'aimer d'Ovide*.

[1139] Siehe Janka 1997, 57–106, insb. 59–61 mit Diskussion weiterer Deutungsmöglichkeiten; III.4, Anm. 1830.

so formuliert es Louis Le Boulanger in seiner *Morale galante* (Paris 1669, 16, siehe die folgenden Ausführungen). Diese „galante" Moral propagierten in Abwandlungen alle Werke der *belle galanterie*, die damit inhaltlich über die mittelalterliche höfische Liebe hinausgehen, oft allerdings, wie oben erwähnt, an deren Genres anknüpften.

Ich beginne die kleine ‚Werkschau'[1140] mit einer Ausnahme von der Regel. Bereits 1610 veröffentlicht, stellen *Les Secrettes Ruses d'Amour* (anon., Paris 1610) eine Art frühen ‚Pick-up-Ratgeber' (vgl. II.6.2.3) dar, wie auch der Untertitel deutlich macht: *ou est monstré le vray moyen de faire les approchees, & entrer aux plus fortes places de son Empire.* Nicht von ungefähr wird dieser pragmatische Leitfaden in der Folge häufig mit einem Kurtisanen-Dialog des berüchtigten Pietro Aretino (knapp II.4.3.2) und anderen offen erotischen Gedichten veröffentlicht.[1141] Im Gegensatz zu diesem Handbuch steht die von Ovid inspirierte ***L'Art de plaire*** (Paris 1655) von **Gabriel Gilbert** bereits ganz im Zeichen der *belle galanterie.* Diese „Kunst zu gefallen" konkretisiert sich in sozialen Verhaltensregeln, die im Sinne der Neujustierung der Geschlechterrollen in je einem Buch an Frauen und einem an Männer gerichtet sind. Ja, an den Beginn seiner *Art* platziert Gilbert die Erotodidaxe für Frauen, die hier zunächst ähnlich unterrichtet werden wie bei Ovid, in dessen Tradition er sich expressis verbis stellt: Wie verschaffe ich mir Anmut, Grazie, durch die ich dann attraktiv bin? Gilberts Aemulatio besteht darin, seine *praecepta* mit dem Flair des *bel esprit* seiner Zeit auszustatten, was sich deutlich in den Anweisungen zu „galanter" Konversation niederschlägt. Seine Neubewertung weiblichen Potenzials expliziert er in den Schlussversen des ersten Buches, das er der „serenissime Reyne de Svede" gewidmet hatte:

Gabriel Gilbert, *L'Art de Plaire* 1, 25	
Si les Dames qui sont la fleur des Nations, Et par qui de Venus le Sceptre se conserue, Sçauoient bien accorder Citherée & Minerue, Les Muses, & l'Amour, la gloire, & les beautez, Si toutes possedoient tes rares qualitez, Ces lumieres d'esprit, & ces vertus diuines, Qui te font renommer entre les Heroïnes Leur gloire passeroit la gloire des Cesars. Amour brusleroit tout de leurs diuins regards, Dans vn Char éclattant de flame & de lumiere, Elles triompheroient par tout cet Emispere, Et ce Dieu redoutable, & que l'on peint aislé, Voleroit bien plus loin, que l'Aigle n'a volé.	Wenn die Damen, die die Blüte der Nationen sind und durch die Venus das Szepter sich bewahrt, genau wüssten, wie man in Einklang bringt Cytherea und Minerva, die Musen und die Liebe, den Ruhm und die Reize, wenn alle deine außergewöhnlichen Eigenschaften besäßen, diesen glanzvollen Geist und diese göttliche Tugend, die dich einreihen unter die Heroinen, ihr Ruhm überträfe den Ruhm der Cäsaren. Amor würde glühen, gänzlich, von ihren göttlichen Blicken, in einem Wagen, gleißend von Flammen und Glanz; sie würden triumphieren auf dieser ganzen Hemisphäre und dieser Gott, furchteinflößend und den man darstellt mit Flügeln, / er würde fliegen, viel weiter, als der Adler [je] geflogen ist.
Die Angesprochene ist, wie gesagt, die Königin von Schweden, die laut der an sie gerichteten Widmung alles, was man von den berühmtesten Amazonen kenne, übertreffe – hinsichtlich Zügelung der Natur und Hinzufügen zur Schönheit, berühmt nicht als Königstochter und Thronerbin, sondern ausgezeichnet durch ihre eigene Tugend. Folglich liegt Amors Triumph, hier in Anlehnung an *Am.* 1,2 dargestellt, potenziell ebenfalls in weiblichen Händen. Auch wenn das zitierte Enkomion weibliches Vermögen hymnischer lobt, als Ovid es getan hatte, so erweist Gilberts expliziter Anschluss an den antiken Vorgänger doch, dass die fast ausschließlich misogyne Rezeption der *Ars* nicht alternativlos ist – siehe unsere Diskussion von *Ars* 3 in III.5.	

[1140] Falls nicht spezifischer angegeben, stütze ich mich bei den folgenden von Ovid inspirierten Werken neben meinen eigenen Recherchen auf Denis 2001, 289–304, Loubère 2007, 50–84 sowie Chatelain 2008, 327–363.

[1141] Ich bin auf zwei Ausgaben von 1611 (dazu hier eine als Einzelband) und Paris 1618 gestoßen. Das Gedicht ist nicht zu verwechseln mit *Les Ruses d'amour: Pour Rendre ses favoris contens* (Ville Franche 1681), die kürzere Liebesgeschichten zu einem insgesamt deutlich umfangreicheren Band versammeln.

Wie das erste legt auch das zweite Buch großen Wert auf Galanterie in der Konversation. Außerdem lehrt es die Männer überhaupt „galantes" Verhalten, auch außerhalb der Liebe – wie agiere respektive wirke ich am besten in der Gesellschaft? Nicht die bloße Verführung, sondern Persönlichkeitsbildung und Verhaltensschulung stehen im Vordergrund. Für den Schluss hat sich der Autor den offenbar wichtigsten Rat aufgehoben:

Gabriel Gilbert, *L'Art de Plaire* 2, 46	
Mais ie sçais vn secret plus merueilleux cent fois D'asseruir la raison sous d'amoureuses loix, Et qu'Ouide iadis n'ensigna point à Rome, L'art de plaire est celuy de se rendre honneste- [homme	Aber ich weiß ein Geheimnis noch wunderbarer, einhundert Mal, als den Verstand Liebesgesetzen zu unterwerfen, und das hat Ovid einst gar nicht gelehrt in Rom: Die *Kunst zu gefallen* ist die, aus sich einen Ehrenmann zu machen.
Si tu sçais acquerir les belles qualitez Tu sçauras bien toucher les plus rares beautez En ioignant les vertus aux graces naturelles Tu sçauras triompher des cœurs les plus rebelles Le merite peut tout, chacun en est charmé; Deuiens ayamable enfin, & tu seras aymé.	Wenn du weißt, wie man die schönen Eigenschaften erwirbt, dann wirst du genau wissen, wie die außergewöhnlichsten Schönheiten zu erlangen sind; / durch Verbindung der Tugenden mit natürlicher Anmut / wirst du wissen, wie du triumphierst über die widerspenstigsten Herzen; / der Vorzug kann alles, jeder ist davon bezirzt; / Werde letztlich liebenswert und du wirst [auch] geliebt.
Ut ameris, amabilis esto, diesen Rat hatte Ovid allerdings durchaus gegeben (*Ars* 2,107). Doch stand sein Name nicht primär für das *tenere* aus Buch 2, sondern eher für das Erobern aus *Ars* 1 und seine Kunst für Künstlichkeit und Täuschung. Die *galanterie* entdeckt diese insofern teilweise neu, rückt andere Aspekte in den Blick.	

Ut ameris, amabilis esto (*Ars* 2,107) erfreut sich in der *galanterie* großer Beliebtheit. In abgewandelter Form übernimmt es auch **Roger de Bussy-Rabutin** in seine Sammlung amouröser Leitgedanken, den ***Maximes d'amour*** (Paris 1663), die zu Beginn (und ebenfalls ‚Ladies first') mit folgenden Prinzipien die *galanterie in nuce* beschreiben:

Roger de Bussy-Rabutin, *Maximes d'amour*, 387	
POVR LES FEMMES.	FÜR DIE FRAUEN.
Aimez, mais d'vn amour couuert Qui ne soit iamais sans mystere; Ce n'est pas l'amour qui vous perd, C'est la manière de le faire.	Liebt, aber in verdeckter Liebe, die niemals ohne Mysterium sei. Es ist nicht die Liebe, die Euch verdirbt, es ist die Art und Weise sie zu praktizieren.
POVR LES HOMMES.	FÜR DIE MÄNNER.
Si vous voulez rendre sensible L'objet dont vous estes charmé, Pourueuque dans le cœur il n'ait rien d'imprimé, La recepte en est infaillible, Aimez, & vous serez aimê.	Wenn ihr empfänglich machen wollt das Objekt, von dem ihr verzaubert seid, und sofern im Herzen kein Eindruck hinterlassen ist – das Rezept dafür ist unfehlbar: Liebt und ihr werdet geliebt werden.

De Bussy-Rabutin, wohl vertraut mit Ovids Erotodidaxe,[1142] übernimmt die Rolle des *praeceptor* eines galanten *amours* für Höflinge, der neben inhaltlichen Anleihen mit verwandten sprachlichen Mitteln agiert, insbesondere in der oft sentenzenhaften Abgeschlossenheit der einzelnen *praecepta*.

[1142] Er verfasste auch eine reduzierende Übertragung der *Remedia amoris,* um 1668 als Teil eines Briefs. „La paraphrase des *Remèdes* est une belle réussite de la littérature galante: mêlée de prose et de vers (irréguliers), elle obéit à une esthétique du burlesque tempéré, qui retrouve la tonalité du début du poème ovidien." (Chatelain 2008, 335f., Anm. 81).

Roger de Bussy-Rabutin, *Maximes d'amour*, 396	
Alors que vous vous parlerez, Dans tout ce que vous vous direz, Amans, pas un mot de rudesse, Ny dans vostre ton point d'aigreur; L'amour subsiste par tendresse, L'amour s'entretient par douceur.	Während ihr miteinander sprecht, in allem, was ihr einander sagt, Liebende, kein Wort in Grobheit, genauso in Eurem Ton keinerlei Schärfe. Die Liebe besteht fort durch Zärtlichkeit, die Liebe hält man instand durch Süße.
***Ars* 2,151f.**	
este procul, lites et amarae proelia linguae; dulcibus est uerbis mollis alendus amor.	Haltet euch fern, Streitigkeiten und Auseinandersetzungen mit scharfer Zunge; / mit süßen Worten gehört genährt die zarte Liebe.

Auch wenn hier lange marginalisierte Aspekte von *Ars* 2 re.produziert werden, nähert sich de Bussy-Rabutin dem AD nicht kontinuativ, er sieht sein Werk als eine ‚Anti-*Ars*', wie er im Vorwort bereits ankündigt: Er wende sich (ebenfalls) an „messieurs les courtisans", aber, um ihnen einen Spiegel vorzuhalten – denn Ovid habe Trugbilder fabuliert. Anders er selbst: Er werde die ständigen Seufzer und sehnsuchtsvollen Klagen zeigen.[1143] De Bussy-Rabutin geht es letztlich um eine ehrliche, tiefe Liebe, die Spielerei mit Eifersucht o. ä., wie es Teil der Beziehungsführung bei Ovid ist, ablehnt (vgl. *Maximes* 2 und 9). „Bussy est en effet représentatif de la morale galante, [...] à la recherche d'un équilibre entre le sentiment spontané et les règles d'une conduite sociale."[1144]

Louis Le Boulanger versucht in seiner ***Morale galante, ou l'art de bien aymer*** (Paris 1669) eine eben „galanter" Moralität unterworfene Systematisierung des Eros. Sein Prosawerk mit zahlreichen Verszitaten zeitgenössischer Liebesdichtung, „un veritable centon de la galanterie",[1145] widmet er – und das unterstreicht den moralischen Bildungsanspruch – dem erst 5-jährigen Louis de Bourbon, genannt Le Grand Dauphin. Weiterhin für diese Strömung freierer *arts d'aimer* zu nennen wären die (wohl fälschlicherweise) Blaise Pascal zugeschriebenen *Discours sur les passions de l'amour* (1652?), *La Clef des Cœurs* (anon. Paris 1676), zwei Werke des Arztes François-Savinien d'Alquié, *La Science et l'Ecole des Amans* (Amsterdam 1677) sowie *La Defence du Cœur, contre les ataques d'Amour* (Amsterdam 1681) und von einem Autor mit den Initialen „D.M." *La Politique des Amans* (Paris 1683).

Wir werden nun einen Blick auf einige der Übertragungen ins Französische werfen, die die *galanterie* hervorgebracht hat. 1660 erscheinen zweisprachig und kommentiert ***De Arte Amandi, et Remedio Amoris Libri Quinque. [...]. / Les Livres d'Ovide de l'Art d'Aimer, et des Remedes d'Amour [...]*** von **Michel de Marolles**. Gleich mehrfach kommt der Übersetzer vor den Texten auf sein Vorgehen zu sprechen.

Michel de Marolles, *De Arte Amandi, et .../ Les Livres d'Ovide de l'Art d'Aimer, et ...* **1** *[Hinweis vor dem Beginn der Übersetzungen]*	
Les livres d'Ovide, [...] *Rendus fort honnestes dans la Version en ne faisant que changer peu de chose dans la force de l'expreßion & le veritable sens de l'Autheur pour l'expliquer à la fin de l'Amour de la Philosophie.*	Die Bücher von Ovid, [...] *übertragen überaus getreu in der Übersetzung, wobei nur wenige Dinge geändert werden in der Ausdrucksstärke und dem wahren Sinn des Autors, um diesen zu erklären mit dem Ziel der Liebe zur Philosophie.*

[1143] „[V]ous y verrés neantmoins au naïf la description veritable de vos personnages, ou plustot les metamorphoses naturelles de vous-mesmes, tres-dissemblables de celles d'Ovide; celles-là n'estant qu'imaginaires et chimeriques, et celles-cy reelles, physiques et veritables, lesquelles vous manifestés clairement par vos souspirs continuels, vos plaintes languissantes" (Ausgabe Paris 1663, die nicht dem mir vorliegenden Almanach entspricht, zit. nach Denis 2001, 295).

[1144] Chatelein 2018, 342.

[1145] Denis 2001, 298; zum Werk selbst siehe Chatelain 2008, 342f.; Denis 2001, 297f.

2a *[Hinweis vor dem Beginn der* Ars*-Übersetzung, nur eine Seite darauf]*	
L'Art d'Aimer d'Ovide. Selon la lettre: *Mais non pas selon le sens du Traducteur qui le veut expliquer à la fin de l'Amour de la Philosophie & des inclinations diuerses des Muses.*	Die Kunst des Liebens von Ovid. Gemäß dem Wortlaut. *Aber nicht gemäß dem Sinn des Übersetzers, der sie erklären will mit dem Ziel der Liebe zur Philosophie und der verschiedenartigen Zuneigung zu den Musen.*

Bereits im „Avertissement" hatte de Marolles auf die Notwendigkeit der Anpassung derjenigen Stellen hingewiesen, bei denen sich Ovid „vn peu plus de licence" erlaubt habe, und auf einen Kommentar „aux paroles du Poëte, contre son intention, sans pourtant alterer le sens de son Ouurage"; von Beginn können wir also einen Konflikt beobachten zwischen einer getreuen Wiedergabe und dem Versuch, dem Werk einen philosophischen Mehrwert zu abzuringen respektive es entsprechend auszubauen, weil es eben „vne piece Historique de la vie & des mœurs des Anciens qui viuoient à Rome sous le Regne d'Auguste" sei (Avertissement, s. p.). Einen besonders gravierenden Eingriff leistet er sich gleich zu Beginn der Übersetzung, markiert ihn jedoch per Kursivierung:

Michel de Marolles, *De Arte Amandi, et …/ Les Livres …*, 2a	
Si quelqu'vn d'entre les Romains, ne sçait pas l'Art d'aimer *les belles choses*, qu'il me lise, & quand il m'aura leu, il sçaura comme il les doit aimer.	Wenn jemand unter den Römern nicht kennt die Kunst der Liebe *zu den schönen Dingen*, so lese er mich und, wenn er mich gelesen hat, wird er wissen, wie er sie lieben soll.
Während „entre les Romains" die Historizität des Werkes betont, erfolgt in der Kursivierung der markierte Versuch, diese Distanz so zu überbrücken, dass eine neuartige Konkretisation für seine Leser möglich wird, die in den Augen des Übersetzers das AD an moralischem Wert übersteigt.	

Via die Einfügung versucht de Marolles die Rezeptionshaltung seiner Leser für eine allegorische Konkretisation des Werks vorzubereiten, die er im angehängten Kommentar dann ausführlich vorführt: Trotz textnaher Übersetzung möchte er den Text verstanden wissen als philosophische Parabel, die aus den *puellae* personifizierte Wissenschaften macht.[1146] In seinem offen dargelegten Zwiespalt finden wir eine Buch gewordene Mischform verschiedenster philologischer Verfahren, die diese Übergangszeit bestimmten: mittelalterliche Allegorese trifft auf humanistische Philologie und frühneuzeitliche Denkkonzepte. Die klassisch humanistische Gelehrsamkeit äußert sich im synoptischen Verfahren, auf das wir in diesem Kapitel sonst nur noch einmal treffen, und der Worttreue;[1147] zudem rührt hierher die genaue Kommentierung. Hinzu tritt die philosophisch-allegorisierende Lektüre. Inhaltlich jedoch beteiligt sich de Marolles auch am zeitgenössischen Diskurs. Er, der fast das ganze Werk Ovids übersetzt hat, wendet sich gerade im Kontext der *Ars amatoria* gegen die verspielte, freizügigere Form der *galanterie*. Ja, er scheint seine wissenschaftliche Ernsthaftigkeit in den Dienst der *belle galanterie* zu stellen, der er mit seiner allegorischen Lektüre Ovids ein philologisch gesichertes Fundament zu bieten versucht.[1148]

Michel de Marolles, *De Arte Amandi, et …/ Les Livres …*, „Observations sur le Troisesme Livre", 287	
[…] Ce dernier Liure est donc destiné, pour ne laisser pas sans deffense le plus foible party: Et ce qui n'est que pure galanterie, à ne le regarder que	Dieses letzte Buch ist also dafür gedacht, nicht ohne Verteidigung dastehen zu lassen das schwächere Geschlecht: Und dies, was nur reine Galanterie ist bei nur oberflächlicher

[1146] Vgl. Loubère 2007, 61–67.

[1147] Andernorts äußert de Marolles seine Abneigung gegen zu große Autonomie von Übertragungen und zu starke Anpassung an den gerade modischen Schreibstil, siehe Taylor 2017, 74f.

[1148] Taylor 2017, 75; Chatelain 2008, 48. Gleichzeitig, so wirkt es, versuchte de Marolles auf diesem Weg, die klassische Gelehrsamkeit für ein etwas breiteres Publikum zugänglich zu machen.

superficiellement, pourroit deuenir tres-solide & tres-serieux si l'on en vouloit tirer vn sens allegorique, sur le dessein que ie me suis imaginé d'abord.	Betrachtung, könnte sehr solide und sehr ernsthaft werden, wenn man daraus einen allegorischen Sinn ziehen wollte nach dem Muster, das ich zuvor entworfen habe.

Entgegen seinem Anspruch einer umsichtigen Vorgehensweise wurden de Marolles' Übersetzungen von seinen Zeitgenossen kritisch gesehen: Er habe zu schnell zu viel übersetzt, es mangle daher an der Qualität.[1149] Weitverbreitet waren sie allemal, Dryden und seine Kollegen verwenden im Vorwort zu ihrer Versübertragung (II.5.2.1) seine „Observations", 195–200, die sie in englischer Übersetzung zitieren. Hier geht es unter anderem um die Verteidigung Ovids gegen den Vorwurf der Anstößigkeit, mit zwei typischen apologetischen Strategien: Einerseits sei Ovids Lexikon „zahm" im Vergleich zu beispielsweise Catull oder Martial, andererseits sei die Moral hinter dem Text gar nicht so verwerflich wie (nicht zuletzt von Augustus) behauptet. Die Begründung dafür beruft sich auf die unterschiedliche Sexualmoral der Nationalitäten:

Michel de Marolles, *De Arte [...]/Les Livres [...]*, „Observations sur les Livres de l'Art-d'Aimer d'Ovide", 195	
Il faut aussi remarquer que ce qu'il y auoit dans cét Ouurage, qui pouuoit déplaire le plus aux Romains, ne s'y trouue pas à nostre égard: Et tousiours le danger a esté plus grand en Italie de conuerser mesmes auec les honnestes femmes, & d'aller aux lieux où elles se trouuent qu'il n'est parmy nous; parce que la licence n'y est pas si grande, bien qu'il y ait plus de liberté: & ce qui est en ce païs là vne occasion de débauche, ne l'est nullement en celuy-cy.	Man muss außerdem anmerken, dass das, was es gab in diesem Werk, das den Römern am meisten missfallen konnte, uns nicht betrifft: (Und) stets war die Gefahr größer in Italien, sich zu unterhalten mit ehrbaren Frauen und an die Orte zu gehen, wo sie sich aufhalten, als sie es bei uns ist; denn die Zügellosigkeit ist dort nicht so groß, obschon es mehr Freiheit gibt: Und was in jenem Land eine Möglichkeit für Ausschweifung ist, ist keineswegs eine in diesem hier.
[De Marolles?], *L'Art d'Aimer et les Remedes d'Amour d'Ovide*, 2, Paris 1696, „Observations sur les Livres de l'Art-d'Aimer [...]", 4	**John Dryden et al., *Ovid's Art of Love*, London (?) 1759, „Preface", A2/i.[1150]**
Ce qu'il y avoit dans cét Ouvrage, qui pouvoit déplaire le plus aux Romains, ne s'y trouve pas à nostre égard: Et toûjours le danger a esté plus grand en Italie de converser mêmes avec les honnestes femmes, & d'aller aux maisons où elles se trouvent, qu'il n'est parmy nous; parce que la licence n'y est pas si grande, bien qu'il y ait plus de liberté: & ce qui est en ce païs là une occasion de débauche, ne l'est nullement parmy nous.	That which offended the *Romans* most in this work, cannot touch us. It has always been more dangerous in *Italy* to converse with women of honour, and frequent their houses, than 'tis with us: Though there is more liberty, and what in that country may be an occasion of debauchery, would not at all be so in ours.
Auf die sich im Kontext erstarkender Nationalstaaten verbreitende Ansicht, Italien habe eine strengere Sexualmoral (neuplatonisch überhöht; vgl. II.4.3.2), haben wir II.5.1.2 zu Michiel(e) hingewiesen (vgl. II.5.2.2 zu Algarotti). Reziprok steht die größere Liberalität Frankreichs zur stärkeren Präsenz ovidischer Liebesdichtung und insb. der *Ars amatoria*. Dass diese Aussage bei Dryden et al. einfach übernommen wird für die englische Übersetzung, obwohl die Deixis dadurch komplett verfälscht wird, ist skurril, weil hier ein für die *galanterie* nicht untypischer Nationalstolz hervortritt, der Frankreich vor Italien in Stellung bringen möchte (vgl. die o. g. Emanzipierung von der Antike (Rom) unter italienisch-humanistischer Perspektivierung; die Abkehr von der italienischen humanistisch-antikisierenden Haltung zeigt sich meines Erachtens auch an der veränderten Orthographie der späteren, einsprachig französischen Ausgabe von 1696). Umgekehrt zeigt freilich die Übersetzung Marolles in ihrer Bemühung um allegorisierende Eröffnung tieferer Wahrheiten, dass auch in Frankreich um eine Sublimierung des *amour* gerungen wurde.	

[1149] Hiervon berichtet Chatelain 2008, 40f. Taylor 2017, 39 entnehme ich die Information, dass de Marolles u. a. auch die wohl erste volkssprachliche Übertragung einer *uita Ovidii* angefertigt habe (1661).

[1150] Von den zahlreichen erhaltenen Ausgaben der Übersetzung ist dies die erste (nicht jedoch die letzte!) die dieses Vorwort enthält. Von Dryden et al. übernimmt es wiederum der Herausgeber der 1759er Edition von Henry Fieldings *The Lovers Assistant, or, the New Art of Love* (abgedruckt in der von mir konsultierten Ausgabe von 1961; II.5.2.1).

Dass in Frankreich durchaus Uneinigkeit über derlei Fragen herrschte, zeigt folgender Lexikoneintrag von 1702, der nicht zufällig wie eine direkte Antwort auf die eben zitierten Aussagen klingt:[1151]

Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, „Ovide", 2272, Anm. A Δ	
Les écrits d'amour de ce Poëte sont les plus obscenes qui nous restent de l'antiquité. Ce n'est pas que l'on y trouve les expressions sales qui se voient dans Catulle, dans Horace, dans Martial, ni les infamies du peché contre nature dont ces trois poëtes ont parlé fort librement; mais la delicatesse & le choix des termes dont Ovide s'est piqué rendent ses Ouvrages plus dangereux, puis qu'au reste ils representent d'une façon très-intelligible, & très-élegante toutes les friponneries & toutes les impuretez les plus lascives de l'amour.	Dieses Urteil findet sich erst in der zweiten, erweiterten Auflage, passend zu zeitgenössischen Debatten um Obszönität.[1152] Auch die *Ars amatoria* wird negativ bewertet, da sie das unterrichte, was die Natur überreich lehre – zudem auf gefährliche Weise systematisiert – und was vor allem auf Entehrung von Familien, inbesondere Ehemänner abziele (2272).
Die Liebesschriften von diesem Dichter sind die obszönsten, die uns erhalten sind aus der Antike. Es ist nicht so, dass wir dort die schmutzigen Formulierungen finden, die man sieht bei Catull, bei Horaz, bei Martial, und auch nicht die Niedertracht der Sünde gegen die Natur, von denen diese drei Dichter extrem offen gesprochen haben; aber das Feingefühl und die Wortwahl, derer sich Ovid brüstete, machen seine Werke [noch] gefährlicher, weil sie ansonsten auf sehr gut verständliche und sehr elegante Weise all die Gaunereien und alle frivolsten Unanständigkeiten der Liebe darstellen.	Breitenwirkung erhielt Bayles *Dictionnaire* durch Nachdrucke, die auch im Ausland zur Kenntnis genommen wurde. Bspw. zitiert Universalgelehrte Gottliebe Stolle sie als Beleg dafür, dass man die Bücher der *Amores* „vor die schädlichsten des ganzen Alterthums" (15) halte. (Stolle schätzt die Erotodidaxe dagegen als einen Beleg für Ovids gute Kenntnis „menschliche[r] Regungen" (16).)
In der Folge räumt Bayle ein, Ovid weise in den *Tristien* darauf hin, dass die geschilderten Liebschaften nicht seinem Leben, sondern seinem Geist entsprängen (vgl. II.2.1); auch sei seine Ich-Persona eine fiktive Figur. Bayle zweifelt aber an, ob Ovid hier Glauben zu schenken sei – schließlich beteuerten Kriminelle stets nach der Tat ihre Unschuld.	

Zurück zu den Übersetzungen: **(Claude) Le Président Nicole**s Übersetzungen hält Chatelain für „le modèle de la traduction galante".[1153] Gründe dafür sind seine Vorliebe für Ovid; die moralischen Glättungen, die jedoch nicht verfälschen;[1154] der hohe Stellenwert, den für ihn die Freude an der Lektüre einnimmt, sowie sein Eklektizismus (er übersetzt nur amouröse Werke und diese nur passagenweise). Auch für seine ***L'Art d'aimer d'Ovide traduit en vers françois***[1155] (Paris 1668) überträgt er letztlich nur Buch 1, trotz anderslautender Ankündigung:

(Claude) Le Président Nicole, *L'Art d'aimer d'Ovide traduit en vers françois*, „Au Lecteur", s. p.	
[...] Cependant l'Art d'Aimer d'Ouide m'a paru assez	[...] Allerdings erschien mir die *Kunst des Liebens* des Ovid aus-

[1151] Eine seiner Quellen und eine, auf die Bayle mit Anmerkungen und Korrekturen rekurriert, ist de Marolles' *Vie d'Ovide* (1661); vgl. Taylor 2017, 143–162.

[1152] Siehe dazu Taylor 2017, 149–154.

[1153] Chatelain 2008, 36f.

[1154] Denn die grundsätzliche Treue zum AD gilt doch zunehmend als Qualitätsmerkmal einer Übersetzung. In der direkten Konfrontation dieser zwei widersprüchlichen Kriterien gewönne in der galanten Übertragung freilich die moralische Dimension (Chatelain 2008, 37f.).

[1155] Zufällig bin ich auf folgende Anekdote zu Nicoles Übersetzung gestoßen: Wir befinden uns, so der Titel, in der „Auvergne in 1665". Auf seinen Reisen gelangt der Priester und Dichter Esprit Fléchier nach Vichy, wo Kapuziner über die Heilquellen wachen. „A Capuchin who had not the beard as long as his brethren, and who boasted of knowing the world, spread the report that Fléchier was a poet. This brought down upon him three languishing 'précieuses:' one tall, scraggy, and ugly; another so covered with 'mouches' that he could only see her eyes and nose; and the third was lame; 'bad angels,' he says, 'disguised as angels of light.' He got rid of them by lending them Nicole's translation of Ovid's 'Art d'Aimer;' but he would have much preferred endowing them, he says, with the 'Art d'Etre Aimables.'" (Ainsworth 1863, 462).

enjoüé pour m'en faire entreprendre la Traduction, & la donner à mes Amis. Parmy les Preceptes qu'il donne aux jeunes Amans pour reüssir dans vne passion qu'il traitte auec bienseance, & où mesme i'ay apporté vn temperament plus seuere, il y a des morceaux brillans & plus étendus, où le Pinceau fertile de cét agreable Romain s'est égayé auec plus d'étude & d'application que dans ses instructions qui sont concises: Il les a ornées & accompagnées des exemples de la Fable pour authoriser sa Politique. Ie t'en donne vn essay à mon ordinaire, purgé de toutes les libertez qui pouuoient choquer la plus circonspecte pudeur, & par l'expression, & par l'équiuoque; & ie te puis promettre que si tu prens quelque plaisir à le lire, les deux Liures qui restent ne me cousteront au plus que quatre mille Vers, & ie me sens assez fort pour les entreprendre, & t'en donner la satisfaction entiere, auec toute la circonspection que demande l'honnesteté & ta modestie.	reichend unterhaltsam, um mich dazu zu bringen, von ihr eine Übersetzung zu unternehmen und sie meinen Freunden zu geben. Unter den Regeln, die er jungen Liebenden gibt, damit sie erfolgreich sind in einer Leidenschaft, die er mit Anstand behandelt und wo ich selbst ein strenges Gemüt mitgebracht habe, gibt es prächtige und ausgedehntere Stücke, wo der erfindungsreiche Pinsel dieses gefälligen Römers sich berauschte mit mehr Eifer und Fleiß als in seinen Lehren, die prägnant [formuliert] sind: Er hat sie ausgeschmückt und erweitert um Beispiele aus dem [Mythos], um sein Vorgehen zu rechtfertigen. Ich gebe dir davon einen Versuch nach mir gewohnter Art und Weise, gereinigt von allen Freizügigkeiten, die das vorsichtigste Schamgefühl schockieren könnten, sowohl eindeutige wie zweideutige Formulierungen; und ich kann dir versprechen, dass, wenn du Gefallen findest, es zu lesen, die zwei Bücher, die übrig sind, mich nicht mehr als viertausend Verse kosten werden, und dass ich mich stark genug fühle, sie anzugehen, und dir ihr gesamtes Vergnügen zu bereiten, mit aller Vorsicht, die der Anstand gebietet und deine Sittsamkeit.
Auffällig ist die Betonung der ästhetischen Dimension des Werkes sowie der didaktischen Funktionalisierung der Exempla.	

Anders als Nicole arbeitet **Etienne (Algay) de Martignac**, dem das Verdienst der ersten Komplettübertragung des ovidischen Œuvre ins Französische zugesprochen wird (Lyon 1697).[1156] Im dritten Band widmet er sich der *Ars amatoria*, den *Remedia amoris*, den *Medicamina faciei femineae* und der *Nux*. Wie in allen neun Bänden ist der französischen Übersetzung der lateinische Text synoptisch gegenübergestellt. Auch sonst besteht eine gewisse Wesensverwandtschaft mit de Marolles, dessen Vorhaben, den ganzen Ovid zu übersetzen, de Martignac in die Tat umsetzen kann; er schlägt jedoch einen weniger gelehrten Tonfall an, verzichtet weitgehend auf Allegorese und achtet darauf, seine Übersetzung durch Erklärungen für ein breiteres Publikum zugänglich zumachen, wobei er erotische Passagen abschwächt – und von einer Heirat der im Bett Vereinten ausgeht. De Marolles jedenfalls verurteilte die Übersetzungen de Martignacs als unseriös, zu anbiedernd, aktualisierend, verfälschend.[1157] Ebenso nur für Verheiratete und solche, die es werden wollen, präsentiert sich bereits im Vorwort die anonym erschienene ***L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure manière d'aimer d'Ovide*** (Köln 1696), die zwei Jahre darauf auch als ***Ovide amoureux, ou l'École des amants*** (Den Haag 1698) erschien. Diese Versübertragung geht von einer Moral aus, die sich gleichfalls in einer Ästhetik äußert, welche rigoros gegen gefühlte Längen des Originals vorgeht. Im Vorwort äußert sich der Verleger zur Vorgehensweise wie folgt: Zwar sei einer bestimmten älteren Übersetzung von Ovids Elegien und Episteln besonders geglückt, die Schönheit des Originals ins Französische zu überführen, …

anon., *L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure maniere d'aimer*, „Le Libraire Au Lecteur", s. p.	
[...] mais il est certain aussi qu'elle a été beaucoup plus facile en ce que les Elegies & les Epitres sont toutes dans le même stile, c'est-à-dire dans le grand, & le sublime: Au lieu que celui de nòtre art est coupé & varié; on y trouve du grand, de l'elevé,	[...] aber es ist ebenso sicher, dass [diese Übersetzung] wesentlich leichter war insofern, als die *Elegien* und die *Episteln* ganz im selben Stil [verfasst] sind, das heißt im noblen *[genus grande]* und erhabenen: dahingegen ist der unserer *Kunst* zerstückelt und unterschiedlich; man trifft dort Nobles und Gehobenes, Morali-

[1156] Taylor 2017, 40; Chatelain 2008, 57.

[1157] Chatelain 2008, 57.

du Moral ou sententieux, & même en quelques endroits du dernier. Le gout de ce Siecle qui ne permet pas cette difformité dans un même ouvrage l'a long-tems fait balancer sur le genre d'écrire qu'il devoit prendre; il avoit d'abord choisi le grand; mais comme il a trouvé plusieurs endroits qui ne pouvoient pas s'y accomoder, il s'est à la fin déterminé au Moral, comme le plus propre aux preceptes qu'Ovide veut donner dans son art d'aimer; il n'a pas fait de difficulté de ne dire que deux mots du ravissement des Sabines, du Triomphe d'Auguste, de Linceste de Pasiphæ, pour éviter la répetition il a même changé quelque mots, & c. […] Ce qui a encore empêché nôtre Traducteur d'y mettre les fables tout au long, c'est que le Poëte les fait si longues, qu'il auroit eu peur que la lecture de ces discressions n'eut fatigué, étant souvent hors d'œuvre.	sches oder Schulmeisterliches, und genauso an manchen Stellen Niederstes. Der Geschmack dieses Jahrhunderts, das diese Uneinheitlichkeit in ein und demselben Werk nicht erlaubt, hat [den Übersetzer] lange schwanken lassen bezüglich des Registers, das er beim Schreiben wählen solle; er hatte zunächst das noble ausgewählt; aber als er auf mehr Stellen gestoßen ist, die sich daran nicht anpassen ließen, hat er sich am Ende für das moralische entschieden als das, was am geeignetsten ist für die Ratschläge, die Ovid in seiner *Kunst des Liebens* geben möchte; es hat keine Schwierigkeit bereitet, nur zwei Worte zu sagen über den Raub der Sabinerinnen, über den Triumph des Augustus, über den Inzest der Pasiphaë, um Wiederholung zu vermeiden, hat er auch einige Wörter verändert etc. […] Was außerdem unseren Übersetzer davon abgehalten hat, die Geschichten in ihrer ganzen Länge zu übernehmen, ist, dass der Dichter sie so lange gemacht hat, dass er Angst gehabt hätte, dass die Lektüre dieser Abschweifungen ermüdend wäre, stehen sie doch häufig außerhalb des Werks.
Im Gegensatz zum vorausgehenden Vorwort von Le Président de Nicole ist hier die literarische Qualität der *Ars amatoria* keiner der Vorzüge des Werks, ganz im Gegenteil. Die poetische Ausgestaltung der Exempla, die jener noch als besonders gelungen lobte, steht hier einer gewinnbringenden Lektüre im Sinne erotodidaktischer Lernerfahrung im Wege, da sie zu ausschweifend und häufig unverbunden mit der Lehre seien. Diese steht im Zentrum, wie auch die interessanten Überlegungen zum Register des Werks zeigen. Dass Ovid mit verschiedenen Stilebenen arbeitet, die teils in bewusstem Bruch aufeinander treffen, wird nicht per se kritisiert, aber mit Blick auf den zeitgenössischen Geschmack eingeebnet, und der Übersetzer wählt dafür letztlich einen Tonfall, der am besten zu einem „Ratgeber", nicht zu hohem poetischem Anspruch passt. Für den an Mythen interessierten Leser fügt er am Buchende ein Register an, welches das vorzeitliche Personal kurz erklärt – allen anderen aber werden die ‚hinderlichen' Exkurse erspart.	

Soweit der Verleger über die Ansichten des anonymen Autors; zwar taucht eine Zuschreibung an Louis Ferrier de la Martinière auf,[1158] sie dürfte aber fälschlich sein. Auf dem Deckblatt dagegen auch wirklich als Werk des **Louis Ferrier de la Martinière** ausgewiesen ist ein außergewöhnliches RD, das – insofern verwandt mit den mittelalterlichen Übertragungen – einen Mittelweg zwischen Übersetzung und autonomer Rezeption einschlägt: die ***Preceptes galans*** (Paris 1678),[1159] die dem Dichter nicht nur zum Vorteil gereichten, wenn wir dem *Neuen Historisch-biographischen Handwörterbuch* von 1797 glauben dürfen:

J.G. Grohmann (Hg.), *Neues Historisch-biographisches Handwörterbuch* […], 3, 206
FERRIER (LOUIS), von Avignon, ein Französischer Dichter, wurde wegen folgender Maxime: L'amour pour les mortels est le souverain bien,

[1158] Zuschreibung bei Schweiger 1834, 678.

[1159] Ich finde das Gedicht auch einem „S^{R}. D**"– zugeschrieben, als *L'ART D'AIMER. Poëme imité d'Ovide* und gefolgt von *LE REMEDE D'AMOUR. Traduit d'Ovide*, in: *Œuvres diverses du S^{R}. D***, Paris 1713 (Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521802t/f303.image; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022). Bei zwei Google-Digitalisaten wird der Autor einmal identifiziert als „Nicolas Boileau Despréaux", einmal als „de Blainville" (hier könnte aber auch der Hg. gemeint sein); letzteres, für einen Druck Amsterdam 1714, auch in *La France Litteraire*, 6 von J.-M. Quérard (Paris 1834, 522). Schweiger 1834, 678 hat „De Losme Montchesnay" (auch er für Amsterdam 1714). Ebenfalls existiert eine anonyme *Imitation de l'art d'aimer et du remede d'amour d'Ovide, suivant les moeurs de ce siecle* (Amsterdam 1744), deren Vorwort behauptet, man habe sich von der Qualität der Übersetzung bereits durch die Veröffentlichung des ersten Gesangs 1742 überzeugen können. Wie es dazu kam, dass in all diesen die *Préceptes galans* nahezu unverändert aufgingen und mit einer *Remedia*-Nachdichtung kombiniert wurden, konnte ich leider nicht ermitteln.

vor die Inquisition seiner Vaterstadt gezogen. Dieser Vers stehet in seinem
Preceptes galans,
einem Gedichte, das eh' er es 1678 zu Paris heraus gab, in der Handschrift herum ging. Als er auf Bitten seiner Freunde von diesem Gericht frei gesprochen worden war, begab er sich nach Paris [...].

Einführende Verse gehen direkt in die eigentliche Nach- und Neudichtung über, welche mit folgenden Worten beginnt, die *Rem.* 1f. in spielerischer Umkehr re.produzieren:

L. Ferrier de la Martinière, *Preceptes galans*, 7	
L'Amour s'aplaudissant du Titre de ce Livre, C'est aujurd'hay, dit-il, que mon Art va revivre.	Amor, voll Beifall für den Titel dieses Buches: / „Heute ist es soweit," sagt er „dass meine Kunst wieder aufleben wird."
***Rem.* 1f.**	
LEGERAT huius Amor titulum nomenque libelli: 'bella mihi, uideo, bella parantur' ait.	Gelesen hatte Amor den Titel und Namen auf dem vorliegenden Büchlein: / „Kriege gegen mich, sehe ich, Kriege werden vorbereitet," sagt er.

Was folgt, ist – unterteilt in Kapitel nach mythischen Exempla (!) – eine Ovid-Übertragung im Dienste der „conversation galante", nicht umgekehrt;[1160] die Umarbeitung der *Ars amatoria* zu einem Handbuch der *galanterie* fußt auf einem Verständnis der *galanterie* als moralische Weiterentwicklung ovidischer Verführungskunst, welche auch auf konkreter Ebene kulturell modernisiert wird. Wie Ferrier de la Martinière in den Eingangsversen schreibt:

L. Ferrier de la Martinière, *Preceptes galans*, 8 *[Antwort des Ich-Sprechers auf Amors kurze Rede zu Beginn]*	
Les vices des Romains, appuyez par l'usage, Autorisoient l'excés de ton libertinage. Nos differentes mœurs demandent d'autres Loix. Je veux te rendre honeste & galant à la fois, [...]	Die Laster der Römer, unterstützt von Erfahrung, erlaubten die Zügellosigkeit deiner Ausschweifung. Unsere andersartigen Sitten verlangen andre Gesetze: Ich will dich anständig und galant zugleich machen, [...]
Der „usage", so meine ich, greift Ovids *usus* (*Ars* 1,29) auf, der jedoch in einem als obsolet gekennzeichneten historischen Kontext verortet wird. Ohne Emotion, mit nahezu philologischer Distanz wird den Sitten der Antike ihre Zeitgebundenheit aufgezeigt, die eine Kulturüberschreibung des RD nötig macht.	

Galanterie ist für ihn also Ausdruck soziokulturellen Fortschritts, einer „civilisation plus raffinée".[1161] Dies beinhaltet, dass den Frauen als Adressatinnen eine große Rolle eingeräumt wird – ernsthafter, als wir das für Ovid annehmen dürfen (III.5). So aktualisiert er den Dichterkatalog aus *Ars* 3,329–348 zu einer Liste zeitgenössischer französischer Dichterinnen:

L. Ferrier de la Martinière, *Preceptes galans*, 99	
[...] comme nous polissés d'heureux vers. Phebus pour vous aussi tient ses tresors ouverts. En esprit, en seance, enfin en politesse La France a des Saphos aussi bien que la Grece. Elle a des Ville-dieux,[1162] elle a des Scuderis.[1163]	[...] Wie wir schleift an hübschen Versen. Apoll hält auch für euch seine Schatztruhen auf. / Im Hinblick auf Esprit, auf Präsentation, schließlich auf Geschliffenheit hat Frankreich Sapphos ganz genauso wie Griechenland. Es hat die Villedieus, es hat die Scudérys.

[1160] Taylor 2017, 76f.

[1161] Chatelain 2008, 352, überhaupt 349–353; vgl. Denis 2001, 299f.

[1162] Marie-Catherine Desjardins, genannt Madame de Villedieu (ca. 1640–1683): Bestsellerautorin zahlreicher Romane (Anm. 1135 sowie 1199); zusammen mit M. de Scudéry bestbezahlte Schriftstellerin des 17. Jh. (Dejean 1995/2005a, s. p.).

Venus moins que leurs vers a de jeux & de ris. Peut-on lire les tiens, charmante de la Suse,[1164] Et ne les croire pas ceux même d'une Muse?	Venus hat weniger als deren Verse an Spiel und an Witz. Kann man die deinigen lesen, bezaubernde de La Suze, und nicht glauben, sie selbst [stammten] von einer Muse?
[Es folgt ein Ausbau der Überlegungen zu Dichtung mit einem Lob der Literatur Frankreichs (patriotische Agenda, s. o.), inklusive der Hoffnung auf eigenes Fortleben durch das literarische Schaffen.]	
102f.	
L'Amour aime à jouer, il faut parler des jeux Souvent même en joüant on devient amoureux. N'attendez pas de moy qu'en joüeur fort habile, Ie vous en fasse ici le détail inutile. L'Ombre, l'Homme, la Prime, & mille jeux divers Ne doivent point avoir de place dans mes Vers. Leur science est facile, & n'est point ignorée; La peine est d'y garder une ame moderée. On suit sans y penser, ses naturels transports, E[t] les defauts cachez s'y montrent au dehors. Le sale amour du gain fait naître des quereles. Ce vice n'est que trop commun parmi les Belles. Iouez sans passion, ne vous emportez pas. Un tel emportement fait tort à vos appas, Nous inspire pour vous un mépris legitime, Et l'Amour dans un cœur n'entre qu'après l'estime. Vous diray-je d'aller aux bals, aux autres lieux Où vous pouvez frapper & nos cœurs & nos yeux? Car enfin, le moyen d'estre jamais aimées Si sans cesse chez vous vous estes enfermées? La beauté solitaire est un tresor caché Qui perit tristement sans estre recherché. Sortez, & si l'Amour soigneux de vostre gloire Vous fait sur quelque Amant remporter la victoire, Etudiez le cœur de ce nouvel Amant, Sur tout, si vous voulez l'aimer fidelement.	Amor liebt es zu spielen: Wir müssen über Spiele sprechen. Häufig passiert es gerade beim Spielen, dass man sich verliebt. Erwartet nicht von mir, dass ich als Spieler mit großem Geschick euch darüber zukommen lasse ein unnützes Detail. L'Ombre, l'Homme, la Prime und tausend verschiedene Spiele sollen keineswegs Platz haben in meinen Versen. Ihre Kenntnis ist einfach und keinesfalls unbekannt. Die Schwierigkeit ist, dabei ein entspanntes Gemüt zu bewahren. Man folgt, ohne darüber nachzudenken, seinen natürlichen Wallungen, / und die versteckten Fehler zeigen sich nach außen. Die schmutzige Liebe für Gewinn lässt Streitigkeiten entstehen. Diese Untugend ist nur zu verbreitet unter den Schönen. Spielt ohne Leidenschaft, brecht nicht in Wut aus. Ein solcher Wutausbruch verzerrt eure Reize, weckt in uns euch gegenüber berechtigte Verachtung, und die Liebe betritt ein Herz nur bei Respekt. Rate ich Euch, zu Bällen zu gehen, an andere Orte, / wo ihr beeindrucken könnt sowohl unsere Herzen als auch unsere Augen? Denn [was wäre] schließlich das Mittel, um je geliebt zu werden, wenn ununterbrochen bei euch ihr eingesperrt seid? Schönheit in Einsamkeit ist ein versteckter Schatz, der trist verfällt, wenn er nicht gesucht wird. Geht aus und, wenn die Liebe/Amor, bedacht auf euren Ruhm, euch über irgendeinen Liebhaber davontragen lässt den Sieg, untersucht das Herz dieses neuen Liebhabers, besonders, wenn ihr ihn wollt lieben in Treue.
Der Auszug illustriert das Changieren zwischen Gebundenheit und Autonomie gegenüber dem AD, dessen Gedankenabfolge im Kontext der Passage re.produziert ist, da wie bei Ovid im Vorfeld Singen und Instrumentenspiel thematisiert werden. Der Dichterkatalog, der bei Ovid u. a. Sappho nennt, wird kontinuativ aktualisiert und aemuliert nicht nur in der Umwidmung auf weibliche Dichterinnen, sondern auch in der Aufforderung an die Frauen, selbst verseschmiedend tätig zu werden. Den Charakter einer Neudichtung erhält die Passage durch den (hier nicht zitierten) Ausbau um ein Lob auf die Literatur Frankreichs. Auch auf 102f. erfolgen ähnliche kreative Anpassungen, wie die straffende Aktualisierung der Gesellschaftsspiele (*Ars* 3,353–380; vgl. 2,197–208) oder der eingefügte Hinweis auf die „Achtung" („l'estime") als Basis für Liebe, der in der sonst recht praktisch orientierten und heiteren Passage (wenngleich weniger ironisch als bei Ovid) einen Gedanken einbringt, der an die ernsthaftere und um tiefere Empfindungen bemühte *belle galanterie* erinnert (allerdings vgl. *Ars* 3,433–456).	

Hier und bei vielen seiner Kollegen erkennt man den Ansporn, aus systematisierter, rationalisierter Liebe wiederum ein rhetorisch-literarisch ansprechendes Werk von spielerischer Leichtigkeit, „Unterhaltungsliteratur" zu verfertigen.[1165] Bei Ferrier de la Martinière verschwindet Ovid dadurch fast:

[1163] Madeleine de Scudéry (1608–1701): produktivste und erfolgreichste unter den Romanautoren des 17. Jh.; Gründerin des „Salons le samedi", der eine den wichtigsten privaten Kulturstätten wurde. (Dejean 1995/2005b, s. p.).
[1164] Henriette de Coligny, comtesse de La Suze (1618–73): französische Dichterin, bewundert für ihre Elegien; auch sie gründete einen vielbesuchten Salon (Mallinson 1995/2005, s. p.).
[1165] Vgl. Denis 2001, 303f.

> Ferrier de la Martinière's assimilation of Ovid into the galant aesthetic is one that almost utterly eclipses the ancient poet, as he rewrites Ovid's verse into an entirely new poem. He used a similar technique three years later in his *Les moyens de se guérir de l'amour. Conversations galantes*, a short novel-cum-treatise on galanterie in which the male and female characters translate Ovid's *Remedia Amoris* within conversations about love.[1166]

Les moyens de se guérir de l'amour (Paris 1681) ist ein Roman in sechs *Conversations galantes,* wie der Untertitel verrät. In ihnen finden wir, abschnittsweise, aber doch komplett, die *praecepta* der *Remedia amoris* übertragen ins Französische.[1167] Ganz äußerlich sichtbar wird deren Einpassung in den kulturellen Frame der *galanterie*, indem diese Versfragmente in den literarischen Rahmen der Prosa-Erzählung eingebettet werden. Nach der Lesung der einzelnen *praecepta* führen die gemischt männlichen und weiblichen Protagonisten jeweils eine Diskussion über deren Effektivität und insbesondere moralische Implikationen, durchaus auch mit sozusagen psychologischem Blick für die betroffenen Emotionen.[1168] „Le cadre romanesque de l'ouvrage apparaît donc comme une mise en scène galante de la méditation morale du traité ovidien".[1169] Dabei ernten die Ratschläge Ovids je nach Sprecher Zustimmung oder erfahren deutliche Ablehnung:

L. Ferrier de la Martinière, *Les Moyens de se guérir de l'amour*, 27–30	
[adaptation de Rem. *79–110]* Ah qu'Ovide parle just! s'écria le Chevalier. L'Empire de l'Amour seroit desert, si l'on suivoit fidellement ce precepte. Ses dards seroient inutiles, son flambeau seroit éteint [...] Vous avez raison, repartit le Marquis. *[après la confirmation il ajoute un argument contraire]* Ainsi le precepte qu'Ovide nous donne sur ce sujet me paroist fort bon, mais il me semble aussi fort inutile.	*[Neudichtg. von* Rem. *79–110]* „Ah, wie wahr spricht Ovid!", rief der Ritter aus. „Das Reich Amors wäre menschenleer, wenn man getreulich dieser Regel folgen würde. Seine Pfeile wären nutzlos, seine Fackel erloschen [...]." „Ihr habt recht," erwiderte der Markgraf. *[Nach der Zustimmung fügt er ein Gegenargument an.]* Daher würde die Regel, die Ovid uns zu diesem Thema gibt, mir ausgesprochen gut erscheinen, aber sie wirkt auf mich auch ausgesprochen nutzlos.

Der Effekt dieser romanfiktiven Diskussion der in Übersetzung vermittelten *Remedia* ist, das dürfte kaum überraschen: *Les Moyens* sind weniger direkt didaktisch als ihr antiker Grundtext, ihnen fehlt die eine beherrschende Magister-Figur, Ovids *praeceptor* wird reduziert auf einen indirekten Impulsgeber und letztlich auf eine Stimme von vielen. Auf interessante Weise wird hier die Kritik an Ovid und die Rezeption des antiken Vorbildes zusammengebracht, genauso wie die Romanfiktion mit Dichtung und philosophischer Unterredung.[1170] Zwar gestaltet Ferrier de la Martinière seine Nachdichtung frei und verlässt Ovids Weg der direkten Didaxe, unter dem Blickwinkel der Funktion erscheint seine Neuverbindung von Genres jedoch durchaus nah am AD, sowohl in seiner Innovationskraft als auch in der gewissen Ambiguität und Offenheit der Konzeption von Liebe: Gut möglich, dass der französische Autor in Ovids Text dessen Polyphonie von Kommunikationsangeboten (vgl. Kap. III) erkannte – und sie auf seine Weise umsetzte und verstärkte. In ihrer Verwendung der *Remedia amoris* als Beitrag zur zeitaktuellen Kontroverse um die Konzeption von Erotik und Liebe stellen die *Moyens* allerdings einen Einzelfall da, ansonsten bleiben die *Heilmittel gegen die Liebe* erstaunlich unbeachtet. Die Literaten der Zeit halten sich nämlich

[1166] Taylor 2017, 77; vgl. Chatelain 2008, 353–362.

[1167] Loubère 2007, 264f. und 2007a, 81f.

[1168] Chatelain 2008, 360. Für Ferrier d.L.M. sei der *amour galant* ein „amour tendre parlé par le cœur" (ebd.).

[1169] Chatelain 2008, 355.

[1170] Vgl. Loubère 2007, 265.

fern von ihnen (und in der Tendenz auch die Übersetzer), möglicherweise wegen ihrer „intrinsèque ambiguïté", ein zweischneidiges Schwert, das sich rasch gegen den Benutzer wenden könnte.[1171]

II.5.1.4 England

Die produktive Rezeption ovidischer Erotodidaxe steht in England im beginnenden 17. Jahrhundert noch deutlich unter dem Einfluss des *Ovidianism* der 1590er Jahre (II.4.3.4). Rhetorisch durchstilisierte, häufig „tongue in cheek"-Debatten erotischen Verlangens – in diesem Kontext steht Aussage des „2. Gentleman" in **John Day**s ***The Ile of Guls*** (1605/6), der vom „Prologue" ein ‚deftiges' Stück wünscht:

John Day, *The Ile of Guls* (Induction), A2^{v}
2: "[...] is there any good baudry int, iests of an ell deepe, and a fathome broad, good cuckolding, may a couple of young-setters-up learne to doe well int? Giue me a sceane of venery, that will make a mans spirrits stand on theyr typtoes, and die his bloode in deepe scarlet, like your *Ouids Ars Amandi*, there flowes the true Spring-head of Poetry, and the verie Christall fount of Parnassus." *Prol.*: "Chast eares would neuer endure it sir."

Etwa 1500 Jahre nach Juvenals intertextueller Antwort auf Ovids Erotodidaxe (II.2.2) konfrontiert **Ben Jonson** die Sicht beider antiker ADe auf Frauen in seinem Theaterstück ***Epicœne/Epicene, or The silent Woman*** (1609), dessen wichtiges Leitmotiv Genderrollen sind.[1172] Er legt ausgewählte Gedanken aus seinen beiden nicht-dramatischen Hauptquellen – *Ars amatoria* und Juvenals sechste *Satire* –[1173] in den Mund von True-wit, eines je nach Situation die entsprechende Geisteshaltung zur Schau stellenden „chameleon clown":[1174] Beide Sichtweisen erhalten durch diesen ‚unzuverlässigen' Sprecher eine Verzerrung, die je nach Passage und Lesart spielerisch bis satirisch gegenüber dem AD ist. Juvenal verliert zumeist an Schärfe, Ovid gewinnt dazu, seine Analyse von Liebesbeziehungen wird ihrer spielerischen und sprachlichen Ornamente entkleidet und ihr satirisches Potenzial freigelegt.[1175]

Ben Jonson, *Epicœne* 1,1,115–123, 194
TRUEWIT And a wise Lady will keep a guard always upon the place, that she may do things securely. I once followed a rude fellow into a chamber where the poor madam, for haste, and troubled, snatched at her peruke to cover her baldness and put it on the wrong way. CLERIMONT Oh prodigy! TRUEWIT And the unconscionable knave held her in complement an hour, with that reversed face, when I still looked when she should talk from the tother side.

[1171] So Loubère 2007, 264.

[1172] Watson 2014, xvf.

[1173] Barish 1956, 213; zu Jonson und Ovid siehe auch Moss 2014a, 181–186.

[1174] Ferns 1970, 252: „[… A]n irresolute and changeable character. It is part of his nature that he should pretend to stoic moralizing, pretend to Ovidian courtliness and also scourge Morose with Juvenal, for True-wit is the chameleon clown."

[1175] = Anm. 258: Vgl. dazu neben Barish 1956 insb. die „Reconsideration" von dessen Analyse durch Ferns 1970, v. a. 252. Dieser allerdings hält Johnsons Rezeption für hauptsächlich reflektiv motiviert: „Jonson the dramatist simply uses Ovid and Juvenal as salt for his comic broth" (253), wobei auch ‚Ovid' zum Ziel des Spottes (auf metapoetischer Ebene) werden könne (vgl. 250).

Ars 3,245–248	
dictus eram subito cuidam uenisse puellae: turbida peruersas induit illa comas. hostibus eueniat tam foedi causa pudoris inque nurus Parthas dedecus illud eat.	Ich sei spontan gekommen, war einem Mädchen gemeldet worden: In der Aufregung zog sie verkehrtherum die Haare an. Feinden widerfahre ein Auslöser solch grässlicher Beschämung und die Frauen der Parther soll diese Entehrung treffen.
Für Ferns liegt in der Schilderung Truewits gegenüber seinem Freund Clerimont eine satirische Verzerrung des ovidischen AD: Der antike Liebeslehrer sei, poetologisch gelesen, der „rude fellow", der Truewit zu dem ‚Schreckensszenario' geführt habe.[1176] Zwar hat diese Deutung ihren Reiz, jedoch lässt sie sich meines Erachtens nicht substantiieren. Vielmehr intensiviert Jonson den humoristischen Tonfall, der Ovids Erzählung bereits innewohnt,[1177] um ihn an den Geschmack seines Publikums anzupassen. (Die Handlung des Stücks bspw. eröffnet kurz zuvor mit der Erzählung eines jungen Dieners, die mit der Tatsache spielt, dass damals auch die Frauen auf der Bühne Jungen mit Perücken sind – 1,1,12–6, 189f.) Dies zeigt sich insb. im zweiten zitierten Redeteil Truewits, wo die Absurdität der Situation ins Schmerzhafte ausgedehnt wird. Dies ist bei Ovid nicht der Fall, der das satirische Potenzial, das er z. B. beim *praeceptum* zum Lachen erkundet (*Ars* 3,279–292; vgl. II.2.2 zu Martial) nicht ausschöpft. Ovids *praeceptor* sympathisiert in seiner ‚autobiographischen' Einlassung mit der ihm bekannten *puella* – schärfere Satirisierung trifft nie Bekanntschaften des *praeceptor* –, auch wenn eine humoristische Behandlung des Themas vorliegt; neben der Situation per se ist doch auch der Einfall witzig, dass gerade die Frauen der im Rückzug rücklings reitenden Parther der Fluch verkehrt aufgesetzter Perücken treffen solle.[1178] Jonson aemuliert sein AD mit einer leichten Steigerung der Theatralität der erzählten Episode und in der satirischen Zuspitzung, sodass sie sich nahtlos einfügt in seine Komödie, die in ihrer Auf- und Vorführung menschlicher Eitelkeiten vorbildhaft werden sollte gerade für die Dramen der *Restoration* am Ende des Jahrhunderts (s. u.).[1179]	

Irgendwann zwischen 1609 und 1613 verfasste **Thomas Heywood** mit seiner ***Loues Schoole/Art of Loue*** die erste komplette Übertragung[1180] der *Ars amatoria* und wohl auch der *Remedia amoris*[1181] ins Englische.[1182] Kurze übersetzte Passagen, unter anderem aus *Ars*, *Remedia* und *Heroides*, hatte er bereits eingeflochten in sein Epos in 17 Canti ***Troia Britanica: or, Great Britaines Troy*** (London 1609)[1183] und konnte sie so für seine Übertragung der beiden erotodidaktischen Gedichte benutzen.

[1176] Ferns 1970, 250.

[1177] Siehe dazu Gibson 2003, 194f.

[1178] Das scheint mir hier eindeutig gemeint, auch wenn Gibson 2003, 195 nicht recht überzeugt davon ist.

[1179] Watson 2014, xv: „Few plays have ever transformed their genre as radically and lastingly as *Epicoene* did. […A]nd the masterpieces of what is called Restoration drama were mostly direct descendents of *Epicoene*: witty but cynical comedies of manners in which suave but ruthlessly calculating aristocratic heroes, moving through a decadent world of fools and hypocrites, manoeuvre themselves into opulent legacies."

[1180] Vgl. Lyne 2002a, 250 und Stapleton 2001, 74f. Wie seinerzeit üblich, ist Heywoods Übertragung eher eine Nachdichtung, die mit Aktualisierungen operiert, sodass die Theater seines London und zeitgenössische Mode auftauchen (vgl. Garrett 2004, 41).

[1181] Vgl. sein Vorwort zu *The Brazen Age* und Stapleton 2001, der davon ausgeht, dass *The First and Second Part of the Remedy of Love* (London 1620), Thomas Overbury zugeschrieben, eigentlich von Heywood stammt.

[1182] Seine Kenntnis der Texte erweist er auch in *An Apology for Actors* (1612; abgedruckt u. a. in Pollard 2004, 213–254; zur öffentlichen Debatte ums Theater II.4.3.4), wo er *Ars* 1,101–32 bzw. 101–132 in eigener Übersetzung als Beleg für die große Wichtigkeit, die das Theater bei den Römern hatte, zitiert; er beendet das erste seiner zwei Bücher mit denselben Worten wie Ovid: *Pars superat coepti: pars est exhausta laboris* (*Ars* 1,771); *Ars* 3,9f. mit eigener Übersetzung verwendet er auf E3^{r} für eine differenzierte bzw. Einzelbetrachtung der Theatermänner statt genereller Aburteilung; *Ars* 3,407f. zitiert er auf F1^{r} – und überhaupt immer wieder Ovid, insb. die *Ars* und die *Tristien*. Dazu kommt die (wohl kritisch zu verstehende) Stilisierung männlicher Figuren in seinen Theaterstücken im Sinne der *Ars* (Stapleton s. a.b, 6f. und v. a. 10–18).

[1183] Vgl. Gillespie/Cummings 2004, 208.

Das hier zur Zitation ausgewählte Übersetzungsbeispiel stammt aus der Appendix zu Canto 5; allerdings erweist auch der Canto selbst Heywood als Ovidianer. So stilisiert er Jupiter zum ‚Hyper-*amator*', der Ovids Rat aus *Ars* 2,641–668 noch übertrifft: Ob „the fat and leane, the long and short" (5,73), ob weiß oder schwarz (74), egal welche Haarfarbe (75) und ob „younge girl" oder „Matron-like" (76) – er liebt sie alle, will alle erobern. Über ihn kommt dann die Rede auf Vulcan und, weiterhin in ovidisch-assoziativer Themenverknüpfung,[1184] auf den Ehebruch von Venus mit Mars. Dieser wird jedoch erzählt mit Fokus auf „*Gallus*" (Alectryon), der die beiden eigentlich vor Entdeckung hätte warnen sollen und zur Strafe für sein Versagen in eben einen Hahn verwandelt wird – er kommt bei Ovid weder in der Version der *Ars* noch der *Metamorphosen* vor. In der ‚Scholie', die Heywood jedem der Canti angefügt hat, möchte er auch zu Vulcan noch einmal informieren. Er nutzt die Gelegenheit, die Episode ein zweites Mal zu erzählen, mit veränderter Ausrichtung – wie bei Ovid, der sowohl in *Ars* und *Met.* vom Ehebruch und dem folgenden „homerischen Gelächter" berichtet.

T. Heywood, *Troia Britanica*, Canto 5, Appendix [Übersetzung = T. Heywood, *Art of Loue*, 54f.]	***Ars* 2,561–570**
Vulcan *was Iupiters* Smith, *an excellent workeman, on whō the Poets Father many rare workes, among which, I find one, not vnnecessary to be remembred, which* Ouid *speaks of, and I thus English.* *This Tale is blaz'd through heauen, how once vnware* Venus *and* Mars *were tooke in Vulcans snare:* *The God of Warre doth in his brow discouer* *The perfect and true patterne of a Louer:* *Nor could the Goddesse* Venus *be so crewell* *To deny* Mars*: (soft kindnesse is a Iewell* *In any woman, and becomes her well)* *In this the Queene of loue doth most excell:* *(Oh heauen) how often haue they mockt and flouted* *The Smiths polt-foote (whilst nothing he misdoubted)* *Made Iests of him and his begrimed trade,* *And his smoog'ed visage, blacke with Cole-dust made:* Mars*, tickled with lowd laughter, when he saw* Venus *like* Vulcan *limpe, to halt and draw* *One foot behind another, with sweet grace* *To counterfet his lame vneeuen pace.*	fabula narratur toto notissima caelo, Mulciberis capti Marsque Venusque dolis. Mars pater insano Veneris turbatus amore de duce terribili factus amator erat. nec Venus oranti (neque enim dea mollior ulla est) *565* rustica Gradiuo difficilisque fuit. a, quotiens lasciua pedes risisse mariti dicitur et duras igne uel arte manus! Marte palam simul est Vulcanum imitata, decebat, multaque cum forma gratia mixta fuit. Eine Geschichte erzählt man, allseits bekannt im ganzen Himmel, / wie vom Schmiedegott Mars und Venus gefangen wurden mit List. / Vater Mars, gequält von wahnsinniger Liebe zu Venus, / wurde von einem schrecklichen Heerführer zu einem Liebenden. / Und auch Venus war dem bittenden Anstürmer gegenüber (keine Göttin nämlich ist williger als sie) nicht prüde und spröde. / Ach, wie oft soll die Freche über die Füße ihres Mannes gelacht haben / und über die von Feuer oder Handwerkskunst harten Hände! / Wenn sie in Anwesenheit von Mars Vulkan nachmachte, stand ihr das gut, / und viel Anmut war zu ihrer Schönheit gemischt.
Offensichtlich war Heywood stark angesprochen davon, wie Ovid die Geschichte erzählt hat – denn es wäre ja nicht nötig gewesen, eine so nahe Übersetzung noch zusätzlich zur Nacherzählung im Haupttext einzufügen. Nur eine sichtbarere Autonomieentscheidung erlaubt sich der Dramatiker Heywood, wenn er die Theatralität der Vulkan-Imitation durch Venus erkennt und um die Publikumsreaktion (des Mars) ausbaut. Mit dem Ergebnis scheint er zufrieden gewesen zu sein, denn die Passage kopiert er wortwörtlich in seine *Ars*-Übersetzung *Art of Loue*.	

Das weitere Schicksal der (beiden) Übersetzung(en) mutet hollywoodreif an: Sie, die Heywood eigentlich nur zur privaten Lektüre unter Freunden gedacht hatte, wurden ihm von einem Bekannten entwendet und als dessen eigenes Werk ausgegeben, worüber sich Heywood im Vorwort seines Stücks *The Brazen Age* (London 1613) bitter beschwert; in der Folge gelangte die *Ars*-Übertragung in die Niederlande, von wo aus sie mit zahlreichen Druckfehlern und ohne Angabe des Verfassers 1625 herausgegeben wurde.[1185] Das jedoch konnte die Erfolgsgeschichte der *Art of Loue* mit zahlreichen Nachdrucken nicht verhindern;

[1184] Vgl. zum Stil des Werks das Urteil bei Corser 1878, 242: „It is very unequally written, but contains some good and entertaining passages. Like most of his other works it was composed with great haste; but Heywood possessed a mind of the most fertile and unbounded resources, and being well versed in classical subjects, he was enabled to diversify his narrations with amusing stories and extracts from these. His poetry does not boast of much vigour, but it possesses ease and simplicity, and a natural grace and artlessness."

[1185] Vgl. auch Stapleton 2001, 74.

ab 1662 erscheint sie zudem mit einer weiteren *Remedia*-Übertragung anonym als *De arte amandi, and the Remedy of love. Englished as also the Lovs of Hero & Leander,*[1186] *a mock-Poem, Together with Choice Poems, and rare pieces of Drollery* (London 1662). Sie ist nach Sandys *Metamorphosen* die verbreitetste Übersetzung eines englischen Ovid-Textes und auch heute noch in zahlreichen (digitalisierten) Fassungen erhalten; als wichtigste Übertragung der *Liebeskunst* wurde sie erst knapp 100 Jahre später von Dryden und seinen Kollegen abgelöst; denn Francis Wolferstons *The Three Books of Publius Ovidius Naso, de Arte Amandi. Translated with Historical, Poetical, and Topographical Annotations* (London 1661) konnte ihre Beliebtheit nicht erreichen.[1187] Darüber hinaus entstanden im 17. Jahrhundert in England vor allem von der *Ars* unabhängige, umgearbeitete Übertragungen der *Remedia amoris*,[1188] die hier offensichtlich beliebter waren als zeitgleich in Frankreich.

Das mag auch mit dem gesellschaftlichen Klima zusammenhängen, das zunehmend vom Einfluss der Puritaner geprägt war, zu deren Ablehnung erotischer Dichtung die *Remedia* in ihrer aus dem Mittelalter tradierten Konkretisation als Palinodie der *Ars* kompatibler gewesen sein dürften als die *Ars* in den in II.4.3.4 und in diesem Kapitel präsentierten Lesarten. Das sogenannte Interregnum zwischen Charles I. und II. (1649–1660) war besonders puritanisch geprägt, was sich auch in verschärften Debatten um die moralische Gefahr, die vom Theater ausgehe, niederschlug (vgl. Gosson u. a. II.4.3.4). In dieser Phase entsteht ein kurzes, wenig anspruchsvolles Lesedrama, dass sich in Genre- und Themenwahl dieser Tendenz entgegenstellt[1189] und den Namen ***Cupids grand Polititian*** (1657) trägt; sein Autor stellt sich mit dem Pseudonym **Edvardus Fuscus** vor.[1190] Das Stück beginnt nach einem „Prologue" (s. p.) mit der klischeehaften Klage der Venus, kaum ein Mann mehr verfalle der Schönheit der Mädchen, weshalb sie ihren Sohn Cupid beauftragt, dagegen etwas zu unternehmen (Akt 1, 1–3). Offenbar hat er Erfolg, denn im zweiten Akt treten drei – ebenfalls stereotype – unglücklich Verliebte auf (Soldat, Händler, Höfling; 3–6). Der dritte Akt bringt eine (mir nicht recht erklärliche)[1191] Wendung, denn nun wirbt „Cupids Cryer" die ‚elegisch' Verwundeten für einen sie aus Venus' Gefühlsfessel befreienden Drill in der Liebe an (dem sich noch weitere Männer nach derben Witzen, welche Frau sie gerne erobern würden, anschließen; 6–8). Was

---

[1186] II.4.3.4 (Marlowe).

[1187] Hinzu kommt noch die Übersetzung von Buch 1, die Thomas Hoy zuerst 1682 veröffentlichte: *Ovid's Art of Love. With Hero and Leander of Musaeus. From the Greek* (London 1682). Offenbar ein Fehler ist Stapletons Angabe (2000, 21), Dryden et al. hätte man bereits 1692 in London verlegt (übernommen in der Appendix zu Liveley 2006, 339). Mit diesen Daten finde ich nur eine weitere Edition von Thomas Hoys eben genannter Übertragung von *Ars* 1.

[1188] Stapleton 2001, 77: „There were four English translations of the *Remedia* in Heywood's lifetime: an F. L.'s *Ouidius Naso His Remedie of Loue* (1600), John Carpenter's *Ovid's Remedy of Love* (1636), the dramatist Francis Beaumont's *The Remedie of Love* (1640), and the version with Overbury's name on the title page (1620)." (zu letzterer: Anm. 1181); vgl. Stapleton 2000, 6. Ein weiteres Zeugnis der *Remedia*-Rezeption, zu dem ich jedoch keine weiterführenden Informationen finden konnte, führt Roy 2007, 56 an: „Signalons un curieux dérivé des *Remedia* au XVIIe siècle. Il s'agit de *A Remedy for Love* de Sir Aston Cokayne, un pastiche paru vers 1630, où il est conseillé à l'amoureux dépressif de visiter les plus beaux endroits des îles Britanniques." (Ausgabe: Richard Morton (Hg.): *The Poems of Sir Aston Cokayne*, Hamilton/Ont. 1977, 78–91).

[1189] Vgl. knapp Starks 2020, 106 sowie McInnis 2013, 161f. Dazu passt, dass dem Theater als Ort des Kennenlernens der größte Stellenwert zugesprochen wird (10f.).

[1190] McInnis 2013, 159–161 versucht, aber erzielt keine Identifikation mit einer historisch verbürgten Person.

[1191] Leider scheinen McInnis 2013 und Starks 2020, die sich beide (jeweils knapp) mit dem Stück beschäftigen, hier nicht einmal einen Bruch zu bemerken; bei beiden wirkt es vielmehr so, als würde der folgende Auftritt Ovids weiterhin auf Venus' Geheiß stattfinden. Allerdings macht – neben Ovids Kampfansage an Venus (9) – schon der Titel der Gedichtsammlung, die *Cupids grand Polititian* eröffnet, klar, dass Ovid nun gegen Venus die Sache der Männer vertritt: *Ovids Ghost: or, Venus overthrown by the Nasonian Polititian. With A remedy for Love-Sick Gallants*.

– in gängiger Motivik – als Militärcamp der Liebe angekündigt ist, mit dem sich Männer gegen Frauen wappnen, erweist sich dann jedoch nicht als ‚großes Theater', sondern als Unterrichtsmonolog eines immerhin illustren Lehrers, „Ovids Ghost" ist nämlich eigens dafür aus der Unterwelt zurückgekehrt. Die bisherige Rahmenhandlung kann man ab diesem Punkt vergessen (sie wird auch nicht mehr aufgegriffen), denn nun ist der obskure Schreiberling Fuscus dort, wo er offenbar von Anfang an hinwollte: Der vierte und mit Abstand längste Akt (9–37) macht aus dem Lesedrama ein Gedicht und präsentiert uns eine Nachdichtung von *Ars* 1 und 2, die das Versprechen des Prologues einlösen soll, die mitunter versteckte Lust der Frau zu entlarven, und: „to lead you through a lab'rinth to her bed" (s. p.). Der Liebesunterricht, dessen theatralisches Potenzial durch die reine Nachdichtung nicht ausgespielt wird, ist aufgeteilt in drei „Lectures", die fast genau mit Ovids drei Lehrgangsteilen (vgl. *Ars* 1,35–38) korrespondieren: Liebe finden; Liebe beginnen (geht hier allerdings bis *Ars* 2,336); ernstere Absichten. Zwar kündigt „Ovids Ghost" eine Aktualisierung für das zeitgenössische London an (10), doch diese ist hernach kaum spürbar. Überhaupt folgt er der Abfolge der *praecepta* aus *Ars* 1 und 2 überraschend genau,[1192] expandiert, strafft (das häufiger), entfernt aber nicht die antike Mythologie, sei es als kurze oder längere Exempla, von denen einige (u. a. Pasiphae/Stier, 13f.; Achilles/Deidamia, 22f.) erhalten bleiben oder auch von andernorts, zum Beispiel den *Metamorphosen*,[1193] eingefügt werden. Dies ist interessant, denn üblicherweise fallen diese einer echt erotodidaktischen Ausrichtung, wie sie hier laut Prologue (und auch gemäß dem textuellen Befund) vorliegt, als entbehrliche Ornamente zum Opfer; dagegen scheint sie Fuscus als essentielle Bestandteile der Didaxe begriffen zu haben, als rhetorisches Mittel zur Steigerung der Anschaulichkeit und Retention der Liebeslehre. Im Gegensatz dazu hat er alles Poetologische ausgespart, alle Stellen, an denen das Ich von sich als Dichter spricht (so das Proöm oder Daedalus/Ikarus, Apolls Epiphanie, und auch die Seefahrtsmetaphorik ist zurückgedrängt). Simultan schwindet das Satirische und die Literarizität – bei einer Passage, in der Ovids Erotodidaxe inhaltlich korrigiert ist, wird das besonders deutlich:

Edvardus Fuscus, *Cupids grand Polititian* 4,2, 23f.	
Away with such a face that feares a tan, / *Venus* loves *Mars*, woman one like a man. What though *Orion* he did sicklie look? / And *Daphne* pale when *Cupid* had her strook? Their coulour spake they were in love 'tis true, But not that they were both beloved too: Were I in love, were I belov'd again, / I should look merrilie, not pale and wan; Or could she not affect me looking well, / How can I please her when I look so ill? If when my crimson colours were displaid, / I could not conquer, could not take the maid, […].	
***Ars* 1,729–738**	
palleat omnis amans: hic est color aptus amanti; hoc decet, hoc †multi non ualuisse putant.†	Bleich sei jeder Liebende: Das ist die passende Farbe für den Liebenden; / dies steht ihm, dies, glauben viele, hätte nichts gebracht.
pallidus in Side siluis errabat Orion; *731* pallidus in lenta Naide Daphnis erat.	Bleich wegen Side durchirrte die Wälder Orion; / bleich wegen der unbewegten Nais war Daphnis.
arguat et macies animum, nec turpe putaris palliolum nitidis imposuisse comis.	/ Es offenbare auch Magerkeit die Gefühle, und man halte es nicht für schändlich, / eine Kapuze *[als Zeichen von Krankheit]* über die kerngesunden Haare zu ziehen.
attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes *735* curaque et in magno qui fit amore dolor.	Zehren sollen an den Körpern der jungen Leute durchwachte Nächte / sowie Kummer und – wie er bei großer Liebe entsteht – Schmerz.
ut uoto potiare tuo, miserabilis esto, ut qui te uideat, dicere possit 'amas.'	/ Um dir deinen Wunsch zu erfüllen, sei mitleiderregend, sodass, wer dich sieht, sagen kann: „Du liebst."

[1192] Vgl. Starks 2020, 107.

[1193] Die ist nicht erkannt bei McInnis 2013 und, darauf aufbauend, Starks 2020, die beide einen durchlaufenden thematischen Vergleich offenbar nicht vornahmen.

Dass die vorliegende Gestalt von 1,730 nicht dem Sinn der Passage entsprechen kann, ist Communis Opinio der Forschung.[1194] Von den vorgeschlagenen Konjekturen erscheint mir *nulli* statt *multi* möglich, noch geschmeidiger wirkt auf mich die Ersetzung von *non* durch *iam* in der zweisprachigen Tusculum-Ausgabe Holzbergs.[1195] Welche genaue Formulierung Fuscus vorliegen hatte, ist für mich nicht zu ermitteln. In der uns vorliegenden Crux allerdings erfüllt sich die bei Fuscus angelegte Korrektur der ovidischen Idee: Viele, u. a. das frühneuenglische RD, glauben, Blässe sei kontraproduktiv für den *amans*. Und tatsächlich scheint ja auch bei Ovid ein Widerspruch zu *Ars* 1,513 vorzuliegen – doch nur auf den ersten Blick, denn der dortige Rat zu gebräunter Haut richtet sich an das Stadium der Annäherung. Dem ist man nun entwachsen: *qui fuerat cultor, factus amator erat* (1,722), und darum gilt es nun, so Ovids *praeceptor*, die Gefühle für die Frau glaubhaft zu machen, deshalb die blasse Haut, die das eigene Liebesleid bezeugt. Wenn „Ovids Ghost" sozusagen sich selbst bei Fuscus korrigiert und die Liebeseroberung das Liebesleid ersetzt, dann erfüllt er damit sein Versprechen, die Männer zu uneingeschränkten Herren über die Entwicklung der Liebesbeziehung zu machen. In dieser männlichen Fantasie besteht kein Unterschied mehr zwischen verliebt sein und geliebt werden, die Elegie mit ihrem Schmerz ist vollständig überwunden. Die neue *Ars* von „Ovids Ghost" ist folglich simultan „a remedy for Love-Sick Gallants" (Untertitel, siehe Anm. 1191).

Dadurch wird für uns deutlich, dass sie das bei Ovid umgekehrt eben nicht ist. Wenn er sein *militat omnis amans* aus *Am*. 1,9 selbst spielerisch zum *palleat omnis amans* (*Ars* 1,729) verzerrt, holt er das elegische Leiden über ihre beiden absoluten Standardmotive seit der griechischen Liebeslyrik[1196] bewusst in die *Liebeskunst* zurück. Er lässt dabei offen, ob die Gefühle hinter Blässe und Magerkeit echt sein müssen oder vorgegaukelt werden können (*simulare*); gerade manche zugespitzte Formulierung scheint auf eine leicht satirische Verzerrung der Topoi hinzudeuten. Doch bleibt die Tür ebenso offen für eine andere Deutung: Ovid macht uns darauf aufmerksam, dass eine gänzlich rational (durch den Mann) kontrollierte Liebesbeziehung gar nicht Ziel sein kann; wie auch Buch 2 zeigt (z. B. im Umgang mit einem Rivalen), muss es immer wieder Kontrollverlust geben, um die Beziehung attraktiv zu halten (davon abgesehen, dass wechselnde Gefühle vielleicht auch das realistischere Bild abgeben). Wir werden dies in III.3–4 weiterverfolgen.

Eingriffe in den erotodidaktischen Inhalt nimmt Fuscus selten vor. Vollzieht man sie nach, offenbart sich die typische Haltung frühneuenglischer (männlicher) Autoren, die kein Problem mit Ovids Beschreibung sexueller Bedrängung haben, im Gegenteil; indes ist das Thema der Untreue offensichtlich mit tiefgreifenden Ängsten vor weiblicher sexueller Aktivität und folglich gesellschaftlichen Tabus besetzt. Demgemäß wird die Pasiphae-Episode umgenutzt, nämlich als warnende Ausnahme vor der Regel, dass Frauen „by nature modest" seien (13). Aus dem selben Grund fehlt bei der Schilderung des Gastmahls der rivalisierende *uir* der *puella*, der vielleicht sogar ehelich an sie gebundene Konkurrent. Die *fabula* von Venus' Ehebruch mit Mars ist zwar referiert, sogar mit der zugehörigen Moral, dass man die untreue Partnerin besser nicht auffliegen lasse; aber im Nachgang wird der Nebenbuhler doch bestraft, indem seine Prahlerei mit der Eroberung besagter Frau zu Ohren kommt – und das nicht zufällig, sondern weil man selbst, als Betrogener, der Dame Magd auf die Sache angesetzt, also doch eine Falle gestellt hat. Nach all dem Misstrauen – der Geschlechterkampf ist ab dem Buchdeckel Programm[1197] – überrascht, dass Fuscus die *mutua uoluptas* in seine Kurzform von *Ars* 2,703–732 aufnimmt:

Edvardus Fuscus, *Cupids grand Polititian*, „Epilogue", 38
Here stay my Muse, thy lines let Lovers read, / They wil conduct 'um to their Ladies bed; Where when the Curtain's drawn, each active part, / Will move without instructions from thine art; Each finger of itselfe will find the way, / Nimblie about each ticklish place to play; Where may your beds yield mutuall delights, / Your ladies wish the daies were turn'd to nights. May in the morn afresh your spirits rise, / To see them turn up the whites of their eies.

[1194] Siehe Dimundo 2003, 263 und genauer Hollis 1977, 143f.

[1195] Holzberg 1985, 56 mit zugehöriger Anmerkung auf 181.

[1196] Gemeint sind Blässe und Magerkeit; siehe Roth/Trautsch/Möller 2017, 81f.; Hollis 1977, 143; 145.

[1197] Wie Anm. 1191 bereits erwähnt, trägt die Sammlung, an deren Beginn *Cupids grand Polititian* steht, den Titel: *Ovids Ghost: or, Venus overthrown by the Nasonian Polititian. With A remedy for Love-Sick Gallants*.

***Ars* 2,703–708; 727f.**	
conscius, ecce, duos accepit lectus amantes: ad thalami clausas, Musa, resiste fores. sponte sua sine te celeberrima uerba loquentur, nec manus in lecto laeua iacebit iners; inuenient digiti quod agant in partibus illis, in quibus occulte spicula tingit Amor. […] **727f.** ad metam properate simul: tum plena uoluptas, cum pariter uicti femina uirque iacent.	Als vertrauter Mitwisser, schau, empfängt das Bett die beiden Liebenden: / Am Schlafzimmer, Muse, bleib vor verschlossenen Türen stehen. / Von selbst, ohne dich, werden die typischen Worte gesprochen werden, / und die linke/ungeschickte Hand wird nicht untätig auf dem Bett liegen; / finden werden die Finger, was sie tun sollen in jenen Gegenden, / in denen heimlich Amor die Pfeile eintaucht. […] Zum Ziel eilt gemeinsam: Dann [ist] vollkommen die Lust, wenn gleichermaßen besiegt Frau und Mann daliegen.
Den Gedanken beiderseitiger Lust re.produziert Fuscus, wenngleich in reduzierter Form: Wird er bei Ovid über vier Verse (725–728) entwickelt, so konzentriert er sich bei ihm auf die Formel „mutall delights". Außerdem zeigt sich im Vergleich, dass Ovid bereits in 2,703 die Idee vorbereitet, wenn er von *duos amantes* spricht, was Gleichheit und Intimität anklingen lässt – anders als bei Fuscus, wo die Muse die männliche Schülerschar im Plural „to their Ladies bed" führt. Nach seinem Prologue schließt Fuscus also ringkompositorisch mit diesem Verweis auf das offenbar primäre Ziel seiner Erotodidaxe (aus dem Mund von „Ovids Ghost"): Sex – dies ist bei Ovid nicht der Fall (vgl. II.3.2.4 zum *Pamphilus (de amore)*, insb. rund um Anm. 517; vgl. III.3). Übereinstimmend ist dagegen die Perspektivierung aus Sicht des männlichen Liebesschülers, dessen Aktivität, welche weibliche Lust hervorruft, sprachlich parallel gestaltet ist. Man vergleiche die klar phallischen *spicula* Amors bei Ovid und die ‚rising spirits' bei Fuscus bzw. der ein Stück weit voyeuristische Blick auf die vor Lust verdrehten Augen („whites of their eies", korrespondierend zu den episch stilisierten *oculos tremulo fulgore micantes*, 2,722; vgl. II.4.3.2 zu Tasso).[1198]	

Ohne breiter rezipiert worden zu sein, war *Cupids grand Polititian* in einigen Charakteristika typisch für seine Zeit. Ovid als *dramatis persona* auftreten zu lassen[1199] oder auf seine Werke anzuspielen, bedeutete eine kritische Auseinandersetzung mit puritanischer Moral, denn für die Puritaner stand er emblematisch für Dekadenz, für die metamorphe Kraft von Erotik und Liebe, für theatrale Illusion.[1200] Mit dem Ende des Interregnum und der Reinstallation der Monarchie in der *Restoration* (1660–1688) erlebte literarischer Ausdruck von ungebundener Liebe bis sexueller Freizügigkeit noch einmal eine vorübergehende Renaissance. Neben satirischer Dichtung ist die Epoche vor allem für die „Restoration comedy" bekannt.[1201]

> Restauration comedy, it has been shown, abounds in allusions to, and reminescences of, Ovid's amatory works. In Aphra Behn's *The Feign'd Curtizans* (1679), for example, Cornelia, who, with Marcella, has disguised herself as a courtesan to avoid an arranged marriage, snatches from her friend a copy of the *Ars amatoria*, by which, she declares, she can, for their present purposes 'make better use of the famous Ovid' than by dwelling on 'the dismal tale of Echo's love' from the *Metamorphoses*. In Roger Boyle's *Mr Anthony* (1690), the eponymous hero exclaims indignantly: 'Instruct me in the affairs of love' Slid, do you think I have learnt Ovid *De Arte Amandi* for nothing?' And in Congreve's *The Old*

[1198] Zu beiden Bildern, aber auch zur *mutua uoluptas* bei Ovid erhellend: Janka 1997 zur Passage (486–501).

[1199] Dramen, die sich um Ovids Leben und dabei natürlich um die Verbannung des *magister Amoris* drehen, sind Ben Jonson's *Poetaster* von 1601 („In Ben Jonson's *Poetaster* (1601) an affair between Ovid and Julia is a going thing, and leads to the poet's banishment from court", Braden 2009, 446); Sir Aston Cokain, *The Tragedy of Ovid*, 1662; Nathaniel Lee, *Gloriana, or the Court of Augustus Caesar*, 1676; Prosa: *The Exiles of the Court of Augustus*, 1726 (eigtl. frz.: Madame de Villedieu, zu ihr: Anm. 1135 sowie 1162). Siehe Taylor 2017, 4 und Hopkins 2012, 198f.

[1200] Starks 2020, 106.

[1201] Kuiper 2019.

Bachelor (1693), Heartwell echoes the sentiments of the *Ars Amatoria* in his declaration that 'Lying … is indeed the *Art of Love*; and men are generally the masters in it'.[1202]

Neben solchen Verweisen oberflächlicher Natur gibt es auch tiefliegendere Arbeit mit zum Beispiel ovidischer Semantik. Wie schon in Elisabethanischer Zeit ist es hier vor allem erotisches Verlangen als ‚Appetit', Sport und Jagd, das wir bei Etherege, Dryden und Congreve finden.[1203] Und hierbei stellen uns, so Hopkins, die Dramatiker der *Restoration* vor die gleiche Frage wie Ovid (siehe Ende III.3): Stehen die hemmungslosen Verführer für ein tatsächliches Ideal? Oder sollen sie vielmehr die Absurdität solcher Figuren und ihres ungezügelten Chauvinismus vorführen – sei es bewusst oder indirekt?[1204]

In **John Wilmot, 2nd Earl of Rochester**, (1647–80) treffen wir auf einen Autor, der den Libertinismus[1205] seiner Zeit wie kaum ein zweiter verkörperte. Müßig zu beurteilen, inwieweit hier Dichtung und tatsächliche Lebensführung übereinstimmten, sein Werk jedenfalls ist sexuell freizügiger als alles, was sonst vor dem 20. Jahrhundert in englischer Sprache verfasst wurde. Darin erschöpft sich sein Schaffen, das viele nachfolgende Dichter auch außerhalb Englands (einschließlich Goethe) beeinflusste, jedoch nicht: „The wit and emotional complexity of Rochester's lyrics give him some claim to be considered one of the last important metaphysical poets of the 17th century, and he was one of the first of the Augustans, with his social and literary verse satires."[1206] Stapleton beobachtet, dass Rochester auf viele *auctores* zurückgreift, aber in besonderer Weise auf die *Amores* und *Ars amatoria*, welche dieser zur Diskussion von Geschlechterrollen nutze.[1207] Er gibt ein eindrückliches Beispiel der Aemulatio Ovids durch Rochester.

***Rem.* 427–440**	
quo tua non possunt offendi pectora facto, forsitan hoc alio iudice crimen erit. ille quod obscenas in aperto corpore partes uiderat, in cursu qui fuit, haesit amor, *430* ille quod a Veneris rebus surgente puella uidit in immundo signa pudenda toro. luditis, o si quos potuerunt ista mouere: afflarant tepidae pectora uestra faces. […] *435f.* quid, qui clam latuit reddente obscena puella et uidit quae mos ipse uidere uetat? *438* di melius, quam nos moneamus talia [quemquam! ut prosint, non sunt expedienda tamen.	Wodurch dein Gemüt nicht gekränkt werden kann, wenn es passiert, das wird vielleicht nach eines anderen Urteil ein Vergehen sein. Einem, weil er an [ihrem] entblößtem Körper die unanständigen Teile / gesehen hatte, stockte in voller Fahrt [seine] Liebe; / einem, weil er, als sich vom Schäferstündchen erhob das Mädchen, peinliche Spuren auf beschmutzter Matratze erblickte. Ihr spielt [nur], wenn euch das aus der Bahn bringen konnte; [nur] angehaucht hatten lauwarme Fackeln euer Gefühl. […] Was ist mit dem, der sich heimlich versteckte, während das Mädchen sich erleichterte, / und der sah, was die gute Sitte zu sehen verbietet? / Gott behüte, dass ich derlei irgendjemandem rate! Mag es auch nützen, so soll es dennoch nicht ausgeführt werden.
John Wilmot, 2nd Earl of Rochester, *Song (By all Loves soft yet mighty Pow'rs)*	
By all *Loves* soft, yet mighty *Pow'rs* It is a thing unfit,	Bei allen sanften, doch gewaltigen Mächten der Liebe! Es ist ein unschicklich' Ding,

[1202] Hopkins 2012, 199, mit dem Hinweis, dass derlei auch noch ins 18. Jh. hinein zu finden ist (Bsp.: „Am not I a man for the ladies? I have studied Ovid's *Art of Love*!" – Pedrillo in John O'Keefes *The Castle of Andalusia* (1783)).

[1203] Hopkins 2012, 199.

[1204] Hopkins 2012, 199f. Vgl. dazu auch die Synkrisis des *Restoration*-Dramatikers William Wycherley (v. a. dessen Komödie *The Country-Wife*, 1675) mit Ovids Techniken der Verführung durch Stapleton, Michael L.: *Ovid the Rakehell: The Case of Wycherley*, Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660–1700, 25.2/2001, 85–102.

[1205] Zum Begriff siehe u. a. Stapleton/Austin 2000, 78f.

[1206] „Rochester, John Wilmot second earl of", in: Birch/Hooper 2013, s. p.

[1207] Stapleton 1999b, hier 12f.; ein Beispiel konkreter Bezugnahme auf die *Ars* wäre die Verse 21–26 in *A Song of a Young Lady to Her Ancient Lover*.

That *Men* shou'd Fuck in time of *Flow'rs* Or when the *Smock*'s beshit.	dass Männer vögeln sollten in der Zeit der Blüten *[=Periode]* oder, wenn der Kittel angeschissen ist.
Fair nasty *Nymph*, be clean and kind, And all my joys restore; By using Paper still behind, And Spunges for before.	Holde, dreckige Nymphe, sei rein und lieb und gib mir all meine Freuden wieder, indem du Papier stets benutzt hinten und Schwämme für vorne.
My spotless *Flames* can ne'er decay, If after ev'ry close, My smoaking *Prick* escape the *Fray*, Without a Bloody *Nose*;	Meine makellosen Flammen können nie vergehen, wenn nach jeder Runde mein rauchender Stachel dem Kampf entkommt ohne eine blutige Nase.
If thou wou'dst have me true, be wise, And take to cleanly sinning; None but fresh *Lovers Pricks* can rise, At *Phillis* in foul linnen.	Wenn Du mich treu haben möchtest, sei klug, und halt dich an reinliches Sündigen: Keine außer Neulings-Liebhaber-Stacheln können sich erheben zu Phillis in dreckigem Leinen.

Als hätte er *non sunt expedienda* als Herausforderung angenommen, baut Rochester Ovids Gedanken in seinem RD aus. In seinem satirischen *Song* rezipiert er dabei eine singuläre Passage der *Remedia*: Nirgends sonst in Ovids Dichtung oder bei den anderen Elegikern finden sich derart konzentriert solch drastische Bilder.[1208] Stapleton sieht folgende Parallelen zwischen AD und RD: Beiden bauten ihre Satire darauf auf, dass ihre männlich dominierten Kulturen bestimmte Bereiche weiblicher Biologie für prinzipiell unrein und anstößig halten. Diese Unterhaltung auf Kosten der Frauen führe zu „sixteen venomous lines" bei Rochester, der Ovids (für dessen Verhältnisse sowieso schon explizite) Stelle in ihrer Wirkung potenziere, wenn er seine Warnung statt an einen ‚general reader' direkt als quasi-Invektive an eine weibliche „nasty Nymph" adressiere.[1209] Und darin liegt meines Erachtens ein fundamentaler Unterschied, denn Rochester liefert eine nahezu geradlinige Invektive, die nur dadurch einen Dämpfer erhält, dass der Ich-Sprecher seine eigene potenzielle Impotenz thematisiert: Ihn schreckt, wo junge Liebhaber standhaft blieben. Damit ist ein Kernsatz des ovidischen AD an den Abschluss von Rochesters Rezeptionsantwort gestellt. Lesen wir die *Remedia*, können wir uns fragen, ob wir diejenigen sind, die es nicht ernst gemeint haben mit der Liebe resp. der Literatur, wenn uns das plötzlich unerwartet Derbe aus der Fassung bringt: *luditis, o si quos potuerunt ista mouere* (433). Oder sind wir dann eigentlich gesund, denn *ludere* ist, was die *Ars* lehrt – und in den *praecepta* der *Heilmittel* kranker Liebe kommt das Verb sonst nicht vor.[1210] Und dieser Satz ist nicht der einzige, der eine Leserreaktion provoziert, eine Haltung einfordert. „Within the space of eleven couplets [Ovid] refers to eight different hypothetical audiences in different grammatical ways",[1211] weswegen mir nicht so eindeutig scheint wie Stapleton und Brunelle[1212] dass Ovids *praeceptor* im Stile der römischen Satire Witze auf Kosten der Frauen reißt. Wer ist in Ovids Schilderung lächerlicher: Die sich erleichternde Frau oder der sie beobachtende Mann? Mit Brunelle bin ich einer Meinung, dass Ovid vom impliziten Leser an dieser Stelle – und dies fällt im Vergleich zu Rochester deutlich auf – konstant eigene Positionierung einfordert, den Leser weniger lenkt als vielmehr auffordert, den Text aktiv zu rezipieren: *tua pectora ↔ alio iudice; ille uiderat / ille uidit / quid qui uidit … mos uidere uetat; prosint ↔ non expedienda* – stets werden uns neben der expliziten visuellen Rezeption der Szenerie auch verschiedene mögliche innere Rezeptionshaltungen und Bewertungsoptionen vor Augen geführt. „We want to know whether Ovid is a social critic, but Ovid is asking a similar question of us."[1213]

[1208] Brunelle 2005, 148f.

[1209] Stapleton 1999b, 15f. (Zitat: 15). Stapleton zeigt zudem, dass Rochester trotz einiger Unterschiede (nicht zuletzt der bei ihm offenen, expliziten Obszönität) zahlreiche weitere Verfahren anwendet, bei denen er dem antiken Vorbild aemulativ gegenübertritt, u. a.: „Ovidian polyvocality", also eine extreme Anzahl an verschiedenen Sprechern, die immer wieder zur Erzeugung von Ironie eingesetzt werden – inkl. bewusstem Einsatz von Passagen *in propria persona* – und Einflechten von Mythen zur Illustration (Stapleton 1999b, insb. 21–23; Zitat: 21).

[1210] Zu *ludere* an dieser Stelle siehe Brunelle 2005, 148; Lucke 1982, 97; Henderson 1979, 95; vgl. auch Tardin Cardoso, Isabella: *Dichtung als Spiel*, in: Möller 2021, 144–148.

[1211] Brunelle 2005, 148.

[1212] Brunelle 2005, mit der in der anglo-amerikanischen Forschung modischen Fokussierung auf die Darstellung des weiblichen Körpers in seinen Einzelteilen und Funktionen, die Ovid hier zweifelsohne vor Augen führt; fraglich ist jedoch, ob er sie wirklich zum Ziel des Spotts macht.

[1213] Brunelle 2005, 155.

Spätestens mit dem Ausklang der *Restoration* wandelte sich jedoch das gesellschaftliche Klima gegenüber Freizügigkeit – für Milton war „libertine" ein Schimpfwort.[1214] Und bedingt, so meine ich, durch die körper- und eroberungsbetonte Konkretisation ovidischer Erotodidaxe, wurde diese nun zunehmend in Richtung ‚Schmuddelecke' abgeschoben.[1215] Hand in Hand damit geht die wachsende Ansicht, Ovid sei eher Poet für Heranwachsende und nicht höher Gebildete, sozusagen Trivialliteratur, zu verspielt, zu wenig gewichtig.[1216] Gänzlich neu ist dieses Vorurteil freilich nicht, fand man doch schon auf Deckblättern mittelalterlicher Handschriften Ovids gekritzelt: *Carmina Naso canis pueris bona non bona canis;*[1217] im Grunde hatten das bereits Seneca d. Ä. und Quintilian getadelt (II.2.2).

Umgekehrt entstanden Strömungen, welche die Echtheit von Gefühlen betonten und als konstitutiv für eine wahre Liebesbeziehung forderten. Gerade die französische *(belle) galanterie* (II.5.1.3), in deren Literaturbetrieb sich vermehrt Frauen Gehör verschaffen konnten, positionierte sich gegen die oberflächlich-sexistische Eroberungs-‚Philosophie' der Libertins. Und die französische Literatur war gerade während der *Restoration* in England beliebt und hatte vielerorts Vorbildcharakter.[1218] Man wird also nicht von einem Zufall sprechen, dass eines dieser Werke ins Englische übertragen wurde von **Aphra Behn** (1640–89), der ersten Berufsschriftstellerin Englands mit einem auch ansonsten außergewöhnlichen Lebenslauf.[1219] ***The Lover's Watch*** (London 1686) ist zur Hälfte Erotodidaxe aus dem Mund einer Frau, die Protagonistin Iris schickt ihrem geliebten Damon eine prosimetrische Anleitung für den richtigen Tagesablauf in ihrer Abwesenheit. Das Original dieser Liebeslehre im Briefstil stammt von **Balthasar de Bonnecorse**[1220] und wurde in zwei Schritten veröffentlicht, ***La Montre*** 1666 in Paris, 1671 folgte mit ***La Boîte et le Miroir*** Damons Antwort; Behn übertrug beide Teile gemeinsam. Das Werk, das mit Sicherheit nicht zu den größten der Literaturgeschichte gehört, vollzieht allerdings meines Erachtens prototypisch die sich wandelnde Konzeption der Liebe: Iris möchte ihren Damon zu einem in ihren Augen idealen

---

[1214] Stapleton 1999a, 85, der in diesem Aufsatz untersucht, inwiefern Ovids *Ars*, die für Milton wohl „the timelessness of libertinism" illustrierte (98), die Liebeskonzeptionen in Miltons *Paradise Lost* beeinflusste. Zu Miltons Ovid-Kenntnissen siehe u. a. DuRocher 1985, 38–74. Gerade die schulische Stilbildung hinterließ sichtbare Spuren wie Miltons *Semicaperque Deus, semideusque caper* (*Elegia* 5,122; vgl. *Ars* 2,24; *Met*. 14,515; *Fast*. 4,752; eine prägnante Formulierung, die *Ars*-Stelle war laut Sen. *Contr*. 2,2,12 unter Ovids Lieblingsversen und wurde generell besonders gerne aufgegriffen, vgl. Viarre 1966, insb. 143, und Stapleton 1996, 55: Isidor von Sevilla); Kilgour 2015, 532 attestiert Milton überhaupt Vertrautheit mit dem gesamten ovidischen Œuvre.

[1215] Liveley 2006, 320 Anm. 2: „[T]he reception of the *Ars* and *Remedia* from the early seventeenth century onwards was marked by a trend that positioned Ovid's erotodidactic works as scandalous works of 'drollery', titillation, and even pornography." Vgl. den Titel der o. g. Übersetzung von 1662: *De arte amandi, and the Remedy of love. Englished as also the Lovs of Hero & Leander, a mock-Poem, Together with Choice Poems, and rare pieces of Drollery*.

[1216] Vgl. Hardin 1972, 55f.

[1217] So zitiert bei Alton/Wormell 1995, 32. Weitere ähnliche Urteile sind aus allen Zeiten zu finden, man vgl. nur Coon 1930, 281: „Jean Passerat (1534–1602) defends [Ovid] from the accusation of escessive luxuriance by quoting Cicero, *De Oratore*: 'Let youth express itself without restraint'." Oder Wilkinson 1955, xiv: „It is perhaps significant that Ovid has always appealed most to the young." (vgl. ebd. xv).

[1218] Dies liegt einerseits an der generellen kulturellen Vormachtstellung Frankreichs in Europa zu dieser Zeit. Andererseits: „It is generally acknowledged that there was a profound influence of the French culture on the English Restoration culture due to the fact that the English king Charles II and his court had been refugees in France for nearly 20 years, having adopted French tastes and French manners." (Trofimova 2007, 242).

[1219] Siehe bspw. „Behn, Aphra", in: Birch/Hooper 2013, s. p.

[1220] Von ihm u. a. auch ein Ratgeber zum Finden von und Umgang mit der richtigen Maitresse, *L'Amant raisonnable,* Paris 1675; Digitalisat, zuletzt aufgerufen am 02.04.2022: https://books.google.de/books?id=amRLAAAAcAAJ&dq=L'amant%20raisonnable%20bonnecorse&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false.

Partner erziehen – gefügig und treu – eben das Gegenteil eines Libertin respektive *rake* (so das englische Äquivalent). Aber die Stilisierung des Ideals erfolgt noch in bewusster Opposition, und auch wenn Ovids Name nirgends genannt wird, entstammen einige Negativexempel seiner Feder und deren Tradition. (Da passt es gut ins Bild, dass der Band in späteren Ausgaben den Alternativtitel *The Art of Making Love*[1221] hinzugefügt bekam.) Beim morgendlichen Einkleiden um 9 Uhr beispielsweise ist das primäre Ziel „Dessein de ne plaire à personne" (17)/„Design to please no body" (17) – „do not take too much pains in dressing your self, and setting your Person off." (18; vgl. *Ars* 1,505–524; 3,169–192). Entsprechend beim Spaziergang um 17 Uhr „Walk without Design" (vgl. *Ars* 3,297–306). Und um 12 Uhr solle Damon in den Tempel gehen – denn Religion sei sehr wichtig, nur dann dürfe er einmal nicht an Iris denken –, ...

Balthasar de Bonnecorse, *La Montre*, „XII. Deuoir indispensable", 30f.	**Aphra Behn, *The Lover's Watch*, „12 A-Clock. Indispensible Duty", 38f.**
[...] mais ie ne voudrois pas que vous allassiez à ces Temples où les Galants de profession ne vont que pour voir ou pour estre veus [...]	[...] But I would not have you go to to one of those Temples, where the Celebrated Beauties, and those that make a Profession of Gallantry, go; and which come thither, only to see, and be seen; [...]
***Ars* 1,97–100**	
sic ruit ad celebres cultissima femina ludos; copia iudicium saepe morata meum est. spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae: ille locus casti damna pudoris habet.	So stürzt, ganz herausgeputzt, die Frau zu den beliebten Spielen; die schiere Menge hat die Entscheidung mir oft erschwert. Um zu sehen kommen sie und um selbst gesehen zu werden. Dieser Ort gefährdet schickliches Schamgefühl.
Tempel (vgl. *Ars* 1,87f.; 1,259–262; 147f.) und Kulthandlungen fügen sich hier achronistisch in den zeitgenössischen Diskurs ein, so wie auch Ovids Formulierungen und Gedanken zumeist noch als zeitlose Referenzpunkte aufgegriffen werden. Dass diese Orte für den *pudor* eine Gefahr darstellen, wie es Ovids *praeceptor* als Vorteil anpreist, übernimmt Iris implizit und freilich aus ihrer Sicht als Nachteil.	

Iris' „anti-*Ars amatoria*"[1222] kritisiert an den männlichen und weiblichen Liebesschülern Ovids also die Verstellung, die Falschheit und Künstlichkeit. Für sie gilt: „[M]y Heart knows no Disguise" (76) und „Sincerity! Thou greatest Good!" (92). Treue und Ausschließlichkeit sind für sie Zeichen echter Liebe; deshalb fürchtet sie die Rivalin, die sich beim mittäglichen Bankett um 14 Uhr ganz ovidisch flirtend in Stellung bringen könnte.

Aphra Behn, *The Lover's Watch*, „2 A-Clock. Dinner-time", 50	
[...] I wou'd not have you plac'd over against a very Beautiful Object; for in such an one, there are a Thousand little Graces, in Speaking, Looking, and Laughing, that fail not to Charm, of one gives way to the Eyes, to gaze and wander that Way [...] (50)	
***Ars* 1,569–574**	
hic tibi multa licet sermone latentia tecto dicere, quae dici sentiat illa sibi, blanditiasque leues tenui perscribere uino, ut dominam in mensa se legat illa tuam,	Hier ist dir möglich, vieles versteckt in impliziten Andeutungen zu sagen, sodass sie fühlt, es ist gesagt zu ihr, und kleine Schmeicheleien zu schreiben mit ein wenig Wein, damit deine Angebetete auf dem Tisch ‚sich' liest,

[1221] „Making Love" muss hier „den Hof machen" bzw. „eine Liebesbeziehung führen" bedeuten, denn um Sexualität dreht sich das Werk nicht; so auch e. g. mehrfach in Fieldings *Tom Jones* (II.5.2.1) 15,3; „faire l'amour" bedeutete in Frankreich seit dem Mittelalter lange „den Hof machen".

[1222] „*The Lover's Watch* [...] resembles an anti-*Ars amatoria*, a rebuttal to rakehellism" (Stapleton/Austin 2000, 81, wo en passant auf mehrere kleinere Anleihen bei anderen Werken Behns von Ovid und der *Ars* hingewiesen wird). Diesen kleinen, nicht weiter ausgeführten Hinweis sehe ich erst im Nachgang meiner Entdeckung.

atque oculos oculis spectare fatentibus ignem: saepe tacens uocem uerbaque uultus habet.	und auch in [andere] Augen mit Augen zu blicken, die das Feuer verraten: / oft hat ein schweigendes Gesicht Stimme und Worte.
Da die Rolle des *praeceptor amoris* im RD von einer Frau ausgeführt wird, ist es folglich auch eine weibliche Rivalin, welche diese fürchtet – auf *Ars* 3 könnte dabei kein Rückgriff erfolgen, da Ovids Ausführungen zum Gastmahl dort nur sehr knapp sind und mögliche Nebenbuhlerinnen nicht thematisieren (747–768). Entsprechend wird die topische Szenerie, die wir in *Ars* 1 finden, umgearbeitet, wobei durch die unpersönliche Formulierung ihre Sorge zu gleichen Teilen aus Angst vor der ‚aktiven' Untreue Damons wie vor seiner ‚passiven' Verführung durch eine Dritte zu bestehen scheint (vgl. zu Rivalen als größte Herausforderung *Ars* 2,535–606; III.4). Die Passage (50f.), die von Behn gegenüber dem französischen AD eingefügt ist,[1223] öffnet somit eine weibliche Perspektive auf die über sexuelle Aktivität definierte Männlichkeit; die andere Seite der Medaille ist: Der Mann ist der Schwache, leicht Verführbare – für den deshalb „Wehret den Anfängen!" gilt. Fast verzweifelt insistiert Behns Ich-Sprecherin immer wieder auf der Größe der gemeinsamen Liebe, die Angst vor Untreue in ihrer Beziehung unnötig mache, z. B.: „And believe me, Damon, a true Lover has no Curiosity, but what concerns his Mistress." Eifersucht und Streit werden zwar in einem eigenem Kapitel thematisiert, allerdings kommen sie nur in einem Traum vor, weil bei Iris und Damon derlei in der Realität nicht vorkomme.	

The Lover's Watch entwickelt sich im Verlauf des Werks immer mehr zu einer langen Beschwörung echter Liebe – umso mehr in der Antwort Damons (frz.: Band 2 von 1671), welcher die Beziehung zu Iris in Form einer Schatulle („case") für die von ihr geschenkte „watch" und sie, körperlich wie charakterlich, preist, indem er ihre Vorzüge via einen Spiegel beschreibt, den er ihr schenkt. Das Ganze ist romantisch-kitschig, aber offensichtlich ist Iris ihre Erotodidaxe gelungen; der Mann ist gezähmt...

II.5.2 18. Jahrhundert

Während die sich entfaltende klassische Philologie einerseits immer mehr Werke wissenschaftlich erschloss, hatte ihre Denkungsart vor allem in Deutschland gleichzeitig einen bremsenden Effekt auf das Interesse an Ovid:

> Der tiefgehende Bruch der O.-Rez. fällt ursächlich mit dem Aufkommen des Klassizismus im späten 18. Jh. zusammen, wodurch es zur Begeisterung für alles Griechische und zur damit einhergehenden Abwertung der ‚unoriginellen' Römer kam (bes. intensiv in Deutschland, was auch politische, nämlich antifranz. Gründe hatte).[1224]

In Frankreich nämlich blieb die Begeisterung für Ovids leichte Feder weitgehend erhalten, hier sind die Echos der senecanischen und quintilianischen Vorbehalte gegenüber Ovids Stil (II.2.2) weniger markant. Gleichzeitig macht sich in ganz Europa die Auswirkung der Aufklärung bemerkbar, was im Großen und Ganzen Ovids ‚Fantasterei' in Frage stellt, vereinzelt aber die *ratio* seiner Erotodidaxe in den Blick rückt. Dementgegen verurteilen die Dichter der Romantik nahezu einhellig die ironische Brechung, die künstlich-kalte Darstellung von Gefühlen bei Ovid, insbesondere in seiner Erotodidaxe.

[1223] Nicht der einzige Ausbau, insgesamt ist Behns Nachbildung doppelt so lang wie das französische AD (Simon 1996, 52; vgl. Trofimova 2007, 247: „Aphra Behn translates *La Montre* rather freely using both prose and verse, especially in the first part of the work, where she makes extensive additions of her own, thus transforming a nice, but rather dry Bonnecorse piece, into a much more interesting work.").

[1224] Schmitzer 2010, 568.

II.5.2.1 England

Vergil und Horaz waren beim Gros der Literaturexperten der Zeit höher angesehen als Ovid. Allerdings wurde dessen Werk breiter rezipiert: „Ovid's impact on the culture of the age is more eclectic, more diffuse, and is often more difficult to assess".[1225] Drei Beispiele mögen dies illustrieren.

- Der 1668 aus England in die USA emigrierte Pastor, Arzt und Dichter **Edward Taylor** (1642–1729) beschäftigte sich trotz seiner Religiosität mit der *Ars*, wie ein vierseitiges Fragment (um 1700) einer Nachdichtung zeigt, die er von *Ars* 2,25–138 (Dädalus & Ikarus) anfertigte. „Despite the aversion of some Puritans to obtaining knowledge from 'Heathen Poets,' Ovid was well-known in the New England of Taylor's day."[1226]
- **Matthew Prior** verleiht möglichen Vorbehalten in einem kurzen Gedicht Ausdruck:

Matthew Prior, ***Written in an Ovid*** (1718)	**Gabriel Gilbert,** ***Sur l'art d'aymer d'Ouide. A Philis. Madrigal*** *[als Beigabe zu Buchgeschenk; 1661]* **4–6**	
Ovid is the surest guide You can name to show the way To any woman, maid, or bride, Who resolves to go astray.	Philis suiuez les pas d'Ouide, C'est le plus agreable Guide, Qu'on peut choisir sans s'ègarer.	Philis, folgen Sie den Schritten Ovids, dieser ist der genehmste Führer, den man wählen kann, ohne fehlzugehen.
In *The Poetical Works of Matthew Prior* (ed. William Pickering, London 1835) hat das Gedicht die Anmerkung, es sei eine Übersetzung des Madrigals (261), meines Erachtens ist der Fall etwas anders gelagert: Satirisch verzerrt Prior Gilberts Rat an Philis (II.5.1.3), sodass er zu einer zynischen Warnung vor Ovid wird, da dieser treffsicher den Weg weise für Frauen, die auf unanständigen Pfaden wandeln wollten. Inwieweit Prior die Warnung ernst meint, ist nicht eindeutig; klar ist dagegen der Widerspruch gegen Ovids (vorgebliche) Einschränkung der weiblichen Adressatenschaft (v. a. 3,57f.): Für Priors Sprecher ist sie ein Fehltrittführer für „any woman, maid, or bride".		

- Im englischen Klatschblatt[1227] *Town and Country Magazine* erschien 1774 unter der Rubrik „Poetical Pieces" ein kurzes Gedicht ***On Ovid's Art of Love***, in welchem der Autor mit dem Pseudonym „**Pygmalion**" eine recht moderne Sicht auf das AD darlegt. Denn von einem Lobpreis geht er in eine Apologie über, die den ovidischen *praecepta* eine verlässliche psychologische Basis zuspricht; dennoch sei nicht alles von Ovids „sportive muse" ernst zu nehmen, denn manchmal gehe sie weiter als das, was der Dichter selbst denke – beispielsweise, wenn er behaupte, man dürfe falsch schwören und Jupiter lache noch darüber (hier zitiert er Drydens Übersetzung von *Ars* 1,633, vermutlich aus dem Gedächtnis).[1228] Über derlei müsse man aber hinwegsehen, denn – und dies setzt „Pygmalions" Darlegungen nun von dem Gros der Konkretisationen ab, denen wir bisher begegnet sind – eine Liebeskunst könne bierernst und sittenstreng gar nicht funktionieren: „The art of love confin'd to moral rules, / Had never met with praise, but been the scorn of fools." (Schlussverspaar).

[1225] Horowitz 2014, 356.

[1226] Isani 1975, 69, der den Übersetzungsversuch mit kurzer Einleitung abdruckt. Eine weitere Notiz aus Amerika: Etwa 100 Jahre später schenkte Thomas Jefferson, dritter Präsident der USA, seinem liebsten Enkel u. a. eine *Ars amatoria*-Ausgabe aus dem Nachlass seines akademischen Lehrers George Wythe (siehe https://lawlibrary.wm.edu/wythepedia/index.php/Thomas_Jefferson_Randolph bzw. https://lawlibrary.wm.edu/wythepedia/index.php/De_Arte_Amandi; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1227] Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Town_and_Country_Magazine (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1228] Dies vermute ich, da er leicht abweicht: „Jove sits above, forgiving with a smile, / Those perjuries that easy nymphs beguile.". Drydens Original (dazu siehe nächster Absatz) lautet: „[...] The Perjuries that easy Maids beguile."

Vor allem im zweiten und dritten Beispiel deutet sich eine Entwicklung an: Aspekte, die noch im 16. und teils 17. Jahrhundert im Fokus der Rezeption standen, wurden eher zurückgedrängt – nicht mehr positiv sah man in seiner Erotodidaxe eine rhetorisch raffinierte, potenziell anwendbare Liebesschule. Horowitz betont allerdings, dass dies primär die kritische, weniger die kreative Rezeption betraf.[1229] In England ergebe sich demnach das Bild fast eines „collective doublethink, in which authors routinely depreciated Ovid's work in theory at the same time as they emulated it in practice."[1230] Die Ablehnung seiner Dichtung als zu prätentiös oder infantil durch Kritiker bedeutete keine Abkehr von Schriftstellern, die sich – trotz oder gerade wegen seiner Verrufenheit – intensiv mit Ovids Dichtung und auch Erotodidaxe auseinandersetzten.[1231] Hier verlagerte sich die Aufmerksamkeit auf die Lebendigkeit seiner Beschreibungen, sein Wissen um die Pathologie von Emotionen und sein ambiges Interesse an weiblichem Leiden und persönlich perspektiviertem Liebesleiden überhaupt, wie es zunehmend Romane und Briefe bedienten. Deshalb erlebten neben den weiterhin omnipräsenten *Metamorphosen* insbesondere die *Heroides* eine Hochphase der Rezeption.[1232]

Das konstante Interesse bei zunehmender Distanzierung von der Frivolität schlägt sich auch in einer Reihe von Übertragungen der *Ars amatoria* nieder (fast alle mit mehrfachen Nachdrucken).[1233] Deren wichtigste stammt aus der Feder der Dichter **John Dryden, Thomas Yalden** and **William Congreve**. Als sie sich Ende des 17. Jahrhunderts[1234] daran machten, ihre Nachdichtung ***Ovid's Art of Love*** anzufertigen – die ***Remedy of Love*** steuerte **Nahum Tate** zur Erstausgabe 1709 bei –, verfassten sie eine Version, die in zweierlei Hinsicht einen neuen Zeitgeist widerspiegelt; einerseits aus translatologischer Sicht:

> For if medieval translators were concerned with the task of capturing the content of classical poetry, and their Elizabethan successors looked to its form, alongside an increasing sense of textual accuracy, then the revolution of the seventeenth century [...] was a desire to capture its poetic essence. For translators, word for word was no longer being pitted against sense for sense but spirit for spirit.[1235]

[1229] Horowitz 2014, 356, der damit Hardin 1972 widerspricht.

[1230] Horowitz 2014, 356.

[1231] Horowitz 2014, 359.

[1232] Horowitz 2014, 362. Ein Beispiel auf 362f.: „By far the most widely read Ovidian poem of the century was Alexander Pope's *Eloisa to Abelard*, his 1717 versification of the twelfth-century prioress's real epistolary complaints to her former lover, the philosopher Peter Abelard. Like Ovid's original *Heroides*, Pope's poem is oddly equivocal in tone, at once deeply moving and incongruously amusing, often at the expense of its speaker (e. g. in an unintended pun Eloisa associates her bygone lover with the church's 'swelling organs')."

[1233] „[T]he *Eighteenth-Century Short Title Catalogue* lists sixteen editions of *The Art of Love* alone between 1700 and 1760." (Dykstal 2004, 115).

[1234] In Planung war die Übertragung seit den 1690ern, doch sie wurde erst 1709 veröffentlicht. Dryden zumindest hatte seinen Teil deutlich vorher vollendet, er verstarb bereits 1700; dementsprechend der Hinweis „Translated, some Years since, by Mr. Dryden" (1). In einer Anthologie von 1704 finde ich bereits seine Übersetzung des Raubs der Sabinerinnen: *Poetical Miscellanies. The Fifth Part. Containing a Collection of Original Poems With Several New Translations. By the Most Eminent Hands*, London 1704, 13–15 (Digitalisat: https://www.google.de/books/edition/Poetical_miscellanies_the_fifth_part_of/gg8UAAAAQAAJ?hl=de&gbpv=1&pg=PP9&printsec=frontcover; zuletzt aufgerufen am 29.06.2022).

[1235] Balmer 2013, 21; vgl. die *belles infidèles* in Frankreich, ebenso 17. Jh. (Siever 2015, 22f.). Siehe die damalige Communis Opinio in den Worten des Übersetzers Henry Rider: „Translations of Authors from one language to another are like old garments turn'd into new fashions; in which though the stuffe still be the same, yet the die and trimming are altered, and in the making, here something added, there something cut away" (zit. Bassnett 2014, 85).

***Ars* 1,1–4**	**John Dryden et al., *Ovid's Art of Love*** (1709) **1,1–4**, 1
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet. arte citae ueloque rates remoque mouentur, arte leues currus: arte regendus Amor.	In *Cupid's* school, whoe'er wou'd take Degree, Must learn his Rudiments, by reading me.[1236] Seamen with sailing Arts their Vessels move; Art guides the Chariot; Art instructs to Love.
Drydens Übersetzung ist von der Idee des „spirit for spirit" geprägt, darauf lassen bereits die hier zitierten Eingangsverse schließen.[1237] Er versucht, Ovids Mischung aus technifiziertem und spielerischem Stil in neuem sprachlichem Gewand wieder auferstehen zu lassen: Die *ars amandi* wird somit zu „Cupid's school", was zur Erwartungshaltung der Zielkultur passt, denn Heywoods Übersetzung (*Loues Schoole,* II.5.1.4) war nicht das einzige Rezeptionsdokument der *Ars amatoria* aus dieser Epoche, in dem die Didaxe explizit als Schulunterricht aktualisiert wurde (vgl. Gossons *School of Abuse* und Shakespeares Interesse an Liebes-Unterricht, II.4.3.4). Dryden interpretiert zudem Ovids Lehre als an „whoe'er" gerichtet – er aktualisiert nicht nur, sondern re.produziert Ovids *populus* nicht als geographisch/zeitlich einschränkend, sondern als alle umfassend, die sich für eine Aus- oder Weiterbildung in ‚Liebe' entscheiden. In all dem kündigt sich die Haltung sanfter Kulturübermittlung an, die mit einer Re.produktion der ovidischen Ästhetik der Ironie einhergeht.[1238]	

Andererseits steht die *Art of Love* dieser bereits in der *Restoration* großen Dichter auch unter dem oben skizzierten Eindruck moralischen Wandels sowie zunehmenden Einflusses der Church of England und der Puritaner, die Ovids Dichtung gerne in ihrer Gesamtheit marginalisiert sehen wollten.[1239] Congreve beispielsweise, der Buch 3 übersetzte, tilgte die ‚berüchtigte'[1240] Passage gegen Ende des Frauenratgebers (noch übertragen bei Heywood), in der die richtige Sexstellung für jeden Körpertyp gelehrt wird, denn: „Modesty forbids" (903).

***Ars* 3,765–772**	(J. Dryden,) **William Congreve** et al., ***Ovid's Art of Love*** (1709) **3,897–910** (1709), 234f.
hoc quoque, qua patiens caput est animusque pedesque constant nec, quae sunt singula, bina uides. turpe iacens mulier multo madefacta Lyaeo: digna est concubitus quoslibet illa pati. nec somnis posita tutum succumbere mensa: per somnos fieri multa pudenda solent. 770 ulteriora pudet docuisse, sed alma Dione 'praecipue nostrum est, quod pudet,' inquit 'opus.' [...] **809–812** lusus habet finem: cycnis descendere tempus,	But, carefully from all Intemp'rance keep, Nor drink 'till you see double, lisp, or sleep. For in such Sleeps, Brutalities are done, Which, tho' you loath, you have no Pow'r to shun. 900 And now th' instructed Nymph from Table led, Shou'd next be taught, how to behave in Bed. But Modesty forbids: Nor more, my Muse With weary Wings, the labour'd Flight pursues; Her purple swans unyok'd, the Chariot leave, 905 And needful Rest (their Journey done) receive. Thus, with impartial Care, my Art I show,

[1236] Dies ist offenbar ein weiterer Fall, dass dem produktiven Rezipienten die Variante *me legat* vorlag, die uns als Alternative zu dem von Kenney favorisierten *hoc legat* überliefert ist (II.4.1.1 sowie II.4.2 in italienischen Übertragungen; II.4.3.3 Laurier mit seinen RDen; II.5.1.2 Oresteo; II.5.1.3 Renouard sowie DuFour de la Crespelière).

[1237] Dryden widerspricht dem Konzept zwar im Vorwort zu seiner *Heroides*-Übersetzung, denn er hält es für wichtig, deutlich wörtlicher zu übersetzen als seine Vorgänger; er räumt jedoch ein: „For my own part, I am ready to acknowledge that I have transgressed the rules which I have given, and taken more liberty than a just translation will allow." (Dryden 1962, 273).

[1238] Hopkins 2012, 202.

[1239] Vgl. Anderson 1995a, xxix.

[1240] Dass Ovid eigentlich gar nicht so anstößig sei, behauptet das „Preface", das ich in Nachdrucken ab London (?) 1759 (auf den Seiten A2–A3b/I–IV, hier A2/I) gefunden habe – dieses ist, wie II.5.1.3 ausgeführt, jedoch eine bloße verenglischte Übernahme der „Observations" des Michel de Marolles zu seiner französischen Übersetzung der *Ars* (und *Remedia*, 1660, 195–200).

duxerunt collo qui iuga nostra suo. ut quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae inscribant spoliis NASO MAGISTER ERAT.	And equal Arms, on either Sex bestow: While Men and Maids, who by my Rules improve, *Ovid*, must own, their Master is in Love. *910*
(J. Dryden,) **William Congreve** et al., ***Ovid's Art of Love*** (1709) **3, „Notes on the Third Book"**, 267	
Thus, with impartial Care, *&c. The Reader has now gone through the* Art of Love, *and 'tis hop'd he has found nothing to shock him. He may look upon this Book as a History of the Manners and Customs of the Antients, not to imitate them, but see* Ovid's *fine Sentiments, his Eloquence, and fruitful Invention, which makes him speak agreeably of every thing.*	
Bemerkenswert ist in den Anmerkungen die explizite Absage an eine erotodidaktische Applikabilität der *Ars*, deren Wert stattdessen rein als historische Information und literarästhetischer Genuss definiert wird. Dass sein Leser „nothing to shock" im Werk findet, dafür sorgt Congreve freilich selbst durch die Auslassung von *Ars* 3,777–808 (mit der er bei Weitem nicht alleine ist),[1241] wodurch seine Nachdichtung mit dem Wesen der *belles infidèles*-Übertragungen konvergiert, welche zugeschnitten sein sollten (d. h. korrigiert bis zensiert) auf den ‚exquisiten' Geschmack ihres Publikums. Damit Ovid für seine (= Congreves) Rezipienten also wirklich „agreeably" spricht, hilft er nach – auch, indem er in der vorliegenden Passage die ovidische Aussage, Mädchen, die betrunken einschliefen, verdienten sexuelle Übergriffe, deutlich abschwächt, ja sogar mit impliziter antithetischer Positionierung neudichtet: Er wertet derlei als „brutalities", übergeht, dass solche verdient wären (*digna*) und fokussiert bei alldem die weibliche Adressatin (dreimal „you"), die bei Ovid zum Gegenstand einer allgemeinen Aussage in der dritten Person geworden war – ein deutlich empathischerer Blick bei Congreve (vgl. dieselbe Stelle in der Übersetzung Hertzbergs in II.5.3).	

Weitere Übertragungen entfernen sich noch deutlich mehr vom AD, um gegen Ovids ‚Frivolität' vorzugehen. Zu nennen wäre zunächst eine anonyme Neudichtung von Buch 1, ***The Art of Love. Paraphrased from Ovid*** (London 1701) mit einem veränderten Nachdruck als ***The Poet Banter'd: or, Ovid in a Vizor. A Burlesque Poem on his Art of Love*** (London 1702).[1242] Die Neudichtung folgt in etwa der Grobstruktur von *Ars* 1, allerdings wechseln sich eher adaptierende mit gänzlich eigenen Passagen ab. Wie der Zweittitel verrät, handelt es sich um eine burleske Version des Textes, bei der dasselbe Phänomen wie bei ihren französischen Vorgängern (II.5.1.3) auftritt: Die Humorisierung zielt nicht darauf ab, eine gewisse antik(isierend)e Steifheit der Lächerlichkeit preiszugeben; jedoch wird im vorliegenden Fall auch keine provokante Moral ausgebreitet. Im Gegenteil, das sowieso bereits auf Buch 1 beschränkte Werk entfernt beispielsweise den (Ehe-)Mann der Angebeteten aus den Flirt-Spielchen beim Dinner (*Ars* 1,601f. versus Seite 36f.) und integriert davor eine Warnung, sich nicht wie „our modern *Rakes*" (34) zu verhalten, die „besessen von Wollust und Wein" randalierend durch die Stadt zögen (34–36). Ovid bekommt in dieser Passage das Gewand eines Moralapostels verpasst, das ihm nur deshalb übergestülpt werden kann, weil der burleske Tonfall den erhobenen Zeigefinger etwas weniger gestreng wirken lässt. Auch Charles Hopkins erarbeitete seine *Art of Love* (London 1700) nahezu zeitgleich mit Dryden et al. Doch deren „sophisticated stance, however, is notably absent in Charles Hopkins's *Art of Love*, a poem partly based on Ovid's, but which, because of its almost exclusive concentration on its didactic elements – purged, Hopkins insists, of Ovid's licentious ‚liberty' – soon becomes two-dimensional and tedious."[1243] Ebenso verschließt sich William Kings *Art of Love. In Imitation of Ovid de arte amandi* (1708)[1244] der ironischen Haltung Ovids und lehrt ganz ernsthaft eine nur eklektisch-ovidische Liebe, die laut Vorwort so „prudent, honourable, and virtuous"[1245] ist (ein Forscher spricht von „straightforward moralism"),[1246] dass sie das AD

[1241] Anm. 1110; II.5.3 zu Hertzberg.

[1242] Vgl. dazu, allerdings recht knapp, Bond 1932, 241f.

[1243] Hopkins 2012, 202.

[1244] Gillespie/Cummings 2004, 211 haben 1708, ebenso der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek München; Hopkins 2012, 202 dagegen nennt 1714 als Datum der Erstveröffentlichung.

[1245] So im „Preface" zur Übertragung auf Seite 113; vgl. Hopkins 2012, 202: „[A] version which, as Samuel Johnson noted, is ‚remarkable, notwithstanding its title, for purity of sentiment'".

übertrifft, weil sie *Remedia amoris* überflüssig macht: „[A]s for the Love here mentioned [...] there is no need of any remedy to be prescribed for it but the speedy obtaining of what it desires."[1247] In dieser Aussage klingt freilich die Jahrhunderte alte Tradition weiter, die *Remedia* als Rücknahme der Liebeslehre der *Ars* misszuverstehen.) Hopkins' und Kings Versionen eint die Annahme, Erotodidaxe im Stile Ovids (sofern angepasst) sei für ihr Publikum auch tatsächlich eine Hilfe in amourösen Angelegenheiten – zumindest lassen darauf die Paratexte schließen.

Vor der Folie dieser für ihre Entstehungszeit repräsentativen Versionen, welche eine moralisch geglättete *Liebeskunst* bieten wollen, sind die beiden zur Jahrhundertmitte in rascher Folge entstehenden Übertragungen auffallend anders angelegt. Zunächst erscheint 1745 ***The Art of Love*** von **Lady Mary Wortley Montagu** (1689–1762), Autorin besonders auch satirischer Gedichte.[1248] „More fluent in Latin literature than most men of her day, she wrote an (anonymous) four-hundred-line paraphrase of the *Ars*".[1249] Allerdings ist „paraphrase" ein wenig irreführend, denn ihre Neubildung, die sie einer eigenen (männlichen) *praeceptor*-Stimme in den Mund legt, gestaltet wenige, eklektisch ausgewählte Ratschläge Ovids zu eigens akzentuierter Lehrdichtung aus. Auf eine feierliche Invocatio an Venus (5f.) folgt eine kurze, dreizeilige Referenz an den Lehrmeister Ovid, die durch ihren Dreierreim gegenüber den sonst vorliegendenden Paarreimen hervorsticht:

[Mary Wortley Montagu,] *The Art of Love*, 6
Taught by the Bard whom watry Sulmo bore, / I bend the Sail and ply the lashing Oar, Quit the firm Land, th' unfaithful Deep explore:
Mit „watry Sulmo" erweist sich Montagu als *poeta docta*, denn sie re.produziert so Ovids eigene Beschreibung seiner Heimatstadt als wasserreich (*aquosus*, *Am*. 3,15,11; *Sulmo mihi patria est gelidis uberrimus undis*, *Trist*. 4,10,3) und verknüpft dieses Motiv zugleich mit der in der *Ars* so prominent verwendeten Seefahrtsmetaphorik, wobei sie die Gefahr des Vorhabens noch betont („Quit the firm Land, th' unfaithful Deep explore"). Diese starke Literarizität mit Anspielungen auf antike Topoi und zeitgenössische Literatur (z. B. auf Sidney, 8) bleibt das gesamte Gedicht hindurch erhalten.

Tatsächlich hat Montagu von Ovid – wie es die drei Verse nahelegen – neben dem Inhalt auch die Poetik entlehnt: Sprachbilder gehen entweder direkt (Verführung als Angeln, 7) oder indirekt (Eroberung Trojas als Vergleich, 6/10; vgl. Hector/Achill u. a. in *Ars* 2,709–716) auf die *Ars amatoria* zurück; imitiert ist auch die Einfügung von mythischen und literarischen Figuren als Exempla sowie der ironisch-distanzierte Tonfall des Ich-Sprechers (bei ihr weniger präsent), der mitunter an der Grenze zur Satire kratzt. Die Erotodidaxe behandelt die folgenden Themen:

1. Geduld, individ. Anpassung der Strategien (6f.; vgl. *Ars* 1,469–486; 2,145–250; 2,511–534)
2. Großzügigkeit (≠ *Ars* 2,261–272), Komplimente (7f.; vgl. *Ars* 1,619–630; 2,295–314)
3. Strategie für junge Frauen/Mädchen: Kitsch, Romantik (8; vgl. *Ars* 1,607–612); Strategie für reifere Frauen: Esprit, Verve, Mut zu Kuss (bis Couch)[1250] (9; vgl. *Ars* 1,607–612)

[1246] Hopkins 2012, 202.

[1247] „Preface", 113.

[1248] „Montagu, Lady Mary Wortley", in Birch/Hooper 2013, s. p.; vgl. zu ihrer satirischen Arbeit Baines 2014, 101–104; dort auch der Hinweis auf die sich gerade erst entwickelnde, emanzipierende weibliche Autorschaft von Satire, die mit gesellschaftlichen Erwartungen kollidierte (insb. 95f.).

[1249] Stapleton 1996, 157.

[1250] Deutlich abgemildert gegenüber Ovid ist hier der Rat, sich nach dem Kuss Weiteres zu holen: „Then to the Couch the conquer'd Wanton bear; / You want no Precept when you have her there." Dies liegt auch daran, dass hier in gewisser Weise der eindeutig einvernehmliche Sex aus *Ars* 2,703–728 (Anklang an 2,705 *sponte sua* bzw. 728 *uicti*

→ Individuelle Anpassung der Strategien (9; vgl. *Ars* 1,755–770), sogar eine prüde Matrone kann gewonnen werden (10; ≠ *Ars* 1,31–34)

4. Diskretion bezüglich eigener Eroberungen (10f.; vgl. *Ars* 2,601–640)
5. Kleidung ebenfalls angepasst an die gewünschte Frau (11f.; vgl. *Ars* 1,514–516)
6. Falsche Versprechen mögen manche Frau verletzen (12; vgl. *Ars* 1,631–658) – nicht so Aurelia, die falsche Erwartungen destruiert: Verlangen erlösche nach der Eroberung gleich einem verebbenden Fieberwahn – darin seien Frauen den Männern gleich (12–15; vgl. *Ars* 3,29–58).

[Mary Wortley Montagu,] *The Art of Love*, 15
Thus spoke Aurelia, not less learn'd than fair / All vulgar Praises far beneath her Care. Then Blame not me, tho' she should now be wrong, / Nor for her Faults condemn my well-meant Song.
Die Figurenrede ist aus literarischer Sicht etwas banaler eingeführt als bei Ovid, aber als marginal bis ironisch abgesicherte Einführung einer ‚feministischen' Stimme in das Werk interessant, da dieses sonst einen geschlechtsneutralen *praeceptor* präsentiert.

7. Prahlen mit beziehungsweise Vorgeben von militärischem Rang o. ä. (15)
8. Vergänglichkeit der Jugend als Ansporn zu Verführung (vgl. *Ars* 2,107–120); im Alter: Wein (15f.)

[Mary Wortley Montagu,] *The Art of Love*, 16
No, the young Wanton will your Brags detest, / And clasp a lustier Lover to her Breast: From Bacchus then your full Enjoyment take, / Bacchus, the Refuge of each drooping Rake; O'er flowing Bowls your various Acts relate / And hang your Trophies on the Temple-Gate.
Die Satire wird hier deutlich hörbar. Die Spott über gealterte *rakes* trifft ‚im Vorbeigehen' auch Ovids *praeceptor* und all seine Nachfahren mit ihrem Trophäen-Jagen – wobei dessen eigentlich human(istisch)er Gedanke, man solle sich um Bildung bemühen, da Schönheit vergänglich sei (*Ars* 2,107–144), verdreht wird in: Man solle jagen, solange man schön sei. Mehr als ein Kommentar auf diese Passage scheint mir ihre Satire eine entlarvende Fortführung der Vergänglichkeitswarnung aus *Ars* 3,59–100 zu sein: Was dort der *praeceptor* den Mädchen mit auf den Weg gibt, nämlich dass sie im Alter kein männliches Interesse mehr erwarten können, ist hier in konsequent satirischer Verkehrung auf die Männer umgemünzt.

Das Gedicht schließt mit einer zweiten Anrufung der Venus. In all dem ist die Erotodidaxe nie vorherrschende Agenda, zu wenig umfangreich, zu wenig konzise ist sie konstruiert – im direkten Vergleich sehen wir deutlich, wie detailliert Ovid gearbeitet hat: Ein Narrativ der Entwicklung des Liebesschülers vom Anfänger zum versierten *amator*, wie man es insbesondere aus *Ars* 1 lesen kann (dazu mehr in III.3),[1251] entsteht bei Montagu nicht ansatzweise. Dies ist kein Gedicht, das eine Schritt-für-Schritt-Anleitung für angehende Lover böte. Und doch gibt es bei näherem Hinsehen eine erotodidaktische, protofeministische Agenda, welche die Autorin an ihrem männlichen *praeceptor* vorbei ihren Lesern mit auf den Weg gibt. (Die Rahmung durch Anrufe an Venus[1252] lenkt unsere Aufmerksamkeit zusätzlich darauf.) Sie setzt zwei Schwerpunkte: Einerseits betont sie mehrfach die Individualität der Frau und korrigiert damit die traditionelle Sicht, dass es einen Generalschlüssel der Verführung geben könnte, ungeach-

---

iacent) mit *Ars* 1,663–706 gemischt ist. Stapleton 2000, 22 spekuliert, Montagus Verspaar könnte auch ein Seitenhieb auf Übersetzungen wie die Congreves sein, welche genau die ‚Bett-Szenen' der *Ars* ausließen – aus Prüderie, die sonstigen Werken ihrer Autoren nicht unbedingt zu eigen war.

[1251] Vgl. Sharrock 2006.

[1252] Wie u. a. unsere Behandlung von *Cupids grand Polititian* zeigt (II.5.1.4), galt Venus durchaus nicht bloß als Göttin der Liebe, sondern auch als Vertreterin weiblicher Interessen in der Liebe.

tet der Persönlichkeit der Umworbenen. Andererseits fügt sie prominent (mehr als 2 von 16 Seiten) die direkte Rede der Aurelia ein, die das vorher referierte Klischee der trauernden, weil vom Mann verlassenen Frau nicht gelten lässt; stattdessen seziert Aurelia die Psychologie hinter dieser Unstetheit und verkündet selbstbewusst, dass die Frauen nicht nur passive Opfer, sondern genauso gut selbst erotisch aktiv und dabei unstet seien. Ovids *fallite fallentes* (*Ars* 1,645) wird so von einer Warnung zu einer Bekräftigung, dass im Spiel der Liebe tatsächlich zwei gleichermaßen gerüstete Parteien gegeneinander antreten, wie sein *praeceptor amoris* es in *Ars* 3 erst ermöglichen wollte, wo er behauptet, die Männer würden viel häufiger betrügen als die Frauen (31: *saepe uiri fallunt, tenerae non saepe puellae*). Wie unsere bisherigen Ausführungen (u. a. zu *Cupids grand Polititian*, II.5.1.4) gezeigt haben, trifft Montagu mit ihrer poetischen Repräsentation sexueller Eigenständigkeit der Frau eine Kernangst männlicher (literarischer) Diskurse der Epoche – und patriarchaler Gesellschaften überhaupt (II.7), was auch Ovids Erotodidaxe politisch auflädt (III.5).

Den entgegengesetzten Weg, Ovids *Ars amatoria* für sein zeitgenössisches Publikum aufzubereiten, nämlich über eine radikale Aktualisierung der Erotodidaxe, geht **Henry Fielding**. Dessen ***Ovid's Art of Love Paraphrased and Adapted to the Present Time*** (London 1747; als ***The Lover's Assistant*** Dublin/London 1759)[1253] ist eine konsequent modernisierte Prosa-Nachbildung mit „modern colloquial diction" sowie entsprechenden politischen und topographischen Referenzen,[1254] wobei die mythischen Exempla fast immer erhalten bleiben. Gleichzeitig folgt die Nachbildung – teils im Stile einer Übersetzung – viel genauer als Hopkins' und Kings Neudichtungen Ovids Gedankengang, der synoptisch auf Lateinisch beigegeben ist, und markiert sowie erläutert in Anmerkungen familiarisierende Eingriffe.

***Ars* 1,171–181**	
quid, modo cum belli naualis imagine Caesar Persidas induxit Cecropiasque rates? nempe ab utroque mari iuuenes, ab utroque puellae uenere, atque ingens orbis in Vrbe fuit. quis non inuenit turba, quod amaret, in illa? 175 eheu, quam multos aduena torsit amor! ecce, parat Caesar domito quod defuit orbi addere: nunc, Oriens ultime, noster eris. Parthe, dabis poenas; Crassi gaudete sepulti signaque barbaricas non bene passa manus 180 ultor adest [...].	Was ist damit, als vor Kurzem bei der Aufführung einer Seeschlacht der Kaiser / persische und attische Schiffe auffahren ließ? / Sind da nicht von beiden Meeren junge Männer und von beiden junge Frauen / gekommen, und die riesige Welt war in der Stadt? / Wer fand nicht in der Menge etwas zum Lieben dort? / Ach, wie viele quälte ausländische Liebe! / Schau, es macht sich der Kaiser bereit, der unterworfenen Welt, was fehlte, / hinzuzufügen: Jetzt, hinterster Orient, wirst du unser sein. / Parther, du wirst büßen; Crassi, freut euch im Grab, / und ihr Feldzeichen, die ihr unter Barbarenhänden unschön littet. Der Rächer ist da [...].
Henry Fielding, *The Lovers Assistant, or, New Art of Love*, 9f.	
(w) If it was the Custom of *England* to imitate the *Romans* in insulting over the Conquered, what Spectacles might have formerly been exhibited! How many *French* Youths and Virgins might have followed the Chariot-Wheels of our Monarchs! In that Ca[s]e many a poor *English* Heart must have submitted to a *French* Conquest, and Beauty would have been triumphant in Chains. Nay, I prophesy we shall again see those victorious Times. Our Mighty GEORGE now meditates new Trimphs, and *France* (x) shall be punished as she ought. Rejoice, O ye Shades (y), whose Bodies lie buried in the Plains of *Fontenoy*, where *British* Colours were polluted by *Gallic* Hands. WILLIAM your Avenger comes.	
„Footnotes", 31	
(w) *Augustus Caesar* among other rich Shews, with which he entertained the People, exhibited to them a Sea-Fight in a Place dug on purpose near the banks of the *Tyber*. The Poet takes this occasion of introducing many Compliments to the Grandson of this Prince. We have done little more than altered Names in this Place; and as we are assured all here said is as properly applicable to the noble Person to whom we have transferred it, the learned Reader will admire that	

[1253] Gillespie/Cummings 2004, 213; etwas genauer die „Introduction" in der von mir verwendeten Edition (i).

[1254] Hopkins 2012, 202 mit dem Hinweis: „The version was shortly parodied by Fielding himself (anonymously) who used Ovidian mock-didactic techniques to outline 'the Art of Jacobitism'."

any Passage in an antient Author can be so apposite to the present Times, and the true *English* Reader will be no less delighted to see Ovid introduced as singing forth the Praises of the *British Hero*. (x) *Parthia*. (y) The *Crassi*.
Auch wenn die Anmerkungen anderes nahelegen, trifft Fielding hier relativ viele Autonomieentscheidungen, um den „spirit" Ovids für die eigenen Zeitgenossen wiederauferstehen zu lassen, wobei das Enkomion („Our Mighty …") wiederum recht wortgetreu übertragen ist. Formulierungen wie die Contradictio in Adiecto „triumphant in Chains" (vgl. 1,215) zeigen freilich das Bemühen und die Fähigkeit Fieldings, auch bei eigenen Kreationen einen ovidischen Tonfall zu finden (vgl. 1,166 *qui spectauit uulnera, uulnus habet*; 1,211 *qui fugis ut uincas*). In Kombination mit den erklärenden Anmerkungen versucht Fielding den Spagat zwischen philologischer und aktualisierender Textarbeit. Wenn er dabei die Parther als die Franzosen familiarisiert, scheut er sich nicht, im Herrscherlob – ebenso wie Ovid mit den Parthern – doch auch an Prince William Augustus' (der zu Beginn der *Art* bereits statt Achill auftritt) große Niederlage bei Fontenoy zu erinnern, wobei überdies zu Frankreich ein zwiespältiges Verhältnis als kulturelles Vorbild, dem man in Sachen Liebe(sdichtung) unterliege („*French* Conquest"), und als militärische Rivalin bestand.

Die 1759er-Edition dieser Übertragung kopiert das apologetische Vorwort von Dryden et al., das bei diesen, wie II.5.2.1 erwähnt, ihrerseits von de Marolles übertragen war: Die *Ars* sei längst nicht so anstößig, wie viele denken; sie sei ein wichtiger Text für das Erlernen der lateinischen Sprache und römischen Kultur; außerdem enthalte sie „noble Sentiments […], which the *Gravest* and *Learnedest* Writers have thought worthy to be quoted for *Authorities*" (1); die *Ars* sei offen für dafür, negativ interpretiert zu werden, wie auch dafür, dass man Positives aus ihr ziehe – durchaus für diejenigen, die heiraten wollten; jedoch könne sie natürlich darauf verwendet werden, eine Geliebte („Mistress") zu erobern; aber nur, weil das in Italien gegen das Gesetz gewesen sei, müsse sie hier nicht verboten werden (1f.). Fieldings Herausgeber von 1759 fügt an:

(Henry Fielding,) ***The Lovers Assistant, or, New Art of Love*, „Preface", 2**
To this I may add, that if the Objection of Impurity lies against any Part of this Work, it is only against the two latter Books, for in that which we have here paraphrased, there is nothing capable of offending the nicest Ear.
Fieldings Herausgeber gibt hier die Communis Opinio vieler Jahrhundert wieder. Zur Stellung von Buch 1 gegenüber dem Rest der *Ars* in der produktiven Rezeption siehe zusammenfassend II.7 und die darauf aufbauenden Überlegungen in Kap. III.

Das würde man heute freilich anders beurteilen, denn gerade der Rat zu sexueller Gewalt am Buchende ist von Fielding ohne Einschränkung übernommen, ja noch mit folgendem sarkastisch anmutenden ‚Paratext im Text' kommentiert:

Henry Fielding, *The Lovers Assistant, or, New Art of Love*, 25
Ravishing is indeed out of Fashion in this Age; and therefore I am at a Loss for modern Examples; but antient Story abounds with them.

Dies ist nicht die einzige Stelle in Fieldings Œuvre, an der sich Autoren- oder Erzählerstimmen wenig empathisch mit sexueller Gewalt auseinandersetzen beziehungsweise Faszination daran erkennen lassen[1255] (womit er beileibe nicht alleine ist in seiner Zeit). Nur knapp 18 Monate nach der Erstveröffentlichung des *Lovers Assistant* sollte jedoch ein Werk erscheinen, das die Empathie Fieldings und vieler an-

[1255] Siehe Dickie 2010; vgl. Dykstal 2004, 115. Auch im Hauptwerk *Tom Jones* scheint mir der Erzähler sich eher an dem Schrecken der drohenden Vergewaltigung Sophias zu weiden, welche Lady Bellaston als Eroberungsstrategie Lord Fellamar rät; sie tut das mit Worten, die denen von Ovids *praeceptor* nicht unähnlich sind (*Tom Jones* 15,4).

derer Leser mit einem Opfer sexueller Gewalt einforderte.[1256] In **Samuel Richardsons *Clarissa, or, the History of a Young Lady*** (London 1748) artikuliert die Titelheldin nämlich deutlich, dass ihr der Zwang nicht zupass- und sie nicht einfach darüber hinwegkommt.

> Fielding was moved to tears, a reaction he recorded in the famous letter to Richardson (15 October 1748). Having completed Volume 5 of *Clarissa*, in which the rape finally takes place, Fielding describes the uncontrollable 'Overflowings' of his heart. Shock is followed by grief, alarm, and terrified apprehensions for the heroine.[1257] 'I then melt into Compassion,' he reports, 'and find what is called an Effeminate Relief for my Terror'. This is all far beyond Fielding's usual comfort zone, and the term 'Effeminate Relief' shows him horrified by his own reaction. Like his sister Sarah, he was especially moved by *Clarissa*'s letter to Lovelace after the rape – that brilliant and unprecedented first-person record of psychic trauma. Anyone who didn't cry at this passage must be a complete monster; 'God forbid that the Man who reads this with dry Eyes should be alone with my Daughter when she hath no Assistance within Call.'[1258]

Jedoch, ein deplatzierter Witz am Ende des Briefs zeigt, wie tief trotzdem Unbekümmertheit bezüglich des Themas verwurzelt war,[1259] bei Fielding und zahlreichen Zeitgenossen. Umso bemerkenswerter Richardsons Darstellung in *Clarissa*. Für seinen monumentalen Briefroman schöpft er aus verschiedenen Quellen, der Bibel, zeitgenössischer (v. a. Darstellungen von Frauen) und antiker Literatur.[1260] Den Möchtegern-Verführer Lovelace und dessen Eroberungs-‚Philosophie' orientiert er dabei – antithetisch – an *rakes* in der Tradition des ovidischen *amator-praeceptor*.[1261]

Samuel Richardson, *Clarissa* *[Lovelace in verschiedenen Briefen]*
3,33, 175 If you would have a woman do one thing, you must always propose another! – The Sex! the very Sex! as I hope to be saved! – Why, they lay one under a necessity to deal doubly with them [...].
Lovelace schiebt die Schuld am männlichen *simulare* (bei Ovid: Anm. 219) auf die Frau, deren Psyche diesen Trick notwendig mache, wenn man sie zu etwas bringen wollte. Doch auch eine gewisse Unsicherheit durch die eigene emotionale Abhängigkeit klingt an – welche man als von Richardson angelegte Entlarvung der *rakes* interpretieren könnte (dazu genauer im dritten Textauszug).

[1256] Dies beantwortet die Frage von Martin 2002, 202: „Fielding claims in his adaptation of *Ars Amatoria* that 'Ravishing is indeed out of fashion in this Age; and therefore I am at a loss for modern Examples' in the year *Clarissa* was published! Coincidence or contempt?"

[1257] Vgl. Daphinoff 1986, 153f. Fielding empfindet laut Brief „the utmost Apprehensions for the poor betrayed Creature" (zit. ebd., 153).

[1258] In *Tom Jones* will Lady Bellaston dann genau eine solche Situation schaffen, in der Lord Fellamar freie Bahn für Sophias Vergewaltigung hat; allerdings wird er dabei gerade noch rechtzeitig gestört.

[1259] „Richardson had achieved a reliable representation of female suffering; suddenly the miseries of forced marriage and sexual violence had to be taken seriously. The demand for empathy could not be ignored, but Fielding found this demand almost abusive – which explains his defiant revival at the end of the letter, where he introduces an extremely off-colour rape joke to banter about their rivalry. As for 'that coy Mrs Fame', Fielding chortles, 'I have ravished her long ago, and live in a settled cohabitation with her in defiance of that Public Voice which is supposed to be her Guardian, and to have alone the Power of giving her away'. Unsurprisingly, Richardson omitted the joke when he sent a copy of Fielding's remarks to his Dutch admirer Johannes Stinstra in June 1753. But he did tell Stinstra that Fielding, along with so many others, was a 'zealous Contender' for a happy ending, which would have made all that trauma just water under the bridge." (Dickie 2010, 590).

[1260] Erickson 1986, 106.

[1261] Erickson 1986, 117; 126.

5,15, 160f. As to the manner of endeavouring to obtain her, by falsification of oaths, vows, and the like – Do not the poets of two thousand years and upwards tell us, that Jupiter laughs at the perjuries of lovers?
Abermals stellt Lovelace *simulare* als notwendige Technik der Eroberung dar und als geheiligt durch die lange Tradition, die er mit Ovid beginnen lässt und über Shakespeare („At lovers' perjuries / They say Jove laughs", siehe II.4.3.4) bis in seine Zeit führt (vgl. oben zu „Pygmalion").
6,1, 3 [...After all, what have I done more than prosecute the maxims, by which thou and I, and every Rake are governed, and which, before I knew this lady, we have pursued from pretty girl to pretty girl, as fast as we had set one down, taking another up [...].
Typisch für Lovelace äußert sich in seinen Worten „das Oszillieren zwischen den Gegensätzen von Sicherheit (in bezug auf seine Umwelt und sich selbst) und Unsicherheit (in bezug auf die Frau, der seine Aufmerksamkeit gilt".[1262] In seiner Person ist also a priori der Typus des *rakes* hinterfragt. Er beharrt auf den althergebrachten „maxims", die Erfolg zu garantieren scheinen, hält entsprechende Literatur in ihnen doch „einen Katalog von Normen für den Umgang mit dem weiblichen Geschlecht bereit, der Frauen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringt."[1263] Doch genau diesem Muster gehorcht Lovelace' Angebetete diesmal nicht und so muss er unweigerlich scheitern – und mit ihm der *rake* an sich.

Im literarischen Zirkel um Richardson entstand ein weiteres Werk, das von der dortigen Beschäftigung mit Ovids Erotodidaxe zeugt, nämlich **Jane Collier**s ***An Essay on the Art of Ingeniously Tormenting*** (London 1753). Collier (1715–55), die auch mit Henry Fielding und insbesondere seiner Schwester Sarah Fielding befreundet war (und mit ihr zusammenarbeitete),[1264] traf Richardson, während dieser an *Clarissa* arbeitete. Die beiden wurden Freunde und berieten sich auch in schriftstellerischen Fragen; Richardson kümmerte sich um die Drucklegung der *Art of Ingeniously Tormenting*,[1265] der durchaus Erfolg beschieden war.[1266] Wie bei Richardson geht es nicht um eine reproduktive Rezeption; auch Collier arbeitet offensichtlich vor einem soliden neoklassizistischen Wissen zu antiker Literatur,[1267] das nicht alleine tonangebend, aber als stetig präsenter Hintergrund für bestimmte Aspekte inspirierend wirkte. Primär ist Colliers Buch, das lehrt, wie man seine Mitmenschen am effizientesten psychisch zur Strecke bringt – ärgert, quält und zerrüttet –, eine verschmelzende Imitation zweier damals beliebter Genres: Es parodiert einerseits sogenannte „conduct-books", gerade für Frauen, und stützt sich dabei andererseits auf eine reichhaltige satirische Tradition.[1268] Zwei Forscher weisen in diesem Rahmen auch auf Ovids Erotodidaxe hin: Craik hat den Hinweis „She may also have had in mind Ovid's *Remedia Amoris*",[1269] und Dykstal weist auf Ähnlichkeiten in der satirischen Haltung mit der *Ars amatoria* hin: „Collier's *An Essay*

[1262] Daphinoff 1986, 69.

[1263] Daphinoff 1986, 88 mit 89f.

[1264] Siehe z. B. „Collier, Jane", in Birch/Hooper 2013, s. p. Zur Freundschaft und literarischen Zusammenarbeit von Sarah Fielding und Jane Collier siehe Seiten 41–60 in Rizzo, Betty: *Companions Without Vows. Relationships Among Eighteenth-Century British Women*, Athen 1994.

[1265] Craik 2006, xiv. Zur Freundschaft sowie Zusammenarbeit mit Richardson (und den Fieldings) siehe auch Bilger 2003, 11–16. „Richardson included her on a list of 36 superior women, compiled 'to disprove the contention of men who consider women an inferior breed.'" (ebd., 13).

[1266] „*The Art* was first published in 1753 and Collier's preface to the second edition suggests that it sold well. Like many other eighteenth-century books, especially satires, it was published anonymously. Its popularity and continuing appeal are suggested by the number of times it was reprinted: two editions appeared in 1753, an expanded second edition in 1757, and another seven editions before 1811." (Craik 2006, xv).

[1267] „Collier's familiarity with classical and contemporary satires informs and enlivens her own satirical voice in *The Art*. Her commonplace book confirms that both Jane and her sister Margaret, who transcribed its contents, knew Latin and Greek" (Craik 2006, xxxiii); vgl. dazu Bilger 2003, 13 und insb. Dykstal 2004.

[1268] Vgl. Craik 2006, xvi–xxii resp. xxiii–xxxviii.

[1269] Craik 2006, xxxiii.

on The Art of Ingeniously Tormenting (1753) imitates the structure and rhetorical strategy of Ovid's *Ars Amatoria* (*The Art of Love*) as it dissects just how tormenting love, and other kinds of dependency, can be."[1270] Ohne an dieser Stelle eine detaillierte Analyse vornehmen zu können, entdecke ich belastbare Indizien dafür, dass die Folie ovidischer Erotodidaxe tatsächlich eine Rolle spielte für Collier; dabei rücken die *Remedia* vordergründiger in den Blick als die im Titel anklingende *Ars* – nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass es Colliers Didaxe (vorgeblich) darum geht, möglichst lieblos zum eigenen Umfeld zu sein.

Jane Collier, *An Essay on The Art of Ingeniously Tormenting* 1,1: „Instructions to Masters and Mistresses concerning their Servants", 19 *[erster Satz]*	
As the intercourse between a master and his man is not so frequent as between a lady and her maid, I shall not direct myself to the former, but only give rules to the latter; and where those rules are practicable for the master, I hope he will be so kind as to convert them to his own use.	
***Rem.* 49–52**	
sed, quaecumque uiris, uobis quoque dicta, puellae, credite: diuersis partibus arma damus. e quibus ad uestros si quid non pertinet usus, at tamen exemplo multa docere potest.	Aber alles, was an die Männer, ist auch an Euch gerichtet, Mädchen, / vertraut darauf: Beiden Kriegsparteien geben wir Waffen. / Wenn davon für euch etwas nicht [direkt] anwendbar ist, / so kann es dennoch als Beispiel viel lehren.
Colliers Essay wendet sich vordergründig an Frauen. Deren stereotype Eigenschaften und Erwartungshaltungen an sie waren Gegenstand zahlreicher Verhaltensratgeber, sogenannter „conduct books", die durchaus mit *Ars* 3 verwandt waren. Die Klischees weiblichen Verhaltens wandelt Collier in Möglichkeiten um, andere zu quälen, sodass sie als gesellschaftliche Konstrukte entlarvt werden.[1271] Ihre eigentlichen „pupils" sind also weder die im Werk angesprochenen „ladies" noch die „masters", sondern alle Leser, die über ihre Satire etwas über die Geschlechterrollen ihrer Zeit lernen. Und so ist die Aufforderung, als männlicher „master" die *praecepta* einfach für sich umzubauen, nicht nur für die Textadressaten sinnfrei, sondern vielleicht auch Spott über die kaum eingelöste Behauptung des ovidischen *praeceptor*, dessen Erotodidaxe eben doch dominant männlich perspektiviert ist (vgl. zu Anm. 774; III.6).	
1,2: „To the Patronesses of an humble Companion", 46f.	
If her complexion is fair, call her Whey-face; if 'tis not of the whitest sort, you may tell her, she is as brown as Mahogany: if she is inclinable to pale, tell her she always looks as white as a cloth […]. If she has a fine bloom, tell her she looks as red-faced, as if she drank brandy; and you have no notion, you may say, of cook-maid beauty. Thus, by right management, every personal perfection may be turned to her reproach.	
***Rem.* 325–330**	
qua potes, in peius dotes deflecte puellae iudiciumque breui limite falle tuum. turgida, si plena est, si fusca est, nigra uocetur; in gracili macies crimen habere potest. et poterit dici petulans, quae rustica non est; et poterit dici rustica, si qua proba est.	So sehr Du nur kannst, rede die Vorzüge des Mädchens schlecht und täusche mit einer feinen Unterscheidung dein eigenes Urteil. „Dick", wenn sie füllig ist, wenn sie dunkel ist, nenne man sie „pechschwarz". / Der Schlanken kann Magerkeit zum Vorwurf gemacht werden. / Und sie kann „ungeniert" genannt werden, die nicht prüde ist; / und sie kann „prüde" genannt werden, wenn eine anständig ist.
Collier aemuliert Ovids Konzept der Selbsttäuschung, indem die Autosuggestion schlechter Eigenschaften zu einer ‚Allosuggestion' umgeformt und das *dissimulare* der *Ars* (2,657–662 als AD zur *Remedia*-Stelle, siehe II.2.3 zu Maximinian; vgl. Anm. 219) zu einer aggressiven Form des *simulare* wird: Das Gegenüber soll durch künstlich überzogene Kritik psychisch angegriffen werden. Interessanterweise oszilliert so ihre Re.produktion dieser Strategie zwischen reflektiver Bewunderung und adversativer Ablehnung. Denn einerseits verkörpert Ovids *praeceptor* kongenial[1272] die Manipulation der Psyche, die Collier ihre Lehrerfigur übermitteln lässt, und andererseits soll genau dieser Machtmissbrauch ja durch ihre Satire (mit Fokus auf die aktuelle gesellschaftliche Situation) kritisiert werden. Dykstal 2004, 113–118 geht	

[1270] Dykstal 2004, 107.

[1271] Vgl. Craik 2006.

[1272] Ironischerweise nennt Dykstal 2004, 114 gerade das zitierte *praeceptum* bei Collier einen wirklich „ingenious" Rat, ohne zu bemerken, dass es sich um eine *Remedia*-Verarbeitung handelt.

sogar davon aus, dass Collier den ovidischen Lehrer als „mock *praeceptor*“ (vgl. Anm. 274) konkretisiert und insofern kontinuativ rezipiert. Leser beider Werke gingen mit dem Gefühl an die Lektüre, diese Lehre könne ihnen nichts sagen. Doch beide würden – bei Ovid durch literarische Verführung, bei Collier durch literarisches Quälen – mit destruierten Spiegelungen ihrerselbst konfrontiert, sodass sie sich letztlich doch als Ziel der Satire erkennen müssten.
Es steht fest, dass Colliers *praecepta* nicht zur Anwendung gedacht sind, sondern als Satire.[1273] Und dass ihre Lehrerfigur gewisse Parallelen mit der Ovids aufweist. Ob diese von Collier kontinuativ motiviert waren – da sie in Ovids *praeceptor* bereits eine satirisierte Witzfigur sah – oder adversativ – im Sinne einer satirischen Verzerrung des von Ovid ernst gemeinten *praeceptor* –, das ist schwierig zu entscheiden. Ich tendiere zu zweiterer Position, denn diese Konkretisation entspräche dem, wofür Ovid bei den meisten Zeitgenossen Colliers stand, und so böte er ein treffliches Anti-Vorbild. Gut vorstellbar ist allerdings, dass Collier in Ovids poetologischer Strategie, die Leser seines Verführungsratgebers ebenso zu verführen, ein kraftvolles Vorbild dafür sah, ihre Leser des Quälratgebers ebenso zu quälen.

Wenn den Leser zu quälen Colliers Absicht war, ist es zumindest bei Lady Montagu gelungen – diese schreibt 1755 in einem Brief wenig wohlwollend: „[T]he ‘Art of Tormenting’ tormented me very much“.[1274] Ihre Reaktion zu *Clarissa* gleicht dagegen der Fieldings, wie sie im selben Brief festhält: „This Richardson is a strange fellow. I heartily despise him, and eagerly read him, nay, sob over his works in a most scandalous manner.“[1275]

II.5.2.2 Frankreich, Italien und Spanien

Dass im 18. Jahrhundert humanistische Ideen sich wiedererstarkender Beliebtheit erfreuen, zeigt sich auch an Übersetzungen mit ‚antiquarischem‘, philologischem Blick auf den antiken Text. Der Vorzug von Ovid-Lektüre liegt ihnen gemäß nicht in der Anwendbarkeit der Liebesregeln. So betont es der Herausgeber im Vorwort zu einer beliebten französischen Versübertragung:

[Joseph Cuers de Cogolin],[1276] ***L'Art d'aimer et le Remède d'amour, traduction d'Ovide, nouvelle édition ornée de figures*** (Amsterdam 1751), **„Avertissment“ des Herausgebers, s. p.**	
L'ART D'AIMER, que de bons Critiques regardent comme le chef-d'œuvre d'*Ovide*, a pourtant eu ses Censeurs. Ceux qui n'ont point le goût de l'Antiquité, & qui ramenent tout au leur propre, ou au génie plus compassé des Modernes, trouvent cet Ouvrage peu Didactique, & trop décousu. Ils sont blessés de toutes les digressions du Poëte, & ne lui passent ni l'érudition qu'il répand avec excès, selon eux, ni l'usage trop fréquent qu'il fait de la Fable. Les Partisans d'*Ovide* au contraire apperçoivent dans l'*Art d'Aimer* plus de méthode, qu'il n'y en a dans aucun autre écrit des	Die *Kunst des Liebens*, die gute Kritiker ansehen als das Meisterwerk Ovids, hatte dennoch ihre Gegner. Diejenigen, die so gar keinen Sinn für die Antike haben und die alles auf ihre eigene [Zeit] beziehen oder auf die steifere Wesensart der Modernen, finden dieses Werk wenig lehrreich und zu konfus. Sie stoßen sich an all den Digressionen des Dichters und lassen ihm weder die Gelehrsamkeit durchgehen, die er verteilt im Übermaß – ihnen zufolge –, noch den zu häufigen Gebrauch, den er macht vom Mythos. Die Anhänger Ovids dagegen erkennen in der *Kunst des Liebens* mehr Methode, als es in irgendeiner anderen Schrift der Antike gibt;

[1273] Vgl. die Ausführungen bei Dykstal 112–119 und das dem Werk vorangestellte Motto von Shakespere: „Speak Daggers – but use none“.

[1274] Montagu 1825, 417; vgl. Dykstal 2004, 118.

[1275] Montagu 1825, 418.

[1276] Cogolin ist im Infokasten zum von mir konsultierten Digitalisat als Autor angegeben (wie auch bei anderen Drucken derselben Übersetzung). Allerdings wird der Druck im „Avertissement“ als posthumes Werk bezeichnet und Cogolin starb erst 1760. Ein weiterer Druck derselben Übersetzung hat laut Digitalisat das Entstehungsjahr 1701 (https://books.google.de/books?id=zvMkeWZxCwAC&hl=de&pg=PP7#v=onepage&q&f=false; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022), allerdings ist das Titelblatt beschädigt und könnte auch 1786 ausweisen. Ich kann diese Frage hier nur aufwerfen und nicht klären, aber sie ist glücklicherweise auch nicht entscheidend für unsere Überlegungen.

Anciens; & à l'exception de quelques Peintures, ou d'un petit nombre d'expressions qu'on ne peut véritablement justifier, tout le reste est précieux pour le gens qui font leur étude de l'Antiquité, et tourne au profit de leur érudition. C'est-là qu'on retrouve en effet & les mœurs de Rome, & presque tous les usages de la vie civile d'un peuple toujours intéressant; en sorte que cet Ouvrage est pour nous une source de découvertes littéraires. Telle est l'idée générale qu'on peut se former de L'*Art d'aimer* d'*Ovide*, & tel est le fruit qu'on en peut tirer.	und mit Ausnahme einiger Darstellungen oder einer kleinen Anzahl von Formulierungen, die man de facto nicht rechtfertigen kann, ist alles Übrige wertvoll für die Menschen, welche die Antike studieren, und dient ihrer Gelehrsamkeit. Dort ist es, wo man nämlich sowohl die Sitten Roms wiederfindet als auch fast alle Bräuche des bürgerlichen Lebens eines Volkes, das noch immer von Interesse ist; demnach ist dieses Werk für uns eine Quelle literarischer Entdeckungen. Dies ist die Grundidee, die man sich von der *Kunst des Liebens* Ovids machen kann, und dies ist der Ertrag, den man daraus ziehen kann.
Auch wenn „Formulierungen, die man de facto nicht rechtfertigen kann" enthalten sind, so sind in der Übersetzung doch keine Passagen gestrichen, wie es sonst fast durchweg der Fall war, z. B. bei der fast zeitgleich erschienenen italienischen Übersetzung des Abtes Filippo Sacchetti von 1754,[1277] die ansonsten synoptisch und genau dem Lateinischen folgt (vgl. Congreve, II.5.2.1; Hertzberg, II.5.3). Deren Zugeständnis an philologische Sorgfalt ist immerhin, dass die Auslassungen (klassischerweise *Ars* 2,706–708; 715–732; 3,769–808) deutlich mit Asterisken gekennzeichnet sind.	

Noch produktiver war die Rezeption ovidischer Erotodidaxe in Form von persönlich-existenziellen Beiträgen zum fortgesetzten (II.5.1.3) gesellschaftlichen Streit um die Ausrichtung der Liebe mit oft scharfer Positionierung für oder gegen den Sensualismus, den Ovid (vermeintlich) prototypisch propagierte.

Guillaume Amfrye de Chaulieu, *Ode contre l'esprit* (1708), 54f.	
14	
C'EST toi qui fais ces beaux Romans	Es bist du [= Esprit], der diese schönen Romane macht,
Qui, toujours loin de la Nature,	die, stets fern der Natur,
Par leur vaine & folle lecture	durch ihre belanglose und törichte Lektüre
Font tourner la tête aux Amans:	den Kopf verdrehen den Verliebten:
Les pigeons & les tourterelles	Die Brief- und Turteltauben
Savent se plaire & se charmer;	wissen sich zu gefallen und sich zu bezaubern;
Fut-il quelque Ovide pour elles	hat es irgendeinen Ovid für sie gegeben,
Qui fit jamais un Art d'aimer?	der je eine Kunst des Liebens gemacht hat?
15	
C'EST dans ce Livre détestable	Es ist in diesem scheußlichen Buch,
Où paroît ta corruption	wo sich deine Verdorbenheit zeigt;
Qui, d'une douce passion,	es hat aus einer süßen Leidenschaft
A fait un Art abominable;	eine grässliche Kunst gemacht;
Art d'où nous vint en sa fureur	eine Kunst, woher auf uns kam in seiner Raserei
Ce monstre de coquetterie,	dies Monster der Eitelkeit
Et ce métier faux & trompeur	und diese falsche und betrügerische Beschäftigung,
Qu'on appelle galanterie.	die man bezeichnet als Galanterie.
Der Idealisierung des unschuldig schönen Naturzustandes wird die Falschheit der *galanterie* (hier als künstliche Überformung verstanden) gegenübergestellt, die der Esprit herbeiführe. Allerdings gibt das lyrische Ich des libertinen Dichters am Ende zu, dass es gegen den Esprit („que je hais et qu'on aime", 16,5) letztlich doch machtlos sei: „on ne peut se passer de toi" (Abschlussvers 16,8). Aus der Invektive wird ein Enkomion.	

Mit diesem bei Chaulieu inneren Konflikt, der freilich ein zentraler gesellschaftlicher Diskurs war, beschäftigen sich auch die berühmten Aufklärer; und für sie ist die *Ars amatoria* ebenso wichtiger Bezugstext. Laut Montesquieu gelingt gerade Ovid die Synthese von Trieb und Anstand, seine Kunst habe – das

[1277] Sacchetti, Filippo: *L'Arte dell'amare libri tre*, in: *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella.* [...]. 31, Milano 1754, 1–271 (Digitalisat: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10218451_00001.html; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

dürfte für manche Zeitgenossen ein Paradoxon dargestellt haben – die Geheimnisse der Natur ent- und nicht verdeckt.

Montesquieu, *Spicilège* (~1715) **163,** 1270	
De tous les anciens poètes, Ovide est celui qui a découvert les plus beaux secrets de la nature. Il instruit les hommes à pousser le soupir juste et les femmes à le recevoir, les hommes à prendre l'heure du berger et les femmes à l'offrir. Comme c'étoit l'homme du monde qui savoit le mieux aimer et qui aimoit le plus mal, il a si bien humanisé la vertu que le pudeur s'est trouvée d'accord avec la galanterie.	Von allen antiken Dichtern ist Ovid derjenige, der die schönsten Geheimnisse der Natur entdeckt hat. Er lehrt die Männer, die rechten Seufzer auszustoßen, und die Frauen, sie zu empfangen, die Männer, die Schäferstunde[1278] zu ergreifen, und die Frauen, sie anzubieten. Da es der Mann von Welt war, der am besten zu lieben wusste und der am schlechtesten liebte, vermenschlichte er die Tugend so gut, dass die Scham sich einverstanden fand mit der Galanterie.
Auffällig ist, dass Montesquieu die Rollen beider Geschlechter in der ovidischen Erotodidaxe als komplementäre Parts im ‚Liebes-Spiel' analysiert, die nicht gleich sind, aber doch gleichberechtigt nebeneinander stehen resp. ineinander greifen (anders als die übliche Konkretisation, welche sich auf die Aktivität des Mannes konzentrierte). Für Montesquieu vermochte sein „Lieblingsdichter" Ovid, Liebe und Verlangen, „la galanterie honnête et l'autre", miteinander in Einklang zu verbringen; dessen Verruf als anstößig wäre somit zu korrigieren.[1279] Vielmehr könne er sogar für eine „art de vivre" gelesen werden.[1280]	

Diese metonymische Verbindung der Art und Weise, wie eine Gesellschaft liebt, mit ihrem generellen Wesen ist zentraler Gedanke in **Voltaires**[1281] ***Le Mondain*** (1736). Die Verbindung von Ratio und Körperlichkeit, eine Zivilisation, die Vernunft und Genuss zu kombinieren weiß – darin sieht er die Aktualität von Ovids Text. *Le Mondain* ist eine „Apologie des Luxus" – und das literarische Vorbild für die Gedichteröffnung findet Voltaire in der *Ars*, wo der topischen Nostalgie nach einfacheren Zeiten eine Absage erteilt wird:

Voltaire, *Le Mondain* 1–21, Band 10, 87	
Regrettera qui veut le bon vieux temps, Et l'âge d'or, et le règne d'Astrée, Et les beaux jours de Saturne et de Rhée, Et le jardin de nos premiers parents; Moi, je rends grâce à la nature sage Qui, pour mon bien, m'a fait naître en cet âge Tant décrié par nos tristes frondeurs: Ce temps profane est tout fait pour mes moeurs.	Es trauere wer mag der guten alten Zeit hinterher und dem Goldenen Zeitalter und der Herrschaft Astraias und den schönen Tagen Saturns und Rheas und dem Garten unserer ersten Eltern *[= Adam u. Eva];* ich sage Dank der weisen Natur, / die, zu meinem Wohl, mich hat geboren werden lassen in diesem Zeitalter, so verunglimpft von unsren armseligen Widersprüchlern: Diese profane Zeit ist ganz gemacht für meinen Charakter.

[1278] „Schäferstunde": Abendrot, Dämmerung für eine intime Begegnung (bukolisches Motiv), nicht zwingend als Sex zu verstehen, wie es das „Schäferstündchen" heute impliziert.

[1279] Versini 2006, 328; 333; 339.

[1280] Cormier 2006, 264.

[1281] „Chose étrange (si quelque chose pouvait l'être) qu'Horace, en parlant le langage de la débauche, fut le favori d'un réformateur, et qu'Ovide, pour avoir parlé le langage de la galanterie, fut exilé par un débauché, un fourbe, un assassin nommé Octave, parvenu à l'empire par des crimes qui méritaient le dernier supplice." (*Lettres philosophiques* [1734] XIX [Band 22, 185]). Ähnlich in *Épîtres 47. A Madame du Chatelet* (1734) oder unter dem Lemma „Ovide" im *Dictionnaire philosophique* IV: „[L]ivre innocent de l'*Art d'aimer,* livre très décemment écrit, et dans lequel il n'y a pas un mot obscène" (Band 20, 167). Eher anekdotischen Wert besitzt, was Cormier 2006, 265 berichtet: Voltaire sei derart durchdrungen („tellement imprégné") von Ovid gewesen, dass er *praecepta* in die Tat umgesetzt habe. Als er nämlich 1753 an Mme de Bentinck schreibt, macht er sie in drei Briefen (237, 239, 242) in seiner Anrede zum „Monsieur" und einmal unterzeichnet er sogar als weibliche Absenderin „Camille". Diese Verschleierungstaktik empfiehlt *Ars* 3,497–500.

J'aime le luxe, et même la mollesse, Tous les plaisirs, les arts de toute espèce, La propreté, le goût, les ornements: Tout honnête homme a de tels sentiments. Il est bien doux pour mon coeur très immonde De voir ici l'abondance à la ronde, Mère des arts et des heureux travaux, Nous apporter, de sa source féconde, Et des besoins et des plaisirs nouveaux. L'or de la terre et les trésors de l'onde, Leurs habitants et les peuples de l'air, Tout sert au luxe, aux plaisirs de ce monde. O le bon temps que ce siècle de fer!	Ich liebe den Luxus und zugleich die Verweichlichung, alle Vergnügungen, die Künste jeder Art, die Sauberkeit, den Geschmack, den Schmuck: Jeder ehrbare Mann hat solche Empfindungen. So süß ist es für mein gar verdorbenes Herz, den Überfluss rundherum zu sehen, Mutter der Künste und der glücklichen Arbeiten, wie sie uns mitbringt, aus ihrer fruchtbaren Quelle, sowohl Bedürfnisse als auch Vergnügungen neuer Art. Das Gold aus der Erde und die Schätze der Fluten, ihre Bewohner und die Völker der Luft, alles dient dem Luxus, den Vergnügungen dieser Welt. Oh, gute Zeit, diese Eiserne Epoche!
***Ars* 3**	
113f. simplicitas rudis ante fuit; nunc aurea Roma est et domiti magnas possidet orbis opes. **121–128** prisca iuuent alios, ego me nunc denique natum gratulor: haec aetas moribus apta meis, non quia nunc terrae lentum subducitur aurum lectaque diuerso litore concha uenit, nec quia decrescunt effosso marmore montes, nec quia caeruleae mole fugantur aquae, sed quia cultus adest nec nostros mansit in annos rusticitas priscis illa superstes auis.	Rohe Schlichtheit war früher; jetzt ist Rom golden und besitzt große Reichtümer der bezwungenen Welt. Die Vergangenheit mag anderen gefallen – ich bin froh, jetzt erst geboren zu sein, und / dankbar: Dieses Zeitalter passt zu meinem Charakter. / Nicht, weil jetzt der Erde zähes Gold entzogen wird und an entlegenem Strand gesammelte Muschel [zu uns] kommt oder weil vom Abbau des Marmor die Berge schrumpfen / oder weil stahlblau vor Dämmen das Wasser weicht, / sondern weil Raffinement herrscht und nicht mehr bis in unsere Zeiten fortdauert / jene Grobschlächtigkeit, verblieben von den Urvätern.

Mehrfach täuscht Ovid unsere Erwartungshaltung: Nach der Aufforderung zu Schönheitspflege (101–114) stellt er sich gegen den Topos einer vergangenen goldenen Zeit. Dieser ist üblicherweise mit einer moralischen Überlegenheit der Schlichtheit verbunden, wird hier jedoch mit dem Glanz der von Augustus ‚vergoldeten' Stadt kontrastiert.[1282] Aber dieses Lob bleibt so nicht stehen, denn explizit weist Ovids Sprecher Luxus zurück – wobei nicht eindeutig wird, ob er nur private *luxuria* oder auch den städtebaulichen Prunk meint.[1283] Und so scheint es ihm beim *cultus* nicht um Äußerlichkeiten zu gehen (vgl. 129–132), sondern um eine geschmackvolle Balance, man möchte fast sagen *aurea mediocritas*, die Wohlstand nicht in bloßes Protzen abgleiten lässt: *per quas nos petitis, saepe fugatis, opes* (132). Doch wenn wir dann lesen, dass es in der Folge um Frisuren geht, ist das eine Erinnerung des Autors, dass hier keine bierernste Morallehre vorliegt. Und vielleicht hätte man sich das auch denken können, als der *praeceptor* als Grundfehler der Urväter *rusticitas* (138) ausmachte – ist doch *rusticus* sein Wort für diejenigen, die sich sexuell verklemmt verhalten (Anm. 254).

Voltaires Ich nun pickt sich einen dieser Aspekte heraus, nämlich den *laus temporis praesentis*, den er entgegen Ovid stringent zu einem Lob des Luxus, ja der *luxuria* ausbaut, die in ökonomischem Wohlstand einer- und einem darauf aufbauenden genussreichen Lebenswandel in einer Metropole (vgl. 63f.) andererseits besteht.[1284] Da die Satire in ihrer Tradition – Juvenals sechste Satire klingt in Voltaires Gedichteröffnung ebenfalls an[1285] – den Luxus als Degeneration im Vergleich zur simplen Urzeit zu entlarven sucht, wird Voltaires Mondain zur „Satire der Satire".[1286] Sein *vituperium temporis acti* ist eine „Verhöhnung des mythischen Bildes unverdorbener Natur (Sans propreté l'amour le plus heureux / n'est plus amour, c'est un besoin honteux, 56 f.) zugunsten der Illustration fortgeschrittener Kultur".[1287] Die Zivilisation, die der Sprecher bei Ovid feiert, wird bei Voltaire zum Kultur-ermöglichenden Luxus, der *plaisir* und *bon-*

[1282] Vgl. Roth/Trautsch/Möller 2017, 209f.; Gibson 2003, 140–144.

[1283] Insofern irrt Cormier 2006, 264 in der Behauptung: „La parenté entre Ovide et Voltaire est tellement immédiate qu'elle signe l'emprunt; mais ce qui chez Ovide n'était qu'une simple observation devient sous la plume de Voltaire l'expression d'une pensée provocante, qui a d'ailleurs suscité une vive polémique."

[1284] Vgl. Loubère 2007, 89 und insb. Schulz-Buschhaus 1997, 207.

[1285] Siehe dazu Schulz-Buschhaus 1997, 215f.

[1286] So Schulz-Buschhaus 1997 im Titel seines Beitrags.

[1287] Schulz-Buschhaus 1997, 208.

heur zu verbinden mag (so wie das vorausgegangene Jahrhundert die Einheit von *plaisir* und *vertu* zu erreichen versuchte). Für diese „art de jouir civilisé" (Kunst des zivilisierten Genießens) in intellektureller, politischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Hinsicht schlägt Voltaire also als Inspiration Ovid vor.[1288]

Le Mondain stellt einen Meilenstein in der *Ars*-Rezeption dar, denn er bezieht sich auf einen Aspekt, der bis dato keine besondere Rolle gespielt hatte. Statt konkreter Handlungsanweisungen begreift der Aufklärer die Relevanz der *Ars amatoria* auf einer übergeordneten Ebene in der geistigen Haltung, die sie Fragen des Lebens, nicht einmal zwingend der Liebe gegenüber einnimmt. In der Betonung dieser Geisteshaltung ist der Samen gelegt für eine Lektüre Ovids, die auch an anderen Stellen nach Kommunikationsangeboten an den Leser sucht, die über die explizite Erotodidaxe hinausgehen – ein wichtiger Impuls für unsere Interpretationen in Kap. III.

> C'est le moment où le dix-huitième siècle est confronté à la modernité de *L'Art d'aimer*. Le siècle des Lumières renconctre Ovide et trouve exprimées dans cette œuvre 'mineure' des questions, des obsessions qui le travaillent: l'ironie comme véhicule d'idées nouvelles, une prise de distance avec la religion, qui conjugue scepticisme et reconnaissance de son rôle social, une recherche de la maîtrise de soi jusque dans la sphère amoureuse, la promotion d'une érotique libérée, consciente d'elle-même, orientée vers le plaisir, partagée et élitiste.[1289]

In diesem Bereich der Erotik und Liebe ergreift *Le Mondain* natürlich Partei für Raffinesse/Künstlichkeit, welche den Naturzustand bei Weitem übertreffe. Dafür steht Ovid auch aus Sicht **Dreux du Radiers**, Verfasser eines Wörterbuchs amouröser Sprache:

Jean-François Dreux du Radier, *Dictionnaire d'amour*, „Preface", iii–v *[Beginn]*	
Tous les arts se distinguent par des termes qui leur sont particuliers. […]. L'Amour qu'on a reduit en Art […] a eu recours aux termes comme les autres Arts. Il n'est pas plus permis aux Amans de les ignorer, qu'aux Pilotes ceux de la navigation: mais s'en instruire non pas si facile qu'on le pense. La Nature donne d'excellentes leçons: il faut les écouter dit-on; voilà raisonner sur les principes de l'Antiquité, aussi faux en Amour que ceux d'Aristote en Physique. La nature est elle-même un des plus grands obstacles; pour réussir, il faut y renoncer, n'en avoir que les apparances, mais il faut les avoir: un Grand Maître le recommande expressement: *Appuyez d'un air simple un discours rem-pli d'Art. Que l'œil, & le visage y soient toujours de part; L'Art caché fert beaucoup: mais qui le fait connoître, Parlât-il comme un Ange, est haï comme un traître.	Alle Künste zeichnen sich durch die Begriffe aus, die ihnen eigen sind […*u. a. die Medizin, Philosophie*]. Die Liebe, die man in eine Kunst überführt hat, […] hat sich der Begriffe bedient wie die anderen Künste. Es ist Liebenden nicht mehr erlaubt, diese zu ignorieren, wie den Piloten diejenigen der Navigation; aber sich darüber zu informieren, ist nicht so leicht, wie man denkt. Die Natur bietet hervorragende Lehren – man muss sie anhören, sagt man; hier argumentiert man nach den Prinzipien der Antike, die genauso falsch in der Liebe sind wie diejenigen des Aristoteles in der Physik. Die Natur selbst ist eines der größten Hindernisse; um Erfolg zu haben, muss man sich lossagen, davon nur den Anschein haben, aber diesen muss man haben. Ein großer Meister empfiehlt das ausdrücklich: Stützen Sie auf simplen Anschein eine Rede voller Kunst. Das Auge und das Gesicht sollen hier immer zur Seite stehen; Die Kunst, wenn verborgen, bringt viel. Aber wer sie erkennen lässt, / mag er auch sprechen wie ein Engel, ist verhasst wie ein Verräter.
Was via Asterisk als „Imitatien d'Oxide." *[sic]* ausgewiesen ist, ist offenbar eine Neudichtung von *Ars* 2,311–314, wo Ovids Lehrer rät: Übertreibe, ja lüge bei Komplimenten, aber lass dich nicht erwischen; es fällt das berühmte *si latet, ars prodest* (313). Darin, also in einer Kunst, die unentdeckt die Natur nachstellt, besteht für Dreux du Radier der Kern von Ovids *Ars amatoria*.[1290]	

[1288] Loubère 2007, 92.

[1289] Loubère 2007, 92.

[1290] Vgl. zur Motivik Haas 2021.

Dieses ***Dictionnaire d'amour, dans lequel on trouvera l'explication des termes les plus utilisés dans cette langue***[1291] (La Haye 1741) ist der ovidischen Erotodidaxe wesensverwandt, es erweckt dessen Systematisierung der Liebe in einem neuen Genre wieder für eine neue Zeit, die selbst besonders von der Suche nach Systematisierung von Wissen getrieben war. Das *Dictionnaire* unterfüttert die Fachsprache der *galanterie* mit amouröser Theorie und Praxis, verfasst mit spitzer Feder. Es ist so mindestens dreierlei: eine alphabetisch geordnete *art d'amour*, eine Moralsatire in Artikeln und das Lexikon einer *galanterie* auf dem Höhepunkt.[1292] Wie bei Ovid mischen sich ironische Distanz und tiefere Einsicht, Parodie und ernsthafte Suche nach dem Wesen des *amour*: Wo der Satiriker spricht, ist nicht immer zu trennen vom Plädoyer für Libertinage. Dreux du Radiers „art d'aimer est moderne avant d'être moral",[1293] und aus seiner Sicht sind echte Gefühle in der Liebe eben ein Hirngespinst und Liebe eine Technik, die Umsicht erfordert. Auch inhaltliche Parallelen und einzelne explizite Nennungen verweisen auf Ovid, aber die Rezeption des AD erfolgt insbesondere in der metadidaktischen Strategie, die primär gepriesene Libertinage durch Überspitzung immer wieder einer satirischen Prüfung zu unterziehen, wodurch hinter der heiteren Fassade jeweils eine reflektierte Haltung der ‚Liebe' gegenüber erkennbar wird. Aus dieser Haltung heraus zeigt er auch die Grenzen einer sprachlichen Fixierung von Liebe auf, so wie Ovids Nachahmung eines rhetorischen Traktats letztlich die unvermeidliche Inkonsistenz eines solchen erotodidaktischen Wissenschaftsentwurfes enthüllte (vgl. III.7).

Jean-François Dreux du Radier, *Dictionnaire d'amour*, 189	
PLAIRE. Mot qui renferme tout l'art de se faire aimer: il est un de ceux qu'on obscurcit en voulant les définir. Qui possède le don de *plaire* a tout ce qu'il faut avoir en Amour.	GEFALLEN. Wort, das in sich die ganze Kunst, zu erreichen, dass man geliebt wird, enthält; es ist eines von denen, die man verdunkelt, wenn man sie definieren will. Wer das Geschenk zu *gefallen* besitzt, hat alles, was man haben muss in der Liebe.
***Ars* 1,755f.**	
finiturus eram, sed sunt diuersa puellis pectora; mille animos excipe mille modis.	Hier wollte ich enden, aber: Unterschiedlich sind bei Mädchen die Wesensarten; tausend Herzen fang auf tausend Weisen.
Die Parallele beider Stellen liegt darin, dass beide Schriftsteller jeweils um die Unmöglichkeit einer wissenschaftlich sauberen Systematisierung der Liebe wussten. Dass Ovid diese Einschränkung an das Ende seines ersten Buches stellt, verleiht dem Gedanken freilich besonderes Gewicht und ermuntert dazu, ihn als Kommentar des Autors an den Textadressaten zu lesen[1294] (III.1.3; III.3).	

Wer dagegen überzeugt war, dass Natürlichkeit/Ehrlichkeit *(le naturel/l'honnêteté)* eigentliches Wesen Amors ist, sah dementsprechend in Ovids Erotodidaxe die Urform eines falschen, künstlichen Liebeskonzepts. So entstanden um die Mitte des Jahrhunders reaktionäre *arts d'aimer*, die ihre Anlehnungen der *Ars amatoria* bewusst adversativ gegenüberstellen[1295] – „ce sont des textes idéologique avant d'être

[1291] Loubère hält das Werk, das noch bis Ende des 19. Jh. ähnliche, berühmtere Lexika inspirieren sollte, aber dennoch recht unbekannt ist, für unterschätzt (2011, 143: „[C]et objet inclassable, qui tient de la lucidité de Laclos et de l'esprit de Voltaire, est un moment de lecture rare et délectable. Il aura des imitateurs ou des successeurs, mais aucun autre dictionnaire d'amour ne sera comparable par sa cohérence, non plus que par ses qualités stylistiques, érotiques et humoristiques").

[1292] Loubère 2011, 122f.

[1293] Loubère 2011, 130.

[1294] Vgl. Dimundo 2003, 270 ad loc.: „La parte finale di un'opera è una delle sedi privilegiate per gli interventi metatestuali dell'autore."

[1295] Loubère 2007, 89.

poétiques".[1296] Bei aller Antithese bleibt die *Ars amatoria* eindeutig Modell für ***L'Art d'aimer, poëme en trois chants, par Monsieur d'Alègre*** (Paris 1737), für den *Code des amants* von Claude-Henri de Fusée de Voisenon (1739)[1297] und für ***L'Art d'Aimer* von François Étienne Gouge de Cessière** (1742 in vier respektive ab 1750 in sechs Gesängen).[1298]

***L'Art d'aimer, poëme en trois chants, par Monsieur d'Alègre*, „Discours", vii–ix**	
LE Poëme de l'ART D'AIMER qu'on présente au Public, n'est point un Rituel de débauche tel qu'on accuse Ovide d'en avoir fait un sous le titre abusif, *De Arte amandi*; il n'a rien de commun avec ce Recueil de Concetti doucereux & d'afféteries pointilleuses, donné par Pietro Michiele, Vénitien, sous le nom d'*Arté dégli amanti*, & commenté par un Moine Augustin; ce n'est point un Répertoire de théses ciniques & de momeries burlesques, comme on l'a reproché au *Roman de la Rose* [...]. Ce nouveau Poëme est l'art de soumettre l'Amour aux bienséances, aux devoirs, aux mœurs, sans cependant lui donner la torture, sans lui interdire ses agrémens, sans l'assujettir à des contraintes qui le détruisent, en un mot, sans exiger qu'il ne soit plus une *passion*: on ne s'est point proposé d'etouffer la nature; on a eu en vue d'enseigner l'Amour tel qu'un honnête homme souhaite de le sentir, & tel que la personne la plus délicate voudroit l'inspirer.	Die Gedicht von der *Kunst des Liebens*, das wir hier der Öffentlichkeit präsentieren, ist keinesfalls ein Ausschweifungsritus der Sorte, wie man Ovid beschuldigt, daraus gemacht zu haben unter dem irrigen Titel *De Arte amandi*; sie hat nichts gemein mit jener Ansammlung von scheinheiligen Begriffen und pingeligen Affektiertheiten, die verfasst wurde von Pietro Michiele, dem Venezianer, unter dem Namen *Arte degli amanti*[1299] und kommentiert von einem Augustinermönch; sie ist keinesfalls eine Liste von zynischen Thesen und burleskem Trara, wie man es dem *Roman de la Rose* vorgeworfen hat [...]. Dieses neue Gedicht ist die Kunst, die Liebe dem Anstand zu unterwerfen, den Pflichten, den Sitten, ohne sie allerdings der Folter zu unterziehen, ohne ihr ihre Annehmlichkeiten zu verbieten, ohne ihr Zwänge aufzuerlegen, die sie zerstören, in einem Wort, ohne zu verlangen, dass sie nicht mehr eine Leidenschaft sei: Wir haben uns keinesfalls vorgenommen, die Natur zu ersticken; wir haben ins Auge gefasst, die Liebe so zu lehren, wie ein anständiger Mann wünscht sie zu empfinden, und so, wie die empfindsamste Person sie anregen möchte.
François Étienne Gouge de Cessière, *L'Art d'Aimer: Nouveau Poeme En Six Chants* 1,1–4	
NON, je ne prétends point d'une indiscrette voix Legislateur nouveau, prescrire ici des loix; Plus sage en mes transports, je viens seulement dire Les tendres sentimens que la Nature inspire:	Nein, ich behaupte gar nicht, mit vorwitziger Stimme, als neuer Gesetzgeber hier Gesetze zu erlassen; weiser in meinen Emotionen, komme ich nur, um die zarten Gefühle zu nennen, welche die Natur anregt:

Es folgte in der Kontroverse zwischen idealisierender Ästhetik des Natürlichen versus im Konkreten verankerter, vom Menschen kultivierter Erotik die Gegenreaktion in dieser „grand époche" von *Ars-*

[1296] Loubère 2007, 156. Dies gilt insb. für den zweiteiligen Vers-Essay *Bonheur d'aimer* und *Malheur d'aimer* von Gabriel Gaillard (1756), der nicht nur in dieser Grobstruktur *Ars/Remedia* imitiert, sondern auch Passagen in seine Werke überträgt, aber stets um Distanzierung von Ovids direkter Didaxe und dessen zu materialistischer, folglich unmoralischer Welt bemüht ist (Loubère 2007a, 86f.).

[1297] Eine spätere Ausgabe des *Code des amants* wird das Buch im Vorwort sogar als von einigen für „bien superieur à L'Art d'aimer d'Ovide" gehalten anpreisen (Paris 1771, s. p.).

[1298] „On retrouve chez les trois auteurs la majeure partie de la thématique ovidienne, réorganisé pour suivre les différents moments de la relation amoureuse. Ils ne gardent que les thèmes significatifs et rétablissent une chronologie qui était latente chez Ovide: les répétitions, les digressions sont éliminées au profit d'une description linéaire, ponctuée cependant par les préceptes clefs de l'*Ars amatoria*. Ces trois textes peuvent se lire en série, comme une recherche de plus en plus poussée vers une structure et un discours autonomes, mais qui ne parvient jamais à se débarrasser tout à fait de l'emprise ovidienne." (Loubère 2007, 98f.; vgl. dies. 2007a, 79).

[1299] II.5.1.2.

Neudichtungen und -Anlehnungen:[1300] die seinerzeit nicht unumstrittene, aber erfolgreichste und bis heute bekannte ***Art d'aimer*** von Pierre-Joseph Bernard, genannt **Gentil-Bernard**. Dreißig Jahre hatte er immer wieder Teile daraus vorgetragen, sie immer wieder überarbeitet. Die erste Veröffentlichung 1775 – kurz vor oder nach seinem Tod – erfolgte dennoch ohne seine Zustimmung; es folgten weitere mit veränderter Textgestalt aus den zahlreichen Überarbeitungen.[1301] Bernard übernimmt für seine Anlehnung den Dreischritt von Auswahl, Erobern, Erhalten. Mit Ovid teilt er, dass die Art der Darstellung die Ernsthaftigkeit der Gedanken mitunter verschleiert. Auch finden sich ähnliche Einschübe von Mythen und, verstreut, direkte Ovid-Zitate: Die Tradition, in welcher der Text steht, wird nicht verborgen. Allerdings geht es Bernard augenscheinlich nicht um eine Auseinandersetzung mit Ovid, vor allem Buch 3 hat ganz eigenen Charakter (und eher lukrezische Prägung) und verschiebt so insgesamt die Stoßrichtung hin zu einer Philosophie der Liebe, verwurzelt im Sensualismus.[1302] Ein Rezensent[1303] wird Ovid und Bernard wie folgt kontrastieren:

J., *[Rez. zu] Die Kunst zu lieben; ein Lehrgedicht in drey Büchern* (1795), **448–450**
Ovid's Unterricht geht mehr darauf hinaus, bloß sinnliche Liebe zu lehren, und dem Ziele derselben, der Gelangung zum sinnlichen Genusse, alles das als Mittel unterzuordnen, was etwa in seinen Anweisungen das feinere Gefühl der geistigen Liebe betrifft. […] *Bernard* […] bemerkt mit Recht, daß eine Schöne, deren Liebhaber die Vorschriften Ovid's buchstäblich befolgt hätte, gewiß seyn könnte, nie wirklich geliebt worden zu seyn, noch je wahrhaft geliebt zu werden. Er selbst schlug daher einen ganz anderen Weg ein; und seine Absicht war, ächte Liebe zu lehren, die auf Hochachtung und Sympathie gegründet ist. […] Die meisten [Liebes-Dichter] betrachteten nämlich die Liebe bloß als ein Vergnügen, oder auch als edle Leidenschaft und Tugend, welche die Seele hebt, entzückt und ihr einen neuen Schwung giebt. Beyde Eigenschaften der Liebe suchte *Bernard* zu vereinigen; er suchte die Liebe als Vergnügen zu schildern, sie als Tugend darzustellen, und als Pflicht vorzuschreiben: *Aimons! C'est pour aimer que nous voyons le jour;* *Et c'est vivre à demi que vivre sans amour.*

Ähnlich beurteilt sein Werk im 21. Jahrhundert Loubère, für die mit Bernards Versuch eines Ausgleichs von Körperlichkeit und Geistigkeit der Liebe ein Scheitelpunkt erreicht ist; in seiner *Art d'aimer* manifestiere sich der Materialismus, ohne zur Desillusion zu führen, sondern zu Genuss.[1304] In seiner Neuakzentuierung ist Gentil-Bernard ein (exponierter) Vertreter einer in dieser Zeit wachsenden Gruppe von produktiven Rezipienten, die statt einer Übersetzung oder Nachbildung das Konzept einer *ars amandi* autonomer fortführen. Viele fokussieren dabei einen Wesenzug der Erotodidaxe. So entstehen zahlreiche RDe mit Lehrintention im Bereich Liebe, formuliert als System oder Methode, jedoch im Gewand eines philosophischen, politischen, medizinischen,[1305] astrologischen usw. Traktats;[1306] ist Liebe ein Kriegsdienst,

[1300] Loubère 2007, 88. Und neben direkten ‚Nachfolgern' gibt es freilich auch Werke anderer Genres, die die Bekanntheit der *Ars* bezeugen, so z. B. die Komödie *L'Ecole galante, ou l'art d'aimer par Arlequin* (1710) von P.-F. Biancollelli unter dem Pseudonym „Dominique" (vgl. Loubère 2007, 249 und 2011, 147f.).

[1301] Loubère 2007, 159f.; 167–172; 2007a, 82f. Digitalisat wohl einer der frühesten Ausgaben: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10781791_00009.html (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1302] Loubère 2007, 172–183.

[1303] Die Rezension bezieht sich eigentlich auf *Die Kunst zu lieben* von J.K.F. Manso (1794; II.5.2.3), vergleicht aber einleitend Ovids und Bernards Werke, da diese die beiden großen Vorgänger und Vorbilder Mansos seien (448).

[1304] Loubère 2007, 218.

[1305] Ein recht ausführlich nachverfolgtes Beispiel bietet Yasmin Haskell mit Gerard Nicolaas Heerkens' *De officio medici* (1752) auf den Seiten 199–211 ihrer Monographie *Prescribing Ovid. The Latin Works and Networks of the Enlightened Dr Heerkens* (London/New York 2013).

dann kann sie militärstrategisch erläutert werden,[1307] ist sie eine Religion, so kann man ihre Kulthandlungen darlegen,[1308] und folgt sie bestimmten Gesetzen, so kann man sie juristisch be- und verhandeln.[1309] Dass gerade dieser juristische Aspekt im Werk des ausgebildeten Rhetorikers Ovid angelegt ist, erweist seine Rezeption seit dem Mittelalter, man denke nur[1310] an das *Concilium Romarici montis* (II.3.2.2).

Literarischen Erfolg mit diesem Sujet erlangte im 18. Jahrhundert **Francesco Algarotti** (1712–1764). Sein ***Congresso di Citera***[1311] (zuerst Napoli 1745)[1312] erhielt alleine 15 italienische Editionen bis 1821, drei in Paris und zahlreiche Übertragungen in andere Sprachen (wenngleich er später aus dem kollektiven Gedächtnis verschwand). Die Grundidee ist typisch: Amor sieht sein Reich in Unordnung und beruft einen „Kongress" ein, um Gegenmaßnahmen zu erarbeiten; bei diesem – und darin besteht nun die Originalität bei Algarotti – soll je eine Botschafterin aus England, Frankreich und Italien über die amouröse Lage in ihrem Land berichten. Es entfaltet sich in den drei Monologen der Damen eine Reflexion über den jeweiligen Nationalcharakter und seine Ausformung im Bereich der Liebe: die unterkühlten Engländer, die libertinen Franzosen und die platonisch-sensiblen Italiener. Algarotti gelingt so ein neuartiger Reflexionsroman, ein erzählter Essay, intellektuell ohne Strenge, ironisch, satirisch – „er ist kein Morallehrer, sondern Moralist."[1313] Über die drei verschiedenen gesellschaftlichen Amor-Konzeptionen diskutiert er generell die Frage nach einer ‚Kunst der Liebe' – und gibt auch eine Antwort. Seine „nouvel art d'aimer, une leçon d'amour résolument moderniste"[1314] re.produziert dabei viel Ovidisches, was die ersten Fassungen des Werks noch explizit offengelegt hatten.[1315] In der finalen Version ist es vor allem die abschließende umfassende Rede der „Wollust" („Voluttà"), die im Auftrag Amors ovidisch geprägte Gesetze verkündet, und diese sind – wie bei den anderen zitierten Aufklärern – von Sensualismus geprägt, human und realistisch.[1316] Algarotti „zeigt mit Ovid Wege auf, Lebensfreude, Lust und Liebe zu erwerben und zwar mit Hilfe eines Wissens (*sapientia*) und einer Kunst (*ars*)."[1317] Allerdings hat der Italiener die

---

[1306] Loubère 2007, 258.

[1307] Umgekehrt berichtet Friedrich der Große in einem Brief, dass seine *Art de la guerre* Ovids *Ars* zum Vorbild habe (Stroh 1969, 85).

[1308] Die Spiegelung von Religion und Liebe ist bereits Teil der *Ars amatoria* und kennt eine lange Tradition, siehe z. B. Largaiolli, Matteo: *La Predica d'Amore. Note sulla parodia sacra tra Quattro e Cinquecento*, Italique. Poésie italienne de la Renaissance 11/2008, 54–89 (https://core.ac.uk/download/pdf/224075686.pdf; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1309] Loubère 2007, 251; 13.

[1310] Vgl. die Diskussion entsprechender Werke, die teils deutlich Ovidisches aufgreifen, bei Loubère 2011, 20–63.

[1311] Die folgenden Ausführungen basieren vorrangig auf Loubère 2011, 50–63 und Schumacher 2010.

[1312] Das Gedicht erscheint damit im selben Jahr wie die *Art of Love* von Lady Mary Wortley Montagu (II.5.2.1), mit der Algarotti von etwa 1736 bis 1741 eine Liaison geführt hatte.

[1313] Schumacher 2010, 67.

[1314] Loubère 2011, 52.

[1315] Das Werk ist in drei Entwicklungsstufen erhalten, erstellt zwischen 1745 und 1763; deren erste weist noch expressis verbis auf den Einfluss der *Ars* hin (inkl. Auftritt von „Ovid"), die zweite verlagert sie auf einen Brief, der mit dem *Congresso* zusammen veröffentlicht wurde, und die dritte schließlich integriert die ausgewählten *praecepta* der *Ars amatoria* in die Rede der „Wollust" im *Congresso* selbst (Loubère 2011, 52).

[1316] Marchi beschreibt diesen Zeitgeist des Rokoko in seiner Ausgabe des *Congresso* (1985, 7) so: „Mit dem Vertrauensverlust für das Transzendente, der mit dem Skeptizismus von Bayle und Fontenelle begonnen hatte, ist das Paradies nicht das ‚Anderswo', es ist die Gegenwart." (zitiert in der Übersetzung von Schumacher 2010, 55, der erläutert: „Die platonisch-metaphysische Liebe (Tugend, Hingabe usw.) weicht einem voyeuristischen Hedonismus", 56).

[1317] Schumacher 2010, 72.

Verweise auf seinen antiken Landsmann paradoxerweise vermutlich vor allem deshalb getilgt, um nicht der französischen Sicht auf Amor zu offensichtlich den Vorzug zu geben, denn für Algarotti (und viele Zeitgenossen) waren Ovid und die Franzosen Verwandte im Geist.[1318] Diese Verbindung zieht bei ihm auch Madame de Jasy, Botschafterin Frankreichs.

Francesco Algarotti, *Il Congresso di Citera* („London", eigtl. Venezia 1763), [23] [Madame Jasy:]	
Il galante Ovidio, degno d'esser nato tra noi, vide già alcun barlume della vera arte di amare. Traluce per entro a' suoi scritti tal cognizione del cuore, e tal finezza di sentimento, che fra tutti i più gentili spiriti dell'antica Roma gli diedero la palma. E ben egli meritava di dar l'orme alla sua nazione, ed alla sua età. Ma riserbato era veramente a questo nostro secolo, ed alla nazion nostra di condurre anche una tal scienza alla perfezion sua, e di trovare que' modi, onde il cuore, e la ragione fossero sempre di concerto, e tornasse più gentile, più piacevole, e quase che io dissi, più amabile Amore.	Der galante Ovid, würdig, dass er geboren wäre unter uns, sah schon einen Schimmer der wahren Kunst des Liebens. Es scheint durch seine Schriften hindurch solch Kenntnis des Herzens und solch Feinheit des Gefühls, dass die edelsten Gemüter des antiken Rom ihm die Palme (über)reichten. Und er verdiente es recht, seiner Nation voranzugehen und seinem Zeitalter. Aber es war de facto diesem unserem Jahrhundert vorbehalten und unserer Nation, auch eine derartige Wissenschaft zur Perfektion zu bringen und jene Vorgehensweisen zu (er)finden, durch die das Herz und der Verstand immer im Einklang miteinander sein sollen und durch die edler, angenehmer und, wie ich sagen würde, lieblicher werde die Liebe.
Dass Ovid die „palma" für sein Werk erhielt, re.produziert Algarotti offenbar aus der *Ars* selbst (2,3 und 733). Algarottis eigene Rezeption durch folgende Generationen gab ihm Recht, dass seine ovidisch geprägte Liebeskunst besonders dem französischen Geschmack entsprechen dürfte. Denn nicht nur war sein *Congresso* ein besonders großer Erfolg in Frankreich, sondern wurde ins Französische auch so übertragen, dass die Bindung zu Ovid wieder verstärkt zum Vorschein kam, mit patriotischem Stolz, der die von Algarotti eigentlich angestrebte Synthese zunichte machte.[1319]	

Algarottis aufklärerische *ars* aus dem Mund der „Wollust" („quelle regole fondamentali, su cui posa la vera arte d'amare", 30) basiert auf der Grundannahme: „Milita ogni amante" (30 = *Am.* 1,9,1) – allerdings geschehe dies aktuell klare Ordnung, weshalb die „Voluttà" im Folgenden die Befehle Amors weitergebe. Sie sind gespickt mit ovidischen Sentenzen und re.produzieren ovidische *praecepta* mit verschiedentlicher Neuakzentuierung, wie eine kurze Paraphrase zeigen soll:

> Es steht nicht in deiner Macht, wer dir gefällt, aber wie du ihr gefällst. Schmeichle ihr bis hin zum *seruitium amoris*. Kleidet euch sorgsam (♀, ♂), aber achte mehr auf Geistesbildung, verfasse Gedichte und sei charmant („amabile"; ♂). Spiele ein wenig mit Verlustangst und Eifersucht. Schreibe Briefe, nicht zu hochtrabend. Passe deine Strategie an und gib nicht auf. Ich kenne einen, der erfolgreich über die Zofe an die Herrin herankam. Fluch über die Frauen, die sich ohne ernste Absichten nur an der Zahl ihrer Verehrer ergötzen, sie werden im Alter einsam sein; genauso Warnung vor oberflächlichen Schürzenjägern. Abendliche Feste als ideale Gelegenheiten – wenn man den Rivalen leichtnimmt.

[1318] „In einem Gedanken möglichst weit voneinander entfernte Gegenstände zu verbinden, den Ausdruck mit anmutigen Antithesen zu beleben und in allem und jedem das Wunderbare hervorzuheben, darin besteht, wenn ich nicht irre, die Haupteigenschaft des Esprits der Franzosen. Vom gleichen Schlag ist der Geist Ovids, derart, daß es scheint, er sei von allen antiken Poeten derjenige, dem die Luft der Tuilerien oder von Versailles am meisten behagt hätte. Um so mehr, als über die oben genannten Eigenschaften hinaus im Stil Ovids eine Höfischkeit und eine Galanterie herrscht, die zur Zeit des Augustus paßte und die man der Zeit Ludwigs XIV. nicht absprechen würde. Höfischkeit und Galanterie sind zwei schöne Masken der Freundschaft und der Liebe, welche die Menschen besonders dann zu tragen gezwungen sind, wenn in einem Staat die Freiheit erloschen ist und wenn man sein Gesicht nicht offen zeigen kann, weil die Macht einem einzigen und seinen Favoriten gehört und weil die Frauen, wie es in Monarchien geschieht, häufig an Regierungsdingen Anteil haben." (Francesco Algarotti, *Pensieri diversi*, Aph. 278; Übersetzung nach Schumacher 2010, 57).

[1319] Siehe Loubère 2011, 55–63.

> Überhaupt soll es keinen ernsten Streit und Eifersucht zwischen Liebenden geben. Wenn du alleine mit ihr bist und siehst, dass sie dich begehrt, sei nicht zu zurückhaltend. Im Übrigen solltest du für Hindernisse dankbar sein, denn die mehren das Verlangen. Frauen, verlangt nicht, dass Männer nur auf euch fixiert sind; Männer, nehmt auch einmal Abstand. Verhalte dich nicht wie ein Tyrann, sondern lenke mit Bedacht.[1320]

Kurzum, damit in Europa wohl geliebt werde, sollte man von den Franzosen „vivacità" und sie selbst Beständigkeit lernen, welche eher die ansonsten zu platonisch-verkopften Italiener kennten, während es den Engländern an Sinnlichkeit mangele. Diese Synthese finde man vor allem bei einem, womit nachträglich das AD von Algorottis *ars* markiert wird:

Francesco Algarotti, *Il Congresso di Citera*, [37] [Vollutà/Wollust:]	
E in effetto la vera Filosofia nella scuola amorosa ha da esser quella di Ovidio, i cui versi vengono cantati da ogni nazione, e furono inspirati dallo stesso Dio, di cui contengono i riti, ed il culto.	Und in der Tat muss die wahre Philosophie in der Liebesschulle diejenige sein von Ovid, dessen Verse gesungen werden von jeder Nation und inspiriert waren vom selben Gott, dessen Riten und Kult sie beinhalten.
Es folgt Cäsar, der in seinen Taten Vorbild sei, und zwar in Krieg und Liebe.	

Seit der Antike gibt es eine pornodidaskalische Tradition, mit verschiedenen Verästelungen, die sich zwar stets am Rande der offiziellen Literaturlandschaft bewegt, diese jedoch auch nicht verlässt – trotz aller Liebe zu detail- bis fantasiereichen Beschreibungen des Geschlechtsaktes; und die gerade die sonst gern ausgelassenen Partien Ovids am Ende von Buch 2 und 3 zum Ausgangspunkt nimmt.[1321] Besonderes Gewicht erfährt hier die systematisch wissenschaftliche, genauer medizinische Beleuchtung des Gegenstandes (vgl. die *figurae Veneris* in *Ars* 3,769–808 und *Rem*. 399–440). Mit Rückgriffen auf Lukian, Pietro Aretinos *Ragionamenti* (II.4.3.2) und weitere entsteht zudem eine Sparte, zu der Titel gehören wie *L'École des filles*, *L'Académie des dames*, *Venus dans le cloître* (alle Frankreich, 17. Jh.), *Catéchisme libertin* (Frankreich 1792), *Rettorica delle puttane* (Italien 1791).[1322] In diesen Kontext würde ich auch die ***Arte de las Putas*** von **Nicolás Fernández de Moratín** stellen, die in knapp 2000 Lehrgedichts-Versen erläutert, wie man möglichst erfolgreich an günstigen bezahlten Sex kommt. Seit dem 16. Jahrhundert sind die Spuren der *Ars*-Rezeption in Spanien dürftig[1323] – nicht zuletzt, da sie in lateinischer Sprache zwar erlaubt, aber „en lengua vulgar" von der Inquisition verboten war.[1324] Ebenso stand weitere ‚erotische' Literatur auf dem Index, dennoch zeigt sich der Einfluss solcher Literatur gerade aus Frankreich und Italien auch dort; zudem gab es volksnahe erotische Dichtung, häufig nur mündlich tradiert, die sich so der offiziellen Zensur entzog.[1325] Aus all diesen Quellen schöpfte der ältere Moratín für seine *Arte de las Putas*, die nach ihrer Entstehung (vermutlich 1771) ihrerseits nur als Manuskript zirkulierte; trotzdem wurde sie

---

[1320] Bei diesem Absatz handelt es sich um eine Paraphrase meinerseits der Befehle Amors.

[1321] Vgl. Loubère 2011, 243–296 mit zahlreich zitierten direkten Verweisen auf Ovid als Ahnherr. „Sans l'extrême popularité du poème d'Ovide et sa présence insinuante dans la littérature érotique, l'art de foutre n'aurait sans doute pas existé." (251).

[1322] Vgl. Loubère 2011, 265f. und Grantham Turner 2003.

[1323] Cristóbal 1986, 75: „[...] pobres vestigios del *Ars:* Cervantes, por ejemplo, pone en boca del licenciado Vidriera los versos 405–408 del libro III – que hablan sobre el prestigio y favor de que gozaban los poetas en la antiguedad, citándolos textualmente en latín." Mit dem lateinischen Zitat ist Cervantes auf der sicheren Seite, denn im Original war die *Ars* ja nicht von der Inquisition verboten (siehe Fließtext).

[1324] Helman 1955, 220; vgl. Socas 1995, CXV.

[1325] Fernández Nieto 1977, 48f.

1777 per Edikt verboten und blieb in der Folge bis heute tatsächlich weitestgehend unbekannt beziehungsweise unerforscht.[1326]

Inwiefern ist Moratíns *Hurenkunst* nun Rezeption von Ovids *Liebeskunst*? „Moratin knew, besides Ovid's original work, the contemporary Italian and French adaptations of it as well as *La Celestina* and *El libro de buen amor*."[1327] So Helman 1955, sie hält die *Ars amatoria* aber eher für ein nebensächliches AD für Moratín. Cristóbal 1986 argumentiert dagegen, dass die *Arte de las Putas* durchaus Thema, Gattung und Tonfall Ovids übernehme und auf eigene Weise aktualisiere.[1328] Seine Beobachtungen stützen diese These – neben der Bezugnahme im Titel sind es strukturelle und inhaltliche Parallelen: Ovid hat zwei Bücher an Männer, eines an Frauen, Moratín 4 Cantos an Männer, 2 an Frauen (geplant – dazu mehr unten); beide arbeiten mit narrativen ‚Exkursen', die exempelhaft die *praecepta* illustrieren; einige Passagen bei Moratín gleichen eher einer *ars amandi* als *meretricandi*, hier werden Dinge gelehrt, die streng genommen für den Umgang mit Prostituierten nicht relevant wären.[1329] Nicht zu übersehen ist zudem, dass Moratín an zentralen Stellen das AD *Ars amatoria* markiert: Der Titel kam bereits zur Sprache und im ersten Canto erfolgt zu Beginn eine Verteidigung des Werkes, die Ovids Apologie der *Ars* in *Trist*. 2 adaptiert/imitiert und in der sich der Sprecher als „nuevo Tiphis" (vgl. *Ars* 1,8) bezeichnet.[1330] Canto 2 eröffnet Moratín sodann mit einer aemulierenden Neudichtung von *Ars* 2,161–166: Auch Moratíns *praeceptor* kommt nur zu den Armen, Reiche bedürfen seiner nicht (2,1–12).[1331] Canto 3 wiederum beginnt mit einer Stelle, welche die Jagdmetaphorik Ovids und seiner Rezeptionstradition (u. a. II.3.3.3 zum *Libro de Buen Amor*) aufgreift, in Verbindung mit dem Hinweis darauf, wie wichtig eine Anpassung der Methoden an den Frauentyp sei (vgl. *Ars* 1,759–765). Frauen gebe es übrigens in Madrid mehr als Sand am Meer oder Sterne am Himmel[1332] (3,95–99 – imitiert klar von *Ars* 1,53–60). Gleiches gilt für die ausführliche Aufzählung von Orten, die für die Liebesjagd besonders ertragreich seien (3,195–335): Theater, Stierkämpfe, Tänze, Marionettentheater, Feste, Prozessionen, Bäder, religiöse Zeremonie und Messe erinnern nicht nur oberflächlich an *Ars* 1,41–262, sondern sind teils mit eindeutigen Re.produktionen versehen („curvos teatros", 198 = *curuis theatris*, *Ars* 1,89, um nur ein Beispiel zu nennen).[1333] Dazu kommen weitere Parallelen,[1334] bis Moratín seine *Arte de las Putas* schließlich mit einer Reihe Gedanken be-

---

[1326] Eine erste Drucklegung erfolgte 1898; Helman 1955 war meines Wissens die erste intensivere wissenschaftliche Beschäftigung und seit der Textausgabe von Fernández Nieto 1977 ist hier nicht viel hinzugekommen. Vgl. Baasner 2000, 149f. und Fernández Nieto 1977, 13f.

[1327] Helman 1955, 221. Zur *Celestina*: II.4.2; *Libro de buen amor*: 3.3.3.

[1328] „[… E]l *Arte* de Moratín, que al cabo del tiempo vuelve a adueñarse de la temática, género y tono de la proscrita obra de Ovidio, infundiéndole también, como era de esperar, el espíritu de su siglo y adaptándola a las costumbres del Madrid dieciochesco" (Cristóbal 1986, 75).

[1329] Cristóbal 1986, 76–78.

[1330] „[N]i es el escrito indicio de la mente / con modesta conducta y recta vida, / mi Musa es juguetona y divertida;" (1,182–182 vgl. *Trist*. 2,353, II.2.1). Es folgt das Argument, Vergil und Homer hätten Krieg genau geschildert, und der bringe großen Schaden über die Menschen; dennoch würden sie dafür nicht verurteilt (1,185–208). In *Trist*. 2 hatte Ovid wiederum beklagt, auch die großen Epiker und andere hätten die Liebe genau beschrieben und dafür keine Schelte erfahren (361–470).

[1331] Darauf folgt ein kurzer Lobpreis einer simpleren Urzeit, in welcher die Körper der Liebenden ganz einfach zueinanderfanden (vgl. *Ars* 2,467–488 und 621–624).

[1332] „Más fácil fuera al estrellado globo / contarle los luceros, las arenas, / al mar que baña desde el Indo al Moro, / primero que yo cuente las muchachas / que hay en Madrid; [...]".

[1333] Vgl. Cristóbal 1986, 81–83 und Helman 1995, 225f.

[1334] Siehe Cristóbal 1986, 81–87.

endet, die allesamt der *Ars amatoria* entstammen. Das *praeceptum* gegen Ende von Canto 4, sich insbesondere um die eigene Geistes-Bildung zu kümmern (vgl. *Ars* 2,119–144), wird dem AD entsprechend an Odysseus illustriert:

Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las Putas* 4,429–434	
No fue hermoso, mas fue muy elocuente Ulises, el sufrido en los trabajos, y la diosa Calipso arder se siente cuantas veces de Troya los asaltos le obligó a repetir Palas robada, Dolón preso y el bárbaro Caballo.	Es war nicht schön, aber es war sehr eloquent Odysseus, der gelitten hat unter den Mühen, und die Göttin Kalypso merkte, dass sie entbrannt ist; wie viele Male von den Angriffen auf Troja zwang sie ihn nochmals zu schildern, wie Palas gestohlen, Dolon gefangen und das barbarische Pferd.[1335]
***Ars* 2,123–128**	
non formosus erat, sed erat facundus Vlixes, et tamen aequoreas torsit amore deas. a quotiens illum doluit properare Calypso remigioque aptas esse negauit aquas! haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat; ille referre aliter saepe solebat idem.	Er war nicht schön, aber redegewandt war Odysseus, und dennoch verursachte er Liebesqual bei Meeresgöttinnen. Ach, wie oft litt darunter, dass er los wollte, Kalypso und stritt ab, dass zum Rudern geeignet seien die Wasser. Sie fragte nach dem Untergang Trojas wieder und wieder – er berichtete vielfach nochmal.
Ein aus rezeptionsphilologischer Sicht spannendes Beispiel, denn auch wenn der jeweils erste zitierte Vers im RD eine exakte Re.produktion des AD ist, so erhält er bei Moratín durch den Kontext eine ernstere Färbung, die durch dessen Reduktion des AD auf eine geradlinige Argumentation innerhalb des Exempels für die Wichtigkeit von Bildung erwirkt wird. Moratín reduziert die Passage, die bei Ovid *Ars* 2,123–144 umspannt, auf sechs Verse. Im Zentrum steht die Re.produktion des „Motiv[s] der verliebten Zuhörerin", das Ovid selbst an Vergils Dido angelehnt hatte.[1336] Ovids Ausschmückung zu einer komischen Episode (2,129–144, wo unterhaltsam berichtet wird, wie Odysseus mit Zeichnungen in den Sand seine Kriegsberichte illustriert)[1337] ignoriert das RD. So schwindet auch die metapoetische Dimension der Anspielung auf die rhetorische *variatio sui*, und es fehlt der geniale Übergang bei Ovid, bei dem die Sand-Zeichnungen, welche das Meer hinwegspült, den *praeceptor* wieder zum Topos der Vergänglichkeit von Äußerlichkeiten zurückführen. Dafür betont Moratín über weitere Beteuerungen an anderer Stelle die Wichtigkeit von Bildung (vgl. *Ars* 1,459–462) und Ovid wird in diesem Sinne aemuliert, denn der *praeceptor* Moratíns berichtet, seine Dichtkunst habe ihm die ein oder andere gratis-Nacht beschert – anders bei Ovid, dessen Ich Poesie „heutzutage" für amouröse Zwecke nicht empfehlen kann (*Ars* 2,273–286).[1338]	

Daraufhin beteuert Moratíns *praeceptor*, dass auch der nun folgende fünfte und sechste Gesang, die sich an die Kurtisanen selbst wenden werden, für den männlichen Leser relevant seien, denn: So kannst du deinen Feind kennen lernen (447–457; vgl. die entsprechende Strategie u. a. in der mittelalterlichen *Art d'amours en prose*, II.3.2.2). Es ist unklar, aber wahrscheinlich, dass Moratín diese beiden Cantos nie geschrieben hat.[1339] Und es ist eine verlockende Vorstellung, dass er damit einen Kommentar abgeben wollte zu Erotodidaxe, die sich (nur vorgeblich?) an Frauen wendet. Ist das zu viel in den Text interpretiert? – Immerhin betont die sich direkt anschließende Conclusio des Werks gerade die Wichtigkeit fal-

[1335] Hier könnte das Trojanische Pferd gemeint sein, ein „barbarisches" im Sinne von „grausames" Pferd. Cristóbal 1986, 86 plädiert dafür, hier die *Ars* als Vorlage ernst zu nehmen, wo Odysseus von seinem Raub der Pferde des Rhesus berichtet: „Atendiendo a la fuente, por 'bárbaro caballo' hemos de entender – en un singular por plural – no el caballo de Troya, que no era bárbaro sino griego, sino los caballos del rey Reso de Tracia robados por Ulises en su nocturna expedición (II.X,274–540)."

[1336] Janka 1997, 129; vgl. Roth/Trautsch/Möller 2017, 111.

[1337] Siehe dazu ausführlich Janka 1997, 125–142.

[1338] Siehe dazu Cristóbal 1986, 85.

[1339] Helman 1955, 228.

scher Versprechungen (460–473; vgl. u. a. *Ars* 1,631–658). Wie dem auch sei, die Schlussverse verbinden das Werk ein weiteres und letztes Mal explizit mit der *Ars amatoria*:

Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las Putas* 4,473–475 *[Werkende]*	
[...] y dirás: de tan gran arte el gran corsario, el práctico y el diestro, el dulce Moratín, fue mi maestro.	[...] und du wirst sagen: Solch große Kunst – der große Korsar, der praktische und geschickte, der zarte Moratín war darin mein Lehrer.
***Ars* 2,744b = 3,812b** *[jeweils Lehrgangsende]*	
[...] NASO MAGISTER ERAT.	[...] Ovid war [mein] Lehrer.
Mit dieser aemulativ ausgebauten Re.produktion der Sphragis am Werkende erfolgt ein letztes Mal an zentraler Position (wie im Titel und an den Anfängen der Cantos) der Verweis auf das AD.	

Moratíns Werk weist Inspiration durch verschiedene Vorbilder auf, zeitgenössische wie antike.[1340] Doch die Vielfalt gebundener bis autonomer Rezeptionsstrukturen und die Konstanz, mit der er sich Ovid widmet, offenbart die *Ars amatoria* durchaus als ‚Fixstern' dieser Lehrgedichtsparodie mit ernsten Botschaften. Wie bei Ovid erschöpft sich die *Arte de las Putas* nicht in einer „parody of the numerous didactic treatises of the time", wie es Helman annimmt.[1341] Das erhabene Versmaß steht zwar im Kontrast zu dem unerwarteten Thema, „aber die Intention des Werks erschöpft sich ganz und gar nicht in dieser parodistischen Verkehrung."[1342] Seine Intertextualität zeugt von hohem literarischem Anspruch und die ernsthaft moraltheoretischen Passagen sind durchwirkt vom tiefen Glauben der Neoklassizisten an Bildung, die den Menschen und die Menschheit voranbringt. So entsteht ein Nebeneinander von aufklärerischen Gedanken zur Sexualmoral seiner Zeit (Kritik und Reformansätze) und umgangssprachlicher bis vulgärer Benennung von sexuellen Praktiken etc., von Ernsthaftigkeit und Obszönität. Sein Tonfall ändert sich abschnittsweise, vom Burlesken ins Moralisierende; man könnte sagen: Der Aufklärer amplifiziert, ja extrahiert das sozialkritische Potenzial einer *ars amandi*. Vor allem widerspricht er der Negierung von Körperlichkeit durch die katholische Kirche, sieht sie als Teil des Lebens, und versucht dennoch, sie der Ratio zu unterwerfen: eine „Disziplinierung des Karneval".[1343] Ovids *Ars amatoria* scheint ihm hier ein zentrales Vorbild für seine Anlehnung geboten zu haben, das er auf eigene Weise in neue Kontexte stellte. Moratín kehrt damit in vielem zu dem zurück, worin das Wesen von Ovids *Ars amatoria* nach heutiger Forschung liegt: Das System erotodidaktischer *praecepta* ist zwar durchgehalten, die Gestalt eines praktischen Ratgebers konsistent; allerdings eröffnet sich über sie eine zweite, theoretischere Ebene, auf der allgemein eine Konzeption der Liebe und weitere soziale Fragen verhandelt werden (Kap. III, insb. III.7). Dies geschieht vor allem durch satirische Überspitzung mancher Passagen und, daraus resultierend, durch einen schwierig greifbaren Tonfall des Werks.

Kann es überhaupt so etwas geben wie ernsthafte systematische und praktisch ausgerichtete *praecepta* für Liebesbeziehungen? Ist eine echte Wissenschaft der Liebe möglich? Im Verlauf des 18. Jahrhunderts, durch der Entwicklung einer zunehmend romantischen Konzeption von Liebe, kommen daran offenbar Zweifel auf, und in seiner zweiten Hälfte ebben die *artes amandi* in Frankreich deutlich ab. **André Chénier** versucht sich kurz vor Ende des Jahrhunderts noch einmal an einem großen Wurf, doch seine ***Art d'aimer*** bleibt unvollendet. Grund dafür scheint nicht sein verfrühter Tod (1794, 31-jährig auf dem

[1340] Siehe dazu Fernández Nieto 1977, 48–65.

[1341] Helman 1955, 224.

[1342] Baasner 2000, 159.

[1343] Baasner 2000, 162; zur vorausgegangenen Interpretation überhaupt 152–162.

Schafott) zu sein. Loubère findet primär folgende Erklärung: Wie andere vor ihm musste Chénier erkennen, dass eine ernst gemeinte Schule romantischer Liebe ein Ding der Unmöglichkeit ist.[1344]

Diese schleichende Neubewertung betrifft peu à peu auch die *Remedia amoris*. Doch zunächst überwiegen noch die Neubildungen, die das anstößig empfundene Liebeskonzept der *Ars* quasi von innen heraus überwinden wollen, indem sie Ovids ‚Palinodie' in ihre Jetzt-Zeit übertragen:[1345] Für einen anonymen italienischen Übersetzer sind sie ganz traditionell ein „Widerruf" („ritrattazione", 4), dessen Rat man bei der Übertragung nur aussieben müsse (Kriterien: Aktualität und Anstand), bevor auch der zeitgenössischen Jugend damit geholfen werden könne.[1346] Und in leicht veränderter Form liegt diese Konkretisation auch ***Le remede contre l'amour. Poëme, en quatre chants, dédié aux dames aimables*** (1762) von **Jean-François Cailhava de l'Estandoux** zugrunde, das wohl als eine Art Konkurrenzprojekt zu Gentil-Bernards Werk gedacht war. Mehr als jener bleibt Cailhava allerdings dem antiken Vorbild verhaftet, auch wenn er unter den *Remedia*-Rezeptionen der Zeit nach Ansicht von Loubère den „originellsten Versuch, sich von Ovid abzugrenzen und ihm dabei doch nachzufolgen" bietet.[1347]

Jean-François Cailhava de l'Estandoux, *Le remede contre l'amour* *[Kapitelüberschriften]*	
CHANT 1. Le mauvais choix cause tous les chagrins des Amans. *Conseils propres à guérir les Amans malheureux de l'un et de l'autre sexe.*	GESANG 1. Die falsche Wahl verursacht alle Leiden der Liebenden. *Ratschläge zur Heilung unglücklich Liebender des einen und des anderen Geschlechts.*
CHANT 2. Remedes propres aux hommes seulement. *Histoire de Damon & de Thémire.*	GESANG 2. Heilmittel nur für Männer. *Geschichte von Damon und Thémire.*
CHANT 3. Ce qui sert aux hommes peut nuire au beau sexe. Remedes propres aux Dames seulement. *Histoire d'Orphyse et de Clitandre.*	GESANG 3. Was Männern dienlich ist, kann dem schönen Geschlecht schaden. *Heilmittel nur für die Damen. Geschichte von Orphyse und Clitandre.*
CHANT 4. *Amants de l'un et de l'autre sexe supposés guéris. Il faut aimer; mais il faut faire un bon choix. Esquisse des vrais et des faux Amans. Douceurs inséparables de l'union de deux cœurs bien assortis.*	GESANG 4. *Liebende des einen wie anderen Geschlechts mutmaßlich geheilt. Man muss lieben, aber man muss eine gute Wahl treffen. Skizze wahrer und falscher Liebender. Annehmlichkeiten, untrennbar verbunden mit der Vereinigung zweier Herzen, die gut zusammenpassen.*

Im „Préface" (3–5) erläutert der Autor knapp sein Vorgehen. Ovid wird als Inspirationsquelle genannt, dessen *praecepta* man jedoch nicht übernehmen könne, da sie, gerichtet an antike Römer, einem Franzosen zumeist lächerlich vorkommen müssten. Cailhava reflektiert also bewusst seine Rezeption des AD, nicht jedoch die eigene Konkretisation: Dass Ovids Ratschläge auch einem römischen Leser teils als Überzeichnung daherkommen mussten, dass das „Lächerliche" auch gewollt sein könnte (III.6), kommt ihm nicht in den Sinn. In der Anlage der *Remedia amoris* macht er zwei grundlegende Fehler aus, die er im eigenen Gedicht korrigiert sieht. Da wäre zunächst die fehlende Differenzierung von männlichen und

---

[1344] Loubère 2007, 324 : „On aurait plaisir à faire de *L'Art d'aimer* de Chénier un manifeste de l'amour romantique avant la lettre, mais cela est impossible. Il est autre chose – sans doute la preuve qu'un art d'aimer romantique est une chose inconcevable."; vgl. 319: „Faire un poème didactique pour traiter de l'amour se révèle une entreprise ardue si l'on ne s'autorise aucun recul parodique. Chénier n'est pas le premier à prendre très (trop?) au sérieux l'idée d'un art d'aimer, mais cela le conduit à une impasse. [...] Sa peinture de l'amour ne se mêle pas [...] à des restes de libertinage de salon – du moins, il n'y a rien qui prove dans les fragments de son *Art d'aimer* qu'il comptait en instiller: ce refus de faire l'esprit s'accord difficilement avec la nature forcément parodique d'un art d'aimer."

[1345] Vgl. Loubère 2007a, 83.

[1346] Vorwort „alla Gioventù" zur *Arte del disamorarsi, tratta da Ovidio alla moderna gioventù* (1747, 3–6).

[1347] „La tentative la plus originale pour se démarquer d'Ovide tout en lui emboîtant", Loubère 2007a, 87. Vgl. zu den folgenden Ausführungen Loubère 2007, 278–281 und 2007a, 87–91.

weiblichen ‚Patienten'; zweitens habe Ovid Amor zu Unrecht für Liebesunglück verantwortlich gemacht und fälschlicherweise zur Flucht vor der Liebe geraten, ohne für Ratschläge nach der Heilung zu sorgen. Liebe müsse gar nicht geheilt werden, sondern ein neues Objekt der Liebe gefunden werden, das sinnvoll gewählt ist. Die Rahmung einer Entwicklung von den „mauvaix choix" (Gesang 1) hin zu „deux cœurs bien assortis" (Gesang 4) spiegelt diesen Versuch einer Synthese beider (Haupt-)Werke ovidischer Erotodidaxe: Die *Remedia* werden damit von einer Fortsetzung zur Einleitung einer neuen *Ars amatoria*.[1348] Das allerdings erkennt Cailhava selbst nicht; dass Ovid in der *Ars* durchaus sehr genau den Blick auf gelingenden *amor* geworfen hat, ignoriert er. Und seine Konkretisation der *Remedia*, die dem (freilich werbenden) Vorwort zugrunde liegt, ist mit dem Text der *Remedia* nur schwerlich zu vereinbaren (vgl. insb. *Rem.* 13–16); sie offenbart meines Erachtens eher die jahrhundertelange Tradition, die *Remedia* als Palinodie der *Ars* zu sehen zu wollen. So oft wurden die *Remedia* als Widerruf und Kampfansage an Amor (zwangs-)interpretiert, dass ihnen dieser Ruf unweigerlich anhaftet.

In anderer Hinsicht erscheint Cailhava de l'Estandoux aber als aufmerksamer Rezipient Ovids. Es lohnt ein kurzer Blick darauf, wie er eigene „Histoires" nicht nur als Illustration der vorausgegangenen *praecepta* einsetzt, sondern diese auch direkte didaktische Wirkung entfalten lässt.

Jean-François Cailhava de l'Estandoux, *Le remede contre l'amour* 2, 243f. *[Ende „Histoire de Damon et Themire"]*	
Il arrive à la porte, il la pousse en tremblant; Et bien-tôt un miroir à ses yeux complaisant, Lui fait voir sa Beauté, qui, dans son lit assise, Lisait d'un air ému la nouvelle Héloïse. Elle avait seulement ses charmes du matin; Ses cheveux, ses sourcils, son œil droit, & son teint, Attendoient au milieu des rubans & des glaces, Que s'armant pour le soir elle reprit ses grâces. Damon qui n'apperçoit qu'un débris de beauté, Croyant s'être mépris, recule épouvanté: Mais il voit ce beau sein pour qui son cœur soupire, Il se trouble, il s'émeut, au moment que Thémire, Partageant les plaisirs que *Saint-Preux* lui décrit, Sent son cœur trop pressé par son manteau de lit: Elle lâche un ruban, & sa gorge, ô disgrace ! En manquant de soutien, change bien-tôt de place; Perd dans ce même instant, pour comble de malheur, Son élasticité, sa force, sa rondeur; Sa peau molle se ride, et s'allonge avec elle; C'était le sein d'Hébé, c'est celui de Cibelle. Damon guérit … l'Amour fuit loin de son berceau; Et témoin de sa chûte, il croit voir son tombeau.	Er gelangt an die Tür, er öffnet sie zitternd, und bald ließ ein Spiegel, seinen Augen hilfreich,[1349] ihn seine schöne [Geliebte] sehen, die, in ihrem Bett sitzend, mit beweger Miene *Die neue Heloise*[1350] las. Sie hatte nur ihre Reize des Morgens; ihre Haare, ihre Brauen, ihr rechtes Auge und ihr Teint warteten inmitten von Bändern und Spiegeln, / dass, um sich zu rüsten für den Abend, sie ihre Reize zurückerobert. Damon, der nur einen Überrest von Schönheit erkannte, im Glauben, dass er sich getäuscht habe, weicht zurück, entsetzt. Doch er sieht den schönen Busen, für den sein Herz seufzt, er wird unsicher, es wühlt ihn auf in dem Moment, als Thémire, die Genüsse teilend, die Saint-Preux ihm beschreibt, fühlt, dass ihr Herz zu beengt ist von ihrem Morgenmantel: Sie löst ein Band und ihr Hals – oh, Schande! –, mangels Halterung, wechselt rasch den Ort, verliert in diesem selben Moment zu allem Unglück seine Elastizität, seine Kraft, seine Rundung; ihre weiche Haut wirft Falten und dehnt sich mit ihr. Dies *war* der Busen der Hebe, dies *ist* jener der Kybele. Damon gesundete … die Liebe entfloh weit ihrer Wiege; und, Zeuge ihres Falls, glaubte er, sein Grab zu sehen.
***Rem.* 341–343a**	
proderit et subito, cum se non finxerit ulli, ad dominam celeres mane tulisse gradus. auferimur cultu; […]	Nützen wird es auch, überraschend, wenn sie sich noch für niemanden hergerichtet hat, / der Angebeteten am Morgen schnellen Schrittes einen Besuch abzustatten. / Raffinement

[1348] Vgl. Loubère 2007a, 88f.

[1349] Oder: „in seinen Augen hilfreich", also „aus seiner Sicht von Vorteil", was er nun tun wird – und die Geschichte wird dagegen zeigen, dass es zu seinem Nachteil sein wird. Obige Übersetzung dagegen bedeutet einfach, dass er einen Spiegel zuhilfe nimmt, um, vielleicht ums Eck, durch den Türspalt Themire zu beobachten.

[1350] „Die neue Heloise" = Rousseaus *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (Anm. 187); der weiter unten genannte Saint-Preux ist Protagonist dieses Briefromans.

349–354	
non tamen huic nimium praecepto credere tutum est: fallit enim multos forma sine arte decens. tum quoque, compositis cum collinet ora uenenis, ad dominae uultus, nec pudor obstet, eas: pyxidas inuenies et rerum mille colores et fluere in tepidos oesypa lapsa sinus.	verführt uns; […] // Allerdings ist, diesem Rat allzu sehr zu vertrauen, nicht sicher: / Verführt hat nämlich so manchen anmutige Schönheit auch ohne Tricks. / Dann auch, wenn sie das Gesicht bestreicht mit zusammengemischter Schminke, / tritt der Angebeteten vors Gesicht (Scham hindere dich nicht daran): / Döschen wirst du vorfinden und Dinge in tausend Farben und, wie Cremes herunterfließen auf den warmen Busen.

Ovid re.produziert im unangekündigten Besuch bei der *puella* ein beliebtes Motiv der Elegie,[1351] das er bereits in *Ars* 3,209–218 (II.5.1.4 zu Jonson) aufgegriffen hatte. Dass sich bei den Elegikern die Ich-Sprecher stets begeistert über die natürliche, ungeschminkte Schönheit ihrer *dominae* gezeigt hatten (worauf 349f. eindeutig anspielen) und hier offenbar das Gegenteil behauptet wird, ist für Geisler deutlicher Beleg, „daß die R[emedia] nicht ernst gemeint sind."[1352] Doch muss die Antithese der *Rem*. gegenüber der Tradition das *praeceptum* nicht gleich zu einem didaktisch wertlosen Scherz machen, im Gegenteil. Ovids *praeceptor* weiß zu differenzieren: Schönheit kann natürlich sein. Das liegt nicht nur am Aussehen der *puella*, sondern auch im Auge des Betrachters: *Nosce te ipsum* – wer heftiger liebt, trägt eine rosarote Brille und wird umso schwieriger geheilt (vgl. 433f., zitiert II.5.1.4 zu Rochester). Die Mehrheit der *puellae*, die nicht elegisch besungene Schönheiten sind – da ist Ovids *praeceptor* Realist (vgl. *Ars* 3,251–262) –, wird ihrem Aussehen künstlich nachhelfen. Dann ist jedoch der Arbeitsprozess dahinter nicht „schön" (*multaque, dum fiunt turpia, facta placent, Ars* 3,218). Die *dissimulatio artis*, die er auch den Männern rät[1353] und die zugleich metapoetisches Verfahren des Autors ist,[1354] wird hier auf Produkt (vgl. v. a. *ars faciem dissimulata iuuat* 3,210) und Prozess der Kosmetik angewandt. „Dieses Diktum hatte für die Ikonologie der Schönheitspflege weitreichende Folgen. Die Darstellung von Pflegemitteln, ihren Techniken und Behältnissen (*pyxidas*, III, 210) etablierte sich in der europäischen Kunst erst in der Moderne als Stilmittel der Indiskretion. Vor dem 18. Jahrhundert beschränkte sie sich auf Moralsatiren, Sittendarstellungen und Karikaturen sowie auf seltene Ausnahmeerscheinungen".[1355] Entsprechend verstärkt Cailhava das satirische Potenzial, das in der *Rem*.-Passage bereits intensiviert gegenüber *Ars* 3 vorliegt,[1356] insb. indem er – wie Jonson und Heywood (II.5.1.4) Dramatiker – sie plastisch zu einer grotesken Szene ausbaut, die das Innenleben des ‚Gesundenden' sichtbar macht (ähnlich Jonathan Swift im satirischen Gedicht *The Lady's Dressing Room* von 1732). Eine weitere Strategie, die an Ovids eigenes Vorgehen erinnert, festigt die liebesheilende Kraft dieses Exempels auf literarischer Ebene: Mit „recule épouvanté" kopiert Cailhava eine Wendung aus Racines *Phèdre* (5,6 „récit de Théramène"; diese Tragödien-Reminiszenz und die doppelte Anspielung auf Rousseaus nicht minder tragischen Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Anm. 187) kollidieren in komischer Brechung mit der absurden Szenerie. Dieser *comic relief* erlaubt eine wirkliche Entlastung von Liebesleiden beim Adressaten des Werks. So wird die Erzählung selbst wichtiger Teil der Didaxe – und darin liegt laut Loubère Cailhavas Originalität.[1357] Meines Erachtens hat er diese Strategie jedoch von seinem antiken AD re.produziert, denn viele der vermeintlichen Exkurse in *Ars* und *Rem*. fügen sich erstaunlich gut in den Lehrgang ein und stärken dessen erotodidaktische Argumentation.[1358]

Anders als bei Ovid bleibt die Botschaft der Erzählung aber letztlich, so wie das gesamte Werk, deutlich begrenzt auf das Feld der Erotodidaxe – und diese zu holzschnittartig: Letztlich zielt alles darauf ab, zwischen wahrer und falscher Liebe unterscheiden zu lehren. Dass solch ernsthafte Erotodidaxe vielleicht grundsätzlich zum Scheitern verurteilt sein könnte, diese Überzeugung wuchs im 18. Jahrhundert zusehends, wir haben bereits darauf hingewiesen. Als Absage an Versuche wie den Cailhavas präsentiert sich ***Le Remède d'amour, dialogue en vers entre le philosophe Cratès et Métrocle, jeune athénien*** von **M. François de Neufchâteau** (1777). Wohl in Anlehnung an die *Deifira* des italienischen Humanisten Alber-

[1351] Vgl. Tib. 1,3,89–94; Prop. 1,2; 2,29; Ov. *Am*. 1,13,19–21; siehe Geisler 1969, 333 resp. 336f.

[1352] Geisler 1969, 333.

[1353] Vgl. Gibson 2003, 183.

[1354] Vgl. Haas 2021.

[1355] Sammern 2018, 52.

[1356] Vgl. Brunelle 2005, 151f.

[1357] Loubère 2007, 282f. und 2007a, 89 und 91.

[1358] Man denke nur an die oben zu Moratín zitierte Episode von Odysseus bei Kalypso (*Ars* 2,123–144), ein „ebenso unterhaltsames wie zielgerichtetes ‚Intermezzo'" (Janka 1997, 126).

ti,[1359] wo Filarco mit seinen rationalen Argumenten daran scheitert, einen Freund von dessen elegisch-unglücklicher Liebe zu heilen, ist es hier Métrocle, der, unglücklich verliebt, den Philosophen Cratès aufsucht, damit dieser ihn heile. Am Ende des sechsseitigen Gedichts hatte der Philosoph keinen Erfolg mit seiner Weisheit und verlagert sich auf ein letztes, ja, das eine Heilmittel schlechthin:[1360]

M. François de Neufchâteau, ***Le Remède d'amour, dialogue en vers entre le philosophe Cratès et Métrocle, jeune athénien,*** **12**[1361]	
METROCLE (avec impatience) Qu'est-il donc?	METROCLE (ungeduldig) Was ist es also?
CRATES C'est - de vous pendre.	CRATES Es ist – dass Sie sich aufhängen.
Nach kurzer Reflexion verabschiedet und bedankt sich Métrocle. Das Ende ist also die sarkastische Umkehrung der *Remedia*, denn in *Rem.* 17f. nennt der *praeceptor* genau diese Art von Suizid als eins der Beispiele von Selbsttötungen aus Liebeskummer, die sein Werk künftig verhindern solle. Bei Neufchâteau wird also die Idee, man könnte Liebe dem Verstand unterwerfen, der Lächerlichkeit preisgegeben – „connaître l'amour ne permet pas de le dominer."[1362]	

II.5.2.3 Deutschland, Schweiz und die Niederlande

Im 18. Jahrhundert entspringt dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Geisteshaltungen in Mitteleuropa eine rege und mannigfaltige Auseinandersetzung mit Ovids Erotodidaxe. Gleich in der ältesten gedruckten Teil-Übersetzung der *Ars amatoria,* die mir aus Deutschland bekannt ist,[1363] trifft eine neue philologische Rücksicht gegenüber Ausgangstext und -kultur[1364] auf die althergebrachte Haltung, die *Liebeskunst* auf ihre praktische Dimension zu reduzieren und zugleich moralisch zu glätten. ***Die Kunst zu lieben, oder Extract auß des*** **Ovidii Arte amandi,** ***auf Verlangen eines guten Freundes übersetzet, und mit beygehedem Schreiben Ihme zugeschicket*** veröffentlichte ihr Autor **Christoph Fürer von Haimendorf**[1365] 1702 zusammen mit anderen Gedichten und Übersetzungen. Im genannten Begleitschreiben (356–361) erklärt er, „daß die schwehre Kunst zu lieben ganz einfach zu beschreiben" sei: *Ut ameris, amabilis esto!* (360; *Ars* 2,107). Entsprechend zeigt sich die Übersetzung an Maßstäben ausgerichtet, die

[1359] Knapp: Anm. 856; vgl. Anm. 894.

[1360] Loubère 2007, 273 und 2007a, 83–86.

[1361] Neufchâteau 1777, ed. M. l'abbé Geoffroy, zit. nach Loubère 2007, 273.

[1362] Loubère 2007a, 84.

[1363] Sie blieb, soweit ich sehen kann, ohne größere Resonanz. Immerhin wird sie genannt in Degens *Versuch einer vollständigen Litteratur der deutschen Uebersetzungen der Römer* (1794, 202), wo ich auch auf sie gestoßen bin.

[1364] Kitzbichler 2017, 223 weist darauf hin, „dass im Zuge der „Erfindung des Originals" [im 18. Jh.] das Übersetzen zugleich abgewertet und aufgewertet wurde: Abgewertet, weil durch die strenger werdenden Normen, die engere Anbindung von Übersetzungen an die jeweiligen Ausgangstexte Übersetzungen stärker als zuvor als sekundäre, uneigenständige, abhängige Produkte erschienen; aufgewertet, weil Übersetzungen nun die Einmaligkeit und Individualität der zugrunde liegenden „Originale" erfahrbar machen sollten und so an dieser Einmaligkeit teilhaben konnten und (jedenfalls zeitweise) als Textverfahren ein hohes Prestige erlangten."

[1365] Auf dem Deckblatt ist der Autor nur angegeben als ein „Mitglied[] der Pegnesischen Blumen-Gesellschaft" („Einzige Sprach- und Literaturgesellschaft aus der Barockzeit, die ununterbrochen weiterbesteht, gegründet 1644," siehe https://www.blumenorden.de; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022); in den Informationen zum Digitalisat ist er identifiziert als Christoph Fürer von Haimendorf; vgl. Schmitzer 2018, 436f., dessen Einschätzung einer Wesensgleichheit von dieser und der Übertragung bei van der Aelst ich allerdings nicht teile.

denen der französischen *belle galanterie* (II.5.1.3) ähneln; auch seine Übetragung möchte offenkundig *amabilis* sein, doch steht dies in Spannung zur Treue dem AD gegenüber: Fürer übersetzt zwar, was er übersetzt, recht nah, fügt nichts hinzu und übernimmt auch Mythen, wenngleich reduziert auf ihren inhaltlichen Wert als Exempel. Allerdings streicht er zupackend, was ihm anstößig erscheint. Dies trifft auch längere Textstücke, *en bloc* fehlen 1,631–Buchende, 2,373–640, 2,677–732 und das komplette dritte Buch. Er entfernt also vor allem *praecepta*, die Täuschung und Untreue[1366] oder sexuelle Gewalt propagieren – und er hielt die *Kunst zu lieben* wohl nur da ‚nützlich' für seinen Freund, wo die Erotodidaxe an Männer gerichtet, also anwendbar schien; literaturästhetische Erwägungen scheinen keine Rolle gespielt zu haben.

Im restlichen Jahrhundert sollten sich die genannten Tendenzen noch verstärken, sodass wir drei Zugriffsweisen auf Ovids *Ars amatoria* in Deutschland beobachten können, die Parallelen zu jenen in Frankreich im 17. Jahrhundert aufweisen (II.5.1.3): philologisch, romantisch, burlesk. Dass manche Philologen ganz anders auf den antiken Text blickten als Fürer, also darin nicht mehr einen zu aktualisierenden Ratgeber sahen, erweist das Vorwort des holländischen Gelehrten Pieter Burman d. Ä. zu seiner berühmten, auf Heinsius et al. aufbauenden Edition von Ovids *Opera omnia*. Er widmet sich dort der Frage, was an der *Ars amatoria* anstößig sei, – in ihrem historischen Entstehungskontext. Der Vorwurf der Amoral, so die Schlussfolgerung, hätte eigentlich Augustus treffen müssen, nicht den Dichter, denn zwischen Literatur und Handlungen im echten Leben sei zu unterscheiden (II.2.1):[1367]

Petri Burmanni Dedicatio ante Editionem 1714 [...] Theodoro a Velthuisen, 173f.	
149–170	
Principe sic agitur puro censura: Poëtis Nil opus est, juvenes, qui male stupra docent. Naso, quid obscaenas tam castis auribus artes, Et quereris molles displicuisse modos? Cur opus adfectas, quod legum tetricus auctor Vindicus, ut populo consulat ipse suo. Regis ab exemplo praecepta salubria pubes Romula, cumque nuru mater honesta petat. Exsulet in Scythico Romanus litore Vates, Cedat adulterii doctor ab Urbe pia. Non bene ab ignaro discuntur stupra Poëta, Qui, quia non novit, furta docere nequit. Legis lüleae Caesar sine crimine vindex, Aptior ad Veneris gaudia doctor erit. *Non docet ille rudes custodem fallere matres,* *Aut vigilis curam decipere arte viri.* *Non hic blanditiis, non expugnare puellas* *Munere, non doctis sollicitare modis;* Sed rapere e gremiis nuptas confessus adulter Imperat, & coram jungere membra viro. Pellicibus replet lasciva palatia Caesar, Turpia quas cogunt regia jussa pati.	Vom ‚unbescholtenen' Prinzeps wird wie folgt ausgeübt die Zensur: „Dichter / braucht es nicht, die junge Leute auf schlimme Weise Hurerei lehren. / Ovid, was klagst du, dass obszöne Künste so unschuldigen Ohren / missfallen haben sowie erotische Verse? Warum machst du dich an ein Werk, das der strenge Gesetzgeber bestraft, um für sein Volk zu sorgen? / Aus des Königs Vorbild sollen sich heilsame Regeln die Männer Roms und mit der jungen Frau [auch] die anständige Mutter ableiten. In Verbannung lebe am Skythischen Strand der römische Dichter, es verlasse des Ehebruchs Lehrer die fromme Stadt." / Nicht besonders gut lernt man Hurerei von einem unwissenden Dichter, der, weil er sich nicht [damit] auskannte, Affären nicht lehren konnte. / Gemäß dem Ehegesetz straft der Kaiser, ohne dass es ein Verbrechen gab; passender wäre er von Liebesfreuden Lehrer. *Nein, er lehrt nicht unerfahrene Mütter, den Wächter zu täuschen* *oder wachsam zu hintergehen mit Kunst ihren Mann;* *nicht mit Schmeicheleien, nicht zu erobern die Mädchen* *mit einem Geschenk, nicht zu verführen auf gelehrte Weise.* Aber Gattinnen aus den Schößen zu entreißen, befiehlt der geständige Ehebrecher, / und sich vor den Augen des Mannes zu vereinigen. / Mit Geliebten füllt den zügellosen Palast der Kaiser, die gezwungen sind, die schändlichen königlichen Befehle zu

[1366] Da verwundert es etwas, das Fürer im Sammelband an die *Ars* gerade eine „Übersetzung aus dem Ovidio" *Am.* 3,4 anfügt, wo Ehemänner, die ihre Frauen wegsperren, verspottet werden (381–384).

[1367] Anders bei Johann Christoph Gottsched, der sein Ich in *Als er aus seinem Vaterlande gieng* (1724) in der Vorrede zur ersten Auflage seiner Gedichte sagen lässt: „Ich bin Dein Ebenbild, mein Freund Ovidius! / Weil ich so wohl, wie du, mein Land verlassen muß; / Wiewohl wir sind uns nicht in allem zu vergleichen: / Weil du die Flucht verdient, ich ohne Schuld muß weichen."

189f.	erdulden.
Falleris, o Naso: turpis sub Principe vita Tuta; sed ingenium, lingua, stilusque nocent.	Du täuschst dich, Ovid: Ein schändliches Leben ist unter dem Prinzeps / gefahrlos; aber Talent, Sprache und Griffel schaden.
Die ganze Passage ist durchdrungen von Wortmaterial v. a. aus *Ars* 1,1–34 und *Trist*. 2, Ovids eigenem *Ars*-RD (II.2.1). 163–164 [meine Kursivierung] listet ex negativo auf, was Ovids Erotodidaxe vorgeworfen werden könnte und wurde.	

Der Ausbau der philologischen Beschäftigung mit der Antike schlägt sich auch darin nieder, dass Ende des Jahrhunderts auf die erste deutsche Druckübersetzung der *Ars amatoria* (anon.: *Schule der Liebe*, 1786), die auch eine „Übersetzung" im engeren Sinne darstellte, in kürzester Zeit drei weitere folgten: Nitz 1790, Schlüter 1793, von Strombeck 1795.[1368] Obschon die *Ars amatoria* nicht per se ein skandalöser Text war, „wie es geschäftstüchtige Verleger gerne gesehen hätten, die ihren Mut bei der Herausgabe unter Beweis zu stellen suchten",[1369] stehen die Übersetzer deutlich unter dem Eindruck der deutschen Aufklärer und der Romantik, die beide die Echtheit und Tiefe von Empfindungen betonten, was eine Erlernbarkeit der Liebe grundsätzlich ausschließt,[1370] wie wir zum Ende des letzten Kapitels II.5.2.2 festgehalten haben. Der kritische Modus der Philologie erlaubt den Übersetzern, sich von der Idee solcher Erotodidaxe in Paratexten zu distanzieren[1371] und sie zwar zu reproduzieren, ohne sie dabei jedoch affirmativ zu präsentieren. Burmans Hinweis auf die Trennung von Werk und Vita war da manchem schon zu wenig der Distanzierung – man vergleiche das harsche Unverständnis, auf das eine ähnliche Argumentation des anonymen Erst-Übersetzers der *Ars* (1786) bei einem Rezensenten 1797 stieß.

Johann F. Degen, *Versuch einer vollständigen Litteratur der deutschen Uebersetzungen der Römer*, 2: K-V, 203
Der Ungenannte stellt neben seiner Uebersetzung einen Satz auf, an welchen meines Wissens seit achtzehnhundert Jahren noch kein Mensch, vielleicht am allerwenigsten Ovid selbst gedacht hatte, daß nehmlich der schalkhafte Kenner und Lehrer aller Liebeswissenschaften, welcher seinem eigenen freiwilligen Geständnisse zufolge, mit seiner feinstudirten Theorie eine sehr weitläuftige Praxis verband, ein im Punkte der Liebe ganz tadelloser und unschuldiger Mann gewesen sei, und daß man seine Liebesgedichte als Geschichte und satyrische Darstellung seines verderbten Zeitalters ansehen müsse.
Der anonyme Übersetzer bewundert an Ovids Erotodidaxe gerade das: dass Ovid, statt andere zur Zielscheibe seiner satirischen Sittendarstellung und -kritik zu machen, sein eigenes Ich zu deren Opfer machte (siehe anon. 1786, „Vorwort", s. p.). Ein interessanter Gedanke, der jedoch so neu nicht ist, wie es Degen erscheint, wenn wir an Burman, Congreve (II.5.2.1), aber auch länger zurückliegende Beiträge zur Diskussion bspw. von Baldricus (II.3.2.4) denken, die alle eine Trennung von Ovids Sprecher-Ich und historischem Autor vornahmen (mehr dazu in Kap. III).

Aus dem philologischen Bewusstsein um Historizität kann – wie in den burlesken Übetragungen Frankreichs (II.5.1.3) – auch der Vorsatz erwachsen, Ovids satirische Ader und ebenso seine Erotodidaxe für die eigenen Zeitgenossen erlebbar zu machen. ***Ovids Werke von der Liebe,*** „nach Blumauer travestirt von Prof. **Carl Wilh[elm] Frid[rich] Schaber**",[1372] basieren, gerade weil der Autor mit philologischer Distanz

[1368] Eine kurze Einordnung zu allen genannten siehe Schmitzer 2018, 437–442; bibliographische Details siehe Schmitzers Literaturverzeichnis, 464f. Strombecks Übersetzung wird bei Stemplinger 1904, 393 wohl fälschlicherweise mit 1785 angegeben; zu ihrem Platz in der Vita ihres Verfassers siehe kurz Cipolla, Tamara: *Friedrich Karl von Strombeck. Leben und Werk. Unter besonderer Berücksichtigung des Entwurfes eines Strafgesetzbuches für ein Norddeutsches Staatsgebiet*, Berlin/New York 2010, 37f.

[1369] Schmitzer 2018, 445f.

[1370] Schmitzer 2018, 438.

[1371] Dies tun sie öfter auch explizit in Vorwörtern und anderen paratextuellen Beigaben (Schmitzer 2018, 438).

[1372] So das Titelblatt. Aloys Blumauer war ein zeitgenössischer österreichischer Schriftsteller, dessen *Virgils Aeneis, travestiert* hohe Wellen geschlagen hatte.

aufs AD blickt, auf der Überzeugung, dass in der Lebensnähe von *Amores*, *Ars* und *Remedia* deren Wesenskern liege sowie der Wert für den zeitgenössischen Leser: Für Schaber ist Ovid überall („auf Sophas und Strohlagern, in Kabineten und Boutiken, in Wirthshäusern und Kirchen", 1, A3^{v}), zwar in den Bücher über die Jahrhunderte verfälscht,[1373] aber im wahren Leben kein „Aergernis", sondern aktueller und lebensnäher als platonisch überhöhtes „knien, seufzen und gänen!" (1, A4^{v}f.).[1374] Schaber sieht demnach seine Aufgabe darin, Ovid gegen eine verwässerte Tradition als „Original" wieder auferstehen zu lassen, sodass ihn jeder verstehe[1375] – und jede: Ja, das eben skizzierte Vorwort zum ersten Bändchen, das die Nachdichtung der *Amores* beinhaltet, ist dezidiert gerichtet an seine „Mitbürgerinnen" (1, A3^{r}). Seine Leserschaft bleibt wichtiges Thema auch in den beiden weiteren Bändchen, die *Ars* 1/2 respektive *Ars* 3/ *Rem*. übertragen.

C.W.F. Schaber, *Ovids Werke von der Liebe* 2 *[*Ars *1/2]*, **5f.**
Leset und behaltet das Beste! leset's auch Euren Weibern und Mädchen vor, und an ihrem schelmischen Lächeln könnt ihrs merken, ob sie den Spas verstehen, den ihr ihnen vorleset!
Mit diesem „Spas" soll dennoch die Wahrheit erkundet werden, die sich jedoch durch verständige Lektüre erst erschließt.

Diese Partnerschaftlichkeit in Rivalität, die augenzwinkernde Behandlung des ‚Kriegs der Geschlechter' ist eine Konkretisation ovidischer Liebesdichtung, welche die meisten von Schabers (dichtenden) Landsmännern nicht teilten. Zugleich klingt im zitierten Ausschnitt ein weiterer Schwerpunkt seiner Konzeption an: „Leset und behaltet das Beste" offenbart, was er andernorts expliziert, dass nämlich Schaber seinem Publikum überantwortet und auch zutraut, Geschildertes als zur Nachahmung dienlich einzuordnen (vgl. ähnliche ‚rezeptionstästhetische' Strategien seit Ovid (II.2.1) z. B. im Hochmittelalter, II.3.2.3). Auch zum dritten Bändchen, nun den „Mädchen" gewidmet, merkt er an:

C.W.F. Schaber, *Ovids Werke von der Liebe* 3 *[*Ars 3/Rem.*]*, **5f.**
Wenn ich nicht mehr im Erdenraum bin, wann Erde meine Asche und Vergessenheit meinen Namen deken wird, werden diese Bändchen noch auf dem Schreibpult eines Mannes und Jünglings, auf der Toilette eines Mädchen und Weibes liegen, und ihr Scherz und ihr Ernst vergnügen, belehren und treffen, wo er Reizbarkeit findt – vielleicht auch von einem allzusorgfältigen Vater für seinen Sohn und Tochter versteckt werden, doch die Erziehung unserer Tage läst mich dis für die Zukunft weniger fürchten! Nein! leset's, sie schaden nicht – und was nicht schadet, nüzt noch jezuweilen! Die Weisheit erscheint uns bald im Mantel des ernsten Philosofen, bald im leichten Gewand des scherzenden Mädchen und ist immer Weisheit und ihren Freunden kennbar!
Alle Bände *Ovids Werke von der Liebe* sind also, wie wir diesem ‚Epilog im Vorwort' (mit typischer Unsterblichkeitstopik) entnehmen können, an Leser beiderlei Geschlechts gerichtet, egal an wen sich die eigentliche Didaxe richtet. Dreierlei

[1373] „Sollt ich da nicht den schönsten Anlas gehabt haben ihn aufs neue der Welt zu produziren, in der er lebt ohne daß man vielleicht an ihn denkt und über den tausendfarbigen Copien, in die er sich von einem schöpferischen Wesen nach seinem Tod, wie es scheint, abbdrucken lies, das Orginal vergißt!" (A3^{v}).

[1374] „[F]ür Dilettantinnen in seiner Kunst und junge Anfängerinnen ist er eine treffliche Stütze zum weitern Fortkommen, für Praktikantinnen ermunternd und beruhigend, für Ausgediente tröstend das Ihrige gethan zu haben – auch für Nonnen und Nonnenartige Geschöpfe unter Euch keine Thorheit und Aergernis mehr! Was lebt, empfindet – und was empfindet, liebt – und was liebt, liebt (Plato's Zeiten sind nicht mehr) a là Ovid! 's ist auch gescheuter einem Mädchen oder Weib einen herzhaften Kuß geben als vor ihr knien, seufzen und gänen!" (A4^{v}f.).

[1375] „[D]as Original also habe ich Euch wieder persönlich vorzustellen die Ehre, zwar travestirt, das heißt: deutsch redend, daß ihr ihn alle hören könnt, natürlich, daß ihr ihn verstehen könnt, im achtzehnten Jahrhundert nach Christi Geburt redend, das heißt: verfeinert, aufgeklärt, mit modischen Beispielen erläutert, die unser Zeitgeist liefert." (A4^{r}).

Vorzug bieten sie: „vergnügen, belehren und treffen" – als verständiger Leser kann man also literarische Unterhaltung, (erotodidaktische und möglicherweise andere) Lerngelegenheiten erwarten und auch, dass der Text immer wieder satirisch gegen den Stachel löcken wird: gegen zu enge Moral, Scheinheiligkeit o. ä. Und da Schaber das „Original [...] vorstellen" möchte, nur eben „deutsch redend" (Anm. 1375), so ist dies offensichtlich auch seine Konkretisation des AD.

Schaber entwirft hier für seine Ovid-Rezeption (welche diesen ja als „Original" „aufs neue der Welt produziren" möchte, A4^{r}/A3^{v}) ein unzeitgemäßes Bild: Weisheit, die als Scherz daherkommt, Liebesliteratur, die sowohl unterhält als auch belehrt und sogar provoziert – seine „travestirte" *Liebeskunst* erinnert, wie gesagt, an die burleske *galanterie* aus dem französischen 17. Jahrhundert (II.5.1.3).

C.W.F. Schaber, *Ovids Werke von der Liebe* 2, 72
's g'fällt Mancher nicht durch sein Gesicht, / Jedoch durch Kopf und Herze! Den deutschen Mann ziert Schönheit nicht, / Ihn zieret Kopf und Herze! – Freund Werther war just nicht so schön, / Doch hat ihn Lotte gern geseh'n, / Weil er so artig ware! –
Auch wenn das Odysseus-*exemplum* aus *Ars* 2,123–144 (lateinische Textstelle mit Übersetzung zitiert in den Ausführungen zu Moratín, II.5.2.2) auf sein Eingangsdistichon 123f. reduziert wird, so behält die Nachdichtung doch in der Aktualisierung mit Goethes *Werther* das Mischwesen des AD aus reflektiver Literarizität, spielerischer Parodie der Vorlage und didaktischem Wert.

Schabers Nachdichtung folgt der Chronologie der ovidischen *praecepta,* korrigiert sie kaum nach moralischen Maßstäben, aber strafft, expandiert und vor allem aktualisiert. In diesem Zuge entfernt er alle mythischen Exempla und fügt eigene der zeitgenössischen Kultur ein, die zumeist weniger literarische denn alltagstaugliche Qualität haben, wobei diese kleinen Alltagsszenen merklich das satirische Potenzial einer *ars amandi* ausloten. Solche Seitenhiebe treffen gerne die Geistlichkeit, man vergleiche die Nachdichtung von *Ars* 2,547f., wo Ovids *praeceptor* gesteht, einen Nebenbuhler zu ertragen, falle ihm selbst auch nicht leicht:

C.W.F. Schaber, *Ovids Werke von der Liebe* 2, 114	
Das kann ich Herr Professor nicht, / Das muß ich frei gestehen! 's geht über meine Kraft die Pflicht / Und mir pflegts zu geschehen, Wie jüngst Herr Pfarrer Kleingeist sprach: / „Folgt meiner Lehre – aber ach / Schaut nicht auf meinen Wandel!" –	
***Ars* 2,547f.**	
hac ego, confiteor, non sum perfectus in arte; quid faciam? monitis sum minor ipse meis.	Ich selbst, das gestehe ich, bin nicht perfekt in dieser Kunst. Was soll ich tun? Ich bleibe hinter meinen Ratschlägen selbst zurück.
Bei Ovid folgt hier natürlich die ganze *fabula* von Mars/Venus (zitiert zu Heywoods *Troia Britanica*, II.5.1.4), die politisch-satirisch aufgeladen ist als „Verspottung der *lex Iulia de adulteriis*".[1376] Insofern erhält auch Schabers extrem reduzierte Version nicht nur das Eingeständnis eigener Unzulänglichkeit des *praeceptors*, sondern ebenso die Satire auf das Missverhältnis zwischen den Forderungen an andere und dem eigenen Handeln bei Obrigkeiten (Augustus resp. „Pfarrer Kleingeist"). Am Rande sei bemerkt: Schaber scheint ein Mensch gewesen zu sein, dessen Wesen es war, sich gegen (zweifelhafte) Autoritäten zu sträuben, was ihm durchaus Probleme einbrachte (siehe die kurze Vita in Anm. 1377).	

[1376] Janka 1997, 405, der 404–420 ad loc. genauer auf die verschiedenen Dimensionen der Burleske eingeht (inkl. Diskussion einschlägiger Literatur).

Auch im *Gegengift der Liebe* ersteht so eine Welt, der spöttisch auf die Finger geschaut wird – gerade die Fallhöhe moralischer Instanzen der Kirchen bietet ihm, der selbst evangelischer Theologe war, doch mit seiner Kirche in Konflikt kam,[1377] entsprechende Angriffsfläche:

<table>
<tr><th colspan="2">C.W.F. Schaber, Ovids Werke von der Liebe 3, 48</th></tr>
<tr><td colspan="2">Der faule Kandidat Herr Gold / Bracht' sich so in's Verderben:
Er predigt nur, und leider wollt / Gar lang kein Bauer sterben – *)
So thut er also was er kann **) / Und fängt zu kareßiren an / Um nur nicht nichts zu schaffen!

*) In manchen Orten Deutschlands sind die Leichenpredigten noch gewöhnlich.
**) Quod potuit – nil ageretur, amavit.</td></tr>
<tr><th colspan="2">Rem. 161–168</th></tr>
<tr><td>quaeritis, Aegisthus quare sit factus adulter?
in promptu causa est: desidiosus erat.
pugnabant alii tardis apud Ilion armis;
transtulerat uires Graecia tota suas.
siue operam bellis uellet dare, nulla gerebat:
siue foro, uacuum litibus Argos erat.
quod potuit, ne nil illic ageretur, amauit.
sic uenit ille puer, sic puer ille manet.</td><td>Ihr fragt, warum Ägisth zum Ehebrecher wurde?
Es ist ein klarer Fall: Langweilig war ihm. / Es kämpften die anderen vor Troja in langwierigen Kriegshandlungen;
ganz Griechenland hatte seine Streitkräfte (dorthin) verlegt.
Hätte er seine Kraft für Kriege einsetzen wollen – [Argos] führte keine; / oder auf dem Forum – frei von Gerichtsprozessen war Argos. / Was er [tun] konnte, um dort nicht nichts zu tun, war: Er liebte. / So kommt jener Bube [= Amor] und so bleibt jener Bube da.</td></tr>
<tr><td colspan="2">In den immer wieder als Referenz eingefügten lateinischen Zitaten spiegelt sich der zunehmend philologische Zeitgeist. In eigener Manier re.produziert er dagegen den ironischen Tonfall des AD, ja verstärkt durch die Familiarisierung (statt eines Kriegers aus mythischer Vorzeit) und die Typenzeichnung das satirische Moment, das bei beiden darin liegt, dass das Sterben der anderen mit der Untätigkeit des Protagonisten kollidiert. Auf sprachlich-stilistischer Ebene freilich sind Auffälligkeiten des AD, insb. die Spiegelung der beiden Pentameterhälften in Rem. 168, ignoriert.</td></tr>
</table>

In Schabers Nachdichtung vermengen sich also in zeituntypischer Weise verschiedene Konkretisationen des Werks, welche sowohl mittelalterliche als auch Erkenntnisse umfassen, die üblicherweise erst der Ovid-Forschung des 20. Jahrhunderts zugeschrieben werden (II.6.2). Zunächst ist dies Schabers bewusste Arbeit mit der Adressatenschaft seines Textes, wobei er damit wirbt, dass eine Lektüre ‚über Kreuz', also auch derer Teile, die eigentlich dem anderen Geschlecht gewidmet sind, sowohl der Unterhaltung als auch der (amourösen) Erkenntnis förderlich sein kann. Überhaupt sind für ihn der „Spas" (2, 6) und die Liebe auf mehreren Ebenen miteinander verknüpft: einerseits dadurch, dass die satirische Behandlung der Liebe einen verständigen Leser (Leserin) fordert, um umzusetzende und warnende Ratschläge zu trennen beziehungsweise sich von ihrer satirischen Überspitzung amüsieren zu lassen; andererseits, weil die seiner Erotodidaxe zugrundeliegende Liebe per se als spielerischer Kampf der Geschlechter angelegt ist. Da ihm Liebe als *lusus* gilt, kann die Erotodidaxe wiederum tatsächlich ernsthaft betrieben und als erfolgversprechend angesehen werden, ja der *lusus* ist Bedingung ihres Erfolgs. Ihn zu erhalten, darum ist der Autor bemüht, genauso wie darum, auf einer weiteren Kommunikationsebene den Ernst und das Spiel zu vermengen: Seine zeitkritischen, satirischen Einlassungen greifen eine damals rare Konkretisation ovidischer Erotodidaxe auf, die – neben den lateinischen Zitaten in Fußnoten – Schabers eigenes philologisches Bewusstsein belegt.

Wenn Schaber gegen „knien, seufzen und gänen" stichelt und für einen „herzhaften Kuß" plädiert (1, A4^{v}f., siehe Anm. 1375), dann wendet er sich damit gegen Liebeskonzeptionen, die, vom Neuplatonismus

[1377] Wenn man der immerhin mit Quellen belegten Kurzvita bei Meusel 1812, 56f. glauben darf, überwarf er sich seit der Studienzeit immer wieder mit Autoritäten, was zu Studienwechseln und beruflichen Problemen führte, die in Schulden, Betrügereien und Verhaftung mündeten. Meusel hält Schaber demnach für einen „Talentvollen, aber bis zur ärgsten Verworfenheit herabgesunkenen, Mann[]" (57).

über die *belle galanterie* kommend, nun vor allem in der entstehenden Romantik ihren Ausdruck fanden. Hier wurde Ovids Idee einer lehr- und erlernbaren Kunst der Liebe natürlich kategorisch abgelehnt; **Christoph Martin Wieland** verfasste sogar einen ***Anti-Ovid, oder die Kunst zu lieben*** (Amsterdam 1752), um sich dem „Meister loser Künste" (7) entgegen zu stellen.

Christoph Martin Wieland, *Anti-Ovid* 1,1–8[1378]
Die Kunst zu lieben sangst du uns, Ovid: / Die wahre Art zu lieben sey mein Lied! Zu lieben ohne Kunst, die schöne Art zu lieben / Der goldnen Zeit, da jedes weiche Herz von kindlichen und unverfälschten Trieben / Noch überwallte, Freude, Witz und Scherz Wie Schwester-Grazien in Blumenthälern spielten / Und alle dich, Natur in erster Unschuld fühlten. 5f.
Verwandt die Kritik, die er ihm 1774 in *Der verklagte Amor* angedeihen lässt, wenn er u. a. von der „Verführungskunst" schreibt, was in einer Fußnote als „[w]ahrer Nahme der Ovidischen Kunst zu lieben" erläutert ist (41). Ovids ‚Liebe' ist für ihn ein dämonisches Trugbild, das die Menschen von echter Liebe abhalte, indem es Wollust propagiere. Ovid erscheint ihm als Wegbereiter der Libertinage, deren kurzfristiger sinnlicher Genuss ins Verderben führe und die Wieland, Verfechter der Empfindsamkeit, deshalb verachtet.[1379] Hier wird letztlich der französische Konflikt von *amour tendre/belle galanterie* versus *galanterie mondaine* bis *licencieuse* fortgeführt (II.5.1.3), auch wenn den deutschen Dichtern die französische Literatur tendenziell ovidisch geprägt und „leichtfertig" wie Ovid erscheint (vgl. II.5.2.2 zu Algarotti).

„Wielands früher Biograph J.G. Gruber führt aus, daß sich das Gedicht außer ‚gegen den leichtfertigen Römer...eben so sehr gegen gleich leichtfertige Franzosen' richte"[1380] und dieses Urteil aus dem 19. Jahrhundert berührt einen allgemeineren Punkt. Anders als ihren französischen Nachbarn (II.5.2.2) missfällt prominenten deutschsprachigen Aufklärern Ovids Stil, eine Manieriertheit, die wahre Gefühle nicht zu äußern im Stande sei.[1381] Und für viele Dichter der Empfindsamkeit, des Sturm und Drang und der Romantik waren Ovids *carmina amatoria* wie das französische Rokoko: unfähig für echte Gefühle und tiefe Wahrheiten.[1382] Auch versuchte unter ihnen kaum einer, Ovids literardidaktisches Konzept mit der eigenen aktuellen Idee von Liebe zu vereinen. Eine Ausnahme stellt **Johann Kaspar Friedrich Mansos *Kunst zu lieben. Ein Lehrgedicht in drey Büchern***[1383] dar, die erstaunlicherweise im selben Jahr wie Schabers „travestirte" Version, also 1794 erschien. Mansos Neudichtung behält trotz einiger Aktualisierung, Umstellung, Reduktion und Ausbau Ovids *Ars* als AD stets im Blick. Wie jener wendet er sich in zwei Büchern an die Männer und einem an die Frauen; auch Inhalt und Abfolge der *praecepta* ist Ovid nachempfunden. Gleichzeitig bedient er sich einer Sprache, die deutlich dem Gusto von Sturm und Drang respektive beginnender Romantik entspricht. Man vergleiche seine Strophen zu den *Veneris gaudia*:

Johann Kaspar Friedrich Manso, *Die Kunst zu lieben* 1,83f., 59f.
Ein fremdes Feuer euch umlodert und entzündet, / Das Blut gewaltiger in allen Adern kocht,

[1378] Vgl. Horn 1999, wo diese Kritik in ihrem Zeitgeist verortet und Ovid gewissermaßen gegen sie verteidigt wird.

[1379] Horn 1999, 1099–1101.

[1380] Horn 1999, 1097.

[1381] Für den schweizerisch-deutschen Aufklärer Johann Georg Sulzer war Ovid bspw. wie ein schlechter Schauspieler nicht in der Lage, „das Große" darzustellen (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774, siehe Stroh 1969, 82); dagegen bewundert der Schweizer Philogoge Johann Jakob Bodmer ihn für seine psychologischen und dramatischen Fähigkeiten (*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, 1741, siehe Stroh 1969, 83f.).

[1382] Eberle 1959, 37. Klassisch Herders Ablehnung Ovid gegenüber, festgehalten in *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* und von Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, wo dieser berichtet, Herder hätte ihm seinen geliebten Ovid fast verleidet (die entsprechenden Passagen sind wunderbar zusammengetragen bei Stroh 1969, 90–101).

[1383] Vgl. dazu knapp Schmitzer 2018, 441–444.

Mit lautem Ungestüm ihr Herz an deinem pocht, / Die Zunge Worte sucht und keine Worte findet, Und Welt und Himmel sich in schnellern Kreisen dreht / Und Sonn' und Sonnenglanz in Nacht und Dunkel schwindet, Die Holde sich, erschöpft, in deinen Armen windet / und schwach und schwächer widersteht; Und endlich deine Hand den letzten Schleyer raubet, / Der, was Natur und Putz am sorgsamsten versteckt, Und Venus zu Florenz noch heute schaamhaft deckt, / Der Reize heimlichsten, dem trunknen Blick' erlaubet; Du, selig, wie ein Gott, durch sie der Erd' enflieht, / Und sie, die zwischen Seyn und zwischen Nichtseyn wanket, Zu süßem Tod ihr Auge schließt, / Und, sterbend, noch den süßen Tod dir danket.
Ob Manso tatsächlich „von der Linie des Feinen und Wohlanständigen, die Wieland und Thümmel[1384] unter uns so richtig bestimmt haben, in keinem seiner Gemählde abgewichen" ist, wie im Vorwort angekündigt, zweifelt der Rezensent J. 1795 an, er bemerkt nach Zitat dieser Stelle: „Zur Vergleichung wollen wir die Behandlung dieser nämlichen Katastrophe aus *Bernard's* Gedichte hersetzen, wo sie, wie es auch wirklich schicklicher scheint, bis auf den Schluß des Ganzen verspart ist, da sie hingegen unser Dichter, wie Ovid, gleich ins erste Buch gebracht hat."[1385] (zu Gentil-Bernard: II.5.2.2). *Ars* 1,663–722 wird allerdings bei Mansos Neudichtung auf zahlreiche Strophen ausgebaut, die ihre ganz eigene Vorstellung von flammender Leidenschaft transportieren (so stark, dass „die Zunge Worte sucht und keine Worte findet", ganz anders als in *Ars* 1,610 und 2,724).

Manso aktualisiert das zugrundeliegende Konzept des Eros, insbesondere betont er die emotionale Dimension (wie das eben zitierte Beispiel zeigt) und die Freundschaft als Basis für die Liebe respektive bei den Frauen die Mäßigung/Zurückhaltung als wichtige liebesfördernde Technik. Auch Geistesbildung sei für sie wichtig, aber *nil nimium*:

Johann Kaspar Friedrich Manso, *Die Kunst zu lieben* 3,41, 155
Zuerst, so warnt Aglaja,[1386] flieht / Die Weisheit, die zu groß für diese Welt sich dünket, In fremden Sphären lebt, aus fremden Strömen trinket, / Von Zeit und Raum sich nährt und für ein Nichts entglüht. Was sollen jene Möglichkeiten, / Um die sich Eberhard und Kant und Reinhold streiten, In einem schönen Mund, den nur für den Beruf / Zu lieben die Natur so mild und freundlich schuf?
Zwar spielt auch für Ovids *praeceptor* der äußere Liebreiz der *puellae* eine große Rolle, doch ist in entsprechende Ratschläge ohne Wechsel des Tonfalls, eher noch nüchterner, die Aufforderung eingeschlossen, sich literarisch zu bilden (*Ars* 3,329–348) – natürlich vorrangig mit Liebesdichtung, aber auch mit zwei Epen, darunter das „berühmteste lateinische Werk", die *Aeneis* (3,337f.). Im Verhältnis zu Mansos paternalistischem Ausschluss von anspruchsvollerer Gedankenkost (mit seiner geringen Begeisterung für aufklärerische Autoren) erscheint Ovids *praeceptum* geradezu emanzipatorisch.

Mansos Ausbau erstreckt sich von kleinen Einfügungen (z. B. werden in 2,49f. als gefährlichste Rivalen Krieger und Priester genannt – die Rezeptionstradition lässt grüßen) hin zu ausführlich erzählten Exempla – eines übernimmt er von Gentil-Bernard (II.5.2.2), der ihm überhaupt als zweites Vorbild diente.[1387] Zu Ovids Erotodidaxe nimmt er kritisch Stellung in den paratextuellen Anmerkungen.

[1384] Gemeint sind die Schriftsteller Moritz August von Thümmel und der oben zitierte Christoph Martin Wieland, dessen *Musarion* Manso als „das schönste Lehrgedicht, das jemahls aus eines Dichters Feder geflossen ist" ansieht („Anmerkungen", 235).

[1385] J. 1795, 453.

[1386] Aglaia, eine der drei Chariten/Grazien.

[1387] Siehe J. 1795 (zu diesem Exemplum: 455). Im Vorwort heißt es bei Manso über ihn selbst: Der Umstand, „daß wir Deutschen noch kein Gedicht aufweisen könnten, das sich mit dem bekannten ovidischen messen dürfe, und noch mehr, die Ueberzeugung, daß das Gedicht des Römers, wie schon der geschmackvolle Bernard urtheilte, keinesweges ein vollkommenes Ganzes, sondern nur in einzelnen Theilen und Schilderungen vortrefflich sey, vermochten ihn, sich dieser Arbeit zu unterziehen" (s. p.). Und am Werkende spricht er die Hoffnung aus, er werde verewigt neben „Götz und Bernard und Ovid" (3,133, 201).

J.K.F. Manso, *Die Kunst zu lieben*, „Anmerkungen zum ersten Buche“, 205
Wenn man auch die mannigfaltigen Fehler, die an beyden Werken haften, vorzüglich den vernachlässigten Zusammenhang, die häufigen Wiederholungen und den spielenden Witz, als tadelnswerth, rügen muß, so kann man doch nicht umhin, der Menschenkenntniß des Dichters, der Lebhaftigkeit seiner Gemählde und einzelnen Episoden seinen ganzen Beyfall schenken.
Tatsächlich ist beim Altertumsforscher und Historiker Manso kein „Witz“ zu finden, seine *Kunst* lehrt alles ernsthaft (selbst, dass Mädchen lachen lernen müssen (3,33), was sich in *Ars* 3,283–290 von humorvollem in satirisch-spöttischen Tonfall über die, welche wie eine Eselin lacht, steigert).

Beim Rezensenten der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1795 erntete Mansos Versuch Lob, das Werk sei „ein nicht unbeträchtlicher Gewinn für die poetische Litteratur der Deutschen“.[1388] Schiller dagegen, dessen Unmut sich Manso unter anderem mit einer nicht ausreichend positiven Rezension zugezogen hatte, spottete ein Jahr später im Rahmen des sogenannten „Xenienstreits“:[1389] „Auch zum Lieben bedarfst du der Kunst? Unglücklicher Manso, / Daß die Natur auch nichts, gar nichts für dich noch gethan!“[1390] In diesem Urteil wird klar: Auch für Schiller ist wahre Liebe etwas von der Natur Gegebenes; Liebe kann ihrem Wesen nach nur empfunden, nicht systematisiert und gelernt werden.

F.W.B. von Ramdohr, *Urania* (1798), „Ovid“, 310f.
Kein Schriftsteller über die Liebe [...] hat einen so weit ausgedehnten Einfluß auf die Denkungsart der Nachkommen gehabt, als Ovid. [...] Sein Lehrgedicht von der Kunst, zu lieben, würde besser Kunst, zu verführen, heißen. Es enthält eine Anleitung für arme Wollüstlinge, ohne Geld die Gunst der römischen Hetären zu gewinnen, und für diese Hetären eine Vorschrift, ihre Reize auf Kosten ihrer Liebhaber geltend zu machen. [...] Das Herz wird nie dadurch gewonnen werden können. In Allem erkennt man den ausgelernten Wüstling, der freylich bey den gebildeteren Weltfrauen unserer Zeit sein Glück schwerlich machen würde. [...] Unser Verfasser hat auch über die Mittel wider die Liebe geschrieben: ein Gedicht voller Menschenkenntnis und von praktischem Nutzen in allen Fällen, worin man nicht durch Achtung zugleich an einem geliebten Gegenstande hängt. Aber das Mittel, sich von der Leidenschaft zu einem Weibe loszumachen, das wir dankbar verehren müssen, und mit dem die Vereinigung durch äußere Verhältnisse gehindert wird; das Mittel ist er uns schuldig geblieben.
Hier finden wir einen der seltenen Hinweise darauf, dass es Ovid nur um Hetären ging, auch in den Männerbüchern (vgl. II.6.2.3 zu Zuckerberg), sonst wird, bis heute, von einer wesentlich breiteren Gültigkeit der Erotodidaxe ausgegangen; seine entsprechenden Einschränkungen in den sogenannten ‚Warnschildern‘ wurden zumeist – stillschweigend – als nicht ernstzunehmende Absicherung abgetan (II.2.2 zu Martial).

Kannte **Goethe**[1391] dieses Urteil? Er jedenfalls wäre nach von Ramdohrs Definition einer der „arme[n] Wollüstlinge“ (in jüngeren Jahren gewesen) – zumindest berichtete er 1827 dem Maler und Architekten

---

[1388] J. 1795, 457.

[1389] *Vgl. die Erläuterungen in der zitierten Werkausgabe Schillers (466f.).*

[1390] *Xenien* 35, 313. Die folgenden *Xenien* 36–40 widmen sich ebenso alle Mansos *Kunst zu lieben*, vgl. 36: *Der Schulmeister zu Breslau*: „In langweiligen Versen und abgeschmackten Gedanken / Lehrt ein Präceptor uns hier, wie man gefällt und verführt.“ (313); 38: *Der zweyte Ovid*: „Armer Naso, hättest du doch wie Manso geschrieben, / Nimmer, du guter Gesell, hättest du Tomi gesehn.“ (313).

[1391] Für weitere *Ars*-Rezeption durch Goethe siehe von Albrecht 1988, 499–505, z. B. Anklänge bei bzw. Paraphrasen von Ideen, die im Schlussgedicht von Goethes erstem Elegienbuch (1,2) zu finden sind; Harzer 2002, 63 führt Forschung auf, die einen Einfluss der *Ars* auf das Gedicht *Wiederfinden* aus dem *Buch Suleika* des *Westöstlichen Divan* darzulegen versucht. Enttäuschend wenige und oberflächliche Hinweise, sodass man von einer Irreführung im Titel sprechen muss, enthält dagegen Klaus Adomeits *Ovid über die Liebe. Sein Lehrgedicht „ars amatoria“ erläutert mit Hinweisen auf Goethes Römische Elegien*, Heidelberg 1999.

Wilhelm Johann Karl Zahn, wie er 40 Jahre zuvor während seiner italienischen Reise 1786–1788 (als literarisches Werk ca. 20 Jahre später niedergeschrieben) in einer Osteria eine junge Römerin kennenlernte:

Johann Wolfgang von Goethe, *laut den Aufzeichnungen von* **Wilhelm Johann Karl Zahn**[1392]
Hier traf ich die Römerin, die mich zu den ‚Elegien' begeisterte. In Begleitung ihres Oheims kam sie hierher, und unter den Augen des guten Mannes verabredeten wir unsere Zusammenkünfte, indem wir den Finger in den verschütteten Wein tauchten und die Stunde auf den Tisch schrieben.

Diese junge Frau kommt zwar in der veröffentlichten *Italienischen Reise* nicht vor, könnte aber wirklich eine drei- bis viermonatige Liebesbeziehung mit Goethe geführt haben. In den *Römischen Elegien* (1795), die mit ihrer erotischen Offenheit manche irritierten,[1393] trägt sie den Namen „Faustine" (18,9):[1394]

Johann Wolfgang von Goethe, *Römische Elegien* 15,15–22	
Wein floß über den Tisch, und sie, mit zierlichem Finger, Zog auf dem hölzernen Blatt Kreise der Feuchtigkeit hin. Meinen Namen verschlang sie dem ihrigen; immer begierig Schaut' ich dem Fingerchen nach, und sie bemerkte mich wohl. Endlich zog sie behende das Zeichen der römischen Fünfe Und ein Strichlein davor. Schnell, und sobald ich's gesehn, Schlang sie Kreise durch Kreise, die Lettern und Ziffern zu löschen; Aber die köstliche *Vier* blieb mir ins Auge geprägt.	
***Ars* 1,569–574**	
hic tibi multa licet sermone latentia tecto dicere, quae dici sentiat illa sibi, blanditiasque leues tenui perscribere uino, ut dominam in mensa se legat illa tuam, atque oculos oculis spectare fatentibus ignem: saepe tacens uocem uerbaque uultus habet.	Hier ist dir möglich, vieles versteckt in impliziten Andeutungen zu sagen, sodass sie fühlt, es ist gesagt zu ihr, und kleine Schmeicheleien zu schreiben mit ein wenig Wein, damit deine Angebetete auf dem Tisch ‚sich' liest; und auch in [andere] Augen mit Augen zu blicken, die das Feuer verraten: / oft hat ein schweigendes Gesicht Stimme und Worte.
Das Gedicht beginnt bereits topisch mit einer Absage an Streben nach militärischen Erfolgen, stattdessen zieht es das Ich zur *dolce vita*. Gerade Goethes ‚Erinnerung' im Gespräch mit Zahn scheint Indiz dafür, dass die beschriebene Szene, in welcher die Italienerin und der deutsche Dichter ihr nächstes Techtelmechtel (in *vier* Stunden) vereinbaren, so wirklich stattgefunden hat. Doch weitaus mehr spricht dafür, dass Goethe das zeitlebens getriebene Spiel mit der Verschleierung von Faustines Identität nur im Gespräch mit dem fremden Maler und Architekten fortgeführt hat.[1395] Die Zeichen aus Wein müssen auch gar nicht auf den Tisch der Osteria gemalt worden sein; wichtiger ist die „ästhetische Überblendung von Lebensgeschichte und Literatur",[1396] die Goethe in den *Elegien* und gegenüber Zahn vornimmt. Sein Ich ist Dichter und Liebender in einem, eindeutig stellt er sich in die Tradition der römischen Elegie (Tib. 1,6,19f.; Ov. *Am*. 1,4,17–20; Ov. *Her*. 17,87f.) und eben der *Ars*. Insofern ist es auch nicht Goethe, der ein *rake*/Libertin ist – auch wenn Leser seit der Veröffentlichung der *Elegien* das so sehen und auch wenn Goethe die Identifikation natürlich bewusst offen lässt, ganz wie die antiken Elegiker und insb. Ovid (zu dessen Persona zwischen *Amores* und *Ars*: III.4).	

[1392] Zitiert nach Zapperi 2010, 136; vgl. überhaupt 135–144.

[1393] Goethe verfasste die *Römischen Elegien* bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1788 bis 1790); 1795 veröffentlichte Schiller 20 davon in seiner Monatsschrift „Die Horen". Nach ihrer Lektüre spottete Herder, aufgrund der frivolen *Elegien* müsste man die Zeitschrift künftig mit einem „u" drucken (siehe diese und weitere Reaktionen bei Zapperi 2010, 204–207). Für eine Neu-Perspektivierung der *Römischen Elegien* unter dem Eindruck von Goethes Ovid-Rezeption, v. a. der *Amores*, zu empfehlen ist Gehlen 2021; vgl. ebd. XVIf.: „Ovids metamorphotisches Schreiben, das variierend Eigenes und Fremdes wiederholt, ist die Grundlage für Goethes Gattungsarbeit um 1800."

[1394] Vgl. Safranski 2013, 344f.; genauer Zapperi 2010 im Kapitel „Das Rätsel Faustine" (203–242).

[1395] Siehe genauer Zapperi 2013, 138–140; vgl. Hillenbrand 2003, 61f.

[1396] Trautsch 2021, 313.

II.5.3 19. Jahrhundert

Frankreichs Liebe zu Erotodidaxe in ovidischer Tradition war nicht nur bisher größer, sondern kühlte auch langsamer ab als im Rest Europas.[1397] Dennoch verschiebt sich nun auch hier der Fokus bei Übertragungen von autonomer und aktualisierender Verarbeitung hin zu mehr philologisch-distanzierter Vermittlung, wie eine Reihe von Übersetzungen zeigt, alle aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts:[1398] einige Nachdrucke der Versuche von Cogolin (II.5.2.2) und de Saint-Amand aus dem vorherigen Jahrhundert, dazu Loyserolles (1803),[1399] Fariau de Saint-Ange (1807),[1400] de Gournay (1817),[1401] Pirault Des Chaumes (1818),[1402] Philippe (1829)[1403] und Héguin de Guerle (1834).[1404] Der tendenziell philologischere Zugang zeigt sich auch daran, dass gut die Hälfte der Übersetzungen *Ars amatoria* und *Remedia amoris* im Verbund enthalten. Er geht zudem mit einer Neubewertung der *Remedia* einher. So bemerkt Saint-Ange, sie seien gerade kein Widerruf der ovidischen *Liebeskunst*:[1405]

Ange-François Fariau de Saint-Ange, *Le remède d'amour*, „Remarques“, 76 *[zu Vers 39f.]*	
L'apparition soudaine de Cupidon, au moment où Ovide prend la plume pour écrire son livre du *Remède d'Amour,* est une fiction charmante. Si le dieu ne désapprouve pas le dessein du poète, c'est qu'il voit bien que ce remède n'est pas sans poison, et que c'est un artifice du maître de l'art d'aimer pour continuer	Das jähe Erscheinen Cupidos in dem Moment, als Ovid die Feder ergreift, um sein Buch *Heilmittel der Liebe* zu schreiben, ist eine charmante Fiktion. Wenn der Gott den Plan des Dichters nicht ablehnt, dann, weil er genau sieht, dass dieses Heilmittel nicht ohne Gift ist und dass dies ein Kunstgriff des Lehrmeisters der Kunst des Liebens ist, um seine galanten

[1397] Bspw. gibt es – nicht zuletzt in Anlehnung an den *Roman de la Rose* (II.3.3.3) – eine Welle an „jardins d'amour“ (Loubère 2011, 148). Einer von diesen, *Le Jardin de l'honnête amour*, kommt mit einer Zueignung, die eine Nachbildung des *Ars*-Prooms ist (siehe https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5661044k/f5.item, zuletzt aufgerufen am 06.07.2022; zitiert auch bei Loubère 2011, 148, allerdings in einer abgewandelten Version unter dem Alternativtitel *Le Double Jardin d'amour*. Überhaupt scheint das Werk älter und die Editionen des 19. Jh. angepasste Neuausgaben. Nisard 1864, 300 Anm. 1 vermutet ein Entstehungsdatum „du milieu du dix-septième siècle“.).

[1398] Diese fehlende Autonomie liegt wohl Loubères Urteil zugrunde: „Mais ces entreprises de traduction et d'imitation ne donnent le jour à aucune œuvre majeure. Masson de Saint-Amand, Loyserolles, Fariau de Saint-Ange ne produisent que des traductions timorées et indécises. Et les arts d'aimer de Barthe, de Levrier de Champ-Rion existent à peine sous forme de fragments.“ (Loubère 2007, 285). Beispiele für autonome Anlehnungen sind: anon.: *L'art de Plaire* (Paris 1812; Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471206c/f2.item, zuletzt aufgerufen am 02.04.2022); Teyssèdre, A.: *Le catéchisme des amants ou L'art de faire l'amour. Donnant la manière d'approcher une jeune demoiselle* [...] *terminé par Les maximes du mariage ou Les devoirs de la femme mariée* (Paris 1838?; Digitalisat eines Nachdrucks von 1883: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496313z, zuletzt aufgerufen am 06.07.2022).

[1399] https://books.google.de/books?id=OknIlCYSB84C&hl=de&pg=PP4#v=onepage&q&f=false (inkl. *Rem.;* zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1400] https://hdl.handle.net/2027/iau.31858021884394 (1823; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022); *Remedia amoris,* dazu die *Met*amorphosen, *Fasti* und weitere (1811; https://books.google.de/books?id=OblOAQAAIAAJ&hl=de&pg=PP7#v=onepage&q&f=false, zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1401] https://books.google.de/books?id=G509AAAAYAAJ&hl=de&pg=PP11#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1402] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9330325/f27.image (inkl. *Rem.;* zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1403] https://books.google.de/books?id=sILEdxWr2IoC&hl=de&pg=PA3#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1404] Im Rahmen des ovidischen Gesamtwerks: https://catalog.hathitrust.org/Record/008618834 (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1405] Vgl. dazu Loubère 2007a, 79f.

ses préceptes galants, plutôt que pour chanter la palinodie.	Regeln fortzuführen – vielmehr, als um eine Palinodie zu singen.

In Deutschland entsteht in dieser Zeit unter anderem[1406] die bis heute wiederaufgelegte[1407] *Ars*-Übersetzung ***Kunst zu lieben*** **Wilhelm Hertzbergs** (1854), die in den 1920ern von Franz Burger vervollständigt wurde, da – wie häufig[1408] – unter anderem die beiden Passagen an den jeweiligen Lehrgangsenden fehlten:

***Ars* 3,765–770**	**W. Hertzberg, *Kunst zu lieben, metrisch übersetzt*,** 1546
hoc quoque, qua patiens caput est animusque [pedesque constant nec, quae sunt singula, bina uides. turpe iacens mulier multo madefacta Lyaeo: digna est concubitus quoslibet illa pati. nec somnis posita tutum succumbere mensa: per somnos fieri multa pudenda solent. **809–812** lusus habet finem: cycnis descendere tempus, duxerunt collo qui iuga nostra suo. ut quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae inscribant spoliis NASO MAGISTER ERAT.	Doch auch das nur, soweit nicht Kopf und Füße dir schwanken. Hüte dich wohl, daß du nicht doppelt das Einfache siehst. Garstig ein Weib, das vom Naß des Lyäus triefend sich hinstreckt. Jeder Umarmung Schimpf wäre zu dulden sie werth. *** Jetzt ist zu Ende das Spiel, jetzt steig' ich nieder vom Wagen, Löse des Schwanengespanns glänzende Nacken vom Joch; Und ihr Mädchen, mein freundlicher Schwarm, nach der [Jünglinge Beispiel Schreibt auf die Spolien auch: «Naso hat dieses gelehrt!»
Im Vergleich zu Congreves Übertragung, welche dieselbe Auslassung vornimmt (II.5.2.1), fallen einige Unterschiede auf, durch die 3,765–772 hier einen dezidiert anderen Tonfall erhält. Congreve hatte noch einen empathischen Blick mit der Betrunkenen, die er eindringlich davor warnte, was an Ungemach bei trunkenem Schlaf drohe. Damit reduziert er 767–770 auf zwei Verse, mit Fokus auf 770: *per somnos fieri multi pudenda solent* – ein Vers, der nach dem (offenbar für Congreve fast wie für heutige Leser) „irritierenden"[1409] Distichon 767f. auch bei Ovid etwas mitfühlender klingt. Hertzberg gibt diese vier Verse ebenfalls mit nur einem Distichon wieder, allerdings mit Fokus eben auf 767: Er geht sicher, dass er weibliche Trunkenheit negativ und die Strafe als verdient zeichnet, einzig abgemildert durch den Konjunktiv in „wäre". Vermutlich aus zeitgemäßer Prüderie überträgt er *concubitus* mit dem Euphemismus „Umarmung", allerdings als „Umarmung Schimpf" (für *pudenda*, bei Congreve „which […] you loath") und damit in der Außenperspektive einer (selbstverschuldeten) Ehrlosigkeit der *puella*.	

Die Auslassungen werden nun nicht nur durch Asterisken, sondern auch im Vorwort[1410] angekündigt und gerechtfertigt. Die Übersetzung steht offensichtlich im Spannungsfeld zweier Entwicklungen, Prüderie[1411] auf der einen und philologisch-wissenschaftlicher Genauigkeit[1412] auf der anderen Seite.[1413] Letztere drängt darauf, dem Werk ein „unparteiisches Urteil" zukommen zu lassen:

[1406] Weitere siehe Schmitzer 2018, 446–449: von Gerning 1815; Torney 1834; Adler 1843; Criepen 1856; Lindemann 1861; Berg 1866 – Digitalisate von nahezu allen verlinkt unter https://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/digitalisate.html (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1407] Bspw. als Grundlage für Roth/Trautsch/Möller 2017; vgl. Schmitzer 2018, 448f.

[1408] Vgl. Anm. 1150 und II.5.2.1 zu Congreve. Weitere Beispiele unter den deutschen Übertragungen des 18. und 19. Jh. laut Roth/Trautsch/Möller 2017, 294f.: Ni[t]z 1790; von Strombeck 1795 (beide II.5.2.2); Johann Isaak von Gerning (Frankfurt a. M. 1815).

[1409] Roth/Trautsch/Möller 2017, 294 möchten allem Anschein nach Ovid vom Vorwurf befreien, „victim blaming" im Sinne einer „rape culture" zu betreiben, bleiben am Ende jedoch bei dem Fazit: „Es mag also sein, dass Ovid hier die Frauen mit einem drastischen Asudruck […] warnt […]. Irritierend bleibt es trotzdem."

[1410] „Einleitung", Seite 1461.

[1411] Vgl. Ziolkowski 2005, 29.

E. von Leutsch, „Ovidius“, *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* 3.8 (1863)**, 63**

[A]uch den Ruf der Nachwelt, auf den Ovid namentlich in seiner Leidenszeit so sicher hoffete, hat ihm dies sein Lieblingswerk verdorben! Denn wenn auch einzelne vorurtheilsfreie Männer, wie Melanchthon, den ganzen Ovid hochschätzten, so war doch derer, welche Ovid als einen Lehrer der Lüderlichkeit ansahen, eine viel größere Zahl, und erst gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts tauchen hier und und da unparteiische Urtheile auf.

Carl A. Böttiger, *Sabina oder Morgenscenen im Putzzimmer einer reichen Römerin. Ein Beytrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der Römer und zum bessern Verständniß der römischen Schriftsteller* (1803)**, „Anmerkungen“, 40**

Übrigens verdienet diese Kunst zu lieben NEBST DER EBEN SO GEISTREICHEN UND NOCH MORALISCHERN HAUSAPOTHEKE, DEN *REMEDIIS AMORUM*, wegen ihrer wahren Originalität und als das lebendigste Sittengemälde des Augusteischen Roms gewiß einen weit höhern Rang unter dem wenigen, was die Camönen nicht bloß durch griechischen Mund den römischen Sängern offenbarten, daß nur eine einseitige und engbrüstige Moral [ÜBERTRIEBENE ÄNGSTLICHKEIT] bis jetzt eine classische Bearbeitung dieses in seiner Art einzigen Lehrgedichts [DIESER IN SEINER ART EINZIGEN LEHRGEDICHTE] verhindern konnte.

Dies ist eine Anmerkung zu einem Zitat von *Ars* 3,209–230. In Kapitälchen gebe ich ERGÄNZUNGEN bzw. [ÄNDERUNGEN] wieder, die sich in der zweiten Auflage von 1806, 45f. finden.

Karl Friedrich Borberg, *Die Dichter des Römischen Alterthums in einer organischen Auswahl aus ihren Meisterwerken*, 2 (1844)**, „P. Ovidius Naso“, 679f.**[1414]

Es ist das Hauptwerk des Dichters [...]: die dem Ovid eigenthümlichen Vorzüge treten nirgends glänzender hervor [...]. [Wir haben] hier in Form eines Lehrgedichtes, ein gleichsam in Theorieen umgewandeltes anschauliches Bild der ganzen, bodenlosen Immoralität einer entarteten Zeit vor uns [...].
Von diesem Standpunkte aus ist “die Kunst zu lieben” aufzufassen: wir müssen, dem Inhalte den Rücken kehrend, die Kunst des Dichters anerkennen, ja bewundern. Die Composition ist auch hier nicht tadellos: der Zusammenhang oft locker, die Einheit durch Ungehöriges öfters gestört und Wiederholungen sind nicht selten. In allem Uebrigen aber glänzt Ovid, wie kaum irgendwo. In diesem Gedichte ist Alles durch und durch wahr: die tiefsten Blicke in das weibliche Herz; die feinste Auffassung der Leidenschaft; eine wahre Belauschung des menschlichen Herzens; [...].

Während in der Vergangenheit kritische Rezeption zumeist negativ über Ovids Erotodidaxe urteilte, kreative Rezeption dagegen von ihr befeuert wurde, sind es nun die Philologen, die eher wohlwollende Worte finden als Schriftsteller, denn sie ordnen die dort beschriebene „Wollust“ mit einer sich entwickelnden wissenschaftlichen Distanz als zeitgebunden ein;[1415] „Wahrheit“ bedeutet für Borberg offensichtlich etwas anderes als für die Schriftsteller: Ihm geht es um die Qualität der Beschreibung, jenen um die Qualität des Gefühls. So ist dann auch die deutsche *Ars*-Rezeption der Zeit deutlich philologischer geprägt denn krea-

[1412] Vgl. Siever 2015, 23–25; Lefevere 1975, 27: „Ever since the rise of philology in the nineteenth century, literal translations emphasizing ‘fidelity’ to the sense of the source text have enjoyed an enormous prestige in the field.“

[1413] Ähnlich motiviert dürften die Auslassungen in der lateinischen Inhaltsparaphrase sein, die man in einer Ovid-Ausgabe *Cum Notis Et Interpretatione In Usum Delphini* (A.J. Valpy, London 1812, Band 2) findet. Denn der lateinische Originaltext dagegen (ed. Burman) ist hier vollständig abgedruckt: Wer diesen zu lesen vermag, ist offenbar auch reif genug für die erotischen Passagen der *Ars*.

[1414] Vgl. Johannes Scherr, *Allgemeine Geschichte der Literatur*, „Publius Ovidius Naso“, [*Neue Enycklopädie der Wissenschaften und Künste* 6.1], Stuttgart 1851, 87 (Digitalisat: http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011708210/ft/bsb10401074; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1415] „Gerade einer der Höhepunkte der bisherigen Antikerezeption – die deutsche Literatur, Philosophie und Altertumswissenschaft in der zweiten Hälfte des 18. und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – bedeutete zugleich einen markanten Umschlag gegenüber bisher gültigen Vorstellungen: nämlich den Übergang von einer normativen zu einer methodischen Betrachtungsweise des Altertums, die Ablösung einer jahrhundertelangen Interpretationstradition durch einen die Haltung des Renaissance-Humanismus erneuernden unmittelbaren Zugang zu den Quellen und die Zurückdrängung des imperialen Roms, das im Geiste des Absolutismus gedeutet worden war, zugunsten der vom Perikleischen Athen her bestimmten griechischen Antike.“ (Riedel 1996, 9f.).

tiv.[1416] Nichtsdestotrotz führte allenorts das gesellschaftliche Klima auch bei Philologen zu einer bevorzugten Behandlung von Vergil und Horaz, zumal diese besser mit den herrschenden imperialen Ideen zu Politik und Kultur in Verbindung gebracht werden konnten.[1417] Man vergleiche folgendes Bonmot aus dem 18. Jahrhundert, das auch im 19. noch kursierte:

Friedrich der Große, Brief an Voltaire (17. Juni 1738)**, Band 21.6,56**
Jeune, j'aimais Ovide; à présent c'est Horace.
Friedrich der Große, Brief an Francesco Algarotti (1. Juni 1764)**, Band 18.3,138**[1418]
Jeune, j'aimais Ovide; vieux, j'estime Virgile.
Dies freilich ist ein durch die Jahrhunderte hallendes Echo der Vorbehalte Quintilians und Senecas (II.2.2), das sich in einer mittelalterlichen Kritzelei (II.5.1.4 zu Anm. 1217) und vielen anderen Reaktionen auf Ovids Dichtung wiederfindet. Annähernd in gleicher Form wie bei Friedrich dem Großen steht es bei De Laharpe, *Cours de Litterature* (1827).[1419]

„Victorian prudery"[1420] und „bürgerliche[] Honettetät"[1421] störten sich am Inhalt und am Stil Ovids, der ein Dichters für die Jugend sei, ohne Anspruch und Tiefsinn, oder gar „a rake, as half his verses show him" – so die Figur der Donna Ivez, Mutter des Titelhelden, in **Lord Byron**s satirischem Vers-Epos ***Don Juan*** (1819–1824) in 1,42,1. In dem Dichterkatalog, den sie für die Bildung ihres Sohnes wünscht (1,41–43), karikiert der Autor den Zwiespalt gerade des Viktorianismus, dass man antike Literatur als zentrales Bildungsgut ansah, das aus moralischer Sicht jedoch Unbehagen bereitete (je nach Autor: pagane Götterwelt, Hedonismus, Frivolität, ...) und folglich eines Zuschnitts bedurfte. Nach ihrer Veröffentlichung wurden die ersten beiden Cantos von *Don Juan* direkt selbst von Kritikern als amoralisch verurteilt. Allerdings hatte Byron seinen Don Juan nicht gemäß dem Liebes-„tutor" Ovid (so in 2,205,3) gezeichnet, sondern auch entgegen der literarischen Tradition als zunächst naiven Jüngling, der den Frauen ohne Tricks und Hintersinn gefällt. Byrons Stil und „wit" dagegen hält Sara Mack für vielleicht am meisten ovidisch geprägt unter den englischsprachigen Dichtern,[1422] und Ovid ist es, der ihm bei seiner ironischen Absage an Liebesdichtung zum Vorbild dient:

[1416] Sossou versucht (mithilfe der Terminologie von Genette) zu zeigen, dass Kleist seine 1808 verfasste *Hermannsschlacht* auf der Folie von Ciceros *De officiis* und Ovids *Ars amatoria* angelegt hat: „Kenntnisse über Ciceros *bellum iustum*-Lehre und über Ovids Liebeskriegsrecht können helfen, der Frage nach Erklärungen für Hermanns und Thusneldas Verhalten [...] nachzugehen." (Sossou 2003, 66). Allerdings unterfüttert er seine Behauptung, die „Liebesintrige zwischen Thusnelda und Ventidius ist in Anlehnung an Ovid konstruiert" (179), nur mit dünnen Belegen, die auf inhaltlicher Ebene verbleiben (und oft nicht von allgemein elegischen/antiken Topoi abzugrenzen sind).

[1417] Knox 2009b, 338; Ziolkowski 2005, 29: „Precisely such imperial ages, based on order and stability, have little understanding for the irrational change implied by metamorphosis, little patience with the moral dubieties of a self-declared *tenerorum lusor amorum*, and no sympathy for the fate of exiled poets."

[1418] Kontext: „Je dis à leur égard et à celui des peintres français, ce que Boileau disait des poètes: *[Zitat oben]*". Allerdings ist der Vers Boileau nur zugeschrieben (siehe die Anmerkungen in der von mir konsultierten Ausgabe).

[1419] Siehe Coon 1930, 284.

[1420] Vance 2015, 52. Es sagt schon etwas, dass das Vorwort zu einem Nachdruck von Drydens/Congreves et al. Übersetzung ovidischer Liebesdichtung einleitet mit: „No apology need be offered to the Public for presenting them with [...]" (London 1813, v; siehe Digitalisat: https://books.google.de/books?id=AF5gAAAAcAAJ&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q&f=false; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1421] Eberle 1959, 37.

[1422] Mack 1988, 162; vgl. Vance 2015, 217f.

George Gordon Byron, *Don Juan* (1819–1824) **5,1f.**	
WHEN amatory poets sing their loves In liquid lines mellifluously bland, And pair their rhymes as Venus yokes her doves, They little think what mischief is in hand; The greater their success the worse it proves, As Ovid's verse may give to understand; Even Petrarch's self, if judged with due severity, Is the Platonic pimp of all posterity.	I therefore do denounce all amorous writing, Except in such a way as not to attract; Plain – simple – short, and by no means inviting, But with a moral to each error tack'd, Form'd rather for instructing than delighting, And with all passions in their turn attack'd; Now, if my Pegasus should not be shod ill, This poem will become a moral model.
Häufiger spricht Ovid von der Kraft von (Liebes-)Dichtung, so in *Am*. 2,1,21–38, wo nur sie die Tür zur Geliebten öffnen kann, oder *Ars* 3,329–346 und *Rem*. 757–766 (vgl. II.2.1 und II.4.3.1 zu Bouchet), wo jeweils die Macht von Dichtung, Liebe anzufachen, thematisiert wird. Das „mischief", das daraus folgt, ist – so würde ich Byron verstehen – der unmoralische Fokus auf das Erotische. Dieses ist freilich in *Ars* und *Rem*. einer Rationalisierung der Emotionen, wie Byron in 5,2 fordert, gegenüber gestellt. Doch wird einer solchen Verstandesunterwerfung durch ihre ironische Überspitzung eine Absage erteilt – dass auch die *Remedia* an diesen Punkt gelangen, besprechen wir in III.6. Byrons Gedicht bewegt sich in einem zeitgenössischen Diskurs rund um die Schädlichkeit von Liebesdichtung, wie folgendes Urteil des schottischen Philologen John William Mackail über die *Ars* zeigt: „The *Ars Amatoria*, full as it is of a not unkindly humour, of worldly wisdom and fine insight, is perhaps the most immoral poem ever written. The most immoral, not the most demoralizing: he wrote for an audience for whom morality, apart from the code of good manners which society required, did not exist; and wholly free as it is from morbid sentiment, the one great demoralizing influence over men and women, it may be doubted whether the poem is one which ever did any reader serious harm, while few works are more intellectually stimulating within a certain limited range. To readers for whom its qualities have exhausted or have not acquired their stimulating force, it merely is tiresome; and this, indeed, is the fate which in the present age, when wit is not in vogue, has very largely overtaken it." (in *Latin Literature* 1895 = Mackail 1899 2.4).	

„The nineteenth century is the dark age, in which the spirit of our poet is banished",[1423] nun sind (erstmals?) unter den Schriftstellern seine offenen Anhänger in der Minderheit, die Mehrheit urteilt negativ über seine ihrer Meinung nach zu manierierte, zu berechnend rhetorische Kunst ohne spontane natürliche Kraft.[1424] Dies trifft, die *Metamorphosen* häufig ausgenommen, alle seine Werke, gerade die *Ars*.

August von Platen, *Tagebücher*, „11. Juli 1818. Würzburg", 81
Lektüre: *Ovidii Ars amatoria*. Da sie mich nur flüchtig anzog, so las ich sie auch nur flüchtig und besah die Stellen nicht näher, die mir dunkel waren. Das Ganze ist äußerst trivial; übrigens für einen Libertin eine sehr gute Anweisung, aber kein Gedicht. Sollten auch Tibull und Properz denselben Gegenstand besungen haben, um wie viel feiner würden sie alles gesagt haben. „Ovids Liebe" hat aber auch nicht den geringsten Funken von Platonismus. Einzelne Stellen und Distichen sind allerdings sehr schön. [...] **„12. Juli 1818. Würzburg** Lektüre: *Ovidii remedia amoris*. Dies Gedicht gefällt mir nicht nur besser, als das erwähnte, ich halte es sogar für gelungen in seiner Gattung. In jedem Fall ist es sehr lieblich gesungen, und die Mittel, die Ovid gegen die Liebe angiebt, sind alle probat. Ich kannte sie zwar alle, aber ich las sie nie so schön ausgedrückt. Ich zweifle aber, ob so ein Gedicht, das die Liebe zwar abwehrend, aber doch so reizend behandelt, nicht eher zur Liebe lockt, als davon wegschreckt. [...]
Von Platen benutzt den Namen *Ars amatoria*, der sich zu etablieren beginnt, wie Diskussionen in Vorworten zu Übertragungen u. ä. zeigen; es scheint, als täte er das auch deshalb, weil er sie tatsächlich nicht für eine „Kunst des Liebens" (*ars amandi*), sondern für eine Kunst eines *amator* (*ars amatoria*), oder in seinen Worten eines Libertin, erachtet. Von einer Liebeskunst erwartet er offenbar zumindest einen „Funken von Platonismus". Interessanterweise ist der *Ars* die Literarizität bis auf wenige Stellen abgesprochen, während er die *Remedia amoris* für das gelungenere Lehrgedicht hält (anders als die meisten Philologen am Anfang des 20. Jahrhunderts: II.6.1), ja sogar für eine eigentliche Liebeskunst.

[1423] Coon 1930, 288.

[1424] Vgl. Fedeli 1999, CIII und insb. die dazu versammelten Zitate bei Stroh 1969, in etwa 96–126.

Da der Libertinismus gerade von den Dichtern der Romantik abgelehnt wurde, war Ovid ihnen doppelt suspekt, nämlich einerseits als ‚Urvater' aller Libertins und andererseits aus den genannten ästhetisch-stilistischen Erwägungen heraus.[1425]

> **Stendhal**'s treatise *On Love* (***De l'amour*** (1822)), for instance, is an arch-Romantic document that would seem to be fundamentally opposed to the *Ars Amatoria*. It begins right away by distinguishing true, passionate love (*l'amour-passion*) from cultivated love (*l'amour-goût*), which it explicitly deprecates.[1426]

Stendhal gibt in *De l'amour* unter anderem folgende Definition für eine wahre Kunst des Liebens:

Stendhal, *De l'amour* 1,32 „de l'intimité", 86	
Tout l'art d'aimer se réduit, ce me semble, à dire exactement ce que le degré d'ivresse du moment comporte, c'est-à-dire, en d'autres termes, à écouter son âme.	Die ganze Kunst des Liebens ist letztlich nur, so erscheint es mir, genau das zu sagen, was die Stärke des Rauschs des Moments mit sich bringt, das heißt, in anderen Worten, auf die eigene Seele zu hören.

Trotz *Ars* 1,609f., Ovids Konzept beherrschter ‚Liebe' scheint dem geradezu konträr gegenüber zu stehen – genauso widerspricht die romantische Idee von Kunst, die ebenso im „Rausch des Moments" als spontaner Ausdruck des Genius entstehen muss, einer *ars*, die sich als *techne* präsentiert, als präzise konfigurierte Anleitung.[1427] Man vergleiche das vergiftete Lob bei Lord Macaulay:

Thomas B. Macaulay, *[Randnotizen in Textausgaben, hier zur* Ars,*]* 412
Ovid's best. The subject did not require the power, which he did not possess, of moving the passions. The love, which he has reduced to a system, was little more than the mere sexual appetite, heightened by the art of dress, manner, and conversation. This was an excellent subject for a man so witty and so heartless.

Ovid, dessen Dichtung man in den vergangenen Jahrhunderten als gewitzt und kunstvoll geschätzt hatte, wurde nun aufgrund derselben Charakterstika überwiegend als „moral and aesthetic transgressor" abgelehnt,[1428] was sich unter anderem daran zeigt, dass keiner der großen englischen Schriftsteller sich Ovids Werk übersetzerisch zuwandte. Arthur Hugh Cloughs Übertragung von gerade einmal acht Versen der *Ars* – zudem erst 1974 veröffentlicht – „is emblematic of the dearth."[1429] Schriftsteller, die sich kreativ mit

---

[1425] „[T]he view persisted that Ovid was in some sense imaginatively trivial and insignificant because he could not be assimilated to Romantic theories of the poetic. This assessment was all the more perverse since he provided imaginative stimulus for both Wordsworth and Keats, a stimulus which made them uneasy" (Vance 1988, 226).

[1426] Gray 2018, 27 [meine Hervorhebung]; vgl. mit einer interessanten, feministisch perspektivierten Einbettung in den liebestheoretischen Kontext seiner Zeit MacCannell, Juliet F.: *The Regime of the Brother. After the Patriarchy*, London/New York 1991, v. a. 91–105.

[1427] Loubère 2011, 357f.

[1428] Vance 1988, 220; ders. 216: „Ovid, the rake, the sophisticated tactician of love's siege-warfare, tended to be separated from Ovid the highly convenient if barely acknowledged source of decorative and sometimes disturbing myths and legends, not to mention Ovid the witty and elegant maker of verses. [...] It also had the curious and unfortunate effect of making Ovid simultaneously obnoxious as a personality and almost invisible as a poet."

[1429] Talbot 2015, 70: „Ovid's neglect among translators is most striking of all. Though his influence can be felt in poets as diverse as Keats, Tennyson, Browning, and Arnold, no major poets translated him: the Romantics found him to glib, the Victorians, too bawdy. Arthur Hugh Clough's rendering – not published until 1974 – of eight lines

Ovids Erotodidaxe auseinandersetzen, sind ähnlich rar. In **E.T.A Hoffmann**s satirischem Roman ***Lebens-Ansichten des Katers Murr*** – *nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819/21), insbesondere eine Parodie des Bildungsromans und der Künstlerautobiographie,[1430] leidet der tierische Protagonist in einer Episode (Ende 1,2) an Liebe, die er, ganz „Jüngling von Erudition", „wiewohl mit Anstrengung," „durch Lektüre des Ovid de arte amandi" und „Manso's Kunst zu lieben" (II.5.2.3) als solche zu diagnostizieren versucht, was nicht gelingt: „[K]eines von den Kennzeichen eines Liebenden, wie es in diesen Werken angegeben, wollte recht auf mich passen." (199; vgl. *Ars* 1,723–738). Über „irgend ein[] Schauspiel"[1431] (199) versichert er sich dennoch seiner Liebe, wird aber von ihrer Realität enttäuscht und versucht, sich zu heilen mit Ratschlägen aus den *Remedia amoris*, die er allerdings „in der Ars amandi" (201) gefunden zu haben meint (zitiert *Rem*. 143f. sowie 333/336 auf Seite 202). Doch Ablenkung durch Wissenschaft und Jagd funktioniert nicht, und der Gesang der Angebeteten entfacht nur noch heftigeres Liebesglühen – ihn hat „Freund Ovid wiederum im Stich gelassen" (220) –, sodass er vor Schmerz „ganz blaß, mager und elend wurde" (222; nun also doch auch ein *amans* nach Definition der *Ars*!). Er heilt sich von der Pein, indem er mit der Angebeteten ein Paar wird, was in kürzester Zeit die Liebe ihrem Ende zuführt (222–226). Hier ist ovidische Erotodidaxe eines von vielen ADe, die in den Konkretisierungen Murrs Banalisierung durch oberflächlich erzwungene Anwendung auf Lebenssituationen erfahren, womit nicht zuletzt das zeitgenössische Bildungskonzept ironisch vorgeführt wird.[1432]

Александр Сергеевич Пушкин/Alexander Sergejewitsch Puschkin, für den Ovid unter den antiken Dichtern „die größte Bedeutung" hatte,[1433] dagegen stellt seinen Titelhelden im Versroman ***Eugen Onegin*** (1833) explizit als perfekten Schüler von Ovids *praeceptor amoris* vor:

Alexander S. Puschkin, *Eugen Onegin* 1,8–12, 12–14[1434]	
8 [...] Doch was dem Wesen meines Helden / Mehr lag als die Gelehrsamkeit, Was ihm seit frühen Jugendtagen / Zur Quelle ward von Lust und Plagen, Wodurch er sich zur Leidenschaft / aus seichtem Nichtstun aufgerafft – War, daß er um die Triebe wußte, / Die einst Ovid so zart besang, Wofür der Dichter lebenslang / Fern von Italien büßen musste, Aus jungem Ruhm und Glück verbannt / Ins öde Moldausteppenland.	

---

out of the *Ars Amatoria* is emblematic of the dearth. Almost all the translators attracted to Ovid in the period are either very minor figures or otherwise unknown to literary history."

[1430] Vgl. den Kommentar in der von mir konsultierten Ausgabe (Steinecke 1992), 945–953; 985–994; vgl. Liebrand 1996, 193–234.

[1431] Via Asterisk ist folgende Anmerkung des fiktiven Herausgebers beigefügt: „Der Kater meint Shakspears, Wie es Euch gefällt: dritter Aufzug, zweite Szene." (199).

[1432] Liebrand 1996, 211; vgl. oben zu Byrons *Don Juan*.

[1433] „Von den antiken Schriftstellern hatte Ovid die größte Bedeutung für Puškin." (Schneider 2005, 48; genauer bei Opelt 1986). Er teilt mit Ovid das Schicksal der Exilierung ans Schwarze Meer (tatsächlich nicht weit von Tomis entfernt) und widmet ihm eine Elegie (Ziolkowski 2005, 109; vgl. Schneider 2005, 48–51). „Ovid als Dichter der Liebe, dessen Kunst ihm zum Verhängnis wurde, [...] das sind Puškins Kerngedanken." (Schneider 2005, 15). Dass diese Passage meinen nahezu einzigen Einblick in die osteuropäische Ovid-Rezeption darstellt, ist leider der Sprachbarriere geschuldet, die mir keine hinreichende Auswertung osteuropäischer Forschungsliteratur erlaubt. Einen Startpunkt bietet der Überblick bei Schneider 2005, 12–21.

[1434] Seiten in der von mir konsultierten deutschen Übersetzung (Theodor Commichau, bearb. Konrad Schmidt).

9 *[von P. ausgelassen in der Endfassung des Manuskripts]*	
10	
Wie früh verstand er schon die Künste / Der Eifersucht und Heuchelei, Der Überredung Truggespinste, / Des Launenspiels, der Ziererei, Die Kunst, bald sanft, bald stolz und eigen, / Bald dienstbar sich, bald kühl zu zeigen! Wie konnt er hier so schmachtend schweigen, / Sich dort als großer Redner zeigen, Im Liebesbrief wie überschwenglich! / Wie selbstlos schien sein Herz allein Von einem Trieb erfüllt zu sein! / Und dieser Blick, bald dreist-verfänglich, Bald schamhaft-zärtlich, der sogar / Erlogner Tränen fähig war!	= *Ars* 2,427–459 | 1,607–662 ≈ 2,337–356 ≈ 1,269–350 | = 2,107–336 ≠ 1,459–464 = 1,437–486 | 2,145–250 = 1,659–662
11	
Wie täuschend ihm das Spiel gelang, / Indem er harmlos, schüchtern tat, Verzweifelt schien, um Rührung rang / Und schmeichelnd süß um Neigung bat. Dann, lauernd auf das kleinste Schwanken, / Der Unschuldsjahre keusche Schranken Mit List und Feuer, mit Verstand / Und Zärtlichkeit schnell überwand, Erbat den Tausch von Liebesschwüren, / Belauschte jeden Herzenston, Um in den nächsten Tagen schon / Ein Stelldichein herbeizuführen – Dort konnte er dann ihr allein / Ein Lehrer in der Liebe sein.	≈ 1,603–704 = 1,17
12	
Wie früh verfing in seinen Netzen / Sich selbst die erzkokettste Frau! Und wie verstand er, still zu hetzen, / Verdacht zu streun und boshaft schlau Des Leumunds Gift herumzutragen, / Um Nebenbuhler abzuschlagen! Nur ihr glücksel'gen Eheherrn / Saht ihn als Hausfreund immer gern: / […].	2,2: *decidit in casses praeda petita meos.* ≠ ≈ 1,579–588 (2,359–372)
Puschkin stellt seinen Protagonisten als in der ovidischen Kunst des Libertinismus bewandert vor. Seine Konkretisation dessen, was „Ovid einst so zart besang", fokussiert gemäß zeitgenössischer Ablehnung der *Ars* die Falschheit und Verstellung, die ein „Spiel" ist, welches letztlich zur Erfüllung der „Triebe" gespielt wird. Dementsprechend re.produziert Puschkin in 11 recht genau die Passage der *Ars in nuce*, bei der Ovid die Täuschung explizit zur Strategie ernennt, gerade um auch an ein „Stelldichein" zu gelangen, wobei Puschkin die potenzielle sexuelle Bedrängung bei Ovid ausspart und die psychischen Tricks im Sinne des *(dis)simulare* (siehe Anm. 219) ins Zentrum rückt.	

Mag zunächst noch unklar sein, ob das, was „einst Ovid so zart besang," nicht eventuell etwas Erstrebenswertes sein könnte, so wird durch Eugens Scheitern im Verlauf der Handlung Puschkins adversative Motivation spürbar, denn Eugen, der seiner Verehrerin „eine trockene Lektion in *remedia amoris*" erteilt hatte, verliebt sich später selbst echt und wird zurückgewiesen.[1435]

> Die Gegenüberstellung einer realistisch-berechnenden und einer romantisch-bedingten Liebe ist so angelegt, daß sich einerseits der ‚Realismus' der totalen Manipulierbarkeit und Verfügbarkeit letzten Endes als unrealistisch erweist und daß andererseits gerade die Vertreterin der romantischen Liebe zur Überwinderin falscher Romantik wird.[1436]

Als Bezugspunkt für das romantisch-unbedingte Lieben[1437] präsentiert Puschkin affirmativ die *Heroides* – ein interessanter Dialog zwischen dem RD und Ovids Œuvre, das verschiedene Facetten von ‚Liebe' bietet, wobei *Ars* und *Heroides* auf dem Weg ihrer jahrhundertelangen Tradition jeweils ihre eigene pointierte Konkretisation erfuhren, durch die sie einander nun fast antithetisch gegenüberstehen.

[1435] Albrecht 2017, 279; vgl. ders. 2003, 227.

[1436] Albrecht 1988, 511f.

[1437] Albrecht 1988, 512.

Eugen Onegin mag des *praeceptors* Schüler sein, Johannes, der „Verführer" aus **Søren Kierkegaards *Tagebuch des Verführers*** ist mehr als das, er ist auf mehrfache Weise selbst *praeceptor amoris*.[1438] Johannes' *Tagebuch* ist Teil des zweibändigen *Entweder – Oder* (1843, Originaltitel *Enten – Eller*) des dänischen Theologen/Philosophen und vereint, im Kontext dänisch-deutscher Spät- bis Postromantik, Elemente von Novelle, Tagebuch und Briefroman (durch eingestreute Briefe von Johannes und der verführten Cordelia).[1439] Eine Reihe von zeitgenössischen ADen speisen Motivik in das Werk, auch das Don Juan-Motiv spielt naturgemäß (Name des Protagonisten!) eine große Rolle; nicht zufällig ist dem Tagebuch ein Zitat aus Mozarts *Don Giovanni* vorangestellt, das auf Überlegungen aus der Abhandlung *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische* zu Beginn des *Entweder*-Teils zurückverweist. Dort hatte der (vorgebliche) Verfasser „A" gefordert, ein literarischer Entwurf eines Don Juans müsse – anders als der Schwerenöter der Oper – nicht auf die rein sinnliche Lust, sondern auf einen reflektierten, berechnenden, rhetorisch-manipulierenden Ästhetizismus ausgerichtet sein.[1440]

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.2 *De unmiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalsk-Erotiske* 2, 102	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.2 *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das Musikalisch-Erotische* 2**, 131[1441]
Den unmiddelbare *Don Juan* maa forføre 1003, den reflekterede behøver kun at forføre een, og det, der beskjeftiger os, er, hvorledes han gjør det. Den reflekterede *Don Juans* Forførelse er et Kunststykke, hvori hvert enkelt lille Træk har sin særlige Betydning [...].	Der unmittelbare *Don Juan* muß 1003 verführen, der reflektierte braucht nur eine einzige zu verführen, und was uns beschäftigt, ist, wie er es macht. Die Verführung des reflektierten *Don Juan* ist ein Kunststück, in dem jeder einzelne kleine Zug seine besondere Bedeutung hat [...].

Wie das vor sich geht, „wie er es macht", das entwirft nun ‚zufällig' das *Tagebuch des Verführers* am Ende von A.s Hälfte des Werks, angeblich von ihm nur gefunden, nicht verfasst. Die von Downing (1988 und 1993) meines Wissens zuerst entdeckten Parallelen zur *Ars amatoria*, auf dessen Analysen ich mich im Folgenden primär stütze, belegen stichhaltig, dass Kierkegaard bei diesem Gedankenexperiment eines reflektierten Don Juan der ovidische *praeceptor amoris* Pate stand.[1442] Johannes, dessen Verführung der jungen Cordelia sein *Tagebuch* – von ihm „*Commentarius perpetuus Nr. 4*"[1443] (281/351)[1444] betitelt – gewidmet ist, berichtet etwa in dessen Mitte, dass er selbst anderen Männern Liebesrat erteile. Woher rührt seine Expertise? „Weil ich Latein kann und meinen Studien nachgehe [...]" (435). Und tatsächlich:

[1438] Kierkegaard „was reading and modeling his self-conscious seducer on the first-person teacher of *The Art of Love*." (Anderson 1995a, xxxi).

[1439] Downing 1993, 3.

[1440] Etwa 99–103, 130f.; vgl. Haustedt 1992, 81f.

[1441] Alle Übersetzungen aus *Enten – Eller* aus der von Diem/Rest 1975 edierten Ausgabe (siehe Literaturverzeichnis).

[1442] „Unlike the connections with the works of his Romantic contemporaries, the connections with Ovid's *Ars* are explicit and woven into the fabric of Kierkegaard's text: one might easily argue (without being 'too serious and attempting to find a real resemblance') that the *Ars* occupies a privileged position in the 'Diary,' that in some sense both Kierkegaard and Johannes strive to reproduce, translate or incorporate Ovid's text into their quite similar activity and quite different world." (Downing 1988, 23 = 1993, 78; vgl. Schmidt 2016, 459 und Sondrup 2009, 91).

[1443] Der *Commentarius* lässt an den wohl berühmtesten Verfasser eines solchen denken: Cäsar, der den Ruf als Eroberer auch der Frauen hatte; vgl. Byron („O, Love! of whom great Caesar was the suitor", *Don Juan* 2,205) und Algarotti (II.5.2.2).

[1444] Die erste Seitenangabe bezieht sich auf die dänische Ausgabe, die zweite auf die deutsche Übersetzung, die ich konsultiert habe. Zitiere ich nur die deutsche Übersetzung, ist auch nur die dortige Seitenzahl angegeben.

Viermal zitiert er Ovids Erotodidaxe direkt, einmal indirekt mit Namensnennung.[1445] Mit dem ersten Zitat umreißt Johannes die Mühen, die er auf sich nimmt, um das unbekannte Mädchen, in das er sich Hals über Kopf verliebt hat, wiederzufinden:

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [6. Mai], 304	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [6. Mai]**, 381
Endnu har jeg ikke tilveiebragt en eneste Oplysning, og det uagtet jeg visselig Intet har ladet uforsøgt, og mange Gange følt Sandheden af Digterens Ord: *nox et hiems longæque viæ, sævique dolores* *mollibus his castris, et labor omnis inest.* **[= Ars 2,235f.]** [...] Forgjeves søger jeg hende i Theatret, paa Concerter, Baller, Promenader.	Noch habe ich nicht das Geringste in Erfahrung gebracht, obgleich ich gewiss nichts unversucht ließ und viele Male die Wahrheit in den Worten des Dichters spürte: *[Nacht und Unwetter, auch lange Wege, auch grausame Schmerzen:* *zu diesem zärtlichen Kastell gehört Mühsal jeder Art.]*[1446] [...] Vergebens suche ich sie im Theater, in Konzerten, auf Bällen, auf Promenaden.
Die in der Elegie angebahnte Stilisierung des *amator* statt eines sensiblen Müßiggängers, der eigentliche Manes-Pflichten vernachlässigt, zu einem tapferen *miles amoris* ist bei Ovid zu einem Leitmotiv geformt,[1447] das die Rezeptionstradition gerne aufgegriffen hat (vgl. u. a. Statius, II.2.2; höfischer *amor* 3–4). Mit dem Zitat von *Ars* 2,235f. schreibt sich Johannes in diese Tradition ein, wobei er die Kopie leicht fehlgeleitet einsetzt. Denn die *militia amoris* wird in der *Ars* als Motiv im Rahmen des *tenere* eingeführt, um der Beziehung Dauer zu verleihen (III.4). Johannes aber steht eigentlich noch ganz am Anfang – die Orte, wo er das Mädchen sucht, sind mutatis mutandis diejenigen, an denen auch Ovids *iuuenis* sich einer *puella* nähern soll (*Ars* 1,67–262). Johannes hat das Mädchen bisher nur gesehen, sie kennen einander nicht, sodass seine „Strapazen" für uns Leser an der Grenze zur Lächerlichkeit kratzen. Der Verführer ist uns vorgeführt als zur Theatralik neigender Pseudo-Ästhet ohne Bewusstsein für die verschiedenen Schritte der Liebesanbahnung, doch mit einem Faible für große Bilder. Noch einmal verbindet er „Liebe ist ein Kampf" mit der *Ars*, diesmal Buch 1: „Zum Handgemenge gehört ein Händedruck, eine Berührung mit dem Fuß, was Ovid bekanntlich ebenso sehr empfiehlt, wie er mit tiefer Eifersucht dagegen eifert, von einem Kuß, einer Umarmung ganz zu schweigen." (440; *Ars* 1,603–606/663–672; 2,549–552 zur Eifersucht, vgl. *Am*. 2,5) Weiteres martialisches Wortmaterial im Umfeld betont, dass die *militia amoris* für Johannes nicht in einem Militärdienst, sondern in Kampfhandlungen zur Eroberung besteht. Nichts darüber hinaus.	

Als er die Begehrte ausfindig macht, freundet sich Johannes mit ihrem jungen Verehrer Edvard an, unterstützt und berät ihn als ‚*praeceptor*' vorgeblich bei seinen Avancen, nur um den Rivalen dann besser ausstechen zu können (vgl. die diesbezügliche Warnung in *Ars* 1,739–754). Dabei besinnt er sich auf die Taktik, nichts zu überstürzen:

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [7. Juni], 323	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [7. Juni]**, 406
Eller naar Edvard og jeg forlader dem om Aftenen, naar hun til Afsked rækker mig sin Haand, naar jeg holder den i min, stundom falder det mig vanskeligt at lade den Fugl slippe ud af min Haand. Taalmodighed – *quod antea fuit impetus, nunc ratio est* – hun maa spindes ganske anderledes ind i min Væv, og da pludselig lader jeg hele Elskovens Magt brse frem. Vi have ikke fordærvet os dette Moment ved Slikkerier, ved utidige Anticipationer, det kann Du takke mig for, min Cordelia. Jeg arbeider paa at udvikle Modsætningen,	Oder wenn Edvard und ich sie abends verlassen, wenn sie mir zum Abschied ihre Hand reicht, wenn ich sie in der meinen halte, zuweilen fällt es mir schwer, diesen Vogel wieder aus meiner Hand schlüpfen zu lassen. Geduld – *[was zuvor Trieb war, ist nun Berechnung]* – sie muß noch ganz anders in mein Gewebe eingesponnen werden, und dann plötzlich lasse ich die ganze Macht der Liebe daherbrausen. Wir haben uns diesen Moment nicht durch Näschereien, durch unzeitige Antizipationen verdorben, dafür kannst du dich bei mir bedanken, meine Cordelia. Ich arbeite daran,

[1445] Bis auf *dos est uxoria lites* (489 = *Ars* 2,155) behandele ich alle Zitate kurz im Folgenden. Vgl. Downing 1988, 23 = 1993, 78.

[1446] Der Einfachkeit halber füge ich hier meine Übersetzung der lateinischen Verse ein; so auch im Folgenden.

[1447] Siehe Janka 1997, 197–204.

jeg strammer Kjærlighedens Bue for at saare dest dybere. Som en Bueskytte slapper jeg Strængen, strammer den igjen, hører dens Sang, det er min Krigsmusik, men jeg sigter endnu ikke, lægger endnu ikke Plen paa Strængen.	den Gegensatz zu entwickeln, ich straffe den Bogen der Liebe, um desto tiefer zu verwunden. Wie ein Bogenschütze entspanne ich die Sehne, straffe sie wieder, höre ihren Gesang, das ist meine Kriegsmusik, aber ich ziele noch nicht, lege den Pfeil noch nicht auf die Sehne.
Johannes möchte alles zugleich sein: elegisch Liebender, *magister amoris* und Amor selbst. Der emotionale, irrationale *impetus*, den er in seinem Zitat gegenüber ***Rem.* 10** auch syntaktisch an den Anfang stellt (dort: *et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit*), ist für die folgende ‚Ratio-nalisierung' notwendige Voraussetzung, aber der eigenen Kontrolle entzogen: Einen Monat zuvor hatte er in sein Tagebuch notiert, dass sich zu verlieben ein gottgegebenes Geschenk sei (das in der *Ars* stillschweigend aus *Am*. 1,1 vorausgesetzt wird!); dagegen sei es „keine Kunst, ein Mädchen zu verführen" (16. Mai, 389). Die eigentliche Kunst ist es, die Verführung zur Kunst zu machen, das Mädchen und sich selbst gleichsam zu sublimieren, einer Transzendenz zuzuführen – hier in der Selbststilisierung zum elegisch Liebenden, der als *praeceptor* simultan die Kontrolle über *amator* und *puella* übernimmt, bis zur Auto-Apotheose als Amor (vgl. *Ars* 1,23f.), dem Heeresführer der Liebe, ja der Liebe selbst.	

Sein zentraler „modus operandi"[1448] ist die Sprache und auch darüber reflektiert er:

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [3. Juli], 335f.	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [3. Juli]**, 422
Mandlig Skjønhed, et indtagende Væsen o.s.v. ere gode Midler. Man kann ogsaa gjøre Erobring med dem, men aldrig vinde en fuldkommen Seier. [...] *Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,* *et tamen aequoreas torsit amore Deas.* ***[= Ars 2,123f.]*** Enhver bør nu kjende sine Kræfter.	Männliche Schönheit, ein einnehmendes Wesen usw. sind gute Mittel. Man kann mit ihnen auch Eroberungen machen, aber nie einen vollkommenen Sieg erringen. [...] *[Es war nicht schön, aber es war sehr beredt Odysseus,* *Und dennoch brachte er Liebesqual über Meeresgöttinnen.]* Ein jeder muß nun seine Kräfte kennen.
Im Sinne seines Kampfzuges rekontextualisiert Johannes auch dieses Distichon Ovids als Angriffspunkt: Cordelia hasse und fürchte ihn wegen seines Geistes, dem sie als Mädchen unterlegen sei – ihre „Potenz" liege in der körperlichen Schönheit. Deswegen müsse man(n) die eigenen Kräfte kennen (vgl. *Ars* 2,500: Apolls „Erkenne dich selbst.") und die Eroberung nicht auf diese Domäne weiblicher Dominanz gründen. Fern ist in dieser didaktisch anmutenden Passage, wie auch im Rest des *Tagebuches*, Ovids Waffengleichheit (inklusive Geistesbildung auch bei den Frauen: *Ars* 3,329–348; III.5), deren Spielhaftigkeit Furcht voreinander ausschließt.	

„Seine Kräfte" setzt Johannes gemäß seinem Verständnis der ovidischen *ratio* eiskalt berechnend ein, um alles und alle nach seinen Vorstellungen zu formen: Situationen wie Personen müssen ästhetisch, müssen interessant sein. Dies schlägt sich nieder in der Befolgung zahlreicher ovidischer *praecepta* und der damit verbundenen psychologischen Raffinesse seiner Manipulation (Johannes beginnt als Freund, baut dann Nähe auf, spielt mit Distanz, Schmeicheleien etc.). Zudem ist all das sprachlich in ein dichtes Netz an Militär-, Jagd-, Spiel- und Seefahrt-Metaphorik eingebunden.[1449]

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [3. Aug.], 355	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [3. August]**, 448
Nu begynder altsaa den første Krig med Cordelia, i hvilken jeg flygter og derved lærer hende at seire, idet hun forfølger mig. Jeg flygter bestandig tilbage, og i	Jetzt beginnt also der erste Krieg mit Cordelia, in dem ich fliehe und sie damit siegen lehre, indem sie mich verfolgt. Ich fliehe dauernd zurück, und in dieser Rückwärtsbewe-

[1448] Downing 1993, 78.

[1449] Die meisten der häufiger bemühten Sprachbilder entstammen diesen Bereichen; siehe Downing 1993, 81 vgl. 79–81 mit einer Reihe von Beispielen, die man leicht erweitern kann. So charakterisiert der angebliche Herausgeber A Johannes einleitend anhand eines von diesem häufiger gebrauchten Ausspruches: „Man muß immer eine aparte kleine Angelschnur draußen haben." (361; vgl. *Ars* 1,47f.).

denne Bevægelse baglænds lærer jeg hende paa mig at kjende alle Elskovens Magter, dens urolige Tanker, dens Lidenskab, hvad Længsel er og Haab og utaalmodig Forventning. Idet jeg saaledes figurerer for hende, udvikler Alt dette sig tilsvarende i hende. Det er et Triumphtog, jeg fører hende i, og jeg selv er ligesaa meget den, der dithyrambisk lovsynger hendes Seier, som den, der viser Veien. Hun vil faae Mod til at troe paa Elskoven, at den er en evig Magt, naar hun seer dens Herredømme over mig, seer mine Bevægelser. Hun vil troe mig, deels fordi jeg stoler paa min Kunst, deels fordi der ligger Sandhed til Grund for hvad jeg gjør.	gung lehre ich sie an mir alle Mächte der Liebe kennen, ihre unruhigen Gedanken, ihre Leidenschaft, was Sehnsucht ist und Hoffen und ungeduldiges Erwarten. Indem ich solchermaßen vor ihr fingiere, entwickelt sich all dies entsprechend in ihr. Es ist ein Triumphzug, in dem ich sie führe, und ich bin ebensosehr der, welcher dithyrambisch ihren Sieg besingt, wie der, welcher den Weg weist. Sie wird Mut bekommen, an die Liebe zu glauben, daß sie eine ewige Macht ist, wenn sie deren Herrschaft über mich erkennt, meine Bewegungen sieht. Sie wird mir glauben, teils, weil ich auf meine Kunst vertraue, teils, weil dem, was ich tue, Wahrheit zugrunde liegt.
Präzise folgt Johannes dem psychologisch einsichtigen Rat des *praeceptor amoris*, auf die gründliche Gewöhnung der Frau an ihren Liebhaber eine stimulierende Trennung folgen zu lassen (*Ars* 2,339–372), in typisch ovidischer antithetischer Formulierung: „ich fliehe/sie siegt" – vgl. *cedendo uictor abibis* (*Ars* 2,197 zu verwandtem Thema) oder *qui fugis ut uincas* (1,211 über die Parther; vgl. II.5.2.1 zu Fielding). Verstärkt ist jedoch weiterhin das Motiv des Krieges. In diesem wird er, selbst wenn sie siegt, als Sieger hervorgehen, denn so bringt er sie dazu, sich zu verlieben. Wir erinnern uns: Sich zu verlieben, hält er für ein Geschenk der Götter – und dieses schenkt er ihr. Abermals erhöht er sich selbst mehrfach: Gott Amor (vgl. zudem den Triumphzug Amors in *Am.* 1,2), siegreicher *amator*, erfolgreicher *praeceptor* (für sich und sie) und genialer *poeta*, der den Triumphzug kunstvoll besingt (Triumphzug: *Ars* 1,213–228; für die entsprechenden Ebenen bei Ovid siehe Kap. III, insb. III.2). Kunst und Wahrheit gehen dabei Hand in Hand, wobei er Anfang und Ende des *Ars*-Prooms aufruft: *arte regendus Amor* (1,4) resp. *uera canam* (1,30).	

So wird Johannes zum *praeceptor amoris* nicht nur der oben genannten unbekannten Dritten oder des jungen Verehrers, sondern vor allem von Cordelia. Die 17-Jährige möchte er für sich möglichst interessant gestalten, er fürchtet gelangweilt zu werden, will geliebt werden, aber, mehr als das, die Entwicklung der Liebesgeschichte mit Abstand, ästhetisch genießen (u. a. 427–429; 434).[1450] Deshalb ist ein Großteil der zweiten Werkhälfte der Formung Cordelias gewidmet – „a convincing counterpart to Ovid's Book III."[1451] Dass er dafür Pygmalion als Motiv bemüht (513), liegt nahe (Ovid selbst verweist bei Pygmalion auf die *Ars*),[1452] denn sie alle drei wollen die perfekte Frau erschaffen.[1453] Doch ist der Fall jeweils etwas anders gelagert, denn Ovids *praeceptor* handelt nicht vorrangig aus Eigennutz,[1454] Pygmalion wünscht sich, aus seiner Statue werde ein Mensch, und Johannes stört an Cordelia gerade das Menschliche, Individuelle. Zwar betont er, dass ihre Freiheit, ihre freie Entscheidung notwendige Bedingung für die Liebe sei (420; vgl. 448f., 504), doch, ...

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [30. Mai], 316f.	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [30. Mai]**, 398
naar man kan bringe det dertil, at en Pige blot har en eneste Opgave for sin Frihed, den at hengive sig,	wenn man es dahin bringen kann, daß ein Mädchen für ihre Freiheit nur eine einzige Aufgabe hat, nämlich die, sich hinzu-

[1450] Vgl. Downing 1993, 97.

[1451] Downing 1993, 82.

[1452] Pygmalion ist eine Verschränkung von elegisch Liebendem und ‚Liebes-Künstler', dessen Formung seiner Liebesbeziehung sozusagen perfekt gelingt: *ars adeo latet arte sua* (*Met.* 10,252 als Rückverweis auf *Ars* 2,313 *si latet, ars prodest*); siehe dazu ausführlicher Sharrock, Alison R.: *Womanufacture*, The Journal of Roman Studies 81, 1991, 36–49; vgl. Haas 2021.

[1453] Vgl. Downing 1993, 113–115.

[1454] Hierfür spricht neben den betreffenden *praecepta* (III.5) aus unserer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive, dass die Autoren der späteren patriarchalen Gesellschaften über weite Strecken Buch 3 ignorieren (u. a. Anm. 1150). Ovid zeichnet also in *Ars* 3 keine reine Männerphantasie.

at hun føler hele sin Salighed deri, at hun næsten tiltrygler sig denne Hengivelse og dog er fri, saa er der først Nydelse, men dertil hører altid aandelig Indflydelse.	geben, daß sie ihre ganze Seligkeit darin empfindet, daß sie sich diese Hingabe geradezu erbettelt und doch frei ist, erst dann gibt es Genuß, dazu aber gehört stets ein geistiger Einfluss.
Cordelias freier Wille ist also nur insofern akzeptabel, als sie sich für Johannes entscheidet;[1455] ja, dann ist dieser „freie Wille" für ihn absolutes Stimulans: „Ich bin berauscht von dem Gedanken, daß sie in meiner Macht ist." (439)	

Darin liegt die ganze Perfidie von Johannes' Ansatz – und die Kritik Kierkegaards an Ovids *praeceptor*, dessen Rat zumeist auf unsichtbare Kontrolle aller Situationen abzielt (vgl. *si latet, ars prodest*, *Ars* 2,313). Und natürlich ist auch jenem daran gelegen, dass man einander interessant bleibt. „Einander" markiert meiner Meinung nach einen wichtigen Aspekt, den Downing übersieht[1456] – denn auch der Rat an die männlichen Liebesschüler ist dergestalt, dass diese sich ständig ent-individualisieren müss(t)en.[1457] Und genauso formt sich Johannes stets selbst, entsagt den Anflügen romantischer Liebe, die ihn gerade zu Beginn noch erfassen. Er ist sich selbst ein ebenso harter *praeceptor amoris* wie gegenüber allen anderen. Seine Manipulation Cordelias treibt er bis zu dem Punkt, dass er sie, ohne dass sie seine Einflussnahme bemerkt, dazu bringt, die gemeinsame Verlobung aufzulösen. Die emotionale Wirrnis auskostend verführt er sie schließlich zu einer gemeinsamen Liebesnacht, nach der er wie erwartet sofort das Interesse an ihr verliert: „[I]ch wünsche sie nie wieder zu sehen. [...] Ich habe sie geliebt; doch von nun an kann sie meine Seele nicht mehr beschäftigen." (521).

„Dass Cordelia für ihn nun im wahrsten Sinn des Wortes uninteressant geworden ist, da sie ihre Unschuld, ihres „Wesens Gehalt" nun verloren hat, damit jeder Widerstand, der für Johannes die Bedingung seiner Liebe gewesen war, unmöglich geworden ist, markiert die eine Seite dieser Trennung."[1458] In diesem Sinne dürfen wir wohl auch den Aphorismus von Kierkegaards Zeitgenossen Nietzsche[1459] in der *Morgenröthe* (1881) verstehen:

Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* 4,415, 255
Remedium amoris. – Immer noch hilft gegen die Liebe in den meisten Fällen jenes alte Radicalmittel: die Gegenliebe.

Die andere Seite ist, dass Johannes das Gelingen seines ästhetischen Experiments nun doch von diesem letzten Schritt abhängig macht. Nur vordergründig widerspricht er in dieser Übereinstimmung mit seinem Namensvetter Don Juan seinem bisherigen Fokus auf die Methode (*ars amoris*) statt auf ein Endziel. Eigentlich ist das ästhetische/poetische Prinzip konsequent zu Ende geführt, denn welche Liebesdichtung hätte je mehr beleuchtet als die aufregenden ersten Schritte einer Beziehung. Und auch die beiden Teile der *Ars amatoria* enden jeweils mit dem Schäferstündchen[1460] (ohne von vornherein darauf ausgerichtet

[1455] Vgl. Downing 1993, 117f.

[1456] Insofern ist auch sein Vorwurf der Misogynie an *Ars* 3 (1993, 119–123) mindestens zu differenzieren.

[1457] Eine Ausnahme bildet die allerdings nicht weiter ausgestaltete Epiphanie Apolls in Buch 2,493–510.

[1458] Liessmann 2017, 147.

[1459] Meinem Kollegen Patrick König verdanke ich den Hinweis auf „Das Tanzlied" in *Also sprach Zarathustra*, wo jener zu tanzenden Mädchen und über Cupido sagt: „Zürnt mir nicht, ihr schönen Tanzenden, wenn ich den kleinen Gott ein Wenig züchtige! Schreien wird er wohl und weinen, – aber zum Lachen ist er noch im Weinen!" (139, 22–24). Dies lässt unweigerlich an *Ars* 1,1–30 denken, v. a. an 9f. in der Formulierung sowie in der Antithese von Liebesleid und spielerischer Attitüde, in die das Amouröse überführt werden soll (nicht zufällig folgt für Cupidos Tanz mit den Mädchen ein „Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere", 140, 1).

[1460] Allerdings packt Johannes abends vor der Liebesnacht eine ungewöhnliche Emotionalität (519f.), die nicht so recht ins Bild und auch nicht zur *Ars amatoria* passt. Als wollte Kierkegaard diesen Unterschied betonen, ruft Jo-

zu sein). Dementsprechend hatte Johannes das Ende jeder seiner Beziehungen bereits zu Beginn auf ein halbes Jahr und die gemeinsame Liebesnacht festgelegt (429).[1461]

Wie also antwortet das RD *Tagebuch* auf eines seiner zentralen ADe, die *Ars amatoria*? „Sich in ein Mädchen hineindichten, ist eine Kunst" (429), analysiert Johannes zu Beginn, und es scheint, als habe Kierkegaard in ihm das Gedankenexperiment unternommen, diese Kunst der Verführung radikal in der ‚Realität' zu erproben. Seine Konkretisation der *Ars amatoria* scheint er mit seinen romantischen Zeitgenossen zu teilen: Ovids *praeceptor* lehrt eine egoistische Verführungskunst, die über Täuschung zu größtmöglicher Kontrolle des eigentlich Unkontrollierbaren führen will. Wirklich glücklich wird Johannes damit nicht, und wenn wir Cordelias Klagebriefe nach der Trennung, die der Herausgeber A an den Anfang des Tagebuchs stellt, lesen, wird klar, dass die Täuschung in Enttäuschung münden muss. Allerdings legt A.s Vorwort auch nahe, dass Cordelia in gewisser Hinsicht dennoch gewachsen ist an dem Erlebten.[1462] Das Urteil ist also nicht so eindeutig wie das Scheitern Eugen Onegins bei Puschkin; vielmehr scheint es Kierkegaard vorrangig um die gedankliche Auslotung des Themas zu gehen. „Sich in ein Mädchen hineindichten, ist eine Kunst", doch, so führt Johannes den Gedanken fort, „sich aus ihr herausdichten, ist ein Meisterstück". Mit den letzten Worten des *Tagebuchs* greift er das wieder auf:

S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Forførerens Dagbog* [25. Sept.], 410	**S. Kierkegaard, *Enten – Eller* 1.8 *Das Tagebuch des Verführers* [25. September]**, 521
Det var dog virkelig værd at vide, om man ikke skulde være istand til saaledes at digte sig ud af en Pige, at man kunde gjøre hende saa stolt, at hun bildte sig ind, at det var hende, der var kjed af Forholdet. Det kunde blive et ret interessant Efterspil, der i og for sig kunde have pychologisk Interesse og ved Siden heraf berige En med mange erotiske Iagttagelser.	Es wäre doch wirklich wissenswert, ob man etwa nicht imstande wäre, sich derart aus einem Mädchen herauszudichten, daß man sie so stolz machte, daß sie sich einbildete, sie selbst sei des Verhältnisses überdrüssig. Das könnte ein recht interessantes Nachspiel geben, das an sich psychologisches Interesse hätte und nebenbei einen mit manchen erotischen Beobachtungen bereichern könnte.

Dieses „Herausdichten" wäre freilich eine neue Form von *Remedia amoris*, in denen Johannes mit dem ovidischen *praeceptor amoris* wetteifern könnte. Es verweist zugleich auf einen zentralen Punkt der Kierkegaardschen Rezeption Ovids, den wir bisher immer nur gestreift haben. Sein Verführer ist nämlich nicht nur inhaltlich mit dem *praeceptor amoris* Ovids verschränkt, sondern imitiert, ja aemuliert die spezielle Autofiktion ovidischer Erotodidaxe. In beiden Charakteren treffen sich drei Ebenen: der *amator*/Liebende, der *praeceptor*/Lehrer und der *poeta*/Dichter, der die Übermittlung der anderen beiden Facetten organisiert (siehe Kap. III, insb. III.2, für eine nähere Analyse der Ebenen bei Ovid). Dass dadurch der Wahrheitsanspruch von Liebes- und Lehrbehauptung ins Wanken geraten kann, versucht Ovid zu verwischen: Sein *amator* wie sein idealer Schüler sind Figur gewordene elegische Motive, die als ‚real' präsen-

---

hannes aus: „Wie ist doch die ganze Natur so ominös! Voll Vorbedeutung ist mir der Vögel Flug, ihr Schrei [...]", 520 – genau diese Art von Inspiration hatte der *praeceptor amoris* in *Ars* 1,26 abgelehnt.

[1461] Vgl. Liessmann 2017, 147f.

[1462] Vgl. dazu Downing 1993, 127: „No one, I think, will doubt that Johannes has hurt Cordelia in his aesthetic development of her, in his programmatic confusion of poetry and reality in shaping their affair, and her in it. But I hope, too, that at least some will sense that he has also helped her to become a fuller person, that his poetization has also been her humanization." Möglicherweise teilte diese Hoffnung auch Kierkegaard selbst, der vermutlich seine eigene Beziehung bzw. seine Auflösung der Verlobung mit der zehn Jahre jüngeren Regine mit im *Tagebuch* verarbeitet hat (vgl. instruktiv: Wiemers, Carola: *Traumabewältigung eines Philosophen*, Deutschlandfunk 03.05.2013, https://www.deutschlandfunk.de/traumabewaeltigung-eines-philosophen.700.de.html?dram:article_id=245475; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

tiert werden. Über Johannes dagegen sagt A (und er selbst bestätigt es mehrfach): „Sein Leben ist ein Versuch gewesen, die Aufgabe eines poetischen Lebens zu realisieren." (353) Er will sich zur literarischen Figur stilisieren und alle oben genannten Ovid-Referenzen sowie zahlreiche weitere motivische und wörtliche Verweise auf Literatur dienen diesem Zweck.[1463] Johannes als Liebender und Künstler (vgl. oben zum 3. August): Beide Aspekte haben ihren Ursprung in Ovid, gerade wenn wir mit einbeziehen, dass der ‚Künstler' Johannes sich sowie Cordelia und überhaupt ihre Beziehung zum Kunstwerk machen möchte. Es ist also auf einer Ebene Johannes direkt, der die *Liebeskunst* imitiert, aemuliert, aber dadurch auch eine Positionierung des Tagebuchs dem AD *Ars amatoria* gegenüber,[1464] die wiederum in den Gesamtkontext von *Entweder – Oder* thematisch (Dualismus zwischen Ästhetik und Ethik) und poetologisch zugleich eingebunden ist. Denn die Verschränkung der ‚Literatur-Projekte' von Autor einer- und Ich-Persona andererseits traktiert Kierkegaard besonders. Die außergewöhnliche Struktur seines Werkes ist offensichtlich dafür angelegt, dies näher zu erkunden und, nahezu spielerisch, offen zu legen. Wir erinnern uns: Sein Werk veröffentlicht er als der Herausgeber „Victor Eremita", welcher die zufällig gefundene Sammlung von Texten zweier Autoren (A und B) herausgibt; unter den Werken A.s (*Entweder*) ist wiederum das *Tagebuch*, das A angeblich seinerseits nur herausgibt – Victor Eremita jedoch hält es für eine Schöpfung A.s (als Fiktion, nicht beruhend auf dessen Leben). Dadurch, dass diese Ebenen explizit mit dem Thema Fiktivität arbeiten, verweisen sie auf ihre eigene Fiktionalität, wobei sie jedoch selbst auf ihre Faktualität pochen, und das durchaus glaubwürdig. Realität und fiktive Realität werden gegeneinander ausgespielt, was auf allen Ebenen die Verlässlichkeit und damit die jeweiligen Selbst-Konzeptionen der Ich-Sprecher in Frage stellt.

> The fragmented multiplicity, or multiple fragmentation, that we encounter at every level of the work and at the heart of the 'Diary,' then, closely corresponds to a similar multiple fragmentation of the self. [...] In both these respects, Ovid might be said to anticipate Kierkegaard and certainly to offer important points of continuity with him. But as we have also seen, behind Ovid's ostensibly revolutionary program still lies a solidly classical understanding of the self, an understanding which reveals itself in his fundamentally Vergilian, 'georgic' conception of the all-powerful rule of (irrational) nature and man's emphatically fragile control over it; and in his fundamentally Propertian, 'elegiac' conception of the all-powerful rule of (irrational) passion in shaping one's person and actions. [...] In the 'Either' and 'Diary,' however, it is just this notion of a competing order, or reality, of underlying and somehow unifying human nature which seems no longer in force. The split between the reflective and immediate self which Kierkegaard multiplies in his vertical array and which was such a perversion in Ovid seems to be simply part of the nature of human reality.[1465]

So entsteht entsteht ein zwar künstlich geschaffenes, aber vielleicht umfassenderes, also real(istisch)eres Bild eines Ich, da die Ambivalenzen von Persönlichkeit nicht zur Durchbrechung des herrschenden Menschenbildes, sondern zu dessen umfassender Darstellung dienen – weil sich das Menschenbild geändert hat. Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* scheint mir im Lichte dieser Erkenntnisse ein ungeheuer wichtiger Beitrag zur Diskussion ovidischer Erotodidaxe, der präzise am AD angreift und doch seinen eigenen Standpunkt entfaltet, ein Standpunkt, der deutlich auf die Moderne verweist.

[1463] Vgl. ähnlich Downing 1993, 78.

[1464] Downing 1993, 82 = Downing 1988, 27.

[1465] Downing 1993, 90 mit weiterführenden Gedanken 90f.

II.5.4 Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel beleuchteten 300 Jahre münden in die nahezu umfassende Ablehnung ovidischer Dichtung der Romantiker.[1466] Doch sie beginnen mit einer *aetas Ovidiana Francogallica*; Qualität und Quantität[1467] der Rezeption belegen, wie Ovid im 17. und 18. Jahrhundert literarische, ästhetische, ja kulturelle Fragestellungen Frankreichs inspirieren und beantworten konnte.[1468] Insbesondere die Beziehung zwischen französischem *amour* und ovidischem *amor* erweist sich als einzigartig. Die *galanterie* entsteht nicht zuletzt entlang ovidischer *praecepta*, die *Ars amatoria* etabliert sich als Grundtext, als „Bibel der *galanterie*". Verwandt waren offenbar die sozialen Umstände von Ovids römischer und vor allem Pariser Leserschaft: „la luminosità di sfondi cittadini, da cui emerge la bellezza e la grazia femminile, la finezza del gentiluomo galante; il gusto di vivere nel raffinato gioco amoroso, lontano dalle responsabilità della vita politica e militare."[1469] So erlebt ovidische Erotodidaxe, vor allem die *Ars amatoria*, nach dem späten Mittelalter eine zweite Hochzeit der Rezeption mit gesellschaftlicher Relevanz (eine dritte, wenn wir ihre Entstehungszeit mit einberechnen). Zugleich wird ihre Konkretisation in dieser Zeit stark geformt, es entsteht ein Bild des Werkes, das lange, vielleicht bis heute, seine Nachwirkungen hat. Der *praeceptor amoris* wird Franzose, so könnte man die Sicht von Zeitgenossen aus anderen Ländern zuspitzen. Die verschiedenen Facetten ovidischer Liebeskonzeption boten Anknüpfungspunkte für alle Strömungen der *galanterie*,[1470] so konnte man *ut ameris, amabilis esto* in den Fokus rücken und einen respektvolleren Umgang mit Frauen. In England lebte der *Ovidianism* des 16. Jahrhunderts in der *Restoration* Ende des 17. Jahrhunderts noch einmal freizügig und tendenziell misogyn auf, ehe zunehmend puritanische Moral tonangebend wurde. Für sie verkörpert, wie auch zusehends im restlichen Europa, Ovid die libertine Form der *galanterie*, die der Liebe ihre Schrecken zu nehmen versuchte, indem man sie „zu einem Gesellschaftspiel machte".[1471] Diese Befreiung des Instinkts, zugleich nobilitiert durch die Einbettung in ein rationales System (selbst wenn das bei der Liebe nicht letztgültig funktioniert), imponiert auch den Denkern der französischen Aufklärung. *Quod nunc ratio est, impetus ante fuit* – von der Liebe zum System, so könnte man den Ansatz überschreiben, oder, wie oben: „Disziplinierung des Karneval".[1472] So ist Ovid einmal mehr der moderne Poet: Sein Ansatz scheint wissenschaftlich und umfassend, ohne Negierung von Gefühlen und Sinnlichkeit, *amor* und *ratio* schließen sich bei ihm nicht aus; er schafft eine Balance zwischen Natur und Zivilisation und zugleich gelingt ihm das Kunststück, dies alles in die Lust beziehungsweise den Luxus poetischer Gewandung zu überführen.[1473] Die Aufklärer machen sich dabei ins-

---

[1466] Vgl. Hopkins 2012, 197f.

[1467] Hier besonders auffallend die Menge an Übertragungen (II.5.1.3; vgl. Hexter 2007, 1326). „Né l'Italia conta forse in tutti i secoli della sua letteratura tante versioni e imitazioni dell'*Arte di amare* quante ne produsse allora la Francia." – Loubère 2011, 51 hält die Aussage für noch immer zutreffend, sie stammt von Carducci, Giosue: *Pagine di Storia Letteraria*, Bologna 1920, 356.

[1468] Taylor 2017, 3; Hopkins 2012, 198.

[1469] Battista 2010, 144 entnimmt diese Beschreibung der „metropoli galante" Rom der Monographie *Ovidio* von Salvatore D'Elia (Napoli 1959, 198) und setzt sie in Bezug zu Paris im 17. Jh.

[1470] Taylor 2017, 77.

[1471] Schumacher 2010, 56.

[1472] Vgl. Loubère 2007a, 79: „Cette œuvre trouve une résonance particulière à l'heure de l'Encyclopédie et du libertinage, car elle rejoint l'obsession erotique des Lumières, son désir de maîtrise et de rationalisation. Cependant, l'hégémonie du modèle antique n'est pas totale et nombreux sont les auteurs qui essaient de dépasser Ovide ou de s'en passer, pour écrire leur propre Art d'aimer."

[1473] Vgl. Denis 2001, 303f.

besondere das Potenzial des Genres *ars amandi* zunutze, als sozialtheoretischer, ja sozialkritischer Kommentar zu fungieren, wobei *amor* synekdochisch für die Gesellschaft beleuchtet wird (vgl. III.5). Als anekdotische Randnotiz sei an dieser Stelle ein besonderer Beleg zitiert, wie sich der aufklärerische Geist mit Ovid zusammentun konnte. Der anonyme Autor des *Theophrastus redivivus* (17. Jahrhundert, zeitlich/örtlich nicht genauer zu bestimmen), einer der ersten atheistischen Traktate, aufgrund seiner Brisanz nur heimlich als Handschrift verbreitet, integriert in seinen Text *Ars* 1,57–59, um den Marienkult zu karikieren:[1474]

anon., *Theophrastus redivivus* 3,5/373, 506 ≈ ***Ars* 1,57–59**	
Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos, aequore quot pisces, fronde teguntur aves, quot coelum stellas, habet haec tot nomina Virgo.	Wie Gargara Äcker, wie Methymna Wein hat, wie im Meer Fische, im Laub Vögel stecken, wie der Himmel Sterne, so viele Namen hat diese Jungfrau.
Gegenüber dem AD ist nur der letzte Halbvers ausgetauscht (dort eigentlich: *tot habet tua Roma puellas*). Der anonyme Autor kontinuiert, vielleicht unbewusst, die Panegyrik-Parodie, die bereits bei Ovid zeittypisches patriotisches Rom-/Italien-Lob satirisch verzerrt.[1475] Ebenso kontinuativ wirkt in der Absage an die göttliche Jungfrau die ironische Abkehr des ovidischen *praeceptor* von der überhöhten *puella/domina* der Elegie fort: Aus einer unvergleichlichen, einzigartigen *puella*, Herrin über die Gefühlswelt des *amator* und Fixstern der Dichtung wird eine unendliche Menge an möglichen Adressatinnen der Liebeswerbung.[1476] Vers 60 ist bei Ovid übrigens Venus gewidmet, der *mater Aeneae*, die sich Rom zum Sitz auserkoren habe. Wer das AD kennt, wird diese Kontrastfolie zur *Virgo* Maria mitlesen.	

Gerade die Popularität der *Ars amatoria* litt unter der Ablösung des systematisierungsfreudigen Geistes der Aufklärung und unter neuen Kunst- wie Liebeskonzepten.[1477] Zwar hatte es auch zuvor stets Übertragungen gegeben, die versuchten, gegen den aufklärerischen Materialismus oder Sensualismus eine moralisch konservativere Version einer *ars amandi* zu verfassen[1478] oder einen Ausgleich von körperlichen Freuden und respektvoller, echter Liebe zu finden. Doch nun verliert das Genre an sich an Bedeutung, Romane übernehmen die Behandlung von Liebes-(theoretischen) Fragen.[1479] Dies betrifft auch die *Remedia amoris*. Zwar üben sie eine gewisse Faszination aus, weil sie Ovid als Meister der Liebe zum Trotz in gewisser Weise als Anti-*Ars amatoria* gesehen werden. Doch je mehr sich die Erkenntnis durchsetzt, dass es sich keineswegs um eine Palinodie handelt, sondern vielmehr um eine Fortführung der *Liebeskunst*, umso mehr rückt der eh schon kleinere Part des Werkpaares aus dem Blickfeld. Die dieser Neubewertung zugrundeliegende philologische Perspektivierung von Texten, die in der kritischen Rezeption Einzug hält, stößt vor allem im 19. Jahrhundert eine Neueinschätzung der *Ars amatoria* an als (satirische) Beschreibung der Gesellschaft ihrer Entstehungszeit.[1480] Diese Perspektive nimmt der *Liebeskunst* jedoch ihre Unmittelbarkeit, ihre erotodidaktische Relevanz für die Jetzt-Zeit.

Nur wenige, wie Kierkegaard, betrachteten dies als Chance, nach der (literarästhetischen) Psychologie nicht nur des Verführers, sondern auch des *praeceptor* und *poeta* zu fragen. Für die meisten Dichter der Romantik war der Fall simpler: Die *Ars amatoria* war einfach nicht mehr relevant, sie galt als Prototyp verfehlter Liebe (darin herrschte Übereinstimmung mit konservativeren Denkern z. B. des englischen Viktorianismus). Je mehr sich die Libertins und *rakes* Ovids *praeceptor* zu eigen gemacht hatten, je mehr

[1474] Vgl. Socas 1995, CXVf.
[1475] Siehe Hollis 1977, 42.
[1476] Dimundo 2003, 57.
[1477] Vgl. Loubère 2011, 357f.; Ziolkowski 2014, 387.
[1478] Vgl. Loubère 2007, 87.
[1479] Vgl. Loubère 2007, 221.
[1480] Vgl. Loubère 2007a, 79–91.

dadurch sein Werk auf Verführung als Spiel reduziert wurde, desto mehr musste es der nun kommende Zeitgeist ablehnen. Die Romantiker betonten die echt empfundenen Gefühle, die Kraft des Augenblicks und der Natur – es verwundert nicht, dass sie die Idee einer erlernten Kunst der amourösen Interaktion ablehnten. (Die Forderung nach ‚echter Empfindung' in der Poesie führte freilich auch zu einer Abwertung von Ovids Elegien, den *Amores* wie der Exilliteratur.) Die romantische Vorstellung von Kunst als spontane Äußerung des Genius musste nicht nur mit Ovids *ars* als systematischer *techne* kollidieren, sondern bewirkte, dass seine Dichtung generell als zu verspielt, zu artifiziell, zu rhetorisch kritisiert wurde. Nun wendet sich zum ersten Mal auch ein Großteil der Schriftsteller von Ovid ab, nur die *Metamorphosen* trifft das in reduziertem Maße.[1481] Kurzum:

> Ein Glück für Ovid, daß sein zweitausendster Geburtstag nicht in das 19. Jahrhundert gefallen ist! [...] Das 19. Jahrhundert – es reicht in unserem Sinne bis zum Jahr 1914 – moralisierte an Ovid herum, sprach ihm Herz, Charakter und Dichtertum ab und ließ lediglich sein virtuoses Formtalent gelten – widerwillig genug. Am höchsten in der offiziellen Wertschätzung standen seine „Metamorphosen"; gewiß eines seiner gelungensten Gedichte, aber fast das einzige, das sich als Schul-Lektüre eignet. Ovids andere Meisterwerke, seine „Amores" und seine „Ars amatoria", künstlerisch nicht minder vollendet als jenes, mußten dafür büßen, daß ihre Stoffe den Anstandskodex der Zeit schockierten. Gelesen wurden sie natürlich doch.[1482]

[1481] „Die für die *Metamorphosen* kaum haltbare These, daß mit dem 18. Jahrhundert die Wirkung Ovids auf die europäische Literatur allmählich verebbe, gilt für die Liebesdichtungen durchaus." (Harzer 2002, 56).

[1482] So der Schriftsteller Josef Eberle 1959, 35.

II.6 20. & 21. Jahrhundert

II.6.1 1900–1970

II.6.1.1 Alte Ansichten

Zunächst blieben die „im 19. Jahrhundert gesäten Vorurteile“[1483] gegenüber Ovids elegischer Dichtung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bestehen. Wo der Zeitgeist von einer konservativen Prüderie geprägt war, wurde die *Ars amatoria* als zu frivol abgelehnt: „poison“, „pornography“, „vade-mecum in wantonness“, „perhaps the most immoral work ever written by a man of genius“.[1484] In den USA wurde der Import des Werkes noch 1928 zollbehördlich untersagt; die Stadt San Francisco verbot 1929 sogar auch inländisch hergestellte Ausgaben.[1485] Einheitlich war die offizielle Linie hier freilich nicht; bereits 1894 hatte ein Richter des N.Y. Surpreme Court eine Klage abgeschmettert, die sich gegen ‚obszöne‘ Werke wie *Ars*, *Decamerone* (II.4.1.1) und andere gewendet hatte: Vereinzelte Passagen erotischen Inhalts, machten die Klassiker der Weltliteratur nicht gleich zu Pornographie; weiterhin seien sie kein Grund für ein Verbot, würden sie doch sowieso nicht gekauft oder geschätzt von „the class of people from whom unclean publications ought to be withheld“ und aus diesem Grund sei auch besonderer Schutz der Jugend nicht vonnöten.[1486] Mit ähnlicher Begründung wurde 1930 auch das genannte Import-Verbot gegen die *Ars amatoria* aufgehoben, denn zwar bestand das Gesetz gegen die Einfuhr obszöner oder unmoralischer Literatur noch, aber es gab eine Klausel, „That the Secretary of the Treasury may, in his discretion, admit the so-called classics or books of recognized and established literary or scientific merit.“[1487] Und unter diese Ausnahmeregelung fiel die *Ars*. Den solcher Behandlung zugrundeliegenden Widersinn moniert Otto M. Mittler im Vorwort zu seiner *Ars*-Übersetzung (1920):

Otto M. Mittler, *Ovid. Drei Bücher über Liebeskunst, Heilmittel gegen die Liebe*, [Vorwort][1488]
[D]ie Besprechungen der ‚Ars Amatoria‘, wie sie sich in den meisten Literaturgeschichtsbüchern finden, machen parallel gelesen den Eindruck einer Lehrerkonferenz, […] deren Beschluß ungefähr lautet, daß die ‚Ars Amatoria‘ zwar eine unverantwortliche Büberei und ein Zeichen der liederlichsten und verworfensten Gesinnung sei, daß man aber in Anbetracht der guten Leistungen, die der Schüler Ovid in der lateinischen Sprache aufzuweisen habe und des Umstandes, daß die ‚Metamorphosen‘ zur Einführung der Gymnasiasten in die lateinische Metrik schlechterdings

[1483] Stein 2004, 6

[1484] Gibson 1996, 3: „In a popular Literary History of Rome which was first published in 1909 and reached a 3rd edition in 1953, J. Wight Duff proclaimed the poem ‘poison’, ‘pornography’ and a ‘vade-mecum in wantonness’. The 11th edition of the Encyclopaedia Britannica (1911) pronounced the Ars ‘perhaps the most immoral work ever written by a man of genius’.“ (Gibson merkt jedoch an, dass Duff bspw. sein Urteil noch differenziert.) Vgl. Dalzell 1996, 132f.; Myerowitz 1985, 20–23; Holzberg 1981, 189.

[1485] Green 1990, 224; Lyon Haight 1955, 2; Green 1990, 336: „The authorized ALA catalog of 1904 banned Ovid, Rabelais, Boccaccio …“ (zu Letzterem: II.4.1.1).

[1486] So paraphrasiert und zitiert bei Green 1990, 360.

[1487] So zitiert bei Lyon Haight 1955, 2.

[1488] Zitiert nach Schmitzer 2018, 456. „[Ü]brigens gehört Mittler auch zu denjenigen Lesern Ovids, die sehr wohl zwischen Literatur und Leben zu scheiden wussten, wozu sich die universitäre Philologie noch Jahrzehnte Zeit ließ und was in Teilen der Schulphilologie bis heute nicht völlig akzeptiert ist.“ (ebd. 458).

nicht entbehrt werden könnten, für diesmal mit Rücksicht auf die geäußerte Reue des Knaben vom consilium abeundi absehen [...] wolle.

Doch darin sahen einige Verlage auch eine vielversprechende Verkaufsstrategie.

> [T]the reception of the *Ars* and *Remedia* from the early seventeenth century onwards was marked by a trend that positioned Ovid's erotodidactic works as scandalous works of 'drollery', titillation, and even pornography. From the first publication of Thomas Heywood's *Loues Schoole* around 1600; the 1662 publication of *Ovid De Arte Amandi and the Remedy of Love Englished: As Also the Lovs of Hero and Leander, a Mock-Poem: Together with Choice poems, and Rare Pieces of Drollery by various authors* (its popularity such that it ran to six editions); Henry Fielding's 1747 *Ovid's Art of Love Paraphrased, and Adapted to the Present Time* (reissued in 1760 as *The Lovers Assistant, or New Art of Love*); through numerous twentieth-century English translations which exploited the pornographic potential of the *Ars* (see Gibson (1996)) with 'erotic' illustrations and titillating 'blurbs'; to Walerian Borowczyk's 1983 Film *Ars Amandi or Art of Love*, and the 1989 special 'Sexual Arts Issue' of Forum magazine – '196 pages (not to be missed!) on oral sex, masturbation, sm, massage, sexual surprises and more …' – featuring an illustrated free translation of the first two books of the *Ars* by Peter Jones.[1489]

Und so konnte man einerseits darauf setzen, dem Geschmack des Publikums nachzukommen, wobei man andererseits quasi als Schutz für sich und die Kundschaft beanspruchen konnte, einen Autor von Weltrang zu verlegen. Um der zwangsläufigen Enttäuschung entgegenzuwirken, da besonders viel Erotisches in der *Ars* gar nicht geboten ist, fügte man – so scheint es – gerne freizügige Illustrationen ein.[1490] Derlei Vermarktung dürfte umgekehrt den verzerrten Ruf der *Ars* befeuert haben. Und da diese eigentlich überholte Konkretisation so stets tradiert wurde, blieb der „Nervenkitzel" Antrieb für den Durchschnittsleser, sich gerade diesem Klassiker der Weltliteratur mit Neugier zu nähern.[1491] Aber sogar in einer literaturwissenschaftlichen Einführung heißt es noch 1968: „Propertius and Tibullus write about love; Ovid writes about sex".[1492] Kein Wunder, dass Ovid in Verhandlungen über Fragen der Sexualmoral immer wieder als Gallionsfigur eines abzulehnenden emotionslosen Sensualismus herhalten musste (siehe folgende Ausführungen).[1493] Dabei hatten gerade einige deutsche Altphilologen, unter denen bereits um die Jahrhundertwende gestiegenes Interesse an der *Ars amatoria* herrschte[1494] (u. a. Brandts noch lange einziger wissenschaftlicher Kommentar zur *Ars* entstand),[1495] im Lichte besonders des Einsatzes rhetorischer

---

[1489] Liveley 2006, 320 Anm. 2. Vgl. die Abschnitte zu Heywood (II.5.1.4), Fielding (II.5.2.1), Borowczyk (II.6.2.3).

[1490] Gibson 1996, 4.; vgl. Schmidt 2016, 461: „Die immer wieder neu herausgebrachten deutschen Übersetzungen oder zweisprachigen Ausgaben präsentieren auf Schutzumschlag oder Deckel antike Darstellungen eines nackten Liebespaars oder eines Liebesakts aus Pompeji. [...] Aber Sexualkundler und Pornoliebhaber kommen in der *Ars amatoria* kaum auf ihre Kosten." Ein Beispiel für derlei Illustrationen: Brinitzers *Liebeskunst ganz* prosaisch, II.6.1.2.

[1491] F.W. Lenz in seiner *Ars*-Ausgabe/-Übersetzung von 1969, 7: „Ovids Liebeskunst gehört wie Boccaccios 'Decamerone', Chaucers 'Canterbury Tales', Balzacs 'Contes drolatiques' [...] zu den Werken der Weltliteratur, an die der Durchschnittsleser mit einem Gefühl der Sensation herantritt, weil er sich von ihrer Lektüre einen Nervenkitzel und angenehme sinnliche Erregung verspricht."

[1492] Copley 1968, 268.

[1493] Vgl. Gibson 1996, 4: „One generation accepts the apparent distortion of the poem by the previous generation, in order to allow the poem to become a space for the battleground between them over public sexual mores ".

[1494] Siehe die Forschungsbeiträge, die Myerowitz 1985, 192 Anm. 7 auflistet.

[1495] *P. Ovidi Nasonis de arte amandi. Libri tres erklärt von Paul Brandt*, Leipzig 1902, wobei sich der Kommentar eher als Erläuterung für vermehrten Lektüregenuss verstand (vgl. Brandt 1902, V–VIII).

Finesse eine leichte Kursänderung in der Bewertung der *Liebeskunst* angestoßen.[1496] Stellvertretend[1497] bietet es sich an, hier das Urteil aus der wirkmächtigen Literaturgeschichte von Schanz-Hosius auszugsweise zu zitieren:

Schanz-Hosius, *Geschichte der Römischen Literatur* […] 2, „Die ovidischen Liebespoesien", 227
Feinste Beobachtungskunst vereinigte sich mit reichster Erfindungsgabe und glänzender Formgebung, um dieses Gemälde römischer Halbwelt, bei dem natürlich Obszönitäten nicht fehlen, immerhin zurücktreten, zu einem Meisterstück der Darstellungskunst zu machen, das die Verhältnisse der damaligen Welt mit feinen und auch groben Pinselstrichen zeichnet. Nur ein so scharfsichtiger Beobachter wie Ovid konnte ein solches Gemälde liefern, nur ein so oberflächlich angelegter Mann konnte dabei stehen bleiben, ohne einen tiefern sozialen oder ethischen Hintergrund zu schaffen.

Ähnlich lobt Eduard Norden die Invention der *Ars* bei dem sonst zu unbeherrschten Ovid; die *Remedia amoris* hält er dagegen für „unerträglich"[1498] und ist damit nicht alleine. Nicht nur habe Ovid ein Thema noch einmal aufgegossen, das ihn zu dem Zeitpunkt schon nicht mehr recht interessierte – man denke an Wilamowitz' häufig zitiertes Diktum, die *Remedia* seien „ein matter Aufguß auf die Teeblätter, aus denen der Gewürztrank der ‚Ars' bereitet worden ist";[1499] nahezu einmütig wird ihnen zudem der Status als Poesie abgesprochen: „[I] *Remedia amoris* non meritano di entrare nel novero delle opere poetiche quasi in nessun punto; anzi, essi sono un esempio di 'antipoesia'."[1500]

Henri Bornecque, *Ovide. Les Remèdes a l'amour […]*, „Introduction", VIIf.	
L'*Art d'Aimer* avait été accueilli avec faveur. Cependant on avait reproché au poète le choix du sujet et la manière dont il l'avait traité. Pour réprondre à ces critiques, Ovide, peu de temps après l'*Art d'Aimer*, composa les *Remèdes à l'amour*, publiés en 2 ou 3 après Jésus-Christ. […] Ce qu'il importe de retenir, c'est qu'Ovide n'a pas choisi le sujet; il lui a été en quelque sorte imposé par la nécessité de se défendre. On s'aperçoit assez que le poète ne s'est pas ici laissé guider par son inspiration. […] De plus, on ne trouve ni la même grâce que dans l'*Art d'Aimer*, ni surtout le même piquant de nouveauté que dans les œuvres précédentes: les exemples choisis, les procédés de développement, le détail même, rappellent trop souvent quelque ouvrage antérieur d'Ovide.	Die *Kunst des Liebens* war mit Wohlwollen aufgenommen worden. Allerdings hatte man dem Dichter die Wahl des Themas vorgeworfen und die Weise, wie er es behandelt hatte. Um auf diese Kritiker zu reagieren, verfasste Ovid, kurze Zeit nach der *Kunst des Liebens*, die *Heilmittel für die Liebe*, veröffentlicht 2 oder 3 nach Christi Geburt. […] Wichtig festzuhalten ist, dass sich Ovid das Thema nicht ausgesucht hat; es wurde ihm in gewisser Weise aufgezwungen durch die Notwendigkeit sich zu verteidigen. Man bemerkt zur Genüge, dass der Dichter sich hier nicht von seiner Inspiration leiten ließ. […] Zudem findet man weder dieselbe Anmut wie in der *Kunst des Liebens* noch vor allem denselben Reiz der Neuheit wie in den früheren Werken: Die ausgewählten Beispiele, die Methoden der Entwicklung, überhaupt Details wiederholen zu häufig irgendein vorheriges Werk Ovids.
Der erste Teil des Urteils könnte direkt einem mittelalterlichen *accessus* zu den Werken entnommen sein (II.3.2.3) – verwunderlich, noch 1930 die *Remedia* als biographisch notwendige Palinodie aufgefasst zu finden. Diese beinhalte	

[1496] Diese war zeitgleich bei der idealistischen Kritik Italiens, anknüpfend an die Romantiker, häufig noch Hauptbemängelung v. a. an den *Amores*, aber auch der *Ars* (Fedeli 1999, CVIf.).

[1497] Vgl. für weitere Holzberg 1981, 188f.

[1498] Norden, *Die römische Literatur* (1910), siehe Stroh 1969, 126.

[1499] So als Ausspruch berichtet bei Lenz 1960, 3; vgl. das Urteil Edgar Martinis in seiner *Einleitung zu Ovid* (posthum 1933; siehe Fedeli CVIIf.).

[1500] Der italienische Schriftsteller und Politiker Tommaso Fiore lässt kaum ein gutes Haar an Ovid; seine Kritik zu (*Ars* und) *Remedia* fasst Fedeli 1999, CVI wie oben zitiert zusammen [Übersetzung: „[D]ie *Remedia amoris* verdienen in quasi keiner Hinsicht, erneut unter die Dichtungen aufgenommen zu werden; im Gegenteil, jene sind ein Beispiel von ‚Antipoesie'"].

dennoch in manchen Passagen „un libertinage trop accentué“ (IX). Bornecque verweist auch auf die Rezeption der *Remedia*, welche in der Antike schon weniger populär und in der Moderne geradezu vernachlässigt worden seien; wenn überhaupt, habe man sie nur untersucht ob der Form (IX). Ähnlich motiviert, nämlich bloß durch philologischen Drang zur Vollständigkeit, scheint auch seine Herausgeberschaft der *Remedia*.

Demgegenüber entstehen von 1902 bis 1922 gleich sechs deutsche Übertragungen der *Ars amatoria*, was paradoxerweise einerseits parallel mit der wissenschaftlichen Erschließung zu laufen scheint, andererseits offenbar gerade Reflex der bisherigen Ablehnung durch die klassische Philologie sein könnte: Schmitzer jedenfalls sieht darin die Hoffnung auf größeres Interesse bei einer breiteren Öffentlichkeit, die durch Texte einer „nicht-kanonischen Antike“ angesprochen werden sollte.[1501] Das Spektrum der Textversionen reicht dabei von der stärker gebundenen[1502] Übersetzung bis zur aktualisierenden Nachdichtung – wie **Eduard Stemplinger**s ***Vom Dirndel- und Buab'nfang. Frei nach Ovids ars amatoria*** (1922).[1503] Nachdem er 1905 bereits den *Horaz in der Lederhos'n* hatte auferstehen lassen, engagiert er sich nun als baierischer „Dolmetscher“, der dem Liebeslehrer Ovid „erwachsene Schlierseer Dirndeln und Buben unter seinen Katheder setze[n]“ möchte (5, „Vorwort zur ersten Auflage“). Dementsprechend ist seine dreiteilige Nachdichtung gestaltet: stark aktualisierend in Sprache und Inhalt – das Techtelmechtel nach dem Gastmahl beispielsweise wird überführt in den Brauch des Fensterlns – sowie mit der Tendenz zur Autonomie vor allem bei den mythischen Exempla, die zumeist mit Geschichten aus der Jetzt-Zeit neugedichtet sind. „Daß an Stelle von Rom deutsche Verhältnisse treten,“[1504] gefiel Stemplinger bereits an van der Aelsts Version (II.4.3.3), die er 1904 besprach. Wie jener, aber in reduziertem Umfang, ist auch Stemplinger darauf bedacht, seine Übertragung den sittlichen Vorstellungen der Zielkultur anzupassen. Dementsprechend fehlen einmal mehr die Passagen zu Sex (und Überlistung von Wächtern) am Ende der beiden Lehrgänge (was bei Übersetzungen nicht mehr Usus war). Andererseits versucht Stemplinger, van der Aelsts „Langeweile [...] bei der Trockenheit der Erörterung“[1505] zu vermeiden, und lässt durchaus Ovids satirische Ader in seine Beschreibungen einfließen, beispielsweise in jene des glatzköpfigen Pfarrers bei der Beichte (38–43), welche die Überlegungen rund um Drängen auf Sex (inklusive der Erzählpartie zu Achill und Deidamia) gegen Ende von Buch 1 imitierend ersetzt. Oder, wenn Stemplingers Liebeslehrer leicht expandierend *Ars* 3,525–576 wiedergibt, indem er verschiedene Männer(typen) karikierend vorstellt (111–115): den eitlen Muckel, den seelenguten Martel, den dummen Toni, … und als letzten:

Eduard Stemplinger, *Vom Dirndel- und Buabn'fang* 3, 115
Der Nazi lüagt, so oft er's Maul auftuat, / Er kann nöt d' Wahrheit sag'n, dös liegt im Bluat. Geht's nach sei'm Red'n, so bringt er alles um, / So drah'n si alle Dirndeln 's Halserl krumm. Mei, Dirndel, laß ihn red'n, sag nix dawider, / Am nächsten Tag erzählt er's anders wieder. Und fürcht ihn nöt: is lauter G'wasch und G'red', / Die Hund', die recht viel bell'n, die beißen nöt.

[1501] Schmitzer 2018, 449; zu den Übertragungen 449–458, diese sind: Blümner 1902; Ettlinger 1906; von Gleichen-Rußwurm 1906; Mittler 1920; Hohenemser 1921 (bibliographische Details siehe Schmitzers Literaturverzeichnis 464). Dazu kommt Stemplingers Nachdichtung, die ich im Folgenden bespreche.

[1502] Dass auch hier chauvinistische oder prüde Moralvorstellungen die Re.produktion von Textpassagen, welche die *puella/domina*, weibliche Sexualität oder sexuelle Gewalt thematisieren, beeinflussten und zu Autonomieentscheidungen führten, die das Textverständnis erschwerten oder verschoben, zeigt Holzberg 2020.

[1503] 2001 auch eine Übertragung ins Schweizerdeutsche: *Em Liebhaber sys Fach. (Ars amatoria). Publius Ovidius Naso. Übersétzt ouf Zurituutsch vom Félix E. Wyss*, Zürich 2001.

[1504] Stemplinger 1904, 396.

[1505] Stemplinger 1904, 394.

Darin freilich täuschte sich Stemplingers *praeceptor* – und wie Ovid traf auch den bayerischen Autor die Rache der Machthaber in Folge andauernder Differenzen. 1934 schied er laut Urkunde auf eigenes „Ansuchen wegen nachgewiesener Dienstunfähigkeit" aus dem Beruf als Gymnasiallehrer aus, und 1941 ließ der nationalsozialistische Bürgermeister seine Rosenheimer Wohnung beschlagnahmen, woraufhin er in sein Wochenendhaus im gut 20 Kilometer entfernten Elbach zog.[1506]

Stemplinger (Jahrgang 1870) hatte erwachsene Schüler und Schülerinnen als Adressaten für sein Werk gewählt. Und es ist äußerst unwahrscheinlich, dass die *Ars amatoria* in der Kaiserzeit Bestandteil schulischer Lektüre war – das galt bis lange ins 20. Jahrhundert hinein.[1507] Überhaupt blieb Ovids Ansehen und Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinter anderen antiken Dichtern zurück, und so wunderte sich Coon 1930 in seiner Wirkungsgeschichte Ovids seit der Renaissance: „Somehow – it is not easy to understand how – the second-rate Roman poet won his way directly to the hearts of the first-rate poets of Italy, France, Spain, Germany, and England."[1508] Ovids Erotodidaxe freilich stand weiterhin modellhaft für die Idee von lehrbarer Liebe, und gerade in Frankreich lassen sich noch immer einige Beispiele für derlei *arts d'amour* finden.[1509]

Jean Fauconney, *L'art d'aimer. École d'amour* (Paris 1907)**, 246**	
Le divin Ovide, enseignait aux dames Romaines la conduite qu'elles devaient suivre vis-à-vis des hommes, ses préceptes sont toujours bons et certes les femmes d'aujourd'hui ne peuvent que bien se trouver d'y puiser l'art de se faire aimer ou de se faire désirer.	Der göttliche Ovid lehrte die römischen Damen das Verhalten, das sie befolgen mussten gegenüber den Männern; seine Regeln sind noch immer gut und sicherlich können die Frauen von heute es nur gut finden, daraus die Kunst zu ziehen, dafür zu sorgen, dass sie geliebt oder begehrt werden.[1510]

Die Literatin **Aurel** (eigentlich: Aurélie Octavie Gabrielle Antoinette de Faucamberge) jedoch trat für eine Problematisierung dieser affirmativ-kontinuativen Rezeption ein. In einer eigenen Prosa-Abhandlung ***L'art d'aimer*** (zuerst Paris 1927) definiert sie zunächst fünf ‚Zeitalter'/Zustände der Liebe („états d'amour"), deren erstes, das antike, das Zeitalter des Misstrauens („l'état de méfiance"), prototypisch von Ovid[1511] vertreten wird, welcher Liebe als kriegerische Eroberung oder Jagd durch den Mann betrachtet

---

[1506] Czoik s. a., Absatz 4.

[1507] Vgl. Schmitzer 2018, 458f.; Hohnen, Paul: *Ovidlektüre in den zwanziger Jahren*, Altsprachlicher Unterricht 27.4/1984, 53–70. 1937 konstatieren Alton/Wormell: „The *Ars amatoria* is perhaps the only Latin poem which compares with the *Georgics* in brilliance, finish, accomplishment. Few of us, however, would have the courage to place the *Ars* on a school course." (Alton/Wormell 1995, 30).

[1508] Coon 1930, 277. C.S. Lewis scheint Ovids Erotodidaxe gekannt und als satirische Behandlung der Thematik geschätzt zu haben, so Boler, Michael: *Screwtape's Remedy for Love: Lewis and Ovid*, Renascence: Essays on Values in Literature Vol. 71.1/2019, 21–38.

[1509] Vgl. neben den im Fließtext zitierten u. a. *Le petit art d'aimer* in 14 Kapiteln an Frauen von Armand Silvestre (Paris 1897; Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675412h/f7.item.zoom – zuletzt aufgerufen am 02.04.2022) bzw. Jean d'Herbenoires *L'art de se faire aimer. 1000 conseils d'amour à l'usage des amants, des fiancés et des époux* (Paris 1913; Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5487157g/f8.item.texteImage; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1510] Für eine wichtigere Rolle der Frau als Leserin/Adressatin vgl. auch Armand Silvestre (Anm. 1509), der sich in seinen 14 Kapiteln ausschließlich an Frauen wendet.

[1511] In die Thematik war sie gut eingearbeitet: Eine Vorstudie *Ovide et l'art d'aimer* erschien in „La grande revue" 106/1921 (Juli–Okt.), 365–379, wo die Gedanken aus *L'art d'aimer*, 79–105 bereits fast vollständig vorformuliert sind; im Laufe ihrer Karriere folgen zahlreiche Titel zum Thema Liebe, auch in direkter Nachfolge der *L'art d'aimer*:

habe (siehe insb. 65). Ovids *Ars* beleuchtet sie näher, denn vor dieser Negativfolie[1512] skizziert sie ihren eigenen Entwurf gelungener Liebe.

Aurel, *L'art d'aimer*, „Preface", 78	
Pour cela, révisons le cœur barbare aux muscles raides, aux réactions brutales et cassantes. Ovide en a fourni, dans son art d'aimer, le type caduc. La femme n'y est que serve de l'amour masculin. Le cœur-femme y est donc forcé, machiné au bon plaisir du mâle. La femme n'est là qu'un malheureux conformiste, état dont elle sortira peu à peu à force d'individualisme.	Lassen Sie uns dafür einen Blick werfen auf das barbarische Herz mit seinen starren Muskeln, seinen ungehobelten und schroffen Reaktionen. Ovid hat davon, in seiner *Kunst des Liebens*, den überholten Typus vorgelegt. Die Frau ist nichts als Leibeigene der männlichen Liebe. Das Herz der Frau wird also verbogen, korrumpiert zum Vergnügen des männlichen. Die Frau ist dort nichts als eine unglückliche Konformistin, ein Zustand, aus dem sie Stück für Stück Kraft des Individualismus herauskommen wird.
Je montrerai où l'homme y perd, en gênant de servage l'animal en la femme, et sans l'humaniser – puisqu'il la manœuvre pour lui – et en tenant l'amour en état de méfiance, de guerre.	Ich werde zeigen, wo der Mann hier verliert, wenn er in Knechtschaft unterdrückt das Tier in der Frau, und das, ohne sie als Mensch zu behandeln – denn er manipuliert sie für sich –, und wenn er die Liebe hält im Zustand von Misstrauen, von Krieg.
Après avoir esquissé au travers d'Ovide l'état antique de méfiance dont l'adultère est la conséquence fatale, je consacrerai le corps de ce livre, le tronc, à corriger la coutume, c'est-à-dire à montrer comment l'état de joie pourrait être gardé entre les êtres décidés, une bonne fois, de sens, de goût et de raison, à vivre ensemble.	Nachdem ich vermittels Ovid den antiken Zustand von Misstrauen skizziert habe, bei dem Ehebruch die unvermeidliche Konsequenz ist, werde ich den Hauptteil dieses Buches, den Kern, der Korrektur der Gewohnheit widmen, das heißt zu zeigen, wie der Zustand der Freude bewahrt werden könnte zwischen Wesen, die entschlossen sind, ein für alle Mal, mit Sinn, mit Geschmack und mit Verstand zusammen zu leben.

„L'état de méfiance ou l'amour ovidien" (79–108) behandelt also das Liebeskonzept der *Ars amatoria* nicht bloß als historisches Vergleichsmaterial, nein, aufgrund der verbreiteten „ignorance amoureux" sei in Frankreich auch noch im 20. Jahrhundert[1513] Ovid der aktuellste aller Dichter (79). Dessen *Liebeskunst* freilich habe ihren Titel nicht verdient, denn sie reiche nicht bis zu Liebe, sondern bloß zu einer möglichst bequemen Verführung ungebundener Frauen, die nicht viel vom Mann forderten, keine reziproke Partnerschaft (82; Gegenbeispiel – einmal mehr – Platon).[1514] Die *ars* spricht sie Ovid aber nicht ab, im Gegenteil: Hier scheint mir in ihren Ausführungen das Vorbild des „divin Ovide" (89) zu liegen, dass er – anders als viele sonstige Liebesdichtung – Leichtigkeit mit Reflexion und Überlegtheit zu verbinden im Stande war (84).[1515] Dennoch lehnt sie seine Art und Weise, *impetus* in *ratio* zu überführen, ab. Denn Liebe könne nur in und aus innerer Tugend bestehen, nicht in bloßen Verhaltensregeln, nicht in Prüderie, aber auch nicht aus Äußerlichkeiten (85f.): „Il faudrait tour à tour christianiser l'amour, puis l'animaliser autant." Etwas anders ausgedrückt:

Le Miracle de la Chair (Paris 1928; „C'est la suite de cet Art d'aimer qui souleva une telle émotion", Le Figaro 10.5.1928, 3); *Le nouvel art d'amour* (Paris 1941; Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3376451s – zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1512] Sie lehnt aber auch andere ab, gerade viele Lyriker, bei denen nur das Leiden der Liebe besungen werde; vgl. 26.

[1513] Zur *Ars* als Beitrag zur „Frauenfrage" zur selben Zeit in Deutschland vgl. Schmitzer 2018, 452.

[1514] „Combien Platon fut plus direct en conseillant aux femmes tous les labeurs propres à l'homme: la guerre, la dialectique et le gouvernement, afin qu'ils fussent toujours ensemble, ce qui seul pouvait constituer le couple. C'est en partageant tout qu'on n'échappe pas au bonheur." (83).

[1515] Dazu, dass sie ihn insofern Vorbild betrachtet, vgl. 89: „Et si je peux planter un art d'aimer à la suite de l'art de tenter du divin Ovide, j'aurai peut-être aidé l'amour à être moins gâché par les mortels! / Rien n'est moins illogique que l'amour. [...]".

Aurel, *L'art d'aimer*, „Preface", 91	
[… L]'amour n'est que le cœur cultivé […] Civilisons le cœur, c'est-à-dire mêlons le courage masculin du courage féminin: celui de tout placer sous l'invocation de la vie. […] Ovide, au contraire fait de l'art d'aimer un art extrinsèque, un art fardé, souriant, postiche de danseuse. De l'amour, du plus lourd pilier qui supporte la vie, il fait un livre aimable.	[…D]ie Liebe ist nichts als ein Herz, das kultiviert ist. […] Lasst uns das Herz zivilisieren, das heißt, vermengen wir männliche Beherztheit mit weiblicher Beherztheit: [und zwar] diejenige [B.], alles unter die Patronage des Lebens zu stellen.[1516] […] Ovid dagegen macht aus der Kunst des Liebens eine äußerliche Kunst, eine Kunst mit Schminke, lächelnd, Tänzerinnenperücke. Aus der Liebe, aus der gewichtigsten Säule, die das Leben trägt, macht er ein liebenswürdiges Buch.

Ovid, zwar der „plus clair" (unter den männlichen Dichtern, 87), nahm also mit seinen „charmanten Abscheulichkeiten" (89) der Liebe ihre existentielle Kraft (91); um aus Krieg Frieden zu machen, bedarf es demnach einer Frau, die den Weg weist zu einem gemeinsamen Glück, um die schönen Seiten der Liebe genießen zu können (88). Denn „die Frau ist die Logik selbst, diejenige, die den Mann dazu bringen will, im Einklang mit den tiefen Gesetzen des Lebens (einzig mögliches Glück) zu leben" (91). Ovidischen Spielchen stellt Aurel dementsprechend „sincérité" entgegen (91), seiner Täuschungskunst[1517] wirft sie vor: Wer nur fingiert, fühlt nie wirklich. Ovids Kunst mag Verführung ermöglichen, nicht jedoch Liebe, denn diese bestehe in gegenseitigem Vertrauen, Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit („foi"), auf deren Basis ein Seins-Abgleich und Zusammen-Wachsen stattfinden könne (92–95), woran sich auch der Geist berauschen könne. Zunehmend anklagend im Ton (emotionale rheotorische Fragen und Gedankenreihungen) positioniert sie sich gegen die bei Ovid entdeckte Sicht der Frau als mit simplen Tricks zu lenkendes Objekt und fehlende Perspektive auf eine Partnerschaft, die sich zu beidseitigem Wohl entwickelt: „In deiner Welt der Gerissenheit und Strategie verwundet und verletzt alles die Frau – und du sprichst von Liebe?"[1518] Nein, Ovids Werk...

Aurel, *L'art d'aimer*, „L'état de méfiance ou l'amour ovidien", 97f.	
[…] démoralise et désâme l'amour et […], patiemment, déprède la femme comme la mer mord un continent par-dessous. Il fait d'elle une proie (butin de guerre). Il la hait même en son plaisir à elle puisque, en lui insinuant cet inconfort de se savoir bernée, jouée, il tue d'abord l'ivresse. Nul être humain ne s'exalte que d'exalter. Il lui souffle la réciproque et la voue à la fraude. […] Il glisse donc, il fait fiasco, il lâche son sujet, il tombe au rebattu de la galanterie qui l'émousse à jamais, qui écache sa plume. Il se ferme l'amour qui veut des sens aigus et affilés d'archange. La noce n'invita jamais l'amour, ce sage. Il inscrivit ses manques en vers célèbres et donna pour l'amour ses prestidigitations. Il plia le moins fort des sexes à la feinte au nom du moindre effort exprimé par son livre où il ne scrute nul couple jusqu'à	[…] entmoralisiert und entseelt die Liebe und […] plündert, geduldig, die Frau, so wie das Meer an einem Kontinent von unten frisst. Er macht aus ihr eine Beute (Kriegsgut). Er hasst sie sogar in seinem Vergnügen durch sie, denn, weil ihm das Unbehagen einflüstert, er wisse sich genarrt, ausgetrickst, vernichtet er zuerst den [Liebes-]Taumel. Kein Mensch wird beflügelt außer durch Beflügeln [eines anderen]. Er verwehrt ihr die Gegenseitigkeit und verdammt sie zum Betrügen. […] Er gleitet also ab, er scheitert, er verliert sein Thema, er fällt zurück auf die Banalität der Galanterie, die ihn für immer abstumpft, die seine Feder plattdrückt. Er verschließt sich die Liebe, welche stechend scharfe Sinne eines Erzengels verlangt. Die Heirat hat nie die Liebe eingeladen, die Kluge [= die Liebe]. Er schrieb seine Mängel in berühmte Verse und gab für die Liebe seine Taschenspielertricks. Er unterwarf das weniger starke Geschlecht der Täuschung im Namen der geringsten Anstrengung, was er ausformuliert in seinem Buch, wo er kein Paar bis zum Austausch beobachtet, bis

[1516] Gemeint sein muss, dass man die Liebe in den Kontext des Lebensentwurfes stellen muss, dass man wagen muss, in beidem die gleichen großen Werte zu vertreten und einzufordern. Vgl. 84: „L'art d'aimer serait donc l'art de vivre juste pour arriver à aimer juste." (vgl. die französischen Aufklärer, II.5.2.2).

[1517] 93: „Venez à mon école, dit-il, apprendre à tromper." Dazu zitiert sie in Übersetzung *Ars* 2,311–314.

[1518] 94: „[E]n ton pays fumeux d'astuce et de stratège, où tout lèse, brusque et blesse le féminin? Est-ce toi qui, là, poète, parles d'amour?".

l'échange, jusqu'à la remise au monde, à la récréation, l'un par l'autre, seulement jusqu'à la chasse, à la chute. […] **98** Il retarda donc de 2.000 ans l'art d'aimer car on se reposa sur lui. On put croire que l'art d'aimer était écrit et les poètes déchargés, eux nés pour être des commandeurs d'amour s'en remirent à lui, emboîtant le pas au poète pacha, et ne tirant guère de l'homme un cri de foi en la femme pensante.	zur Wiedergeburt, zur Erholung, einer durch den anderen, [sondern] nur bis zur Jagd, zum Fiasko. […] **98** Er bremste also seit 2000 Jahren die Kunst des Liebens [aus], weil man sich auf ihn stützte. Man konnte glauben, dass die Kunst zu lieben geschrieben war und den Dichtern die Arbeit abgenommen – und diese, dafür geboren, Befehlshaber der Liebe zu sein, verließen sich auf ihn, folgten den Fußstapfen des Pascha-Poeten und entlockten dem Mann so gar keinen Schrei des Vertrauens in die denkende Frau.
(Eine Ausnahme sei Petrarca; selbst bei Dante sei Beatrice nicht handelnde, ihn und die Situation formende Figur; vgl. 105.) Dass die Frau bei Ovid zur „Kriegsbeute" werde, trifft eher auf eine Konkretisation zu, die *Ars* 1 den Vorzug gibt, konstatiert doch der *praeceptor* rückblickend in *Ars* 2,2: *decidit in casses praeda petita meos*. Mit 2,744 *inscribat spoliis* dagegen fokussiert Ovid die Liebe als Kampf zweier Parteien, nicht als männlichen Beutezug, was durch die explizite Parallele und die Kopie der Formulierung in *Ars* 3,811f. bekräftigt wird: *ut quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae / inscribant spoliis* NASO MAGISTER ERAT. („Und wie einst die jungen Männer, so jetzt die Mädchen, meine Truppe, / sollen schreiben auf die Beutestücke: Naso war [mein/unser] Lehrer."). Wir werden dies in III.4 nochmals diskutieren.	

Auch als Ovid sich in Buch 3 zum Komplizen der Frauen machen möchte, lasse die Misogynität seiner Zeit nicht zu, dass er wahrhafte Liebe entwickle (100). Er bleibe dabei so oberflächlich, dass zwar seine Schminktips meisterhaft seien (101). Fehlgeleitet sei dagegen der Rat zur Verstellung zum Beispiel bei Zorn; wenn Ovid die Frau nur lieblich ertrage, verstecke er sich vor der für Liebe so wichtigen Wahrheit (wie „un petit garçon", 102). Am schlimmsten, so Aurel, ist Ovids Oberflächlichkeit, wie sie sich in den Ratschlägen zu den Stellungen bei Sex niederschlägt; vorgebliche Individualität entlarve sich hier als billige Masche, um die Frauen nach von den alten Griechen festgelegten Schönheitsidealen zu formen. Unsinn! – Genauso wie der Rat, das Liebesnest abzudunkeln (103f.). Der Rat in den *Remedia amoris* ist Aurel zufolge sogar noch ungenauer und schwächer. Kurzum: Ovid kannte Liebe nicht (105), seine Ratschläge sind seelenlos; doch „wenn nicht Freundschaft in der Liebe ist, bleibt diese ein brutales Wildschwein, ohne Gnade für die Frau".[1519] Warum hast du das nicht gelehrt, Ovid? So wird die Frau von einem unverständigen und verständnislosen Mann objektifiziert, bis sie ausbrechen muss: Konsequenz des „état de méfiance" ist Ehebruch (106). Für den gebildeten Leser ergibt sich so ein besonderer Twist, obschon Aurel das nicht explizit sagt: Ovid, den sie mit dem *praeceptor amoris* gleichsetzt und den sie als tatsächlichen Ratgeber liest,[1520] wird somit zu einem doppelten *doctor adulterii* (*Trist*. 2,212), direkt und nun auch indirekt …

Eine parallele Konkretisation, in ein gänzlich anderes Rezeptionsgewand gekleidet, liegt **Robert Graves**' Gedicht ***Ovid in Defeat*** (in *Welchman's Hose*, 1925) zugrunde: Ovid als Lehrer herzloser Jagd, als *doctor adulterii* (*Trist*. 2,212), dem es ein neues Konzept der Gleichberechtigung in der Liebe entgegenzuhalten gilt. Graves rahmt seine 15 Stanzen mit dem Bild des exilierten Ovid, der noch immer, im Schnee von Tomis in Bärenfell gekleidet, die „grammar of Love's Art" (1a) lehrt (1; 15cf.). Diese wird in 2–4 als direkte Rede des Liebeslehrers paraphrasiert:

[1519] 105: „Surtout, quand l'amitié n'envahit pas l'amour, il reste le sanglier brutal, sans merci pour la femme."

[1520] Als exemplarischer Beleg sei 102 angeführt, wo sie den ovidischen Witz komplett zugunsten einer ernst erotodidaktischen Lektüre überliest: „'Que l'homme riche vous fasse des présents.' Mais l'avaient-elles attendu pour s'en aviser? / 'Que l'avocat plaide souvent la cause de sa belle cliente.' Façon d'aimer rare, vraiment!"

Robert Graves, *Ovid in Defeat*, 2–5	
2. 'Let man be ploughshare, Woman his field; Flatter, beguile, assault, And she must yield.'	**4.** Ovid instructs you how Neighbours' lands to plough; 'Love smacks the sweeter For a broken vow.'
3. 'Snatch the morning rose Fresh from the wayside, Deflower it in haste Ere the dew be dried.'	**5.** Follows his conclusion Of which the gist is The cold 'post coitum Homo tristis.'
Graves ‚Zusammenfassung' von *Ars* 1 und 2 ignoriert – ganz in der Rezeptionstradition – Buch 3 und fokussiert 1,619–678, wobei in seiner Reduktion eine rein negative Konkretisation des AD übrig bleibt: schmeicheln, täuschen, attackieren, bezwingen; der Mann als Pflug, der auch fremde Äcker gerne aufgräbt. Ovids Erotodidaxe wird hier stark verengt und sogar inkorrekt wiedergegeben. Denn der Rat zu Hast kann zwar bei Ovid belegt werden, ist jedoch nicht zentrales Anliegen, sondern betrifft spezielle Situationen, denen das Konzept der *mutua uoluptas* vorausgeht (2,703–732), – und gerade die Aufforderung, ohne Umschweife Mädchen zu entjungfern („morning rose [...] Deflower it in haste", 3) ist gänzlich un-ovidisch; der *praeceptor* preist in 2,663–702 ja gerade die Vorzüge älterer Frauen mit sexueller Erfahrung.[1521] Die Behauptung, „post coitum / Homo tristis" sei der Kern ovidischer Erotodidaxe, ist mit dieser kaum in Verbindung zu bringen: Freilich endet die *Ars* jeweils mit dem Thema „Beischlaf" und die *Remedia* als ihre Fortsetzung wenden sich an die unglücklich Verliebten (die sich durch zu viel Sex heilen können; siehe 531–542); doch ist die *Ars* nicht auf One-Night-Stands angelegt (vgl. III.3), schließlich widmet sich Buch 2 in Gänze längeren Liebeleien (III.4). Graves RD reduziert Ovids Erotodidaxe also auf einen aus seiner Sicht würdigen Verbannungsgrund,[1522] der wie eine Kumulation vergangener Rezeptionskonkretisation wirkt (II.7).	

Die Rezeptionstradition ovidischer Erotodidaxe wird in der Folge auch explizit diskutiert – eine Art kritischer Modus in kreativem Gewand. In den Stanzen 6–10 folgt auf Ovids „masculine predatoriness"[1523] die Entsagung der Liebe durch „other Ovids" – meines Erachtens ist die christlich motivierte Ablehnung weltlicher Liebe gemeint, die im Mittelalter für die *Remedia* und teils sogar die *Ars* propagiert wurde (II.3.2.3); die dritte Stufe ist schließlich die Umkehrung der Rollen hin zu einer Unterwerfung des Mannes, wie sie teils der *amour courtois* (II.3.2.4; II.3.3; II.4.3.2) und die *galanterie* (II.5.1.3) stilisierten.[1524] In den abschließenen Stanzen 11–15 wird Graves' Ich nun selbst zum *praeceptor amoris*, der zunächst die genannten drei Konzeptionen als Irrwege ablehnt; letztlich seien sie alle männliche Projektionen, die der Frau nicht eigene Gedanken und Taten zugeständen.[1525] Dies jedoch solle Grundlage einer gleichberechtigten Beziehung sein. Ovid dagegen stapft mit Zahnweh durch den Schnee von gestern (15) ... und so ist plötzlich nicht Ovid unter Barbaren, sondern Ovid ist der Barbar, der nicht mehr unsere Sprache spricht, dessen Rat ‚un-zivilisiert' erscheint gegenüber Graves' „proto-postmodern view of gender and sexuality".[1526] Graves' Gedicht illustriert, so meine ich, eine sich neu entwickelnde Einstellung gegenüber Ovid:

[1521] Vgl. Liveley 2006, 326–329.

[1522] Vgl. Liveley 2006, 328: „[I]n representing Ovid as an *obsceni doctor adulterii* (*Tr.* 2. 212), Graves employs internal evidence from the Roman poet's own texts, rereading the *Ars* and *Remedia* through a critical lens that is coloured by the autobiographical poems of the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*." Wie oben erläutert, scheint mir die Rezeptionstradition hier jedoch eine stärkere Perspektivierung zu bieten als die Exildichtung Ovids, die ja primär der Exkulpation, nicht einer Lektürelenkung der Erotodidaxe als triftige *exilii causa* (*Pont.* 3,3,23) dienen soll (II.2.1).

[1523] Carter 1989, 218.

[1524] Vgl. Carter 1989, 218 und Liveley 2006, 330–333, die jedoch in Graves' dritter Stufe einen Verweis auf *Ars* 3 sieht, was m. E. der Text nicht hergibt; zu deutlich ist auf andere, auf Ovid folgende Autoren verwiesen.

[1525] Vgl. Carter 1989, 219.

[1526] Liveley 2006, 335, die allerdings im Ende einen Sieg Ovids „in defeat" mitschwingen hört, was mich nicht so recht überzeugt. Meine (oben skizzierte) Interpretation überschneidet sich eher mit Carter 1989, 219.

Statt der *auctoritas*, der gegenüber sich die Rezeption der vergangenen Jahrhunderte affirmativ/aemulativ/antithetisch positionierte, ist die Auseinandersetzung nun von einer historischen Distanz geprägt, die der Antike im Allgemeinen und Ovid im Speziellen ohne jegliche Erfurcht gegenüber tritt. Das selbstbewusste Auftreten der (Post-)Moderne macht den antiken Autor zunehmend zu einer interessanten Stimme, die man auftreten lassen kann, die aber kein notwendiger Referenzpunkt mehr ist, keine Autorität. Und deshalb würde ich Hurst auch zustimmen, die befindet:

> This is not the bitterly personal rejection of Ovidian precepts that Ziolkowski suggests, although Graves does disapprove of the Roman poet's 'erotic gamesmanship'. In the end, the poet mockingly triumphs over the wretched Ovid, who stamps off through the snow with a 'toothache' inflicted on him.[1527]

Ein ‚Sieg' jedoch bleibt Ovid. Während ihm inhaltlich eine Absage erteilt wird, durchdringt sein Stil nämlich umso deutlicher das RD: die epigrammatische Verdichtung von Gedanken, parodistischer Einsatz von Metaphorik, Witz bis Sarkasmus; all das gibt dem Gedicht einen charakteristisch ovidischen Klang.[1528]

II.6.1.2 Neues Interesse

> Das 20. Jh. sah trotz der immer noch vorherrschenden Vorliebe für das Griechische gegenüber dem Lateinisch-Römischen auf der einen Seite und dem Bedeutungsverlust der klassischen Antike im kulturellen und gesellschaftlichen Bewusstsein auf der anderen Seite dennoch einen erheblichen (auch qualitativen) Zuwachs der O.-Rez. in Europa und Nordamerika [...]. Dieser Aufschwung in der Kunst und Literatur ging der erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s einsetzenden wiss. Rehabilitierung O.s weit voraus.[1529]

In Deutschland kann man steigendes Interesse an den *Metamorphosen*, als Werk des Wandels, bereits um den ersten Weltkrieg beobachten, und insbesondere die Exil-Erfahrungen der Russischen Revolution und des Nationalsozialismus schoben Ovid ins Bewusstsein zahlreicher Schriftsteller.[1530] Auch die berühmte Forderung nach einer Neubewertung Ovids durch Hermann Fränkel entstand im Exil. Sie stieß jedoch zunächst nicht auf große Zustimmung,[1531] sodass vor dem Bimillenium wenig Forschung zu Ovid ver-

---

[1527] Hurst 2015, 217 mit Blick auf Ziolkowski 2005, 73.

[1528] Liveley 2006, 324f.

[1529] Schmitzer 2010, 568.

[1530] Siehe Ziolkowski 2005, 223; vgl. Mindt 2021, 298.

[1531] „Opposing himself to the view, then predominant, of Ovid as a brilliant but ultimately superficial poet, Fränkel sought to reveal beneath Ovid's rhetorical artifice a deeper concern with different ways of perceiving reality. In this respect, Fränkel argued, Ovid created the possibility for a new kind of relationship between self and others, and helped to 'prepare the passage from Antiquity to Christianity'. Such claims failed to convince Fränkel's reviewers, who expressed scepticism as to whether it was really an emphasis on the phenomenon of divided identities that ensured Ovid's lasting appeal to Christian readers. According to Ronald Syme, Ovid's 'gay tales and easy Latin' were far more plausible explanations for his popularity in the middle ages. In the last few decades, however, as Ovid's works have taken on new levels of significance, Fränkel's account of the poet's modernity has also gained belated recognition." (Fielding 2017, 1 ≈ 2014, 100; vgl. Ziolkowski 2005, 149f.).

fügbar war, wie Wilkinson 1955 in *Ovid Recalled* feststellte.[1532] Ihm drängt sich deshalb die Frage auf: „Is it not possible that a poet who could say so much to Shakespeare, Milton and Goethe may still be able to say more than we have realized even to us?" Zwar beinhalten für Wilkinson die *Ars* und *Remedia* zu viel wieder Aufgewärmtes mit Blick auf *Amores* und *Heroides,*[1533] doch erbrachte das Ovidjahr wichtige Impulse für die Erforschung seiner Erotodidaxe, unter anderem Kenney 1958 im von Herescu verantworteten Band *à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète* und Durling 1958. Mit ihrem Blick auf die Genre-Charakteristika[1534] des Lehrgedichts einer- und der Liebeselegie andererseits sowie auf den damit verbundenen *lusus* markierten die beiden Arbeiten zentrale Eckpfeiler in der weiteren Auseinandersetzung mit ovidischer Erotodidaxe (die Lehrgedichtstradition betrachteten in der Folge Krókowski 1963 und Leach 1964, weitere: II.6.2.1). Zusätzlicher wichtiger Impuls war die Oxford-Ausgabe von *Amores*, *Ars amatoria* und *Remedia amoris* 1961.[1535] Die so angestoßene Neubewertung ovidischer Erotodidaxe schlug sich allerdings nicht in einer deutlich spürbaren Zunahme an kreativer Rezeption nieder, wo *Ars amatoria* und *Remedia amoris* wenig Beachtung erfuhren. Werfen wir einen Blick auf einige Ausnahmen.

Film

Basierend auf Arthur Schnitzlers Theaterstück *Reigen* (1897) drehte der deutsch-französische Regisseur **Max Ophüls** seinen Film ***La Ronde*** (1950). Schnitzlers Karussell der Liebe präsentiert zehn kurze erotische Geschichten vom Proletariat bis zur Aristokratie, die jeweils dadurch verbunden sind, dass ein/e Liebende/r des jeweiligen Paares in der nächsten Geschichte mit einer neuen Person anbandelt, bis sich am Ende der Reigen schließt. Ophüls erweitert die Vorlage um eine Erzählerfigur, einen omnipotenten *maître de plaisir/meneur de jeu*, der das Karussell steuert (de facto und metaphorisch), in die Handlung eingreift, die Personen auftreten und die Geschichten sich weiterdrehen lässt. In seiner ironischen Distanz zum Geschehen, seiner involvierten Ungebundenheit, die mit den Ebenen der Darstellung und der Künstlichkeit der Kunst spielt,[1536] wäre dieser Spielleiter ein würdiger Nachfolger des ovidischen *poeta-praeceptor* (Kap. III). Ophüls legt diese Deutung nahe, denn auf Nachfrage eines Protagonisten erläutert

---

[1532] Wilkinson 1955, ix: „Comparatively little has been written about Ovid lately"; vgl. ders. 1962, ix und 1955, xf.: „For nearly two centuries Ovid has been out of fashion".

[1533] „Read by themselves, the *Ars* and *Remedia* may be accounted brilliant and entertaining works. Read after the *Amores* and *Heroides* they are apt to suffer. Quite apart from the sameness of tone, there is too much rechauffé *[sic]* fare." (Wilkinson 1962, 62). Wilkinson selbst wird von Fedeli später nahezu derselbe Vorwurf gemacht: „Gli argomenti adotti, però, non brillano per originalità e pongono di fronte a una sostanziale assenza di novità" (Fedeli 1999, CX). Fedeli fordert daher zu Recht – was dann auch geschah –, die Verbindungen zwischen *Amores* und *Ars* sowie weiteren Vorbildern in den Blick zu nehmen. (Fedeli 1999, CIX–CXVIII).

[1534] Der Kontext ist einerseits in der Literaturwissenschaft der sich entwickelnde Strukturalismus und andererseits in der klassischen Philologie das gestiegene Interesse an Alexandrinischer Dichtung und dann deren Adaption in Rom inkl. ihrem „play both with literary traditions and the medium of poetry, language itself" (Hexter 1986, 1).

[1535] „I merely point out here the immense boost that study of *Ars* and *Remedia* received with the publication in 1961 of Kenney's authoritative Oxford Latin Text. A second edition appeared in 1994 (corrected in 1995), incorporating the readings of one manuscript – the Hamiltonensis – which had until 1965 been wrongly classified as a fourteenth- rather than eleventh-century production" (Green 2006, 2 Anm. 4).

[1536] Siehe Winkler 2020, 332–336. Kein wirkliches RD Ovids ist dagegen ein Film, der sich *The Art of Love* nennt (1965; Regie: Norman Jewison). Vielmehr wird hier aufgrund der Handlung – der Protagonist ist Künstler – das Wortspiel bemüht, vielleicht auch, um sich über die Titelleihe etwas Prestige zu verschaffen (vgl. ähnliche reflektive Strategien bei neueren Filmen, II.6.2.3).

der *maître de plaisir* gegen Ende die Motivation für seine Anwesenheit: „Ich bin hier für die Liebe zur Kunst. [...] Für die Liebe zur Kunst der Liebe".[1537]

Populärwissenschaftliche Theorie der Liebe

Mit ***The Art of Loving*** erschien 1956 einer der beiden Bestseller des Sozialpsychologen, Psychoanalytikers und Philosophen **Erich Fromm**. Zwar nimmt er – bis auf den Titel natürlich – in seiner populärwissenschaftlichen Untersuchung nicht explizit Bezug auf Ovid, doch liest sich der erste Satz seines Vorworts wie eine direkte Replik auf Ovids bekannte Eingangsverse:

Erich Fromm, *The Art of Loving*, „Forword", 10	
THE READING OF THIS book would be a disappointing experience for anyone who expects easy instruction in the art of loving.	
***Ars* 1,1f.**	
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dies lesen und nach Lektüre des Gedichts gelehrt lieben.

Seine Liebeskonzeption ist denn auch, wenngleich ebenfalls in Form einer „art", die Wissen und Einsatz erfordere (14), derjenigen der ovidianischen Rezeptionstradition gegenübergestellt:

Erich Fromm, *The Art of Loving*, „I. Is Love an Art?", 14f.
Most people see the problem of love primarily as that of being loved, rather than that of loving, of one's capacity to love. Hence the problem to them is how to be loved, how to be lovable. In pursuit of this aim they follow several paths. One, which is especially used by men, is to be successful, to be as powerful and rich as the social margin of one's position permits. Another, used especially by women, is to make oneself attractive, by cultivating one's body, dress, etc. Other ways of making oneself attractive, used both by men and women, are to develop pleasant manners, interesting conversation, to be helpful, modest, inoffensive. Many of the ways to make oneself lovable are the same as those used to make oneself successful, "to win friends and influence people." As a matter of fact, what most people in our culture mean by being lovable is essentially a mixture between being popular and having sex appeal.
Während Ovids Liebeslehre aus ihrer elegischen Tradition heraus den *amator* nicht als nach gesellschaftlichen Kriterien erfolreich stilisiert, sind die anderen beiden Wege, die Fromm beschreibt, durchaus so bei Ovid angelegt – vgl. z. B. die Betonung von *ut ameris, amabilis esto* (*Ars* 2,107) und die damit verbundene Rezeptionstradition einer Lehre der ‚Höf-lichkeit' (*Clauso Cronos* = *CB* 73,6a, II.3.2.4; *belle galanterie*, II.5.1.3; C. Fürer von Haimendorf, II.5.2.3). So legt der Frommsche Paralleltext offen, dass es auch bei Ovid und den ihn rezipierenden *artes amandi/arts d'amour* primär darum geht, geliebt zu werden, sich selbst so zu formen, dass man „lovable" wird.

Fromms soziologischer Kritik am Liebeskonzept seiner Zeit geht es letztlich um eine Liebeskunst, die – ähnlich wie bei Aurel (II.6.1.1) – um längerfristige Beziehungen bemüht und in eine größere moralische Dimension eingebunden ist.

[1537] Winkler 2020, 336: „Near the end the Master of Love meets the count, who is leaving the actress before meeting the prostitute. The meneur du jeu explains to the count why he is there, just as he was present in all other stories: 'I am here for the love of art.' 'Which art?' asks the count. The answer he receives contains everything we have been witnessing, and it does so in wholly Ovidian terms: 'For the love of the art of love.' The count does not quite understand. We do."

Historische Romane

Der deutsche Roman *Liebe war sein Schicksal* (1958) von Eckhart von Naso zeichnet das Leben Ovids nach, wobei die Liebe als roter Faden dient, wohingegen sonst zumeist der Konflikt von Herrscher und Dichter im Fokus biographischer Betrachtungen stand. Ovids finaler Verbannungsgrund in *Liebe war sein Schicksal* ist, ganz im Zeichen des *praeceptor amoris*, dass Ovid als Kuppler von Augustus' Enkelin Julia und einem Liebhaber fungiert und beiden sein Gartenhaus zur Verfügung stellt.[1538] Anders und doch ähnlich im polnischen Roman *Nazo poeta* von Jacek Bocheński (1969): Nach „constant reference to the *Amores* and the *Ars amatoria*"[1539] wird im dritten Teil als eine von zwei Hypothesen zu Ovids Relegation eine Lesung aus der *Ars* vorgeschlagen, die zu einer so erotisch aufgeladenen Stimmung führt, dass Augustus' Enkelin Julia Striptease tanzt, wovon daraufhin Augustus in Kenntnis gesetzt wird.

Gedichte

1961 erscheint in **Josephus/Josef Eberles** *Viva Camena* mit ***Naso mentitus est*** eines der raren Rezeptionszeugnisse der *Remedia amoris* des 20. Jahrhunderts (Strophe 1–4, 6, 10 später vertont von Jan Novák).[1540] In dem 10-strophigen neulateinischen Gedicht berichtet das lyrische Ich, es habe all die Heilmittel Ovids gegen die Liebe angewandt, doch umsonst – im Gegenteil: *Crescit remediis, quae praedicavit, / gravitas, suavitas morbi*. (10cf., 148). Deshalb das in Strophe 1 und 10 wiederholte *Naso mentitus est, Naso frustravit!* – und damit der Hinweis für uns, dass sich die Konkretisation der *Remedia* als versteckte Fortführung statt Palinodie der *Ars amatoria* durchgesetzt hat. Eine weitere Konkretisation bringt Trautsch bringt implizit auf, wenn er darauf hinweist, dass es mit der Geisteshaltung von „politisch linken Dichtern wie Josef Eberle und Ernst Fischer" zu tun haben könnte, dass sie auf Ovids erotische Dichtung rekurrierten. „Letzterer würdigt die Liebeskunst als politisches Buch des Sozialreformers Ovid"[1541] (zur Gesellschaftskritik in der *Ars* II.7 und III.5).

In seiner eigenen ***Ars amandi*** in Form eines 18–zeiligen Gedichts bietet der Münchner Lyriker **Eugen Roth** 1964 eine zweigeteilte Antwort auf (den nicht genannten) Ovid: Zwar sei ein Profi-Herzensbrecher (dass dies das Wesen eines ‚Liebeskünstlers' ist, scheint impliziert) „als Mensch[] oft minderwertig" (3), jedoch – überraschenderweise – besser für die Betroffene als jemand, der nach der Tat nicht sorglos weiterziehe.

Eugen Roth, *Ars amandi*, 248
Ein Mensch, der wüst ein Weib zertrümmert / Und sich nicht um die Scherben kümmert, Ist zwar, als Mensch, oft minderwertig, / Doch schnell mit solchen Sachen fertig. Und hat ein Herz er glatt gebrochen, / Dann heilts auch, oft schon nach vier Wochen. Ein andrer Mensch, der nicht so roh, / Macht es im Grunde ebenso, Doch drängts ihn seelisch, bei den Frauen, / Von Zeit zu Zeit noch nachzuschauen, Wie großen Schaden sie gelitten. / Das Herz vermag er nicht zu kitten – Nur dies erreicht der, ach, so Gute: / Daß immer frisch es wieder blute. Der Mensch wirkt ärger, als ein frecher / Doch wohlgeübter Herzensbrecher. Drum raten wir, daß er sich hüte / Vor Güte, die nur zweiter Güte.

[1538] Siehe Ziolkowski 2009 und 2005, 156–158.

[1539] Ziolkowski 2005, 160.

[1540] Lied Nr. 39 in Jan Nováks *Cantica latina* (erschienen 1985).

[1541] Trautsch 2021a, 308 mit Verweis auf Ziolkowski 2014.

Bereits 1945 im Gedichtband *Ein Mensch* findet sich eine Auseinandersetzung mit Erotodidaxe: Ein ***Erfolgloser Liebhaber*** (Abschlussgedicht des zweiten Teiles namens „Literatur und Liebe"; 62 in der zit. Ausgabe) lässt sich von Frauen und Männern beraten; versweise abwechselnd erhält er jedoch ganz und gar widersprüchliche Anweisungen; er probiert alle aus und scheitert: „Zwar stimmte jeder Rat genau, doch jeweils nicht für jede Frau" (vgl. *Ars* 1,755–770). Entsprechend kann man auch Ovids Liebesrat befragen, inwiefern er *amator* und *puella* als anschlussfähig an reale Anwendung gestaltet – wir werden dies in Kap. III (insb. 3 und 5) tun.

Übertragungen

Die meisten der nun entstehenden Übertragungen sind Übersetzungen nach philologischen Kriterien; je mehr der Fokus auf einer reproduktiven Vermittlung auf Ebene der Satzkonstituenten liegt, desto weniger Spielraum gibt es für die kreative Umsetzung eigener Schwerpunkte in der produktiven Rezeption des Werkes. Selbst dezidiert autonomere Versuche sind so einer engeren Textlektüre verpflichtet, wie die ***Liebeskunst ganz prosaisch.*** *Variationen über ein Thema von Ovid* des deutsch-jüdischen Journalisten und „Unterhaltungsschriftsteller[s]"[1542] **Carl Brinitzer**. Seine Nachbildung in „rhetorischer Prosa" versucht, dem „Wesen Ovids" gerecht zu werden, „frei von den Fesseln antiker Rhythmen" (Vorwort, 9). Denn noch größer als das Unglück der Verbannung sei dasjenige, das Ovid posthum durch verklemmte und „holprige" Versübetragungen aus Philologenfedern widerfahren sei (6).

> „Als einzige Ausnahme wäre hier nur die graziöse Nachdichtung der *Liebeskunst* zu nennen, die Alexander von Gleichen-Rußwurm zuerst im Jahre 1907 veröffentlichte". Ihr bringt Brinitzer Sympathie entgegen. [...] Ovid, so hatte Gleichen-Rußwurm hochgestimmt verkündet, sei der freundliche Führer in die verklungene Welt antiker Heiterkeit. „Solche Erfrischung kann nur eine ganz leichte, freie Art der Übersetzung gewähren, die mehr dem Sinn als dem Buchstaben folgt".[1543]

Anders als andere vor ihm nimmt Brinitzer jedoch nur eine sprachliche, nicht eine inhaltliche Aktualisierung vor; dem modernen Leser ungeläufige mythische Anspielungen werden in die Übersetzung integriert erläutert. 1968 legt er eine noch freiere Übertragung eines Teils des zweiten Buchs von Andreas Capellanus' *De amore* (II.3.2.4) vor: *Liebeskunst ganz ritterlich. Neun Vorlesungen des Kaplans Andreas, weiland Professor an der Liebesakademie zu Troyes.*[1544] Auch die *Medicamina faciei femineae* erhalten eine wesensgleiche Version als *Ovids Vorlesungen über Kosmetik* (in *Wie machte das Cleopatra*, 1978); die *Remedia amoris* übergeht er dagegen. Es erinnert an mittelalterliche Rezeptionsgeflechte, dass diese *Liebeskunst ganz prosaisch* in einem Roman mit autobiographischen Zügen wieder Ovid zugeschrieben wird. ***Und am Ende das ganze volle Leben*** von **Adelheid Sick** (2013) ist sicher kein großes Werk, eher eine im Ruhestand vorgenommene persönliche Lebensaufarbeitung. Zur Mitte des Buches erzählt die Ich-Sprecherin rückblickend auf Affären, dass sie gerne öfter „die Notbremse gezogen hätte", statt sich überhastet von schnellem Sex überrollen zu lassen.

Adelheid Sick, *Und am Ende das ganze volle Leben*, „Warum denn bremsen", 141
„Auch ich habe die Notbremse gezogen ..."

[1542] Stiene 2015, 21.

[1543] Stiene 2015, 32 mit Zitat von Brinitzer 1966, 6f. und Alexander von Gleichen-Rußwurm: *Ovids Liebeskunst*, Berlin 1907, 96.

[1544] Genaueres bei Stiene 2015, 41–49, der ebd. auch zeigt, dass Brinitzer interessanterweise Capellanus rezipiert zu haben scheint wie oft andere Ovid, nämlich indirekt: über eine – teils fehlerhafte – englische Übersetzung.

Das stimmte nicht ganz. – Ich wollte! – Zu dem Zeitpunkt jedoch war es zu spät. Es kam zur Vereinigung – unter Schmerzen. Ich bremste tief drinnen, denn ich kam mit der Geschwindigkeit der Entwicklung nicht zurecht. Gewalt war im Spiel, viel Gewalt. Ich ließ sie zu! Denn – wie Ovid in seiner „Liebeskunst ganz prosaisch" den Männern rät: „Sagen Sie sich in dieser entscheidenden Minute nicht: Aber ich kann doch keine Gewalt anwenden! Gerade die Gewalt wird von den Frauen geliebt."[1545]

Ich glaube, er meinte etwas anderes: Der Widerstand wird von den Männern geliebt, sodass sie sich ins Zeug werfen können. Die Frau soll sich wehren, sodass sie überrumpelt, notfalls aufs Bett geworfen und bezwungen werden muss.

Wenn es ein geübtes Spiel ist, wenn jeder seinen Part hat, wenn beide sich die notwendigen Passagen zuspielen, wenn sie sich gegenseitig antreiben, dann wird das Ganze geliebt.

„Das Spiel", 142

So könnte es verlaufen:

Die Frau: „Nicht, nicht! Hab' doch Erbarmen!"

Und der Mann: „Komm mir nicht so! Das muss jetzt sein!"

Sie windet sich, sucht zu entschlüpfen, wieder und wieder. Er versucht immer aufs Neue, ihrer habhaft zu werden, so lange bis beide erschöpft sind, sich aneinander schmiegen und sich vereinen. Je länger es dauert, je intensiver gespielt wird, desto mehr wird das Spiel geliebt.

In diesem abseitigen Werk ohne größere Wirkung in der literarischen Welt finden wir doch eine interessante Deutung des ovidischen *praeceptum* (in seiner Popularisierung durch Brinitzer). Zweischneidig ist die Beurteilung. Gewalt ist gefürchtet, wir erhalten einen Einblick in die Psyche derjenigen, die mit Bedrängung überrumpelt wird. (Und im restlichen Buch offenbaren sich die teils kindlichen Traumata der Protagonistin, die zu einem gestörten Verhältnis zu Männern und Sexualität geführt haben.) Andererseits besteht die Hoffnung auf eine Möglichkeit, diese Jagd entschärfend einzubinden: Jagd nicht als Nötigung, sondern als Vor-Spiel, nicht als Erzwingen der Vereinigung, sondern als vorbereitende quasi-Choreographie, bei der „jeder seinen Part hat". Dies scheint mir der Konzeption von Ovids *praeceptor* sehr nahe zukommen, wenn wir nicht nur seine Aufforderung zu Überwältigung in *Ars* 1,663–706 (vgl. II.3.2.4 zum *Pamphilus*), sondern auch die Warnung vor zu grobem Vorgehen (1,667) erst nehmen sowie seine Überzeugung, dass nur beiderseitige Lust vollständige Lust bedeutet (*Ars* 2,681–692; 2,725–728; 3,793f.; vgl. II.5.1.4 zu Fuscus).

II.6.2 1970–2020

II.6.2.1 Forschungsdiskurse

Ovids erotodidaktische Werke gelangten erst verspätet in den Fokus der altsprachlichen Forschung, seither aber – wie Ovid insgesamt – mit stetig steigendem Interesse. Nun erhielten sie nach und nach auch wissenschaftliche Kommentierung: *Ars* 1 durch Hollis 1977 und Dimundo 2003; *Ars* 2 durch Janka 1997; *Ars* 3 durch Gibson 2003; sowie 1–3 durch Pianezzola et al. 1991; die *Remedia* durch Geisler 1969 (*Rem.* 1–396), Henderson 1979, Lucke 1982 (*Rem.* 397–814) und Pinotti 1988.[1546] Nachdem 1981 Vergils 2000. Todesjahr viel altphilologisches Interesse auf sich gezogen hatte, ist danach „die Ovidforschung geradezu explodiert."[1547] Ursache dafür scheint insbesondere zu sein, dass seine Dichtung außerordentlich ertrag-

[1545] Zitat aus Brinitzer 1966, 74.

[1546] Siehe Janka 2007, 8; Gibson 2006a, 2 Anm. 4. Nicht im Literaturverzeichnis und deshalb hier aufgeführt: Pianezzola, Emilio (Hg.): *Ovidio, L'arte di amare*, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola, Milano 1991; Pinotti, Paola: *Publio Ovidio Nasone. Remedia Amoris*, Bologna 1988.

[1547] Schmitzer 2002, 143; vgl. Ziolkowski 2009, 462. Eine Übersicht der Forschung von 1958 bis 1978 zu den *carmina amatoria* bei Coletti, Maria L.: *Rassegna bibliografico-critica degli studi sulle opere amatorie di Ovidio dal 1958 al 1978*, in: Haase, Wolfgang (Hg.): *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II.31.4. Principat. Sprache und Literatur*, Berlin/New York 1981, 2385–2435.

reich mit neuen Literaturtheorien in Verbindung gebracht werden konnte,[1548] er wurde und er blieb „geradezu der lateinische Referenzautor auch für die aktuelle Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft".[1549] Die *Ars amatoria* und die *Remedia amoris* partizipierten nicht gleichermaßen an diesem Boom,[1550] doch auch sie erfuhren wachsende wissenschaftliche Beachtung, über die ich einen knappen Überblick geben möchte. Die folgenden Abschnitte sind nicht als abgetrennte Einheiten zu verstehen, sondern verweisen auf Schwerpunkte der Forschung, die sowohl zeitlich als auch inhaltlich untereinander überlappen.[1551] Die von Janka „spätpositivistische Phase"[1552] genannte Periode, während derer Lücken in Edition und Kommentierung der Werke geschlossen wurden, erstreckte sich also für Ovids Erotodidaxe, wie die obige Aufzählung zeigt, über einen längeren Zeitraum; für die *Ars* gab es eigenständige Kommentarmonographien zu allen drei Büchern erst Anfang des 21. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt war bereits einiges anderes an Forschung veröffentlicht, das verschiedene Dimensionen der ovidischen Erotodidaxe sichtbar machte.

Gattungsfragen; Intertextualität

Seit sich mit dem Strukturalismus der Fokus vom Einzeltext auf sein „mehr oder minder komplexes Wechselspiel mit dem ‚System der Texte'"[1553] verlagerte, wurden Anspielung und Parodie zunehmend als gestalterische Mittel ernst genommen, nicht als bloßes Epigonentum. Insbesondere bei den *Metamorphosen* entdeckte man Gattungshybridität, die als Beitrag zur Textaussage erkannt wird;[1554] und natürlich erweisen sich diese Perspektivierungen gerade für Ovids Erotodidaxe als nicht minder fruchtbar.

Beispiele [neben den oben unter 6.1 b) genannten]: Hollis 1973 (spielerische Version von Lehrdichtung), Sommariva 1980 (Lukrez), Holzberg 1981 (Elegie), Küppers 1981 (Lehrgedicht-Elegie), Shulman 1981 (Lukrez), Labate 1984 (Philosophie), Giangrande 1991 (hellenistische Dichtung)[1555]

[1548] „It seems to me that Ovid's protean propensity for transgression, instability, and experimentation has eased the way for critical theorists and exponents of contemporary theoretical approaches to engage with Ovid, and this in itself helps explain the renaissance in Ovidian studies from the early Seventies onwards. An eclectic pick-and-mix of primary material lures the reader toward experiment with multiple critical tools, and a continual stretching of boundaries and roles in the text invites metaphors from distant intellectual fields." (Spentzou in Knox 2009, 382; vgl. Myers 1999, 190).

[1549] Schmitzer 2007, 149; vgl. Mindt 2021, 298; Janka 2007, 6. Vgl. auch zu Anm. 1576.

[1550] Green 2006, 1.

[1551] Ich stütze mich im Folgenden hauptsächlich auf die Überblicke bei Hindermann 2009, 26–32; Spentzou 2009; Janka 2007; Green 2006; Watson 2002; Ariemma 2001; Holzberg 1981, 185–197.

[1552] Siehe Janka 2007, 6–10.

[1553] Janka 2007, 10: „Unter Strukturalismus subsumiere ich hier [...] in bewusster Vereinfachung eine ganze Reihe von methodischen Neuansätzen [...]. Trotz der großen Variationsbreite verbindet sie alle ein wesentliches Merkmal: Der Fokus verlagert sich von einer engherzigen Fixierung auf den individuellen Einzeltext auf ein mehr oder minder komplexes Wechselspiel mit dem ‚System der Texte', das dem Einzeltext zugrunde liegt und an dem er partizipiert."

[1554] Myers 1999, 191; 192 über *Fasti* und *Met.*: „[T]here exists a basic tension between form and content which generates meaning".

[1555] Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Hollis, Adrian S.: *The Ars Amatoria and Remedia Amoris*, in: Binns 1973, 84–115; Sommariva, G.: *La parodia di Lucrezio nell'Ars e nei Remedia ovidiani*, Atene e Roma 25 (1980), 122–148; Küppers, Egon: *Ovids „Ars amatoria" und „Remedia amoris" als Lehrdichtungen*, in: Temporini, H./ Haase, W. (Hgg.): ANRW II.31.4, Berlin/New York 1981, 2507–2551; Shulman, Jeffrey: *Te quoque falle tamen.*

Verhältnis von Ernst und Spiel

Mit der Untersuchung von Ovids Positionierung seinen Genre-Vorbildern gegenüber ist eng verknüpft, wie man die Gewichtung von Ernst und Spiel bewertet. Bereits 1958 widmete sich Durling dieser Thematik eingehender – mit dem Ergebnis,

> Ovid parodiere [...] die römische Liebeselegie. Bei Properz und Tibull werde der Unterschied zwischen Persona und Dichter verschleiert, so daß der Leser den Eindruck gewinne, Zeuge echter Leidenschaft zu sein; Ovid dagegen b e t o n e den Unterschied zwischen Dichter und Persona, indem er seine Persona so gestalte, daß man sie unmöglich mit ihm selbst identifizieren könne.[1556]

Seither ist dies eine zentrale Frage der altphilologischen Arbeit mit Ovids Erotodidaxe geblieben: Mit welcher Intention erfolgt die Nachahmung von Genre-typischen Elementen?[1557] Verfolgt Ovid eine ernsthafte Aussageabsicht oder steht für ihn das literarische Spiel (mit seinen Vorgängern) im Vordergrund – oder ist sogar alleiniger Zweck von *Ars amatoria* und *Remedia amoris*?

Zu letzterer Position tendieren: Durling 1958, Steudel 1992 (Gattungsparodie), Toohey 1996, Dalzell 1996, Watson 2002 (mock-serious, Gattungsspiel), Watson 2007 (Lehrer als Schwindler)[1558]

Unter den Interpretationen, die den *lusus* (vgl. *Ars* 3,809) als zentrales Motiv ovidischer Erotodidaxe stark machen, identifiziert Watson vier Strömungen: 1) als Parodie ernsthafter Lehrdichtung, 2) als Vertreter einer kleineren Gattung spielerischer Lehrgedichte (vgl. *Trist*. 2,471–496), 3) als Ausbau von *lusus*-Elementen überhaupt der lateinischen Literatur, 4) als Ausbau (oft erfolgloser) Erotodidaxe in der römischen Liebeselegie.[1559] Wie die Jahreszahlen der Veröffentlichungen zeigen, sind diese Positionen, welche letztlich diejenige früherer Philologen literaturtheoretisch fundierter fortführen, bis heute nie aus der Mode gekommen.[1560] Vom Tadel zu großer Verspieltheit vergangener Jahrhunderte unterscheiden sie sich darin, dass sie nicht von einem wirklichen erotodidaktischen Vorhaben Ovids ausgehen; im Gegenteil, die identifizierten Gattungsspiele weisen, so die verbreitete Annahme, darauf hin, dass der *lusus* und nicht *amor* Ziel Ovids waren.[1561]

Ovid's Anti-Lucretian Didactics, Classical Journal 76/1980–81, 242–253; Giangrande, Giuseppe: *Topoi ellenistici nell'Ars amatoria*, in Gallo, I./Nicastri, L. (Hgg.): *Cultura, pooesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, 61–98.

[1556] Wildberger 1998, 394.

[1557] Hinds 1992, 82: „[T]wo things characterize the Augustan poet's approach to genre: an abiding concern for the traditional, stereotyped boundaries of a genre; and in tension with this, a strong interest in testing and in going beyond these boundaries – which are, however, retained as the theoretical norm against which any experimentation is measured".

[1558] Weitere siehe Hindermann 2009, 28f., Anm. 77f. Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Toohey, Peter: *Epic Lessons. An Introduction to Ancient Didactic Poetry*, London 1996.

[1559] Watson 2007, 354–356.

[1560] Gemäß Ariemma 2001, 585 ist die Untersuchung der Parodie „un campo di indagine particolarmente fecondo della critica ovidiana."

[1561] 1998 bspw. hält Wildberger fest: „Die Mehrheit der Ovid-Interpreten [...] hält [die *Ars*] für eine witzig unterhaltsame, spielerische Parodie. [...] Demnach wäre Ovid davon ausgegangen, daß Liebe ein nach allgemeiner Ansicht unbedeutender Gegenstand sei, und hätte diesen Stoff in didaktischer Form mit erhabenen Worten behandelt, um sein Publikum zu amüsieren." (Wildberger 1998, 385; vgl. Watson 2002, 149) Vgl. dagegen noch Schanz-Hosius 1935, 227: „Jocosa Musa nennt Ovid seine Schöpfung. Dieser scherzhafte Charakter entsteht dadurch, daß die Hetä-

Seit den 1970er Jahren wurden dagegen auch Forderungen lauter, hinter der spielerischen Fassade ovidischer (Pseudo-?)Didaxe nach anderen, tiefschürfenderen, ja kontroversen Textaussagen zu suchen.[1562]

John M. Fyler, *Omnia vincit amor: Incongruity and the Limitations of Structure in Ovid's Elegiac Poetry*, 196

It is now common – and will soon be commonplace – to say that the elements of Ovid's comic irony are juxtaposition and an untrustworthy narrative persona. Yet despite growing appreciation of his ingenuity, Ovid is rarely taken seriously; most critics still consider the effect of his irony to be mere debunking or a celebration of his own sophistic wit. I should like to argue instead that the *Amores*, *Ars amatoria*, and *Remedia amoris* comprise a serious, anti-classical treatment of art and experience. Openly subverting Vergil and by implication attacking Augustus, Ovid's particular combination of grandiose claims and Callimachean perspectives constitutes not simply a witty violation of decorum, but a skeptical examination of the limitations of genre as an ordering principle [...].

200

Yet the teacher of this *ars* is a pedantic fool; we err greatly if we identify him with Ovid or take his self-characterization seriously. The game of the *Ars* and the *Remedia* is to set up an inherently comic system. The narrator applies epic gravity to a subject which is by Augustan standards ridiculous.

Tatsächlich begann man, was bei Fyler anklingt, nämlich vor allem aus poetologischer und soziokultureller Perspektive Konkretisationen zu formulieren, die dem Werk entsprechende gedankliche Tiefe unterschiedlicher Ausprägung attestierten: Ovid stilisiere hier den Liebenden zum kulturellen Ideal, verfasse einen Kommentar auf die literarische respektive soziale Realität der Liebe (Labate 1984), weise auf deren Unvereinbarkeit hin, ja präsentiere eigentlich eine Gesellschafts-Satire, mit der er vor allem die Geschlechterordnung und Sozialnormen seiner Zeit kritisiere (ein „new Ovide moralisé"),[1563] oder aber behandle eigentlich meta-poetische Fragen (Myerowitz 1985).

Stroh 1972 und 1979a (Liebender als kult. Ideal), Solodow 1977 (Liebender als kult. Ideal), Holzberg 1981 (Kommentar auf Werte der Elegie), Wellmann-Bretzigheimer 1981 (*cultus* als zentrale Botschaft), Labate 1984 (sozialer Kommentar), Wright 1984 (gesellschaftl. Kommentar), Myerowitz 1985 (Liebe und Poesie als Spiel und Kunst), Downing 1993 (Kommentar zu *ratio* in der Liebe),[1564] Hinds 1998 (Poetologisches), Brunelle 2005 (*Remedia* als soziale Satire), Myerowitz 2006/Volk 2006 (Liebe als soziales Phänomen)[1565]

Rar wird dabei die über Jahrhunderte hinweg selbstverständliche Konkretisation, Ovid wolle (auch) wirklich Liebe lehren: Dafür argumentieren (differenzierend) Wildberger 1998; Giebel 1999.

---

renliebe wie eine Wissenschaft behandelt und als solche mit allem Ernste vorgetragen wird. In diesem Widerstreit zwischen Form und Inhalt liegt etwas Parodisches und Heiteres".

[1562] Green 2006, 5; vgl. Brunelle 2005, 141–143.

[1563] Brundelle 2005, 142 mit Hinweisen auf entsprechende Forschung (141f.).

[1564] „Downing (1993) argues that Ovid succeeds in turning love into an *ars*, but thereby makes it much less interesting than the irrational passion which it seeks to replace, and so demonstrates that *ars* is not after all preferable to *natura*." (Watson 2002, 150 Anm. 41).

[1565] Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Stroh, Wilfried: *Simulatio. Zu einer rhetorischen Technik in Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, Neue Literatur (Bucureşti) 23/1972, 82–85; Stroh, Wilfried: *Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 5/1979, 117–132; Solodow, Joseph B.: *Ovid's Ars Amatoria: The Lover as Cultural Ideal*, Wiener Studien N.F. 11/1977, 106–127; Wellmann-Bretzigheimer, Gerlinde: *Ovids ‚ars amatoria'*, in: Rötzer, H.G./Walz, H. (Hgg.): *Europäische Lehrdichtung. Festschrift für Walter Naumann zum 70. Geburtstag*, Darmstadt 1981, 1–32; Hinds, Stephen: *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998; Volk, Katharina: *Ars Amatoria Romana. Ovid on Love as a Cultural Construct*, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 235–251; Myerowitz, Molly: Ovid's Evolution, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 252–278.

Verhältnis zu Augustus

Mit einigen der bisher genannten Werke – ab etwa Mitte der 1980er Jahre – wird ein Phasenwechsel angestoßen, der nicht nur eine deutliche quantitative Steigerung der Ovid-, insbesondere der *Ars*-Forschung mit sich bringt, sondern auch neue, poststrukturalistische Impulse der Literaturtheorie aufgreift.[1566] Die *cultural studies* beeinflussen die Diskussion, wie die *Ars amatoria* als *exilii causa* (*Pont.* 3,3,23) in den politischen Kontext ihrer Entstehung einzuordnen sei. Mehr als in früheren Studien wird nun, beispielsweise von Labate 1984, eine kulturelle Einbettung versucht, die über die einfache Dualität ‚pro oder contra Augustus' hinausgeht.

Holleman 1971, Pianezzola 1972, Scivoletto 1976, Stroh 1979 (Ehegesetze); Labate 1984, Myerowitz 1985, Sharrock 1994a, Davis 1995 und 2006 (Provokation von Augustus' Moral und Macht), Gibson 1998, 2003, 2006 (Frauenbuch und Augustus' Reformen); Casali 2006 (Exildichtung als Leselenker)[1567]

Das Interesse an einer sozusagen politischen Lektüre ovidischer Erotodidaxe scheint in den vergangenen 15 Jahren neu aufzuleben. Dies liegt sicherlich auch daran, dass bei Ovids Liebeslehre die Konfrontation mit der politischen Macht direkt verknüpft ist mit dem weiteren Diskurs (antiker) Geschlechterrollen.

Geschlechterrollen

Neben feministischer Lektüre, die darauf verweist, dass Ovid von traditionellen Rollen ausgehe, indem er vom Mann Aktivität und von der Frau Passivität fordere (Myerowitz 1985, Downing 1990; Gardner 2008),[1568] gibt es auch Studien, die eine Differenzierung versuchen, indem sie aufzeigen, wo die *praecepta* in Buch 3 zum Vorteil der Liebesschülerin zusammengestellt sind.[1569] So erfährt *Ars* 3 nun endlich ver-

---

[1566] Vgl. Janka 2007, 13–15; 13: „Der Phasenwechsel, der sich in der Ovidforschung seit Mitte der 1980er Jahre langsam niederzuschlagen beginnt, lässt sich am Beispiel der Monographien zur *Ars amatoria* mustergültig nachverfolgen. Da die *Liebeskunst* damals noch im langen Schatten der *Metamorphosen* stand und von der Forschung entsprechend stiefmütterlich behandelt wurde, verspürte man offenbar gerade in der Epoche des methodischen Aufbruchs einen Nachholbedarf. So erklärt sich die vergleichsweise dichte Abfolge von monographischen Studien zur *Ars* in der Zeit von 1983 bis 1998."

[1567] Vgl. Janka 2007, 13f.; Fedeli 1999, CXIII. Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Holleman, Aloysius W.J.: *Ovid and Politics*, Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte 20.4/1971, 458–466; Pianezzola, Emilio: *Conformismo e anticonformismo politico nell'Ars amatoria di Ovidio*, Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina (Padova) 2/1972, 37–58; Scivoletto, N.: *Musa Iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma 1976; Sharrock, Alison R.: *Ovid and the Politics of Reading*, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 33/1994, 97–122; Davis, Peter J.: *Praeceptor Amoris: Ovid's Ars Amatoria and the Augustan Idea of Rome*, Ramus 24/1995, 181–195; Gibson, Roy K.: *Meretrix or matrona? Stereotypes in Ovid, Ars Amatoria 3,* Papers of the Leeds International Latin Seminar 10/1998, 295–312; Gibson, Roy K.: *Ovid, Augustus, and the Politics of Moderation in Ars Amatoria 3*, in: ders./Green/Sharrock 2006, 121–142; Casali, Sergio: *The art of making oneself hated: Rethinking (anti-)Augustanism in Ovid's Ars amatoria*, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 216–234.

[1568] Green 2006, 13. Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Downing, Eric: *Anti-Pygmalion. The Praeceptor in Ars Amatoria, Book 3*, Helios 17/1990, 237–249; Gardner, Hunter H.: *Women's time in the Remedia Amoris*, in: Lively, G./Salzman-Mitchell, P. (Hgg.): *Latin elegy and narratology – fragments of story*, Ohio 2008, 68–85.

[1569] Green 2006, 13.

mehrte Aufmerksamkeit, welche die Forschung, offenbar aus alter Tradition heraus, dem Frauenratgeber bis dato entsagt hatte. Jedoch, auch in Buch 1 und 2 werden humanisierende Tendenzen erkannt (z. B. Giebel 1999) und Ovids *carmina amatoria* insgesamt erscheinen einigen als Arbeit an den, ja Hinterfragen der Geschlechterrollen Roms.[1570] Watson 2002 konstatiert, für die einen sei Ovid so misogyn wie der antike Durschnittsrömer, für die anderen das, was einem Feministen in Rom am nächsten kommen konnte.[1571] Um eine Ebene erweitern Arbeiten wie Desmond 2006, Brower 2011 und Zuckerberg 2018 das Spektrum, indem sie den feministischen Blick über die Antike hinaus in die Rezeptionsgeschichte ovidischer Erotodidaxe schweifen lassen. Überhaupt:

Das (Ich und sein) Publikum

> Gerade die Wirkungsgeschichte, die methodisch zwischen Funderfassung und echter Rezeptionsästhetik schwankt, ist völlig zu Recht in den letzten Jahrzehnten zu einem Jungbrunnen der Ovidforschung insgesamt avanciert.[1572]

Insofern folgt unsere Rezeptionsgeschichte einem Trend und bearbeitet ein Desiderat aktueller Ovid-Forschung.[1573] Weiterhin spiegelt sich in ihr Ovids spezielles Verhältnis zu seinem Publikum, das mit allen genannten Themen zusammenhängt: mit Ovids Positionierung gegenüber der offiziellen augusteischen Linie,[1574] mit der besonderen Adressatenschaft der Frauen (vgl. u. a. die Aufsätze von Gibson 1998; James 2008; Ziogas 2014)[1575] usw. – die Forschung im Zeichen der *reader-response* konnte deshalb in den vergangenen Jahren offene Fragestellungen miteinander verknüpfen und so neu beleuchten.

Sharon James unterrichtet in Universitätskursen moderne Literaturtheorien am Beispiel von Ovids *Amores* und *Ars amatoria*.[1576] Ihren didaktischen Fokus auf die *reader-response theory* begründet sie wie folgt:

Sharon L. James, *Twenty Years of Ovid and Literary Theory*, 209

> The course devotes much time to reader-response theory, for several reasons: (1) the response, and potential response,

[1570] Spentzou 2009, 384; vgl. Green 2006, 14: „[...] Gibson (1998) and (2003a: 35–6), who argued that Ovid constructs a hybrid female addressee for *Ars* – a mixture of both *matrona* and *meretrix* – which provocatively eschews the categories of women largely accepted by society and enshrined in the Augustan legislation."

[1571] Anders als die beiden erstgenannten richtet Zuckerberg ihr Augenmerk auf Rezeption in der Jetzt-Zeit (II.6.2.3).

[1572] Janka 2007, 19.

[1573] Produktiver Rezeption ovidischer Dichtung wird v. a. in den vergangenen beiden Jahrzehnten steigende Aufmerksamkeit zuteil, wie u. a. die zunehmend umfangreichen Rezeptionskapitel in den einschlägigen Handbüchern zeigen (I.4, Anm. 142), gerade die feministisch orientierte Forschung widmet sich dieser Thematik, wie oben zu „Geschlechterrollen" angemerkt, z. B. Möller, Melanie (Hg.): *Gegen / Gewalt / Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption*, Berlin/Boston 2020. Doch zur Rezeption seiner Erotodidaxe gibt es bisher kaum umfassendere Arbeiten (Anm. 157f.).

[1574] „When the point of reception is stressed, rather than authorial or textual intent, we must acknowledge that any statement is open to appropriation for either a pro- or anti-Augustan reading" (Myers 1999, 197).

[1575] Nicht im Literaturverzeichnis und deshalb hier aufgeführt: Gibson, Roy K.: *Meretrix or matrona? Stereotypes in Ovid, Ars amatoria 3,* Papers of the Leeds International Latin Seminar 10/1998, 295–312; Ziogas, Ioannis: *Stripping the Roman Ladies: Ovid's Rites and Readers*, Classical Quarterly 64.2/2014, 735–744.

[1576] Stand 2015 hatte sie den Kurs bereits sechsmal unterrichtet. Kursinhalte und Erfahrungen teilt sie in *Twenty Years of Ovid and Literary Theory*, The Classical World 108.2/2015, 205–220 (https://www.jstor.org/stable/24699961; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

of readers to Ovid's love poetry had a real-world effect on the poet himself, in the form of his exile (I bypass the issue of error); (2) Ovid's poetry rarely fails to invoke response from all kinds of readers, and these responses are often strong; and (3) the production and circulation of texts for readers in antiquity are quite particular, and suited to study through reader-response. Finally, as Alexandrian poetry is always conscious of readers and their responses, this unit leads into our week on intertextuality in Latin poetry.

Eine zentrale Operation solcher Studien ist die Trennung von Ovids Adressatenschaft in zwei Ebenen: einerseits die vom Liebeslehrer angesprochenen Schüler (*Ars* 1 und 2) sowie Schülerinnen (*Ars* 3) und andererseits Adressaten, denen eine zusätzliche Botschaft ‚an den Schülern/Schülerinnen vorbei' zukommen gelassen wird (mehr dazu: Kap. III). Miller 1993[1577] thematisiert beispielsweise die männlichen Zuhörer/Leser, die auch Buch 3 offensichtlich voraussetzt; Gibson 2003 unterfüttert diese These mit Verweis auf eine Tradition eines heimlichen männlichen Publikums in Erotodidaxe an Frauen.[1578] Für Heldmann 2001[1579] „unterminiert Ovid durch gezielte Auswahl augenscheinlich unpassender *exempla* die eigene Rolle als *praeceptor amoris*" – eine Doppelbödigkeit, welche die *puella* als interne Adressatin nicht bemerken dürfe, sondern nur die externen Adressaten, denen durch diese Selbstwiderlegung die Unlehrbarkeit von Liebe vor Augen geführt werde.[1580] Für derlei Unterscheidungen von textinterner versus -externer Adressatenschaft der *Ars* war freilich Sharrocks Monographie von 1994 ein Meilenstein. Ihr dem *reader-response criticism* entwachsenes *close reading* von *Ars* 2 führt sie zur Unterscheidung von *Reader* (intern) und *reader* (extern), also zu einem zweifachen Angebot der Lektüre (gewissermaßen ‚naiv'/‚gebildet').[1581] Liveley 2006 betont, dass Sharrocks Ansatz eine metapoetische Haltung Ovids ins Licht rücke, die ein spezielles Verhältnis von Autor und Leser entwerfe:

> [Sharrock] sees the engagement between Ovid and his readers as a confrontation, a struggle for interpretative authority, in which 'Ovid contends as teacher, seducer, manipulator, author for supremacy over the reader/pupil' (1994a: 293). Within this conflict, she suggests, readings do not emerge through diplomatic negotiation and concord between author, text, and reader, but through a process of domination and defeat. Other stories of reading might emphasize the mutual 'coming together' of author and reader upon the site of the text to make meaning as one, but according to this reading of the combative relationship between author and reader of the *Ars* the author and text 'defeat' any reader who passively receives the poetry and precepts offered, but the reader defeats the author and text if he or she plays an active role in appropriating the text and determining its meaning.[1582]

Unser Blick auf die Rezeptionsgeschichte gibt ihr, so meine ich, Recht: Diese ist geprägt von einem Kampf um die Deutungshoheit unter den Lesern respektive zwischen Ovid und seinen Rezipienten.[1583] Interessanterweise erhielt das poetische Ich der *Ars amatoria* jedoch nicht die Aufmerksamkeit, die man aufgrund dieses Befundes erwarten könnte und die ihm bei den *Amores* zuteil wurde.[1584] Letzteren beispielsweise widmete Hardie 2002 große Teile seiner Studie *Ovid's Poetics of Illusion*, bei der er sich Ovids

---

[1577] Miller, John F.: *Apostrophe, Aside and the Didactic Adressee. Poetic Strategies in Ars Amatoria III*, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 31/1993, 231–241.

[1578] Green 2006, 13; Ariemma 2001, 581f.

[1579] Heldmann, Konrad: *Dichtkunst oder Liebeskunst? Die mythologischen Erzählungen in Ovids Ars amatoria*, Göttingen 2001.

[1580] Schmitzer 2003, 165.

[1581] Vgl. Green 2006, 19; Janka 2007, 14f.

[1582] Liveley 2006, 321f.

[1583] Vgl. Brunelle 2005.

[1584] Ausnahmen sind die oben genannten Durling 1958; Wright 1984; James 2006.

Ovids *lusus* mit dem Ich zu nähern versucht, indem er, unter dem Eindruck der Psychoanalyse nach Lacan, Absenzen und damit Verlangen auslotet.[1585] Einen leicht veränderten Schwerpunkt setzt Rimell, die sich in ihrer Monographie von 2006[1586] dann unter anderem dem Ich der *Ars amatoria* zuwendet. Auch bei ihr steht das „desiring subject" im Zentrum – jedoch ist für sie der Hauptmotor des „desire" nicht ein Gefühl des Mangels oder der Unvollständigkeit, sondern die „conflicting energies and irreconcilable tendencies of the Ovidian selves."[1587] Ovids literarische Ich-Persona der Erotodidaxe als spezifische Ausformung einer Lehrdichtungsstimme ist zentraler Gegenstand der Überlegungen von Volk 2002; dass dieses Ich bewusst als scheiternd dargestellt ist, vertreten, Durling 1958/1965[1588] folgend, unter anderem Wright 1984[1589] und Watson 2007. In der vorliegenden Studie wird unser Kap. III versuchen, unter dem Eindruck der gesammelten Leserreaktionen, der Forschung zum Verhältnis von „Ich" und „Du" in der *Ars* und auch den *Remedia* neue Facetten und Erkenntnisse hinzuzufügen.

Die *Remedia amoris*

Dass in diesem knappen Forschungsüberblick die *Remedia amoris* fast ausschließlich subsumiert unter den erotodidaktischen Werken vorkommen, ist nicht dem Zufall geschuldet. Offenbar in Fortführung früherer Philologie, die *Remedia* als bloßen „Aufguß"[1590] zu sehen, kam ihnen lange Zeit kaum eigenständige Forschung zu.[1591] Doch bemerkte man zunehmend, vor allem mit Blick auf die medizinische Tradition der *Heilmittel*, deren eigenständigen Wesenzüge.[1592] Wie bei der *Liebeskunst* setzte auch hier (wenngleich im Umfang deutlich reduziert) ab den 1980er Jahren verstärkt die Suche nach einer ernsthaften Aussageebene ein. Im Rahmen poetologischer Lektüren ovidischer Erotodidaxe las Conte 1989 die *Remedia* in gewisser Weise wieder als Palinodie, diesmal auf metapoetischer Ebene: als Widerruf elegischer Liebe und damit elegischer Liebesdichtung überhaupt[1593] (ebenso u. a. Boyd 2009). Auch die Konkretisation, dass die *Remedia amoris* das Gegenteil von einem Abgesang auf die Liebe seien (vgl. 19. Jh., II.5.3), findet Widerhall in der neueren Forschung, laut Green 2006 sogar in Form von „the most interesting scholarship of the present decade."[1594] Für Davisson 1996[1595] sind sie ein absichtlich nicht funkti-

---

[1585] Hardie, Philip: *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002. Dazu Spentzou 2009, 388f.: „Intrigued by the authorial and reader-response illusions spun by Ovid, Hardie (2002c) studies illusion throughout the Ovidian oeuvre, and in so doing exposes a gaping hole in the middle of the Ovidian universe: Ovid's illusions seem to center on an unexpected absence. Things are not what they seem because things (and people) are absent. But in their absence they are dominant in someone's life; there are present absences or absent presences depending on where one puts the emphasis. Hardie's first example is Ovidian love poetry, a set of poems based on the phantasm of a woman, unnamed until *Am.* 1.4, with many poetic faces but yet stubbornly elusive and silent, who ultimately rejects the lover-poet."

[1586] Rimell, Victoria: *Ovid's Lovers. Desire, Difference, and the Poetic Imagination,* Cambridge 2006.

[1587] Spentzou 2009, 388f.

[1588] Durling, Robert M.: *The figure of the poet in Renaissance epic*, Cambridge 1965.

[1589] Wright, Ellen F.: *Profanum Sunt Genus. The Poets of the Ars amatoria*, Philological Quarterly 63.1/1984, 1–15.

[1590] Vgl. zu Anm. 1454.

[1591] Vgl. Boyd 2009, 104f.

[1592] Vgl. Green 2006, 14f.; Literatur siehe Boyd 2009, 105.

[1593] Green 2006, 15. Nicht im Literaturverzeichnis und deshalb hier aufgeführt: Conte, Gian B.: *Love without elegy. The Remedia amoris and the logic of a genre*, Poetics Today 10/1989, 441–469.

[1594] Green 2006, 15. Für neuere Forschung siehe auch Boyd 2009, 105.

[1595] Davisson, Mary H.T.: *The search for an 'alter orbis' in Ovid's Remedia Amoris*, Phoenix 50/1996, 240–61.

onsfähiges Gebilde, denn: Liebe ist nicht heilbar beziehungsweise soll nicht geheilt werden. Ähnlich für eine intendiert – zumindest für den externen Adressaten (vgl. *reader-response criticism*)! – widersprüchliche Lehre, die auf die letztlich übermächtige Kraft der Liebe weise, argumentieren Brunelle (2000/1; 2005), Fulkerson 2004, Rosati 2006 (anders Hardie 2006).[1596] Wildberger 2007[1597] plädiert, nach Vergleich mit antiker Affektpsychologie, dafür, „die *Remedia* eher als Therapieparodie" anzusehen „denn ihnen eine lehrhafte Intention zuzuschreiben"[1598] (anders als in ihrer Monographie von 1998 bei der *Ars*).

Aetas Nasonis

Ovid gilt als der postmoderne antike Autor.[1599] Spätestens ab der „dritten Welle" seiner Beforschung seit den 1980er Jahren ist sein Einfluss auf die altphilologische Beschäftigung mit neueren Literaturtheorien und damit auf die Gestalt der Klassischen Philologie unübertroffen.[1600] 2017 konstatiert Rimell:

> This Ovid, a fashionably complex 'poet of surfaces' and scholarly master of the so-called 'Alexandrian footnote', was designed to oust (or subtly rebrand) the 'unserious', sub-Virgilian, vacuous Ovid known to a previous generation of critics. Postmodernist irony and self-reflexivity made silliness recondite, play seductively adult rather than infantile, and desire a compelling, legitimate object of study. Ovid's lifelong experiment in elegiac metre as an engine of creative-libidinal flow, his constant, self-referential destabilization of form (the shape of words, genres, poems, gendered bodies), his wry, often

---

[1596] Green 2006, 15f. Nicht in der Literaturliste und deshalb hier aufgeführt: Brunelle, Christopher M.: *Form vs. Function in Ovid's Remedia Amoris*, Classical Journal 96/2000–1, 123–40; Fulkerson, Laurel: *Omnia vincit amor. Why the Remedia fail*, Classical Quarterly 54.1/2004, 211–23; Rosati, Gianpiero: *The Art of Remedia Amoris. Unlearning to love?,* in Gibson/Green/Sharrock 2006, 143–165; Hardie, Philip: *Lethaeus Amor. The Art of Forgetting,* in Gibson/Green/Sharrock 2006, 166–192.

[1597] Wildberger, Jula: *Ovids Remedia amoris aus affektpsychologischer Sicht*, in: Janka/Schmitzer/Seng 2007, 85–112.

[1598] Janka 2007, 20.

[1599] Bekannt ist Myers' Feststellung aus dem Jahr 1999, dass Eagletons Definition postmoderner Literatur überraschend genau auf Ovids Werk passe; diese lautet: „The typical postmodern work of art is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like. True to the tenets of postmodernity, it spurns metaphysical profundity in favour of playfulness and lack of affect, an art of pleasures, surfaces, and passing intensities. Suspecting all assured truths and certainties, its form is ironic and its epistemology relativist and skeptical. Rejecting all attempts to reflect a stable reality beyond itself, it exists self-consciously at the level of form or language. Knowing its own fictions to be groundless and gratuitous, it can attain a kind of negative authenticity only by flaunting its ironic awareness of this fact, wryly pointing its own status as a constructed artifice. Nervous of all isolated identity, and wary of the notion of absolute origins, it draws attention to ist own "intertextual" nature, its parodic recyclings of other works which are themselves no mor than such recyclings. Part of what it parodies is history – a history which is no longer to be seen in linear terms as the chain of causality." (Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, Oxford 1996, 201f., zitiert nach Myers 1999, 190). Vgl. Janka/Stierstorfer 2018, 205: „postmodernistische Poetologie"; Janka 2017, 19 über die *Ars*: „Ovids geradezu postmodernistische[] Neudeutung und Instrumentalisierung der Traditionen von Ursprungslegenden und Göttererzählungen"; Ariemma 2001, 459: „Autore *trendy* per eccelenza, [...] forse il più postmoderno degli scrittori antichi." 2014 heißt es dementsprechend einleitend zu einem Oxforder Tagungsprogramm: „It is by now a critical commonplace to demonstrate the affinity between Ovidian and postmodern concerns" (zit. nach Rimell 2019, 447).

[1600] Vgl. Rimell 2019, 446.

> ingenious involvement of audiences as co-creators, made him a poster-boy for the postmodern, and therefore for the striking presence and relevance of Roman antiquity in the modern West.[1601]

Ovids Dichtung formte also eine *Aetas Nasonis*[1602] von den 1970er Jahren bis heute – und die Postmoderne formte sich ihr eigenes Bild von Ovids Dichtung. Dieses, so Rimell weiter, tendiere dazu, sie als sprachverliebtes Literaturspiel zu sehen, als Schreiben nur um des Schreibens willen.[1603] Und mit der Leichtfüßigkeit seiner Verse passt er wohl auch gut in die Schnelllebigkeit unserer Zeit, mit der ironischen Distanzierung von Gefühlen allemal. Da dünkt mir Rimells Forderung danach, nicht in eine rein oberflächliche Lesart Ovids (und seiner Erotodidaxe) abzurutschen,[1604] wert, für künftige Forschung nicht vorschnell abgetan zu werden.

Damit wir wirklich von einer *Aetas Nasonis* sprechen können, muss nicht nur die Wissenschaft in erheblichem Maße an Ovid interessiert sein, sondern seine Werke sollten auch über schulische Curricula und in der Gegenwartskultur Verbreitung erfahren.[1605] Dem werden wir in den folgenden Unterkapiteln nachgehen.

II.6.2.2 Schule

Den ersten Hinweis auf schulische Lektüre von Ovids Erotodidaxe in Deutschland im 20. Jahrhundert finde ich 1976, da ein Lehrer in der Zeitschrift „Altsprachlicher Unterricht" von seinen Erfahrungen berichtet, die er mit der *Ars amatoria* als Dichtungs-Erstlektüre (4./5. Lernjahr) gemacht hat.[1606] Er sieht die didaktische Begründung darin gegeben, dass man in ihr „einen glänzenden Einblick in das römische Liebesleben"[1607] erhalte. Problematisiert wird das nicht, und seine Auswahl der Lektürepassagen drängt die Frage auf, wie eine Didaktisierung der inhaltlichen (nicht nur der sprachlichen) Herausforderungen aussehen konnte; denn hier finden sich zwar nicht die Passagen, die das Paar jeweils ins Bett führen, aber beispielsweise durchaus diejenige, die zu sexueller Nötigung zu raten scheint. Sein Fazit bleibt entsprechend unbedarft:

[1601] Rimell 2019 [verfasst 2017], 447f.

[1602] So Janka 2007 in Titel und Text sowie 2017, 8.

[1603] Rimell 2019, 450.

[1604] „I mean to suggest, and have attempted to suggest in this essay, that a sustained and ambitious critique of postmodern Ovid might reveal a poetry that prompts us to pose and respond to questions that are gaining momentum as I write – questions about the role of literature, philology and critique in our culture and education systems, about how we inhabit time in conditions of interdependency, and with what consequences for our understanding of economic, political and social life, in a context in which technology is rapidly locking us into dopamine-boosting/cortisol-fueling feedback loops, to the detriment of impulse-control, concentration, intellectual life and artistic process. Ovid can live on in this way precisely as a result of his postmodern reinvention, which has made him not just the poet most often used to introduce students to Latin verse, but a popular artist of our time. Yet we need to take the opportunity now, and in the future, to dwell on Ovid's undeniably material impressions of simultaneity, intimacy, and interconnectedness – not as products, positions or as 'passing intensities', but as movements we might reinhabit and allow to take us elsewhere." (Rimell 2019, 468f.).

[1605] Vgl. Rimell 2019, 469; Janka 2007, 3.

[1606] Lutz 1976.

[1607] Lutz 1976. 64.

Michael Lutz, *Auswahl aus Ovids ‚Ars Amatoria' als erste Lektüre der Dichtung […]*, 66
Der zweimalige Versuch mit der ‚Ars Amatoria' hat sich gelohnt. In einer Umfrage mit anschließender Diskussion beruteilten sie fast alle Schüler für leichter, alle jedoch für viel interessanter und amüsanter als Caesarlektüre. Natürlich gab es gewisse Anfangsschwierigkeiten, wie sie bei jeder neuen Lektüre auftauchen werden. Auf jeden Fall sei diese Auswahl „eine nette Abwechslung" gewesen, sagten viele. Einige meinten sogar, man solle noch mehr im Original lesen, weshalb ich bei der Überarbeitung einige leichtere Passagen hinzufügte.

Die individuelle Aufnahme in die Schullektüre war demgemäß ein Einzelfall, aber gewiss kein Skandalon. Sechs Jahre später veröffentlichen zwei weitere Lehrkräfte ebenfalls im „Altsprachlichen Unterricht" ihre Überlegungen zu Ovids *Ars amatoria* als Lektüre einer 10. Klasse an einem bayerischen Mädchengymnasium; dem Heft ist ihre Lektüreausgabe – und damit die erste moderne Ausgabe der *Ars amatoria* für den deutschen Schulunterricht – als „Beilage" angehängt.[1608] Auch diese beiden Lehrer sehen das Interesse ihrer Schülerinnen durch den direkten existentiellen Transfer gestiegen[1609] – vermutlich derentwegen erfolgt hier eine gleichwertige Beschäftigung mit *Ars* 3 – auch sie problematisieren das nahezu nicht, sondern thematisieren kurz Möglichkeiten der Behandlung von Mythen und vor allem die sprachlichen Herausforderungen. Man vergleiche ihre einleitenden Gedanken in der Lektüreausgabe:

Olaf Petersen/Hans Weiß, *P. Ovidius Naso. Ars amatoria*, „Die Ars Amatoria", 2f.
Dabei sieht Ovid keineswegs das ehrbare römische Mädchen als Objekt, das es zu erobern gilt, sondern die Libertine, ein Produkt der römischen Überflußgesellschaft. Daher kann er, ohne sein eigenes Geschlecht zu verraten, 2 n. Chr. ein 3. Buch anfügen, in dem er den ehrbaren jungen Mädchen 18 Anweisungen gibt, wie sie sich Männern gegenüber verhalten sollen. Die *Ars Amatoria* ist in 3 Bereichen verwurzelt: der Tradition des Lehrgedichts, die in Rom bereits durch Lukrez und Vergil begründet war; der Liebesdichtung, in der Ovid in den *Amores* Erfahrungen gesammelt hatte; und eigenem persönlichen Erleben. Dabei handelt es sich in der *Ars* freilich keineswegs um Pornographie. Im Gegensatz zu anderen Lehrgedichten dieser Thematik – etwa dem orientalischen Kamasutra – geht es Ovid nicht um die bloße Sexualität. Vielmehr beleuchtet er das Individuum umfassend psychologisch. Er sieht den einzelnen als Glied einer städtischen Gesellschaft und gibt uns daher ein treffliches Bild einer hellenistisch-antiken Lebenshaltung, die das Rom der frühen Kaiserzeit prägte.
Inwiefern „ehrbare römische Mädchen" zwar nicht „Objekt" von *Ars* 1/2, aber doch ‚Subjekt' von *Ars* 3 sein sollen, erschließt sich mir nicht. Beides ist bei Ovid – zumindest vordergründig – ausgeschlossen (und durch die Hintertüre ermöglicht). Eventuell ist es der Versuch der beiden Lehrer, ihren Schülerinnen einen direkten existentiellen Transfer zu ermöglichen, der freilich aus historischer und didaktischer Sicht problematische Implikationen mit sich bringen kann. Ebenso naiv scheint die Gleichsetzung des ovidischen Ich mit dem historischen Autor, welche die literaturwissenschaftliche Forschung (II.6.2.1) zum Werk ignoriert. Und noch immer scheint nötig darauf hinzuweisen, dass es sich bei Buch 3 (!) „keineswegs um Pornographie" handle.

Differenzierter geht im Folgejahr 1983 die Reihe *Consilia* vor, in deren Lehrerheft unter anderem als Lernziel die „Kenntnis der Selbstdarstellung Ovids als *praeceptor amoris* und ihrer Bedeutung für Form und Aussage der *Ars amatoria*"[1610] ausgegeben ist; auch das Lektüreheft selbst versucht, schülerfreundlich auf verschiedene Perspektivierungen des Werks aufmerksam zu machen, indem ihm ein Dialog zwischen einem Ovid-kritischen Römer und einem Bewunderer vorangestellt ist, deren Erster das Werk als gefähr-

[1608] Petersen/Weiß 1982a; vgl. 24: „[E]s gibt unseres Wissens zur Zeit keine Auswahlausgabe dieses Werkes für die Schule." (inkl. Zitat des Lehrplans von 1979 (23 Anm. 2), der u. a. die *Ars amatoria* als fakultativ vorschlägt). Den Befund teilen Schmitzer 2018, 459 sowie Müller/Schauer 1994, 223(f.).

[1609] Petersen/Weiß 1982a, 28f.; 30.

[1610] Fink/Neumann 1983b, 7.

lichen auf Erfahrungen beruhenden Ratgeber und der Zweite es als literarisches Spiel einordnet.[1611] Einer der beiden Bearbeiter erläuterte seine Sicht auf das Werk in einem Aufsatz aus demselben Jahr – mit dem deutlichen Verweis auf eine Vielschichtigkeit über bloße Erotodidaxe hinaus; ernsthafte Lehrabsicht sei dadurch nicht ausgeschlossen, auch wenn Ovid ironisch beginne …

Gerhard Fink, *Ovid als Psychologe. Interpretatorische Schwerpunkte bei der Lektüre der* ars amatoria, 5
[…] wie Loriot, der das Vorwort zu einem seiner ganz und gar unernsten Ratgeber mit den Worten eröffnet: „Diese Aufzeichnungen sind nur für den ganz kleinen Kreis von Herrschaften bestimmt, deren Umgangsformen noch nicht von jener letzten Eleganz gekennzeichnet sind, die heute schon breitesten Bevölkerungsschichten zur Selbstverständlichkeit geworden ist." [Loriot: *Der gute Ton. Das Handbuch feiner Lebensart in Wort und Bild*, Zürich 1957] *[Vgl.* Ars *1,1f. …]* Indem der Dichter zumindest eingangs so tut, als beträfe seine Belehrung den Leser wahrscheinlich nicht, erleichtert er ihm den Einstieg; die Lebensnähe der Darstellung bringt es bald dahin, daß aus dem überlegenen Betrachter ein Betroffener wird, daß aus dem Durchschauen der Beweggründe fremden Verhaltens Selbsterkenntnis erwächst. […] Wohltuend ist es auch, daß die Lektüre der *ars amatoria* angesichts der Vielschichtigkeit des Werks höchst unterschiedliche Betrachtungsweisen erlaubt: Man kann Ovids raffiniertes Pendeln zwischen Ernst und Ironie untersuchen, kann die *ars* als kulturgeschichtliches Dokument lesen oder danach fragen, welche Stellung sie innerhalb der Gattung Lehrgedicht einnimmt. Auch politische Akzente lassen sich setzen, denn die *ars* beinhaltet ohne Zweifel auch Protest gegen die Verhältnisse, wie sie sich Ovid darboten […].
Da er die *Ars* u. a. „als kulturgeschichtliches Dokument" liest, integriert Fink sie auch in das von ihm und Friedrich Maier herausgegebene Lehrwerk *Cursus Continuus*, wo das Lesestück der ersten (!) Lektion „[i]n Anlehnung" an *Ars* 1,135–148 (II.4.3.4 zu Gosson; II.6.2.4 zu Terry) gestaltet ist.[1612]

Man kann wohl von einem Rückschritt sprechen, wenn – abermals im „Altsprachlichen Unterricht" – im Jahr 2017 Überlegungen zur Schullektüre ovidischer Erotodidaxe beginnen mit:

Antje Arnold/Andreas Spal, *Ovid: Doctor amoris - doctor doloris*, 33f.
Die Liebe ist, so kann man sagen, universell, eine Konstante des menschlichen (Zusammen-)Lebens, die räumliche, kulturelle und zeitliche Grenzen überschreitet. Spricht man über sie, so bedarf es keiner wesentlichen Erläuterung – es kommt eine „Kommunikation unter weitgehendem Verzicht auf Kommunikation" zustande. Unterschiede bei der Auffassung darüber, was Liebe ist, sind im Wesentlichen marginal […]. Gerade weil die Schüler auf der Suche nach ihrer (sexuellen) Identität sind, bieten sich aus unserer Sicht die erotodidaktischen Gedichte *Ars amatoria* sowie die (viel zu wenig beachteten) *Remedia amoris* an.
Diese seien nämlich weniger voraussetzungsreich als die *Heroides* und *Amores*, ja eigentlich direkt zugänglich – glücklicherweise wird diese haarsträubende Behauptung auf den folgenden Seiten noch ein wenig differenziert. Auf einer gänzlich naiven Lektüre basiert eine Unterrichtsidee im selben Heft, ein Vergleich der *Ars* mit dem *Playbook* eines TV-Charakters (Barney Stinson aus der Serie *How I Met Your Mother*). „Die *Ars amatoria* ist zwar kein Liebes-Kompendium diverser Charakterrollen, gleicht jedoch im Kern dem Thema und Ziel des Playbook: *to pick up chicks*."[1613] Bei aller Liebe zu aktualisierendem Transfer als didaktischer Strategie, die natürlich Reduktion beinhalten muss, kann dies nicht um jeden Preis geschehen: Die beiden Bücher haben nun wirklich kaum etwas miteinander gemeinsam; eine jeweils nötige Kontextualisierung unterbleibt; die Literarizität der *Ars* kommt nicht einmal am Rande vor; es bleibt eine reine banalisierende Parallelisierung in Anbiederung an die vermeintlichen Interessen der SuS, ohne aber jeglichen Bildungsauftrag. Glücklicherweise liegt nicht jeder schulischen Lektüre der *Ars* diese Konkretisation zugrunde.[1614]

[1611] Fink/Neumann 1983a, 3–5.

[1612] Fink/Maier 1997, 10.

[1613] Hoffmann 2017, 10.

[1614] Z. B. Janka, Markus: *Ovid. Doctor Amoris. Textausgabe ausgewählter erotischer Dichtungen mit Schülerkommentar und Übungsmaterialien*, Bamberg 2003; vgl. ders.: *Ovid lesen heute: Der Doctor Amoris im Multimediazeitalter*,

Alleine sind die Lehrkräfte freilich nicht in dem, was wirkt wie die fröhlich-überraschte Entdeckung, dass es im ganzen lateinischen Lektürekanon doch etwas unmittelbar Relevantes gebe – Latein lebt, koste es, was es wolle. Solche Unwissenschaftlichkeit steht einem gymnasialen Lektüreunterricht natürlich nicht gut zu Gesichte.[1615] Zutreffend ist hier nur die Einschätzung der Marginalisierung der *Remedia amoris*[1616] und der sonst zu selten konstatierten Einheit des erotodidaktischen Zyklus[1617] – worin sich der Lateinunterricht noch heute von einhundert Jahre alten Forschungsmeinungen leiten zu lassen scheint. Eine abschließende Notiz: Für die deutschen Fachdidaktiker scheinen die ‚Bettszenen' der *Ars amatoria* kein Hindernis darzustellen, auch wenn sie üblicherweise nicht in die Lektürehefte aufgenommen werden.[1618] Eher geht man davon aus, dass Ovid in dieser Hinsicht seinem Ruf nicht gerecht werde, „die eventuell vorhandene Erwartung von Schlüpfrigkeiten und Obszönitäten wird enttäuscht".[1619] Ein anderes Resümee zieht Stapleton 2010 nach Jahren an einer „midsize university in the American South": „Some of my students still resisted the idea that a text such as the *Ars* is worth-wile or appropriate material precisely because it contains sexual content, even when presented with maximum professorial caution and empathy [...]."[1620]

II.6.2.3 Gegenwartskultur: Antiken-Verarbeitung

Der dritte Baustein der *aetas Nasonis* ist, wie abschließend in II.6.2.1 erläutert, eine „breite[] literarische[] und künstlerische[] Rezeption,[1621] die bildende Kunst[1622] und Höhenkammliteratur ebenso prägt wie die Populärkultur."[1623] Natürlich tritt der allgemeine kulturelle Einfluss der Antike in der Postmoderne hin-

---

Pegasus-Onlinezeitschrift 4.3/2004, 8–31 (http://www.pegasus-onlinezeitschrift.de/erga_3_2004_janka.html; zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

[1615] Derlei Banalisierung verzeiht man dem Youtube-Kanal „Wisecrack", dessen Konzept knalliges Edutainment ist, sodass popularisierende Reduktion und im Falle Ovids die extrem simplifizierende Aktualisierung offensichtlich Teil des Entertainments ist. Dass dessen Video *2,000 Year-Old Advice On Picking Up Chicks* (2015; https://youtu.be/qRlBN8jGq6g; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022) und die Lektüresequenz im *Altsprachlichen Unterricht* auf derselben Konkretisation des ovidischen Textes basieren, ist also sicher nicht Armutszeugnis für die Youtuber.

[1616] Die Bibliographie *Clavis Didactica* listet in beiden Ausgaben jeweils einen fachdidaktischen Beitrag zu den *Remedia* auf (Müller Schauer 1994, 224 bzw. Kipf/Schauer 2011, 257).

[1617] Arnold/Spal 2017, 34.

[1618] Ein Gegenbeispiel ist die Anm. 1614 genannte Lektüreausgabe von Markus Janka, genauer: Seiten 50–55.

[1619] Fink 1983, 4.

[1620] Stapleton 2010, 94.

[1621] Die *Ars amatoria* schaffte es sogar auf die Theaterbühne (nicht von Ungefähr im frz.-sprachigen Raum): „L'*Art d'aimer* et les *Métamorphoses* ont connu ces dernières années des adaptations scéniques qui les ont fait apprécier de larges publics. Le 19 janvier 1988, a été créée, à Bruxelles, au Théâtre de Poche, une version théâtrale de l'*Art d'aimer* qui a recueilli un succès considérable devant des spectateurs réjouis par la spontanéité et l'audace des propos. Jean-Daniel Laval, puis, en 1992, Michel de Warzée et, en octobre 2005, Olivier Bony ont incarné Ovide dans cette adaptation signée Michel Grodent (69)." (Cormier 2006, 271; dort Anm. 69: „L'adaptation de Michel Grodent a paru en 2005 aux éditions Complexes, avec une préface de Jacques Lacarnère et des illustrations de Gabriel Lefebvre.").

[1622] Nach Aristide Maillol (1935) und Pierre-Yves Trémois (1962; 1969 die *Met.*, denen sich zudem Pablo Picasso gewidmet hatte) illustrierte auch dessen Freund Salvador Dalí 1979 die *Ars* (Cormier 2006, 271).

[1623] Janka 2007, 3; vgl. Liveley 2005,115; Myers 1999, 191 führt dies auf die steigende literaturwissenschaftliche Neuerschließung Ovids zurück: „[T]his revitalization of Ovidian scholarship seems also to have inspired a wave of modern poetic reinterpretations of Ovid's poetry."

ter ihre Präsenz in anderen Epochen zurück, doch trifft Ovid diese Entwicklung weniger stark. Etwa um Mitte der 80er Jahre galt wie für die Forschungslandschaft für die breitere kulturelle Rezeption:

> Ovid should again emerge as the classical writer of choice. Ovid, after all, celebrated love; he reported on the convergence and conflict of diverse cultures in Tomis; he gave priority to poetic reality over the reality of politics; his tone was ironic; and his works offered an abundance of sex, violence, and fantasy. Above all, he was the champion of change, the master of metamorphosis.[1624]

Auch wenn *amor* wichtiges Thema ovidischer Rezeption bleibt, so sind die *Metamorphosen* übermächtig als AD; das übrige Œuvre steht in ihrem Schatten.[1625] Was die Erotodidaxe anbelangt, ist es nicht überzogen, von einer „neuzeitlichen Randständigkeit der *Ars amatoria*"[1626] und erst recht der *Remedia amoris* zu sprechen. Im Folgenden aufgeführte Beispiele für postmoderne Rezeption der beiden Werke können an diesem Status nichts ändern.

Die Rezeption der Antike in der Populärkultur im Sinne einer kreativen Verarbeitung verlagerte sich mit dem Verlauf des 20. Jahrhunderts immer mehr auf ein eklektisches Aufgreifen einzelner Motive, das die Omnipräsenz der Antike in früheren Epochen ablöste. Auch die *Ars amatoria* hat einen Platz im populärkulturellen Bewusstsein; allerdings ist der häufigste Fall derjenige, dass Bücher, Filme etc. sich bloß reflektiv beim Titel des antiken Werkes bedienen (inhaltliche Parallelen nicht ausgeschlossen; Motive sind Liebe, Lehrtätigkeit, Kunst). Neben dem Wortspiel, das dann naheliegt, wenn verliebte Künstler/-innen im Zentrum der Handlung stehen, dürfte fast immer der Beweggrund für die Namensanleihe darin liegen, dass zweierlei zueinander in Spannung stehende Attribute vom antiken auf das neuzeitliche Werk abfärben sollen: der Nimbus von Verruchtheit zusammen mit der Nobilitierung durch den Verweis auf das klassische Altertum.[1627]

[1624] Ziolkowski 2005, 186; vgl. 207 über die Ovid-Rezeption der 90er-Jahre, am Beispiel von Joseph Brodskys *Letter to Horace* (1995): „Typically for the nineties, Brodsky finds Ovid greater as a poet than either Virgil or Horace, for in the quality of his imagination 'Naso beats you all' (434). Although he had no system or philosophy, 'his imagination couldn't get curbed, neither by its own insights nor by doctrine' (452). Ovid was the pure poet: 'His game was morphology, and his take was metamorphosis' (454). With that statement Brodsky sums up the almost wholly aesthetic response to Ovid among the novelists, playwrights, and poets of the decade". Demgegenüber tritt die Faszination vorheriger Generationen mit der Person Ovids und seinen Exilerfahrungen eher in den Hintergrund (Ziolkowski 2009, 465).

[1625] Siehe u. a. Janka/Stierstorfer 2018, 204f.; Brown 2014, 436. Für die Bandbreite moderner Ovid-, v. a. *Metamorphosen*-Rezeption, gerade in Kinder- und Jugendmedien, vgl. überhaupt die umfangreiche Forschungsarbeit von Markus Janka und Michael Stierstorfer, e. g. Janka, Markus/Stierstorfer, Michael (Hgg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*, Heidelberg 2017; Janka/Stierstorfer 2018; weitere siehe https://www.klassphil.uni-muenchen.de/personen/professoren/janka/publikationen/index.html resp. https://www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/germanistik-did/mitarbeitende-ehem-/dr-michael-stierstorfer/index.html (jeweils zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1626] Schmitzer 2018, 430.

[1627] Um nur ein paar Beispiele aus dem 21. Jh. zu nennen, wo gerade die Filmwelt, nicht zuletzt in den USA, offenbar Gefallen an der Prägung „Kunst der Liebe" gefunden hat: 2001 *Emmanuelle and the Art of Love* (Teil einer US-Softporno-Reihe); 2002 *L'arte degli amanti* (Lied der italienischen Band Nomadi; mit zu Ovid konträrer Conclusio: „E niente schiavitù né tradimenti è questa la sottile arte degli amanti."); 2005 *The Fine Art of Love* (Film: auf einer Wedekind-Novelle basierendes Erotik-Drama aus Italien/UK/Tschechien, wobei die Achse Kunst-Erotik-Staatsmacht eine Parallele zu Ovid zieht); 2008 *Elegy oder die Kunst zu lieben* (US-Filmdrama, prominent besetzt; Originaltitel bloß *Elegy*); 2009 *Art of Love* (US-Film, Buch und Regie: Masahiro Sugano); 2013 *The Art of Falling in Love*

Bob Dylan, *Modern Times* (2006) 1. *Thunder on the Mountain*, 21f.
I've been sitting down studying the art of love / I think it will fit me like a glove
Allerdings kann es sein, dass wir hier Bob Dylan Unrecht tun und seine Rezeption der *Ars* über die Referenz hinaus geht, denn Zeile 23 lautet: „I want some real good woman to do just what I say". Und auch zuvor fallen in der Strophe Worte, die – wenngleich nicht im selben Kontext geäußert, dennoch – mit Ovids Werk in Verbindung gebracht werden können: „I don't need any guide, I already know the way / Remember this, I'm your servant both night and day" (15f.). Jedoch macht der mit zahlreichen Bibelstellen christlich aufgeladene und reichlich verschlüsselte Text eine Interpretation extrem schwierig.

Musik

Eine ähnliche Motivation steht wohl hinter dem französischen Musiktitel ***L'Art d'Aimer (Ovide)*** von 1976. Über eine Komposition von Bernard Gérard spricht der Schauspieler Michel Piccoli einen Text, für den ein weiterer Musiker, **Pierre Perret,** verantwortlich zeichnet.[1628] Bei näherer Betrachtung stellt sich dieser Text als Collage aus Ovidpassagen heraus – genauer aus einer Übersetzung des 19. Jahrhunderts, meine Recherchen ergeben, dass seine Vorlage eine Werkausgabe durch Félix Lemaistre (Paris 1858) war.[1629] Um den Collagen-Charakter sichtbar zu machen, reproduziere ich im Folgenden den Liedtext mit Verweisen auf die AD-Stellen, wobei Einfügungen durch Perret in []-Klammern gesetzt, seine Auslassungen dagegen ~~durchgestrichen~~ markiert sind.

[Femmes,] ne refusez point à l'ardeur de vos amants les plaisirs qu'ils sollicitent. [La beauté est un bien périssable.] ~~S'ils vous trompent, qu'y perdez vous? Tous vos attraits vous restent, et, vous dérobât on mille faveurs, ils n'en seraient pas même altérés.~~ Le fer, le caillou s'usent, s'amincissent par le frottement; mais cette partie de vous-mêmes résiste à tout, et vous n'avez point à craindre pour elle les mêmes effets.	***Ars* 3,88–92,** 249[1630] **[*Ars* 2,213**, 212**]**	[Frauen,] verweigert keinesfalls dem Feuer eurer Liebhaber die Genüsse, um die sie bitten. [Die Schönheit ist ein vergängliches Gut.] ~~Wenn sie euch betrügen, was verliert ihr dabei? Alle eure Reize bleiben euch und, raubte man euch tausend Gefälligkeiten, sie würden dadurch nicht einmal verändert.~~ Das Eisen, der Stein nutzen sich ab, schwinden durch Reibung; aber dieser Teil von euch widersteht allem und ihr müsst keinesfalls für sie die gleichen Auswirkungen befürchten.
F[emme, f]ais attention surtout de ne pas laisser croire à ton amant qu'il n'a point de rival: sans la	***Am.* 1,8,95–99;**	[Frau,] gib insbesondere Acht, deinen Liebhaber nicht glauben zu lassen, dass er keinen Rivalen habe: Ohne

(Ratgeber von Joe Beam; New York); 2013 *Ars amandi* (Gedicht in einer amateurhaften Internet-Publikation *Rosenduft des Lebens* einer Anna Roth); 2014 *Die Kunst des Liebens* (deutsch-amerikanisches Langfilmdebüt von Lulu Wang, *Posthumous* im US-Original); 2017 *Art of Love. A Steamy Small Town International Romance* (Buch von Allie Boniface; USA); 2019 *The Art of Love. The Romantic and Explosive Stories Behind Art's Greatest Couples* (Buch von Kate Bryan; London); 2019 *Art of Falling in Love* (Romantik-Film um einen verliebten Künstler; USA); eine Kolumne der „Süddeutschen Zeitung" schließlich spottet 2020 über eine *Ministeriale ars amandi* – die eingeworfenen *Ars*-Zitate sind jedoch arg aus dem Zusammenhang gerissen. Tiefer scheint die Verarbeitung zu gehen bei den Gedichten des rumänischen Schriftstellers Liviu Antonesei, von denen einige als *Ars amatoria* betitelt sind (zu finden in: *Un taur în vitrina de piatră. Antologie lirică (1977–2012)*, Iași 2013 und in der *Antologia poeziei erotice românești*, Chișinău 2017). Es verhindert leider die Sprachbarriere meinerseits eine genauere Untersuchung.

[1628] Baldous 2020, s. p.

[1629] Oder eine andere textgleiche Ausgabe; die Prosa-Übersetzungen basieren auf derer Héguin de Guerles (*Ars;* II.5.3) und vermutlich Mangearts (*Amores;* bei dieser keine Angabe des Übersetzers).

[1630] Die jeweils letzte Zahl (nicht in Fettdruck) verweist auf die entsprechende Seiten in Lemaistres Ausgabe von Text und Übersetzung.

rivalité, l'amour ne dure guère. Qu'il voie sur ta couche les traces d'un autre possesseur de tes charmes, et sur ta gorge meurtrie les marques de ses caresses; qu'il voie surtout les dons que t'a faits son rival. ~~S'il n'apporte rien avec lui, parle lui des objets nouveaux que l'on vend dans la rue Sacrée. Quand tu auras tiré de lui beaucoup de présents, dis lui de ne point se dépouiller tout à fait, mais de prêter seulement ce que tu ne devras jamais lui rendre.~~ Que ta langue le charme en lui cachant tes projets; caresse-le, pour mieux le perdre: le doux miel couvre le poison le plus subtil.	**103f.,** 26f. [Dipsas]	Rivalität hält sich die Liebe kaum. Er soll auf deinem Bett die Spuren eines anderen Besitzers deiner Liebreize sehen und auf deinem zugerichteten Hals die Spuren von dessen Zärtlichkeiten; er soll insbesondere die Geschenke sehen, die dir sein Rivale gemacht hat. ~~Wenn er nichts mitbringt, erzähl ihm von den neuen Dingen, die man in der Via Sacra verkauft. Wenn du ihn erleichtert hast um viele Geschenke, sag ihm, er solle sich nicht komplett verausgaben, sondern nur verleihen – was du ihm niemals zurückgeben müssen wirst.~~ Deine Sprache soll ihn verzaubern und dabei deine Pläne vor ihm verbergen; hege ihn, um ihn besser zu ruinieren: süßer Honig verdeckt das feinste Gift.
[Et toi, jeune amant,] ~~Mais~~ si tu as à cœur de conserver l'amour de ta maîtresse, fais en sorte qu'elle te croie émerveillé de ses charmes.	***Ars* 2,295f.,** 221	[Und du, junger Liebender,] ~~Aber~~ wenn du vorhast, die Liebe deiner Geliebten zu erhalten, sorge dafür, dass sie glaubt, du seist entzückt von ihren Liebreizen.
~~Que ne suis je~~ [Soi] l'amant dont elle arrache les cheveux dans sa fureur jalouse! ~~Que ne suis je~~ [Soi] celui dont elle déchire le visage avec ses ongles, dont la vue fait couler ses larmes, qu'elle regarde d'un œil farouche, ~~sans lequel elle voudrait pouvoir, mais ne peut vivre! […]~~	***Ars* 2,451–453; 459b**, 229	~~Wäre ich doch~~ [Sei] der Geliebte, dem sie die Haare ausreißt in ihrer wütenden Eifersucht! ~~Wäre ich doch~~ [Sei] der, dem sie das Gesicht zerkratzt mit ihren Nägeln, dessen Anblick die Tränen rinnen lässt, den sie mit grimmigem Auge ansieht, ~~ohne den sie es können möchte, aber nicht leben kann!~~
~~à~~ [À] ses pleurs mêle les plaisirs de l'amour ~~Si tu veux m'en croire,~~ [et] ne te hâte pas trop d'atteindre le terme du plaisir; mais sache, par d'habiles retards, y arriver doucement. ~~Lorsque tu auras trouvé la place la plus sensible, qu'une sotte pudeur ne vienne pas arrêter ta main. Tu verras alors ses yeux briller d'une tremblante clarté, semblable aux rayons du soleil reflétés par le miroir des ondes.~~ Puis viendront les plaintes mêlées d'un tendre murmure, les doux gémissements et ces paroles agaçantes qui stimulent l'amour. ~~Mais, pilote maladroit, ne va pas, déployant trop de voiles, laisser ta maîtresse en arrière, ne souffre pas non plus qu'elle te devance.~~ voguez de concert vers le port. La volupté est au comble, lorsque vaincus par elle, l'amante et l'amant succombent en même temps.	***Ars* 2,717bf.; 723f.; 727f.**, 243	[I]n ihre Tränen misch die Freuden der Liebe ~~Wenn Du mir glauben willst,~~ [und] überstürze nicht zu sehr, den Höhepunkt der Lust zu erreichen; sondern wisse, durch geschicktes Zögern, sanft dorthin zu gelangen. ~~Wenn du die sensibelste Stelle gefunden hast, soll nicht törichte Scham deine Hand aufhalten. Du wirst ihre Augen leuchten sehen mit zitterndem Glanz, ähnlich den Strahlen der Sonne, die vom Spiegel der Wogen zurückgeworfen werden.~~ Dann werden Seufzer hinzukommen, vermischt mit zärtlichem Gemurmel, süßes Stöhnen und jene Nickligkeiten, welche die Liebe anregen. ~~Aber, ungeschickter Steuermann, lass nicht, zu viel an Segeln setzend, deine Geliebte zurück; erdulde ebenso wenig, dass sie dir vorauseilt.~~ segelt gemeinsam Richtung Hafen. Die Lust ist auf Höhepunkt, wenn durch sie besiegt Liebende und Liebender überwältigt werden zur selben Zeit.

Durch die thematische Rahmung ist eindeutig, worum es dieser *Art d'aimer* vorrangig geht: Sex, was durch den etwas schmierigen Vortrag des Textes, Schlafzimmer-flüsternd, und die kitschige Musik unterstützt wird. Auch wenn sich die von Ovid entliehene *praeceptor*-Stimme zu Beginn an Frauen wendet, so ist doch die ganze Anweisung stärker als bei jenem aus einer männlichen Perspektive verfasst: Der Liedtext beginnt mit dem *praeceptum*, sich Männern nicht zu verschließen und komplementiert den Rat zum Einsatz von Eifersucht mit der männlichen Perspektive, dass genau diese als emotionales Stimulans erwünscht sei. Überhaupt fällt im Vergleich auf, dass Ovids *ratio* zurückgedrängt und die Liebe, die sich der Songschreiber vorstellt, wesentlich stärker elegisch geprägt und emotional aufgeladen ist. Dennoch bleibt eine Distanz zum Inhalt dadurch, dass der Ich-Sprecher sich gänzlich aus dem Text herausnimmt: Anders als bei Ovid, wo der *praeceptor* selbst ausruft „ach, wäre ich doch…!", weicht das RD nie von seiner Fixierung der Adressaten ab. Im Vergleich zeigt sich, dass diese Strategien Ovids (III.4) stärker als die reine Anrede als „du" beim Adressaten eine emotionale Identifizierung anregen.

Film

1983 erscheint als italienisch-französische Produktion der Erotikfilm ***Ars amandi*** *(L'arte di amare/L'art d'aimer*) des skandalträchtigen polnischen, aber bereits seit Ende der 1950er in Frankreich lebenden Regisseurs **Walerian Borowczyk**. Durch seine Vita vereint er zwei Sichtweisen auf die *Ars amatoria*: Während sie in Polen noch lange als unsittlich bis anrüchig galt,[1631] war sie, wie wir gesehen haben, in Frankreich über Jahrhunderte zentraler Text mit einer starken Tradition der Popularisierung, die Borowczyk im Setting eindeutig aufgreift, indem er Ovids Erotodidaxe als wirklichen Unterricht durch den Meister selbst inszeniert, wie es gerade in Frankreich um das 18. Jahrhundert (II.5.2.2) Mode gewesen war. Davon ausgehend werden zahlreiche populäre *praecepta* Ovids in der Chronologie des Werks aufgegriffen,[1632] teils vom Lehrer aus dem Off zu den Szenen gesprochen, und in einen dünnen Handlungsstrang eingebettet.[1633] Interessanterweise macht Borowczyk so sichtbar, worauf erst deutlich später Sharrock hinweisen sollte: dass man in der Abfolge der *praecepta* eine Handlung, die Entwicklung des Liebesschülers vom Anfänger-Aufreißer zu Versuchen, eine Liebesbeziehung zu führen, lesen kann[1634] (dazu mehr: III.3). Ebenso wird bei Buch 3 erkennbar, dass dieses sich für die Ausgestaltung als Narrativ weniger eignet; die *praecepta*[1635] ergänzen eher Situationen aus 1 und 2 um die ‚Gegenseite', als einer eigenständigen inneren Logik zu folgen. Gegenüber Ovid ist Borowczyks Werk um softpornographische Szenen aufgepeppt,[1636]

[1631] „Except for his *Ars amatoria*, Ovid had been popular in Poland since the fifteenth century. When the country lost its independence at the end of the eighteenth century, national literature focused on poetry about resistance and fights for freedom. The *Ars amatoria* always had a bad reputation. Kasper Twardowski (ca. 1592–ca. 1641), the first Polish poet to adapt Ovid's love poetry, endured nearly the same fate as his ancient predecessor. Twardowski's *Lekcyje Kupidynowe (Cupid's Lessons)* combined the *Ars amatoria* and the *Amores*, but its publication was prohibited. Nobody after this dared touch Ovid's works. In 1921 philologist Jerzy Rosciszewski published the first prose translation of the *Ars amatoria* at his own expense. Only a few copies were printed or sold. The same year Julian Ejsmond did a verse translation of some parts of the *Ars amatoria* but omitted all erotic passages. In 1976 gynecologist and sexologist Michalina Wislocka published the first sex manual under the title *Sztuka kochania*, a literal translation of the Latin phrase *ars amatoria*. It appeared four years after Alex Comfort's *The Joy of Sex*, an international bestseller in the West. Wislocka's book sold about seven million copies throughout prudish Communist Poland. As a result many came to regard Ovid' s *Ars amatoria* as just such a joyful guide. In 1989 director Jacek Bromski made a film by that title. It was a contemporary comedy about sex training and had nothing to do with Ovid. In 2008 Polish classicist Ewa Skwara published a complete verse translation of the *Ars amatoria*. Given Wislocka's manual and Bromski's film, some readers, she reports, were disappointed that the explicitness, obscenities, and perversions that they expected were nowhere to be found in Ovid." (Winkler 2020, 306f.).

[1632] Vgl. Winkler 2020, 314, aber insb. Janka/Stierstorfer 2018, 219, wo Anm. 35 die Szenen aufgeführt sind, die filmisch umgesetzt sind. Im Film eröffnet „Ovid" seinen Unterricht mit dem *Ars*-Proöm 1,1–30 mit Auslassungen. Janka/Stierstorfer 2018, 218 weisen zu Recht daraufhin, dass die deutsche Synchron-Fassung hier fehlerhaft ist; *Ars* 1,25 ist wiedergegeben als „Ich lüge nicht, Apoll, wenn ich sage, dass du mich inspirierst." Ich kann hier anfügen, dass das italienische Original korrekt hat: „Non io, Apollo, mentirò dicendo che tu mi spiri." (Da die mir vorliegende deutsche DVD die Originaltonspur nicht beinhaltet, stütze ich mich auf die – zensierend verstümmelte – Version auf Youtube: https://youtu.be/tqvz02eS4vk; zuletzt aufgerufen am 02.04.2022.) Derselbe Übersetzungsfehler unterlief bereits bei Maurius Laurier und Paulus van der Aelst (II.4.3.3).

[1633] Winkler 2020, 312 = 2014, 447.

[1634] Winkler 2020, 321; vgl. Sharrock 2006.

[1635] Auch hier findet man die Übernahmen bei Janka/Stierstorfer 2018, 220 Anm. 39.

[1636] Wobei Winkler darauf hinweist, dass nicht alle vom Regisseur selbst vorgesehen waren: „Some hardcore pornographic footage was added to the Italian release without his knowledge and should be excluded from evaluations. As

beispielsweise wird der einzige antike Mythos, der nicht ignoriert ist, für eine solche genutzt: Pasiphaes Vereinigung in Kuh-Attrappe mit einem Mann mit Stiermaske (im raschen Wechsel mit Bildern echter Rinder) wird überraschend explizit gezeigt; nach einem Schnitt zieht sich „Ovid" im Hörsaal lachend die Stiermaske vom Kopf. Zu dieser Ebenen-Verschränkung bemerkt Winkler: „Not all viewers will have understood the meaning of Borowczyk's filmic lessons, if indeed there was one."[1637] Ähnliche Schwierigkeiten hat er mit einer Szene, in der „Ovid" selbst daran scheitert, die Protagonistin zu Küssen (und eventuell mehr) zu drängen. Sie flieht.

> This one moment undermines Ovid's entire authority as teacher of love. [...] Until the moment in question, Borowczyk's Ovid has looked handsome in his toga. But now he becomes a dirty old man, anything but a sophisticated seducer or dashing rake. Even worse, he is unsuccessful. What was Borowczyk thinking? Gone is all the sophistication characteristic of Ovid's poetry and the real Ovid's clever presentation of himself as erotic expert. The complexity inherent in erotic or elegiac poetry, in which an author creates a speaker or mouthpiece – a persona – modeled on but not necessarily identical with himself is lost on Borowczyk.[1638]

Ob Winklers altphilologische Kränkung gerechtfertigt ist, sei in Frage gestellt. Denn zwar bleibt Borowczyk hinter seinem AD in Sachen Kunstfertigkeit zurück,[1639] doch muss die Beurteilungsgrundlage dafür nicht die Intention sein, sondern deren Umsetzung. Die Destruktion des *praeceptor amoris* ist aber offenbar intentional, ein Vorschlag des RD für die Rezeption seines ADs. Deshalb wird zu Beginn Perillus thematisiert (0:08:20), der durch sein eigenes Werk zugrunde ging. Dass Borowczyk den Mythos als sonst unverbundene Traumerscheinung einfügt, lässt ihn als prophetischen Kommentar auf die Handlung des Films erscheinen – der sarkastischerweise die *Ars* mit ihren eigenen Waffen zu schlagen versucht, führt der *praeceptor amoris* den Untergang des Perillus doch selbst in 1,653–656 als Exemplum an.

***Ars* 1,653–656**	
et Phalaris tauro uiolenti membra Perilli torruit; infelix imbuit auctor opus. iustus uterque fuit, neque enim lex aequior ulla est quam necis artifices arte perire sua.	Und Phalaris hat in einem Stier die Glieder des gewalttätigen Perillus / gebraten; unglückselig:[1640] Der Erfinder weiht das Werk ein. / Gerecht waren beide, denn es gibt überhaupt kein faireres Gesetz, / als dass Künstler[, die] Mord[werkzeug erschufen], an ihrer eigenen Kunst zugrunde gehen.
Bei Ovid wird dieses Exemplum eigentlich als Untermauerung zu *fallite fallentes* erzählt: „Täuscht die Frauen, denn sie täuschen euch!" (vgl. II.4.3.3 zu Hans Sachs sowie III.3, wo wir die folgenden Gedanken im Werkkontext der *Ars* aufgreifen werden). Doch zugleich wirft dieses Prinzip, konkretisiert als *artifices arte perire sua*, auch seinen Schatten voraus: Wenn Ovids *praeceptor amoris* dann falsche Versprechungen und sexuelle Bedrängung anrät, könnte es gut auch als Warnung vor schadbringender (Liebes-)Kunst dienen, denn zum männlichen Liebesschüler passt Perillus als Identifikationsfigur deutlich besser denn als Platzhalter für eine unbestimmte Zahl von Frauen. Eine andere bzw. zusätzliche Möglichkeit besteht darin, dass der Autor uns Leser mit diesem Hinweis vor dem potentiell schädlichen Rat des *praeceptor* – des *artifex artis amatoriae* schlechthin! – warnen will (vgl. *Ars* 1,7: *me Venus artificem tenero praefecit amori*).	

Borowczyk reported: 'The Italian producers and distributors have added scenes that are pornographic because the producer decided to make an erotic film.'" (Winkler 2020, 313).

[1637] Winkler 2020, 317.

[1638] Winkler 2020, 318.

[1639] Vgl. Janka/Stierstorfer 2018, 216 („Borowczyks Ars amandi – gewiss kein Meilenstein der Filmgeschichte, sondern allenfalls ein Kuriosum der direkten und *expliziten Ars-Rezeption* im Film") sowie 222 („streckenweise recht plumpe[] und phantasiearme[] dramatische[] Handlung").

[1640] Mit dieser Formulierung versuche ich einzufangen, dass sich *infelix* sowohl auf *auctor* („von Unheil getroffen") als auch *opus* („Unheil bringend") beziehen kann.

Dass dieser als ‚unzuverlässiger' Ratgeber stilisiert sein könnte, darauf haben wir schon öfter hingewiesen (u. a. II.2.2 zu Achilleus Tatios und II.4.3.4 zu John Lyly). Entsprechend hat Borowczyk, so meine ich, versucht, diese Konkretisation eines zum Scheitern verurteilten Liebeslehrers zu forcieren.

Und deshalb erfahren wir am Ende, dass alles eigentlich ein Traum einer Kunsthistorikerin war, die bei Arbeiten in Pompeji einem berühmten Archäologen verfallen war. Eine Zeitung berichtet, was sie noch nicht weiß: Den Professor – den wir als Reinkarnation Ovids erkennen – hat sein Assistent aus Eifersucht getötet: „[A]veva occupato troppo spazio nell'immaginazione" der Kunsthistorikerin (1:30:07–09). So erfüllt sich die ‚Prophezeiung' durch den Perillus-Traum: Wie der historische, geht auch der Film-Ovid als *artifex* an seiner *ars* zugrunde.

> Der monologischen Figur des Ovidischen *praeceptor amoris* sucht Borowcyzk ein vielstimmiges Tableau heikler Lehrer-Schüler-Beziehungen entgegenzusetzen, das die psychologischen Abgründe mechanisch aufgefasster Liebesratgeber in reißerischer Pathetik verbildlicht. Letztlich erringt im Film die rohe Gewalt der *militia* also einen ernüchternden Sieg über den *amor*, der die gegen Ovid von Augustus erhobene und zur Relegation führende Bezichtigung, er sei „Schmuddellehrer für Ehebrecher" (*trist.* 2,212 *arguor obsceni doctor adulterii*) gewesen, zu bekräftigen scheint.[1641]

Das „vielstimmige Tableau" unterschiedlichster zumeist rein körperlicher Beziehungen, die alle scheitern, wirft ein für einen Softporno überraschend schlechtes Licht auf *amor* als Lust. Und doch setzt der Film selbst primär auf genau diese oberflächliche Lust, auf plakative Erotik. Einzig konstant ist das hektische Anreißen von Motiven, die abgebrochen oder konterkariert werden, bevor sie Wirkung entfalten können (und sei es nur in ihrer reißerischen Stilisierung). Wenn also der Lehrer Ovid sich plötzlich als Sex-Minotaurus der ‚Binnenerzählung' eines feucht-obszönen Traums entpuppt; wenn ein zu geschwätziger Kakadu kurz an die *Amores*, aber dann doch nur an Slapstick denken lässt; wenn der Lehrer Ovid als *amator* selbst scheitert, aber dies nicht als didaktische Strategie, sondern mit der Folge, dass er zur Witzfigur wird; wenn am Ende in der Jetzt-Zeit ein Priester auftritt, der der Wiedergänger eines gehörnten Ehemanns aus der Antike ist – dann kann man sich schließlich nicht des Eindrucks erwehren: Borowczyk hat Ovids *lusus* mit verschiedenen Textebenen, mit Motivanklängen und Tonwechseln erkannt. Und er wollte ihn in seinem Medium imitieren, vielleicht sogar aemulieren. Doch ist dies misslungen, da er statt mit dem Pinsel dick aus der Tube auftrug, will sagen: weil er jede Szene bis an die Karikatur hin überzeichnete und doch voreilig abbrach. Statt einer mehrkanaligen Kommunikation erreicht seine Zuschauer eine Kakophonie an widerstreitenden, einander ins Wort fallenden Bildern.

Nichtsdestotrotz, derart umfassend hat sich sonst kein Kinofilm mit dem Text von Ovids Erotodidaxe beschäftigt. Mitunter nutzen Filme den Titel für eine rasche Charakterzeichnung. So sagt im US-Fernsehfilm *Guinevere* (1994) die jungfräuliche Titelheldin zu Beginn der sich entfaltenden Hochzeitsnacht: „All I know about this is what I read in Ovid".[1642] Bekannter ist eine Szene aus Stanley Kubricks letztem Kinostreifen ***Eyes Wide Shut*** (1999), in der ein älterer Casanova (Sky du Mont) bei einer Abendveranstaltung versucht, die verheiratete Alice (Nicole Kidman) zu verführen, die er alleine an der Sektbar antrifft. Sein zweiter Satz, nachdem er provokant ihr Glas genommen und ausgetrunken hat (vgl. *Ars* 1,575f.), ist „Did you ever read the Latin poet Ovid on the art of love?", worauf sie mit „Didn't he wind up all by himself, crying his eyes out, in some place with a very bad climate?" kontert. Obwohl es zunächst nach einem Erfolg des Flirts aussieht, wird der Dandy letztlich abserviert – zu offensichtlich, zu schmierig sind seine

[1641] Janka/Stierstorfer 2018, 222. Zu Augustus und Ovid: II.2.1/2; III.5.

[1642] Zitiert nach Winkler 2020, 303.

Strategien:[1643] Der ovidische Verführer, wie ihn *Eyes Wide Shut* präsentiert, ist aus der Zeit gefallen, das Konzept veraltet. Modern ist dagegen Ovids literarisches Konzept in der *Ars amatoria,* geht es nach dem hochkarätig besetzten (wohl nicht zufällig französischen) Kinofilm ***L'art d'aimer*** von 2011, der sich auf genau dieser konzeptionellen Ebene das antike Werk zum Vorbild nimmt.

Drehbuchautor/Regisseur Emmanuel Mouret 2011 gegenüber der belgischen Tageszeitung „La Libre"	
Il y a une citation d'Ovide vers le milieu du film. "Arrangez-vous pour que vos infidélités soient ignorées." Et je le cite dans le titre, bien sûr. C'est sans doute la référence principale à Ovide. Il se trouve que ce film est constitué de différentes histoires qui auraient pu déboucher pour certaines sur un long métrage. Je note beaucoup d'idées de ce type. Mais il me semblait que celles-ci avaient toutes un lien entre elles. Je me suis dit que ce serait intéressant, plutôt que de les développer, avec une introduction, un développement, une fin, d'entrer directement dans le vif du sujet. Mon problème était de les fédérer. C'est finalement ce titre d'Ovide qui m'a permis de le faire. Tout en résumant très bien l'idée sous-jacente. Il offre une grille de lecture au film. Le traité d'Ovide est un guide. Alors que mes personnages sont en recherche. Lorsqu'il y a un échec, ce sont des échecs heureux.	Es gibt ein Zitat Ovids gegen Mitte des Films: „Richtet es euch so ein, dass eure Untreue ignoriert wird." Und ich zitiere ihn im Titel, freilich. Das ist zweifellos die Hauptreferenz auf Ovid. Es verhält sich so, dass der Film zusammengesetzt ist aus verschiedenen Geschichten, von denen einige zu einem Spielfilm hätten werden können. Ich schreibe mir viele Ideen dieser Art auf. Aber mir schien, dass diese alle eine Verbindung untereinander hatten. Ich habe mir gesagt, es wäre doch interessant, anstatt sie zu entwickeln, mit Einleitung, Fortentwicklung, Schluss, direkt im Kern der Sache einzusteigen. Mein Problem war, sie zu einer Einheit zu machen. Letztlich war es dieser Titel von Ovid, der mir das erlaubt hat; wobei er die zugrundeliegende Idee wunderbar zusammenfasst. Er bietet ein Leseraster für den Film. Die Abhandlung Ovids ist ein Leitfaden. Während meine Figuren auf der Suche sind. Wenn es Scheitern gibt, ist es glückliches Scheitern.
Das „Zitat", das vermutlich auf *Ars* 2,389f. basiert, ist insofern für uns vielsagend, als mit ihm als einziger inhaltlicher Aspekt der *Liebeskunst* der Rat zum Verstecken von Untreue re.produziert wird (den Ovid selbst in der Folge durch das genaue Gegenteil ergänzt). Dass für Mouret Ovids Erotodidaxe als „Leseraster" dienen soll, verweist uns dagegen auf eine metapoetische Ebene, wobei er im Vergleich zum Gros der bisher besprochenenen RDe einen umgekehrten Weg geht: Mouret reduziert die explizite Erotodidaxe auf ein Minimum und verlagert sich auf die implizite Erotodidaxe, die schon im AD darin besteht, dass man die einzelnen erzählten Episoden als *exempla* wahrnimmt und so aus ihnen ebenfalls eine Lehre ziehen kann (vgl. dazu Kap. III, insb. III.4).	

Die bunten Episoden, in denen Städter das Spiel der Liebe spielen, dienen zunächst der Unterhaltung. Geleitet von einer ironisch distanzierten Erzählerstimme[1644] (wir erinnern uns neben Ovid an den Film *La Ronde*, II.6.1.2), beobachtet der Zuschauer entspannt ihre Versuche, bei denen sie den Kapiteln vorangestellte Lebens- und Liebesweisheiten (wie die im Interview zitierte von Ovid) vollends missachten.

> Bei ihnen allen geht es weniger um die große dramatische Liebe, als darum, emotionale Bindungen und Verlangen, Moral, Gewissen und Leidenschaft miteinander in Einklang zu bringen. Der Zuschauer kann diese Entscheidungen entspannt verfolgen, denn die flüchtige, lebendige Struktur und die allesamt gut situierten Pariser Großstadtbürger fordern keine tiefere emotionale Bindung an das Geschehen.[1645]

Die Belehrung dieser Liebeskunst, ihr „sanfter Ernst"[1646] liegt darin, dass die Exempel verschiedene Entwürfe vorführen, die dem Zuschauer die Beurteilung überlassen. Wie ich in Kap. III zeigen werde, kann man eine ähnlich implizite Didaktik auch in der *Ars amatoria* (neben der expliziten Erotodidaxe) finden.

[1643] Siehe genauer Trautsch 2021, 325f.; Winkler 2020, 324–327.

[1644] Meyer 2011.

[1645] *Filme der Woche* 2012 bei „Deutschlandfunk Kultur".

[1646] Mézière 2011: „une douce gravité".

In jüngster Vergangenheit widmete sich ein US-amerikanischer Independent-Film in toto Ovid als regimekritischem Sänger der Liebe: ***Ovid and the Art of Love*** (2019)[1647] lässt Ovids Leben und Werk inmitten der industriellen Ruinen des modernen Detroit auferstehen.[1648] Denn dort liest ein Schuljunge einen „Primary Reader" zu Ovid und so werden durch ihn die antiken Figuren inmitten dieser modernen und doch endzeitlichen Szenerie für uns lebendig, hybridisiert in Tunika und Sneakers. Von Beginn an ist als Antagonist Augustus ins Bild gesetzt, der sich an seine ‚Friedens'-Herrschaft mit Brutalität und fetischistischer Fixierung auf „family values"[1649] im Sinne einer umfassenden Kriminalisierung von Untreue (auch der Männer) klammert. In der Bestrafung von Untreue unabhängig vom Geschlecht besteht nicht die einzige historische Inkorrektheit,[1650] wobei die Grenzen zu gewollter Ahistorizität fließend sind.[1651] (Möglicherweise im Sinn Ovids, aber ein Hindernis für ein Verständnis seiner Provokation der herrschenden Sexualmoral ist, dass das Rom des Films von Frauen wie Männern gänzlich gleichberechtigt bevölkert ist). Auch unterlaufen Regisseurin und Drehbuchautorin **Esmé von Hoffman** einige Schnitzer in den wenigen lateinischen Sprachfetzen, die ohne klare Motivation eingestreut sind.[1652] Über die absichtliche Überblendung moderner und antiker Welt kann man vermutlich geteilter Meinung sein, gelungen ist meines Erachtens die Übertragung der römischen Literarzirkel in die Welt von Poetry Slams, was „Ovid" (Corbin Bleu, bekannt aus *High School Musical*) die Möglichkeit gibt, seine Dichtung inklusive lebendiger *actio* und Publikumsreaktionen vorzutragen. Doch dazu musste er erst einmal nach Rom kommen, um auf kaiserliche Einladung ein Jura-Studium zu beginnen (die erste Vorlesung behandelt die Ehegesetze), das er jedoch abbricht, um ein „practical poet" zu werden – nicht zuletzt, so scheint es, um der verheirateten Corinna zu imponieren, der er auf den ersten Blick verfallen ist und mit der er dann eine Affäre führt. Wieso sie ihn ins Haus ließ, bleibt ein Rätsel, denn eigentlich wird er als Flirttölpel vorgestellt, mit „non-existent love life" (0:28:50), der (klischeehafte College-)Freunde fragen muss, wo man in der Großstadt Leute kennen lernen kann, und der bei einer schönen Fremden abblitzte, die er an einem Brunnen anflirtete. Immerhin konnte diese ihm Tips geben (0:35:00–30): „Don't use gifts" (vgl. *Ars* 2,261–294), pass auf bei verheirateten Frauen (illegal!; vgl. 1,31–34; 2,599f.) „and if you do wanna have an affair, use discretion" (2,601–640), „make friends with the maid" (1,351–398) und „show off your

[1647] Mittlerweile ist der Film legal und kostenfrei zu sehen unter https://youtu.be/y62uFSTTL1s (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

[1648] Die folgenden Ausführungen basieren auf meinen eigenen Beobachtungen; es gibt noch keinerlei klassisch philologische oder fachdidaktische Untersuchungen zum Film, weshalb ich mir zur Einordnung kleinere qualitative Wertungen erlaube. Sie überschneiden sich jedoch mit Rezensionen zum Film, wobei ich die folgenden beiden besonders empfehle: Kiriakidi 2020; Elkind 2020.

[1649] Vgl. Kiriakidi 2020, s. p.: „Augustus's 'time of peace' and 'family values' are themes repeated ad nauseam by various speakers".

[1650] Ovids Onkel z. B. kämpft angeblich zu dem Zeitpunkt in der Schlacht bei Actium, als Ovid gen Rom aufbricht; Vergil steht im Film zeitgleich mit Ovid auf den Bühnen Roms; Corinna tritt als wirkliche Person selben Namens auf; Augustus ist grob 40 Jahre älter als Ovid, der direkt nach seinem Studienabbruch zeitgleich *Amores* und *Ars amatoria* verfasst; usw.

[1651] Von Hoffman möchte ihren Film offensichtlich auch als Parabel auf die heutigen USA verstanden wissen, auf ein Land, das in Frieden und Wohlstand lebt, der jedoch mit Krieg im Ausland und Armut vieler im Inland erkauft ist. Entsprechend sind insb. die ersten 10 Minuten gestaltet, die u. a. auf Filmmaterial von Kriegshandlungen der Jetztzeit zurückgreifen.

[1652] So spricht der Film von der *pax Augustus*, von Ovids Werk *Metamorphosis*, die *Amores* werden als „Lovers" übersetzt und als Währung sind stets verschiedene Summen von *aureus* (im Singular) angegeben. (Von den fehlerhaften Untertiteln ganz zu schweigen.) Verwirrend auch, dass Ovid ständig wegen des *cognomen* Naso („nose") verlacht wird.

strengths“ (2,493–510). Dass hier die *Ars* vorbereitet wird, ist nett, aber es ist nicht plausibel, warum die Fremde ihm diese Ratschläge gibt. Wie dem auch sei, Ovid scheitert mit seiner ersten Lesung, in der er Corinnas körperliche Vorzüge preist, kläglich. Seinen zweiten Auftritt beim Poetry Slam gestaltet er dann überraschend selbstbewusster mit dem Beginn von *Am.* 1,1 (auf Englisch) und als er fast wieder von der Bühne gemobbt wird, kontert er mit der Frage an den unverschämten Störer: „If you wanted to find a lover, where would you go?“ (0:53:23) Und an einen weiteren Mann gerichtet: „After you found her, how would you keep her?“ (0:53:50). Die Antwort liefert er selbst in einer verenglischten Auswahl aus *Ars* 1,1–350:

Esmé von Hoffman, *Ovid and the Art of Love*, 0:54:12–0:56:54	***Ars* 1**
Ovid: Anyone in this crowd who does not know the art of love-making, let him hear my expertise and gather my *[zeigt auf seinen Lendenbereich]* magic formula. Venus has appointed me the very mastermind of love. Pleasure and skill provoke this work – pay attention, I speak from experience. *[Publikum reagiert mit beeindruckten Lachern.]*	**≈ 1f.** **7** **≈ 29**
Girl: Aren't you being a bit racy?	
Ovid: Well, anyone who hides their body with long dresses or wears delicate ribbons as an emblem of decency – leave. *[Publikum reagiert mit amüsiert-beeindrucktem „ohhh“.]* Rome has so many luscious beauties. If you desire youth, a thousand girls abound; or, if you enjoy wiser ladies, skilled from years of experience *[deutet Fellatio an; Publikum reagiert wie auf Comedian]*, they, too, will be plentiful.	**31f.** **55** **61–66**
Man: So, where do we find these buxom beauties? *[Seine weibliche Begleitung gibt ihm einen empörten Schubser; Gelächter]*	
Ovid: Walk slowly in the shade to Romans *[?]* Colonnade. Or the Portico, named after that vendor Empress Livia. *[Unterdrückte Überraschung beim Publikum]*	**67** **72**
Woman: Empress Livia's or Pompey's Portico? Those are sacred spots of the Empire! That's treasonous.	
Another Man: Yes, and what if I'm married.	**?**
Ovid: Oh, then the tiered theater would be most fruitful for you. There, you can find a lover who you can have a one-night-stand with, or who you can play with for a long time. *[frivole Gestik und Mimik; Gelächter]*	**89–92**
Man: What if she says no?	
Woman: Yeah, what if I say no?	
Ovid: Even if she rejects you, rejoice! Why be discouraged when there's pleasure in new delights? Crops are more abundant in another's field. And the neighboring herd *[flüstert]* has richer milk *[Gestik, als würde er dabei zwei Brüste anfassen; Gelächter und Applaus]*.	**345–350**
Auf den ersten Blick fällt auf, dass diese Umsetzung, noch stärker als bei Borowczyk, die inhärente Dialogizität der Didaxe (Kap. III, insb. III.2–3) für den Zuschauer sichtbar macht. Inklusive des Einsatzes von Intonation, Gestik und Mimik wird so aus Ovid fast ein Stand-up-Comedian. Ganz in der Tradition der meisten RDe wird zudem die Mythenwelt ignoriert, um die *Ars amatoria* als echte Erotodidaxe erlebbar zu machen. Nur das Setting als Poetry Slam erinnert an die literarästhetische Dimension des AD. Der archaisierende Einsatz sprachlicher Elemente kollidiert mit modernem Vokabular, genauso wie antike Topographie mit modernen Sexualvorstellungen, wodurch komplette Familiarisierung verhindert wird – insofern ist das Konzept der Hybridisierung von „Tunika und Sneakers“ konsequent durchgehalten, was jedoch auch hier eine für meine Begriffe befremdliche Collage ergibt. Befremdlich auch deshalb, weil die reflektiven Elemente in Richtung einer Antiken-Vermittlung tendieren, die sich dem AD und seiner Übertragung für ein heutiges Publikum verpflichtet sieht; vielleicht sollen das auch die Aktualisierungen. Allerdings weisen fragwürdige Stellen auf ein nicht allzu tiefes Verständnis der römischen Antike hin: Was soll die „Romans Collonade“ sein bzw. einem heutigen Zuschauer sagen? Wieso ist *auctor … Livia* (1,72, die ‚Namensgeberin' der *porticus*) als „vendor“ (Verkäuferin) übersetzt?[1653] Auch uns Zuschauern wird kein Lesen zwischen den Zeilen zugetraut: Der entrüstet-entsetzte Einwand, die entsprechenden Orte der Liebesanbahnung seien „heilige“ Orte und der Rat also „treasonous“, ist filmerische Holzhammer-Methode, wie überhaupt ständig darauf herumgeritten wird, dass Ovid Untreue lehre	

[1653] Keiner der von mir konsultierten Kommentare (Roth/Trautsch/Möller 2017; Dimundo 2003; Hollis 1977) deutet auch nur an, hier könnte etwas anderes gemeint sein, als dass Livia „Urheberin“, also namensgebend für die *porticus* ist.

und damit Augustus provoziere: „What if I'm married?" – der Rat des antiken *praeceptor*, ins Theater zu gehen, ist, anders als es der Film suggeriert, nicht primär an Verheiratete gerichtet. Zumal, vielversprechender als das Theater ist laut dem AD sowieso der Circus, wo es keine Geschlechtertrennung in der Sitzordnung gab (1,137–142) – davon lehrt der Film nichts, u. a., weil es dort sowieso keine soziale Ungleichheit der Frauen gibt (s. o.). Immerhin, der Film wirft so ein Schlaglicht darauf, dass auch *Ars* 1,345–350 im Sinne eines Nachstellens einer verheirateten Frau interpretiert werden kann.[1654] An den folgenden Poetry-Abenden, die in die Präsentation eines zunehmend genervten Augustus eingeblendet werden, liegt von Hoffmans Fokus auf dem zweiten Element, in dem offenbar für sie die Provokation der *Ars* gelegen hat: Das Motiv der *militia amoris* wird gegen den Militarismus des Regimes ausgespielt (nicht zu Unrecht, jedoch ignoriert sie, dass dies bereits eine quasi gattungskonstituierende Idee der Elegie war).[1655] Allerdings reduziert sie es darauf, dass der zu überwindende Gegner der Ehemann der Geliebten sei (*repetitio est mater studiorum…)* und somit der *amator* eigentlich die *puella* aus ihrer arrangierten Ehe befreie. Weitere *praecepta* sind „cheat cheaters", wobei *fallite fallentes* seine misogyne Färbung verliert (vgl. 1,639–646), eine Absage an Prüderie und eine an Geschenke (übernommen von der Fremden am Brunnen; s. o.).

Der Abend wird zum Triumph, trotz auch und gerade bei den anwesenden Frauen: „You were heretical, offensive, a complete chauvinist – and I loved every moment of it!" (0:57:19) Können sie das Ästhetische goutieren, weil sie davon ausgehen, dass er sich (wie ihm ein Freund geraten hatte) für die Dichtung eine „nighttime-persona" zugelegt hat? Der restliche Film deutet nicht darauf hin: Privater und beruflicher Erfolg, als *amator* respektive *poeta,* sind eins, das Publikum und die Frauen liegen ihm nun zu Füßen. Denn trotz des Chauvinismus steht er für eine sexuelle Befreiung. Eines Abends fragt eine Frau aus dem Publikum ihn, „Ovid the love poet", warum er nicht auch für ihre Geschlechtsgenossinnen Rat zu bieten habe. Er möchte gerade antworten, da stürmen – wie bei Borowczyk – Handlanger des Augustus die Bühne und führen ihn ab: Seine die Sitten untergrabende Dichtung war Augustus zu Ohren gekommen. Im Gefängnis trifft er „Julia the Younger" – ihre Mutter hatten wir am Anfang des Films kennen gelernt als Rebellin, die aufgrund sexuell-politischer Provokation als Sündenbock von Augustus ins Exil geschickt wurde. Die jüngere Julia (die sich entpuppt als die Fremde vom Brunnen) und Ovid werden jeweils aus dem Gefängnis entlassen; Jahre später treffen sie sich wieder und Ovid möchte sich ihrer, mit einer Art linker Subkultur assoziierten Verschwörung gegen die herrschende Ordnung anschließen. Eine Romanze der beiden scheint sich anzudeuten, doch sie fliegen auf und Ovid wird vor ein Tribunal, bestehend aus Tiberius, Augustus und Livia, geführt, bei dem die Frage danach, ob Ovid nun sittenwidrige Dichtung verfasst habe, verhandelt wird. Ovid verteidigt sich mit dem Hinweis auf die Fiktionalität seiner Dichtung – schließlich gehe auch niemand davon aus, dass er alle Frauen in Bäume verwandeln wolle, wenn man Daphne und Apoll in den *Metamorphosen* lese. Julia erwirkt eine Abmilderung des Todesurteils und, bevor beide an verschiedene Orte exiliert werden („All this for a poem and a mistake", 1:44:50), entdecken sie Augustus beim Sex mit Corinna. Die Erzählung schließt und zum Jungen der Rahmenhandlung setzt sich ein Mädchen, das ihn anlächelt.

So erratisch wie diese Zusammenfassung ist leider auch der Film. Ohne erkennbaren Fokus werden filmerische Ideen aneinandergereiht, ohne dass aus ihnen ein großes Ganzes würde, es bleiben einzelne oberflächlich-klischeehafte Momente und Bilder. Dies beginnt bei beiden Erzählebenen: Der Rahmen, in dem der Schüler Jamal auf Ovid trifft, bleibt nebulös. Der Junge scheint um die zehn bis 15 Jahre alt zu sein und soll unser Fenster in die antike Welt sein. Doch diese öffnet mit Blut, Intrigen und Sex, und Ovids Universum ist zumeist eher das eines typischen College-Movies, wobei er in eine (politische) Erwachsenenwelt hineinwächst. Dass daraus ein Liebesratgeber resultiert, den Jamal einsam in verlassenen

[1654] Auch dies (wie Anm. 1653) findet sich in keinem der Kommentare; allerdings hat diese Interpretation m. E. doch ihren Reiz und lässt sich am Textmaterial festmachen.

[1655] Vgl. e. g. Janka 1997, 197f.

Straßenecken liest, bis sich am Ende des Films eine Klassenkameradin zu ihm setzt, in die er sich verguckt hat, hinterlässt einen schalen Beigeschmack. Offenbar kann sich der Film auch nicht recht entscheiden, ob er wirklich aus Jamals Perspektive erzählen soll. Denn es ist Ovid, der erzählt, teils auch in die Kamera, und die Bilder sind, wie gesagt, nur begrenzt mit der Phantasie eines Unter-/Mittelstufenschülers vereinbar. Dennoch soll Ovids eigene Entwicklung auch eine Coming-of-Age-Story sein,[1656] so die Regisseurin, schließlich sei Ovid selbst ja noch jung gewesen, als er seine frühen Gedichte verfasst habe.[1657] Dies berührt einen wichtigen Punkt, an dem der Film nicht nur die Historie verzerrt, sondern auch selbst an Plausibilität einbüßt: Ovid bleibt den Film über ein charmanter, jugendlich-naiver Rebell, auch weil hier die Abfassung von *Amores* und *Ars* als zeitgleich angesetzt wird. Bei Veröffentlichung der *Amores* jedoch war der historische Publius Ovidius Naso zwischen 20 und 30 Jahre alt; bei der *Ars amatoria* dagegen bereits gut 40. Der Film-Ovid seinerseits (ob als Person, ob als *poeta* oder *amator*) durchläuft keine wirkliche Entwicklung, wie sie Ovids Vita nahelegt und wie sie in seinem Œuvre tatsächlich angelegt ist (vgl. den *praeceptor amoris* als gereifter Lehrer wie der *senex* Automedon, *Ars* 1,14). Seine Dichtung wird quasi auf seine *Ars amatoria* reduziert (nur die *Met*. kommen sonst vor), die als politisch subversiver Liebesratgeber zwar nicht falsch, aber mitunter übertrieben und letztlich immer ein wenig platt inszeniert ist. Und so geht es mit allen Figuren, ob Augustus, Ovid, Corinna *et ceteri*: Die Handlungsfragmente vermögen nicht, ihnen Tiefgang zu verleihen, sodass die postulierte Dramatik der Ereignisse immer ein wenig überzogen wirkt.

> The overall effect of this pastiche does accomplish something; it demonstrates the manner that, in reading, we're forced to meet a text between where it's from – or what it's depicting – and the place we sit or stand. The blend ends up being, despite the film's halting acting, unsteady construction, and familiar, repetitious scenes of flirtation, pratfall, and performance, enough to give this feature life – if not quite enough of it for its nearly two-hour length. Gesturing at Detroit's political realities and orbiting its racial ones, Ovid *shows* us more than it's equipped to properly address. Reaching wide as it does – but on unsteady footing – it never quite finds a center.[1658]

Es soll nicht zynisch klingen, wenn wir folgendes Fazit ziehen: *Ovid and the Art of Love* zeigt, dass Ovids Leben und Schaffen (und insb. die Kombination aus beidem) zeitlos faszinieren können. Die *Ars amatoria* konzentriert dieses Interesse in sich, da sie die zentralen Themen der *uita et opera Nasonis* wie keines seiner anderen Werke in sich verschränkt. In der Art und Weise, wie Ovid das eigene Ich in eine politisch subversive Liebesdichtung eingeschrieben hat, findet die Postmoderne besonders viele Anknüpfungspunkte: Sprecher-/Erzählebenen; vielköpfiges Personal bei Figurenzeichnung mit wenigen Strichen; Wahrheit/Wirklichkeit und Fiktion; Liebe/Sex und Moral; Politik/Macht und Moral; … Es ist verlockend, all diese Kommunikationsangebote anzunehmen und fortführen zu wollen. Sich dabei jedoch nicht zu verzetteln, sondern ein Kunstwerk zu schaffen, dass den Rezipienten bei der Hand nimmt und bei den Hörnern packt (je nach Situation), das ist nicht so einfach, wie es das AD erscheinen lässt.

[1656] Vgl. Kiriakidi 2020 sowie die Selbstaussage der Regisseurin im Podcast „The History of Ancient Greece" vom 17.05.2020: „[O]n one level it's a coming-of-age story" (Stitt 2020, 7:22).

[1657] Siehe Stitt 2020, 7:30.

[1658] Elkind 2020, s. p.

Wie bei den Filmen (Anm. 1627) besteht auch hier das Phänomen, dass Titel-Anleihen im Stile eines ‚Name-Droppings' zur Selbst-Nobilitierung gegenüber einer tieferen Auseinandersetzung mit Ovids Erotodidaxe überwiegen. In Jens Gerlachs schnoddrig-satirischem *weekend-report* (1974), der das wochenendliche Freizeitverhalten der Deutschen karikiert, heißt es beispielsweise: „[man] starrt geil durch fernglaslinsen / auf die jugend die sich paart / nach ovidens alter art" (98). Etwas mehr Rezeptionsdialog kann man, wenn man möchte, in Günter Kunerts *Amsterdamer Ars Amandi* (1978) lesen.

Günter Kunert, *Amsterdamer Ars Amandi*
Innerlich völlig verwahrlost / und vernarrt ungewiß / in wen in einen zartfarbenen Schatten / in jene kaum bemäntelte Dame / die mich in Amsterdam ansah / aus einer Ansichtskarte heraus / ohne Anschrift ohne Absender / was die Angelegenheit / hoffnungslos macht.
Wollen wir dies als Kommentar auf die *Ars amatoria* lesen, gibt uns das RD eine Perspektive auf *Liebeskunst* als Illusion („zartfarbenen Schatten", 3), die demjenigen, der nicht echte Liebe (emp)finden kann („Innerlich völlig verwahrlost", 1) als Substitut eine bloß aufs Äußerlich-Körperliche („kaum bemäntelte Dame […] aus einer Ansichtskarte", 4–6) reduzierte Sehnsucht verspricht, ohne jedoch zu Erfüllung führen zu können („hoffnungslos", 9), weil sie viel zu allgemein und nicht auf konkrete Personen – weder Subjekt noch Objekt der Liebe – anwendbar ist („ohne Anschrift ohne Absender", 7).

Ganz explizit als „Antwort auf Ovids *Ars amatoria*"[1659] präsentiert sich dagegen das vorletzte, zehnte ***Textbuch*** des Autors und Kritikers Helmut **Heißenbüttel *Von Liebeskunst*** (1986):

Helmut Heißenbüttel, *Textbuch 10 von Liebeskunst*, *Klappentext*
Ein Text über die Liebeskunst, heute, zweitausend Jahre nach Ovids „ars amatoria", das ist doch nicht möglich; und noch dazu in eben der lehrenden Attitüde des römischen Gedichts, in Lektionen! Hat sich denn nicht das, was wir bisher Liebe nannten, aufgelöst in ein undurchschaubares Überkreuz aus Sexualforschungsdaten und Illustriertenstories, aus handlichen psychoanalytischen Kategorien, Partnerschaftsgefasel und Trivialmythen? – Aber ja, und unter dieser Voraussetzung peilt Heißenbüttel in seinem neuen Buch jenes hautnah-unfaßliche Faktum auch an. „Übern Daumen", so setzt er im Untertitel hinzu.
Die „lehrende Attitüde des römischen Gedichts" ist im RD jedoch gerade nicht re.produziert, denn die Lektionen – die Ovids Werk zumindest explizit gar nicht kennt – sind nicht instruktiver Natur, sie imaginieren nicht einen oder mehrere Lehradressaten, sondern spüren der Liebe theoretisch, in Pastiche-Geflechten nach.

Die „ars amatoria übern Daumen gepeilt" (7) ist tatsächlich nur der Untertitel zur ersten Lektion, welche die einzige mit Ovid-Re.produktion ist und thematisch sowie stilistisch den Charakter einer einführenden Auseinandersetzung für die restliche Sammlung hat.[1660] Wie die übrigen zwölf Lektionen auch versammelt sie 13 Gedichte, die eigentlich eher Collagen von assoziativ aneinander- und ineinandergereihten Zitaten (verschiedener Genres) sind, „das Textbuch in ein Palimpsest verwandelnd."[1661] Dieses Verfahren bietet dem Leser zahlreiche Angebote, selbst assoziativ Anklänge an Ovids Werk zu finden; so ist es beispielsweise verlockend, die erste Zeile des ersten Gedichts – „Aussagen über Liebe sind immer Gewagtheiten" (1,1,1, 8) – mit *Ars* 1,1f. in Verbindung zu bringen (zusätzlicher Witz ist hier, dass mit diesem Satz

[1659] Combrink 2015, 262.

[1660] Ihr eigenständiger Charakter ist auch daran ersichtlich, dass sie in ausführlicherer Form bereits ein Jahr zuvor alleinig veröffentlicht worden war: Heißenbüttel, Helmut: *Von Liebeskunst. Ein Poem*, Hamburg 1985 [Jahresgabe der Maximilian-Gesellschaft mit 1550 Exemplaren].

[1661] Heißenbüttel 1986, Klappentext.

der Anhang der damals aktuellen Tusculum-Ausgabe der *Amores* beginnt).[1662] Zumal dann, nach einem obszöneren plattdeutschen Vers,[1663] hinzugefügt ist: „da gibt es nicht nur große Ankündigungen denen wenig folgt / es gibt auch großes Wehklagen das sich / in Wohlgefallen auflöst" (3–5). Kündigt die *Ars* nicht Großes an und auch, dass Liebesleid besiegt wird (*Ars* 1,1f. und 23f.)? Es folgt ein weiterer plattdeutscher Einwurf, dann: „eigentlich ist ein Liebesgedicht aus tausend menschlichen / und künstlerischen Gründen ein Ding der Unmöglichkeit" (7f.). Das klingt jedenfalls deutlich weniger selbstsicher, als Ovids Liebeskünstler sich einleitend geriert, auf den man die Abschlussverse von 1,1 münzen könnte: „auf dem Schleppkahn Minerva spült der Schiffer / seine Gummistiefel im Neckar mitten in Heidelberg" (9f.). Dafür spräche der Antikenbezug mit „Minerva", die zugleich auf die *militia amoris* anspielen könnte: Ovid als derjenige, der via Seefahrtsmetaphorik („Schiffer") letztlich eine Kriegsführung der Liebe lehrt, welche vielleicht aber trotz der Weltstadt Rom letztlich trivial („Gummistiefel") *oder/und* selbst im 20. Jahrhundert in Deutschland noch ihre Leser findet („im Neckar mitten in Heidelberg"). Diese Lektüre ist, wie gesagt, verlockend, aber nicht letztgültig am Text festzumachen. Ähnlich verhält es sich mit der Wortreihung, die Gedicht 4 darstellt:

Helmut Heißenbüttel, *Textbuch 10 von Liebeskunst*, „Lektion 1" 4, 9
liebebedürftig / liebedienerisch / liebenswürdig / Liebeslied / Liebesbande / Liebesbote Liebesbrief / Liebeserklärung / Liebesgedicht / Liebesgenuß / Liebeslust Liebeswut Liebeswahnsinn / Liebesflamme / liebestoll / Liebeszauber
Zu nahezu jedem Wort findet man in der *Ars* eine Entsprechung (das liegt zu gewissen Teilen auch in der Natur der Sache). Doch gerade das hier an den Anfang gestellte „liebebedürftig" hat bei Ovid keine Entsprechung, es ist das nie verlautbarte Motiv der *Liebeskunst*, denn, wer seine Erotodidaxe als solche verfolgt, sucht nicht danach, lieben zu können, sondern sich geliebt zu machen (vgl. II.6.1.2 zu Fromm).

Fassbarer wird die Rezeption in Gedicht 2, da dieses eine *Ars amatoria*-Übersetzung wörtlich zitiert:

Helmut Heißenbüttel, *Textbuch 10 von Liebeskunst*, „Lektion 1" 2, 8 *[meine Unterstreichungen]*
wenn es menschlichem Bemühen einmal gelingt den Liebestatbestand schlicht und rein ins Wort zu fassen wenn einmal einer eine Kerze brennen sieht und die Wärme der Flamme verspürt die ihm Schmerz zufügt sofern er den Finger nicht zurückzieht der gute Doktor Rabelais vergnügt von post und auch von prae aus dem innersten Mark heraus spüre das Mädchen die Wollust daß sie ihm wohltut bezeuge sein Wort das Keuchen des Atems in Stiergestalt auf fettem Klee vergnügt der Doktor Rabelais die allerschönste Pasiphae das Wesen aber das Pasiphae geboren hatte nachdem sie eingeschlossen in eine künstliche Kuh von einem weißen Stier bestiegen worden war fand sich im Labyrinth wieder es gibt nicht eine der doppelten Seiten des Sehens die sich uns nicht als Labyrinth darstellte

[1662] Siehe Marg 1978, 160.

[1663] Er lautet „stipp din Spölzke ön min Pölzke", aus einem Gedicht von Arno Holz.

Meines Erachtens behandelt Gedicht 2 die Unmöglichkeit der Beschreibung von Liebe. Diese Option wird zwar als Temporal- oder Konditionalsatz eröffnet (1f., abermals dem Anhang der Tusculum-*Amores* entnommen),[1664] jedoch die in einem Hauptsatz nötige Conclusio nie mehr geliefert. Stattdessen enden wir mit einem „Labyrinth" (16; 18). Dazwischen wird das im Klappentext beschriebene „Überkreuz" aus unterschiedlichsten Perspektiven, in die sich die Liebe heute „aufgelöst" habe, ins Werk gesetzt. Mit der „schlicht[en] und rein[en]" Beschreibung kollidiert in den Folgeversen 3–5 eine vermeintliche Metaphorik der Liebe als brennender Schmerz (vgl. *Ars* 1,23f.), die sich allerdings als philosophische Betrachtung der Unwiderlegbarkeit von Sinneswahrnehmung durch von Leibnitz entpuppt.[1665] Auf dieses ‚romantische' Liebesfeuer folgt über Rabelais ein grotesk-satirischer Rahmen, in den Überlegungen aus *Ars* 3 zur *mutua uoluptas* eingespannt sind. Durch diese Rahmung und durch die Auslassung des eigentlich folgenden „Ganz gelöst, und das Glück beider sei völlig gleich groß"[1666] wird der Fokus auf eine mehr burlesk-pornographische Betrachtung von Körperlichkeit gelegt. Verschleiert ist zudem, ob mit „daß sie ihm wohltut" gemeint ist, dass die Wollust dem Mädchen oder aber das Mädchen dem Doktor Rabelais wohltun solle. Ein Ovid-Kenner dürfte ersteres,[1667] ein in dieser Hinsicht unbedarfter Leser zweiteres erwarten (die fehlende Interpunktion macht die Lektüre nicht einfacher). Letztlich destruiert wird Ovids *mutua uoluptas* durch die Parallelisierung mit Pasiphaes Sodomie mit einem Stier, die Ovid in *Ars* 1,289–326 als Beleg für weibliche Wollust verwendet. Hier ist es der Doktor Rabelais (*doctus amet*, *Ars* 1,2 bzw. Ovid als Liebesgelehrter, -lehrer, -doktor) in Stiergestalt, der Pasiphae „besteigt" (vgl. oben Borowczyks Inszenierung der entsprechenden Szene!). Insofern könnte man dies auch als Kommentar des RD auf das AD lesen: Durch seine groteske Illustration weiblicher Lust im Männerratgeber entlarvt der *praeceptor amoris* seine vorgebliche Parteinahme für die Frau in *Ars* 3 als Farce. Wer sich darauf einlässt, geht in die Irre, die Verbindung aus spielerischer *ratio* (Doktor Rabelais) und körperlichem *impetus* (Pasiphae) endet im „Labyrinth" (16)[1668] – ein „Labyrinth", das abschließend mit Lacan die weitere Dimension bekommt, dass im Sehen immer auch eine umgekehrte Bewegung, des Gesehen-/Betroffenwerdens, ein Hinweis auf die eigene Lusterfüllung beim Sehen mitschwingt (17f.).[1669] In solcher Hinsicht verstanden, mag uns Gedicht 2 einen Spiegel vor unsere eigene Wirrnis zwischen nach außen gerichteter Lüs-

[1664] Marg 1978, 160.

[1665] Aus Gottfried Wilhelm von Leibniz' *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* 4,9,8, siehe z. B. Leibniz 1996, 479.

[1666] Denn *Ars* 3,793f. lautet in der offenbar von Heißenbüttel konsultierten Tusculum-Übersetzung: „Aus dem innersten Mark her spüre das Mädchen die Wollust / Ganz gelöst, und das Glück beider sei völlig gleich groß." (Burger/Hertzberg 1980, 169).

[1667] In der Übersetzung von Burger/Hertzberg 1980 lautet der Vers: „Daß es dir wohl tut, bezeuge dein Wort, das Keuchen des Atems!" (171).

[1668] 14–16 sind extrahiert aus dem Beginn von Dürrenmatts Ballade *Minotaurus* (1985):

Friedrich Dürrenmatt, *Minotaurus*, 5

Das Wesen, das die Tochter des Sonnengottes, Pasiphae, geboren hatte, nachdem sie auf ihren Wunsch hin eingeschlossen in eine künstliche Kuh von einem dem Poseidon geweihten weißen Stier bestiegen worden war, fand sich, von den Knechten des Minos hineingeschleppt, die lange Ketten bildeten, um sich nicht zu verlieren, nach langen Jahren eines wirren Schlafs, währenddessen es in einem Stall zwischen Kühen heranwuchs, auf dem Boden des Labyrinths vor, das von Daidalos erbaut worden war, um die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen, einer Anlage, aus der keiner, der sie betreten hatte, wieder herausfand und deren unzählige in sich verschachtelte Wände aus Glas waren, so daß das Wesen nicht nur seinem Spiegelbild gegenüberkauerte, sondern auch den Spiegelbildern seiner Spiegelbilder: Es sah unermeßlich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermeßlich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich.

Dürrenmatt über die Ballade: „Ich habe die Ballade ganz bewußt auf das Thema der Vereinzelung angelegt, auf den Einzelnen, der nie zu seinem Gegenüber kommt." (Dürrenmatt/Haller 1993, 106). Vereinzelung im Labyrinth einer durch den Fortschritt verkomplizierten Welt: Diese zentrale Idee der Ballade unterstützt unsere Interpretation, dass es Heißenbüttel um die Unmöglichkeit von Liebe, von echter Verbindung in einer liebestheoretisch zerfaserten Gesellschaft geht.

[1669] Lacan, Jacques: *Das Seminar. XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin 1987, Kapitel VIII (Zitat Heißenbüttels zu finden auf dessen dritter Seite 99).

ternheit und innerer romantischer Sehnsucht halten. Diese Extremform der (auch bei Ovid) Literatur innewohnenden Arbeit mit den Vorgängern[1670] passt in den Kontext des gesamten Textbuches 10, welches diese Spannungen von Körperlichkeit und Emotionalität immer wieder plastisch hervortreten lässt: „Die pornographische Radikalität, mit der der sexuelle Akt ungehemmt in Sprache umgesetzt wird, erzeugt einen Widerstand, der nicht aufgehoben, aber umgewandelt wird durch die rationalisierende Begrifflichkeit in den Zitaten von Freud und anderen Theoretikern."[1671]

Gänzlich anders gestaltet ein Jugendroman des Jahres 2020 seine *Ars amatoria*-Rezeption. Auch wenn der „Romantische Jungs-Roman" (Untertitel) im Eigenverlag eher ambitioniert als hoch qualitativ ist, soll ***Die Frauenflüsterer*** des Drehbuchautors Martin Thau (unter dem Pseudonym **Chris Martin**) hier besprochen werden, da der Umfang der *Ars*-Rezeption erstaunlich ist: Sie ist durchgängig handlungsrelevantes Motiv und wird immer wieder wörtlich (auf Latein!) zitiert. Zum Plot: Vier an den Mädchen verzweifelte Jungs müssen wegen schlechter Zensuren in ein Nachhilfecamp, wo der eigentlich für ihre Lateinkenntnisse zuständige Lehrer sich als noch hilfreicherer Coach in Sachen Flirten entpuppt.[1672] Schnell wechseln sie die Lektüre, vom *Gallischen Krieg* zur *Liebeskunst*:

Chris Martin, *Die Frauenflüsterer*, „Ars amatoria", 30

Den Rest des Tages durchstiegen sie mit Fiedler die Einleitung der *Ars*.

Ovid empfahl sich in ihr als Fachmann in Liebesdingen, die sich im Übrigen so wie das Segeln oder Lenken von Fahrzeugen erlernen ließen. Er könne ein Lied davon singen!

„*Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit, hoc melior facti vulneris ultor ero*", las Paul die Worte, die von ihm hätten sein können: „Je schwerer mich die Liebe getroffen, je heftiger sie mich gebrannt hat …" ***[= Ars 1,23f.]***

„… desto besser", fuhr Jan fort, „tauge ich zum Rächer für die mir zugefügten Wunden!"

„Ich will nicht lügen, oh Phoebus", mühte sich Finn mit der weiteren Übersetzung, „du hättest mir deine Künste verliehen. – Was meint der denn damit?"

„Dass er kein Theoretiker ist", antwortete [der Lehrer] Fiedler. „Weiter"

Die sozusagen didaktische Reduktion, die Martin hier für uns resp. Fiedler für seine Schüler vornimmt, verfolgt eine strikte Aktualisierung, welche die Antike weitestgehend ausblendet. Allerdings hätte man dann „Phoebus" gleich ungenannt lassen können, wenn man die literarischen und politischen[1673] Implikationen dieser Absage an göttliche Inspiration ignorieren möchte. Denn „[d]ass er kein Theoretiker" ist, wird ja nicht durch diesen Vers klar, sondern erst wirklich durch das spätere *Vsus opus mouet hoc: uati parete perito* (*Ars* 1,29). Mit dem hier übersetzten 1,25 ist das weder gesagt noch für einen Leser ohne Vorbildung nachvollziehbar. Noch weniger funktioniert diese ‚didaktische Reduktion' eine Seite darauf:

Chris Martin, *Die Frauenflüsterer*, „Ars amatoria", 31

„*Este procul, vittae tenues*", hieß es dann weiter. ***[= Ars 1,31]***

„‚Zarten *[sic]* Binden' sollten ‚fernbleiben'?"

Fiedler erklärte, dass damit die Träger „kopfumwallender Binden" und „langer Besätze" gemeint seien. Für die sei die *Ars amatoria* nichts.

„Die politisch Korrekten?", fragte Jan.

„Er meint die, die auf alles schon eine Antwort haben."

Wie der Schüler Jan von „kopfumwallenden Binden" und „langen Besätzen" auf die „politisch Korrekten" kommt, ist mir schleierhaft. Er liegt damit allerdings noch näher an der Wahrheit als der folgende Sprecher, vermutlich der Lehrer Fiedler. Die Antwort, die dieser auf den seinen Schülern unklaren Vers hat, ist schlichtweg falsch und zeugt davon,

[1670] Heißenbüttel macht damit sichtbar, was er die „Entstehung der Innenwelt durch Lektüre nennt" (Heißenbüttel 1986, Klappentext).

[1671] Combrink 2015, 262.

[1672] Tatsächlich unterlaufen dem Latein-Nachhilfelehrer, der studierter Altphilologe sein soll (15), haarsträubende, vom Autor offensichtlich auch nicht intendierte Fehler im Lateinischen. So erklärt er einmal, nachdem er die Schüler gebeten hat, ihm die Türe zu öffnen: „*Claves mea oblitus sum*" (43).

[1673] Apoll als für Augustus besonders wichtiger Gott, den er für sich in Anspruch nahm (Kimmel 2014, 49; III.2).

dass er (und wohl auch der Autor) nicht recht eingelesen ist in den historischen Kontext – denn aus der Warnung des *praeceptor* vor verheirateten Frauen in *Ars* 1,31–34 (und damit implizit ein Seitenhieb auf die „politisch Korrekten", sofern man die Formulierung wörtlich und nicht im Sinne von linksliberaler „political correctness" versteht) hätte man auch im Stile seines Romans etwas machen können.

In aktueller Spiegelung der als echte Erotodidaxe verstandenen *Ars amatoria* wird aus der theoretischen Lektüre Praxis, indem die Schüler in ihrer Freizeit nun auf Eroberungszug gehen. Allerdings sind ihnen die Ratschläge der *Ars amatoria* nur indirekt, in der ‚Exegese' ihres *praeceptors* Fiedler nützlich. Dieser – so stellt sich heraus – war früher aktives Mitglied einer regelrechten Verführerszene. Dieses „Frauenflüsterer-Forum" entdecken die Freunde nun auch für sich, und so tritt die *Ars amatoria*, bei anfänglicher Überblendung mit den Forums-*praecepta*, gegenüber diesen in den Hintergrund; zumeist ist sie Aufhänger für Themen, die dann in der typischen Sprache der Pick-up Artists-Szene (die um die Jahrtausendwende tatsächlich insb. in den USA Hochkonjunktur hatte)[1674] erläutert und erprobt werden, einem biologistischen Gamer-Jargon: „NLP" (Neurolinguistisches Programmieren) erlaube, dass mit „Dämpfern" des Selbstbewusstseins der Frau deren „Zickenschild" durchbrochen werden könne usw.[1675] Dass deren technizistisches Verständnis einer Eroberung nur teils Überschneidungen mit Ovids *ratio* hat, ignoriert der Autor um der Betonung willen, dass der alte und der neue Lateiner (Ovid und Fiedler) aus demselben Holz geschnitzt seien. Dadurch legt er aber auch (unabsichtlich?) den Finger in manche Wunde: Die ‚Erkenntnis' der „Frauenflüsterer", „dass Frauen in Wirklichkeit mehr zur Untreue neigten" (40), funktioniert im Buch tatsächlich als Impuls, dass die Jungs ihre Schüchternheit abzulegen beschließen (41) – und als solchen didaktischen Kniff dürfte diese heute wie damals fragwürdige (und in einer patriarchalen Gesellschaft potenziell provokante) Behauptung auch Ovids *praeceptor* intendiert haben (*Ars* 1,269–350).[1676] Leider erfolgt allerdings keine erkennbare kritische Auseinandersetzung mit dem antiken AD (oder eine irgendwie geartete Kontextualisierung), was jedoch in einer Linie steht mit der restlichen oberflächlichen Handlung, welche die Strategien der Pick-up-Artists in eine (vermeintlich?) jugendliche Welt einführt. Didaxe als Narration – das verwob Ovid, vice versa, geschickter.

Umgekehrt ist Fiedlers Ansatz tatsächlich typisch für die Pick-up Artists-Szene, oder auch „Seduction Community", die in der *Ars* den „starting point of the teaching of seduction" sehen und sich ihrer reflektiv bedienen, um sich über diesen antiken „intellectual predecessor" Legimität und *grauitas* zu verschaffen – wie Donna Zuckerberg beobachtet, die diese Mechanismen ausführlicher beobachtet hat.[1677] In Miss-

---

[1674] Für einen ersten Eindruck werfe man einen Blick in die *artes amandi* der berühmteren Pick-up Artists wie Neil Strauss' *The Game* (dt. *Die Masche*) oder *The Mystery Method* von Erik von Markovik alias „Mystery". Wissenschaftliche Literatur dazu e. g. Hendriks, Eric C.: *Ascetic Hedonism: Self and Sexual Conquest in the Seduction Community*, Cultural Analysis 11/2012, 1–16; Oesch, Nathan: *The Dating Mind: Evolutionary Psychology and the Emerging Science of Human Courtship*, Evolutionary Psychology 10.5/2012, 899–909.

[1675] Martin/Thau scheint darin genauestens eingelesen, genauer als in die *Ars*, die er – wohl aufgrund von Ambiguitäten in der ihm vorliegenden Übersetzung – immer wieder missversteht: So übersetzt er *Nec semper veneris spes est profitenda roganti* (*Ars* 1,719) als „nicht immer gleich solle man sein Herz ausschütten" (69). Ähnlich wird in 91 der Rat zu sexueller Bedrängung aus 1,677f. trivialisiert, indem er so kontextualisiert wird, dass es klingt, als ginge es hier darum, dass auch Frauen dem Wahnsinn, den sich zu verlieben darstellt, nicht entkommen wollten.

[1676] Weitere Inhaltsbereiche zu denen die *Ars amatoria* in Auszügen zitiert wird: das Proöm (s. o. im Haupttext); falsche Versprechungen (43f.); Warnung vor zu platter Direktheit (60/69); Ertragen eines Rivalen (89f.); Wunsch nach (elegischer) Eifersucht und Wut (90); Wechselspiel aus Aktivität und Zurückhaltung (91f.); Psychologie von Geschenken (99); Verhalten beim Sex (155/118).

[1677] Zuckerberg 2018, 90f. Zuckerberg untersucht in ihrer populärwissenschaftlichen Monographie *Not all Dead White Men*, wie die amerikanische (und global ausstrahlende bzw. vernetzte) „Red Pill community" (Anm. 1679),

achtung der Forschung, die Ovids *lusus* hervorhebt, beschränken sich die Pick-up Artists (PUA) auf die von ihnen entdeckte Gemeinsamkeit: Techniken, eine Frau zu erobern, die man analysieren und folglich erlernen sowie lehren kann.

Peter Burns, *Lessons from PUA Ovid: The Original Latin Lover*, Return of Kings 23.1.2015, s. p.[1678]
The "Ars Amatoria" is quite red pill.[1679] Ovid frequently mentions cases of female promiscuity and how many women are hypergamous. Female nature does not change according to the country or the age. Women of two thousand years ago and from very conservative cultures had the same vices that the women today have.
Daryush Valizadeh, *More Book Reviews 9*, Roosh Valizadeh 28.12.2011, s. p.[1680]
I couldn't help but read what is arguably the oldest game book is [*sic*] existence, written by Ovid around 2 CE. Ovid teaches you how to be a gentleman who understand's [*sic*] what turns women on. While a lot of his advice is meant for a time where chivalry was rewarded, it's not surprising to see that many of his lessons still hold true today. … This book could also be called Bang Roman Empire for its specific venue advice on where to find women.
Beide Statements dieser (selbsternannten) Aufreiß-Meister zeigen auf den ersten Blick, dass sie darauf aus sind, reflektiv an Ovids Autorität als antikem Autor teilzuhaben; Valizadeh versucht sogar, seine eigenen Veröffentlichungen, von denen unzählige nach dem Muster *Bang Poland, Bang Colombia, Bang Estland* usw. benannt sind, mit der *Ars amatoria* zu parallelisieren, indem er das antike AD – zumindest dank *Ars* 1,41-262 – als würdig des Titels „Bang Roman Empire" bezeichnet. Zugleich zeigt dies frappierend, welche Bandbreite an intellektuellen Zugängen Ovids Erotodidaxe zulässt (auch zwischen beiden zitierten Statements besteht nochmals ein großer Unterschied des intellektuellen Zugriffs und vor allem intellektualisierenden Weitervermittlung), hier auch offensichtlich unter dem Eindruck ihrer über die Jahrhunderte geformten Populärkonkretisation als Eroberungsmanual (II.7).

Weitere inhaltliche Parallelen formen – im Sinne des Rezeptionsdialoges – auch unsere Konkretisation des ovidischen Textes: „[S]imilarities in authorial posturing and seduction methodology suggest that – contrary to what many scholars believe – the *Ars Amatoria* might be a practical manual and not just a sophisticated poetic game."[1681] Diesen Gegenentwurf zur literaturwissenschaftlichen Mehrheitsmeinung kann Zuckerberg durchaus am Text belegen (wir werden uns in Kap. III näher mit der Thematik beschäftigen); allerdings liest sie Ovid streckenweise zu stark durch die PUA-Brille: Von vornherein sei wie bei

---

also zumeist internetbasierte Zusammenschlüsse weißer Männer, geeint in Abneigung gegen linksliberale Entwicklungen (insb. gegen Feminismus und Multikulturalität), u. a. auf antike Autoren rekurrieren, um ihre Thesen zu untermauern: „The Greek and Roman Classics [...] hold a particular significance for them. By turning frequently to authors such as Marcus Aurelius and Ovid, they attempt to perpetuate the idea that white men are the guardians of intellectual autority, especially when such authority is perceived to be under threat from women and people of colour." (3f.). Ein Kapitel widmet sie dem Verhältnis der Pick-up Artists zu Ovid („The Ovid Method", 89–142).

[1678] Ich zitiere diesen Artikel aus dem szenerelevanten Online-Magazin nach Zuckerberg 2018, 94.

[1679] Mit „red pill" bezeichnet insb. die Cyberspace-Community etwas, das ein (schmerzhaftes) Erwachen aus Unwissen, die plötzliche Erkenntnis der Wahrheit in einem System von Lügen erlaubt. (Die Metapher entstand in Anlehnung an entsprechende Pillen im Film *Matrix*.) Für die PUA ist es die ‚Erkenntnis', dass soziale Gegebenheiten wie die Ehe eigentlich ein System bilden, das Männer an der Auslebung ihrer archaischen Männlichkeit hindern soll.

[1680] Ich zitiere diesen Artikel aus Daryush „Roosh" Valizadehs Website nach Zuckerberg 2018, 94 (die Hinweise auf Fehler im Original sind ebenfalls bereits ihre).

[1681] Zuckerberg 2018, 108. Beispiele: militärische Terminologie (136f.); die Reduzierung von Mann-Frau-Beziehungen auf eine Computerspiel-gleiche Folge von Handlungsaufgaben (100f.; die von den PUA bevorzugte Kollokation für „Erfolg haben"/„es drauf haben" ist „to have game"); der Verweis des Lehrers auf seine eigene „history of rejection" (103 mit f.); das bei ihr besonders präsente Thema sexueller Nötigung (95; 110f.; 132–142).

diesen auch bei ihm das Ziel der Sex.[1682] Dass die lange Tradition männlich dominierter Erotodidaxe, die Ovid mit den PUA verbindet, das Bild seiner *Liebeskunst*, das jene aufgreifen, erst geformt hat, blendet Zuckerberg leider aus. Dort rückt *Ars* 1 (Eroberung) in den Fokus und besonders die Passagen, die zu den skandalöseren Strategien der Seduction Community passen, nicht solche, die ihnen widersprächen; so ergeben sich „two parallel tendencies: the prizing of male subjectivity over female subjectivity, and a project of gradually intensifying the violation of women's boundaries."[1683] Überzeugend kann Zuckerberg zeigen, dass Aufreiß-Ratgeber heute auf stark patriarchalen Denkmustern basieren, ja von entsprechenden gesellschaftlichen Strukturen abhängen und sie deshalb bewahren oder wiederherstellen wollen (136–140). Doch ihr Blick auf Ovid durch die Augen der PUA-Bewegung, mit deren Agenda die des ovidischen *praeceptor amoris* identisch sei, ist freilich anachronistisch, da Ovid ahistorisch außerhalb seines sozialen und literarischen Kontexts gestellt wird. Diese Wirkung ist allerdings nicht nur dem interpretativen Fokus geschuldet, sondern auch beabsichtigt: Zuckerberg ignoriert oder marginalisiert (neben der Literarizität des Werks) auch solche *praecepta*, die einem patriarchalen Weltbild entgegenstehen, wie sie sich gerade in *Ars* 2 und 3 finden (III.4/5). Nur beiläufig fällt der Hinweis, dass PUA mitunter durchaus vom inkonsistenten Rat Ovids irritiert sind.

James C. Weidmann, *Recommended Great Books for Aspiring Womanizers*, Chateau Heartiste 4.9.2013, s. p.[1684]
[…] pretty uneven in its advice.
Daryush Valizadeh, *More Book Reviews 9*, Roosh Valizadeh 28.12.2011, s. p.[1685]
[…] a chore to get through.
Zu Recht kommentiert Zuckerberg: „The [*Ars amatoria*]'s utility to them extends only insofar as it confirms their beliefs about history, gender, and sex and validates their own 'art' by giving them an ancient pedigree."[1686]

Als PUA der ersten Stunde taugt der *praeceptor amoris* bei näherem Hinsehen offenbar doch nicht so einfach. Eine weitere Problematik klammert Zuckerbergs entschieden feministische Lektüre ebenfalls aus: Die Männer der erotodidaktischen Welt sind selbst deren Konstruktion von Geschlechterrollen unterworfen, für „Subjektivität", im Sinne von Individualität, bleibt kein Raum, da ihr eigenes Verhalten von den Regeln/*praecepta* terminiert ist – und diese sind von der *puella* („target" bei den PUA) abgeleitet. Weil sie selbst jedoch plakative Projektion plakativer männlicher Sehnsüchte ist (vgl. *Ars* 3), kann auch der von ihr abgeleitete Liebesschüler nicht mehr sein als ein eindimensionales Konstrukt (vgl. III.3 zu *Ars* 1). Ovid, so meine ich, bricht dies immer wieder bewusst (III.3–5). Dass Zuckerberg dies nicht thematisiert, ist sicher einerseits ihrer feministischen Lektüre geschuldet. Andererseits ist es Folge dessen, dass die von ihr untersuchten PUAs und mit ihnen eine lange Rezeptionsgeschichte sich an durch antike Autorität ‚verbürgte' Misogynie festhielten und sie fortschrieben.

[1682] Zuckerberg 2018, 108. Dies gelte auch für die *Remedia*, so der kurze Abstecher: „Ironically, the *Remedia Amoris* – Ovid's sequel to the *Ars*, a guide to falling *out* of love – has at least as much in common with modern seduction ideology as the *Ars* itself." (115).

[1683] Ziel von Ovids *praeceptor* sei, von einer *meretrix* kostenlosen Sex zu erhaschen (siehe u. a. 117).

[1684] Ich zitiere diesen Artikel aus dem Blog nach Zuckerberg 2018, 142.

[1685] Ich zitiere diesen Auszug aus Daryush „Roosh" Valizadehs Website nach Zuckerberg 2018, 142.

[1686] Zuckerberg 2018, 142.

Remedia amoris

Zu Beginn einer juristischen Abhandlung aus dem Jahr 2016 lesen wir zur Frage, wie sich Demokratien verfassungsfeindlicher Einwirkung durch Extremismus erwehren können:

Maximilian J. Alter, *Die Eingriffschwelle beim Verbot extremistischer Parteien und Vereine* […], „Einleitung", 17
„Principiis obsta: sero medicina paratur, cum mala per longas convaluere moras. Sed propera nec te venturas differ in horas: qui non est hodi, cras minus aptus erit." ***[= Rem. 91–94]*** – „Wehre den Anfängen: Zu spät wird ein Mittel bereitet, wenn die Übel bereits stark sind durch langen Verzug. Nein, beeil dich, und nicht verschieb auf die Zukunft die Heilung: Morgen ist minder bereit, wer es nicht heute schon ist."
Die, zuweilen unbewusste, Referenz auf *Ovids remedia amoris* gehört zu den etablierten Argumentationsmustern, wenn es um Sinn, Maß und Zweck der Vorschriften über die streitbare Demokratie des Grundgesetzes geht.

Die Sentenz „Wehre(t) den Anfängen" hat es nicht nur in den Alltagsgebrauch, sondern offenbar auch als *praeceptum* in die Rechtslehre geschafft. Allerdings ist dieser Befund nur deshalb erwähnenswert, weil er ex negativo die Lücke aufzeigt, die ansonsten in dieser Rezeptionsgeschichte klafft: Produktive Rezeption der *Remedia amoris* ist in den vergangenen Jahrzehnten rar geworden.

II.6.2.4 Gegenwartskultur: Antiken-Vermittlung

In diesem, abschließenden Block wird solche produktive Rezeption besprochen, die vom antiken Text ausgehend versucht, diesen für die Jetzt-Zeit zu aktualisieren, dessen inhärente Modernität aufzuzeigen oder herauszuschälen. Anders als die obige Antiken-Verarbeitung, die zurückschaut auf das AD, um Elemente für den eigenen Text als Inspiration zu nehmen, geht der Blick bei der produktiven Vermittlung vom antiken AD aus und perspektiviert es für die Gegenwart. Dem kritischen und reproduktiven Modus entsprechend ist den Verfassern nahezu stets ein philologischer Hintergrund gemeinsam. Dem zum Trotz können wir festhalten, dass Übersetzungen, die der Sphäre der Vermittlung zuzurechnen sind, von den Verlagen weiterhin gerne ‚unphilologisch' als verrucht vermarktet werden – so als würde man auf diesem Wege die Lektüre des antiken Autors, im wahrsten Sinne des Wortes, für die Käufer „sexy" machen. Aber vielleicht erhöht es ja tatsächlich die Zugkraft.

[Verlag] Curtis Brown, Werbetext zu: Tom Payne, *The Art of Love: Ovid* (London 2011)
This delightfully witty handbook was found so shocking on its first publication that poor Ovid was sent into exile in disgrace. Since the Emperor Augustus had it taken off the shelves of Rome's libraries in 8 AD it has also been banned by the Vatican and the US Customs Office at various points in its illustrious career.[1687]

Zahmer wirkt da folgender Titel: ***Flirten wie die alten Römer*** (1997). In der Tat bietet diese populärwissenschaftliche Einführung von **Karl-Wilhem Weeber** eine umsichtigere Einordnung bei ihrer doppelt angelegten Vermittlung, „gleichermaßen als kulturgeschichtliches Sachbuch wie als Flirt-‚Ratgeber' mit durchaus praktikablen Tips" (12). Durch seine Umwandlung in ein „Sachbuch" geht die ästhetisch-

[1687] Vgl. die Rezension zu einer Hörkassette von Jack Shapiros *Ars*-Übersetzung: „When it comes to love, some listeners may prefer the frank and practical to the romantic and illusory. Cut the coy stuff! What about the nitty-gritty? The ARS AMATORIA is THE classic how-to manual (in verse!) for sexual intrigue from the Roman poet Ovid." (Audiofiles 1998, s. p.).

künstlerische Dimension der *Ars*, wie Weeber einräumt, „völlig verloren" (12). Doch was dem Gymnasiallehrer durchaus gelingt, ist, ein gut zugängliches „kulturgeschichtliches Sachbuch" verfasst zu haben, das eine per se interessante, aber auch für die *Ars*-Lektüre sinnstiftende Einbettung in den kulturellen Kontext der Werkentstehung von Ovids Erotodidaxe bietet (angereichert mit weiteren Exzerpten vor allem augusteischer und kaiserzeitlicher Literatur). Warum nun glaubt Weeber, auch einen „Flirt-Ratgeber" für uns verfasst zu haben? Nun, die *Ars amatoria* sei in ihrer Aussage aktuell, nicht als Ahnin der „[...] ‚sexuellen Revolution' im Gefolge der 68er-Bewegung" (10) oder

Karl-Wilhelm Weeber, *Flirten wie die alten Römer*, „Einführung", 10 *[ebenso zitiert im Klappentext]*

[...] dumpfe[r] Sexkonsum-Einstellungen heutigen Zuschnitts. Das Gegenteil ist der Fall. Das Programm, für das Ovid wirbt, könnte man auf die Kurzformel „Eros als Kultur" bringen. Liebe und Liebelei als kultiviertes Spiel zwischen den Geschlechtern mit Werbe- und Hinhaltestrategien, mit erotischen Finessen und zärtlichem Geplänkel, mit Leidenschaft und Hingabe, aber ohne Verbissenheit und Verkrampftheit, mit augenzwinkernder Berechnung und Gegen-Berechnung – das ist die erotische Lektion, die Ovid seine Zeitgenossen lehrt. Und nicht nur sie: Daß diese Lektion an Aktualität verloren hätte, vermag nicht so recht einzuleuchten.

Glücklicherweise überlässt er diesen existentiellen Transfer zumeist dem Leser – denn dies zu forcieren, würde kaum zu wirklichem erotodidaktischem Erfolg führen. In der Einführung allerdings betont Weeber noch einmal, was sich seines Erachtens in der altphilologischen Forschung noch keineswegs überall als „Erkenntnis durchgesetzt" habe (11): die

Karl-Wilhelm Weeber, *Flirten wie die alten Römer*, „Einführung", 10f.

[...] Liebes-„Philosophie" Ovids, die ungemein modern anmutet. Sie gründet nämlich auf dem Gedanken der Partnerschaft. Ovid versteht sich als fairer Makler, der beiden Geschlechtern Angriffs- und Verteidigungs-„Waffen" im Liebeskampf an die Hand gibt. Auch wenn sich zwei der drei Bücher der „Ars" an den Mann wenden und Ovid „nur" im dritten Buch den Frauen Hilfestellung beim Flirten und Becircen der Männer gibt, atmet doch die gesamte „Liebeskunst" einen ausgesprochen partnerschaftlichen Geist. Die Frau ist nicht reines „Sexualobjekt" oder „Spielzeug"; sie wird als Person ernst genommen – bis hin zu der für das Altertum (nur für das Altertum?) keineswegs selbstverständlichen Forderung, daß auch sie nicht nur erotischen Genuß beim „Tändeln", sondern ebenso sexuelle Erfüllung durch den Orgasmus finden solle.
Ein augesprochen humanes Potenzial ist in dieser Konzeption geborgen.

Um diese Erkenntnis zu untermauern, nimmt Weeber auch in Kauf, dass er selbst ein etwas parteiischer ‚Makler' wird: Zwar folgt seine Vermittlung der Werkchronologie weitestgehend; geschickt sind allerdings die Verführungsstrategien für Frauen (*Ars* 3) eingefügt nach verwandten Eroberungsstrategien für Männer (*Ars* 1), was den partnerschaftlich-ausgewogenen Eindruck verstärkt. Und *praecepta*, die nicht zu moderner Liebe passen, wie der mögliche Sex mit der Sklavin der Geliebten (*Ars* 1,375–398) oder die sexuelle Bedrängung (1,663–673), fließen in dieses Urteil nicht ein, wobei der Hauptteil des Buches sich bemüht, sie historisch einzuordnen und ihre Zeitgebundenheit zu betonen. Diese Einordnung vermag übrigens zu überzeugen – anders als die dadurch de facto erschwerte Eignung als „Flirt-Ratgeber". Unglücklich, dass Weeber gerade diese Stärke nicht mehr ausspielt, als er an den Abschluss des Werkes gesammelt die beiden Passagen stellt, welche *iuuenis* und *puella* im Bett vereinen (auch hier möchte er wohl die Partnerschaftlichkeit betonen). Denn es unterbleibt gerade dort eine historische Einordnung. Vielmehr bietet er die beiden Stellen (als einzige im ganzen Buch) bloß synoptisch als Text mit Übersetzung. Schließlich erschlössen sie „sich dem Leser auch ohne kommentierende Anmerkungen" (174), und er, Weeber, bezeuge so den „Respekt vor der literarischen Meisterschaft, mit der unser Erotik-Lehrer diesen besonders sensiblen Aspekt seines Themas behandelt" (174f.; als gälte das nur für diese Abschnitte!). Ganz und gar nicht sähe er sich deshalb in der „wenig erbaulichen Tradition einer prüden ‚Liebeskunst'-Rezeption" (174). Doch genau wie jene hebt er die Passagen als „besonders sensibel" hervor und verwei-

gert dem Leser, auch hier zu verstehen, wie Ovids Gedanken in den historischen Kontext einzuordnen sind.

Von Weebers kritischer Vermittlung in historischer Distanz kommen wir zu einer poetologisch perspektivierten Vermittlung mit kulturellem Transfer. Nahezu zeitgleich zu Weebers „Sachbuch" entstanden auf Initiative des britischen Dichters, Übersetzers und Dozenten **Philip Terry** 19 produktive Rezeptionen ovidischer Dichtung, die er im Jahr 2000 als *Ovid Metamorphosed* herausgab. Er selbst steuerte mit ***Void*** eine kreative Umarbeitung der *Ars amatoria* und der *Remedia amoris* bei: Er re.produziert ausgewählte *praecepta* in englischer Prosa, um sie als (Parodie einer) Ratgeberkolumne in einem modernen Männermagazin wiedererstehen zu lassen,[1688] wobei die sich durch die Publikation ändernden Lebensumstände des schreibenden Journalisten miterzählt werden. Terry lässt uns teilhaben an dessen sozusagen meta-poetischen Reflexionen zur Anlage der Kolumne, angefangen bei der Wahl seines Pseudonyms: VOID. Dies ist doppelt selbstironisch, denn einerseits bedeutet „void" „nichtig/nutzlos/leer" und andererseits reibt er mit diesem Anagramm von „Ovid" allen die Quelle seiner Ratschläge unter die Nase. Dass auf den Zusammenhang trotzdem bis zum Ende niemand kommt, kann er selbst nicht glauben (52). Uns Lesern geht es da ähnlich, selbst wenn wir die allgemein schwindende Präsenz der Antike akzeptieren, denn die Ratschläge sind keine verschleierten, sondern nur mit leichter Feder aktualisierte ovidische *praecepta* in Übertragung.

Philip Terry, *Void*, 37f. [1689]	***Ars* 1,135–156**[1690]
Go to the dogs: *the broad arena offers loads of openings.* *Here there's no need of secret finger-talk, private signals, nods and winks:* *stand right next to the woman who's most attractive,* *breathe down her neck, give her a winning smile.* *Then invent some reason to start a conversation – anything will do.* *Ask who owns those dogs trotting by:* *discover her preferred canine, then back it later on.* *If some lager spills on her dress,* *wipe it off.* *If her coat's trailing,* *grab it, make a great to-do of saving it from the dirt.* *If she permits it, reward is instant:* *a licensed peep at perfect thighs.*	nec te nobilium fugiat certamen equorum: 135 multa capax populi commoda Circus habet. nil opus est digitis per quos arcana loquaris, nec tibi per nutus accipienda nota est; proximus a domina nullo prohibente sedeto, iunge tuum lateri qua potes usque latus. 140 et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi, quod tibi tangenda est lege puella loci. hic tibi quaeratur socii sermonis origo, et moueant primos publica uerba sonos: cuius equi ueniant facito studiose requiras, 145 nec mora, quisquis erit cui fauet illa, faue. at cum pompa frequens caelestibus ibit eburnis, tu Veneri dominae plaude fauente manu. utque fit, in gremium puluis si forte puellae deciderit, digitis excutiendus erit; 150 etsi nullus erit puluis, tamen excute nullum: quaelibet officio causa sit apta tuo. pallia si terra nimium demissa iacebunt, collige et immunda sedulus effer humo: protinus, officii pretium, patiente puella 155 contingent oculis crura uidenda tuis
Terry re.produziert diese lebendige Szene, der sich schon der Theatermann Gosson (II.4.3.4) nicht entziehen konnte und die bereits im 12. Jahrhundert Herbort von Fritzlar in sein ältestes deutsches Troja-Epos integrierte (Anm. 480).	

[1688] Vgl. den Autor selbst in der „Introduction" zum Band: „a free translation of passages from Ovid's *Ars Amatoria*, but framed in a way that suggests a parody of contemporary men's magazines" (Terry 2000, 10); „[P.T.] amusingly reworks Ovid's *Ars amatoria* for the advice column of a modern men's magazine." (Ziolkowski 2005, 213).

[1689] Zeilenumbruch durch mich angepasst, um parallele Gedanken als solche auf den ersten Blick sichtbar zu machen. Der Kursivdruck entstammt dem Original; er setzt dort die Kolumne von der Rahmenhandlung ab.

[1690] Deutsche Übersetzung siehe II.4.3.4 zu Gosson.

Terrys Version jedoch versucht, anders als Gossons, den didaktischen Kern der Passage freizulegen; ignoriert ist das, was in Ovids Schilderung Humor und Unterhaltung ausmacht, das aber zugleich der Erotodidaxe ein Stück weit ihre Grundlage entzieht, da der Leser eher zur Distanz, zum Lachen über diese komische Szenerie gebracht wird.[1691] Mit dem Abklopfen von Staub hatte Ovid nämlich ein typisches Verhalten von Schmeichlern (so zu finden bei Theophrast)[1692] übernommen und somit seinem Schüler eine leichte satirische Verzerrung gegeben, die dem Leser erlaubt, sich ‚mit dem Autor' über den Liebesanfänger zu amüsieren (mehr dazu: III.3). Terry entfernt die Wendung ad absurdum, auch abzuklopfen, was nicht da sei, doch auch bei ihm wird dem Leser eine Distanz zur Erotodidaxe nahegelegt, allerdings dadurch, dass ihr ein leicht befremdendes Moment zukommt, wenn dem Liebesschüler geraten wird, der schönsten Frau „im Nacken zu sitzen" („breathe down her neck" hat wie im Deutschen negatives Kolorit). Das RD möchte uns offenbar auf die (potenzielle) Übergriffigkeit des empfohlenen Verhaltens hinweisen.

Zunächst ist dem Unterfangen großer Erfolg beschieden (40f.), aber im Verlauf stoßen die Ratschläge auf zunehmend harsche Kritik: „Typical complaints relied heavily on the word 'sexist'" (44). Mit einer Ausgabe der Kolumne erreicht sie ihren Höhepunkt:

Philip Terry, *Void*, 44f.	***Ars* 1,663–678**
Waterfalls, whether or not accompanied by the added boon of a nearby mill, are romantic places, and their isolation can be handy. Here a man may chance on a maiden on her own. If she's to his fancy, it's okay to bring force to bear — force like that always goes down a treat with the women. Indeed, what they'd love to give freely, they'd really prefer to have stolen. Coarse love-making drives them wild, the boldness of raw passion excites them — and the woman who was almost forced into sex, yet managed to get away, while she may feign relief, in reality feels disappointed. If things get problematic afterwards, don't worry. Let's face it, only the base gives delight; a man only wants to get his end away, and finds added joy when this comes from another's pain. […] Complaints peaked after the appearance of VOID on WATERFALLS. The piece was seen – with a certain logic, granted – as an incitement to rape. Recent statistics had shown that rape was on the rise again, and VOID, along with several readily available video nasties, was targeted as an IMPORTANT FACTOR. We received an avalanche of mail, containing several letters from prominent feminists, and another acescent and incognito fax: F*** VOID.	quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis? illa licet non det, non data sume tamen. pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet; *665* pugnando uinci se tamen illa uolet. tantum, ne noceant teneris male rapta labellis, neue queri possit dura fuisse, caue. oscula qui sumpsit, si non et cetera sumit, haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit. *670* quantum defuerat pleno post oscula uoto? ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit. uim licet appelles: grata est uis ista puellis; quod iuuat, inuitae saepe dedisse uolunt. quaecumque est Veneris subita uiolata rapina, *675* gaudet, et improbitas muneris instar habet. at quae, cum posset cogi, non tacta recessit, ut simulet uultu gaudia, tristis erit. Welcher Kluge mischte nicht Küsse unter die schmeichelnden Worte? / Mag sein, dass sie die nicht gibt – nimm dir die nicht gegebenen trotzdem. / Sie wird zunächst ankämpfen, vielleicht, und „Unverschämter" sagen / – und im Kämpfen besiegt zu werden dennoch wollen. / Nur, dass nicht schaden die schlecht geraubten [Küsse] den zarten Lippen / und sie nicht klagen kann, sie seien zu grob gewesen, pass auf. / Wer sich Küsse geholt hat, wenn der nicht auch Weiteres sich holt, / der wird, auch die, die ihm gegeben sind, zu verlieren, verdienen. / Wieviel hätte gefehlt nach den Küssen zum ganzen Wunsch? / Achje, Prüderie, nicht Anstand war das. / Du magst es „Gewalt" nennen: Angenehm ist diese „Gewalt" den Mädchen; / was gefällt, das wollen sie oft unfreiwillig gegeben haben. / Eine, die sexuell plötzlich überfallen und überwältigt worden ist, / freut sich, und die Unverschämtheit kommt einem Geschenk gleich. / Aber diejenige, die, als sie dazu hätte gebracht werden können, unberührt fortgeht, / wird, mag sie auch mit dem Gesichtsausdruck Freude vortäuschen, traurig sein.

Auch hier verstärkt Terry das für heutige Leser verstörende Potenzial des *praeceptum*, indem er statt einer sich auflösenden Gesellschaft nach einem Gastmahl einen abgelegegen, kitschig pseudo-romantischen Ort vor Augen stellt, an

[1691] Vgl. die Diskussion der Passage (inkl. ihres eigenen AD, *Am.* 3,2) bei Dalzell 1996, 141f.

[1692] Roth/Trautsch/Möller 2017, 29.

dem der Mann eine unbegleitete Frau („on her own"), die ihm gefalle („to his fancy"), sexuell bedrängen solle. Auch ignoriert Terrys Kolumne die Abfolge Küsse → Mehr, in die zudem bei Ovid die Warnung vor zu grobem Vorgehen (1,667f.) eingefügt ist. Auch das psychologisierte Urteil, Männer seien nur auf Sex aus, empfänden zusätzliche Lust am Schmerz anderer, soll uns Leser lenken: Das RD stellt das AD in zynischem Tonfall als perfide und menschenverachtend dar. Hier äußert sich in Terrys (die historischen sozialen Umstände ignorierend aktualisierenden) Vermittlung seine Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte der *Ars*, die er entsprechend als misogynen Eroberungsleitfaden konkretisiert. Dass der Autor teils ein ‚RD der Rezeptionsgeschichte', wenn wir so wollen: „Meta-Rezeption", schreibt, klingt bereits in der „Introduction" zum Band an, wo er selbst u. a. die feministische Perspektive Christine de Pizans (11f.; II.3.3.3) bespricht. Dort thematisiert er ebenso den artifiziellen Persona-Charakter und Ovids Experimente mit Personae (12f.). Dies greift Terry offensichtlich ebenfalls in seiner produktiven Rezeption auf, wie die deutliche Unterscheidung des *Void*-Ich vom Ich des historischen Autors, das paratextuell in der „Introduction" seine Strategien darlegt, zeigt und was sich auch in der konkreten Gestaltung seines jetztzeitlichen *praeceptor amoris* niederschlägt, wie wir unten noch genauer erläutern werden.

Irgendwann kann der feministische Protest nicht mehr ignoriert werden, die Kolumne wird eingestellt und der Autor beurlaubt, doch darf nach einem Monat an seinen Arbeitsplatz zurückkehren („I was away for a month, in what felt more like exile than leave.", 50), während der Chefredakteur, der ihn freigestellt hatte, seinen Posten verliert. Terry, scheint mir, legt nahe, dass er mit Pieter Burman d. Ä. (II.5.2.3) und anderen einer Meinung ist: Eigentlich ist es Augustus, der Schuld auf sich geladen hat. Allerdings ist dies für meine Begriffe die am wenigsten überzeugende Parallele zu Ovid. Spannender als die historische Dimension ist die rezeptionsästhetische, denn offenbar hat Terry – anders als die Mehrzahl der RDe des 20. Jahrhunderts – neuere Forschungsdiskurse wahrgenommen. Seine produktive Rezeption setzt ihre Impulse nicht nur auf inhaltlicher Ebene um (z. B. feministische Perspektivierung der *Ars amatoria*), sondern auch poetologisch: Er erkennt und seziert die von Sharrock 1994 (II.6.2.1) und weiteren identifizierten Ebenen der Kommunikation; die Aufspaltung in Rahmenhandlung mit Einblicken in die Genese der Kolumne versus die eigentlichen Ratgeberpassagen der Kolumne dokumentiert Terrys Verständnis des ovidischen Ichs, das mindestens mit zwei Stimmen – *poeta* und *magister* – spricht, und sich also einerseits an erotodidaktische Adressaten (*iuuenes, puellae* – letztere werden allerdings hier einmal mehr ignoriert) und Werk-Adressaten (Leser) andererseits richtet.[1693] (Für diese spezielle Kommunikationssituation vgl. unsere weiterführenden Betrachtungen in Kap. III.)

Im 20. und 21. Jahrhundert entsteht eine Reihe von Romanen, die Ovids Vita und insbesondere seiner Exilierung nachgehen;[1694] darunter 2001 ***The Love Artist*** von **Jane Alison**. Dass sie sowohl „Classics" als auch „Creative Writing" studiert hat, verbindet sich im Roman, der zwar Ovids Exilierung zum Ausgangspunkt nimmt, aber vorrangig auf die *Metamorphosen* rekurriert.[1695] Die *Ars amatoria* nutzt Alison einerseits zu Beginn, um Ovids Ruhm als Liebesdichter für den heutigen Leser plastisch werden zu lassen:

Jane Alison, *The Love-Artist* 1,1, 13
By then his *Loves* and *Art of Love* were everywhere – not just in Rome but *everywhere* – the second one especially prized, being so wicked, with instructions on all things erotic, from rendezvous techniques to the most intimate rhythms. Girls

[1693] Vgl. die Selbstaussage des Kolumnisten über seine Verarbeitung des AD: „The voice which emerged was neither Ovid's – even if it shared his cynicism at times – nor my own, yet rather that of a different persona altogether" (39).

[1694] Vgl. Janka 2012, 171f. Beispiele: Vintila Horias *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes* (1960), David Maloufs *An Imaginary Life* (1978) Christoph Ransmayrs *Letzte Welt* (1988), David Wisharts *Ovid* (1995), Benita Kane Jaros *Betray the Night* (2009).

[1695] Vgl. Janka 2012, 177f.; Walde 2007, 337–342; Ziolkowski 2005, 218. Zum Einfluss der Exildichtung auf den Roman siehe Michalopoulos, Charilaos N.: *Jane Alison,* The Love-Artist. *Love in Exile or Exile in Love?*, in: Ingleheart, Jennifer (Hg.): *Two Thousand Years of Solitude*, Oxford/New York 2011, 259–273.

murmured his words to each other as they stood before their mirrors; they arranged their hair this way and that and crouched, bare bottomed, looking back alluringly over their rumps. *Oh no, that's not your best view*, they'd whisper to each other, advising as his book tongue-in-cheek coached. *Your side is much better, with your thigh stretched long!* His lines had become veils on the bodies of women as they strolled the streets of Rome, knowing how to deploy that full flank, that flaming nest of hair. He had set the city on fire!
Die *Ars amatoria*, „weltweit" bekannt (vgl. *Rem.* 363), hatte, so die Perspektivierung bei Jane Alison, besonders bei Frauen durchschlagenden Erfolg, weshalb *Ars* 3 in Alisons Re.produktion fokussiert ist: 3,133–168 zum Haarstyling sowie 771–788 zu den Sexstellungen, wobei hier wegen der Ausdehnung auf Alltagssituationen auch 263–274 (Kleidung) und 297–310 (Gang) hineinspielen. Zugleich illustriert ihre kreative Einbettung, dass sich Ironie in der Darstellung („tongue-in-cheek") und ernstgemeinte Erotodidaxe nicht ausschließen, wie es viele klassische Philologen annehmen. In Alisons Konkretisation macht *Ars* 3 die Frauen nicht zu Opfern der Komik, sondern ermöglicht ihnen im Gegenteil Selbstermächtigung (vgl. die Überlegungen in III.5).

Die Frage nach der Rolle der Frau in der und für die Dichtung Ovids wird andererseits zentrales Motiv der sich entfaltenden Handlung: Noch vor seiner Exilierung war Ovid bereits einmal am Schwarzen Meer gewesen, wo er sich in die junge Heilerin/Magierin Xenia verliebte – sie hat ihn mit entsprechenden Zaubern belegt, die – anders als in der rationellen Welt der *Ars amatoria* (*Ars* 2,99–106) – Wirkung entfalten in der märchenhaften, von den *Metamorphosen* durchdrungenen pontischen Welt, in der er auf Xenia trifft. Er nimmt sie als seine Muse mit nach Rom, was zur Komposition seiner *Medea*, aber auch zu einer mit deren Handlung überblendeten tragischen Entwicklung seines Lebens führt. Von der begeisterten Muse wird Xenia zur Gegnerin in „einem mehr oder minder subtilen Geschlechterkampf", mit dem eine metapoetische Ebene verschränkt ist: „[D]er Mann beherrscht die Welt durch Kunst, die Frau aber durch Natur".[1696] Der Vorwurf: Für die eigene Inspiration beute er das Zuneigungsverhältnis zur Frau aus, wie Ovid in einer Rückblende bereits von seiner Corinna (die nur bei diesem Tarnnamen aus den *Amores* genannt wird) vorgehalten wurde:

Jane Alison, *The Love-Artist* 1,8, 68
You don't know the difference between love and art. Between loving and stealing. [...] *I don't know*, she screamed near the end, *whether you're creating me or raping me! Stop! Stop watching!*
In diesem Wutausbruch der doppelt literarischen Figur Corinna (bei Alison aus Ovid), hinter der alle Zeiten eine historische Person suchten, kristallisiert sich die Frage nach der Künstlichkeit der Kunst beziehungsweise der Realität der Elegie, die in der Behandlung durch den *artifex amoris* (vgl. *Ars* 1,7) der Erotodidaxe noch einmal spezielle Prägung erhält. Verquickt ist sie mit der Frage nach Gender-Rollen und der Macht der Geschlechter. Beides sind Themen, die Ovids Dichtung ihren Adressaten bis zur Schmerzgrenze vorführt und, ohne eine Lösung zu präsentieren, als dringliche Anliegen sichtbar macht – das hat unsere Rezeptionsgeschichte bis hierhin überdeutlich gezeigt. Sie hat aber auch gezeigt, dass sich Ovids *praeceptor* (und indirekt auch Ovid) immer wieder positioniert, denn sonst wäre er nicht über die Jahrhunderte hinweg – immer wieder verschiedentlich – angeeckt und wieder neu entdeckt worden (vgl. II.7).

Sich der ovidischen Dichtung und vor allem Erotodidaxe aus dieser feministischen oder feministisch inspirierten Sicht zu nähern, ist definitiv der populärste Zugang der vergangenen Jahrzehnte. Doch nicht jede populäre Antiken-Vermittlung schließt sich dem an. Heiterer, in bewusst naiver Lektüre (laut Autorin als Gegensatz zur akademisch verkomplizierten) geht **Charlotte Higgins**, Journalistin mit Classics-Ausbildung in Oxford, an römische Liebesdichtung und vorrangig Ovids Erotodidaxe heran, denn letztere „[is] still up to its job better than the stuff you'll find in your local bookshop's self-help section." (34).[1697] Higgins' ***Latin Love Lessons: Put a Little Ovid in Your Life*** (2007) ähneln in diesem Vertrauen

[1696] Walde 2007, 340.

[1697] Zitiert nach der US-Erstausgabe (New York 2009).

auf die Zeitlosigkeit von Ovids Liebeslehre Weebers *Flirten wie die alten Römer*, allerdings schreibt sie kolloquialer, mit typisch angelsächsischem Hang zur Hyperbel und mehr aktualisierenden Hinweisen auf verwandte Topoi in moderner Literatur und Populärkultur (v. a. TV und Film). Wie Weeber entschärft sie Geschlechterfragen, indem sie die gleiche Neuordnung vornimmt und die Ratschläge von Männern und Frauen parallelisiert; noch weniger als Weeber orientiert sie sich an der Chronologie des AD, sondern verwendet dieses eher als Steinbruch, aus dem sie *praecepta* auswählt und nach eigenem Gusto neu anordnet. Potenziell kontroverse Äußerungen des *praeceptor amoris* werden nicht wie bei Weeber diskutiert, sondern ausgespart,[1698] auch und gerade beim Sex, wo das Ende von 2 respektive 3 auf Unterhaltsames zu Sexstellungen und *mutua uoluptas* reduziert wird (153–159). Mit dieser naiv[1699]-eklektischen Aktualisierung nähern wir uns mancher *art d'aimer* vergangener Jahrhunderte, wobei diese freilich zumeist gerade die *mutua uoluptas* als unzeitgemäß ausgespart, dafür die bei Higgins entfernte Ermutigung zu sexueller Forschheit bis Nötigung übernommen hatten.

II.6.3 Zusammenfassung

Die noch im Entstehen begriffene Erforschung und Analyse ovidischer Rezeption im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert[1700] zeigt bereits eindrucksvoll, dass Ovid, insbesondere mit den *Metamorphosen,* der insgesamt schwindenden Präsenz der Antike von allen römischen Autoren am meisten widersteht und „im Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit den ‚Vater des Abendlandes' Vergil verdrängt hat".[1701] Bei dieser Entwicklung ging das Interesse moderner Künstler dem der Forschung voraus – bereits die 1920er Jahre brachten verstärkte kreative Rezeption mit sich, während die Literaturwissenschaft erst mit dem Impuls des Ovid-Milleniums ab den späten 1950er Jahren seinem Werk größere Aufmerksamkeit widmete.[1702] Je mehr die klassische Philologie jedoch Anregungen moderner Literaturtheorien aufnahm, umso häufiger war es Ovid, der hierfür den Untersuchungsgestand stellte – mehr noch, sein Œuvre scheint solche Beschäftigung gerade zu provozieren.

> It seems to me that Ovid's protean propensity for transgression, instability, and experimentation has eased the way for critical theorists and exponents of contemporary theoretical approaches to engage with Ovid, and this in itself helps explain the renaissance in Ovidian studies from the early Seventies onwards. An eclectic pick-and-mix of primary material lures the reader toward experiment with multiple critical tools, and a continual stretching of boundaries and roles in the text invites metaphors from distant intellectual fields. Ovid's corpus dares us to find unity (the goal of traditional criticism) in its fierce aberrance, and readers have responded by deploying the weight of a theoretical corpus in the hope that the self-conscious, self-probing drives behind such theories will harness the (literal as well as metaphorical) beasts and force open the Ovidian labyrinth.[1703]

[1698] Eine – nicht besonders rühmliche – Ausnahme, die doch keine ist: „I think we'll draw a veil over Ovid's little dig at boys who like boys." (38 zu *Ars* 1,524).

[1699] Vgl. die Rezension von Mary Beard im „Guardian" vom 20. Oktober 2007: https://www.theguardian.com/books/2007/oct/20/featuresreviews.guardianreview5 (zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

[1700] Vgl. Kennedy 2002, 320.

[1701] Schmitzer 2003, 181.

[1702] Vgl. Ziolkowski 2005, 31–98.

[1703] Spentzou 2009, 382.

Aufgrund dieses „Zusammenspiel[s] von gelehrtem Interesse, Schullektüre und breiter literarischer und künstlerischer Rezeption“[1704] scheint es – in Relation zur allgemeinen Präsenz der Antike in der Gegenwartskultur – nicht zu hoch gegriffen, von einer neuen *aetas Ovidiana* zu sprechen. Allerdings: Die ovidische Erotodidaxe profitiert davon in deutlich abgeschwächter Form, die *Remedia amoris* so gut wie gar nicht, und auch die *Kunst zu lieben* bleibt oft nicht mehr als ein Zitat, das eine gelehrte und zugleich leicht ‚verruchte‘ Aura bieten soll. Dabei böte Ovids Erotodidaxe, möchte man meinen, durchaus interessante Perspektiven für aktuelle Fragen wie die nach der Rolle der Geschlechter in der Gesellschaft, nach der Tiefe emotionaler Bindung in Liebesbeziehungen jeglicher Couleur und deren Dauer, ‚Echtheit‘ und ‚Künstlichkeit‘ (man denke an Tinder-Affären versus „die große Liebe“, die in populärer Musik und in Hollywood-Romanzen beschworen wird). Hier könnte die Konkretisation neuerer Forschung helfen, dass in Ovids Werk all diese Sujets mit einer ironischen Distanz, deutungsoffen, behandelt werden.[1705]

Allerdings steht dem entgegen, dass in Schulunterricht[1706] und Gegenwartskultur zumeist die Präskriptivität des ovidischen Ansatzes betont und – anachronistisch – als unvermittelt anwendbar dargestellt wird. Die Vorstellung, Ovid habe wirklich Liebe gelehrt, erleichtert vermeintlich (!) den Brückenschlag in die heutige Zeit: Was Ovid „uns heute zu sagen hat“, das kann so scheinbar direkt, ohne den Umweg der Interpretation, beantwortet werden. Der Jugendroman *Die Frauenflüsterer* illustriert in seiner naiven Lektüre, dass, auch wenn reichlich wissenschaftliche Literatur die nötige historische Distanz und Differenzierung betont, der Reiz zu groß ist, ohne derlei ‚Umwege‘ auf den antiken Autor zurückzugreifen. „Schon Ovid hat gesagt“ verleiht den eigenen Gedanken zu Liebe wie seit jeher die Autorität der Antike und zudem der Jahrhunderte, die Ovids Lehre seither überdauert hat. Folglich wird die hohe Artifizialität und Ironie seiner Werke lieber (weiterhin) ignoriert. Nur selten wird außerhalb der Klassischen Philologie die Wichtigkeit historischer Kontextualisierung betont, so wie es hier der Literatur-Blogger Zak Felix mit Blick auf eine Kollegin, Meg Boeni, tut:

Zak Felix, *Why Ovid's Ars Amatoria is a challenging book to read*, Books on Trial, s. p.[1707]

It's a shame that casual readers like [Meg Boeni] would take generic and mostly bland advice from the book to show that we could relate to the ancients on dating. That blogger wrote a clean summary of the book with a feel-good list that includes "be persistent," beware of "drunk goggles" and go to the theatre "to pick up girls." Yes, that's an accurate rephrasing of some of what Ovid wrote but it leaves out everything else that we today consider predatory and despicable behavior. It even leaves out the points that are worthy of praise for being contemporary as mentioned above.

Mit der entsprechenden historischen Kontextualisierung könnten die erotodidaktischen Werke Ovids, im Lateinunterricht und darüber hinaus, eine Kommentarfunktion auch für die Jetztzeit entwickeln, als Im-

[1704] Janka 2007a, 3; vgl. Fyler 2009, 411.

[1705] „Patricia Watson, qui a récemment établi un état de la question, a rangé les spécialistes en deux camps, ceux qui voient dans les oeuvres du *preceptor [sic] amoris* une dimension sérieuse et même subversive et ceux qui interprètent les mêmes oeuvres comme fantaisistes et parodiques. Une telle hésitation donne à penser qu'Ovide lui-même souhaitait entretenir l'ambiguïté sur ces oeuvres et susciter quelques malentendus durabables.“ Roy 2007, 38 mit Verweis auf Watson 2002.

[1706] Vgl. exemplarisch dafür Arnold/Spal 2017, 34.

[1707] Seine Replik bezieht sich auf Meg Boenis *11 Dating Tips from Ovid's* Ars Amatoria auf ihrem Blog *Mental Floss* (11.06.2013, siehe https://www.mentalfloss.com/article/51032/11-dating-tips-ovid%E2%80%99s-ars-amatoria); weitere Einträge, in denen sich Felix auf *Books on Trial* mit der *Ars* auseinandersetzt: https://www.booksontrial.com/ars-amatoria-art-of-love-ovid-controversial-advice/ sowie https://www.booksontrial.com/the-art-of-love-ovid-controversial-advice-for-women/ (alle drei zuletzt aufgerufen am 02.04.2022).

puls für die Frage danach, was wir selbst von „Liebe“ erwarten. Auf diesem Wege können auch die anderen Dimensionen der *Ars amatoria* und *Remedia amoris* erneut mit uns in Kontakt treten: Konzepte literarischer Ästhetik, Verantwortung des Lesers und des Autors für die Rezeption eines Werkes, Verhältnis von Kunst und Politik usw. Durs Grünbein, fasziniert von der *Liebeskunst*,[1708] schrieb 2019:

Durs Grünbein, *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate* III.1 „Ein Klassiker für viele Fälle“, 206; 207f.
Es war, und dies mit lyrischen Mitteln, die Erfindung des Sachbuchs aus dem Geist der Krise der Poesie. Hier hatte sich ein Sexualsoziologe und Kulturanthropologe ans Werk gemacht. […] Das war das kleine Einmaleins des Paarungsreigens, die Ökonomie des Begehrens, auf der die Gesellschaft und auch die Wirtschaft am Ende beruhten. Sie übertrumpfte alle Friedenspolitik sämtlicher Kaiser und Präsidenten mit ihrer Sittenpolitik, ihren Ehe- und Abtreibungsgesetzen. Es leuchtet ein, daß man ihn schließlich verfolgen mußte. Und sei es nur dafür: die Freiheit als freies Spiel der Begehrenden nach allen Regeln der Liebeskunst gelehrt zu haben.
Inwiefern Ovid tatsächlich als „Erfinder“ respektive Erneuerer von Lehrgedichten, also „Sachbüchern“ in dichterischem Gewand bezeichnet werden kann, dazu wird in Kap. III, besonders III.1–3, noch etwas zu sagen sein. Gleiches gilt für die politische Sprengkraft seiner Erotodidaxe (v. a. III.5).

[1708] „Der Ovid, der mich heute am meisten beschäftigt, ist aber der Verfasser der *Ars amatoria*.“ (206) Sie sei eine vorzeitige Absage an die „Gefühlsausschweifungen romantischer Dichtung“ gewesen, in dem Wissen, dass „[d]ie Wahrheit ist, daß Sexualität keine Wahrheit verträgt.“ (207).

II.7 Fazit: *Ars* und *Remedia* im Licht ihrer Rezeptionsgeschichte

Diese Rezeptionsgeschichte bringt meines Erachtens vorrangig in zweierlei Hinsicht Ertrag. Auf der einen Seite versammelt sie eine Reihe von vergleichenden Interpretationen einzelner Textpassagen und kann anhand dieser zeigen, wie die Durchdringung des Rezeptionsdialogs nicht nur die Deutung des RD erleichtert und anreichert, sondern auch – und das ist für die Klassische Philologie von größerer Bedeutung –, wie unser Verständnis des AD vom jeweiligen Zugang des RD profitieren kann. Hier zeigte sich, dass interessante Impulse unabhängig vom Genre des RD, unabhängig von dessen Modus, von verschiedensten Rezeptionsprodukten ausgehen können; ihre Gestaltung erlaubt stets Rückschlüsse auf ihre Konkretisation des AD und ihre Einstellung dieser gegenüber. Die in Kap. I erarbeitete Beschreibungsterminologie erwies sich als nützliche Hilfe zur ersten Kategorisierung der entsprechenden Rezeptionsdialoge; zugleich sind ihr jedoch auch klare Grenzen gesetzt: Eine gute Interpretation wird immer an Punkte kommen, wo sie der Individualität des Textes durch entsprechend präzisiertes (und eventuell variiertes) Beschreibungsvokabular Rechnung trägt. Auf der anderen Seite sollte die vorliegende Rezeptionsgeschichte nicht bloß Einzeldialoge versammeln, sondern einen Mehrwert erzielen durch deren sich chronologisch aufbauende Zusammenschau. Diese diachrone „synthetische Konkretisation" der produktiven Rezeptionsantworten führte in der Tat zu übergreifenden Ergebnissen, zu Tendenzen und teils sogar zu etwas wie einer „kollektiven Konkretisation", wie ich weiter unten erläutern werde.

Die Geschichte der (produktiven) Rezeption ovidischer Erotodidaxe verläuft entlang einer Verwerfungslinie, die bereits dem Begriff *ars*, mit dem Ovid selbst seine Liebeslehrdichtung bezeichnete,[1709] eingeschrieben ist: Ist diese *ars* kunstvolle Handhabbarmachung der Realität oder selbstbezogene künstliche Schöpfung? Oder am Ende beides zugleich? So direkt und präzise die einzelnen *praecepta* sind, so sehr auch ihre sprachliche Gestaltung Eindeutigkeit suggeriert, so frappierend ist, wie deutungsoffen die beiden Werke dennoch bleiben, was unsere Rezeptionsgeschichte eindrücklich gezeigt hat. Die Aufbrechung der Einfachheit, Unterminierung der eigenen Prägnanz ist häufig subtil, beginnt aber fundamental mit dem Ich, das uns Ovid als Sender seines Kommunikationsangebotes präsentiert. Der Identitätsanspruch mit dem historischen Autor Publius Ovidius Naso,[1710] den es formuliert, ist Basis für den Realitätsanspruch der Erfahrungen, aus denen sich die Liebeslehre speist: Nicht Götter, nicht Musen, sondern der eigene *usus* (*Ars* 1,29) liegen dem Rat zugrunde. Anders als seine Vorgänger in der Lehrdichtung ist Ovids Ich-Sprecher, als *amator* der *Amores*, „practitioner of the art he teaches",[1711] an dieser *uita* also hängt der Gültigkeitsanspruch der *praecepta* – und wenn ‚derselbe' Naso in der Exildichtung abstreitet, Fiktion der Dichtung und Wahrheit der *uita* entsprächen einander, dann wird der Erotodidaxe ihre Grundlage genommen (II.2.1; vertiefte Überlegungen: Kap. III). Wieviel *usus* steckt im *lusus*? Oder anders: Wer lügt? Der Lehrer, der Exilierte, der Dichter? Ovid überantwortet uns, den Lesern, diese Entscheidung – dass der Fall nicht einfach und vielleicht gar nicht zu entscheiden ist, das dokumentiert dieses Kapitel sattsam. Aus dieser oszillierend künstlichen Kunst erwuchs über die Jahrhunderte variantenreiche produktive Rezeption, die verschiedene Aspekte von *Ars amatoria* und *Remedia amoris* aufgriff oder dieselben Aspekte mit neuen Be-Deutungen versah. Die Frage nach Echtheit versus Falschheit erstreckt sich dabei von tief text-

---

[1709] U. a. *Ars* 1,1; 1,25; 1,265; 2,12; 2,17; 2,161; 2,512; 2,538; 3;25; 3,42; *Rem.* 9; 11; 61; 123; 135; 289; 385f.; 487; 512; 525; 624; 702; dazu die entsprechenden Nennungen in der Exilliteratur.

[1710] *Naso magister* (*Ars* 2,744 ; 3,812); vgl. *Rem.* 71f. zweimal *Naso legendus*; 558.

[1711] Volk 2002, 163; zu den Vorgängern siehe 158 bzw. die gesamte Monographie, die sich der römischen Lehrdichtung widmet.

internen Ebenen (der Aussage einzelner *praecepta*) bis zu theoretischeren Problemen der Liebe, Didaxe, Gesellschaft, Literatur. Im Folgenden seien die signifikantesten Motive kurz angerissen.

Auch wenn diese Konkretisation in den letzten Jahrzehnten aus der Mode gekommen ist, so war sie über Jahrhunderte hinweg dominanter Zugriff auf Ovids Erotodidaxe: Bei *Ars amatoria* und *Remedia amoris* handele es sich um Lehrgedichte mit ernst gemeinten *praecepta*.[1712] Für die (spät-)antike Rezeption der beiden Werke scheint dies nicht die zentrale Rolle gespielt zu haben; doch Ovids Versuch, sich zu exkulpieren, indem er Dichtung aufzählt, die seiner *ars* ähnlich sei (*Trist*. 2,361–520; II.2.1), stellt indirekt seine Erotodidaxe als eigen heraus, da nur hier *amor* und dezidierte Lehrabsicht in Kombination das Wesen der literarischen Schöpfung konstituieren. Überdies verlässt seine Erotodidaxe den Schutzraum der Elegie, ja der Fiktion. Wie unter anderem Baldricus' Ansatz zeigt (II.3.2.4), ist dies bereits das grundlegende Spannungsfeld, das jede Liebesdichtung aus der Ich-Perspektive bestimmt:

> Nur der Schutz der Fiktion erlaubt es dem Dichter, mit der poetischen Verkleidung intimster Vorgänge an die literarische Öffentlichkeit zu treten; nur die Erwartung möglicher Realität läßt den Leser den besonderen ästhetischen Reiz von Liebesdichtung empfinden.[1713]

Mit seiner Liebeslehre, die sich an den *populus Romanus* (*Ars* 1,1) wendet (statt gattungstypisch an einen Widmungsadressaten; III.1.2), tritt Ovids *praeceptor* aus der von Konventionen gesicherten Halbwelt der Elegie hinaus in die Realität, wo die elegischen Freiheiten mit den moralischen Werten und legalen Konsequenzen der konservativen augusteischen Reformpolitik kollidieren müssen: Aus dem *praeceptor amoris* wird der *obsceni doctor adulterii* (*Trist*. 2,212). Und dies ist er nicht, weil sein Werk Sexuelles an sich beinhaltet, sondern deshalb, weil er freie Formen der Liebe lehrt und die ‚Revolution der Sexualmoral', mit der bereits die Elegie militärischen Erfolg gegen Kriegsdienst für Amor eintauschte (vgl. *militiae species amor est, Ars* 2,233), nun um die Bewaffnung der Frauen aufrüstet.[1714] Und das in einem Moment, da der Kaiser die eigene Macht über Sexual- und Ehereformen, welche Freiheiten insbesondere der höheren Schichten einschränken, konsolidieren will.[1715] Umso provokanter, dass Ovids *praecepta* sich nicht so recht an den Ausschluss von ehrbaren Frauen halten.[1716] Augustus' Reaktion jedenfalls und die Rezeptionsgeschichte zeigen, dass die allgemein zugängliche und nicht eindeutig auf Kurtisanen beschränkte Lehre freier(er) Liebe, selbstgewählter Partner und Sexstellungen[1717] durchaus männliche Eliten provozieren konnte. (Im Proto-Chauvinisten *praeceptor amoris* schlummert offenbar auch ein Proto-Feminist,[1718] der allerdings auch von Autorinnen nicht als solcher wahrgenommen wurde; III.5 wird *Ars*

[1712] Vgl. u. a. Hindermann 2009, 29; Hexter 1986, 17.

[1713] Offermanns 1970, 18; vgl. Allen 1992, 4 sowie in neuerer Zeit e. g. die Untersuchung von Fischer, Carolin: *Der poetische Pakt. Rolle und Fiktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*, Heidelberg 2007.

[1714] Vgl. Roth/Trautsch/Möller 2017, 17.

[1715] Vgl. Battista 2010, 145, die hier generell (knapp) ein gutes Bild der Gesellschaft zeichnet; Dettenhofer, Maria H.: *Zwischen Propaganda und Realität. Ovid im Schatten augusteischer Politik zwischen 18 v. Chr. und 9. n. Chr.*, in: Janka/Schmitzer/Seng 2007, 27–41; Davis 2006 (vgl. Anm. 190).

[1716] Vgl. Ziogas 2014; Gibson 2009, 96 (inkl. *Ars*-Stellen, an denen die *puellae* je verschiedene Status zu besitzen scheinen); James 2008, 136; Davis 2006, 85–95; Volk 2002, 160 mit Anm. 9 zur Lektüre der ans jeweils andere Geschlecht gerichteten Lehrgangsteile; Dalzell 1996, 163 mit Verweis auf *Trist*. 2,253f. und *Pont*. 3,3,57f.

[1717] Vgl. Watson 2002, 158.

[1718] Vgl. Dalzell 1996, 160, der eine entsprechende Meinung zitiert – aber zu Recht auch differenziert.

3 dahingehend näher beleuchten.)[1719] Hierin waren sich Leser vor allem in Mittelalter und Renaissance (II.3/4) mit Augustus – wie er in der Exildichtung präsentiert ist (II.2.1) – einig: Die *Ars amatoria* kann (entgegen ihrer Warnschilder) dazu verleiten, Ehefrauen zu verführen (*Ars* 1/2), beziehungsweise sie verführt ehrbare Frauen dazu, sich ehrlos zu verhalten (*Ars* 3). Derartige amouröse und sexuelle Selbstbestimmung der Frau war in den patriarchalen Gesellschaften nicht vorgesehen – zwar erhält die Angebete beispielsweise in höfischer Liebe eine Machtposition dadurch, dass sich der männliche Liebende von ihr abhängig macht, aber diese hat sie nur inne, solange sie ihr übertragen ist und solange sie sich entsprechend passiv verhält; Parallelen zur Heiligen Jungfrau sind nicht zufällig. Da *Ars* 3 dieses Konzept herausgefordert hätte, wird es in der allermeisten produktiven Rezeption unterdrückt. *Ars* 1 und 2, aber auch die *Remedia amoris* werden dafür umso eifriger re.produziert, via aktualisierende Kulturüberschreibungen erweist sich Ovids Erotodidaxe als extrem anschlussfähig, in Thema und Umsetzung. Die entstehende kollektive Konkretisation der *Ars amatoria* bleibt bis heute wirkungsmächtig – wohl auch, weil sich entsprechende gesellschaftlichen Strukturen erhielten. Dass jedenfalls Buch 3, die ‚Appendix',[1720] bis ins 21. Jahrhundert noch deutlich geringer das Bild des Werkes prägte als die ersten beiden Bücher, und zwar in kritischer[1721] wie kreativer Rezeption, ist aus unserer Rezeptionsgeschichte klar ersichtlich.

Es waren wohl verwandte Denkmuster, die dazu führten, dass in der kollektiven Konkretisation des Werkes bis heute Buch 1 dominiert; ihm wurde seit dem Mittelalter am meisten Aufmerksamkeit zuteil, insbesondere in autonomer Rezeption. So entstand und festigte sich im Verlauf der Jahrhunderte das Bild der *Ars amatoria* als an Männer gerichteter Eroberungsratgeber, als Kunst des Nachstellens: Mit der körperlichen Vereinigung nach dem Gastmahl scheint für viele Rezipienten der Lehrgang erfolgreich abgeschlossen. Man(n) hat gejagt, man(n) hat erlegt. Ein voller Erfolg. Zugehörige Motivik aus dem Jagdwesen fokussierten produktive Rezipienten schon im Mittelalter, gerade aber auch in der englischen Renaissance (II.4.3.4; II.5.1.4), was nicht selten sexuelle Bedrängung bis Nötigung der Frau mit einschloss (*Ars* 1,663–706). Dies jedoch komme, so die herrschende Sexualmoral, der Frau zupass, da sie ihre Libido verbergen und deshalb den Beischlaf ablehnen müsse, weshalb sie vom Mann die aktive Rolle erwarte. Insofern trägt diese (vermeintlich) gewünschte ‚Übermannung' der Frau auch geballt in sich, was das gesamte Buch 1 durchzieht – die Rezeption durch Statius (II.2.2) arbeitet es deutlich heraus:[1722] Hierdurch wird

---

[1719] Die wenigen Rezeptionsantworten von Schriftstellerinnen reagieren auf die ovidische Erotodidaxe als Handbücher für Schwerenöter, in denen die Frauen ausnahmslos zu Objekten männlicher Begierde degradiert werden. Dies ist m. E. vorrangig der kollektiven Konkretisation geschuldet, die v. a. die *Ars* dergestalt ins öffentliche Bewusstsein stellte (s. u.). Vgl. Miller/Newlands 2014a, 2: „An interesting case is how women writers through the ages engage with Ovid's poetry. Although his works explore the intricacies of the female voice and psychology, in some eras women seemed to play little part in the acquisition of Ovidian cultural capital. The resulting gendered imbalance in reception reveals the historical pressures upon the reception of Ovid, pressures which begin with the *Art of Love* itself when Ovid tells Roman matrons that this poem is definitely not written for them – surely a tongue-in-cheek remark, for they would have been among his most literate readers (*Ars* 1.31–34). Nonetheless, during the Middle Ages Christine de Pizan and Heloise responded in important ways to that very *Art of Love* as well as to the *Heroides*" (zu diesen beiden: II.3.3.3 resp. II.3.2.3).

[1720] Vgl. die Literaturhinweise in der entsprechenden Diskussion bei Janka 1997, 511f.

[1721] Es sei u. a. daran erinnert, dass der erste eigenständige Kommentar zu *Ars* 3 erst 2003 (Gibson) erschien; noch im selben Jahr vertritt Dimundo die These, *Ars* 3 sei erst nachträglich hinzugefügt und nicht von vornherein geplant gewesen, ohne dies zumindest zu problematisieren (2003, 273; anders freilich u. a. bei Janka 1997, 511f.).

[1722] Vgl. Sanna 2007, 207 (über Achilles' ‚Eroberung' der Deidamia): „It is precisely the girl's rape which symbolizes the determining link of the 'ephebic transition', that is, of the evolution of the young hero's personality." Ebd.

der *iuuenis* zum Mann; indem er sich der Frau ermächtigt, überwindet er den Status männlicher Unreife.[1723] Demgemäß kann man in *Ars* 1 eine Art ‚Entwicklungsroman' lesen (und auch die Entwicklung des ovidischen Ich, das vom leidenden *amator* nun seine ‚Reifeprüfung' zum kontrollierenden *praeceptor* ablegt; näher dazu: III.3 resp. 4). Der *iuuenis* beginnt als unerfahrener Soldat der Liebe (*Ars* 1,36), der den Gefahren zu tiefer Verliebtheit, wie sie aus der Elegie sattsam bekannt sind, gegenübersteht. Dieser unkontrollierbaren Naturgewalt,[1724] die zu emotionaler Abhängigkeit von der Frau führt, wird nun der Kampf angesagt mit dem Versprechen, jeder Mann werde lernen, die Natur zu zähmen. Amor wird demystifiziert, beherrschbar gemacht, darin liegt die Faszination, die das Werk zum bekanntesten Vertreter seiner Art der westlichen Welt gemacht und die vor allem im Mittelalter auch zu dem großen Erfolg der *Remedia amoris* geführt hat.[1725] Denn letztlich – hier bestätigt unsere Rezeptionsgeschichte Volks These von 2002[1726] – sind beide Werke Ovids nur zwei verschiedene Wege, die etwaigig schädliche Emotion in den Griff zu bekommen, dem Verliebten die Angst vor Enttäuschung und unerfüllter Sehnsucht zu nehmen. (Man vergleiche die Uneindeutigkeit von Marie de France' Venus-Gemälde, bei dem umstritten ist, welches Buch gemeint ist, mit dem Ovid lehre, „wie jeder seine Liebe zähmt", und das Venus deshalb ins Feuer wirft; II.3.2.4.) Ob *Remedia* oder *Ars*, der Liebe ihr Gefahrenpotenzial zu nehmen, scheint dieser Göttin nicht zu gefallen, nimmt man ihr so doch ihre Macht. Entsprechend ist Venus' Macht in vielen RDen gleichgesetzt mit der emotionalen sowie sexuellen Macht der Frau über den Mann, *exempli gratia* bei Edvardus Fuscus (II.5.1.4).

In *Ars* 1 ist dieser Kampf vorrangig als Zähmen der Frau perspektiviert (vgl. *Ars* 1,269–350 zur unbändigen Lust der Frau); ihr Verhalten und ihre Gefühle könne man praktischerweise über bestimmtes Verhalten im entsprechenden sozialen Kontext manipulieren und kontrollieren. Dies ist, worauf die männlich dominierte Rezeption ihr Augenmerk legte und weshalb in der Folge von anderen die *Liebeskunst* (im Ganzen) als misogyn gebrandmarkt wurde. In der Tat, ein wenig suggeriert der *praeceptor amoris* auch, dass dies vielleicht ursprünglich der ganze Lehrgang gewesen sein könnte: *finiturus eram* am Ende von Buch 1 (755) klingt danach; und die explizite Planung mit drei Lehrgangsteilen in *Ars* 1,35–40 sowie der Hinweis auf das folgende Buch in 1,771f. sind nicht in den umgebenden Kontext eingebunden, wirken eher wie eingeschoben.[1727] Doch spätestens beim zweiten Blick fällt auf, was offenbar gerne überlesen wurde: Schon früh macht er klar, dass er tatsächlich beide Ratsuchende bedienen will – diejenigen, die One-Night-Stands suchen und die, die auf eine längere Beziehung aus sind.

***Ars* 1,41**	
dum licet et loris passim potes ire solutis,	Solange es möglich ist und du ungezügelt umherstreifen kannst,

Anm. 4 auch weitere Literatur zum Übergang vom sexuell passiven Jungen zum sexuell aggressiven Mann in römischer Literatur.

[1723] Vgl. Holzberg 2001, 19: „Männlichkeit [galt für die Oberschicht] nicht als biologisch vorgegeben, sondern als etwas, das erst erworben werden mußte und jederzeit wieder verloren werden konnte. Erst wenn ein freier Römer [...] als Familienvater, Besitzender, Politiker, Soldat etc. über bestimmte Machtmittel verfügte, wurde er als Mann angesehen."

[1724] Vgl. Micozzi 2007, 133, wo – das sei am Rande bemerkt – die *Liebeskunst* ebenfalls als „concetto di seduzione" beschrieben ist.

[1725] Vgl. u. a. Braungart 1981, 18.

[1726] Volk 2002, 179f.

[1727] Dies muss keinesfalls bedeuten, dass sie auch tatsächlich nachträglich eingefügt sind; aber gerade 1,35–40 ist stilistisch vom den umgebenden Versen deutlich abgesetzt (quasi-prosaisch, vgl. Dimundo 2003, 47).

***Ars* 1,49**	
tu quoque, materiam longo qui quaeris amori, [...]	Du auch, der du Material für lange Liebe suchst [...]
***Ars* 1,91f.**	
illic inuenies quod ames, quod ludere possis, quodque semel tangas, quodque tenere uelis.	Dort wirst du finden, was du lieben, womit du spielen kannst und was du einmal berührst und was du halten willst.

Bereits Juvenal fokussiert bei seiner Rezeption letztgenannter Stelle (II.2.2) die Beliebigkeit der Wahl und das kurze Vernügen, doch behandelt der *praeceptor amoris* das *tenere* ja durchaus in seinem Lehrgang – und zwar als Teil III in einem eigenen Buch (*Ars* 2), während die Lehrgangsteile I und II sich jeweils nur über eine Hälfte von *Ars* 1 erstrecken. Seine *praecepta* enden nicht mit der Eroberung, sondern schließen eine andere ‚Kriegsform' an, eine *militia amoris*, die nicht rein gegen die Frau gerichtet ist, sondern vom Mann Strapazen erwartet (*Ars* 2,233–250): Ovids Unterwerfung der Natur beinhaltet nicht nur die Zähmung des (weiblichen) Gegenübers, sondern auch die Zähmung des (männlichen) Selbst. Auch hier ist Ausgangspunkt der Überlegungen natürlich die Frau, doch gerade *Ars* 2 widmet sich verstärkt der Selbstzähmung des Mannes (vgl. *ut ameris, amabilis esto*, *Ars* 2,107 sowie Apolls Forderung nach Selbsterkenntnis, *Ars* 2,493–510) in Form zum Beispiel des – nun doch nicht überwundenen – elegischen *seruitium amoris* (vgl. *Ars* 2,145–250). Dies haben zwei Phasen der Rezeption besonders hervorgehoben: die höfische Liebe des Mittelalters und die *belle galanterie* in Frankreich im 17. Jahrhundert (II.5.1.3). Entsprechend verbinden sie die Liebesregeln oft auch mit allgemeinen Anstands- und sozialen Verhaltensregeln; nicht zufällig verwenden wir noch heute die beiden Wörter „höflich" und „galant" in diesem Sinne. Das Konzept der Selbstzähmung ist es auch, welches insbesondere im Mittelalter zu großer Beliebtheit der *Remedia amoris* führt, die man im Sinne einer Palinodie als Sammlung triftiger Ratschläge zur Befreiung von falscher Lust konkretisierte. (III.6 wird daran anknüpfend fragen, wo die *Remedia* palinodische bzw. kontinuative Züge gegenüber ihrem ‚AD', der *Ars*, tragen.)

Da die kollektive Konkretisation bereits zu ovidischer Erotodidaxe als Spielanleitung für Schürzenjäger tendierte, bot sich Ovid dank seiner Popularität als idealer Antagonist an, in Kontrast zu dem andere Liebeskonzepte definiert werden konnten. Geistige Strömungen, die Liebe als vom Körperlichen nicht abhängige, als mystisch-undurchschaubare Macht über den Menschen verstanden wissen wollten, wie – in freilich unterschiedlicher Form – verschiedene christliche Denkrichtungen[1728] (z. B. II.3.2.3), der Neuplatonismus (v. a. II.4.3.2), der Petrarkismus (u. a. II.4.3.4) oder die Romantik (v. a. II.5.2.3), stilisierten Ovid posthum zum prototypischen Vertreter eines vorrangig sexuell motivierten Libertinismus und forcierten diese Konkretisation so noch. Ebenfalls machte man ihm von diesen Seiten den zentralen Vorwurf der Künstlichkeit: Die Manipulation, auch schon die rhetorische, von amourösen Situationen sei mit wahren Gefühlen nicht vereinbar. Aus diesem Grund erfahren auch die *Remedia amoris* gerade in der Romantik Ablehnung; hinzu kommt, dass man ihren poetischen Wert gegenüber dem didaktischen als geringer einschätzte denn bei der *Ars amatoria*, was sich in einer bis heute andauernden Marginalisierung in der Rezeption, gleichfalls der kritischen, niedergeschlagen hat. Auch in der Jetztzeit und ihrer „popular romantic conception of love as a mutuality which is rare, exclusive, subjective, irrational, and beyond the ken of art"[1729] regt sich Widerspruch (vgl. u. a. Aurel, II.6.1.1) gegen die ovidische Konzeption von *amor*.

[1728] Vgl. Stapleton 1999a, 103: „Ovid did not cleave to the Christian distinctions between 'love' (*caritas*, αγαπη) and 'lust' (*cupiditas*, ερως) that most modern readers anachronistically impose on the texts they read from all time periods."

[1729] Myerowitz 1985, 23. Vgl. Wilkinson 1955, 443: „It is true that the *Ars Amatoria* is heartless – one shudders to think of its being written in any other spirit".

Umgekehrt legt dies die Zeitgebundenheit unserer Vorstellungen offen; Ovids Erotodidaxe könnte, so meine ich, ihrerseits ein Begleitschreiben sein für unsere Zukunft. Denn da die tradierten Leitlinien für Sexualität und Liebe wegbrechen, da die von manchem als Korsett empfundene, auf Ausschließlichkeit und Lebenslänglichkeit abzielende christlich-romantische Liebe und Ehe in Frage gestellt wird, könnten bei Ovid Impulse für freiere und doch nicht gänzlich aufs Sexuelle beschränkte Beziehungsformen warten.

Doch welches Liebeskonzept schlägt der *praeceptor amoris* vor, schlägt Ovid vor? Diese Frage wurde im vorliegenden Fazit mehrfach gestreift, sie ist über Jahrhunderte diskutiert worden und hängt unter anderem daran, ob man die *praecepta* in *Ars* und *Remedia* als ernst gemeint annimmt. Die kollektive Konkretisation eines Eroberungsmanuals, ausgerichtet auf Sex, ist jedenfalls zu differenzieren. Denn zwar enden alle drei Lehrgangsteile der *Ars amatoria* mit Sex und dieser spielt mutatis mutandis auch in den *Remedia amoris* eine Rolle, doch ist Ovids Erotodidaxe – anders als manch moderner Pick-up-Ratgeber (II.6.2.3) – nicht alleinig diesem Ziel verschrieben. Sex war in Rom für den Mann jederzeit günstig verfügbar,[1730] und gerade *Ars* 2 und die *Remedia* gestalten vielfältig andere Facetten von Liebesbeziehungen. Überhaupt scheint mir jede Fortsetzung der Erotodidaxe dem vorgestellten *amor* neue Facetten hinzuzufügen: *Ars* 1, 2, 3 und die *Remedia amoris* erweitern jeweils das Spektrum der ‚Liebe' und erhalten je einen eigenen Tonfall (Kap. III wird diesen Divergenzen auf den Grund gehen). Ihr erster Beweggrund allerdings bleibt derselbe (ich habe ihn oben bereits beschrieben): Die herrschende literarische Konzeption von Liebe ist auf deren Leiden ausgerichtet, auf die Enttäuschung bei Nicht-Erfüllung der Sehnsucht des Verliebten. So heiter gerade *Ars* 1 und 2 daherkommen, so wenig wird wirkliches Liebesglück in ihnen ausbuchstabiert; im Kern geht es um Hilfestellung gegen die emotionalen Gefahren, die zu tiefe Verliebtheit in sich birgt. Der Lehrgang zeigt: Auch Verliebtheit, mag sie sich noch so tiefgreifend anfühlen, ist letztlich etwas Oberflächliches (*elige cui dicas: tu mihi sola places*, *Ars* 1,42) – und das soll sie bleiben! Erst in *Ars* 2 wird das Potenzial einer – in vorsichtigem Maße – partnerschaftlichen Beziehung ausgelotet (wie ebenfalls oben angedeutet und in III.4 vertieft).[1731] Diese Partnerschaftlichkeit ist jedoch nicht als Ausschließlichkeit gedacht, im Gegenteil: Die höchste Kunst ist in allen drei Ratgebern, zu ertragen, dass man nicht der oder die Einzige ist. Sich vom Leiden zu lösen, heißt also außerdem, sich von gesellschaftlichen Vorstellungen zu lösen. Dadurch bekommen *Ars* und *Remedia* ihre politische Dimension, im Hintergrund steht hier die herrschende Sexualmoral, die der *praeceptor* zum Ausgangspunkt nimmt und gegen die er anschreibt.

Die Frage nach der seiner Didaxe zugrunde liegenden Auffassung von Liebe führte die Rezeption auch auf theoretischere Ebenen. In der Erotodidaxe treibt Ovid das Kernproblem von Liebesdichtung, mit dem er bereits in den *Amores* gespielt hatte, auf die Spitze: Wann sind Gefühle wahr und wann sind sprachliche Äußerungen über wahre Gefühle wahr, oder muss Liebesdichtung nicht letztlich ein „discours déceptif"[1732] bleiben? In *Ars* und *Remedia* kulminiert diese Problematik, da sie den als echt angenommenen Emotionen eine ebenso reale *ratio* beiseite stellen. Nimmt man jedoch beides als unvereinbar an, so muss diese Form einer *Ars amandi* für ‚lyrische' Liebe (Leiden, Flehen, Erobern, Verlassen), welche in der Elegie wie in späteren Formen ja eigentlich bewusst irrational gegen eine (zu) rationale Welt gestellt wird, scheitern. Doch genau diese Quadratur des Kreises ist es, die *Ars amatoria* und *Remedia amoris* versuchen: Ohne Emotionen kein *amor*, aber ohne Kontrolle herrscht zu große Gefahr. Stetig vollführt der *praeceptor amoris* diese Gratwanderung zwischen Sein und Schein, zwischen Kontrolliertwerden und

---

[1730] Anm. 517.

[1731] Vgl. dazu Gibson 2009, 102, der zur Untermauerung die noch nicht in extenso erforschte Rezeption Ovids von Ciceros *De officiis* fruchtbar macht.

[1732] Gally 2005, 105.

Kontrollieren.[1733] Die höchste Kunst freilich ist die kontrollierte Abgabe der Kontrolle, sie kulminiert, wie gesagt, in *Ars* 1/2, 3 und den *Remedia* darin, ein Rivalen gleichmütig zu ertragen. Dies allerdings vermag nicht einmal der Meister selbst (2,547–554; vgl. Bernatz de Ventadorn, II.3.2.4). Unter gleichen Vorzeichen ist der gemeinsame Orgasmus zu verstehen (II.2.2 zu Apuleius): Was einerseits zu Auflösung in Wohlwollen führt, vor allem, wenn es zeitgleich geschieht, ist andererseits entsprechend anzubahnen (2,725–732; 3,789–800). Männliche Eile ohne Rücksicht darauf ist zweite Wahl, genauso wie das weibliche Vortäuschen des Orgasmus. Es ist dies der Versuch eines Mittelwegs, eines klugen situationsgebundenen Austarierens von *ratio* und *impetus*. Überhaupt, wann immer der *praeceptor amoris* zum *simulare*[1734] rät, ist der Bezugspunkt die *natura*, die wahre Emotion: *saepe tamen uere coepit simulator amare* (1,615) – das inhärente Risiko wird in den *Remedia* nochmals betont (501f.). Dieser Seiltanz ist bewusst vollführt: Die *simulatio ueritatis* verlangt die *dissimulatio artis*; *ars* und *ueritas* sind jedoch nicht als Gegensatzpaar konstruiert (wie u. a. in der Romantik). „Die Scheidelinie zwischen *simulatio* und *vere amare* ist als durchlässig figuriert".[1735] Wie also dürfen wir *uera canam* (*Ars* 1,30) verstehen? Worin liegt die Wahrheit dieser Kunst? Diese Frage wurde seit 2000 Jahren nicht letztgültig beantwortet. Umso mehr war sie Ausgangspunkt für fruchtbare, auch theoretischere Auseinandersetzung. Produktive Rezeption wie die des *Roman de la Rose* (II.3.2.4) oder der französischen Aufklärer (II.5.2.2) beschäftigte sich mit und über Ovid mit den „metaphysics of love"; bei ihm findet man Grundtexte, an deren intellektuelle Auseinandersetzung mit der Dichotomie von Gefühl und Verstand, *impetus* und *ratio* (vgl. *Rem.* 11) man anknüpft[1736] und deren Techniken man reproduzieren bis aemulieren konnte. Denn selbst wenn man nicht von praktischer Funktionalität der *praecepta* ausgeht, kann man Ovids Erotodidaxe implizit statt als instruktive als theoretische Lehrgedichte lesen, die Facetten *amors* präsentieren und nach einer leidenslosen Liebe fragen. Denn naturgemäß beruht seine Praxisausrichtung auf einer vorgeschalteten theoretischen Organisation des Wissensgegenstandes. Jedoch: „Die in der Erotodidaxe formulierte ‚anthropologische Lehre' der Affektkontrolle vermittelt als Wissensinhalt eine ‚Phänomenologie der Liebe', die den Gegenstand zugleich in seiner nicht restlos didaktisierbaren Gegenwendigkeit darstellt."[1737] Eine didaktische Aufbereitung der Liebe hat ihre Grenzen – dies war wohl auch Ovid bewusst (vgl. II.5.2.2 zu Dreux du Radier; III.6/7); zu einer Extremform dieser Deutung führen Ansätze, die im *praeceptor amoris* einen absichtlich als scheiternd präsentierten Lehrer sehen (vgl. u. a. II.2.2 Achilleus Tatios; II.4.3.4 John Donne; II.6.2.1 „Verhältnis von Spiel und Ernst"). Jedoch muss man nicht annehmen, dass der Autor hier eine konsequente Parodie eines Liebeslehrers schreibt, um in Ovids Spiel mit den Grenzen zwischen Natur und Kunst eine seinerzeit avangardistische Ästethik zu erkennen.

[1733] Eine interessante postkolonialistische Perspektivierung nimmt Habinek 2002, 59 vor: „In the *Amores* and *Ars amatoria*, the expressed longing for equal love, shared pleasure, simultaneous orgasm, is continually undermined by the conviction that if one is not in charge, one is under control. Thus the figure of the poet on display in the triumph is not just a figure relating the recourses of empire to empire's central authority; it is also an expression of a state of mind that cannot conceive of equality. One is either conqueror or conquered, *triumphator* or *praeda*." Allerdings scheint mir dieses Urteil überzogen, denn man könnte umgekehrt genauso argumentieren, dass Ovid entgegen der Communis Opinio die jeweilige Bereitschaft sich einzuschränken, zu Kompromissen, als grundlegende Voraussetzung für gemeinsames Wohlbefinden in der Beziehung betont (vgl. Holzberg 1990, 151).

[1734] U. a. *Ars* 1,618; 2,156; 3,616; vgl. dazu Anm. 219.

[1735] Haß 2021, 277.

[1736] Vgl. Highet 2015, 66.

[1737] Haß 2021, 279.

> Die ovidische Tendenz, die konzeptuelle Grenze zwischen den Bereichen von Natur und Kunst zu problematisieren und deren Überschreitung zu einem Prinzip der eigenen Poetik zu machen, kann nämlich in folgender Hinsicht als „modern" bezeichnet werden: Die geläufige Annahme eines mimetischen Verhältnisses zwischen der Kunst und ihrem Gegenstand wird um das Bewusstsein eines im Wortsinne ‚poietischen' Vermögens der künstlerischen Imagination komplementiert.[1738]

Unsere Rezeptionsgeschichte zeigt, dass es stets auch die poetische Form war, im Zusammenspiel mit der Wissensvermittlung, welche die Rezipienten in den Bann zog. Fast nie wurde Ovids Erotodidaxe ihre Poetizität abgesprochen; auch stark auf den Inhalt fokussierte Übertragungen (u. a. II.3.3.2) re.produzierten zugleich die Gestaltung als Gedicht. Die Faszination für seinen Stil, seine rhetorische Raffinesse – freilich nicht nur bewundert, auch kritisiert (seit Seneca d. Ä. und Quintilian, II.3.2.1) – stieg immer dann, wenn man die sprachliche Gestaltung als Strategie zur Kultivierung von *amor* erachtete, die in sich vereint, was zumeist für einen Widerspruch gehalten wird: Spielhaftigkeit und Zähmung, Kunst und Natur. Analog re.produzieren manche RDe die mythischen Exempla als ineins Unterhaltung und Unterweisung, als literarischen und zugleich didaktischen Zwecken dienend (II.5.2.2 Cailhava; eines von zugegebenermaßen zahlreichen Gegenbeispielen ist ebd. Moratín). Interessanterweise florierte diese Poetik der Liebe, diese Kultivierung von *amor* besonders in Epochen, die in relativ neuem Wohlstand und Frieden lebten, die sich ihrer (neu gewonnenen) Zivilisiertheit bewusst waren und sich ihr ausführlich widmen konnten (*Pax Augusta*;[1739] 12. Jahrhundert; 17. Jh. in Frankreich). Die Kultivierung der Liebe als Parabel über die Zivilisationswerdung (Roms) an sich:[1740] Dies wird mitdiskutiert und so Ovids ambivalentes Verhältnis zum Reichtum seiner Zeit kontinuativ fortgeschrieben, der sich in Kultivierung des menschlichen Zusammenlebens genauso niederschlagen kann wie in Korruption und oberflächlichem Luxus (vgl. zum Beispiel den Moralistenmonolog im *Libro de Buen Amor*, II.3.3.3, versus Voltaires Luxuslob in *Le Mondain*, II.5.2.2).

Ovid schreibt seiner Erotodidaxe als eine zentrale Strategie die *ars simulandi* ein: Wer den Liebenden respektive Nicht-Liebenden spielt, wird es auch – für sich und für die anderen (vgl. u. a. *Ars* 1,615f.; *Rem.* 493–504). Und diese Motivik spiegelt sich metapoetisch: Wer den *amator* und wer den *praeceptor amoris* spielt, der wird es auch. Vor allem in den Augen seiner Rezipienten: So ist „Ovid the lover"[1741] über die Jahrhunderte gleichsam zu einer Marke geworden. Doch durch die Explizierung seiner Strategie und weitere Artifizialitätsmarker wird sie zugleich in Frage gestellt, wird der Wahrheitsanspruch der Ich-Aussagen (ob nun als *amator* oder *poeta*) in Zweifel gezogen. Dies tut dem Reiz der *ars ouidiana* jedoch keinen Abbruch; Naso fasziniert als Protagonist und Organisator des literarischen Liebes-‚Spiels' zugleich. Die Anziehungskraft speist sich einerseits aus dieser Künstlichkeit des Ich, die mit der (fast nie angezweifelten) Realität der Relegation kollidiert.[1742] Andererseits bezieht sie ihre Energie daraus, dass dem oszillierenden Status des Ich eine entsprechende Verunklarung der Adressaten beigegeben ist (vgl. vertiefend Kap. III). Seien es die zahlreichen Apostrophen, bei denen oft spät erst klar wird, dass nun nicht der/die Schüler/in angesprochen ist, sondern mythisches Personal, Naturgewalten, Gegenstände oder Emotionen. Oder sei es die nachträgliche Verwischung gerade gezogener Grenzen, an wen sich die Erotodidaxe nun richte. Aber ob der ganze *populus* oder der Kaiser, der als machtvoller und potenziell beleidigter Leser

---

[1738] Haß 2021, 279.

[1739] Munari 1960, 8 spricht von der „überreifen städtischen Gesellschaft Roms" als Hintergrund, ohne den Ovids Dichtung schwer zu begreifen sei.

[1740] Vgl. Nickolaus 2002, 228 und Folgeseiten.

[1741] Hexter 2002, 432: „It is 'Ovid the lover' who, in the popular imagination of virtually every age, comes first to mind".

[1742] Vgl. Stapleton 2009, 155; Hexter 2002, 432.

mitzudenken ist, ob ein mittelalterlicher Mönch[1743] oder eine Filmemacherin des 21. Jahrhunderts – in der ovidischen Polyphonie scheint jeder eine Stimme zu finden, die zu ihm spricht (und mag sie auch missfallen). Und wenn heute in der Forschung Ovids ironisch-spielerische Distanz zur Thematik mitunter als Beweis für die Absenz einer ernsthaften Absicht hinter den *praecepta amoris* gesehen wird, so war über Jahrhunderte das Gegenteil Communis Opinio.[1744]

Liebeslehre, praktisch wie theoretisch, sozialer Kommentar, Sitten-Satire und politische Parodie, Genre-Auftakt, literarisches Experiment und ästhetisches Vergnügen. Die Vielschichtigkeit der produktiven Rezeption ermutigt dazu, in den ADen danach zu suchen, wo dort diese zahlreichen Facetten angelegt sind. Natürlich, bei aller Konstanz[1745] seiner kulturellen Präsenz, Ovids Werk provoziert Rezeptionsantworten auch gemäß des jeweils herrschenden gesellschaftlichen und literarischen Klimas. Mal ist seine Erotodidaxe Schullektüre, dann wiederum auf dem Index. Im Mittelalter erblickte Rand den Quasi-Satiriker, Lewis den „Ovid misunderstood", Robertson Ovids „spirit of irony", Munari den weltlich-hedonistischen, Dronke den höfischen Ovid und Allen den Ovidius ethicus.[1746]

> From the ancient *tenerorum lusor amorum*, the medieval *Ovidius Christianus* and *Ovide moralisé*, and *the Ovidius redivivus* and *Ovide travesté* of the Renaissance, Ovid has progressed by way of Ovid baroque'd and rococo'd to such recent manifestations as Ovid eroticized, nationalized, psychologized, and trivialized. Every age gets the Ovid it deserves.[1747]

Das ist freilich nur bedingt wahr. Zweifelsohne (miss-)verstehen Menschen Ovids Dichtung in Abhängigkeit vom jeweiligen Zeitgeist, insbesondere vom herrschenden Zugang zu antiker Dichtung und deren Entstehungskontext. Aber noch wichtiger ist die individuelle Prägung einzelner Rezeptionsantworten. Doch auch solche Lektüre wird von einem Kollektiv beeinflusst, und zwar vom überzeitlichen Geflecht an Rezeptionsantworten, in das eingebettet die ovidische Erotodidaxe überliefert wurde und wird. Kein Rezipient trifft auf antike Texte unvorbereitet, unvoreingenommen. Ein antikes AD kommt auf uns Leser mit einem Nimbus an Deutungen, die unsere Lektüre vorformen.[1748] Manch Rezipient reagiert, wie wir gesehen haben, sogar primär oder ausschließlich auf diese *kollektive Konkretisation* (vgl. die Diskussionen, ob ein Autor Ovid überhaupt im Original kannte). Rezeption ovidischer Erotodidaxe (und nicht nur von ihr!) ist dann nicht bloß ein Dialog zwischen zwei Texten, sondern zwischen einem RD, seinem AD und einer Tradition, die zugleich Rezeptionstradition des AD und vermittelnde und selbst rezipierte ‚Ausgangs-Tradition' für das neu entstehende RD ist; sie ist eine konstante und zugleich instabile Bezugsgröße in der Gleichung; sie ist Basis, Vor-Urteil, Richtungsgeberin oder stets mögliche Ergänzung zum Rezeptionsdialog von AD und RD. Ovidische Erotodidaxe also wurde, was sie uns ist, durch ständig auf

---

[1743] Vgl. Fumo 2014, 118: „Warren Ginsberg has subversively argued that Ovid's characteristic irony anticipates, and in a way preempts, the ethical interventions of medieval commentators by embedding a 'countervoice' within the text itself (1998: 67). Ovid's own self-reflexiveness, in other words, initiates a process of critical reflection capable of assimilating even alien forms of commentary within a continuum of exegesis, thus inverting the power dynamics by which medieval commentators would seem to 'master' the master."

[1744] Vgl. Loubère 2011, 7; Horn 1999, 1102.

[1745] Vgl. Loubère 2007, 39.

[1746] Aufzählung bei Cahoon 1987, 119, der – letztlich zu scharf, aber nicht gänzlich grundlos – folgert: „'Ovid' seems to exist only in the eye of the beholder and 'Ovidian' to be an empty sign of arbitrary signification."

[1747] Ziolkowski 2005, 225; vgl. Schmitzer 2018, 459f.; Miller/Newlands 2014a, 6; Hexter 1968, 11 Anm. 20.

[1748] Vgl. Miller/Newlands 2014a, 2; Walde 2007, 345; Nicastri 1995, 9; Wilkinson 1955, xi.

einander aufbauende und einander überformende Konkretisationen, die sich über die Jahrhunderte wie Sedimente abgelagert haben.

Darin, dies sichtbar werden zu lassen, bewährte sich besonders das chronologische Vorgehen dieser Rezeptionsgeschichte; Gleiches gilt für die gemeinsame Behandlung verschiedener Rezeptionsmodi, die synthetische Konkretisation unterschiedlicher Produkttypen der Rezeption. Auf diese Weise wurde kenntlich, wie sich im Zusammenspiel verschiedener Rezeptionsformen eine kollektive Konkretisation der beiden Werke herausbildete, die Deutungen teils jahrhundertealter Lektüren wirkmächtig hielt und hält – in den Konsequenzen ist dies eines der erstaunlichsten Ergebnisse meiner Rezeptionsgeschichte: Wie lange beispielsweise die Fokussierung auf *Ars* 1, die Marginalisierung von *Ars* 3 oder später der *Remedia* die Verwissenschaftlichung der Klassischen Philologie überstanden haben (II.6.2.1), wie lange sie fortwirk(t)en in der Gegenwartskultur (II.6.1; II.6.2.3/4; II.6.3), ist frappierend. Im Terminus „kollektive Konkretisation" möchte ich betonen, was in der „Transformation der Antike" des gleichnamigen Berliner SFB[1749] impliziert ist: Ja, „[d]ie Antike ist – wie jede historische Epoche – nicht nur gewesen, sondern sie ist im Fortgang der Geschichte zugleich geworden."[1750] Doch diese Hervorbringung ist, selbst wenn sie das Antikenbild erneuert, stets in Abhängigkeit vom tradierten Antikenbild konstruiert. Und die Mühlen der kollektiven Antiken-Vorstellung mahlen langsam – ein Grund mag die Autorität sein, die man der Antike zuweist, wobei man diese Autorität jeweils mit einem bestimmten Bild der Antike verbindet, das es deshalb (vermeintlich) zu erhalten gilt.[1751] Für die Literatur bedeutet dies, dass antike ADe im Verlauf der Zeit zwar weiterhin und neu hervorgebracht werden, diese Zuschreibungen aber auf vorherige Zuschreibungen rekurrieren, zu denen sie sich positionieren und die teils sogar neue Zugänge zu diesen Texten be- oder verhindern, weil sie unsichtbar jede neue Lektüre vorab prägen: Die kollektive Konkretisation ovidischer *Liebeskunst* als skandalöses Eroberungsmanual präfiguriert jede Rezeption seiner Erotodidaxe insgesamt. So ist automatisch auch jede Verarbeitung eine Vermittlung, unser Blick auf Ovid leitet sich ab vom Blick auf Ovid der Generation vor uns, der abgeleitet ist von deren Vorgängergeneration, der seinerseits ... und so weiter. Und diese Perspektiven sind umgekehrt davon geprägt, wie jede Generation von Ovid in all seinen Transformationsstufen die Liebe zu lesen gelernt hat.

Dies ist die Faszination jeder Kunst: Dass sie nicht sein kann ohne Rezipienten, die sie durch mentale Rezeption ins Leben rufen oder sogar in produktiver Rezeption fortschreiben; und dass Kunst von diesen doch stets als Kommunikat begriffen wird, das von einem *artifex* zu diesem Zwecke geschaffen wurde. Bei aller Macht der überlieferten ‚Mainstream'-Konkretisation; die Mannigfaltigkeit der produktiven Rezeption zeigt auch, dass Ovids Erotodidaxe Kommunikationsangebote über diese klassische Deutung hinaus macht.[1752] Die Rezeptionsgeschichte schärft darum auch den Blick dafür, wie Ovid sein Werk gestaltet hat, sodass es solch polymorphe produktive Rezeption inspirieren konnte. *Viuam, parsque mei multa superstes*

[1749] Bergemann et al. 2011, 40: „Transformation bedeutet somit, dass das Referenzobjekt nicht feststeht oder festzuschreiben ist, sondern unter den je spezifischen medialen Bedingungen der Transformation, verändert, neu hervorgebracht, ja auch ‚erfunden' wird." Vgl. Kap. I passim, v. a. Anm. 75; 130; zu Anm. 144f.

[1750] Bergemann et al. 2011, 41.

[1751] Man denke nur an die persistente Vorstellung weißer Statuen und Tempel, die längst wissenschaftlich überholt ist und noch länger obsolet sein könnte, hätte man entsprechende Indizien nicht geflissentlich übersehen.

[1752] Vgl. Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017, 4: „Nicht jedes Objekt der Transformation lässt sich nach Belieben der jeweiligen Agenten appropriieren, hybridisieren oder ignorieren; und dementsprechend ist der Akt der Transformation keine rein voluntaristische Konstruktion. Besonders an Gegenständen, die eine besonders große *agency* aufweisen, lassen sich ganze *Transformationsketten* beobachten, die von Aufnahme- zu Aufnahmekultur gleichsam diachron weitergereicht und zugleich angereichert werden, das heißt eine Vielzahl von Geltungsdiskursen und Deutungsgeschichten in sich vereinen. Insofern könnte man auch von einem *Transformationsgeflecht* [...] sprechen."

erit (*Am*. 1,15,42) – Ovids Werk lebt deshalb in so schillernder Vielfalt fort, weil er nicht nur ‚sich', sondern auch seine Leser zupackend und doch uneindeutig in seine Texte eingeschrieben hat, weil er ihnen Raum gelassen hat, sich ins Werk hinein und wieder ins Leben hinaus zu lesen. Dieser These wird sich nun das dritte und letzte Hauptkapitel dieser Monographie widmen; dabei werden wir zentrale Impulse aus der Arbeit mit den RDen aufgreifen und zusammenführen (entsprechende Vorverweise waren bereits en passant, auch hier im Fazit, eingefügt).

III Provozierte Rezeption: Ovids Rollenspiele

Trois choses furent pour lesquelles Ovide fu esmeüs a faire ce livre. La premiere cause fu pour monstrer sa science, la seconde pour faire asçavoir la legiereté de son jouvent, la tierce pour enseignier ses amis et ses compengnons en l'art d'amours et a avoir les amours aus dames et aus damoiselles.

Drei Dinge waren es, durch die Ovid dazu bewegt wurde, dieses Buch zu verfassen. Der erste Grund war, um sein Wissen zu zeigen, der zweite, um die Leichtigkeit seiner Jugend zu verbreiten, der dritte, um seine Freunde und Kameraden zu unterweisen in der Kunst der Liebe und darin, Liebschaften zu haben mit Frauen und mit Fräulein.

anon., *L'Art d'Amours* 1,1–5

III.1 Einleitung

Im hier zitierten Vorwort der *L'Art d'amours [en prose]*, einer prominenten Übertragung der *Ars amatoria* des späten Mittelalters (II.3.3.2), nennt der anonyme Autor drei Beweggründe, warum Ovid seine *Liebeskunst* verfasst habe. Auch wenn seine Formulierungen etwas vage sind, scheinen mir aus seiner Sicht folgende drei Motive vorzuliegen: Präsentation seines Wissens; Unterhaltung durch (erotische?/ sprachliche?) Spielhaftigkeit; Lehre von Liebeleien für männliche Freunde. Diese Perspektive ist einerseits offensichtlich limitiert – auf *Ars* 1 und 2 beschränkt, wie auch die zugehörige Übersetzung, einem langanhaltenden Trend folgend (vgl. II.7), nur diese beiden Bücher übertrug.[1753] Andererseits erstaunt heutige Leser möglicherweise die Selbstverständlichkeit, mit der dem antiken Dichter eine Mehrfachmotivation für sein Werk zugesprochen wird: Seiner Gelehrsamkeit steht seine Verspieltheit nicht im Weg, und beides verhindert nicht, dass Ovid seinen Ratgeber als solchen gerade seinem Bekanntenkreis widmete[1754] – also mit einer Verantwortung, dass seine *praecepta* auch wirkten. Umgekehrt scheinen Gelehrsamkeit und Verspieltheit nicht zwingend auf die Adressaten der eigentlichen Erotodidaxe gerichtet zu sein. Spätere Rezeption, gerade die kritische, tat sich damit schwer: Entweder man setze sich in einem ernsten Tonfall

[1753] Buch 3 folgte erst etwa 50 Jahre später aus anderer Feder, siehe entsprechend II.3.3.2.

[1754] Warum der mittelalterliche Kommentator entgegen *Ars* 1,1 *(in hoc [...] populo)* von einem so engen Adressatenkreis der Erotodidaxe ausgeht, können wir nur mutmaßen. Vielleicht verleitete ihn die als vertraut gestaltete Einwirkung des *praeceptor amoris* auf den *iuuenis* dazu (III.2/3). Die oben geäußerte These bleibt davon unbenommen, wird möglicherweise sogar gestärkt: Die Erotodidaxe ist hier eindeutig als ernsthaft konkretisiert.

mit einem Thema wie der Liebe auseinander, oder man lasse wie Ovid offensichtlich Tiefgang vermissen, so das – in leichten Variationen wiederkehrende – Urteil. Demgegenüber stehen Stimmen wie unser anonymer spätmittelalterlicher Kommentar oder Theodulf (Frühmittelalter, II.3.1), der über (Vergil und) Ovid schrieb: *In quorum dictis quanquam sint frivola multa, / Plurima sub falso tegmine vera latent*. (*Carmen* 4,1). Möglicherweise trifft es auch die ovidische Intention eher, wie Arnulfus, Petrus Cantor (Hochmittelalter, II.3.2.3), Bartholomeus Merula (15. Jh., II.4.2) oder C.W.F. Schaber (18. Jh., 5.2.3) die Rezipientenverantwortung bei der Lektüre ovidischer Erotodidaxe zu betonen. Schließlich ließ Ovid sein Ich nicht erst in der Exilliteratur, sondern bereits in den *Remedia amoris* den Auftrag an den Leser äußern: *tu / ingenio uerbis concipe plura meis* (359f., II.2.1). Ich gehe davon aus, dass Ovid wirklich Erkenntnisse vermitteln wollte und sich bewusst war, dass dies effizient nur rezipientenabhängig geschehen kann.

Auch wenn in der Forschung der letzten Jahrzehnte die überwältigende Mehrheit davon ausgeht, dass Ovid keine echte erotodidaktische Lehrabsicht mit seinem Werk-Zyklus verfolgte,[1755] so lasen doch fast zwei Jahrtausende ihn in genau diesem Sinne. Darüber hinaus hat unsere Rezeptionsgeschichte gezeigt, dass *Ars amatoria* und *Remedia amoris* von ihren historischen Lesern in mannigfaltiger Form konkretisiert wurden – neben der Liebeslehre auch als Lebenslehre und als ästhetische Attraktion (vgl. oben „enseigner [...] les amours", „science", „legiereté"). So scheint es mir folgerichtig, im Folgenden eine latinistische Perspektivierung vorzunehmen und zu überprüfen, inwiefern Ovids erotodidaktisches Œuvre diese unterschiedlichen Deutungsebenen ermöglicht oder vielleicht sogar forciert.

III.1.1 Kommunikation ovidischer Erotodidaxe

Seit der Entstehung von *Ars amatoria* und *Remedia amoris* haben eine große Anzahl an Lesern die beiden Texte verstanden als faszinierende Verflechtung von Poesie und Didaxe, die vielfältig ins Leben hineinreicht. Dieser Realitätsbezug von Lehrdichtung ist uns heute fremder als Lesern vergangener Zeitalter, doch bei der Interpretation deshalb den historischen Kontext auszublenden,[1756] halte ich grundsätzlich für bedenklich, denn die Kommunikation von Autor und Leser[1757] ist ein Fundament von Literatur (ausführlicher dazu: I.2.1). Dies gilt in erhöhtem Maße für Ovids Erotodidaxe, die sich einerseits durchgehend an ein Du (oder mehrere) wendet, das als reales Personal der zeitgenössischen Lebenswelt gestaltet ist (III.2) und die andererseits durch eine Ich-Stimme vermittelt sind, welche sich explizit mit dem realen Autor identifiziert (insb. III.4). Die folgenden Unterkapitel werden sich also in exemplarischen Interpretationen der Frage widmen, inwiefern sich beide Werke in ihre historische Umgebung einschreiben und auf diese (liebesdidaktisch?) einwirken möchten. Auch den beobachteten Unterschieden in der Rezeption der einzelnen Bücher soll dabei Rechnung getragen werden. Der gewählte Zugang knüpft an meine theo-

---

[1755] Prominente Ausnahme: Wildberger 1998.

[1756] So bspw. Volk 2002: „The persona is the source of her own speech with all its implications, while the author with his or her interests and motives is no longer a subject of consideration." (189; vgl. 38f.; 158f.). Dass dieser Ausschluss bei Ovids Erotodidaxe nicht gelingen kann, zeigen ihre Konzessionen auf den Folgeseiten (188–195). Bereits 1994 hatte Sharrock m. E. völlig zurecht darauf hingewiesen, dass durch eine solche Angst vor der „intentional fallacy" wiederum eine „literary fallacy" entstehe, die pseudo-empirisch und letztlich unzulässig eine Laborumgebung kreiere, als gäbe es kein „social setting" für das Gedicht (viiif.).

[1757] Deshalb erscheint es mir auch wenig zielführend, wie James 2008 das Werk (zudem *Ars* 1 und 2) aus den Augen der intratextuell (vermeintlich) vorgegebenen *puella* aus *Ars* 3 zu lesen.

retische Konzeptionalisierung von Literatur als kommunikativem Akt[1758] (I.1) an, denn die Arbeit mit diesen Kommunikationsebenen scheint mir geradezu Eckpfeiler für Ovids Erotodidaxe sein; sie konstituiert in mehrerlei Hinsicht das Wesen von *Ars amatoria* und *Remedia amoris*.

1. Durch ihre Genese aus und fortbestehende Nähe zur Oralität[1759] weist antike Literatur per se eine große Nähe und starkes Bewusstsein für die Kommunikativität, die Literaturproduktion innewohnt, auf.[1760]
2. Das Lehrgedicht expliziert diesen Charakter durch die in ihm angelegte Unterrichtssituation (siehe das folgende Unterkapitel III.1.2).
3. Ovids Œuvre ist durchzogen von einem auffälligen Interesse für die verschiedenen Ebenen literarischer Kommunikation. Ob die zahlreichen in einander verschachtelten Erzählebenen in den *Metamorphosen*, die wechselnden und wechselseitigen Briefmitteilungen der *Heroides* oder der Lehrervortrag in *Ars amatoria* und *Remedia amoris*: Ovid war zweifelsohne fasziniert davon, wie Literatur Figuren eine Stimme und damit Leben verleiht – im Falle des Autors vielleicht sogar ewiges –,[1761] und er war offensichtlich stetig daran interessiert, neue Formen literarischer Kommunikation zu ergründen und ihr neue Facetten hinzuzufügen.[1762]
4. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, sind gerade die erotodidaktischen Werke im Grunde ein literarisches Experiment mit den Möglichkeiten, die das Personal eines Lehrgedichts bietet.

Die Auseinandersetzung mit Ovid unter diesen kommunikationstheoretischen Fragen ist in der klassischen Philologie, soweit ich sehen kann, noch relativ jung.[1763] Für die *Ars amatoria* hat, wie II.6.2.1 gezeigt, Sharrock 1994 einen wichtigen Impuls gesetzt, jedoch mit Blick bloß auf Buch 2 und Fokus auf die Adressaten (dazu im Folgenden mehr). Umgekehrt rückte Volk 2002 in ihrer Studie antiker Lehrgedichte die Persona des ovidischen Liebeslehrers (vorrangig *Ars* 1&2) ins Zentrum. Hier, meine ich, können die folgenden Überlegungen, angeregt durch die reale Rezeption historischer Leser, neue Erkenntnisse bringen. Aufbauend auf den Überlegungen aus Kap. I, werde ich im Kommenden *Ars amatoria* und *Remedia amoris* als Kommunikationsangebote eines – näher zu bestimmenden – Ich an ein – ebenfalls genauer zu differenzierendes – Du untersuchen.

[1758] Vgl. Schutte 2005, 4: „Eigentlicher Gegenstand der Literaturwissenschaft ist nach der hier zugrunde gelegten Auffassung nicht eine Menge von Texten, sondern Literatur als ‚gesellschaftliches Verhältnis' und als eine spezifische kommunikative Tätigkeit der Menschen, die sich als ein komplexes Ensemble von Beziehungen in der Funktionsstellenreihe WIRKLICHKEIT – AUTOR – TEXT – LESER – WIRKLICHKEIT modellhaft fassen lässt."

[1759] Klassisch dazu die Arbeiten von Parry/Lord, z. B. Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*, Cambridge 1960. Interessant auch die Konzeption von Koch/Oesterreicher als „konzeptionelle Mündlichkeit" resp. „mediale Schriftlichkeit" (siehe Kimmel 2014, 12f.). Aus kommunikationstheoretischer Sicht vgl. die Diskussion bei McCarthy 2019, 8–11.

[1760] Vgl. McCarthy 2019, 23–32, die insb. darauf hinweist, dass die römischen Lyriker intensiv mit der Spannung zwischen der Unmittelbarkeit von Ich-Sprechern versus der medialen Vermittlung durch die Buch-Form arbeiteten.

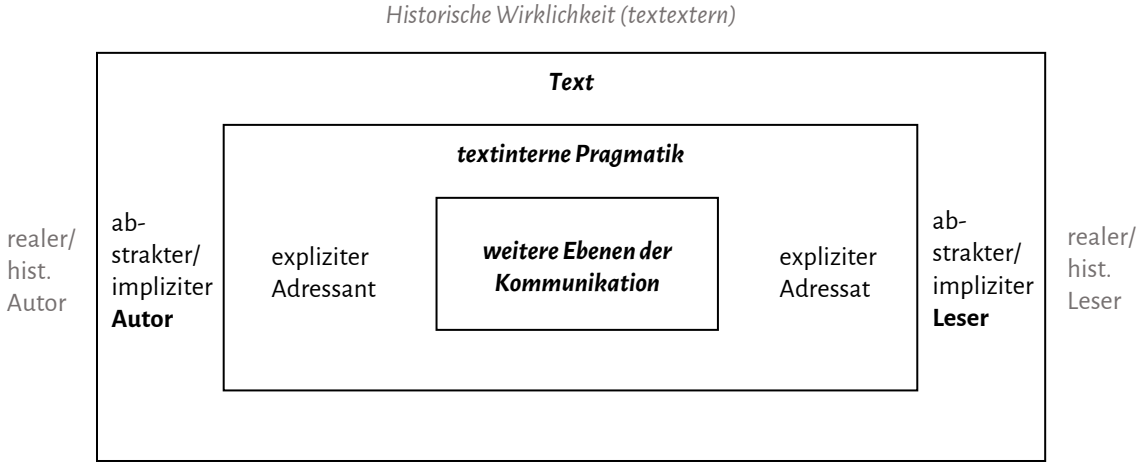
[1761] Vgl. u. a. das bereits zitierte *uiuam, parsque mei multa superstes erit* (*Am.* 1,15,42).

[1762] Vgl. Reid 2014, 8; Miller/Newlands 2014a, 2. Etwas allgemeiner Nicastri 1995, 11: „[P]er entrare effettivamente nell'orbita della comunicazione col testo, può essere utile chiedere al poeta che cosa abbia pensato di noi, come ci abbia in qualche modo prefigurati, che idea insomma egli avesse del suo pubblico di lettori. [...] La domanda dunque, con tutte le implicazioni che contiene e che solo in parte cercherò di articolare specificatamente, è questa: come intende e vive Ovidio il suo rapporto con i lettori contemporanei e posteri?"

[1763] Um nur Beispiele zu nennen: Horstmann, Henning: *Erzähler – Text – Leser in Ovids „Metamorphosen"*, Frankfurt a. M. 2014; Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthe: *Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*, Frankfurt a. M. 2003.

III.1.2 Kommunikation im antiken Lehrgedicht

Das Lehrgedicht, wie es sich in der griechisch-römischen Antike gebildet hat,[1764] lebt von einer spezifischen Kommunikationssituation. Die Erwartungshaltung an Literatur, sie solle dem Leser neben Unterhaltung auch Nutzen bringen,[1765] auf die Spitze treibend, richtet sich ein Ich-Sprecher an ein Du, um dieses in einer bestimmten Thematik zu unterrichten. Diese Lehrabsicht wird explizit geäußert und durchzieht, wie die Personenkonstellation von „Lehrer" und „Schüler", das Gedicht.[1766] Damit ergibt sich folgende Variante des I.1 beschriebenen Kommunikationsmodells:



Die Präsenz dieser expliziten Kommunikationspartner variiert freilich je nach Anlage des Gedichts. Mit der Gestaltung des Adressaten hängt jedoch zusammen, ob es sich um ein *informierendes/theoretisches Lehrgedicht* handelt, das einen Wissensbestand übermitteln will, oder um ein *instruierendes/praktisches*, das bei der Ausübung bestimmter Tätigkeiten anleiten möchte.[1767] Der letztgenannte Typus nämlich bedingt durch die sprachliche Gestaltung in imperativen Strukturen[1768] eine frequentere Hinwendung zum „Schüler" (mehr dazu: III.3). Üblicherweise sind in antiken Lehrschriften Einzelpersonen als Widmungsträger und ergo als explizite Adressaten angesprochen,[1769] sodass sich für den allgemeinen Leser eine gewisse Distanz zur Lehre ergibt, was Relevanz der Lehrinhalte für ihn freilich nicht ausschließt; die Ad-

---

[1764] Zu Gattungsfragen bzw. Definition dieses als Corpus umstrittenen Genres siehe Gibson 2009, 100f.; ders. 2003, 7–11; Volk 2002, 26–34 resp. 44–68; Gibson 1997, 67–70; Dalzell 1996, 8–34; Toohey 1996, 1–19.

[1765] Vgl. Dalzell 1996, 8–21; Bitto 2021, 4: „Die Legitimierung des poetischen Anspruchs zielt wesentlich auf die Weitergabe gesellschaftlich relevanten Wissens, das in besonderer oder sogar ausschließlicher Weise dem Dichter zugänglich ist."

[1766] „[E]xplicit didactic intent" und „teacher-student constellation" sind laut Volk 2002 zwei von vier zentralen Merkmalen der Lehrgedichte (34–43; vgl. Dalzell 1996, 25–27; Toohey 1996, 15); ihre Genre-Charakteristika scheinen mir trotz aller Schwierigkeiten, diese Gattung zu fassen (vgl. Anm. 1764), einer der praktikabelsten Ansätze (zu möglichen Schwachstellen ihrer Definition siehe Farrell, Joseph: *Classical Genre in theory and practice*, New Literary History 34/2003, 383–408; Sharrock, Alison R.: *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius. By Katharina Volk*, Classical Philology 98.3/2003, 306–309).

[1767] Vgl. die Unterscheidung in „theoretical" und „instructional" bei Volk 2002, 41 resp. in „philosophical poem" und „technical subject" bei Dalzell 1996, 11.

[1768] Zur Art und Frequenz solcher Strukturen in lateinischen Lehrschriften siehe Gibson 1997.

[1769] Dazu u. a. Toohey 1996, 165; Sharrock 1994, 8.

ressaten sind vielmehr als ‚Platzhalter' des Lesers gedacht, als Identifikationsangebot. Demgemäß vertreten beispielsweise Memmius (Lukrez) und Maecenas (Vergil) auch als historische Personen idealtypisch den Kernadressatenkreis der zugehörigen Gedichte: gebildete Aristokraten. Dass die Lehrinhalte sachbezogen und korrekt sind, dafür bürgt der Ich-Sprecher, der primär als Dichter in Erscheinung tritt und zur Festigung seiner Autorität auf die göttliche Inspiration seiner Didaxe verweist,[1770] um die vom Text postulierte Einheit von realem/abstraktem Autor und explizitem Adressanten zu stabilisieren. Überhaupt spielt, wie Volk 2002 zeigt, Metareflexion über den Prozess des Dichtens (als Lehren) eine markante Rolle, was solche didaktische Poesie beispielsweise vom Epos unterscheidet, welches mit den meisten Lehrgedichten den Hexameter als Versmaß teilt:

> [E]pic always exhibits poetic self-consciousness, but the law of 'epic objectivity' does not allow wide scope for reflection on the speaker's role as poet or the poetic nature of his words; didactic, by contrast, has the possibility to stress the persona's poetic activity and to reflect at great length on its own status as poetry.[1771]

Besondere Couleur erhält diese *poetische Selbstreflexivität* dadurch, dass der Prozess des Dichtens stets als identisch mit dem des Lehrens inszeniert wird (meist via Schifffahrts- und Wagenmetaphorik). Diese „*poetische Simultaneität*"[1772] steht für ein praktisch-instruierendes Lehrgedicht freilich unter besonderer Spannung, da hier nicht nur der reale Dichtungsakt entgegen der Selbstinszenierung in der Vergangenheit liegt, sondern auch die Lektüre und die Ausführung der Handlungen zumeist nur hypothetisch als gleichzeitig zu denken sind. Das Lehrgedicht, zumal ein solches handlungsanleitendes, ist also per se ein fragiles Konstrukt, in stetigem Zwiespalt zwischen dem eigenen Status als Poesie und dem sich selbst zusowie eingeschriebenen Realitätsbezug, der den Inhalt betrifft, aber auch Adressanten sowie Adressaten als reale Personen denkt. Diese potenzielle Instabilität, das möchte ich im Folgenden skizzieren, greift Ovid als fruchtbares Spielfeld auf; seine Erotodidaxe gestaltet er bewusst als Gratwanderung zwischen realer und fiktiver Welt.

III.1.3 Rollenspiele

***Ars* 1,755f.**	
finiturus eram, sed sunt diuersa puellis pectora; mille animos excipe mille modis.	Hier wollte ich enden, aber: Unterschiedlich ist bei Mädchen das Wesen; tausend Herzen fang auf tausend Weisen.

Als Ovids *praeceptor amoris* nach einem ganzen Buch stringenter Anweisungen zur Anbahnung einer Liebelei dieses Distichon anfügt und den Gedanken noch um 14 weitere Verse ausbaut, kommt das auf den ersten Blick einer Kapitulation gleich: Alles, was bisher gelehrt wurde, ist relativ, kein Ratschlag führt garantiert zu Erfolg. (Wir kommen später darauf zurück.) Doch zugleich – wir haben den Gedanken in

[1770] Sharrock 2005b, 245: „With the partial exception of Ovid, all fully paid-up members of the society of didactic poets in ancient Rome stake their right to teach primarily on their poetics, not their experience or even knowledge of the subject." Vgl. Bitto 2021, 4; Dalzell 1996, 9–18.

[1771] Volk 2002, 39.

[1772] Bei Volk 2002 „poetic simultaneity" genannt (ausführlich dazu 13–24) und nach „explicit didactic intent", „teacher-student constellation" und „poetic self-consciousness" das vierte und letzte Charakteristikum von Lehrdichtung, die sie 34–43 präsentiert (vgl. Anm. 1766).

II.5.2.2 zu Dreux du Radier gestreift – ist ein Buchende prädestiniert für poetologische Überlegungen, und tatsächlich ist es ein Leichtes, in 1,755–770 ebenso Metapoetisches mitzulesen: Nicht nur, *puellae* zu erobern, erfordert flexible Strategien, sondern auch, Amor in Verse zu fassen, auch, Leser in den Bann zu ziehen, verlangt nach proteischen Fähigkeiten (*utque leues Proteus*, 1,761), besonders wenn all das zugleich geschehen soll. Wie es tausend verschiedene *puellae* gibt, so auch tausend verschiedene Arten von Lesern. Wenn wir den Konkretisationen von Rezipienten aller Epochen Gewicht zumessen, dann hat Ovid sein Ich zu einem wahren Proteus gestaltet, der die einen entzückt, die anderen entzürnt. Und wenn wir dies tun, sollten wir auch der Tatsache auf den Grund gehen, dass dies für jedes der vier Bücher seines erotodidaktischen Zyklus in unterschiedlichem Maße gilt.

Welche Rolle(n) also spielt das Ich in Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris*? Und welche Rolle(n) bietet es dem – explizit und implizit – angesprochenen Du an? Im Folgenden werde ich versuchen, diese Fragen zu beantworten und anhand exemplarischer Einzelstellen das Wesen von Ovids literardidaktischer Kommunikation nachzuzeichnen.

III.2 Die Ausgangssituation: *Ars* 1,1–40

***Ars* 1,1f.**	
SI QVIS in hoc artem populo non nouit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet.	Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dies lesen und nach Lektüre des Gedichts gelehrt lieben.

Bereits im Eröffnungsdistichon impliziert Ovid die zwei Rollen, die er sein Ich in der Folge spielen lässt, wobei er sie zugleich miteinander verflicht: Dichter und Lehrer. Formuliert ist das über die entsprechend komplementäre Funktion des expliziten Adressaten – Leser (*legat*) und Schüler (*non nouit* → *doctus*). Genau genommen sind die Adressaten sogar als Voraussetzung gedacht: Ihre Selbsterkenntnis eigener Unkenntnis ist die Bedingung für die Lektüre, in welcher das Gedicht erst seine Existenzberechtigung erhält. In einer Überlieferungsvariante des Textes besteht darin simultan die Erweckung des Ich: *me legat et lecto carmine* – diese Formulierung verschränkt (im Grunde typisch ovidisch) Dichter und Werk chiastisch zu Einem; nicht zufällig, meine ich, hat sie viele produktive Rezipienten fasziniert.[1773] In der Tat, *Ars* und *Remedia* sind das Ich insofern, dass sie nichts weiter als seine Sprechakte darstellen, wenn wir so wollen: Lehrermonologe, die – anders als eine Erzählung, die unabhängig von der Narration als (mythisch/historisch ‚reale') Geschichte denkbar ist – nichts sind als Äußerung dieses Ich. Diese Unmittelbarkeit der Aussage hängt zudem daran, dass sich der *praeceptor amoris* (1,17) zugleich als *Naso* vorstellt (vgl. III.4); und sie wird verstärkt dadurch, dass Ovid sein Du nicht genretypisch als eine konkret identifizierte Person definiert, sondern als potenziell jeden umfassendes *quis*[1774] – potenziell, und so beginnt hier das Gespräch darüber, ob wir Leser dieser *(ali)quis* sein wollen.

[1773] Es beruhen sogar alle zitierten Beispiele unserer Rezeptionsgeschichte auf ihr, nämlich II.3.2.4 der *Facetus*; II.4.1.1 sowie II.4.2 in italienischen Übertragungen; II.4.3.3 Laurier mit seinen niederländischen und deutschen RDen; II.5.1.2 Oresteo; II.5.1.3 die Franzosen Renouard, DuFour de la Crespelière; II.5.2.1 der Engländer Dryden.

[1774] Vgl. Wellmann-Bretzigheimer 1981, 1: „Gleich das erste Distichon läßt den Lehrer in einer Art auftreten, die den Lehrdichtungen der Altmeister fremd ist: Er wirbt um Schüler wie ein Sophist mit seinem ἐπάγγελμα, treibt Buchreklame, wie wir sie heute in Form des Klappentextes kennen."

Von der Tradition des Lehrgedichts, über einen Adressaten einen exklusiven Leserkreis anzusprechen, verabschiedet sich der *praeceptor amoris* damit kurzerhand. Unter der *pax Augusta* dürfte sich die potenzielle Leserschar für Literatur vergrößert haben,[1775] und Untersuchungen wie die von Rosati 2014 haben ergeben, dass Ovid bewusst diesen größeren Kreis, im Sinne eines „general reader"[1776] ansprechen wollte, womit er eine epochemachende Neuerung einführte (II.2.2 und II.2.4). Dies expliziert er an vorliegender Stelle auch klar gegenüber der elegischen Tradition, in der sein bisheriges Schaffen stand; ihre Grenzen hatte er in den *Amores* bereits in jene Richtung verschoben[1777] und sie werden nun aufgesprengt: „[H]e will write for the context of the capital city, not in the half-Greek, half-Roman world traditional to Latin elegy".[1778] Dass dieses Ziel des Ich-Sprechers nicht auf Kosten literarischer Ästhetik gehen soll, verdeutlicht die Charakterisierung seiner *ars*, die in sich Lebensbezug und Literarizität vereint, via folgender Leitmotive:[1779] Schifffahrt und Streitwagen (*Ars* 1,3–8) sind einerseits konkret, sehr gegenständlich zu begreifen als erlernbare Techniken und andererseits klare Anschlüsse an Topoi der (Lehr-)Dichtung vor Ovid; entsprechend organisiert er mit ihnen im Fortgang Lehrgang und Dichtung zugleich.[1780] Auf gleiche Weise funktioniert die Werkgliederung in 1,35–40 als Verflechtung der didaktischen[1781] Planung mit der literarischen via einschlägige poetische[1782] Topoi. Dass der Ich-Sprecher insofern ein *poeta doctus* ist, bekräftigt die Assoziationen, die *doctus amet* in 1,2 geweckt hatte: Bereits dort ist dieser eigene Anspruch formuliert und damit die Ankündigung, dass wir über die reine Handlungsanweisung hinaus Nutzen zu erwarten haben, nämlich durch literarischen Genuss. Entsprechend können die Adressaten sich auch in doppelter Hinsicht auf seine Erfahrung verlassen, auf seine Praxis sowohl in Liebe (*usus, uera*) als auch Liebesdichtung (*uati, canam*):

***Ars* 1,25–30**	
non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, nec nos aeriae uoce monemur auis, nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis. Vsus opus mouet hoc: uati parete perito; uera canam. coeptis, mater Amoris, ades.	Nicht werde ich vorgeben, Phoebus, mir seien von dir gegeben meine Künste; / auch nicht wird mir etwas durch den Ruf der Vögel in der Luft vorhergesagt; / auch nicht sind mir erschienen Clio und Clios Schwestern, / während ich das Vieh hütete in deinen, Ascra, Tälern. Aus der Praxis speist sich dieses Werk. Gehorcht dem erfahrenen Dichter; / Wahres werde ich singen. Dem Vorhaben, Mutter Amors, steh bei.

Nachdem die Kontaktaufnahme mit den Adressaten an den Anfang gestellt war, ist das restliche Proöm der Installierung einer verlässlichen Ich-Stimme gewidmet. Wesentlich stärker als Vergil und auch als

---

[1775] Vgl. Citroni 2009, insb. 18–22. Zum Bewusstsein für den „general reader" auch bei römischen Autoren vor Ovid siehe McCarthy 2019, insb. 3–10.

[1776] Rosati 2014, 56 über Statius und seine Zeit: „The removal of an audience not rigidly selected was the necessary condition for the production of a poetry able to meet the cultural needs of a new social elite, desirous of cultural distinction but unfit for the standards required by Horace's and even Catullus' Callimacheanism. [... T]he invention, by Ovid, of the 'general reader' as his direct recipient paved the way for a kind of poetry no longer requiring the mediation of an educated, exclusive elite."

[1777] Vgl. e. g. Diez 2021, insb. 46f.

[1778] Hollis 1977, 31, der noch anfügt, dass besonders Buch 1 diese römische Färbung erhält.

[1779] Vgl. dazu u. a. Dimundo 2003, 33.

[1780] Siehe e. g. 1,31–34; 51; 263–278; vgl. Hollis 1977, 40: „The two standard figures in the *Ars* for the poet's progress in his task are a chariot and a ship".

[1781] Vgl. Dimundo 2003, 47.

[1782] Anm. 1772.

Lukrez prägt Ovid seine einleitenden Gedanken als Äußerung eines präsenten Ichs.[1783] Gerade die Verse 1,25–29 fallen ins Auge, in denen Ovid sein Vorhaben in die Tradition einschreibt und ihr zugleich eine Absage zukommen lässt. Seine Inspiration verdanke der *praeceptor amoris* nicht Apoll, nicht einer Vogelschau und ebenso wenig – in Anspielung auf Hesiods *Theogonie* und Callimachus' *Aetia*[1784] – den Musen, sondern allein eigener Erfahrung; in gewisser Weise nähert er sich damit Prosa-Lehrschriften wie Ciceros *De officiis*[1785] (vgl. dort 1,1), der mittels seiner realen Vita – anders als beispielsweise Vergil[1786] – glaubhaft jahrelange Erfahrung im Sujet behaupten konnte. *Ars* 1 betont folglich abermals die Personalunion der beiden Rollen des Ich, die ein Lehrgedicht in sich vereinen muss; im selben Moment werden durch diese Hervorhebung die zwei Masken sichtbar, die sich der Lehrdichter überstreift: Einerseits muss er sein Ich als Experte der zu lehrenden *ars* profilieren; als textuelle Figur tritt er andererseits in der Nachfolge berühmter Personae als Dichter (*uates*) auf; *uati parete perito* (1,28), der Gleichklang unterstreicht, worum es geht: Hier ist nicht ein aus mystischer Quelle inspirierter, sondern ein handfest geübter Dichter am Werk – nur, geübt worin? Im Verfassen von Liebesgedichten oder in Liebesdingen selbst? Für Rezipienten wie Laurier (und dessen RDe, II.4.3.3) stand außer Zweifel: Gemeint ist mit *usus* der reale Lebenswandel, der den *amator* zum Liebesexperten gemacht hat, und darüber hinaus die uns nahegelegte Anwendung im selben Sinne. Dies ist ein Gedicht zum Gebrauch, so empfinden es Leser bis heute (u. a. Chris Martin, II.6.2.3), wenn sie *usus opus mouet hoc* lesen. Zugleich ist diese Verknüpfung an die reale Welt fragil, denn zwar ist das Ich als „Naso" mit dem historischen Autor identifiziert (*Ars* 2,744; 3,812), doch hatte „derselbe" Naso als *poeta-amator* der *Amores* (für uns Leser die einzige Quelle für Nasos Erfahrung) bereits klargestellt: *exit in inmensum fecunda licentia uatum, / obligat historica nec sua uerba fide*[1787] (*Am.* 3,12,41f.; zur Thematik genauer: III.4). Insofern klingt für den vorgebildeten Leser das gravitätische *uati*, spondeisch akzentuiert inmitten der übrigen Daktylen und durch die prägnante Hephthemimeres herausgehoben, das den *praeceptor amoris* als verlässlichen Dichter-Lehrer vor Augen führen soll, je nach Erwartungshaltung des Lesers ironisch. Und je nach seiner Erwartungshaltung kann er die Absage an Apoll nicht nur als Absage an Fiktion, sondern auch als Seitenhieb auf das politische Establishment deuten. Schließlich ist Apoll einer der für Augustus besonders wichtigen Götter,[1788] der nun ausgespielt wird gegen Venus, deren Hilfe das Ich erbittet (ein Fiktionalitätsmarker?). Auch sie ist eine für Augustus zentrale Gottheit, Stammmutter des julischen Geschlechts, aber als Göttin der Liebe steht ihr Name zudem metonymisch für Sex und sie als Ehebrecherin mit Mars in schwierigem Verhältnis zu Augustus' Moralreformen, wie im Folgenden öfter anklingt, vor allem natürlich *Ars* 2,539–592 (vgl. II.2.1; II.5.1.4 zu Heywood). Deutlich kollidiert dort ihre freizügige Art mit dem ehegesetzestreuen ‚Denunzianten' Apoll; und auch in Buch 3 wird mit diesem Kontrast gespielt, wenn Venus den *praeceptor* zu Rat für Sex drängt, wobei dieser kurz darauf nochmals betont, Apoll helfe in diesem Fall wenig (*Ars* 3,769f. resp. 789f.). Dass Vergil, mit den *Georgica* Ovids direkter Vorgänger, sein Lehrgedicht als hochpolitisch gestal-

---

[1783] Lukrez hat die erste Person in Vers 24; 25; 25; 26; 41; 42; 52; 55; 55; 58; 60 von *De rerum natura* 1, Vergil nur in 5; 12; 41 der *Georgica* 1 und in der *Ars amatoria* 1 sind es folgende Verse: [2;] 7; 7; 8; 8; 9; 17; 17; 17; 21; 21; 23; 23; 24; 24; 24; 25; 25; 25; 26; 26; 27; 28; 30; 33; 33; 34; 39 (vgl. Statistik in IV.2).

[1784] Vgl. Hollis 1977, 36.

[1785] Vgl. Gibson 2009, 102; ders. 1997; Sharrock 2005b, 252f. mit Anm. 252.

[1786] Vgl. Volk 2002, 163.

[1787] „Es geht ins Unermessliche die produktive Zügellosigkeit der Dichter, / und es bindet keine historische Treue ihre Worte."

[1788] Kimmel 2014, 49; vgl. zum Götterapparat der *Ars* knapp, aber instruktiv Wellmann-Bretzigheimer 1981, 28–32.

tet hatte,[1789] legt eine entsprechende Erwartungshaltung für die *Ars* nahe. Bei all dieser Aufladung mit literarischer und politischer Motivik, mit Faktualitätsbeteuerung und Fiktionalitätsmarkern, ist es also an uns zu entscheiden, welche Art von Wahrheit wir erwarten, wenn der *praeceptor* in 1,30 *uera canam* ankündigt: exakt zutreffenden Liebesrat, in der Realität anwendbar; oder zutreffende Aussagen über das jeweils Besungene? Falls Letzteres gemeint ist, müssen wir diese Wahrheit vielleicht erst selbst interpretativ „ent-decken" – *sub falso tegmine vera latent*, wie Theodulf meinte (III.1).

Für eine Entscheidung wird konstitutiv sein, ob der folgende Rat für den Leser von Relevanz sein kann. Sollte das, was nun folgt, nicht nur für den *praeceptor amoris „usus"* sein, sondern auch für den Leser (vgl. Juan de Mena, II.4.2),[1790] so wird dieser nach einem Kommunikationsangebot über die Erotodidaxe hinaus suchen – aus dem *usus* wird *lusus*. Solche weiteren Kommunikationsebenen können poetologische und politische Fragestellungen thematisieren, aber sie können auch eigene Erotodidaxe betreiben. Ovids Idee, danach sieht es für mich aus, war es, ein Konstrukt zu schaffen, das den Leser unterhält, in dem aber auch Motive elegischer Liebe zu einem Gegenentwurf zur real herrschenden Sexualmoral fortentwickelt und umgebaut werden (dazu genauer im Folgenden). Je nach Buch, teils je nach Thematik, verlagert sich dabei der Fokus; aber stets ist in der jeweils behandelten Motivik das größere Ganze der römischen Literatur und Gesellschaft mitgedacht. Beide Masken, der *uates* und der *doctor amoris*, sollen und sollen nicht eine Einheit bilden. Nur wenn wir die Personalunion akzeptieren, zerfällt der Text nicht in eine sinnlose Parodie, bei der sich der implizite Autor über einen zum Scheitern verurteilten Liebesunterricht lustig macht (vgl. II.2.2 zu Achilleus Tatios; II.4.3.4 zu John Donne); nur wenn wir die Spannung spüren, mit der die Persona des *uates* hinzieht zum realen Autor und die des *doctor* nach innen in eine textinterne Kommunikation, können wir beim Lesen dieselbe Spannung auf uns spüren: *Discipulus*[1791] – *lector*, auf welche Ebene wollen wir uns begeben? Am Ende auf alle zugleich?

Der entscheidende Unterschied zu Ovids direkten Vorgängern ist also: Die textinterne Pragmatik jener Werke funktioniert autark; ein Ich spricht ein als historisches Individuum identifiziertes Du an und unterrichtet es. Dieser Adressat unterscheidet sich vom impliziten Leser, der Teil ist einer größeren Leserschaft, welcher das Buch durch die Veröffentlichung gegenübertritt. Und der Autor seinerseits wird zum Lehrdichter erst via göttliche Inspiration, was als Literarizitätsmarker eine gewisse Distanz aufbaut. Diese Distanz zwischen Text und Realität reißt Ovid ein, indem er behauptet, göttliche Inspiration sei dank der Lebenserfahrung nicht vonnöten gewesen: *uates-doctor* = impliziter Autor = realer Autor[1792] (dazu genauer: III.4 zu *Ars* 2). Auf der anderen Seite des Kommunikationsmodells wird dieselbe Personalunion behauptet – schließlich nehme der reale Leser die Lektüre dieser Liebeslehre auf, um die Rolle des (textin-

---

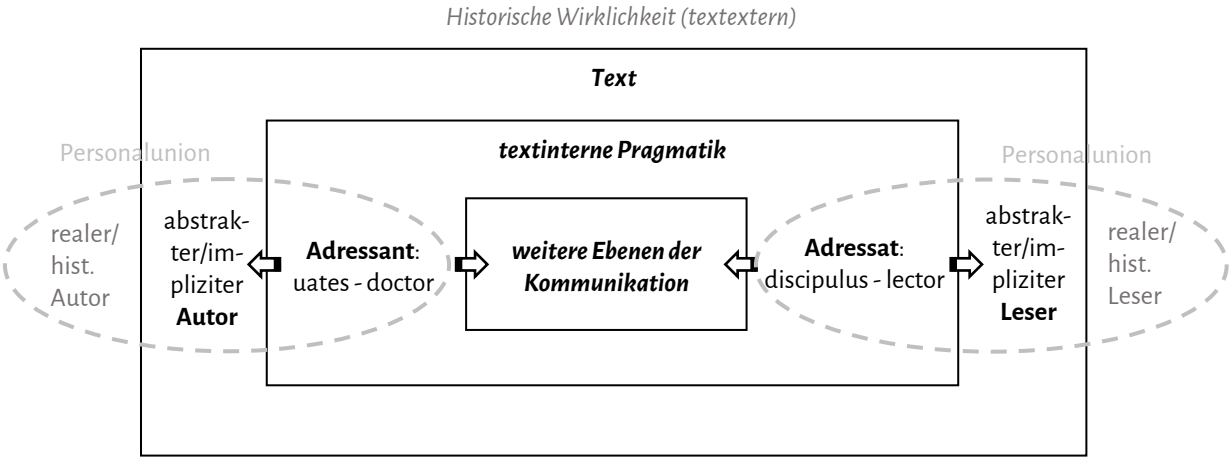
[1789] Vgl. Toohey 1996, 165, der sich m. E. allerdings in der Annahme täuscht, Ovid habe mit dem Buch keine breite Öffentlichkeit gesucht (165f.).

[1790] So geht z. B. James 2008, 139f. davon aus, dass der Rat für Kenner der Liebeselegie sinnlos ist.

[1791] Zur Benennung vgl. Servius, *Comm. in Verg. Georg. Prooem.* (129, 9–12): *et hi libri didascali sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit, sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium.* Ich vermeide die naheliegenden Begriffe *praeceptor* oder *magister (amoris)*, da sie von Ovid und in der Folge in der Forschung austauschbar für sein Lehrgedichts-Ich per se gebraucht wurden und werden (für *doctor* vgl. *obsceni doctor adulterii*, *Trist.* 2,212).

[1792] Dass Ovid in seiner Lehrdichtung mit unterschiedlichen, wechselnd zuverlässigen Ich-Instanzen arbeitet, wurde auch an den *Fasti* erarbeitet, zu deren Erschließung *qua natura* des Gedichts narratologische Ansätze noch naheliegender sind als bei der Erotodidaxe. Vgl. Newlands, Carole: *Playing with Time. Ovid and the "Fasti"*, Ithaca 1995; dies.: *Ovid's narrator in the Fasti*, Arethusa 25.1/1992, 33–54.

ternen) Schülers zu erfüllen:[1793] *discipulus-lector* = impliziter Leser = realer Leser (vgl. die Auseinandersetzung mit diesem behaupteten Realitätsbezug in der Exildichtung in II.2.1).



III.3 *Ars amatoria* 1

Der Beginn der eigentlichen Didaxe ist sprachlich so gestaltet, dass das Werk als Kommunikation vom Ich zum Du etabliert wird; deutlich mehr als an vielen anderen Stellen erfolgt vor allem in 1,41–66 die explizite Anrede an die 2. Person Singular (siehe die Graphik in IV.2). Ovid bedient hier prototypisch die Möglichkeiten eines instruierenden Lehrgedichts. Dessen imperative Struktur bedingt eine ständige Zugewandtheit an den Adressaten der Lehre, die durch die 2. Person besonders unvermittelt wirkt: „Tu dies", „vermeide das" – derlei Anreden forcieren die Identität von textinterner und textlicher Kommunikation, da sie dem Leser die Identifkation mit dem Adressaten nahelegen.

***Ars* 1,41–50**	
dum licet et loris passim potes ire solutis, elige cui dicas 'tu mihi sola places.' haec tibi non tenues ueniet delapsa per auras; quaerenda est oculis apta puella tuis. scit bene uenator, ceruis ubi retia tendat; scit bene, qua frendens ualle moretur aper. aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos, nouit quae multo pisce natentur aquae. tu quoque, materiam longo qui quaeris amori, ante frequens quo sit disce puella loco.	Solange es möglich ist und du ungezügelt umherstreifen kannst, wähle eine aus, um ihr zu sagen: „Du alleine gefällst mir." Diese wird zu dir nicht herabgeschwebt kommen durch die feinen Lüfte; / suchen müssen deine Augen ein passendes Mädchen. Es weiß genau der Jäger, wo er für Hirsche die Netze spannen soll; er weiß genau, in welchem Tal sich das grunzende Wildschwein findet. / Den Vogelfängern [ist] bekannt das Strauchwerk; wer die Angel auswirft, / kennt sich aus, welche Wasser von viel Fisch durchschwommen werden. / Du auch, der du Material für lange Liebe suchst, / lern zuvor, an welchem Ort die Mädchen zahlreich sind.
Einerseits wird hier die für *Ars* 1 zentrale Jagd-Motivik[1794] etabliert (II.3.3.3 zu Ruiz; II.4.3.4 mit II.4.4; II.5.3 Kierkegaard; II.7 Fazit). Allerdings verknüpft der *praeceptor* das „Aufspüren" zugleich mit der vorausgesetzten Bedingung, dass der	

[1793] Aus diesem Grund scheint mir auch die Unterscheidung, die Sharrock 1994 vornahm, ungenau. Sie definierte einen textinternen „Reader" und einen textexternen, also impliziten „Reader" für die *Ars amatoria* (ebd., v. a. 7f.). Dies mag für ein informierendes Lehrgedicht funktionieren, lässt jedoch die wichtige Rolle außer Acht, welche beim instruierenden Typus (wie es die *Ars* ist) die Anweisungen spielen, die dem „Leser" als quasi-handelnder Schülerfigur ein ganz eigenes Gepräge geben, das über einen reinen Leser hinausgeht.

discipulus auf der Suche nach „passendem Material für lange Liebe" ist (*apta*, 44; *materiam longo [...] amori*, 49). Dass *longus amor* ein Verhältnis durchaus mit emotionaler Komponente – und nicht als rein körperliches Abenteuer – umreißt, belegen die im Kommentar von Dimundo genannten Parallelstellen in weiteren ovidischen *carmina amatoria*.[1795] Die Rezeptionsgeschichte freilich lehrt uns, dass dieser Hinweis gerne überlesen und die *Ars* insgesamt als bloßer Ratgeber für schnellen Sex konkretisiert wurde (vgl. u. a. zum *Pamphilus* II.3.2.4; Fuscus II.5.1.4; die PUA-Szene II.6.2.3; Fazit II.7). Andererseits betont das technisch anmutende *materiam* (59) den Vorsatz, Gefühle möglichst durch Verstand zu ersetzen – was Ovid u. a. die Romantiker (II.5.2.3) vorgeworfen hatten. Zugleich können wir die *materia* als rhetorischen Terminus auch poetologisch lesen: Mit dem *discipulus* ist ebenso der *uates* auf der Suche nach Stoff für die Beschreibung einer länger andauernden Liebe.

Auch die folgende Verortung in Rom, der Hinweis auf die verschiedenen Geschmäcker, die dort bedient würden, sowie die verschiedenen Ziele, die man verfolgen könne, – nämlich kurze und längere Liebeleien (*Ars* 1,91f., vgl. II.7) – unterstreichen den Realitätsbezug, der den Leser als Schüler ‚ins Boot holen' soll. Doch genau diese Personalunion von Adressat und Leser wird durch den Inhalt der Erotodidaxe in Frage gestellt;[1796] dies wird bereits bei *dum licet* etc. ersichtlich, das auf einen Adressatenkreis ungebundener und damit zumeist junger (sowieso männlicher) Erwachsener hindeutet,[1797] was sich freilich nicht mit der Leserschaft des Buches decken muss. Für alle, die sich nicht angesprochen fühlen, wird hier die Tür aufgestoßen für eine distanzierte Lektüre; die starke „Du"-Färbung erhält somit gegenteiligen Effekt: Der Leser wird – als säße er im Theater oder Circus! – zum Beobachter einer quasi-szenischen Darstellung des Unterrichts, *spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae* (1,99). Die adversativ motivierte Paraphrase von *Ars* 1,135–162 bei Gosson (II.4.3.4) basiert auf dieser Ambivalenz zwischen einer Konkretisation als ernsthafte Erotodidaxe versus literarisches Spiel. Offenbar hat Gosson das Beispiel aus Ovid gewählt, weil er in den *praecepta* tatsächlich skandalöse Verführung zu oberflächlichen Liebeleien vorliegen sah; er affirmiert den Realitätsbezug durch den aktualisierenden Verweis auf zeitgenössische parallele Zustände. Gossons verknappende Nachbildung möchte die Absurdität solcher Anbandelei herausstellen, indem des *praeceptors* Anleitung zum angeprangerten Verhalten auf ‚Regieanweisungen' für Schauspieler der Liebe reduziert wird. Gleichzeitig macht er sich zu Nutze, dass bereits im AD eine Situationskomik der dargestellten Szenen angelegt ist, die ein ‚Lachen über' den Liebesanfänger ermöglicht, der seine ersten Flirt-Schritte geht (vgl. II.6.2.4 zu Terry, der genau diesen Verfremdungseffekt abzumildern versucht).

In diesem „Lachen über" tut sich eine Beobachtungsebene auf, die der Text solchen Lesern anbietet, die sich nicht mit der Rolle des *discipulus amoris* begnügen. Von dieser Ebene, die Teil der Kommunikation von (abstraktem) Autor und (abstraktem) Leser ist, erscheinen die geschilderten Szenen dann nicht mehr als direkt, sondern nur indirekt an den Leser gerichtet; ihre Aussage ist implizit und muss erschlossen werden. Insofern nähern sie sich den mythologischen Exempla und anderen Erzählungen an; sie werden zu ‚Geschichten', anhand derer der Autor eine Botschaft an den Leser sendet, vorbei an *uates-doctor/ discipulus-lector* beziehungsweise via deren Verhalten.[1798] Tatsächlich können sie mehr oder weniger zu „Geschichten" werden, genauer: Sie können sich im Rezeptionsakt konkretisieren als Geschichten, die in

---

[1794] Vgl. Dimundo 2003, 54.

[1795] *Am.* 1,6,5; 3,10,42; *Rem.* 268; 543; siehe Dimundo 2003, 55.

[1796] Vgl. James 2008, 139f.

[1797] Vgl. Dimundo 2003, 52 mit Anm. 116.

[1798] Vgl. die „ironische Kommunikation" in Erzählungen nach Martínez/Scheffel 1999, 101: „In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt." Der Effekt muss nicht Humorisierung sein, gerade bei Ovid beobachten wir, dass die Präsentation einer bestimmten Verhaltensweise auch als Anregung zur Reflexion gestaltet sein kann (siehe die folgenden Ausführungen).

einem weiteren Sinne „erzählt“[1799] werden, denn sie beinhalten jeweils aufeinander aufbauende Handlungselemente. Bei näherer Betrachtung können wir drei solcher impliziter Geschichten unterscheiden:

- uates-*Geschichte*:

  „Though not narrative in any real sense, a didactic poem does to a certain extent tell a story: the story of its own coming into being as a poem“.[1800] Im Rahmen seiner genre-typisch ausgeprägten „poetischen Selbstreflexivität“ („poetic self-consciousness“, siehe III.1.2) thematisiert ein Lehrgedicht (und Ovid macht hier keine Ausnahme) konstant die eigene Entstehung, was reziprok mit einer präsenteren Ich-Stimme zusammenhängt. Aus der Summe solcher explizit metapoetischen Aussagen kann der Leser eine (fiktive) Genese des Werks rekonstruieren.

– *uera canam* (1,30): Durch das Futur I wird der Eindruck erzeugt, wir wohnten dem Schöpfungsakt des Gedichtes direkt bei, als entstünden Dichtung und Lehre erst in dem Moment, in dem wir sie rezipieren. Diese starke „poetische Simultaneität“, die ihre Wurzeln in der mündlichen Tradition hat (III.1.1), ist somit topisches Element und Instrument der Ebenenverschmelzung zugleich.
– *finiturus eram, sed sunt …* (1,755): Die angeblich spontane Planänderung suggeriert ebenfalls, dass die *Ars amatoria*, einer realen Unterrichtssituation ähnlich, erst vor unseren Augen entsteht. Allerdings provoziert das Imperfekt an dieser Stelle, anders als das Futur I in 1,30, dass unsere Aufmerksamkeit zugleich auf den Prozess der Lehrgenese gelenkt wird: Der Rückblick auf den obsolet gewordenen Plan kann im *discipulus* Vertrauen auf die Umsicht des Lehrers wecken oder Unsicherheit bezüglich dessen Kompetenz – oder sie bringt den Adressaten dazu, sich aus dieser textinternen Pragmatik herauszubegeben und eine Beobachtungssituation einzunehmen. Auf dieser Meta-Ebene eröffnen sich Fragen danach, ob es überhaupt möglich ist, Liebe einzufangen, in Herzen wie in Versen (siehe III.1.3 die kurze Interpretation der Passage), ob Literatur etwas lehren kann und wie es um ihr Verhältnis zur Realität bestellt ist. Wir werden sehen, dass der übrige erotodidaktische Zyklus noch intensiver Gebrauch von derlei Distanzierungsimpulsen – andernorts würde man sie „Verfremdungseffekte“[1801] nennen – macht.

[1799] Eine grundlegende Definition für die „Erzählung“ geben z. B. Schmeling/Walstra 1997, 517: „Ausschlaggebend für die Zuordnung ist allein das Vorliegen der elementaren Struktur der ‚Narrativität‘ (des ‚Erzählerischen‘); deren Grundkomponenten, ein Erzählsubjekt (Erzähler) und das von ihm Erzählte (Geschichte bzw. histoire, Plot), sind strukturell durch den Akt des Erzählens und seine formalen und stilistischen Komponenten verbunden, wobei das Erzählte aufzufassen ist als eine zeitlich organisierte Handlungssequenz, in der mindestens eine Figur einen dynamischen Situationswechsel erlebt.“ Derartige Strukturen sind nicht an reine Erzähltexte gebunden; man kann sie auch in anderen Genres identifizieren. In der Germanistik findet man zahlreiche neuere Arbeiten mit ähnlichem Ansatz, subsumiert unter dem Stichwort „transgenerische Narratologie“. Deren „Hintergrund ist die Erkenntnis, dass Erzählen und Erzählstrukturen nicht, wie oft angenommen, auf epische Zeichensysteme begrenzt sind“, so Muny 2008, 17. Dadurch können Texte auch als narrativ eingeordnet werden, wenn ihre Handlung nicht durch eine Vermittlungsinstanz, sondern eben unvermittelt präsentiert wird (ebd. 18).

[1800] Volk 2002, 40.

[1801] Hier nur eine Fußnote kann die folgende Beobachtung sein: Es wäre interessant, Ovids Lehrgedichte und das moderne „Epische Theater“ (Brecht, Claudel, Wilder…) zu vergleichen. Denn dessen Charakteristika (vgl. bspw. Platz-Waury 1999, 223–239) weisen überraschende Verwandtschaft zu *Ars/Remedia* auf: starke Didaktisierung; Figurenfülle; Verfremdung; Abspaltung einer kommentierenden Ebene; eine prominente Spielleiter-Figur, die einzelne, in sich geschlossene Szenen erläuternd verknüpft; wichtige Beziehung zwischen Bühne und Publikum (Trennung wird aufgehoben). Diese beiden so fernen Literaturformen stehen sich tatsächlich erstaunlich nahe.

- schola-*Geschichte/-Drama:*

  Während bei der *uates*-Geschichte durch Rückschau auf die Werkgenese tatsächlich erzählte Passagen vorkommen können, gibt es bei der *schola*-Geschichte keine aus stilistischer Sicht narrativen Strukturen im engeren Sinne; doch gibt es eine Handlung, die sich der Leser erschließen kann, ähnlich wie sich in einem Theaterstück der Plot entfaltet: „[T]he poem's didactic intent is part of what might be called a little intra-textual drama, in which the speaker of the text teaches a student or students by means of the poem itself."[1802] Je mehr sich der Rezipient auf eine Beobachtungsebene begibt und die Identifikation mit dem *discipulus* von sich weist, umso mehr gewinnt die Unterrichtssituation Konturen als Theaterszenen, in denen ein *doctor amoris* einen *discipulus* in der Liebe unterrichtet. Der Rollentext des *doctor* liegt uns quasi vollständig vor; die Reaktionen des *discipulus* fehlen meist, lassen sich jedoch rekonstruieren – oder sind in Rückfragen des *doctor* angelegt (nach dem Schema: *quid tibi praecipiam de Bacchi munere, quaeris?*, *Rem.* 803). Die imaginäre Anwesenheit des *discipulus* als Angesprochener führt also, wenn wir uns mit diesem „Du" nicht identifzieren, zu dem Gefühl, einer Art Theaterstück beizuwohnen. Dieser Eindruck ist, wie bereits konstatiert, in instruierenden Lehrgedichten besonders stark, da die im Imperativ geäußerten Anweisungen einen Adressaten stärker konturieren, als es ein informierender Text tut.[1803] So entfaltet sich szenisch die Unterrichtssituation vor unseren Augen, das ‚Lehrgespräch' zwischen einem hörbaren Lehrer und einem darauf reagierenden Schüler. Gerade wenn wir uns vor Augen führen, dass Dichtung in Theatern vorgetragen wurde,[1804] können wir meines Erachtens gar nicht umhin, den Aspekt der Theatralität auch bei der Erforschung von Ovids Erotodidaxe zu berücksichtigen. Anhaltspunkte der Analyse können sein:

  – *Sprachstilisierung*: Wie stark enthält der Monolog des *uates-doctor* Elemente gesprochener Sprache, also kurze Sätze, (emphatische) Wortwiederholungen, Correctiones, Ausrufe, Interjektionen etc.? Diese lassen ihn als *dramatis persona* lebendig werden. Gleiches gilt für Vokabular, das für Unterrichtssituationen typisch ist. Es ist klar, dass Ovid hier deutlich um Lebendigkeit seines *praeceptor amoris* bemüht ist.[1805]
  – *Figurenstilisierung*: Aus der Sprachstilisierung sowie aus dem vorgeschlagenen Verhalten in bestimmten Situationen (frequentierte Orte, Kleidung, Antizipation und Reaktion auf Basis welcher Erfahrungswerte) erwächst eine indirekte Charakterisierung des *uates-doctor* respektive des *discipulus-lector*. Sie können beispielsweise wirken wie ein Standard-Typus der römischen Komödie oder aber individuellere Züge erhalten.[1806] Entsprechend variiert, ob sie als direkte Repräsentanten von Autor respektive Leser im Text fungieren können oder tendenziell nicht.

[1802] Volk 2002, 37; vgl. Sharrock 2005: Viele Lehrgedichtspassagen sind „altamente drammatiche".

[1803] Toohey 1996, 2 meint sogar: „It is the implied presence of the student, our adressee, which turns the merely informative into the instructive." Ich bin jedoch der Ansicht, dass die Kausalität in diese Richtung nicht zwingend ist: Es ist ebenso ein Lehrgedicht vorstellbar, das bei stetiger Anrede an den *discipulus* dennoch auf Information abzielt. Umgekehrt führt der instruierende Typus zwingend zu stetiger Hinwendung in imperativen Strukturen, selbst wenn diese möglichst unpersönlich als Konjunktiv o. ä. in der dritten Person gestaltet sind (vgl. Gibson 1997).

[1804] Ziolkowski 2005, 19: „His poems were performed at the theatres, where they were recited to the accompaniment of music and dance." Dies verleiht der Rezeption derjenigen Passagen, in denen sich der *discipulus* im Theater oder Circus aufhält, natürlich besondere Spannung zwischen Literatur und Realität.

[1805] Vgl. die rhetorische Frage und den emotionalen Ausruf in *Ars* 1,739–741, um nur ein Beispiel zu nennen.

[1806] So Sharrock 2005a, 63 über die *Ars*: „[A]lcuni dei personaggi sembrano venir fuori dalla tradizione della comedia romana." Und Watson 2007, 337 identifiziert den Liebeslehrer bei Ovid mit dem Typos des Schwindler-Lehrers:

– *Figurenkonstellation → Geschichte/Geschehen*: In welchem Spannungsverhältnis von Kräften befinden sich die (beiden) Figuren, in welcher „Situation", wie es die Dramentheorie nennt?[1807] Sind sie handelnde Figuren oder eher passiv? Ersteres führt dazu, dass sich eine „Geschichte" entwickelt, zweiteres zum eher statischen „Geschehen".[1808] Wie wir sehen werden, legt Ovid in seinem Werkzyklus hier verschiedene Ansätze vor, im ersten Buch jedoch dominiert eine relativ konzise Geschichte einer Entwicklung (auch des jungen *amator,* s. u. „*discipulus*-Geschichte"). Dadurch, dass die *praecepta* aufeinander aufbauen, ist der Erfolg des jeweils vorhergehenden Rats, genauer: die zielführende Handlungsausführung durch den *iuuenis*, impliziert. Dadurch geriert sich die *Ars amatoria,* zumindest in Buch 1, als „a 'perfect' didactic poem, that is, one in which the teacher's teaching is immediately successful".[1809] Diese Geschichte des eigenen Fortschritts ‚erzählt' das Lehrgedicht also, gleichsam wie ein Theaterstück einen Plot übermittelt.

- discipulus-*Geschichte:*

Wie bereits angeklungen, ist mit dem Progress des Lehrer-Schüler-Verhältnisses (*schola*-Drama) der persönliche Fortschritt des *discipulus* verwandt. Dieser ist gerade in *Ars* 1 als Erfolgsgeschichte des jungen *amator* gestaltet, als chronologisch geordnete Sequenz von logisch aufeinander aufbauenden Einzelszenen, eine Neuerung gegenüber der Elegie, wie von der Forschung bereits öfter bemerkt.[1810] (Allerdings wurde dabei nicht hinreichend betont, dass hier das erste Buch gegenüber dem Rest des Zyklus heraussticht.) Auf die Vorteile einer solchen indirekten Narration weist Sharrock hin: „One of the great riches of such implied narrative is that, because it is currently unfulfilled, it can obtain a host of alternatives, dead ends, retreats and leaps. It is not bound by the normal pedestrian paths of conventional narrative realism and chronology."[1811] Vom Leser erfordert das „creative construction of narrative out of textual hints",[1812] was dem natürlichen Drang entgegenkommt, einen Plot und Figuren auch aus im engen Sinne nicht narrativen Texten lebendig werden zu lassen. Dieses ‚Kopfkino' wird erleichtert durch lebendige Szenerien, in die der *discipulus* vom Autor gesetzt wird, sowie durch stringente Reihung von Direktiven zu Handlungsketten (beispielsweise beim Triumphzug, 213–228, eben im Circus, 135–164, oder beim Gastmahl, 565–686);[1813] je weniger Abbrüche oder chronologische Umstellungen, desto klarer die *discipulus*-Geschichte. Das „Du" erhält so mehr Konturen und erweckt den Eindruck einer handelnden Figur. Dies kann für einen Leser, der sich in diesem *discipulus* wiedererkennt, zu stärkerer Identifikation führen. Bei der sukzessiven Folge von nahtlos aufeinander aufbauenden *praecepta*, die *Ars* 1 bilden – genauer Verse 1–722 (vgl. die Struktur der *Ars amatoria* im

---

„[T]he speaker of Ovid's *Ars amatoria* is patterned to a significant degree upon the typology of the bogus teacher"; vgl. II.2.2 zu Achilleus Tatios und II.4.3 zu John Donne.

[1807] Platz-Waury 1999, 108f.

[1808] Platz-Waury 1999, 107–109.

[1809] Volk 2002, 248.

[1810] Sharrock 2006 (inkl. der Möglichkeit, den Plot der drei Bücher tatsächlich in Form einer Erzählung nachzulesen, auf 29–39); Volk 2002, 178; 182–188; Holzberg 1998, 102; Dalzell 1996, 139; vgl. Hindermann 2009, 41f. Anm. 136, die auch in Erinnerung ruft, dass Sharrock die sich entfaltende „love story" in „Buch 1 und 2 als Roman, Buch 3 als eine Serie von Kurzgeschichten beschreibt", wohingegen ich den Wechsel auf Kurzgeschichten bereits in *Ars* 2 angelegt sehe. Wellmann-Bretzigheimer 1981, 9f. diskutiert die thematische ‚Geradlinigkeit' innerhalb der Bücher.

[1811] Sharrock 2006, 29.

[1812] Sharrock 2006, 24.

[1813] Vgl. die Perspektivierung der Gastmahlszenerie als Ich-Erzählung in Goethes *Römischen Elegien* (II.5.2.3).

Anhang IV.1) – dürfte bei vielen Leser jedoch der gegenteilige Effekt entstehen, wenn sie selbst keine *iuuenes* mehr sind und die *praecepta* Altbekanntes behandeln. Es kommt zu dem Paradox, dass eine starke Hinwendung zum Adressaten dazu führt, dass das Angebot der Identifikation mit dem Du für den Leser geschwächt wird. Trotz dieser Distanzierung ist freilich emotionale Teilhabe an den ‚Erlebnissen' des jungen *amator* möglich, genauso wie Komik, beispielsweise in Form des oben geschilderten „Lachen über" die ersten Schritte des jungen *amator*. Die Visualisierung, welche die *discipulus*-Geschichte mit sich bringt, erhöht zudem – gleich ob man sich als unbeteiligter Leser oder als *discipulus-lector* sieht – die Retention der *praecepta*, die man sich als mit Orten und untereinander verknüpfte Miniaturszenen einprägen kann, ähnlich der unter anderem bei Cic. *De orat*. 2,354 geschilderten Mnemotechnik,[1814] die heute als „Loci-Methode" bekannt ist. Es ist meines Erachtens die Kombination dieser Faktoren, die gerade *Ars* 1,1–722 in der Rezeption so präsent gemacht hat (vgl. II.7).

Kommen wir zu einer zentralen Frage: Folgt aus der Nicht-Identifizierung des Lesers mit dem *discipulus*, dass ihn das Ich des Lehrgedichts nichts lehren kann? Dies ist meines Erachtens zu verneinen, denn zunächst einmal ist diese Trennung der Ebenen nie final, Ovid hält die Kommunikation des Textes bewusst offen, indem er in seinen Text immer wieder Angebote, die *discipulus-lector*-Rolle neu anzunehmen, einflicht.

***Ars* 1,271–278**	
uere prius uolucres taceant, aestate cicadae, Maenalius lepori det sua terga canis, femina quam iuueni blande temptata repugnet; haec quoque, quam poteris credere nolle, uolet. utque uiro furtiua Venus, sic grata puellae; 275 uir male dissimulat, tectius illa cupit. conueniat maribus ne quam nos ante rogemus, femina iam partes uicta rogantis aget.	Im Frühling schweigen eher die Vögel, im Sommer die Zikaden, vor dem Hasen flieht [eher] der mänalische Hund, / als dass eine Frau, der ein junger Mann Avancen machte, ablehnt; auch diejenige, von der du glaubst, sie wolle nicht, wird wollen. Wie dem Mann heimlicher Sex zusagt, so auch dem Mädchen; der Mann verbirgt es schlecht, versteckter begehrt sie. / Einigte man sich unter den männlichen Wesen, dass wir keine zuerst ansprechen, / schon wird die Frau, besiegt, die Rolle desjenigen, der anspricht, spielen.
Nach dem poetisch aufgeladenen Beginn, der abermals die Jagdmetaphorik aufgreift, bleibt 273 recht unpersönlich, *iuuenis* und *femina* werden in der dritten Person behandelt, sodass der Imperativ Singular in 274 eine notwendige Rückbindung an den Adressaten darstellt. Die folgenden Ausführungen sind ihrerseits in einem Tonfall gehalten, der fast schon wissenschaftliche Neutralität suggeriert, was die Objektivität der geäußerten ‚Fakten' unterstreicht. Doch diese theoretisierende Sprechweise birgt die Gefahr, die unterrichtliche Kommunikation abreißen zu lassen; dem begegnet Ovid, indem er den *praeceptor* in 277 ein inklusives Wir einflechten lässt, wodurch mit einem Handstreich beide Kommunikationspartner des Lehrgedichts aufgerufen und als „wir Männer" als Schicksalsgenossen emotional vereint werden. Der (männliche) Leser, der die theoretischen Überlegungen zum Geschlechterverhältnis verfolgt hat, wird also auf diesem Wege kurzerhand neu in die Rolle als *discipulus-lector* eingeladen.	

Zudem bietet selbst bei bestehender Ebenentrennung auch die Meta-Kommunikation zwischen Autor und Leser stets Reflexion über *amor* (und weitere Themen), und Ovid nutzt das Ich als Stimme, die zwischen textinterner Rolle und Assoziation mit dem Autor changiert – Selbiges ist dem Leser vorgeschlagen. Wir werden das Verhältnis von Autor und Ich in III.4 zu *Ars* 2 noch genauer beleuchten. Wir können allerdings bereits hier konstatieren, dass dem antiken Publikum Para- und Metatextualität vertraut waren;

[1814] Cic. *De orat*. 2,86/354: *itaque iis, qui hanc partem ingenii exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent, effingenda animo atque in iis locis conlocanda: sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur*. (vgl. *De fin*. 5,2 und insb. *Rhet. Her*. 3,16–22/28–37 sowie Quint. *Inst*. 11,2,18–21).

nehmen wir nur das Theater: Prolog, Epilog; Kommentarfiguren; Chor; Beiseitesprechen, Monolog. Zahlreich sind die „Dramen- und Bühnenformen, die der Existenz des Publikums nicht nur implizit, sondern auch explizit Rechnung tragen, indem eine zeitweilige direkte Hinwendung zum Publikum stattfindet."[1815] Diesem war also nicht fremd, dass die Geschlossenheit des dramatischen Kommunikationssystems[1816] durchbrochen werden kann, um direkt eine Botschaft zu vermitteln. Doch genauso war weniger explizite Vermittlung, waren weniger explizite ‚Statthalter' des Autors als zum Beispiel der terenzische Prolog-Sprecher[1817] Standard: Aöden, Rhapsoden, Dichter, die ihre eigenen Werke, oder Schauspieler, die im Theater Literatur vortrugen. Auch römische Leser waren es gewohnt, Literatur vermittelt durch eine ‚Erzähler'-Stimme zu rezipieren; denn selbst, wer für sich selbst las, las aller Wahrscheinlichkeit nach laut.[1818] Hörbar, anwesend im Moment der Lektüre war also stets eine Sprecherstimme, und das bedeutet meines Erachtens, dass eine Produktion von Literatur, die unter dieser Voraussetzung arbeitete, immer direkt zukünftige Aufführung mitdachte, dass sie für Wirksamkeit auch in Sprechsituationen, die dem Anlass des Gedichtes nicht mehr entsprachen, stilisiert sein musste. Der zukünftig Vortragende musste mit der Autorität des Autors sprechen können, ohne dieser selbst sein zu müssen. Kurzum: In ihm wird der implizite Autor leibhaftig; eine historische Person, die der Autor sein kann, aber nicht muss, übernimmt dessen Rolle – und diese Rolle ist für den römischen Leser eine gewohnte Vermittlungsinstanz. Kathleen McCarthy hat eindrücklich erarbeitet, wie Catull, Horaz und Properz (sowie Ovid, jedoch nur für die *Tristien*) genau diese Zweifachkommunikation in Gedichten aus der Ich-Perspektive produktiv einsetzten: das spannungsreiche Nebeneinander einer Sprechsituation innerhalb des Gedichts und einer für den Leser. Inspiriert von narratologischen Ansätzen identifiziert McCarthy das, was ich textinterne Pragmatik nenne, als „story", die eine Situation schildert, aus deren Anlass heraus und in der das Gedicht entsteht. Zugleich gibt es die Ebene des „discourse", in der sich das Ich an eine vom textinternen Adressaten gelöste, breitere (möglicherweise zukünftige) Leserschar richtet. Beide Ebenen existieren gleichberechtigt und keine kann es geben ohne die andere: Der *discourse* existiert, um die *story* zu erzählen; die *story* existiert, um die Themen des *discourse* zu transportieren; es gibt keine Priorität des einen über das andere.[1819] Die zwei Ebenen wiederum werden dadurch zusammengehalten, dass auf beiden das Ich mit dem historischen Autor gleichgesetzt ist. Diese Gleichsetzung ist im Grunde ein artifizielles Konstrukt, da der Autor in seinen Lesern mit ihm fremden Kommunikationspartnern in Kontakt tritt. Diese Künstlichkeit war den römischen Autoren und ihren Lesern genauso bewusst wie uns – und genau deshalb setzt die Ich-Kontinuität zwischen inner- und außertextlicher Kommunikation enorme künstlerische Produktivität frei.[1820]

[1815] Platz-Waury 1999, 61.

[1816] Man spricht hier von der „Absolutheit des Dramas", vgl. Platz-Waury 1999, 59.

[1817] Für die Komödien des Terenz ist uns jeweils ein *prologus* überliefert, der sich in Person eines Sprechers (der explizit vom Autor unterschieden ist) an das Publikum wendet und metatextuelle Angaben zu Werkgenese, Aufführungspraxis, Interpration o. ä. macht. Er ist dabei keine Figur, die noch einmal im Stück auftritt – anders als bei Plautus, bei dem *dramatis personae* den Prolog übernehmen und sich so aus dem Kommunikationssystem des eigentlichen Dramas herausbewegen (vgl. Stoessl 1972, 1172f.).

[1818] Toohey 1996, 14. Noch Augustinus stellt als besondere Eigenschaft des Ambrosius heraus, dass dieser leise, ohne mitzusprechen, lesen konnte: *sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant.* (Aug. *Conf.* 6,3/3).

[1819] Siehe McCarthy 2019, 3–8; 10f.

[1820] Siehe McCarthy 2019, 3f.; 13f.

> I suggest that while the vivid and lifelike quality of poetic voices certainly plays an important role in Latin first-person poetry, so too do artifice, mediation, and displacement. Because the scene of oral communication depicted in the poem seems at odds with the poem's own written format, modern scholars have often assumed that when Hellenistic and Roman poets perceive this disjuncture, they see it as a loss, a gap that could never be closed despite their best efforts. But what if the later poets perceived this gap not as a problem to be solved but as a new opening within the contours of old forms?[1821]

McCarthy also setzt die Hinwendung an einen textintern (und möglicherweise auch real) angesprochenen Adressaten als gleichwertig mit der Kommunikation mit einem „general reader" an. Genau darauf basieren auch die uns bekannten Lehrgedichte vor Ovid (III.1.2), und meine Hypothese, der ich im Folgenden nachgehen werde, ist, dass Ovids Erotodidaxe ein Experiment ist: Inwiefern kann man ein Gedicht schreiben, das bei jedem Rezeptionsakt stets wieder aus seinem ursprünglichen Anlass („occasional poem") heraus entsteht, bei dem also die interne Sprechsituation und die externe Kommunikation zusammenfallen? Diese Vereinigung des „not-for-us" (fingierte Sprechsituation) und des „for-us"[1822] (für uns, die zukünftigen und damit in ihrem Wesen unvorhersehbaren Leser) muss freilich scheitern – Adressat und Leser können nicht in jedem Fall übereinstimmen. Ovids Experiment musste also a priori mit einer spielerischen Haltung angegangen werden. Je nach Leser wird folglich das „not-for-us" frühzeitig als solches sichtbar und es eröffnet sich die Frage nach dem „for-us".

Diese Frage stellt sich besonders dringlich, wenn die bis dato sehr stringente *discipulus*-Geschichte, die von den ersten Schritten der Anbahnung bis zum Techtelmechtel nach einem Gastmahl geführt hat, plötzlich abrupt endet. Denn diese erste Version des literardidaktischen Experiments wird in 1,755 ja sehr deutlich hinterfragt (III.1.3). Überhaupt, anders als es beispielsweise Pamphilus in der gleichnamigen mittelalterlichen ‚elegischen Komödie' missverstanden hatte (II.3.2.4), ist der potenziell erzwungene Beischlaf in 1,663–704 kein wirklicher Höhepunkt, und das nicht nur aus heutiger moralischer Sicht. Auch die thematische Makrostruktur der *Ars* lässt diesen vorgezogenen Höhepunkt ins Leere laufen, oder sogar ins Leid (vgl. die Inhaltsübersicht in IV.1). Anders als in Buch 2 ist dies kein triumphaler Abschluss – es wird nicht annähernd auf die möglichen Freuden von Sex hingewiesen –, sondern ein Rückzug (ab 705, explizit ab 715), gefolgt vom Thema „sichtbares Liebesleiden". Nachdem der junge *amator* nach geltender Geschlechterordnung durch die aktive bis gewaltvolle Herbeiführung des Beischlafs eigentlich zum Mann gereift sein sollte[1823] (vgl. Statius' Achill, II.2.2), verfällt der *praeceptor* zurück auf eine Äußerlichkeit, einen prototypischen Topos, das stereotype Bild der verweichlicht-weibisch elegisch Liebenden (723–738) sowie eine Klage über egoistische Freunde, die zu Rivalen werden (739–754). Mehr Antiklimax ist kaum denkbar – ein Bruch, den der englische Dichter Fuscus zu kitten versuchte, indem er Blässe und Schwäche kurzerhand ins Gegenteil korrigierte (II.5.1.4). Und bei genauerem Hinsehen stolpert man auch über die Vorbereitung der *post-cenam*-Szene. In einer dicht gestrickten Passage streift der *praeceptor* komplexe Themen: Zusammenhänge zwischen gespielten und wahren Emotionen (beides kann Grundlage für das jeweils andere sein; 609–618); falsche Schwüre und Religiosität aus utilitaristischen Gründen (631–637);

[1821] McCarthy 2019, 23.

[1822] McCarthy 2019, 4f.

[1823] Siehe Anm. 1723: „Männlichkeit [galt für die Oberschicht] nicht als biologisch vorgegeben, sondern als etwas, das erst erworben werden mußte und jederzeit wieder verloren werden konnte. Erst wenn ein freier Römer [...] als Familienvater, Besitzender, Politiker, Soldat etc. über bestimmte Machtmittel verfügte, wurde er als Mann angesehen." (Holzberg 2001, 19).

redliches Leben und erlaubter Schwindel (gegenüber Frauen; 640–658). Der Abschluss des letzten Gedanken ist wie folgt in Verse gefasst:

***Ars* 1,653–662**	
et Phalaris tauro uiolenti membra Perilli torruit; infelix imbuit auctor opus. iustus uterque fuit, neque enim lex aequior ulla est quam necis artifices arte perire sua. 656 ergo, ut periuras merito periuria fallant, exemplo doleat femina laesa suo. et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis: fac madidas uideat, si potes, illa genas. 660 si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore [semper, deficient, uncta lumina tange manu.	Und Phalaris hat in einem Stier die Glieder des gewalttätigen Perillus / gebraten; unglückselig: Der Erfinder weiht das Werk ein. / Gerecht waren beide, denn es gibt überhaupt kein faireres Gesetz, / als dass Künstler, die Mord[werkzeug erschufen], an ihrer eigenen Kunst zugrunde gehen. / Also, damit Wortbrüchige verdientermaßen Wortbruch täusche, erleide eine Frau, dass ihr nach ihrem eigenen Vorbild geschadet werde. / Auch Tränen nützen; mit Tränen wirst du Stahl erweichen. / Sieh zu, dass sie, wenn du kannst, benetzt [deine] Wangen sieht. / Wenn Tränen – denn sie kommen ja nicht immer zum richtigen Zeitpunkt – fehlen, berühre [deine] Augen mit befeuchteter Hand.

Fallite fallentes – so lautet eingangs (645; vgl. 657) die Aufforderung des *praeceptor* an die Männer: „Täuscht die, die [euch] täuschen!" Dafür allerdings, dass damit die Frauen gemeint sind, wählt er ein unpassendes Beispiel, dessen ‚Moral' (655f.) er zudem stark generalisiert, sentenzenhaft formuliert – weswegen sie gerne reproduziert wurde (vgl. II.4.3.3 zu Hans Sachs sowie Anm. 542). Wie die Überlegungen zum Perillus-Traum in Borowczyks Film *Ars amandi* gezeigt haben (II.6.2.3), drängt sich bei *artifices* die metapoetische Ebene geradezu auf – nicht nur wird sich der *praeceptor* zu Beginn des zweiten Buches mit dem *artifex* Daedalus gleichsetzen, sondern überhaupt sind er, als Verfasser der *Ars*, und dank ihm auch seine Schüler *artifices amoris* (siehe 3,47). Die Warnung nimmt also allgemeinere Gestalt an, als hier nötig wäre, zumal er kurz zuvor (617) die *puellae* angesprochen hatte, als wären diese bereits ebenso *discipulae* (Leserinnen?).[1824] Im Werkkontext führt Ovid so ein destruierendes Moment ein: Der gesamte Einschub über ‚Gerechtigkeit' im Geschlechterkampf retardiert die Annäherung nach dem Gastmahl, führt eine quasi rechtsphilosophische Ebene ein und bereitet so den Boden dafür, dass das kommende *praeceptum* „falsche Tränen nützen" unter sozusagen *bellum iustum*-Fragen gelesen werden muss. Die Warnung, dass Täuschung zurecht bestraft werde, hat man noch im Kopf, wenn der *iuuenis* nun selbst zu vorgetäuschter Emotionalität angestachelt wird. Wenn also auf einer Ebene der junge *amator* sich wie Achill die Frau unterwirft und auf einer anderen der *praeceptor* sich die Liebe als *doctor amoris* didaktisch und als *uates* literarisch unterwirft, dann haben *iuuenis* und *praeceptor* im Sinne römischer Geschlechterordnung einen Reifeprozess zum Mann absolviert. Wir implizite Leser jedoch denken an den *artifex* und die Frage danach, wie weit eine solche Reife auf (Selbst-)Täuschung aufbaut und wohin „Gleiches mit Gleichem bestrafen" im Bereich der Liebe führen kann.

Hier beginnt also, so meine ich, die Destruktion der geradlinigen Didaxe, die Buch 1 getragen hatte: eine unaufhaltsame Eroberung.[1825] Wer es an dieser Stelle überliest, wird spätestens in 1,755–770 darauf hingewiesen, dass das bisherige Vorgehen, bei dem ein *praeceptum* nahtlos zum nächsten Schritt der Liebesanbahnung führt, kritisch zu hinterfragen ist. Zwar wäre hier ein Abschluss (des gesamten Lehrgangs?) möglich gewesen – *finiturus eram*, 1,755 –, doch dann würde das Ziel verfehlt (767–770).

[1824] Zur Lektüre ‚über Kreuz' vgl. Rimell 2006, 70–103; Volk 2002, 160 mit Anm. 9.

[1825] Diese war im Übrigen in den längeren mythischen Exempla en miniature gespiegelt: im Raub der Sabinerinnen, Pasiphaes Stiervereinigung, Raub der Ariadne, Achills Zwangsvereinigung mit Deidamia – jeweils erzählt als Geschichten, bei denen der begehrende Part kurzen Prozess macht.

Ars 1,767–770	
si doctus uideare rudi petulansue pudenti, diffidet miserae protinus illa sibi. inde fit ut, quae se timuit committere honesto, uilis ad amplexus inferioris eat.	Wenn du gelehrt erscheinst einer Ungebildeten oder verwegen einer Zurückhaltenden, / wird zweifeln die Ärmste sogleich an sich selbst. So kommt's, dass diejenige, die Angst hatte, sich mit einem Ehrlichen einzulassen, / unter Wert einem Geringeren in die Arme fällt.

Dieser Moment von „genuine kindness", wie Hollis erstaunt feststellt,[1826] widerspricht nochmals einem zu ungestümen Vorgehen und betont für den *discipulus*: „Alles, was ich bisher gelehrt habe, ist mit Vorsicht zu genießen, denn so einfach ist es nicht, so mechanisch funktioniert es nicht, weil Frauen eben doch verschiedener sind, als ich suggeriert habe." Eigentlich stehen wir nun vor einem liebesdidaktischen Scherbenhaufen, doch nur, wenn wir davon ausgehen, dass die Agenda des Autors für den impliziten Leser auch die war, die er dem *discipulus* zukommen ließ. Allerdings haben wir gezeigt, dass das Buch bisher schon als Herausforderung an den Leser gestaltet war, seine Rolle zwischen *discipulus*, *lector* und Beobachter zu finden. Erschien uns das Buch als zu *doctus* (767; vgl. 1f.!) oder zu *petulans*? Das Buchende als prädestinierter Ort für poetologische Überlegungen[1827] stellt diese Frage noch einmal dringlich: Welche Rolle wollten wir Leser gegenüber dem *praeceptor amoris* einnehmen? Konnten wir Teile der Lehre so annehmen, wie sie geäußert wurde, oder gaben wir die *discipulus-lector*-Rolle auf und wurden zum Beobachter, sodass *Ars* 1 implizit liebesdidaktische Wirkung entfalten könnte, indem es typische Rollenmuster offenlegt und zu deren Reflexion anregt?

III.4 *Ars amatoria* 2

Das Eingeständnis des Ich am Ende von Buch 1, dass Erfolg als *amator* nicht so einfach sei, wie zunächst behauptet, wirft seine Schatten auch auf den Jubelruf in 2,1f., die Beute sei ins Netz gegangen; es drängt sich auf, mehr darin zu lesen als die Behauptung, die Eroberung der *puella* sei nun geglückt. Dass der *praeceptor* (und im Übrigen nicht der *discipulus*!) seine „Netze" erfolgreich ausgelegt habe, bedeutet somit meines Erachtens in gleichem Maße, dass er die *lectores* nun für die komplexere Thematik (vgl. 13; 20) der Beziehungsführung vorbereitet hat. Dieser dritten Lektion seines Lehrgangs scheint er die höchste Wichtigkeit von allen beizumessen, was allein schon daran ersichtlich ist, dass diesem *tenere* (gegenüber *reperire* und *exorare*; siehe 1,35–40) als einziges ein ganzes Buch gewidmet ist. Und noch mehr: Nun erst sei die eigentliche Aufgabe der *Ars/ars* gekommen (14), für die er dezidiert um göttlichen Beistand bittet (15; anders als in 1,1–30), denn: *magna paro* (17). Insofern könnten auch wir Leser – im zweifachen *dicite* ist deutlich eine Öffentlichkeit angesprochen, nicht intim ein Schüler – uns freuen, durch die Lektüre gefesselt worden zu sein.[1828] Der *amans* (3)/*iuuenis* (9) wird uns dagegen als textimmanente Figur vorgeführt, der – so wie es das antiklimaktische Ende von Buch 1 erlebbar gemacht hatte – eben noch nicht am

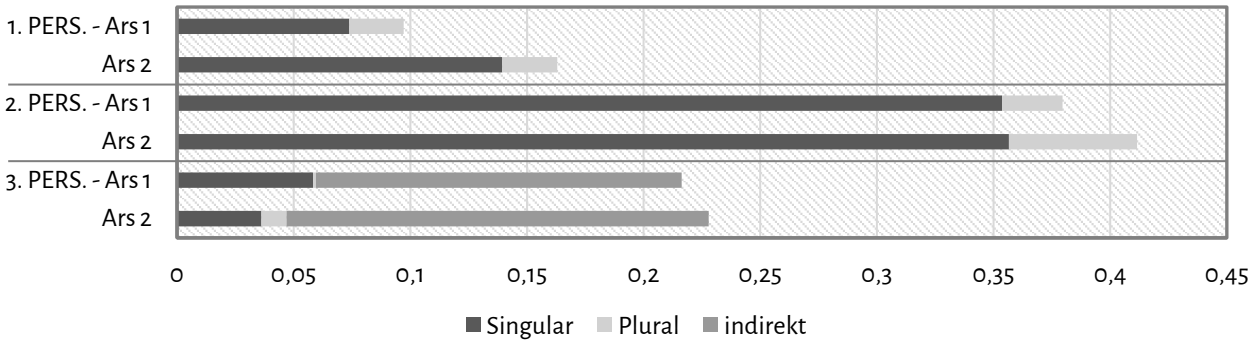
[1826] Hollis 1977, 149: „767–770. One of the few occasions when a genuine kindness (which I can believe Ovid to have possessed as a person) seems to break through the glittering surface of the *Ars*." M. E. zeigt die Tatsache, dass Hollis Ovid „as a person", die er ja nur aus dem literarischen Schaffen kennen kann, diese Menschenfreundlichkeit zutraut, dass diese für den Leser auch an anderen Stellen spürbar wird, selbst wenn sie sich nicht expressis verbis hervortut.

[1827] Dimundo 2003, 270.

[1828] Vgl. Sharrock 1994, 22f.; diese Deutung lehnt Janka 1997, 43 dagegen ab.

Ziel ist, sondern „auf offenem Meer umhertreibt" (*quid properas,*[1829] *iuuenis? mediis tua pinus in undis / nauigat*, 9f.). Er wird somit in Stellung gebracht als Exemplum-Figur, anhand von deren ‚Erlebnissen' wir etwas lernen können – so wie aus dem Schicksal des Icarus, das in 2,21–98 stark meta-didaktisch sowie -literarisch aufgeladen[1830] erzählt wird. Anders als diesem „längste[n] mythologische[n] ‚Intermezzo' in der *Ars*"[1831] wird dem darauffolgenden, immerhin ersten *praeceptum* von *Ars* 2 üblicherweise kaum Aufmerksamkeit geschenkt – vermutlich da es schwierig einzuordnen und ohne Bezug zu den weiteren Ratschlägen zu sein scheint. Dabei unterstreicht die Absage an Magie (2,99–106) nicht nur, dass im Folgenden die *ratio* den Ton angeben soll, sondern impliziert in diesem Sinne auch eine Absage an die klassische Welt der Elegie, in welcher die Magie durchaus ihren Platz hatte.[1832] Wer sich dorthin flüchtet, muss in der Realität scheitern, im Prinzip so, wie Buch 1 letztlich einen erfolgreichen *iuuenis* nur im Schutzraum einer literarischen Fiktion (vgl. *discipulus*-Erzählung) präsentieren konnte. Buch 2 wird sich, wie wir sehen werden, näher an der Realität seiner Leser orientieren, damit für den Leser nicht gilt: *fallitur* (99). Dass dieses für den Abschluss von Buch 1 so programmatische Verb gewählt ist (III.3), kann kaum Zufall sein; vielmehr wird *fallite fallentes* (1,645) – in Buch 1 bereits leise hinterfragt – nun ersetzt durch eine neue Leitidee für Buch 2: *sit procul omne nefas* (107). Freilich, dessen Lektionen beinhalten ebenfalls *simulare* und *dissimulare*, jedoch verschiebt sich der Kampf der Geschlechter von der Eroberung durch Täuschung zu einem Kampf, den jeder auch mit sich selbst austragen muss, inklusive der Bereitschaft, sich selbst einzuschränken.

Auch die Art und Weise, wie sich das Ich an das Du wendet, ändert sich von Buch 1 auf 2, wie die folgende Zusammenfassung der ausführlicheren Statistiken im Anhang IV.2 erkennen lässt:



Grundlegend können wir feststellen, dass die Häufigkeit, mit der über den *iuuenis* als Figur in der dritten Person Singular gesprochen wird, zurückgeht. Dies koinzidiert mit der Beobachtung, dass in Buch 2 keine

[1829] Diese Wortwahl untermauert unsere Deutung. Denn anders als beim einseitig überhasteten Beischlaf in Buch 1 und dem sozusagen prämaturen Lehrgangsende (*finiturus eram,* 1,755) gilt laut *Ars* 2: *non est Veneris properanda uoluptas* (2,717) resp. *ad metam properate simul: tum plena uoluptas, / cum pariter uicti femina uirque iacent* (727f.). Insofern ist Pamphilus (II.3.2.4) ein solcher Schüler, der sich zu früh am Ziel wähnt; auf andere Art und Weise auch Johannes im *Tagebuch des Verführers* (II.5.3).

[1830] Vgl. Janka 1997, 57–106 mit Zusammenfassung wesentlicher Deutungen (u. a. Sharrock 1994, 87–195) auf 59–61. Ähnliches gilt für die *Ulixes-/Calypso*-Episode (2,123–144), die nicht nur liebesdidaktisch als Exemplum Wirkung entfaltet und von der Wichtigkeit der Eloquenz zur Unbeständigkeit von Äußerlichkeiten überleitet (siehe II.5.2.2 zu Moratín), sondern ebenfalls für die Kommunikation Autor-Leser großes poetologisches Potenzial aufweist (vgl. ebd. 125f.).

[1831] Janka 1997, 57.

[1832] Vgl. Janka 1997, 107f.; Sharrock 1994, 50–78.

in sich eng verknüpfte, sukzessive *discipulus*-Geschichte mehr erzählt wird; vielmehr handelt es sich um einzelne Vignetten, die um die Themen der richtigen mentalen Haltung und dem daraus resultierenden Verhalten in einer Beziehung gruppiert sind (vgl. die Strukturübersicht in Anhang IV.1). Weiterhin steigt die Anzahl derjenigen Passagen, die sich an die Adressaten als Gruppe im Plural (2. sowie 3. Person) wenden; auch diese leichte Entindividualisierung deutet daraufhin, dass mit den Adressaten eine breite Gruppe – möglicherweise die Leser eingeschlossen – angesprochen werden soll. Am deutlichsten ist jedoch die Zunahme der durchschnittlichen Nennung der ersten Person Singular pro Vers. Zweifellos spricht das Ich im zweiten Buch mehr von sich als im ersten und das liegt insbesondere daran, dass es nun auch von eigenen Erfahrungen als *amator* berichtet. Dass die so suggerierte Verbindung von *carmen* und *uita Nasonis* für die Rezeption ovidischer Dichtung von zentralem Interesse war, hat Kap. II gezeigt; deshalb soll dies auch den Kern unserer Betrachtungen zu *Ars* 2 bilden.

Neben Proöm und Buchende fallen vor allem vier Stellen mit hoher Dichte von Pronomina und Prädikaten in der 1. Person Singular auf (vgl. Statistik in IV.2); sie verteilen sich genau auf die vier großen Inhaltsbereiche im zweiten Buch (IV.1) und behandeln entweder persönliche Erfahrungen oder Vorlieben des *praeceptor* als *amator* – eine völlig neue Perspektivierung, die *Ars* 1 trotz der Betonung des *usus* in 1,29 nicht kannte.

- *Vorlieben*:

  Zweimal lässt der *praeceptor amoris* uns daran teilhaben, was ihm selbst gefällt, wenn es um *amor* geht. In 451–454 wünscht er sich eine große Eifersuchtsszene der *puella*, wobei er sie „wie ein[en] typische[n] männliche[n] elegische[n] Liebhaber porträtiert".[1833] Jedoch kennt die Elegie solche Eifersuchtsattacken auch von weiblicher Seite und die Ich-Sprecher zeigen sich zumeist stolz auf die entstehenden Kratzspuren.[1834] Insofern passen diese ‚Kampfspuren' einer *militia amoris*, die auf Begehren vonseiten der *puella* basiert, in die Thematik des zweiten Buches, welches das Motiv-Inventar der Elegie so wiederaufbereitet, dass der Mann aus der Kontrolle von Emotionen (fremder wie eigener) eine Intensivierung der Beziehung gewinnt. Die *ratio* zeigt sich in diesem Falle in der bewussten Herbeiführung solcher Gefühlsausbrüche und der Verhinderung zu großer Heftigkeit (siehe Folgeverse).

  Der große Abschnitt von 493–674 zur Kontrolle der eigenen Emotionen beinhaltet ausführliche Überlegungen dazu, wie man die Makel der Geliebten ins Positive wendet. Abschließend widmet er sich einem weiteren Aspekt, der wohl üblicherweise als Makel angesehen wurde: fortgeschrittenem Alter bei Frauen (683–692). Explizit betont der *praeceptor amoris*, dass er persönlich von den Vorzügen älterer Frauen überzeugt sei – gerade auch vor dem Hintergrund der für das restliche Buch zentralen Idee der *mutua uoluptas*, die sich in hör- und sichtbarer Lust immer dann äußere, wenn keine Verpflichtung (wie bei Knaben oder in der Ehe) im Spiel sei. Diese persönliche Involviertheit des *praeceptor* ist außergewöhnlich und stellt die Passage gegenüber anderen heraus, was besonders bemerkenswert ist, da er hier nicht unbedingt allgemein verbreitete Positionen vertritt. Denn die *ratio*, dass Lust der Frau auch größere Lust des Mannes bedeute, beinhaltet doch die Forderung nach – zumindest im Bett – gleichem Recht für alle. Und diese Forderung kehrt, im Verlauf immer allgemeingültiger formuliert, wieder: *pariter uicti femina uirque iacent,* 2,728; *ex aequo res iuuet illa duos,* 3,794; *pariter debent femina uirque frui*, 3,800 (II.2.2 zu Apuleius; II.5.1.2 Michiel(e); II.5.1.4 Fuscus). Da-

[1833] Janka 1997, 338 vgl. f.

[1834] Janka 1997, 337; vgl. II.6.2.3 zu Pierre Perret.

mit[1835] aber stellt sich der *praeceptor* gegen weite Teile einer von Männern dominierten[1836] Gesellschaft, die der Frau in allen Belangen eine klar passive Stellung zuwies – nicht zuletzt Augustus, der mit seinen Ehegesetzen den *mos maiorum* wiederherstellen wollte.[1837] Da dies gerade in der Aristokratie auf Unmut stieß, waren Themen wie die *pudicitia* der Frau „a subject for hot debate and contestation in Roman society, posing provocative challenges to key distinctions and definitions in Roman thought and identity."[1838] Umso erstaunlicher, dass genau diese Passagen sprachlich stark mit dem Naso-Ich verknüpft werden (mehr dazu im Folgenden).

- *Erfahrungsberichte/„amores-Erzählungen":*

Ebenso an zwei Stellen nimmt der *praeceptor* Bezug auf vergangene Erfahrungen als *amator*: 2,165–174 stilisiert den Dichter zum ehemaligen *pauper amator*, der wortwörtlich dafür bezahlen musste, dass er sich in einem Streit hatte gehen lassen und handgreiflich geworden war:

***Ars* 2,169–176**	
me memini iratum dominae turbasse capillos; haec mihi quam multos abstulit ira dies! 170 nec puto nec sensi tunicam laniasse, sed ipsa dixerat, et pretio est illa redempta meo. at uos, si sapitis, uestri peccata magistri effugite, et culpae damna timete meae. proelia cum Parthis, cum culta pax sit amica, 175 et iocus et causas quicquid amoris habet.	Ich erinnere mich, wie ich vor Wut der Freundin die Haare zerzaust hatte; / wie viele Tage hat mir diese Wut geraubt! / Weder glaube noch bemerkte ich, dass ich die Tunika zerrissen hätte, aber sie ihrerseits / hat(te) es gesagt, und jene wurde auf meine Kosten erstattet. / Aber ihr, wenn ihr klug seid, vermeidet die Fehler eures Lehrers und hütet euch vor [meinen] Schäden durch meine [eigene] Schuld. Gefechte mit den Parthern, mit der gesitteten Freundin herrsche Friede / und Scherz und, was immer als Quelle von Liebe dient.
Tatsächlich konnte man die Geschehnisse ‚in der Vergangenheit' bereits lesen, in *Am.* 1,7.[1839] Schon ‚damals' hatte das Ich die (dort intensiver geschilderte) Gewalt als Fehler bezeichnet, allerdings fokussierte *Am.* 1,7 die Gefühlswelt des *amator*, dem beispielsweise das derangierte Haar der Freundin besonders schön erschien. Der noch jüngere *amator* – das ist die Ironie, die Ovid für aufmerksame Leser einbaut – wünschte sich, statt das Gesicht blutig zu kratzen, hätte er lieber ihr Kleid zerrissen (1,7,47f.; vgl. *Ars* 3,565–576). Schon in 1,7 ist also auch eine Ebene der Reflexion eingebaut, die ermöglicht, die Geschichte nicht als Faktum, sondern als Exemplum zu lesen, anhand dessen man Emotionalität in einer Beziehung reflektieren kann. Der *praeceptor* nun ergänzt die Geschichte um die ‚realen' Folgen für die Beziehung und den eigenen Geldbeutel, es wird das typisch elegische Verhalten als unklug entlarvt und eine ‚Entmilitarisierung' der Liebe gefordert, wenn man sich *sapienter amare* zum Ziel setzt (*si sapitis*, *Ars* 2,173). Dass diese *pax* beinhalten kann, dass umgekehrt die *puella* aus Eifersucht dem Mann das Gesicht zerkratzt (siehe oben zu 451–454), widerspricht dem nicht, sondern zeigt, dass es aus männlicher Sicht darum geht, die Kontrolle über das ‚Spiel' (vgl. 176 *iocus*; 3,580) zu behalten, den Rahmen für Emotionalität selbst zu bestimmen.	

Ähnlich baut Ovid das zweite ‚autobiographische' Exemplum auf (2,547–554), das der Illustration der Herausforderung dient, die das wichtigste und zugleich schwierigste *praeceptum* mit sich bringt, nämlich zu akzeptieren, dass man nicht als Einziger mit der *puella* verkehrt. Eifersucht ganz abzulegen, das gelingt nicht einmal dem Liebeslehrer:

[1835] Und an weiteren Stellen, man vergleiche nur 2,157f.; 2,365–372; 2,387f.; 3,483f.; 3,585f.; 3,611–616.

[1836] Stumpp 1998, 149: Es ist „allgemein akzeptiert, daß ein Verständnis der antiken Sexualnormen nur über die Diskussion tiefverwurzelter patriarchaler Strukturen [...] zu erreichen ist."

[1837] Zu Ovid und Augustus siehe die Literaturhinweise in Anm. 185 sowie 190.

[1838] Langlands 2006, 247.

[1839] Zu meinen folgenden Überlegungen vgl. auch Janka 1997, 158–162.

Ars 2,547–554	
hac ego, confiteor, non sum perfectus in arte; quid faciam? monitis sum minor ipse meis. mene palam nostrae det quisquam signa puellae, et patiar, nec me quo libet ira ferat? 550 oscula uir dederat, memini, suus; oscula questus sum data; barbaria noster abundat amor. non semel hoc uitium nocuit mihi; doctior ille, quo ueniunt alii conciliante uiri.	Ich selbst, das gestehe ich, bin nicht perfekt in dieser Kunst. Was soll ich tun? Hinter meinen Ratschlägen bleibe ich zurück. In meiner Anwesenheit soll einer meinem Mädchen Zeichen geben, / und ich soll es ertragen und mich nicht von meiner Wut mitreißen lassen? / Küsse hatte ihr Typ gegeben, ich erinnere mich; über diese Küsse / habe ich gejammert; zu unbeherrscht ist meine Liebe. / Nicht [nur] einmal hat dieser Fehler mir geschadet; klüger [ist] der, / welcher als Kuppler fungiert für andere Männer.
Mehrfach betont der *praeceptor amoris*, dass nun die höchste Stufe der Liebeskunst erreicht sei (*animus maioribus instat*; / *magna canam*, 535f.; *nil istis ars mea maius habet*, 542), nämlich die schwierigste Form der Selbstkontrolle, die zugleich die Türe öffnen würde für größtmögliche Entspannung bei der Affäre. Wiederum rekurriert die *Ars* hier auf Erfahrungen, die wir in den *Amores* (2,5) nachlesen können (abermals mit *memini* eingeletet); jedoch scheint die obige Schwäche unkontrollierter Wut überwunden (vgl. *Ars* 3,570), während das Präsens in 547f. und 552 uns wissen lässt, dass der Lehrer bei Eifersucht noch immer nicht das erreicht hat, was er selbst als das beste Verhalten ansehen würde. Immerhin indirekt kann er das *sapienter amare* erreichen, denn dieses liege, so hatte es zuvor der epiphane Apoll verkündet, in der Erkenntnis der eigenen Stärken und Schwächen: *qui sibi notus erit, solus sapienter amabit* (2,501, vgl. 511).	

Interessanterweise sind es nicht seine amourösen Erfolge, die uns der *praeceptor* hier präsentiert, sondern seine Fehlschläge (entsprechend zu 1,23f.), die jeweils darin bestanden, zu emotional gehandelt zu haben; schließlich ist eine möglichst große Kontrolle der Gefühlswelt das Ziel. Warum nun diese Eingeständnisse?

Meine folgende Deutung basiert auf der Annahme, dass mit fortschreitendem Lehrgang mehr und mehr Themen angesprochen werden, die in die Lebensrealität von Autor und Leser hineinreichen. Da es in Buch 2 um Strategien geht, wie Beziehungen von Mann und Frau gestaltet werden können/sollten, entwickelt die Erotodidaxe selbst eine höhere Relevanz für die Altersgruppe, in der sich Autor und Leser befinden. Aus diesem Grund ändert sich der Tonfall und die Lehrmethode: Der *uates-doctor* wird enger an den Autor rückgebunden und er bietet entsprechend dem Leser an, die Abspaltung der *discipulus*-Ebene aus Buch 1 hinter sich zu lassen und sich selbst auch als *discipulus-lector* angesprochen zu fühlen. Die eingestandenen Schwächen fungieren dabei als didaktische Strategie[1840] für mehr Glaubwürdigkeit, für eine Augenhöhe von Ich und Du, die – so die Annahme – an ähnlichen Problemen der Beziehungsgestaltung laborieren.

Die Antike ging grundsätzlich bei Literatur in Ich-Form davon aus, dass die sprechende Person eine Fortführung des historischen Autors mit literarischen Mitteln ist.[1841] Häufig und auch in unserem Fall identifiziert sich das Ich zudem explizit mit dem realen Verfasser (*Ars* 2,744; 3,812). Doch freilich war gerade Dichtung ebenso die sprichwörtliche Freiheit zugestanden, die das Ich bezüglich seiner Erlebnisse sowie Emotionen von historischer Korrektheit entband. Dass der Umfang dieser Freiheit nicht klar definiert war, bezeugen verschiedenste Verteidigungsversuche, bei denen eine Ich-Stimme die dichterische Freiheit und die Trennung von *carmen* und *uita* einfordert, da diese von anderer Seite nicht in ausrei-

[1840] So auch bei Sharrock 2005b, 253 und Volk 2002, 165, die sich explizit gegen Deutungen wie die des „bogus teacher", also einer von Ovid gezeichneten Lehrer-Karikatur (so Watson 2007), wendet, sowie Janka 1997, 472. Zu Vorbildern für das Eingestehen von Fehlern als unterrichtliche Strategie, die der Antike und dem Lehrgedicht eigentlich fremd war, siehe genauer Sharrock 2005b, 253–262, z. B. 259: „It is the tradition of moral philosophy that comes closest to performing gestures like that of Ovid, which acquire didactic capital on the basis of admissions of failure."

[1841] Vgl. dazu bspw. neuerdings Bitto 2021 mit kurzer Diskussion des Forschungsstandes; McCarthy 2019.

chendem Umfang gewährt worden seien.[1842] Genau aus dieser Spannung entsteht – wir haben in III.3 McCarthys Überlegungen dazu skizziert – eine starke literarische Dynamik, die sich in Liebesdichtung, mit ihren ‚intimen' Einblicken in das Seelen- und Liebesleben der Protagonisten, besonders entfaltet.[1843] Deshalb ist es mit einer simpler Trennung in Autor und Persona nicht getan,[1844] beides entsteht erst in Wechselwirkung zueinander und überlappt sich gegenseitig in ständig variablem Umfang. Das Ich changiert also auf dem Kontinuum zwischen historischem Autor, implizitem Autor und textinterner Figur, wobei die Schwierigkeit für literaturwissenschaftliche Analyse darin liegt, dass hier die individuelle Konkretisation des Textes durch den Leser sehr unterschiedlich ausfallen kann. Dennoch bildet der Autor vor, wie sein Ich wahrgenommen wird. Einen zentralen Effekt, den beispielsweise Properz so erzeugt, beschreibt McCarthy wie folgt: „[I]n his first book, he emphatically splits the agency of the beleaguered speaker from that of the poet, but in his second book the speaker comes closer to the position of the poet, using the storyworld as a source of exempla rather than being caught in its toils."[1845] Ähnliches gilt für Ovids *Amores*, die noch mehr als die Elegien seiner Vorgänger als Geschichten über Liebe gestaltet sind.

> Fragt man nach der Intention, mit der Ovid seine Elegien deutlicher als Tibull und Properz als fiktionale Gedichte gestaltet, so kann die Fiktionalisierung als Inszenierungsweise angesehen werden, mit deren Hilfe eine breitere Rezipierbarkeit der Elegien gesichert werden soll. Es geht Ovid also nicht darum, das elegische Geschehen im Gesamten als irreal oder unrealistisch darzustellen. Vielmehr soll die Elegie aus ihrer autobiographischen Verengung gelöst werden und nicht als die partikulare Geschichte einer einzelnen Person, sondern als Dokumentation typischer Liebesgeschichten schlechthin gelesen werden.[1846]

[1842] Siehe die Fallstudien bei Cordes 2021; außerdem II.2.1 (zu Anm. 189/196); II.2.2 zu Martial und Juvenal; *Am.* 3,12,41f. (oben zu Anm. 1787 zitiert). Kimmel zeigt bzgl. Vergil, Horaz und Properz, „dass im Wechsel der Konzepte und Vorstellungen von dem, was und wie die Textinterpretation von bestimmten Aspekten der Autorinstanz gewinnen kann, ein wesentliches Interesse der Texte, ihrer Leser und Verfasser zu finden ist: Die implizite Diskussion über die Rolle des Autors macht einen wichtigen Teil der Aussagefunktion der untersuchten Texte aus. Aussagen über die Bedeutung des Autors sind in der römischen Antike weniger in literaturkritischen Texten mit eigener Terminologie zu finden – als nicht in einer eigenen Gattung, die der neuzeitlichen Wissenschaftsliteratur entspräche – sondern in der Literatur selbst. [... Es ist] eines der Themen, die in den antiken Texten mit großer Aufmerksamkeit und theoretischer Tiefe erörtert werden." (2014, 8).

[1843] Vgl. Bitto 2021, 6: „Ohne die Modellierung eines Ichs, das zwischen Autobiographischem und Fiktivem changiert, erscheint bspw. eine römische Dichtung wie die bereits erwähnte Liebeselegie oder auch das Werk Catulls oder Horaz' gar nicht denkbar.".

[1844] Siehe dazu die Diskussionen in I.2. Vgl. weiterhin dazu Mayer, Roland G.: *Persona Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited*, Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici 50/2003, 55–80 in Reaktion auf Clay, Diskin: *The Theory of the Literary Persona in Antiquity*, Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici 40/1998, 9–40; zu beiden siehe Bitto 2021, 3 Anm. 6; vgl. Davis 2006, insb. 105–108. Eine interessante Bündelung germanistischer Perspektiven bieten Schaffrick/Willand 2014, aus deren Sicht Fragestellungen wie unsere auch in der Germanistik zu den noch ungelösten Kernfragen gehören: „So muss die zukünftige Forschung vor allem zwei Dimensionen des impliziten Autors stärker in den Aufmerksamkeitsfokus rücken, die wir zu betonen versucht haben. Die erste lässt sich beschreiben durch eine Öffnung des Konstrukts von einer je rein narratologischen oder rein fiktionstheoretischen Funktionalisierung zu einer multiperspektivischen, wie es Jannidis bereits in ersten Zügen umgesetzt hat. Die zweite noch nicht annäherungsweise erforschte Dimension des impliziten Autors lässt sich als Frage umschreiben, wie dieser angemessen historisiert werden kann." (82f.; vgl. insb. I.2, Anm. 26).

[1845] McCarthy 2019, 36f.

[1846] Diez 2021, 47; vgl. ders. 2016, 445f.: „Er wehrt eine Rollendiffusion (Wer spricht?) dadurch ab, dass er innerhalb der Elegie die Rollen deutlicher verteilt. Indem er deren narrative Inszenierungstechnik transparent macht und Fak-

Mit McCarthy kann man meines Erachtens zurecht hinterfragen, ob Faktualität/Fiktionalität die richtigen Termini zur Beschreibung dieser Gemengelage sind,[1847] da wir für die Entscheidung zwischen Wahrheit und Erfindung oft Wissen über den historischen Autor benötigen, das wir nicht haben. Auch können klar fiktionale Einschübe dennoch für den Leser eine klar faktuale Aussage haben: Wenn das Ich in *Am.* 1,1 von Amor verwundet wird, so ist die Epiphanie sicher kein reales Ereignis und doch steht Amors Pfeilschuss allegorisch für ein (möglicherweise) reales – für den Moment, in dem das Ich sich verliebt. Allegorie, Metaphern und Hyperbolen – die Grenze zur Fiktion tragen all diese poetischen Ausdrucksformen in sich. Solch bildliches Sprechen lässt sich auf unterschiedlich große Spracheinheiten ausdehnen – meines Erachtens kann bei selbstreflexiven Gedichten wie denen Ovids dann auch eine ganze Episode (theoretisch) nie in der Realität stattgefunden und doch faktisch ein Gefühl oder einen Gedanken repräsentieren, den der Autor wirklich hatte und transportieren möchte. Was genau das ist, muss im Einzelfall bestimmt werden und hierbei macht es einen Unterschied, ob das Ich berichtet, dass es sich einmal verliebt hat, oder ob es dies via eine Amor-Epiphanie kommuniziert. Denn letztere ist freilich ein Marker, der eine Literarisierung der Ich-Erfahrung anzeigt und somit auffordert, nach weiteren Kommunikaten neben der bloßen Geschichte zu suchen (im Beispiel von *Am.* 1,1 ein Hinterfragen von Gattungskonventionen oder dem empfundenen Zwang, ein Epos zu verfassen).

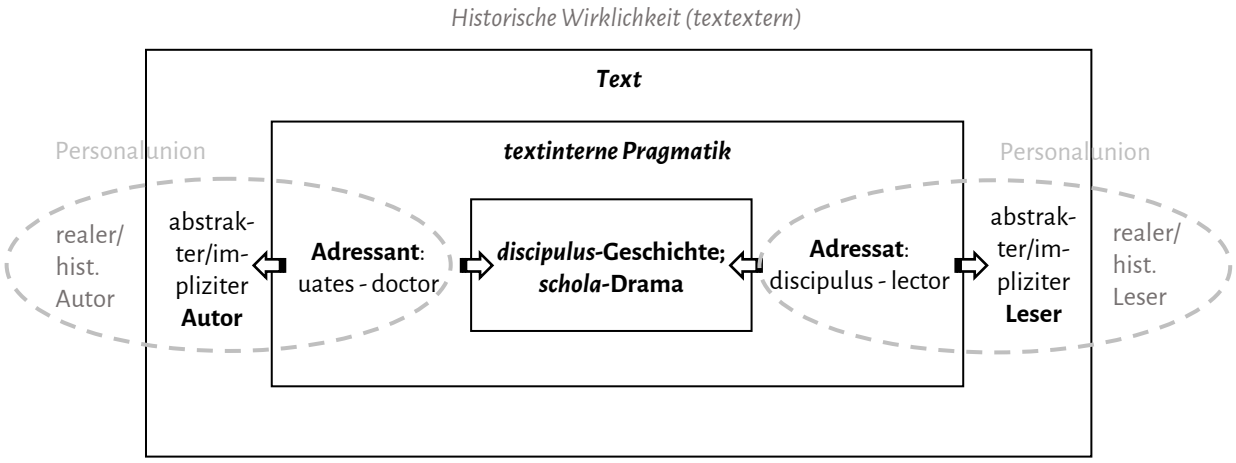
In der *Ars*, scheint mir, geht Ovid einen Schritt weiter. So wie die *Amores* anhand von individuellen Erlebnissen menschliche Grunderfahrungen der Liebe reflektierten, so kann das auch die *Ars*: In Vergils *Georgica* hatte Ovid ein prominentes Vorbild, wie man via eines instruierenden Lehrgedichtes mit praktischen Ratschlägen eine Theorie des Gemeinwesens mit zahlreichen politischen Durchblicken entfaltet. Ovid kreuzt diese Form des Lehrgedichts mit der Elegie, woraus ein neuartiges Kommunikationssystem resultiert. Der Ich-Sprecher wird vom *amator*, der hauptsächlich der Liebe ausgeliefert ist, zum *praeceptor*, also zum *uates peritus*, der – wie es der Autor der Elegie nur implizit getan hatte – nun explizit die Kontrolle über Liebe und Dichtung übernimmt, also für uns Leser das Thema ordnet und strukturiert. Diese Funktion ist vom Ich des Lehrgedichts übernommen, allerdings ist dieses bei Ovids Vorgängern wesentlich weniger sichtbar.[1848] Ovid stattet es mit einer Präsenz aus, die der Elegie entliehen ist. Gegenüber dem Ich der Elegie fehlt dem *praeceptor amoris* dagegen normalerweise das Identifikationsangebot an den Leser, eigene Erfahrungen in den Erlebnissen des *amator* wiederzufinden. Dies verhindert das omnipräsente Du des Lehrgedichts – und übernimmt diese Aufgabe selbst: Wie unsere Ausführungen zu Buch 1 (III.3) gezeigt haben, kann ein Leser das Du als Angebot annehmen, selbst als *discipulus* dazuzulernen, oder sich entscheiden, mit mehr Distanz eine Meta-Perspektive auf die *iuuenis*-Entwicklung einzunehmen. Es ist, als hätte Ovid die Kommunikation in der Erotodidaxe angelegt als sichtbare Aufspaltung der inneren Zweigleisigkeit, die das elegische Ich unsichtbar in sich trug. Aus dem *poeta-amator* wird ein *praeceptor*-Ich (Adressant) und ein *amans*-Du (Adressat).

---

tualitäts- und Fiktionalitätsmarker [...] systematisch einsetzt [...], grenzt er sich von einer autobiographischen Lesart ab, ohne die eng mit der Gattung verwobene personale Inszenierung dafür opfern zu müssen. Gerade dadurch, dass er die beiden Diskurse voneinander unterscheidet, stellt er die breite Rezipierbarkeit seiner Elegien sicher".

[1847] McCarthy 2019, u. a. 28 Anm. 62; vgl. die instruktive Diskussion der Autofiktion bei Schaffrick/Willand 2014, 54–59.

[1848] „Auch in ernster Lehrdichtung vor Ovid tritt die Person des Autors ansatzweise hervor, so bei Lukrez 4,577; 6,1040; bei Vergil *georg.* 1,193ff.; 197ff. (jeweils eingeleitet durch *vidi*); 1,316ff.; vgl. auch im lehrhaften Gedicht bei Tibull 1,4,33f., bei Properz 4,5,61f.; 67–69 (jeweils *vidi*); [...] Ovid geht in seinen didaktischen Gedichten weit über die *vidi*-Formel hinaus und kehrt das Autor-Ich stark hervor. Dadurch bekommt seine Lehrdichtung eine bisher dieser Literaturgattung fremde subjektive Färbung, die aus der Liebeselegie hierher übernommen ist." (Lucke 1982, 142 zu *Rem.* 499–502 inkl. Sammlung der Stellen mit Ich-Erfahrung/Beobachtung in *Ars* und *Rem.*).



In den oben zitierten persönlichen Notizen, die in *Ars* 2 neu eingeführt werden, vor allem in den ‚autobiographischen' Einschüben, den „*amores*-Erzählungen", expliziert Ovid die Dichotomie, die dem *poeta-amator* der *Amores* innewohnt, noch einmal auf andere Weise. Hier wird für uns die Selbstbeobachtung ausbuchstabiert, die jedem autofiktionalen Schreiben zugrundeliegt.[1849] Ovids Rückgriffe auf sein literarisiertes Ich in den *Amores* funktionieren wie ein *mise-en-abyme*, das – „narratologisch ausgedrückt – einen metaleptischen Ebenenwechsel [bedingt], der die Aufmerksamkeit vor allem auf selbstreferentiell-metafiktionale Signale der Literatur und der Autorschaft lenkt.[1850] Der *uates-doctor*, der so distanziert seine eigenen Schwächen reflektieren und derart souverän über eigene Vorlieben sprechen kann, tritt vor uns als gereifte Figur, poetisch (*uates*) wie amourös (*doctor*) versiert. Trotz und gerade wegen der Offenlegung der literarischen Ebenen wird so meines Erachtens die Personalunion der verschiedenen Ich-Rollen und deren mögliche Überlappung auch mit dem Autor gestärkt. Statt als distanzierter Spielleiter tritt der *praeceptor* nun teils auch als ehemals oder noch immer aktiver *amator* vor uns, der seinen eigenen Status reflektieren und literarisch umsetzen kann. Die als *amator* gesammelten Erfahrungen müssen entsprechend auch nicht zwingend faktual sein – er hat sie durchlebt, ob nun real oder imaginär im Schaffensprozess der *Amores*, und er hat sie überdacht, Schlüsse daraus gezogen und diesen (amourösen und/oder dichterischen) *usus* für uns zugänglich gemacht. Das daraus resultierende Ich kann trotz der offen gelegten Ebenen als Einheit fungieren, die dadurch stabilisiert wird, dass die explizite Subjektivierung das Ich nun deutlicher mit dem Autor assoziiert, mit *Naso* (wie in *Am. Epigr.*; 1,11; 2,1; 2,13 nun in den Sphrageis zu *Ars* 2 und 3), der – nach dem Kenntnisstand aller Leser (damals wie heute) – de facto die poetischen Fähigkeiten und, dank seiner „Werkbiographie", die Erfahrung mit der Liebe (wenigstens als *materia* von Dichtung) für dieses Vorgehen besaß. Der so konturierte *uates-doctor* rückt somit näher an den (auch historischen) Autor heran, was dem Leser ein im Vergleich zu Buch 1 erneuertes Angebot zur Identifikation mit dem Du macht, sprich das Angebot, sich auf die Rolle als *discipulus-lector* einzulassen – diese verschiebt sich in gleichem Umfang hin zum Leser. Dazu passt, dass die in Buch 2 behandelten Themen sowohl für den historischen Autor (gut 40 Jahre alt, verheiratet) als auch für diejenigen, die wir

[1849] „Die Autofiktion setzt nicht nur die Selbstbeobachtung des Schreibenden voraus, sondern, da er sich selbst in sein Werk kopiert, auch noch die Beobachtung dieser Selbstbeobachtung. Dieser Beobachtungszusammenhang zweiter Ordnung wird sodann der Beobachtung durch die Leserinnen und Leser, dem ‚Beobachtetwerden' ausgesetzt." (Schaffrick/Willand 2014, 56 mit Verweis auf Luhmanns *Kunst der Gesellschaft*).

[1850] Schaffrick/Willand 2014, 57.

als durchschnittliche Leser Ovids betrachten dürften (zumeist männliche Römer um die 30 bis 40 Jahre), von größerer Relevanz waren:[1851] Mehr als die ersten Schritte dürften sie im Alltag mit der Gestaltung von Beziehungen (inner- wie außerehelich) befasst gewesen sein; entsprechender Rat könnte also eher Anklang gefunden haben.[1852]

Letztlich ist die verstärkte Ich-Stilisierung ein deiktisches Element,[1853] das die Didaxe persönlicher koloriert; dies wirkt umso stärker dadurch, dass – anders als die tendenziell „offene Deixis" des Ich in der Liebeselegie, welche dem Leser ermöglicht, den Text exemplarisch zu lesen –[1854] das Lehrgedicht traditionell eine eindeutige Referentialität anlegt, bei der das Ich als Gewährsmann für das Gelehrte, als Sprachrohr göttlichen Wissens fungiert (III.1.2).[1855] Im Kontext der oben skizzierten Lesegewohnheiten der Antike spricht also vieles dafür, dass Ovid für (manche Inhalte in) *Ars* 2 auch bewusst mehr Verantwortung übernehmen wollte – oder zumindest in Kauf nahm, dass andere das von ihm verlangen würden. Diesbezüglich sind die oben genannten Themen über ihre präsente Ich-Stimme besonders markiert. Sie weisen meines Erachtens hin auf den Versuch, elegische und reale Liebes-, Sexualmoral und Geschlechterrollen gegenseitig anzunähern: Die Elegie wird aus ihrer Fixierung auf das Liebesleiden erlöst, während sie mit ihren subversiven Geschlechterrollen[1856] dazu beitragen kann, männliche Dominanz und Emotionslosigkeit abzubauen. Der abschließende Höhepunkt der *ars* in Buch 2 ist nicht zufällig eine Synthese, die beide Konzepte übersteigt: sexuelle Freiheit für beide Geschlechter, emotionale Selbstbestimmung und idealerweise *mutua uoluptas*.

Wir können nicht wissen, ob Publius Ovidius Naso tatsächlich – überspitzt formuliert – eine sexuelle Revolution im Sinn hatte, wie es der Film *Ovid and the Art of Love* (II.6.2.3) suggeriert. Allerdings muss denjenigen Stimmen, die Ovids Erotodidaxe rein innerliterarisch betrachten wollen,[1857] entgegen gehalten werden, dass die *Ars* offenbar konkrete außerliterarische Konsequenzen hatte. Wenn Ovid verbannt wurde unter anderem als „Lehrer schändlichen Ehebruchs" (*Trist*. 2,212), dann hat die Öffentlichkeit Roms den Dichter durchaus auch als *praeceptor amoris* wahrgenommen; Augustus' Hinzufügung der *Ars* (*carmen*) zum primären *error* als Gründe für die Relegation (II.2.1) wäre aus juristischer Sicht auch verspätet (6–10 Jahre nach ihrer Veröffentlichung) möglich als *probabile ex uita*: „This was a form of argu-

---

[1851] Vgl. Giebel 1999, die *Ars* 2 und 3 mit Hinblick auf Leserinnen und Leser dieser Gruppe untersucht.

[1852] Entsprechend folgen *praecepta* auch nicht als Handlungskette aneinander, sondern gruppieren sich vorrangig um die Themenblöcke der Arbeit mit der Psyche der Frau und der (eigenen) Psyche des Mannes; wobei in Konzession zur Realität auch Rat eingebaut ist, der sich zu widersprechen scheint, aber doch passgenau ist, da er von verschiedenen Voraussetzungen ausgeht, die auch reflektiert werden (z. B. 2,337; 2,427).

[1853] Hier verweise ich auf die schlüssigen Überlegungen an der Schnittstelle von Linguistik und Literaturwissenschaft in Schiedermairs *‚Lyrisches Ich' und sprachliches ‚ich'. Literarische Funktionen der Deixis*. Was sie festhält, gilt mutatis mutandis auch für unsere Analsyse: „[A]us linguistischer Sicht steht außer Zweifel, daß mit der Verwendung von ‚ich' die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Sprecher *als Sprecher* und also *als Äußerer* des Gedichts gelenkt wird. [...] Indem der Ausdruck ‚ich' in dieser Funktion ernst genommen wird, gewinnt der Autor wieder an Bedeutung für das Verständnis von und den Umgang mit Lyrik." (Schiedermair 2004, 123).

[1854] Cordes 2021, 74f.

[1855] Vgl. Bitto 2021, 4.

[1856] Meyer-Zwiffelhoffer 1995, 62: „*Libertas* im Ausdruck und *lascivia* in der Sache proklamierten hingegen vor allem die jugendlichen Dichter von Elegien und die Verfasser von Epigrammen, die sich für ihre *licentia* auf kultische und szenische Freiräume beriefen und sie auch für ihre literarischen Genres reklamierten. Aus dieser *ludischen* Perspektive forderten die *iuvenes* mit erotischer und aphrodisiakischer Poesie die *severiores* heraus, die zum Teil selber ihr *otium* damit ausfüllten." Dass der *senex* (*Ars* 1,14) Naso nun diese Dinge als Lehrgedicht in die Realität hineinzutragen scheint, muss ergo zu Irritationen geführt haben.

[1857] Anm. 1756.

ment commonly used by forensic speakers: the (immoral) past life of the defendent makes it plausible that he is guilty of the main (substantive) charge."[1858] Die Strategie, Buch 2 – mit seinen brisanten Themen (allen voran die Verspottung der Ehe; freie Sexualität bei unklarem Status der beteiligten Frau)[1859] – näher an den Autor rückzubinden, gelang Ovid so gut, dass seine späteren Beteuerungen der Exildichtung gegen diesen „autobiographischen Pakt" ins Leere liefen. Und die vermehrte Rezeption von *Ars* 2 in der *(belle) galanterie* Frankreichs (II.5.1.3), welche eine Aufwertung der Rolle der Frau in Gesellschaft und Liebe verfolgte, erweist außerdem, dass der partnerschaftlichere Ansatz dieses Buches ernst genommen werden konnte. Gleichzeitig lieferte Ovid mit seiner Werk-Persona, die uns in den *Am., Ars, Rem., Trist.* und *Pont.* entgegentritt, für Generationen von Dichtern den Anstoß, in eigenen RDen das Verhältnis von Dichtung und Realität sowie die Verantwortung des Autors für dieses Verhältnis zu bedenken (vgl. u. a. II.3.2.4 Baldricus; II.5.3 Kierkegaard).

III.5 *Ars amatoria* 3

Buch 3 beginnt in Buch 2, mit einem besonders auffälligen, wenngleich nur 2 Verse umfassenden Beitrag zur *uates*-Erzählung. Die Appendix in 2,745f. fungiert als Scharnier, das vom abgeschlossenen Männerratgeber zu *Ars* 3 überleitet, allerdings ziemlich abrupt. Wie zu Beginn von *Ars* 1 werden wir über Präsens/Futur I[1860] ins Geschehen gezogen: Die *puellae* bitten um eigene *praecepta* und der *praeceptor amoris* kündigt knapp und pragmatisch an, dieser Bitte Folge zu leisten.

***Ars* 2,745f.**	
ecce, rogant tenerae sibi dem praecepta puellae: uos eritis chartae proxima cura meae.	Schau, es bitten, dass ich ihnen Rat gebe, die zarten Mädchen: Um euch wird sich als nächstes mein Gedicht kümmern.
Die *puellae* „bitten" (*rogant*) nun den *praeceptor*, wie der *iuuenis* sie (doppelt in 1,711).	

Ob Ovid wirklich erst spät den Entschluss fasste, sein Lehrgedicht zu erweitern, können wir nicht wissen.[1861] Das dem Anschein nach angefügte Distichon jedenfalls setzt die Kommunikation des Werkes wieder auf Anfang, auf eine Personalunion von Autor/*uates-doctor* respektive Leser/*discipulus-lector*: Wie im Prolog zu *Ars* 1 (III.2) werden die Ebenen des *uates* (*chartae*) und des *doctor amoris* (*praecepta*) miteinander verschränkt – und mit der Realität, in der sie angeblich Wirkung entfalten. Die *puellae* nämlich müssen von dem Liebesunterricht für junge Männer aus Ovids Feder erfahren haben – impliziert ist, dass dieser erfolgsversprechend, da auch von den *puellae* erstrebenswert sei – oder aber sie haben bereits mitgelesen. Diese Möglichkeit hatten *Ars* 1 und 2 bisher ausgeblendet, denn darin liegt ein grundlegendes Problem: In dem Moment, da Ovid den Männerratgeber veröffentlicht, verrät er seine *praecepta*, und

[1858] Gibson 2003, 37.

[1859] Auch wenn der *praeceptor* in 2,599f. nochmals Ehefrauen von seiner Lehre ausnimmt, so konterkariert die ausführlich und farbenreich geschilderte *fabula* (II.5.1.4 zu Heywoods *Troia Britanica*), welche die Nachteile einer Offenlegung von Untreue belegen soll, diese Einschränkung. Denn mit Venus, die eine Affäre mit Mars eingeht, wählt Ovid für das Exemplum definitiv eine Ehefrau, von den politischen Implikationen ganz zu schweigen (III.2).

[1860] Im Kontrast dazu war die letzte Sequenz der *uates*-Erzählung die Einleitung der Epiphanie Apolls (Thema: „Selbsterkenntnis") in stark literarisierter Form und mit Distanzierung durch das Vergangenheitstempus.

[1861] Zur philologischen Diskussion um diesen „Hinweis für Werkstattanalytiker" in 2,745f. (Holzberg 1998, 112) vgl. v. a. Gibson 2003, 37f. mit Anm. 101 und Janka 1997, 745.

damit die *iuuenes,* auch an die Frauen, welche nun ebenfalls sowohl in die Unsicherheiten und Schwächen als auch die Kniffe ihrer zukünftigen Verehrer eingeweiht sind. Ein dramatisches Bild davon zeichnet der Kommentator der *L'Art d'amours* (II.3.3.2): „Wer einer Frau so vertraut, dass er ihr dies Buch gibt, gibt ihr das Schwert, mit dem sie Schaden zufügen wird – ihm und manch andrem braven Mann."[1862] ([2,]2348–2350) Umgekehrt sieht sein Nachfolger, von dem Übersetzung und Kommentar zu *Ars* 3 stammen, in derselben Argumentation die Möglichkeit, seine Re.produktion des Buchs zu rechtfertigen. Denn so könnten sich Männer wappnen gegen die Tricks der Frauen:

> Aber diejenigen, die in Liebschaften lieben wollen, sind dort eingeschlossen, und es ist gut, die Lehren zu kennen, die er ihnen gibt, damit die Männer sich dort besser zu wehren wissen. Es gibt keinen Zweifel, dass man seinen Feind präziser angreift, wenn man seine Siedlung und Verteidigung kennt, als wenn man davon nichts wüsste. ([3,]3651)

Ovid dagegen blendet diese Implikationen aus – ein offen geäußertes Angebot an die männlichen Leser, im Folgenden zum eigenen Vorteil mitzulesen, würde von vornherein ausschließen, dass die *praecepta* auch als wirkliche Lehre für die weiblichen Adressatinnen gedacht werden können. Damit wäre nicht nur ein Oszillieren zwischen den Kommunikationsebenen ausgeschlossen, sondern es entfiele auch für die männlichen Leser der Reiz, dieser besonderen Unterrichtssituation beizuwohnen (sozusagen eine erotodidaktische Mauerschau).[1863] Eingedenk dieser Tatsache ist es bemerkenswert, wie nahe Ovid dennoch einer Auflösung der didaktischen Kommunikation kommt dadurch, dass sich das Proöm in direkter Ansprache zunächst an männliche Leser und gar nicht an weibliche Leserinnen richtet – diese treten nur indirekt in Erscheinung, als Truppe der in 3,2 apostrophierten Amazone Penthesilea.

***Ars* 3,1–10**	
ARMA dedi Danais in Amazonas; arma supersunt quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae. ite in bella pares; uincant, quibus alma Dione fauerit et toto qui uolat orbe puer. non erat armatis aequum concurrere nudas; sic etiam uobis uincere turpe, uiri. dixerit e multis aliquis 'quid uirus in angues adicis, et rabidae tradis ouile lupae?' parcite paucarum diffundere crimen in omnes; spectetur meritis quaeque puella suis.	Waffen gab ich den Griechen gegen die Amazonen; Waffen sind übrig, / um sie dir zu geben und, Penthesilea, deiner Truppe. Zieht in den Krieg gleich stark; es sollen die gewinnen, denen die holde Venus / gewogen ist und er, der auf dem ganzen Erdkreis umherfliegt, der Junge. / Es war nicht fair, dass auf gut gerüstete [Männer] unbewaffnete [Frauen] stießen; / so ist es auch für euch eine Schande zu gewinnen, Männer. / Es mag aus der Menge einer sagen: „Was fügst du Gift bei den Schlangen / hinzu und gibst den Schafstall preis einer reißenden Wölfin?" / Hütet euch, die Schuld von wenigen auf alle auszudehnen; / man betrachte jedes Mädchen nach seinem Verdienst.
Mit dem stark militärisch geprägten Beginn (zweifaches *arma* in 1; *turma*, 2; *bella*, 3; usw.), der *amor* als Kampf der Geschlechter gegeneinander inszeniert, ist eher an *Ars* 1 als an 2 angeknüpft. Die Idee der Waffengleichheit (*pares*, 3) wäre jenem Buch fremd (*Ars* 2 dagegen hatte den Gedanken gerade zum Ende hin mit der *mutua uoluptas* vorbereitet: *pariter uicti*, 2,728 – *pares; uincant*, 3,3, vgl. 3,800). Wirklicher Waffengleichheit widerspricht die Art und Weise, wie diese bebildert wird: Dass die Mädchen ohne den *praeceptor* „nackt" kämpfen müssten (*nudas*, 5) bedient klischeehaft Humor und Voyeurismus der männlichen *lectores;* Vers 6 appelliert dagegen an deren ebenso klischeehaften Stolz (Sieg sei nur ehrenvoll bei fairem Kampf). Insofern fungiert 5f. als eine Captatio benevolentiae der eigens adressierten *uiri*.	

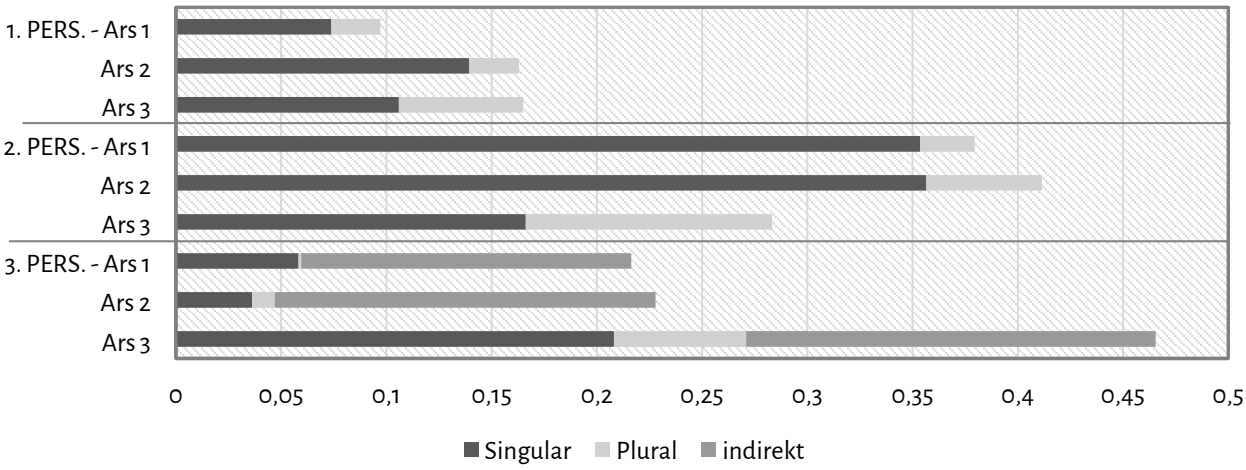
Dieses Vorgehen muss nicht der Freude am Spiel mit dem Feuer geschuldet sein. Es ist auch eine pragmatische Lösung, eine Konzession an die reale Zusammensetzung seiner Leserschaft, womit das Werk – zu-

[1862] Zur Formulierung vgl. 3,669–673 und 577f. mit 589f.; allerdings ist es hier Buch 3, das der *praeceptor* den Frauen übergibt wie ein Schwert, das sich gegen ihn bzw. andere Männer richten werde.

[1863] Zur Lektüre ‚über Kreuz' vgl., wie oben erwähnt, Rimell 2006, 70–103; Volk 2002, 160 mit Anm. 9.

mindest seine Autor-Leser-Kommunikation – im historischen Kontext verankert wird. Denn die Grundkonstellation ist noch ungewöhnlicher als in *Ars* 1 und 2: Lehrdichtung für eine rein weibliche Adressatenschaft gab es, soweit wir wissen, keine vor Ovid, und Erotodidaxe für Frauen kannte die Antike üblicherweise nur aus dem Mund anderer Frauen; dem römischen Publikum war die Konstellation insbesondere aus der Komöde, dem Mimus und schließlich der Elegie bekannt,[1864] wo alte Frauen mit hexenähnlichen Zügen als Antagonistinnen zum *amator* auftraten (wie Dipsas in *Am.* 1,8). Damit verbundene Konnotationen, die Komik und anderen intertextuellen Effekten Raum bieten, wird der Autor nicht ungenutzt lassen.[1865] Umso mehr scheint Ovid daran gelegen, dem Gedicht zu Beginn einen ‚Sitz im Leben' zu verschaffen, weswegen er sich für die ersten Adressaten an der historischen Leserschaft orientiert und einen Tonfall anschlägt, der eher schlicht daherkommt und durch den *fictus interlocutor* eine Alltagssituation nachbildet.[1866] Auch wenn die Verteidigung *coram uiris* der *puellae* (9f.) die Position des Ich als *doctor amoris* stärken kann, da er sich so deren Vertrauen erwirkt, ist der vorrangige Effekt für den Leser, dass auf den realen Konflikt hingewiesen wird, der aus einer überwiegend männlichen Leserschaft und einer weiblichen Adressatenschaft erwächst: Wer ist wann womit gemeint? Unmissverständlich führen also *Ars* 3,1–56 vor Augen, dass im Folgenden primär über *puellae* gesprochen wird. Die Abgeschlossenheit dieser Kommunikation spiegelt sich in der Venus-Epiphanie, die nicht nur selbst in der Vergangenheit verortet ist (umrahmt von *dixit* in 45 und 53), sondern auch deren Ergebnis bereits in der Vergangenheit liegt: Die *puellae* wissen jetzt Bescheid – *nunc quoque nescirent* (43) – und die Männer haben damit umzugehen. Die *puellae* werden den (männlichen) Lesern also vorgestellt als Protagonistinnen einer Geschichte, die bereits stattgefunden hat und im Folgenden vor uns ausgerollt wird. Die rezipientenabhängige Ebenenabspaltung, die wir *schola*-Drama respektive *discipulus*-Geschichte genannt haben, wird hier also forciert, bevor überhaupt in 53f. erstmalig die *puellae* selbst alleinig angesprochen werden.

Ein Blick auf die Verteilung der sprachlichen M ittel, mit denen Ovid den *praeceptor* und seine Schülerinnen in Szene setzt, belegt, dass in *Ars* 3 ein grundsätzlich neues Verhältnis zwischen Du und Ich konstruiert ist:



[1864] Siehe Gibson 2003, 13–21.

[1865] Vgl. Gibson 2003, 19–21 mit Verweis auf entsprechende Stellen, u. a. die topische Warnung vor der Vergänglichkeit von Schönheit gleich zu Beginn.

[1866] Zur Inspiration dieser Sprechweise durch Horaz' *Ars poetica* vgl. u. a. Sharrock 2005a; Toohey 1996, 163.

Die Verwendung der 1. Person Singular befindet sich etwa im Mittel zwischen den beiden Vorgängerbüchern; im Plural ist hingegen ein signifikanter Anstieg zu verzeichnen, der dadurch bedingt ist, dass der *praeceptor* in *Ars* 3 vermehrt auf sich und seine Geschlechtsgenossen als „wir Männer" verweist. Noch extremer sind die Veränderungen bei 2. und 3. Person. Deutlich ist die Abnahme der Hinwendung an die Adressatin als „Du" – selbst der spürbar gestiegene Anteil an der 2. Person Plural kann diesen starken Rückgang nicht wettmachen. Bereits hier wird sichtbar, dass die Intimität, um die der *praeceptor* zwischen sich und seinem Adressaten in Buch 1 und 2 bemüht war, aus dem Fokus gerät: Häufig richtet er sich an die *puellae* als Gruppe; noch häufiger jedoch spricht er über die *puella(e)* in der 3. Person, Singular und Plural. Aus der Graphik indirekt sichtbar wird außerdem die verhältnismäßig hohe Dichte an *praecepta* pro Vers,[1867] bei nur einer ausgestalteten mythischen Erzählung (Procris/Cephalus, 3,687–746). Doch durch den hohen Anteil an Formulierungen in der 3. Person bewegt sich Buch 3 nicht nur aus deiktischer Sicht weg von der Adressatin, sondern zugleich hin zu mehr Deskriptivität.[1868] So wird die *puella* noch deutlicher als der *iuuenis* aus *Ars* 1 zu einer exemplarischen Abstraktion, die für den Leser an Bedeutung gewinnt dadurch, dass in ihr literarische Konventionen getestet, betont oder abgelehnt werden. So dient sie indirekt der Autor-Leser-Kommunikation. Das direkte Identifikationsangebot, das von ihr für eine historische Leserin ausgeht, ist dagegen vom Text mehrfach, auch über die Personendeixis hinaus erschwert: durch den männlichen *lector*, welcher der ‚*discipula-lectrix*' zur Seite gestellt oder sogar übergeordnet scheint; durch *praecepta*, deren Befolgung nicht zuletzt den Männern zupasskommt; durch humoristische Darstellung der *puella* auf deren Kosten. Und dennoch ist dies kein Buch, das eine grundsätzlich patriarchalische Agenda verfolgt; mitunter im Gegenteil. In den folgenden Ausführungen werde ich auf diese Punkte noch ein wenig näher eingehen.

Wie schon in den ersten beiden Büchern installiert Ovid auch in *Ars* 3 „Warnschilder", die ihn vorgeblich ‚rechtlich' gegenüber dem Vorwurf absichern sollen, mit seiner Erotodidaxe die Ehrbarkeit freigeborener Frauen zu gefährden.[1869] In *Ars* 1 und 2 dienten die Warnschilder primär dem Ausschluss ehrbarer Frauen, vor allem Matronen, aus den Objekten der Avancen der Liebesschüler; in Buch 3 sollen sie – gemäß der veränderten Unterrichtssituation – entsprechend den Kreis der Adressatinnen der Erotodidaxe eingrenzen. Die Rezeption dieser Warnschilder durch Martial (II.2.2) hat den Blick dafür geschärft, dass diese Einschränkungen auf die historische legale Situation, konkret auf die neu eingeführten Ehegesetze, reagieren, wobei der Effekt weniger Gehorsam als vielmehr Infragestellung von deren Kategorisierung der weiblichen Bevölkerung ist. Buch 3 gestaltet nun seine Adressatinnen so, dass die in Warnschildern vorgenommene Einschränkung auf Libertinen sofort unterwandert wird. Die *praecepta* zu Frisuren und Kleidung (133–192) konstatieren explizit die individuelle Freiheit, denjenigen Stil zu wählen, der am besten zur jeweiligen Frau passe. Sie widersprechen damit der von Augustus angedachten Kleiderordnung, die sichtbar zwischen ehrbaren Frauen (insb. Matronen) und anderen (insb. *meretrices*) unterscheiden und somit diese künstlichen Kategorien konsolidieren sollte, welche die komplexe Realität Roms nicht abzubilden vermochten.[1870] Die *turba* seiner Schülerinnen – durchschnittliche *puellae*, weder Barba-

---

[1867] Vgl. Gibson 2003, 7 mit Verweis auf ders. 1997, 91.

[1868] Zu ähnlichen Überlegungen, allerdings hinsichtlich Vergils *Georgica*, siehe Gibson 1998, 89f.

[1869] Es handelt sich um folgende Stellen: 1,31–34; 2,599f.; 3,57f. mit 3,483f.; 3,613–616. Für eine kurze Diskussion und weiterführende Literatur konsultiere man die Überlegungen zu Martials Ovid-Rezeption in II.2.2.

[1870] Vgl. Ziogas 2014; Gibson 2009, 99; ders. 2003, 27–35, insb. 32–35. Ziogas legt überzeugend dar, dass auch bereits das erste Warnschild in *Ars* 1,31–34 mit dieser artifiziellen Kategorisierung spielt, indem nicht eigentlich die Matronen der Sphäre der *Ars* fernbleiben sollen, sondern die mit ihnen assoziierte Kleidung: *este procul, uittae* usw. – Sobald diese abgelegt ist, wäre sie also kein Hindernis mehr für die Frau, am *lusus* zu partizipieren, ob nun als

rinnen (195f.) noch legendäre Schönheiten aus dem Mythos (103f.; 251–256) – ist also nicht bloß so gestaltet, dass sie Matronen mit einbeziehen könnte, sondern so, dass sie sich, Selbstbestimmung zum entscheidenden Kriterium machend, über die Kategorisierung *matrona/meretrix* erhebt: „[I]n corresponding to no known stereotype, it blurs the boundaries of these two traditional worlds in a uniquely potent manner."[1871] Als Gruppe, die verschiedenste Züge vereint, erscheinen einzelne Typen in jeweils konkreten Situationen, wodurch sie in ihrer Gesamtheit ein Bild zeichnen, das bewusst inkonstistent ist.[1872] Die *puella* wird entindividualisiert, es erweitert sich die Menge der potenziell gemeinten realen Personen (vgl. *tot habet tua Roma puellas*, 1,59) – wie bei den Männern auch wird der Leser und die Leserin je nach Thema entscheiden, für wen der Rat gilt. Wie in den Männerbüchern wechselt der Tonfall passagenweise, wobei sich makrostrukturelle Bewegungen in *Ars* 3 ausmachen lassen, die denen von *Ars* 1/2 ähneln: Die zwei Hälften des Frauenlehrgangs (siehe Strukturübersicht in IV.1) korrespondieren in mehrerlei Hinsicht mit je *Ars* 1 respektive 2.

- Teil I: Vorbereitendes (101–498)

  Die Möglichkeit einer *discipulus*-Geschichte, wie sie *Ars* 1 ‚erzählt', wird in der ersten Hälfte von *Ars* 3 mit etwas weniger Fokus auf Handlungschronologie,[1873] dafür durch dezidierte Leserlenkung auf die Spitze getrieben. Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, ist gegenüber der *puella* explizit eine (männliche) Leserschaft ins Buch geschrieben, die eine Lektüre unter Abspaltung des *schola*-Dramas und der *discipula*-Geschichten forciert. Dies gilt umso mehr, da der Lehrgang nach dem Proöm nicht mit *praecepta*, sondern mit theoretischeren Überlegungen zum *cultus* beginnt (101–132). Dieses Lob der Zivilisation entledigt sich nahezu der Vermittlung durch die Unterrichtssituation; stattdessen öffnet es deutlich eine gesellschaftspolitische Perspektive, nämlich den Zusammenhang zwischen *amor* und *cultus*, zwischen Liebe und Zivilisation.[1874] Denn *amor* führt zu Zivilisation[1875] und im *amor* eines Volks zeigt sich sein Zivilisationsstand. Wie der Vergleich mit Voltaires Le Mondain (II.5.2.2) gezeigt hat, ist es Ovids Sprecher nicht um größtmöglichen Luxus zu tun, im Gegenteil. In einer der Antike bei dieser Thematik fremden Differenzierung[1876] lobt er den Fortschritt und grenzt ihn zugleich von Prunksucht ab; den erstrebenswerten *cultus* verortet er zwischen *luxuria* und *rusticitas*, welche er gleichermaßen ablehnt. Beides jedoch findet sich, wie unschwer erkennbar ist, in Augustus' Agenda für Rom, der einerseits die Stadt golden hinterlassen wollte[1877] und andererseits auf die Wiederher-

---

mögliche Geliebte oder Leserin. Somit ist sogar vielmehr der Fokus darauf gelegt, dass es nur die Kleidung ist, die einen – nur äußerlichen! – Unterschied mache (Ziogas 2014, 736f.).

[1871] Gibson 2003, 34.

[1872] Den Vorwurf der Inkonsistenz machen – aus oben genannten Gründen m. E. zu Unrecht – u. a. James 2008, 139–145 und Wright 1984; vgl. zur Thematik Davis 2006, 85–95. Demgemäß erscheint es mir nicht zielführend, das ganze Werk, wie es James 2008 versucht, aus den Augen der in *Ars* 3 vermeintlich angelegten *puella* zu lesen, da dies Ebenen der Kommunikation vermischt, ohne sich darüber genauer Rechenschaft abzulegen.

[1873] Vgl. dazu auch Gibson 2003, 1–6.

[1874] Vgl. Wellmann-Bretzigheimer 1981, 14; 19–24. Beides wiederum wird natürlich stets mit der Dichtung in Verbindung gebracht, vgl. die *dissimulatio artis* als Schmink- und Schreibverfahren: *ars faciem dissimulata iuvat*, 3,210; vgl. *si latet, ars prodest*, 2,313, sowie *ars latet arte sua*, *Met*. 10,252.

[1875] Vgl. *Ars* 2,460–492.

[1876] Siehe Gibson 2003, 21–23.

[1877] Die Liebe zum Gold und damit verbundene Korruption hatte er bereits in 2,277f. kritisiert (*aurea sunt uere nunc saecula* etc.; vgl. II.3.3.3 zum *Libro de Buen Amor*) und mit auffallend ähnlichen Worten beschreibt er nun die von

stellung vermeintlich althergebrachter Sitten, insbesondere einer strengeren Sexualmoral, setzte. „Als begeisterter Modernist übt [Ovid] keineswegs pauschale Zeitkritik; vor allem die Idee einer Restauration der guten alten Zeit ist es, gegen die er mehr oder minder versteckte Hiebe richtet."[1878] Dies zieht sich, wie gesagt, durch alle drei Bücher – in *Ars* 1 kann man beispielsweise die augusteischen Bauwerke, die sich allesamt wunderbar als Begegnungsstätten mit dem anderen Geschlecht eigneten, als solchen ironischen Seitenhieb lesen (55–228; vgl. 3,387–396 und 633–640); *Ars* 2 bietet mit 467–492 gleich einen Exkurs zu Liebe als weltordnender Kraft. *Amor* und Zivilisation bedingen einander wechselseitig: *Amor* ermöglicht Zivilisation und die stadtrömische Zivilisation bietet ideale Möglichkeiten für raffinierten *amor*. Doch genau letzterer ist, wie Ovid ihn präsentiert, nicht kompatibel mit Augustus' Vorstellungen von Geschlechterrollen – und deshalb setzt das ausführliche Lob der Zivilisation zum Auftakt der Lehre von *Ars* 3 einen subversiven Marker, wenn nicht die Forderung an sich, dass die Frauen gleichberechtigt in den Liebeskampf ziehen sollen (*ite in bella pares*, 3), schon genügt hat.

Trotz dieser „Waffengleichheit" bleibt die Perspektivierung von *Ars* 3 eine männliche – schließlich spricht ein männlicher *praeceptor amoris* zu einem Publikum von *lectores*, das ebenfalls männlich oder männlich dominiert ist. Dies offenbart nicht nur der Beginn des Buches, sondern gerade auch die erste Lehrgangshälfte, in der es darum geht, wie sich eine Frau für Männer attraktiv machen kann. Immer wieder – das gilt für das gesamte Buch – lassen die *praecepta* erkennen, dass ihre Ausübung durchaus auch von Vorteil für die *uiri* ist,[1879] und einige Male betreibt der *praeceptor* Werbung in eigener Sache.[1880] Auffällig ist ebenfalls, dass die Abspaltung der *discipula*-Ebene immer wieder genutzt wird, um Komik auf Kosten der *puella* zu erzielen, noch markanter als das „Lachen über" den *discipulus*, das *Ars* 1 ermöglicht (III.3).

***Ars* 3,281–290**	
quis credat? discunt etiam ridere puellae, quaeritur aque illis hac quoque parte decor. sint modici rictus, paruaeque utrimque lacunae, et summos dentes ima labella tegant, nec sua perpetuo contendant ilia risu, sed leue nescio quid femineumque sonet. est, quae peruerso distorqueat ora cachinno; risu concussa est altera, flere putes; illa sonat raucum quiddam atque inamabile: ridet, ut rudit a scabra turpis asella mola.	Wer könnte es glauben? Es lernen auch zu lachen die Mädchen, und angestrebt wird von ihnen auch in diesem Gebiet Anmut. Mäßig soll der Mund geöffnet sein, und beiderseits Grübchen, und am Ansatz die Lippen die Zähne überdecken; / nicht jedoch sollen sie ihr Zwerchfell anspannen bei dauerndem Lachen, sondern fein soll es und eben irgendwie weiblich klingen. / Eine gibt's, die ihr Gesicht verzerrt bei entstellendem Gelächter; / vor Lachen schüttelt's eine andere – sie weint, könnte man meinen; die Nächste klingt heiser irgendwie und unlieblich – sie lacht, wie eine hässliche Eselin vom groben Mühlstein her brüllt.
Nachdem 3,251–280 noch halb Äußerlichkeiten, halb richtiges Verhalten behandelten, folgt hiermit der erste Absatz, der sich rein dem Thema „Verhalten" widmet – mit bruchlosem Übergang von 280 (schlechte Zähne: *ridendo maxima damna feres*) zu „anmutigem Lachen" (vgl. die Rezeptionsantwort Mart. 2,41, II.2.2). Wie häufig zuvor werden die Mädchen hier rein in der dritten Person adressiert. Eingeleitet durch das an die *lectores* gerichtete *quis credat?* (281) wird plastisch eine Art Gesangsunterricht fürs Lachen vorgeführt, und ab 287 folgt die satirische Darstellung von Mädchen mit verschiedenen entstellenden Arten zu lachen. Den Höhepunkt bilden 289f., wo so geschickt die Dramaturgie des	

Augustus aufgehübschte Stadt: *nunc aurea Roma est* (3,113; vgl. 3,451f.). Zu den Implikationen dieses möglicherweise ‚vergifteten', zumindest ironisierten Lobs vgl. auch Gibson 2003, 136.

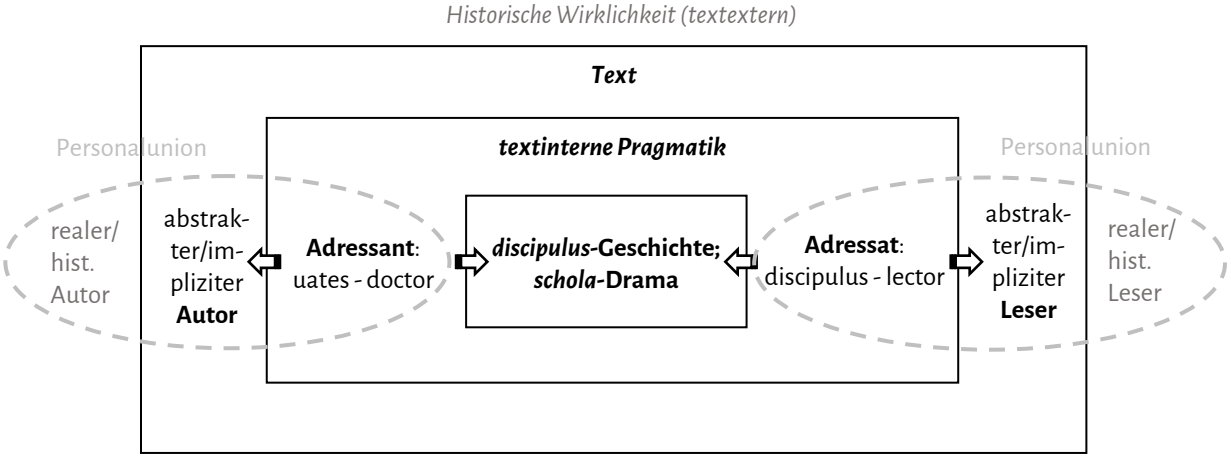
[1878] Wellmann-Bretzigheimer 1981, 28.

[1879] Beispiele versammelt Gibson 2003, 20 mit Anm. 49; vgl. Frings 2005, 87; Volk 2002, 165f.; Wildberger 1998, 412f.; Dalzell 1996, 152–164.

[1880] Dichterkatalog, 329–348; Dichterlob, 403–416; Dichter als Liebhaber, 525–556; reife Männer als Liebhaber, 557–576 (wobei letzteres durch das Abschlussdistichon doch mit einem Fragezeichen versehen sein könnte, vgl. die Diskussion der schwierigen Verse 575f. bei Gibson 2003, 323).

Distichons ausgenützt und auf die Pointe zugesteuert wird, dass sich der heutige Leser unweigerlich an einen Stand-up-Comedian erinnert fühlt (inkl. des Wortspiels *ridet-rudit*, der typischen Gegenüberstellung von *ars*/Zivilisation und ungehobelter *rusticitas* – und dem Anklang an 2,107: *ut ameris, amabilis esto*.)

Weitere Passagen, insbesondere in der ersten Hälfte von *Ars* 3, bauen auf ähnlich perspektivierten Humor: „[S]ignificant portions of the book [...] appear to be offering the *puellae* as butts of humour to a second (unnamed) audience."[1881] So Gibson, dem ich allerdings insofern widersprechen würde, dass dieses zweite Publikum durchaus genannt wird: Wie wir gesehen haben, ist eingangs dezidiert eine männliche Leserschaft eingeführt, die auf *Ars* 3 reagiert und die immer wieder – wie hier mit *quis credat?* – angesprochen wird.[1882] Neben der Möglichkeit, die *puella(e)* zu beobachten (*discipulus*-Geschichte; *schola*-Drama), können wir Leser nun auch (stereotype?) männliche *lectores* beobachten oder, wenn sie nicht expliziert sind, imaginieren. So führt Ovid sein Experiment mit literarischer Kommunikation fort; wenn wir uns nicht als Liebesschüler(innen) im Werk wiederfinden möchten, so können wir uns als skeptische *lectores* wiederfinden, oder aber weiterhin außerhalb der werktinternen Pragmatik als Leser nunmehr als Beobachter zweiter Ordnung. Dies führt zu Reflexionsstrukturen, die üblicherweise erst der Moderne zugestanden werden.[1883]



Die Rezeptionsgeschichte deutet darauf hin, dass nicht alle Leser diese Ebenentrennung mitgehen wollten oder konnten; die Einführung einer Gruppe von männlichen *lectores* jedenfalls kann, das zei-

[1881] Gibson 2003, 36; vgl. 35f. sowie 25 mit Anm. 65 für weitere ähnliche Stellen; exemplarisch herausgegriffen sei 3,245–250 (dazu siehe die Rezeption bei Ben Jonson, II.5.1.4, und Cailhava de l'Estandoux, II.5.2.2).

[1882] Als „wir Männer" (bzw. „wir Menschen allgemein"): (79; 100; 127) 132f.; 161; 225; 511; 517f.; 529; 583 (643) 673. Als „du" (bzw. „du = man"): (115f.; 149) 154 (232; 288) 644. Als „ihr Männer" (bzw. „ihr Leser/Liebende allgemein"): (3) 6; 9 (79) (222) (498) (686). Als „ein Mann" (bzw. „man"): (3) 7.

[1883] „[Es] führt in der modernen Gesellschaft, deren Funktionssysteme auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung operieren, kein Weg zurück ‚ins Paradies der Beobachtung erster Ordnung'. Die ‚Unmittelbarkeit eines Weltverhältnisses' geht verloren, da die Ausbreitung medialer Dispositive dazu führt, dass sich reflexive Beobachtungsstrukturen zweiter Ordnung ausbilden und sich schließlich nur noch Beobachter gegenseitig beim Beobachten beobachten. Das Ergebnis dieser Umstrukturierung der Gesellschaft lässt sich mit dem Begriff ‚Kontingenz' zusammenfassen. Mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft im 18. Jahrhundert und dem sich ausbreitenden Kontingenzbewusstsein gerät Authentizität in eine Krise. Diese Krise wird durch Inszenierungsvorgänge auf gesellschaftlicher, individueller und kultureller Ebene ausgelöst." (Schaffrick/Willand 2014, 86).

gen diese RDe, auch einfach als Identifikationsangebot gelesen werden für all diejenigen Leser, die in Frauen tatsächlich Schlangen (*angues*, 7) sahen und *amors* Kriegsdienst als Kampf der Geschlechter gegeneinander auffassten – auch ein Aspekt, in dem *Ars* 1 und die erste Hälfte von *Ars* 3 Parallelen aufweisen. Entsprechende Momente in der Rezeption finden sich zum Beispiel bei der *L'Art d'amours,* II.3.3.2; Bertran Carbonel, II.3.3.3; Fuscus, II.5.1.4; Aurel (als Vorwurf an Ovid), II.6.1.1.

- Teil II: Umgang mit dem Liebhaber (499–808)

Diese zweite Hälfte von Buch 3 ist wiederum enger mit *Ars* 2 verknüpft, zunächst einmal inhaltlich; im Zentrum stehen beide Male Überlegungen zur Interaktion von Mann und Frau, basierend auf der Erkenntnis der eigenen Psyche und der des Gegenüber.[1884] Wie dort ist der Übergang hier ebenfalls als Auftakt zu schwierigeren und gewichtigeren Themen markiert: *si licet a paruis animum ad maiora reffere* (499). Auch die sprachliche Gestaltung wandelt sich entsprechend (IV.2): Der zwischengeschaltete *lector* tritt zurück;[1885] statt in der 3. Person erfolgt mehr direkte Hinwendung an die Adressatin in der 2. Person und die Präsenz des Ich nimmt zu. Gerade der Abschnitt, der sich um den „Umgang mit Männern" (499–746) dreht, ist merklich persönlicher gestaltet, auch weil der *praeceptor* den Rat, jeden *amator* nach seinen berufsbedingten Qualitäten zu beurteilen, dafür nutzt, Werbung für Dichter – *carmina qui facimus,* 533 – als die besseren Liebhaber zu machen (525–556). Diese Verknüpfung des Ich mit dem historischen Autor strahlt auf die gesamte Passage 499–746 aus, die immer enger um das Thema „Untreue" kreist, das zusätzlich auch als einziges eine ‚autobiographische' Beglaubigung bekommt.[1886]

***Ars* 3,659–668**	
questus eram, memini, metuendos esse sodales; non tangit solos ista querela uiros. *660* credula si fueris, aliae tua gaudia carpent, et lepus hic aliis exagitatus erit: haec quoque, quae praebet lectum studiosa [locumque, crede mihi, mecum non semel illa fuit. nec nimium uobis formosa ancilla ministret: *665* saepe uicem dominae praebuit illa mihi. quo feror insanus? quid aperto pectore in hostem mittor et indicio prodor ab ipse meo?	Beklagt hatte ich, ich erinnere mich, dass man fürchten müsse die Freunde; / es betrifft diese Klage nicht alleine die Männer. Wenn du leichtgläubig bist, werden andere [Frauen] deine Freuden ernten, / und der Hase wird hier für andere aufgescheucht worden sein:[1887] / Auch die, die eifrig zur Verfügung stellt das Bett und den Ort, / glaub mir, nicht nur einmal war diese [auch] mit mir zusammen. / Ebenso soll euch keine allzu schöne Sklavin dienen: / Oft hat diese sich statt der Herrin mir zur Verfügung gestellt. / Wohin lasse ich mich treiben, [ich] Wahnsinniger? Was werfe ich mich mit blanker Brust in den Feind / und verrate mich durch meine Aussage selbst?
Memini ist diesmal für eine Verknüpfung innerhalb der *Ars* (mit 1,739–754) verwendet, nicht wie im zweiten Buch mit den *Amores* (III.4); die Erinnerung des *praeceptor* an eigene Aussagen ist also auf gleichem Niveau angesetzt wie Schil-	

[1884] Das Wechselspiel entsprechender Passagen in Buch 1/2 versus 3 hat Frings untersucht und kommt zu dem Ergebnis: „Rückbezüge vom zweiten Teil des Lehrgangs auf den ersten findet man also in Lektionen, die den Umgang von Männern und Frauen zum Thema haben." (Frings 2005, 81–89, hier 87; vgl. Wellmann-Bretzigheimer 1981, 13, die Anm. 23 Parallelen gegenüberstellt).

[1885] Vgl. die Verteilung solcher Stellen, die ihn sprachlich präsent halten, in Anm. 1882.

[1886] Es verwundert, dass der *praeceptor* diese Möglichkeit nicht öfter nutzt. Nur noch einmal, in Teil I (3,245–250), erfolgt eine derartige Einlassung, die im Stile einer „*amores*-Erzählung" (III.4) eigene Erfahrungswerte zur Untermauerung eines *praeceptum* verwendet – allerdings eher in satirischem denn ernsthaftem Ton.

[1887] Der Ausspruch scheint auf einer Redensart zu basieren, die bedeutet, dass jemand anderes die Früchte der Arbeit erntet, die man selbst geleistet hat: Dann hat man für andere den Hasen (zum Abschuss) aufgescheucht (siehe Gibson 2003, 350f.).

derungen des *poeta-amator* von ‚eigenen' Erlebnissen. Die Personalunion des Ich als Liebhaber/Lehrer/Dichter wird folglich gestärkt. Dies erstaunt umso mehr, als der *praeceptor* 453–466 vor Männern gewarnt hat, die für ihre Untreue bekannt seien – und nun seine eigene offenbart. Diese radikale Ehrlichkeit *(aperto pectore)* ist einerseits didaktische Strategie. Doch das große Pathos in 667 und das verwendete juristische Vokabular in 668 lassen aufhorchen: Für den Leser erfolgt so meines Erachtens der Hinweis auf die Spielhaftigkeit der Ich-Stilisierung und man spürt eine spöttische Haltung den legalen Implikationen gegenüber: Wie die Episode des Ehebruchs von Venus mit Mars (2,561–600; II.5.1.4 zu Heywood) wird auch hier das Anzeigen von Untreue ironisiert, das Augustus' Gesetze für Eheleute vorsahen. Zwar gibt es an der vorliegenden Stelle keinen Hinweis auf die eheliche Sphäre, doch die ganze umgebende Passage 433–746, die um das Thema „Untreue" kreist, ist durchsetzt mit Seitenhieben auf die Ehe (insb. 483f.; 519f.; 585f.; 613f.).

Die persönliche Stilisierung der Thematik provoziert also, ähnlich wie in Buch 2, dass der Leser seine Haltung reflektiert zu Inhalten, die offensichtlich politisch aufgeladen sind. Anders als bei mythischen Exempla göttlicher Untreue ist hier das Ich involviert (mit dem Autor gleichgesetzt!), wodurch sich die Deixis der Äußerungen näher zur außertextlichen Realität bewegt. Anders als in *Ars* 2 jedoch betont der *praeceptor* mit diesen Ich-Aussagen nicht, dass er im selben Boot sitzt wie seine Schüler, sondern im Gegenteil, dass er trotz allem Verrat an seinen Geschlechtsgenossen noch immer auf der anderen Seite steht, im Männerheer. Und auch wenn die explizite Ansprache an männliche *lectores* zurücktritt, sind die Selbststilisierungen zum Verräter des eigenen Geschlechts (669–673 und 577f. mit 589f.) auch immer an diese gerichtet. Dabei verrät er ihnen gegenüber die *puellae* genauso, denn die *lectores* werden in die Möglichkeiten der Frau, Wächter zu umgehen und Eifersucht vorzuspielen, eingeweiht. Oder wir verstehen dies so, dass dank dem *praeceptor* beide Parteien ein Waffenbündnis schmieden können gegen einen *uir*, der gemeinsamer Liebelei im Wege steht. Dann würde aus all der Annäherung an das Thema „Untreue" in 433–746 letztlich doch die *candida pax* (502), zu der der *praeceptor* als erstes im Rahmen der „fortgeschrittenen Lehre" (Teil II) aufgerufen hatte, ein friedvolles Bündnis von *puella* und *amator* – freilich nur, wenn man nicht selbst der betrogene Dritte ist. Je nach Status wird sich jeder Leser (und jede Leserin) fragen müssen, wo in diesem Dreieck er sich sieht – und ob er das Spiel kontrolliert oder ihm übel mitgespielt wird. Ein Dichter-Ich, das sich als Spielleiter inszeniert, erhaben über die emotionalen Wirrnisse[1888] (anders als in *Ars* 2), provoziert. Das gilt umso mehr in einem gesellschaftlichen Kontext, in dem Fragen sexueller Freiheit mit politischer Macht verknüpft sind.[1889] Ovid war das bewusst; mit dem längeren Exempel zu Procris und Cephalus installiert er eine unerwartete (in Buch 3 die einzige derartige) Unterbrechung, eine Art Luftholen, bevor abschließend explizit die sexuelle Selbstbestimmung der Frau in den Blick genommen wird. Der *praeceptor* beginnt mit optischen Kriterien, die ringkompositorisch mit dem Beginn von *Ars* 3 zu Frisuren und Kleidung korrespondieren.[1890] Jene galt es danach auszuwählen, was die eigenen Vorzüge am besten in Szene setze, so nun auch die Stellungen beim Sex. Außerdem sei die Lust der Frau von großer Wichtigkeit. Bei der Gegenüberstellung mit der Nachdichtung Pietro Michiel(e)s haben wir dazu festgehalten (II.5.1.2):

> Deshalb ist, was bei Ovid schon Subversivität in sich trug, dort noch im 17. Jahrhundert Grund für Druckverbote: Die Idee der gleichen Lust der Frau findet sich in Michiel(e)s gedruckter Übertragung nicht, aktive weibliche Sexualität ist noch immer ein Tabu und die Vorstellung, Frauen könnten beim Sex auch die *ars simulandi* anwenden, anscheinend umso mehr. Offenbar konnten die verschiedenen Stellungen noch genannt werden, auch wenn darin bereits ein Bekenntnis zu Sex als Vergnügen und

[1888] Vgl. Kierkegaards Johannes, II.5.3; II.6.1.2 zum Film *La Ronde*.

[1889] Vgl. die Ausführungen oben III.4 zu den persönlichen „Vorlieben", die der Ich-Sprecher äußert.

[1890] Vgl. Gibson 2003, 387f.

nicht der Reproduktion dienend liegt. Dass dieses Vergnügen Frauen lenken könnten, war in patriarchalen Strukturen nicht vorgesehen. „Ovid's explicit interest in women's experience of sex is rather exceptional, albeit soon qualified by a concern with the role it plays in male pleasure".[1891] Trotz dieser Perspektivierung wurde die Passage, anders als bei Michiel(e), über Jahrhunderte hinweg zumeist komplett ausgespart – auch in gebundeneren Übertragungen wie bspw. den bekannten von Congreve ins Englische (II.5.2.1) oder Hertzberg ins Deutsche (II.5.3).

Ovid dagegen hebt die Stellen noch hervor. Nicht nur steht die Forderung als Gesamtes am Werkende; auch ist sie dicht adressiert an die 2. und 3. Person, wobei die Adressatin sprachlich möglichst allgemein gehalten ist: Weibliche Endungen finden sich zwar durchgehend, nie jedoch elegische Termini wie *puella* oder *domina*, nur einmal *femina* (780) und die Bezeichnung der Andromache gerade als Ehefrau (*nupta*, 777). Außerdem werden beide Gottheiten ins Spiel gebracht, die das Werk über immer wieder auftraten und als wichtige augusteische Gottheiten stets auch eine politische Konnotation einbringen (vgl. III.2). Zunächst ist es Venus, *alma Dione* (769), die wie am Buchanfang (3,3) eine Behandlung der Thematik einfordert – diesmal im Präsens, der Lehr- und Dichtungsprozess ist also zur Einheit stilisiert (*uates*-Erzählung). Dann ist es Apoll: Das delphische „erkenne dich selbst" (vgl. *Ars* 2,493–510) leitet ironisch die richtige Einschätzung der eigenen körperlichen Vorzüge ein; doch kurz darauf wird dem Orakel wie zu Beginn von *Ars* 1 (25–30) eine Absage erteilt. Es folge nun nämlich noch „Wahreres", als jenes verkünden könne (789f.; vgl. 1,29), etwas, dessen Verlässlichkeit der *longo usu* (791; vgl. 1,30) des Liebeslehrers garantiere: Die Frau solle den Sex genießen – für sich und für den Mann. So einzigartig diese Forderung ist, mit ihrer Perspektivierung auch auf den Genuss des Mannes ist sie natürlich nicht als feministische Agenda einzustufen. Auch die beiden folgenden Distichen, die nochmals die *puellae* vor Habgier (Geschenke direkt nach dem Sex) und vor ihren eigenen Makeln (deshalb der Rat zu Abdunkelung des Raums) warnen, machen das deutlich. Und so endet Ovids Spiel (*lusus habet finem*, 809) in der Schwebe – nicht zufällig lässt es Leser bis heute eher ratlos zurück. Denn dieses Spiel umfasst immerhin ein ganzes Buch, das Frauen gewidmet ist (*mea turba*, 811) – dies alleine ist schon ein Statement. Doch zahlreich sind die Belege dafür, dass die *puellae* realen Frauen eher nicht als Identifikationsangebot dienen konnten, sondern nur als Objekte des Textes: für eine Selbstdarstellung des *praeceptor* (des Autors?), zur Erheiterung männlicher *lectores* (Leser?) – aber auch, um eine Reflexion von Geschlechterrollen anzuregen, Kategorisierungen von Frauen zu hinterfragen und *amor*, Sexualität eingeschlossen, aus dem Korsett von (politisch gewollter) Vergangenheitstümelei zu befreien. In den Jahrhunderten nach Ovid wurde *Ars* 3, wie Kap. II gezeigt hat, jedenfalls als unbequem empfunden und häufig lieber ignoriert.

III.6 *Remedia amoris*

Die *Remedia amoris* beginnen mit einem nahezu typisch elegischen Proöm (1–40), einem Eingreifen Amors, das motivisch und wörtlich *Am.* 1,1 re.produziert. Insbesondere sind hier die Einleitung *bella parabam*, *Am.* 1,1,1 – *bella parantur*, *Rem.* 2 und der Abschluss der Epiphanie zu nennen '[...] *accipe' dixit 'opus'*, *Am.* 1,1,24 – '[...] *perfice' dixit 'opus', Rem.* 40.[1892] Somit sind die *Remedia* eindeutig als elegisches Gedicht gekennzeichnet, sogar als Endpunkt ovidischer Elegien, welche nach den *Remedia* als *opus per-*

[1891] Gibson 2003, 396.

[1892] Genauer dazu Boyd 2009, 106f.; Henderson 1979, 27f.; Geisler 1969, 130–132.

fectum zu gelten haben (wie ein Blick auf Ovids weiteres Schaffen zeigt). Zugleich liegt hier eine Verkehrung des Vorgehens aus *Ars* 3 vor: Einwände gegen das Vorhaben eröffnen zwar hier wie dort das Buch, doch ist es dort die Gottheit (Venus), die der Skepsis zum Trotz dessen Abfassung erwirkt hat (*dixit, Ars* 3,45; 53), und hier die Gottheit (Amor), die Einspruch gegen das Werk einlegt. Das Ich muss in beiden Fällen vermittelnd auftreten und tut dies, indem es differenziert: in *Ars* 3 gegenüber einem Sprecher aus der männlichen Leserschaft; in *Rem*. gegenüber dem Liebesgott. Man könnte also davon ausgehen, dass die Theophanie als Hinweis auf einen höheren Literarisierungsgrad der *Remedia* dienen soll. Doch folgt im Anschluss der Ausgleich: Während in *Ars* 3 die Beispiele zur Untermauerung der Argumentation ausnahmslos dem Mythos entnommen waren, teils spielerisch umgedeutet (3,11–22; 33–40), schlägt die Verteidigungsrede in den *Remedia* einen ganz anderen Tonfall an:

***Rem.* 17–20**	
cur aliquis laqueo collum nodatus amator a trabe sublimi triste pependit onus? cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro? inuidiam caedis, pacis amator, habes.	Warum hat sich, mit einem Strick am Hals festgebunden, ein Liebender am hohen Balken aufgehängt, eine traurige Last? Warum hat einer durchbohrt seine Brust mit stahlharter Klinge? Den üblen Ruf als Mörder, Friedensliebender, hast du.
Diesmal erhängt sich ein *aliquis* – so war auch der als real fingierte Gegner von *Ars* 3 (7) bezeichnet – oder ersticht sich; und selbst wenn dahinter mythische Gestalten stehen können,[1893] ist es doch ohne eine Brechung als *fabula* formuliert. So bleibt als Warnung, ernst vorgetragen, dass ohne die *ratio* des Lehrers amouröser *impetus* tödlich sein kann (vgl. 10).[1894] Der spielerische Tonfall kehrt erst zurück mit Vers 20 und seiner typisch ovidischen Gegenüberstellung von *caedes* und *pax*. Die sentenzenhafte Formulierung legt nahe, eine allgemeinere Ebene zu suchen: Sollte uns der Friedensliebende, dem Mordschuld nachgesagt wird, auch an Augustus denken lassen, zu dessen Ehren nicht umsonst die *Ara pacis* erbaut wurde? Die zuvor vom Proöm aufgemachte Semantik gäbe eine solche Deutung her, denn die Ansprache Amors als *dux* und Venus als *tua mater* passen ebenso gut auf den Julier; mit der Absage an den Vorwurf eines *scelus* (3) wäre dann bereits auf Missfallen gegenüber der *Ars* vonseiten des Augustus geantwortet,[1895] was wir unten zu 361ff. noch thematisieren werden. Zusätzlichen Witz erhält der Vers – ob man darin nun den Princeps entdeckt oder nicht – dadurch, dass Ovid *inuidia* und die Formel *pacis amator* bereits einmal gebraucht hatte: in *Am*. 2,6,f. für den verstorbenen Papagei.	

Dieses Spiel mit unserer Erwartungshaltung ist meines Erachtens die Fortführung der Experimente mit der (unmöglichen) Verschränkung von Realität und Literatur, an der bereits *Ars* 1–3 unter verschiedenen Vorzeichen gearbeitet hatten. Nun also zum Abschluss der Versuch, das Spannungsfeld zwischen Literarisierung und Realitätsbezug der Erotodidaxe noch auszuweiten: Während *Ars* 3 sogar sichtbar eine Leserschaft inszeniert hatte, die unterschieden war von den Adressatinnen der Liebeslehre, werden nun die Karten neu gemischt. Denn die Heilung von Liebe betreffe beide Geschlechter gleich[1896] – so das eigentliche erotodidaktische Vorwort.

***Rem.* 41–44**	
ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite, quos suus ex omni parte fefellit amor. discite sanari per quem didicistis amare; una manus uobis uulnus opemque feret.	Meinen Regeln, betrogene junge Leute, wendet euch zu, die in jeder Hinsicht täuschte die eigene Liebe. Lernt gesund zu werden, von wem ihr lerntet zu lieben; ein und dieselbe Hand wird euch Wunde und Heilung bringen.

[1893] Diese zu finden unternimmt Geisler 1982, 143.

[1894] Vgl. Dalzell 1996, 151; Toohey 1996, 171.

[1895] Diese Hypothese verlangte nach noch eingehender Untersuchung. Die Wendung *pacis amator* jedenfalls lässt sich in späterer Panegyrik finden, besonders auffällig bei Baudri de Bourgueil (II.3.2.4) 84*bis*,1, wo der Angesprochene als zweiter Octavianus geehrt wird.

[1896] Dennoch ist das Buch natürlich vorrangig an männliche Schüler gerichtet; vgl. II.5.2.1 zu Jane Collier.

[…] **49–52** sed quaecumque uiris, uobis quoque dicta, puellae, credite: diuersis partibus arma damus. e quibus ad uestros si quid non pertinet usus, at tamen exemplo multa docere potest.	Aber alles, was an die Männer, ist auch an euch gerichtet, ihr Mädchen, / vertraut darauf: Beiden Kriegsparteien geben wir Waffen. / Wenn davon etwas nicht für euch zu gebrauchen ist, so kann es dennoch als Beispiel viel lehren.

Der „etymological pun“[1897] mit *decepti/praecepta* legt eine Verknüpfung zwischen der Täuschung der *iuuenes* und den Regeln des *praeceptor* nahe, die noch intensiviert wird durch das für die *Ars* zentrale *fallere* (*fefellit*, 42; vgl. *Ars* 1,645, III.3–4; 3,484). Bestätigt wird dies durch die explizite Parallelisierung in 43f.: Liebesheilung kommt nun durch denjenigen, der auch die Wunde zugefügt hat. Impliziert ist also, dass die Täuschungslehre der *Ars* zu Liebesschmerz führen kann, weil sie zu erfolgreich gegenseitiges Vorspielen und Ausnutzen gelehrt hat. Dass hierfür nun Heilung angezeigt sei, das ist doch ein versteckter palinodischer Gestus – der ein klein wenig all denjenigen Recht gibt, welche die *Remedia amoris* in diesem Sinn lesen wollten: Entsprechend hatten beispielsweise viele mittelalterliche Kommentatoren argumentiert, Ovid wolle nun den Schaden wieder gut machen, der entstanden war, dadurch dass die *Ars* verfehlte – nicht: grundsätzlich – Liebe gelehrt hatte (u. a. II.3.2.3 anonymer *accessus* mit Anm. 404 zu Arnulfus). Mit *suus amor* ist jedoch zugleich die Eigenverantwortung des Liebeskranken betont[1898] – auch als zukünftiger Patient (vgl. II.4.3.4 zu Lylys *Euphues*). Denn die Waffen (*arma*, 50), die der *praeceptor* nun verteilt, wenden sich, wie wir im Folgenden sehen werden, nicht mehr – wie vor allem in *Ars* 1 und 3 – gegen das andere Geschlecht,[1899] sondern dienen zur Überwindung eigener Schwäche. Dieser Kampf gegen sich selbst muss unabhängig vom anderen Geschlecht ausgetragen werden, wie 49–52 annehmen lassen: Nur deshalb können die Frauen ganz offen alles Kommende mitlesen. Wie in *Ars* 3 ist eine zusätzliche Leserschaft in den Text eingeschrieben, doch diese weiblichen ‚*lectrices*‘ können selbst zu *discipulae* werden, wenn sie aktiv den Inhalt für sich reflektieren und adaptieren. Hier ist also – was später noch wichtig wird – nicht nur die Eigenverantwortung des Liebespatienten, sondern auch die Rezeptionsverantwortung der Leserinnen (und Leser) eingefordert.[1900] Die erotodidaktische Ebene ist dagegen im Kommenden merklich stärker als in der *Ars* auf wirkliche *praecepta*[1901] und deren Adressaten fokussiert. Dies beginnt nach der Ansprache im Plural in 41–52 mit der Konzentration auf das „Du“ (siehe Graphik in IV.2). Über das ganze Buch hinweg erwächst daraus eine deutlich andere sprachliche Gestaltung als im bisherigen erotodidaktischen Zyklus:

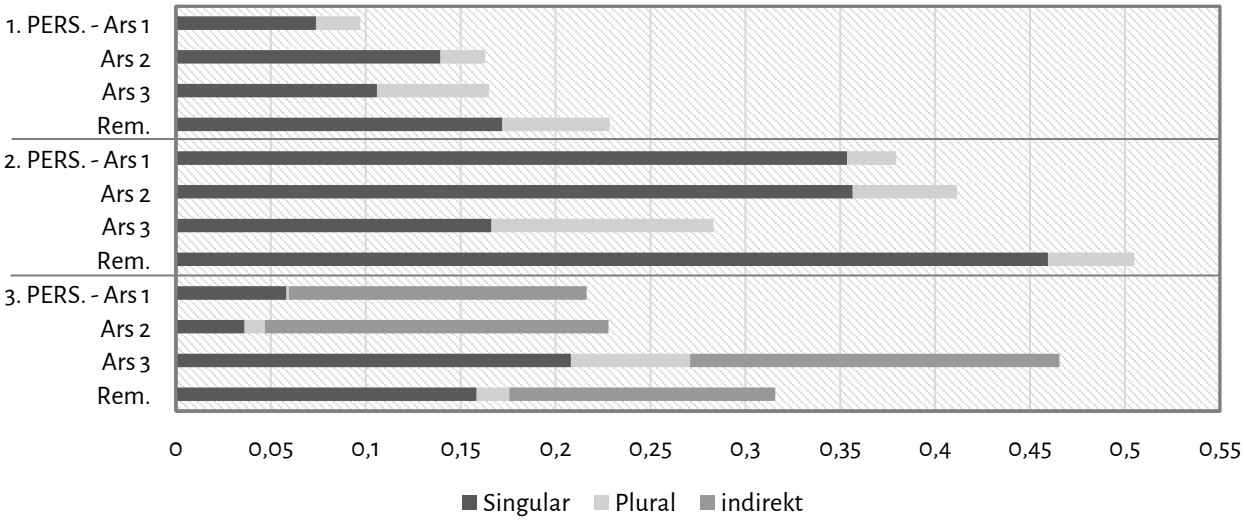
[1897] Henderson 1979, 40.

[1898] Eine interessante Parallelstelle liegt in 501f. vor, wo der *praeceptor* mit ironischer Distanz auf den Liebesschüler von *Ars* 1 (611–616) zurückblickt: *deceptum risi, qui se simulabat amare, / in laqueos auceps decideratque suos*.

[1899] Besonders deutlich: 655–672. Dagegen suchte gerade christlich motivierte Rezeption den *amor illicitus* zu heilen, indem man vorhandene misogyne Tendenzen intensivierte, vgl. die *Pseudo-Remedia amoris* (II.3.2.4) und Trösters *De remedio amoris* (II.4.2).

[1900] Insofern könnte man mit Boyd 2009, 107 die kurze Invocatio Apolls in 75–78 als das Proöm abschließenden Marker lesen, die Literarizität des Folgenden im Kopf zu behalten: Mit *uati* und *medenti* (77) sind die beiden Rollen des Ich, die wir *uates* und *doctor* genannt haben, aufgerufen.

[1901] Vgl. August von Platen (II.5.3).



Im Vergleich zur *Ars amatoria* sind die *Remedia* wesentlich persönlicher gestaltet, sowohl was die Präsenz der ersten Person („omnipresence")[1902] als auch der zweiten Person (insb. Singular) anbelangt, und das gleichmäßig über alle Verse hinweg (IV.2). Immer wieder reflektiert und relativiert der *praeceptor amoris* seinen Rat mit Verweis auf sich selbst.[1903]

***Rem.* 715f.**	
exiguum est, quod deinde canam, sed profuit illud exiguum multis, in quibus ipse fui.	Eine Kleinigkeit ist, was ich als nächstes singe, aber genützt hat diese / Kleinigkeit vielen, unter denen auch ich selbst war.

Damit verbunden ist das Motiv, dass der *praeceptor* selbst noch kein *amator perfectus* ist (vgl. auch 7f.; 295f.; *Ars* 1,23f.), das konstanter und weniger emphatisch eingeflochten wird als in *Ars* 2, wo diese didaktische Strategie erstmalig zur Anwendung kam (III.4). Einmal allerdings wird es breiter ausgeführt:

***Rem.* 311–322**	
haeserat in quadam nuper mea cura puella; conueniens animo non erat illa meo. curabar propriis aeger Podalirius herbis, (et, fateor, medicus turpiter aeger eram): profuit assidue uitiis insistere amicae, 315 idque mihi factum saepe salubre fuit. 'quam mala' dicebam 'nostrae sunt crura puellae!' (nec tamen, ut uere confiteamur, erant); 'bracchia quam non sunt nostrae formosa puellae!' (et tamen, ut uere confiteamur, erant); 320 'quam breuis est!' nec erat; 'quam multum poscit [amantem!'; haec odio uenit maxima causa meo.	Verfangen hatte sich neulich meine Zuneigung bei irgendeinem Mädchen; / sie stimmte nicht überein mit meinem Gemüt.[1904] / Ich heilte mich als kranker Podalirius mit eigenen Kräutern, / (ja, ich gebe es zu, ich als Arzt war beschämenderweise krank): / Es nützte, beständig bei den Fehlern des Mädchens zu verweilen, / und dieses Vorgehen ist für mich oft heilsam gewesen. / „Wie unschön", sagte ich „sind die Beine meines Mädchens!" / (Aber eigentlich, um die Wahrheit zu gestehen, waren sie's nicht.) / „Die Arme, wie nicht hübsch sind sie bei meinem Mädchen!" / (Und eigentlich, um die Wahrheit zu gestehen, waren sie's.) / „Wie klein sie ist!" Aber sie war's nicht. „Wie viel sie fordert vom Geliebten!" / Dies wurde für meine Abneigung der wichtigste Grund.

[1902] Boyd 2009, 105.

[1903] Einschränkung: 419–428 (vgl. zum Verständnis von 426: Lucke 1982, 83f.; Henderson 1979, 94f.); 465f.; 525f.; 624; 715f.; (Stellen, wo etwas vor der Heilung empfohlen, danach verboten wird, siehe Geißler 1969, 64 Anm. 2).

[1904] Es ist hier schwierig zu entscheiden, ob das bedeuten soll, „sie passte nicht zu mir" (so legt es Geisler 1969, 319f. aus) oder „ihre Gefühle entsprachen nicht den meinen", was sich inhaltlich besser einfügen würde.

Dass das Ich nun als Arzt[1905] auftritt, hat per se keine Auswirkung auf die Ebenen der Kommunikation. Denn der *medicus* ist nicht eine Profession, die in der Werkfiktion als real dargestellt würde, sondern bereits dort nur eine Metapher, mit der das neue, heilende Handeln des *praeceptor amoris* verbildlicht wird. Davon unbenommen muss er freilich seine Befähigung für diese spezielle Heilkunst neu belegen. Die Verknüpfung mit der *Ars* hat, wie wir gesehen haben, ihre Tücken – *discite sanari per quem didicistis amare* (43) impliziert eine mögliche Irreführung durch die *Ars*. Dennoch hält der *praeceptor* an der in 43 implizierten Strategie fest, *praecepta* durch Verkehrung oder Fortführung unter neuen Vorzeichen aus der *Ars* zu gewinnen. Auch dass der *medicus* selbst krank ist, kann zwar Augenhöhe mit dem Adressaten schaffen (vgl. *Ars* 2, III.4), macht ihn jedoch nicht zum besseren Arzt.[1906] Es ist also der eigene Umgang mit der Schwäche, der uns überzeugen soll – oder unterhalten, je nachdem, ob wir die spielerische Verzerrung der langen Motiv-Tradition der hier empfohlenen Selbsttäuschung (II.2.3 zu Maximian) als Mittel wahrnehmen, das nur auf der Ebene des Autors eingesetzt ist.

Hier besteht gegenüber den ‚autobiographischen' Referenzen der Vorgängerbücher ein Unterschied; denn während der *uates-doctor* dort so gestaltet war, dass man ihn in all seiner Emphase auch als Karikatur lesen konnte, die uns der Autor zeichnet, ist in den *Remedia* die ironische Brechung dem intratextuellen Ich selbst in den Mund gelegt[1907] dadurch, dass und wie er seine Selbsttäuschung jeweils selbst humorvoll kommentiert. Umso geringer ist also die Spannung, unter der das Ich steht – es vereint, so scheint es, souverän alle Reflexionsebenen und ist somit wahrlich als Einheit aller Ich-Ebenen, als gereifter Lehrdichter präsentiert. Zusätzliche Konturen und Anbindung an den historischen Autor erhält Naso (71; 72; 558) durch Einlassungen, die weniger Erfahrungen eines *amator* als Alltagserlebnisse sind (499f.; 663–668). Diesen Eindruck untermauern auch die zahlreichen Exempla, die – gegenüber der *Ars* ein Novum – nicht aus dem Bereich der Mythen,[1908] sondern aus der lebensweltlichen Erfahrung stammen (am häufigsten eine Mutter und ihr Verlust eines Sohnes).[1909]

Auch auf der anderen Seite der Werkkommunikation können wir eine solche Verklarung von Realitätsbezügen beobachten. Blicken wir noch einmal auf die oben abgebildete Graphik: Das „Sprechen über" in der dritten Person ist im Verhältnis zu *Ars* 1 und 2 ebenfalls intensiviert, allerdings reduziert gegenüber *Ars* 3. Ein genauerer Blick auf die Vorkommnisse zeigt, dass hier selten das humoristische Potential einer *discipulus*-Geschichte ausgespielt wird. Im Gegenteil, zumeist wird eine allgemeine Sentenz geäußert, welche die menschliche Gefühlswelt überhaupt umreißt (siehe die Verwendung bspw. bei Petrarca, II.4.1.1; entsprechend die hohe Repräsentation der *Remedia* in Florilegiensammlungen, II.3.3.1).

[1905] Entsprechende Stellen versammelt Geisler 1969, 61f.

[1906] Dies galt genauso, vielleicht sogar mehr in der Antike, siehe Sharrock 2005b, 253f. – auch und gerade in übertragener Bedeutung, wie ein Servius-Brief an Cicero (*Fam*. 4,5,5f.) illustriert.

[1907] Diese Reflexionsebene übersieht Geisler 1969, wenn er 40 moniert: „Wem sollen Ratschläge nützen wie die, ein Verliebter solle sich einreden, die Geliebte sei häßlich, obwohl er weiß, daß sie schön ist – man müsse nur die richtigen Bezeichnungen für ihre Eigenschaften wählen". Liegt nicht genau in der von Ovid praktizierten kognitiven Distanzierung der erste Schritt zu einer Heilung?

[1908] Mythische Exempla gibt es freilich dennoch; das längste (Circe/Ulixes) gehört zur „Abhandlung über Zauberei (249–290), die inhaltlich isoliert ist" (Geisler 1969, 72) und wo die Absage an Magie diejenige an halb-fiktive Welten der Elegie noch betont (III.4).

[1909] 127–130; 463f.; 547f. (vgl. 29f.; 184; 721). Warum diese Metapher so auffällig Eingang in die *Remedia* gefunden hat, können die Kommentare nicht erklären. Lucke 1982 und Geisler 1962 lassen nicht erkennen, dass die Häufung sie beeindruckt hätte; Geisler verweist für 127f. nur auf die Nähe zur Konsolationsliteratur (210). Henderson 1979, 108 dagegen zu 154f.: „The image of the sorrowing or anxious mother seems to have had a powerful, and not very readily understandable appeal for Ovid in this poem [...], it is permissable to wonder if some recent personal experience did not prompt him, subconsciously, to select it in preference to other available illustrations."

Rem. 657f.	
non curare sat est: odio qui finit amorem, aut amat aut aegre desinet esse miser.	Kein Interesse schenken genügt: Wer mit Hass die Liebe beendet, liebt entweder (noch) oder wird schwerlich aufhören zu leiden.

Oder aber die genannte dritte Person ist explizit eine individualisierte Figur, die vom „Du" unterschieden ist und bleibt und insofern kein Identifikationsangebot, sondern eine Art Exemplum darstellt. Wie in 17–20 (erstes Textbeispiel) kann das ein fiktiver *aliquis* oder *ille* sein, dessen imaginiertes Verhalten als (Negativ-)Exemplum vorgeführt wird (429–434;[1910] 501f.); als Variation davon wird dieser als Schüler der *Remedia* vorgestellt, so als hätte er die *praecepta* bereits erhalten: Dass er trotzdem scheitert, wird als Anlass für Differenzierung des Rats genutzt (609–612; 621–624). Zudem bieten 663–668 eine Erzählung, die in der historischen (nahen) Vergangenheit des Ich verortet ist: Dieses habe einem jungen Mann vor Gericht beistehen sollen gegen dessen Verflossene; aber als jener sie dort sah, gab er sich sofort geschlagen und fiel ihr in die Arme. All diese Geschichten machen nicht nur die *praecepta* für uns plastisch erlebbar, sondern fordern den Leser auch explizit (anders als die implizite *discipulus*-Geschichte) dazu auf, den eigenen Status als Beobachter des Geschehens zu hinterfragen.[1911] Sie hintertreiben jedoch nicht die *discipulus-lector*-Ebene, innerhalb derer sie als vom Adressaten unterschiedene Illustration von *praecepta* fungieren. Diese sind ihrerseits mit hoher Taktung und praktischer Ausrichtung so gestaltet,[1912] dass die *discipulus-lector*-Ebene eine in sich geschlossene Einheit darstellt, welcher, wie gezeigt, eine parallele Geschlossenheit von *uates-doctor* gegenübersteht. Mögliche Ironisierung obliegt dem Leser und seiner Interpretation der Re.produktion von *praecepta* der *Ars* sowie weiteren literarischen Vorbildern und seiner Einschätzung, ob diese spielerisch oder doch satirisch verzerrt sind.[1913]

Gegenüber dieser Geradlinigkeit sticht eine Passage ins Auge, da hier das Ich rein als *uates*, *in poetae persona*, zu uns spricht. Diese Verse, 361–398, „fast exakt in der Mitte der insgesamt 814 Verse zählenden Schrift",[1914] sind als retardierendes Moment vor die *praecepta* zum Sex eingeschoben.[1915] In ihnen setzt sich der Sprecher „in ernsthaftem Ton"[1916] mit dem Vorwurf auseinander, seine Dichtung sei zu frivol (*proterua*, 362). Die Apologie wird in der Forschung konträr diskutiert – während die einen dahinter eine Auseinandersetzung mit realer Kritik sehen, möglicherweise sogar vonseiten des Augustus,[1917] sehen andere darin eine selbstgeschaffene Möglichkeit zu poetologischer Reflexion;[1918] diese Frage muss auch

---

[1910] Zu dieser Passage vgl. die Interpretation in Konfrontation mit Rochesters Rezeptionsantwort (II.5.1.4).

[1911] Zu 429–434 haben wir das genauer am Text herausgearbeitet (II.5.1.4 zu Rochester).

[1912] Vgl. Boyd 2006, 110.

[1913] Geisler 1969, 40: Es wird „der Gegensatz zwischen dem hohen Anspruch des ‚nützlichen' Lehrgedichts und dem banalen Gegenstand noch größer als in der ars; der dort nur leicht anklingende parodische Zug tritt hier so stark in den Vordergrund, daß man oft eine Parodie der ars zu lesen glaubt." In eine ähnliche Richtung geht die Einschätzung Luckes, bei den *Remedia* handle es sich um „nichts weiter als ein geistreiches witziges Spiel" (1982, 39). Mir scheint jedoch, dass das gesamte Lehrgedicht dem realen Problem unerwiderter Liebe (wirklich ein banaler Gegenstand?) angenähert wird und sich Ovid gerade um eine Vermeidung zu krasser Registerbrüche und ‚Höhenunterschiede' bemüht (die im oben folgenden Haupttext behandelte Passage ausgenommen).

[1914] Woytek 2000, 183.

[1915] Ein retardierendes Moment vor Ratschlägen zum Sex hatte es bisher auch in jedem Buch der *Ars* gegeben.

[1916] Geisler 1969, 343.

[1917] U. a. Davis 2006, 111f.; Woytek 2000; Geisler 1969, 345f.

[1918] So Holzberg 2006, 49f. Dort findet sich 47f. eine kurze Diskussion sowie ebd. Anm. 13f. weitere Literatur. Neuerdings sind zudem zu nennen: Scheidegger-Lämmle 2014; ders.: *Medio Veneris in usu. L'obscénité et sa critique*, in: Chappuis-Sandoz, L. (Hg.): *Au-delà de l'élégie d'amour. Metamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans*

hier unbeantwortet bleiben. Klar ist dagegen, dass aus Sicht der Rollen des Ich hier eine bemerkenswerte Eingleisigkeit angelegt ist. Während üblicherweise Poetologisches indirekt verhandelt wird, via Epiphanien, bei denen – wie im Proöm – Dichterisches und Didaktisches miteinander verwoben sind, lässt Ovid sein Ich an dieser prominenten Stelle rein als *uates* sprechen. Noch mehr, durch einen fast prosaischen, teils alltagssprachlichen[1919] Stil des Exkurses rückt dieser noch mehr in die Nähe der Realität. Dies geht jedoch auf Kosten der Einheit von *uates*- und *doctor*-Ebene, letztere wird ausgeblendet; wie später in *Trist.* 2 (II.2.1) ist die Argumentation gänzlich auf eine poetologische Ebene verlagert. Der Hauptpunkt der Apologie lautet: Das Genre (Elegie) verlange nun einmal eine *lasciuia libera* (385), jede Gattung habe so ihr inhaltliches Proprium.

***Rem.* 373–380**	
fortia Maeonio gaudent pede bella referri: deliciis illic quis locus esse potest? grande sonant tragici: tragicos decet ira cothurnos; usibus e mediis soccus habendus erit. 376 liber in aduersos hostes stringatur iambus, seu celer, extremum seu trahat ille pedem. blanda pharetratos Elegia cantet Amores et leuis arbitrio ludat amica suo.	Im homerischen Versfuß werden gern wackere Kriege erzählt: Für Liebeleien könnte dort welcher Platz sein? Erhaben klingen die Tragiker: Tragiker-Kothurnen steht Zorn; dem Alltag entsprechend soll die Komödie gehalten sein. Freimütig gegen feindliche Gegner zücke man den Jambus, sei es der flinke, sei es der, der hinterherzieht den letzten Fuß. Die liebliche Elegie soll köchertragende Amoretten besingen und die lose Freundin spiele nach eigenem Gutdünken.

Dalzell weist auf den inhärenten Widerspruch dieser Verteidigungstaktik hin:

> It was disingenuous to suggest that the elegiac tradition justified a certain freedom in the treatment of sexual matters. The contrary is the case. Epigram, satire, comedy, even the didactic poetry of Lucretius and Virgil, all admitted a greater degree of explicitness. Elegy, on the other hand, usually stopped at the bedroom door.[1920]

Und nicht nur die Definition der Elegie als derjenigen, die *lasciuia* zulasse oder sogar verlange, ist fragwürdig. Alle genannten Beispiele stehen auf wackeligen Füßen, das muss Ovid bewusst gewesen sein. Zunächst einmal ist im Epos natürlich Platz für Liebesgeschichten (373f.) – Ovid selbst verweist darauf in *Trist.* 2,361–470[1921] und auch implizit mit *Rem.* 469–486/777–784, wo die iliadische Rochade um Chryseis/Briseis und Agamemnon/Achill ausgebreitet wird. Vielleicht geht es eigentlich um etwas anderes: In der Elegie, so wie Ovid sie handhabt, ist Platz für alles, was hier plakativ anderen Genres zugerechnet wird.[1922] *Bella* findet man in seinen *carmina amatoria* zuhauf – ob nun zwischen den Geschlechtern, gegen Amor (*Rem.* 1!) oder auch in Form epischen Personals. Gerade die nach der zitierten Versstelle als ‚Beleg' angeführten homerischen Helden karikieren die Behauptung geradezu, über sie könne man sich im elegischen Distichon nicht äußern (*Callimachi numeris non est dicendus Achilles*, 381). Denn Achilles

---

l'Antiquité et à la Renaissance, Paris 2011, 101–107; Gibson, Roy K.: *Excess and Restraint, Propertius, Horace, and Ovid's Ars amatoria*, London 2007, 126–142; Davis 2006, 111f.

[1919] Bspw. 372 *si sapis* (siehe Geisler 1969, 357). Dieser Stil könnte durch die inhaltliche Nähe mit Horaz' *Ars poetica* befördert sein (vgl. Scheidegger-Lämmle 2014, 321).

[1920] Dalzell 1996, 157. Allerdings bin ich nicht seiner im Anschluss geäußerten Meinung, dass Ovid die Passage nur einfügt habe, um den Blick auf die Provokation der Folgeverse zu Sex und weiteren *pudenda* zu lenken.

[1921] Insb. *Trist.* 2,377f.: *quis nisi Maeonides, Venerem Martemque ligatos / narrat, in obsceno corpora prensa toro*? Vgl. zum Kontext u. a. mit dem augusteischen *Mars Ultor*-Tempel II.2.1.

[1922] Vgl. Boyd 2009, 115–118 zu „Genre(s)" in den *Remedia* (v. a. „the tension between elegy and *epos*", 115). Zur Verschränkung von Epos und Elegie bei Statius als Rezeptionsantwort auf Ovid siehe II.2.2.

– von dem ja *Rem*. 469–486/777–784 handeln! – und Andromache sind zentrale Exempel gerade zum Sex in *Ars* 2,709–716 und 3,777f.[1923] Insofern ist auch das indirekte ‚Warnschild', dass nur die Hetäre Thais, nicht die Ehefrau Andromache in seiner „Kunst" zu finden seien (385f.), konterkariert – expressis verbis schließen die *Remedia*, anders als *Ars* 1–3, sowieso niemanden aus. Auch Tragödien (375) en miniature fanden sich in der *Ars* einige und finden sich in den *Remedia* zwei länger ausgestaltete (Circe, 263–288; Phyllis, 591–608). Eine Invektive *in aduersos hostes* fehlte noch – doch genau in einer solchen befinden wir uns in dem Moment, da wir dies lesen. Wenn uns das Ich 359f. aufgefordert hatte, zwischen den Zeilen zu lesen (vgl. dazu II.2.1), dann wohl auch deshalb, damit wir uns an diesem Punkt fragen, inwiefern Gattungsgrenzen, die formal gezogen werden und dann inhaltliche Auswirkungen haben, tatsächlich zutreffen: Sollten am Ende nicht eher *materia* und *Musa* zusammenpassen (387) als *materia* und *modi*?[1924] Diese Diskussion wird versteckt in der sich anschließenden Erotodidaxe weitergeführt: Indem die Ausführungen zum Sex nach den *praecepta* gebildet sind, die Vergil in *Georg*. 3,123–137 zum Decken bei Pferden gibt,[1925] entlarvt Ovid für den kundigen Leser auch das Lehrgedicht vor sich als nicht frei von Sexualität. Daraufhin wird der Zweifel an Genregrenzen noch lauter, denn nun kommt auch die bisher ausgesparte Komödie ins Spiel. Die Verse 429–434[1926] nämlich sind unerwartet so derbe gestaltet, dass sie sich in ihrer Obszönität iambischer Dichtung, Komödie und Epigramm nähern.[1927] Dass die Komödie 376 als *usibus e mediis*, „realitätsnah", beschrieben wird, könnte man vorsichtig als Verweis auf die Didaxe werten, die sich – im Sinne des topischen *usus*[1928] – auch in der Realität verankern möchte. Das Metrum kann sie nicht ändern, die Gegenstände aber schon. Um *usibus e mediis* zu sprechen, muss der *doctor amoris* also noch weiter über die Grenzen der Elegie hinausgehen, als es dem *uates* die Kritiker vorgeworfen hatten.

An sich jedoch beschränkt sich der metapoetische Exkurs ganz auf die *uates*-Ebene und es ist mir nicht möglich, letztgültig zu entscheiden, ob dies mit poetischen Konventionen zu begründen ist oder mit Ovids Sicht seiner Erotodidaxe: Es könnte bedeuten, dass er sie fundamental als elegischen *lusus* verstand, ohne eigentlichen erotodidaktischen Wert. Oder aber, dass er umgekehrt genau diesen bewusst aus der Apologie fernhielt, des Pudels Kern vermied, um das Problem auf eine rein literarische Ebene zu verlagern.[1929] Es ist erstaunlich, wie offen für Deutungen die auf den ersten Blick so eindeutig formulierte Passage bleibt. Unstrittig ist, dass sie des Lesers Aufmerksamkeit mit Vehemenz darauf lenkt, was mit der Gattung der Elegie gerade geschieht. Denn unerfüllte Liebe, die ja *materia* der *Remedia* ist, wird sukzessiv geheilt und durch *materia iocosa* ersetzt. Dass dadurch neue Freiheiten entstehen, aber auch Herausfor-

---

[1923] Siehe dazu genauer Scheidegger Lämmle 2014, der auch Martials Rezeptionsantwort (11,104) auf diese ovidische Selbstrezeption in seine Untersuchung einbezieht; sie zeigt klar, dass Martial Ovids doppelte satirische Verzerrung der epischen Motivik erkannte und aufgriff.

[1924] Vgl. Scheidegger Lämmle 2014, 321: „Wittily, obscene writing is explained as a hyper-dogmatic application of poetic doctrine such as it was proclaimed in Horace's *Ars poetica*."

[1925] Siehe dazu genauer Woytek 2000.

[1926] Zu dieser Passage vgl. die Interpretation in Konfrontation mit Rochesters Rezeptionsantwort (II.5.1.4).

[1927] Holzberg 2006, 51f.; Scheidegger Lämmle 2014, 323: „To be sure, he has abstained from primary obscenities and thus respected linguistic decency. But even so, Ovid has departed from the norms of elegiac writing and moved toward the register and typical motifs of satire and epigram." Neuerdings kann man zu diesem Themenkomplex eine umfassende Darstellung meiner ehemaligen Kollegin Anna-Maria Oberlinner konsultieren, die ihre Disseration (Gattungs-)Traditionen in den *Rem*. gewidmet hat, wobei die Bezüge zu Horaz' *Satiren* eine zentrale Rolle spielen: Oberlinner, Anna-Maria: *Intertextualität und Parodie in Ovids „Remedia amoris"*, Tübingen 2022.

[1928] Zu *Ars* 1,29f. siehe III.2; III.5 zu 3,791. In den *Remedia* findet sich *usus* in 51; 357; 503; 503 (590).

[1929] Vgl. II.2.1 für die parallele Diskussion zu *Trist*. 2, insb. zu 361–520.

derungen, enthüllt die fortgeführte *uates*-Erzählung in 549–578 in Form einer fast klassischen Epiphanie. Eingeleitet durch die ekphrastische Beschreibung des zugehörigen Kultheiligtums lässt Ovid den (offenbar von ihm erfundenen)[1930] Amor Lethaeus auftreten. Dieser Gott des „Liebesvergessens" soll helfen, nach Abbruch der Beziehung Rückfälle durch Erinnerungen zu verhindern. Die Gottheit weist auf die doppelte Rolle des *praeceptor* hin:

***Rem.* 557**	
o qui sollicitos modo das, modo demis amores	oh, der du bedrückende Liebeleien mal gibst, mal nimmst
Nachdem schon das Proöm ein zugunsten des Ich verschobenes Machtverhältnis gegenüber *Am.* 1,1 präsentiert hatte, sind in dieser hymnischen Anrede nun final die Rollen verkehrt, denn es wäre eigentlich ja Amor, der Liebe entfachen und in seiner Form als Lethaeus auch auslöschen kann. Doch nun ist es, durch Verweis auf die Erotodidaxe, aber auch die *Amores*, nicht nur der *praeceptor*, sondern Naso (558) als Autor, dem diese Invocatio zukommt. Andererseits macht *sollicitos modo das* […] *amores* den klaren Vorwurf, dass der *praeceptor* nicht nur für die Heilung, sondern auch für das Entfachen von Liebesunglück verantwortlich sei (vgl. oben zum Proöm).[1931]		

> Ovid simultaneously exposes the logical problem at the heart of this sequence of events by putting into Cupid's mouth the very advice that will make Cupid's power obsolete. As the epithet *Lethaeus* indicates, the one sure release from desire is forgetfulness; in the context of the elegiac tradition, in which memory and desire are united as a single source of inspiration, *Lethaeus Amor* is a conundrum whose role in the metanarrative of *Remedia* effectively writes him out of a career.[1932]

Mit welchem Rat nun macht sich Amor Lethaeus[1933] selbst obsolet? Alltagssorgen. Damit ist das Gedicht zwar in der Realität angelangt, doch, indem Amor sich selbst abschafft, ist dem Dichter auch jegliche Inspiration entzogen: Wie Aeneas ohne Palinurus muss das Ich das Schiff nun selbst steuern (577) und „unbekannte Wege gehen" (578). Und auch der *discipulus* hat an dieser Stelle die Beziehung hinter sich gelassen und muss alleine seiner Wege gehen, bis er sogar das meistert, was in der *Ars* noch als nahezu unerreichbar galt: einen Rivalen ertragen (755–782; *Ars* 2,535–596; vgl. 3,591–608).[1934] Unmittelbare Voraussetzung dafür jedoch ist, keine Liebesdichtung mehr zu lesen (745–754). Mehr Abschaffung der Elegie ist nicht möglich. Je länger das Gedicht dauert und je mehr die *praecepta* in die Realität hineinreichen, umso mehr verändert sich die literarische Gestalt des Werkes, bis zum oft als seltsame Appendix bemängelten[1935] Ende mit Ernährungsvorschriften. Doch möglicherweise soll diese Antiklimax genau darauf hinweisen: Liebesdichtung ohne Liebesleid kann keine Liebesdichtung sein; der *praeceptor* ist an dieser Stelle nur noch *medicus* (*medicinae fungar ut omni*, 795). Am Ende sind, wenn wir dieser Interpretation folgen, alle geheilt (*carmina sanati femina uirque meo,* Schlussvers 814): Alle *discipuli* von ihrer Liebe und alle Leser von der Erwartungshaltung, Dichtung ohne *impetus*, nur mit *ratio* (vgl. 10) sei mög-

---

[1930] Lucke 1982, 178f.; Henderson 1977, 109f.

[1931] Die Kommentare von Lucke 1982 und Henderson 1977 lassen sich so von der sprachlichen Gestaltung einnehmen, dass sie diese m. E. erstaunliche Konzession ad loc. gar nicht thematisieren.

[1932] Boyd 2006, 109, die 106–111 unter der Bezeichnung „metanarrative" die hier „*uates*-Erzählung" genannten Passagen zusammenhängend interpretiert.

[1933] Amor bringt seinen eigenen Tod – man beachte, dass *lethaeus* im Kern mit dem Tod assoziiert ist (vgl. Henderson 1977, 110).

[1934] Einen Rivalen zu ertragen ist in *Ars* und *Rem.* stets die höchste Kunst (III.4). Die politischen Implikationen dürften aus den bisherigen Ausführungen klar geworden sein.

[1935] Geißler 1969, 71f. vgl. Lucke 1982, 43–51.

lich. Rationale Liebeslehre muss scheitern,[1936] nicht jedoch Dichtung über Liebe: In ihrer Gesamtheit beschließen die *Remedia* die elegische Lehre des Naso – die Elegie selbst geht aus diesem Ende jedoch um einige Facetten bereichert hervor.[1937]

III.7 Fazit

Si quis in hoc artem populo ... (*Ars* 1,1). Die Frage, für wen Ovid seinen erotodidaktischen Zyklus verfasst habe, wurde in den vergangenen Jahrzehnten kontrovers diskutiert: Welchen Leser hatte er vor Augen? Dabei könnte die Antwort leichter sein, als man annimmt. Wie die anderen Dichter seiner Zeit ging Ovid davon aus, dass es gut möglich war, dass seine Werke ihn selbst überdauern und auf immer neue Leser treffen würden. Ihm war weiterhin bewusst, dass bereits das wachsende zeitgenössische Publikum aus verschiedensten Menschen unterschiedlicher Vorbildung bestand. *Ars* und *Remedia* sind, so meine ich, nicht nur Ausdruck dieser Erkenntnis eines „general reader",[1938] sondern Arbeit daran: Ovid schreibt mit dem Anspruch, mit einem ihm teils unbekannten Leserkreis zu kommunizieren und er spielt mit diesem Anspruch. „Wenn jemand in diesem Volk..." – sein erotodidaktischer Zyklus ist deshalb der Versuch, via eines konzisen Ratgebers eine Bandbreite an weiteren Kommunikationsangeboten im Text zu hinterlegen: direkte Komik, versteckte Ironie, explizite Weisungen und indirekte Impulse zur Reflexion.

Die Geschichte der Rezeption ovidischer Erotodidaxe hat offengelegt, dass dieser Ansatz Früchte getragen hat: *Remedia amoris* und *Ars amatoria* haben viele ihrer Rezipienten persönlich getroffen.[1939] So haben sie ein eigenes ‚Nachleben' entwickelt, dessen Wellen von Popularisierung und Marginalisierung weniger ans übrige Œuvre Ovids gekoppelt sind, als dies bei Corpora anderer Autoren der Fall ist. Zudem ist auch innerhalb des erotodidaktischen Zyklus, wie Kap. II aufgedeckt hat, über die Jahrhunderte eine große Varianz der Rezeption zu beobachten. Das vorliegende Kap. III war deshalb vorrangig dem Versuch gewidmet, sichtbar zu machen, inwiefern die grundsätzlich gleiche Konstellation eines Lehrdichter-Ichs, das zu einem Schüler-Du spricht, von Ovid von Buch zu Buch Veränderungen unterzogen wird. Da die

---

[1936] Vgl. *Ars* 1,755f., III.1.3 und III.3 sowie II.5.2.2 zu Dreux du Radier; vgl. u. a. II.4.2 zu Fernando de Rojas; II.5.2.1 zu Richardson; II.5.2.2 de Neufchâteau (RD zum *Rem.*-Proöm); II.5.3 zu Puschkin. Die Exildichtung inszeniert den Ich-Sprecher als einen Heimatliebenden, der von den *praecepta* der *Remedia* nicht profitieren kann (II.2.1). Dem Leser ist überlassen, ob das die Verlässlichkeit des Rates in Zweifel zieht, oder doch betonen soll, wie gravierend die Situation des Relegierten ist.

[1937] Vgl. Boyd 2006, 114: „The *praecepta* of *Remedia* offer solutions for the management, treatment, or avoidance of a wide variety of symptoms associated with the disease of love; in the process, they also demonstrate what Fulkerson (2004) calls the 'failure' of *Remedia*, that is, its failure to disassemble the elegiac system which it presumes to undermine. The irony of this failure is itself engineered by Ovid, who expands elegy even as he claims to make it obsolete." (Verweis auf Fulkerson, Laurel: *Omnia vincit amor. Why the Remedia fail*, Classical Quarterly 54.1/2004, 211–23).

[1938] Vgl. McCarthy 2019, 4f.: „One major difference, then, between my readings and those of many other critics is that I do not privilege the poets' immediate historical context as having more defining weight for interpretation. I am not positing that Latin poets would have been working with exactly the conceptions of literary communication that I describe here, but I do think it highly likely that they wrote with the knowledge that their poems would encounter readers who would be as different from them as they were different from Alcaeus and Archilochus."

[1939] Um nur zwei beispielhaft konträre Positionen aus dem breiten Spektrum herauszugreifen: „It is true that the *Ars Amatoria* is heartless – one shudders to think of its being written in any other spirit" (Wilkinson 1955, 443); „[M]an wird auch nicht verkennen, dass in dem durchgehenden Appell an Bewusstsein und Vernunft ein starkes soziales Moment liegt, ein Gefühl für Solidarität und ein Anreiz zur Konzessionsbereitschaft." (Albrecht 2017, 270).

Rezeptionsgeschichte zudem entgegen dem heutigen mehrheitlichen Forschungsstand einen großen Anteil historischer Leser Ovids aufwies, die Ovid respektive seine Werke als wirkliche Liebesratgeber annahmen, sollte weiterhin untersucht werden, inwieweit der Text diesen Realitätsbezug einfordert oder erschwert.

Es zeigte sich, dass die einzelnen erotodidaktischen Bücher Ovids tatsächlich jeweils unterschiedlich mit ihrem Anspruch als *Lehr-Dichtung* umgehen. Grob vereinfacht lassen sich meine Ergebnisse wie folgt zusammenfassen: *Ars* 1 arbeitet als erster literarischer Versuch einer Liebeslehre stark mit elegischer Motivik, die spielerisch zu einer Handlungskette gefügt wird, deren logische Stringenz jedoch am Ende in Frage gestellt wird. *Ars* 2 verabschiedet sich von einer Chronologie zugunsten einer Beziehungslehre, die häufiger die Lebensrealität ihrer Leser berührt. *Ars* 3 installiert eine künstlichere Kommunikationssituation – männliche *lectores*, weibliche *discipulae*; deren Zweck liegt darin, die innere Spannung auszubalancieren, die entstanden war durch die Überblendung von (a) spielerischer Fortführung der *Ars* als Waffengleichheit innerhalb des elegischen Systems mit (b) einer provokanten Infragestellung der Rolle der Frau in der Gesellschaft. Die *Remedia* schließlich bauen zwar auf einer weiteren artifiziellen Umkehrung der *Ars* auf, präsentieren sich aber mehr als alle *Ars*-Bücher im Gewand einer praktikablen, alltagsnahen Didaxe, deren Selbstverständlichkeit durch ein parallel gereiftes Selbstverständnis des Dichters paradoxerweise zugleich untermauert und unterminiert wird. Denn im Verlauf des Gedichts wird durch diese Meta-Ebene immer stärker auf die Unmöglichkeit der Verbindung von *ratio* und *amor* hingewiesen.

Auf Basis der Unterscheidung verschiedener Rollen von Adressanten und Adressaten konnte herausgearbeitet werden, dass die eigentliche Lehre der Liebe zwar in den unterschiedlichen Büchern jeweils eigen konturiert ist und auch von Passage zu Passage wechselnd Gewicht erhält; sie ist jedoch durchgehend so gestaltet, dass sie für einen Leser als in sich funktionierende Erotodidaxe wahrgenommen werden kann. Zugleich ist deutlich geworden, dass der Zyklus konstant andere Kommunikationsangebote macht, die ich teils nur angerissen habe, da sie von der Forschung bereits eingehend beleuchtet worden sind; diese politischen, gesellschaftlich-kulturellen oder literarischen sowie generischen Dimensionen konkurrieren nicht mit der Didaxe – sie nutzen sie vielmehr, um sich metatextuell über Themen zu äußern. Das Proprium von *Remedia amoris* und *Ars amatoria*, so meine Interpretation, liegt darin, sich nicht auf eine Lesart festlegen zu lassen. Lehrgedicht und Elegie bringen je für sich genommen spezifische literarische Kommunikationssysteme mit, und alle vier Bücher eint, dass sie mit der Verschränkung dieser Systeme experimentieren. Am Ende überlassen sie stets dem Leser die Verantwortung, inwieweit diese Dichtung ins ‚wahre' Leben hineinreichen soll. Insofern sind sie tatsächlich (II.6.2.1) postmoderne Texte, die sich klassischer Hermeneutik entziehen und fortlaufend neue Interpretationen ermöglichen. Wenn Lukrez, Vergil, Horaz die ‚modernen' Vorgänger waren, die Innovatoren, so durchbrechen *Ars* und *Remedia* die eigene Epigonalität durch vielfältige Formen der spielerischen Verzerrung und Ironie. Wo Vergil in den *Georgica* über die Praxis des Landbaus eine Theorie des Staates anlegt, bietet auch Ovid Momente der Reflexion über einen *amor cultus* – nicht jedoch, ohne auch diese mit Ironiesignalen zu versehen. Im einen Moment fühlt man sich möglicherweise von einem *praeceptum* angesprochen; im nächsten weicht die Involviertheit dem Eindruck, einem *iuuenis* bei seinen Liebesabenteuern zuzusehen, bis diese Erzählung auf einmal wegbricht, nur um den Blick zu ermöglichen auf eine Meta-Ebene, auf ein Beobachten zweiter Ordnung. Immer wieder lockt der Text so von der Teilhabe ins Beobachten und dann zurück zu erneuter, erneuerter Teilhabe.

So wie die Elegie über teils zu Konventionen geronne Motivik Emotionalität und deren Platz in der Gesellschaft diskutiert, so tun das auch *Ars amatoria* und *Remedia amoris*; sie sind schließlich elegische Gedichte. Doch die Elegie sucht im Individuellen das Allgemeingültige. Eine Lehrschrift hingegen – und *Ars* und *Remedia* sind ebensolche ja auch – soll unvermittelt das Allgemeingültige präsentieren. Darin liegt die Herausforderung für ein Lehrgedicht, das von der Elegie seinen Ausgangspunkt nimmt. Ovid experi-

mentiert mit dieser Spannung und er tut das, indem er den allgemeingültigen *praecepta* eine wechselnd individuelle Perspektivierung – in Hinblick auf den Adressanten wie auch den Adressaten – gibt. Die Qualität der Beziehung zwischen diesen ist entscheidend für das Lehrgedicht, „the result can be a poetic text of remarkable immediacey and power."[1940] Ovid weiß um diese Unmittelbarkeit und er nutzt ihre Macht – Legion ist die Zahl derer, die sich davon im wahrsten Sinn des Wortes „ansprechen" ließen. Doch je nach Buch und Thematik macht er zugleich weitere Kommunikationsangebote, eröffnet Ebenen der Reflexion, vor allem indem die Kommunikationspartner der Lehrdichtung, Adressant und Adressat, proteische Gestalt verliehen bekommen. So bieten sie und bieten wieder nicht die Identifikation an, die Frage nach dem „for-us" versus „not-for-us"[1941] reicht der Text an uns weiter. Hinter welchem Ich sich der Autor versteckt und hinter welchem Du der Leser, das gleicht einem Hütchenspiel, bei dem wir nur zu spät kommen können.[1942] Und auch sollen: „Eine Aufdeckung realer Hintergründe findet immer auch auf Kosten der literarischen Wahrheit statt."[1943] Ovids literarische Wahrheit entsteht im stetigen Flirt mit der Realität, ja, die Grundbehauptung ist, dass die Erotodidaxe die Realität beschreibt, entlarvt. Doch bei genauerem Hinsehen deckt er die realen Hintergründe nie auf – weder das Ich, das nicht historisch, nicht fiktiv ist, noch das Du, dessen Status immerfort wechselt, noch die Ehegesetze oder vieles andere. Und doch reicht diese literarische Wahrheit in die Realität dadurch, in welchem Verhältnis zueinander die einzelnen fingierten Realitätsteilchen zusammengefügt sind: Meines Erachtens liegt eine der Kernaussagen darin, dass Elemente elegischer Liebe auf neue Weise mit dem ‚echten Leben' in Verbindung gebracht werden und so der Vorschlag unterbreitet wird, sie als Option für die herrschenden Geschlechternormen in Erwägung zu ziehen. Doch würde jede genaue Untersuchung von *Remedia amoris* und *Ars amatoria* rasch an Punkte gelangen, die dieser These widersprechen. Eindeutig ist die literarische Wahrheit dieser Texte nicht, und das ist sicher ebenso eine Kernaussage ovidischer Dichtung: Wer Eindeutigkeit, wer Allgemeingültigkeit sucht, wird enttäuscht, nicht zuletzt in der Liebe. Und Dichtung wäre nicht Wahrheit, wäre sie eindeutig – darin liegt die einzige eindeutige Botschaft ovidischer Rollenspiele.[1944]

◇

[1940] Toohey 1996, 15.

[1941] Zu diesem Konzept von McCarthy 2019 (insb. 4f.) siehe oben III.4.

[1942] Insofern halte ich für zentral, was bei Wright nur eine Randbemerkung ist: „In fact our difficulty in defining with any precision the number of levels of narration there are – we seem to have something of a Chinese box effect – may in itself be significant." (Wright 1984, 13).

[1943] Franzen 2021, 3.

[1944] Damit schließt sich der Kreis zu den Überlegungen von II.2.1 „Ovid liest Ovid": „Ihre Sprengkraft [...] liegt demgemäß nicht im erotischen Gehalt per se, sondern in der Auflösung der Hierarchie: Ovid appelliert an eine Eigenverantwortung, die dem Absolutismus grundlegend zuwiderläuft. Sein literarisches Spiel mit Instruktion und Fiktion zielt letztlich auf mündige Leser ab, die einen eigenen moralischen Kompass besitzen, anhand dessen sie selbst entscheiden, wo *praecepta* in der literarischen Dimension verbleiben und wo sie in die Realität hineinreichen dürfen. Dies ist die klare Absage an einen Herrscher, der die Moral der Gesellschaft gesetzlich zu kontrollieren versuchte."

IV Anhang

IV.1 Struktur *Ars/Rem.*

Ars 1

1–40			**Proöm** (Gliederung für Buch 1 und 2 in drei Teile)
41–262			**Teil I: Wo Mann Gelegenheiten zum Flirten findet**
	41–66		Roms Frauen: für jeden Geschmack
	67–88		Flirtgelegenheiten in Rom
	89–252		(Roms) Top 4: Theater, Circus, Triumphzug, Gastmahl
		89–134	Theater (*Raub der Sabinerinnen*)
		135–176	Circus Maximus
		177–228	Triumphzug (*Propempticon: Augustus-Enkel G. Caesar gg. Parther*)
		229–252	Gastmahl
	253–262		Flirtgelegenheiten außerhalb Roms
263–770			**Teil II: Wie Mann ein Mädchen für sich gewinnt**
	263–436		Vorbereitendes
		263–350	Selbstvertrauen (*Pasiphaë*)
		351–398	Dienerin der *puella*
		399–436	richtiger Zeitpunkt
	437–738		Annäherung
		437–486	Liebesbriefe (Versprechungen, Schmeicheleien, Rhetorik, Ausdauer)
		487–504	Kontaktaufnahme (Sänfte, Säulenhalle, Theater)
		505–524	Schönheitspflege (nicht übertreiben)
		525–606	beim Gastmahl
		525–564	Einleitung: Bacchus als Liebender (*Bacchus/Ariadne*)
		565–606	Verhalten beim Gastmahl
		607–722	Gespräch nach dem Gastmahl oder andernorts: Schmeichelei, Verstellung, Bedrängung (*Achilles/Deïdamia*)
		723–738	sichtbares Leiden
	739–770		Abschließende Gedanken
		739–754	Warnung vor Freunden et al. als Nebenbuhler
		755–770	Berücksichtigung des Charakters des jeweiligen Mädchens
771–772			**Epilog**

1–98 **Prooöm (*Daedalus/Icarus)***

99–732 **Teil III: Wie Mann Liebe am Leben erhält**

- 99–106 Nutzlosigkeit von Liebeszauber
- 107–336 Sei liebenswert
  - 107–144 Bildung (Schönheit vergeht) (*Ulixes/Calypso*)
  - 145–250 Nachgiebigkeit bis hin zum *servitium amoris*
  - 251–260 Anfreunden mit der Dienerschaft
  - 261–294 Klug schenken (nichts Teures, Vorsicht bei Dichtung, schon Beschlossenes scheinbar gewähren)
  - 295–314 Loben
  - 315–336 Gesundpflegen
- 337–492 Erkenntnis und richtiger Umgang mit der Psyche der Frau
  - 337–372 Gewöhnung und Trennung (*Helena/Paris*)
  - 373–492 Eifersucht
    - 373–414 Eifersucht als ‚Beziehungskiller'
    - 415–424 *Exkurs*: pflanzliche Aphrodisiaka
    - 425–459 Eifersucht: stimulierender Effekt
    - 460–492 Sex als ‚Beziehungskitt' (*Voluptas als weltordnende Kraft*)
- 493–675 Erkenntnis und richtiger Umgang mit der eigenen Psyche
  - 493–510 *Epiphanie Apoll:* Selbsterkenntnis auf äußerlicher Ebene
  - 511–534 Geduld
  - 535–600 Spezialfall Geduld: Untreue der Frau (*Mars/Venus/Vulcan*)
  - 601–640 Diskretion
  - 641–674 Umgang mit Makeln der Geliebten
- 675–732 Sex
  - 675–702 Grundsätzliche Überlegungen => Vorzüge älterer Frauen
  - 703–732 Verhalten im Bett

733–746 **Epilog** (*Naso magister erat.*) **und Überleitung zu Buch 3**

1–100 **Proöm**

1–56 Vorwort: Apologie (*Epiphanie Venus*)

57–100 eigentliches Proöm an die *puellae*

101–498 **Teil I: Vorbereitendes**

101–280 Schönheitspflege

101–132 Einleitung: Lob dem *cultus*

133–168 Frisur

169–192 Kleidung: Farben

193–208 Körperpflege, Schminke (*Medicamina faciei femineae*)

209–250 Diskretion

251–280 Makel verstecken

281–386 vorteilhaftes Verhalten 1

281–296 Lachen, Weinen, Sprechen

297–310 Gang

311–328 Musizieren

329–348 literarische Bildung (*Dichterkatalog*)

349–352 Tanzen

353–386 Gesellschaftsspiele

387–498 Kennenlernen

387–432 häufiges Zeigen in der Öffentlichkeit

433–466 Warnung vor Gigolos et al.

467–498 Briefwechsel

499–746 **Teil II: Umgang mit dem Liebhaber**

499–682 richtiger Umgang mit (der Psyche von) Männern

499–524 liebenswert im Umgang

525–576 verschiedene Männertypen haben verschiedene Vorzüge (*Dichterlob*)

577–610 bewusst eingesetzte Ablehnung

611–658 Umgehen/Bestechen eventueller Bewacher

659–670 Warnung vor Freundinnen et al. als Nebenbuhlerinnen

671–682 Gefühle zeigen bzw. vorspielen

683–746 richtiger Umgang mit der eigenen Psyche: Eifersucht (*Procris/Cephalus*)

747–808 vorteilhaftes Verhalten 2

747–768 beim Gastmahl

769–808 beim Sex

809–812 **Epilog** (*Naso magister erat.*)

1–78 **Proöm**

- 1–40 Vorwort: Apologie gegenüber *Amor*
- 41–74 eigentliches Proöm an die Liebesschüler(innen)
- 75–78 Bitte um *Apolls* Beistand (Dicht- und Heilkunst)

79–134 **Medizinische vorbereitende Überlegungen: Wann ist man heilbar?**

- 79–106 bester Zeitpunkt der Heilung: früh
- 107–134 Heilung zu späterem Zeitpunkt

135–608 **Tractatio I: Start des Heilungsprozesses *(ars agendi)***

- 135–290 tatsächliche Flucht / Ablenkung
  - 135–150 Einleitung: Warnung vor Nichtstun
  - 151–168 Kampf vor Gericht oder im Heer
  - 169–198 Landwirtschaft
  - 199–212 Jagd
  - 213–248 Verreisen (Exkurs zu *dura praecepta*)
  - 249–290 Exkurs: Warnung vor Magie (*Circe/Ulixes*)
- 291–608 ‚innere' Flucht / Ablenkung
  - 291–298 Einleitung
  - 299–322 gedanklicher Fokus auf Negatives
  - 323–330 Verkehrung von Positivem ins Negative
  - 331–440 Negatives aktiv hervortreten lassen
    - 331–356 Aussehen und Talente
    - 357–418 beim Sex
      - *Exkurs*: Rechtfertigung gegen Vorwurf der Anstößigkeit
    - 419–440 Überlegungen zur Wirksamkeit der Vorschriften
  - 441–488 neue Liebschaft mildert die Glut der älteren (*Agamemnon/Briseïs*)
  - 489–522 Täuschung und Selbsttäuschung
  - 523–608 Vorschriften für ‚weichere' Herzen
    - 523–530 Erläuterung zur folgenden Anpassung der Vorschriften
    - 531–542 Überdruss
    - 543–548 Warnung vor Eifersucht
    - 549–578 *Epiphanie Cupido*: Ablenkung durch Fokus auf (drohendes) Unglück
    - 579–608 Warnung vor Einsamkeit (*Phyllis*)

609–796 Tractatio II: Verhinderung von Rückfällen *(ars uitandi)*

609–620 Warnung vor Gesellschaft mit Verliebten

621–698 Umgang mit der Verflossenen

621–642 Warnung vor Wiedersehen mit der Ex-Freundin (resp. ihrer Familie)

643–670 Schweigen und Gefühle abebben lassen statt Bruch mit (eingeredetem) Hass

671–698 Verhalten bei einem Wiedersehen: keine Emotionen zeigen

699–706 Binnenproöm (*Amor*; *Apoll*)

707–766 psychische Tricks

707–714 Vergleich mit schönen Frauen

715–766 Erinnerung vermeiden

715–716 Einleitung

717–722 Liebesbriefe verbrennen

723–724 Wachsfiguren der Verflossenen entfernen

725–740 Orte gemeinsamer Freuden vermeiden

741–766 Erinnerung durch Theater/Musik/Poesie vermeiden

767–796 Umgang mit einem (möglichen) Nebenbuhler

767–790 Gedanken daran nicht zulassen

791–796 kein Hass im Umgang

797–810 Medizinische Abrundung: unterstützende Ernährung

797–802 Speisen, die zu vermeiden bzw. bevorzugen sind

803–810 Wein: keiner oder zu viel

811–814 Epilog

IV.2 Tabellen

Im Folgenden finden sich vier Graphiken, eine zu jedem Buch des erotodidaktischen Zyklus. Sie sollen einen anschaulichen Überblick darüber ermöglichen, wie stark Adressant und Adressat über den Verlauf des jeweiligen Buches hinweg sprachlich zum Ausdruck kommen. Die Basis dieser Graphiken ist also eine Sammlung derjenigen Stellen, an denen der Adressant (1. Person) und die Adressaten (2. sowie 3. Person) in sprachlichen Äußerungen zum Vorschein kommen. Ein Beispiel soll dies illustrieren:

***Rem.* 357f.**	
nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu, eloquar: ex omni est parte fugandus Amor.	Jetzt will ich dir, was wir mitten im Liebesspiel tun sollten, erläutern: Zur Gänze gilt's zu vertreiben Amor.

In diesem Beispiel wären also zu zählen:

	Vers 357	Vers 358
1. Person Sg.	0	1
1. Person Pl.	1	0
2. Person Sg.	1	0
2. Person Pl.	0	0
3. Person ind[irekt]	0	3

Diese Zählung kann nur Basis sein, um Auffälligkeiten der sprachlichen Gestaltung zu entdecken und tendenzielle Unterschiede zwischen den Büchern – wie in Kap. III geschehen – sichtbar zu machen: Wie stark der Ich-Sprecher präsent ist, oder welche Form der Ansprache an die Adressaten jeweils vorherrscht. Aber natürlich ist sie an vielen Stellen ungenau, da eine solche schematische Zählung nicht imstande ist, all die impliziten Formen zu fassen, mit denen Kontakt zu den Adressaten aufgenommen wird oder Handlungsvorschläge unterbreitet werden.[1945] Doch wie differenziert man auch vorginge, würde doch das Ergebnis nicht genauer dadurch. Dieser Komplexität kann letztlich nur in gezielter Interpretation Rechnung getragen werden; die Graphiken vermögen nur Anhaltspunkte und eine grobe Einordnung in größere Zusammenhänge zu bieten.

Folgende Regeln liegen den erfassten Formen zugrunde:

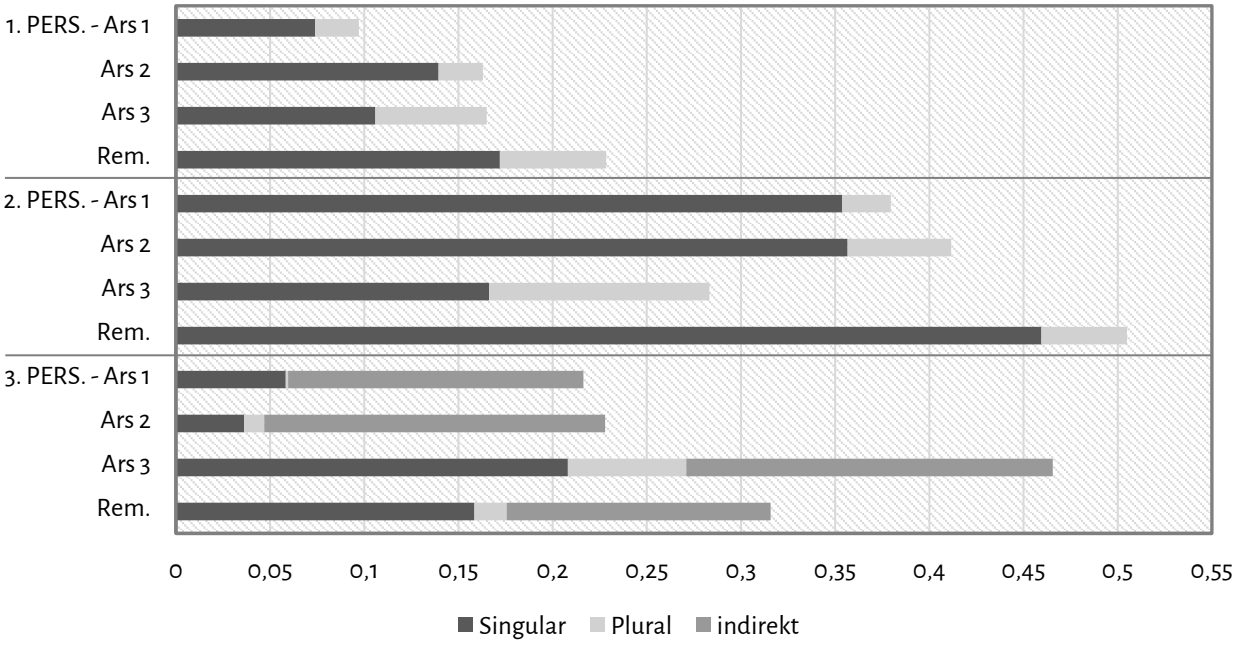
- Gezählt wird jede sprachliche Form, die einen der Kommunikationspartner enthält: jedes Prädikat, Personalpronomen, Possessivpronomen, Substantiv (auch Prädikativum) inklusive zugehöriger Attribute, da diese die „Person" jeweils noch ein weiteres Mal sprachlich sichtbar machen (1,575: *fac primus rapias* wären also drei Vorkommnisse für die zweite Person Singular).
- 1. Person: Formen des Plurals sind nicht danach unterschieden, ob sie inklusiv oder exklusiv sind (was insb. in Buch 3 relevant wird, wenn häufig von „wir Männer" in Abgrenzung zu den Frauen ge-

[1945] Zu den Schwierigkeiten einer solchen statistischen Auswertung des Sprachmaterials siehe Gibson, Roy K.: *Didactic Poetry as Popular Form. A Study of Imperatival Expressions in Latin Didactic Verse and Prose*, in: Atherton, C. (Hg.): Form and Content in Didactic Poetry, Bari 1997 [1998], 67–98 sowie den direkt anschließenden Beitrag von Sharrock, die Gibsons Vorgehen und Ergebnisse diskutiert.

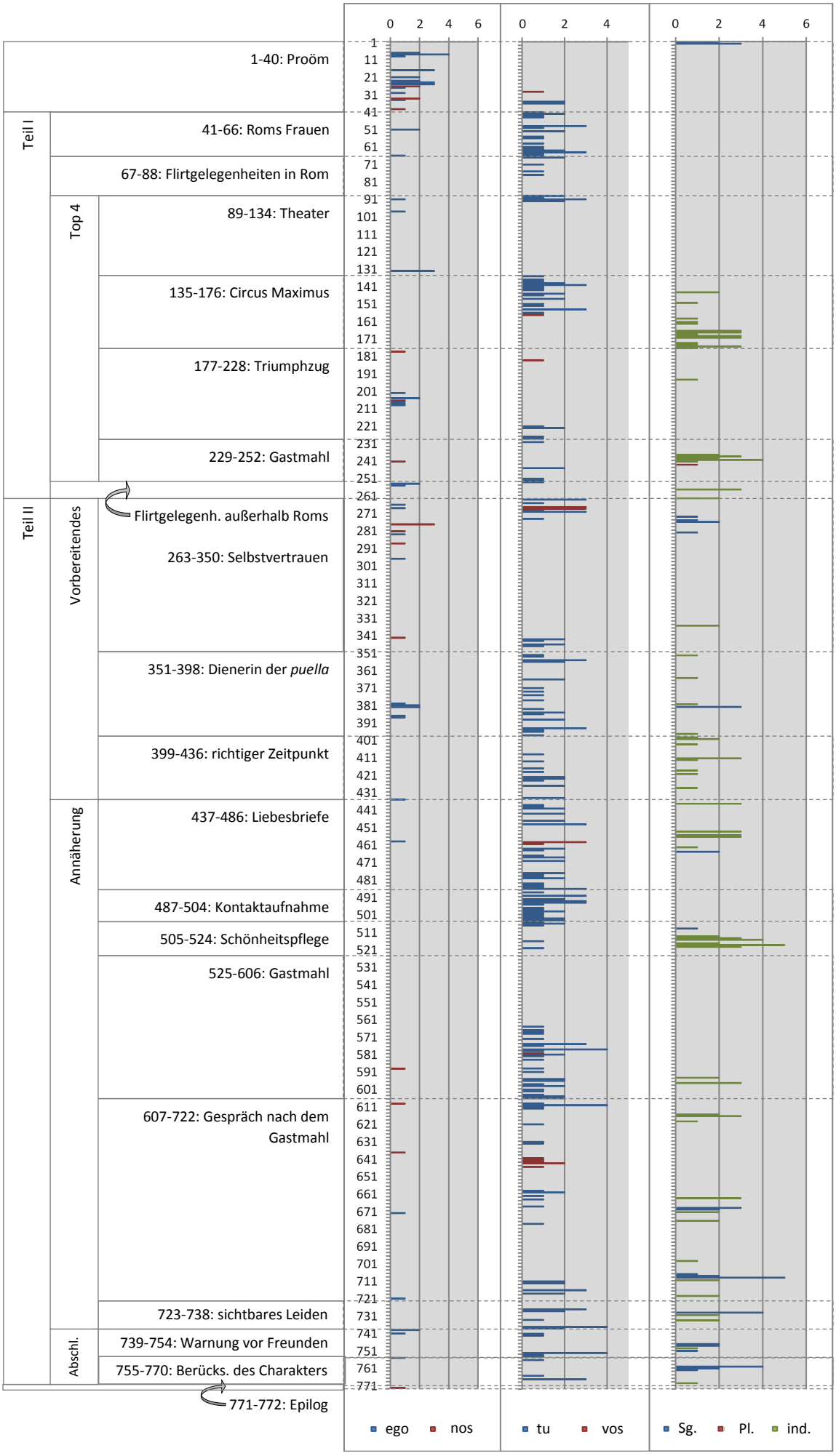
sprochen wird). Da mitunter schwierig zu entscheiden ist, welche Gruppe eine Pluralform genau umfasst, sind diese – gleich ob es sich um ein dichterisches „Ich“ handelt – rein ihrem Numerus nach erfasst.

- 2. Person: Hier kann der Singular durch beigefügte Appositionen eindeutig eine Mehrzahl von Adressaten einschließen (*disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus*; 1,459). In solchen Fällen ist dies auch als Plural gezählt.
- 3. Person: Es handelt sich um Strukturen des Typs „ein Liebesschüler sollte xy tun“ (direkt) oder „vielen hat es geholfen, wenn sie…“/„schöne Schultern sollte man herzeigen“ (indirekt). Hier sind insbesondere in der Kategorie „indirekt“ schwierige Fälle zu verzeichnen (vgl. das oben zitierte *est [...] fugandus Amor*), bei denen die Entscheidung nicht auf empirisch einwandfreier Basis erfolgen kann. In der Summe werden derlei Ungenauigkeiten, so die Hoffnung, an Gewicht verlieren. Nicht gezählt sind Vergleiche oder mythische Exempel, die in gewisser Weise auch indirekt an den Adressaten gerichtet sind, allerdings explizit eine andere Person zum Gegenstand haben.

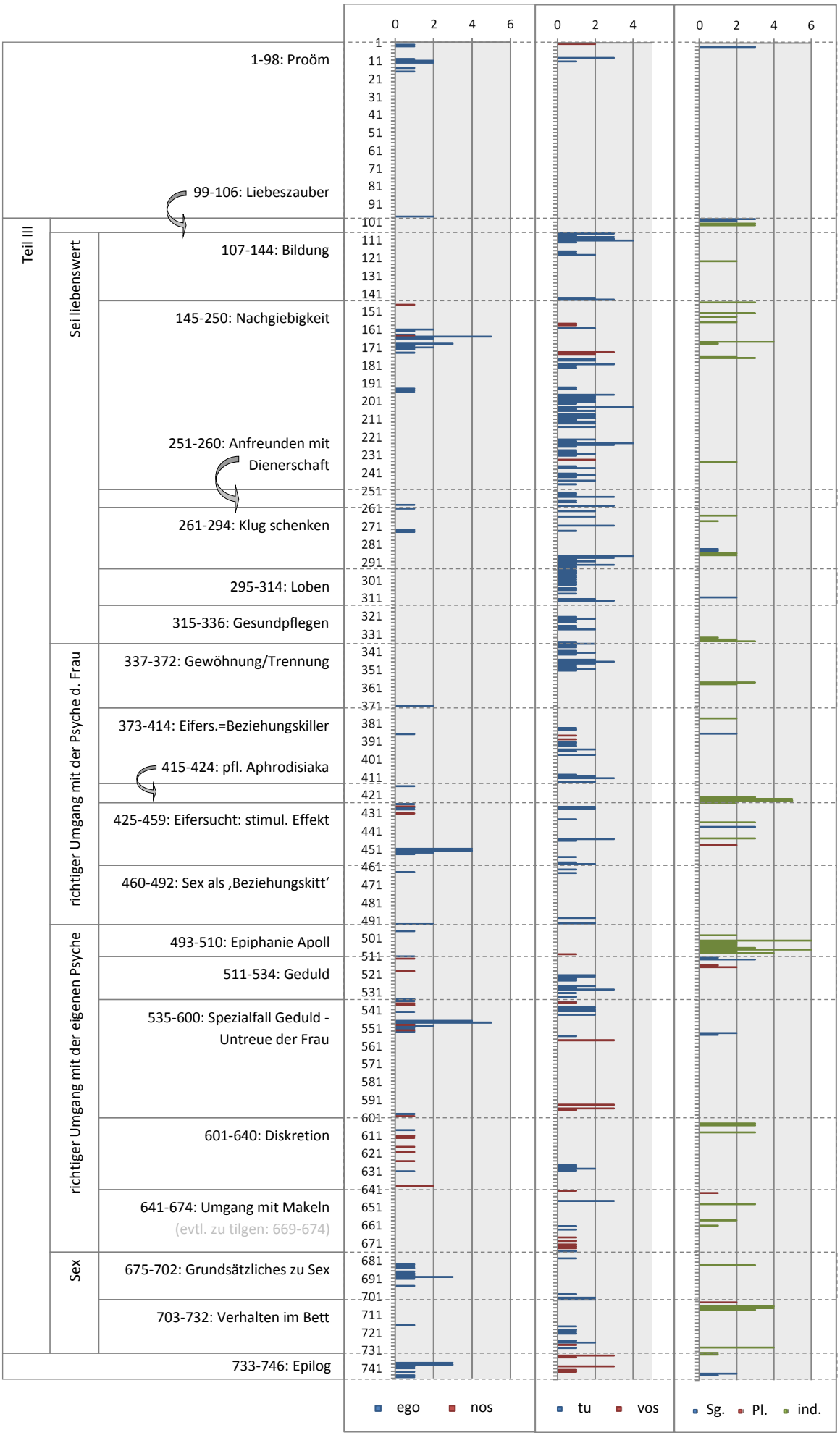
Übersicht



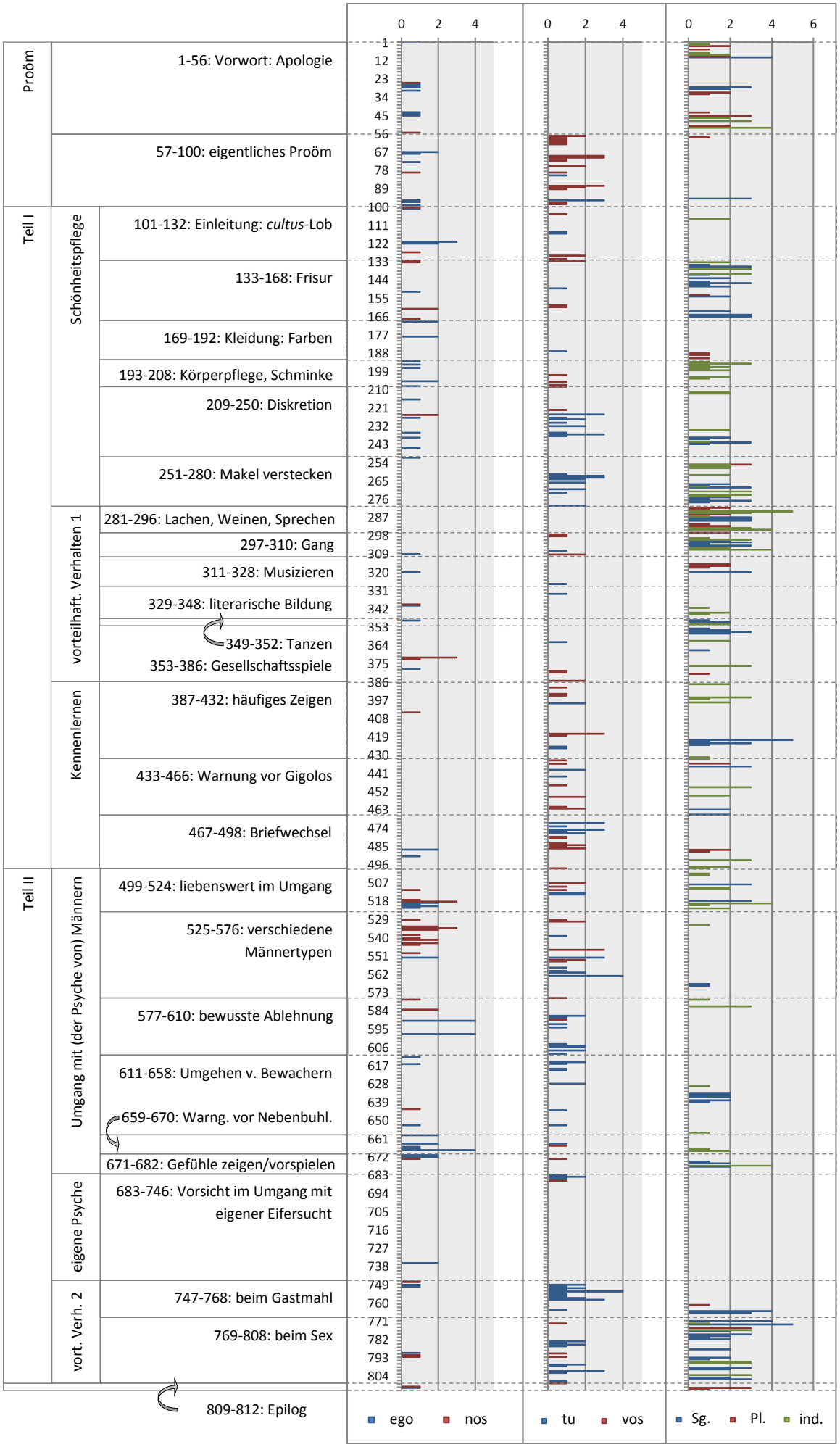
Ars 1


1-40: Proöm
Teil I
41-66: Roms Frauen
67-88: Flirtgelegenheiten in Rom
Top 4
89-134: Theater
135-176: Circus Maximus
177-228: Triumphzug
229-252: Gastmahl
Flirtgelegenh. außerhalb Roms
Teil II
Vorbereitendes
263-350: Selbstvertrauen
351-398: Dienerin der puella
399-436: richtiger Zeitpunkt
Annäherung
437-486: Liebesbriefe
487-504: Kontaktaufnahme
505-524: Schönheitspflege
525-606: Gastmahl
607-722: Gespräch nach dem Gastmahl
723-738: sichtbares Leiden
Abschl.
739-754: Warnung vor Freunden
755-770: Berücks. des Charakters
771-772: Epilog
0 2 4 6
0 2 4
0 2 4 6
1 11 21 31 41 51 61 71 81 91 101 111 121 131 141 151 161 171 181 191 201 211 221 231 241 251 261 271 281 291 301 311 321 331 341 351 361 371 381 391 401 411 421 431 441 451 461 471 481 491 501 511 521 531 541 551 561 571 581 591 601 611 621 631 641 651 661 671 681 691 701 711 721 731 741 751 761 771
ego
nos
tu
vos
Sg.
Pl.
ind.

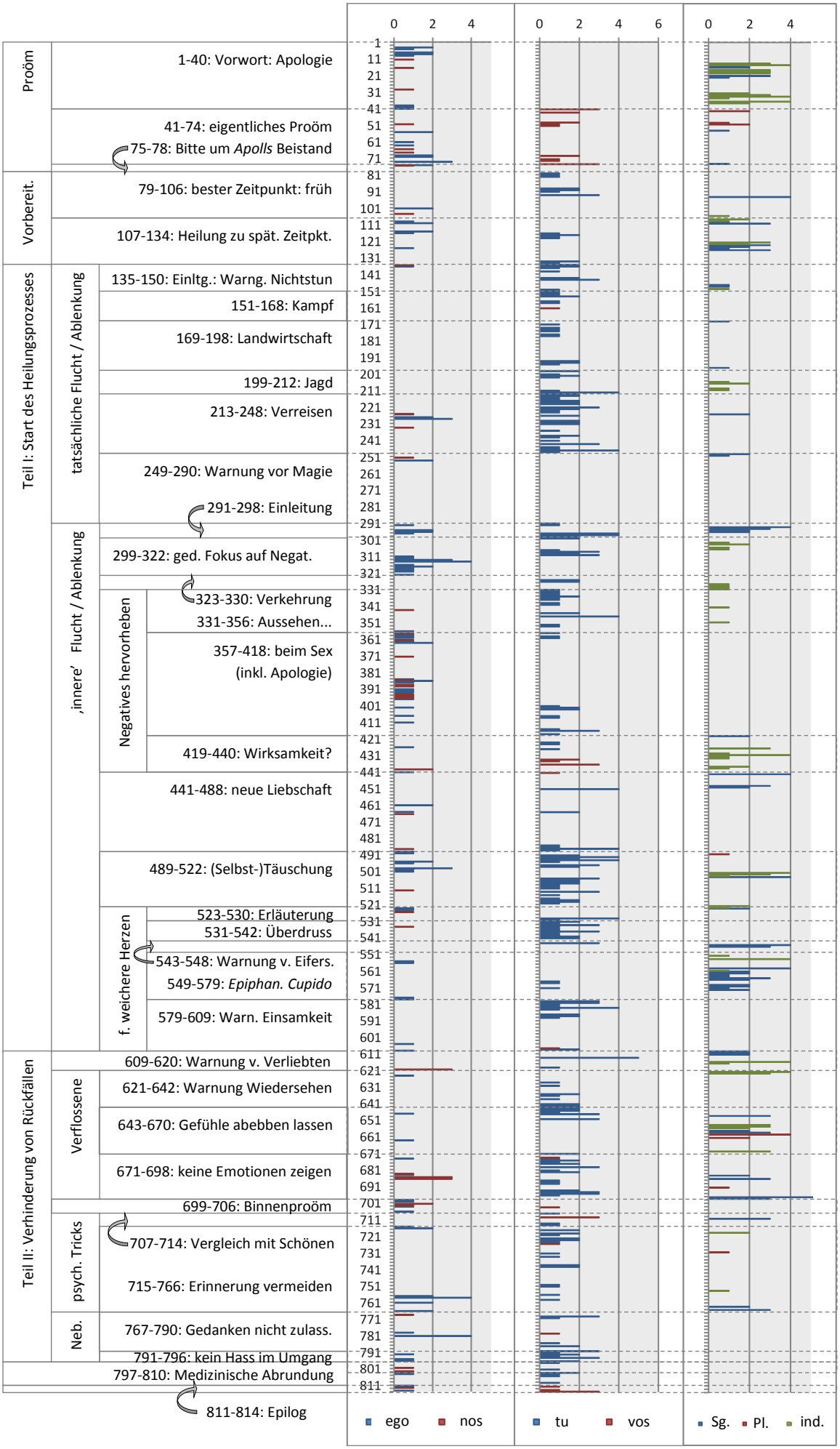
Ars 2


1-98: Prooem
99-106: Liebeszauber
Teil III
Sei liebenswert
107-144: Bildung
145-250: Nachgiebigkeit
251-260: Anfreunden mit Dienerschaft
261-294: Klug schenken
295-314: Loben
315-336: Gesundpflegen
richtiger Umgang mit der Psyche d. Frau
337-372: Gewöhnung/Trennung
373-414: Eifers.=Beziehungskiller
415-424: pfl. Aphrodisiaka
425-459: Eifersucht: stimul. Effekt
460-492: Sex als ‚Beziehungskitt'
richtiger Umgang mit der eigenen Psyche
493-510: Epiphanie Apoll
511-534: Geduld
535-600: Spezialfall Geduld - Untreue der Frau
601-640: Diskretion
641-674: Umgang mit Makeln
(evtl. zu tilgen: 669-674)
Sex
675-702: Grundsätzliches zu Sex
703-732: Verhalten im Bett
733-746: Epilog
0 2 4 6
1 11 21 31 41 51 61 71 81 91 101 111 121 131 141 151 161 171 181 191 201 211 221 231 241 251 261 271 281 291 301 311 321 331 341 351 361 371 381 391 401 411 421 431 441 451 461 471 481 491 501 511 521 531 541 551 561 571 581 591 601 611 621 631 641 651 661 671 681 691 701 711 721 731 741
ego nos
tu vos
Sg. Pl. ind.

Ars 3


Proöm
1-56: Vorwort: Apologie
57-100: eigentliches Proöm
Teil I
Schönheitspflege
101-132: Einleitung: *cultus*-Lob
133-168: Frisur
169-192: Kleidung: Farben
193-208: Körperpflege, Schminke
209-250: Diskretion
251-280: Makel verstecken
vorteilhaft. Verhalten 1
281-296: Lachen, Weinen, Sprechen
297-310: Gang
311-328: Musizieren
329-348: literarische Bildung
349-352: Tanzen
353-386: Gesellschaftsspiele
Kennenlernen
387-432: häufiges Zeigen
433-466: Warnung vor Gigolos
467-498: Briefwechsel
Teil II
Umgang mit (der Psyche von) Männern
499-524: liebenswert im Umgang
525-576: verschiedene Männertypen
577-610: bewusste Ablehnung
611-658: Umgehen v. Bewachern
659-670: Warng. vor Nebenbuhl.
671-682: Gefühle zeigen/vorspielen
eigene Psyche
683-746: Vorsicht im Umgang mit eigener Eifersucht
vort. Verh. 2
747-768: beim Gastmahl
769-808: beim Sex
809-812: Epilog
0 2 4
0 2 4
0 2 4 6
1 12 23 34 45 56 67 78 89 100 111 122 133 144 155 166 177 188 199 210 221 232 243 254 265 276 287 298 309 320 331 342 353 364 375 386 397 408 419 430 441 452 463 474 485 496 507 518 529 540 551 562 573 584 595 606 617 628 639 650 661 672 683 694 705 716 727 738 749 760 771 782 793 804
ego nos
tu vos
Sg. Pl. ind.

Rem.


Prooem
Vorbereit.
Teil I: Start des Heilungsprozesses
Teil II: Verhinderung von Rückfällen
tatsächliche Flucht / Ablenkung
‚innere' Flucht / Ablenkung
Negatives hervorheben
f. weichere Herzen
Verflossene
psych. Tricks
Neb.
1-40: Vorwort: Apologie
41-74: eigentliches Proöm
75-78: Bitte um Apolls Beistand
79-106: bester Zeitpunkt: früh
107-134: Heilung zu spät. Zeitpkt.
135-150: Einltg.: Warng. Nichtstun
151-168: Kampf
169-198: Landwirtschaft
199-212: Jagd
213-248: Verreisen
249-290: Warnung vor Magie
291-298: Einleitung
299-322: ged. Fokus auf Negat.
323-330: Verkehrung
331-356: Aussehen...
357-418: beim Sex (inkl. Apologie)
419-440: Wirksamkeit?
441-488: neue Liebschaft
489-522: (Selbst-)Täuschung
523-530: Erläuterung
531-542: Überdruss
543-548: Warnung v. Eifers.
549-579: Epiphan. Cupido
579-609: Warn. Einsamkeit
609-620: Warnung v. Verliebten
621-642: Warnung Wiedersehen
643-670: Gefühle abebben lassen
671-698: keine Emotionen zeigen
699-706: Binnenproöm
707-714: Vergleich mit Schönen
715-766: Erinnerung vermeiden
767-790: Gedanken nicht zulass.
791-796: kein Hass im Umgang
797-810: Medizinische Abrundung
811-814: Epilog
ego
nos
tu
vos
Sg.
Pl.
ind.

Literatur

Eingangs zitiert: Gardini, Nicola: Con Ovidio. La felicità di leggere un classico, Milano 2017, 20.

Zu Beginn von Kapitel II zitiert: Pirandello, Luigi: Uno, nessuno e centomila, Bologna 2011, 176.

1 Primärliteratur

Abaelardus, Petrus: Opera, rec. Victor Cousin. 1, Paris 1849 [Nachdruck: Hildesheim/New York 1970].

Aegidius Delphus: De remedio amoris cum commento, [Paris] 1493.

Aelst, Paulus van der (Hg.): De Arte Amandi. Das ist, Von der Kunst der Liebe, Deventer ca. 1605.

Alani de Insulis doctoris universalis opera omnia, accurante Jacques-Paul Migne, Paris 1855.

Alcuini siue Albini epistolae, in: Epistolae Karolini aevi. 2, rec. Ernestus Duemmler, Berlin 1895, 1–481.

Alègre, Monsieur D': L'Art d'aimer, poëme en trois chants, Paris 1737.

Algarotti, Francesco: Il Congresso di Citera, a cura di Daniela Mangione, Bologna 2003.

Alison, Jane: The Love-Artist, New York 2001 [Nachdruck: 2002].

Andreas Capellanus: De amore/Von der Liebe. Libri tres/Drei Bücher. Text nach der Ausgabe von E. Trojel, übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp, Berlin 2006.

anon.: <Accessus> Ouidii de remedio amoris, in: Accessus ad auctores, ed. Robert B.C. Huygens, Bruxelles 1954.

anon.: Carmina Riuipullensia; zitiert nach Latzke, Therese: Die carmina erotica der Ripollsammlung, Mittellateinisches Jahrbuch 10/1975–75, 138–201.

anon.: Das Konzil der fröhlichen Fräulein von Remiremont. Concilium in monte Romarici, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Alexander Schulz, Butjadingen-Burhave 2013.

anon.: I volgarizzamenti trecenteschi dell'"Ars amandi" e dei "Remedia amoris", ed. Vanna Lippi Bigazzi, I [testi], Firenze 1987.

anon.: I volgarizzamenti trecenteschi dell'"Ars amandi" e dei "Remedia amoris", ed. Vanna Lippi Bigazzi, II [chiose], Firenze 1987.

anon.: L'Arte del disamorarsi, tratta da Ovidio alla moderna gioventù, Piacenza 1747.

anon.: L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure maniere d'aimer, Köln 1696.

= Ovide amoureux, ou l'École des amants, Den Haag 1698.

anon.: L'Art d'Amours. Traduction et commentaire de l'"Ars amatoria" d'Ovide, ed. Bruno Roy, Leiden 1974.

anon.: La Clef d'amors. Texte critique avec introduction, appendice et glossaire par Auguste Doutrepont, Halle 1890.

anon.: Ouide du remede damours. Translate nouuellemẽt de latin en francoys auec lexposition des fables cõsonantes au texte, ed. Antoine Vérard, Paris 1509.

anon.: Ovide du remede d'amours, ed. Tony Hunt, London 2008.

anon.: Ovids Schule der Liebe. das ist, dessen Liebeshändel, Kunst, und Arzney der Liebe, Berlin/Leipzig 1786.

anon.: Pamphilus. Prolegomena zum Pamphilus (de amore) und kritische Textausgabe, ed. Franz G. Becker, Ratingen/Kastellaun/Düsseldorf 1972.

anon.: The Art of Love. Paraphrased from Ovid, London 1701. [veränderter Nachdruck als:] The Poet Banter'd: or, Ovid in a Vizor. A Burlesque Poem on his Art of Love, London 1702.

anon.: Theophrastus Redivivus, eds. Guido Canziani/Gianni Paganini, Firenze 1981.

Apul. met.: Apuleius I. Metamorphoseon libri XI, ed. Rudolf Helm, Leipzig 1968.

Arnulfi Aurelianensis „Glosule de Remediis amoris", ed. Bruno Roy/Hugues Shooner, The Journal of Medieval Latin 6/1996, 135–196.

August. Conf.: S. Aureli Augustini Confessionum libri XIII, ed. Martin Skutella, Stuttgart ²1969.

Aurel (Aurélie Octavie Gabrielle Antoinette de Faucamberge): L'art d'aimer, Paris 1928.

Aurigena: Pseudo-Ars amatoria, Pseudo-Remedia amoris, in: Thiel, Erich J.: Mittellateinische Nachdichtungen von Ovids „Ars amatoria" und „Remedia amoris", Mittellateinisches Jahrbuch 5 (1968), 115–180.

[Avenanti, Troilo: ?] Ouidio de arte amandi In vulgare, Roma 1489.

Bacon, Roger: Opera quaedam hactenus inedita. 1. Opus tertium, Opus minus, Compendium philosophiae, ed. John S. Brewer, London 1859 [Nachdruck: Cambridge 2012].

[Baldricus Burgulianus =] Baudri de Bourgueil: Poèmes, ed. Jean-Yves Tilliette, Paris 2012.

Bayle, Pierre: Dictionnaire historique et critique. 3. N-Z, Rotterdam ²1702.

Behn, Aphra: La Montre. Or the Lover's Watch, London 1686.

Boccaccio, Giovanni: Decameron, a cura di Vittore Branca, Torino 1956.

Boccaccio, Giovanni: Opere minori in volgare. 1. Filocolo, a cura di Mario Marti, Milano 1969.

Bonnecorse, Balthasar de: La Montre, Paris 1666.

Borowczyk, Walerian: Ars Amandi. Die Kunst der Liebe, München 2013 [DVD; Erstveröffentlichung des Films Italien/Frankreich 1983].

Böttiger, Carl August: Sabina oder Morgenscenen im Putzzimmer einer reichen Römerin, Leipzig 1803.

Böttiger, Carl August: Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin, Leipzig ²1806.

Bouchet, Jean: Les Angoysses et remedes d'amour, Poitiers 1536.

Brinitzer, Carl: Liebeskunst ganz prosaisch. Variationen über ein Thema von Ovid, Reinbek 1966.

Burger, Franz/Hertzberg, Wilhelm: Publius Ovidius Naso. Liebeskunst. Lateinisch – deutsch, [14]1980.

Burmannus, Petrus: Dedicatio ante Editionem 1714, in: ders. (Hg.): Publii Ovidii Nasonis Opera omnia. 4, Amsterdam 1727, 170–175.

[Bussy-Rabutin, Roger de:] Maximes d'amour, in: Sercy, Charles de (Hg.): Recueil de pieces en prose, les plus agreables de ce temps. Composées par diuers Autheurs. 5, Paris 1663, 387–406.

Byron, George G.: Don Juan, London 1820–1824 [online: Ballinlough 2009].

Cailhava de l'Estandoux, Jean-François: Le remede contre l'amour. Poëme, en quatre chants, dédié aux dames aimables, s.l. 1762.

Calmeta, Vincenzo: Breve Compendio sopra Ovidio de Arte amandi, in: ders.: Prose e lettere edite e inedite, a cura di Cecil Grayson, Bologna 1959, 95–117.

Carmina Burana. Hg. von Günter Bernt, Alfons Hilka und Otto Schumann, München 1979.

Chaucer, Geoffrey: Troilus and Criseyde, ed. Derek S. Brewer/Lucie E. Brewer, London 1969.

Chaucer, Geoffrey: The House of Fame, ed. Nick R. Havely, Durham 1994.

Chaucer, Geoffrey: The Wife of Bath, ed. Peter G. Beidler, Boston/New York 1996.

Chaulieu, Guillaume Amfrye de: Ode contre l'esprit, in ders.: Œuvres, 1, La Haye/Paris 1774 [Nachdruck: Genève 1968], 49–55.

Cic. De orat. = M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. 3. De Oratore, ed. Kazimierz F. Kumaniecki, Leipzig 1969.

[Cogolin, Joseph Cuers de: ?], L'Art d'aimer et le Remède d'amour, traduction d'Ovide, nouvelle édition ornée de figures, Amsterdam 1751.

[Collier, Jane:] An Essay on the Art of ingeniously Tormenting [...], London 1753.

Corazza, Cajetanus: De arte bene amandi, sive De diligendo Deo libri tres, Roma 1724.

Crosse, Henry: A Virtue's Commonwealth (1603), in: Pollard, Tanya (Hg.): Shakespeare's Theater. A Sourcebook, Malden/Oxford/Carlton 2004, 188–197.

Day, John: The Ile of Guls, London 1606.

Dominici, Giovanni: Regola del governo di cura familiare, ed. Donato Salvi, Firenze 1860.

Donne, John: The Elegies and The Songs and Sonnets, ed. Helen Gardner, Oxford 1965.

[Dreux du Radier, Jean-François:] Dictionnaire d'amour. Dans lequel on trouvera l'explication des termes les plus usités dans cette Langue, La Haye 1741.

Dryden, John/Congreve, William et al.: Ovid's Art of Love, in three books. Together with His Remedy of Love. Translated into English Verse by Several Eminent Hands, London 1709.

Dryden, John/Congreve, William et al.: Ovid's Art of Love, in three books. Together with his Remedy of love. Translated into English Verse, by Several Eminent Hands, London [?] 1759.

[DuFour de la Crespelière, C.: ?] L'art d'aimer d'Ovide: Avec les Remedes d'amour. Nouvellement traduits en vers burlesques, Paris 1662.

Dürrenmatt, Friedrich: Minotaurus. Eine Ballade, Berlin 1987.

Dylan, Bob: Thunder on the Mountain, [Album:] Modern Times, New York 2006.

Eberle, Josef: Naso mentitus est, in: ders. (Hg.): Viva Camena, Zürich/Stuttgart 1961, 147f.

Edgar, Thomas [?]: The Lawes Resolutions of Womens Rights: or, the Lawes Provision for Woemen, London 1632.

Equicola, Mario: Libro de natura de amore, in: Ricci, Laura: La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola, Roma 1999, 207–558.

Fauconney, Jean: L'art d'aimer. École d'amour, Paris 1907.

Fernández de Moratín, Nicolás: Arte de las Putas, ed. Manuel Fernández Nieto, Madrid 1977.

[Ferrier de La Martinière, Louis:] Les moyens de se guérir de l'amour. Conversations galantes, Paris 1681.

Ferrier de La Martinière, Louis: Préceptes galans. Poëme, Paris 1678.

Fielding, Henry: The Lover's Assistant, or, New Art of Love (1760), ed. Claude E. Jones, Los Angeles 1961.

Friedrich der Große: Œuvres de Frédéric le Grand, ed. Johann E.D. Preuss, Berlin 1846–1856.

Fromm, Erich: The Art of Loving, New York 2013.

[Fürer von Haimendorf, Christoph:] Die Kunst zu lieben, oder Extract auß des Ovidii Arte amandi, auf Verlangen eines guten Freundes übersetzet, und mit beygehendem Schreiben Ihme zugeschicket, in: Christliche Vesta und Irdische Flora. Oder Verschiedene theils aus fremden Sprachen übersetzte theils selbst-erfundene Geist- und Weltliche Teutsche Gedichte eines Mitglieds der Pegnesischen Blumen-Gesellschaft, [Nürnberg] 1702, 355–381.

Fuscus, Edvardus: Cupids grand Polititian, in: ders.: Ovids Ghost: or, Venus overthrown by the Nasonian Polititian. With A remedy for Love-Sic Gallants. In a Poem. On the dispraise of all sorts of Wives. Severall other occasionall Verses and Characters, London 1657, A3^{v}–C7^{v} [=38].

Gerlach, Jens: Weekend-report, in: Sellin, Wolfgang/Wolter, Manfred (Hgg.): Zwiebelmarkt, Komisches und Satirisches aus drei Jahrzehnten, Berlin 1978, 96–100 [Erstausgabe in Gerlach, Jens: Der See, Berlin/Weimar 1974].

Gilbert, Gabriel: L'Art de Plaire, Paris 1655.

Gilbert, Gabriel: Sur l'art d'aymer d'Ouide. A Philis. Madrigal, in: ders.: Les Poësies diverses, Paris 1661, 146.

[Goethe, Johann Wolfgang von:] Deutsche Klassik: Goethes „Römische Elegien", Einführung, Text, Kommentar von Dominik Jost, München et al. 1978.

Gosson, Stephen: The Schoole of Abuse, in: Kinney, Arthur F.: Markets of Bawdrie. The Dramatic Criticism of Stephen Gosson, Salzburg 1974, 69–120.

Gottfried von Strassburg: Tristan, hrsg. yon Karl Marold, unveränd. 4. Abdr. nach d. 3. mit e. auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verb. Apparat besorgt von Werner Schröder, photomechan. Nachdr.d. Ausg. Leipzig 1906, Berlin/New York 1977.

Gottsched, Johann Christoph: Als er aus seinem Vaterlande gieng, in: ders.: Gedichte, hg. von Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1736, s. p.

Gouge de Cessière, François Étienne: L'Art d'Aimer. Nouveau Poeme En Six Chants, London 1750.

Gower, John: Poema quod dicitur Vox clamantis, necnon Chronica tripartita, Auctore Johanne Gower, ed. Henry O. Coxe, London 1805.

Gower, John: Confessio Amantis. 1 & 2, ed. Russell A. Peck, with Latin translations by Andrew Galloway, Kalamazoo 2000.

Graves, Robert: The Complete Poems, London et al. 2003.

Grünbein, Durs: Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate, Berlin 2019.

Guillaume de Lorris und Jean de Meun: Der Rosenroman. 2, übersetzt und eingeleitet von Karl A. Ott, München 1978.

Guillelmi a Sancto Theodorico Opera omnia. 3, ed. Stanislaus Ceglar/Paul Verdeyen, Turnhout 2003.

Heemskerck, Johan van: Pvb. Ovidii Nasonis Minne-kunst, gepast op d'Amsterdamsche vryagien: met noch andere minne-dichten ende mengel-dichten, alle nieu ende te voren niet gesien, Amsterdam 1622.

Heißenbüttel, Helmut: Textbuch 10. Von Liebeskunst, Stuttgart 1986.

Herbort von Fritzlâr: Liet von Troye, hg. Ge. Karl Frommann, Quedlinburg/Leizpig 1837.

Hertzberg, Wilhelm: Kunst zu lieben, metrisch übersetzt, Stuttgart 1854.

[Heywood, Thomas:] [Loues schoole] Publii Ovidii Nasonis de Arte amandi, or, The Art of loue, Amsterdam 1625.

Heywood, Thomas: Troia Britanica: or, Great Britaines Troy A poem deuided into XVII. seuerall cantons, intermixed with many pleasant poeticall tales. Concluding with an vniuersall chronicle from the Creation, vntill these present times, London 1609.

Hoffmann, E.T.A.: Lebensansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821, herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1992.

Holzberg, Niklas: M. Publius Ovidius Naso. Liebeskunst. Lateinisch – Deutsch, herausgegeben und übersetzt, Darmstadt 1985.

Hugo von Trimberg: Registrum multorum auctorum, hg. von Prof. Dr. Joh. Huemer, Wien 1888.

Ioannis Saresberiensis Policraticus 1–4, ed. Katharine S.B. Keats-Rohan, Turnhout 1993.

Iuv.: D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim, ed. Iacobus Willis, Stuttgart/Leipzig 1997.

Jean de Meun: Guillaume de Lorris und Jean de Meun: Der Rosenroman. 2, übersetzt und eingeleitet von Karl A. Ott, München 1978.

Jones, Robert: A musicall dreame. Or the fourth booke of ayres, London 1609.

Jonson, Ben: Four Plays. Volpone, Epicoene, The Alchemist, Bartholmew Fair, ed. Robert N. Watson, London 2014.

Kierkegaard, Søren: Enten – Eller. 1, ved J.L.Heiberg, Gyldendal 1962.

Kierkegaard, Søren: Entweder – Oder, hg. von Hermann Diem und Walter Rest, München 1975.

King, William: Art of Love. In Imitation of Ovid de arte amandi, in ders.: The Poetical Works of Dr. William King, London 1781, 109–200.

Knecht, Peter: Gottfried von Straßburg. Tristan. 2. Übersetzung. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Berlin/New York 2004.

Kunert, Günter: Amsterdamer Ars Amandi, in ders.: Berlin beizeiten. Gedichte, München/Wien 1987, 74.

La Porte, Maurice de: Epithètes, Paris 1571.

Laurier, Maurius: Die Conste der Minnen, Antwerpen 1564.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer, Hamburg 1996.

Lemaistre, Félix (Hg.): Ovide. Œuvres choisies. Les Amours. L'Art d'aimer. Les cosmétiques. Héroïdes, Paris 1858.

Le Loyer, Pierre: L'Erotopégnie, ou passe-temps d'amour. Ensemble une comedie du muet insense, Paris 1576.

(Le Président) Nicole, Claude: L'Art d'aimer d'Ovide traduit en vers françois, Paris 1668.

Lyly, John: Endymion, ed. David Bevington, Manchester/New York 1996.

Lyly, John: Euphues: The Anatomy of Wit & Euphues and His England, an annotated, modern-spelling edition, ed. Leah Scragg, Manchester/New York 2003.

Macaulay, Thomas B.: The Life and Letters of Lord Macaulay, 1, ed. G. Otto Trevelyan, New York 1876.

Maiano, Dante da: Rime, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna 2011.

[Manso, Johann K.F.:] Die Kunst zu lieben. Ein Lehrgedicht in drey Büchern, Berlin 1794.

Marie de France: Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (xiie - xiiie siècle), ed./trad. Philippe Walter, Paris 2018.

Marlowe, Christopher: Marlowe's Poems, ed. Leonard C. Martin, London 1931 [Nachdruck: New York 1966].

[Marolles, Michel de]: L'Art d'Aimer et les Remedes d'Amour d'Ovide. Quatrième Edition, reveuë & augmentée des Notes, & des Observations necessaires [...], Paris 1696.

[Marolles, Michel de]: Publii Ovidii Nasonis Sulmonensis. De Arte Amandi, et Remedio Amoris Libri Quinque. Quibus [...]. Cum notis & interpretatione Gallica. Les Livres d'Ovide de l'Art d'Aimer, et des Remedes d'Amour. A Quoi [...]. Le tout rendu fort honneste, auec des Nottes & des Obseruations necessaires, Paris 1660.

Mart.: M. Valerius Martialis Epigrammata, rec. David R. Shackleton Bailey, München 2006.

Martin, Chris: Die Frauenflüsterer. Romantischer Jungs-Roman, [Amazon-eBook] 2020.

Maxim. Eleg.: Versus Maximiani. Der Elegienzyklus, textkritisch hrsg., übers. und neu interpretiert von Christina Sandquist Öberg, Stockholm 1999.

Mena, Juan de [?]: Tratado de amor, ed. Juan M. Valero, in: Cátedra, Pedro M. (Hg.): Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos xv–xvi), Madrid 2001, 31–49.

Merula, Bartholomeus: Ouidius de arte amandi et de remedio amoris cum commento, Lyon 1507.

Michiel(e), Pietro: L'arte de gli Amanti, Venedig 1628/32 [?].

Milton, John: Complete Shorter Poems, ed. John Carey, Harlow ^{2}2007.

[Montagu, (Lady) Mary Wortley:] The Art of Love, London 1745.

Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: Œuvres complètes. 2, ed. Roger Caillois, Paris 1951.

Neckam, Alexandri: Sacerdos ad altare, cura et studio Christopher J. McDonough, Turnhout 2010.

Nietzsche, Friedrich: Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft, hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988.

Nifo, Agostino: De pulchro et amore. 2. De amore liber. Du beau et de l'amour. 2. Le livre de l'amour, ed. Laurence Boulègue, Paris 2011.

Northbrook, John: A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes (1577), in: Pollard, Tanya (Hg.): Shakespeare's Theater. A Sourcebook, Malden/Oxford/Carlton 2004, 1–18.

Nuts, Andries: De Arte Amandi Oft De Conste der Minnen, [Antwerpen] 1587 [?].

Obsopoeus, Vincentius: De arte bibendi libri tres, Nürnberg 1536.

Opitz, Martin: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. 4. Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 1, hg. George Schulz-Behrend, Stuttgart 1989.

Oresteo, Leandro [=Angelo A. Sacco]: Del Remedio contro il Raffreddamento dell'Amor di Dio Aggiunti all'Arte d'Amar Dio, Bologna 1699.

Ov. Am./Ars/Rem.: P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Feminae, Ars Amatoria, Remedia Amoris, iteratis curis ed. E.J. Kenney, Oxford 1995.

Ov. Met.: P. Ovidi Nasonis Metamorphoses, ed. R.J. Tarrant, Oxford 2004.

Ov. Pont.: Ovidius Ex Ponto libri quattuor, rec. J.A. Richmond, Leipzig 1990.

Ov. Trist.: P. Ovidi Nasonis Tristia, ed. John Barrie Hall, Stuttgart/Leipzig 1995.

Perret, Pierre: L'Art d'Aimer (Ovide), Paris 1967.

Petrarca, Francesco: Opere Latine. 1, a cura di Antonietta Bufano, Torino 1977.

Petrarca, Francesco: Rime e Trionfi, a cura di Ferdinando Neri, Torino 1983.

Pizan, Christine de: Poems of Cupid, God of Love. Christine de Pizan's Epistre au dieu d'Amours and Dit de la Rose. Thomas Hoccleve's The Letter of Cupid. Editions and Translations with George Sewell's The Proclamation of Cupid, ed. Thelma S. Fenster/Mary C. Erler, Leiden et al. 1990.

Platen, August von: Die Tagebücher. 2, hg. G. v. Laubmann/L. v. Scheffler, Stuttgart 1900.

Prior, Matthew: The Poetical Works of Matthew Prior, ed. William Pickering, London 1835.

Prop.: Sexti Properti Elegiarum libri IV, ed. Paulus Fedeli, Stuttgart/Leipzig 1994.

Puschkin, Alexander S.: Eugen Onegin. Dramen, hg. Harald Raab, Frankfurt a. M. 1973.

Pygmalion: On Ovid's Art of Love, The Town and country magazine, 6/1774, 495–495.

Quint. Inst.: M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim. 2. Libri VII–XII, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Michael Winterbottom, Oxford 1970.

Rapin, Nicolas: Œuves. 2. Vers publié après 1608 et inédits (classement chronologique), ed. Jean Brunel, Paris/Genève 1982.

[Renouard, Nicolas: ?] L'Art d'aimer d'Ovide. Diuisé en trois Liures. Fidelement traduit en François par le Sr NASSE, Lyon 1622.

Richardson, Samuel: Clarissa. Or, the history of a young lady: comprehending the most important concerns of private life. 1–7, London 1748.

Rivander, Zacharias: De arte amandi. Freierbüchlein. [...], Wittenberg 1594.

Rochester, John Wilmot Earl of: The Works of [...], ed. Harold Love, Oxford 1999.

Roth, Eugen: Sämtliche Menschen, München 2018.

Rousseau, Jean-Jacques: Collection complète, Genf 1782.

Ruiz, Juan: Libro de Buen Amor, edited, with an Introduction and English Paraphrase, by Raymond S. Willis, Princeton 1972.

Sachs, Hans: Sehr Herrliche Schöne vnd warhaffte Gedicht. [...], Nürnberg 1558.

Saint-Ange, Ange-François Fariau de: Le remède d'amour: poëme, [...], Paris 1811.

Salutati, Coluccio: Coluciii Salutati de laboribus Herculis. 1, ed. B.L. Ullman, Zürich 1951.

Scaliger, Julius C.: Poetices libri septem, [Genf] 1561.

Schaber, Carl W.F.: Ovids Werke von der Liebe. 1–3, Berlin/Leipzig 1794.

Schedel, Hartmann (Hg.) et al.: Buch der Croniken und geschichten mit figurē und pildniissen [...], Nürnberg 1493.

Schedel, Hartmann (Hg.) et al.: Liber Cronice cum figuris et Imaginibus, Nürnberg 1493.

Schiller, Friedrich: Xenien, in: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799, Weimar 1992, 309–360.

Sen. Contr.: L. Annaeus Seneca Maior oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores recensuit Lennart Håkanson, Stuttgart 1989.

Sen. Nat.: L. Annaei Senecae naturalium quaestionum libri VIII, ed. Alfred Gercke, Stuttgart 1986.

Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii. 3.1. In Bucolica et Georgica Commentarii, ed. Georg Thilo, Leipzig 1887.

Shakespeare, William: Romeo and Juliet, ed. Jill L. Levenson, Oxford/New York 2000.

Shakespeare, William: The Taming of the Shrew, ed. Barbara Hodgdon, London 2010.

Sick, Adelheid: Und am Ende das ganze volle Leben, Zürich 2013.

Spenser, Edmund: The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser, ed. William A. Oram et al., Stoughton 1989.

Stemplinger, Eduard: Vom Dirndel- und Buab'nfang. Frei nach Ovids ars amatoria, Rosenheim 1974.

Stendhal: De l'Amour, Paris 1836.

Stubbes, Philip: Anatomy of Abuses (1583), in: Pollard, Tanya (Hg.): Shakespeare's Theater. A Sourcebook, Malden/Oxford/Carlton 2004, 115–123.

Tasso, Torquato: Gerusalemme liberata. Introduzione e commento a cura di G.C. Baiardi, Modena 1991.

Terry, Philip [2000a]: Void, in: ders. (Hg.): Ovid Metamorphosed, London 2000, 34–53.

Theodulfi Aurelianensis Episcopi … Opera omnia … accurante Jacques-Paul Migne, Paris 1851, repr. Turnhout 1989.

Tröster, Johann: (Dialogus) De remedio amoris, in: Rupprich, Hans: Die Frühzeit des Humanismus und der Renaissance in Deutschland, Leipzig 1938, 182–197.

Voltaire: Œuvres complètes, ed. Association Voltaire Intégral, Naintré 2005 [CD-Rom].

Webbe, William: A Discourse of English Poetry (1586), ed. Sonia Hernández-Santano, Cambridge 2016.

Whitney, Isabella: The Admonition, in: Richarde Jhones (ed.): The Copy of a letter …, London 1567.

Wickgram/Wickram, Gregor(ius): Die biecher Vincentii Obsopei: Vonn der kunst zůtrincken / auß dem latein in vnser Teutsch sprach transferiert, Freiburg i.B. 1537.

Wieland, Christoph M.: Anti-Ovid, oder die Kunst zu lieben, Amsterdam 1752.

Wieland, Christoph M.: Der verklagte Amor, Weimar 1774.

Worde, Wynkyn de: The flores of Ouide de arte amandi with theyr englysshe afore them, London 1513.

2 Sekundärliteratur

2.1 Kapitel I

Allen, Esther: Footnotes sans Frontières. Translation and Textual Scholarship, in: Nelson, Brian/Maher, Brigid (Hgg.): Perspectives on Literature and Translation. Creation, Circulation, Reception, New York 2013, 210–220.

Bachleitner, Norbert: Rezeptionsforschung und Komparatistik, in: Zymner, Rüdiger/Hölter, Achim (Hgg.): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis, Stuttgart/Weimar 2013, 206–209.

Batstone, William W.: Provocation. The Point of Reception Theory, in: Martindale/Thomas 2006, 14–20.

Bergemann, Lutz et al.: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, in: Böhme et al. 2011, 39–56.

Böhme, Hartmut: Vorwort, in: ders./Rapp/Rösler 2007, V–XIII.

Böhme, Hartmut: Einladung zur Transformation, in: ders. et al. 2011, 7–37.

Böhme, Hartmut et al. (Hgg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München 2011.

Böhme, Hartmut/Rapp, Christof/Rösler, Wolfgang (Hgg.): Übersetzung und Transformation, Berlin/New York 2007.

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.

Dedecius, Karl: Zwischen Ein- und Aussicht: Das Übersetzen [Dankrede beim Johann-Heinrich-Voß-Preis 1967; https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/karl-dedecius/dankrede; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Dryden, John: The Preface to Ovid's Epistles, Translated by Several Hands (1680), in: Watson, George (Hg.): J. Dryden. Of Dramatic Poesy and other critical essays. 2, London 1962, 262–273.

Dürr, Susanne: Die Vermittlungsebene von Texten analysieren, in: Schilcher, Anita/Pissarek, Markus (Hg.): Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage, Baltmannsweiler 2013, 229–259.

Freund, Stefan/Mindt, Nina (Hgg.): Übersetzen aus dem Lateinischen als Forschungsfeld. Aufgaben, Fragen, Konzepte, Tübingen 2020.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1965.

Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1998.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993.

Gillespie, Stuart: English Translation and Classical Reception. Towards a New Literary History, Malden/Oxford/Chichester 2011.

Grimm, Gunter E.: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie, München 1977.

Helmrath, Johannes/Hausteiner, Eva M./Jensen, Ulf (Hgg.): Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels, Berlin/Boston 2017.

Helmrath, Johannes/Hausteiner, Eva M./Jensen, Ulf [2017a]: Vorwort, in: dies. 2017, 1–14.

Henkel, Nikolaus: Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München/Zürich 1988.

Herkendell, Hans E.: Textverständnis und Übersetzung, Der Altsprachliche Unterricht 3/2003, 4–13.

Hexter, Ralph J.: Literary History as a Provocation, in: Martindale/Thomas 2006, 23–31.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.

Iser, Wolfgang: The Range of Interpretation, New York 2000.

Jäger, Gerhard: Einführung in die Klassische Philologie, München ³1990.

Janka, Markus: Modernste Antike zwischen Wissenschaft und Unterricht. Die Serie Rome als Impuls für die rezeptionsdialektische Hermeneutik im lateinischen Lektüreunterricht, in: Anselm, Sabine/ders. (Hgg.): Vernetzung statt Praxisschock. Konzepte, Ergebnisse, Perspektiven einer innovativen Lehrerbildung, Göttingen 2016, 36–61.

Janka, Markus [2017a]: Ovid zum Vergnügen, Stuttgart 2017.

Janka, Markus [2017b]: Übersetzen, in: ders. (Hg.): LateinDidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, Berlin 2017, 87–100.

Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler, in: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar 2002, 540–556.

Jauß, Hans R.: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz ²1969.

Kennedy, Duncan F.: "Augustan" and "anti-Augustan". Reflections on terms of reference, in Powell, Anton (Hg.): Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus, Bristol 1992, 26–58.

Kimmel, Meike: Motive und Rollen des Autors in Vergils Eklogen, den Oden des Horaz und den Elegien des Properz, Münster 2014.

Kitzbichler, Josefine/Stephan, Ulrike C.A. (Hgg.): Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur. Geschichte – Analysen – Kritik, Berlin/Boston 2016.

Kitzbichler, Josefine: Übersetzung als Allelopoiese – „um so abweichender [...], je mühsamer sie nach Treue strebt" (Humboldt), in : Helmrath/Hausteiner/Jensen 2017, 209–224.

Klinkert, Thomas: Introduction. Réflexions théoriques sur la traduction, in: ders. (Hg.): Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption/S'approprier l'autre. La traduction de textes littéraires en tant qu'interprétation et réception créatice, Berlin 2011, 7–21.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft, Tübingen/Basel ⁸2011.

Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung, Stuttgart ²2013.

Krafft, Peter: Orientierung Klassische Philologie, Reinbek 2001.

Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Mainz ²1980.

Martindale, Charles: Introduction, in: ders. (Hg.): Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, Cambridge 1988, 1–20.

Martindale, Charles: Introduction. Thinking Through Reception, in: ders./Thomas 2006, 1–13.

Martindale, Charles/Thomas, Richard F. (Hgg.): Classics and the Uses of Reception, Malden/Oxford/Carlton 2006.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 1999.

Mindt, Nina: Die optimale Transformation (der Antike). Ein Überblicksversuch über die Übersetzungsdiskussion in der Gegenwart, in: Böhme/Rapp/Rösler 2007, 47–60.

Myers, Sara: The Metamorphosis of a Poet. Recent Work on Ovid, The Journal of Roman Studies 89/1999, 190–204.

Nicastri, Luciano: Ovidio e i posteri, in: Gallo, Italo /ders. (Hgg.): Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento, Neapel 1995, 7–25.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart ⁵2013.

Nünning, Ansgar [2013a]: Autor, historischer, in: ders. 2013, 45–46.

Nünning, Ansgar [2013b]: Autor, impliziter, in: ders. 2013, 46–47.

Peteghem, Julie Van: Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch, Leiden/Boston 2020.

Pfister, Manfred [1985a]: Konzepte der Intertextualität, in: Broich/ders. 1985, 1–30.

Pfister, Manfred [1985b]: Zur Systemreferenz, in: Broich/ders. 1985, 52–58.

Poiss, Thomas/Kitzbichler, Josefine/Fantino, Enrica: Reflexionen über ein mögliches Instrumentarium zur Analyse von Übersetzungen griechischer und lateinischer Texte, in: Kitzbichler/Stephan 2016, 361–401.

Rose, Margaret A.: Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Bielefeld 2006 [online 2020].

Rösler, Wolfgang/Schmitzer, Ulrich: Vorwort, in: Kitzbichler/Stephan 2016, V–X.

Sartre, Jean-Paul : Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?, Paris 1948 [Nachdruck 1965].

Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung, in: dies. (Hgg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin/Boston 2014, 3–148.

Schleiermacher, Friedrich D.E.: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813), in: Martin Rössler (Hg.): Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe. 1.11 (Akademievorträge), Berlin 2002, 67–93.

Schmid, Herta: Zum Begriff der ästhetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus, in: Sprache im technischen Zeitalter 36/1970, 290–318.

Steudel, Marion: Die Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria, Hildesheim/Zürich/New York 1992.

Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1997.

Stocker, Peter: Parodie, in: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 6, Tübingen 2003, 637–649.

Stroh, Wilfried: Ovid im Urteil der Nachwelt, Darmstadt 1969.

Taylor, Helena: The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture, Oxford 2017.

Verweyen, Theodor/Witting, Gunter: Parodie, in Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3, Berlin/New York 2007, 23–27.

Wheeler, Stephen: Introduction. Toward a Literary History of Ovid's Reception in Antiquity, Arethusa 35/2002, 341–347.

Willand, Marcus: Lesermodelle und Lesertheorien historische und systematische Perspektiven, Berlin 2014.

Wirth, Uwe: Parodie, in: ders. (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017, 26–30.

Wittbrodt, Andreas: Verfahren der Gedichtübersetzung, Frankfurt a. M. 1995.

2.2 Kapitel II

Ainsworth, William H. (Hg.): The New Monthly Magazine 129, London 1863.

Albrecht, Michael von: Rom. Spiegel Europas. Texte und Themen, Heidelberg 1988.

Albrecht, Michael von: Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003.

Albrecht, Michael von: Nachwort, in ders. (Hg.): Ovid. Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2017, 233–284.

Allen, Peter L.: The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose, Philadelphia 1992.

Alter, Maximilian J.: Die Eingriffsschwelle beim Verbot extremistischer Parteien und Vereine in Deutschland und England, Baden-Baden 2016.

Alton, Ernest H./Wormell, Donald E.W.: Ovid in the Mediaeval Schoolroom, in: Anderson 1995, 23–36.

Alvar, Carlos: A propósito del Tratado de amor, atribuido a Juan de Mena, in: Beltrán, Rafael et al. (Hgg.): Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV, Valéncia 1992, 159–166.

Anderson, William S. (Hg.): Ovid. The Classical Heritage, New York 1995.

Anderson, William S. [1995a]: Introduction, in: ders. 1995, ix–xxxiii.

anon.: Aurel. Le Miracle de la Chair, [rez.] Le Figaro 10.5.1928, 3.

Anselmi, Gian Mario/Guerra, Marta (Hgg.): Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento, Bologna 2006.

Arens, Johannes C.: Ovide Puritanisé. De Conste der Minnen bewerkt door Andries Nuts, De Nieuwe Taalgids 51/1958, 256–263.

Ariemma, Enrico M.: Il punto sull'Ars amatoria di Ovidio (1991–2000), Bollettino di Studi Latini 31.2/2001, 579–599.

Arnold, Antje/Spal, Andreas: Ovid. Doctor amoris – doctor doloris. Ratgeber für Liebe und bei Liebesleid, Der Altsprachliche Unterricht 3/2017, 33–39.

[AudioFile]: Ovid's Art of Love. Classic Rules of Seduction, Portland 1998 [https://www.audiofilemagazine.com/reviews/read/4963/ovids-art-of-love-by-jack-shapiro-trans-read-by-martin-jarvis/; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Baasner, Frank: Frivole Aufklärung. El arte de las putas von Nicolás Fernández de Moratín, in: Stemmler, Theo/Horlacher, Stefan (Hgg.): Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik, Mannheim 2000, 147–162.

Baines, Paul: Female Satirists of the Eighteenth Century, in: DeMaria, Robert et al. (Hgg.): A Companion to British Literature. III. Long Eighteenth-Century Literature 1660–1837, Malden/Oxford/Chichester 2014, 95–112.

Baldous, Rose: Quand Michel Piccoli chantait l'art d'aimer, Les Inrockuptibles 19.05.2020, s. p. [https://www.lesinrocks.com/2020/05/19/cinema/actualite-cinema/quand-michel-piccoli-chantait-lart-daimer/; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Baldwin, John W.: L'ars amatoria au XIIe siècle en France. Ovid, Abélard, André le Chapelain et Pierre le Chantre, in: LaRoncière, de Charles-Marie et al. (Hgg.): Histoire et société. Mélanges offerts à Georges Duby. 1. Le couple, l'ami et le prochain, Aix-en-Provence 1992, 19–29.

Baldwin, John W.: The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200, Chicago/London 1994.

Balmer, Josephine: Piecing Together the Fragments. Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry, Oxford 2013.

Barish, Jonas A.: Ovid, Juvenal, and the Silent Woman, Publications of the Modern Language Association 71.1/1956, 213–224.

Barton, Ulrich: Manheit und minne. Achills zweifache Erziehung bei Konrad von Würzburg, in: Lähnemann/Linden 2009, 265–283.

Bassnett, Susan: Translation, London/New York 2014.

Bate, Jonathan: Shakespeare and Ovid, Oxford 1994.

Battista, Francesca: I volti dell'amore. Pluralità e intertestualità nel De amore di Andrea Cappellano, Roma 2010.

Beardsley, Theodore S.: Hispano-Classical Translations. Printed Between 1482 and 1699, Pittsburgh 1970.

Beidler, Peter G.: Biographical and Historical Contexts, in: ders. (Hg.): Chaucer, Geoffrey: The Wife of Bath, Boston/New York 1996, 3–27.

Bellorini, Egidio: Note sulle traduzioni italiane dell'Ars Amatoria e dei Remedia Amoris d'Ovidio anteriori al rinascimento, Bergamo 1892.

Berti, Sara: La "Canzone alla Bruna" e l'"Ars amatoria" di Ovidio, Lettere Italiane 48.1/1996, 63–78.

Bevington, David: Introduction, in: ders. (Hg.): Lyly, John: Endymion, Manchester/New York 1996, 1–72.

Beyers, Rita: De l'Art d'aimer à l'Art d'aimer courtoisement. Le Facetus Moribus et Vita, in: Faems/Minet-Mahy/Coolput-Storms 2011, 17–37.

Bilger, Audrey: Introduction, in: dies. (Hg.): An Essay on the Art of Ingeniously Tormenting. Jane Collier, Peterborough (Ont.) et al. 2003, 9–33.

Binns, James W. (Hg.): Ovid, London 1973.

Birch, Dinah/Hooper, Kathy (Hgg.): The Concise Oxford Companion to English Literature, Oxford [2012; online] 2013 [zuletzt aufgerufen am 05.03.2020].

Black, Robert: Ovid in medieval Italy, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 123–142.

Blonquist, Lawrence B.: L'art d'Amours (The Art of Love) translated by Lawrence B. Blonquist, New York/London 1987.

Bloom, Harold (Hg.): Bloom's Classic Critical Views. Geoffrey Chaucer, New York 2008.

Bolgar, Robert R.: The classical heritage and its beneficiaries, Cambridge 1954.

Bond, Gerald A.: Composing yourself. Ovid's Heroides, Baudri of Bourgueil and the problem of persona, Mediaevalia 13/1987, 83–117.

Bond, Richmond P.: English Burlesque Poetry. 1700–1750, Cambridge 1932.

Borberg, Karl Friedrich: Die Dichter des Römischen Alterthums in einer organischen Auswahl aus ihren Meisterwerken, Stuttgart 1844 [zwei Bände].

Bornecque, Henri: Introduction, in: ders. (Hg.): Ovide. Les Remèdes a l'Amour. Les Produits de Beauté pour le Visage de la Femme, Paris 1930, VII–IX.

Boulègue, Laurence: Introduction, in: ders. (Hg.): Agostino Nifo. De pulchro et amore. II. De amore liber. Du beau et de l'amour. II. Le livre de l'amour, Paris 2011, VII–LXXVI.

Bouquet, Jean-Jacques: Imitation of Ovid in the Works of Dracontius, in: Anderson 1995, 11–22.

Boyd, Barbara W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden/Boston/Köln 2002.

Boyd, Barbara W.: Remedia Amoris, in: Knox 2009, 104–119.

Boyd, Barbara W./Fox, Cora (Hgg.): Approaches to teaching the works of Ovid and the Ovidian tradition, New York 2010.

Braden, Gordon: Ovid and Shakespeare, in: Knox 2009, 442–454.

Brandt, Paul: P. Ovidi Nasonis de arte amandi. Libri tres erklärt, Leipzig 1902.

Braungart, Georg: De Remedio Amoris. Ein Motiv und seine Traditionen von der Antike bis Enea Silvio Piccolomini und Johannes Tröster, Archiv für Kulturgeschichte 62–63/1981, 11–28.

Breva Iscla, María: Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al medievo castellano, Valencia 2014.

Brodersen, Kai: Achilleus Tatios, in: Cancik/Schneider 1996, 82–84.

Brook, Leslie C.: Un 'Art d'Amour' inédit de la fin du moyen âge. Son cadre et ses métaphores, in: Busby/Kooper 1990, 49–60.

Brower, Susannah G: Gender, Power, and Persona in the Poetry of Baudri of Bourgueil, Toronto 2011.

Brown, Robert D./DeMaria, Robert (Hgg.): Classical Literature and its Reception. An Anthology, Malden et al. 2007.

Brown, Sarah A.: Contemporary Poetry. After After Ovid, in: Miller/Newlands 2014, 436–453.

Brunelle, Christopher M.: Ovid's Satirical Remedies, in: Ancona, Ronnie/Greene, Ellen (Hgg.): Gendered Dynamics in Latin Love Poetry, Baltimore 2005, 141–158.

Bullard, Angela D.: The representation of rape in Sir Philip Sidney's Arcadias, San Bernadino 2005.

Burgess, Glynn S.: Marie de France. Text and Context, Athens (Georgia), 1987.

Burkard, Richard W.: Pseudo Ars Amatoria. A Medieval Source for the Don Amor Lecture in the Libro de Buen Amor, Kentucky Romance Quarterly 25.4/1978, 385–398.

Burkard, Richard W.: The Archpriest of Hita and the Imitators of Ovid. A Study in the Ovidian Background of the Libro de buen amor, Newark 1999.

Burrow, Colin: Re-embodying Ovid. Renaissance afterlives, in: Hardie, Philip R. (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 301–319.

Busby, Keith/Kooper, Erik S. (Hgg.): Courtly Literature. Culture and Context, Amsterdam/Philadelphia 1990.

Buuren, Alphonsus M.J. van: Dirc Potter, a medieval Ovid, in: Kooper, Erik (Hg.): Medieval Dutch Literature in its European Context, Cambridge 1994, 150–167.Cabras, Francesco: I Foricoenia amorosi di Jan Kochanowski. Sull'imitatio di Ovidio in Polonia, Giornale Italiano di Filologia, 65/2013, 275–310.

Cahoon, Leslie: The Anxieties of Influence. Ovid's Reception by the Early Troubadours, Mediaevalia 13/1987, 119–155.

Calabrese, Michael A.: Chaucer's Ovidian Arts of Love, Gainesville 1994.

Cancik, Hubert/Schneider, Helmut (Hgg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 1. A-Ari, Stuttgart/Weimar 1996.

Capaci, Bruno: Le metamorfosi della strega. I volti mostruosi e umani della passione, in: Anselmi/Guerra 2006, 201–213.

Carter, D.N.G.: Robert Graves. The Lasting Poetic Achievement, Basingstoke/London 1989.

Casali, Sergio: Il popolo dotto, il popolo corrotto. Ricezioni dell'Ars (Marziale, Giovenale, La Seconda Sulpicia), in: Landolfi, Luciano/Monella, Paolo (Hgg.): Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. L'Ars amatoria, Bologna 2005, 13–55.

Casali, Sergio: Ovidio su sé stesso. Autobiografia e carriera poetica in Tristia IV 10 e altrove, in: Riboldi, Chiara (Hg.): La formazione di Ovidio, Milano 2016.

Cayley, Emma: Debate and dialogue. Alain Chartier in his cultural context, Oxford/New York 2006.

Cazenave, Michel et al.: L'Art d'aimer au Moyen Âge, Paris 1997.

Chance, Jane: Medieval Mythography. 3. The Emergence of Italian Humanism, 1321–1475, Gamesville 2015.

Chatelain, Marie-Claire: Ovide savant, Ovide, galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Paris 2008.

Cheney, Patrick/Hardie, Philip (Hgg.): The Oxford History of Classical Reception in English Literature. 2 (1558–1660), Oxford 2015.

Cheney, Patrick/Hardie, Philip [2015a]: Introduction, in: dies. 2015, 1–26.

Clark, James G./Coulson, Frank T./McKinley, Kathryn L. (Hgg.): Ovid in the Middle Ages, Cambridge 2011.

Clark, James G. [2011a]: Introduction, in: ders./Coulson/McKinley 2011, 1–25.

Clark, James G. [2011b]: Ovid in the monasteries, in: ders./Coulson/McKinley 2011, 177–196.

Classen, Albrecht (Hg.): Old age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary approaches to a neglected topic, Berlin 2007.

Classen, Albrecht [2007a]: Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Also an Introduction, in ders. 2007, 1–84.

Combrink, Thomas: Helmut Heißenbüttel, in: Korte, Hermann (Hg.): Deutsche Literatur. Aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 2015, 261–262.

Conklin Akbari, Suzanne: Ovid and Ovidianism, in: Copeland 2016, 187–204.

Coon, Raymond H.: The Vogue of Ovid since the Renaissance, The Classical Journal 25.4/1930, 277–290.

Cooper, Helen: Chaucer and Ovid. A question of authority, in: Martindale 1988, 71–81.

Copeland, Rita: Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic traditions and vernacular texts, Cambridge et al. 1991.

Copeland, Rita (Hg.): The Oxford History of Classical Reception in English Literature. 1. 800–1558, Oxford 2016.

Copeland, Rita [2016a]: Introduction, in: dies. 2016, 1–20.

Copeland, Rita [2016b]: The Curricular Classics in the Middle Ages, in: dies. 2016, 21–34.

Copeland, Rita [2016c]: The Trivium and the Classics, in: dies. 2016, 53–76.

Copley, Frank O.: Latin Literature from the Beginnings to the Close of the Second Century A.D., Ann Arbor 1968.

Corfis, Ivy A.: Introduction, in: ders. (Hg.): Diego de San Pedro's Tractado de Amores de Arnalte y Lucenda, London 1985, 1–6.

Corfis, Ivy A.: Celestina and the Conflict of Ovidian and Courtly Love, Bulletin of Hispanic Studies 73/1996, 395–417.

Cormier, M. Jacques: La survie littéraire d'Ovide, Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 58/2006, 251–275.

Corser, Thomas: Collectanea Anglo-Poetica: or, A bibliographical and descriptive catalogue of a portion of a collection of early English Poetry, 8, Manchester 1878.

Coulson, Frank T.: Hitherto unedited Medieval and Renaissance lives of Ovid (I), Mediaeval Studies 49/1987, 152–207.

Coulson, Frank T./Roy, Bruno: Incipitarium Ovidianum. A Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout 2000.

Craik, Katharine A.: Introduction, in: dies. (Hg.): Jane Collier. An Essay on the Art of Ingeniously Tormenting, Oxford 2006, xi–xxxviii.

Cristóbal, Vicente: Nicolás Fernández de Moratín, recreador del Arte de amar, Dicenda. Estudios De Lengua Y Literatura españolas, 5/1986, 73–87.

Cristóbal, Vicente: Ovid in medieval Spain, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 231–256.

[Curtis Brown]: Werbetext zu Tom Payne, The Art of Love: Ovid, London 2011 [https://www.curtisbrown.co.uk/client/tom-payne/work/the-art-of-love; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Czapla, Beate: Die Wandlung der Nereide Galatea von einer Kokotte zur Heiligen oder die Usurpation eines griechischen Mythos durch den Petrarkismus, Antike und Abendland 52.1/2006, 95–125.

Czoik, Peter: Eduard Stemplinger, Literaturportal Bayern, München s. a. [https://www.literaturportal-bayern.de/autorinnen-autoren?task=lpbauthor.default&pnd=117270563; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Dalzell, Alexander: The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid, Toronto/Buffalo/London 1996.

Daphinoff, Dimiter: Samuel Richardsons Clarissa. Text, Rezeption und Interpretation, Bern 1986.

Degen, Johann F.: Versuch einer vollständigen Litteratur der deutschen Uebersetzungen der Römer. Zweite Abtheilung K-V, Altenburg 1797.

Dejean, Joan [1995/2005a]: Villedieu, Marie-Catherine Desjardins, in: France 1995/2005, s. p.

Dejean, Joan [1995/2005b]: Scudéry, Madeleine de, in: France 1995/2005, s. p.

Denis, Delphine: Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle, Paris 2001.

Desmond, Marilyn R.: Editor's Introduction, Mediaevalia 13/1987, 1–8.

Desmond, Marilyn R.: Ovid's art and the Wife of Bath. The ethics of erotic violence, Ithaka 2006.

Desmond, Marilyn R.: Gender and desire in medieval French translations of Ovid's amatory works, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 108–122.

Desmond, Marilyn R.: Venus's Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages, in: Miller/Newlands 2014, 161–173.

Dewar, Michael J.: Siquid habent ueri uatum praesagia: Ovid in the 1st–5th Centuries A.D., in: Boyd 2002, 383–412.

Dickie, Simon: Fielding's Rape Jokes, The Review of English Studies, 61.251/2010, 572–590.

Dietl, Cora: Minnerede, Roman und „historia": Der „Wilhelm von Österreich" Johanns von Würzburg, Tübingen 1999.

Dimmick, Jeremy: Ovid in the Middle Ages: authority and poetry, in: Hardie 2002, 264–287.

Dimundo, Rosalba: Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I Libro dell'Ars amatoria, Bari 2003.

Downing, Eric: Ovid's Danish Disciple: Kierkegaard as Reader of the "Ars Amatoria", Pacific Coast Philology 1&2/1988, 22–29.

Downing, Eric: Artificial I's. The Self as Artwork in Ovid, Kierkegaard, and Thomas Mann, Tübingen 1993.

Drescher, Carl: Studien zu Hans Sachs, Marburg 1891.

Dronke, Peter: Pseudo-Ovid, Facetus, and the arts of love, Mittellateinisches Jahrbuch 11/1976, 126–131.

Dronke, Ursula: Classical Influence on Early Norse literature, in: Bolgar, Robert R. (Hg.): Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500, Cambridge 1971, 143–149.

Dryden, John: Preface prefixed to the Fables, in ders.: The Poetical Works of John Dryden. 3, London 1843, 180–200.

Dryden, John: The Preface to Ovid's Epistles, Translated by Several Hands (1680), in: Watson, George (Hg.): J. Dryden. Of Dramatic Poesy and other critical essays, II, London 1962, 262–273.

Dürrenmatt, Friedrich/Haller, Michael (Hgg.): Über die Grenzen. Fünf Gespräche, München 1993.

Durling, Robert M.: Ovid as Praeceptor Amoris, Classical Journal 53/1958, 157–167.

DuRocher, Richard J.: Milton and Ovid, Ithaca/London 1985.

Dykstal, Timothy: Provoking the ancients. Classical learning and imitation in Fielding and Collier, College Literature 31.3/2004, 102–122.

Easterling, Patricia E./Kenney, Edward J. (Hgg.). Ovidiana Graeca. Fragments of a Byzantine version of Ovid's amatory works, Cambridge 1965.

Eberle, Josef: Stunden mit Ovid, Zürich/Stuttgart 1959.

Ebert, Friedrich Adolf: Allgemeines Bibliographisches Lexikon, 2 M-Z, Leipzig 1830.

Edwards, Robert R.: The Flight from Desire. Augustine and Ovid to Chaucer, New York/Basingstoke 2006.

Elkind, George: 'Ovid and the Art of Love' imagines Ancient Rome with a Detroit twist, Detroit Metro Times 14.05.2020 [https://www.metrotimes.com/detroit/ovid-and-the-art-of-love/Content?oid=24517649; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Elliott, Alison Goddart: The bedraggled Cupid. Ovidian satire in 'Carmina Burana' 105, Traditio 37/1981, 426–437.

Engelbrecht, Wilken: Fulco, Arnulf, and William. Twelfth-century Views on Ovid in Orléans, The Medieval Journal 18/2008, 52–73.

Enterline, Lynn: Shakespeare's Schoolroom. Rhetoric, Discipline, Emotion, Philadelphia 2012.

Enterline, Lynn: Elizabethan Minor Epic, in: Cheney/Hardie 2015, 253–272.

Erickson, Robert A.: Mother Midnight. Birth, Sex, and Fate in Eighteenth-Century Fiction (Defoe, Richardson, and Sterne), New York 1986.

Faems, An/Minet-Mahy, Virginie/Coolput-Storms, Colette van (Hgg.): Les Translations d'Ovide au Moyen Âge, Louvain-la-Neuve 2011.

Faral, Edmond: Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen age, Paris 1913.

Favaro, Maiko: La retorica della schiettezza. Sulle Lettere amorose (1642) di Girolamo Brusoni, The Italianist 37.1/2017, 20–35.

Fasbender, Christoph: Rederijkers, in: Burdorf, Dieter/ders./Moennighoff, Burkhard (Hgg.): Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart/Weimar ^{3}2007, 633.

Fedeli, Paolo: Ovidio nella critica moderna, in: ders. (Hg.): Ovidio. Opere I. Dalla poesia d'amore alla posia dell'esilio, Turin 1999, CI–CXVIII.

Felix, Zak: Why Ovid's Ars Amatoria is a challenging book to read. The Roman "love guru" covered seduction, deception, jealousy, adultery, forced sex and good sex, Books on Trial s. a., s. p. [https://www.booksontrial.com/heres-why-ovids-ars-amatoria-is-a-challenging-book-to-read/; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Fenster, Thelma S.: Christine de Pizan – Introduction, in: dies./Erler, Mary C. (Hgg.): Poems of Cupid, God of Love. Christine de Pizan's Epistre au dieu d'Amours and Dit de la Rose. Thomas Hoccleve's The Letter of Cupid. Editions and Translations with George Sewell's The Proclamation of Cupid, Leiden et al. 1990, 3–32.

Fernández de la Cuesta González, Beatriz: Amores, Ars amatoria y Remedia amoris de Ovidio en el manuscrito 150 del Archivo Capitular de Córdoba, in: Conde Parrado, P.P./Velázquez, I. (Hgg.): La Filología Latina. Mil años más, 1, [Burgos 2009], 677–690.

Fernández Nieto, Manuel: Introduccion, in: ders.: Nicolás Fernández de Moratín. Arte de las Putas, Madrid 1977, 11–70.

Ferns, John: Ovid, Juvenal, and "The Silent Woman". A Reconsideration, The Modern Language Review 65.2/1970, 248–253.

Fielding, Ian: A Poet between Two Worlds. Ovid in Late Antiquity, in: Miller/Newlands 2014, 100–113.

Fielding, Ian.: Transformations of Ovid in Late Antiquity, Cambridge 2017.

Filme der Woche: Die Kunst zu lieben. Amüsanter Liebesreigen mit zahlreichen französischen Stars, Deutschlandfunk Kultur 16.5.2012, s. p. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kunst-zu-lieben.1216.de.html?dram:article_id=206015; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Fink, Gerhard: Ovid als Psychologe. Interpretatorische Schwerpunkte bei der Lektüre der ars amatoria, Der Altsprachliche Unterricht 26.4/1983, 4–11.

Fink, Gerhard/Maier, Friedrich (Hg.): Cursus Continuus. Texte, Übungen, Begleitgrammatik. Ausgabe B. 1, Bamberg/München 1997.

Fink, Gerhard/Niemann, Karl-Heinz [1983a]: Ovid. Ars amatoria, Göttingen 1983.

Fink, Gerhard/Niemann, Karl-Heinz [1983b]: Ovids „Ars amatoria" im Unterricht, Göttingen 1983.

Finoli, Anna Maria: Artes amandi da Maître Elie ad Andrea Cappellano, Milano 1969.

Firth Green, Richard: Le Roi Qui Ne Ment and Aristocratic Courtship, in: Busby/Kooper 1990, 211–225.

Fish, Jeffrey: "Physician, heal thyself". The intertextuality of Ovid's exile poetry and the Remedia amoris, Latomus 63.4/2004, 864–72.

Fisher, Helen: Anatomy of Love, New York 1992.

Fleming, John V.: The Best Line in Ovid and the Worst, in: Benson, Robert G./Ridyard, Susan J. (Hgg.): New Readings of Chaucer's Poetry, Cambridge 2003, 51–74.

Flores, Enrico: Il poeta Manilio, ultimo degli Augustei, in: Gallo/Nicastri 1995, 27–38.

Fodor, Nóra: Die griechischen Übersetzungen lateinischer Autoren durch Maximos Planudes, Heidelberg 2004.

Fodor, Nóra: Weisheitsliteratur in Übersetzungen. Vom Westen nach Osten – letztendlich ein Kreis in dem europäischen Kulturkreis, Acta Ant. Hung. 47/2007, 99–115.

Fogarty, George: The Aetas Ovidiana. The Influence of Ovid on Latin Literature in the Twelfth Century, New York 1973.

Fontaine, Michael: Introduction, in: ders. (Hg.): Vincent Obsopoeus. How to Drink: A Classical Guide to the Art of Imbibing, Princeton/Oxford 2020, xi–xxvi.

Forni, Kathleen: The Court of Love. Introduction, in: dies. (Hg.): The Chaucerian Apocrypha. A Selection, Kalamazoo 2005, s. p.

Fox, Cora: Cultural Contexts. Sexuality and Desire, in: Cheney/Hardie 2015, 159–171.

France, Peter (Hg.): The New Oxford Companion to Literature in French, Oxford 1995 [online: 2005].

Fumo, Jamie C.: Commentary and Collaboration in the Medieval Allegorical Tradition, in: Miller/Newlands 2014, 114–128.

Fyler, John M.: Omnia vincit amor. Incongruity and the Limitations of Structure in Ovid's Elegiac Poetry, The Classical Journal, 66.3/1971, 196–203.

Fyler, John M.: Chaucer and Ovid, New Haven/London 1979.

Fyler, John M.: Ovid and Chaucer, in: Anderson 1995, 143–165.

Fyler, John M.: The Medieval Ovid, in: Knox 2009, 411–422.

Gallo, Italo/Nicastri, Luciano (Hgg.): Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento, Napoli 1995.

Galloway, Andrew: Ovid in Chaucer and Gower, in: Miller/Newlands 2014, 187–201.

Galloway, Andrew: Gower's Ovids, in: Copeland 2016, 436–465.

Gally, Michèle: Entre fin'amor et Ovide. Richard de Fournival "Soutius parler" d'amour, in: Baumgartner, Emmanuèle (Hg.): Lectures et usages d'Ovide (XIIIe-XVe siècles), Paris 2002, 3–12.

Gally, Michèle: L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge, Paris 2005.

Garbaty, Thomas J.: "Pamphilus, de Amore". An Introduction and Translation, The Chaucer Review 2.2/1967, 108–134.

Garrett, Cynthia E.: Sexual Consent and the Art of Love in the Early Modern English Lyric, Studies in English Literature, 1500–1900, 44.1/2004, 37–58.

Gatti, Pierluigi Leone: Da impudicitae praedicator a princeps della narrazione. Ovidio fra Medioevo e Rinascimento, in: ders./Mindt 2012, 147–170.

Gatti, Pierluigi Leone: Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption, Stuttgart 2014.

Gatti, Pierluigi Leone/Mindt, Nina (Hgg.): Undique mutabant atque undique mutabantur. Beiträge zur augusteischen Literatur und ihren Transformationen, Göttingen 2012.

Gehlen, Jakob: Welt in Weimar. Goethes Römische Elegien und die augusteische Dichtung, Leiden 2020.

Geisler, Hans J.: P. Ovidius Naso. Remedia Amoris mit Kommentar zu Vers 1–396, Berlin 1969.

Gérard-Zai, Marie-Claire: Le vocabulaire courtois dans les Carmina Burana, in: Busby/Kooper 1990, 191–198.

Gerritsen, Willem P.: Le praeceptor amoris et ses disciples médiévaux. La réception de l'Ars amatoria de Foulques d'Orléans à Dirc Potter, in: Faems/Minet-Mahy/Coolput-Storms 2011, 106–118.

Ghisalberti, Fausto: Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII, Milano 1932.

Ghisalberti, Fausto: Medieval Biographies of Ovid, Journ. of the Warburg and Cortauld Institutes 9/1946, 10–59.

Gibson, Bruce: Ovid on Reading. Reading Ovid. Reception in Ovid Tristia II, Journal of Roman Studies 89/1999, 19–37.

Gibson, Roy K.: Vade-mecum in Wantonness. The Ars Amatoria and Its Translators, JACT Review 19/1996, 3–5.

Gibson, Roy K.: Ovid. Ars amatoria. Book 3. Edited with introduction and commentary, Cambridge 2003.

Gibson, Roy K.: The Ars Amatoria, in: Knox 2009, 90–103.

Gibson Roy, K./Green, Steven/Sharrock, Alison (Hgg.): The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris, Oxford 2006.

Giebel, Marion: Wer denkt an die Wolle? Adressatenvielfalt in Ovids Ars amatoria, in: Schubert 1999, 245–254.

Gillespie, Stuart: English Translation and Classical Reception, Malden/Oxford/Chichester 2011.

Gillespie, Stuart/Cummings, Robert: A Bibliography of Ovidian Translations and Imitations in English, Translation and Literature, 13.2/2004, 207–218.

Ginsberg, Warren: Ovidius ethicus? Ovid and the medieval commentary tradition, in: Gravlee/Paxson 1998, 62–71.

Ginsberg, Warren: Dante's Ovids, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 143–159.

Giordano, Fausto: Ricontestualizzazioni ovidiane in Mart. I 34, in: Germano, Giuseppe (Hg.): Classicità, medioevo e umanesimo. Studi in onore di Salvatore Monti, Napoli 1996, 203–214.

Glier, Ingeborg: Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971.

Granacki, Alyssa: Brunetto Latini, Tesoretto, in [Onlinequelle]. Dante's Library (Duke University) [zuletzt aufgerufen am 13.02.2019].

Grant, Linda: Latin Erotic Elegy and the Shaping of Sixteenth-Century English Love Poetry, Cambridge 2019.

Grantham Turner, James: Schooling Sex. Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534–1685, Oxford/New York 2003.

Gravlee, Cynthia A./Paxson, James J. (Hgg.): Desiring Discourse. The Literature of Love, Ovid through Chaucer, Selinsgrove/London 1998.

Gray, Erik I.: The Art of Love Poetry, Oxford 2018.

Grayson, Cecil: Introduzione, in: dies. (Hg.): Vinzenco Calmeta. Prose e lettere edite e inedite, Bologna 1959, XIII–LXVIII.

Green, Jonathon: The Encyclopedia of Censorship, New York/Oxford 1990.

Green, Mandy: "Joy and Harmles Pastime". Milton and the Ovidian Arts of Leisure, in: Miller/Newlands 2014, 324–338.

Green, Steven J.: Lessons in love. Fifty years of scholarship on the Ars Amatoria and Remedia Amoris, in: Gibson/ders./Sharrock 2006, 1–20.

Grohmann, Johann Gottfried (Hg.): Neues Historisch-biographisches Handwörterbuch oder kurzgefasste Geschichte aller Personen, [...], 3, Leipzig 1797.

Grosart, Alexander B.: Life of Spenser [The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser. 1], London 1882–84.

Gutiérrez Arranz, José M.: "Ovidio medieval". Los mitos ovidianos en las obras de Geoffrey Chaucer y John Gower, in: Conde Parrado, Pedro P./Velázquez, Isabel (Hgg.): La Filología Latina. Mil años más, 3, [Burgos 2009], 1579–1602.

Guthmüller, Bodo: Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard a.R. 1981.

Guthmüller, Bodo: "Se tu non piangi, di che pianger suoli?" Der Lamento di Constantinopoli in ottava rima, in: ders./Kühlmann, Wilhelm (Hgg.): Europa und die Türken in der Renaissance, Tübingen 2000, 317–332.

Haas, Maximilian: Ars und natura, in: Möller 2021, 239–244.

Habinek, Thomas: Ovid and Empire, in: Hardie 2002, 36–61.

Hamilton, Michelle M.: Rereading the Widow. A Possible Judeo-Iberian Model for the Pseudo-Ovidian De Vetula and the Libro de buen amor, Speculum 82/2007, 97–119.

Harbert, Bruce: Lessons from the Great Clerk. Ovid and John Gower, in: Martindale 1988, 83–97.

Hardie, Philip (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002.

Hardin, Richard F.: Ovid in Seventeenth-Century England, Comparative Literature 24/1972, 44–62.

Harf-Lancner, Laurence/Mathey-Maille, Laurence/Szilnik, Michelle (Hgg.): Ovide metamorphose. Les lecteurs médiévaux d'Ovide, Paris 2009.

Harf-Lancner, Laurance/Mathey-Maille, Laurance /Szilnik, Michelle [2009a]: Préface, in: dies. 2009, 11–17.

Harrison, Stephen: Ovid in Apuleius' Metamorphoses, in: Miller/Newlands 2014, 86–99.

Hartweg, Rudolf M.: Ovid, Pamphilus, Juan Ruiz. Stilistische und Topologische Untersuchungen zum Libro de Buen Amor, München 1964.

Harzer, Friedmann: Ovid, Stuttgart 2002.

Haß, Christian D.: Wissen und Didaxe, in: Möller 2021, 276–280.

Haustedt, Birgit: Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Je an Paul, E. T. A. Hoffmann, Kirkegaard und Brentano, Stuttgart 1992.

Haye, Thomas: Ein spätmittelalterliches Antidot für Ovid-Liebhaber. Ambrogio Migli und der ‚Antiovidianus' im Spiegel venezianischer Glossen, Frühmittelalterliche Studien 39/2006, 203–224.

Hayn, Hugo: Bibliotheca Germanorum Erotica. Verzeichnis der gesammten deutschen erotischen Literatur mit Einschluss der Uebersetzungen, nebst Angabe der fremden Originale, Leipzig ²1885.

Hayward, Paul A.: Oxford, Bodleian Library, MS Auct. F.4.32 /St Dunstan's Classbook [Lancaster University: http://www.lancaster.ac.uk/staff/haywardp/hist424/seminars/Auct_F.4.32.htm; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Haywood, Louise M.: Juan Ruiz and the Libro de Buen Amor. Contexts and Milieu, in: dies./Vasvári, Louise O. (Hgg.): A Companion to the Libro de Buen Amor, Woodbridge 2004, 21–38.

Headlam Wells, Robin: Elizabethan Mythologies. Studies in poetry, drama and music, Cambridge 1994.

Heinrichs, Katherine: The Myths of Love. Classical Lovers in Medieval Literature, State College/London 1990.

Helman, Edith F.: The Elder Moratín and Goya, Hispanic Review 23.3/1955, 219–230.

Henderson, Alastair A.R.: P. Ovidi Nasonis Remedia amoris, ed. with Introduction and Commentary, Edinburgh 1979.

Henkel, Nikolaus: Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München/Zürich 1988.

Hermans, Theo: Door eenen engen hals. Nederlandse beschouwingen over vertalen 1550–1670. Vertaalhistorie. Deel 2, Den Haag 1996.

Hernández-Santano, Sonia: Introduction, in: dies. (Hg.): Webbe, W.: A Discourse of English Poetry (1586), Cambridge 2016, 1–48.

Hexter, Ralph J.: Ovid and medieval schooling. Studies in medieval school commentaries on Ovid's Ars amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae heroidum, München 1986.

Hexter, Ralph J.: Ovid's body, in: Porter, James I. (Hg.): Constructions of the classical body, Ann Arbor 1999, 327–354.

Hexter, Ralph J.: Ovid in the Middle Ages. Exile, Mythographer, Lover, in: Boyd 2002, 413–442.

Hexter, Ralph J. [2006a]: Literary History as a Provocation, in: Martindale, Charles/Thomas, Richard F. (Hgg.): Classics and the Uses of Reception, Malden/Oxford/Carlton 2006, 23–31.

Hexter, Ralph J. [2006b]: Sex Education. Ovidian Erotodidactic in the Classroom, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 298–317.

Hexter, Ralph J.: Ovid in translation in Medieval Europe, in: Kittel, Harald et al. (Hgg.): Übersetzung – Translation – Traduction. Ein echerché nals Handbuch zur Übersetzungsforschung /An International Encyclopedia of Translation Studies /Encyclopédie internationale de la echerché sur la traduction, Berlin 2007, 1311–1328.

Hexter, Ralph J.: Shades of Ovid. Pseudo- (and para-) Ovidiana in the Middle Ages, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 284–309.

Higgins, Charlotte: Latin love lessons. Put a little Ovid in your life, New York 2009.

Hillenbrand, Rainer: Goethes Römische Elegien als fiktionales Kunstwerk, Frankfurt a. M. 2003.

Hindermann, Judith: Der elegische Esel. Apuleius' Metamorphosen und Ovids Ars amatoria, Frankfurt a. M. 2009.

Hinds, Stephen: Martial's Ovid/Ovid's Martial, Journal of Roman Studies 97/2007, 113–54.

Hoffmann, Elias: Barney Stinsons „Playbook" und Ovids Ars amatoria, Der Altsprachliche Unterricht 3/2017, 10–13.

Hohen, Paul: Ovidlektüre in den zwanziger Jahren, AU 27.4/1984, 53–70.

Hollis, Adrian S.: Ovid. Ars amatoria. Book 1, edited with an introduction and commentary, Oxford 1977.

Holzberg, Niklas: Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie, Wiener Studien N.F. 15/1981, 185–204.

Holzberg, Niklas: Ovids Version der Ehebruchsnovelle von Ares und Aphrodite (Hom. Od. Th 266–366) in der Ars amatoria (II 561–592), Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft [N.F.] 16/1990, 137–152.

Holzberg, Niklas: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung, Darmstadt 2001.

Holzberg, Niklas: Playing with his life. Ovid's 'autobiographical' references, in: Knox, Peter E. (Hg.): Oxford Readings in Classical Studies. Ovid, Oxford/New York 2006, 51–68.

Holzberg, Niklas: Als phebus die schlangen erschos … Hans Sachs und Ovid, Antike und Abendland 63/2017, 154–168.

Holzberg, Niklas: „Hast du die Orte erspürt, wo Betastung dem Mägdelein wohltut ...". Frauen bei Ovid in deutschen Übersetzungen, in: Möller, Melanie (Hg.): Gegen / Gewalt / Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption, Berlin/Boston 2020, 11–25.

Hopkins, David /Martindale, Charles (Hgg.): The Oxford History of Classical Reception in English Literature. 3 (1660–1790), Oxford 2012.

Hopkins, David: Ovid, in: ders./Martindale 2012, 197–216.

Horn, Hans-Jürgen: Ein Puppenspiel der Sinnenlust. Ovids Ars amatoria im Urteil Christoph Martin Wielands, in: Schubert, Werner (Hg.): Ovid. Werk und Wirkung. II, Frankfurt a. M. 1999, 1097–1105.

Horowitz, James M.: Ovid in Restoration and Eighteenth-Century England, in: Miller/Newlands 2014, 355–370.

Hübner, Gert: Minnesang, Minnerede, in: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10. Nachträge A–Z, Berlin/Boston 2012, 701–711.

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1975 [erstmals 1924].

Hülk, Walburga: Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters, Tübingen 1999.

Hunt, Tony (Hg.): Ovide. Du Remede d'Amours, London 2008.

Hunt, Tony: Maître Elie's De Ovide de arte. Translation or adaptation?, in: Faems/Minet-Mahy/Coolput-Storms 2011, 121–139.

Hurst, Isobel: Freedom to Invent. Graves's Iconoclastic Approach to Antiquity, in: Gibson, Alisdair G. G. (Hg.): Robert Graves and the Classical Tradition, Oxford 2015, 201–220.

Hyatte, R.L.: The Remedia amoris of Ovid in old French didactic poetry, Ann Arbor 1971.

Hyatte, Reginald L.: Ovidius, Doctor Amoris. The changing attitudes towards Ovid's eroticism in the Middle Ages as seen in the three Old French adaptations of the Remedia amoris, Florilegium 4/1982, 123–136.

Immer, Nikolas: Die Götter Italiens. Goethes mythoerotische Elegien, in: Rohde, Carsten/Valk, Thomas (Hgg.): Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, Berlin/Boston 2013, 107–124.

Isani, Mukhtar Ali: Edward Taylor and Ovid's "Art of Love". The Text of a Newly Discovered Manuscript, Early American Literature 10.1/1975, 68–73.

J.: [Rez. zu] Die Kunst zu lieben; ein Lehrgedicht in drey Büchern, Neue allgemeine deutsche Bibliothek 17.2.7/1795, 448–457.

James, Heather: Shakespeare's learned heroines in Ovid's schoolroom, in: Martindale/Taylor 2004, 66–85.

James, Heather: Ovid in Renaissance English Literature, in: Knox 2009, 423–441.

James, Sharon L.: Women reading men. The female audience of the Ars Amatoria, The Cambridge Classical Journal 54/2009, 136–159.

James, Sharon L.: Twenty Years of Ovid and Literary Theory, The Classical World 108.2/2015, 205–220.

Jameson, Caroline: Ovid in the Sixteenth Century, in: Binns 1973, 210–242.

Janka, Markus: Ovid. Ars amatoria. Buch 2. Kommentar, Heidelberg 1997.

Janka, Markus: Paelignus, puto, dixerat poeta (Mart. 2. 41. 2). Martial's Intertextual Dialogue with Ovid's Erotodidactic Poems, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 279–97.

Janka, Markus: Vivam, parsque mei multa superstes erit (Ov. am. 1,15,42). Wege der Ovidforschung in der aetas Nasonis seit 1968, in: ders./Schmitzer/Seng: Ovid. Werk. Kultur. Wirkung, Darmstadt 2007, 1–25.

Janka, Markus: Ovidische Bio-Mythographie im postmodernen historischen Roman. Metamorphosen von Ovids Leben und Werk in Jane Alisons Der Liebeskünstler, in: Gatti/Mindt 2012, 171–197.

Janka, Markus: Ovid zum Vergnügen, Stuttgart 2017.

Janka, Markus/Schmitzer, Ulrich/Seng, Helmut (Hgg.): Ovid. Werk – Kultur – Wirkung, Darmstadt 2007.

Janka, Markus/Stierstorfer, Markus: Mythenerzählungen in Wort, Bild und Film. Ovids Ars und Metamorphosen im Mediendialog der Antike und Gegenwartskultur, in: Kussl, Rolf (Hg.): Ovid. Mythos, Eros und Verbannung, Ebelsbach b. Schweinfurt 2018, 204–252.

Javelet, Robert: Intelligence et amour chez les auteurs spirituels du XIIme siècle, Revue d'ascétique et de mystique, 36.145/1961, 273–290.

Jegel, August: Der Humanist Vinzenz Heidecker, gen. Opsopoeus. Ein Beitrag zur Geschichte des süddeutschen Humanismus, Archiv für Kulturgeschichte 30/1941, 27–84.

Johnson, William C.: Spenser's Amoretti. Analogies of Love, London/Toronto 1990.

Jones, Meriel: Playing the Man. Performing Masculinities in the Ancient Greek Novel, Oxford 2012.

Kaehne, Michael: Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters. Teil 1, München 1983.

Kennedy, Duncan F.: Recent receptions of Ovid, in: Hardie 2002, 320–335.

Kennedy, Duncan F.: Afterword. The Uses of "Reception", in: Martindale, Charles/Thomas, Richard F. (Hgg.): Classics and the Uses of Reception, Malden/Oxford/Carlton 2006, 288–293.

Kenney, Edward J.: The manuscript tradition of Ovid's Amores, Ars Amatoria and Remedia amoris, The Classical Quarterly 12/1962, 1–31

Kern, Manfred: Ovid, in: ders./Ebenbauer Alfred (Hgg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Berlin/New York 2003, 447–452.

Kern, Manfred: Katagrammatische Lektüre. Ein ovidianisches Pamphlet-Panegyrikon auf den „Jüngeren Titurel", in: Baisch/Keller/Kragl/Meyer (Hgg.): Der ‚Jüngere Titurel' zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010, 119–137.

Kern, Peter: Gottfried von Straßburg und Ovid, in: Nagy, Márta/Jónácsik, László (Hgg.): „swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch". Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag, Budapest 2001, 35–49.

Kilgour, Maggie: Virgil and Ovid, in: Cheney/Hardie 2015, 519–538.

Kinney, Arthur F.: Stephen Gosson's Art of Argumentation in The Schoole of Abuse, Studies in English Literature, 1500–1900, 7.1/1967, 41–54.

Kinney, Arthur F.: Markets of Bawdrie. The Dramatic Criticism of Stephen Gosson, Salzburg 1974.

Kipf, Stefan/Schauer, Markus: Clavis Didactica Latina. Bibliographie für den Lateinunterricht 2, Bamberg 2001.

Kiriakidi, Luby: Bringing Ovid's World To Life. A Classicist Reviews "Ovid and The Art of Love", In Medias Res 26.05.2020 [https://medium.com/in-medias-res/bringing-ovids-world-to-life-dbe1de2f1830; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Kistler, Renate: Heinrich von Veldeke und Ovid, Tübingen 1993.

Kitzbichler, Josefine: Übersetzung als Allelopoiese – „um so abweichender [...], je mühsamer sie nach Treue strebt" (Humboldt), in: Helmrath, Johannes/Hausteiner, Eva M./Jensen, Ulf (Hgg.): Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels, Berlin/Boston 2017, 209–224.

Klopsch, Paul: Pseudo-Ovidius de Vetula. Untersuchungen und Text, Leiden/Köln 1967.

Knox, Peter E. (Hg.): A Companion to Ovid, Blackwell Companions to the Ancient World, Chichester/Malden 2009.

Knox, Peter E. [2009a]: Lost and Spurious Works, in: ders. 2009, 207–216.

Knox, Peter E. [2009b]: Commenting on Ovid, in: ders. 2009, 327–340.

Koerting, Gustav: Altfranzösische Uebersetzung der Remedia amoris des Ovid (Ein Theil des allegorisch-didactischen Epos „Les Échecs amoureux") nach der Dresdener Handschrift herausgegeben, Leipzig 1871, repr. Genève 1971.

Kolsky, Stephen: Mario Equicola. The real courtier, Genève 1991.

Kolsky, Stephen: Mario Equicola's Libro de natura de amore (1525). A new interpretation, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 72.3/2010, 539–620.

Kroll, Renate: Femme poète - Madeleine de Scudéry und die ‚poésie précieuse', Tübingen 1996.

Küenzlen, Franziska: Medialität und Vermittlung von Lehre im 14. und 15. Jahrhundert, in: Lähnemann/Linden 2009, 265–283.

Kugler, Hartmut: Ovidius Naso, P., in: Ruh, Kurt/Stammler, Wolfgang/ Wachinger, Burghart (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 7, Berlin 1987, 247–273.

Kühlmann, Wilhelm: Wissen als Poesie. Ein Grundriss zu Formen und Funktionen der frühneuzeitlichen Lehrdichtung im deutschen Kulturraum des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2016.

Kuiper, Kathleen: Restoration literature, in: Britannica Academic, Encyclopædia Britannica, 8 Apr. 2019 [zuletzt aufgerufen am 03.07.2019].

La Penna, Antonio: Aspetti della Presenza di Ovidio nella Gerusalemme Liberata, in: Gallo/Nicastri 1995, 293–323.

Labate, Mario: L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana, Pisa 1984.

Lafont, Agnès: Introduction. Interacting with Eros. Ovid and Shakespeare, in: dies. (Hg.): Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture, Abingdon/New York 2013, 22–34.

Lähnemann, Henrike/Linden, Sandra: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2009.

Langosch, Karl: Der „Facetus, Moribus et vita" und seine Pseudo-Ovidiana, Mittellateinisches Jahrbuch 11/1976, 132–142.

Langosch, Karl: Donisii „Comedia Pamphile". Untersuchungen und Text, Leiden/Köln 1979.

Legge, Mary D.: Anglo-Norman Literature and its Background, Oxford 1963.

Lemaire, Jacques-Charles: Souvenirs de l'Antiquité dans Les Angoysses et remedes d'amour de Jean Bouchet, in: Petit, Aimé (Hg.): Réception et représentation de l'Antiquité (Bien Dire et Bien Aprandre 24), Villeneuve-d'Ascq 2006, 259–270.

Lenz, Friedrich W.: Ovid. Heilmittel gegen die Liebe, Berlin 1960.

Leutsch, Ernst von: Ovidius, in: Meier/Kämtz (Hgg.): Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, 3.8, Leipzig 1836, 39–59.

Lefevere, André: Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint, Van Gorcum 1975.

Leinkauf, Thomas [2017a]: Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600), 1, Hamburg 2017.

Leinkauf, Thomas [2017b]: Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600), 2, Hamburg 2017.

Leinkauf, Thomas: Die Philosophie des Humanismus und der Renaissance, München 2020.

Lev Kenaan, Vered: The contribution of Ars and Remedia to the development of autobiographical fiction, Classica et Mediaevalia 56/2005, 167–184.

Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns, Freiburg i.B. 1996.

Liessmann, Konrad P.: Schattenrisse / Das Tagebuch des Verführers. Im Schatten des Eros, in: Deuser, Hermann/Kleinert, Markus (Hgg.): Søren Kierkegaard: Entweder – Oder, Berlin/Boston 2017, 131–150.

Lindebloom, Benjamin W.: Venus' Owne Clerk. Chaucer's Debt to the Confessio Amantis, Amsterdam/New York 2007.

Lippi Bigazzi, Vanna (Hg.): I volgarizzamenti trecenteschi dell'"Ars amandi" e dei "Remedia amoris", 2 voll., Firenze 1987.

Liveley, Genevieve: Ovid. Love songs, London 2005.

Liveley, Genevieve: Ovid in Defeat? On the reception of Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 318–337.

Loubère, Stephanie: Un abc libertin des Lumières. le Dictionnaire d'amour de Dreux du Radier, Dix-huitième siècle 38.1/2006/1, 337–350.

Loubère, Stephanie [2007]: L'Art d'aimer au siècle des Lumières, Oxford 2007.

Loubère, Stephanie [2007a]: Un modèle encombrant. L'érotisme inquiet des Lumières et les Remèdes à l'amour d'Ovide, Lumen 26/2007, 79–92.

Loubère, Stephanie: Leçons d'amour des Lumières, Paris 2011.

Luck, Georg: P. Ovidius Naso. Tristia. 1, Text und Übersetzung, Heidelberg 1967.

Luck, Georg: P. Ovidius Naso. Tristia. 1. Kommentar, Heidelberg 1977.

Lucke, Christina: P. Ovidius Naso. Remedia Amoris. Kommentar zu Vers 397–814, Bonn 1982.

Lutz, Michael: Auswahl aus Ovids ‚Ars Amatoria' als erste Lektüre der Dichtung und als Vorbereitung für die ‚Metamorphosen' (geeignet für das 4./5. Lateinjahr), Der Altsprachliche Unterricht 19.1/1976, 64–67.

Lyne, Raphael [2002a]: Ovid in English Translation, in: Hardie 2002, 249–263.

Lyne, Raphael [2002b]: Love and exile after Ovid, in: Hardie 2002, 288–300.

Lyon Haight, Anne: Banned Books. Informal Notes on Some Books Banned fro Various Reasons at Various Times and In Various Places, London 1955.

Mackail, John W.: Latin Literature, London ³1899.

Mallinson, Jonathan: La Suze, Henriette de Coligny, comtesse de, in: France 1995/2005, s. p.

Mancini, Mario: Ovidio cortese (XII–XIII sec.), in: Anselmi/Guerra 2006, 1–15.

Marcozzi, Luca: Petrarca lettore di Ovidio, in: Russo, Emilio (Hg.): Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore, Roma 2000, 57–105.

Marg, Walter: Anhang, in: ders./Harder, Richard: Publius Ovidius Naso. Liebesgedichte. Amores, München 1978.

Martin, Charles: Ovid in English, New York 1998.

Martin, Charles: Translating Ovid, in: Knox 2009, 469–484.

Martin, Pricilla: Reviewed Work: Poets in Translation. Ovid in English by C. Martin, The Classical Review, 52.1/2002, 202–203.

Martindale, Charles (Hg.): Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, Cambridge 1988.

Martindale, Charles [1988a]: Introduction, in: ders. 1988, 1–20.

Martindale, Charles/Taylor, A.B. (Hgg.): Shakespeare and the Classics, Cambridge 2004.

McGrady, Deborah: A Master, a Vilain, a Lady and a Scribe. Competing for Authority in a Late Medieval Translation of the Ars amatoria, in: Dixon, Rebecca/Sinclair, Finn E. (Hgg.): Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France, Woodbridge 2008, 98–110.

McGrady, Deborah: Maîtriser Ovide. Exemple d'une traduction de l'Ars amatoria à la fin du Moyen Âge, in: Harf-Lancner/Mathey-Maille/Szilnik 2009, 33–43.

McGrath, Elizabeth: Rubens and Ovid, in: Mack, Peter/North, John (Hgg.): The Afterlife of Ovid, London 2015, 159–179.

McInnis, David: Cupid's Grand Polititian (1657), Early Theatre 16.2/2013, 157–164.

McKeown, James C.: Ovid, Amores. Text, Prolegomena and Commentary. 1, Liverpool et al. 1987.

McKeown, James C.: Ovid. Amores. Text, Prolegomena and Commentary. 3. A Commentary on Book Two, Leeds 1998.

McKinley, Kathryn L.: Gower and Chaucer. Readings of Ovid in late medieval England, in: Clark/Coulson/dies. 2011, 197–230.

McNelis, Charles: Ovidian Strategies in Early Imperial Literature, in: Knox 2009, 397–410.

Mertens, Volker: Lebendige Stimme und tote Schrift. Erscheinungsform und Selbstverständnis von Luthers Predigt, in: ders. et al. (Hgg.): Predigt im Kontext, Berlin/Boston 2013, 257–280.

Meusel, Johann G.: Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 12, Leipzig 1812.

Meyer, Fernand-Joseph: L'Art d'aimer, d'Emmanuel Mouret, La Semaine 11.12.2011, s. p. [https://www.lasemaine.fr/l-art-d-aimer-d-emmanuel-mouret/; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Mézière, Sandra: Avant-première- Critique de "L'art d'aimer" de Emmanuel Mouret, In the Mood for Cinema 19.11.2011, s. p. [http://www.inthemoodforcinema.com/archive/2011/11/19/avant-premiere-critique-de-l-art-d-aimer-d-emmanuel-mouret.html; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Micozzi, Laura: A lezione di ars amatoria nell'Achilleide, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, 59/2008, 127–144.

Mieszkowski, Gretchen: Old Age and Medieval Misogyny. The Old Woman, in: Classen 2007, 299–320.

Miller, John F./Newlands, Carole E. (Hgg.): A Handbook to the Reception of Ovid, Chichester 2014.

Miller, John F./Newlands, Carole E. [2014a]: Introduction, in: dies. 2014, 1–7.

Milowicki, Edward J./Wilson, Rawdon R.: Ovid through Shakespeare. The Divided Self, Poetics Today 16.2/1995, 217–252.

Mindt, Nina: Martials ‚epigrammatischer Kanon', München 2020 [digital; Druck: 2013].

Mindt, Nina: Ovid in Wissenschaft, Enzyklopädien und Ratgeberliteratur, in: Möller 2021, 296–300.

Minet-Mahy, Virginie: Sous le signe de la mutiation. Les figures ovidiennes d'Eustache Deschamps, in: Faems/Minet-Mahy/Coolput-Storms 2011, 175–194.

Minnis, Alastair J.: Latin to Vernacula. Academic Prologues and the Medieval French Art of Love, in: Mann, Nicholas/Olsen, Birger M. (Hgg.): Medieval and Renaissance Scholarship. Proceedings of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance, Leiden/New York/Köln 1997, 153–186.

Minnis, Alastair J.: Magister amoris. The Roman de la Rose and Vernacular Hermeneutics, Oxford 2001.

Mish, Frederick Crittenden: The Influence of Ovid on John Gower's Vox Clamantis, Ann Arbor 1973.

Möller, Melanie (Hg.): Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2021.

Montagu, Mary W.: The Works of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu, London 1825.

Monteverdi, Angelo: Un libro d'Ovidio e un passo del "Filocolo", in: Hatcher, Anna G./Selig, Karl-Ludwig (Hgg.): Studia Philologica Et Litteraria In Honorem L. Spitzer, Bern 1958, 335–340.

Moulton, Ian F.: ‚Popu-love'. Sex, Love, and Sexteenth-Century Print Culture, in: Dimmock, Matthew/Hadfield, Andrew (Hgg.): Literature and popular culture in early modern England, Farnham/Burlington 2009, 91–104.

Mouret, Emmanuel: Emmanuel Mouret et …, La Libre 7.12.2011, s. p. [https://www.lalibre.be/culture/cinema/emmanuel-mouret-et-51b8e097e4b0de6db9c479cc; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Moss, Ann: Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600, London 1982.

Moss, Daniel D. [2014a]: The Ovidian Vogue. Literary Fashion and Imitative Practice in Late Elizabethan England, Toronto/Buffolo/London 2014.

Moss, Daniel D. [2014b]: "The Second Master of Love". George Chapman and the Shadow of Ovid, Modern Philology 111.3/2014, 457–484.

Müller, Andreas/Schauer, Markus: Clavis Didactica. Bibliographie für den Lateinunterricht, Bamberg 1994.

Müller, Jan-Dirk: Parameter des Übersetzens, in: Toepfer, Regina et al. (Hgg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620), Berlin/Boston 2017, 33–55.

Munari, Franco: Ovid im Mittelalter, Zürich/Stuttgart 1960.

Muschick, Martin: Minne in Briefen. Studien zur Poetik des Briefwechsels in der Erzählliteratur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2013.

Myerowitz, Molly: Ovid's Games of Love, Detroit 1985.

Myers, Sara: The Metamorphosis of a Poet. Recent Work on Ovid, The Journal of Roman Studies 89/1999, 190–204.

Myers, Sara: Ovid's Self-Reception in His Exile Poetry, in: Miller/Newlands 2014, 8–21.

Neger, Margot: Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion, Tübingen 2012.

Newlands, Carole E.: Ovid, London/New York 2015.

Nicastri, Luciano: Ovidio e i posteri, in: Gallo/ders. 1995, 7–25. = in ders.: Classici nel tempo. Sondaggi sulla ricezione di Properzio, Orazio, Ovidio, Salerno 2003, 225–248.

Nicholson, Andrew: Byron and Ovid, The Byron Journal 27/1999, 76–81.

Nickolaus, Keith: Marriage Fictions in Old French Secular Narratives, 1170–1250. A Critical Re-evaluation of the Courtly Love Debate, New York/London 2002.

Nisard, Charles: Histoire des livres populaires ou De la littérature du colportage, 1, [Paris] 1864.

Offermanns, Winfried: Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts, Wuppertal et al. 1970.

Olsen, Birger Munk: Ovide au Moyen Age (du IXe au XIIe siècle), in: Cavallo, Guglielmo (Hg.): Le Strade del Testo, Bari 1987, 65–96.

Opelt, Ilona: Puškin und die klassische Antike, Archiv für Kulturgeschichte 68.1/1986, 185–215.

Opitz, Martin: Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und Buch von der deutschen Poeterey, hg. Georg Witkowski, Leipzig 1888.

Parente, James A. Jr.: Romancing the Nation. History and the Origins of the Novel in the German Empire and the Netherlands, Journal of Dutch Literature 9.1/2018, 3–21.

Parker, Margaret: The Text as Mediator. Ovid and Juan Ruiz, Comparative Literature Studies, 28.4/1991, 341–355.

Paupert, Anne: "Pouëte si soubtil" ou "grand deceveur". Christine d Pizan lectrice d'Ovide, in: Harf-Lancner/Mathey-Maille/Szilnik 2009, 45–67.

Pearcy, Lee T.: The Mediated Muse. English Translations of Ovid 1560–1700, Hamden 1984.

Pellegrin, Élisabeth: Les "Remedia amoris" d'Ovide, texte scolaire médiéval, Bibliothèque de l'Ecole des chartes 115/1957, 172–179.

Pertz, Georg H. (Hg.): Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellenschriften deutscher Geschichten des Mittelalters 10, Hannover 1851.

Peteghem, Julie Van: Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch, Leiden/Boston 2020.

Petersen, Olaf/Weiß, Hans [1982a]: Ovids Ars amatoria im Unterricht einer 10. Klasse, Der Altsprachliche Unterricht 25.4/1982, 23–35.

Petersen, Olaf/Weiß, Hans [1982b]: P. Ovidius Naso. Ars amatoria. Ausgewählt, eingeleitet und bearbeitet [Beilage zu Der Altsprachliche Unterricht 25.4/1982], Stuttgart 1982.

Pianezzola, Emilio (Hg.): Ovidio. L'arte di amare, Mailand ²1993.

Picone, Michelangelo /Zimmermann, Bernhard (Hgg.): Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante, Stuttgart 1994.

Piña Pérez, Claudia: El tratado de amor atribuido a Juan de Mena en el contexto de los tratados filosófico morales del siglo XV, in: Moya García, Cristina (Hg.): Juan de Mena. De letrado a poeta, Woodbridge 2015, 117–128.

Pinotti, Paola: Il remedium amoris da Ovidio a Enea Silvio Piccolomini, Atti/Actes Eros Pharmakon 2.7/2007, 275–294.

Pittaluga, Stefano: Ovidio "ethicus" fra satira e parodia nella commedia latina medievale, in: Gallo/Nicastri 1995, 209–222.

Poel, Dieuwke van der: The Romance of the Rose and I. Narrative Perspective in the Roman de la Rose and its Two Middle Dutch Adaptations, in: Busby/Kooper 1990, 573–583.

[Poetry Foundation:] Isabella Whitney, s.l. [2020], [https://www.poetryfoundation.org/poets/isabella-whitney; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Pollard, Tanya (Hg.): Shakespeare's Theater. A Sourcebook, Malden/Oxford/Carlton 2004.

Possanza, Mark: Editing Ovid: Immortal Works and Material Texts, in: Knox 2009, 311–326.

Pym, Anthony: Inculturation as Elephant. On Translation and the Spread of Literary Modernity, in: Nelson, Brian/Maher, Brigid (Hgg.): Perspectives on Literature and Translation. Creation, Circulation, Reception, New York 2013, 87–104.

Rackley, Sally A.: The Amatory Poems of Ovid in Four Manuscripts of the Florilegium Gallicum, Ann Arbor 1973 [print. 1974].

Ramdohr, Friedrich W. B. von: Venus Urania. Über die Natur der Liebe, über ihre Veredelung und Verschönerung 3.1, Leipzig 1789.

Rand, Edward Kennard: Ovid and his Influence, New York 1963 [erstmals Boston 1925].

Reid, Lindsay A.: Ovidian Bibliofictions and the Tudor Book. Metamorphosing Classical Heroines in Late Medieval and Renaissance England, Farnham/Burlington 2014.

Ricci, Laura: La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola, Roma 1999.

Richmond, John: Manuscript Traditions and the Transmission of Ovid's Works, in: Boyd 2002, 443–483.

Riedel, Volker: Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge, Jena 1996.

Rimell, Victoria: After Ovid, After Theory, International Journal of the Classical Tradition 26.4/2019, 446–469.

Robathan, Dorothy M.: Introduction, in dies. (Hg.): The Pseudo-Ovidian De Vetula. Text, Introduction and Notes, Amsterdam 1968.

Robathan, Dorothy M.: Ovid in the Middle Ages, in: Binns 1973, 191–209.

Rosenstein, Roy: Naso [ludi] magister erat. Ovide et Guillaume IX, maîtres du jeu d'amour, in: Brusegan, Rosanna/Zironi, Alessandro (Hgg.): L'Antichità nella cultura europea del Medioevo. L'Antiquité dans la culture européenne du Moyen Age. Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua (27.09.-01.10.1997), Greifswald 1998, 105–116.

Rossi, Luciano: I trovatori e l'esempio ovidiano, in: Picone/Zimmermann 1994, 105–148.

Rosati, Gianpiero: L'Achilleide di Stazio, un'epica dell'ambiguità, Maia 44/1992, 233–266.

Rosati, Gianpiero: Ovid in Flavian Occasional Poetry, in: Miller/Newlands 2014, 55–69.

Roth, Tobias/Trautsch, Asmus/Möller, Melanie: Ovid. Liebeskunst. In der Übersetzung von Hertzberg/Burger, überarbeitet und reich kommentiert, Berlin 2017.

Rouhi, Leyla: Mediation and Love. A Study of the Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts, Leiden/Boston/Köln 1999.

Roy, Bruno: Quelques malentendus sur le thème ovidien des remèdes à l'amour, The Journal of Medieval Latin 17.1/2007, 38–56.

Roy, Bruno/Shooner, Hugues: Arnulfi Aurelianensis "Glosule de Remediis amoris", The Journal of Medieval Latin 6/1996, 135–196.

Russo, Vittorio: Preliminari allo studio di Giovanni Boccaccio. Con una scelta dalle opera "minori", Napoli 1993.

Sabot, M. Augustin-F.: Ovid's Presence in the Twelfth Century: Latin Elegiac Poetry, Provençal Lyric, in: Anderson 1995, 61–83.

Sadlek, Gregory M.: Idleness Working: The Discourse of Love's Labor from Ovid Through Chaucer and Gower, Washington 2004.

Safranski, Rüdiger: Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie, München 2013.

Sammern, Romana: Ovid. Der Anschein von Natürlichkeit (1. Jh. n. Chr.), in: dies./Saviello, Julia (Hgg.): Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt, Heidelberg 2018, 49–57.

Sanna, Lorenzo: Achilles, the wise lover and his seductive strategies (Statius, Achilleid, 1.560–92), The Classical Quarterly 57.1/2007, 207–215.

Sasse, Barbara: „Eins mals was mir mein weyl gar lang." Narrative Muster und thematische Schwerpunkte in den Ich-Erzählungen des Hans Sachs am Beispiel seiner Minnereden, in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline et al. (Hgg.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format, Oldenburg 2020 [online], 51–84.

Schanz, Martin/Hosius, Carl: Geschichte der Römischen Literatur [...] 2, Die Römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian, München 1935.

Schevill, Rudolph: Ovid and the Renascence in Italy and Spain, in: Anderson 1995, 119–141.

Schmidt, Ernst A.: Das süßbittre Tier. Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike, Frankfurt am Main 2016.

Schmitzer, Ulrich: Neue Forschungen zu Ovid. Gymnasium 109/2002, 143–166.

Schmitzer, Ulrich: Neue Forschungen zu Ovid - Teil II, Gymnasium 110/2003, 147–181.

Schmitzer, Ulrich: Neue Forschungen zu Ovid - Teil III, Gymnasium 114/2007, 147–181.

Schmitzer, Ulrich: Die Rezeption von Ovids Biographie und Werk, in: Walde, Christine (Hg.): Der Neue Pauly Supplemente I.7: Die Rezeption der antiken Literatur, Stuttgart 2010, 558–575.

Schmitzer, Ulrich: Examen in Liebe mit Note 1. Frühe Übersetzungen von Ovids Ars amatoria vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, Gymnasium 125/2018, 429–468.

Schneider, Helmut: Ovids Fortleben bei Puškin, Köln 2005.

Schnell, Rüdiger: Facetus, Pseudo-ars amatoria und die mittelhochdeutsche Minnedidaktik, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 104/1975, 244–247.

Schotter, Anne H.: The Transformation of Ovid in the Twelfth-Century Pamphilus, in: Gravlee/Paxson 1998, 72–86.

Schröbler, Ingeborg: [Rez.] Franco Munari: Ovid im Mittelalter. Zürich und Stuttgart: Artemis 1960. 64 S. (Lebendige Antike.), Gnomon 34.4/1962, 420f.

Schubert, Werner (Hg.): Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Bern/Frankfurt a. M. 1999.

Schulz, Alexander: Das Konzil der fröhlichen Fräulein von Remiremont. Concilium in monte Romarici, Butjadingen-Burhave 2013.

Schulz, Heinrich: Zur Geschichte der ältesten deutschen und niederländischen Bearbeitungen von Ovids Ars amatoria. Auszug aus der Inaugural-Dissertation verfaßt und zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Hamburgischen Universität vorgelegt [...], Hamburg 1925.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Voltaires Le Mondain oder die Satire der Satire, in: ders.: Moralistik und Poetik, Hamburg 1997, 203–232.

Schulz-Grobert, Jürgen: Deutsche Liebesbriefe in spätmittelalterlichen Handschriften. Untersuchungen zur Überlieferung einer anonymen Kleinform der Reimpaardichtung, Tübingen 1993.

Schumacher, Hans W.: Nachwort, in: Francesco Algarotti. Der Kongreß von Cythera (Il congresso di Citera), übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Hans W. Schumacher, Berlin 2010 [Online-Werkausgabe], 51–76.

Schweiger, Franz L.A.: Handbuch der classischen Bibliographie. Lateinische Schriftsteller, 2, M-V, Leipzig 1834.

Scollen, Christine M.: The Birth of the Elegy in France 1500–1550, Genf 1967.

Sharrock, Alison R.: Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2, Oxford 1994.

Siever, Holger: Übersetzungswissenschaft. Eine Einführung, Tübingen 2015.

Simon, Sherry: Gender in Translation. Cultural identity and the politics of transmission, London/New York 1996 [online 2005].

Seidenspinner-Núñez, Dayle: The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor, Berkeley/Los Angeles/London 1981.

Smarr, Janet L.: Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover, Urbana/Chicago 1986.

Smarr, Janet L.: Ovid and Boccaccio. A Note on Self-Defense, Medievalia 13/1987, 247–255.

Smith, Steven D.: Greek Epigram and Byzantine Culture. Gender, Desire, and Denial in the Age of Justinian, Cambridge et al. 2019, 196.

Socas, Francisco: Introducción, in: ders./Ramírez de Verger, Antonio (Hgg.): Publio Ovidio Nasón. Obra Amatoria II: El Arte De Amar, Madrid 1995, IX–CXLIII.

Sondrup, Steven P.: Ovid. Of Love and Exile. Kierkegaard's Appropriation of Ovid, in: Stewart, Jon (Hg.): Kierkegaard and the Roman World, Farnham/Burlington 2009, 87–103.

Sossou, Pierre Kadie: Römisch-Germanische Doppelgängerschaft. Eine ‚palimpsestuöse' Lektüre von Kleists Hermannsschlacht, Frankfurt a. M. 2003.

Spal, Andreas: Poesie – Erotik – Witz. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeji und Umgebung, Berlin/Boston 2016.

Spaltenstein, François: Commentaire des Élégies de Maximien, Vevey 1983.

Spentzou, Efrossini: Theorizing Ovid, in: Knox 2009, 381–394.

Stackmann, Karl: Ovid im deutschen Mittelalter, Arcadia 1.3/1966, 231–254.

Stapleton, Michael L.: Harmful Eloquence. Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare, Ann Arbor 1996.

Stapleton, Michael L.: “Loue my lewd Pilot”. The Ars Amatoria in The Faerie Queene, Texas Studies in Literature and Language, 40.3/1998, 328–346.

Stapleton, Michael L. [1999a]: “Thou Art Exact of Taste”. The Ars Amatoria as Intertext in “Paradise” Lost, Comparative Literature Studies 36.2/1999, 83–109.

Stapleton, Michael L. [1999b]: “Thou idle Wanderer, about my Heart”. Rochester and Ovid, Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660–1700 23.1/1999, 10–30.

Stapleton, Michael L.: Thomas Heywood’s “Art of love”. The first complete English translation of Ovid’s “Ars amatoria”, Ann Arbor 2000.

Stapleton, Michael L.: A Remedy for Heywood?, Texas Studies in Literature and Language, 43.1/2001, 74–92.

Stapleton, Michael L.: Spenser’s Ovidian Poetics, Newark 2009.

Stapleton, Michael L.: Reading and Teaching Ovid’s Amores and Ars amatoria in a Conservative Christian Context, in: Boyd/Fox 2010, 88–94.

Stapleton, Michael L.: Marlowe’s Ovid: The Elegies in the Marlowe Canon, Farnham 2014.

Stapleton, Michael L. [s. a.a]: Making a Politic Erasmian Gentleman: Wynkyn de Worde and the first Ars amatoria in English, Academia [online] s. a., 1–24 [zuletzt aufgerufen am 15.08.2020].

Stapleton, Michael L. [s. a.b]: Thomas Heywood and the Man Who Loved Women, Academia [online] s. a., 1–24 [zuletzt aufgerufen am 17.08.2020].

Stapleton, Michael L./Austin, Stephen F.: Aphra Behn, Libertine, Restoration. Studies in English Literary Culture, 1660–1700 24.2/2000, 75–97.

Starks, Lisa S.: Ovid’s Ghosts. Lovesickness, Theatricality, and Ovidian Spectrality on the Early Modern English Stage, in: dies. (Hg.): Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre, Edinburgh 2020, 95–112.

Stein, Gabriele: Mutter – Tochter – Geliebte. Weibliche Rollenkonflikte bei Ovid, München/Leipzig 2004.

Stemplinger, Eduard: Ovids Ars amatoria in der ersten deutschen Übersetzung, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik 13.7/1904, 392–397.

Šterbenc Erker, Darja: Transformation des poetologischen Programms. Ovid und die Epigramme Martials, in: Gatti/Mindt 2012, 102–125.

Steudel, Marion: Die Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria, Hildesheim/Zürich/New York 1992.

Stiene, Heinz Erich: Von Horaz und Ovid bis zum Archipoeta. Sechs Rezeptionsgeschichten aus der deutschen Literatur, Köln 2015.

Stitt, Ryan: Special Guest Episode on ‘Ovid and the Art of Love’ w/Esme von Hoffman, The History of Ancient Greece Podcast 17.05.2020 [http://www.thehistoryofancientgreece.com/2020/05/special-guest-episode-on-ovid-and-art.html; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Stolle, Gottlieb: Kurtze Nachricht Von den Büchern Und Deren Urhebern In der Stollischen Bibliothek. 9, Jena 1740.

Stroh, Wilfried: Ovid im Urteil der Nachwelt, Darmstadt 1969.

Stroh, Wilfried: Ovids Liebeskunst und die Ehegesetze des Augustus, Gymnasium 86/1979, 323–352.

Strubel, Armand: L’apprentissage de la passion, in: Cazenave et al. 1997, 125–184.

Szilágyi, Emöke R.: Antiquität in einem frühhumanistischen Werk. Johannes Trösters Dialogus de remedio amoris, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 54.2–3/2014, 137–146.

Talbot, J.: ‚The principle of the daguerreotype‘. Translations from the Classics, in: Vance/Wallace 2015, 57–78.

Tarrant, Richard J.: Epigoni ovidiani, in: Ghedini, Francesca (Hg.): Ovidio. Amori, miti e altre storie, Roma 2018, 129–133.

Taylor, Helena: The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture, Oxford 2017.

Terry, Philip: Introduction, in: ders. (Hg.): Ovid metamorphosed, London 2000, 1–18.

Thiel, Erich J.: Mittellateinische Nachdichtungen von Ovids „Ars amatoria“ und „Remedia amoris“, Mittellateinisches Jahrbuch 5/1968, 115–180.

Thode, Henry: Michaelangelo und das Ende der Renaissance. 2. Der Dichter und die Ideen der Renaissance, Berlin ^{2}1920.

Tilliette, Jean-Yves: Savants et poètes du moyen âge face à Ovide: les débuts de l'aetas Ovididana (v. 1050–1200), in: Picone/Zimmermann 1994, 63–104.

Tornau, Christian: Die Liebeskunst in den Tristia: Überlegungen zur Intertextualität in der Exildichtung Ovids, in: Janka/Schmitzer/Seng 2007, 257–282.

Todini, Umberto: Ovidio 'lascivo' in Quintiliano, in: Gallo/Nicastri 1995, 77–119.

Trautsch, Asmus [2021a]: Die erotische Dichtung in der Literatur, in: Möller 2021, 301–317.

Trautsch, Asmus [2021b]: Die erotische Dichtung in Kunst und Musik, in: Möller 2021, 318–326.

Trofimova, Violetta: French Influence on English Culture in the Second Part of the Seventeenth Century. Aphra Behn as a Creative Translator and a Mediator Between the Two Cultures, Cultura, Languaje y Representación/Culture, Language and Representation 4/2007, 241–251.

Usener, Knut: Verhinderte Liebschaft. Zur Ovidrezeption bei Gottfried von Strassburg, in: Ertzdorff, Xenja von (Hg.): Tristan und Isolt im Spätmittelalter. Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 3. bis 8. Juni 1996 an der Justus-Liebig-Universität Gießen (Chloe 29), Amsterdam 1999, 219–245.

Vance, Norman: Ovid and the nineteenth century, in: Martindale 1988, 215–231.

Vance, Norman: Classical Authors, 1790–1880, in: ders./Wallace 2015, 29–55.

Vance, Norman/Wallace, Jennifer (Hgg.): The Oxford History of Classical Reception in English Literature, 4 (1790–1880), Oxford/New York 2015.

Versini, Laurent: Ovide inspirateur de Montesquieu et de Diderot, Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 58/2006, 327–339.

Viarre, Simone: La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des xiie et xiiie siècles, Poitiers 1966.

Viarre, Simone: Une survie multiforme. Ovide de l'Antiquité à l'aetas ovidiana, in: Harf-Lancner/Mathey-Maille/Szilnik 2009, 21–32.

Vilborg, Ebbe: Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A commentary, Göteborg 1962.

Vivo, Arturo de: Seneca scienziato e Ovidio, in: Gallo/Nicastri 1995, 39–56.

Volk, Katharina: The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius, Oxford 2002.

Volk, Katharina: Ovid, Malden/Oxford/Chichester 2010.

Wadsworth, James B.: Notes and Commentary, in: Shapiro, Norman R./Wadsworth, James B.: The Comedy of Eros. Medieval French Guides to the Art of Love, Urbana/Chicago/London 1971, xi–xv; 3f.; 9–11; 43–44; 63–65; 85–87; 93–98; 127–133.

Wakelin, Daniel: Possibilities for Reading. Classical Translations in Parallel Texts ca. 1520–1558, Studies in Philology 105.4/2008, 463–486.

Walde, Christine: Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert, in: Janka/Schmitzer/Seng 2007, 317–348.

Wander, Karl. F.W. (Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon, 5, Leipzig 1880.

Watson, Lindsay C.: The Bogus Teacher and His Relevance for Ovid's Ars Amatoria, Rheinisches Museum für Philologie 150/2007, 327–374.

Watson, Patricia: Praecepta Amoris. Ovid's Didactic Elegy, in: Boyd 2002, 141–165.

Watson, Robert N.: Introduction, in: ders. (Hg.): Ben Jonson. Four Plays 2014, vii–xxi.

Weeber, Karl-Wilhelm: Flirten wie die alten Römer, Düsseldorf/Zürich 1997.

Wenzel, Siegfried: Ovid from the pulpit, in: Clark/Coulson/McKinley 2011, 160–176.

Wheeler, Stephen: Introduction. Toward a Literary History of Ovid's Reception in Antiquity, Arethusa 35/2002, 341–347.

Wildberger, Jula: Ovids Schule der elegischen Liebe. Erotodidaxe und Psychogagie in der Ars amatoria, Franfurt a. M. 1998.

Wiley, William Leon: Pierre Le Loyer's Version of the Ars Amatoria, Romanic Review 1/1934, 118–126.

Wilkinson, Lancelot P.: Ovid Recalled, Cambridge 1955.

Wilkinson, Lancelot P.: Ovid Surveyed, An Abridgement for the General Reader of 'Ovid Recalled', Cambridge 1962.

Willis, Raymond S.: Introduction, in: ders. (Hg./Übers.): Juan Ruiz. Libro de Buen Amor, Princeton 1972, xvii–xcvi.

Willoughby, James: The Transmission and Circulation of Classical Literature, in: Copeland 2016, 95–120.

Winkler, Martin M.: Ovid and the Cinema. An Introduction, in: Miller/Newlands 2014, 469–484.

Wright, Ellen F.: Profanum sunt genus. The Poets of the Ars Amatoria, Philological Quartlery 63.1/1984, 1–15.

Wunderle, Elisabeth: Katalog der mittelalterlichen lateinischen Papierhandschriften. Aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Wiesbaden 2002.

Zajko, Vanda: Petruchio is 'Kated'. The Taming of the Shrew and Ovid, in: Martindale/Taylor 2004, 33–48.

Zapperi, Roberto: Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom. Aus dem Italienischen von Ingeborg Walter, München 2010.

Zimmerman, Maaike: III. Apuleius von Madaura, in: Cancik/Schneider 1996, 910–914.

Zink, Michel: Un nouvel art d'aimer, in: Cazenave et al. 1997, 9–70.

Ziolkowski, Theodore: Ovid and the Moderns, Ithaca/London 2005.

Ziolkowski. Theodore: Ovid in the Twentieth Century, in: Knox 2009, 455–468.

Ziolkowski, Theodore: Ovid in Germany, in: Miller/Newlands 2014, 386–400.

Zitner, Sheldon P.: Gosson, Ovid, and the Elizabethan Audience, Shakespeare Quarterly 9.2/1985, 206–208.

Zonta, Giuseppe: Nota, in: ders. (Hg.): Trattati d'amore del cinquecento, Bari 1912, 353–364.

Zuckerberg, Donna: Not all dead white men. Classics and misogyny in the digital age, Cambridge 2018.

2.3 Kapitel III

Albrecht, Michael von: Nachwort, in: ders. (Hg.): Ovid. Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2017, 233–284.

Bitto, Gregor: Autofiktion(en) in der antiken Literatur, in: ders./Gauly 2021, 1–13.

Bitto, Gregor/Gauly, Bardo M. (Hgg.): Auf der Suche nach Autofiktion in der antiken Literatur, Berlin/Boston 2021.

Boyd, Barbara W.: Remedia Amoris, in: Knox 2009, 104–119.

Citroni, Mario: Poetry in Augustan Rome, in: Knox 2009, 8–25.

Cordes, Lisa: Apologien erotischer Dichtung und Autofiktion. Drei Fallstudien, in: Bitto/Gauly 2021, 73–95.

Dalzell, Alexander: The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid, Toronto 1996.

Davis, Peter J.: Ovid and Augustus. A Political Reading of Ovid's Erotic Poems, Bristol 2006.

Diez, Christopher: Autofiktionalität bei Ovid. Überlegungen zur Gedankenführung und Sprecherinstanz in Amores 2,1, Gymnasium 123/2016, 425–558.

Diez, Christopher: Die römische Liebeselegie als autofiktionale Gattung? Überlegungen zu Chancen und Grenzen am Beispiel von Ovids Amores, in: Bitto/Gauly 2021, 31–50.

Dimundo, Rosalba: Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I Libro dell'Ars amatoria, Bari 2003.

Franzen, Johannes: Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet, Frankfurter Allgemeine Zeitung – faz.net, 31.07.2021 [https://www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kristen-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843–p1.html; zuletzt aufgerufen am 03.04.2022].

Frings, Irene: Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, München 2005.

Geisler, Hans J.: P. P. Ovidius Naso. Remedia Amoris mit Kommentar zu Vers 1–396, Berlin 1969.

Gibson, Roy K.: Didactic Poetry as Popular Form. A Study of Imperatival Expressions in Latin Didactic Verse and Prose, in: Atherton, C. (Hg.): Form and Content in Didactic Poetry, Bari 1997 [1998], 67–98.

Gibson, Roy K.: Ovid. Ars amatoria. Book 3. Edited with Introduction and Commentary, 2003.

Gibson, Roy K.: The Ars Amatoria, in: Knox 2009, 90–103.

Gibson, Roy K./Green, Steven J./Sharrock, Alison R. (Hgg.): The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris, Oxford 2006.

Giebel, Marion: Wer denkt an die Wolle? Adressatenvielfalt in Ovids Ars Amatoria, in: Schubert, Werner (Hg.): Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Bern/Frankfurt am Main 1999.

Henderson, Alastair A.R.: P. Ovidi Nasonis Remedia amoris. Edited with Introduction and Commentary, Edinburgh 1979.

Hindermann, Judith: Der elegische Esel. Apuleius' Metamorphosen und Ovids Ars amatoria, Frankfurt a. M. 2009.

Hollis, Adrian S.: Ovid. Ars amatoria. Book 1. Edited with an introduction and commentary, Oxford 1977.

Holzberg, Niklas: Ovid. Dichter und Werk, München ^{2}1998.

Holzberg, Niklas: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung, Darmstadt 2001.

Holzberg, Niklas: Staging the Reader Response: Ovid and His 'Contemporary Audience' in Ars and Remedia, in: Gibson/Green/Sharrock 2006, 40–53.

James, Sharon L.: Women reading men. The female audience of the Ars Amatoria, Cambridge Classical Journal 54/2008, 136–159.

Janka, Markus: Ovid Ars Amatoria Buch 2. Kommentar, Heidelberg 1997.

Kimmel, Meike: Motive und Rollen des Autors in Vergils Eklogen, den Oden des Horaz und den Elegien des Properz, Münster 2014.

Knox, Peter E. (Hg.): A Companion to Ovid, Chichester/Malden 2009.

Langlands, Rebecca: Sexual Morality in Ancient Rome, Cambridge 2006.

Lucke, Christina: P. Ovidius Naso. Remedia Amoris. Kommentar zu Vers 397–814, Bonn 1982.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 1999.

McCarthy, Kathleen: I, the Poet. First-Person Form in Horace, Catullus, and Propertius, Ithaca/London 2019.

Meyer-Zwiffelhoffer, Eckhard: Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom, Frankfurt a. M./New York 1995.

Miller, John F./Newlands, Carole E. (Hgg.) [2014]: A Handbook to the Reception of Ovid, Chichester 2014.

Miller, John F./Newlands, Carole E. [2014a]: Introduction, in: dies. (Hgg.): A Handbook to the Reception of Ovid, Chichester 2014, 1–7.

Muny, Eike: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie, München 2008.

Nicastri, Luciano: Ovidio e i posteri, in: Gallo, Italo/ders. (Hgg.): Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento, Neapel 1995, 7–25.

Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung, Tübingen 1999.

Reid, Lindsay A.: Ovidian Bibliofictions and the Tudor Book. Metamorphosing Classical Heroines in Late Medieval and Renaissance England, Farnham/Burlington 2014.

Rimell, Victoria: Ovid's Lovers. Desire, Difference, and the Poetic Imagination, Cambridge 2006.

Rosati, Gianpiero: Ovid in Flavian Occasional Poetry, in: Miller/Newlands 2014, 55–69.

Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung, in: dies. (Hgg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin/Boston 2014, 3–148.

Schiedermair, Simone: ‚Lyrisches Ich' und sprachliches ‚ich'. Literarische Funktionen der Deixis, München 2004.

Schmeling, Manfred/Walstra, Kerst: Erzählung, in: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 1: A-G, Berlin/New York 1997, 517–519.

Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart/Weimar [5]2005.

Sharrock, Alison R.: Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2, Oxford 1994.

Sharrock, Alison R. [2005a]: Ars Amatoria – Ars Poetica, in: Landolfi, L./Monella, P. (Hgg.): Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana (L'ars amatoria), Bologna 2005, 57–77.

Sharrock, Alison R. [2005b]: Those who can, teach. Ovid's Ars Amatoria and contemporary instructional writing, in: Horster, M./Reitz, C. (Hgg.): Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt, Stuttgart 2005, 243–263.

Sharrock, Alison R.: Love in Parentheses. Digression and Narrative Hierarchy in Ovid's Erotodidactic Poems, in: Gibson/Green/dies. 2006, 23–39.

Stoessl, Franz: Prologos, in: Ziegler, Konrat/Sontheimer, Walter (Hgg.): Der kleine Pauly. 4. Nasidius bis Scaurus, München 1972, 1170–1173.

Stumpp, Bettina E.: Prostitution in der römischen Antike, Berlin 1998.

Toohey, P.: Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry, London 1996.

Volk, Katharina: The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius, Oxford 2002.

Watson, Lindsay C.: The Bogus Teacher and His Relevance for Ovid's Ars Amatoria, Rheinisches Museum für Philologie 150/2007, 327–374.

Wellmann-Bretzigheimer, Gerlinde: Ovids ‚ars amatoria', in: Rötzer, Hans G./Walz, Herbert (Hgg.): Europäische Lehrdichtung. Festschrift für Walter Naumann zum 70. Geburtstag, Darmstadt 1981, 1–32.

Wildberger, Jula: Ovids Schule der elegischen Liebe. Erotodidaxe und Psychogagie in der Ars amatoria, Franfurt a. M. 1998.

Wilkinson, Lancelot P.: Ovid Recalled, Cambridge 1955.

Woytek, Erich: „In medio et mihi Caesar erit...". Vergilimitationen im Zentrum von Ovids Remedia amoris, Wiener Studien 113/2000, 181–213.

Ziolkowski, Theodore: Ovid and the Moderns, Ithaca/London 2005.

Autoren- und Stellenverzeichnis

Im Folgen sind diejenigen Autoren und Werke aufgelistet, die im Verlauf der Untersuchungen als ADe/RDe besprochen werden (nicht bei bloßer Nennung). Falls dezidiert auf Einzelstellen hingewiesen wird oder diese zitiert werden, ist die jeweilige Textpassage vermerkt. Im Kursivdruck ist angegeben, auf welchen Seiten unserer Studie die Werke/Stellen zu finden sind.

Ach. Tat. *70*f.

Aegidius Delphus = Gilles de Delft: De remedio amoris cum commento *172f.*; d iif. 56 *172f.*

Aelst, Paulus van der (Hg.): De Arte Amandi. Das ist, Von der Kunst der Liebe *188–193, 308*; Titelblatt *189*; 9f. *190f.*

Alani de Insulis doctoris universalis opera omnia, accurante Jacques-Paul Migne, Paris 1855.

Alberti, Leon Battista: Ecatonfilea, Deifira *169f.*

Alcuinus *76*; Epist. 97 *76.*

Alègre, Monsieur D': L'Art d'aimer, poëme en trois chants – Discours, vii–ix *266.*

Algarotti, Francesco: Il Congresso di Citera *269–271*; [23] *270;* [37] *271*; Pensieri diversi, Aph. 278 *270.*

Alighieri, Dante *131–133*; Vita Nova *132.*

Alison, Jane: The Love-Artist *354f.*; 1,1 *354f.*; 1,8 *355.*

Alter, Maximilian J.: Die Eingriffschwelle beim Verbot extremistischer Parteien und Vereine, 17 *350.*

Alton, Ernest H./Wormell, Donald E.W.: Ovid in the Mediaeval Schoolroom, 30 *309.*

Andreas Capellanus = André le Chapelain: De amore *101–103*; *318*; *119*; Praefatio 2 103; 1,8,5 *102.*

Anjou, René d': Le Livre du cœur d'amour épris *147.*

anon.: Accessus – Ouidii de remedio amoris 1–12, *92f.*

anon.: Antiovidianus *113.*

anon.: Carmina Burana *99f.*; 73 Clauso Cronos,6a *99*; 105 Cum curata vegetarem 7–11 *99f.*

anon.: Carmina Riuipullensia *98*; Macimada *98.*

anon.: Concilium Romarici montis 25–30 *85.*

anon.: C. Turicensis – Glos. Ars *120.*

anon.: Échecs amoureux *125.*

anon.: Epistulae obscurorum virorum 1,33 *176.*

anon.: Florilegium Gallicum *91.*

anon.: L'Arte del disamorarsi, tratta da Ovidio alla moderna gioventù – [Vorwort] alla Gioventú, 3–6 *274.*

anon.: L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure maniere d'aimer = Ovide amoureux, ou l'École des amants *232f.*; Le Libraire Au Lecteur *232f.*

anon.: L'Art d'amours [en prose] *118–125*; 1,1–5 *370*; 1,1–12 *119*; 1,1125–1851 *121*; 1,1651–1653 *120*; 1,1655–1663 *120*; 1,1892–1894 *120f.*; 1,1948–1952 *121f.*; 1990–1994 *122*; 2,2347 *122f.*; 2,2348–2350 *122, 398*; 3,3649–3663 *123f., 398*; 3,5348–5352 *123f.*; 3603–3607 *123.*

anon. (Vivien de Nogent?): La Clef d'amors *116*; *119;* 1085–1104 *177f.*

anon.: Le jardin de l'honnête amour *287.*

anon.: Les Secrettes Ruses d'Amour *226.*

anon.: Ovide du remede d'amours *165f.*; 89–100 *165*; 1217–1222 *165f.*

anon.: Ovide moralisé 11,1473–2400 *131.*

anon.: Ovids Schule der Liebe. das ist, dessen Liebeshändel, Kunst, und Arzney der Liebe *279.*

anon.: Ovyde de l'art d'amour *176.*

anon.: Pamphilus (de amore) *108–112*; 81–87 *147*;109 *122*; 109–114 *109, 138*; 419f. *109*; 697f. *110*; 681–778 *111f.*

anon.: Predigt *114.*

anon.: Predigt zu Johannes 16:27, Holcot-97 *114.*

anon.: The Art of Love. Paraphrased from Ovid/The Poet Banter'd: or, Ovid in a Vizor. A Burlesque Poem on his Art of Love *252*; 34–37 *252.*

anon.: Theophrastus Redivivus 3,5/373 *303.*

anon.: „Verse auf einen eifersüchtigen Priester“ 37–40 *85*.

anon.: „Volgarizzamento B“ *151*; Chiose *151f.*

Anth. lat. *72*.

Apul. Met. *69f.*; 2,17 *70*.

Aretino, Pietro: Ragionamenti *182*.

Arnaldus de Villa Nova *93*.

Arnold, Antje/Andreas Spal: Ovid. Doctor amoris - doctor doloris, 33f. *330f.*

Arnulfulfus Aurelianensis = Arnoul d’Orléans *81f.*; Accessus – Ars *89f.*; Accessus – Glosule de Remediis amoris *93*; Glosule de Remediis amoris 1,1–3 *81f.*

Arzignanensis, Oliverius: Valerius Maximus cū duplici cōmentario – ad Val. Max. 9,2,9 *194*.

Aubery, Jean: Antidote d’amour *174*.

Audiofiles: Rezension zu: Hörkassette von: Jack Shapiro: The Art of Love *350*.

Aug. Conf. 6,3/3 *385*.

Aurel = Aurélie Octavie Gabrielle Antoinette de Faucamberge: L’art d’aimer *309–312*; 65 *309f.*; 78–110 *310–312*; Ovide et l’art d’aimer *309*.

Aurigena: Facetus ‚Moribus et vita‘ *100f.*; Pseudo-Ars amatoria *101*; 15f. *137*; 187–190 *135f.*; Pseudo-Remedia amoris *101*; 1–8 *101*.

[Avenanti, Troilo: ?] Ouidio de arte amandi In vulgare *166f.*; 1–25 *167*.

Bacon, Roger: Opus tertium 15 *79*.

Baldricus Burgulianus = Baudri de Bourgueil *94f.*; Ad Godefredum Remensem = 99,197/201f. *94f.*; Carmina 84bis,1 *407*; 97,43–46 *54*.

Bartolomeo da San Concordio: Documenta antiquorum, Ammaestramenti degli antichi *114*.

Bayle, Pierre: Dictionnaire historique et critique 3, 2272 *231*.

Beda *76*.

Behn, Aphra: La Montre. Or the Lover’s Watch *246–248*; 17f., 38f., *247*; 50f. *247f.*; 76, 92 *247*; The Feign’d Curtizans *243*.

Bernatz de Ventadorn = Bernard de Ventadour 70,6 Era.m cosselhatz, senhor *97*.

Boccaccio, Giovanni *155–157*; Amorosa Visione 5 *155*; Corbaccio *157*; Esposizioni sopra la Comedia di Dante *157*; Fiammetta *156*; Filocolo 1,45 *155f.*; Genealogia deorum gentilium *157*; Il Decamerone – Proemio *156f.*

Bocheński, Jacek: Nazo poeta *317*.

Boncompagnus/Boncompagno da Signa: Rota Veneris *106*.

Bonnecorse, Balthasar de: La Montre &, *246–248*; 17, 30f. *247*; La Boîte et le Miroir *246*.

Borberg, Karl Friedrich: Die Dichter des Römischen Alterthums in einer organischen Auswahl aus ihren Meisterwerken – P. Ovidius Naso, 679f. *289*.

Borowczyk, Walerian: Ars Amandi *335–337*; 0:08:20 *336*; 1:30:07–09 *337*.

Bornecque, Henri: Ovide. Les Remèdes a l’amour [...] – „Introduction“, VIIf. & IX *307f.*

Böttiger, Carl August: Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin – Anmerkungen, 40 *289*.

Bouchet, Jean: Les Angoysses et remedes d’amour *175f.*; cxiiii *175f.*

Boyle, Roger: Mr Anthony *243*.

Brinitzer, Carl: Liebeskunst ganz prosaisch *318f.*; Vorwort, 6 & 9 *318*; Liebeskunst ganz ritterlich *318*; Ovids Vorlesungen über Kosmetik *318*.

Brodsky, Joseph: Letter to Horace *332*.

Burger, Franz/Hertzberg, Wilhelm: Publius Ovidius Naso. Liebeskunst, 169 & 171 *345*.

Burmannus, Petrus: Dedicatio ante Editionem 1714 149–170 & 189f. *278f.*

Burns, Peter: Lessons from PUA Ovid: The Original Latin Lover *348*.

[Bussy-Rabutin, Roger de:] Maximes d’amour *227f.*; Vorwort *228*; 387 *227*; 396 *228*.

Byron, George G.: Don Juan *290f.*; 1,41–43 *290*; 2,205 *290, 295*; 5,1f. *291*.

Cailhava de l’Estandoux, Jean-François: Le remede contre l’amour. Poëme, en quatre chants *274–276*; Preface, 3–5 *274*; Kapitelüberschriften *274*; 2, 243f. *275f.*

Calmeta, Vincenzo: Breve Compendio sopra Ovidio de Arte amandi *167f.*; 1,29–46 *34*; 29–52 *167f.*

Carbonel, Bertran: Aissi m’a dat fin’amors conoissensa 6271–6278 *129f.*

Castiglione, Baldassarre: Libro del Cortegiano

Cavalcanti, Guido *133*.

Cervantes: El licenciado Vidriera *271*.

Chaime lo Conqueridor = Jaimea I de Aragón el Conquistador *91*.

Chapman, George: Ovid's Banquet of Sense *197*.

Chaucer, Geoffrey 158–161; Canterbury Tales – Wife of Bath *159f.*; 1–3 *160f.*; 685 *160*; 715–756 *160*; House of Fame 1487–1489 *158, 161*; Troilus and Crisyede 1,10f. *159*.

Chaulieu, Guillaume Amfrye de: Ode contre l'esprit 14f., 16 *261*.

Chénier, André: Art d'aimer *273f.*

Chrétien de Troyes: Cligès *115*; Ivain *115*; Perceval *115*.

Cic. De off. 377; De orat. *246*.; 2,86/354 *384*; Fam. 4,5,5f. *410*.

Claud. *72*.

Cogolin, Joseph Cuers de: L'Art d'aimer et le Remède d'amour – Avertissement *260f.*; *287*.

Collier, Jane: An Essay on the Art of ingeniously Tormenting *258–260*; 19 *259*; 46f. *259f.*

Congreve, William: The Old Bachelor *243f.*; Ovid's Art of Love, in three books. Together with His Remedy of Love *siehe* Dryden, John/Congreve, William et al.

Coon, Raymond H.: The Vogue of Ovid since the Renaissance, 277 *309*.

Corazza, Cajetanus: De arte bene amandi, sive De diligendo Deo libri tres 1,1–4 *221*.

Crosse, Henry: Virtue's Commonwealth, Q3^{r} *198*.

Curtis Brown: Werbetext zu: Tom Payne, The Art of Love: Ovid *350*.

Day, John: The Ile of Guls – Induction, A2^{v} *237*.

Deschamps, Eustache: Ballade 447,4 *133*.

Dominici, Giovanni: Regola del governo di cura familiare 4 *148*.

Donne, John *206f.*; Loves Progress 1 *206*; [Tutelage] 1–3 *206f.*; To his Mistris Going to Bed 47f. *207*.

Drac. *72f.*

Dreux du Radier, Jean-François: Dictionnaire d'amour *264f.*; Plaire, 189 *265*; Preface, iii–v *264*.

Dryden, John: The Rape of the Sabines, From Ovid *250*.

Dryden, John/Congreve, William et al.: Ovid's Art of Love, in three books. Together with His Remedy of Love *250–252*; *288*; Preface *230, 251; 290*; 1,1–4 *33, 251*; 1,633 *249*; 3,897–910 *251f.*; Notes on the Third Book *252*.

Duff, J. Wight *305*.

[DuFour de la Crespelière, C.: ?] L'art d'aimer d'Ovide: Avec les Remedes d'amour. Nouvellement traduits en vers burlesques *223f.*; 1,1–10, 1f. *223*.

Durling, Robert M.: Ovid as Praeceptor Amoris *321*.

Dürrenmatt, Friedrich: Minotaurus, 5 *345*.

Dunstan: St Dunstan's Classbook *77*.

Dylan, Bob: Modern Times – 1. Thunder on the Mountain 15f. & 21–23 *333*.

Eberle, Josephus = Eberle, Josef: Naso mentitus est *176*; *317*; 1; 10cf. *317*.

Ecclesiastes 7,28 *120f.*; 25,22f. *123*.

Edgar, Thomas [?]: The Lawes Resolutions of Womens Rights, 377 *212f.*

Encyclopaedia Britannica (1911) *305*.

Equicola, Mario: Libro de natura de amore *179f.*; 5,3, 231^{r} *179*; 5,3, 234^{r}f. *179*; 234^{v}–238^{r} *179f.*

Eutych. gramm. *76*.

Fauconney, Jean: L'art d'aimer. École d'amour, 246 *309*.

Fernández de Moratín, Nicolás: Arte de las Putas *271–274*; 1,182–208 *272*; 2,1–12 *272*; 3,95–99 *272*; 3,195–335 *272*; 4,429–434 *273*; 4,447–457 *273*; 4,460–475 *274*.

Ferrier de La Martinière, Louis *233–237*; Les Moyens de se guérir de l'amour *236*; 27–30 *236*; Preceptes galans *233–236*; 7 *234*; 8 *234*; 99 *234f.*; 102f. *235*.

Ficinus, Marsilius = Ficino, Marsilio: De amore, Libro dello amore *178f.*

Fielding, Henry *255f.*; *257*; The Lover's Assistant, or, New Art of Love *255f.*; 9f. *255f.*; 25 *256*; 31 *255f.*; Preface, 2 *256*; Tom Jones 15,3 *247*; 15,4 *256*.

Gerhard Fink, Ovid als Psychologe. Interpretatorische Schwerpunkte bei der Lektüre der ars amatoria, 5 *330*.

Felix, Zak: Why Ovid's Ars Amatoria is a challenging book to read *357*.

Fiore, Tommaso *307*.

Fleck, Konrad: Flore und Blanscheflur *104*.

Fontaines, Charles: Traduction en vers francoys du premier livre du Remede d'Amours *174*.

Fränkel, Hermann *314*.

Friedrich der Große: Art de la guerre *269*; Brief an Francesco Algarotti 18.3,138 *290*; Brief an Voltaire 21.6,56 *290*.

Fromm, Erich: The Art of Loving – Forword, 10 *316*; I., 14f. *316*.

Fulco = Foulques *81f*.

Fürer von Haimendorf, Christoph: Die Kunst zu lieben, oder Extract auß des Ovidii Arte amandi *277f*.; 360 *277*.

Fuscus, Edvardus: Cupids grand Polititian *240–243*; Prologue *241*; 13 *242*; 4,2, 23f. *241f*.; Epilogue, 38 *242f*.

Fyler, John M.: Omnia vincit amor: Incongruity and the Limitations of Structure in Ovid's Elegiac Poetry, 196 & 200 *322*.

Gaillard, Gabriel: Bonheur d'aimer/Malheur d'aimer *267*.

Gentil-Bernard = Bernard, Pierre-Joseph: Art d'aimer *268*.

Geremia da Montagnone: Compendium moralium notabilium *91*.

Gerlach, Jens: Weekend-report, 98 *343*.

Gilbert, Gabriel: L'Art de Plaire *226f*.; 1, 25 *226*; 2, 46 *227*; Sur l'art d'aymer d'Ouide. A Philis. Madrigal *225*; 4–6 *249*.

Goethe, Johann Wolfgang von *285f*.; Römische Elegien 1,2 285; 15,15–22 *286*; 18,9 *286*; Wiederfinden *285*.

Gosson, Stephen; Plays Confuted in Five Actions, G6^{r} *200*; The School of Abuse 198–201; A1^{v}f., A5^{v} *198*; B3, B3^{v}f., C1f. *199f*.

Gottfried von Strassburg: Tristan *104–106*; 19428–19458 *104*f.

Gottsched, Johann Christoph: Als er aus seinem Vaterlande gieng *278*.

Gouge de Cessière, François Étienne: L'Art d'Aimer. Nouveau Poeme En Six Chants 1,1–4 *266*.

Gower, John *161–163*; Confessio Amantis *164*; *2942 *161*; 4,2669–2671 *164*; Vox Clamantis *162–164*; 7,461f. *163*.

Graves, Robert: Ovid in Defeat *312–314*; 1 *312*; 2–5 *313*; 6–10 *313*; 15 *313*.

Grünbein, Durs: Ein Klassiker für viele Fälle, 206–208 *358*.

Gualterus de Castellione = Gautier de Châtillon 7a,11 *91*.

Guiart: L'Art d'amour *84*; *116f*.

Guillaume de Lorris/Jean de Meun: Roman de la Rose 125–131; 3936 *160*; 38 *127*; 12802–12806 *160f*.; 13617–13620 *127*.

Guilhem IX d'Aquitania = Guillaume IX d'Aquitaine *96*.

Guillelmus de Sancto Theodorico = Guillaume de Saint-Thierry, De nat. et dign. am. 1,2 *88f*.

Hamaxurgus, D. Sebastianus/Wagner, Sebastian: Hexastichon *184*.

Harvey, Gabriel: Brief an Edmund Spenser *201f*.

Heemskerck, Johan van *216f*.; Pvb. Ovidii Nasonis Minne-kunst, gepast op d'Amsterdamsche vryagien *217*.

Heinrich Cornelius „Agrippa" von Nettesheim: De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium LXIII „De arte meretricia" *202*.

Heinsius, Nicolaus: Publii Ovidii Nasonis Operum *216*.

Heißenbüttel, Helmut: Textbuch 10. Von Liebeskunst *343–346*; Klappentext *343, 346*; 7 *343*; 1,1,1–10, 8 *343f*.; 1,2, 8 *344f*.; 1,4, 9 *344*.

Heloisa = Héloïse *91f*.; Epistola VI *92*.

Herbort von Fritzlâr: Liet von Troye 706–711 *104*.

Hertzberg, Wilhelm: Kunst zu lieben, metrisch übersetzt *288*.

Heywood, Thomas: An Apology for Actors *238*; E3^{r} *238*; F1^{r} *238*; [Loues schoole] Publii Ovidii Nasonis de Arte amandi, or, The Art of loue *238–240*; 54f. *239*; Troia Britanica: or, Great Britaines Troy *238f*.; 5 Appendix *239*.

Higgins, Charlotte: Latin Love Lessons: Put a Little Ovid in Your Life *355f*.; 153–159 *356*.

Hoffman, Esmé von: Ovid and the Art of Love *339–342*; 0:28:50 *339*: 0:35:00–0:35:30 *339*; 0:53:23 & 0:53:50 *340*; 0:54:12–0:56:54 *340f.*; 0:57:19 *341*; 1:44:50 *341*.

Hoffmann, E.T.A.: Lebensansichten des Katers Murr *293*; 1,2 & 199–226 *293*.

Holzberg, Niklas: M. Publius Ovidius Naso. Liebeskunst, 7 *26, 33*.

Honorius Augustodunensis = Honoré d'Autun: Speculum ecclesiae, Commendatio *87*.

Hopkins, Charles: Art of Love *252*.

Hugo Trimbergensis = Hugo von Trimberg: Registrum multorum auctorum 730–741 *107*; 742–746 *101*.

Ioannes Saresberiensis = John of Salisbury, Policraticus 3,11 *88*.

Iuv. *67–69*; 6,60–66 *68f.*; 6,273–275 *211*; 6,460 *191*.

Jacobus de Cessolis: Liber de moribus *114*.

Jakes/Jacques d'Amiens: Art d'amo(u)rs *116*; Remedes d'amour/Confort d'amour *117*; 2195–2204 *119*.

James, Sharon L.: Twenty Years of Ovid and Literary Theory, 209 *324f.*

Jean de Meun: Roman de la Rose – *siehe* Guillaume de Lorris.

Johann von Konstanz: Minnelehre, *106*.

Johannes de Monsterolio = Jean de Montreuil: Ep. 129 *113*.

Jones, Robert: A musicall dreame. Or the fourth booke of ayres, 7 On a time in summer season 2 & 4 *213*.

Jonson, Ben: Epicoene *195, 237f.*; 1,1 *237f.*; Poetaster *195, 243*; Volpone *195*.

Kenney, Edward J. *315*.

Kierkegaard, Søren: Enten – Eller / Entweder – Oder *295–301*; 1.2 Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische 2 *295*; 1.8 Tagebuch des Verführers = Commentarius perpetuus Nr. 4 *295–301*; 6. Mai *296*; 16. Mai *297*; 30. Mai *298f.*; 7. Juni *296f.*; 3. Juli *297*; 3. Aug. *297f.*; 25. Sept. *300*; *Zitate nur in Übersetzung*: 353 *301*; 361 *297*; 420 *298*; 429 *300*; 435 *295*; 439 *299*; 440 *296*; 513 *298*; 519–521 *299f.*

King, William: Art of Love. In Imitation of Ovid de arte amandi *252f.*; Preface *252f.*

Kleist, B. Heinrich W. von: Hermannsschlacht *290*.

Kochanowski, Jan: Epigramm LXIX *181*.

Konrad von Würzburg: Achilleis 14201–14203 *62*.

Kubrick, Stanley: Eyes Wide Shut *337f.*

Kunert, Günter: Amsterdamer Ars Amandi *343*.

La Porte, Maurice de: Epithètes f.187b *147*.

Labate, Mario: L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana *322f.*

Latini, Brunetto: Tesoretto 2364–2394 *131f.*

Laurier, Maurius: Die Conste der Minnen *187–193*; 1–6, 7f. *190f.*; 90 *187*.

Le Boulanger, Louis: Morale galante, ou l'art de bien aymer *228*.

Le Loyer, Pierre: L'Erotopégnie, ou passe-temps d'amour – L'Art d'Aimer *176–178*; 1,XXXIIIIf. *177f.*

Le Président Nicole, Claude: L'Art d'aimer d'Ovide traduit en vers françois *231f.*; Au Lecteur *231f.*

Lemaistre, Félix (Hg.): Ovide. Œuvres choisies. Les Amours. L'Art d'aimer. Les cosmétiques. Héroïdes, Paris 1858.

Lenz, Friedrich W.: Die Liebeskunst, 7 *306*.

Leutsch, E. von: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste 3.8, 63 – Ovidius *289*.

Lodge, Thomas: A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, 19 *200*.

Lucr. 1,24–60 *377*; 4,577 & 6,1040 *394*.

Luther, Martin: „Predigt über die Ehe" *183*; „Tischrede" *183*.

Lutz, Michael: Auswahl aus Ovids ‚Ars Amatoria' als erste Lektüre der Dichtung *328f.*; 64 *328*; 66 *329*.

Lyly, John: Endymion 3,3,44–64 *197*; Euphues. The Anatomy of Wyt *205f.*; A Cooling Card For Philautus And All Fond Lovers *205f.*

Macaulay, Thomas B. – Randnotiz zur Ars *292*.

Machaut, Guillaume de: Le Livre du Voir-Dit *133*.

Maiano, Dante da: Amor mi fa sì fedelmente amare *132f.*

Maistre Elie = Maître Élie *115f.*; 1142 *118*.

Manso, Johann K.F.: Die Kunst zu lieben. Ein Lehrgedicht in drey Büchern *283–285*; Anmerkungen zum ersten Buche, 205 *285*; 2,49f. *284*; 1,83f. *283f.*; 3,41 *284*.

Marcabru *96*.

Marie de France *97f.*; Guigemar 234–244 *97f.*; 483–495 *98*.

Marlowe, Christopher: Hero and Leander 1,323–336 *207f.*

Marolles, Michel de *228–230*; L'Art d'Aimer et les Remedes d'Amour d'Ovide. Quatrième Edition, reveuë & augmentée des Notes, & des Observations necessaires […], 2, Observations, 4 *230*; Publii Ovidii Nasonis Sulmonensis. De Arte Amandi, et Remedio Amoris Libri Quinque. Quibus […]. Cum notis & interpretatione Gallica. Les Livres d'Ovide de l'Art d'Aimer, et des Remedes d'Amour. A Quoi […] *228–230*; Avertissement *229*; 1 *228*; 2a *229*; 287 *229f.*; Observations, 195 *230*.

Mart. *63–67*; 1,33 *211*; 2,41,1–10 *64f.*; 3,68 *65f.*; 3,69 *65f.*; 11,47,3f. *67*.

Martignac, Etienne (Algay) de *232*.

Martin, Chris = Thau, Martin: Die Frauenflüsterer *346f.*; 15 *346*; 30f. *346f.*; 40f. *347*; 43f. *346f.*; 60 & 69 & 89–92 & 99 & 155 & 118 *347*.

Maxim. Eleg. *73f.*; 1,77–80 *74*; 1,81–84 *74*.

Mena, Juan de [?]: Tratado de amor *170f.*; f. 73^{r} *170f.*; f. 75^{v} *170*.

Merula, Bartholomeus: Ouidius de arte amandi et de remedio amoris cum commento *171–173*; f. 1 *172*.

Michiel(e), Pietro: L'arte de gli Amanti *217–220*; 8,81–84 *218–202*; Giacomo Scaglia, „A' Lettori" *218*.

Milton, John: Elegia 5,122 *246*.

Mittler, Otto M.: Ovid. Drei Bücher über Liebeskunst, Heilmittel gegen die Liebe – Vorwort *305f.*

Montagu, (Lady) Mary Wortley *253–255, 260*; The Art of Love *253–255*; 6–9 *253*; 9–16 *254*.

Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: Spicilège 163, *262*.

Mouret, Emmanuel 338; L'art d'aimer *338*.

Naso, Eckhart von: Liebe war sein Schicksal *317*.

Naugerius, Andreas = Navagero, Andrea: *175*.

Neckam, Alexander: Sacerdos ad altare 8 *79f.*

Neufchâteau, M. François de: Le Remède d'amour, dialogue en vers entre le philosophe Cratès et Métrocle, jeune athénien *276f.*; 12 *277*.

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, 139 – Das Tanzlied 22–24 *299*; Morgenröthe 4,415 *299*.

Niphus, Augustinus = Nifo, Agostino: De pulchro et amore 2, De amore liber LX–CII *180*; LXI,267–280 *181*; LXII,1–5 *180f.*; 63–66 *180f.*; 95 *181*.

Norden, Eduard: Die römische Literatur *307*.

Northbrook, John: A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes, 62f., 66 *198*.

Novák, Jan: Cantica Latina 39 *317*.

Nuts, Andries: De Arte Amandi Oft De Conste der Minnen *188–193*; 2 *188*; 4 *190f.*

O'Keefe, John: The Castle of Andalusia *244*.

Obsopoeus/Opsopoeus, Vincentius = Heidecker, Vinzenz: De arte bibendi libri tres *183–187*; aiii^{v} *186*; aiii^{v}f. *183f.*; 1,17 bi^{r} *185*; 1,57, bii^{r} *184*; 1,149f., 153f., biii^{r}f. *185f.*; dii^{v}, diii^{r} *185*; 3,53–56, hiiii^{v} *185*; 3,913–934, miiii^{v}f. *186f.*

Ophüls, Max: La Ronde *315f.*

Opitz, Martin: Dafne – „Der Vorredner Ovidius" 13–18 *217*.

Orent. *72f.*; Comm. 1,218 *73*.

Oresteo, Leandro = Sacco, Angelo A.: Dell'Arte d'Amar Dio Libri Trè f. IV *220*; 1,1–6 *220f.*; Del remedio contro il raffreddamento dell'amor di Dio *221*.

Orlandi, Guido *133*.

Ov. *passim*; Am. Epigr. *395*; 1,1 *340, 394, 406, 414*; 1,2 *226*; 1,4,17–20 *286*; 1,5 *206*; 1,7 *391*; 1,8 *399*; 1,8,61f. *127, 170*; 1,8,95–99 & 103f. *333f.*; 1,9,1 *197, 270*; 1,11 *395*; 1,15,42 *51, 368f., 372*; 2,1 *395*; 2,1,21–38 *291*; 2,5 *392*; 2,6,25f. *407*; 2,13 *395*; 3,2 *200*; 3,4 *278*; 3,7 *206*; 3,12,41f. *377, 393*; 3,15,11 *253*.

Ars 1 *passim*; 1f. *32, 33, 151, 167, 206, 222, 223, 229, 345, 360, 370, 388, 415*; 1–4 *33, 251*; 1–30 *167f., 190f., 299, 335*; 1–34 *277f., 346f., 361, 400*; 1–40 *375–379*; 1–92 *340f.*; 3f. *137, 298*; 7 *26, 336*; 8 *272*; 14 *396*; 17 *294*; 21–30 *114*; 23f. *212, 392*; 25–34 *170f., 406*; 27f. *161*; 29f. *159, 234, 359*; 29f. *95, 160f., 185, 298, 365, 381, 390*; 31–34 *66*; 35–40 *362, 388*; 41f. *362, 364*; 41–66 *379f.*; 41–262 *272*; 45 *152*; 45–49 *137*; 47f. *208*; 49 *363*; 53–60 *272*; 55–228 *402*; 57–60 *303*; 67–88 *151f.*; 67–262 *296*; 89–92 *68f.*; 90 *152*; 91f. *363, 380*; 97–100 *247*; 99 *152, 198, 380*; 101–132 *238*; 131–164 *199f., 330, 352f., 380, 383*; 166 *256*; 171–181 *255f.*; 211 *256, 298*; 213–228 *383*; 263f. *152*; 270 *152*; 271–278 *384*; 283–342 *160*; 289–326 *336, 345*; 341f. *121*; 345–350 *340f.*;

351–398 *339*; 437–486 *294*; 461f. *208*; 475f. *135, 202, 203*; 485f. *208*; 505–524 *247*; 513 *242*; 523f. *120*; 565–686 *383*; 569–574 *247f., 286*; 583f. *196*; 589f. *185*; 595f. *185*; 599f. *400*; 601f. *252*; 607–662 *294*; 609f. *185f.*, *292*; 609–618 *386f.*; 611–616 *215, 365, 408*; 619–678 *313*; 631–637 *209, 249, 386*; 640–658 *386f.*; 645 *120, 336, 387, 389, 408*; 653–662 *114, 177f., 194f., 203, 294, 336f., 387*; 659–770 *109f.*; 667f. *139*; 663–678 *353f.*; 663–722 *62, 121f., 180, 208, 212, 242, 253f., 284, 319, 361, 386*; 711 *397*; 723–738 *241f.*, *293, 386*; 739–754 *382, 386, 404*; 1,755–770 *265, 362, 374f.*, *381, 387–389, 415*; 771f. *238, 362*.

Ars 2 *passim*; 1f. *152, 294, 312, 388*; 1–20 *388f.*; 3 *270*; 11 *159*; 13 *91*; 21–98 *389*; 24 *246*; 25–138 *249*; 99–106 *122*, *389*; 107 *227, 277, 316, 363, 389, 403*; 107–144 *254*; 107–366 *153*; 113f. *208*; 123f. *197, 297*; 123–144 *273, 281, 389*; 127–142 *202*; 151 *228*; 161f. *185f.*; 161–168 *170, 272*; 165–176 *391*; 197 *114, 298*; 233 *118, 360*; 233–250 *363*; 235f. *296*; 273–286 *273*; 275–278 *135*; 279f. *127*; 295f. *334*; 311–314 *264, 298f., 311, 401*; 337 *396*; 345 *99f.*; 389f. *338*; 427 *396*; 427–459 *294*; 451–454 *334, 390f.*; 459 *334*; 467–492 *402*; 493–647 *363, 390, 406*; 500f. *99f., 297, 392*; 515 *193*; 535f. *392*; 539–592 *97*, *377, 414*; 542 *392*; 547f. *281*; 547–554 *365, 391*; 561–600 *135, 239, 397, 404*; 601–640 *99f., 339*; 603f. *136*; 613–624 *169*; 625–630 *136*; 625–634 *135*; 641–668 *239*; 645 *255*; 657–662 *74, 259*; 662 *198*; 683–692 *120, 390*; 703–732 *242f.*, *253f.*, *413*; 717 *334, 389*; 721f. *182*; 723 *334*; 725–732 *70, 110, 334, 365, 389f., 398*; 733 *270*; 744 *274, 312, 377, 392, 395*; 745f. *128, 397*.

Ars 3 *passim*; 1–58 *128f., 398f., 407*; 3 *406f.*; 5 *207*; 7f. *123, 185, 404, 407*; 9f. *238, 407*; 31 *255*; 45–54 *168, 407*; 47 *387*; 57f. *66, 249, 400*; 59f. *208*; 59–100 *254*; 63f. *163*; 69–72 *130*; 88–92 *333*; 91f. *202f.*; 101–114 *262f., 400–402*; 121–132 *262f., 4001f.*; 133–168 *354, 400*; 169–192 *247, 400*; 195f. *400f.*; 209–218 *276, 401*; 245–250 *237f.*, *403f.*; 251–256 *400, 402*; 281–290 *402f.*; 297–306 *247*; 307–310 *181f.*; 329–348 *168, 169, 175, 234f., 284, 291, 402*; 353–380 *153*; 403–416 *238, 271, 402*; 411–426 *169*; 433–746 *404f.*; 484 *408*; 497–500 *262*; 511 *200*; 525–576 *308, 402*; 613–616 *400*; 671f. *123*; 673–680 *181*; 685–748 *194, 400*; 765f. *135*; 765–772 *251f., 288*; 769f. *168, 377*; 771–812 *169*, *219f.*, *251f., 288, 345, 355, 365, 377, 390, 406, 413*; 811f. *274, 312, 377, 392, 395*.

Fast. 4,752 *246*.

Her. *passim*; 2,51f. *211*; 17,87f. *286*; 18,61–65 *197*.

Met. *passim*; 4,55–166 *169*; 10,252 *298, 401*; 14,515 *246*.

Pont. 1,3,25–30 *55*; 1,8,51f. *55.*; 3,3 *99f.*; 4,10,5*203.*

Rem. *passim*; 1f. *165, 234, 412*; 9–12 *55;* 10 *184, 225, 296f.*; 11f. *185*; 15 *208*; 17–20 *277, 407, 411*; 41-44 *54f., 205f.*, *208, 407f., 410*; 49–52 *259, 408*; 67–70 *212*; 71f. *410*; 75–78 *408*; 79–110 *236*; 91–94 *351*; 119f. *163, 184*; 127–130 *410*; 139 *99f.*; 143f. *293*; 161–168 *282*; 178f. *55*; 199–224 *155f.*; 249–290 *410, 413*; 261f. *172*; 311–322 *409f.*; 325–330 *74, 259f.*; 327–330 *169*; 333 *293*; 336 *293*; 341–354 *275f.*; 357–364 *52f.*; 359f. *371*; 361–398 *411–413*; 385f. *165f.*, *173f.*; 387 *186*; 419–428 *409*; 427–440 *244f.*, *411, 413*; 441–446 *105, 154f.*; 462 *154f.*; 463f. *410*; 465f. *409*; 469–486 *412*; 499–502 *365, 394, 408, 410f.*; 525f. *409*; 531f. *163*; 547f. *410*; 549–578 *414*; 558 *410*; 591–608 *413*; 609–612 *411*; 621–624 *409, 411*; 655–672 *408, 410f.*; 715f. *409*; 745–754 *414*; 755–782 *168f., 175f., 291, 414*; 777–784 *412*; 795 *414*; 803 *382*; 814 *414*.

Trist. 1,1,65–68 *53f.*; 1,1,111–116 *53f.*; 1,1,112 *157*; 2 *277f.*; 2,5–8 *59*; 2,20 *55*; 2,212 *312, 337, 360, 396*; 2,345–356 *57f.*; 2,353f. *95, 186, 272*; 2,361–520 *59f., 272, 360, 412f.*; 4,10,3 *253*; 4,10,26 *197*.

Perret, Pierre: L'Art d'Aimer (Ovide) *333f.*

Petersen, Olaf/Weiß, Hans: P. Ovidius Naso. Ars amatoria, 2f. *329*.

Petrarca, Francesco *151–156*; Canzoniere 106 *152*; 181,1f. & 12 *152*; De remediis utriusque fortune 1,27 *153*; 1,69 *153f.*; De vita solitaria 2,12 *152*; Familiari 24,1,6 *151f.*; Secretum 3 *154f.*; 3,10,4 *152*; Senilium rerum libri 2,1 *152*.

Petrus Abaelardus = Pierre Abélard 91f.

Petrus Blesensis = Pierre de Blois *95*.

Petrus Cantor = Pierre le Chantre: Questiones *90*.

Piccolomini, Aeneas Silvius = Piccolomini, Enea Silvio *168–170*; De remedio (pravi) amoris *168f.*; De puerorum educatione *169*; Historia de duobus amantibus *169f.* – Widmung *169*.

Pizan/Pisan, Christine de *128–131*; Epistre au dieu d'Amours 281–285 *128f.*; 365–378 *128f.*; 389–396 *129*; Pour ce que entendement *129*.

Planudes Maximos/Maximus *148*; Übertr. Ars 1,3f. *148*.

Platen, August von: Die Tagebücher – 11. Juli 1818. Würzburg & 12. Juli 1818. Würzburg *291*.

Pope, Alexander: Eloisa to Abelard *250*.

Potter, Dirc: Der Minnen Loep *167f.*; 1,148–58 *168*.

Prior, Matthew: Written in an Ovid *249*.

Prop. 1,12,15f. *211*; 4,8,75 *67*; 4,5,61f. & 4,5,67–69 *394*.

Ps. Aur. Vic. Epit. 1,24 *72*.

Puschkin, Alexander S.: Eugen Onegin *293f.*; 1,8–12 *293f.*

Pygmalion: On Ovid's Art of Love, The Town and country magazine *249*; zu Ars 1,633 *249*; Schlussverspaar *249*.

Quint. Inst. 10,1,88 *61*.

Rapin, Nicolas: Du remede d'amour *176*; 2,767–774 *176*.

Renouard, Nicolas: L'Art d'aimer d'Ovide. Diuisé en trois Liures *221f.*; 1 *222*.

Richardson, Samuel: Clarissa. Or, the history of a young lady *256–258, 260*; 3,33 *257*; 5,15 *258*; 6,1 *258*.

Ric(h)ardus de Furnivalle = Richard de Fournival: De vetula *112f.*

Rigaut de Berbezilh: Tuit demandon qu'es devengu d'Amors 29–32 *86*.

Rinuccini, Ottavio: La Dafne favola drammatica *217*.

Rivander, Zacharias: De arte amandi. Freierbüchlein *192*.

Rochester, John Wilmot Earl of *244f.*; A Song of a Young Lady to Her Ancient Lover 21–26 *244*; Song (By all Loves soft yet mighty Pow'rs) *244f.*

Rojas, Fernando de: Celestina, Cárcel de amor *171*.

Ronsard, Pierre de: Les amours *176*.

Roth, Eugen *317f.*; Ars amandi *317*; Erfolgloser Liebhaber *318*.

Rousseau, Jean-Jacques: Julie, ou la nouvelle Héloïse *57*.

Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita): Libro de Buen Amor *134–141*; 429 – 909 *134–140*.

Sacchetti, Filippo: L'Arte dell'amare libri tre *261*.

Sachs, Hans *193–195*; Bücherliste *193*; Kampff gesprech von der lieb *193*; Meisterlied KG 664 *194f.*; Tragedia mit 21 personen *193*.

Saint-Ange, Ange-François Fariau de: Le remède d'amour – Remarques *287f.*

Salutatus, Colucius = Salutati, Coluccio: De laboribus Herculis 1,12,13 *157f.*; 1,13,5 *158*.

San Pedro, Diego de: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda *171*.

Savonarola, Girolamo: Prediche sopra Amos e Zaccaria 1,81 *149f.*

Scaliger, Julius C. = Scaligero, Giulio C.: Poetices libri septem, VI. Hypercriticus, Caput vii, 331 *149*.

Schaber, Carl W.F.: Ovids Werke von der Liebe *279–282*; 1, Titelblatt *279*; 1, A3^{r} *280*; 1, A4^{v}f. *280, 282*; A3^{v}, 1, A4^{r}, *280f.*; 2, 5f. *280*; 2, 6 *282*; 2, 72 *281*; 2, 114 *281*; 3, 5f. *280f.*; 3, 48 *282*.

Schanz-Hosius: Geschichte der Römischen Literatur 2 – Die ovidischen Liebespoesien, 227 *307*.

Sharrock, Alison R.: Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2 *325*.

Schedel, Hartmann (Hg.) et al.: Buch der Croniken und geschichten mit figurē und pildniissen [...], LVI^{v} *194*.

Schedel, Hartmann (Hg.) et al.: Liber Cronice cum figuris et Imaginibus, LVI^{v} *194*.

Schiller, Friedrich: Xenien 35–40 *285*.

Schnitzler, Arthur: Reigen *315*.

Sen. Contr. 2,2,12 *61, 246*; 3,7 *61*.

Sen. Nat. 3,27,13 *179*.

Serv. Georg., 129, 9–12 *378*.

Shakespeare, William *208–211*; As You Like it *211*; Love's Labour's Lost *210*; 4,2,122 *195*; Romeo and Juliet 2,1,135f. *209f.*; The Taming of the Shrew 1,1,33, 1,1,40, 1,2,145, 4,2,6–10 *210*; Venus and Adonis *208f.*

Sick, Adelheid: Und am Ende das ganze volle Leben *318f.*; 141f. *318f.*

Sidney, Philip: Arcadia *213*; Defence of Poetry/An Apology for Poetry, G2^{v} *198*.

Silvestre, Armand: Le petit art d'aimer *309*.

Spenser, Edmund *201–204*; Amoretti *202–204*; 75, *202*; 18 *203*; 18,3f. *202*; 21 *203*; 68,13f. *204*; *Epithalamion* 202; The Faerie Queene *202*; 3,10,6–11 *202*; 6,6,43 *203f.*

Stat. Ach. *62f.*

Stemplinger, Eduard: Vom Dirndel- und Buab'nfang. Frei nach Ovids ars amatoria *307–309*; 1, 38–43 *308*; 3, 111–115 *308*.

Stendhal: De l'Amour *292*; 1,32 *292*.

Stubbes, Philip: Anatomy of Abuses, L7^{r} *198*.

Tasso, Torquato: Canzone alla Bruna *181*; La Gerusalemme liberata *181f.*; 4,25,1f. *181*; 4,31,1–4 *181f.*; 16,17 & 16,18,5f. *182*.

Tate, Nahum: Ovid's Art of Love, in three books. Together with His Remedy of Love *siehe* Dryden, John/Congreve, William et al.

Taylor, Edward: Nachdichtung Ars 2,25–138 *249*.

Terry, Philip: Ovid Metamorphosed *352*; 10 *352*; Void *352–354*; 37f. *352f.*; 39 *354*; 40f. *353*; 44f. *353f.*; 50 *354*; 52 *352*.

Theodulfus Aurelianensis *76*; Carm. 4,1 *76*, *371*.

Tib. 1,4,33 *394*; 1,4,72 *211*; 1,6,19. *286*.

Tröster, Johann: (Dialogus) De remedio amoris *169*.

Twardowski, Kasper: Lekcyje Kupidynowe *335*.

Val. Max. 9,2,9 *194*.

Valizadeh, Daryush: More Book Reviews 9 *348f.*

Vérard, Antoine (Hg.): Ouide du remede damours. Translate nouuellemēt de latin en francoys auec lexposition des fables cōsonantes au texte *173f.*; f. 3 *174*; f. 119f. *173f.*

Verg. Aen. 11,283 *200*; Georg. 1,5–41 *377*; 1,93ff. & 197ff. *394*; 3,123–137 *413*.

Voltaire: Briefe 237, 239, 242 *262*; Dictionnaire philosophique IV *262*; Le Mondain 1–21 *262–264;* Lettres philosophiques XIX *262*.

Webbe, William: A Discourse of English Poetry, D4^{v} *195*.

Weeber, Karl-Wilhelm: Flirten wie die alten Römer *350–352*; 10f. *351*; 12 *350f.*; 174f. *351f.*

Weidmann, James C.: Recommended Great Books for Aspiring Womanizers *349*.

Whitney, Isabella: The Admonition *211f.*; 13f. *211*; 21–28 *211f.*; 45–52 *212*; 129–132 *212*.

Wickgram̄/Wickram, Gregor(ius): Die biecher Vincentii Obsopei: Vonn der kunst zůtrincken / auß dem latein in vnser Teutsch sprach transferiert 3, I i *185*; 3, N i^{r}f. *186f.*

Wieland, Christoph M.: Anti-Ovid, 7; 1,1–8 *283*; Der verklagte Amor, 41 *283*.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von *307*.

Wilkinson, Lancelot P.: Ovid Recalled, ix *314*; Ovid Surveyed, 62 *314f.*

Wisecrack: 2,000 Year-Old Advice On Picking Up Chicks *331*.

Worde, Wynkyn de: The flores of Ouide de arte amandi with theyr englysshe afore them *196*; 20 *196*.

Yalden, Thomas: Ovid's Art of Love, in three books. Together with His Remedy of Love *siehe* Dryden, John/Congreve, William et al.

Das Œuvre des Liebesdichters und Liebeslehrers Ovid fasziniert seit über 2000 Jahren. Die dieser Begeisterung entsprungene Literatur ist jedoch kaum erforscht. Jan König präsentiert neueste theoretische Grundlagen für Rezeptionsstudien und zeigt durch erhellende Analysen, wie das facettenreiche Fortleben von Ovids *Liebeskunst* und *Heilmitteln gegen die Liebe* unser Verständnis der beiden Texte geformt hat und weiterhin vertiefen kann. Auf den Leser wartet eine reichhaltige Echokammer und Fundgrube, die in spannende neue Erkenntnisse zu den antiken Werken mündet.

Jan M. König studierte Latinistik, Anglistik und Italianistik an der LMU München, ehe er dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Fachdidaktik der Alten Sprachen tätig war und 2022 promovierte.

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-27607-3



wbg Academic