

KLEINE SCHULE DER ECHTHEITSKRITIK:
ARS AMATORIA 1,231–236¹

Für Ovids Liebesschüler sind auch Gastmähler geeigneter
Jagdgrund:²

*Dant etiam positis aditum convivium mensis;
est aliquid praeter vina, quod inde petas.* 230

*Saepe illic positi teneris adducta lacertis
purpureus Bacchi cornua pressit Amor,
vinaque cum bibulas sparsere Cupidinis
alas,
permanet et capto stat gravis ille loco.
Ille quidem pennas velociter excutit
udas,* 235
sed tamen et spargi pectus amore nocet.

*Vina parant animos faciuntque caloribus aptos;
cura fugit multo diluiturque mero.*

*Tunc veniunt risus, tum pauper cornua sumit,
tum dolor et curae rugaque frontis abit.* 240

*Tunc aperit mentes aevo rarissima nostro
simplicitas, artes excutiente deo.
Illic saepe animos iuvenum rapuere puellae,
et Venus in vinis ignis in igne fuit.*

*Hic tu fallaci nimium ne crede lucernae:
iudicio formae noxae merumque nocent.* 245

1) Die nachfolgenden Überlegungen haben ihren Ursprung in einer an der Universität des Saarlandes im Wintersemester 2011/12 gehaltenen Lektüreübung und wurden am 17. Januar 2014 im Rahmen des 45. Mittelrheinischen Symposiums in Heidelberg vorgetragen. Den Teilnehmern beider Veranstaltungen danke ich für lebhafte Diskussionen, der damaligen Studentin Jacqueline Denkinger darüber hinaus für wertvolle bibliographische Nachforschungen.

2) Text nach Kenneys Oxforder Ausgabe (1994, repr. with corr. 1995); die von Kenney abweichende Kleinschreibung *amore* in 236 wird sich am Ende dieses Beitrags erklären.

*Luce deas caeloque Paris spectavit aperto,
cum dixit Veneri: 'Vincis utramque, Venus!'
Nocte latent mendae vitioque ignoscitur omni,
horaque formosam quamlibet illa facit. 250
Consule de gemmis, de tincta murice lana,
consule de facie corporibusque diem.*

Die Verse 231–236 haben den Erklärern einiges Kopfzerbrechen bereitet.³ Es handelt sich um eine allegorische Szene, die weder ganz klar gezeichnet noch ohne weiteres aufzulösen ist. Das erste Distichon ist noch unproblematisch, es führt in das Bild einer kleinen Rangelei zwischen den Göttern Bacchus und Amor ein. Dann aber wird die Allegorie zur Hälfte durchbrochen; Amor bleibt Personifikation, der Wein tritt dagegen auf einmal im Wortsinn auf und kann Amors Flügel besprenkeln.⁴ Zuvor war *Bacchus* noch geschickt doppeldeutig gehalten: *positus* in 231 kann zum einen den „bei Tisch niedergelassenen“ Gott beschreiben, zum anderen das „auf den Tisch gestellte“ Getränk (siehe Hollis dazu).

Vers 234 verstehen Kenney 244 f., Lenz 178 und Tränkle 394 so, daß Amor seine Stellung behauptet, obwohl sie das Besprenkeln im Hexameter als erfolgreichen Zug seitens Bacchus' werten: Nasse Flügel hindern den Flug. Diese Deutung fügt sich jedenfalls gut zu den Ausdrücken *permanet* und *capto loco*. Von Marnitz' Übersetzung („Und wenn der Wein erst tränkte Cupidos durstige Schwingen, / bleibt er, als drück' ihn die Last, an seinem Platz, wie gebannt“) stellt dagegen auf den naheliegenden Gedanken ab, daß der geflügelte Gott auch 234 noch um seine Beweglichkeit gebracht ist; *capto* ist dann (enallagetisch) Eigenschaft Amors. Hollis' Kommentar läßt beides gleichzeitig gelten und erklärt: „A paradox. Love is held fast by the drenching of his wings, but makes a virtue out of necessity and captures the territory where he is trapped.“

Beide Interpretationsrichtungen werfen dabei eine Frage auf: Wenn Amor und Bacchus zu Tische lagen, kann man als verspritz-

3) „Difficult lines which have caused great trouble to commentators“ (Hollis).

4) Das gleiche Nebeneinander von verspritztem Wein und dem Gott Bacchus immerhin auch fast. 1,357–360, wo die Situation im Rahmen einer Opferhandlung jedoch genau realer Lebenserfahrung entspricht und zudem in einer Apostrophe schon vorbereitet wird: *'rode, caper, vitem: tamen hinc, cum stabis ad aram, / in tua quod spargi cornua possit, erit.'* / *verba fides sequitur: noxae tibi deditus hostis / spargitur adfuso cornua, Bacche, mero.*

te Weinmenge nicht mehr als die Füllung eines Trinkgefäßes vermuten. Reicht das, um Amors Flügel bis zur Manövrierunfähigkeit zu durchtränken? Ich komme auf den Punkt später zurück; wir werden dann auch sehen, daß es sich nicht um unangemessene Haarspalterei handelt.

pennas velociter excutit in 235 bedeutet für Kenney 245, daß Amor wegfliht, wie Boreas in met. 6,702 f. *haec Boreas aut his non inferiora locutus / excussit pennas*. Das stieß auf den Widerspruch von Lenz und Tränkle 394 f., die auf der im Zusammenhang zunächst einmal näherliegenden Interpretation „Amor schüttelt sich den Wein aus den Flügeln“ beharren. In beiden Fällen würden jedenfalls einige von Amor infizierte Weintropfen das Herz eines (bis dahin noch nicht explizit in Erscheinung getretenen) Menschen treffen und eine Liebeswunde verursachen; anders kann *spargi amore nocet* nicht gemeint sein. Wie zuvor schon bei Bacchus, ist hier nun auch bei Amor die Personifikation durchbrochen, denn das, was die Tropfen infektiös macht, kann (gegen Kenney, der *amore* mit großem Anfangsbuchstaben versieht) nur noch die Liebe im Wortsinn sein; von Amor als Person flogen die Tropfen ja fort.

Die Schwierigkeiten vermehren sich, wenn man versucht, die Allegorie aufzulösen. Anscheinend stehen Alkohol und Liebe im Widerstreit darum, wer vom menschlichen Gemüt Besitz ergreifen darf. Wenn Amor (gleich, ob als Sieger oder besiegt) gemäß Kenney in 235 enteilt, bedeutete dies, daß die Gefühle gleichzeitig mit dem Rausch verfliegen – was, wie Lenz bemerkt, nicht zu Ovids Grundlinie paßt, denn es geht dem Liebeslehrer sonst immer um die längerfristige Affäre. Wenn andererseits Tränkle zur Überzeugung kommt, daß Amor als Sieger seinen Platz behauptet und eben auch nicht verläßt, hieße das, daß die Liebesgefühle sich durchgesetzt haben; dann stellt sich aber die Frage, welchen Schaden einige Weinspritzer in 236 überhaupt noch anrichten sollten. Aus diesem Grund schließt sich Tränkle einem Verdikt von Palmer an und erklärt das Distichon 235 f. für unecht.

Die Interpretationen der vier Gelehrten sind hier jeweils nur verkürzt wiedergegeben, alle vier haben gute Gründe und gewichtige Parallelen für ihre jeweilige Auffassung;⁵ fürs erste führt aber

5) Die Kommentare von Pianezzola und Dimundo zu dieser Stelle bleiben dagegen an gedanklicher Präzision hinter den Vorgängern zurück und tragen nichts zur Klärung bei.

kein Weg an Wildbergers Fazit vorbei, sie schreibt kurz und bündig (79): „Die Allegorie läßt sich nicht schlüssig deuten.“ Ich möchte hier nun eine neue Interpretation vorschlagen, die meiner Meinung nach erstmals widerspruchsfrei aufgeht; dazu müssen wir jedoch zunächst in eine ganz andere Richtung denken.

Palmer und Tränkle waren nicht die ersten, die Interpolation vermuteten; bereits 1845 hatte Weise in seiner Ovid-Ausgabe die Verse 233–236 in eckige Klammern gesetzt und war damit bei Gruppe 468 f. auf enthusiastische Zustimmung gestoßen. Kenneys langer Erklärungsversuch zielte auch ausdrücklich darauf, die Echtheit der Verse zu verteidigen. Der Echtheitskritiker der Gegenwart kann freilich kaum glücklich darüber sein, daß sowohl Kenney als auch Tränkle in ihren Erörterungen die Frage der Authentizität der Verse ausschließlich von deren Erklärbarkeit oder Nichterklärbarkeit abhängig machen. Es entsteht dabei leicht der falsche Eindruck, eine Athetese könne die Bequemlichkeit des Interpreten zum Anlaß oder zum Ziel haben: Was man nicht versteht, wird athetiert. Des weiteren vermißt man bei Tränkle die in meinen Augen bei jeder Athetese obligatorische Reflexion darüber, wann, aus welchen Gründen und durch wen der Zusatz in den Text geraten sein könnte. Wenn er die Verse für so unpassend und unverbunden hielt, wäre ja auch die Frage, wer sie warum eingefügt haben könnte, wenigstens schwierig zu beantworten gewesen.

Ich möchte deshalb für diese Stelle nun einmal das mittlerweile klassisch gewordene Instrumentarium der Echtheitskritik in Anschlag bringen. Wir werden damit zu einem, wie ich meine, recht eindeutigen Ergebnis gelangen: Nicht nur die letzten zwei oder die letzten vier Verse wurden nachträglich eingefügt, sondern die ganze Sechs-Vers-Gruppe; das erste, meines Wissens bisher gar nicht ins Blickfeld der Echtheitskritik geratene Distichon verrät sich sogar, wie wir sehen werden, am deutlichsten.

Die Nagelprobe für jede Athetese ist die Prüfung, ob der Text ohne die herausgenommenen Verse überhaupt noch funktioniert. Das ist hier nicht nur der Fall; es zeigt sich darüber hinaus sogar erst in der gekürzten Form –

<i>Dant etiam positis aditum convivium mensis;</i>	
<i>est aliquid praeter vina, quod inde petas.</i>	230
<i>Vina parant animos faciuntque caloribus aptos;</i>	237
<i>cura fugit multo diluiturque mero.</i>	

Tunc veniunt risus, tum pauper cornua sumit,
tum dolor et curae rugaque frontis abit. 240
Tunc aperit mentes aevo rarissima nostro
simplicitas, artes excutiente deo.
Illic saepe animos iuvenum rapuere puellae,
et Venus in vinis ignis in igne fuit.

– ein typisch ovidisches, wirkungssicheres Zusteuern auf eine Abschlußpointe. Schon Brandt hatte in seinem Kommentar darauf hingewiesen, daß die Ankündigung *est aliquid* in 230 auf einen besonderen, der Situation abzugewinnenden Nutzen gespannt machen soll: „pikant ist gerade die Wendung *est aliquid*, womit er den Leser in Spannung setzt, der wohl schon vergnügt schmunzeln mag, denn *est aliquid* erweckt in dem römischen Leser sofort die prägnante Vorstellung: es ist etwas schönes, großes.“ Ovid wäre nicht Ovid, wenn er die Auflösung dieses *aliquid* nun nicht kunstvoll hinauszögerte; und natürlich: Er holt erst noch einmal aus und verbreitet sich zunächst über das, was er als das weniger interessante Angebot hingestellt hatte, den Wein, mit dem betont der nächste Vers anhebt: *vina parant animos* . . . Die Spannung auf das *aliquid* wird gleichzeitig durch *parant animos* weiter genährt: Wofür denn vorbereitet? Die Metapher *caloribus* hält ja noch verschiedene Deutungsmöglichkeiten offen.

Die Schilderung der Wirkungen des Alkohols und der zunehmend gelösten Stimmung des Festes führt ihn sodann in zwanglos erscheinender, aber in Wahrheit genau kalkulierter Gedankenkette zu gerade dem Thema, das er zunächst zum Schein aufgegeben hatte: Die Sorgen verschwinden, der Arme wird mutig,⁶ die Gemüter öffnen sich; die Mädchen reißen die (sich anscheinend tatsächlich geöffnet habenden) Gemüter der jungen Männer hin, und schließlich: *Venus in vinis ignis in igne fuit!* Nachdem der Leser auf die Ankündigung *est aliquid* in 230 hin noch sieben Verse lang hingehalten wurde, durfte er zum Abschluß einen umso schmackhafteren rhetorischen Leckerbissen erwarten, und er bekommt ihn auch: Die sich gegenseitig verstärkende Wirkung von Liebesglut und feurigem Wein wird mit Parallelismus und Alliteration (*Venus* und

6) *cornua sumere* ist sprichwörtlich für „sich ein Herz fassen“ (OLD *cornu* 1d; A. Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, Leipzig 1890, 94; Nisbet-Rudd [Oxford 2004] zu Horaz *carm.* 3,21,18).

vinis haben sogar vollständig identische Konsonantenstruktur) in einem rhetorisch brillanten Vers sinnfällig gemacht. Ohnehin war das ganze Muster von Andeutung, Hinhaltung und Auflösung letztlich eine dichterisch-rhetorische Kunstübung, der Leser wußte in Wahrheit von Anfang an, worauf es hinauslaufen sollte. Es bedarf nun wohl keines besonderen Hinweises mehr auf die absichtsvoll bis zum letzten Vers verzögerte Nennung des Kindes beim Namen (nämlich *Venus* in 244) und darauf, wie schwer vorstellbar es ist, daß sich der Dichter dieser Wirkung durch Vornahme eines direkten und klaren *Amor* bereits in 232 begeben hätte.

Die Allegorie paßt überdies auch inhaltlich nicht (was merkwürdigerweise keiner der oben genannten Interpreten gesehen hat): Ganz unabhängig davon, wie man deren Einzelheiten auffaßt, steht das Grundmotiv – Bacchus und Amor im Widerstreit – durchaus quer zu Ovids Thema der sinnigen und innigen Verbindung von Liebe und Alkohol, dem „Feuer im Feuer“. Zwar erhält der Wein im folgenden sehr beiläufig auch noch eine negative Konnotation – wenn er nämlich, neben den Lichtverhältnissen, das Urteil über das Äußere der Erwählten beeinträchtigt: *iudicio formae noxque merumque nocent* (246) –, doch hat diese im Zusammenhang noch eher kompositorische als inhaltlich tragende Funktion⁷ und wird auch insoweit erst ab 237 allmählich eingeführt: *caloribus* ist, wie oben schon angedeutet, ambivalent, 244 *ignis in igne* könnte sogar etwas bedrohlich klingen; aber erst 246 *noxcent* ist eindeutig negativ. Falls der Interpolator dieses Motiv in seiner Allegorie versinnbildlichen wollte, hätte er gleich ein weiteres Mal einem behutsam entwickelten Aufbau Ovids vorgegriffen und einen vom originalen Dichter überhaupt nicht beabsichtigten, gleißenden Akzent gesetzt. Später im ersten Buch tritt der Alkohol durchaus partiell in klare Opposition zu den Zielsetzungen des Liebhabers, nämlich in 568 und 589–597; diese Verse sind aber in die lange Be-

7) Das eigentliche Hindernis ist nicht der Alkohol, sondern die Dunkelheit, wie die Verse 247–252 ausführlich darlegen und 245 schon anklagen; die Erwähnung des Weins in 246 dient offenbar in erster Linie dazu, den Abschnitt 245 ff. mit dem Vorausgehenden zu verzahnen. Auch im entsprechenden Passus 3,753 f. liegt der Aussagefokus auf der Nacht: *etsi turpis eris, formosa videre potis / et latebras vitiiis nox dabit ipsa tuis*; die Frau soll sich durch auf späte Stunde verzögertes Erscheinen (3,751 *sera veni*) Vorteile zu verschaffen wissen.

trachtung 525–602 über Nutzen und Schaden des Weins in Liebesdingen eingebettet, und unsere Allegorie ließe sich schlechterdings nicht als Vorbereitung dafür erklären.

So zeigt sich die Sechs-Vers-Gruppe sowohl strukturell-rhetorisch als auch inhaltlich als Störelement; und es treten noch weitere Indizien hinzu. Interpolatoren bedienen sich in naheliegender Weise nicht selten beim unmittelbaren Kontext der Stelle, und unser Passus ist ein außergewöhnlich ergiebiges Beispiel dafür. Gleich der Einsatz *saepe illic* in 231 ist einfach durch Umkehrung aus 243 *illic saepe* gewonnen. Wenn man diese Kombination in die PHI-Suchmaske eingibt, erlebt man eine Überraschung: Beide Wortfolgen treten sonst in der gesamten vom Packard Humanities Institute erfaßten lateinischen Literatur nicht mehr auf.

Für das dritte Wort, *positi*, brauchte der Interpolator sogar nur zwei Verse zurückzugehen. Diese Wiederholung scheint mir, für sich allein genommen, stilistisch unverdächtig; auffällig ist dagegen die Verdoppelung der *cornua* (232, aus 239), da diese in Ovids Text im Rahmen einer seltenen sprichwörtlichen Wendung, also in sehr ungewöhnlicher Weise auftreten. Im Interpolament erscheinen sie dagegen in einfacher Grundbedeutung, aber ebenfalls als charakteristisches, da für die Bildwirkung der Szene tragendes Motiv.⁸ Ich halte für gut denkbar, daß dieser Ausdruck den Interpolator überhaupt auf die Idee zu seiner Szene gebracht hat;⁹ dabei könnte die Assoziation zu Horaz *carm.* 3,21 eine Rolle gespielt haben, der an des Dichters teuren Wein gerichteten Ode (*O nata mecum consule Manlio ...*): Horaz personifiziert dort den Wein schon durch die Apostrophe an sich, verwendet in Vers 18 das gleiche Sprichwort (*addis cornua pauperi*)¹⁰ und rechnet am Ende mit

8) Kenney 246 vermutete, daß das Distichon 231 f. von einer bildlichen Darstellung angeregt sein könnte, die der Dichter dann in den folgenden Versen inkonsequent weiterentwickelt hätte.

9) Der Sappho des *Heroides*-Dichters reichten allein Bacchus' Hörner schon als eindeutiges Merkmal aus (*epist.* 15,23 f.): *Sume fidem et pharetram: fies manifestus Apollo; / accedant capiti cornua: Bacchus eris.* Die Paarung von Apollo und explizit behörntem Bacchus begegnet sonst überhaupt nur noch ein drittes Mal in *ars* 3,[347 f.] (*o ita, Phoebe, velis, ita vos, pia numina vatam, / insignis cornu Bacche novemque deae!*), also zum Abschluß einer der Interpolationen, mit denen der *Heroides*-Dichter Bezeugungen seines Werks im originalen Ovid-Text verankerte (dazu Lingenberg 22 und 24 Anm. 15); weiteres dazu unten Anm. 14 und 15.

10) Vgl. Hollis zu 239 und (zur Parallele mit Hor. *carm.* 3,21 im allgemeinen) 237–244.

dem Dazutreten von Venus (21 *et si laeta aderit Venus*). Dagegen erscheint mir kaum glaublich, daß Ovid selbst dasselbe Wort zweimal so kurz hintereinander in so unterschiedlicher und nicht aufeinander bezogener Funktion gebraucht hätte.

Die Übernahme von 236 *nocet* aus 246, bei geändertem Subjekt (246 *nox / merum*, 236 *spargi amore*), läßt wenigstens durch unschärfere Verwendung die sekundäre Hand ahnen: In 246 wird die schädliche Wirkung durch *iudicio formae* präzisiert, in 236 fehlt eine entsprechende Angabe. 235 *excutit* ist schließlich von 242 angelegt, der ganze Ausdruck *pennas excutit* dagegen offenbar dem *Metamorphosen*-Vers entlehnt, den Kenney zur Stützung seiner Interpretation angeführt hatte. Sieht man sich dort jedoch den Kontext näher an, stellt man fest, daß Boreas' Flügelschlagen recht eindrucksvolle Wirkung entfaltet: ... / *excussit pennas, quarum iactatibus omnis / adflata est tellus latumque perhorruit aequor* (met. 6,703 f.). Schon Lenz wollte diese Parallele zur Stützung von Kennneys Behauptung, *excutere* sei gleichbedeutend mit dem für Flügel gängigen *quaterere* (OLD 1b), nicht gelten lassen. Tatsächlich scheint *excutere* hier eine nachdrücklichere Bedeutung zu haben als *quaterere*; entweder ist doch eher das Abschütteln der Flüssigkeit gemeint als ein Davonflattern, oder der Interpolator hat einfach einen Ausdruck aus den *Metamorphosen* etwas unpassend übernommen – was nach der bekannten Schlußweise von Axelson (dazu gleich mehr) für die zeitliche Priorität der *Metamorphosen*-Stelle spräche.

Wir brauchen dies vorerst nicht zu entscheiden, denn eine zweite Übernahme ist recht deutlich als solche zu erkennen. Das Adjektiv *bibulus* (hier 233) verbindet Ovid sonst in naheliegender Weise zumeist mit Küstensand sowie je einmal mit *medulla*, *lana*, *nubes* und *radix* (auch in letzteren Verbindungen ist überall hohe Saugfähigkeit oder Durchtränktsein von tragender Bedeutung für den Zusammenhang). Der ungewöhnliche Bezug auf einen Flügel findet aber eine enge Parallele in der Perseus-Erzählung in den *Metamorphosen* (4,729–731): *maduere graves aspergine pennae. / nec bibulis ultra Perseus talaribus ausus / credere conspexit scopulum*. Dort stimmt die Szenerie bis ins Detail: Während des Kampfes mit dem Seeungeheuer werden die Flügelschuhe immer wieder angespritzt und sind am Ende so durchnäßt und schwer, daß Perseus ihrer Tragkraft nicht mehr traut. Die einzelnen Motive hat der Interpolator hier neu zusammengesetzt; dabei

kommt *gravis*, nun auf die Person und nicht mehr die besprenkelten Flügel bezogen, so unspezifisch zu stehen, daß Kenney 245 Anm. 1 dafür gleich drei verschiedene mögliche Deutungen vorschlägt; und zumal *bibulus* verliert nahezu völlig seinen Sinn, da es hier, wie oben schon angemerkt, um einmaliges Besprenkeln und damit um eine sehr geringe Flüssigkeitsmenge geht und die Fähigkeit oder Neigung des Materials, Wäßriges aufzunehmen, gar nicht zum Tragen kommen kann. Wenn also zu entscheiden ist, ob a) Ovid in früheren Jahren Amors von wenigen Spritzern getroffenen Flügeln aus einer Laune heraus das sich im Zusammenhang in keiner Weise anbietende Attribut *bibulus* beigab, um dann einige Zeit später eine in den Motiven sehr ähnliche Szene bis ins einzelne hinein stimmig zu gestalten, oder b) ein Interpolator, von eben dieser Ovid-Szene angeregt, einen charakteristischen und das Bild belebenden, aber in seinem neuen Zusammenhang nur noch unverbunden zu stehen kommenden Begriff übernahm: dann wird doch jede Wahrscheinlichkeit für den Hergang b) sprechen.¹¹

In ähnlicher Weise scheint mir *cornua pressit* (hier 232) aus met. 9,186 (*vosne, manus, validi pressistis cornua tauri?*) zu stammen, wo der vom Nessusgewand gequälte und geschwächte Hercules sich früherer Stärke erinnert; ihm steht der kraftvolle Ausdruck besser als dem Knaben Amor mit seinen zarten Armen, den *teneris lacertis* (231), in einer eher verspielten Szene. Sonst findet sich *cornua premere* nur noch einmal bei Lukan (1,612), wo Opferdiener einen Stier zum Todesstoß festhalten, also ebenfalls in betont kräftezehrendem Zusammenhang. Die singuläre Verbindung *adducta cornua* (hier 231 f.) verdankt sich möglicherweise met. 1,454 f., am Beginn der Daphne-Episode, wo sich Apollo unvorsichtigerweise über Cupidos Bogenkünste lustig macht: *Delius hunc, nuper victa serpente superbus, / viderat adducto flectentem cornua nervo*. Das wäre freilich nur noch eine rein assoziative Übernahme; als Nachweis für Abhängigkeit taugt die Parallele, soweit ich sehe, nicht.¹²

11) So in aller Ausführlichkeit die Überlegung zur Textgenese gemäß Axelsons bekanntem Kriterium. Vgl. dazu sowie zu weiteren Methoden der Prioritätsbestimmung Lingenberg 26–31.

12) Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ist darüber hinaus das Motiv der Weinspritzer von der oben Anm. 4 genannten *Fasten*-Stelle angeregt; während es hier 233 unvermittelt auftritt, wurde es dort ausführlich vorbereitet und war ohnehin im Zusammenhang erwartbar.

Für die Interpretation, um mein oben gegebenes Versprechen einzulösen, bedeutet die Athetese in mehrfacher Hinsicht einen Gewinn. Zum einen erhöht sich die Wahrscheinlichkeit für Kennneys Interpretation von Vers 235, *pennas excutere* als Hinweis auf ein Wegfliegen Amors, noch einmal deutlich, wenn dieser Ausdruck auf die gleiche Wendung in den *Metamorphosen* zurückzuführen ist.¹³ Zum anderen aber entfällt nun das Postulat glatter Abstimmung zwischen diesen sechs Versen und ihrer Umgebung; man darf stattdessen nach einem möglichst stimmigen Verständnis der Szene in sich ohne vorrangige Rücksicht auf den Zusammenhang suchen.

Die Schwierigkeiten, die die Interpreten bisher mit den Versen hatten, beruhten nämlich zum Teil darauf, daß sie, gemäß Ovids eigener Intention, wie selbstverständlich davon ausgingen, Amor und Bacchus müßten in der Allegorie ungefähr gleichgewichtige Rollen spielen. Macht man sich davon frei, läßt sich eine einleuchtendere Deutung finden, die ich durch eine geänderte Interpretation – Strichpunkt nach 234, Gedankenstrich nach 235 – verdeutliche:

*Saepe illic positi teneris adducta lacertis
 purpureus Bacchi cornua pressit Amor,
 vinaque cum bibulas sparsere Cupidinis alas,
 permanet et capto stat gravis ille loco;
 ille quidem pennas velociter excutit udas – 235
 sed tamen et spargi pectus amore nocet.*

In dieser Schreibung werden die ersten fünf Verse zu einer Einheit zusammengefaßt und der sechste davon abgesetzt, denn: Ich sehe Amor als in der ganzen Szene durchgängig überlegen. Wenn in 233 Bacchus ein wenig Wein verspritzt, macht das dem Liebesgott überhaupt nichts aus; er behauptet unerschütterlich seine Stellung, ja schwingt sich sogar trotz befeuchteter Flügel (*udas* prägnant adversativ) schnell und kraftvoll auf. Sowohl die geringe Menge verspritzten Weins, auf die ich oben schon hingewiesen hatte, als auch das nachdrückliche *excutere* erhalten dabei zwanglos ihren Sinn. Das Gewicht im letzten Vers liegt dann auf *et spargi* und *amo-*

13) Kenney hatte 245 auch vermerkt, daß das Adverb *velociter* nur zu dieser Deutung, kaum zum bloßen Schütteln der Flügel paßt.

re: Während die Weinspritzer Amor nichts anhaben konnten, hinterlassen auch schon bloße Spritzer der Liebe auf der Seele durchaus Wirkung. *spargere* wäre rein metaphorisch gemeint und hätte nichts mehr mit den weingetränkten Flügeln des vorausgehenden Verses zu tun. Es ergibt sich nun auch ganz natürlich, daß erst im sechsten Vers mit *pectus* eine menschliche Person in den Blick genommen wird und *amor* auf einmal entpersonifiziert erscheint.¹⁴

Immerhin wäre so ein nachvollziehbarer und nachgerade überraschend einfacher Gedankengang des Interpolators rekonstruiert; um die Einpassung in Ovids Linie müssen wir uns nicht mehr Sorgen machen als der Bearbeiter selbst, der ja ohnehin, wie wir vorher sahen, Ovids Thema von Anfang an verfehlt hatte und dem im wesentlichen an der Ausgestaltung eines hübschen Bildchens, mit einer überraschenden Schlußwendung im letzten Vers, gelegen war. Es handelt sich dabei um den bekannten Typus der frei erweiternden, ausschmückenden Zudichtung ohne unmittelbaren Anlaß (wie er in Gestalt einer tatsächlichen oder vermeintlichen Lücke in der Darstellung des originalen Dichters hätte vorliegen können); Tarrant sprach in solchen Fällen von „collaborative interpolation“.¹⁵

Da sich diese Stelle echtheitskritisch in mancher Hinsicht geradezu schulmäßig behandeln ließ, möchte ich abschließend die angewandten Grundsätze in Form einfacher Thesen formulieren:

14) Für die im distichischen Metrum ungewöhnliche Fünf-plus-eins-Struktur liefern immerhin die Heroidenbriefe mit 4,79–84 eine recht genaue Parallele: *Sive ferocis equi luctantia colla recurvas, / exiguo flexos miror in orbe pedes; / seu lentum valido torques hastile lacerto, / ora ferox in se versa lacertus habet; / sive tenes lato venabula cornea ferro – / denique nostra iuvat lumina quidquid agis* (der Gedankenstrich nach 83 [so z. B. Dörries Ausgabe, Berlin / New York 1971] faßt den Vers als Anakoluth auf und scheint mir treffender als der von manchen anderen Herausgebern gesetzte Punkt). Der Dichter der Einzelbriefe ist vermutlich identisch mit dem Verfasser unserer sechs Verse, siehe Lingenberg 23; die auffällige Gemeinsamkeit des Grundmotivs unserer Allegorie mit zwei Stellen des *Heroides*-Dichters wurde oben Anm. 9 schon verzeichnet, dabei unterstützen die dreimal völlig unterschiedlichen Zusammenhänge und Ausgestaltungen gemäß den grundsätzlichen Überlegungen bei Lingenberg 37f. ebenfalls die Annahme der gleichen Hand. Vgl. auch die folgende Anmerkung.

15) Tarrant 294–297 (reichhaltige Literaturhinweise zu diesem Phänomen bei M. Mülke, *Adulteratio* und *Aemulatio* – Verfälscher als Co-Autoren?, RhM 153, 2010, 61–91). Was die bildliche Phantasie und den mutigen Zugriff unseres Interpolators angeht, sei noch einmal auf die auffallende Ähnlichkeit mit dem Psychogramm des *Heroides*-Dichters hingewiesen; vgl. besonders Lingenberg 22 f. und 275 mit Anm. 1.

1. Echtheit und Unechtheit wird nicht durch den Nachweis von Verständlichkeit oder Unverständlichkeit bewiesen oder widerlegt.

2. Umgekehrt kann sich aber durchaus ergeben, daß die Interpretation einfacher oder überzeugender wird, wenn ursprünglicher Text und Zudichtung als jeweils eigenständige Schöpfungen erkannt und ernstgenommen werden.

3. Zulässige Argumentationsweisen in der Echtheitskritik sind hingegen:¹⁶

a) Strukturanalysen, die einen Passus als Störelement erweisen.

b) Inhaltliche Widersprüche zwischen Passus und Kontext.

c) Auffällige, aber nicht sinnvoll begründbare Verdoppelung von Ausdrücken aus der Umgebung.¹⁷

d) Durch Axelson oder andere Methoden nachweisbare Abhängigkeiten von vorgeblich späteren Werken.¹⁸

e) Nicht autorgemäße sprachliche, stilistische oder metrische Besonderheiten.¹⁹

4. Zu einer Athetese gehört das Bemühen, nach Möglichkeit eine brauchbare Hypothese zur Entstehung der Interpolation vorzulegen.²⁰

Diese letzte These darf auch noch allgemeiner als Aufforderung verstanden werden, den als unecht erkannten Passagen und Werken nicht etwa aufgrund des Authentizitätsverdikts die wissenschaftliche Aufmerksamkeit oder Wertschätzung zu entzie-

16) Ich beschränke mich hier auf die textinternen Argumente, wie sie im Rahmen dieser Abhandlung benutzt wurden; als externe Indizien können in Einzelfällen Überlieferungsauffälligkeiten, historische Anhaltspunkte oder inhaltliche Anachronismen vorliegen. Vgl. dazu sowie besonders zu a), b) und e) M. Deufert, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, Berlin / New York 1996, 9f. sowie Lingenberg 39 und 31–36.

17) Vgl. etwa Lingenberg 290 zu *Ov. fast.* 2,[415] (die Versklausel ist aus 2,312 wiederholt, im übrigen aber in der gesamten lateinischen Dichtung nicht mehr nachweisbar) sowie die dort angegebenen Parallelfälle.

18) Vgl. oben Anm. 11.

19) Von dieser Argumentationsklasse habe ich hier einmal keinen Gebrauch gemacht. Da keinesfalls grundsätzlich ausgeschlossen werden kann, daß ein Interpolator die Sprache seines Vorbilds ‚fehlerfrei‘ trifft, wäre auch methodisch durchaus unzulässig, Argumente dieser Art zwingend einzufordern.

20) Vgl. W. Lingenberg, *Vertauschte Interpolationen: Ars amatoria II* 663–702, *GFA* 6, 2003, 39–49; dort 39 und 49.

hen.²¹ Wenn wir hier gesehen haben, daß unsere Allegorie nicht von Ovid stammt, wird sie damit an sich ja um nichts weniger interessant; und zumal in der Rezeptionsgeschichte hat im allgemeinen überhaupt nur der erweiterte Text gewirkt, nicht der ursprüngliche. Wie der Zufall es will, liefert unser Abschnitt auch dafür ein prominentes Beispiel: Im 12. Jahrhundert zitiert Héloïse in ihrem dritten Brief an Abaelard drei Distichen aus dieser Episode, und zwar zwei echte und ein interpoliertes.²²

Daß hier die Athetesen in der Vergangenheit immer mindestens ein Distichon zu kurz griffen, ist sicher darauf zurückzuführen, daß man sich scheute, Ovid die Allegorie vollständig abzusprechen. Gerade eine Stelle wie diese zeigt aber, daß ein echttheitskritisch nüchterner Blick, der eben nicht von vorneherein zielgerichtet versucht, möglichst viel Text für den ursprünglichen Autor zu „retten“ (schon diese Ausdrucksweise verriete inhärente Subjektivität), das Philologenleben nicht ärmer, sondern interessanter macht.

Literatur

- P. Brandt, P. Ovidi Nasonis de arte amatoria libri tres (erklärt), Leipzig 1902.
 R. Dimundo, Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I Libro dell' *Ars amatoria*, Bari 2003 (107–111).
 O. F. Gruppe, Minos. Über die Interpolationen in den römischen Dichtern, mit besonderer Rücksicht auf Horaz, Vergil und Ovid, Leipzig 1859.
 A. Hollis, Ovid, *Ars amatoria* Book I, Oxford 1977.
 E. J. Kenney, Notes on Ovid: II, CQ 53, 1959, 240–260 (dort 244–246).
 F. W. Lenz, Ovid, Die Liebeskunst, lateinisch und deutsch, Darmstadt 1969.
 W. Lingenberg, Das erste Buch der Heroidenbriefe. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003.
 V. von Marnitz, Ovid, Die erotischen Dichtungen. Deutsche Gesamtausgabe, Stuttgart 2001 (206).
 A. Palmer, in: J. P. Postgate, *Corpus Poetarum Latinorum*, Tom. I ed. G. M. Edwards et alii, London 1894.

21) Vgl. auch P. Knox, der den Sapphobrief in seine kommentierte *Heroides*-Auswahl (Cambridge 1995) aufnahm „as an illustration of the principle that a judgement against authenticity does not necessarily imply aesthetic condemnation“ (im Vorwort).

22) Nämlich [233 f.], 239 f., 243 f.; vgl. dazu M. Calabrese, Ovid and the Female Voice in the *De Amore* and the *Letters* of Abelard and Heloise, *Modern Philology* 95, 1997, 1–26; dort 23 f.

- E. Pianezzola, Ovidio. *L'arte di amare* (con commento), Vicenza 1991.
- R.J. Tarrant, Toward a Typology of Interpolation in Latin Poetry, *TAPhA* 117, 1987, 281–298.
- H. Tränkle, Textkritische und exegetische Bemerkungen zu Ovids *Ars amatoria*, *Hermes* 100, 1972, 387–408 (dort 393–396).
- C.H. Weise, *P. Ovidii Nasonis Opera omnia*, Leipzig 1845.
- J. Wildberger, Ovids Schule der „elegischen“ Liebe. Erotodidaxe und Psychagogie in der *Ars amatoria*, Frankfurt 1998 (77–81).

Saarbrücken

Wilfried Lingenberg