

## *CETERA QUIS NESCIT...? OVID ALS AMATOR INGENII SUI IN MET. 2.833–3.2*

### *CETERA QUIS NESCIT...? OVID AS AMATOR INGENII SUI IN MET. 2.833–3.2*

Niklas HOLZBERG\*

---

Ovid, *Amores* 1.5, mit der Enttäuschung erotischer Erwartung am Schluss hat eine Entsprechung in Ovids Version des Europa-Mythos in *Metamorphosen* 2.833–3.2, wo dieselbe Erwartung am Ende von Buch 2 länger geweckt, aber zu Beginn von Buch 3 ebenfalls enttäuscht wird. Der Aufsatz vergleicht beide durch eine spezielle Bedeutung von *cetera* verbundenen Texte.

**Stichwörter:** Ovid, Ovid-Forschung, selbstreflexive Intertextualität, elegische Liebe, Europa-Mythos.

Ovid, *Amores* 1.5, leading to a final disappointment of erotic expectations at the end of this elegy, has a correspondence in Ovid's version of Europa's myth in *Metamorphosis* 2.833–3.2. There the same expectation is widely aroused at the end of Book 2 and also disappointed at the beginning of Book 3. This paper compares both texts, linked by the special meaning of the word *cetera*.

**Keywords:** Ovid, Ovid-research, self-referential intertextuality, elegiac love, Europa (myth).

---

\* Ludwigs-Maximilians-Universität München.

Correspondencia: Ludwigs-Maximilians-Universität München. Department 2, Griechische Und Lateinische Philologie. Geschwister-Scholl-Platz 1. 80539 München. Deutschland.

*e-mail:* nc.holzberg@gmail.com

**Z**wei Äußerungen Quintilians über Ovid in der *Institutio oratoria* — *lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus* (10.88) und *Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* (10.98) — haben dem Ansehen des Dichters in der klassischen Philologie, seit sie unter den Einfluss von Klassizismus und Romantik geriet, sehr geschadet. Man mochte den *tenerorum lusor amorum* allein schon als solchen nicht, aber auch nicht als Verfasser von Exilpoesie; Martin Schanz z.B. schreibt in Band 2 der 1. Auflage seiner wirkungsmächtigen *Geschichte der römischen Literatur* (1892): „So sind es nur einzelne Stücke [...] in denen er unser Herz packt; in fast allen übrigen zeigt er sich schwach und weibisch, und ermüdet mit seinen Wehrufen den Leser“ (Schanz 1892, 156). Diese negative Meinung von Ovid war im Fach weit verbreitet, weshalb es nicht verwundert, dass sich unter den Aufsätzen über eine ganze Reihe römischer Autoren, welche der international bekannte Latinist Friedrich Klingner in seinem mehrfach aufgelegten Buch *Römische Geisteswelt* (1979<sup>5</sup>) publizierte, keiner über den Autor der *Metamorphosen* befindet. Guy Lee sagte mir einmal, es sei ein gewisses Wagnis gewesen, dass er in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts in Cambridge erstmals eine Veranstaltung über Ovid ankündigte, und ich kann mich nicht erinnern, dass ich eine solche in meinem Erlanger Studium zwischen 1968 und 1972 zu besuchen jemals die Möglichkeit gehabt hätte; eine Vorlesung „Die römische Liebeselegie“ beschränkte sich auf Catull, Tibull und Propertius. Ein Dichter, der Erotik als sein Thema Nr. 1 ansah, sein Exil nicht mannhaft ertrug und sich noch dazu offenkundig aus Mangel an Originalität ständig wiederholte, passte wohl nicht in einen Hörsaal, in dem junge Menschen zu sittenstrengen Lateinlehrern ausgebildet werden sollten.

Es war nun aber ausgerechnet die vermeintliche „Verliebtheit in das eigene Talent“, verbunden mit der Produktion von *crambe repetita* (so Wilkinson 1955, 143), welche den Anlass zur ersten als modern zu bezeichnenden Abhandlung über Ovid lieferte: Richard Heinzes Vergleich zwischen den zwei Fassungen des Mythos vom Raub der Proserpina in *Met.* 5.341–661 und *Fast.* 4.417–620 von 1919 (*Ovids ele-*

*gische Erzählung*). Zwar erzielte diese Pionierleistung über Jahrzehnte hin ebenso wenig wie Virgils epische Technik den Erfolg, den beide Opera verdient hätten, aber 1987 griff Heinzes Thema einer von zwei führenden Wegbereitern des Ovid-Booms der letzten dreißig Jahre wieder auf: Stephen Hinds; seine von Postmoderne und *modern literary criticism* beeinflusste Monographie über „The Metamorphosis of Proserpina“ trägt den Untertitel *Ovid and the Self-conscious Muse*. Seit der Veröffentlichung dieses Buches sieht man nicht mehr den Selbstverliebten, sondern den Selbstreflexiven, der gerade das Selbstzitat als eine faszinierende Abwandlung von Intertextualität zu einer Demonstration höchst geistreicher Variationskunst macht. Was den anderen führenden Wegbereiter, Gianpiero Rosati, betrifft, erscheint es nahezu belustigend, dass er sich in seiner *Metamorphosen*-Monographie von 1983 außer dem wie Ovid für „womanufacture“ bekannten Künstler Pygmalion (Sharrock 1991, 36) vor allem Narcissus widmete, dem *amator sui* des Mythos.

In der inzwischen vergangenen Zeit sind zahlreiche Untersuchungen zu den für die ovidische Poetik so signifikanten Texten entstanden, in denen der Dichter sich inhaltlich oder motivisch wiederholt; wollte ich sie aufzählen, müsste ich eine Ovid-Bibliographie zusammenstellen. Ich begnüge mich damit, auf I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten* (2005), zu verweisen und meinerseits einen Fall von „Selbstintertextualität“ zu behandeln, auf den, soweit ich sehe, bisher noch nicht die Aufmerksamkeit gelenkt wurde: die eher versteckte Verwandtschaft der Europa-Geschichte in *Met. 2.833–3.2* mit der Elegie *Am. 1.5*.

Das Liebesgedicht gehört zu einem der Werke Ovids, das er, wie man allgemein annimmt, einer besonderen Spielart der Selbstwiederholung unterzog: der Zweitaufgabe in veränderter Form. Der Dichter bzw. sein poetisches Ich verkündet ja in dem vor das erste Gedicht der Liebeselegien gesetzten Epigramm mit der Stimme der *Amores*-Bücher, sie seien zunächst fünf gewesen, jetzt aber nur noch drei; für den Leser werde, wenn ihm die Lektüre kein Vergnügen bereite, durch die Entfernung von zwei *libelli* die „Strafe“ milder. Eine solche Aussage, die man früher ohne Schwierigkeiten als eine autobiographische las und deshalb nicht bezweifelte, reizte im Zeitalter von „German

Quellenforschung“ natürlich zu Überlegungen über die ursprüngliche Gestalt der Elegiensammlung; sie gingen von der Frage aus, welches Gedicht schon in dem „Pentateuch“, von dem nicht die geringste Spur erhalten ist, gestanden haben und welches neu hinzu gekommen sein könnte. Obgleich man von derartigen Spekulationen allmählich abkam, blieb der Glaube daran, dass uns eine Zweitaufgabe vorliege, *communis opinio*. Dabei müssen doch bereits die beiden ersten Verse von *Am.* 1.1 Argwohn wecken, da die *persona* des Dichters dort behauptet, was niemand als Behauptung des realen Autors liest: Er habe ein Epos schreiben wollen, das, wie man aus *arma* als dem ersten Wort schließen darf, in der Tradition der *Aeneis* gestanden hätte. Es gibt auch durchaus Latinisten — unter ihnen ist einer ihrer bedeutendsten in jüngerer Zeit, Barchiesi 1988, 101–103 —, die in dem *Amores*-Epigramm eine Anspielung auf μέγα βιβλίον, μέγα κακόν (Kallimachos, *Epigr.* 465 Pfeiffer) sehen und es daher als metapoetischen Scherz des elegischen Ich betrachten.

Zu den überzeugendsten Argumente gegen die Existenz einer Erstauflage rechne ich, der ich auch nicht an eine solche glaube, eines, das Gerlinde Bretzigheimer neben anderen vorbringt: Sie hält es mit Recht für absurd, dass Ovid die *Medea*, die man allgemein mit der in *Am.* 3.15 angekündigten Tragödie identifiziert und zeitlich unmittelbar hinter die „verlorene“ Sammlung von etwa 15 v.Chr. setzt, in einer um 1 n.Chr. oder später publizierten Revision dieser Sammlung erneut annoncierte (Bretzigheimer 2001, 47). Bretzigheimers Monographie gehört zweifellos zum Besten, was bisher über die Sammlung geschrieben worden ist. Doch das hat ihr keineswegs das Schicksal der meisten heute in einer „foreign language“ verfassten latinistischen Abhandlungen erspart: Ihr Buch wurde in der englischsprachigen Welt von fast allen dort lehrenden und forschenden Kollegen ignoriert. Ich habe mir im Ovid-Jahr 2017 für einen beim Bimillenario Anfang April in Sulmona zu haltenden Vortrag „Gli *Amores* di Ovidio negli studi in lingua inglese del 2003–2016: la filologia classica nella sua *splendid isolation*“ die Mühe gemacht, die gesamte anglophone *Amores*-Literatur zu lesen, um festzustellen, welche Rolle Bretzigheimers Buch darin spielt. Das erschütternde Ergebnis muss ich auf

Italienisch zitieren, weil der Jubilar nicht nur Forschungsarbeiten in dieser Sprache, die er sehr schätzt, sondern auch in mehreren anderen inklusive Deutsch, selbstverständlich liest: „Per il 2003–2016 conto 39 pubblicazioni i cui autori trattano in qualche modo i temi discussi da Bretzigheimer. [...] In 33 di queste 39 pubblicazioni il nome di Bretzigheimer non è menzionato una sola volta [...] mentre le sei pubblicazioni che citano Bretzigheimer si limitano a rinviare alla sua opera, senza però confrontarsi con essa” (Holzberg 2018, 94f.).

Das Ärgerlichste, was bei meiner Untersuchung herauskam, war, dass unter den Arbeiten, deren Autoren Bretzigheimer nicht zur Kenntnis nehmen, sich eine befindet, die sich unbedingt und ganz besonders intensiv mit den Thesen der Kollegin hätte auseinandersetzen müssen: Francesca Martelli, *Ovid's Revisions: The Editor as Author*, eine von dem prominenten Ovidianer Philip Hardie betreute Cambridger Dissertation. Martelli rekonstruiert allen Ernstes nicht nur für die *Amores*, sondern auch für *Ars amatoria*, *Fasti*, *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* Erstaufgaben und knüpft damit an beste Tradition des 19. Jahrhunderts an; das gleicht sie nicht überzeugend dadurch aus, dass sie ebenso in den Spuren Gérard Genettes wandelt. Gut, auch von Julia Kristeva und ihren Nachfolgern in der jüngeren Latinistik hat sie gelernt, aber welche Art von Intertextualität glaubt sie in den *Amores* zu entdecken? Sie geht davon aus, dass für die Sammlung, wie sie uns vorliegt, „a previous work by Ovid – ‘*Amores*, edition I’ – the most immediate and important intertext” sei (Martelli 2013, 36). Wie sie das meint, sei nun anhand von *Am.* 1.5, dem einen der beiden hier zu analysierenden Texte, erklärt. In der Elegie erzählt der *poeta amator*, wie er zur Mittagszeit Corinna in einer Art Ringkampf ihre *tunica* entreißt, entzückt die Schönheit ihres entblößten Körpers von den Schultern herab bis zu den Schenkeln betrachtet und die Nackte immer wieder an sich drückt. Da das Ziel, auf das der *poeta amator* seine Ich-Erzählung eindeutig ausrichtet, nun ganz nahe gerückt ist, kann der Leser mit der Schilderung eines Koitus rechnen, ja soll sich offenkundig darauf freuen, aber er liest dann nur noch (25–26):

cetera quis nescit? lassī requievimus ambo.  
proveniant medii sic mihi saepe dies.

Natürlich weiß jeder, was da noch kam, aus eigener Erfahrung und/oder aus literarischen Texten und/oder durch bildliche Darstellungen. Martelli glaubt aber darüber hinaus zu wissen, dass Ovids Zeitgenossen sogar ganz genau wussten, wie der Liebesakt speziell in diesem Falle verlief: Sie hatten es aus einer Elegie der „ersten Auflage“ erfahren! (S. 46). Die Latinistin erwägt nicht einmal die Möglichkeit, dass der Dichter sich mit seinem Publikum einfach einen Spaß macht, indem er es gleichsam zum Voyeurismus verleitet und den für einen „peeping Tom“ schönsten Anblick abrupt ausblendet. Wir kennen das heute aus Filmen, die ein Liebespaar zunächst beim Vorspiel zeigen, die zwei dann in Dunkelheit hüllen und danach wieder zeigen, wie sie nebeneinander im Bett sitzen und eine Zigarette rauchen. Aber bereits in antiken Texten gibt es mehrere zum Teil wörtliche Parallelstellen (McKeown 1989 *ad loc.*), darunter ἤδη τῆς Παφίης ἴσθι τὰ λειπόμενα im letzten Vers eines Epigramms Philodems von Gadara (*Anthologia Palatina* 5.4.6), das Ovid sicherlich kannte; τὰ λειπόμενα dürfte wie in dem motivisch verwandten τὰ λοιπὰ σιγῶ Rufins (*AP* 5.128.3) als Euphemismus für den Koitus zu verstehen sein (Hörschele 2006, 81), und das darf man analog für *cetera* vermuten. Ovid hat *Am.* 1.5 also offensichtlich vom Konzept her auf die Pointe der jähen Enttäuschung eines Lesers angelegt, welcher der irrigen Meinung ist, auf die Beschreibung der nackten Corinna werde der *poeta/amator* einen Bericht über seine mit ihr im Bett erlebten Freuden folgen lassen. Es scheint mir für Ovid bezeichnend, dass er uns eine diesbezügliche Schilderung, die er uns in *Am.* 1.5 vorenthält, in zwei anderen *Amores*-Gedichten gerade im Kontext einer Situation bietet, in der sein Alter ego diese *gaudia* nicht genießen kann. Das finden wir zum einen in 3.7, wo der *poeta/amator* sich an intensive, aber wegen seiner Impotenz vergebliche Stimulation durch seine *puella* erinnert, u.a. in V. 7–12:

illa quidem nostro subiecit eburnea collo  
bracchia Sithonia candidiora nive,  
osculaque inseruit cupida luctantia lingua  
lascivum femori supposuitque femur 10  
et mihi blanditias dixit dominumque vocavit  
et quae praeterea publica verba iuvant.

Das andere Gedicht ist 3.14, wo der Sprecher die *puella* bittet, ihn ohne sein Wissen zu betrügen, und ihr dabei ausmalt, wie sie es mit seinem Rivalen an einem Ort treiben könnte, *qui nequitiam exigit* (21–26):

illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori  
nec femori impositum sustinuisse femur;  
illic purpureis condatur lingua labellis,  
inque modos venerem mille figuret amor;  
illic nec voces nec verba iuventia cessent  
spondaque lasciva mobilitate tremat. 25

Wer meint, Ovid in der Rolle des *poeta/amator* hätte in einer „Erstauflage“ der *Amores* gleich zu Beginn seiner Erfahrungen als elegisch Liebender die Beschreibung eines Koitus mit der *puella* präsentieren können, missversteht das ganze von Gallus, Tibull und Propertius überkommene elegische System, mit dem Ovid zwar freizügiger umgeht als die Vorgänger, das aber auch für ihn den gattungsspezifischen Bezugsrahmen bildet. Meine Überzeugung, dass Ovids Spaß mit der Frustration voyeuristischer Leser in *Am.* 1.5 nicht das Resultat der Umdichtung einer bereits geschriebenen Elegie über eine Siesta mit Corinna sein kann, sondern der Behandlung des Themas von vornherein immanent war, bedarf aber eigentlich gar nicht der Argumentation mit der Grammatik des Gattungstyps „Liebeselegie“. Denn den Scherz mit der gezielten Animierung zur Vorfreude auf *cetera* und den Abbruch der Spannungssteigerung hat der *amator ingenii sui*, wie jetzt näher zu zeigen ist, in *Met.* 2.833–3.2, Ovids Version des Europa-Mythos, wiederholt.

Die Hinführung zur Erwartung von *cetera* umfasst hier 43 Verse gegenüber den 24 in *Am.* 1.5 und bildet wie diese von Anfang an einen Spannungsbogen. Man kann den Text in die fünf Teile 2.836–845, 846–851, 852–858a, 858b–875 und 3.1–2 gliedern, ohne dass freilich auch nur eine entfernte Ähnlichkeit zur Struktur eines klassischen Dramas bestehen würde. Betrachten wir zunächst den ersten Abschnitt (2.836–845):

sevocat hunc [= Mercurium] genitor nec causam fassus amoris  
‘fide minister’ ait ‘iussorum, nate, meorum.

pelle moram solitoque celer delabere cursu,  
quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra  
suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt), 840  
hanc pete, quodque procul montano gramine pasci  
armentum regale vides, ad litora verte!  
dixit, et expulsi iamdudum monte iuvenci  
litora iussa petunt, ubi magni filia regis  
ludere virginibus Tyriis comitata solebat. 845

Der innere Rahmen, der durch *iussorum* in V. 837 und *iussa* in V. 844 um diese Verse gelegt wird, lädt dazu ein, den Passus als in sich geschlossen zu lesen, und das erhält dadurch eine inhaltliche Bestätigung, dass er die Exposition der Handlung bietet. In den überlieferten Versionen des Europa-Mythos, die derjenigen der *Metamorphosen* vorausgehen – hervorzuheben sind die Εὐρώπη, das 166 Hexameter umfassende Epyllion des Moschos, und Horaz, *carmina* 3.27.25–76 – tritt Hermes/Merkur nicht in Erscheinung. Man mag daher, wenn spätestens in V. 845 erkennbar ist, dass die Europa-Erzählung begonnen hat, erwarten, der Götterbote werde eine spezielle Rolle zugewiesen bekommen, etwa die eines Brautwerbers, der Europa und Stier zusammenbringt. Assoziiert man dabei eine der bekanntesten Missionen Merkurs in der römischen Dichtung, den Flug nach Karthago mit dem Auftrag, Aeneas zur Beendigung seiner Affäre mit Dido zu bewegen (Verg. *Aen.* 4.222–278), kann man durchaus mit einer einigermaßen seriösen Bearbeitung des Stoffes rechnen. Dagegen spricht jedoch, dass Jupiter, wie V. 838 verrät, es sehr eilig hat mit dem Objekt seines in V. 836 erwähnten *amor*. Denn das erinnert daran, dass die Götter immer wieder besonders schnell sind, wenn sie eine Frau vergewaltigen; das signifikanteste Beispiel liefert *Fasti* 3.21–22. über Mars, der bei der schlafenden Rhea Silvia *veni vidi vici* nachvollzieht, wenn auch in der veränderten Reihenfolge „ich sah, ich siegte, ich kam“:

Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita  
et sua divina furta fefellit ope.

Jupiters Drängen auf Tempo lässt daran zweifeln, dass er an das denkt, was, wie Konrad Heldmann erstmals nachgewiesen hat (2016), der Göttervater bis zu Ovid als Liebhaber Europas inszenierte: einen ri-



Offenbar wird bei Lukian die Aktion des in einen Stier verwandelten Gottes als Seitensprung betrachtet, und dazu würde das, was Ovid als Erzähler kommentiert, auch besser passen als zu einem rituellen Brautraub. Es bahnt sich ja hier bereits die Charakterisierung Jupiters als eines elegischen Liebhabers an. Denn ein solcher, der doch immerhin dem Ritterstand angehört, verletzt seine Würde dadurch, dass er sich aus Liebe zu einer sozial weit unter ihm stehenden Freigelassenen zu ihrem Sklaven macht und dabei zwar auf ein *foedus aeternum* hofft, aber nicht an einen Ehebund mit ihr denkt.

In Teil 3 (2.852–858a) beschreibt der Erzähler den Stier als Prachtbullen:

quippe color nivis est, quam nec vestigia duri  
calcavere pedis nec solvit aquaticus Auster;  
colla toris exstant, armis palearia pendent,  
cornua parva quidem, sed quae contendere possis           855  
facta manu, puraque magis perlucida gemma;  
nullae in fronte minae, nec formidabile lumen:  
pacem vultus habet.

Hier kann man, wenn man will, einen Bezug zur römischen Liebeselegie darin erkennen, dass der Stier *pax* in der Miene zeigt (858). Das bewirkt einerseits, dass Europa ihre anfängliche Angst vor ihm überwindet, rückt ihn aber auch in die Nähe eines *amator* bei Tibull, Properz und in den *Amores* Ovid, der in seinem Verhältnis zu seiner *puella* die Devise „make love not war“ vorwegnimmt. Züge der erotischen Elegie wird dann ebenso in Teil 4 die Schilderung des Zusammentreffens der Europa mit Jupiter in Stiergestalt tragen, was erneut erwarten lässt, dass Ovid seine Version des Mythos als die Geschichte eines außerehelichen Liebesabenteuers zu Ende führen wird.

Teil 4 (2.858b–875), mit dem Buch 2 schließt, hat wieder einen inneren Rahmen aufzuweisen. Diesen bilden die Wörter *metuit* in V. 860 und *tremulae* in V. 875, zwischen denen *metu* in V. 866, *ausa est* in V. 868 und *pavet* in V. 873 eine Verbindung herstellen:

miratur Agenore nata,  
quod tam formosus, quod proelia nulla minetur.

sed quamvis mitem metuit contingere primo; 860  
mox adit et flores ad candida porrigit ora.  
gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas,  
oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt!  
et nunc adludit viridique exsultat in herba,  
nunc latus in fulvis niveum deponit harenis; 865  
paulatimque metu dempto modo pectora praebet  
virginea plaudenda manu, modo cornua sertis  
impedienda novis. ausa est quoque regia virgo,  
nescia, quem premeret, tergo considerare tauri,  
cum deus a terra siccoque a litore sensim 870  
falsa pedum primis vestigia ponit in undis;  
inde abit ulterius medii que per aequora ponti  
fert praedam. pavet haec litusque ablata relictum  
respicit et dextra cornum tenet, altera dorso  
imposita est; tremulae sinuantur flamine vestes. 875

In diesen Versen zeigt sich der in einen Stier verwandelte oberste Gott besonders deutlich als „Kollege“ der „Triumvirn“ Amors, wie Goethe die drei Elegiker nannte (*Römische Elegien* 5.20). Denn wie in ihren Versen der „ich“ sagende *poeta/amator* seinen Diskurs mit der *puella* inszeniert und sich selbst auf ihre Kosten in den Vordergrund rückt, so dass sie als Persönlichkeit kaum greifbar wird — dem entspricht, dass Europa in der Fassung der *Metamorphosen* nicht einmal namentlich genannt wird und mehr reagiert als handelt —, so beherrscht der Stier das Geschehen, indem er, als sie ihm Blumen hinstreckt, als komischer *servus amoris* ihre Hände küsst, im Gras herumhüpft, sich in den Sand legt, sich von ihr auf die Brust klopfen und die Hörner mit Kränzen umwinden lässt. Dabei „schiebt er schon mit Mühe, mit Mühe *cetera* auf“, und damit ist wie mit dem *cetera* in Amor 1.5.25 eindeutig die Liebesvereinigung gemeint. Auf diese muss Jupiter freilich warten, bis er mit Europa auf dem Rücken das Meer überquert und seine Heimat Kreta betreten hat.

Geduldig zu sein sieht aber auch der Leser sich genötigt, weil das Buch mit der Szene endet, in der die Prinzessin, ein Horn mit der Rechten haltend, auf dem Stier sitzt. Die Erwähnung des Horns spielt offensichtlich darauf an, dass in der Antike mit dem Ende eines *liber* das

einer Papyrusrolle erreicht war: Sie wurde dann mit Hilfe des *umbilicus* zusammengerollt, eines Stabes mit einem gebogenen Griff (*cornu*) an jedem Ende. Man vergleiche dazu Martial 11.107.1–2:

Explicitum nobis usque ad sua cornua librum  
et quasi perlectum, Septiciane, refers.

Ovid hebt also seinem zeitgenössischen Publikum gegenüber allegorisch hervor, dass an der Stelle, als Stier und Europa das Meer zu überqueren beginnen, Buch 2 „bis zu den Hörnern aufgerollt ist“ und daher zu Buch 3 erst dann übergegangen werden kann, wenn der *lector* das *volumen tertium* aus dem Behälter geholt hat. Dadurch erhöht er scherzhaft die Spannung, die durch den plötzlichen Abbruch der Geschichte erzeugt wird. Was aber erfahren wir dann noch zu Anfang des *liber tertius* in Teil 5? Lediglich dies (1–3):

Iamque deus posita fallacis imagine tauri  
se confessus erat Dictaeaeque rura tenebat,  
cum pater ignarus...

Die Erzählung ist also „schon“ an ihr Ende gelangt, ohne dass den auf Erotika begierigen Lesern berichtet wurde, wie Jupiter mit Europa *cetera* genossen hat; es wird lediglich gesagt, der Gott habe sich in seiner wahren Gestalt zu erkennen gegeben und weile in seiner Heimat; dann wird durch den Befehl Agenors, des Vaters der Europa, an seinen Sohn Kadmus, nach der Schwester zu forschen, eine neue Geschichte eröffnet, in der sie nicht mehr vorkommt.

Betrachtet man in der Rückschau die Szenenfolge „Jupiter verliebt in Europa, hat es eilig und setzt Merkur als schnellen Helfer ein“ — „Jupiter als schöner Stier erweckt Europas Aufmerksamkeit“ — „Jupiter auf dem Meer mit Europa auf dem Rücken“, kann man durchaus ein gewisse Ähnlichkeit mit der Geschehenssequenz in *Am.* 1.5.1–24 bemerken, zumindest strukturell, wie nun zu zeigen ist; hier zunächst der Text dieser Verse:

Aestus erat mediamque dies exegerat horam;  
apposui medio membra levanda toro.  
pars adaperata fuit, pars altera clausa fenestrae,  
quale fere silvae lumen habere solent,

qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebo aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.	5
illa verecundis lux est praebenda puellis, qua timidus latebras speret habere pudor.	
ecce, Corinna venit tunica velata recincta, candida dividua colla tegente coma,	10
qualiter in thalamos famosa Semiramis isse dicitur et multis Lais amata viris.	
deripui tunicam; nec multum rara nocebat, pugnabat tunica sed tamen illa tegi,	
cumque ita pugnaret tamquam quae vincere nollet, victa est non aegre proditione sua.	15
ut stetit ante oculos posito velamine nostros, in toto nusquam corpore menda fuit.	
quos umeros, quales vidi tetigique lacertos! forma papillarum quam fuit apta premi!	20
quam castigato planus sub pectore venter! quantum et quale latus! quam iuvenale femur!	
singula quid referam? nil non laudabile vidi, et nudam pressi corpus ad usque meum.	

Der *poeta/amator*, der sich erinnert, wie er im Halbdunkel auf seinem Bett lag, und generell feststellt, dass ein solches Licht scheuen jungen Frauen zu gewähren sei (1–8), entspricht dem in Europa verliebten Gott, der darauf drängt, sein Verlangen nach ihr zu stillen (2.836–842). Und die Szene des Gedichts mit „Ringkampf“ und Entkleidung (9–24) kann deshalb mit der Szene, in welcher der Stier sich vor Europa in Szene setzt (2.852–858), verglichen werden, weil in beiden Texten ein Körper beschrieben wird, in den Distichen derjenige Corinnas, in den Hexametern derjenige des Stiers. Beide haben ebenso die strahlend weiße Farbe gemeinsam (*Am.* 1.5.10 *candida* ~ 2.852 *nivis*) wie die *divinitas*. Denn auch Corinna ist insofern „göttlich“; als ihr Erscheinen durch das *ecce* die Vorstellung von einer Epiphanie weckt, und v. 12 lässt, wie Stephen Hinds gezeigt hat (2006, 20f.), durch Evozieren von Catull 68.70–1

quo mea se molli candida diva pede  
intulit

am Anfang erwarten, dass gleichfalls hier *candida diva* eine strahlend weiße Göttin bezeichnen wird. Ein Unterschied zwischen den beiden besteht darin, dass die *puella* kämpft (15f.), der Stier dagegen *proelia* nicht einmal androht (2.859). Schließlich der „*cetera quis nescit*–Teil“: Das Gedicht beschränkt ihn auf ein Distichon, das unmittelbar folgt, als die Spannungslinie ihren Höhepunkt erreicht hat, in der Erzählung dagegen wird die Spannung nach *vix, vix iam cetera differt* (2.863) noch über 12 Verse bis zum Ende des zweiten und darüber hinaus bis zum Anfang des nächsten *liber* aufrechterhalten. Immerhin findet hier eine Art „Vorwegnahme“ der Liebesvereinigung zwischen den Zeilen statt: Sowohl die „Reiterstellung“ des Mädchens, das sich ja auf den Rücken des Stiers setzt, als auch das „Horn“, das es mit der rechten Hand hält, sind eindeutig erotisch konnotiert.

Francesca Martelli hat sich offensichtlich keine Gedanken darüber gemacht, ob es eine ältere ovidische Version der Europa–Geschichte gab, in welcher der *ἰερόσ γάμος* Jupiters mit der Königstochter nicht ausgelassen, sondern beschrieben wurde. Hätte sie es, dann wäre sie vielleicht auf die Rekonstruktion einer „ersten Auflage“ der *Metamorphosen* in fünf statt drei Pentaden verfallen, die ein Buch mehr als *Ilias* und *Odyssee* enthalten hätte. Seien wir zusammen mit ihr froh, dass sie so weit denn doch nicht gegangen ist.

## **Bibliographie**

BARCHIESI, Alessandro (1988), “Ovid the Censor”, *American Journal of Ancient History* 13, 96–105.

BRETZIGHEIMER, Gerlinde (2001), *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, *Classica Monacensia* 22, Tübingen.

FRINGS, Irene (2005), *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, *Zetemata* 124, München.

HEINZE, Richard (1919), *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig.

HELDMANN, Konrad (2016), *Europa und der Stier oder der Brautraub des Zeus. Die Entführung Europas in den Darstellungen der griechischen und römischen Antike*, Göttingen.

HINDS, Stephen (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious*, Cambridge.

HINDS, Stephen (2006), “Generalizing about Ovid”, in P. Knox (ed.), *Oxford readings in Ovid*, Oxford, 15–50.

HOLZBERG, Niklas (2018), “Gli *Amores* di Ovidio in lingua inglese del 2003–2016: la filologia classica nella sua *splendid isolation*”, in P. Fedeli; G. Rosati (edd.), *Ovidio 2017: prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017)*, Sulmona, 91–107.

HÖSCHELE, Regina (2006), *Verrückt nach Frauen. Der Epigrammatiker Rufin*, *Classica Monacensia* 31, Tübingen.

KLINGNER, Friedrich (1979<sup>5</sup>), *Römische Geisteswelt*, Stuttgart.

MARTELLI, Francesca K. A. (2013), *Ovid's Revisions: The Editor as Author*, Cambridge.

MCKEOWN, James C. (1989), *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary*, vol. II: *A Commentary on Book One*, Liverpool.

ROSATI, Gianpero (1983), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.

SCHANZ, Martin (1892), *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, Bd. 2: *Die Zeit vom Ende der Republik (30 v. Chr.) bis auf Hadrian (117 n. Chr.)*, *Handbuch der Altertumswissenschaft VIII. Geschichte der römischen Literatur*, München.

SHARROCK, Alison R. (1991), “Womanufacture”, *Journal of Roman Studies* 81, 36–49.

WILKINSON, L. P. (1955), *Ovid Recalled*, Cambridge.