

MELANIE MÖLLER

Vivere me dices, sed sic, ut vivere nolim

Zur Poetik der Existenz in Ovid, *trist.* 3, 7¹

Summary – *Trist.* 3, 7 can be considered as prime example of Ovid’s mythography of exile: In this poem, which is placed at the centre of the collection, the situation of the isolated and exiled poet is reflected upon – nothing less is at stake than his existence. Ovid constructs a model of a life of writing which is spent on the threshold between virtual presence (in Roman society) and factual absence (in exile), between command of and loss of language. This situation is paradoxical: The speaker establishes his identity by reflecting upon his loneliness within society, i. e. he determines himself by means of his relation to the world and the others. In *trist.* 3, 7 this role of the other is assumed by the otherwise unknown addressee Perilla, a *docta puella* to whom Ovid claims to be an intellectual mentor. Ovid succeeds at the end of the poem in delineating the personal perspective of his own fame by also including a subversive political dimension in his indestructible literary ego.

Perilla, die Adressatin von Ovids *Tristie* 3, 7, stellt in ihrer Schemenhaftigkeit eine philologische Herausforderung dar. In seinem Kommentar zur Elegie fasst Georg Luck sein Bedürfnis nach genauerer Information in einen so schlichten wie nachvollziehbaren Wunsch: „Gerne wüsste man, wer Perilla war“.² Da sich die Erfüllung des Wunsches nach Identifikation der Adres-

¹ Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den ich an der TU Dresden und an der Universität Wien gehalten habe. Den Diskussionsteilnehmern, darunter besonders Christiane Reitz, Farouk F. Grewing und Martin Jehne, sei für manche Anregung herzlich gedankt.

² P. Ovidius Naso, *Tristia*. Hrsg., übers. u. erkl. v. Georg Luck. Bd. II: Kommentar, Heidelberg 1977, 199. – Bei Perilla handelt es sich um einen verbreiteten Namen; Ovid selbst kennt offenbar mehr als eine Trägerin (resp. Träger): In *trist.* 2, 437f. wird eine (andere) Perilla als Metella enttarnt, in *ars* 1, 653 heißt der Erfinder des ehernen Stieres Perillus (eine umfassende Deutung des etymologischen Spiels hat jetzt Andreas Heil vorgelegt: Ovid, *Trist.* 3, 7: Ein Abschiedsbrief, *Hermes* 140, Heft 3 [2012], 310–325). – Mit Bezug auf *trist.* 3, 7 sind alle Identifikationsversuche wenig überzeugend (vgl. z. B. Franceso Della Cortes Vermutung, in Perilla das Synonym für Nerulla, eine Stieftochter Ovids, zu sehen: Perilla = Nerulla, *Euphrosyne* 7 [1975], 169–174). Auch die Spekulationen über Perillas mögliches Alter zur Zeit der Entstehung von *trist.* 3, 7 führen nicht weiter; Ovid zeichnet die Skizze einer jungen (oder jung gebliebenen) *puella docta*, deren poetisches Schaffen auch sein eigenes widerspiegelt (für diesen Hinweis danke ich einem der anonymen Gutachter).

satin als unreal erweisen muss, wollen wir uns lösbarer Aufgaben der philologischen Analyse zuwenden. Dazu gehört die Bestimmung von Perillas literarischer Konfiguration, ihres ästhetischen Ortes und ihres sozialen Status in Ovids autobiographisch gefärbter Poetik, wie sie sich in *trist.* 3, 7 darstellt. In meinem Beitrag möchte ich den Nachweis erbringen, dass der unter diesen Leitbegriffen erfolgende Versuch einer Annäherung an die Adressatin der elegischen Epistel und die Analyse der in ihr geschilderten Beziehung der Figuren von erheblicher Relevanz für die Deutung der Ovidischen Exil-dichtung sind.

Dieser Anspruch scheint nicht nur durch die auffällige Stellung der Elegie gerechtfertigt: Auch wenn man Elegie 3, 4 nicht in zwei Gedichte zerlegt,³ bildet Elegie 3, 7 die relative Mitte des 3. Buches – die Mitte zwischen zwei Hauptteilen, wovon der erste (bis einschließlich 3, 7) *pathemata* des dichterischen *ego* in Verse kleidet, während sich die Perspektive im zweiten Teil zunehmend nach außen erweitert und *interna* mit *externa* verfügt. In *trist.* 3, 7 fassen wir zudem das mittlere von drei poetologischen Gedichten in Buch 3 (neben 3, 1 und 3, 14); die Elegie ist also eindeutig zentral positioniert.

Auch die thematische Gestaltung von *trist.* 3, 7 erweist sich als aufschlussreich: Ovid durchwirkt den Text mit autobiographischen Elementen, die er zusammenhängend in *trist.* 4, 10, seiner eigentlichen poetischen Autobiographie,⁴ darstellt. Wenn Ovid in *trist.* 3, 7 auch nicht auf die Details seines Exils eingeht, so gelingt es ihm doch, die komplexe Gesamtsituation in ihren entscheidenden Punkten in den Blick zu rücken und die daraus resultierenden konstitutiven Auswirkungen auf das schreibende Ich zu veranschaulichen. So erfahren wir von andauerndem Leid (Vers 8), von schädlichen Musen (Vers 9), von der abschreckenden Wirkung des eigenen Schicksals (Vers 20f.; Vers 28), von dem entbehrungsreichen Exil (Vers 45) und von der Widerstandskraft gegenüber dem *princeps* (Vers 48). Seine Lage mag dem Dichter existenzielles Leid zufügen, führt aber nicht zum Zusammenbruch seiner literarischen Existenz.

In *trist.* 3, 7 entfaltet das dichtende Ich diese situativen Bedingungen an den Schnittstellen seiner literarästhetischen Ansprache an Perilla. Die Funk-

³ Geht man mit Niklas Holzberg u. a. von einer Anzahl von 15 Elegien im 3. Buch aus, befindet sich 3, 7 sogar exakt in der Mitte (von Elegie 4 wären in diesem Fall die Verse 47–78 als eigenständige Elegie abzutrennen). Vgl. N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München ¹1997, ²1998, 187.

⁴ Zur Formulierung Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*. Bd. 1/1. Hälfte: *Das Altertum*, Leipzig-Bern ¹1907, Frankfurt a. M. ³1949, 320, und Siegmund Döpp, *Werke Ovids. Eine Einführung*, München 1992, 14.

tion der *littera*, die ihre imaginäre Reise zu Perilla antritt, gemahnt an die des *liber* in trist. 1, 1,⁵ der in Stellvertretung des Dichters nach Rom unterwegs ist (*parve [nec invidio] sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi, quod domino non licet ire tuo!*). Auch die *littera*, so geht aus den Versen 1–6 der Tristie 3,7 hervor, sieht sich in den Stand eines Mittlerssubjekts gesetzt (*sermonis fida ministra mei*, Vers 2). Als treue Sachwalterin des dichterischen Ich soll sie in eine geschützte Atmosphäre eindringen: Sie werde, so die Prognose des Schreibers, Perilla entweder in der Obhut ihrer Mutter (*dulci cum matre sedentem*, Vers 3)⁶ oder im Schutz ihrer Bücher und Musen (*inter libros Pieridasque suas*, Vers 4)⁷ antreffen. In der Vision entfaltet der Brief sogleich konstruktiven Einfluss auf die Szenerie: Von nun an wird alles im Zeichen der erwarteten Botschaft stehen. Die Inszenierung des Briefes hat also eine emotive Funktion: Die Adressatin wird alles andere vernachlässigen (*cum te scierit venisse, relinquet*, Vers 5) und sich unverzüglich (*nec mora*) der Absicht des Briefes (*quid venias*) und der Frage nach der Befindlichkeit des *ego* zuwenden (*quidve, requiret, agam*, jeweils Vers 6).

Der Weg ist bereitet für den imposanten Auftritt des *ego* in den Versen 7–10, wo es sich im Spannungsfeld von äußerem Leid und innerem Schreibzwang verortet. Beinahe unmerklich wachsen im Anschluss die Perspektiven der 2. und 3. Person – hier die *littera*, dort *illa* (in epiphorischer Verkürzung von Perilla) – zu einem emphatischen *tu* zusammen. Die *littera* geht im Gebot der Versprachlichung (*dices*, Vers 7; *dic*, Vers 11) gleichsam auf und macht den Weg frei für die direkte Anrede der Adressatin.

Das in der Folge entwickelte Bedürfnis des *ego*, das *tu* zu rechtfertigen, kulminiert in der als poetologisches Manifest gestalteten Rückschau (Vers 15–26), in der sich das *ego* selbstbewusst als intellektueller Mentor und Stifter der Existenz des *tu* in Szene setzt. Aus dieser starken Position heraus problematisiert das Ich die möglicherweise abschreckende Wirkung seines Schicksals, um unmittelbar an die ästhetische Unbestechlichkeit der *puella* zu

⁵ Vgl. dazu Ricarda Müller, Ovids Briefe aus der Verbannung, AU 52 H. 5 (2009), 46–52, 46. – In trist. 1,1 befindet sich der *liber* in der vergleichbaren Ausgangssituation, als *servus* gegenüber seinem *dominus* Ovid Boten- bzw. Reisedienste verrichten und an Ovids Subjekt-Stelle treten zu müssen. Auch die Ähnlichkeit mit Horazens Epilog zum ersten Buch seiner Episteln ist längst gesehen; s. zu all dem Stephen Hinds, Booking the Return Trip: Ovid and Tristia 1, PCPhS n. s. 31 (1985), 13–32. – Spätere Autoren werden diese Tradition fortsetzen; cf. z. B. Mart. 1,70 (*vade salutatum pro me, liber: ire iuberis / ad Proculi nitidos, officiose lares*) und Stat. Silv. 4,4. – Zur singularischen Form *littera* für ‚Brief‘ vgl. Luck, Komm. ad loc. (o. Anm. 2).

⁶ Eine intertextuelle Allusion auf das Mutter-Tochter-Bild in Hesiods Erga (Vers 519f.).

⁷ Das Hendiadyoin *libros Pieridasque* bezieht sich auf Perillas eigene Werke.

appellieren (Vers 21–32). Die sich anschließende eindringliche *vanitas*-Skizze (Verse 33–44) ist auffällig formalisiert und didaktisch ausgerichtet; sie fungiert als populärphilosophisch gestützte Brücke zum grandiosen Finale der Tristie in den Versen 45–54, in denen sich die wahre Größe des *ego* im Leid der Vereinzelung zeigt. Das Gedicht gipfelt in einer *aeternitas*-Vision, die nicht nur an trist. 4, 10, sondern auch an das Ende der Metamorphosen erinnert.

Nach Vorstellung der Makrostruktur möchte ich nun zur Erörterung der zentralen im Gedicht verhandelten Aspekte übergehen.

1. Exil und Existenz

Exil und Existenz – diese beiden Größen sind bei der Deutung der Ovidischen Exilpoesie kaum voneinander zu trennen. Dass eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den zahllosen Spekulationen über die Authentizität des Ovidischen Exils als müßig anzusehen ist, ist hinlänglich bekannt: Wir wollen, im Sinne Jo-Marie Claassens, das Exil als „poetische Situation“⁸ ernstnehmen.

An dieser poetisch disponierten Exilsituation muss zunächst der Aspekt der generischen Kontinuität hervorgehoben werden. Längst ist gesehen worden, dass die Exildichtung keinen wirklichen Bruch mit dem literarischen Schaffen der Vergangenheit dokumentiert, sondern die Elegik früherer Zeit unter gewandelten Bedingungen fortschreibt;⁹ das Exil kann als verkehrte elegische Welt verstanden werden,¹⁰ nicht zuletzt deshalb, weil auch hier noch werbende Dichtung entsteht – mit dem Unterschied, dass nun nicht mehr um die elegisch imaginierte Geliebte, sondern um die Gunst des *princeps* sowie um Freunde und Unterstützer geworben wird. Der *exclusus amator* hat sich zum *exclusus* oder *relegatus poeta* gewandelt.¹¹

Schon der flüchtige Blick auf generische Struktur und Thematik lehrt, dass Kontinuität für die Verbannungssituation als solche bestimmend ist. In seiner Exildichtung imaginiert Ovid die persönliche Katastrophe seines elegischen Ichs, indem er eine von totaler Isolation geprägte mythische Welt

⁸ Jo-Marie Claassens, *Ovid Revisited. The Poet in Exile*, London 2008, 1–4 (Grundlegung der poetischen Situation). Vgl. auch dies., *Ovid's Poems from Exile. The Creation of a Myth and the Triumph of Poetry*, *A&A* 34 (1988), 158–169, sowie Gianpiero Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, *MD* 2 (1979), 101–136.

⁹ So z. B. Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002, 283f.

¹⁰ Holzberg (o. Anm. 3), 181.

¹¹ Vgl. Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* of Ovid*, Brüssel 1980, 70, und Holzberg (o. Anm. 3), 182.

entwirft;¹² diese zeichnet sich nicht nur durch die Aktualisierung der räumlichen Distanz, sondern vor allem durch die Aufhebung zeitlicher Fluktuation aus. Die Tristien vor allem sind es, die den Eindruck des „time at a standstill“ erwecken.¹³ In trist. 3, 7 kommt dieser Effekt, der die für die augusteische Dichtung typische „dialettica presente-passato“ verifiziert und durch das Medium des Briefes forciert wird, konkret durch die häufigen Tempuswechsel (vor allem von Perfekt, Präsens und Futur) zur Geltung.¹⁴ Die im Gedicht entfaltete und über seinen engeren Gehalt hinausweisende Bewegung ist zunächst rückwärts gewandt und vom Streben des *ego* nach Identität mit sich selbst gekennzeichnet: In diesem Sinne sind auch die zentral positionierten *re*-Komposita (z. B. *reverti*, Vers 9; *remanent*, Vers 19; *remove*, Vers 31; *redi*, Vers 32) zu deuten. Auch die Topik der Plötzlichkeit (*subito perarata*, Vers 1; *Irus et est subito, qui modo Croesus erat*; Vers 42)¹⁵ evoziert die Möglichkeit, die orientierende Kraft zeitlicher Ordnungen auszusetzen.

Diese Strategie erlaubt Ovid, so Claassen, die Konstruktion seines persönlichen myth of exile;¹⁶ darunter ist die poetische Mythifikation der Verbannung zu verstehen, die ihre eigene, absolute Wahrheit generiert:

„The myth of exile must be accepted in its entirety as absolutely true in its depiction of the fluctuations of attitude of a suffering individual in an existential crisis, which was precipitated by the reaction of powerful totalitarianism to the former freedom of this individual’s irreverent spirit. The ability of that essentially playful spirit to come to terms with oppression and sublimate suffering is the ‚lasting truth‘ conveyed.“¹⁷

¹² Vgl. dazu Claassen (o. Anm. 8), 8–10.

¹³ So Hinds (o. Anm. 5), 213 (Hinds differenziert dabei zwischen dem persönlich empfundenen Zeitstillstand und der fortschreitenden allgemeinen, überindividuellen Gesellschaftszeit).

¹⁴ Vgl. dazu (mit besonderem Augenmerk auf Ovids Exildichtung) Mario Labate, *Tempo delle origini e tempo della storia in Ovidio*, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne. Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, Heidelberg 2005, 177–201, 177 (daher auch die Formulierung); vgl. auch Id., *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, MD 18 (1987), 91–129. Zur besonderen Konfiguration der Zeit in ovidischer Briefliteratur s. Gianpiero Rosati, *Dinamiche temporali nelle Heroides*, in: Schwindt 2005, 159–175.

¹⁵ Zu Vers 1: Das Partizip *perarata* lässt an Wachstafelchen denken, in die Wörter eingraviert wären: Der Kontrast von Plötzlichkeit (des Schreibens) und Dauer (des Geschriebenen) tritt so besonders deutlich hervor. – Zu Vers 42: Dem begüterten Lyderkönig Krösus wird mit Irus ein Bettler gegenübergestellt, den Odysseus im 18. Buch der Odyssee im Faustkampf besiegt.

¹⁶ Claassen (o. Anm. 8), 10.

¹⁷ Ebd. (Markierung von M.-J.C.).

Der Eindruck der Geschlossenheit dieses persönlichen Mythos kommt primär durch die Selbst-Stilisierung zum epischen Helden zustande, die Ovid sein exiliertes Ich vollziehen lässt¹⁸ (und durch die es als eine Art elegischer Odysseus erscheint.¹⁹ Hier, im Exil, verkörpern die „Barbaren am Schwarzen Meer die Welt des Heldenepos, in die der Elegiker als Verbannter nun doch noch hineingezogen wird“²⁰). Ovid erzielt diese Effekte im Medium der kritischen Distanznahme: Nicht nur nutzt er konsequent die distanzierende, die Grenzen von Realität und Fiktion transzendierende Kraft der Sprache,²¹ er hält auch sein Umfeld auf Abstand, indem er die Fremdheit, Kälte und zerstörerische Potenz des Verbannungsortes betont, die schließlich zu seiner Selbst-Entfremdung beitrage. Den kreativen Aspekt seiner Selbst-Distanz freilich verschweigt er.

Eine Chiffre dieser Problematik ist der charakteristische Wechsel der *personae*, der einen unmittelbaren Zugang zum Dichter verunmöglicht. Vielmehr dienen ihm die isolierten Facetten seiner Person als ästhetische *materia*.²² Der gleichwohl erzielte Eindruck von Authentizität verdankt sich raffinierten, einer spezifischen Mittelbarkeitsästhetik geschuldeten Verfahren; neben der statischen Zeitstruktur sind hier vor allem die von Philip Hardie so apostrophierten „reality qualifications“ anzuführen,²³ bestimmte verallgemeinernd-konzessive Formeln, wie sie auch für unser Gedicht kennzeichnend sind (z. B. Vers 5: *quicquid aget*, Vers 9: *quamvis nocuere*, Vers 37: *cumque*). Auch die Verwendung einiger sachlogischer Partikeln und Konjunktionen wie *ergo* (Vers 19; Vers 31), *nam* (Vers 13) und *nempe* (Vers 41) dient scheinbar der Objektivierung, in Wahrheit aber der Annäherung der fiktionalen Rede an die Strukturen der Realität. Dieses nachdrückliche Bestreben bietet Grund genug, Elegie 3,7 als autobiographisches Gedicht zu deuten – autobiographisch im modernen Sinne des Wortes, insofern Ovid sein Selbst im Schreiben erfindet und dabei den Eindruck (s)einer einheitlichen dichterischen Existenz vermittelt – über die Grenzen von Fakten und Fiktionen,

¹⁸ Vgl. Holzberg (o. Anm. 3), 186.

¹⁹ Zum odysseushaften Charakter Ovids vgl. Ernst Doblhofer, *Exil und Emigration. Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt 1987 (= *Impulse der Forschung* 51), 276f.

²⁰ Holzberg (o. Anm. 3), 182.

²¹ Vgl. dazu Widu-Wolfgang Ehlers, *Poet und Exil. Zum Verständnis der Exildichtung Ovids*, A&A 34 (1988), 144–157, bes. 151f.

²² Dies die Beobachtung von Marion Giebel, *Ovid. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek b. Hamburg 1991, 116.

²³ Hardie (o. Anm. 9), 283f.

Orten und Zeiten hinweg.²⁴ Das Kennzeichen einer Autobiographie ist ja gerade darin zu sehen, dass trotz Ich-Fragmentierung und Maskerade der Eindruck der Geschlossenheit des eigenen Lebenskreislaufes erzeugt wird; jede Form von Nostalgie steht im Dienste der Reflexion auf die einzelnen Ereignisse des Lebens, deren Bedeutung für das *continuum* aufgezeigt wird.

Die existentielle Dimension der poetischen Lage des im Gedicht verhandelten Ich eröffnet sich dem Leser in Vers 7f.:

*vivere me dices, sed sic, ut vivere nolim,
nec mala tam longa nostra levata mora.*

Die *littera* wird zur Botin einer prägnanten Lebenssicht des Ich: Sie soll die Tatsache seiner bloßen Existenz vermitteln, mithin versprachlichen (*dicere*), die Lebens-Qualität aber in Abrede stellen. Das Dichtersubjekt will seinen Unwillen über ein qualitativ minderwertiges Dasein hypothetisch zum Ausdruck bringen: Hier scheint das Leben zur bloßen Form(el) erstarrt. Die Replik auf den in den Versen 7 und 8 zur Schau gestellten Lebensunwillen folgt erst am Schluss des Gedichts, der nicht nur die Koinzidenz von Kunst und Leben, sondern auch die Möglichkeit der Überwindung des Todes aufzeigt (eindrücklich in Vers 50: *me tamen extincto fama superstes erit* und Vers 54: *effuge venturos, qua potes, usque rogos*). Erst von dieser visionären Unsterblichkeitsskizze²⁵ aus betrachtet, gerinnt das Leben zur zeitlosen ästhetischen Seins-Form.²⁶

Die *vanitas*-Skizze der Verse 33–42, in denen das elegische Ich Perilla den untrüglichen Spiegel ihrer körperlich-materiellen Vergänglichkeit vorhält, darf auch in ihrer topischen Gestalt existenzphilosophisch gelesen werden; sie mündet in die Formel *nil non mortale tenemus* (Vers 43) und kann als anschauliches Gegenmodell zur im Gedichtganzen konzipierten poetischen Existenz gedeutet werden. Wer körperlichen Werten anhängt, darf die ontische Valenz der Vergänglichkeit kaum ernsthaft bezweifeln (vgl. die vergebliche Beschwerde gegen das *speculum mendax* in Vers 38); über die rein materielle Existenz kann, da sie dem Zufall unterworfen ist (*fortuna*, Vers 41), die in ästhetischer Hinsicht bereits depotenzierte Zeit verfügen (*longis ... annis*, Vers 33; *antiqua fronte senilis*, Vers 34).²⁷

²⁴ Zur Definition der Autobiographie als Selbstkonstruktion vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart - Weimar 2000, bes. 1–15 (dort auch weiterführende Literatur).

²⁵ S. dazu Matthew M. McGowan, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden et al. 2009, 166.

²⁶ Vgl. dazu Hardie (o. Anm. 9), 284.

²⁷ Vgl. damit auch die *vanitas*-Skizze in ars 2, 111ff.

In der Spannung von Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit verhandelt Ovid sein in den Sog äußerer Veränderungen geratenes poetisches Ich. Die Existenz-Form des *poeta* bleibt unberührt, nur die imaginären Bedingungen haben sich gewandelt. An die Stelle der Fülle des Lebens in Rom ist die Kargheit und Leere des Exils in Raum und Zeit getreten (Vers 45f.: *en ego, cum caream patria vobisque domoque, / raptaque sint, adimi quae potuere mihi*). Der Konflikt zwischen Mangel, Entzug und Isolation auf der einen, Vielfalt, Fülle und Gemeinschaft auf der anderen Seite markiert den existenziellen, nachgerade auto-biographischen Punkt in Ovids Exilwerk.

Die Suche nach einem vergleichbaren ‚existentiellen‘ Punkt autobiographischen Schreibens wird charakteristisch für die Moderne, etwa im Werk Maurice Blanchots. Blanchot begreift die „existentielle Erfahrung des Schriftstellers nicht im Modus der Fülle (als Selbstverwirklichung im Werk), sondern im Modus des Entzuges (als notwendigen Selbstverlust).“²⁸

Diesen Zusammenhang suggeriert schon Ovid in seinem Tristienwerk; auch er findet im Entzug zu sich selbst, ohne das Ideal der Fülle preiszugeben. Am eindringlichsten geht der dialektische Grundzug dieser Situation wohl aus der Vision des drohenden Velusts zumal der lateinischen Sprache hervor, der Überfremdungsangst also, wie Ovid sie in *trist. 5, 7, 57* entwirft: *vix subeunt ipsi verba Latina mihi*.²⁹ Die imaginierte Teil-Aphasie spiegelt die Verfung von individueller und sozialer ästhetischer Problematik.³⁰ Doch erweist sich Ovid noch im Phantasma des Sprachverlustes als sprachmächtig – ganz anders als Blanchot, der die Verschmelzung von Sprachfähigkeit und sprachlicher Ohnmacht vorauszusetzen scheint.³¹

Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen dem Einzelgänger-Ich Blanchots und dem isolierten elegischen *ego* Ovids liegt darin begründet, dass Blanchot insinuiert, der Schreibende müsse auch im Schreiben die Selbstdistanz bewahren, ja sich selbst geradezu „aus dem Blick ... verlier[en]“.³²

²⁸ So formuliert es Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a. M. 1998, 198.

²⁹ Vgl. dazu Ulrich Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim-Zürich-New York 2001, 188. Vgl. auch Müllers (o. Anm. 5,47) Kommentar zur Sprachfunktion in *trist. 5, 7, 57f.*: „Die Sprache wird zum Problem, wird ständig hinterfragt und auf ihre Tauglichkeit hin überprüft“.

³⁰ Vgl. dazu Benjamin Stevens, *per gestum res est significanda mihi: Ovid and Language in Exile*, in: *CPh* 104 (2009), 162–183, 164.

³¹ Diesen Eindruck erweckt Blanchot bes. in der Abhandlung „La Solitude essentielle“, in: Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris²1955, 7–28.

³² Formulierung von Bürger (o. Anm. 28), 200 (im Original beschreibt Blanchot diese Distanz folgendermaßen [M. B., o. Anm. 31, 17]): „Écrire, c’est briser le lien qui unit la parole à moi-même“.

Gerade durch seinen spezifischen Sprachgebrauch entziehe er sich der Gemeinschaft. Anders Ovid, der an der Möglichkeit der Teilhabe des Sichselbst-Schreibenden und am Ideal einer Gemeinschaft auch aus der Exilsituation heraus festzuhalten scheint; gleichwohl schwingt die Vorstellung der Gefahr einer Trennung von Ich und Gemeinschaft mit, die zu radikaler Vereinzelung führen könnte. Unter dieser Voraussetzung also schreibt auch Ovid „gegen die Bedrohung an, die aus seiner Vereinzelung entspringt“, auch er realisiert mit seiner Exilpoesie ein „Projekt der Selbstlegitimation.“³³ Diese Überlegungen leiten zur zweiten, für das vorliegende Gedicht zentralen Matrix der Selbstsorge Ovids über: dem sozialen Gefüge und der diesem zugrundeliegenden subjekttheoretischen Vorstellung.

2. Soziales Gefüge: Das Ich und die andere(n)

Ovid „braucht zum Überleben den Kontakt mit Freunden und Publikum“³⁴ – diese Einsicht kann ihren besonderen Stellenwert erst aus einer genaueren Analyse der sozialästhetischen Implikationen der Texte erhalten. Die einzelnen Koordinaten werden vor dem Hintergrund der gespannten Atmosphäre von Einsamkeit und sozialem Bindungswillen sichtbar. Die aus einem – freiwilligen oder erzwungenen – Bruch mit der Welt resultierende Einsamkeit („solitude“) des Schreibenden ist als zentrale Voraussetzung der Subjektconstitution im Allgemeinen, autobiographischen Schreibens im Besonderen anzusehen.³⁵ Da Ovid seine Isolation als Ergebnis einer fragwürdigen Zwangsmaßnahme darstellt, erschließt sich auch der konstruktive Sinn seiner Einsamkeit *ex negativo*, d. h. aus der Beschreibung des Mangels an sozialer Gemeinschaft. Insoweit sich Ovid über die Teilhabe am gesellschaftlichen Kollektiv in seinem Selbstverständnis definiert, ist sein Exil nicht nur als Separation von der Gesellschaft, sondern auch als Distanz vom eigenen Selbst zu begreifen.³⁶ Die auch in trist. 3, 7 apostrophierte Kapitale Rom (Vers 52) figuriert als ein idealer Kosmos sozialer Gemeinschaft, als deren substantiellen Teil sich der Dichter auch nach seinem Ausschluss betrachtet. Was die poetische Realität anbetrifft, so ist zwar an die Stelle der Präsenz in der Gesellschaft die Absenz im Exil getreten;³⁷ doch bemüht sich das poetische Ich als der abwesende Dichter um seine Resozialisierung durch den poeti-

³³ Bürger (o. Anm. 28), 225, bezeichnet dieses Telos des Schreibens zugleich als den „Ursprung der modernen Autobiographie“.

³⁴ Müller (o. Anm. 5), 50.

³⁵ Vgl. dazu Bürger (o. Anm. 28), 200.

³⁶ Vgl. dazu Hardie (o. Anm. 9), 326.

³⁷ Vgl. dazu Labate (o. Anm. 14), 105f.

schen Lebensentwurf. In diesem Sinne substituiert er die lebendige Kommunikation, indem er, auf der Grundlage der „Inversion vertrauter sozialer Kategorien“,³⁸ einen materiellen Ersatz schafft. In der poetischen Vision wird aus der Ausgrenzung eine Re-Integration.

Zum Gelingen dieses ästhetischen Verfahrens trägt zum einen die Erinnerung bei: In ihr gewinnen die einzelnen *personae* des Dichters als Teil des gesellschaftlichen Kollektivs Gestalt. Bücher und Adressaten erfüllen im ganzen Werk die Funktion von „reminders“, und schon die bloße Evokation der Namen seiner Freunde und Feinde – und seines eigenen Namens – verstärkt diesen Eindruck.³⁹ In der memorialen Perspektive werden die zeitlichen Grenzen überwunden, auch hier scheinen die Zeiten vor und nach der Exilierung zusammenzufallen. In *trist.* 3, 7 gelingt es Ovid in besonderer Weise, diese Aufhebung zeitlicher Differenzen in Form einer Retrospektive seines Wirkens zu veranschaulichen.

Gerade hier aber zeigt sich die poetologische Notwendigkeit des sozial-ästhetischen Netzwerkes: Erinnerung bedarf eines anderen, um ihre substanzielle Kraft zu entfalten. Der Erinnernde benötigt einen Ansprechpartner, einen Gewährsmann, der die Teilhabe des ausgegrenzten Ich an der Gemeinschaft bezeugen kann. Der *exclusus poeta* ist beständig auf der Suche nach Adressaten, die seine Bedeutung verbürgen; in *trist.* 3, 7 gestaltet sich diese prekäre Notwendigkeit als Verlangen nach kommunikativem Austausch mit eben jener unfasslichen Perilla. Perilla wird als strukturelle wie thematische Referenzfigur eingeführt und gerät damit in den Stand einer zentralen Institution. Sie figuriert als ‚Phantasie‘ des sich selbst schreibenden Dichtersubjekts. Die Dialektik zwischen dem einen und dem anderen entfaltet sich hier, zwischen Dichter-Ich und Perilla, als *Prosopopoiia*, als Ansprache eines schreibenden Subjekts an sein imaginäres Gegenüber. Zwischen Dichter-Subjekt und (an)geschriebenen Objekt besteht eine wechselseitige Abhängigkeit, die über bloße personale Zuschreibungen weit hinausgeht. Mit Perilla geht das Ich ein Verhältnis der Selbst-Deutung ein, wobei es, im Sinne Wilhelm Diltheys, „das eigene Selbst und dessen Beziehungen zur Welt sich verständlich macht“;⁴⁰ mit Perilla auch schließt der Dichter den unumstößlichen „autobiographischen Pakt“, dessen Mitwisser der Leser werden muss.⁴¹

³⁸ Formulierung von Stevens (o. Anm. 30), 162 („normal social categories are inverted“).

³⁹ Vgl. Ellen Oliensis, *Return to Sender. The Rhetoric of Nomina in Ovid's Tristia*, *Ramus* 26 (1997), 172–193. Oliensis diskutiert die Thesen von Nagle (o. Anm. 11).

⁴⁰ Wilhelm Dilthey, *Der Zusammenhang des Lebens*, in: Id., *Gesammelte Schriften VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, hrsg. v. Karlfried Gründer, Göttingen ¹1927, ²1958, 204.

⁴¹ Philippe Lejeune setzt für die „Autobiographie“ namentliche Identität zwischen Autor, Erzähler und Hauptfigur voraus. Der „autobiographische Pakt“ wird mit dem Leser ge-

Das Verhältnis zwischen dem Ich und dem Anderen in trist. 3,7 umfasst alle Facetten einer intersubjektiven Beziehung. Als Adressatin des nostalgischen, auf Anerkennung und sozialer Geltung bestehenden Briefes wird Perilla zur Projektionsfläche der dichterischen Erinnerung. In seiner Rückschau bezeichnet sich das Ich im Gedicht als Perillas *primus inventor* und Hodeget (Vers 15ff. *ego deduxi primus / primus id aspexi*), als ihren Vater (*pater*), Führer (*dux*) und Begleiter (*comes*, jeweils Vers 18), später (Vers 24) als ihren Kritiker (*iudex*) und Lehrer (*magister*): Mit Nachdruck führt er ihr vor Augen, dass *sie* recht eigentlich *ihm* ihre Existenz verdanke – nicht nur hatte er sich ihrer schon im Kindesalter angenommen und das weiche Material geformt (*teneris in virginis annis*, Vers 17), sondern sie auch vor der Gefahr bewahrt, Talent und Energie ungenutzt versiegen zu lassen (*ne vena periret*, Vers 16). So gemahnt das Ich Perilla implizit an ihre *Verpflichtung* ihm gegenüber. Beider Existenzen scheinen für die Dauer des Briefes untrennbar miteinander verwoben: Als Perillas *exemplum* ist das Ich zugleich positiv und negativ besetzt; es hat in der gemeinsamen gesellschaftlichen Vergangenheit eine fördernde, in der gegenwärtigen Situation der Ausgrenzung eine abschreckende Wirkung.⁴² Diesen destruktiven Effekt versucht das Ich zu überwinden, indem es die Angesprochene an seiner virtuellen Energie teilhaben lässt: Perilla soll durch sein Vorbild Mut schöpfen und von ihrer Angst ablassen (*pone, Perilla, metum*, Vers 29). Als einziges Zugeständnis an die faktuale Dimension der poetischen Krisis rät das *ego* der *puella* explizit vom Verfassen erotischer Elegien ab (*tantummodo femina nulla / neve vir a scriptis discat amare tuis*, Vers 29f.).

Mit der ‚Angst‘ ruft Ovid nicht nur einen – im Hinblick auf das Exil – phänomentypischen Affekt, sondern auch eine zentrale ästhetische Kategorie auf: Angst erscheint als konstitutiv für die Situation des schreibenden Subjekts (nicht nur eines faktisch oder imaginär exilierten). „J’ai peur, donc je vis“, formuliert Roland Barthes in Verkehrung des berühmten philosophischen Diktums René Descartes’,⁴³ und nach Martin Heidegger liegt „[A]llein in der Angst [...] die Möglichkeit eines ausgezeichneten [Welt-]Erschließens, weil sie vereinzelt. Diese Vereinzelung holt das

geschlossen, insofern dieser zu referentiellen Deutungen ermächtigt wird (P. L., Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer-Dieter Horning, Frankfurt a. M. 1994 [frz. Orig.: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975]).

⁴² Es kann als besondere Pointe gelten, dass Ovid auch sein literarisches Schaffen in soziologischen Termini beschreibt: Die Formulierung *ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque* (Vers 47) verweist auf den umfassend referentiellen Zug des Ovidischen Schreibens.

⁴³ So Barthes, in: *Prétexte: Roland Barthes*, in: Id., *Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, 389.

Dasein aus seinem Verfallen zurück ...;⁴⁴ das „Angst-Ich“ und das „weltgestaltende[s] Ich“ gehören zusammen und konstituieren das schreibende Subjekt.⁴⁵

Ovid nun gelingt es, solche Vereinzelnungsangst, wiewohl er sich ihren punktuell-inspirierenden Effekt zunutze macht, zu entschärfen: Mit *vereor* (Vers 21f.) schreibt sich das *ego* im Gedicht zwar zunächst den Affekt selbst zu, doch überträgt es ihn sogleich auf das *Andere*, seine Adressatin Perilla: Das Objekt der Angst ist nicht er selbst angesichts seiner ausweglosen Lage, sondern der bloße Effekt, der sich von seinem Unglück auf Perilla übertragen könnte (*meos casus*, Vers 22). Dieser könnte zur Vernichtung der ästhetischen Existenz der Perilla führen, konkretisiert in einem *pectus iners*, in sinnloser *desidia* und einem ungünstigen Ritardando (Vers 21f. bzw. 31).⁴⁶ Die Perpetuierung der Angst also gilt es zu vermeiden; deswegen soll Perilla die einmal empfundene Furcht denn auch wieder ablegen (Vers 29f.). Auch der Dichter selbst versagt sich im Nachhinein das Gefühl persönlicher Verletzung (*quia me laesere libelli*, Vers 27), da dieses nur den im Diesseits einer scharf konturierten Realität verhafteten Existenzen wirkliches Leid zufügen kann: Das schockartige Moment der Zusammenschau von Jetzt und Ehedem, das sich in anderen Werken Ovids – etwa den *Fasti* – diagnostizieren lässt,⁴⁷ weicht hier einer nüchternen, objektivierenden Betrachtungsweise. Durch die Verkehrung der Verhältnisse im sozialen Netzwerk schwingt sich das Ich im Gedicht zum souveränen Gestalter seiner Existenz im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft auf.

Im Zentrum der Betrachtung steht die literarische resp. literarkritische Beziehungsebene der Freundschaft zwischen dem *poeta* und der *puella* Perilla, die sich den Anschein von Äquivalenz gibt: *dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam* (Vers 26).⁴⁸ Schreiber und Adressatin scheinen über kompatible ästhetische Ideale zu verfügen: Perilla war ihm gelehrte und leidenschaftliche Gesprächspartnerin, mithin *puella doct(issim)a* (Vers 31); sie bevorzugt moderne, unkonventionelle gegenüber der traditionellen Dich-

⁴⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁵1979, 187 (§ 40).

⁴⁵ Vgl. dazu Bürger (o. Anm. 28), 221 (dort auch die Formulierungen).

⁴⁶ Der Iterativ in *cessares* (Vers 26) deutet an, dass diese Nachlässigkeit auch zum Dauerzustand werden kann.

⁴⁷ Diese Beobachtung stammt von Jürgen Paul Schwindt, *Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung*, in: Id. (Hg.) 2005 (o. Anm. 14), 1–18, 11.

⁴⁸ Zum reziprok angelegten Rollenspiel vgl. den Beitrag von Judith Hallett und Jacqueline Fabre-Serris (liegt mir in Form eines Vortragspapiers unter dem Titel ‚AE 1928.73 [Epitaph of Petale Sulpicia] and Ovid, *Tristia* 3, 7: Gender, Class and Roman Women’s Poetry‘ vor).

tung (*doctaque non patrio carmina more canis*, Vers 12). In der Retrospektive des elegischen Ich nimmt Perilla den Platz einer Künstlerin von beachtlichem Talent (*rarae dotes*, Vers 14) ein, die in Hochform immerhin an den Rang Sapphos heranreichen könnte (Vers 20: *sola tuum vates Lesbia vincet opus*).⁴⁹ Mit dieser Würdigung setzt er sie in den Stand, die programmatische Botschaft seiner Elegie zu empfangen und weiterzugeben. Die Erinnerung des Ich bewegt sich nicht nur in zeitlichen, sondern auch in räumlichen Bahnen; der topographische Aspekt erhellt aus dem den Passus beschließenden Aufruf, sie solle in ihre *sacra* zurückkehren, sich also in die sichere, vom unästhetischen Außen geschützte, ja als heilig apostrophierte Atmosphäre des geschlossenen Raumes zurückziehen: *inque bonas artes et tua sacra redi* (Vers 32).⁵⁰ Die Topik räumlicher Inklusion korrespondiert der der Exklusion,⁵¹ die den *poeta* in seinem Exil umgibt; auf der Schwelle der beiden Vorstellungswelten können der Meister und seine gelehrige Schülerin, insofern sie als ein Mahnmal seiner Interessen figuriert, weiterhin ko-existieren.

3. *Cura sui*: Schreiben als Lebensform

In trist. 3, 7 entfaltet Ovid sein ambivalentes Verhältnis zur Ästhetik des Schreibens im Spannungsfeld von Ich und Welt. Als paradigmatisch für diese komplexe Ästhetik ist zunächst die zweideutige Beziehung des Dichters zu den Musen anzusehen: Wiewohl sie als Ursache seines Leidens apostrophiert werden, bleibt er ihnen verbunden (implizit, indem er weiter dichtet, und *expressis verbis* [Vers 9]: *et tamen ad Musas, quamvis nocuere, reverti*). Die Musen eröffnen den Blick auf die komplementären Pole der Inspiration und der Zerstörung: Diese Polarität ist symptomatisch für Ovids Exildichtung im Ganzen.⁵²

⁴⁹ Die Aussagekraft dieses Verses ist noch von den Spekulationen über den möglichen Einsatz eines neuen Gedichts in Vers 19 betroffen: Offenbar befand sich im Archetyp an dieser Stelle ein unkenntliches Distichon, das in den Abschriften entweder eine Lücke hinterließ, zur Interpolation eines neuen Distichons führte (*tunc quoque sed nostrum forsitan delevit amorem / tempus eram nimio iunctus amore tibi*) oder eben die Diagnose einer neu einsetzenden Elegie ergab (vgl. die Teubneriana von John Barrie Hall). – Die Allusion auf Lesbia dokumentiert einen topischen Zug: Es handelt sich um das denkbar höchste Kompliment, nicht etwa um einen Beleg dafür, dass Perilla Griechisch dichtete.

⁵⁰ Konkret ist wohl an Perillas Refugium *inter libros Pieridasque suas* (Vers 4) gedacht.

⁵¹ Das Gedicht kann durchaus als Versuch der Überwindung räumlicher Trennung gelesen werden: Vgl. Müller (o. Anm. 5), 46.

⁵² Vgl. z. B. Gerlinde Bretzigheimer, *Exul ludens*. Zur Rolle von *relegans* und *relegatus* in Ovids Tristien, *Gymnasium* 98 (1991), 39–76, 40f. (zum komplexen Verhältnis des dichtenden *ego* zu den Musen als *amicae* im Exil vgl. Gareth D. Williams, *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge 1994, 150–153). Zur Veranschaulichung

Schreiben erscheint unter dieser Voraussetzung als eine Art Zwang oder Droge; damit erfüllt die Schreibhandlung für Ovid genau die zwiespältige Funktion, die ihr von modernen („autobiographisch“ verfahrenen) Autoren wie Maurice Blanchot oder Roland Barthes beigemessen wird: Schreiben bietet die Möglichkeit der Genese und zugleich der Zerstörung von Subjektivität.⁵³

Um zum Abschluss meiner Analyse diese ambivalente Haltung des Dichters gegenüber seiner Berufung genauer zu beschreiben und ihre sozialästhetischen Implikationen zusammenfassend zu bewerten, möchte ich mich des Konzeptes der *cura sui* bedienen, das mit dem Namen Michel Foucaults Einzug vor allem in die Autobiographietheorie gefunden hat. In vergleichenden literarhistorischen Darstellungen, die den antiken Vorläufern der modernen Autobiographietheorie nachspüren, hat Ovids Methode allerdings kaum je Berücksichtigung erfahren.⁵⁴

Dabei drängt sich dieses Konzept für die Deutung der Ovidischen Exilpoetik geradezu auf. Zwar ist der selbsttherapeutische Effekt des Schreibens bei Ovid längst gesehen worden;⁵⁵ und doch bleibt zu fragen, ob sich die Beschreibung der Funktion des Dichtens mit dem Stichwort des Trostes oder der *requies curarum* zufrieden geben kann.⁵⁶ Eine Problematisierung der dezidiert ästhetischen Dimension in Ovids poetischem Entwurf seines exilierten Selbst scheint darin zu fehlen. Wenn Ovid mit seiner Exilpoesie eine *cura sui* betreibt, dann „Selbstsorge als ästhetische Reflexion“;⁵⁷ es geht ihm um eine „Ästhetik der Existenz“, in dem Sinne, wie Foucault sie für einige

mag ferner das an zentralen Stellen der Elegie pointiert gesetzte *tamen* dienen (Vers 9; 47; 50), das dokumentiert, wie der Dichter sein *ego* in Kontraposition zu seiner diffizilen Ausgangslage bringt, um deren sofortige Überwindung anzuzeigen.

⁵³ Vgl. dazu Bürger (o. Anm. 28), 190ff. bzw. 203ff.

⁵⁴ Vgl. dazu exemplarisch die Diskussion der Diskursanalyse bei Wagner-Egelhaaf (o. Anm. 24), 70–88.

⁵⁵ Ich verweise hier nur auf Wilfried Stroh, Tröstende Musen. Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten, ANRW II 31.4, hrsg. v. Wolfgang Haase, Berlin - New York 1981, 2638–2684.

⁵⁶ Zu den verschiedenen Trostfunktionen vgl. Doblhofer (o. Anm. 19), bes. 221–241 („Innere Emigration“) und 261–273 („Poetologischer und literarhistorischer Selbsttrost: Ovid“).

⁵⁷ Titel eines Aufsatzes zum Thema Autobiographie von Maria Moog-Grünwald (Selbstsorge als ästhetische Reflexion. Anmerkungen zur *Consolatio Philosophiae* des Boethius, in: Dies. [Hrsg.], Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge, Heidelberg 2004, 1–20).

exponierte philosophische Lebensformen der hellenistisch-römischen Antike postuliert hatte.⁵⁸

Die ästhetische Zustandsbeschreibung ist vordergründig ethischen und politischen Ordnungsprinzipien verpflichtet. Die Indifferenz gegenüber solchen Prinzipien wird allerdings als Kennzeichen moderner (autobiographischer) Ästhetik angesehen. Frühestens in der Spätantike, so die moderne autobiographietheoretische Konstruktion, gewinne die Ästhetik aufgrund des Verlusts eines allumfassenden *ordo* an Bedeutung; vor dieser als Umbruch gedeuteten Phase seien alle Selbst-Entwürfe mehr oder weniger kosmologischen Vorstellungen verhaftet.

Es hat in der Tat zunächst den Anschein, als ob auch Ovid sich in ein vorgegebenes, ethischen Maßstäben verpflichtetes Ordnungssystem integrierte: Diesen Eindruck erweckt jedenfalls der hohe Stellenwert der sozial-ästhetischen Komponente seiner persönlichen Selbstsorge, der sich an seiner Stilisierung der Vergangenheit zeigt. Auch die finale Referenz seiner literarästhetischen Prognosen in trist. 3, 7 auf das siegreiche Rom lässt darauf schließen.

Größe und Unabhängigkeit jedoch des sich erinnernden, sich sozial konstituierenden *ego* werden erst am Gedichtende deutlich sichtbar, in der provokanten Einlassung, die an die eindrucksvolle Vision am Schluss der *Metamorphosen* denken lässt (Vers 47 – 52):⁵⁹

*ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque;
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.
Quilibet hanc saevo vitam mihi finiat ense,
me tamen extincto fama superstes erit,
dumque suis victrix omnem de montibus orbem⁶⁰
prospiciet domitum Martia Roma, legar.*

⁵⁸ Formulierung und Kritik bei Maria Moog-Grünwald in der Vorbemerkung zu dem eben zitierten Band (o. Anm. 57), VII–XV, IX.

⁵⁹ Met. 15, 871 – Ende: *iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam.* – Dass die Dichtung des verbannten Ovid auch eine spezifische Fortschreibung seines unvollendeten Hauptwerkes darstellt, ist längst gesehen: Vgl. u. a. Hinds (o. Anm. 5), 20–27, u. Holzberg (o. Anm. 3), 188; 192; 202 u. a.

⁶⁰ Ich schließe mich Owen (und Halls Teubneriana) an und belasse *omnem* im Text: Das besser bezeugte, auf den Blickwinkel des Betrachters (*Roma*) weisende *septem* (*de montibus*) scheint mir den universalen Anspruch etwas weniger deutlich zu artikulieren als das auf die Welt (*orbem*) bezogene *omnem*.

Das elegische Ich setzt sich ins Verhältnis zum gesellschaftlichen Machtapparat: In der zeiträumlichen Perspektivierung werden seine unsterbliche persönliche *fama* und die Weltherrschaft Roms wie selbstverständlich aufeinander bezogen. Wie schon am Ende der Metamorphosen das *nomen indelebile*,⁶¹ ist auch hier die *fama superstes* als Synekdoche eines elegischen Ich konzipiert. Aus dem programmatischen *legar* (Met. 15, 878 / trist. 3, 7, 52) geht hervor, dass der Dichter in seinem Text die endgültige Existenzform gefunden hat: Zerstörung und Genese von Subjektivität finden im Text zu ihrem ästhetischen Ausgleich.

In trist. 3, 7 nun erhellt die ovidische Kühnheit allerdings erst aus der Pointe, dass es sich um die selbstbewusste Vision eines Exilierten handelt. Trat das starke *ego* des Metamorphosen-Finales noch als unmittelbarer Teil des Systems auf, so wird das Ich der Trauerelegie in seiner distanzierten Position gegenüber der politisch determinierten Lebenswelt verharren: Es ist nun ein anderes poetisches Ich, das nach Unsterblichkeit trachtet. Dieses schafft sich die Bedingungen der Möglichkeit eines Machtdiskurses; in eine direkte Frage gewandelt: Wer ist mächtiger, Rom oder der Dichter? Diese Frage muss hier in die Modi zeitlicher Konkurrenz überführt werden: Wer also wird länger, ja dauerhaft existieren? Eine mögliche Antwort auf diese Frage bietet Vers 51; sie gibt sich im temporal-bedingenden *dum* zu erkennen: „Solange das Rom des Mars von seinen Hügeln siegreich weithin blickt auf die ganze Welt, die es bezwungen hat, wird man mich lesen.“ Fassen wir hier einen Hinweis auf die Vergänglichkeit der *Roma aeterna*? Die in den Metamorphosen noch zeitlich (*perque omnia saecula*, 15, 878) und räumlich (*quaque*, 15, 877) entfaltete Bestands-Garantie hat sich in trist. 3, 7 jedenfalls zu einer spezifisch zeitlichen Bedingung verschoben, die die Position des Dichters zu begünstigen scheint. Gestützt wird der Eindruck einer latenten Kritik durch die Attribute *victrix* und *domitum* (Vers 51/52), die, insoweit sie Bedingungen implizieren, den Makel ihrer zeitlichen Begrenzung immerhin mit sich führen.

Solange dieses Rom mit seinen repräsentativen Agenten (besonders Augustus) besteht, wird auch des Dichters Ruhm nicht vergehen; die Schöpfer der spezifischen Umstände, die das poetische *ego* in seine bedrohlich scheinende Lage gebracht haben, sind mit dieser Aussage in ein übersichtliches Koordinatensystem eingeordnet, und darauf kommt es hier an. Aus diesem Mikrokosmos gibt es kein Entrinnen, so wenig, wie der *princeps*

⁶¹ Zur neueren Rezeptionsgeschichte dieser prominenten Junktur s. Markus Janka, *Vivam, parsque mei multa superstes erit* (Ov. Am. 1, 15, 42). Wege der Ovidforschung in der *aetas Nasonis* seit 1968, in: Ders. - Ulrich Schmitzer - Helmut Seng (Hg.), *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*, Darmstadt 2007, 1–25, bes. 1ff.

gegen die Kunst überhaupt etwas auszurichten vermöchte: *Caesar in hoc potuit iuris habere nihil* – die deutliche Ansage aus Vers 48 zeigt an, dass das elegische Ich sich der politisch-historischen Welt überlegen weiß. Kunst und Politik sind intransigent; sie verkörpern autopoietische Systeme, die nicht einmal *operativ* geschlossen scheinen, sich also auch nicht orientierend aufeinander beziehen.

Das Abgründige dieses Gedichts ist also darin zu sehen, dass die ideelle Basis der poetischen Vision in Zweifel gezogen wird. Die Folie, auf der das Ich seine Transzendenzvision entwirft, Rom, ist im Fortgang des Gedichts von der *vanitas*-Beschwörung über die Macht-Fragmentierung brüchig geworden: Alles Irdisch-Materielle, *auch* politische Macht kann kontingent gedacht werden. Die in der augusteischen Dichtung zu beobachtende Neigung, Immanenz und Transzendenz ineinandergreifen zu lassen,⁶² zeigt sich hier, in Ovids Tristie 3, 7, in neuem Licht: Das Bedürfnis, die Transzendenzbestrebung referentiell zu verfugen, wird konterkariert, indem die Hinfälligkeit der Immanenz-Koordinaten angedeutet und die Indifferenz des betrachtenden Ich ihnen gegenüber manifest wird. Wo also die innersystemische Stabilität nicht nur gefährdet ist, sondern überhaupt keine Rolle mehr spielt, muss das Ich diese auch nicht (mehr) überschreiten wollen.

4. Nachbetrachtung

Der Schlussakkord von trist. 3, 7 bietet mehr als eine selbstbewusste Prophezeiung,⁶³ mehr auch als eine „Unabhängigkeitserklärung des Dichters“;⁶⁴ es ist das Bekenntnis zu einer überzeitlichen ästhetischen Seinsweise, die, so war zu sehen, jede zerstörerische Einwirkung, ja sogar den Tod überdauert: *me tamen extincto fama superstes erit* (Vers 50). Als Autobiograph überschreibt der Dichter seine reelle Existenz ebenso wie sein physisches Ende, um schließlich auch seine Adressatin mit in diesen Prozess einzubeziehen: *tu quoque, quam studii maneat felicius usus, / effuge venturos, quā⁶⁵ potes, usque rogos!* (Vers 53f.). Indem Ovid in seinem poetologischen Entwurf zeitlich-dynamische Grenzen aufhebt, die Spezifität seiner Situation also überwindet, emanzipiert er seine Existenz von allen äußeren Umständen – und bleibt mit sich selbst *identisch*: Anders als durch die Deutung von Stephen Hinds suggeriert, fallen „breakdown of time“ und „breakdown of identity“ durchaus nicht in eins.⁶⁶

⁶² Zu den Begriffen und den einschlägigen Textpassagen s. Schwindt (o. Anm. 47), 2; 17f.

⁶³ Vgl. Holzberg (o. Anm. 3), 202.

⁶⁴ Michael von Albrecht, *Ovid. Eine Einführung*, Stuttgart 2003 (Nachdr. 2009), 212.

⁶⁵ *qua* steht hier in der Bedeutung von *quatenus* (vgl. Luck, *Komm. ad loc.*; o. Anm. 2).

⁶⁶ Stephen Hinds, *Dislocations of Ovidian Time*, in: Schwindt 2005 (o. Anm. 14), 203–230,

Die Stabilität der Dichtung gegenüber allem Säkularen sticht besonders vor der im Gedicht entfalteten, hyperbolischen *vanitas*-Thematik hervor, in der die Werte der Wirklichkeit für belanglos erklärt werden. Es ist die Dichtung, die zählt, oder vielmehr „the poet as book“.⁶⁷ Im dramatischen Verlauf von *trist. 3, 7* zeigt sich, wie Ovid die Dependenz von übergeordneten außer-ästhetischen Ordnungsprinzipien subversiv unterläuft. Deren Schemenhaftigkeit zeigt er dadurch auf, dass er sich (vor allem chronotopische) Ordnungsgefüge als *matrices* zur Veranschaulichung seiner poetologischen Programmatik dienstbar macht.

Ethische Aspekte sind funktional und sekundär: Sie sind Teil des bald ernsten, bald koketten Spiels um die Moral der *Ars amatoria* und ihres mit der *persona* des Gesellschaftsdichters bekleideten Verfassers. In dieser Hinsicht erfüllt die ovidische Exilpoesie die Bedingungen, die für autobiographische Texte *avant la lettre* kennzeichnend sind: Sie verleugnet ihren systematischen Grundkonflikt nicht, überführt aber alle von diesem herrührenden apologetischen Ansätze an den entscheidenden Stellen in starke ästhetische Bekenntnisse. Ovid präsentiert eine genuin „literarische[n] (Er)Findung des Selbst [...] in *aestheticis*.“⁶⁸ Seine Existenz gewinnt im Schreiben höchste Intensität; als besondere poetologische Botschaft von *trist. 3, 7* ist dabei anzusehen, dass Ovid nicht nur seine Rolle als einfallsreicher Organisator der eigenen *vita* reflektiert, sondern auch die Diskursfunktion seiner Autorschaft.⁶⁹ Indem er seinem Gedicht einen Macht- und Wertekonflikt einschreibt, an dessen Horizont er seine ästhetische Seinsform anzeigt, bleibt er nicht nur als ‚Text‘, sondern auch als weitblickender Moderator der Kommunikation über seine dichterische Existenz im Gedächtnis.⁷⁰

Melanie Möller
Seminar für Klassische Philologie
Marstallhof 2 – 4
69117 Heidelberg

205, analogisiert „(...) the breakdown of time and of identity in the nihilistic world of Ovid’s exile.“

⁶⁷ Formulierung von Hardie (o. Anm. 9), 297–300.

⁶⁸ Dies eine auf „autobiographisches Schreiben als Modus moderner Subjektconstitution“ bezogene Formulierung Moog-Grünewalds in der Vorbemerkung (o. Anm. 58), X.

⁶⁹ Im Sinne Michel Foucaults; vgl. dazu Wagner-Egelhaaf (o. Anm. 24), 70–82.

⁷⁰ Vgl. Hardie (o. Anm. 9), bes. 283–285. Auch in dieser Hinsicht erfüllt Ovid den Anspruch der Gattung ‚Autobiographie‘ als einer Handlung, die Kommunikationsprozesse auslösen soll.