

Latein Kreativ, Bd. II: Ovid, *Ars amatoria* und *Remedia amoris*

Veränderungen der **3. Auflage** (2020) [ISBN 978-3-938952-37-5]
gegenüber der 2. Auflage (2012) [ISBN 978-3-938952-06-1]

Die Modernisierung des Bandes wurde behutsam vorgenommen, so dass der **Lehrerkommentar** weiterhin verwendbar ist, auch wenn einige Bilder ausgetauscht wurden und die Arbeitsaufträge teilweise umformuliert wurden. Bis zum Erscheinen einer adaptierten Neuauflage ist die bisherige Auflage des Lehrerkommentars von 25 € auf 20 € verbilligt.

- Neu ist die Markierung der im Sublinea-Kommentar angegebenen Vokabeln im Text (durch einen Unterstrich).
- Optisch ansprechender wurde die Übersichtskarte zum Mittelmeerraum (im hinteren Einband) gestaltet.
- Durch Ergänzungen verschieben sich die Seitenzahlen a) **ab S. 54 um 2 Seiten**, b) **ab S. 95 um 4 Seiten!**
- Die Seiten 13-123 wurden umgestellt und erweitert, so dass sich die Seitenzahlen **ab S. 124 um jeweils 5 Seiten** verschieben. Neue Seitenanordnung: 113 [110], 114-115 [111-112], 116-117 [112-113], 118 [114], 119-120 [115-116], 121 [109], 122 [118], 123 [117]. – Durch weitere Ergänzungen verschieben sich die Seitenzahlen **ab S. 128 [früher 122] jeweils um 6 Seiten**, **ab S. 154 [früher 146] jeweils um 8 Seiten**.

I. Veränderungen bei den Texten und den Aufgabenstellungen

a) Ergänzt wurden die folgenden **Texte**:

- **S. 52-53**: „Achtung, Gefahr!“ (Der Händler bei der Freundin) [vorher im Anhang, S. 144 f.]
➤ **Ab hier verschieben sich die Seiten jeweils um 2 Seiten nach hinten!**
- S. 80 [78]: Verse 733-738 als lateinischer Text (statt Übersetzung)
- **S. 93-94**: Schminktechnik in der Antike und *Medicamina faciei* [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
➤ **Ab hier verschieben sich die Seiten jeweils um 4 Seiten nach hinten!**
- S. 114: Verse 23-30 als lateinischer Text (statt in Übersetzung)

b) Umformuliert, ergänzt oder weggelassen wurden die folgenden **Aufgabenstellungen**:

- S. 23: Die Aufgabe im blauen Kästchen entspricht der früheren Aufgabe 2.
- S. 35: Aufgaben 3 (Zuordnung von Textstellen zum Bild; LK S. 61 f.) und 6 (Vergleich mit der Schilderung des Livius; LK S. 66 f.) entfallen
- S. 47: Aufgabe 2b wurde ergänzt [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 53-54 [144-145]: Lösungen im LK S. 235-238
- S. 59 [57]: erstes Beispiel entfällt
- S. 60 [58]: Aufgabe 1 ist neu [vgl. den Lösungsvorschlag unten]; Aufgabe 2 entspricht der früheren Aufgabe 1b; Aufgabe 3 entspricht der früheren Aufgabe 2.
- S. 64 [62]: Aufgabe 6 entspricht den früheren Aufgaben 6 und 7.
- S. 68 [66]: Bilddeutung [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 72 [70]: Aufgabe 4 entfällt.
- S. 77 [75]: Aufgabe 5 entfällt.
- S. 80 [79]: Aufgabe 2 gehörte vorher zu Aufgabe 1.
- S. 81 [79]: Wege der Forschung (mit ergänzendem Tibulltext)
- S. 83 [81]: Entfall der kreativen Aufgaben [s. unten]; neu: Übersetzungsaufgabe [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 85 [83]: Aufgabe 4 entfällt.
- S. 89 [87]: Die frühere Aufgabe 2 entfällt. Aufgabe 2 entspricht der früheren Aufgabe 3; Aufgabe 3 ist neu [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 98 [94]: Aufgabe 4 ist neu (vgl. TB S. 150) [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 108 [104]: Aufgabe 2 ist umformuliert worden. [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 111 [107]: Aufgabe 1 entspricht der früheren Aufgabe 2; Aufgabe 2 entspricht der früheren Aufgabe 1a.
- S. 113 [110]: Aufgabe 3 ist umformuliert worden. [vgl. den Lösungsvorschlag unten]
- S. 114 [112]: Aufgabe 1 entspricht der früheren Aufgabe 2, Aufgabe 2 der früheren Aufgabe 4, Aufgabe 4 der früheren Aufgabe 5

- S. 117 [113]: Die vier Aufgaben sind neu. [\[vgl. den Lösungsvorschlag unten\]](#)
- S. 125 [120]: Ausgabe 1 entspricht der früheren Aufgabe 2, Aufgabe 2 der früheren Aufgabe 3, Aufgabe 3 der früheren Aufgabe 4.
- S. 142 [136]: Die Aufgabe 5 ist neu. [\[vgl. den Lösungsvorschlag unten\]](#)

I. Veränderungen in der Bebilderung

a) Ersetzt wurden die folgenden **Bilder** (zumeist durch ähnliche, aber optisch oder inhaltlich bessere Bilder):
 [In den eckigen Klammern werden die bisherigen Seitenzahlen angegeben (Änderungen ab S. 52).]

- S. 9: Forum Romanum
- S. 24: Eingangsbild zu Buch I (Cupido, von Tigerinnen gezogen)
- S. 25: Cheiron und Achill
- S. 26: Die Muse Erato
- S. 28: zwei weibliche Mumienportraits
- S. 32: Pompeianische Kulissenarchitektur
- S. 34: Raub der Sabinerinnen
- S. 39: Anmachspruch „Ciao bella ...“ (statt Cupido mit Bogen)
- S. 54 [52]: Römische Damen beim Gastmahl (statt Godward, Souvenir) [Achtung: neue Überschrift!]
- S. 60 [58]: Eingangsbild zu Buch II (Cupido, von Schmetterlingen gezogen)
- S. 68 [66]: Canova, Die drei Grazien tanzen vor Mars (statt Rottenhammer, Venus und Mars)
- S. 78 [76]: Venus pudica
- S. 83 [81]: Cave Amorem (statt Amor mit Bogen)
- S. 84 [82]: Eingangsbild zu Buch III (Cupido, von Hirschen gezogen)
- S. 88 [86]: weibliches Mumienportrait
- S. 89 [87]: Houasse, Bacchanal (statt van Baalen, Bacchanal)
- S. 92 [90]: römische Frauenbüsten, Haarmode
- S. 95 [91]: Frau mit Parfümfläschchen (statt Mumienportrait)
- S. 96 [92]: Morgentoilette einer Römerin (statt Mumienportrait und pompej. Fresko)
- S. 102 [98]: drei Symbolbilder (statt Fresko der Venus als Anglerin)
- S. 103 [99]: Zeichnung eines jungen Mannes (statt Mumienportraits)
- S. 104 [100]: Bild einer jungen Frau (statt Mumienportrait)
- S. 105 [101]: Bild „Aphodites Tränen“ (statt Mumienportrait)
- S. 108 [104]: Clifford, Cupidos Werkstatt (statt pompejanischem Fresko)
- S. 109 [105]: Vien, Amor flieht aus Gefangenschaft (statt Vien, Amor-Verkäuferin)
- S. 111 [107]: Herz-Hände-Symbol (statt Wandmalerei)
- S. 112 [108]: Eingangsbild zu den Remedia amoris – Triumphzug des Cupido (statt Maestri, Ewigkeit)
- S. 118 [114]: Meynier, Apollo und Urania (statt Fresko: Apollo)
- S. 124 [119]: Schild Zensur (statt Fresken zum Theaterwesen)
- S. 126 [121]: Apollo Belvedere (statt Fresko: Apollo)
- S. 131 [125]: Venus pudica
- S. 137 [131]: Wouters, Venus und Cupido (statt van der Werff)
- S. 138 [132]: Cupido (statt Statue: Cupido am Trafalgar-Square)
- S. 157 [149]: Allegorie der Venus verticordia (statt Garten der Liebe)

b) Ergänzt wurden die **Bilder** auf Seite:

- 56: Mann in lässiger Pose (zum Text: „Ist Liebeswerbung Männersache?“)
- 75: Urmensch (zum Text: „Liebe in der Vorzeit“)
- 96: Etruskischer Handspiegel
- S. 114: Herz – make love, not war
- S. 117: Symbolbild – Liebesgefängenschaft
- S. 119: Symbolbild – Liebesschmerz
- S. 120: Cupido + Symbolbild – auftauendes Herz
- S. 122: Symbolbilder – Liebesschmerz
- S. 127: schlafender Cupido

- S. 128: Cupido auf einer Wolke
- S. 135: Gecko
- S. 137: Symbolbild – Herzschmerz
- S. 139: Symbolbild – Liebesvereinigung
- S. 148: debattierende Frösche
- S. 151: Symbolbilder – Liebe und Liebeseroberungen
- S. 153: Cupido als Liebes-Terrorist

I. Lösungsvorschläge zu den Änderungen

S. 24 [Bild]: Die Tigerinnen gehören als Symboltiere eigentlich zum Dionysoskult, wo sie die Wildheit und Unzivilisiertheit des Weingottes und der ihm zu Ehren abgehaltenen orgiastischen Feiern symbolisieren. Der Wein enthemmt den Menschen und führt ihn quasi in einen ursprünglichen Naturzustand zurück.

Hier wird wohl die wilde Triebenergie des Eros/Cupido durch die beiden Wildkatzen symbolisiert. So wie der kleine Liebesgott Mühe hat, die Tiere zu bändigen und zu zügeln, wird auch der Liebeslehrer Ovid (nach dem Text des Proömiums) seine Schwierigkeiten mit dem wilden Zögling haben. Das Bild stellt also eine Analogie zum Text her.

S. 25 [Bild]: Im pompeianischen Fresko „Cheiron und Achill“ (abgebildet in der früheren Ausgabe) wird Achill gerade im Lyraspiel unterwiesen, Symbol der Kultur und der Harmonie (Zähmung des Wilden durch Kunst, wie es auch in den *Metamorphosen* thematisiert ist, etwa im Orpheus-Mythos oder in der Auseinandersetzung zwischen Midas und Apollo). Die Lyra steht symbolisch auch für die Literatur, die zu ihren Klängen vorgetragen wurde, somit auch für alles Schönegeistige und die Kultur insgesamt.

Der Bogen (als Jagdbogen, wie das erlegte Tier zeigt, aber auch als Kriegebogen) symbolisiert dagegen die Kriegskunst und den Kampf, die wiederum den wilden Urtrieben nahestehen. In dem Gedicht „*militat omnis amans*“ (Amores I 9, Textband S. 69) wird entsprechend die Nähe von Kriegsdienst und Liebesdienst thematisiert.

Lehrer (der weise Kentaur) und Schüler (der begabte Achill) sind hier in paralleler Haltung dargestellt. Cheiron führt die Nutzung des Bogens beispielhaft vor, während Achill aufmerksam beobachtet und die Bewegungen nachahmt.

S. 26 [Bild]: Die Muse der Liebesdichtung ist hier in melancholischer Stimmung dargestellt, vielleicht als Hinweis darauf, dass die Liebesdichtung – zumindest in ihrer elegischen Form – der Sehnsucht und dem Liebesschmerz entspringt. Der Lorbeerkranz (vgl. den Mythos von Apollo und Daphne) symbolisiert als Ruhmeskranz den dichterischen Erfolg, verweist aber auch auf den Gott Apollo als Gott der gehobenen Dichtung (Epos) und Anführer der Musen (gr. *Musagetes*). Wie Amor selbst trägt auch seine Muse Flügel (die Beschwingtheit der Liebe, Liebesgefühle), deren rote Farbe die aufflammenden Gefühle andeutet. Versunken in der Liebessehnsucht liegt die linke Hand der Muse auf einem Saiteninstrument (Lyra) und lässt vielleicht ein paar Töne anklingen.

S. 32 [Bild - LK S. 56]: Das Bild ist weitgehend mit dem früheren identisch, außer dass statt der Göttin Hekate eine Frauengestalt beim Opfer dargestellt ist. Der aufsteigende Rauch auf dem Altar zeigt, dass gerade ein Brandopfer stattfindet.

S. 34 [Bild - LK S. 61]: Auch das Bild von Sebastiano Ricci vermittelt eindringlich die Dramatik der Szene und die unterschiedlichen Reaktionen der Frauen, wie sie auch Ovid im Text beschreibt. Als Kulisse ist im Hintergrund das Pantheon zu sehen, rechts daneben der Anführer Romulus (mit rotem Umhang/Feldherrenmantel), hinter ihm Soldaten mit Standarten. Das noch unfertige Gebäude rechts weist auf die noch im Entstehen begriffene Stadt hin, das junge Rom. Vorne in der Mitte liegt ein auf den Boden gefallenes Tuch mit der mitgebrachten Verpflegung (Obst und Wasserkrug), das achtlos zertrampelt wird. Die Brutalität und die Übermacht der römischen Männer ist deutlich erkennbar.

S. 39 [Bild]: Der Satz „Ciao bella, come stai?“ (Hallo, Schöne/Hübsche/Süße, wie gehts?“) ist auch heute noch in Italien als „Anmachspruch“ gebräuchlich. Gerade der ungeübte Charmeur wird auf solche Standardsprüche zurückgreifen („Kennen wir uns nicht von irgendwoher?“). Man kann mit den Schülern überlegen, was heute bei uns für Begrüßungen verwendet werden (vgl. entsprechende Vorschläge im Internet) und warum gerade der erste Kontakt so schwer ist.

S. 52-53 [neue Seiten]: Die beiden neu eingefügten Seiten (früher im Anhang S. 144 f.) beinhalten eine der witzigsten Szenen aus der *Ars amatoria*. Ovid will vordergründig den noch unerfahrenen Liebesschüler vor materiellem Schaden bewahren, so dass er nicht unnötig gezwungen wird, Geld für die Geliebte (Kurtisane) auszugeben. Eigentlich aber schreibt Ovid ein Meisterstück psychologischer Darstellungskunst (vgl. auch TB S. 151). Es eignet sich besonders zu einer vertiefenden Interpretation, da der Text auch sprachlich-stilistisch und metrisch besonders ausgefeilt ist. Man spürt, wie sich der Händler („Hausierer“) und die Geliebte instinktiv spontan miteinander verbünden, um den anwesenden zahlungskräftigen Liebhaber entsprechend auszunehmen. Eigentlich hat er, so Ovid, von vornherein in einer solchen Situation keine Chance. Ovid gibt von daher auch keinen echten Ratschlag. Das Ganze ist mehr ein literarisches Spiel und ein Glanzstück psychologischer Darstellung.

Wohl aus dem Empfinden ohnmächtiger Wut heraus gesprochen wirken die Bezeichnungen für die Geliebte (*femina* → *domina* → *meretrix* [Vv. 419, 420 und 435]) wie eine Klimax, die zum Schluss in die Verallgemeinerung übergeht (~ „Alle Frauen sind ja nur geldgierige Dirnen!“).

Im Unterricht sollte vor allem herausgearbeitet werden, wie der Händler und die Frau taktisch geschickt vorgehen, um den Mann in die Kaufentscheidung mit einzubeziehen ... und dann auch gleich bezahlen zu lassen.

Die kommerzielle Verführungskunst des Händlers, der genau weiß, wie man Kunden zum Kauf anreizt (vgl. die Methoden heutiger Werbung) und die nicht weniger subtile Verführungskunst der Geliebten, die alle ihre Reize und alle Mittel der Überredung einsetzt, verstärken sich hier wechselseitig.

Die ganze Passage lässt sich szenisch oder in Standbildern nachspielen, wobei es darauf ankommt, zu begreifen, wer wo steht und wie die drei Beteiligten untereinander agieren. Der Mann, der sich eigentlich am liebsten herausgehalten hätte, sitzt auf einmal im Zentrum, die Waren vor sich ausgebreitet, konfrontiert mit den Erwartungen der Frau und des Händlers. Beide reden auf ihn ein und wollen ihn zum Kauf bewegen.

Unter den *merces* (V. 422) können verschiedene Dinge subsumiert sein: Schmuck, Stoffe, Kleider und Tücher, Käämme, Parfümfläschchen, Schminkutensilien etc.

Übersetzung:

- 419 Selbst wenn du stets auf der Hut bist – die Frau wird dich ausnehmen. Sie findet <immer>
einen Weg, wie sie einem Liebhaber, der sie begehrt, das Geld aus der Tasche zieht.
- 421 Locker gegürtet kommt ein Händler zur kaufwütigen Herrin,
und er breitet, während du dasitzt, seine Waren aus.
- 423 Du sollst sie dir nur anschauen, wird sie dich bitten, so dass du dir als Fachmann
vorkommst; dann küsst sie dich, dann bittet sie dich, dass du kaufst.
- 425 Damit werde sie sich – so schwört sie – viele Jahre lang begnügen,
jetzt aber brauche sie dies, es sei ein Sonderangebot, wird sie behaupten.
- 427 Gibst du dann vor, du habest kein Geld da, um zu bezahlen,
fordert sie einen Scheck; – dir tuts leid, dass du Schreiben gelernt hast.
- 429 Was ist, wenn sie durch einen falschen Geburtstagskuchen Geschenke
fordert und immer, wenn sie etwas braucht, Geburtstag hat?
- 431 Was, wenn sie Krokodilstränen vergießt über einen erlogenen Verlust,
so tut, als ob ihr ein kostbarer Stein vom Ohr gefallen wäre?
- 433 Um Vieles bitten sie, dass man es ihnen leihweise gibt, es zurückgeben wollen sie nicht.
Dein Geld ist weg und für deinen Schaden gibt's noch nicht mal ein Dankeschön.
- 435 Um die gottlosen Künste der Dirnen zu schildern,
würden mir zehn Münder mit zehn Zungen nicht reichen.

Beispiele für das Zusammenspiel von Versbau, Metrik und Stilmitteln können die folgenden Verse sein:

a) V. 423: **Quas illa, inspicias, | sapere ut videare, rogabit.**

[in Prosa: Rogabit, <ut> illas inspicias, ut sapere videaris.]

Das vorangestellte Objekt *quas* <*merces*> verdeutlicht die affektive Dringlichkeit des Hinweises und die Fixierung der Frau auf die Waren bzw. auf das Kaufen/Shoppen. – *Inspicias* (im iussiven Konjunktiv, verkürzt ohne einleitendes *ut*) lässt den Widerwillen des Mannes erkennen, den Waren Aufmerksamkeit zu widmen; von daher auch die noch vorsichtig formulierte Aufforderung: „Schau doch mal!“ – *Sapere, ut videare* verrät die psychologisch geschickte Taktik der Frau, die sich scheinbar (*videaris*) dem fachlich fundierteren Urteil des Mannes unterwirft. Gerade hier ließe sich die Taktik zu einer Gesprächsszene ausformen [„Schatz, ist das nicht schön? Steht mir das nicht gut?“ – „Na ja, das ist aber recht billige Qualität; das wird nicht lange halten!“ – „Dann sag du doch mal, welches dir gefällt! Du kennst dich da doch besser aus.“ ...]

Das endgestellte Prädikat *rogabit* (im allgemein voraussagenden Futur) umklammert zusammen mit dem davon abhängigen Konjunktiv *inspicias* das *sapere, ut videre* und macht durch die abbildende Wortstellung deutlich, wie die Frau den Mann nach allen Regeln der Kunst bezirzt. Noch wird die Bitte vorsichtig formuliert und fast schüchtern ans Ende des Satzes gestellt.

- b) V. 424: **Oscula deinde dabit;| deinde rogabit, emas.** Akk|Bkk|F | Gkk|Jkk|x
[in Prosa: Deinde <tibi> oscula dabit, deinde <te> rogabit, ut emas.]

Dass die Küsse nur taktisch eingesetzt werden (Verführungskunst), um die Kaufentscheidung herbeizuführen zeigt die Anfangs- und Endstellung von *oscula* und *emas*. – Die Anapher des *deinde* (hier jeweils zu einer langen Silbe verschliffen und so die drängende Eile imitierend) bzw. der Parallelismus von *deinde dabit* und *deinde rogabit* (mit echohaftem Wortspiel *dabit ... rogabit*) simuliert das wiederholte Drängen der Frau. – Die Personalpronomina fehlen hier (Ellipse) und verdeutlichen auf diese Weise, dass der eigene Wille des Mannes kaum zählt.

- c) V. 425: **Hoc fore contentam | multós iurabit in annos,**
[in Prosa: Se multos in annos hōc contentam fore iurabit.]

Das durch Voranstellung betonte (und durch die metrische Position hervorgehobene) *multós* lässt erkennen, wie übertrieben und illusorisch diese Versicherung letztlich ist. Schon bald wird es neue Waren geben, die die Frau zum Kauf reizen. Dass sie überhaupt schwört, zeigt eher die Unglaubhaftigkeit dieses Versprechens.

- d) V. 426: **nūnc opus esse sibi, | nūnc bene dicet emi.** Akk|Bkk|F | Gkk|Jkk|x
[in Prosa: <Id> sibi nunc opus esse, <id> nunc bene emi dicet.]

Die Anapher des *nunc* (jeweils als Auftakt der beiden Vershälften) lässt anklingen, wie die Frau immer wieder das gleiche Argument anbringt und durch Wiederholung zu verstärken sucht. Man kann dies wieder auf heutige Sprache übersetzen und szenisch ausformen, um zu verstehen, was gemeint ist: „Schatz, ich brauche das aber! ... Und es ist doch ein Sonderangebot. So billig bekommen wir das nie wieder! Das ist eine einmalige Gelegenheit!“. – Verstärkt wird das Drängen schon fast lautmalerisch durch die vielen kurzen Wörter und Silben. Hinzu kommt der Gleichlaut der Endsilben der beiden Vershälften (*sibi ... emi*), der durch das schrille „i“ einen fast nörgelnden oder quängelnden Ton annimmt.

Aufgabe 1: V. 419 (konzessiv: *auch wenn/selbst wenn*) – V. 431 (temporal: Was <tust du>, *wenn ...* / hier auch mit konditionalem Nebensinn: *falls sie ...*) – V. 436 (wieder konzessiv: *selbst wenn/auch wenn ...*)

Bild [S. 53]: Die Historienmalerei verdeutlicht eine mögliche Szenerie zum Text; sie orientiert sich archäologisch an den Funden in Pompeji (pompejanisches Rot als Wandfarbe, Wandmalereien, Brunnen im Innenhof, römisches Mobiliar). In der Eingangshalle des Hauses, hinter dem sich der Garten mit dem Peristyl öffnet, hat ein fahrender Teppichhändler („Hausierer“) seine Waren von den Damen des Hauses (*dominae*) ausgebreitet. Ein Kind/Sklave als Helfer hält einen weiteren Teppich bereit. In devoter Haltung erläutert der Händler (*institor*, V. 421) die Qualität der Ware und demonstriert die Musterung des Teppichs im einfallenden Licht. Beide Frauen zeigen durch ihre zugewandte Körperhaltung ihr Interesse, wobei die Gesten der Hände als ein diskutierendes Abwägen gedeutet werden können. Das Mienenspiel der vorderen Frau könnte aber auch auf eine Geste des Entzückens schließen lassen, die sich verbalisieren ließe (~ „Der ist ja wunderschön! Der würde gut in unser Schlafzimmer passen!“ etc.).

Man kann sich leicht vorstellen, dass der Mann (wie in Ovids Schilderung) auf dem Sitz säße (*te sedente*, V. 422) und die Frau ihn von hinten mit Argumenten und Schmeicheleien zu beeinflussen sucht.

S. 54 [Bild]: Ein Conloquium fand in der Regel im Triklinium statt, dem Speisesaal, der nach den typischen drei (im Halbkreis angeordneten) Lieben (gr. Kline) benannt war. Man lag zu zweit oder dritt jeweils auf einer Kline, deren durchPolster erhöhtes Ende in den Raum hineinragte. Natürlich konnte man auch zu mehreren auf einer Kline sitzen, um sich zu unterhalten. Üblich waren kleine Beistelltische, auf denen Essen und Trinken von Sklaven „serviert“ wurden. Die Speisenfolge reichte sprichwörtlich „*ab ovo usque ad mala*“ (Horaz, Sermon. I, 3, 6–7), vom Ei bis zu den Äpfeln. Der Reichtum im augusteischen Rom zeigt sich an den kostbaren Kleidern, den Frisuren und dem Schmuck der Damen, aber auch am kostbaren Trinkgeschirr (*pocula,-orum n.*) aus Glas oder – wie abgebildet – aus Alabaster.

S. 60 [Bild]: Das Eingangsbild zum Buch II zeigt mit den Schmetterlingen eine sanftere Symbolik (als die Tigerinnen zu Buch I). Der Schmetterling (gr. *Psyche*, Seele) mag an die beseelende Kraft der Liebe erinnern, die Flügel und der leichte Schwebflug des Schmetterlings an den Taumel der Liebesgefühle. Amor fährt hier in einem Muschelwagen, der an seine Mutter Venus erinnert (als „Aphrodite“ die „aus dem Meeresschaum geborene“ Göttin).

S. 60 [Aufgabe 1]: Es geht bei dieser Aufgabe darum, die metaphorische Sprache, die Ovid in Hinsicht auf die Liebe benutzt, bewusst zu machen. Schüler neigen in der Regel dazu, literarische Aussagen eher wörtlich zu nehmen und die „übertragene“ Bedeutung außer acht zu lassen.

Die Jagdmetapher „jemandem (als Beute) ins Netz gehen“ (V. 2) ist auch heute noch bekannt. Eine solche Jagdtechnik beruht auf der Geduld des Fallenstellers, aber auch seiner Kenntnis der Jagdgründe [vgl. Ars I 45, TB S. 28]. – Ein grüner **Palmzweig** als Siegeszeichen (V. 3) und als Friedenszeichen ist ein uraltes Symbol (Attribute der Nike/Viktoria-Statuen). Vor allem bei Prozessionen wurden siegreiche Feldherren von der Menge mit Palmzweigen bejubelt (darauf beruht auch die Symbolik des Einzugs Jesu in Jerusalem). Hier ist wohl konkret an eine Übergabe von Palmzweigen an den Dichter gedacht oder an Palmzweige, die man als Auszeichnung auf die Buchrolle legt. – Die Metapher der **Seefahrt** (V. 9) begleitet den gesamten Lehrgang und wird im TB immer wieder durch das pompejanische Graffito „Venusus“ hervorgehoben („der Liebreizende“, nach der Göttin Venus benannt). Der als Segelschiff dargestellten Liebesbotschaft mag eine ähnliche Metaphorik zugrunde liegen. „*Mediis .. in undis*“ bedeutet zum einen noch mitten auf See (noch gar nicht am Ziel angekommen, dem „Hafen der Ehe“ bzw. hier der Liebe; vgl. *longe ... portus abest*, V. 10), zum anderen aber wohl auch: in voller Fahrt, mit vollen Segeln, mit Energie. Ovid weist durch dieses Bild darauf hin, dass der Liebesschüler, der den ersten Teil des Lehrgangs absolviert hat, in seinem Liebeswerben nun noch energischer auftreten muss, um das angestrebte Ziel zu erreichen (ein Mädchen zu erobern und eine Beziehung zu festigen; vgl. die V. 11 f.). – Die Verse 17-20 beinhalten die Metaphorik, die der Gestalt des Liebesgottes zugrundeliegt: die Liebe hält es nicht lange an einem Ort, sie ist unstet, sie sucht nach immer neuen „Abenteuern“ (*pervagus vasto orbe*, V. 18); sie ist leichtfertig und leichtsinnig, verantwortungslos, aber auch verspielt und locker, wenig ernsthaft (*levis est*, V. 19); ihre Flügel sind ein Symbol ihrer Unstetigkeit und mangelnden Konstanz – erotische Liebesbeziehungen sind oft kurzfristig (*avolet*, V. 19); die Liebe ist maßlos und unersättlich, kann kaum gezügelt und vom Verstand kontrolliert werden (vgl. *modum imponere*, V. 20).

S. 68 [Bild]: Das metaphorische Bild stellt dem Kriegsgott, Symbol aller gewalttätigen Kräfte, die Göttin Venus und die Grazien, Symbole alles Liebreizenden und Feinsinnigen, entgegen. Der Kriegsgott ruht, entspannt auf einem Sessel mit Fußschemel sitzend, einen der kleinen Liebesgötter im Arm, er ist aber immer noch mit Helmbusch bewehrt und auch das rote Tuch des thronartigen Stuhles verweist auf sein übliches, blutiges Handwerk. Für eine kurze Zeit hält er eine Blumengirlande in den Händen und lässt sich vom Tanz der Göttinnen verzaubern und vereinnahmen. Der Tanz als beschwingte, zweckfreie Tätigkeit steht metaphorisch für alle die Tätigkeiten, die der Frieden ermöglicht.

Die Härten des Kriegsdienstes werden im Text in Analogie zum Kriegsdienst beschrieben, wie dies noch ausführlicher in Amores I 9 geschieht (TB S. 69).

S. 80 [Text]: Die Verse 733-738 sind nun im lat. Text (statt in Übersetzung) präsentiert.

- 733 Das Werk ist vollendet: Reicht mir die Siegespalme, dankbare Jugend,
und bringt mir Myrtenkränze für mein duftendes Haar.
- 735 Soviel bei den Danaërn **Podalirius** in der Heilkunst galt,
der Aeacide durch seine Schwerthand, aufgrund seiner Weisheit **Nestor**,
- 737 soviel **Calchas** bei der Eingeweideschau, **der Sohn des Telamon** im Kampf,
Automedon als Wagenlenker, so groß bin in der Liebe ich selbst.

Die Metapher der Palme als Siegeszeichen wird hier (in V. 733 f.) erneut aufgegriffen (vgl. TB S. 60). Im Text werden griechische Vorbilder als Meister in verschiedenen „Künsten“ (*artes*) genannt, denen Ovid sich selbstbewusst als Liebeskünstler gleichstellt (Vergleich *tantus ... , quantus ...*, V. 735-738). Der Begriff „ars“ in seinen verschiedenen Nuancen sollte an dieser Stelle noch einmal thematisiert werden (vgl. das Proömium zu Buch I und TB S. 150 → Übung zum Begriff *ars*). *Ars* meint hier das Können, das theoretische Wissen, praktisches Geschick, lange Übung (vgl. Ars I 29: *Usus opus movet hoc*) und Erfahrung umfasst, also die mit den Jahren erworbene Meisterschaft in einem bestimmten Bereich. Betreffend die Intertextualität zur Ilias siehe die Anmerkungen im LK S. 155 f.

- **Podalirius** und Machaon, beides Söhne des Heilgottes Asklepios, sind berühmte Ärzte (Chirurgen) in Homers Ilias.
- **Achill** galt als größter Kämpfer der Griechen [vgl. auch Ars I 11 ff., TB S. 25].
- **Nestor**, der König von Pylos auf der Westpeloponnes, galt als alt und besonders weise (Ratgeber der Könige).

- Der Seher **Kalchas** (lat. *augur* oder *vates*) war berühmt für seine Gabe der Weissagung aufgrund von Eingeweideschau (Hieroskopie oder Hieromantie, meist der Leber) und vor allem aufgrund der Beobachtung des Vogelflugs (lat. Auspizien, → *aves spectare*).
- Neben Achill galt **Ajax** als herausragender Kämpfer.
- **Automedon** war der besonders geschickte Wagenlenker des Achill [vgl. Ars I 8, TB S. 25].

Im Umgang mit Amor, als *amator* (V. 738), gilt es also, sowohl Geschicklichkeit (Automedon) als auch Ausdauer und Kampfkraft (Achill und Ajax) zu entwickeln. Dazu kommt noch geistige Fähigkeiten wie Weisheit (Nestor) und Voraussicht (Kalchas), aber auch die Gabe, mit Verwundungen und Schmerzen umzugehen (Podalirius). Der wahre Liebeskünstler muss also ein Allrounder sein; viele unterschiedliche Fähigkeiten werden ihm abverlangt!

S. 81 [Ergänzungstext im gelben Kasten]: Das Tibull-Zitat scheint wie eine direkte Vorlage zur Ovid-Stelle zu sein. Was Tibull für die Zukunft verheißt, eine Rolle als allgemein anerkannter Liebeslehrer in Rom, das beansprucht Ovid nun nach Abschluss seiner *Ars amatoria* (der ursprünglichen zwei Bücher für die Männer).

S. 82-83 [kreative Aufgaben]: Setzt die oben geschilderten Phasen einer Beziehung kreativ um (P.A. oder G.A.):

- Entwickelt eine Photostory [integriert dabei den Gott Amor] • Schreibt einen kurzen Liebesroman
- Dreht einen kurzen Lehrfilm über die Liebe • Entwerft eine Bildcollage oder zeichnet eine Karikaturenfolge
- Entwickelt Vertonungen (z.B. Hörspiel, Rap-Song, auch mit lateinischen Zitaten) • ... eigene kreative Ideen?

S. 83 [Aufgabe]: Lösung: a2 – b5 – c3 – d1 – e4

S. 89 [Bild oben]: Das Bacchanal von Houasse zeigt eine heitere, bukolische Szene im Zwielficht (Abenddämmerung?). Mänaden und Satyrn haben sich in einer gartenartigen, ländlichen Kulisse niedergelassen und geben sich dem Genuss des Weines hin. Rechts unten schenkt ein Satyr (Hörner in dem kurzen, wollartigen Haupthaar) einem kleinen Bacchanten aus einem Weinschlauch Wein in eine Trinkschale ein. Auch der alte Silen, auf der rechten Seite trunken an eine Wand gelehnt, lässt sich gerade ein Glas Wein nachschenken. Auf der linken Seite wird noch musiziert (auf der Doppelflöte, dem Aulos) und getanzt. Im Vordergrund liegt ein bocksbeiniger Satyr volltrunken am Boden, während eine Mänade im leuchtend roten Kleid ihm Weintrauben anbietet. Im Hintergrund ist wohl ein Monument für den (mit Fichtenzweigen bekränzten) Gott Pan zu sehen.

S. 89 [Aufgabe 3]: Vor allem wenn der Mensch glücklich ist, scheint es ihm, als ob die Zeit, die ja nie stillstehen kann und keinen Zustand erlaubt, ihm das kurze Glück neiden würde und alles daran setzen würde, es ihm zu entreißen. Könnte der Mensch die Zeit beliebig anhalten oder gar kontrollieren, so würde er sich in den glücklichen Momenten verlieren und die schmerzhaften Momente schnell hinter sich bringen. Wenn er aber die Zeit anhalten würde, so wüsste er nie, ob nicht noch glücklichere Momente folgen. Menschliches Empfinden wäre aber bei einem Anhalten der Zeit gleichsam wie gelähmt und würde seinen „Reiz“ verlieren.

S. 93 [die Kunst des Schminkens]: Es ist wohl eines der grundlegenden Ideale ovidischer Kunst, das er immer wieder betont: die Unauffälligkeit der künstlerischen Gestaltung. Dies betrifft seine eigene Kunst, die Dichtung, ebenso wie jede andere Form von „Kunst“. Kunst basiert auf Techniken, die man erlernt haben muss, aber sie besteht nicht darin. Sie besteht in dem Anschein absoluter Natürlichkeit, eine kunstvolle Kunstlosigkeit, eine Eleganz, deren Voraussetzungen unsichtbar und unbemerkt bleiben (*ars latet arte sua*, Met. X 252). Nach dem ovidischen Kunstideal (*ars dissimulata iuvat*) darf auch das geschminkte Gesicht nicht nach Schminke aussehen, nicht künstlich übergeschminkt, nicht getüncht. Die Schminke muss quasi natürlich wirken.

Man kann mit Schülerinnen und Schülern an dieser Stelle sehr gut über heutige Erscheinungen von Mode, Schönheitsoperationen, Kosmetik und Selbstdarstellung in Selfies sprechen. Interessant ist etymologisch auch der Begriff „*medicamina*“, den man mit „Wirkmittel“ übersetzen könnte und der den medizinischen ebenso wie den kosmetischen Bereich umfasst. Der Begriff „Kosmetik“ wiederum kommt von dem gr. Wort „*kosmos*“ (Ordnung, Wohlgestaltung, ~ Schönheit, Glanz).

Wie sehr schon antike Frauen auf Schönheit aus waren und welche Schönheitsmittel sie verwendeten, wird anhand der Abbildungen ersichtlich (vgl. auch die Bilder im TB S. 95 und 96).

S. 94 [neuer Text]: Unauffällige Kunst (*ars dissimulata*) ist jedoch nicht mit Einfallslosigkeit, Reizlosigkeit, mangelnder Eleganz (*simplicitas*) gleichzusetzen [vgl. TB S. 91].

Übersetzung:

- 1 Lernt, welche Gesichtspflege (Kosmetik) eure Schönheit noch verbessert / herausstreicht, ihr Mädchen, und wie ihr eure Interessen am besten durchsetzen könnt.
- 17 Aber eure Mütter haben ja schöne Töchter <geboren>: [~ Haben eure Mütter denn nicht schöne Töchter?] <dennoch> wollt ihr eure Körper mit golddurchwirkten Kleidern bedecken / ausstaffieren,
- 19 ihr wollt eure <von Salben> duftenden Haare mit verschiedenen Frisuren gestalten, Edelsteine sollen eure Hände auffällig machen.
- 21 Ihr tragt um euren Hals Schmuckketten aus orientalischen Steinen und behängt beide Ohren mit Gold, so viel sie nur tragen können.
- 23 Und das ist ja auch nicht verkehrt: Es soll euch daran gelegen sein, zu gefallen, wo ja in unserem Jahrhundert selbst die Männer auf ein gepflegtes Äußeres achten.
- 25 Weibliche Vorschriften machen sich eure Männer zu eigen und kaum bleibt der Braut noch etwas übrig, was sie an ihrem Mann verbessern könnte.
- 43 Vorrang soll für euch die Achtsamkeit für euer Verhalten haben, ihr Mädchen: ein Gesicht gefällt dann, wenn es ein einnehmendes Wesen ausstrahlt.

Aufgabe 1) Auch heute sagen wir: „Schönheit kommt von innen!“, hat also mehr mit der Ausstrahlung und dem Charakter zu tun (vgl. *morum*, V. 43) als mit der äußeren Erscheinung. Sicherlich war Ovid als Künstler auch ein ästhetischer Mensch, dem die gepflegte Lebensart seiner Zeit (*cultus*, V. 26, auch V. 3, 5 und 7) durchaus wichtig war. Dennoch mahnt er dazu, es nicht zu übertreiben und ein gesundes Maß einzuhalten (vgl. die antike *Mesotes*-Lehre).

Die Anapher des *vultis* (V. 18, 19 und 20) soll darauf hinweisen, wie unbedingt wichtig manchen Mädchen/Frauen (*puellae*, V. 1 und V. 17) die äußere Erscheinung ist. Hier bieten sich Ansätze zu einer intensiven Diskussion.

Dass Ovid seine eigene Zeit durchaus als modern angesehen hat und von der Vorzeit unterscheidet – eine Wertung, die wir heute, Menschen der „Moderne“, ähnlich vornehmen –, zeigt sich immer wieder (*saecula nostra*, V. 24; vgl. *ad mea tempora* im Proömium zu den *Metamorphosen*; vgl. auch TB S. 91!).

Aufgabe 2) *Cultus* und *ars* sind zwei Begriffe, die für Ovid in enger Beziehung stehen. Dies hängt mit seinem Verständnis von „*ars*“ zusammen (vgl. TB S. 150). Kunst verbessert das, was von Natur her schon schön ist. So wählt ein Bildhauer einen schönen Marmorblock und ein Maler ästhetisch schöne Farben. Bei der Kunst geht es eben immer um Ästhetik, um den „schönen Schein“, der jedoch wie echt wirken soll. Die Kunst ist immer auch Kunst der Täuschung (Sinnestäuschung). Die Gesichtspflege ist genauso eine Form von *cultus* (sorgfältige Pflege) und eine Form von *ars* (Kenntnisse und Können) wie der Ackerbau (*agri-cultura*, V. 3-6) und die Architektur (V. 7-8).

Man kann die Schülerinnen (und Schüler) fragen, was man denn jeweils genau durch Kosmetik zu verbessern hofft (Betonung der Lippen und ihrer Farbe, Hervorhebung von Gesichtskonturen, Betonung der Augenbrauen, Lidschatten, Verlängerung der Wimpern, Verdecken von Pickeln und Hautunreinheiten, Betonung auffälliger Merkmale, Glanz, Farbe und Form der Haare etc.). Dabei kann die Schminkekunst zwar keine Wunder bewirken, jedoch deutliche Verbesserungen, die natürlich immer eine Täuschung darstellen und die „ungeschminkte, nackte Wahrheit“ verdecken.

Eine weitergehende Frage ist es, ob man auch ungeschminkt (ungepflegt) aus dem Haus gehen würde. Manche Mädchen vor allem trauen sich quasi nicht mehr aus dem Haus, auf eine Party etc., ohne dass sie sich vorher geschminkt haben. Was steckt hinter solch einem Verhalten? Warum verhalten sie sich so? Auch diese Frage kann zu einem anregenden Gespräch führen. Psychologisch lässt sich vermuten, dass dahinter nicht nur ein biologisch relevantes Verhalten steckt, wie es sich auch im Tierreich beobachten lässt (Werbeverhalten und Lockung), sondern teils auch mangelndes Selbstbewusstsein und „Minderwertigkeitsgefühle“. In einer narzisstischen, auf Selbstdarstellung fixierten Gesellschaft oder Umwelt wird ein solches Verhalten noch zusätzlich verstärkt. Ovids Mahnung, dass es eher auf die „inneren Werte“ und auf die „Ausstrahlung“ ankommt (Lebendigkeit, Charme, Fröhlichkeit und Freundlichkeit, Offenheit etc.), kann hier durchaus auch heute noch als Korrektiv gelten.

S. 95 [Bild unten]: Der Ausschnitt aus einem pompejanischen Fresko zeigt eine römische *domina* (verheiratete Frau), daran erkennbar, dass sie ihr Haar mit der Stola oder Palla verdeckt. Sie befüllt offensichtlich gerade ein Alabastron (kleines, langgestrecktes Gefäß für Öle und Parfüm). Ein solches Gefäß ist benannt nach dem Alabaster, aus dem es häufig gefertigt wurde – kristalliner Gips, der eine durchscheinende, marmorartige Farbe aufweist.

Häufig wurden solche Gefäße bei den Römern auch aus Glas bzw. Buntglas hergestellt. Sie konnten, mit einem Korken verstöpselt, an einem Riemen aufgehängt werden oder in einem Holzständer bzw. in Sand aufrecht aufbewahrt werden. Fresken aus dem Haus der Vettier in Pompeji zeigen verspielte Szenen von Cupidos bei der Herstellung von *medicamina* (gr. *Pharmaka*), z. B. Parfüm auf Olivenölbasis.



Dargestellt sind wohl (von rechts nach links): Auspressen des Olivenöls, Herstellen von Duftextrakten, Vermengen und Anrühren des Parfüms (u. a. mit Honig als Bindemittel für die flüchtigen Duftstoffe), Abfüllung und Aufbewahrung in einer Apotheke, Anwendung des fertigen Parfüms durch eine geflügelte Psyche.

S. 96 [Bild unten]: Handspiegel aus poliertem Metall (Bronze oder Silber) waren in der Antike gebräuchlich. Der Griff und die Rückseite waren oft durch Gravuren verziert.

S. 98 [Aufgabe 4]: Es geht Ovid hier zwar auch um eine allgemeine literarische Bildung, die gerade für eine Kurtisane wichtig ist, die mit Männern aus der gebildeten Adelschicht Umgang hat, in erster Linie aber sind es liebeslegische Stoffe, die die Frauen zur Liebe stimulieren sollen (vgl. etwa heutige Liebesromane).

Das Lernprogramm für die Männer umfasste drei Phasen: das Auffinden, das Kennenlernen (Liebeswerbung) und die dauerhafte Beziehung zu einer Frau (vgl. TB S. 28 oben). Das Programm für die Frauen wird nicht gleichermaßen exakt benannt, sondern allgemein umschrieben: *quo modo femina amanda sit* (vgl. Ars III 28, TB S. 84). Aufgabe der Frau ist es also, sich (für den Mann) schön und begehrenswert zu machen (~ Phase 1 und 2 des Männerlehrgangs) und auch dauerhaft begehrenswert zu erscheinen (~ Phase 3 des Männerlehrgangs). Ovid verspricht auch hier Abhilfe durch Vermittlung von *ars*: Wissen, erlernbare Fertigkeiten, Belehrung und Erfahrung (vgl. Ars III 42: *Defuit ars vobis. Arte perennat amor.* – TB S. 85).

Schaut man zurück auf die bisherigen Kapitelüberschriften zu Buch III (TB S. 86-98) und auf die noch kommenden (TB S. 98-108), so besteht die Hauptaufgabe der Frau darin, attraktiv, begehrenswert und „liebenswert“ zu erscheinen. Literarische Bildung führt auch dazu, dass eine Frau sich gedanklich mit dem Thema „Liebe“ auseinandersetzt und von Vorbildern (Positiv- wie Negativbeispielen) lernt. Auch Bildung gehört somit zum *cultus* und zur *ars*. Entsprechend bezeichnet Ovid seine Liebesdichtung (in indirekter Aussage) als „*nostris culta magistri carmina*“ (gepflegte Dichtung unseres Lehrers, V. 341). Ziel Ovids in seinen Dichtungen ist es u. a., die Feinheiten des „Liebesspiels“ zu vermitteln – im Sinne des spielerisch-urbanen Umgangs der Geschlechter miteinander.

S. 108 [Bild]: Das metaphorische Bild des präraffaelitischen Malers zeigt den Liebesgott (in eher weiblicher Gestalt) beim Schärfen seiner Pfeile. Erkennbar ist er an den Flügeln und an dem Bogen, der vor ihm im Gras liegt. Hinter ihm werden die Pfeile in einer Esse erhitzt, auf der zwei Tauben (als Liebessymbole) hocken. Anschließend werden sie von einer weiblichen Figur in dem Wasserbecken, das vom Flösschen gespeist wird, abgekühlt und mit einer herzförmigen Befiederung versehen, ehe sie den letzten Schliff erhalten. Links am Baum hängt Amors Köcher, gefüllt mit bereits fertigen Pfeilen. Symbolisch stehen die Liebespfeile für den plötzlich auftretenden Liebesschmerz, der wie eine seelische Wunde wirkt.

Das Bild ist nicht direkt auf den Text bezogen; es symbolisiert jedoch die Hitze der Liebesglut (Esse) und deren Abkühlung (blauer Fluss und Wasserbecken), also die immer wieder anzuheizende Liebesglut.

S. 108 [Aufgabe 2]:

a) Während Ovid im entsprechenden Kapitel für die Männer (TB S. 78 f.) noch die Scham und die Intimität des Beischlafs betont und eher allgemein über „jene Sache“ redet (vgl. V. 794: *res illa*), zielt der Lehrgang für die Frauen noch stärker auf den Beischlaf als Ziel der Ausbildung hin.

Entgegen der Warnung noch kurz zuvor (V. 765-768, TB S. 107) wird aber hier ein positives Bild der geschlechtlichen Vereinigung gezeichnet, das dennoch ein intimes Geschehen bleiben soll und ins Dämmerlicht des Schlafzimmers gehört (V. 807 f.).

Allerdings rät Ovid den Frauen, die keine Lust beim Beischlaf empfinden, dazu, diese vorzutäuschen (die Kunst der Täuschung als Grundmotiv). Die entsprechenden Verse (III 797-804) sind hier ausgelassen. Auch mahnt Ovid die Frauen, den Beischlaf mit Geldforderungen zu verbinden; dabei kommt eher wieder die männliche Perspektive hervor: *Gaudia post Veneris quae poscet munus amantem, illa suas nolet pondus habere preces* (III 805 f.: Eine Frau, die nach den Freuden der Venus von ihrem Liebhaber ein Geschenk/Geld fordert, will wohl eher nicht, dass ihre Bitte Gehör findet.). Hier zeigt sich erneut eine Doppelmoral, die wir heute als problematisch empfinden und die eher dafür spricht, dass die *Ars* mehr aus männlicher Perspektive gedacht und formuliert ist.

b) Was aus heutiger Sicht verwundert, ist, dass kaum seelische Fragen der Beziehung und der Intimität der Geschlechter behandelt werden. So wäre es doch wichtig zu wissen, wie beide Geschlechter auch über den Beischlaf hinaus positiv und rücksichtsvoll miteinander umgehen können und was eine Beziehung über die Sexualität hinaus ausmacht.

Man erkennt daran, dass die *Ars* nicht als Eheratgeber gedacht ist, sondern andere Formen der Beziehung (zwischen adeligem Mann und einer Kurtisane) und des vorwiegend männlichen Amusements intendiert. Immer wieder zeigt sich bei Ovid, dass die witzige und unterhaltsame Ausformung einer literarischen Idee und das Spiel mit der literarischen Gattung (hier des Ratgebers) im Vordergrund stehen. Eine wirklich umfassende Liebeslehre ist nicht das Ziel, sondern die Unterhaltung des Lesers.

S. 109 [Bild]: Das Bild „Die Amorverkäuferin“, Nachbildung eines pompejanischen Freskos, ist durch ein ähnlich metaphorisches Bild von Vien ersetzt worden. Das programmatische „*lusus habet finem*“ (V. 809) ist mehrdeutig; es meint sowohl das Ende der Ausbildung (*ludus* im Sinne der Schulung) als auch des literarischen Spiel als auch des „Liebesspiels“.

Die Unstetigkeit Amors, die eine Metapher für das schnelle Kommen und Gehen der Liebe ist, ist hier im Bild symbolisch dargestellt. Den geflügelten Amor hält es nicht lange im Käfig der Herzen, er tendiert immer zu neuen Eroberungen und Abenteuern. So weist sein ausgestreckter Zeigefinger die erschreckten Frauen darauf hin, dass er auch noch andere Herzen besetzen muss. Wenn die Liebe vergeht und statt der Hochgefühle der Liebeskummer einzieht, so ist dies allerdings immer ein trauriges und schmerzliches Geschehen. Entsprechend entsetzt reagieren die Frau und ihre Dienerinnen oder Gespielinnen.

Hilflos und resignierend wirkt jedoch die Geste der „*domina*“ (römische Frau), die sich auf einer Chaiselongue niedergelassen hat. Die beiden Kränze, die am Boden liegen, Symbole der Einheit der Liebenden (vgl. den Brautkranz), sind ihr wohl aus den Händen geglitten. Den symbolischen Kranz hält auch die Götterstatue im Hintergrund in ihrer linken Hand, vielleicht eine Abbildung der Juno (als Göttin der Ehe).

S. 112 [Bild]: Der Triumphzug eines Gottes ist schon in der Antike eine geläufige Metapher, so auch der Triumphzug Amors (vgl. Am. I 2, 19-48). Das Bild macht von vornherein deutlich, dass gegen die Liebe jeder Widerstand zwecklos ist: „*Amor vincit omnia; et nos cedamus amori!*“, so das Bekenntnis des Gallus in Vergils zehnter Ekloge. Zudem ist gegen die Liebe auch kein Heilkraut gewachsen, so die bittere Einsicht Apollos in „Apollo und Daphne“ (Met, I 72): „*Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis!*“. Nun aber schickt Ovid sich an, tatsächlich solche Heilmittel gegen die Liebe, *remedia amoris*, zu finden.

Mit Siegespalme und Lorbeerkranz steht Amor auf einem Triumphwagen, wie er seit dem ausgehenden Mittelalter immer wieder in ähnlicher Form dargestellt wurde und wohl bei Prozessionen so durch die Straßen geführt wurde. Den roten Feldherrenmantel hat Amor, der in lässiger Pose auf dem Wagen thront, um die Schultern geschlungen; seinen Offiziershelm hat er hinter sich abgelegt (~ der Kampf ist entschieden).

Die Spolia auf dem Wagen zeigen symbolisch an, über welche Bereiche Amor gesiegt hat und welche Widerstände er überwunden hat. Dazu gehören **Löwenfell und Keule des Herkules** (~ mit roher Kraft ist Amor nicht zu bezwingen), eine **Hirtenflöte** (gr. *Syrinx*), Symbol der Hirtendichtung [vgl. die Eklogen Vergils, vor allem Ecl. 10], eine **Krone** (~ politische Macht), ein brennendes **Opferfeuer** (~ Religion und Gebete, *Vota* zu anderen Göttern), ein **Äskulapstab** (~ Heilkunst, Medizin) und ein **Dreizack** (~ Poseidons aufwühlende Naturkräfte, Symbol auch für die Erschütterungen, die Amor in der Seele der Betroffenen auslöst).

Vor ihm reitet ein kleiner Amor auf den beiden Zugtieren: **Kerberus**, der dreiköpfige Höllenhund (~ die Liebe überwindet selbst den Tod) und ein **Greif** (lat. *gryphus*), orientalisches Symbol königlicher Macht und aufmerksamer Wächter.

S. 113 [Aufgabe 3]: Schon in der platonischen Philosophie, später bei den Stoikern, ist es eine der Grundmaximen, dass die Vernunft die Triebe beherrschen muss und dass die Wesensnatur des Menschen eben in der Vernunft begründet liegt (*animal rationale*, gr. *zoon logon echon*), die triebhaften Anteile des Menschen dagegen eher dem Tierreich zuzuordnen sind.

Wer sich dem Trieb und Drang der Liebe „hormongesteuert“ und „blind“ hingibt, der wird sich gegen die Macht der Liebe nicht wehren können. Liebe gehört in der Tat zu den stärksten Motivationskräften der menschlichen Seele. Die Gefühle selbst aber können keine klare Einschätzung geben, etwa darüber, ob das Gefühl der Liebe sinnvoll und berechtigt ist, ob eine Beziehung funktionieren kann oder nicht (vgl. Seneca ep 66: *De bonis ac malis sensus non iudicat; quid utile sit, quid inutile, ignorat.* ~ Über die moralische Qualität von Erscheinungen, ob sie gut oder schlecht sind, förderlich oder hinderlich, können die Sinne selbst nicht urteilen; sie erkennen und wissen nicht, was nützlich und was schädlich ist.). Insofern muss auch die Liebe „mit Verstand“ gelebt werden. Jeder Mensch muss dies lernen, teils sehr schmerzhaft über das Scheitern der ersten großen Liebe.

Mit dem Begriff *impetus* bezeichnet Seneca den impulsiven Gefühlsdrang des ersten Verliebtseins, den „Sturm und Drang“, die „Schmetterlinge im Bauch“. *Ratio* dagegen meint die verstandesmäßige Kontrolle, die vernünftige Einschätzung. Ovid simuliert dem Leser, er sei als Autor der *Amores* noch selbst zu jung gewesen, um dem Drang der Liebe zu widerstehen und habe deshalb darunter leiden müssen und allerlei Liebesqualen erdulden müssen. Nun, als reiferer Mann mit einiger Erfahrung sei er in der Lage, die Liebe zu „beherrschen“ und souveräner mit seinen Gefühlen umzugehen. Die *Ars amatoria* bedeutet eben den Schritt vom *servitium amoris* (Sklavendienst des Dichters gegenüber der Liebe) zum *servitium Amoris* (Sklavendienst Amors gegenüber dem Liebesdichter).

S. 117 [Bild]: Die im Text genannte Metapher der *vindicta* (Freilassung, Befreiung, V. 74) wird durch das Bild veranschaulicht. Man kann dazu die Frage stellen, worin eigentlich die „Fesseln“ der Liebe bestehen. Sie liegen in unserem eigenen Herzen, in unseren Gefühlen. Das suchtartige Liebesgefühl, das auf der Ausschüttung von Glückshormonen beruht, sucht immer wieder die Erfüllung und lässt es nicht zu, dass wir von einer Liebe lassen. Wir sind also, wie das Bild es zeigt, in unserem eigenen „Herzen“ wie in einem Gefängnis eingeschlossen.

S. 117 [Aufgaben]:

- 1) siehe LK S. 215 zu B. S. 113 (in der früheren Seitenzählung)
- 2) Liebeskummer gehört zu den heftigsten Seelenschmerzen; er ähnelt der Trauer beim Verlust eines nahen Angehörigen. Zwar lassen sich in vielen Fällen Vernunftgründe finden, warum man eine Beziehung beenden sollte; dies ist den Betroffenen selbst in den meisten Fällen auch selbst klar. Doch dringen die Appelle der Vernunft (egal ob von einem selbst oder von anderen kommend) nicht in die Gefühlsebene vor und vermögen zunächst nicht, die Sehnsucht zu verdrängen. Bekanntlich hilft nur die Zeit, die die Gefühle allmählich verblassen lässt und sie auf diese Weise beherrschbarer macht.
- 3) Die Referate sollten jeweils auch eine kurze Reflektion darüber enthalten, inwieweit Ovids „Liebeskunst“ bzw. „Liebeslehre“ die genannten Verzweiflungstaten bzw. Verbrechen tatsächlich hätten verhindern können. Es zeigt sich in gewisser Weise, dass Ovid hier eher unbedacht mythologische Beispiele an Land zieht, ohne deren Sinngehalt tatsächlich durchdacht zu haben. Solche Gedankenlosigkeit ist Teil eine Machokultur, auch wenn Ovid an anderen Stellen immer wieder sehr feinfühlig weibliche Nöte beschreibt und sehr in der Lage ist, differenziert zu denken und zu urteilen. Oft sind die genannten Frauen aufgrund ihrer sozialen Stellung und aufgrund der Beschränkungen, die einer Frau auferlegt waren, kaum zu einer freien Entscheidung in der Lage.

Phyllis (gr. Blütenblatt; vgl. Chloro|phyll), Tochter eines thrakischen Königs, heiratete den athenischen König Demophoon, einen Sohn des Theseus. Auf dem Weg zurück von Troja machte dieser in Thrakien (Nordgriechenland) halt und heiratete Phyllis, musste sich schnell auf den Heimweg nach Athen machen und versprach wiederzukehren. Phyllis verzehrte sich in seiner Abwesenheit in Liebeskummer und ging immer wieder zum Strand (symbolisch neun Mal), um nach ihrem Gatten Ausschau zu halten. Sie durchleidet die Unsicherheit, kann nicht begreifen, warum er nicht zurückkehrt, und weiß nicht, ob ihm vielleicht etwas zugestoßen ist. Ovid behandelt ihren Liebeskummer in Heroides 2; dort klagt sie (V. 23 f.): „*At tu lentus abes nec te iurata reducut / numina nec nostro motus amore redis.*“ („Du aber bleibst ungerührt fort und weder führen dich deine bei allen Göttern geleisteten Schwüre zurück noch kehrst du zurück, weil meine Liebe dich rührt.“). Phyllis fühlt sich betrogen und ausgenutzt und denkt an Selbstmord. Genau der erscheint Ovid wohl als irrationale Verzweiflungstat.

Die karthagische Königin **Dido** hatte sich (in Vergils *Aeneis*) in den Trojaner Aeneas verliebt und den Flüchtling gastfreundlich in ihrer Stadt aufgenommen. Als dieser auf Geheiß der Götter weiter nach Italien segelt, begeht Dido Selbstmord. Ihr *furor* (Raserei, Toben) und ihre Verzweiflung wird von Vergil eindringlich beschrieben. Ihr Selbstmord erscheint dort als kalkulierte und dramatisierte, affektgeladene Verzweiflungstat.

Medea ist in der Antike die „klassische“ Kindsmörderin, deren Schicksal und deren Tat in vielen Dramen behandelt wurde. Irrationale Wut trieb sie dazu, ihre eigenen Kinder zu töten.

Tereus, ein thrakischer König, hatte die athenische Prinzessin Progne geheiratet, sich aber bei einem Besuch in Athen in deren Schwester Philomela verliebt. Seine sexuelle Gier treibt ihn zu einer besonders grausamen und verbrecherischen Tat. Kaltblütig täuscht er Philomela und ihren Vater und verspricht, diese sicher zu ihrer Schwester nach Thrakien zu geleiten. Kaum sind sie in Thrakien angekommen, vergewaltigt Tereus seine Schwägerin und sperrt sie in ein Versteck. Als diese droht, ihn zu verraten, schneidet er ihr auch noch die Zunge raus. Schließlich rächen sich die beiden Schwestern an ihm, ebenfalls in äußerst grausamer Weise. Er selbst wird in einen Wiedehopf verwandelt. Das Beispiel wirkt hier eher fehl am Platz, da auch die ovidische Liebeskunst den Triebtäter wohl kaum geheilt hätte. Analog könnte man die grausamen Vergewaltigungen in Indien, wie sie in letzter Zeit publik geworden sind, aus mangelnder Kenntnis an Liebeskunst herleiten und somit quasi entschuldigen. Hier geht es jedoch weniger um einen Mangel an Bildung und Kultur als um rein verbrecherisches Verhalten aus Eigennutz und um die Abwertung der Frau, die den Nährboden für solche Taten schafft.

- 4) Ovids *Metamorphosen* sind voll von Beispielen dazu, die auch auf die Nachwelt eingewirkt haben. Am berühmtesten ist vielleicht Shakespeares „Romeo und Julia“, auf Ovids „Pyramus und Thisbe“ beruhend. Extreme Verzweiflungstaten aus Liebe sind aufgrund der gelockerten Moral und der freieren gesellschaftlichen Verhältnisse vielleicht seltener geworden, kommen aber immer noch vor, etwa in Form von Selbstmord aus Liebeskummer, Magersucht oder Bulimie, Depressionen etc. Liebe kann nach wie vor zu sehr irrationalen Verhaltensweisen führen, auch zu Straftaten wie Stalking.

S. 117 [Wissenschaftspropädeutik]: Lösungen im LK S. 216.

S. 142 [Aufgabe 5]:

a) caelum stellae (l l l l) = l | l | l | l | oder | l | l | l | l |

b) tot tibi (l k k) = | l k k |

c) quaeris amori (l k k l l) = | l k k | l l |

d) potes ire (k k l k) = k k | l k

e) quae sunt (l l) = | l l |

f) dabit formosae (k l l l l) = k | l l | l l |

g) novae veniunt (k l k k l) = k | l k k | l

h) cupit esse (k k l k) = k k | l k

i) ruit ad (k k l) = k k | l [Hier muss auf die Silbe *ad* ein Konsonant folgen (Positionslänge).]

S. 151 [Aufgabe 1]:

- Cupido in einer pinkfarbenen **Schneekugel**: Wie in einer aufgewirbelten Schneekugel macht die Liebe zunächst blind und es dauert eine Weile, ehe man wieder klar sehen kann.
- Der Zugang zum verschlossenen „**Tresor des Herzens**“ ist nicht immer leicht. Man braucht den passenden Schlüssel oder die passende „Kombination“. Oft dauert es länger, bis jemand einem anderen „sein Herz öffnet“.
- Das **Warnschild** weist darauf hin, dass eine Liebe leicht zerbrechlich ist und Gefahren mit sich bringt. Der Umgang mit den Gefühlen des anderen sollte sensibel und behutsam erfolgen.
- Das „**Herzlabyrinth**“ soll andeuten, dass es oft vieler Umwege und einer Suchphase bedarf, ehe man den Zugang zum Innersten, zum Herzen eines anderen Menschen entdeckt oder erhält. Die Liebeswerbung benötigt Hartnäckigkeit und Ausdauer. Die seelische Intimsphäre eines Menschen ist nicht offen zugänglich, sondern durch Außenwände geschützt.

S. 153 [Bild]:

Die Liebeswerbung ähnelt nach Ovid einem Wettkampf oder einem Spiel (vgl. TB S. 150). Die normalen Regeln des Anstandes sind dabei in gewisser Weise aufgehoben, Täuschung und falsche Selbstdarstellung gehören quasi mit zum Spiel. Nur Gewalt und allzu große Selbstsucht sind tabu. Da beide Seiten um die Verführungskünste wissen, ist es Sache der Schlaueit, dies einzukalkulieren. Dies ist ähnlich wie in der heutigen Werbung, die wir auch nicht als amoralisch empfinden, selbst wenn sie „falsche Versprechungen“ macht oder uns mit „unlauteren Mitteln“ zu ködern versucht. Ärgerlich werden wir nur, wenn wir bewusst belogen und betrogen werden.

Der „bad Cupid“ hält einen Raketenwerfer über der Schulter, der mit einer Liebesrakete geladen ist. Sein Blick zielt auf sein nächstes Opfer, den Betrachter. Diesen visiert er bereits aus dem Augenwinkel an. Dabei will er – wie ein Terrorist – unerkannt bleiben und verdeckt sein Gesicht mit einem Tuch, auf dem Herzchen aufgedruckt sind. Zwar erscheint er – nach antiker Ikonographie – als lockiger Knabe, hier noch in den Windeln befindlich (~ Verantwortungslosigkeit, kindliche Unschuld), doch drückt seine ganze Körperhaltung Aggressivität aus: die geballte linke Faust, der angewinkelte Arm mit den Tattoos und der vorgewölbte Körper. Die Tattoos sollen sein Selbstbild äußerlich sichtbar machen: auf dem rechten Oberschenkel ein Totenkopf (tödliche Gefahr); auf dem linken ein Diamant mit dem Banner „Pain“ darunter (Androhung von Liebesschmerz); auf dem Bauch sein Name (Cupidon); über dem Herzen eine Schwalbe (Symbol seiner Flatterhaftigkeit und Unbeständigkeit); auf dem linken Handrücken das Wort „Hate“ (das mögliche Umschlagen der Liebe in Hass), darüber Rosen, Sterne und Würfel (Symbole der zufälligen Liebesgefühle) und eine brennende Flasche in Herzform, ähnlich einer entscherten Handgranate; auf dem rechten Ellbogen ein Spinnennetz (~ sich in der Liebe verfangen), darüber Flammenzungen (das brennende und verbrennende Feuer der Liebe).

Nach antiker Vorstellung ist die Liebe nicht in erster Linie ein „romantisches Gefühl“ oder gar der höchste ethische Wert (christliche Nächsten- und Gottesliebe), sondern ein gefährliches Spiel, bei dem man sich leicht die Hände bzw. das Herz verbrennen kann.

S. 157 [Bild]: In der Barockzeit (ca. 1590-1770) waren Allegorien wie diese weit verbreitet. Die verstörende, die Herzen verwirrende und aufwühlende, ja, fast tödliche Macht der Liebe erstreckt sich nicht nur auf die Adelsgesellschaft (Personen im Vordergrund in entsprechender Kleidung), sondern ausnahmslos auf alle Menschen (unauffällig gekleidete Menschen im Hintergrund). Vor der rechten Säule des Baldachins reckt sogar ein nackter Mensch mit einem an einen Todenschädel erinnernden Kopf seine Arme der Venus entgegen (der Liebestrieb hört bis zum Tod nicht auf).

Gesten der Adoration (gefaltete Hände, ausgestreckte Arme, bittend erhobene Köpfe, Kniefall) richten sich auf die nackte Venus, die auf einer Säule in erhöhter Position steht. Sie hält in der rechten Hand einen Liebespfeil, den sie wie eine Monstranz den Menschen zur Ansicht zeigt. Die Auswirkungen dieses Pfeiles, das brennende Herz, trägt sie in der linken Hand. Der Kontrapost und die Neigung des Kopfes deuten die Kausalität an (vom Pfeilschuss zur Verwundung). Ihr Sohn Amor kniet zu ihren Füßen und verschießt eifrig Pfeile auf die dicht um die Säule gedrängten Menschen. Diese Pfeile haften in der Brust bei dem älteren Paar links (dem Mann), bei dem jüngeren Paar rechts (der Frau) und bei dem jungen Mann, der im Vordergrund in melancholischer Pose zusammengesunken ist.

Die Szene der Massenandbetung spielt sich wie in einem Naturheiligtum ab; Venus wird geschützt durch einen auf Säulen ruhenden und von Putten getragenen, begrünten Baldachin, vielleicht ein Symbol der vegetativen Fruchtbarkeit. Im Hintergrund ist eine für den Barock typische Landschaftsszenerie zu sehen, ein Barockgarten und zwei Schlösser (Lustschlösser). In subtiler Weise ist hier das Problem der Ordnung, Formung und Gestaltung der wilden Natur angedeutet, psychologisch (intrinsisch) ein Hinweis auf den Umgang mit den eigenen Trieben im Inneren der Seele. Gibt man sich eher dem wilden Trieb in der Natur hin oder ordnet man diesen rational in einen Kulturraum ein?

Ein solches Bild zelebriert die im Barock immer mehr aufkommende Sehnsucht nach Lustbarkeit, nach Leben und Liebe (*vivamus atque amemus*, Catull); die antiken Göttergestalten werden zu Symbolen einer freiheitlichen Lebensordnung, die aber immer noch moralisch bedenklich erscheint und deren Schattenseiten mit anklingen.