

VERWANDLUNG UND/ALS LIEBESTECHNIK. ZU CLAIRE GOLLS ROMAN *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA*

PATRICE DJOUFACK
Leibniz Universität Hannover
pdjoufack@gmx.de

ABSTRACT

Claire Goll bezieht sich im Titel ihres Romans *Der Neger Jupiter raubt Europa* eindeutig auf einen Mythos und einen Diskurs der Antike. Indem die Analyse auf diese Diskurse fokussiert, arbeitet sie die ästhetischen Kategorien heraus, die der Gestaltung des Romans zugrunde liegen. Gefragt wird, wie Claire Goll dabei das Mythische in ihrem Werk verschiebt, um Fragestellungen der Moderne diskutieren zu können.

SCHLÜSSELWÖRTER: Claire Goll; Verwandlung; Liebestechnik; Interkulturalität; Rassismus; Primitivismus.

METAMORPHOSIS AND/AS ART OF LOVE. CLAIRE GOLLS NOVEL *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA*

ABSTRACT

It is obvious that Claire Goll quotes a myth and a discourse of the Ancient World with the title of her novel *Der Neger Jupiter raubt Europa*. Focusing on those discourses, the paper attempts to work out the aesthetic categories by means of which the author constructs her story. It then investigates the way Claire Goll shifts those discourses in her framework in order to discuss some problems of Modernity.

KEY WORDS: Claire Goll; Metamorphosis; Art of Love; Interculturality; Rassism; Primitivism.

1. PROBLEMSTELLUNG

Inwiefern und auf welche Weise wird bereits im Titel von Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* eine der entscheidenden ästhetischen Kategorien zur Verfügung gestellt, die für die motivische und figürliche Gestaltung des Romans mitkonstitutiv sind? Nach Rita Mielke erschien dieser Roman erstmals im Jahr 1926 in einem Baseler Verlag. In demselben Jahr habe ihn der Berliner Ullstein-Verlag „kurioserweise in zwei verschiedenen Ausgaben“ veröffentlicht, wobei „die eine als Titelbild den Kopf eines Farbigen [zeigt], die andere – mit dem Untertitel ‚Ein Liebeskampf zwischen zwei Welten‘ – ein Foto aus dem Eichberg-Film ‚Der Greifer‘“ (Mielke 1987: 149) vorstellt.

Mielke nimmt diesen Untertitel zum Anlass, den Roman als Darstellung eines Kampfes „zwischen zwei Welt- und Menschenbildern“ zu lesen, wobei „Alma/Europa [...] das in Auflösung begriffene westlich-abendländische Bild vom Menschen als rationalem Wesen“ darstelle, und „Jupiter den Gegenentwurf eines von irrationalen Kräften und Trieben beherrschten

Menschen“ (Mielke 1987: 151) verkörperen. David Simo erblickt in diesem Titel eine komplexe „Kreuzung von verschiedenen Diskursen, deren Beziehung untereinander ambivalent bleibt“ (Simo 2002: 26). Über den durch den Begriff „Liebeskampf“ angedeuteten „Grundwiderspruch in der Handlung“ hinaus sei der Akt des Raubens „Ausdruck der Gewalt, nicht der Liebe“ (Simo 2002: 26f.). Thematisiere die Autorin durch diese Dispositionen im Titel einen interkulturellen Konflikt, so verweise dieser Titel gleichzeitig auf „zwei differente koloniale Diskurse“. Darin würden „Elemente [ein]er kolonialen Ikonographie“, wie sie im 17. Jahrhundert geläufig gewesen seien, verkehrt: Verkehrt und verfälscht sei diese Ikonologie, insofern als die andere Welt durch einen stehenden Mann dargestellt, und Europa durch eine Frau (vgl. Simo 2002: 27) repräsentiert werde. Ferner werde, im Romantitel unüberhörbar, der Schwarze „vor allem als eine sexuelle Gefahr“ wahrgenommen (Simo 2002: 27).¹ Dieser Titel weise eine eigene Struktur auf. Er enthalte die wichtigsten Motive und Themen des Romans, nämlich „das Motiv der Liebe zwischen einem Schwarzen und einer Weißen, das Thema der Gewalt sowie die Verbindung der Liebe mit Kolonisation, Macht und Gewalt“ (Simo 2002: 28).

In meinem Beitrag werde ich mich hauptsächlich auf eine Analyse des Romantitels konzentrieren, um darzulegen, dass er vermittelt eines eindeutigen intertextuellen Bezuges zu einem antiken Mythos die ästhetischen Kategorien zur Verfügung stellt, die sowohl für den Entwurf einer Liebesbeziehung zwischen Jupiter Djilbuti und Alma Valery als auch für die Figurengestaltung

¹Mit der Gefährlichkeit des Schwarzen wird auch ein postkolonialer, europäischer Diskursstrang in den Roman eingeschrieben: der Diskurs der „schwarzen Schmach“. Ferner erweist sich der Primitivismus als kultureller Diskurs und als ästhetische Kategorie, die im Roman mit am Werk sind. Auf diese Aspekte werde ich in diesem Beitrag nicht eingehen können. Die Komplexität dieses Romans besteht nämlich darin, dass darin verschiedene Diskurse zu einem schwer entwirrbaren Knäuel miteinander geflochten werden. Der im Titel hergestellte Zusammenhang zum antiken Mythos wird in der Romanhandlung vorgenommen, indem die Romanfigur Alma und die mythische Figur Europa miteinander in Verbindung gebracht werden. Im zwölften Romankapitel heißt es: „Wie würde es aussehen, das Kind von Jupiter und Europa?“ (Goll 1987: 99) Eine derartige Beziehung wird an einer anderen Romanstelle in einen postkolonialen Kontext gestellt, indem sie als eine „symbolische Verschmelzung von Mutterland und Kolonie“ (Goll 1987: 47) präsentiert wird. Der mythische Diskursstrang wird alsbald mit einem rassistischen und literarischen Diskurs gekreuzt, denn die Erzählinstanz an derselben Stelle fragt: „Würde es gezeichnet sein wie ein Zebra? Eine Mißgeburt aus Weiß und Schwarz? Immer wieder dachte sie [Alma, P. D.] an die Worte Jagos im ‚Othello‘, da dieser den Vater der Desdemona höhnt: / ‚Ihr wollet einen Berberhengst über Eure Tochter kommen lassen. Ihr wollt Enkel, die Euch anviehern, wollet Rennpferde zu Vettern und Zelter zu Neffen haben?“ (Goll 1987: 99f.) Mit dem Nachdenken über die Hautfarbe des künftigen Kindes von Jupiter und Alma wird ein Eugenikdiskurs, wie er im Europa des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts gepflegt wurde, in den Roman eingewoben. Gleichzeitig reagiert Claire Goll im Untertitel des Romans auf die in Paris der 1920er Jahre aufgeworfene Frage, „ob eine Weiße einen Neger heiraten könnte.“ (Maran 1946: 8) René Marans 1921 erschienener Roman *Batuala* wurde kurz nach seiner Veröffentlichung von Claire Goll ins Deutsche übersetzt.

zentral sind. Es geht hierbei um die einander bedingenden Kategorien der Verwandlung und des *ars amatoria*. Beide werden im Romantitel im Raub Europas durch Jupiter/Zeus signalisiert. Dabei verschiebt Claire Goll durch die spezifische Bezeichnung Jupiters als „Neger“ den mythischen Diskurs samt der darin entfaltenen ästhetischen Strategie der Verwandlung vom mythischen Himmel in den historischen Boden eines von Rassismus, Primitivismus, interkulturellen Beziehungen geprägten Moderne.²

Nun möchte ich mich der Frage zuwenden, wie es mit der im Romantitel enthaltenen, aus dem antiken Mythos stammenden ästhetischen Kategorie der Verwandlung bestellt ist.

2. ANTIKE DISKURSE ALS INTERTEXTE

2.1. Verwandlung als Maske und als *technè*

Im zweiten Buch seiner *Metamorphosen* schildert der römische Dichter Ovid den Raub der Jungfrau und Prinzessin Europa, Tochter des Sidonierkönigs Agenor, durch den Göttervater Jupiter. Diesen mythischen Raubvorgang präsentiert Ovid keineswegs als Akt offener Brachialgewalt. Stattdessen schildert er ihn als Prozess, in dem der mächtige Gott die von ihm sexuell begehrte Prinzessin dadurch überlistet, dass er sich in einen wunderbaren Stier verwandelt, und erst in dieser Gestalt verführt und entführt er das Objekt seines sexuellen Begehrens. Diesen Verwandlungsvorgang möchte ich im Folgenden näher untersuchen, um „Verwandlung“ als ästhetische Kategorie zu gewinnen.

Der antike Mythos schildert einen Prozess sexuellen Begehrens, in dem Jupiter, – wie oft beim Anblick einer schönen Jungfrau –, „von der Schönheit der jungen Europa ergriffen“ (Schwab 2001: 32), gewillt ist, sie hinsichtlich der Befriedigung seiner sexuellen Lust zu erobern. Selbst wenn diese sich anbahnende Beziehung zwischen einem Gott und einem Menschen, zwischen Jupiter/Zeus und Europa, sich von vornherein als eine vertikale abzeichnet, ist sie selbst für den wollüstigen Gott weder risikofrei noch selbstverständlich. Genau dieses Risiko will Zeus nicht eingehen, als er eine List ersinnt. Dazu schreibt Schwab: „Weil er [Zeus, P.D.] aber den Zorn der eifersüchtigen Hera fürchtete, auch nicht hoffen durfte, den unschuldigen Sinn der Jungfrau zu betören, so sann der verschlagene Gott auf eine neue List. Er verwandelte seine Gestalt und wurde ein Stier“ (Schwab 2001: 32). Die Notwendigkeit einer

² Sigrid G. Köhler scheint das Verwandlungsmotiv wahrzunehmen. Jedoch scheint sie eine Verwandlung im mythischen Stile zu erwarten. So aber entgeht ihr die ästhetische Bedeutung der Verwandlung in einem modernen Roman, wenn sie schreibt: „Im Gegensatz zu seinem mythischen Vorbild, das der Romantitel antizipiert, kann Jupiter weder sich selbst noch andere verwandeln. Ihm, dem Anderen, werden in Europa ‚die zwei Hörner aufgesetz[t]‘, die er sich im Mythos noch selbst nahm, um Europa zu rauben, und seine Versuche, andere zu verwandeln, sind ebenfalls nur Gewaltakte, die in dem Mord an Alma kulminieren.“ (Köhler 2003: 99; vgl. auch Gerstner 2007: 122)

Verwandlung rührt daher, dass Zeus dieses sexuelle Begehren, ja seine Untreue tarnen muss, um Eifersuchtsszenen seiner Gemahlin und Schwester, der Kroniden Hera/Juno vorzubeugen.³ Darüber hinaus will er verhindern, dass Europa seine sexuellen Wünsche, auch und gerade die eines Gottes, nicht erfüllt. Ovid insistiert in diesem Zusammenhang auf die Unvereinbarkeit und Unverträglichkeit von Macht und Liebe:

Gut vertragen sich nicht und hausen nicht gerne beisammen / Herrscherwürde und Liebe; es ließ das Gewicht seines Szepters, / Er, der Götter Vater und Herr, dem die Rechte mit Blitzstrahls / Dreifacher Flamme bewehrt, der nickend erschüttert den Erdkreis, / Nahm die Gestalt eines Jungstiers an [...] (Ovid 2007: 76f)

Liebe, auch die zwischen einem Gott und einem Menschen/einer Frau, scheint Ovid als einen machtfreien Bereich zu präsentieren, in dem auch eine irdische Frau die sexuellen Wünsche eines Gottes zurückschlagen kann, ja in dem selbst einem Gott, der seine Macht offen als Verführungsmoment einsetzt, das Scheitern droht. Bereits Io, die „bildschöne Tochter“ des Pelasgerkönigs Inachos, sei entflohen, als Jupiter/Zeus in Menschengestalt sich ihr als den „höchsten Gott[...]“ vorgestellt habe: „Wisse denn, ich bin Zeus“. Vorher habe er ihr gesagt, dass sie es verdiene, „des höchsten Gottes Braut zu sein“ (Schwab 2001: 20). Die davon fliehende Io wurde von Zeus/Jupiter mit Gewalt genommen. Macht und „Herrscherwürde“ sind infolgedessen keine Erfolgsgarantie in einer Liebesbeziehung. Aus diesen Gründen muss Zeus/Jupiter seine Macht und Herrscherwürde tarnen, muss seine Identität und Absicht verbergen, indem er sich verwandelt.

Um als Stier Europa entführen zu können, lässt Jupiter/Zeus seinen „Getreue[n] Diener“ Hermes, ohne diesem je seine Pläne zu verraten, die am Berg grasende Rinderherde des Volkes der Sidonier zu einem von Jupiter „befohlenen Strand, wo die Tochter des großen / Königs zu spielen pflegt in der Schar der tyrischen Jungfrau“, hinuntertreiben (Ovid 2007: 76). Die daraufhin folgende Verwandlungslist, die zum Raub der Königstochter führt, wird im Mythos folgendermaßen beschrieben:

Er, der Götter Vater und Herr, [...] / Nahm die Gestalt eines Jungstiers an; der Herde der Rinder / Zugesellt, brüllt er und wandelt auf zartem Rasen in Schönheit. / Weiß seine Farbe wie Schnee, den weder die Tritte von harten / Sohlen gespurt noch getrübt der Hauch des tauenden Südwindes. / Muskeln schwellen den Hals, es hängt die Wamme vom Buge. / Kurz die Hörner, doch könntest du meinen, sie stammten aus Künstlers / Händen, reiner im Licht durchschimmernd als edle Gesteine. / Nichts von Drohn an der Stirn, nicht furchterregend das Auge. / Frieden wohnt in dem Blick. Es staunt die Tochter Agenors / Daß er so schön erscheine, daß keinen Angriff er drohe. / Aber, so sanft er auch

³ Nach Ovid nimmt Jupiter/Zeus mitunter Junos/Heras Eifersucht und Zorn in Kauf und geht fremd. Dieser Fall tritt ein, als Jupiter Kallisto erblickt. Ovid gibt Jupiters Worte wie folgt wieder: „Diesen Raub hier wird meine Gattin gewiß nicht erfahren. / Oder, erfährt sie ihn doch, er lohnt, er lohnt einen Zank schon!“ (Ovid 2007: 64) Juno verfolgt und bestraft oft Jupiters Geliebten, so etwa Semele (vgl. Ovid 2007: 85-88) oder die Nymphe Echo (Ovid 2007: 88).

sei, zu berühren ihn scheut sie zunächst sich, / Naht ihm dann doch und streckt ihm Blumen zum glänzenden Maul, da / Freut sich der Liebende, gibt, bis die Lust, die er erhoffte, ihm werde, / Küsse der Hand; schon mit Müh, mit Müh nur verschiebt er das Weitre. / Tummelt sich jetzt auf grünendem Plan in neckenden Sprüngen, / Bettet die schneeige Seite dann wieder im gelblichen Sande. / Mählich schwindet so ihre Furcht, er bietet der Jungfrau / Händen bald zum Klopfen die Brust und bald, sie mit frischem / Kranz zu umwinden die Hörner. Und, wen sie beschwere, nicht ahnend / Wagt sich die Königsmaid auch auf dem Rücken des Stieres zu setzen. / Hehlings trägt der Gott die Spur seiner trügenden Füße / Fort vom trockenen Ufer, vom Land in die vordersten Wellen, / Eilt dann weiter hinaus und trägt schon mitten durch Meeres / Fluten die Beute. Es zagt die Entführte und blickt zum verlassenen / Ufer zurück, sie hält mit der Rechten ein Horn, ihre Linke / Haftet am Rücken, es bauscht ihr Gewand sich flatternd im Windhauch. (Ovid 2007: 76f)

Behält Jupiter das von ihm verfolgte Ziel, den Raub und die Liebe mit Europa, im Blick, so muss der genau berechnende Gott, will er Europas Vertrauen gewinnen, jegliches Anzeichen von Wildheit und jede von ihm, dem Stier, den die nichts ahnende Europa vor sich hat, ausgehende mögliche Gefahr bannen. Er muss sich ihr von seiner guten, friedlichen, vertrauenserweckenden, vor allem auch von seiner spielerischen Seite zeigen. Darauf verweist der Mythos: „Nichts von Drohn an der Stirn, nicht furchterregend das Auge, / Frieden wohnt in dem Blick“ (Ovid 2007: 77; vgl. Schwab 2001: 33).

Über die Momente des Vertrauens und der Friedfertigkeit hinaus vermittelt der Mythos zwei weitere, innig miteinander verbundene Aspekte, die in Jupiters Verwandlung einfließen und die für dessen Verführungslist bestimmend sind. Der Mythos liefert 1) eine genaue Beschreibung des Körpers des Stiers, in den sich Jupiter verwandelt, wobei 2) diese Schilderung sowie Jupiters Verführungskunst konstitutive Momente einer Technik sind, die Ovid andernorts als *ars amatoria*, als „Liebeskunst“ beschreibt. Bevor ich mich der Analyse dieser mit der Kategorie der Verwandlung innig zusammenhängenden Liebestechnik zuwende, werde ich die Darstellung des Körpers des Stiers unter die Lupe nehmen.

Vom Körper dieses Stiers gibt der Mythos eine sehr detaillierte Beschreibung. Dieser brülle und wandle „in Schönheit“ auf zartem Rasen. Der schöne Körper des Stiers hebt seinen besonderen Status in der am Meeresufer grasenden Rinderherde hervor:

Er verwandelte seine Gestalt und wurde ein Stier. Aber Welch ein Stier! Nicht, wie er auf gemeiner Wiese geht oder unters Joch gebeugt den schwerbeladenen Wagen zieht; nein, groß, herrlich von Gestalt, mit schwellenden Muskeln am Halse und vollen Wampen am Bug; seine Hörner waren zierlich und klein, wie von Händen gedrechselt, und durchsichtiger als reine Juwelen; goldgelb war die Farbe seines Leibes, nur mitten auf der Stirne schimmerte ein Silberweißes Mal, dem gekrümmten Horne des wachsenden Mondes ähnlich; bläulichte, von Verlangen funkelnde Augen rollten ihm im Kopfe. (Schwab 2001: 32; vgl. Ovid 2007: 77)

Beschrieben wird hier ein prachtvolles, wunderschönes Tier, das in seinem Glanz alle Menschenvorstellungen übertrifft, und dessen leuchtende schneeweiße Farbe noch keinerlei Misshandlungen, Strapazen und keinem schlechten Wetter ausgesetzt wurde. Es unterscheidet sich dadurch von Zug- bzw. Tragtieren, deren Körper von der gezogenen oder getragenen Last gezeichnet ist. Seine kurzen Hörner grenzen ihn ebenfalls von gefährlichen und daher eher wild aussehenden Stieren mit langen Hörnern ab. Im Licht wie Edelsteine durchschimmernd, unterstreichen diese Hörner seinen herausgehobenen, edlen Status. Sein muskulöser Körper ist dabei Indiz für Kraft, Anmut und Attraktivität. Der Stier wird hier geradezu als ein gelungenes Kunstwerk präsentiert.

Mit dieser Beschreibung wird das Ziel anvisiert, Seinsweise und körperliche Schönheit des Stiers als die Momente vorzustellen, die Europa die Berührungsangst nehmen, so dass sie ihre Hemmschwelle überwindet und den Stier schließlich vertrauensvoll in ihrer Nähe zulässt. Es ist daher Bestandteil von Jupiters List, dass er sich Europa gegenüber ausschließlich als das liebe, sanfte Tier ausgibt, mit dem sie zu spielen bereit wäre:

Europa und ihre Jungfrauen bewunderten die edle Gestalt des Tieres und seine friedlichen Gebärden, ja sie bekamen Lust, ihn recht in der Nähe zu besehen und ihm den schimmernden Rücken zu streicheln. Der Stier schien dies zu merken, denn er kam immer näher und stellte sich endlich dicht vor Europa hin. Diese sprang auf und wich anfangs einige Schritte zurück; als aber das Tier sogar zahm stehenblieb, faßte sie sich ein Herz, näherte sich wieder und hielt ihm ihren Blumenstrauß vor das schäumende Maul, aus dem sie ein ambrosischer Atem anwehte. Der Stier leckte schmeichelnd die dargebotenen Blumen und die zarte Jungfrauenhand, die ihm den Schaum abwischte und ihn liebevoll zu streicheln begann. Immer reizender kam der herrliche Stier der Jungfrau vor, ja sie wagte es und drückte einen Kuß auf seine glänzende Stirne. Da ließ das Tier ein freudiges Brüllen hören, nicht wie andere gemeine Stiere brüllen, sondern es tönte wie der Klang einer lydischen Flöte, die ein Bergtal durchhallt. Dann kauerte er sich zu den Füßen der schönen Fürstin nieder, blickte sie sehnsüchtig an, wandte ihr den Nacken zu und zeigte ihr den breiten Rücken. Da [...] nahm sie ihren Gespielinnen die Kränze, einen nach dem andern, aus den Händen und behängte damit die gesenkten Hörner des Stieres, dann schwang sie sich lächelnd auf seinen Rücken, während ihre Freundinnen zaudernd und unschlüssig zusahen. (Schwab 2001: 33f; vgl. Ovid 2007: 77)

Der hier geschilderte Augenblick ist derjenige, in dem Europa ihre Ängste überwindet und sich dem Stier/Jupiter annähert. Jupiter setzt sich an diesem Strand als ein wunderbares Tier, mit dem sich spielen lässt, in Szene. In Annäherung, Fütterung, Berührung, Streicheln, Küssen wird Europas spielerischer Umgang mit dem Körper des Stiers geschildert, wobei dieser seinerseits in diesem Spiel augenscheinlich Vergnügen empfindet. Sein wie eine lydische Flöte klingendes, ein Bergtal durchhallendes freudiges Brüllen zeugt von diesem Vergnügen.

Indessen legt der Mythos dar, dass dieses Spiel für Jupiter vordergründig eine von Europa ganz und gar nicht erahnte sexuelle Komponente enthält, auf

die es Jupiter abgesehen hat. Nähert sich Europa dem Stier/Jupiter an, füttert, berührt, streichelt und küsst sie ihn, so stellen diese Handlungen lediglich harmlose Gesten einer offensichtlich verspielten oder tierlieben Königstochter dar, die bar jeden sexuellen Hintergedankens erfolgen. Für den Stier/Jupiter hingegen bilden dieselben Handlungen Europas, mithin sein Brüllen, das einem durch den Kuss der begehrten Jungfrau hervorgelockten vergnügten Stöhnen gleicht, sowie das Lecken der fütternden Hand Europas Momente eines spielerischen Einstiegs in die Liebe. Unwissentlich partizipiert Europa insofern bereits an Jupiters Liebesspiel: Ihre harmlosen, spielerischen Handlungen verwandeln sich aus der Perspektive Jupiters somit in Liebesakte. Verwandlung wird in dieser Hinsicht auch im Spiel zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung von Handlungen zu lesen gegeben.⁴

Nicht nur durch körperliche Schönheit sticht Jupiter Europa ins Auge. Als Stier verfügt er zwar nicht über die Gabe der Rede und kann seine Intentionen nicht verbal mitteilen. Aber er greift erfolgreich auf nonverbale Kommunikation zurück. Offensichtlich schaffen das Fehlen der Rede beim Stier und die Feststellung seiner Intelligenz Raum für Interpretation. Das bringt Europa schließlich dazu, spielerisch die Initiative zu ergreifen, aufmerksam die Wünsche des Stiers zu deuten, ihn zu berühren, zu streicheln, zu küssen und sich schließlich auf seinen Rücken zu setzen. Dazu schreibt Gustav Schwab:

„Er [der Stier, P.D.] ist so zahm und sanftmütig anzuschauen, so holdselig; er gleicht gar nicht anderen Stieren; wahrhaftig, er hat Verstand wie ein Mensch, und es fehlt ihm gar nichts als die Rede!“ Mit diesen Worten nahm sie ihren Gespielinnen die Kränze, einen nach dem andern, aus den Händen und behängte damit die gesenkten Hörner des Stieres, dann schwang sie sich lächelnd auf seinen Rücken, während ihre Freundinnen zaudernd und unschlüssig zusahen.

Der Stier aber, als er die geraubt, die er gewollt hatte, sprang vom Boden auf. Anfangs ging er ganz sachte mit der Jungfrau davon, doch so, daß ihre Genossinnen nicht gleichen Schritt mit seinem Gange halten konnten. Als er die Wiesen im Rücken und den kahlen Strand vor sich hatte, verdoppelte er seinen Lauf und glich nun nicht mehr einem trabenden Stiere, sondern einen fliegenden Roß. Und ehe sich Europa besinnen konnte,

⁴ Selbst der Blumenkranz, den Europa um die Hörner des Stiers hängt, ist aus ihrer Sicht eine harmlose spielerische Geste. Diese ließe sich jedoch durchaus als Teil einer Liebespraktik interpretieren. Heinrich von Kleist hat in seinem Trauerspiel *Penthesilea* das Bekränzen eines Mannes als Teil des Liebeskults der Amazonen dargestellt. Der Blumenkranz wurde demjenigen Mann auf den Kopf gesetzt, den eine Amazone im Kampf gefangen hat. Als Teil einer kulturellen Praktik bedarf diese Praktik einer kulturellen Übersetzung: „Der Grieche: Wem winden jene Kränze sich? Sagt an! Die erste Amazone: Wem? Euch! Wem sonst? Der Grieche: Uns! und das sagt ihr noch, / Unmenschliche! Wollt ihr, geschmückt mit Blumen, / Gleich Opfertieren, uns zur Schlachtbank führen? Die erste Amazone: Zum Tempel euch der Artemis! Was denkt ihr? / In ihren dunkeln Eichenhain, wo eurer / Entzücken ohne Maß und Ordnung wartet!“ (Kleist 1993: 353f; vgl. Djoufack 2013) Freilich verfolgt Europa im Mythos nicht dasselbe Ziel wie die Amazonen in Kleist Drama. Es ist indes offensichtlich, dass Jupiter darin Teil einer Liebeshandlung erblickt.

war er mit einem Satz ins Meer gesprungen und schwamm mit seiner Beute dahin. (Schwab 2001: 34)

Der Stier, seinerseits, beobachtet Europa aufmerksam und vollzieht keinen Schritt, der sie in Schrecken versetzen könnte. Indessen muss man einsehen, dass die scheinbar frei ergriffene Initiative der Königstochter nach einer genauen Berechnung Jupiters erfolgt. Man muss sich hüten, den im Mythos suggerierten Augenblick, in dem Europa sich auf den Rücken des Stieres schwingt und dieser mit ihr in Windeseile über die Meeresfluten davon saust, als den Zeitpunkt zu betrachten, in dem der Raub der Königstochter ansetzt. Ich werde unten darlegen, was dieser Raubvorgang auf sich hat.

Entscheidend in diesem Spiel zwischen dem Gott in Stiergestalt und Europa ist die Tatsache, dass Europa zwar die Einzigartigkeit des Stiers erkennt, aber, das ist das Wesen von Jupiters Verwandlung, diese Erkenntnis reicht nicht aus, um den im Stier verborgenen Gott zu erkennen. Denn geschähe dies, so verflöge Jupiters Stiermaske und damit käme seine Verwandlung jäh zu einem Ende. Das impliziert jedoch zugleich, dass er unter diesen Umstände sein Ziel nicht mehr erreichen könnte, es sei denn, dass er seinen Vorsatz nur noch mit Gewalt in die Tat umsetzte. Der Mythos von Jupiters Verwandlung nimmt erst in dem Augenblick ein Ende, in dem der Stier mit seiner Beute an einem sicheren Ufer eintrifft, an dem für sie kein Entkommen mehr möglich ist:

Endlich gegen Abend erreichten sie ein fernes Ufer. Der Stier schwang sich ans Land, ließ die Jungfrau unter einem gewölbten Baume sanft vom Rücken gleiten und verschwand vor ihren Blicken. An seine Stelle trat ein herrlicher, göttergleicher Mann, der ihr erklärte, daß er der Beherrscher der Insel Kreta sei und sie schützen werde, wenn er durch ihren Besitz beglückt würde. Europa in ihrer trostlosen Verlassenheit reichte ihm ihre Hand als Zeichen der Einwilligung; und Zeus hatte das Ziel seiner Wünsche erreicht. (Schwab 2001: 34; vgl. Ovid 2007: 78)

Erst in diesem Stadium, in dem die Beute an einem fernen Gestade gefangen ist und keine Fluchtmöglichkeit mehr hat, nimmt der Gott die Maske ab und nötigt Europa zur sexuellen Einigung mit ihm. Diesen sexuellen Akt präsentiert er ihr als die Bedingung dafür, dass er sie an diesem fremden Gestade beschützt. Europa willigt ein, weil sie keine Wahl hat.

Nicht zufällig betitelt Ovid sein Buch *Metamorphosen*. Damit deutet er keinesfalls an, dass es ihm in seinen Mythen lediglich um die Erzählung von wunderbaren bzw. skurrilen Geschichten zu tun ist. Stattdessen schildert er darin die Verwandlung als ein zielgerichtetes *art der faire*, als eine ästhetische Kategorie und als eine Praktik, die in verschiedenen Situationen in einer dualen Beziehung eingesetzt wird, um den Anderen durch Täuschung zu überlisten und somit eigene Ziele zu verwirklichen.⁵

⁵ Metamorphose, wie die hier beschriebene, bezeichnet Elias Canetti in Masse und Macht als Verstellung des Jägers. Er grenzt sie von der Nachahmung ab, die „etwas Äußerliches“ ist (Canetti 1980: 437, Herv. i.O.), aber auch von dem Endzustand der Verwandlung, den er in der

Wie bisher deutlich geworden ist, organisiert Jupiter die Verführung/den Raub Europas nach einem präzisen Muster, dem es im Folgenden nachzugehen gilt. Dieses Muster sei hier zunächst kurz zusammengefasst: 1) Der Ort, an dem Jupiter Europa treffen will, ist derjenige, an dem diese mit ihren Gefährtinnen sich gern aufhält, um zu spielen und Blumen zu pflücken; 2) seine eben erörterte körperliche Erscheinung, auch und gerade als Stier, zielt, wie bereits angedeutet, darauf ab, Europa zu gefallen, ihr zu imponieren; 3) die besondere Art und Weise, wie er sich Europa spielerisch annähert, seine Aufmerksamkeit, wird schließlich mit einem Kuss belohnt, aber auch damit, dass Europa die letzte Hemmschwelle überwindet, ihn besteigt, und schließlich eine sexuelle Beziehung mit ihm eingeht. Diese Momente einer Verführungskunst, auf die Jupiters Verwandlung abzielt, entsprechen genau Aspekten einer Liebeskunst, wie Ovid sie in seinem Buch *Ars amatoria* geschildert hat. Diesem Aspekt möchte ich mich nun zuwenden.

2.2. *Ars amatoria*: zur Ästhetik des Raubes

Im Folgenden werde ich auf die Kategorie des Raubes eingehen, um eine Kunst, eine *technè*, ja eine Ästhetik sichtbar zu machen, die Ovid bereits in den *Metamorphosen* anhand konkreter Fälle behandelt und die er mit bestechender Akribie in seinem Buch *Ars amatoria* beschreibt. Der Raub stellt insofern den Verführungsprozess und das durch Verwandlung zu erreichende Endziel dar. Schildert Ovid in seinen *Metamorphosen* die Verwandlung als eine ästhetische Kategorie, von der Götter Gebrauch machen, so geht er in seinem an die Bürger Roms gerichteten Lehrbuch *Ars amatoria* dazu über, Menschen die Verführungs- bzw. Liebeskunst zu vermitteln. Liebeskunst erweist sich bei näherer Betrachtung als eine anthropologische Verwandlungstechnik, die dem Zweck des Raubes dient. Zuerst möchte ich die Frage klären, wie innig Liebe und Raub für Ovid miteinander verbunden sind.

„Figur“ und in der „Maske“ (Canetti 1980: 442-447) erblickt. Eine Verwandlung, wie diejenige, die Jupiter in dem eben behandelten Mythos ausübt, ist in Canettis Terminologie eine „Verstellung“. Diese betrachtet er als eine „Übergangsform, von der Nachahmung zur Verwandlung, die bewusst auf halbem Wege stehen bleibt“. Das Charakteristische bei der Verstellung bestehe in einem Spiel von äußerer Erscheinung und innerem Sein, wobei das Innere verborgen bleiben müsse und sich erst im letzten, entscheidenden Augenblick zeigen dürfe (vgl. Canetti 1980: 439). Summierend bezeichnet Canetti als Verstellung „die freundliche Gestalt, in der sich eine feindliche verbirgt“ (Canetti 1980: 439). Dass es sich bei der Verstellung nicht zwangsläufig um einen hinter einer freundlichen Maske verborgenen Feind, sondern auch, das lehren die darstellenden Künste, um einen harmlosen Darsteller handeln kann, der die Rolle des Bösen spielt und außerhalb der Bühne wieder er selbst, der Harmlose, wird, muss hier hervorgehoben werden. Jupiters Verwandlung verdeutlicht, dass die hinter der Tiermaske versteckte Absicht nicht der leibliche Tod der Beute, sondern die sexuelle Einigung mit ihr ist. Wie Canetti zeigt, wird das Innere in der Verstellung nicht affiziert. Dieses bewahrt seinen „inneren Kern, seine eigentliche Gestalt“, hält sie „immer vollkommen und intakt“ (Canetti 1980: 441).

Im Abschnitt „Küsse, Gewalt, männliche Initiative“ des ersten Teils seines Buches stellt Ovid die Beziehung zwischen Liebe und Raub folgendermaßen her:

Wer ist so dumm und mischt nicht Küsse unter die schmeichelnden Worte? Mag sie [die begehrte Frau, P.D.] dir auch keine geben, nimm dir welche, ohne daß sie sie gibt. Vielleicht wird sie zuerst dagegen ankämpfen und „Unverschämter!“ sagen; sie wird aber im Kampf besiegt werden wollen. Nur nimm dich in acht, daß ungeschickt geraubte Küsse den zarten Lippen nicht weh tun und daß sie sich nicht beklagen kann, sie seien grob gewesen. Wer sich Küsse nahm und das übrige nicht nimmt, verdient auch das, was ihm gegeben wurde, zu verlieren. Wie wenig hatte noch nach den Küssen bis zur vollen Wunscherfüllung gefehlt? Wehe mir, das war keine Scham, sondern Tölpelhaftigkeit. Magst du es auch Gewalt nennen, diese Art der Gewalt ist den Mädchen willkommen; was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen. Jede, der durch plötzlichen Liebesraub Gewalt angetan wurde, freut sich, und Unverschämtheit ist hier so viel wie ein Geschenk. Aber diejenige, die, obwohl sie hätte gezwungen werden können, unberührt davonkam, mag sie auch im Gesicht Freude vortäuschen, wird traurig sein. Phoebe wurde vergewaltigt, Gewalt wurde ihrer Schwester angetan, und beiden Geraubten war der Räuber lieb. (Ovid 2003: 49f)

Ovid bringt den Raub in einer Situation, in der ein Mann eine Frau sexuell erobern will, zur Geltung. Raub besteht in diesem Kontext in der allem Anschein nach unverschämten Anmaßung dessen, was die Frau offensichtlich nicht Preis zu geben bereit ist: der Küsse, der Liebe. Ovid rät den Liebenden, sich Küsse zu nehmen, ohne dass die Frau sie ihm freiwillig gegeben hätte. Solche Küsse nennt er „geraubte Küsse“; er spricht in diesem Zusammenhang von „Liebesraub“. Dass es sich hierbei um einen Gewaltakt handeln kann, bestreitet Ovid nicht prinzipiell. Zu einem Gewaltakt werde der Liebesraub, wenn der Räuber die „zarten Lippen“ „ungeschickt“ küsse und der Frau dabei weh tue. Von solch einem ungeschickten Vorgehen rät Ovid eindringlich ab: Der Liebende habe sich im Liebesraub nicht so anzustellen, dass die Frau sich später beschwert, dass die Küsse „grob gewesen [seien]“.

Ovid stellt den Raub der Küsse, der wohlgerne ohne die ausdrückliche oder gar stillschweigende Zustimmung der Frau erfolgt, keineswegs in Frage. Ganz im Gegenteil rechnet er sogar eine Abwehrreaktion der Frau im Raubakt mit ein und setzt diesen Widerstand in seinem Raubbegriff voraus: Die Frau werde vielleicht „zuerst dagegen ankämpfen“, sie werde „Unverschämter!“ sagen. Aber mit dieser Abwehrreaktion verurteile die Beraubte den Raub nicht schlechthin. In Ovids Verständnis scheint der Raub in den Augen der Frau selbst die Voraussetzung für eine Verführung zu sein. Sie wolle „im Kampf besiegt werden“. Für den römischen Dichter gehören also der Raub sowie der Widerstand der Frau zusammen. Sie partizipieren am Verführungsspiel, sind scheinbar widersprüchliche Momente einer und derselben Kunst, die einander zuwinken, selbst und gerade wenn Ovids Wortwahl den Eindruck erweckt, als legitimierte er die Gewalt, die im Gewand bzw. unter dem Vorwand der Liebe Frauen angetan wird.

Ovid kritisiert geradezu denjenigen, der den Raub ganz einfach als eine Gewalttat missinterpretiert und ihn infolgedessen nicht zu Ende führt. Solch eine Verhaltensweise, die den Schritt von den geraubten Küssen zur letzten „Wunscherfüllung“, zum Liebesakt selbst verhindert, wertet er als „Tölpelhaftigkeit“ ab. Diese Kritik begründet er, indem er den Raub nicht als Gewaltakt schlechthin anprangert. Ganz im Gegenteil wertet er ihn auf als „diese Art der Gewalt“, die „den Mädchen willkommen“ sei. Und er fügt hinzu, indem er die Erwartung der Frau aus einer männlichen Perspektive konstruiert: „Was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen.“ In dieser Konstruktion nennt Ovid das, was die beraubten Frauen als eine Unverschämtheit anzuprangern scheinen, ein „Geschenk“, das letzteren trotz offensichtlichen Abwehrverhaltens willkommen sei. Werde der Raub vollbracht, so sei die Frau glücklich. Frauen aber, die dem Räuber entkommen seien, möchten Freude zeigen, diese Freude sei indes nur die Fassade, die ihre Traurigkeit verberge.

Es wird somit augenscheinlich, dass der Verführungsakt, der zur „vollen Wunscherfüllung“, zur sexuellen Liebe führt und diese allererst initiiert, im Gewand des Raubes bzw. eines scheinbaren Gewaltaktes erfolgt. Dieser stellt wiederum *in situ* die Verführungs- bzw. Liebeskunst *per se* dar. Raub und Widerstand sind insofern Momente einer Verstellung, die Liebe erst möglich macht. In radikaler Weise kann man, Ovid lesend, sagen, dass Liebe unter der Bedingung stattfindet, dass der Raub mit aller Konsequenz vollzogen wird, ja dass der Liebende das Gesicht des die Frau sexuell begehrenden Räubers zeigt. Diesem wiederum leistet die Frau scheinbar Widerstand und empfindet im Grunde Freude am Raub. Ovid macht anhand des Oxymorons „Liebesraub“ deutlich, dass Raub und Liebe/Verführung einander bedingen, wobei Raub eine Metapher für Verführung bzw. sexuelle Eroberung ist.⁶

Der „Liebesraub“ ist nach Ovid Konstituens einer Liebeskunst, die erst erfolgreich durchgeführt wird, wenn man bestimmte Techniken beherrscht. Auf diese Techniken möchte ich nun eingehen. Im ersten und zweiten Buch seines in drei Bücher geteilten Werkes *Ars amatoria* setzt sich der antike Dichter zum Ziel, den Mann, der auf Liebe aus ist, in die Liebeskunst einzuweihen. Das dritte Buch ist einer weiblichen Liebestechnik gewidmet, in dem er auch Frauen in die Technik des Raubes einweist mit dem Ziel, aus ihnen „Jägerinnen“ zu machen. Es handelt sich in den ersten zwei Büchern um ein erzieherisches Programm, mit dem er das Ziel verfolgt, den Mann dazu anzuleiten, die von ihm auserwählte bzw. ins Visier seiner sexuellen Lust genommene Frau, diejenige, „zu der [er, P.D.] sagen will: ‚Du allein gefälltst mir!‘,“ zu erobern

⁶ Manche Raubzüge Jupiters sind wahre Vergewaltigungsakte. So verhält es sich mit einer Kriegerin der Jagdgöttin Diana, die von Jupiter vergewaltigt wird. Die ungewollte Liebe wird ihr zum Verhängnis: Sie wird von der Göttin verstoßen und fällt der Rache Junos zum Opfer: Sie wird in eine Bärin verwandelt (vgl. Ovid [o.J.]: 26). Durch diese Rache wird der Vergewaltigten ein weiteres Mal Gewalt angetan.

(Ovid 2003: 7). Ovid will aus dem Mann einen „Meister in der Liebe“ (Ovid 2003: 5) machen. Bereits in seiner Einleitung trifft Ovid eine Vorsichtsmaßnahme, mit der er sein Vorhaben präzisiert: „Wir werden sicheren Liebesgenuß und erlaubte Heimlichkeiten besingen, und in meinem Gedicht wird kein Verbrechen gelehrt“ (Ovid 2003: 7). Von Ovid vermittelte Liebeskunst entspricht also einer Praktik, die sich in den Grenzen der kulturellen Ordnung seiner Zeit hält.

Bei den Liebestechniken, so Ovid in seiner Einleitung, handelt es sich um drei Praktiken, Verhaltensweisen oder gar Aufgaben, die zu lernen, zu beherrschen und meisterhaft in die Tat umzusetzen sind. Dazu schreibt er: „Erstens bemühe dich, einen Gegenstand für deine Liebe zu finden, der du jetzt als Rekrut in der Liebe zum erstenmal deinen Dienst antrittst. Die nächste Aufgabe ist, das Mädchen deiner Wahl durch Bitten zu erweichen; die dritte, der Liebe lange Dauer zu verleihen. So weit unser Plan“ (Ovid 2003: 7).

Drei Aufgaben also: a) Die Auserwählte zu finden; b) sie durch Bitten zu erweichen; c) der Liebe lange Dauer zu verleihen. Ovid scheint nicht primär auf eine punktuelle Befriedigung der sexuellen Lust hin erziehen zu wollen, bei der die geraubte Frau nach Befriedigung der männlichen sexuellen Lust wieder fallen gelassen, ja verlassen wird. Indes schließt seine Lehre eine derartige punktuelle Beziehung prinzipiell nicht aus.

A) Wie verhält es sich mit der ersten Technik oder Aufgabe: die Auserwählte zu finden? Diesbezüglich stellt Ovid programmatisch die Frage: „Wo sind Mädchen zu finden?“. Diese, so warnt er, kämen „nicht vom blauen Himmel herabgeweht“ zum Mann. Letzterer müsse „schon mit eigenen Augen nach einem geeigneten Mädchen Ausschau halten“ (Ovid 2003: 7). Dieses Projekt könne erst gelingen, wenn man wisse, wo sich die Mädchen/Frauen aufhielten. Innerhalb und außerhalb, jedoch in der Nähe Roms, seien solche Orte zu finden. Es geht um öffentliche, kulturelle Räume innerhalb Roms wie beispielsweise das Theater, der Zirkus, die Arena anlässlich von Spielen, von „gespielte[r] Seeschlacht und Triumphzug“ (Ovid 2003: 15). Es sind aber auch Marktplätze, das Forum, ja Orte die zu feierlichen kulturellen bzw. religiösen Anlässen eine Menschenmenge anlocken. Er schreibt: „Laß dir auch nicht das Fest des Adonis entgehen, um den Venus weint, und den geheiligten siebten Tag, den der syrische Jude feiert! Meide auch nicht den memphitischen Tempel der Göttin in Kuhgestalt mit ihren linnenen Gewändern“ (Ovid 2003: 9). Über diese öffentlichen, kulturübergreifenden Plätze innerhalb Roms hinaus zählt Ovid auch private Orte, die man als Gast anlässlich eines Gastmahls besucht.⁷

⁷ Zu der Frage, ob in diesem Kontext die Gattin oder die Tochter des Gastgebers nicht ins Visier eines nach einer Geliebten Ausschau haltenden Gasts geraten könne, oder ob in diesem privaten Kontext für solch einen „Räuber“ in Spe nur eine andere ebenfalls geladene weibliche Person in Frage käme, erteilt Ovids Buch keine direkte Auskunft. Aber wie der von ihm erwähnte Fall Helenas und Paris' zeigt, darf der Räuber dreist genug sein, eine Ehefrau unter bestimmten Bedingungen an diesem Ort zu rauben.

Außerhalb Roms fänden sich auch geeignete Treffpunkte: Wallfahrtsorte wie beispielsweise der „Tempel der Diana im Walde vor der Stadt und die Königswürde, die mit frevlerischer Hand durch das Schwert erworben wurde“. (Ovid 2003: 21)

Ovid zufolge haben diese Orte innerhalb und außerhalb Roms einen gemeinsamen Nenner. Es seien Plätze, wohin die Mädchen/Frauen „kommen, um zu schauen, sie kommen, um sich selbst anschauen zu lassen“ (Ovid 2003: 11). Das Theater zum Beispiel sei „ein gefährlicher Ort für die Keuschheit“ (Ovid 2003: 11). Aber sämtliche von ihm aufgezählten Räume können, so lässt sich sagen, als für die Keuschheit gefährlich erachtet werden. Bezeichnend ist hierbei, dass es sich um reale Plätze handelt, die in der topographischen Landschaft der antiken Welt zu finden sind. Begegnungen, die an solchen realen Orten stattfinden, implizieren, dass dem Liebesraub vorbereitend ein wenn auch visueller, gestischer, taktile, verbaler Kontakt mit einem Menschen hergestellt wird. Der Liebesraub setzt in diesem Zusammenhang voraus, ja er nötigt den Räuber sogar dazu, Mut zu fassen, sich der Auserwählten physisch anzunähern und auf diesem Wege persönlich eine Beziehung zu/mit ihr herzustellen.⁸

B) Bei der zweiten der Liebestechniken geht es darum, die auserwählte Frau „durch Bitten“ zu erweichen. Mit der Frage: „wie erobert man Mädchen?“, formuliert Ovid ein gesamtes erzieherisches Programm über Verführungskunst, das sich wie der Plan eines Initiationsritus lesen lässt. Er schreibt: „Jetzt gehe ich daran zu sagen, mit welchen Kunstgriffen das Mädchen, das dir gefallen hat, gefangen werden muß, eine Aufgabe, die besondere Kunstfertigkeit verlangt“ (Ovid 2003: 23). Ähnlich wie bei dem oben diskutierten Begriff des Liebesraubes dürfen die von ihm gewählten Worte: „gefangen werden muß“ nicht zu der irrigen Betrachtung verleiten, er lehre Männer, wie sie Frauen mit Gewalt zur Sexualität zwingen können. Man muss sich stets vergegenwärtigen, dass Ovid mit seiner zweischneidigen Diktion keineswegs Akte der Machtausübung und der Gewalt besingt. Stattdessen verwendet er seine Begriffe im Rahmen der zweiten der von ihm gelehrt Liebestechniken, die darin besteht, die Frau durch Bitten zu erweichen. „Fangen“, „rauben“, stellen insofern Momente einer Technik der „Bitte“ dar, die Liebe erst ermöglicht. Sie sind Metapher für „erobern“, „verführen“.⁹

⁸ Diese eine Liebebeziehung initiiierende Technik und Praktik wird heutzutage zunehmend durch virtuelle Orte der Begegnung, durch kommunikative Plattformen im Internet ersetzt, über die Kontakte bei der Partnersuche hergestellt werden. Eine Soziologie dieser neuen Treffpunkte, deren Implikationen für die rhetorische Fertigkeiten, das Verantwortungsbewusstsein von Menschen steht noch aus und ist nicht Ziel dieser Studie.

⁹ In der neueren deutschen Literatur hat kein geringer als Heinrich von Kleist diese Doppeldeutigkeit des Wortes „fangen“, wie er von der Antike zur Moderne herüber kommt, am besten erfasst und ästhetisch dargestellt. In seinem Drama *Penthesilea* lässt er die Amazonen, die auf Bräutigamsschau aus sind, diese erst durch Waffengewalt bezwingen, fangen, nicht um sie

Zu den von Ovid angesprochenen Fertigkeiten gehören das „Selbstvertrauen“, d. h. die Zuversicht, dass „alle erobert werden können“ (Ovid 2003: 23), und den Mut, den ersten Schritt zu wagen. Wichtig sei ebenfalls eine gewisse Finesse im „Umgang mit der Dienerin“ der Auserwählten (Ovid 2003: 29). Durch „Versprechungen“ und „Bitten“ solle die Dienerin dazu gebracht werden, in der angestrebten Beziehung mit ihrer Herrin zu vermitteln. Die Wahl des richtigen Zeitpunktes sowie die Großzügigkeit mit Geschenken gehörten ebenfalls zu den Verführungstechniken. Hilfsreich sei in diesen Bemühungen eine briefliche Kommunikation, in der einer guten Rhetorik große Bedeutung beizumessen sei. Durch Beredsamkeit werde man eine Frau erobern, ohne dabei jedoch die eigene Redekunst zur Schau zu stellen, ja ohne vor der Auserwählten zu deklamieren (vgl. Ovid 2003: 35). Insbesondere im Briefschreiben solle man „beharrlich“, geduldig bleiben (vgl. Ovid 2003: 38) und die Dinge nicht überstürzen, indem man zudringlich werde. Durch Überredung und Schmeichelei (vgl. Ovid 2003: 45), durch geschickte körperliche Berührung zu bestimmten Anlässen (vgl. Ovid 2003: 43) sei die Aufmerksamkeit der Frau auf sich zu lenken und so ihre Gunst zu gewinnen. Interessanter Weise rät Ovid dazu, Versprechungen, auch die, die man nie halten wird, zu machen, zu betrügen und falsche Träne zu gießen, wenn es darauf ankommt, die Frau zu rühren, ihr Herz zu erweichen.

Als Bedingung für das Gelingen der Verführung nennt Ovid die Pflege des Aussehen, des Körpers. Diese Pflege lässt sich unter zwei Gesichtspunkten analysieren. Erstens: Eine Pflege, die dazu dient, der Frau mitzuteilen, dass man verliebt sei. „Jeder Liebende“, so Ovid,

sei bleich; diese Farbe paßt zu dem Liebenden; so gehört es sich [...]. Auch Magerkeit verrate, wie es um dein Herz steht, und halte es nicht für eine Schande, eine Haube auf dein glänzendes Haar zu legen. Durchwachte Nächte, Sorge und tiefer Liebeskummer zehren am Leib der jungen Männer: Um deinen Wunsch erfüllt zu sehen, mußt du bejammernswert sein, so daß jeder, der dich sieht, sagen kann: „Du bist verliebt!“ (Ovid 2003: 53-55)

Zweitens: Diese Arbeit am eigenen Leib, die den verliebten Mann wie einen Kranken (aus Liebe Erkrankten) aussehen lässt, schließt eine Körperpflege nicht aus, die ihn attraktiv erscheinen lässt. Zu dieser „männliche[n] Schönheitspflege“ schreibt Ovid:

Aber finde kein Gefallen daran, das Haar mit der Brennschere zu kräuseln, und reibe dir die Schenkel nicht mit rauhem, Bimsstein glatt [...]. Nachlässige Schönheit steht Männern [...]. Durch Sauberkeit errege dein Körper Wohlgefallen, laß ihn auf dem Marsfeld bräunen. Die Toga sei gut passend und ohne Flecken. Die Zunge am Schuh stehe nicht vor, die Zähne seien frei von Belag, und der Fuß schwimme nicht schlotternd in zu weitem Leder. Der Haarschnitt entstelle nicht dein Haar zu Stacheln, Haar und Bart seien von kundiger Hand geschnitten. Laß die Nägel nicht vorstehen, laß sie sauber sein, und

umzubringen oder zu unterjochen, sondern um sie in einem Zeugungsritual zu lieben und sie nach der Zeugung mit Geschenken zu überhäufen und sie fortzuschicken.

aus den Nasenlöchern stehe dir kein Härchen hervor. Auch soll der Mund nicht übel riechen, der Atem nicht widerlich sein, und unter der Achsel soll nicht der stinkende Bock, der Herr der Ziegenherde, hausen. (Ovid 2003: 39)

Der Stil, die minutiös beschriebene hygienische Maßnahme und geforderte körperliche Schönheit, ja die Mode, zu der Ovid in diesen Zeilen rät, schließen nicht aus, dass der Mann, wie oben beschrieben, bejammernswert auszusehen hat. Mit diesen scheinbar einander widersprechenden Techniken verfolgt Ovid sichtbar ein doppeltes Ziel: Zum einen soll der lässig gepflegte Körper, soll Hygiene den Mann für die Frau attraktiv machen, zum anderen soll jener diese gleichzeitig durch sein bejammernswertes Aussehen rühren, ihr mitteilen, dass er verliebt sei. Die Beherrschung der Kunst, eine Frau zu erobern, macht aus dem „Liebenden“, darauf kommt es Ovid an, einen „Verwandlungskünstler“. Er schreibt:

Ich wollte schon zum Schluß kommen, aber ein Mädchenherz ist nicht wie das andere; wisse tausend Herzen auf tausenderlei Art zu nehmen! [...] Es gibt so vielerlei Charakter wie Gesichter. Wer klug ist, wird sich unzählige Wesensarten anpassen können und wie Proteus sich bald zu fließendem Wasser verflüchtigen, jetzt ein Löwe, jetzt ein Baum, jetzt ein borstiger Eber sein. Manche Fische fängt man mit der Harpune, andere mit dem Angelhaken, wieder andere werden von geräumigen Netzen am strammen Seil fortgeschleppt. Ebenso wenig wird zu jedem Lebensalter ein und dieselbe Methode passen; eine bejahrte Hirschkuh wird den Hinterhalt schon aus größerer Entfernung erkennen. Wenn du der Ungebildeten gelehrt und der Schamhaften frech erscheinst, wird die Ärmste sofort ihr Selbstvertrauen verlieren. So kommt es, daß eine, die sich scheute, sich einem Anständigen anzuvertrauen, sich erniedrigt und sich einem Geringeren an den Hals wirft. (Ovid 2003: 55-57)

Hier wird deutlich, dass Liebeskunst und Verwandlung zwei Techniken und Praktiken darstellen, die in Ovids Lehre zusammenwirken, wobei Verwandlung die Arbeit am eigenen Körper ist, und die Verführungskunst darin besteht, sich durch Aussehen, Wort und Tat zu verstellen, um die Frau zu rauben, zu erobern und so zum sexuellen Genuss zu kommen.

C) Die dritte und schwierigste der Liebestechnik besteht darin, der „Liebe Dauer zu verleihen“. Ovid zufolge handelt es sich dabei um Verhaltensweisen, mit denen in einer dualen, *heterosexuellen* Beziehung das Ziel verfolgt wird, der geliebten Frau zu gefallen, sie an sich zu binden, ihre Liebe auf die Probe zu stellen und sie bestätigt zu sehen, aber vor allem sie sexuell zu befriedigen. In diesem Zusammenhang erwähnt Ovid eine weitere wesentliche Komponente, der er größere Bedeutung als der körperlichen Schönheit beizumessen scheint: Der Mann solle lernen, durch „Bildung“ statt durch „Magie“ zu gefallen: „Medeas Kräuter und der marsische Singsang, verbunden mit magischen Klängen, werden nicht bewirken, daß die Liebe lebe“. Liebe, so folgert er, könne nicht „durch Zaubersprüche bewahrt werden“ (Ovid 2003: 65). Stattdessen müsse Ovids Schüler, „um geliebt zu werden“, vor allem „liebenswert sein“ (Ovid 2003: 65). Das heißt:

Um die Geliebte festzuhalten und nicht verwundert feststellen zu müssen, daß du verlassen bist, füge zu den körperlichen Vorzügen Geistesgaben hinzu! Schönheit ist ein hinfalliges Gut, und je mehr Jahre hinzukommen, desto geringer wird sie, und ihre eigene Lebensdauer verzehrt sie. Veilchen und geöffnete Lilien blühen nicht immer, und verlassen ragt der Dorn, nachdem er die Rose verlor; und dir, du Schöner, werden schon bald graue Haare wachsen, schon bald werden Runzeln kommen, um dir den Leib zu durchfurchen. Setze darum schon jetzt deinen Geist in Bewegung, damit er von Dauer sei, und füge ihn zu deiner Schönheit hinzu. Er allein bleibt bis zur Bestattung bestehen. Und du sollst dich ernsthaft darum kümmern, deinen Geist in den freien Künsten auszubilden und gut Latein und Griechisch zu lernen. (Ovid 2003: 65-67)

Die Bildung des Geistes in den freien Künsten, in Sprachen und in der Beredsamkeit stellen in Ovids Augen etwas dar, „das mehr ist als der Leib“ (Ovid 2003: 67). Nicht die Erhaltung der ewigen Jugend, der ewigen Schönheit des Leibes wird hier als Liebetechnik empfohlen. Die Schönheit des Körpers möge eine Voraussetzung für die Verführung des Partners sein. Sie sei jedoch vergänglich. Beständig hingegen seien geistige, innere Werte, innere Schönheit, die durch Bildung herzustellen und zu pflegen seien.¹⁰

„Geschickte Nachgiebigkeit“ ist für Ovid eine weitere Technik, mit der Liebe Dauer verliehen wird. Sie bestehe darin, Streit und Gezänk vor allem mit der Geliebten zu vermeiden. Während der Mann in Kauf nehmen dürfe, dass die Ehefrau Streit suche, solle er vorsichtig mit der Geliebten umgehen. Diese habe „stets erwünschte Töne“ zu hören, „herzerweichende Schmeicheleien“, ja mitunter leere „Worte“, die jedoch „das Ohr erfreuen“ oder mit denen der Mann ihr etwas verspricht (Ovid 2003: 69). Diese garantierten die Freude der Geliebten über das Beisein des Mannes und sorgten für Frieden mit ihr. So spiele der Mann bewusst genau die Rolle, die ihm die Geliebte zuweise (vgl. Ovid 2003: 71).

¹⁰ „Vergänglichkeit der Schönheit“, so lautet der Titel eines Sonetts, das Christian Hofmann von Hofmannswaldau in der Frühen Neuzeit verfasst. Ähnlich wie der antike Dichter schildert Hofmannswaldau in seiner galanten Lyrik mit beängstigender Akribie die Vergänglichkeit der körperlichen Schönheit des Menschen, insbesondere der Frau. Ähnlich wie Ovid kommt Hofmannswaldau zu dem Schluss, dass innere Werte bestehen, während körperliche Schönheitsmerkmale vergehen würden. In dem letzten Terzett des Sonetts schreibt er: „Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen / Dein hertze kann allein zu aller zeit bestehen / Dieweil es die Natur aus Diamant gemacht.“ (Hofmannswaldau 2002: 95) Während in der Antike und in der Frühen Neuzeit innere Schönheitsmomente gesucht und gepflegt wurden, wird seit dem Ende des 20. und dem Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend auf Techniken zurückgegriffen, die der Vergänglichkeit der Körperschönheit entgegenzuwirken versprechen. Manisch greift man mit mitunter körperentstellenden, gesundheitsgefährdenden Folgen auf die Dienste der modernen Schönheitschirurgie zurück, um den Körper ewig jung zu halten, ohne jedoch dessen Altern je bremsen zu können. Ob dabei gleichzeitig geistige, innere, die Zeit überdauernde Werte auch gefördert werden, bleibt fraglich. Die Antike und die Frühe Neuzeit ist der Gegenwart insofern voraus, als sie ohne Hilfe der modernen Medizin die Vergänglichkeit des Körpers in Kauf genommen und Alternativen in der Bildung des Geistes, des Inneren erkannt haben. Letzteres ist, mit Hofmannswaldau, „aus Diamant gemacht“.

Entsteht der Eindruck, als würde Ovid mit seiner Forderung, die Freundin durch Galanterie, gute Manieren, Zuvorkommenheit oder gar Nachgiebigkeit an sich zu binden, sie höher stellen als die Ehefrau, ja hat es den Anschein, als wäre letztere eher rau, wohingegen erstere zärtlich zu behandeln, so stellt sich heraus, dass das Unterhalten einer Geliebten dazu dient, die Beziehung mit der (Ehe)Frau selbst zu stabilisieren, ihr Beständigkeit zu verleihen. Diesbezüglich scheint in Ovids Vorstellungen der Gedanke wesentlich zu sein, dass das Fremdgehen die Ehefrau/die Geliebte eifersüchtig macht und sie dazu bringt, um ihre Beziehung Angst zu haben (vgl. Ovid 2003: 87). Er rät beim Seitensprung dennoch zu höchster Diskretion,¹¹ um die Rache der Frau nicht zu provozieren, die eine „ehebrecherische Nebenbuhlerin ertappt hat“ (Ovid 2003: 83). Die Kunst, wenn der Ehefrau die Verfehlungen des Mannes gemeldet würden oder wenn sie selbst die Nebenbuhlerin ertappt habe, bestehe darin, „beharrlich“ zu leugnen, ob das Vergehen nun „offenbar“ sei oder nicht (Ovid 2003: 85). Dabei solle man, um sich nicht zu verraten, nicht „schmeichelnder als sonst sein“. Hier Ovids Rat: „[...] Schone deine Lenden nicht, von einer einzigen Sache hängt der ganze Friede ab. Durch das Beilager mußt du den Vorwurf, du hättest vorher bei einer anderen geschlafen, entkräften“ (Ovid 2003: 85). Zu dieser Entkräftungstechnik empfiehlt Ovid auch nötigenfalls den Rückgriff auf Anregungsmittel (vgl. Ovid 2003: 85), um eine Meisterleistung in der Sexualität zu erreichen.

Den letzten in diesem Zusammenhang zu erwähnenden Aspekt bezeichnet Ovid als „Nutzen und [...] Gefahren der Trennung“. Habe man die Frau um den Preis großer Mühe und vieler Unannehmlichkeiten erobert, hätten sich Mann und Frau aneinander gewöhnt, dann diene eine zeitlich begrenzte Trennung, eine Reise, dazu, bei der Partnerin ein Gefühl der Leere entstehen zu lassen, damit sie den abgereisten Geliebten/Mann noch mehr begehre. Aber, so warnt Ovid, eine derart entstandene „Pause ist nur ungefährlich, wenn sie kurz ist“. Währe sie zu lange, so „stumpft sich [mit der Zeit] die Sorge ab, das Bild des Abwesenden verblaßt, und eine neue Liebe schleicht sich ein“ (Ovid 2003: 81).

Wie bereits erwähnt, geht es Ovid keineswegs um eine ausschließlich für Männer bestimmte Verführungs- und Liebestechnik. Im dritten und letzten Buch seines Werkes *Ars amatoria* wendet er sich einer weiblichen Liebestechnik mit dem erklärten Ziel zu, die Frauenschar nicht „waffenlos“ den mit seinen Lehren „bewaffneten Männern“ auszuliefern (Ovid 2003: 111). Er geht in diesem Aspekt seiner Liebeskunst von der Wirkung der Zeit auf die biologische, körperliche Konstitution der Frau aus, von dem nicht zu bremsenden Altern, und von der durch Geburten verursachten Verkürzung der

¹¹ Zur Diskretion gehört auch die selbst für Ovid schwierige Kunst, sich zurückzuhalten und nicht eifersüchtig zu sein, wenn man bemerkt, dass die Geliebte ein Verhältnis mit einem anderen Mann pflegt. Eifersuchtszenen, Liebesbriefe abfangen, das dürfen nur Ehemänner und keine Liebesräuber (vgl. Ovid 2003: 93-97).

„Zeit der Jugend“ (Ovid 2003: 113), um eine auf Frauen zugeschnittene Liebestechnik zu entwickeln. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um eine verheiratete Frau handelt oder nicht. Er gibt Frauen folgenden Rat:

Verweigert eure Gunst nicht den Männern, die euch begehren. Mögen sie euch auch betrügen, was verliert ihr schon? Alles bleibt euch; wenn sie auch tausendfach nehmen, bedeutet das doch keinen Verlust. Eisen nützt sich ab, Kiesel werden durch den Gebrauch kleiner; jene Stelle hält stand und läßt keine Einbuße befürchten. (Ovid 2003: 113)

Mit dem Argument, dass das weibliche Geschlechtsorgan, anders als Eisen und Kiesel, durch tausendfachen Gebrauch nicht abzunutzen sei, es halte eher dem wiederholten Gebrauch stand, visiert Ovid mitnichten eine Betrachtung der Frau als Hure. „Mein Wort“, so schreibt er, „macht euch nicht zu Dirnen; es verbietet euch nur, Verluste zu fürchten, die keine sind. Was ihr uns schenkt, bringt euch keinen Verlust“ (Ovid 2003: 115).¹² Auf dieser Basis lehrt er Frauen, wie sie sich zielgerichtet Männer „rauben“ können und sollen. Die Frau wird hierbei keineswegs als eine passive, willenlose Beute konstruiert, sondern als eine aktive Jägerin, ja als eine „Wölfin“:

Euch, ihr schönen Mädchen, sind Menschenansammlungen nützlich. Setzt oft euren schweifenden Fuß vor die Schwelle. Die Wölfin strebt dorthin, wo Schafe in großer Zahl sind, um eines zu erbeuten, und Jupiters Adler stößt nieder, wo viele Vögel sind. So möge sich auch eine sehenswerte Frau dem Volke zeigen. Vielleicht wird unter den vielen einer sein, den sie sich angeln kann. An allen Orten möge sie verweilen, eifrig darauf bedacht zu gefallen, und ihr ganzes Sinnen und Trachten richte sich darauf, anmutig zu wirken. Überall regiert der Zufall, wirf deinen Angelhaken immer aus; in dem Gewässer, von dem du es am wenigsten geglaubt hättest, wird ein Fisch sein. (Ovid 2003: 137)

Ovid macht deutlich, wie die allem Anschein nach macht- und willenlose Frau in eine Jägerin bzw. Räuberin mutiert, die auf Beute aus ist. Seine Konzeption einer weiblichen Liebeskunst besteht hauptsächlich in einer Lehre über Techniken, die durch Entwurf und Pflege eines bestimmten Körpers, durch einen bestimmten Auftritt und durch spezifische Verhaltensweisen darauf abzielen, Männern zu gefallen, sie sich zu „angeln“, sie sexuell anzureizen, der Überwachung durch den (Ehe)Mann zu entkommen, um die

¹² Den Umstand darf man nicht aus den Augen verlieren, dass weiblicher Liebe und Sexualität in dieser Lehre keinerlei Grenzen gesetzt werden. Wenn aus Sicht heutiger Theoriebildung der Einwand erhoben werden könnte, Ovid bleibe dennoch bei seiner Befreiung weiblicher Sexualität innerhalb der heterosexuellen Matrix gefangen, so möchte ich dem entgegen, dass es sich bei ihm gerade nicht um eine Zwangsheterosexualität handelt, bei der die Frau reifiziert wird, indem sie innerhalb dieser Matrix in ein Objekt sexuellen Genusses degradiert wird. Heterosexualität darf auf keinen Fall *per se* als eine Praxis des Zwangs und der sexuellen Gewalt an Frau gedacht werden. Möglichkeiten eines freien Auslebens weiblicher Sexualität innerhalb dieser heterosexuellen Matrix lotet Ovid aus.

eigene Sexualität auszuleben, den sexuellen Akt – selbst im Fremdgehen – in vollen Zügen zu genießen.

Frauen, so lehrt Ovid, sollen durch Sauberkeit und Pflege ihres Körpers die Aufmerksamkeit der Männer auf sich lenken. „Schönheit“ sei zwar eine „Gottesgabe“ (Ovid 2003: 115), aber angesichts der Tatsache, dass nicht alle Frauen diese Gabe besäßen, sei die „Körperpflege“ das Mittel, „ein schönes Gesicht“ zu erhalten. Schönheit werde auch durch Pflege einer Haartracht erreicht, die nicht unbedingt prunkvoll, sondern sauber zu sein habe. Und da, wo die natürliche Frisur die ersehnte Schönheit nicht verleihe, seien natürliche Mängel durch Kunst, Ersatz und Färben auszugleichen: „Die Frau aber färbt ihr graues Haar mit germanischen Kräutern, und durch Kunst sucht man eine bessere Farbe als die echte zu erwerben. Die Frau schreitet einher, dicht umwallt von gekauftem Haar, und als Ersatz für das eigene verwandelt sie fremdes für Geld in eigenes“ (Ovid 2003: 119).

Diene die Sauberkeit dazu, „den Geruch des trotzigem Bockes“ von den „Achselhöhlen“ zu beseitigen, die Bräunung der Zähne und den Mundgeruch zu vermeiden, so sei es gleichzeitig ratsam, „die Beine nicht von borstigen Härchen rau“ werden zu lassen (Ovid 2003: 121). Er rät ebenfalls die diskret aufzutragende Schminke als ein hilfreiches künstliches Mittel an, mit dem die passende Haut- bzw. Gesichtsfarbe erhalten und „die kahlen Stellen neben den Augenbrauen“ ausgefüllt werden können (Ovid 2003: 121). Auch körperliche Mängel seien durch eine passende, nicht unbedingt prunkvolle Bekleidung auszugleichen (vgl. Ovid 2003: 125f).

Das Pendant zu diesen Techniken, zu der Körperpflege, erblickt Ovid in der nicht zwangsläufig naturgegebenen, sondern erlernbaren Anmut. Es handelt sich dabei um Haltungen und Verhaltensweisen, die zu vermeiden bzw. zu erlernen sind. Dazu Ovid:

Wer möchte es glauben? Die Mädchen lernen lachen, und auch in dieser Beziehung streben sie nach Anmut: Die Öffnung des Mundes sei mäßig, beiderseits seien kleine Grübchen, und den oberen Rand der Zähne bedecke der unterste Teil der Lippen; und sie mögen nicht durch pausenloses Lachen das Zwerchfell anspannen, sondern es soll irgendwie leicht und weiblich klingen. Manche verzieht das Gesicht in verzerrtem Gelächter, bei einer anderen möchte man glauben, sie weine, wenn sie fröhlich lacht; jene gibt rauhe und abstoßende Töne von sich, sie lacht so, wie die häßliche Eselin vom rauhen Mühlstein her brüllt. Wohin wagt sich die Kunst nicht vor? Man lernt mit Anstand zu weinen, man schluchzt, wann und wie man will. Ja, man betrügt den Laut sogar um seinen ihm zustehenden Klang, und die Zunge lallt auf Befehl. Im Fehler liegt Anmut: Man lernt manche Wörter schlecht zu artikulieren und mangelhafter zu sprechen, als man könnte. Auf dies alles (denn es ist nützlich) wendet eure Sorgfalt; lernt, euch mit damenhaftem Schritt zu bewegen. Auch der Gang trägt zur Anmut sein Teil bei, das nicht zu verachten ist; er lockt unbekannte Männer an, und er vertreibt sie. Die eine bewegt kunstvoll die Hüften, läßt ihre Gewänder im Winde wallen und setzt stolz die gestreckten Füße auf; die andere stapft daher wie die rotbackige Gattin eines umbrischen Bauern und macht weitausladende Riesenschritte. Aber wie in vielen Dingen möge auch hier Maß herrschen: Die eine Bewegungsart wird bäurisch, die andere weichlicher sein

als erlaubt. Der unterste Teil deiner Schulter, der oberste des Armes, sei nackt und von der linken Seite sichtbar. (Ovid 2003: 127f)

Anmut besteht Ovid zufolge geradezu darin, manche natürliche Verhaltensweisen durch erlernte künstliche Haltungen, ja sogar durch manch eine fehlerhafte Artikulation in der Sprache, durch erlernte Gangart u.a.m. zu ersetzen. Zu diesen Techniken zählt Ovid die ebenfalls zu erlernende Fähigkeit zu singen, zu musizieren, zu tanzen, aber auch Tischmanieren. Er bringt der Frau bei, wie geistige Schönheit zu pflegen ist (vgl. Ovid 2003: 159).

Während diese Verhaltensweisen bzw. Körpertechniken die Frau, wie ich bereits oben angedeutet habe, zu einer Jägerin machen, warnt Ovid sie vor „schönen Männern“ und „Schwindler[n]“ (Ovid 2003: 137). Er verrät ihr, wie sie den (Ehe)Mann sexuell reizen, ihm aber auch untreu sein kann. Hierbei geht Ovid von der Annahme aus, dass der (Ehe)Mann die (Ehe)Frau bewacht oder bewachen lässt. Unter diesen Umständen sei der Gatte auf unterschiedliche Weise, mit unterschiedlichen Mitteln zu überlisten. Zu diesen Techniken gehörten die vorgetäuschte Rivalität, wobei die Frau mitunter die in andere Männer Verliebte spiele, die Anreizung des Ehemannes durch Beherrschung des Mienenspiels (vgl. Ovid 2003: 143), die Benutzung der treuen Dienerin als Mittel, dem „schlauem Ehemann“ sowie dem „wachsamen Türhüter ein Schnippchen“ zu schlagen (Ovid 2003: 149), um heimliche Liebesbriefe zuzustellen (vgl. Ovid 2003: 151). Zur Verfügung der Frau stünden zu diesem Zweck verschiedene Medien wie das Schreiftäfelchen, das Papier, die Handschrift, die durchaus gefälscht werden dürfe, aber auch der Körper der Dienerin, der gegebenenfalls effizient als Inskriptionsfläche einzusetzen sei, auf die der Liebesbrief geschrieben und heimlich dem Liebhaber überbracht werde (vgl. Ovid 2003: 139-143). Obendrein könne die Frau an öffentlichen Plätzen bzw. Treffpunkten die Wache überlisten, indem sie sie mit Geschenken bestechen bzw. mit Wein zum Schlafen bringe.

Ovid beendet das Repertoire der für die Frau bestimmten Liebestechniken mit Ratschlägen über „Liebestellungen“. Mit diesen visiert er das Ziel an, der Frau alle Waffen an die Hand zu geben, die ihr helfen würden, den Mann sexuell zu erobern. Ihm geht es auch darum, angesichts unterschiedlicher Körperstaturen den effizientesten Reiz im Liebesakt zu finden, ja die schönsten Körperpartien im Liebesakt vorteilhaft einzusetzen, und die weniger schönen entsprechend zu kaschieren (vgl. Ovid 2003: 161). Es handelt sich auch um ein bestimmtes Verhalten im sexuellen Akt, das ihre sexuelle Lust maximieren bzw. vortäuschen soll:

Es empfinde die Frau die Liebe, gelöst bis ins innerste Mark, und gleich groß sei die Lust für beide. Schmeichelnde Laute und liebliches Flüstern sollen nicht aufhören, und mitten im Spiel sollen dreiste Reden nicht verstummen. Auch du, der die Natur den Sinn für Liebe versagt hat, täusche mit trügerischen lauten süße Freude vor. Unglücklich ist das Mädchen, bei dem die Stelle stumpf und unempfindlich ist, die Mann und Frau gleichermaßen Genuß verschaffen soll. Nimm dich nur in acht, wenn du etwas

vortäuschest, dich nicht zu verraten. Mach es durch Bewegungen und Blicke glaubwürdig. Was dir Freude macht, sollen Laute und das Keuchen des Mundes offenbaren [...]. Und laß auch das Licht nicht durch weit geöffnete Fenster in die Kammer ein: Es ist günstiger, wenn viele eurer körperlichen Eigenschaften verborgen bleiben. (Ovid 2003: 163)

Liebestechniken, die Ovid hier sowohl dem Mann als auch der Frau lehrt, erweisen sich als Techniken der Verstellung, der Täuschung, der Überlistung etwaiger Wächter und verfolgen das Ziel, den begehrten Mann oder die begehrte Frau zu verführen, ihn/sie sexuell zu besitzen und sexuelle Lust zu empfinden. Es handelt sich ganz und gar nicht um eine Kunst, Treue in der Liebe zu bewahren. Stattdessen lehrt Ovid, wie Mann und Frau die Schranken der Ehe überwinden und zu mehr sexueller Lust gelangen können. Männer und Frauen, die diese Lehre befolgen, dürfen, so beendet Ovid nicht ohne Stolz seine Lehre, „auf die Beute schreiben, die [sie] weihen: ‚Naso war mein Lehrer‘“ (Ovid 2003: 163, 107).

Nun möchte ich in großen Schritten darlegen, inwiefern die im Romantitel enthaltenen Kategorien der Verwandlung und des Liebesraubes/der Liebeskunst in die Komposition des Romans eingreifen. Dabei werde ich vor allem aufzeigen, inwiefern und auf welche Weise Claire Goll die in antiken Diskursen vorgefundenen Kategorien in ihrem Roman verschiebt.

3. SCHREIBEN ALS TRANSFORMATIONSPROZESS. ZU CLAIRE GOLLS ROMAN

Vorausgreifend sei hervorgehoben, dass Claire Goll die mythische Vorlage bereits im Romantitel verschiebt, indem sie nicht den antiken Gott, sondern den *Neger Jupiter* darstellt, eine Figur, die sie im Kontext eines von Primitivismus und rassistischer Diskriminierung geprägten avantgardistischen Europas agieren lässt. Die zwischen Jupiter Djilbuti und Alma Valery inszenierte Beziehung erfolgt also vor dem Hintergrund antiker Diskurse und Ästhetik, aber unter modernen Bedingungen. Nicht die im Titel zitierte, in Jupiters Gestaltänderung praktizierte mythische Verwandlung spielt in diesem Roman eine zentrale Rolle. Stattdessen bedient sich Claire Goll im Schreibprozess eher einer anthropologischen Kategorie der Verwandlung, wie sie in und durch *Ars amatoria* verfügbar gemacht wird und die, das habe ich oben bereits erörtert, denselben Zweck wie im antiken Mythos verfolgt: den Liebesraub. An die in dieser anthropologischen Verwandlungspraxis zu lösenden zentralen Aufgaben sei hier erinnert: a) Die Auserwählte zu finden; b) sie durch Bitten zu erweichen; c) der Liebe lange Dauer zu verleihen. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, inwiefern und auf welche Weise Claire Goll diese Praxis in ihrem Roman anverwandelt. Wie verändert sie im Schreibprozess den Mythos des Raubes von Europa durch Jupiter? Bei der Analyse dienen die eben erwähnten drei zentralen Aufgaben zur Orientierung.

Wie ist die Auserwählte zu finden? Die Begegnung zwischen dem schwarzen, aus Afrika stammenden Mann Jupiter Djilbuti, der als Kabinettschef

im Pariser Kolonialministerium vorgestellt wird, und Alma Valery, einer blonden Europäerin aus dem Kleinbürgertum, erfolgt im Roman anlässlich eines Balls im „Saal der schwedischen Gesandtschaft“ (Goll 1987: 7) zu Paris. Mit dieser Angabe benennt Claire Goll einen der Treffpunkte der Pariser (diplomatischen) Elite, an dem sich Männer in „Frackhemden“ und Damen in „Balltoiletten“ (Goll 1987: 7) sich begegnen. Während Jupiter durch seine Stellung im Kolonialministerium zu dieser Elite gehört, muss man davon ausgehen, dass Alma als Halbschwedin, aber auch ihre Freundin Anette Martin, Gäste sind, die mit dem Ziel da sind, zu schauen und angeschaut zu werden. Diesbezüglich erfährt man, dass der schwedische Attaché Olaf Magnussen, der „Jüngling, der nie auf einem Ball fehlt“ (Goll 1987: 8), „mit seinem Blick verliebt die Form ihres [von Alma, P. D.] Mundes nach[zeichnete]“, dass er „gerne mit ihr gespielt [hätte], aber die Puppe wollte geheiratet werden“ (Goll 1987: 9). Tritt Olaf dem Leser als jemand entgegen, der an diesem Ort nach einer zu raubenden Frau Ausschau hält und Alma als potentielle Beute ansieht, so suggeriert die Erzählinstanz bei der Wiedergabe von Olafs Perspektive, dass Alma selbst ein klares Ziel vor Augen hat: Sie wolle nicht einfach spielen, sondern geheiratet werden. Mit anderen Worten: Sie hält selbst nach einem Mann Ausschau. So bemerken Alma und Anette Jupiter, der in ihren Augen wie ein „Fetisch“ anmutet, „den man als Dekoration vors Buffet gestellt hat“ (Goll 1987: 8). Als bald gehen Alma und Anette spielerisch eine Wette ein und bitten Olaf darum, ihnen den schwarzen Mann vorzustellen. Daraufhin lädt Jupiter Alma zu einem Tanz ein, dann folgen die ersten privaten Begegnungen zwischen den beiden und später die Eheschließung.

Der Saal der schwedischen Gesandtschaft wird folglich im Roman als Ort konstruiert, an dem Mann und Frau zu finden sind, ja an dem sich Alma und Jupiter treffen. Weitere moderne, nicht nur von Olaf, sondern auch von Jupiter gern besuchte Orte werden ebenfalls im Roman erwähnt. Jupiters „Ehrgeiz“, so erfährt man, bestehe darin, „zu den mondänen Erscheinungen gezählt zu werden, die im Pariser Stadtklatsch und in den Zeitungen von sich reden machen“ wie beispielsweise „Premieren und Jour Fixes“ (Goll 1987: 30). Mit der Angabe: „Eine weiße Frau heiraten und damit in diese beneidete Rasse eingereiht werden, ein Traum, den er [Jupiter, P.D.] jährlich in 365 Episoden träumt“ (Goll 1987: 31; vgl. Goll 1987: 38), deutet die auktoriale Stimme an, dass Jupiter insgeheim nach einer weißen Frau Ausschau hält. Offensichtlich sieht er in diesen kulturellen bzw. politischen Veranstaltungen die Gelegenheit, solch eine weiße Frau kennenzulernen. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass Jupiter selbst bereits auf dem oben erwähnten Ball auch nach einer weißen Frau sucht.

Claire Goll präsentiert dem Leser folglich zwei Figuren, die je nach einem/einer geeigneten Partner/in suchen und genau wissen, wo er/sie zu finden ist. Im Gegensatz zur Logik des Romantitels und des antiken Mythos, die suggeriert, dass Jupiter die aktive Täter/Räuberrolle spiele und Europa die

passive Opfer/Beuterolle zukomme, scheinen sowohl Jupiter als auch Alma als Liebesräuber bzw. Liebesräuberin im Sinne von *Ars amatoria* konstruiert worden zu sein. Die sich zwischen ihnen anbahnende Beziehung wird in dieser Konstellation durch die Umstände überdeterminiert, dass die bürgerliche Frau Almas versucht, einen Mann aus dieser elitären Sozialschicht zu heiraten, um ihren sozialen Status zu ändern. Und Jupiter, der keineswegs göttliche Statur besitzt und seine rassische Zugehörigkeit eher als Handicap empfindet, träumt seinerseits davon, durch Heirat mit einer weißen Frau in die begehrte ‚elitäre‘ Rasse eintreten zu können. Mit dieser Inszenierung wird die reine erotische Komponente in dieser Beziehung durch andere Berechnungen wie Klassen- und Rassenzugehörigkeit überdeterminiert und verschoben. Indessen, das soll unten deutlich gemacht werden, verabschiedet sich Claire Goll im weiteren Verlauf des Romans von dieser neuen Logik, indem sie in dem Romanhelden Jupiter einen „Neger“ als Parodie des gleichnamigen antiken Gott konstruiert: Sie lässt ihn seine Beute am Ende umbringen.

Wie verhält es sich mit der zweiten Aufgabe, die darin besteht, die/den Auserwählte(n) durch Bitten zu erweichen? Ja wie erobert man eine Frau/einen Mann? An dieser Stelle sei ins Gedächtnis zurückgerufen, dass diese Aufgabe neben dem Mut, die Begehrte anzusprechen und sie zu berühren, in der Beherrschung der Kunst der Überredung und der Schmeichelei, der Bitte und der Versprechung besteht, wobei die gute Rhetorik keinesfalls in ein selbstgefälliges, pedantisches Deklamieren mutieren darf. Bedingung des Gelingens dieser Kunst ist, daran sei erinnert, eine gute Pflege des Körpers und des Aussehens.

Claire Goll gestaltet Alma bereits zu Beginn des Romans als eine Figur, die allein durch ihre natürliche rassische Zugehörigkeit schon über alles verfügt, was ein Mann wie Jupiter begehren mag. Sie modelliert Alma als Halbschwedin, die von ihrer schwedischen Mutter die „schwedische Nationalfarbe“ geerbt habe. Zu dieser „Nationalfarbe“ gehöre das „unglaubliche[...] Blond der Haare, das von den Köpfen wie Scheinwerfer loderte [...]. Ein modisches und doch fast bäuerliches Blond: der Flachs wuchs in Schweden auf den Köpfen“. Und sie fügt hinzu: „Dazu trugen die Schwedinnen nach der Sitte ihres Landes auch noch sehr sommerliche rote Backen, so daß es in ihrer Gegenwart nie Winter werden konnte“ (Goll 1987: 7). Die Autorin zeigt anhand der großen Bedeutung, die Jupiter diesen blonden Haaren Almas beimisst, dass letztere über ihre weiße Hautfarbe hinaus keiner weiteren Schönheitselemente bedarf, um Jupiter den Kopf zu verdrehen. Man erfährt aus Jupiters Sicht, dass Alma „in kein Parfüm gehüllt [war] wie die andern Pariserinnen, die keinen Mut zu ihrem eigenen Geruch haben. Sie roch blau“ (Goll 1987: 13). Und weiter heißt es: „Es machte ihn schwindlig, dieses helle, fast schwefelgelbe Haar. Und die Augen! Kornblumen in einem Weizenfeld“ (Goll 1987: 13). Kurz vor Romanende lässt Claire Goll die ehebrecherische Alma sich die blonde Mähne schneiden und sie Olaf schenken.

An Jupiters Eifersucht und Wut demonstriert die Autorin, dass Jupiter Almas Haartracht wie ein Fetisch liebt (vgl. Goll 1987: 135f). Derart figuriert, benötigt Alma, die im Stile einer Liebeskünstlerin spielerisch den Kontakt zu Jupiter hergestellt hat, keine besondere Körper- und Schönheitspflege als Verführungstechnik. Man muss sich alsbald fragen, wie Jupiter verfährt, um sie zu rauben.

Schon im ersten Romankapitel werden aus verschiedenen Perspektiven Auskünfte über Jupiters Raubkunst vermittelt: Aus Almas und aus Jupiters Sicht, die je durch die auktoriale Stimme gebrochene wird. Durch ironische auktoriale Kommentare wird Jupiters Verstellungen durchgehend entlarvt. Dadurch wird er als eine Figur modelliert, deren Fassade die in ihrem Inneren verborgenen Minderwertigkeitskomplexe, Selbstunsicherheit und Bosheit kaschiert. Dies grenzt ihn von seinem mythischen Vorbild ab.

Jupiter tritt Alma zum ersten Mal als eine edle Gestalt, als „Pharao im Frack“ mit „hohen, fast ägyptischen Schultern“ entgegen (Goll 1987: 10). Er habe

einen feinen, dünnen Hals und nicht den mächtigen Stiernacken, den sklavisches Lastentragen durch Jahrhunderte hindurch an vielen Negerstämmen gezüchtet hat. Die Stirn war stolz und fliehend wie das Kinn, die Nase gerade, und nur die etwas wilden Nasenlöcher bogen sich leicht orientalisches [...]. Die Augenlider waren viel dicker als die Lider der Weißen und sprangen etwas über die Augen hervor, ganz pharaonisch. Die Ohren saßen hoch oben und lehnten sich fast an den Kopf an. Und der violette Mund war gar nicht aufgeworfen, sondern zeigte nur eine leidenschaftliche Kurve. Die Augäpfel glänzten in dem dunklen Gesicht, glitzernde Brillanten. (Goll 1987: 10)

Die dermaßen beschriebene edel aussehende Figur fordert Alma zum Tanz heraus, und so kommt es zu ersten Gesprächen und Berührungen. Als Alma während des Tanzes leicht übel wird, kümmert sich Jupiter um sie: „Mit seinen geübten Händen massierte er ihre Schläfe“ (Goll 1987: 17). Sein Verhalten kommt bei Alma gut an. Sie sieht ihn alsdann als einen „ausgezeichnete[n] Heilkünstler“, der obendrein „so gut“ tanzt (Goll 1987: 17). Bei dem ersten Besuch, den sie Jupiter in seinem Dienstzimmer im Kolonialministerium abstattet, ist sie von dem darin schwebenden „herrlich“ riechenden, „kleidsam[en] Parfüm“ des „Narcisse Noir“ entzückt (Goll 1987: 22), sie bewundert sein „Mustergebiss“ (Goll 1987: 22), ist neugierig auf seine „adligen, sehr langen, im Vergleich zu seinem dunklen Gesicht zimtfarbenen Hände[...]“ sowie auf die „rosigen Nägel daran, und das fast helle Handinnere“ (Goll 1987: 23). Jupiter setzt sich bei diesem Besuch nicht nur „in Positur“, um die „Frau, die er begehrt“ (Goll 1987: 19), zu beeindrucken. Er setzt sich überhaupt in Szene als Kronprinzen, der beträchtliche exotische Ländereien in Afrika besitzt. Im Stile eines Märchenerzählers beschreibt er ihr seine Heimat als eine exotische Landschaft, die Alma träumen lässt. Mit dieser Selbstinszenierung beeindruckt er sie: „Sie drückt seine Hand. Sie hat Lust bekommen, in dieser heißen Szenerie mitzuspielen. Er sieht lange auf ihren

Mund, und sie wartet“ (Goll 1987: 26). Obwohl der ersehnte erste Kuss ausbleibt, erfährt man, dass „Alma verliebt“ sei (Goll 1987: 26), sie nehme an, in ihn. Er werde, so entschließt sie sich, sie und ihre Mutter am Sonntag besuchen. Jupiter seinerseits „küßt ihr lange und feierlich die Hand, während er sie zur Türe begleitet“ (Goll 1987: 27). Nach dem Besuch, den er Alma und ihre Mutter abstattet, macht die Zeitung „Figaro“ die Verlobung von Jupiter und Alma bekannt (vgl. Goll 1987: 33f.).

Jupiters Sorgfalt bei der Körperpflege und bei der Bekleidung bilden Momente einer Arbeit am eigenen Image, die im Roman durch dessen Essmanieren (vgl. Goll 1987: 46), durch das Musizieren (vgl. Goll 1987: 50), durch dessen Redeweise ergänzt werden. Hierbei erfährt man, dass er in Zitaten zu reden pflege, was aus auktorialer Sicht als „Zitierwut“ (Goll 1987: 21) abgewertet wird. Freilich dient die derart vorgenommene Figuration Jupiters dazu, Techniken des Selbstentwurfs eines von Minderwertigkeitskomplexen geplagten Mannes in einer von rassistischen Vorurteilen geprägten Welt aufzuzeigen. Aber dadurch wird in der Beziehung zwischen Jupiter und Alma, um die es im Roman geht, sichtbar gemacht, wie Jupiter unter Einsatz von verschiedenen Techniken die von ihm begehrte Frau beeindruckt und sie schließlich erobert.

Die ästhetische Kategorie der Verwandlung kommt an dieser Stelle voll zum Tragen. Sie wird im Roman als eine Maske gebraucht, die Jupiter sich aufgesetzt hat und die er bis zu dem Augenblick im achten Kapitel, in dem er nach der Eheschließung Alma sexuell in Besitz nimmt, aufbewahrt. Durch die Kategorie der Maske figuriert die Autorin Jupiter anhand einer Dichotomie zwischen innerem Sein und äußerer Erscheinung, wobei die liebenswürdige Erscheinung, das Außen, das kaschiert, was Jupiters Inneres ausmacht, ohne dieses je zu affizieren. Diese Jupiters Verwandlung konstituierende Dichotomie gilt im Roman als ausgemacht: „Er konnte wohl im Abendlande studieren, Ämter bekleiden, Sitten annehmen, er war doch nur geschminkt mit europäischer Kultur, sie ging ihm nicht ins Blut hinein. Irgendwo blieb er ein Wilder, ein Heide, ein Kannibale“ (Goll 1987: 12).

Durch Studium, Beruf und Sitten erworbene europäische Kultur wird bei Jupiter als Schminke, als Maske abgewertet, die seine innere Wildheit verdeckt. Durch die Schminke wird suggeriert, dass Jupiter sich als das ausgibt, was er im Grunde nicht ist, dass er, europäische Kultur vorweisend, sich verstellt, um nicht als Wilder erkannt zu werden. Diese Verstellung fände vor allem in der Sprache Ausdruck, denn er rede pedantisch in Zitaten, um kultiviert zu wirken. Aber diese scheinbare Kultur wird im Roman wie folgt ausgehöhlt:

Um überall mitreden zu können, bildete er sich an illustrierten Zeitschriften und Enzyklopädien, unterrichtete sich über Neuerscheinungen vor den Kiosken und Schaufenstern der Buchhandlungen und erriet mit dem Instinkt alles, was man wissen mußte, ohne daß er es erlernt oder erlesen hätte. Er liebte die schweren, Vertiefung erfordernden Bücher nicht, er zog deren Vulgarisationen und leichte Volksausgaben vor,

warf einen Blick hinein und den nächsten wieder heraus. Wozu sich anstrengen! Reflexionen, logische Turnübungen oder Abstraktionen lagen ihm fern, dafür ersetzten eingeborene Feinheit und Spürsinn wie bei so vielen emigrierten Schwarzen, den Geist, und er verstand es geschickt, das Fehlen dieses Geistes durch ein zur rechten Zeit angebrachtes geistreiches Wort zu maskieren. Das konventionelle Halbwissen, unterstützt durch ein unfehlbares Gedächtnis, das ihm jederzeit das nötige Zitat aus einer pedantisch geordneten Vorratskammer lieferte, verbunden mit einer lyrischen Sentimentalität: das war der naive Weltmann Jupiter Djilbuti. (Goll 1987: 30f)

Die Kultur, ähnlich wie die „Amtsmaske“ (Goll 1987: 43), die er stets bei Unsicherheit aufsetze, um wieder Sicherheit zu erlangen, verwende er, um „sich vor der Frau, die er begehrt“, „in Positur zu setzen“ (Goll 1987: 19). Claire Goll insistiert auf dem Umstand, dass diese sichtbare europäische Kultur ablegbare Maske ist, dass der scheinbare Geist, den Jupiter vorzuzeigen nie müde wird, das grundsätzliche Fehlen desselben bei ihm kaschiert. Statt des Geistes herrsche bei ihm die wilde Natur, ja der Animismus. Mit dieser Schilderung bemüht Claire Goll Argumente, die man schon seit Hegels *Philosophie der Geschichte* kennt:

War er ein Heide? Hatte er nicht die Religion gewechselt, so oft man es von ihm verlangt hatte? Er war zuerst Muselman gewesen, wie die meisten seines Stammes, war dann aus ‚politischen Gründen‘ zum Christentum übergetreten, aber zutiefst im Blut, unausrottbar, lag ihm das Götzentum. Wie jeder Neger, sei er nun Katholik, Protestant, Jude oder Mohammedaner, war er Animist. Der Animismus, der Geisterkult, ist die wahre Religion der Schwarzen. (Goll 1987: 45)

Die Autorin umgibt ihn mit Fetischen und primitiven (Kult)Objekten, stellt ihn als Primitiven und Fetischdiener *per se* dar, der statt mit einer soliden geistigen Bildung und einer ausgefeilten Rhetorik die Frau mit Hilfe der Magie seiner Fetische erobern und sie an sich binden will. Diese magische Funktion erfüllt das N’Kissi, d.h. das von Bamako, dem Zauberer von Jupiters Heimatdorf, hergestellte Amulett, das Jupiter stets um den Hals trägt. Dieses N’Kissi, so erfährt man unter anderem, verfüge über die magische Kraft, einen „unverwundbar“ zu machen, es „schützte einen vor der Rache der erzürnten Geister toter Ahnen, vor dem Verhexen und Verzaubern seiner Feinde, mit ihm machte man Karriere und konnte man die Liebe einer Frau gewinnen“ (Goll 1987: 14). In diesem Sinne setzt Jupiter sein Amulett ausgerechnet in dem Augenblick ein, in dem er Alma sexuell nimmt: Er „hielt mit beiden Händen ihre Brüste als Pfänder in seinen Händen fest, drückte sie gegen das Amulett und keuchte“ (Goll 1987: 69).

Über Sprache und Kultur hinaus malt Claire Goll das Bild eines Mannes, der viel Wert auf sein Aussehen legt und stetig an seinem Körper arbeitet. Von Olaf wurde er als „Peuhl“ vorgestellt, als jemand, der aufgrund dieser ethnischen Zugehörigkeit „eigentlich rötlich sein [müßte]“ (Goll 1987: 8; vgl. Goll 1987: 55) und dennoch dunkel, schwarz geraten sei. Wie bereits angedeutet, suggeriert der Roman, dass diese Hautfarbe für ihn ein Handicap darstellt, das er verstecken möchte. So praktiziere er das, was im Roman eine

„Ästhetik des Schwarzen“ (Goll 1987: 37) genannt wird. Dazu gehören die Bekleidung, der Gebrauch von Parfüms und Kölnischwasser, die Körperhygiene. All dies wird im Roman durch die Erzählinstanz mit ironisch-rassistischen Bemerkungen in Frage gestellt, denn an einer Stelle heißt es:

Denn anders konnte man den Ritus der Hygiene, dem er huldigte, wirklich nicht nennen. Diese peinliche Säuberung jedes Millimeters seines Körpers und diese Hingabe an die Seife, aus deren weißem Schaum er sich ein dickes Kleid anlegte, so daß er ganz den Lynchopfern des Ku-Klux-Klan ähnelte, die zuerst geteert und dann in weiße Federn gerollt werden. Woher hätte Alma auch ahnen sollen, daß sein Mißbrauch von Wasser und Seife einer krankhaften Angst entsprang, ihrer [von Alma, P.D.] Nase zu missfallen? (Goll 1987: 73)

In dem Augenblick, in dem Körperhygiene erwähnt wird, wird sie aus auktorialer Sicht in den Kontext des Rassismus gestellt und als Ausdruck der Angst vor rassistischer Diskriminierung entwertet. Sogar als Jupiter Alma ein Märchen über sein Heimatland erzählt, um ihr zu imponieren und dies ihm zu gelingen scheint, lässt die ironische Kritik der auktorialen Stimme nicht auf sich warten. Mit diesem Vorgehen legt die Autorin dem Leser stets nahe, dass es bei dem, was Jupiter Djilbuti als Kultur, als Verführungskunst einsetzt, nur um Maske geht. Es handele sich bei ihm im Grunde um einen Wilden, der sich an eine blonde Europäerin heranpirscht, um sie zu erbeuten. Dieser Umstand, das möchte ich gleich verdeutlichen, hat schwerwiegende Folgen für die Gestaltung der Beziehung zwischen Alma und Jupiter. Denn, geht man der Frage nach, wie es mit der dritten Aufgabe bestellt ist, die eine Liebestechnik ausmacht, wie der Liebe Dauer zu verleihen sei, so muss man vorausgreifend sagen, dass Claire Goll Jupiter seine Gattin aus Eifersucht umbringen lässt.

Die Hochzeit von Jupiter und Alma erfolgt im Roman im fünften Kapitel. Für die Beziehung zwischen den beiden entscheidend ist ab diesem Zeitpunkt, zu dem der Erfüllung der Liebe nichts mehr im Wege zu stehen scheint, die Frage, ob und wie Jupiter Alma ewig an sich binden kann. In dieser Hinsicht scheint Claire Goll dem Koitus eine große Bedeutung beigemessen zu haben. Nach der Hochzeit lässt Claire Goll die geschlechtliche Liebe erst drei Tage später, im achten Kapitel des Romans, stattfinden. Bis dahin beginnt Jupiter das Vorspiel in die sexuelle Liebe und bricht es kurz vor dem ultimativen Akt ab. So lässt die Autorin Jupiter den Liebeskünstler spielen, wohingegen sie die eher puritanisch erzogene jungfräuliche Alma als in der Sexualität völlig unerfahren vorstellt. Das Vorspiel begreife Jupiter als Erziehungsmaßnahme, durch die er Alma in die geschlechtliche Liebe einweiht.

Sie mußten ihren Honigmond schon in Paris verleben. Er brauchte doch mindestens acht Tage, um ihr beizubringen, daß der Körper ein kostbares Instrument ist, auf dem nur ein Afrikaner richtig zu spielen versteht. Und er brachte es ihr bei. Er übte sich mit ihr den ganzen ersten Tag, ihren Mund zu küssen, denn sie war eine Debütantin der Sinne, und er, in den Variationen und Schattierungen der Liebe weit erfahrener und begabter als ein Europäer, wollte ihre Entwicklung stufenweise genießen. Aus dem Dilettantismus des

Körpers, der, wie er verächtlich behauptete, den Weißen eingeboren ist, eine Kunst zu machen, war seine erzieherische Absicht. (Goll 1987: 60)

Obwohl der Einstieg in die geschlechtliche Liebe als Liebeskunst geschildert wird, wird er in den Kontext von rassistischer Differenz und Hybris des schwarzen Protagonisten gestellt und verhöhnt. Das Hinauszögern des Koitus erweist sich in dieser Darstellung über dessen erotisches Moment hinaus als Maskerade. Jupiter wolle sich dadurch von der Wildheit der Schwarzen absetzen. „Heuchlerisch“ sage er zu sich selbst: „Ein schwarzer Mann“ wie er „vergewaltigt keine Frau“ (Goll 1987: 56). Seine Zurückhaltung wird als eine von ihm gespielte „edle Rolle“ zu lesen gegeben und mit dem Betragen eines Barbaren kontrastiert, der sich nicht zurückhalten vermag: „Er war sehr zufrieden mit sich selbst und über die edle Rolle, die er in ihren Augen gespielt hatte. Nein er war kein Barbar, sondern ein edles Raubtier, das das Liegen auf der Lauer mehr genießt als den Sprung auf die Beute, der viel zu schnell den Besitz verschafft“ (Goll 1987: 56). Die Zurückhaltung, das Hinauszögern des sexuellen Aktes wird also als ein Versteckspiel präsentiert, in dem Jupiter sein Inneres verhehlt: „Jupiter kannte die Schwäche seiner Landsleute – und seine eigenen. Darum überwachte er sie doppelt“ (Goll 1987: 56). Die damit gezeigte Fassade wird als das in Europa Erlernte präsentiert, denn er „maß der Jungfräulichkeit, wie er es erlernt hatte, die europäische Wichtigkeit bei und nicht die gesunde Geringschätzung seines Landes“ (Goll 1987: 62f).

Erst am dritten Tag lässt Claire Goll den Koitus, die eigentliche Hochzeitsnacht, stattfinden. Die Beschreibung dieses Aktes macht deutlich, dass Jupiters Maske erst in diesem Augenblick fällt, dass der Barbar, der Animist, der Wilde in ihm sich offen zeigt. „Er fürchtete jetzt nichts mehr von seiner Farbe und hatte auch mit Absicht das spitze Amulett nicht abgenommen [...]. Er wollte, daß das Amulett an ihr seinen Zauber erprobe, daß es sie durch alle Leben hindurch, die sie zu leben hatte, ihm verknüpfe“ (Goll 1987: 68). Nicht die verfeinerte Liebeskunst, nicht die eigene Schönheit soll Alma für ihn erobern, sondern animistische Magie. So wird der Diskurs der Liebeskunst mit dem des Animismus gekreuzt, wobei diesen jenen überdeterminiert. So aber wird Jupiter als echter Liebeskünstler diskreditiert. Der Koitus selbst wird dabei als Handlung eines Übermenschen beschrieben:

„Er ist verrückt geworden“, zitterte Alma, „er durchsticht mich mit einem Messer“. Sie stürzte und sank immer tiefer und tiefer in dem Bett, durch das Gestell, den Plafond, die Etage bis auf die Straße hinunter, ganz wie in einem sensationellen Film. Als sie wieder zu sich kam und die Augen öffnete, war sein sonst so gutmütiges Gesicht voll Dämonie, der sie sich nicht einmal entziehen, sondern nur noch mehr unterwerfen, noch mehr hingeben wollte. Ihr Schmerz war einem demütigen Entzücken vor dem Mann über ihr gewichen. Der hielt mit beiden Händen ihre Brüste als Pfänder in seinen Händen fest, drückte sie gegen das Amulett und keuchte. (Goll 1987: 69)

In den folgenden Tagen „nahm [er] sie überall, auf dem Tisch, auf dem Teppich, auf seinen Knien. Er ließ sich nicht die Zeit, sie aufs Bett oder aufs Sofa zu tragen. Er tanzte einen Dauertanz der Liebe“ (Goll 1987: 79).

Schon während des ersten sexuellen Aktes bricht Jupiters barbarische Eifersucht aus, eine Haltung, durch die er versucht, sie ewig an sich zu binden: „Schwöre mir, daß du mich ewig lieben wirst! [...] ‚Du sollst schwören! Wenn du einmal vergessen solltest, daß du mich allein zu lieben hast, töte ich dich hier im Bett, mitten in der Liebe‘“ (Goll 1987: 69). Er würde sie „zuvor strafen, mit der Strafe, die einer Dirne zukommt“; er würde sie vor seinen eigenen Augen „von Oali, meinem Diener, meinem Hund, beschlafen lassen“ (Goll 1987: 69). In dieser Bestrebung, Alma auf ewig für sich allein zu gewinnen, schottet er sie von der Außenwelt ab, indem er sie idealiter unter Oalis wachsamen Auge zu Hause bleiben lässt. Und da, wo er notgedrungen mit ihr ausgehen muss, „setzte [er] ihr einfach eine Maske auf. Sie sollte gar nicht lebendig aussehen. Er wollte sie so weiß antünchen, wie man es bei ihm zu Hause mit den hohen Toten macht. Er nahm die Puderquaste und fuhr ihr wie ein Anstreicher über Schulter, Hals und Gesicht“ (Goll 1987: 88). Das mit dieser Maskierung verfolgte Ziel wird ebenfalls im Roman definiert: „Es quälte ihn, daß Fremde an dieser Blondheit wie an hellem Nougat naschen sollten. Dafür hatte man aber Gottseidank die Schminke erfunden. Er wollte ihr ein zweites Gesicht über ihr eigenes ziehen“ (Goll 1987: 88). Diese Haltung zieht alsbald rassistische, verletzende Sprüche der Öffentlichkeit nach sich (vgl. Goll 1987: 90f, 95) und leitet die Wut Almas, die seitdem den Spitznamen „blonde Negerin“ (Goll 1987: 95) erhält, auf ihren Gatten ein. Sie kränkt und verletzt ihn bewusst und vollzieht am Ende einen Ehebruch mit dem blondesten Mann, den sie kennt, mit Olaf. Sie sieht darin eine Strategie, sich selbst als Weiße wieder zu finden.

Als Jupiter ihr auf die Schliche kommt, lässt ihn Claire Goll nicht wie ein Liebeskünstler um seine Liebe zu Alma bangen. Stattdessen lässt sie Jupiter seine ehebrecherische Gattin und Mutter ihrer gemeinsamen Tochter mit einem Messer erstechen (vgl. Goll 1987: 144). Diese Liebe währt wegen dieses Mordes folglich nicht lange.

Man sieht: Der im Romantitel hergestellte intertextuelle Bezug zu einem antiken Mythos dient der Autorin dazu, sich ästhetische Kategorien zu erarbeiten, die bei der Gestaltung ihres Romans von großer Bedeutung sind. Sie reproduziert dabei die mythischen Konstellationen, die auf Liebe beschränkt sind, keineswegs. Stattdessen stellt sie die Liebe in einen avantgardistischen, postkolonialen, von Interkulturalität, Primitivismus und Rassismus geprägten europäischen Kontext, und lässt ihre Figuren darin agieren. Die Kategorie der Verwandlung dient ihr dabei freilich dazu, Jupiters und Almas Liebestechniken zu schildern, aber vor allem auch das sichtbar zu machen, was sich hinter Jupiters Maske verbirgt, und das heißt: hinter der Maske des die europäische Moderne begeisternden Primitivismus. Nicht der Liebeskünstler, nicht Wissen

und *technè* in Ovids Sinne kommen dabei zum Vorschein, sondern der Primitive, d.h. der Wilde, der Animist, dessen Magie nicht wirkt und der am Ende seine ehebrecherische Gattin umbringt. Claire Goll lässt Jupiter dadurch im schroffen Gegensatz zu dem Vorbild, das sie in antiken Diskursen vorfindet, handeln. Der Primitive, der wilde Schwarze, erweist sich unter Claire Golls Feder als der Verbrecher, der Almas Tod herbeiführt. Nicht nur die Beziehung zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau wird dadurch kritisiert, sondern auch das Primitive, wonach sich das avantgardistische Europa sehnt. Dieses Primitive, darauf scheint Claire Golls Darstellung hinauszulaufen, ist für Europa totbringend.

Die der mythischen Kategorie der Verwandlung strukturbildende Dichotomie Innen/Außen ist für die Schilderung Jupiter Djilbutis bestimmend und scheint in seiner Beschreibung als die eines „edle[en] Raubtier[es]“ zu kulminieren. Hierbei bleibt das Außen eine Dimension, von der Jupiter sich restlos entledigt, nachdem er die begehrte Frau erbeutet hat. Betrachtet man Verwandlung jedoch unter ihrem anthropologischen Aspekt als Liebeskunst, so muss man feststellen, dass es dabei um Wissen geht, um Techniken, die gelehrt, erlernt und angewendet werden können, ja die das betroffene Subjekt *verinnerlichen und beherrschen* soll. Obwohl Claire Goll einen Helden konstruiert, der diese Liebestechniken anwendet, wertet sie sie bei ihm als oberflächliche Schminke ab, die sein Inneres keineswegs affiziert. Diese bei dem Neger, in den Jupiter umgestaltet wird, unveränderliche innere Natur bleibt der Animismus, die Wildheit, die übertriebene Eifersucht, die Bereitschaft, die geliebte Frau sorglos umzubringen, kurz: das Fehlen des Geistes. Das erlernbare Wissen, als *ars amatoria* begriffen, wird bei diesem Neger mit animistischer Magie gekreuzt, durch sie supplementiert und ersetzt, durch das, wovon Ovid in seinem Lehrbuch abrät. Indem Claire Goll derart verfährt und Jupiter seine weiße Frau umbringen lässt, entfernt sie sich von der mythischen Vorlage, in der Jupiter Europa verführt, ihr nach dem sexuellen Akt eine neue Heimat und göttlichen Schutz verspricht. Mit der Figurierung Jupiters als Mörder einer weißen Frau, als Gewalttäter, verkehrt sie, wie Simo – das habe ich bereits oben erwähnt – zurecht meint, eine koloniale Ikonologie, in der die weiße Frau gegenüber dem schwarzen Mann die Machtposition besetzt. Mit der Ermordung Almas lässt Claire Goll somit den Akt des Raubes, der in den oben erörterten antiken Diskursen als Liebestechnik, als Metapher für sexuelle Verführung und Eroberung einer Frau erfahrbar war, in einen Akt barbarischer Gewalt mutieren: Sie lässt Jupiter Alma das Leben rauben. So fällt die weiße Frau schließlich einem sexual gierigen und eifersüchtigen schwarzen Mann zum Opfer. Derart jedoch schreibt Claire Goll einen anderen modernen Diskursstrang in ihren Roman ein: Sie evoziert einen rassistischen Diskurs, der in der europäischen Kultur und Politik zwischen den beiden Weltkriegen als Diskurs der „schwarzen Schmach“ bekannt ist: „Er [Jupiter, P.D.] sah sie [Alma, P.D.] an mit dem schmerzlichen Ausdruck, der auch noch den wildesten Neger

sympathisch macht. Für sie wenigstens gab es noch keine schwarze Schmach“ (Goll 1987: 90). Der Neger wird in diesem Diskurs als Gefahr für Europa konstruiert. Doch dies näher zu erörtern ist nicht Ziel dieser Studie.

LITERATUR

- CANETTI, E. (1980), *Masse und Macht*, Frankfurt am Main, Fischer.
- DJOUFACK, P. (2013), „Gender, Kulturkontakt, Macht. Interkulturalität und Geschlechterdiskurs in Heinrich von Kleist Trauerspiel *Penthesilea*“, Text & Kontext, hg. von K. Bohnen, B. Hoffmann, M. Schramm, Kopenhagen und München, Fink, 127-143.
- GERSTNER, J. (2007), „Die Absolute Negerei“, Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde, Marburg, Tectum.
- GOLL, C. (1987), *Der Neger Jupiter raubt Europa*, Mit einem Nachwort von Rita Mielke, Berlin, Argon.
- HOFMANNSWALDAU, C.H. (2002), *Gedichte*, Stuttgart, Reclam.
- KLEIST, H. (1993), *Penthesilea* [= Sämtliche Werke und Briefe Bd. I], München, Hanser.
- KÖHLER, S.G. (2003), „Schwarz, weiß oder rot? Materialisierungen des Anderen in Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*“, *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*, hg. von M. Diallo und D. Göttsche, Bielefeld, Aisthesis, 77-99.
- MARAN, R. (1946 [1920]), „Vorwort“, *Batuala. Die Geschichte eines Negers*, Aus dem Französischen von Claire Goll. Basel u.a., Rhein-Verlag, 6-11.
- MIELKE, R. (1987), „Nachwort“, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, Berlin, Argon, 147-152.
- OVID (2003): *Ars amatoria. Liebeskunst*. Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart, Reclam.
- OVID (2007), *Metamorphosen*, Zürich, München, DTV.
- SCHWAB, G. (1932), *Sagen des klassischen Altertums*, Mit einem Nachwort von Manfred Lemmer, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag.
- SIMO, D. (2002), „Liebe, Rasse, Macht. Interkulturelle Diskurse in Claire Golls ‚Der Neger Jupiter raubt Europa‘“, *Die Erfahrungen des Imperiums kehren zurück. Inszenierungen des Fremden in der deutschen Literatur*, hg. von D. Simon, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 26-44.
- STRUCK, W. (2002), „Auf der Suche nach dem schwarzen Geheimnis. Claire Golls *Der Neger Jupiter raubt Europa* und ein deutsch-französischer Dialog“, *Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus*, hg. von I. Albers et al, Tübingen, Stauffenburg, 61-84.