



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*Materia*, Lustobjekt oder geliebte Kurtisane:  
Über Wesen und ‚Funktion‘ der *puella*  
in Ovid, *Amores* I

Verfasserin

Verena Wieseegger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 338 445

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Latein, UF Biologie und Umweltkunde

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Farouk F. Grewing



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 06.10.2013

Verena Wieseegger



## Danksagung

An dieser Stelle möchte ich einen herzlichen Dank an all jene vorausschicken, die mich die letzten Jahre voller Unterstützung durch mein Studium begleitet haben.

Allen voran möchte ich mich bei meinen lieben Eltern bedanken, Stefanie und Dipl.-Päd. Ing. Ernst Wiesegger, die mir das Studieren überhaupt erst ermöglicht und mir durch alle Höhen und Tiefen hindurch geholfen haben. Sie hatten stets ein offenes Ohr für meine Probleme, so auch in Bezug auf das Studium, und standen mir tatkräftig und allzeit aufopferungsvoll zur Seite. Sie wie auch meine restliche Familie, insbesondere meine Großeltern, schafften es mit ihren positiven Zusprüchen, meine Motivation aufrechtzuerhalten und mich mein Ziel nicht aus den Augen verlieren zu lassen. – Danke!

Zudem gebührt mein Dank natürlich Univ.-Prof. Dr. Farouk F. Grewing, der durch seine modernen Seminare mein Interesse an der lateinischen Materie maßgeblich gefördert und mich so überhaupt erst auf das Thema der vorliegenden Diplomarbeit gebracht hat. Er hat mir große Freiheiten in meinem Arbeitsprozess eingeräumt, stand aber zugleich immer mit Rat und Tat zur Seite, sodass ich mich optimal betreut fühlte.

Weiters möchte ich mich außer bei allen anderen Professor(inn)en, aus deren Lehrveranstaltungen ich vieles mitnehmen konnte, auch bei meinen ehemaligen Lehrer(inne)n bedanken, die mir neben einer fundierten Allgemeinbildung vor allem die Fähigkeit zum eigenständigen Arbeiten mit auf den Weg gegeben haben. Im Speziellen danke ich Dipl.-Päd. Gabriele Martens, meiner Volksschullehrerin, dass sie mir mit ihrem Engagement und ihrem tollen Unterricht eine so gute Basis dafür geboten hat, sowie Frau Mag. Hanna Schultze, die mir die Freude an der lateinischen Sprache vermitteln konnte.

Meine Freunde und Studienkolleg(inn)en, von denen viele über die Uni hinaus echte *amici/-ae* geworden sind (ja: Isa, Vroni, Jules, Christian), möchte ich hier ebenfalls nicht zu kurz kommen lassen, da sie mir hinsichtlich dieser Arbeit moralischen Beistand geleistet, wertvolle Tipps gegeben und zwischendurch die nötige Zerstreuung geliefert haben. – Danke!

Schließlich gilt mein ganz besonderer Dank einem langjährigen Freund, der immer geduldig für mich da war und nach wie vor einer der wichtigsten Menschen in meinem Leben ist, weshalb ihm diese Arbeit auch gewidmet sei.

V.W.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>9</b>
1.1 Ovid und seine <i>Amores</i> .....	9
1.2 Die römische Liebeslegie .....	9
1.3 Sozialpolitische Entstehungsvoraussetzungen für die röm. Liebeslegie .....	12
<b>2. Darstellung der Geliebten in Ovid, <i>Amores</i> I</b> .....	<b>15</b>
2.1 Einführung der <i>puella</i> ( <i>Am.</i> 1.1 – <i>Am.</i> 1.4) .....	15
2.2 Vorstellung Corinnas ( <i>Am.</i> 1.5).....	25
2.2.1 Setting (V. 1–8) .....	28
2.2.2 Corinnas Erscheinung (V. 9–16).....	33
2.2.3 Corinnas Gestalt (V. 17–24).....	44
2.2.4 Nach dem Sex (V. 25–26) .....	48
2.3 Liebesalltag – zwischen elegischem Ideal und Realität ( <i>Am.</i> 1.6 – <i>Am.</i> 1.15).....	51
<b>3. Resümee und Ausblick</b> .....	<b>91</b>
<b>4. Bibliographie</b> .....	<b>97</b>
4.1 Primärliteratur: Editionen und Kommentare .....	97
4.2 Sekundärliteratur .....	97
4.3 Sonstige Quellen.....	100
<b>5. Anhang</b> .....	<b>101</b>
5.1 Abstract.....	101
5.2 Curriculum Vitae .....	103



# 1. Einleitung

## 1.1 Ovid und seine *Amores*

Publius Ovidius Naso (43 v. – 17/18 n. Chr.), aufgewachsen in Sulmo in Mittelitalien, dreimal verheiratet und zweimal geschieden, entschied sich in jungen Jahren letztlich gegen eine politische Karriere, um sich vollständig seiner Leidenschaft, der Dichtkunst, widmen zu können. Bekanntermaßen hatte er damit auch großen Erfolg: Zu seinen Hauptwerken zählen die berühmten *Metamorphosen* und die *Fasten*, doch als *tenerorum lusor amorum* machte er sich bereits mit seinem Erstlingswerk, den *Amores* (Liebesdichtungen), einen Namen.<sup>1</sup> Wie Ovid selbst im Epigramm zu Beginn der *Amores* erläutert, gab es ursprünglich offenbar zwei Auflagen, von denen die erste aus fünf Büchern bestand, wohingegen die zweite auf drei Bücher gekürzt wurde.<sup>2</sup> Die uns erhaltene (also vermutlich die zweite) Auflage erschien um die Zeitenwende, etwa zeitgleich mit der *Ars amatoria*.<sup>3</sup> Während das erste *Amores*-Buch das Epigramm Ovids sowie 15 Gedichte umfasst, besteht das zweite Buch aus 20 Gedichten und das dritte wiederum aus 15 Gedichten. Generell handeln die Elegien des ersten Buches, welche im Fokus dieser Arbeit stehen, von der Verliebtheit des Erzählers (= elegisches Ich/*amator*), die des zweiten Buches von Spannungen und ersten Gedanken der Trennung von der Geliebten (*puella*) und jene des dritten Buches schließlich von Klagen und der tatsächlichen Trennung – es kommt zu einer Absage an die Liebesdichtung.

## 1.2 Die römische Liebeselegie

Die *Amores* gehören zur Gattung der römischen Liebeselegie, einer kurzlebigen Erscheinung der augusteischen Zeit (ca. 30 v. Chr. – Zeitenwende).<sup>4</sup> In dieser knappen Zeitspanne war es „zum ersten Mal in der Geschichte der europäischen Literatur gelungen, für die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, mit all ihrem Unausgesprochenen und Hintergründigen, eine dichterische Resonanz zu schaffen, die in mancher Hinsicht ‚modern‘

---

<sup>1</sup> Vgl. DNP 9 (2000), 110f. (Kenney).

<sup>2</sup> Es gibt allerdings eine Theorie, der zufolge in Wirklichkeit nur eine Auflage existierte, sodass Ovid die zweite Auflage erfunden hätte, um mit einem Verweis darauf die Perfektion seines Werkes hervorheben zu können. Im Allgemeinen wird aber davon ausgegangen, dass es tatsächlich zwei Auflagen gab; sinngemäß nach Holzberg (2011), 111f.

<sup>3</sup> Vgl. Albrecht (2000), 167.

<sup>4</sup> Neben den *Amores* fallen auch Ovids *Ars amatoria* (Liebeskunst), seine *Remedia amoris* (Heilmittel gegen die Liebe) und die *Heroidum Epistulae* (Heroidenbriefe) in die Kategorie der römischen Liebeselegie.

anmutet.“<sup>5</sup> Die römische Liebeselegie, deren Metrum das elegische Distichon ist, findet ihre Vorformen jedenfalls im Griechischen: Bereits seit Mitte des 7. vorchristlichen Jahrhunderts sind elegische Gedichte nachweisbar, welche allerdings nicht nur auf erotische Inhalte beschränkt sind.<sup>6</sup>

Doch was zeichnet die Elegie speziell im Römischen aus? Welche Charakteristika räumen ihr eine Sonderstellung sowie den Anspruch auf eine eigenständige Literaturgattung ein?

Ein maßgebliches Kennzeichen dieses römischen Genus ist sein subjektiv-erotischer Charakter: Der Sprecher, das sogenannte elegische Ich bzw. der *amator*, erzählt von seinen größtenteils schmerzvollen Liebeserfahrungen, ist jedoch nicht zwingend mit dem Dichter (*poeta*) identisch. Im Falle von Ovids *Amores* ist davon auszugehen, dass Ovid die geschilderten Liebesgeschehnisse nicht selbst erlebt und „nacherzählt“, sondern allgemeine Situationen sowie literarische Konstrukte geschaffen hat, mit denen sich ein beliebiger junger Römer aus guter Familie hätte identifizieren können. Ovid und das elegische Ich werden demnach nicht in der „realen“ Welt, sondern gewissermaßen als Fiktion gleichgesetzt.<sup>7</sup>

Zudem kommen in der römischen Liebeselegie in der Regel drei Grundhaltungen, d. h. Merkmale der Liebe, zum Tragen:

1. *foedus aeternum* (Liebe als Dauerzustand): In Analogie zur Ehe will der *poeta/amator* in freier Liebe bis zu seinem Tod mit seiner *puella* zusammen sein.
2. *militia amoris* (Liebe als Lebensform): Der *poeta/amator* leistet lieber „Kriegsdienst“ in der Liebe und verzichtet auf die herkömmlichen beruflichen Tätigkeiten eines Römers. Er vergleicht seine Aktivitäten in der Liebe mit militärischen Diensten, dem Handwerk des richtigen Soldaten.
3. *servitium amoris* (Liebe als Sklavendienst): Der *poeta/amator* erniedrigt sich und unterwirft sich dem Willen der *puella*, seiner *domina*. Somit kommt es zu einer Umkehr der traditionellen Geschlechterrollen!<sup>8</sup>

Schließlich stehen meist heterosexuelle Beziehungen (zwischen *poeta/amator* und *puella*) im Zentrum der römischen Liebeselegie, obwohl es auch Ausnahmen gibt, cf. e.g. Tib. 1.4, 1.9.

---

<sup>5</sup> Luck (1961), 11.

<sup>6</sup> Vgl. Holzberg (2011), 2–10. Jener weist an dieser Stelle darauf hin, dass insbesondere die etwas später datierten *Aitia* (Ursprungssagen) des Kallimachos (ca. 310–249 v. Chr.), die als bekannteste hellenistische Katalogelegie gelten, sowohl in stilistischer als auch in motivischer Hinsicht einen großen Einfluss auf die römische Liebeselegie ausübten. Man denke z. B. an die (obgleich noch objektiv-)erotische Erzählung über Akontios und Kydippe.

<sup>7</sup> Sinngemäß nach Luck (1961), 195.

<sup>8</sup> Vgl. Holzberg (2011), 15f. Siehe weiters Kap. 1.3.

Allgemein handelt es sich aber durchwegs um einseitige Liebesverhältnisse, im Zuge welcher sich der *amator* voller Sehnsucht nach seiner *puella* verzehrt, die prinzipiell als Hetäre und damit als gleichwertige oder teilweise sogar überlegene Sexualpartnerin dargestellt ist.<sup>9</sup>

Zu den klassischen Vertretern der römischen Liebeselegie zählen Gallus, Propertius, Tibull und Ovid, wobei nur letztere drei in die augusteische Zeit, *i. e.* in die 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr., fallen. Von den *Amores* eines Cornelius Gallus, mit dem die Blütezeit dieser Literaturgattung ihren Anfang nahm, sind uns jedoch nur Fragmente erhalten. Im Gegensatz dazu sieht es bezüglich der Überlieferungslage der Werke seiner Nachfolger, Propertius und Tibull, schon bedeutend besser aus: Von Propertius fallen uns vier Bücher Liebesdichtungen zu, in denen der Dichter auch immer wieder Zeitanspielungen hat einfließen lassen. Im direkten Vergleich stehen die zwei *Amores*-Bücher von Albius Tibullus, die zudem zahlreiche bukolische Elemente aufweisen.<sup>10</sup> Mit Ovid, dessen subjektiv-erotisches Opus eingangs schon kurz beleuchtet wurde, stirbt die römische Liebeselegie schließlich aus.

Will man von den vier genannten Koryphäen auf dem Gebiet dieser Literaturgattung einmal absehen, wäre am ehesten noch Catull, ein Zeitgenosse von Gallus, anzuführen, der aufgrund seiner Epigramme von – wenngleich geringerer – Bedeutung für die Entwicklung der augusteischen *Amores*-Dichtung aus den ursprünglich hellenistischen Elegien war.<sup>11</sup> Was die übrigen voraugusteischen Liebesdichter betrifft, so kennt man fast nur ihre Namen: Varro von Atax, Calvus, Laevius, Cornelius Nepos, Valerius Cato und etliche weitere. Anders verhält es sich mit den nachklassischen Liebeselegikern: Von Maximianus kennt man beispielsweise sechs Elegien, von Venantius Fortunatus ist uns eine einzige Elegie überliefert.<sup>12</sup>

Allen Werken dieser römischen Elegiker gemeinsam ist jedoch das literarische Spiel mit den beiden Hauptfiguren, *amator* und *puella*. Während die für die Gedichtsammlung zentrale *puella* bei Gallus durch Lycoris verkörpert wird, heißt die Geliebte bei Propertius Cynthia und jene bei Ovid Corinna. In Tibulls Liebeselegien werden gleich drei Personen zu Liebesobjekten des *poeta/amator* auserkoren: Delia und Marathus im ersten, Nemesis im zweiten Buch.

---

<sup>9</sup> Vgl. James (2003a), 9–12.

<sup>10</sup> Bez. Propertius' Werk und Stil vgl. Holzberg (2011), 36–75; für Tibull vgl. ebd., 77–98.

<sup>11</sup> Als häufig zitiertes Beispiel wird seine berühmte Allius-Elegie (c.68) herangezogen, die durch die skizzierte Beziehung zwischen dem elegischen Ich und einer hetärenhaften *puella* namens Lesbia zumindest auf motivischer Ebene bereits gewisse Ähnlichkeiten zur augusteischen Liebesdichtung erkennen lässt. Doch v. a. c.76, in welchem der *amator* seine Enttäuschung über die untreue Geliebte kundtut, weist durch das darin eingebettete Spiel mit den römischen Wertbegriffen *pietas* und *fides* erste Parallelen zum neuen Genus auf, vgl. ebd., 11–15.

<sup>12</sup> Vgl. DNP 3 (1997), 973–975 (Spath); RAC 4 (1959), 1041–1050 (Alfoni/Schmid).

### 1.3 Sozialpolitische Entstehungsvoraussetzungen für die röm. Liebeselegie

Liebe ist stets gesellschaftlichen Bedingungen unterworfen, daher ist Liebesdichtung auch bis zu einem gewissen Grad Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, wie Barbara Feichtinger postuliert.<sup>13</sup> Doch welche soziologischen Begebenheiten, welche gesellschaftlichen Gepflogenheiten waren in der augusteischen Zeit, der Schaffensphase von Ovid, vorherrschend? Vor welchem gesellschaftlichen Hintergrund sind die uns heute überlieferten poetischen Meisterleistungen auf dem Gebiet der römischen Liebesdichtung entstanden? Damit wir diesen Fragen nachgehen können, bedarf es eines kurzen Exkurses in die historische Vergangenheit Roms.

Üblicherweise stellte bis in die Zeit der Punischen Kriege das Patriarchat die gängige Gesellschaftsstruktur dar, d. h., der Mann als Familienvater (*pater familias*), Besitzer, Soldat oder Politiker hatte weitgehend das Vorrecht über die restlichen Familienmitglieder. Als Mädchen war die Frau von ihrem Vater abhängig, mit der Heirat kam es dann zu einer Ablösung durch die Abhängigkeit vom Ehemann. Die römische *matrona*, die ehrbare Ehefrau, sollte in erster Linie durch ihre Gebärfunktion für die Sicherung der Nachkommenschaft sorgen.<sup>14</sup> Realistisch betrachtet war die Frau dem Mann somit in nahezu allen Bereichen des Lebens untergeordnet und lange Zeit nicht sozial unabhängig oder gar sexuell dominant, im Gegensatz zu dem, was uns durch die Skizzierung der *puella* in der später aufkommenden römischen Liebeselegie suggeriert wird. Doch wie kam es dazu, dass sich die römische Frau aus diesen Abhängigkeiten zu lösen begann?

Nach dem aktuellen Stand der Forschung war es vor allem in der republikanischen Ära keine Seltenheit, dass eine römische Ehe eine Angelegenheit zwischen zwei Familien darstellte und durchaus auch aus politischen oder ökonomischen Gründen statt aus Liebe bzw. aufrichtiger Zuneigung zwischen den Partnern geschlossen wurde. Ebenso blieb in einer traditionellen Ehe für Sexualität und Erotik oftmals kein großer Spielraum.<sup>15</sup> Der eheliche Beischlaf war in der Regel auf den Zweck der Fortpflanzung beschränkt (*pro liberorum quaerendorum causa*).<sup>16</sup> Dennoch gerieten diese strengen gesellschaftlichen Normen, die sich bis ins 2. Jh. v. Chr. als vermeintlich unumstößlich aufrecht hielten, mit zunehmender Hellenisierung Roms nach und nach ins Wanken. Das römische Bordell (*lupanar*) und die gewöhnlichen Straßendirnen

---

<sup>13</sup> Vgl. Feichtinger (1992), 12.

<sup>14</sup> Vgl. Kunst (2006), 33f.

<sup>15</sup> Vgl. Anm. 13.

<sup>16</sup> Vgl. James (2003a), 5.

waren in Rom schon seit jeher fixe Bestandteile des Alltags, jedoch begann sich nun daneben die „Sphäre der eleganten und gebildeten Kurtisane“<sup>17</sup> zu entwickeln, einer Frau, die dem Römer nicht nur ihre Dienste, sondern auch ihre Gesellschaft auf längere Sicht hin anbot. Im 1. Jh. v. Chr. schien es in Rom schließlich zu einem gesellschaftlichen Umbruch zu kommen: Die *matronae*, die Damen der römischen Gesellschaft, begannen sich in politischer, sozialer und sexueller Hinsicht schrittweise zu emanzipieren. Zeichen dieses Trends waren insofern zu beobachten, als die *matronae* den Lebenswandel und Liebesstil ebendieser Kurtisanen zu imitieren versuchten. Ehebruch war von da an kein Einzelfall mehr. Diese Entwicklung drohte die altrömische Werteordnung (*fides, pudicitia...*) zu erschüttern.<sup>18</sup>

Die Ehegesetzgebung des Augustus, die vordergründig einen Bevölkerungszuwachs insbesondere in der elitären Schicht forcierte, scheint hier eine auf staatlicher Ebene geregelte Vorkehrung gewesen sein, die diesem aufkeimenden Sittenverfall rechtzeitig Einhalt gebieten sollte. Vor allem die *leges Iulia et Papia Poppaea*, die 18 v. und 9 n. Chr. veranlasst wurden, zielten auf die Regelung des Ehelebens der freigeborenen und freigelassenen römischen Frauen von Jugend an bis zum 50. Lebensjahr ab. Neben der *lex Iulia de maritandis ordinibus*, einem julischen Gesetz, das die Verheiratung von Mitgliedern bestimmter sozialer Klassen vorsah, brachte vor allem die *lex Iulia de adulteriis coercendis* bei begangenen Ehebruch von Seiten der Frau harte Sanktionen für diese mit sich. Eine beliebte Bestrafung war die Verbannung auf eine Insel (*relegatio in insulam*), doch meist wurden zudem noch ein Großteil der Mitgift sowie ein Drittel ihrer Güter eingefordert. Männer, die sich des Ehebruchs schuldig machten, wurden zwar ähnlich hart bestraft, doch genossen sie immer noch das Privileg, im Falle einer außerehelichen Affäre mit einer Sklavin oder herkömmlichen Prostituierten straffrei davonzukommen. So liegt Brita Petersmann mit ihrer These wohl nicht ganz falsch, dass diese legislativen Maßnahmen des *princeps* tatsächlich in erster Linie auf die Prävention sexueller Fehltritte und amoralischer Verhaltensweisen der Frau abzielten.<sup>19</sup>

Vor diesem realen Hintergrund, dass die römische Frau dem Mann in sozialer und rechtlicher Hinsicht noch weitgehend untergeordnet war, sich jedoch allmählich zu emanzipieren begann, entstand *summa summarum* die römische Liebesepic.

---

<sup>17</sup> Feichtinger (1992), 13.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.

<sup>19</sup> Vgl. Petersmann (1993), 22f. Diese Entwicklungstendenz in Richtung vermehrter sexueller Freiheiten der römischen Frau ließe sich an einigen berühmten Beispielen, etwa an der Lebensführung der verwitweten Clodia oder der verheirateten Sempronia (Sall. *Cat.* 25), aufzeigen, vgl. Treggiari (2005), 139.

In der vorliegenden Arbeit soll nun kritisch untersucht werden, in welchem Licht Ovid die Geliebte (*puella*) durch die geschilderten Handlungen des *amator* in seinen 15 Gedichten des ersten *Amores*-Buches erscheinen lässt und ob und inwieweit durch diese Porträtierung des Weiblichen tatsächlich Rückschlüsse auf damals vorherrschende gesellschaftliche Begebenheiten gezogen werden können. In diesem Zusammenhang möchte ich vor allem der Fragestellung nachgehen, ob die ovidische *puella* – als obligatorische Handlungsträgerin – dem Dichter bloß Stoff (*materia*) für seine Dichtung lieferte oder doch andere Beweggründe für ihre Existenz vorliegen könnten:

Fungiert diese weibliche Figur womöglich als Lustobjekt, durch dessen facettenreiche Darstellung Ovid seine eigenen sexuellen Begierden ausleben konnte und der männlichen Leserschaft zugleich einen gewissen Anreiz bieten wollte? Oder aber diente ihm die *puella* unter Umständen sogar als Mittel, um Kritik an den gesellschaftlichen Entwicklungen zu üben, die sich in der augusteischen Ära vollzogen? Versteckt sich hinter diesem literarischen Konstrukt somit vielleicht ein Stereotyp der eigenen Zeit, das es zu entlarven galt?

Nicht zuletzt will ich sowohl physische als auch charakterliche Merkmale und Vorzüge von Corinna, der elegischen Geliebten bei Ovid, aufzeigen, damit man auf diese Weise einen möglichst umfassenden ersten Eindruck von ihrem Wesen bekommt.

Die Analyse beschränkt sich dabei auf jene Textpassagen, in denen direkte oder indirekte Indizien auf die *puella* vorliegen. In logischer Konsequenz liegt der Schwerpunkt dieses chronologischen Diskurses auf *Am.* 1.5., einer zentralen Elegie des ersten Buches, die als Ganzes beleuchtet wird, da sie äußerst detailliert von einem Zusammentreffen zwischen *amator* und *puella* berichtet.

Diese auf Ovid, *Amores* I fokussierte Arbeit kann folglich als kritische Auseinandersetzung mit dem *gender*-Begriff als sprachlichem, soziokulturell geprägtem Konstrukt in lateinischen Texten gesehen werden, wobei der Untersuchung der vom Autor skizzierten Rolle und „Funktion“ der Frau besondere Bedeutung zukommt.

## 2. Darstellung der Geliebten in Ovid, *Amores* I

Wenngleich die Liebesgeschichten (*Amores*) aus der Perspektive eines maskulinen elegischen Ich erzählt werden, sind in den Texten auch weibliche Diskurse eingebettet, die es herauszufiltern und auf ihre Aussagekraft hin zu untersuchen gilt. Dabei muss man jedoch berücksichtigen, dass es durch die männliche Schilderung von Liebesbeziehungen unweigerlich auch zu einer vom männlichen Erzähler beeinflussten und unter Umständen reduzierten Darstellung der Frau kommt. Gerade *Am.* 1.5 liefert ein eindrückliches Beispiel dafür, wie Ovid die elegische Geliebte durch den Blick des elegischen Sprechers als Objekt der Begierde erscheinen lässt,<sup>20</sup> doch mehr dazu *ad loc.*

### 2.1 Einführung der *puella* (*Am.* 1.1 – *Am.* 1.4)

Gleich zu Beginn von *Am.* 1.1, dem einleitenden Programmgedicht, berichtet Ovid, dass er ursprünglich als Epiker über Kriege und Waffengewalt schreiben wollte, dann aber von Amor zum Verfassen von Elegien „gezwungen“ wurde, weil dieser ihm in jeder zweiten Zeile lachend einen Versfuß stahl. Auf diese Weise verwandelten sich die Hexameter in elegische Distichen – und aus dem Epiker, der sich eben noch darüber beklagte, dass er doch nicht einmal einen Knaben oder ein Mädchen mit hübsch frisiertem, langem Haar als Stoff (*materia*) für Liebesgedichte zur Verfügung habe,<sup>21</sup> wurde unwillkürlich ein Elegiker.

Schon der erste Vers lehnt sich mit der Junktur ‚*Arma...violentaque bella*‘ merklich an die Einleitungspassage von Vergils *Aeneis* an, die bekanntlich als das römische Nationalepos schlechthin gehandelt wird.<sup>22</sup> So werden beim Publikum zuerst falsche Erwartungen geweckt, bevor der Dichter mit dem Irrtum aufräumt und begründet, warum er von seinem eigentlichen Vorhaben Abstand nehmen musste und sich nun der Dichtung anstelle der Epik zuwendet.<sup>23</sup> Während ein Hesiod im Prooemium seiner *Theogonie* und ein Kallimachos in seinen *Aitia* ihre Berufung zum Dichtertum dem Einfluss der Musen bzw. Apollo, dem Gott der Dichtkunst *per se*, zuschreiben, ist es in Ovids *Amores* der Liebesgott, Cupido/Amor, der Ovid gleichsam willkürlich mit Liebe infiziert und dabei als schelmischer, ungezogener

---

<sup>20</sup> Vgl. Greene (1998), 77.

<sup>21</sup> Cf. *Am.* 1.1.19f. *Nec mihi materia est numeris levioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas.* Anders als bei Tibull spielt Homosexualität in den *Amores* eines Ovidius Naso jedoch keine Rolle.

<sup>22</sup> Sogar bez. metrischer Form und Dihärese seien ‚*Arma gravi numero*‘ (*Ov. Am.* 1.1.1) und ‚*Arma virumque cano*‘ (*Verg. Aen.* 1.1) ident, vgl. Zimmermann (1994), 6n.24.

<sup>23</sup> Vgl. McKeown (1989), 11f.

Knabe in Erscheinung tritt. Schon allein deshalb wirkt die ganze Anfangsszene höchst ironisch und die vermeintlich entschuldigende Haltung des Dichters, seine *recusatio*, nicht ganz glaubwürdig.<sup>24</sup> Auffallend ist, dass bereits nach dieser kaum ernstzunehmenden Rechtfertigung für das Verfassen von Liebesdichtung anstelle eines Epos von einer *puella* mit langem Haar die Rede ist, die dem Schreiber Gegenstand und Inspiration für seine Dichtkunst liefern könnte. Langes, gepflegtes Haar bei Frauen, das als τόπος Eingang in die römische Liebeselegie fand, galt als Attraktivitätsmerkmal der damaligen Zeit, wenn man antiken Zeugnissen Glauben schenken will. Wie wir noch sehen und ausführlich diskutieren werden, wird allein bei Ovid das Haarmotiv in Verbindung mit der elegischen Geliebten in seinen *Amores* mehrfach aufgegriffen, wenn auch in den unterschiedlichsten Kontexten.<sup>25</sup>

Der Begriff *compta*, der sich in der Phrase ‚*longas compta puella comas*‘ auf die elegische Geliebte bezieht, kann hier vielleicht sogar als poetologische Aussage aufgefasst werden: Wie die *puella* ihr Haar wohlgeordnet trägt, so gepflegt erscheint auch der Schreibstil Ovids. Zudem lässt die beschriebene Kultiviertheit der *puella* im Allgemeinen erste Mutmaßungen anstellen, dass der Dichter die Geliebte womöglich eher als Kunst- denn als Liebesobjekt betrachtet.<sup>26</sup>

Schließlich wird der Leserschaft schon in dieser ersten Elegie durch das Zusammentreffen mit Amor zwischen den Zeilen vermittelt, dass Liebe etwas Göttliches ist. Wie Otis Brooks treffend formuliert, reicht ein einziger Pfeil von Venus’ Sprössling aus, um der später vorgestellten *puella* ihren Liebhaber zu beschenken.<sup>27</sup> Der Erzähler wird vom Liebesgott selbst also in zweifacher Hinsicht überwältigt – einerseits, was die Überredung zum Verfassen von Liebesdichtung betrifft, andererseits aber auch insofern, als er nach Amors Pfeilschuss tatsächlich verliebt ist, cf. *Am.* 1.1.26 *Uror, et in vacuo pectore regnat Amor*. Paul Brandt will die Fügung ‚*in vacuo pectore*‘ in seinem Kommentar in der Bedeutung ‚von Liebe bis jetzt leer‘ auffassen; in ähnlicher Weise McKeown, der von einem noch ‚freien und ungebundenen‘ Herzen des Dichters bis zu dessen Inbesitznahme durch Amor spricht, allerdings relativierend einwirft, dass es paradox sei, dass Ovid zu diesem Zeitpunkt verliebt

---

<sup>24</sup> Vgl. Reitzenstein (1935), 67–70. Ebendort führt der Autor außerdem an, dass Tibull und Propertius den Liebesgott in ihren *Amores* zwar auch als unwiderstehlich, jedoch in erster Linie als grausamen, strengen Despoten statt als übermütiges Kind darstellen.

<sup>25</sup> Für das erste Buch cf. *Am.* 1.5 (Haare als erotisches Stimulans); *Am.* 1.11 (*ornatrix*: spezielle Sklavin – heute am ehesten mit einer Friseurin vergleichbar); *Am.* 1.14 (folgeschweres Haarfärben); vgl. Hohenwallner (2001), 71–86, die sich in ihrer gesamten Arbeit eingehend mit der Frage nach der Haarfunktion in der römischen Liebeselegie beschäftigt.

<sup>26</sup> Vgl. Greene (1998), 72.

<sup>27</sup> Vgl. Otis (1938), 198.

sein solle, wo er doch noch keine Geliebte habe.<sup>28</sup> Somit ziehe ich Reitzensteins Erklärungsansatz vor, der beide Theorien vereint und V. 26 wie folgt deutet: „ich Armer brenne, und obwohl die Brust noch leer, d. h. noch nicht von einem bestimmten Gegenstand der Liebe [...] ausgefüllt ist, herrscht doch schon Amor in ihr.“<sup>29</sup>

In *Am.* 1.2 werden die „Symptome“ der Verliebtheit des Erzählers, der in die Rolle des Liebhabers geschlüpft ist, genauer beschrieben und von diesem zu analysieren versucht: Er stellt sich die Frage, warum ihm sein Lager so hart (*dura*) erscheint, und kann sich im ersten Moment nicht erklären, aus welchem Grund er schlaflos die Nacht durchwacht, während er sich in seinem Bett unruhig von einer Seite auf die andere wälzt (*cf. Am.* 1.2.1–3). Der elegische Sprecher ringt noch kurz mit sich selbst, ob er der Verliebtheit nachgeben oder ihr Widerstand leisten soll (*Am.* 1.2.9.), gibt sich zu guter Letzt aber Amor gegenüber gänzlich geschlagen.

Die unmittelbaren Folgen von Amors Pfeilschuss werden in dieser zweiten Elegie also sehr anschaulich aufgezeigt. *Am.* 1.2 kann daher als Reflexion des bereits besiegtten elegischen Sprechers über seinen Zustand verstanden werden.<sup>30</sup>

Nachdem in den ersten beiden Gedichten die Entwicklung des *poeta/amator* von einem Epiker zu einem Elegiker skizziert wurde, spricht der Erzähler in den ersten Zeilen von *Am.* 1.3 endlich von einer konkreten, wenn auch noch namenlosen *puella*, die ihn jüngst erobert habe (*...quae me nuper praedata puella est, cf. Am.* 1.3.1). Erich Burck zufolge soll die Verwendung des Wortes *praedari* verdeutlichen, dass es sich beim elegischen Ich um Liebe auf den ersten Blick handelt. Er zieht in diesem Zusammenhang sogar die Möglichkeit in Betracht, dass Ovid hier eine gewitzte Umkehrung einer alten Tradition aus der Frühzeit Roms erzielen wollte, die vorsah, dass junge Frauen zwecks Eheschließung entführt wurden, wie es in der Anekdote vom Raub der Sabinerinnen geschildert wird.<sup>31</sup> Demnach erscheint der Erzähler an dieser Stelle als wehrloser Part in der elegischen Beziehung, weil er sich von der Geliebten aktiv hat „erbeuten“ lassen. Wie dem auch sei, der *amator* erhofft sich im Folgevers, dass ihn seine Angebetete entweder ebenso liebe wie er sie oder ihm wenigstens

---

<sup>28</sup> Vgl. Brandt (1911), 41; McKeown (1989), 27.

<sup>29</sup> Reitzenstein (1935), 69f.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., 73f.

<sup>31</sup> Vgl. Burck (1977), 69.

Grund dazu gebe, dass er sie für die Ewigkeit lieben könne.<sup>32</sup> Schließlich begnügt er sich damit, ihr einstweilen seine Verehrung entgegenzubringen. Er bittet Venus daraufhin, dass diese sein Liebeswerben um die *puella* mit Erfolg krönen möge. Fundamental zum Tragen kommt hierbei auch das in den nächsten Versen vorgestellte *servitium-amoris*-Motiv, cf. *Am.* 1.3.5f. *Accipe, per longos tibi qui deserviat annos; / accipe, qui pura norit amare fide.* Der Erzähler fleht die Geliebte an, ihn zu wählen, der ihr viele Jahre lang dienen wolle. Diese geschilderte Unterwürfigkeit des Mannes innerhalb einer freien Liebesbeziehung stand, wie in der Einleitung betont, konträr zu der damals vorherrschenden römischen Sozialordnung und läuft Gefahr, zumindest von der zeitgenössischen Leserschaft als eindeutig feminine Handlungsweise eingestuft zu werden.<sup>33</sup> In der zweiten Vershälfte klingt das elegische Ideal der ewigen Verbundenheit (*foedus aeternum*) durch, zumal der Erzähler erstmalig von *fides*, einem altehrwürdigen römischen Wertbegriff, spricht. In weiterer Folge (*Am.* 1.3.7–10) kehrt der *amator* seine Armut (*paupertas*) hervor, ebenfalls ein gattungsspezifischer Schachzug, den man beispielsweise bereits in Tibulls einleitendem Gedicht des ersten Buches finden kann.<sup>34</sup> Der *amator* scheut sich aber nicht davor, auch seine positiven Eigenschaften ins rechte Licht zu rücken: Trotz seiner finanziell bescheidenen Lage und des Mangels an Status kann der Liebhaber mit göttlichen Kumpanen, beispielsweise Phoebus und Bacchus, sowie ertlichen charakterlichen Vorzügen aufwarten, etwa mit besagter Treue, Einfachheit oder untadeligen Sitten, die er sogleich katalogartig auflistet (*Am.* 1.3.11–14). Der Erzähler gerät folglich von dem einen Extrem in das andere, vom Bescheidenheitstopos bis hin zu Anflügen von Prahlerei.<sup>35</sup> Weiters habe Amor ihn selbst der Geliebten zum Geschenk gemacht (cf. *Am.* 1.3.12 *...et me qui tibi donat Amor*) und er sei deshalb keineswegs ein Frauenheld (*desultor amoris*), sondern verspreche dem Mädchen vielmehr seine immerwährende Fürsorge.<sup>36</sup> Auf diesen Treueschwur äußert der *amator* den Wunsch, die *puella* möge sich ihm als fruchtbaren Stoff für seine Dichtung anbieten, cf. *Am.* 1.3.19 *te mihi materiem felicem in carmina praebe.* Hier wird die elegische Geliebte, auf die sich das Personalpronomen *te* bezieht, vom Erzähler explizit als *materia* angesprochen, obgleich diese Betitelung durch das damit in Verbindung stehende Adjektiv *felix* eine kleine Aufwertung erfährt: Der Liebhaber geht davon aus, dass er beruflichen Erfolg haben wird, wenn sich die *puella* ihm als Gegenstand seines poetischen

<sup>32</sup> Die zweite Möglichkeit impliziere Sex mit dem *amator*, vgl. McKeown (1989), 62, der sich an dieser Stelle auf die These von Lyne, R. O. A. M., *The Latin Love Poets from Catullus to Horaz*, Oxford 1980, 242 beruft.

<sup>33</sup> Vgl. Holzberg (2011), 16.

<sup>34</sup> Vgl. McKeown (1989), 61.

<sup>35</sup> Vgl. Greene (1998), 75.

<sup>36</sup> Diese Aussage steht allerdings in krassem Widerspruch zu *Am.* 2.4, wo der Erzähler dann ausführt, wie sehr ihn alle Mädchen reizten.

Schaffens zur Verfügung stellt. Im Gegenzug wolle er sie – und nicht zuletzt auch sich selbst – durch seine *Amores* berühmt machen.

Mit diesem Versprechen, ihr dichterische Unsterblichkeit in Aussicht zu stellen, die sonst nur mythologischen Heldenfiguren zukommt, gedenkt der Erzähler die Geliebte zu ködern, obwohl Sharon L. James meiner Meinung nach zu Recht zu bedenken gibt, dass dies ein schwieriges Unterfangen darstellen dürfte, zumal der Erzähler sein Mädchen bis zu diesem Punkt noch kein einziges Mal namentlich erwähnt hat.<sup>37</sup> Wie schließlich kann man einer Person zu Berühmtheit verhelfen, die – womöglich ohnehin bloß literarisches Konstrukt – im selben Atemzug anonym bleibt? Doch gerade derartige gestalterische Eigenheiten, die von vielen modernen Philologen als regelrechte Kunstgriffe gewertet werden, sind typisch für den Schreibstil eines Ovid, der von scheinbaren Widersprüchlichkeiten und einem allgemein ironischen Grundton gekennzeichnet ist.<sup>38</sup> Die *puella* nährt diese sprachlichen Spielereien geradezu, indem sie sich dem Dichter als Stoff preisgibt. Gegen Ende dieser Elegie (*Am.* 1.3.21–24) hält der Erzähler seiner *puella* Io, Leda und Europa vor Augen, drei mythologische Frauengestalten, die aufgrund der Tatsache, dass sie in Gedichten verherrlicht wurden, Berühmtheit erlangten. Die Wahl dieser Exempel ist interessant, zumal sie alle bekanntlich Opfer von Jupiters Verführungskünsten wurden. „Alle drei Mythen zählen zu den berühmtesten Zeus-Abenteuern, die sowohl in der Antike wie in der Renaissance und im Barock immer wieder von Malern und bildenden Künstlern dargestellt und nicht weniger oft dichterisch ausgemünzt worden sind.“<sup>39</sup> Aufschlussreich ist der Gedanke von Ellen Greene, die in der vom Dichter gewählten Parallele zu den drei Heroinnen, den Gespielinnen des Göttervaters höchstpersönlich, nicht nur einen Versuch des Erzählers sehen will, sein Mädchen als *materia* für seine Dichtung zu gewinnen, sondern zugleich dessen Entlarvung als Jupiter selbst. Indem der Erzähler seiner *puella* den Berühmtheitsgrad einer Io, Leda oder Europa verschaffen möchte und ihr damit zugleich den Status einer machtlosen Gespielin zuweist, verleiht er sich analog dazu das Image des gewieften, mächtigen Göttervaters, eines Frauenhelden (*desultor amoris*).<sup>40</sup> Dieses Bild widerspricht hier eindeutig der weiter oben angeführten Beteuerung des Sprechers, dass er keinesfalls ein Casanova sei. Seine elegische Grundhaltung als *servus amoris*, die sich anfangs durch das Gedicht zog, scheint unter diesem Blickwinkel bloße Farce gewesen zu sein, um die *puella* für die eigenen Zwecke zu

---

<sup>37</sup> Vgl. James (2003a), 16 u. 24.

<sup>38</sup> Vgl. Boyd (1997), 10f. V. a. Kenney (2002), 27–90 befasst sich eingehend mit Ovids Sprache und Stil und geht hier auch speziell auf seine elegischen Dichtungen ein.

<sup>39</sup> Burck (1977), 72.

<sup>40</sup> Vgl. Greene (1998), 74f.

missbrauchen. Durch die Identifikation mit Jupiter gesteht sich der Erzähler die Macht zu, die Geliebte nach allen Regeln der Kunst zu verführen und dabei Erfolg zu haben. Auch Holzberg will in den herangezogenen mythologischen Figuren und den mit ihnen assoziierten Liebesabenteuern das Vorhaben Ovids sehen, (oft nicht ganz ernst gemeinte) Gegenbilder zu den erotischen Erlebnissen des elegischen Erzählers zu schaffen.<sup>41</sup>

Die letzten Zeilen verweisen außerdem ironisch auf den Beginn dieser Elegie: Wie im ersten Vers noch die *puella* als *domina* auftrat, die ihren Geliebten erobert hat, ist nun der „Jupiter-Erzähler“ durch die mythologische Anspielung derjenige, der in der elegischen Geliebten seine Beute gefunden hat.<sup>42</sup> Dabei gelangt man an den Punkt, den *amator/poeta* tatsächlich als Heuchler zu überführen, der seine devote Haltung nur vortäuscht und mit der elegischen Konvention spielt, indem er die gattungstypisch verdrehten Geschlechterrollen wieder in ihren altrömischen Normalzustand verkehrt: Was bleibt, ist das Bild eines Mannes, der über die Frau in vielen Lebensbereichen frei verfügen kann.

Die nächste Elegie, *Am.* 1.4, handelt von einer angedeuteten Dreiecksbeziehung: Der Erzähler wendet sich an eine *puella*, der er Ratschläge erteilt, wie sie sich bei einem gemeinsamen Bankett, zu dem außer ihnen beiden auch noch ihr männlicher Begleiter (*cf. Am.* 1.4.1 *Vir tuus...*) kommen soll, zu verhalten habe. Die Identität des Mädchens ist hier ebenso wenig wie die des *vir* eindeutig auszumachen:<sup>43</sup> Wenn man sich aber ins Gedächtnis ruft, dass ein Großteil der *Amores*-Gedichte an Corinna, die zentrale *puella* bei Ovid, gerichtet ist, könnte man durchaus davon ausgehen, dass auch diese Elegie – gleichsam wie *Am.* 1.3 – an sie adressiert ist. Was den *vir* betrifft, so ist die Diskussion um seine Person nicht ganz irrelevant, da dadurch indirekt auf die Identität der *puella* geschlossen werden könnte. In der Literatur werden zwei Möglichkeiten in Betracht gezogen, nämlich die Annahme des *vir* als Ehemann oder als Patron. Für Version 1 spricht Vers 64 dieser Elegie, *cf. Quod mihi das furtim, iure coacta dabis*. Die Fügung ‚*iure coacta*‘ weist darauf hin, dass die elegische Geliebte dem Mann (*vir*) in irgendeiner Weise gesetzlich verbunden ist. Dies lässt einen sofort an den heiligen Bund der Ehe denken. In diesem Fall wäre das Verhältnis zwischen dem elegischen Erzähler und der *puella* als ehebrecherisches enthüllt. Da diese These aber innerhalb von *Am.* 1.4 nur durch diese eine Verszeile *expressis verbis* gestützt wird, ist auch der zweite Ansatz, dass der *vir* in der Funktion eines *patronus* anstelle eines Ehemannes auftritt, nicht so einfach

---

<sup>41</sup> Vgl. Holzberg (2011), 6f.

<sup>42</sup> Vgl. hier und im Folgenden Greene (1998), 75f.

<sup>43</sup> Vgl. hier und im Folgenden McKeown (1989), 76f.

von der Hand zu weisen. Demzufolge wäre die *puella* keine Matrone, d. h. ehrwürdige Ehegattin, sondern eine von ihrem Patron Freigelassene, auf welche dieser aufgrund der beiderseitigen Klientelbeziehung dennoch Treueanspruch erheben darf und somit gewisse Befehlsgewalt über sie verfügt.<sup>44</sup> Feichtinger zufolge wird der genaue Sozialstatus der Angebeteten in der römischen Liebeslegie bewusst offengelassen. Sie beruft sich in ihrer Argumentation auf Prop. 2.25.45f. *illaque plebeio vel sit sandycis amictu: / Haec atque illa mali vulneris una via est.* – „Jene mag mit einem plebejischen Umhang und jene mit einem aus Purpur bekleidet sein, diese wie jene ist ein einziger Weg zu böser Verwundung.“<sup>45</sup> Demnach rangiere die mögliche Statuszuweisung der elegischen *puella* „zwischen gekauften Sklavinnen und Freigelassenen, die sowohl als Straßendirnen, als Nobelprostituierte und als Konkubinen fungieren, bis zu promiskuitiven Angehörigen der Oberschicht und explizit als solche ausgewiesene Ehefrauen.“<sup>46</sup>

Unabhängig von den nebulösen Identitäten der *puella* und des Mannes steht in jedem Fall fest, dass es sich beim *vir* genauso wie der Kupplerin (*lena*), die in einer späteren Elegie des ersten Buches in Erscheinung tritt, lediglich um Nebenspieler im Rahmen der römischen Liebeslegie handelt, welche aber dennoch ihre Berechtigung haben.<sup>47</sup> Bereits im weiteren Verlauf von *Am.* 1.4 wird die Funktion des *vir* als Störfaktor und zugleich erotisches Spannungselement in der Beziehung zwischen *amator* und *puella* skizziert:

Der elegische Sprecher zeigt sich zu Beginn als eifersüchtiger Liebhaber, zumal er sich wünscht, das gemeinsame Essen möge das letzte Mahl für den Mann (*vir*) darstellen (*Am.* 1.4.2). Außerdem will er nicht ganz verstehen, warum nur der Rivale in den Genuss kommen solle, von seiner geschätzten Geliebten (*dilectam puellam*) berührt zu werden, die sich diesem auch noch eng an die Brust schmiegt (4f.). Laut McKeown wirke der Begriff *dilectam*, mit dem die *puella* vom Erzähler charakterisiert wird, verglichen mit dem Verb *amare* in Bezug auf den Grad der Leidenschaft oft weniger stark, cf. e.g. *Cic. Ad Brut.* 1.1.1 *Clodius...valde me diligit vel, ut ἐμφοτικώτερον dicam, valde me amat; Ad Brut. Frg. 5 me aut amabis aut, quo contentus sim, diliges.*<sup>48</sup> Ich könnte mir jedoch vorstellen, dass der Schreiber hier nicht nur auf leidenschaftliche Liebe anspielen, sondern auch der Wertschätzung seiner Geliebten

---

<sup>44</sup> Hinzu kommt jedoch, dass das Auftauchen der Kupplerin (*lena*) in *Am.* 1.8 die ganze Sache verkompliziert, wie Lilja (1965), 40 richtig anmerkt. Die ovidische *puella* ist somit nicht so leicht als Matrone zu identifizieren, obwohl dies meiner Meinung nach trotzdem nicht auszuschließen ist, da der Dichter hier auf die zu seiner Zeit aufkommende Trendwende verweisen könnte, die auch einige römischen Ehefrauen in Richtung eines kurtisanenhaften Lebensstils getrieben hat, vgl. Kap. 1.3.

<sup>45</sup> Mojsisch *et al.* (2010), 135.

<sup>46</sup> Feichtinger (1997), 164n.23.

<sup>47</sup> Vgl. James (2003a), 35.

<sup>48</sup> Vgl. McKeown (1989), 80.

auf intellektueller Ebene Ausdruck verleihen wollte. Geht man von der *puella* als gebildeter Hetäre bzw. Kurtisane aus, passt die Annahme, dass *diligere* in der Bedeutung von „hoch achten“ steht, umso besser. Im Folgevers konfrontiert der Erzähler die *puella* mit der rhetorisch wirkenden Frage, ob der *vir* denn, wann immer er wolle, den Arm um ihren Nacken legen könne. Hier kehrt Ovid das Motiv des Besitzanspruches hervor und räumt dem *vir* damit erneut bestimmte Rechte über das Mädchen ein. Deutlicher wird dies in Vers 40, in dem es wörtlich heißt: *et dicam ‚mea sunt‘ iniciamque manum*. Nachdem das elegische Ich seine Erkorene gebeten hat, dem *vir* keine Küsse zu geben, betont der Ich-Sprecher, dass er – falls sie es doch tue – sich als Liebhaber zu erkennen geben und „sie <sc. die Küsse> sind mein“ ausrufen werde, bevor er sein Recht verlange (*iniciam manum*). Von diesem juristischen Terminus hat Ovid auch an einer anderen Stelle in den *Amores*, sogar in demselben Kontext, Gebrauch gemacht, cf. *Am.* 2.5.30 *Iniciam dominas in mea iura manus*.<sup>49</sup> Anschließend vergleicht der Erzähler seine Geliebte in *Am.* 1.4.7f. mit der strahlend schönen Tochter des Atrax (*candida Atracis*), Hippodamia, die auf ihrer Hochzeit mit dem Lapithen Pirithous Anlass dazu gab, dass die Zentauren gegen die Lapithen um deren Frauen kämpften. Dieser Mythos soll offenbar als anschauliche Parallele zum rüpelhaften Verhalten des *amator* beim gemeinsamen Gastmahl dienen,<sup>50</sup> der nicht davor zurückschreckt, über seinen Kontrahenten – wenn auch nur vor der *puella* – herzuziehen. Er trägt den Konkurrenzkampf mit dem *vir* sozusagen am Schlachtfeld der Liebe aus, das *militia-amoris*-Motiv ist erkennbar. Ab *Am.* 1.4.11–58 folgen konkrete Anweisungen des Liebhabers an die *puella*: So solle sie etwa nicht mit dem *vir* gemeinsam, sondern schon früher zum Gastmahl erscheinen, auch wenn sich in dieser kurzen Zeit freilich kein Schäferstündchen mit ihm ausgehe. Sie möge sich dem *vir* später mit sitzbarer Miene (*vultu...modesto*) nähern, ihn, den *amator*, hingegen heimlich mit dem Fuß berühren. Er fordert sie weiters dazu auf, sich mit ihm in Zeichensprache zu verständigen und auf diese Weise zu signalisieren, ob sie gerade an Sex mit ihm denke, eine Beschwerde über ihn habe oder aber Gefallen an seinen Worten und Taten finde.

Ovid bedient sich in seinen Werken sehr gerne des Themas der Zeichensprache zwischen Geliebten, insbesondere im Kontext eines Gastmahls, cf. e.g. *Am.* 2.5.15ff., 2.7.5f.; *Ars* 1.137f. oder *Met.* 3.460ff.<sup>51</sup> Die Geliebte solle dem *vir* außerdem nicht die Getränkewahl

<sup>49</sup> Es geht hier ebenfalls um den Erzähler, der seine *puella* beim Küssen mit einem anderen Mann ertappt und sich sodann als „Eigentümer“ derselben aufspielt, vgl. Lilja (1965), 71.

<sup>50</sup> Vgl. McKeown (1989), 81.

<sup>51</sup> Weniger häufig, aber doch, findet sich diese Thematik bei den anderen Elegikern, cf. *Tib.* 1.2.21f., 1.6.19f., 1.8.1f. und *Prop.* 3.8.25f., vgl. ebd., 85.

überlassen, sondern selbst entscheiden, was sie trinken möchte – und dem *amator* später ihren Becher weiterreichen, damit dieser an derselben Stelle trinken könne, an der sie getrunken hat. Die Angebetete möge weder vom Begleiter (*comes*) herübergereichte Bissen entgegennehmen noch ihren Kopf gegen dessen Brust lehnen. Überdies solle sie dem Mann, wie bereits erwähnt, keine Küsse geben, jeglichen Körperkontakt mit ihm vermeiden und ihn stattdessen lieber zum Alkoholkonsum verleiten. Sei der *vir* erst einmal in tiefen Schlaf gesunken, so werde dem Liebespaar, *amator* und *puella*, bestimmt das Richtige einfallen... Auf dem Heimweg schließlich solle sie sich in die Menschenmenge begeben, damit sie und er, der *amator*, unbemerkt gegenseitige Berührungen austauschen könnten. Unterbrochen wird dieser Katalog des *praeceptor amoris* durch fünf Verse, in denen der Erzähler ausführt, was passiere, wenn die Nacht hereinbreche: Er müsse sich dann von der *puella* trennen, was ihn traurig (*maestus*) stimme, weshalb er ihr tränenüberströmt bis zu ihrer Tür folgen werde. Schließlich kann der *amator* erahnen, was sich hinter der unbarmherzigen Tür zuträgt: ein Liebespiel zwischen *puella* und *vir*, seinem Kontrahenten (*Am.* 1.4.60–65). Diese räumliche Trennung zwischen dem elegisch Liebenden und seinem Mädchen ist ein wesentliches Element in der römischen Liebeselegie: Als *exclusus amator* verweilt der Sprecher auf der Schwelle vor ihrer Tür und beklagt seine missliche Lage.<sup>52</sup> Er sieht es als eine seiner elegischen Pflichten an, vor dem Haus des Mädchens auszuharren, in der Hoffnung, ihren Willen zu brechen und sie dazu zu bringen, seinem Liebeswerben nachzugeben. Beim Verfassen dieses Verses (*Am.* 1.4.62 *qua licet, ad saevas prosequar usque fores*) hat sich Ovid womöglich von Tib. 1.5.74 inspirieren lassen, *cf. solus et ante ipsas exscreat usque fores*.<sup>53</sup> Was die *puella* angeht, so werden in dieser Elegie zahlreiche Hinweise auf sie gemacht, die helfen, ein besseres Gesamtbild von ihrer Figur und ihrer Beziehung zum elegischen Liebhaber zu erlangen: Der Erzähler spricht sie in Vers 25 als ‚*mea lux*‘ an, ein Kosenamen, der von anderen römischen Dichtern häufig für die Geliebte gewählt wurde.<sup>54</sup> Ihre strahlende Schönheit wird bereits im mythologischen Vergleich mit Hippodamia, einer Heroin, die in Vers 7 als *candida* beschrieben wurde, hervorgehoben. Dazu treten zwei weitere Aussagen, die ihre Optik positiv betonen sollen: ihr zum Streicheln geschaffener Busen (*sinus...habilesve papillae*) in Zeile 37 und ihr zarter Fuß (*tenerum...pedem*) in Vers 44. Doch auch auf den Charakter der hübschen, zierlichen Geliebten geht der *amator* im Ansatz ein, wenn er von ihrer sittsamen Miene, mit der sie ihrem *vir* begegnen soll, oder aber

<sup>52</sup> Zum Motiv des Paraklausithyrons (< griech.: Klage an der Tür) vgl. Holzberg (2011), 8f.; James (2003a), 136.

<sup>53</sup> Vgl. McKeown (1989), 100.

<sup>54</sup> *Cf.* Catull. 68.132, 160; Prop. 2.14.29, 2.28.59, 2.29.1, vgl. ebd., 88.

von ihren Purpurwangen und ihrem Erröten spricht, wenn sie an gemeinsame Stunden mit ihm denkt (V. 22). Beinahe konträr zu diesem damenhaften Verhalten könnte in meinen Augen eine etwas später folgende Stelle aufgefasst werden, an der die *puella* das erste Mal in der ovidischen Gedichtsammlung als *domina* bezeichnet wird, cf. *Am.* 1.4.60 *separor a domina nocte iubente mea*. In der Nacht scheint sich die schüchtern auftretende Geliebte in eine selbstbewusste Frau zu verwandeln, die sich in sexuellen Belangen durchaus auch einmal überlegen zeigen kann. Dass die *puella* aber trotz der Fassade des keuschen Mädchens, hinter der sie sich tagsüber versteckt, gegen den an die Frauen ihrer Zeit gestellten Moralkodex verstößt, wird an ihrer betrügerischen Handlungsweise sichtbar: Was sie ihrem *vir* in den eigenen vier Wänden bietet, schenkt sie dem *amator* ganz verstohlen (*mihi das furtim*), wie dieser in Vers 64 anmerkt. Obwohl die *puella* mit dem Mann, dem sie dem Gesetz nach verbunden ist, noch sexuell verkehrt, pflegt sie offenbar parallel dazu eine Affäre mit dem *amator* zu unterhalten. Der Erzähler fordert die Geliebte in den letzten Zeilen dieser Elegie auf, ihrem Mann den Beischlaf wenigstens unwillig zu gewähren, denn immerhin das stehe in ihrer Macht, cf. *Am.* 1.4.65 *Verum invita dato (potes hoc) similisque coactae*. Somit scheint die *domina* dem *vir* (aus der Sicht des Geliebten) zwar dem Gesetz nach sexuell ausgeliefert zu sein, jedoch könne sie immerhin unabhängig davon die Entscheidung treffen, ob sie dies freiwillig oder leidenschaftslos tue. Das elegische Ich wünscht den beiden ein unerfülltes Liebesspiel, vor allem seine Geliebte möge dabei nichts empfinden. Am nächsten Tag solle sie zudem leugnen, dass Derartiges überhaupt jemals stattgefunden habe. Der *amator* erwartet also, dass ihn seine Geliebte vorsätzlich anlügt. Ob er ihr dann Glauben schenkt, kommt nicht ans Licht. Die elegische Beziehung ist jedenfalls von Lügengespinnsten und folglich von einem Mangel an Vertrauen gekennzeichnet, wie hier erstmals anklingt.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass sich *Am.* 1.4 nicht nur allem Anschein nach inhaltlich an *Tib.* 1.6 anlehnt,<sup>56</sup> sondern Ovid die Thematik dieser Elegie in *Am.* 2.5 erneut aufgegriffen und ironisch ins Gegenteil verkehrt hat: In jenem späteren Gedicht ist nämlich dasselbe Setting anzutreffen, d. h., der *amator* speist erneut mit seiner *puella* und deren Mann – mit dem kleinen Unterschied, dass sich diesmal er selbst in der Rolle des Hintergangenen, des betrogenen *vir*, befindet. Alle Instruktionen, die er seiner *puella* in *Am.* 1.4 noch gegeben hat, erweisen sich nun als nutzlos, sodass der Eindruck entsteht, als werde der *amator* auf eine

---

<sup>55</sup> Vgl. James (2003a), 166.

<sup>56</sup> Ovid greift sowohl auf das Motiv der Dreiecksbeziehung als auch auf die liebesdidaktische Komponente des Sprechers zurück.

der Neuen Komödie entlehnten Figur reduziert: jene des lächerlichen Maulhelden.<sup>57</sup> Zumindest für den *amator* selbst erweisen sich die weitergegebenen Instruktionen aus *Am.* 1.4 als wertlos, da seine *puella* die Tipps in Elegie 2.5 für ihre eigenen Zwecke, d. h. als Hilfestellung für eine Affäre mit einem anderen Mann, einsetzt. Generell hatten Gastmähler damals den Ruf, den Menschen Gelegenheit für untreues Verhalten oder das Begehen von Ehebruch zu geben, cf. Hor. *Carm.* 3.6.25–28,<sup>58</sup> das insgesamt Dekadenz und Sittenverfall im alten Rom behandelt.

In *Am.* 1.4 zeigt sich der selbstbewusst wirkende Erzähler somit als Lehrmeister in der Liebe, dessen Anweisungen an die *Ars amatoria*, ein anderes elegisches Werk Ovids, erinnern lassen, in dem er sowohl Männern als auch Frauen gesondert Ratschläge in Liebesdingen gibt. Die *puella*, die in unserem Gedicht immer wieder direkt oder indirekt angesprochen wird, selbst jedoch kein einziges Mal zu Wort kommt, wirkt auf den ersten Blick keusch, indem sie nach außen hin eine sittsame Haltung zur Schau trägt, während sie sich unter der Oberfläche aber auf einen Seitensprung und das gefährliche Spiel, das dieser unweigerlich mit sich bringt, einlässt.

## 2.2 Vorstellung Corinnas (*Am.* 1.5)

Elegie 1.5 handelt – rückblickend erzählt – davon, wie eine *puella* namens Corinna dem elegischen Ich in dessen eigenen vier Wänden einen Mittagsbesuch abstattet und die beiden schließlich intim miteinander werden.

Das Gedicht, das Hauptgegenstand dieser Arbeit ist, zumal es ausschließlich von der elegischen Geliebten und dem *amator* handelt, soll nun im Ganzen diskutiert werden:

---

<sup>57</sup> Vgl. Holzberg (2011), 115f.

<sup>58</sup> Dieses Argument bringt McKeown (1989), 77 vor. Schon Cornelius Nepos (1. Jh. v. Chr.) berichtet in seiner Vorrede, dass die vornehme Römerin seiner Zeit ihren Mann durchaus zu Banketten begleitete, vgl. Pomeroy (1985), 259f. Dass ein derartiges Abendmahl für den *amator* bestens geeignet war, um das Betragen und die Qualitäten der *puella docta*, einer potentiellen Geliebten, zu erforschen, zeigt der Umstand, dass tatsächlich erstaunlich viele Liaisonen in diesem öffentlichen Rahmen ihren Anfang nahmen. Neben erwähntem Hor. *Carm.* 3.6 finden sich beispielsweise auch in Catull. 51 Andeutungen darauf, wo sich der Dichter eifersüchtig auf einen anderen Mann (*ille*) zeigt, der das Glück hatte, seiner Lesbia bei Tisch gegenüberzusitzen. Dieser flirtet mit seiner Angebeteten anscheinend, zumal er sie sogar zum Lachen bringt, während er selbst in ihrer Gegenwart all seiner Sinne beraubt ist, sodass er kein einziges Wort hervorbringt, vgl. Leary (1993), 89.

**Text (Am. 1.5):**

1 Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;  
2 adposui medio membra levanda toro.  
3 Pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestrae,  
4 quale fere silvae lumen habere solent,  
5 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebo  
6 aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.  
7 Illa verecundis lux est praebenda puellis,  
8 qua timidus latebras speret habere pudor.  
9 Ecce, Corinna venit tunica velata recincta,  
10 candida dividua colla tegente coma,  
11 qualiter in thalamos formosa Sameramis isse  
12 dicitur et multis Lais amata viris.  
13 Deripui tunicam; nec multum rara nocebat,  
14 pugnabat tunica sed tamen illa tegi.  
15 Quae, cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet,  
16 victa est non aegre prodicione sua.  
17 Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,  
18 in toto nusquam corpore menda fuit:  
19 Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!  
20 Forma papillarum quam fuit apta premi!  
21 Quam castigato planus sub pectore venter!  
22 Quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!  
23 Singula quid referam? Nil non laudabile vidi,  
24 et nudam pressi corpus ad usque meum.  
25 Cetera quis nescit? Lassi requievimus ambo.  
26 Proveniant medii sic mihi saepe dies.

## Übersetzung (*Am. 1.5*):

- 1-2 Es war heiß, und der Tag hatte die Mittagsstunde vollendet;  
ich legte meine Glieder mitten ins Bett, um sie aufzurichten.
- 3-4 Ein Teil des Fensters war geöffnet, der andere war geschlossen:  
ein Licht, wie es etwa die Wälder zu haben pflegen,  
5-6 eine Dämmerung, wie sie unten hervorschimmert, wenn Phoebus flieht  
oder sobald die Nacht vergangen und dennoch der Tag nicht angebrochen ist.
- 7-8 Man muss jenes Licht scheuen Mädchen bieten,  
wo schüchterne Scham hoffen mag, ein Versteck zu haben.
- 9-10 Sieh, da kommt Corinna, verhüllt mit einer entgürteten Tunika,  
während ihr aufgelöstes Haar den weißen Hals bedeckt;
- 11-12 so soll die hübsche Semiramis in ihr Ehebett gegangen sein  
sowie die von vielen Männern geliebte Lais.
- 13-14 Ich entriss ihr die Tunika; da sie dünn war, störte sie auch nicht sehr.  
Dennoch kämpfte sie darum, sich mit der Tunika zu bedecken.
- 15-16 Da sie so kämpfte wie eine, die nicht siegen will,  
wurde sie aufgrund ihres Verrates nicht ungerne besiegt.
- 17-18 Wie sie, nachdem sie ihr Gewand abgelegt hatte, vor meinen Augen stand,  
war an ihrem ganzen Körper nirgendwo ein Makel (zu finden).
- 19-20 Welche Schultern, welche Arme sah und berührte ich!  
Wie sehr war die Gestalt ihrer Brüste geeignet, gedrückt zu werden!
- 21-22 Wie flach war der Leib unter dem straffen Busen!  
Wie breit und schön war die Hüfte beschaffen, wie jugendlich der Schenkel!
- 23-24 Warum soll ich Einzelnes berichten? Ich sah nur Lobenswertes  
und drückte die Nackte an meinen Körper.
- 25-26 Wer kennt das Übrige nicht? Erschöpft ruhten wir beide.  
Oft mögen mir Mittage so zuteilwerden!

## Strukturanalyse (*Am.* 1.5):

Diese Elegie lässt sich inhaltlich in vier Sinnabschnitte untergliedern:

### Setting (V. 1–8):

In diesen Einleitungsversen wird der Schauplatz des Gedichtes beschrieben:

Es ist Mittagszeit, durch ein halbgeöffnetes Fenster fällt dämmeriges Licht ins Zimmer des Erzählers (*amator*). Dieser liegt allein auf seinem Bett und ruht sich aus.

### Corinnas Erscheinung (V. 9–16):

Die schöne Corinna<sup>59</sup> erscheint im Zimmer des *amator*. Sie ist leicht bekleidet und setzt sich nur mit mäßigem Einsatz zur Wehr, als das elegische Ich ihr die Tunika vom Leib reißt.

### Corinnas Gestalt (V. 17–24):

Der *amator* betrachtet den entblößten Körper der Geliebten und beschreibt ihn detailgetreu mit überschwänglichen Worten des Lobes, bevor er sie an sich drückt.

### Nach dem Sex (V. 25–26):

Nach dem Liebesspiel, das Ovid nicht näher ausführt, ruhen Corinna und der *amator*, welcher sich weitere derartige Mittagsbesuche wünscht.

## 2.2.1 Setting (V. 1–8)

Schon die ersten Worte dieser Elegie, die das Setting beschreiben, bedürfen einer eingehenderen Betrachtung:

Bei ‚*Aestus erat...-que...*‘ handelt es sich um eine gängige Formulierung in poetischen Texten, wobei jedoch die Wendung ‚*Nox erat et...*‘ in der Regel gebräuchlicher ist (cf. e.g. Prop. 3.15.26). Ovid verwendete sie später auch mehrmals in seinen Metamorphosen, cf. *Met.* 5.585f. *Lassa vertebar (memini) Stymphalide silva: / Aestus erat, magnumque labor geminaverat aestum;* 10.126ff. *Aestus erat mediusque dies... / fessus in herbosa posuit sua corpora terra / cervus* [Herv. d. Verf., ebenso in weiterer Folge]. Für unseren Kontext in *Am.* 1.5 ist die Tatsache relevant, dass eine derartige Wortfügung in erotischen Zusammenhängen

---

<sup>59</sup> Corinna, die zentrale *puella* in Ovids elegischer Gedichtsammlung, wird in *Am.* 1.5.9 das erste Mal namentlich genannt.

besonders häufig anzutreffen ist, cf. e.g. Hor. *Epod.* 15.1, Verg. *Aen.* 4.522, Ov. *Met.* 10.368, *Fast.* 1.421 oder *Am.* 3.[5].1.<sup>60</sup> Zudem tritt ‚*Aestus erat...-que...*‘ bzw. ‚*Nox erat et...*‘ des Öfteren in den Einleitungspassagen von Epiphaniën auf, so beispielsweise in Verg. *Aen.* 3.147ff. (Aeneas’ Vision von den Penaten) oder 8.26ff. (Aeneas’ Vision vom römischen Flussgott Tiberinus, der ihm im Traum die Stelle verheißt, an der er die Stadt Rom gründen soll).<sup>61</sup> Nicoll führt darüber hinaus noch zwei weitere *Aeneis*-Passagen an, die ihm diesbezüglich relevant erscheinen, da sie mit den sinnverwandten Phrasen ‚*Tempus erat,...*‘ bzw. ‚*Iamque dies caelo concesserat...*‘ eingeleitet werden, nämlich Verg. *Aen.* 2.268ff. (die Erscheinung von Hektors Geist) und 10.215ff. (Aeneas trifft auf die Nymphen, die einst seine Schiffe waren). In jedem Fall erscheine dem Helden ein übernatürliches Wesen, und zwar bei Nacht.<sup>62</sup> Diese zwei typischen literarischen Anwendungsbereiche der diskutierten Formulierung ‚*Aestus erat...-que...*‘, d. h. erotischer Kontext und Beginn einer (göttlichen) Erscheinung, seien, so McKeown, in *Am.* 1.5.1 miteinander kombiniert worden, um gewissermaßen eine erotische Epiphanie anzukündigen. Die sexuelle Konnotation von *aestus* lasse sich jedenfalls nicht verleugnen, zumal Ovid selbst an einer anderen Stelle nochmals in diesem Sinne Gebrauch davon macht, cf. *Am.* 3.2.39 *An magis hic meus est animi, non aeris, aestus?*<sup>63</sup>

Die Verwendung von *aestus* könnte somit nicht nur einen Hinweis auf die vorherrschenden jahreszeitlichen Wetterbedingungen geben,<sup>64</sup> sondern auch einen Gemütszustand beschreiben, in dem Fall die erregte Stimmung des elegischen Ich.<sup>65</sup>

Mit der Phrase ‚*mediam...dies exegerat horam*‘ im Anschluss wird aber verdeutlicht, dass die Szene tatsächlich zur Mittagszeit, bekanntlich der heißesten Zeit des Tages, angesetzt ist. Der *amator* in *Am.* 1.5 legt sich also zur Mittagsstunde auf sein Bett und macht es sich gemütlich. Bei diesem Szenario hat sich Ovid möglicherweise von Catull. 32 inspirieren lassen, einem Gedicht, in welchem sich der Poet nach dem Mittagessen auf seinem Bett ausstreckt und Ipsiilla bittet, dass sie ihn doch zu sich nach Hause einladen möge. Außerdem behauptet McKeown, dass diese Szene stark an Plut. *Mor.* 655A erinnere, wo es um das „Liebemachen“ am helllichten Tage als dekadente Beschäftigung geht. Das Setting unterstreiche zudem das

<sup>60</sup> Die möglicherweise unechte Elegie *Am.* 3.5, die mit besagtem ‚*Nox erat, et*‘ beginnt, entpuppt sich zudem als Traum, wie in Vers 31 *ibid.* zum Ausdruck kommt, in welchem sich der Erzähler an einen Traumdeuter wendet.

<sup>61</sup> Vgl. McKeown (1989), 105.

<sup>62</sup> Vgl. Nicoll (1977), 42.

<sup>63</sup> Vgl. Anm. 61.

<sup>64</sup> In den meisten kritischen Kommentaren und Abhandlungen wird davon ausgegangen, dass die Szene im heißen Sommer spielt.

<sup>65</sup> Vgl. Greene (1998), 78f.

Bild der *vita iners* (des untätigen Lebens), das die Leute damals von den Liebeselegikern hatten.<sup>66</sup>

Die Elegie beginnt demnach mit der Beschreibung des Erzählers selbst, der auf seinem Schlafplatz (*medio...toro*) verweilt. Die Betonung, dass der *amator* zu Beginn allein ist, ist nichts Ungewöhnliches für die Gattung der römischen Liebeselegie.<sup>67</sup> Im Gegenteil, das anfängliche Alleinsein und Warten eines Partners ist eine typische Einstiegsszene für die Schilderung einer sexuellen Begegnung, insbesondere bei Ovid. Man nenne beispielsweise *Ars* 3.723ff., eine Stelle, an der die ängstliche Procris allein in den Wald geht, um ihren Ehegatten Cephalus abzapfen, den sie fälschlicherweise eines Seitensprunges bezichtigt, oder *Met.* 5.585ff., wo die Nymphe Arethusa von Alpheus, einem Flussgott, beim Baden an einer entlegenen Stelle überrascht und sexuell bedrängt wird. Auffällig ist, dass das Wort *medio* (V. 2) direkt auf *mediam* (V. 1) folgt, welches in der letzten Verszeile dieser Elegie durch das *medii* nochmals aufgegriffen wird, cf. *Am.* 1.5.26 *Provenient medii sic mihi saepe dies*. Man könne das *medio* der Abwechslung halber durch den Begriff *vacuo* oder *viduo* ersetzen, was zwar sinngemäß, meines Erachtens aber nicht unbedingt nötig wäre, da Ovid – wie viele andere lateinische Autoren auch – häufig nicht so relevante Wörter innerhalb seiner Elegien wiederholt hat, e.g. *Am.* 1.3.21 *cornibus*, 24 *cornua*, oder *Am.* 1.14.49 *iste*, 50 *ista*, u.v.m. Außerdem wäre es denkbar, dass es sich hier um ein gewolltes Stilmittel (*tradio*) handelt, das Ovid eingesetzt hat, um *medius* zuerst temporal und dann räumlich zu verwenden. ‚*Membra...levanda*‘ finde man, so McKeown weiter, in der Bedeutung von „sich ausruhen“ an mehreren Stellen bei Ovid wieder; auch in *Tib.* 1.1.43f. kommt diese Fügung zum Tragen: *...satis est requiescere lecto, / si licet, et solito membra levare toro*.

Huntingford meint sogar, dass sich der *amator* ausgerechnet deshalb mittig im Bett (*medio...toro*) platziert habe, weil er schließlich keine Besucher, geschweige denn Damenbesuch, erwarte – er wolle sich lediglich ausruhen und so der Mittagshitze entgehen. Gestützt werde diese Behauptung durch *Am.* 2.10.16–18, wo der Erzähler seinen Feinden einsame, enthaltsame Nächte wünscht, in denen sie ihre Gliedmaßen bequem mitten im Bett ausstrecken mögen.<sup>68</sup>

Die Verszeilen 3–6 drehen sich um den Begriff *lumen*: Das halbdunkle Licht, das geschildert wird, kommt dadurch zustande, dass ein Teil des Fensters geöffnet und der andere

---

<sup>66</sup> Vgl. McKeown (1989), 105f.

<sup>67</sup> Vgl. hier und im Folgenden ebd., 106.

<sup>68</sup> Sinngemäß nach Huntingford (1981), 109. Dieser ist außerdem der Ansicht, dass der Mittag zu heiß und ohnehin kein typischer Zeitpunkt für Geschlechtsverkehr sei. Eine vergleichsweise unspektakuläre Siesta des *amator* halte er in Anbetracht dessen also für wahrscheinlicher.

geschlossen ist. Man könnte annehmen, dass Ovid die folgende ausführliche Beschreibung dieses mystischen Lichtes, dieser beinahe göttlichen Atmosphäre, in seine Elegie hat einfließen lassen, um Corinnas Erscheinung in den nachfolgenden Versen literarisch gekonnt zu begleiten. Allerdings liege, so Ellen Greene, eine gewisse Künstlichkeit in der Art und Weise, wie alles perfekt und symmetrisch angeordnet zu sein scheint: Die exzessive Symmetrie, mit der Ovid die Szene beschreibt (*mediamque...medio membra...pars...pars*), unterstreiche vielmehr die Annahme, dass es sich bei dem Setting um eine Projektion der eigenen erotischen Fantasien und Vorstellungen des elegischen Ich, des Sprechers, handelt.<sup>69</sup> Dieses obscure Licht wird in den Verszeilen 4–8 noch genauer definiert und sowohl mit der Dürsterheit des Waldes als auch mit dem Zwielight bzw. der Dämmerung verglichen: *Phoebe* in Vers 5 ist mit *Sole* gleichzusetzen.<sup>70</sup> – Es heißt, die Lichtverhältnisse im Zimmer des *amator* gleichen der Dämmerung, die unten hervorschimmert, wenn Phoebus flieht, *i. e.* wenn die Sonne abends untergeht, oder aber der Dämmerung, die frühmorgens zu beobachten ist (V. 6). Diese detaillierte Ausmalung des Halblichtes des Schlafzimmers hebe, laut Greene, das Engagement hervor, mit dem der Sprecher seinen erotischen Fantasien freien Lauf lässt, um eine eigene Interpretation der Realität zu konstruieren.<sup>71</sup> Schließlich wird dieses Halblicht in den Versen 7–8 als notwendig beschrieben, damit sich scheue Mädchen (*verecundis...puellis*) nicht zu schämen oder zieren brauchen [beim Ablegen ihrer Kleider als Vorstufe des Liebesspiels, d. Verf.]. Man kann sich aufgrund dieses erwähnten Details des Eindrucks nicht erwehren, dass dieses dunkle, schummrige Licht des Schlafzimmers, auf das scheue Mädchen Anspruch haben, vom elegischen Ich gewollt konstruiert wurde. Paul Brandt wirft an dieser Stelle kommentierend ein, dass es sich bei dem Licht in der Tat um eines handeln müsse, das bei erotischen Szenen durch das Fenster scheint. Es sei somit ebenjenes wohlige Halbdunkel, das fernab jeglichen grellen Lichtes ist und in dem dennoch alles zu sehen sei.<sup>72</sup> Auch McKeown schließt sich dem an, fügt jedoch hinzu, dass es sich in der antiken Literatur anstelle eines „dämmrigen Mittagslichtes“ meist um Mondlicht handelt, das im sexuellen Kontext ins Schlafgemach strahlt, *cf. e.g.* Prop. 1.3.31–33 *Donec diversas praecurrens luna fenestras, / luna moraturis sedula luminibus, / compositos levibus radiis patefecit ocellos*. Vor dem Hintergrund einer Epiphanie spielt Mondlicht auch in einer bereits

<sup>69</sup> Vgl. Greene (1998), 79. Mehr dazu findet sich bei Bertman (1978), 227–229, wo auf das Dualitätsprinzip in *Am.* 1.5 eingegangen wird, das sich nicht nur auf sexueller Ebene zeige, sondern sich auch im Setting (*pars...pars*) und in der zwiespältigen Beschreibung der Geliebten widerspiegle.

<sup>70</sup> *Phoebus* (*Apollon*) steht hier nämlich für den Sonnengott *Sol*.

<sup>71</sup> Vgl. Greene (1998), 79.

<sup>72</sup> Vgl. Brandt (1911), 51. Ovids *amator* bevorzugt im Gegensatz zu Prop. 2.15 gedämpftes Licht bei einer Liebesbegegnung.

erwähnten Textstelle eine Rolle, nämlich in Verg. *Aen.* 3.151f., wo Aeneas von seinen Irrfahrten und dabei mitunter von einem Traum berichtet, in dem ihm die heiligen Bilder der Götter und Phrygerpenaten, die er aus Troja trug, erscheinen – sichtbar stehend in heller Beleuchtung, verursacht durch den Schimmer des Vollmondes, der durch das vergitterte Fenster fällt.<sup>73</sup>

Der bereits genannte Begriff *verecundis* (...*puellis*) wurde achtmal von Ovid und viermal von Horaz gebraucht, taucht jedoch kein einziges Mal bei Vergil, Tibull oder Propertius auf. Erwähnenswert ist auch eine Textstelle bei Catull, an die Ovid gedacht haben könnte, cf. Catull. 68.136 *rara verecundae furta feremus erae*.<sup>74</sup>

W. S. M. Nicoll behauptet, dass die Anspielung des Sprechers auf *silvae* (cf. *Am.* 1.5.4 *quale fere silvae lumen habere solent*) einen dezidiert epischen Charakter aufweise. Bereits Venus sei Aeneas ‚*media...silva*‘ erschienen, cf. Verg. *Aen.* 1.314, genauso wie Hermes Odysseus, cf. Hom. *Od.* 10.275.<sup>75</sup> Ich schließe mich aber Greene an, die der Überzeugung ist, dass Ovids Erzähler einen Kontrast zur Epik setzen wollte. Dies geschehe durch die Ersetzung der vom Leser / von der Leserin erwarteten göttlichen Erscheinung durch die Erscheinung einer *puella*, wie wir noch sehen werden. Somit komme es mit der Abkehr typisch epischer Epiphanien gleichzeitig zu einer klaren Betonung der eigenen, subjektiv-erotischen Fantasien des Sprechers. In der Aeneis treten Erscheinungen in einem Kontext auf, in welchem der Held entweder an sein eigenes Schicksal (*fatum*) erinnert wird oder in dem seine unbewussten Emotionen in einer personifizierten Form an die Oberfläche kommen, während der *amator* in Ovids Liebeselegie nicht durch äußere Kräfte angespornt wird, um an einer heroischen Aktion teilzunehmen. Der männliche Liebhaber ist sich seiner Fähigkeit durchaus bewusst, die Wege seines eigenen Schicksals nach Belieben kontrollieren und manipulieren zu können.<sup>76</sup> Folglich befindet sich der ovidische Erzähler, wie schon in *Am.* 1.3 angedeutet, in einer (literarisch) dominanten Rolle, da er anscheinend unabhängig schalten und walten kann, wie es ihm gefällt. Er hat die Fäden in der Hand und entscheidet frei, wie er selbst von seiner Außenwelt wahrgenommen werden will.

Im Allgemeinen lassen sich die signifikantesten Parallelen zu diesen eröffnenden Verszeilen von Elegie 1.5 in *Am.* 3.1 und *Pont.* 3.3 ausfindig machen: Ov. *Am.* 3.1.1–6 bereitet auf die

---

<sup>73</sup> Vgl. McKeown (1989), 107. Ebendort wird erwähnt, dass römische Schlafzimmer üblicherweise darauf ausgerichtet wurden, eine gewisse Dunkelheit zu bewahren, cf. Plin. *Epist.* 2.17.22 *cubiculum...non fulgurum lumen ac ne diem quidem sentit nisi fenestris apertis*.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., 109.

<sup>75</sup> Vgl. Nicoll (1977), 45.

<sup>76</sup> Vgl. Greene (1998), 79.

Erscheinung der Gottheiten Elegie und Tragödie vor, indem die ruhige, göttliche Kraft des Waldes beschrieben wird (cf. V. 2 *credibile est illi numen inesse loco*), durch den der *amator/poeta* während der Mittagshitze spaziert (cf. V. 5 *Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris*). Es liegen somit dieselben temperaturmäßigen Bedingungen wie in *Am.* 1.5 vor. Ebenfalls ist von einem Wald die Rede, der eine besonders mystische Atmosphäre und damit den geeigneten Rahmen für eine Epiphanie bietet. Auf der anderen Seite ist auch *Pont.* 3.3.5–13 offensichtlich von unserer *Amores*-Stelle beeinflusst worden – Amor erscheint Ovid, dem Dichter selbst, im Exil:

*Nox erat et bifores intrabat luna fenestras,  
mense fere medio quanta nitere solet.  
Publica me requies curarum somnum habebat,  
fusaque erant toto languida membra toro,  
cum subito pennis agitatus inhorruit aer  
et gemuit parvo mota fenestra sono.  
Territus in cubitum relevo mea membra sinistrum,  
pulsus et e trepido pectore somnus abit.  
Stabat Amor, [...]*

Es handelt sich um eine Szene bei Nacht, der Mond fällt durch das zweiflügelige Fenster, während Ovid seine trägen Glieder auf dem Bett ausstreckt. Im Schlaf erscheint ihm plötzlich (*cum subito*) der Liebesgott, in einem ähnlich beschriebenen Licht wie in *Am.* 1.5.

Durch das Heranziehen dieser zwei Parallelstellen und der Betonung in der ersten Verszeile, dass es Mittag ist, eine Tageszeit, zu der Gottheiten Sterblichen oft erscheinen, wird die Annahme bestärkt, dass Ovid tatsächlich vorhatte, die Ankunft der Geliebten im Stile einer göttlichen Erscheinung zu skizzieren.<sup>77</sup>

### 2.2.2 Corinnas Erscheinung (V. 9–16)

Die erste Hälfte von Vers 9 kündigt pointiert das Eintreffen der *puella* an: *Ecce, Corinna venit* [...]. Mit dieser Formulierung ist „die Katze aus dem Sack“,<sup>78</sup> das Mädchen erscheint und wird namentlich vorgestellt. Genauso plötzlich, wie Amor dem Dichter im Traum erschienen ist (*cum subito...*, cf. *Ov. Pont.* 3.3.9), wird hier die Aufmerksamkeit der Leserschaft durch die Exklamation *ecce* schlagartig auf etwas Neues gelenkt, nämlich auf Corinna, das

<sup>77</sup> Vgl. McKeown (1989), 104f.

<sup>78</sup> Vgl. Nicoll (1977), 46.

eigentliche Subjekt dieser Elegie. Während die Geliebte dem Erzähler an dieser Stelle jedoch zum ersten Mal erscheint, stattet Amor Ovid in *Pont.* 3.3 einen letzten Besuch ab.<sup>79</sup>

Der anscheinend überraschte Ausruf stützt zudem die „übernatürliche“ These, dass Ovid Corinnas Vorstellung wie eine unvorhergesehene, göttliche Erscheinung wirken lassen wollte. Ein weiterer Beleg dafür ist die Tatsache, dass kein Klopfen an der Tür das Auftreten der Geliebten vorankündigt. Zudem liefert der Erzähler keine Erklärung für ihre plötzliche Präsenz, er bemerkt nur ganz knapp: Sieh, da kommt Corinna. Die Frage stellt sich also, ob Ovid mit diesem einfachen Erzählstil lediglich ökonomisch wirken oder gleichzeitig auch eine gezielte Andeutung auf eine traumähnliche Erscheinung machen wollte.<sup>80</sup> Ich schließe mich letzterer These an, zumal ich an dieser konkreten Stelle noch einmal den Gedankengang aufgreifen möchte, dass es durchaus plausibel klingt, dass sich hinter Corinnas Wesen keine reale, konkrete *puella*, sondern ein der Feder des Dichters entsprungenes literarisches Konstrukt verbirgt. Überträgt man diese Überlegung auf den elegischen Ich-Sprecher, könnte die *puella* tatsächlich bloß dessen Vorstellungskraft entspringen. Allerdings wird Corinna – trotz ihrer übernatürlich wirkenden Ankunft – in dieser Elegie so gut wie nie ausdrücklich mit surrealen oder göttlichen Attributen beschrieben, wie wir im weiteren Verlauf noch sehen werden.

Papanghelis' Theorie zufolge könnte es Ovids Absicht gewesen sein, den *poeta/amator* als eine Figur darzustellen, die von einem ‚*daemon meridianus*‘ in Gestalt der *puella*, einer inspirierenden *materia*, heimgesucht wird. Unabhängig davon, ob der ovidische Erzähler einen erotischen Tagtraum hat, der entweder ausschließlich seinen sexuellen Fantasien entspringt, tatsächlich auf einer wahren Begebenheit beruht oder aber eine Mischung aus beidem ist, seien in der Erscheinung Corinnas um die Mittagszeit hellenistische Elemente zu finden, die oftmals einer Liebesszene vorausgingen. Vor allem das Spiel mit den Begriffen *aestus* und *umbra* beschwöre das Bild eines *locus amoenus* und damit ein beliebtes antikes Motiv herauf. Anstatt seine erotische Begegnung jedoch direkt an einem derartigen bukolischen Plätzchen anzusiedeln, wie es in den *Metamorphosen* häufig der Fall ist, verlagert Ovid das Geschehen ganz der städtischen Vorstellung entsprechend in das Innere des Hauses.<sup>81</sup>

Greene merkt ferner an, dass es keine besondere Relevanz hat, ob sich die elegische Geliebte nun tatsächlich in der Schlafkammer des Erzählers aufhält oder nicht. Die Gestalt der Corinna

---

<sup>79</sup> Diese Feststellung stammt von Nicoll (1977), 44, welcher ebendort einen ausführlicheren Vergleich zwischen *Am.* 1.5 und *Pont.* 3.3 hinsichtlich der plötzlichen Erscheinung von Corinna bzw. Amor anstellt.

<sup>80</sup> Vgl. Greene (1998), 80.

<sup>81</sup> Vgl. Papanghelis (1989), 57–60.

verhalte sich ähnlich wie das Licht im Raum: Es ist da, aber seine spezifische Natur ist verschwommen und wird vom elegischen Geliebten beschrieben, dessen Wahrnehmungen und Begierden die Welt nach Belieben formen.<sup>82</sup> Das bedeutet, dass dem Publikum ein sehr subjektiv-erotisches, einseitiges Bild der *puella* präsentiert wird. Wie dieses aber letztlich bewertet wird, liegt ganz bei der Leserschaft.

Bei *venit* (Subjekt: Corinna) handelt es sich um eine Präsensform, die in der antiken Literatur oft gewählt wurde, um den dramatischen Effekt innerhalb einer überwiegend in der Vergangenheit gehaltenen Erzählung herauszukehren, cf. e.g. Cic. *Caecin.* 20 *cum id partim mirarentur, partim non crederent, ecce ipse Aebutius in castellum venit, denuntiat Caecinae se armatos habere*. In *Am.* 1.5.9 hat dieses Verb eine beinahe schon sakrale Konnotation und bestätigt damit wieder die Annahme einer gewollt skizzierten göttlichen Erscheinung, vgl. hierfür mitunter *Am.* 1.13.1, wo *venit* in Verbindung mit der Erscheinung der blonden Göttin Aurora (Eos) steht, ebenso in 1.13.13. In der zweiten Vershälfte (V. 9) wird Corinnas Aufmachung genauer ausgeführt: Sie erscheint ‚*tunica velata recincta*‘, verhüllt mit einer entgürteten Tunika, d. h. nur spärlich bekleidet. Diese Phrase hat Ovid auch in späteren Werken verwendet, cf. *Ars* 1.529 und *Fast.* 3.645. Offensichtlich hat er sich hier von einer Vergilstelle inspirieren lassen, in der diese Beschreibung auf Dido bezogen wurde, cf. Verg. *Aen.* 4.518 *unum exuta pedem vinclis, in veste recincta*.<sup>83</sup>



**Abb.1 Poeta/amator und Corinna, Ov. Am. 1.5.**

Dieses aufreizende Erscheinungsbild Corinnas, das aus der herabwallenden, teils entgürteten Tunika resultiert, lässt darauf schließen, dass es sich bei ihrer Gestalt um eine Hetäre bzw. Kurtisane handelt. Eine solche Frau erwies den Männern Liebesdienste, war zugleich aber gebildet und konnte so neben ihrem Körper auch ihre Gesellschaft einschließlich der Möglichkeit zur intellektuellen Unterhaltung feilbieten.

Für eine „normale“, vornehme Römerin, die keusche Matrone, ziemte es sich nämlich nicht, derartig spärlich oder auffällig gekleidet aufzutreten, schon gar nicht in der Öffentlichkeit. Ihre Alltagskleidung bestand in der Regel aus einer inneren, ärmellosen

<sup>82</sup> Vgl. Greene (1998), 80.

<sup>83</sup> Vgl. McKeown (1989), 109f.

Tunika (*subligaculum*) als Unterwäsche und einer äußeren Tunika (*stola*) darüber. Die *palla*, eine Art Umhang bzw. schalartige Jacke, vervollständigte dieses Outfit und verlieh der römischen Dame somit ein nach außen hin zugeknöpftes, biederes Aussehen. Im Sommer trug sie dasselbe, jedoch aus dünnerem Material gefertigt. Abgelegt wurde keine der beiden Tuniken, außerdem trug man über die innere Tunika zusätzlich noch einen Gürtel, um dem Busen Halt zu geben. Dieses Busenband, das sich *fascia* oder *strophium* nannte, erfüllte die Funktion eines Büstenhalters. Eine Hetäre im antiken Rom trug stattdessen ein *toga*-ähnliches Gewand über eine kurze oder aufgeschürzte Tunika.<sup>84</sup> Zudem durfte sie sich nicht die mantelartige *palla* der Matrone überwerfen – diese war ihr verboten und unterschied sie auf der Straße von den ehrbaren Ehefrauen. Dass die ovidische *puella* in einer entgürteten Tunika vorgestellt wird, ein Indiz für ihren kurtisanenartigen oder zumindest untugendhaften Charakter, lasse sich am ehesten als römisches Pendant zur zeitgemäßen „BH-losen“ Mode auffassen, so Elliott. Darüber hinaus schickte sich für die Dame der damaligen Zeit sorgsam hochgestecktes Haar anstelle der auch heute durchaus modernen, wie vom Wind zerzausten Mähne,<sup>85</sup> die Ovid jedoch gerade in weiterer Folge an seiner hetärenhaften Corinna so lobend herausstreicht.

Denn in Vers 11 wird erwähnt, dass der Geliebten das Haar (*dividua...coma*) offen über den schneeweißen Hals (*candida...colla*) fällt. Das lange, wallende Haar der Frau ist, wie bereits in *Am.* 1.1 angemerkt, ein durchaus topisches Motiv in Liebesszenen. Dass die elegische Frau großen Wert auf ihre Haare legte, erfährt man aus dem dritten Buch der *Ars amatoria*, das Ovid ausschließlich an die Frauen gerichtet und mit zahlreichen Tipps bezüglich Pflege und Frisuren versehen hat. Überdies ist blasse Haut ein Schönheitsmerkmal der elegischen *puella* bei Ovid, cf. *Am.* 1.7.39f. *Ante eat effuso tristis captiva capillo, / si sinerent laesae, candida tota, genae* sowie 3.3.5f. *Candida, candorem roseo suffusa rubore, / ante fuit: Niveo lucet in ore rubor* und 3.7.7f. *Illa quidem nostro subiecit eburnea collo / brachia Sithonia candidiora nive.*<sup>86</sup>

Aus verschiedensten Quellen geht hervor, dass auch für die echte Römerin der augusteischen Zeit neben goldblondem Haar ein bleicher Teint erstrebenswert war: Um noble Blässe, sofern nicht naturgegeben, zu erzielen, machten sich Frauen die aufhellende Wirkung verschiedener

<sup>84</sup> Die Toga, das typische Kleidungsstück des römischen Knaben oder Mannes, wurde in der Frühzeit Roms auch von Mädchen angelegt, in der Kaiserzeit kam sie aber für diese aus der Mode und wurde von keiner anständigen Frau mehr getragen. Vielmehr wies die Toga von da an nur mehr Dirnen und Ehebrecherinnen aus, vgl. Balsdon (1979), 279; Edwards (1997), 81.

<sup>85</sup> Vgl. Elliott (1979), 351 sowie Günther (2006), 362. Außerdem widmet Balsdon (1979), 279–282 ein ganzes Unterkapitel der Kleidung der römischen Frau.

<sup>86</sup> Diese Beispiele führt McKeown (1989), 110 an.

Mineralien zunutze. So verwendete man Kalk bzw. Magnesium (cf. e.g. Hor. *Epod.* 12.10; Mart. 8.33.17; 2.41.11; 6.93.9) und Kaolin (Porzellanerde) in pulverisierter Form, oder es kamen weit exotischere Substanzen zur Verleihung einer bleichen Hautfarbe zum Einsatz, so zum Beispiel Krokodilkot (cf. Hor. *Epod.* 12.11). Auch Bleiweiß (*cerussa*) wurde für derartige Zwecke herangezogen, cf. e.g. Ov. *Medic.* 73 oder Plin. *Nat.* 34.176. Akzentuiert wurde der blasse Grundton anschließend häufig durch das Auftragen von Rouge auf die Wangen. Römerinnen benutzten hierfür meist *cinnabar* (rotes Quecksilbersulfid, „Zinnober“) oder *minium* (Bleimennige, ebenfalls zinnoberrot), cf. Plin. *Nat.* 33.118f.<sup>87</sup>

Bereits in Catull. 68.70 wird Lesbia bei ihrer Ankunft im Schlafgemach vom *amator* als ‚*mea...candida diva*‘ bezeichnet, erneut ein potentieller Hinweis darauf, dass Ovid Corinnas Erscheinung einer göttlichen Epiphanie gleichsetzen wollte.

Der blasse Teint und das blonde Haar, beides Merkmale, die dem damaligen Schönheitsideal entsprachen, werden ebenfalls mit Lucretia, der idealrömischen Ehefrau, in Zusammenhang gebracht, cf. Ov. *Fast.* 2.761–764:

*Interea iuvenis furiales regius ignes  
concipit, et caedo raptus amore furit.  
Forma placet niveusque color flavique capilli  
quique aderat nulla factus ab arte decor:*

In den ersten beiden Zeilen wird vermittelt, wie diese optischen Vorzüge das sexuelle Verlangen des Königssohns, Sextus Tarquinius, erregen. Dass vor allem die Haarpracht der Frau stimulierende Wirkung auf die Männerwelt haben konnte, zeigt auch Ov. *Ars* 2.304 ...*torte capille, place* – das Lockenhaupt erzeuge Wohlgefallen. Ebenso heißt es in *Ars* 3.133, dass kunstvolle Frisuren betörend auf Männer wirkten und dass das Haar daher raffiniert gelegt werden solle.<sup>88</sup>

Durch die Parallele in Bezug auf die blasse Hautfarbe könnte sich hinter der elegischen *puella* eine Lucretia, quasi ein Abbild matronaler *virtus*, verbergen. Als Gegenargumente für diese Hypothese ließen sich ihre bereits erwähnte spärliche, nicht standesgemäße Bekleidung sowie ihr offenes Haar anführen. Dass Corinna alles andere als eine *verecunda puella* ist, werde zudem durch den Umstand gestützt, dass eine echte Lady einen Mann (gemäß der gesellschaftlichen Etikette der römischen Gesellschaft) niemals aus freien Stücken in dessen Schlafzimmer treffen würde.<sup>89</sup> Andererseits kann man auch die mehrfach angeführte Theorie,

---

<sup>87</sup> Vgl. Leary (1990), 153.

<sup>88</sup> Vgl. Hohenwallner (2001), 14. Was bezüglich Haarfarbe und Frisur in der augusteischen Zeit als modern galt, wird speziell im Zuge der Auseinandersetzung mit *Am.* 1.14 noch genauer erörtert werden.

<sup>89</sup> Vgl. Elliott (1979), 351.

in der ovidischen Geliebten eine Matrone mit hetärenhaften Zügen zu sehen, in dieser Diskussion nicht gänzlich ausklammern. Leary fasst nochmals gut zusammen: „Elegiac women tended to be either professional courtesans who modelled themselves on the Greek hetaira or, as time went by, aristocratic amateurs, often married women in search of the freedom and excitement not permitted them by the traditional constraints of society.“<sup>90</sup> Auch wenn Ovid ebenso wie seine gattungsspezifischen Vorgänger bzw. Zeitgenossen dem Publikum den konkreten Sozialstatus der elegischen *puella* verschweigt, wird zumindest die universelle Auffassung, in Corinna eine Kurtisane zu sehen (sei es professionell oder lediglich zum Schein), durch zwei bedeutsame Vergleiche in den nachfolgenden Versen bestärkt:

In *Am.* 1.5.11f. heißt es, dass die schöne Semiramis (*formosa Sameramis*) in gleicher Aufmachung wie Corinna in ihr Brautgemach gegangen sein soll. Der zweite Vergleich bezieht sich auf Lais, die Vielgeliebte (*multis Lais amata viris*).

Werner Schubert gibt diesbezüglich zu bedenken, dass Ovid an dieser Stelle zwar Paradigmen anführe, seine *puella* dabei aber im Gegensatz zu Properz und Tibull nicht mittels mythischer Frauen überhöhe, „sondern durch den Vergleich mit historischen Frauen, die allerdings insofern dem mythischen Bereich angenähert werden, als der Dichter sein Wissen um deren Verhalten als bloße Fama (*dicitur*) zu verdanken vorgibt (*Am.* 1.5.12) und für den Wahrheitsgehalt keine Verantwortung übernimmt.“<sup>91</sup>

Dennoch wird Corinna durch den Vergleich mit menschlichen Persönlichkeiten statt mit göttlichen hier für den *amator* greifbarer gemacht. Mit Semiramis und Lais werden jedenfalls zwei außerordentlich attraktive Frauen genannt, die tatsächlich existierten, denen aufgrund ihres unkonventionellen, beinahe schon nymphomanen Verhaltens aber ein zweifelhafter Ruf vorauselte:

Bei Semiramis handelt es sich um eine legendäre Frau, die durch sprichwörtliche Schönheit bestach. Wie schon Diod. Sic. 2.20.3 zu berichten weiß,<sup>92</sup> war Semiramis aber nicht nur die sagenumwobene assyrische Königin, sondern zugleich eine ansehnliche Kurtisane. Als berühmt-berüchtigte Liebhaberin soll sie in erster Linie für ihre waghalsigen, sexuellen Aktivitäten bekannt gewesen sein und ihre Bettgenossen getötet oder etwa Sodomie mit einem Zuchthengst betrieben haben.<sup>93</sup>

Laut Greene wird durch den ersten Vergleich zwischen Corinna und Semiramis das Bild einer überdurchschnittlich gutaussehenden, jungfräulichen Braut heraufbeschworen, die ihr

---

<sup>90</sup> Leary (1993), 89n.1.

<sup>91</sup> Schubert (1993), 148f.

<sup>92</sup> Vgl. McKeown (1989), 111.

<sup>93</sup> Vgl. DNP 11 (2001), 377f. (Frahm).

Brautgemach betritt (*in thalamos...isse*). Dadurch soll der Leser / die Leserin an die frühere Beschreibung Corinnas als *timida puella*, die sich im Schatten versteckt, erinnert werden. Geht man von dieser Annahme aus, liegt eindeutig Sarkasmus in Ovids Darstellung, wenn er Semiramis als auf den ersten Blick positives Beispiel heranzieht, welche in Wahrheit alles andere als eine keusche Braut war. Ellen Greene spinnt den Gedanken weiter und behauptet, dass Semiramis aus augusteischer Sicht eine Frau verkörpert, die aufgrund ihrer zügellosen Sinneslust und ihres amoralischen Verhaltens die sozialen Normen, die für das weibliche Geschlecht gesetzt waren, übertrat. Außerdem könnte die doppeldeutige Skizzierung Corinnas – als keuscher Braut und liederlicher Frau in der Figur der Semiramis – dem *amator* möglicherweise den ultimativen „sexual turn-on“<sup>94</sup> liefern. Der Erzähler durchläuft gedanklich die ganze Skala von der *verecunda puella* über die sexuell aktive Königin Semiramis bis hin zu der in Vers 12 genannten Lais, einer Hetäre, und hat dabei offenbar das größte Vergnügen.<sup>95</sup>

Tatsächlich war Lais ein beliebter Hetärenname im Altertum, der so viel wie „die gemeinhin Bekannte“ oder „Löwin“ bedeutet.<sup>96</sup> Mitunter gab es eine Lais von Korinth, die hier gemeint sein wird, zumal sie auch Properz in seinen Liebesgedichten erwähnt, der von ihrer ungeheuren Anziehungskraft auf die Männer spricht, *cf.* Prop. 2.6.1f *Non ita complebant Ephyreae Laidis aedes, / ad cuius iacuit Graecia tota fores*. Die Attraktivität dieser Kurtisane scheint also ungewöhnlich groß gewesen zu sein (*multis Lais amata viris, cf. Am.* 1.5.12), wobei Aristippus, Diogenes und Demosthenes zu ihren bekanntesten Liebhabern gezählt haben sollen, *cf.* Athen. 13.588 c–e.<sup>97</sup>

Die zuletzt diskutierten Verse beinhalten raffinierte Widersprüche und scharfe Kontraste, die in Ovids *Amores* mehrfach auszumachen sind: Einerseits wird Corinna als scheues Mädchen dargestellt (*verecundis...puellis*), andererseits aber nimmt sie es im selben Atemzug mit der Tugend nicht so genau, ist leicht bekleidet und wird mit berühmten, gebildeten Prostituierten, *i. e.* Kurtisanen, verglichen.

Wie im Fall des teils offenen, teils geschlossenen Fensters und des dämmerigen Lichts, das entweder durch die Morgen- oder Abenddämmerung hervorgerufen wird, so wird auch die Gestalt bzw. Persönlichkeit Corinnas vom Sprecher höchst ambivalent beschrieben.<sup>98</sup> Werner

<sup>94</sup> Greene (1998), 81.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., 80f.

<sup>96</sup> Vgl. DNP 6 (1999), 1067 (Strothmann).

<sup>97</sup> Vgl. Huntingford (1981), 116n.39. Ovid hat sich bei der Wortfügung ‚*multis Lais amata viris*‘ außerdem offensichtlich wieder einmal von Properz inspirieren lassen, *cf.* Prop. 2.6.6 *Phryne tam multis facta beata viris*; vgl. McKeown (1989), 112.

<sup>98</sup> Vgl. Greene (1998), 80.

Schubert beruft sich hierbei auf Psychologen, die dieses kombinierte Phänomen als „Hure-Madonna-Komplex“ bezeichnen.<sup>99</sup>

Ovid erzeugt durch diese doppeldeutige Charakterisierung der elegischen Geliebten eine gewisse Spannung; der durchschnittliche Rezipient / die durchschnittliche Rezipientin erwartet nun aller Wahrscheinlichkeit nach einen Höhepunkt in der Darstellung, d. h. entweder die Schilderung einer feurigen Liebesbegegnung zwischen dem Sprecher und der *puella* oder aber etwas völlig Unvorhergesehenes.

Doch wie sieht es eigentlich mit dem Namen der Corinna aus? Basiert die literarische Gestalt ebenfalls auf einer historischen Persönlichkeit, oder ist sie bloßes Gedankenkonstrukt, das der Vorstellungskraft des Erzählers entsprungen ist?

Faktum ist, dass *Am.* 1.5.9 die Stelle in Ovids *Amores* ist, an der die *puella* das erste Mal namentlich genannt wird. Deshalb ist diese Elegie mitunter zu solch großer Bekanntheit gelangt. Es ist äußerst auffällig, dass der Dichter seine Geliebte derart verspätet vorstellt. Während Properz seine Cynthia als erstes Wort seiner *Amores* gewählt hat (und damit *in medias res* startet) und Tibull Delia zumindest in Vers 61 der ersten Elegie erstmals namentlich erwähnt, erscheint Ovids Corinna erst in der fünften Elegie und wird selbst darin keineswegs gleich zu Anfang genannt.

Ruft man sich generell die Werke der prominenteren Vertreter der römischen Liebeselegie, d. h. jene von Tibull und Properz, ins Gedächtnis, fällt auf, dass die Beziehung zwischen dem *amator* und der bzw. (bei Tibull) dem Geliebten stark von mythologischen Elementen geprägt ist, allen voran in Hinblick auf die Namensgebung: Sowohl bei Tibull und Properz als auch bei früheren Vertretern, wie Catull, Gallus und Varro, handelt es sich bezüglich der gewählten Namen für die Geliebten in überwiegendem Maße um sogenannte Reminiszenzen an Götterepiklesen, die bei Ovid hingegen nicht vorliegen.<sup>100</sup> Während Tibulls *Nemesis* direkt der griechischen Mythologie entlehnt ist (Nemesis gilt als Göttin des „gerechten Zorns“, als griechische Rachegöttin), stellen Tibulls *Delia* sowie Properz' *Cynthia* die weiblichen Pendants zum Dichtergott Apollo dar, der der griechischen Sage nach gemeinsam mit seiner Zwillingschwester Artemis auf dem Berg Kynthos auf der Insel Delos geboren und daher oft als *Cynthius* bzw. *Delius* bezeichnet wurde. *Cynthia* und *Delia* können somit auch auf Artemis (= Diana) verweisen.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Vgl. Schubert (1993), 155.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., 146.

<sup>101</sup> Vgl. Kytzler (1999), 59 u. 63 (s. v. Cynthia u. Delia). *Lycoris*, der Name der Geliebten des Gallus, verweist ebenfalls auf Apollo.

Abgesehen vom Anklang an Götterepiklesen waren all diese Frauennamen auch durchaus als Hetärennamen bzw. Namen von Freigelassenen gebräuchlich. Dadurch, dass unser Dichter von der Praxis abweicht, indem er seine *puella* nicht nach einer Gottheit bzw. Hetäre/Kurtisane benannt hat, liegt die Vermutung nahe, dass Ovid die Identität seiner elegischen Geliebten verheimlichen wollte. McKeown merkt an, dass sich Ovid allem Anschein nach einen bilingualen Scherz erlaubt habe, indem er beim Namen Corinna mit dem griechischen κόρη (Mädchen) und dem prosodisch entsprechenden lateinischen Pendant *puella* gespielt habe.<sup>102</sup> Nicht so gängig ist die bei Schubert vermerkte Hypothese, dass Corinna quasi als Titel zu sehen ist, den Ovid stets an dasjenige Mädchen vergeben hat, mit dem er gerade eine Affäre gehabt hatte.<sup>103</sup>

Baut man jedoch auf dieser Theorie auf und ändert sie etwas ab, könnte man davon ausgehen, dass Corinna eine Art Prototyp oder stereotype Figur darstellt, eine Frau, die stellvertretend für Frauen einer bestimmten Schicht der augusteischen Zeit steht und die Ovid als „literarisches Werkzeug“ geschaffen und in seinen *Amores* benutzt hat, um in subtiler Art und Weise Gesellschaftskritik üben zu können. Auch McKeown will in der *puella*, die Ovid in seinen Gedichten verherrlicht, entweder ein literarisches Konstrukt und damit eine Frau sehen, die in der Realität nicht wirklich existierte, oder aber, ähnlich wie meine Annahme, eine „Konzentrationsfigur“<sup>104</sup>, die sich aus vielen verschiedenen Frauen zusammensetzt.<sup>105</sup>

Fest steht, dass sich Ovid in der elegischen Tradition der Namensgebung keinesfalls an Properz, Tibull und Gallus, sondern am ehesten an Catull orientierte, hinter dessen Geliebter Lesbia – als prosodischem Äquivalent zur historischen Clodia, wie Schubert treffend formuliert – sich höchstwahrscheinlich die historische Dichterin Sappho verbirgt. Auch bei Corinna handelt es sich um eine griechische Dichterin, die neben Sappho die einzige war, „die Eingang in den alexandrinischen Kanon der griechischen Lyriker gefunden hat.“<sup>106</sup> Während Catull Sappho hinter dem Pseudonym Lesbia verbirgt, übernimmt Ovid Corinnas Namen unmittelbar von der gleichnamigen griechischen Lyrikerin. Dadurch nähert er seine Geliebte im Gegensatz zu seinen Vorgängern Tibull oder Properz nicht dem Bereich des

---

<sup>102</sup> Vgl. McKeown (1987), 21. Diese Theorie wird auch von Schubert (1993), 147 im Zuge der Identitätsfrage Corinnas aufgegriffen.

<sup>103</sup> Vgl. Schubert (1993), 147.

<sup>104</sup> Dieser Terminus entstammt Martini, E., Einleitung zu Ovid, Prag 1933, 11.

<sup>105</sup> Vgl. McKeown (1987), 19.

<sup>106</sup> Schubert (1993), 148. Zu den wenigen bezeugten Dichterinnen des griechischen Altertums zählen weiters Erinna, Praxilla und Telesilla, allerdings sind uns von deren Dichtungen heute nur Bruchteile erhalten.

Göttlichen an, sondern setzt sie mit einer realen Person gleich.<sup>107</sup> Dennoch überhöht auch Ovid seine *puella*, indem er sie idealisiert, aber mehr dazu etwas später.

Jedenfalls foppt Ovid seine Leserschaft in Bezug auf die Identität der Corinna mehrmals in seinen Werken, so z. B. in *Am.* 2.17.29f. *Novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam; / ut fiat, quid non illa dedisse velit?* Er behauptet, dass er eine Frau kenne, die verbreite, sie sei Corinna. Was gäbe sie nicht darum, es zu werden, sagt er und macht hier eindeutig sexuelle Anspielungen. Mit keiner Silbe erwähnt er, ob seine Corinna real ist oder nicht. Der Witz liege eben in der Irrelevanz dieser Tatsache, so Kennedy.<sup>108</sup>

Unabhängig davon, ob der Name Corinna auf die tatsächlich existierende griechische Dichterin zurückgeht oder bloße Fiktion ist, beschreibt Ovid seine *puella* als *ingenua* (freigeboren), cf. *Am.* 3.4.33 *Nec tamen ingenuam ius est servare puellam.* Auch *Am.* 1.7.50, wo sich der *amator* selbst tadelt, weil er die ‚*ingenuas...genas*‘, die edlen Wangen seiner Geliebten, zerkratzt hat, deutet darauf hin, dass es sich bei Corinna um eine ehrbare Frau, höchstwahrscheinlich um eine *matrona*, handelt, die hetärenhafte Züge aufweist.<sup>109</sup> Auch wenn Ovid den sozialen Status seiner *puella* nirgends explizit erwähnt, grenzt er sie klar von einer „reinen“ Prostituierten, einer liederlichen Dirne (*meretrix*), ab, cf. *Am.* 1.10.21–24 *Stat meretrix certo cuivis mercabilis aere / et miseras iusso corpore quaerit opes; / devotet imperium tamen haec lenonis avari / et, quod vos facitis sponte, coacta facit.*

Auf die erste Beschreibung Corinnas als Frau, die aufgrund ihres offenen Haares und der spärlichen Bekleidung als zur Liebe bereit erscheint, und den anschließenden Vergleichen mit historischen berühmt-berüchtigten Frauen folgt die Schilderung des erotischen Zusammentreffens (V. 13–16) von *puella* und *amator*: ‚*Deripui tunicam*‘, heißt es zu Beginn von *Am.* 1.5.13. Durch dieses plötzliche Agieren des Erzählers, der der Geliebten die Tunika förmlich vom Leib reißt, wird die ganze Szene zuerst merklich angekurbelt, bevor sie genauso schnell wieder endet: Das Kleid, das der Erzähler entfernt, wird als zu dünn beschrieben, als dass es sonderlich gestört hätte (*nec multum rara nocebat*). Corinna wehrt

---

<sup>107</sup> Vgl. Schubert (1993), 148.

<sup>108</sup> Vgl. Kennedy (1993), 89f. Der Autor führt ebendort *Ov. Ars* 3.538 als weiteres Beispiel an: *et multi, quae sit nostra Corinna, rogant.* Auch in diesem Fall lasse Ovid die Frage unbeantwortet im Raum stehen, eine Art Antwort „would be to disrupt the reading practice to which the *Amores* are accommodated“, so Kennedy (1993), 90.

<sup>109</sup> Lilja (1965), 40f. äußert sich ähnlich zum sozialen Status der elegischen *puellae* bei Tibull, Propertius und Ovid: „They were either freedwomen courtesans of the higher class, unmarried or living in *concupinatus*, or freeborn Roman matrons who had conformed to freedwomen’s manner of living.“

sich gegen die Entkleidung, allerdings nur mäßig – laut Erzähler kämpfte sie, als wolle sie nicht siegen (*pugnaret tamquam quae vincere nollet*), und so wird sie mühelos bezwungen.

Diese kompakte Passage, die mehrere Wortwiederholungen beinhaltet (*tunicam... / tunica, pugnabat... / pugnaret, vincere... / victa est*), liefert ein lebhaftes Bild dieses „Kampfes“, der als eine Art Scheinkampf von Seiten Corinnas dargestellt ist. Das Verb *pugnare*, das in den meisten Fällen im militärischen Kontext verwendet wird, findet sich – neben weiteren aus dem Kriegswesen entlehnten Begriffen (cf. e.g. *Am.* 1.9 *passim*) – häufig in erotischen Szenen innerhalb der römischen Liebesepik, so beispielsweise in *Ov. Ars* 1.561, *Catull.* 62.59f. oder *Tib.* 1.4.54 ...*Pugnabit, sed male rapta dabit*, d. h.: „Er <Marathus> wird kämpfen, aber sie <sc. Küsse> gewähren, die auf schlimme Art geraubt sind.“ In *Am.* 2.12.1f. spricht der *amator* ebenfalls davon, dass er Corinna besiegt bzw. erobert habe, cf. *Ite triumphales circum mea tempora laurus: / Vicimus; in nostro est ecce Corinna sinu;* und 2.12.8 ...*sed est ductu capta puella meo.*<sup>110</sup>

In gewisser Weise lassen die Verse 13f. einen Widerspruch erkennen: Einerseits kleidet sich Corinna bewusst aufreizend, andererseits kämpft sie dann aber darum, sich mit der dünnen Tunika zu bedecken, als sie der Erzähler mit einem Ruck ihrer Kleidung entledigt.

Das Entreißen der Tunika (*Deripui tunicam;*) könnte man auch als Akt des *amator* zur Steigerung dessen eigener sexuellen Begierde deuten, wie Greene treffend anmerkt. Nachdem seine sexuellen Fantasien schon durch das attraktive Äußere Corinnas und die Vergleiche mit schönen Hetären angeregt wurden, scheint die Lust des Erzählers an dieser Stelle (V. 13) erst richtig entfacht zu sein. Er vergleicht den Liebeskampf mit einer militärischen Schlacht, in der er die Geliebte letzten Endes besiegt (*victa est*). Der Erzähler stempelt den Widerstand der *puella* lediglich als Farce ab, die aber ihren Zweck paradoxerweise erfüllt und ihn weiter erregt. Indem der *amator* Corinna als Liebesgespielin darstellt, die jedoch den äußeren Schein des keuschen, sich zierenden Mädchens wahr, spiegelt er seine eigenen Begierden und Vorstellungen einer optimalen Geliebten wider.<sup>111</sup> Die spielerische Abwehr Corinnas erlaubt ihm gleichzeitig, seine männliche Dominanz unter Beweis zu stellen und am Ende die sexuelle Eroberung davonzutragen.

---

<sup>110</sup> Vgl. McKeown (1989), 114.

<sup>111</sup> Vgl. Greene (1998), 81.

Der Begriff *aegre* (V. 16), der sich auf Corinna bezieht, die ‚*non aegre*‘ durch ihren eigenen Verrat besiegt wurde, ist doppeldeutig: Diese prosaische Wendung kann hier sowohl in der Bedeutung von ‚müheles‘ als auch von ‚nicht ungerne‘ aufgefasst werden.<sup>112</sup>

### 2.2.3. Corinnas Gestalt (V. 17–24)

Während die Geliebte bis hierher eine kurze, aber dennoch aktive Rolle spielte, wird sie ab nun nur noch passiv dargestellt: In Vers 17 berichtet der *amator*, wie Corinna ihm nackt vor Augen stand (*stetit*) und an ihrem Körper nirgendwo ein Makel zu finden war.

Für den Pentameter ‚*in toto nusquam corpore menda fuit*‘ ist wegen eines ähnlichen Wortlauts Prop. 2.29.37f. als Parallelstelle zu nennen: *Aspice ut in toto nullus mihi corpore surgat / spiritus*. Auch Martial verwendete einen ähnlichen Phrasenaufbau, cf. Mart. Epigr. 7.6 *in...omni nusquam corpore corpus erat*. Der Begriff *menda* in der Bedeutung von ‚physischer Makel‘ ist andererseits bei keinem anderen Autor außer bei Ovid belegt (cf. Ars 1.249, 2.653, 3.261, 781, Rem. 417). Interessanterweise hat unser Dichter dieses Wort auch in Pont. 4.1.13 verwendet, jedoch im Sinne von ‚Schreibfehler‘.<sup>113</sup>

Katalogartig zählt das elegische Ich in weiterer Folge Corinnas optische Vorzüge auf und fängt dabei bei ihren Schultern und Armen an (V. 18): *Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!*<sup>114</sup> Durch das *vidi* und das *tetigi* wird genauso wie durch das bereits genannte *stetit* (V. 17) der Eindruck vermittelt, dass Corinna auf einen Gegenstand der Betrachtung und Berührung reduziert und somit statt zu einem Subjekt, das zu dichterischen Meisterleistungen inspiriert, zu einem inspirierenden Objekt degradiert wird.<sup>115</sup>

In Vers 20 wird konkret die Form ihrer Brüste in höchsten Tönen gelobt, bevor ihrer Figur Aufmerksamkeit geschenkt wird. Corinnas Brüste werden bereits in Am. 1.4.37 als *habiles* bezeichnet. Der Phrase ‚*forma papillarum...apta premi*‘ an dieser Stelle kommt wohl dieselbe Bedeutung zu. Neben abfallenden Schultern und einem graziösen Hals galten zu Ovids Zeiten

---

<sup>112</sup> Für den vorgetäuschten, symbolischen Widerstand der Geliebten cf. zudem Ars 1.665f. *Pugnabit primo fortassis et ‚improbe‘ dicet; / pugnando vinci se tamen illa volet*; sowie Ars 1.699f. *Viribus illa quidem victa est (ita credere oportet), / sed voluit vinci viribus illa tamen*; vgl. McKeown (1989), 114f.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., 116.

<sup>114</sup> In Anbetracht der Tatsache, dass die Arme der römischen Frau für gewöhnlich von Kleidung bedeckt waren, übten entblößte Oberarme großen erotischen Effekt auf die damalige Männerwelt aus, cf. Ars 1.498; 3.307f. Für den Sexappeal von Armen siehe auch Met. 1.500f., wo sich Phoebus positiv über das Erscheinungsbild Daphnes äußert: *...laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos*; vgl. Leary (1990), 155.

<sup>115</sup> Vgl. Schubert (1993), 151.

kleine Brüste bei Frauen als attraktiv. Stützt man sich auf Martial, so sollte, aus Sicht des Mannes, jede Brust idealerweise in eine hohle Hand passen, cf. Mart. 14.134 und 14.149.<sup>116</sup>

Corinnas Leib wird weiters als flach (*planus*), d. h. schlank, und ihr Busen als straff (*castigato...sub pectore*) beschrieben, ihre Schenkel werden als jugendlich bezeichnet (cf. 1.5.22 ...*Quam iuvenale femur!*).

*Planus* als nähere Beschreibung für ihren Körper, insbesondere für ihren Bauch, kann nicht nur flach, sondern auch faltenlos bedeuten, so McKeown *ad loc.* Ihr glatter Bauch verleitet den *amator* an einer späteren Stelle auch zur Äußerung des frivolen Gedankens, Corinnas Entscheidung zur Abtreibung habe einzig und allein mit ihrer Eitelkeit zu tun gehabt, cf. *Am.* 2.14.7 ...*ut careat rugarum crimine venter*. Zudem beschreibt der Erzähler ihre üppigen, weiblich geformten Hüften, ein antikes Ideal weiblicher Schönheit.<sup>117</sup>

Die elegische *puella* weist somit etliche Merkmale einer attraktiven, jungen Frau im gebärfähigen Alter auf.

Abgesehen von *Am.* 3.3.3–9, wo Ovid das lange Haar, den blassen Teint, die kleinen Füße, die Größe und Schönheit sowie die strahlenden Augen seiner Geliebten hervorhebt, liefern die Verse 19–22 dieser Elegie eines der vollständigsten Porträts einer elegischen *puella*. Auffällig an dieser Passage sind mitunter die zahlreichen Exklamationen (cf. e.g. *Quos umeros...!*; *Quam...planus...venter!*), die jedoch aufgrund von Variationen alles andere als monoton wirken. Vielmehr hat Ovid diese kurze Ekphrasis auf diesem Weg kunstvoll in *Am.* 1.5 eingebaut.<sup>118</sup> Nachdem der Erzähler erwähnt hat, dass Corinna vor ihm steht (*ut stetit*, V. 17), idealisiert er sie in seiner Darstellung und stellt ihr Äußeres durch Umschreibungen als regelrecht perfekt dar, wie es eigentlich nur bei Göttern der Fall ist. Der bereits mehrfach erwähnte Begriff *stetit* lässt die Leserschaft an eine Statue und damit an die Geschichte von Pygmalion (*Ov. Met.* 10.243–297) denken: Wie Pygmalion sein Geschöpf, seine Elfenbeinstatue, bewundert, bewundert auch der Erzähler das äußere Erscheinungsbild seiner Geliebten. Schubert meint ebenfalls, dass Corinna durch die Beschreibung des elegischen Ich wie ein ideales, belebtes Kunstwerk wirke.<sup>119</sup>

Ovid hat also wieder einmal mit den Erwartungen der Leser/-innen gespielt: Durch die Erwähnung von ‚*Deripui tunicam*‘ hätten die einen oder anderen sicherlich mit einer nachfolgenden erotischen Szene gerechnet. Stattdessen bietet der Erzähler eine höchst

---

<sup>116</sup> Vgl. Leary (1990), 154.

<sup>117</sup> Vgl. Lilja (1965), 127.

<sup>118</sup> Vgl. McKeown (1989), 116.

<sup>119</sup> Vgl. Schubert (1993), 150.

ästhetische Beschreibung der Geliebten, die sowohl durch ihre gottähnliche Erscheinung als auch durch ihre äußerliche Makellosigkeit idealisiert wird.

Die Ähnlichkeit mit einer Statue, die durch die stehende Position der *puella* sowie die kritisch-musternden Blicken des *amator* in Vers 17 impliziert wurde, verstärkt die früher genannte Vorstellung Corinnas als Projektion der sexuellen Fantasien des männlichen Erzählers.<sup>120</sup> Sie wirkt wie eine Wunschvorstellung, wie eine Frau, die dem erotischen Traum eines Mannes entsprungen ist. Es werden der Reihe nach optische Details der elegischen Mätresse geliefert, wodurch beinahe der Eindruck erweckt wird, der Erzähler habe Corinna gleichsam wie ein Puzzle in Einzelteile zerlegt, die er anschließend vor seinem geistigen Auge wieder zu einem vollständigen, vollkommenen Bild zusammenfügt. Corinna wäre somit das Spielzeug des männlichen Beobachters, eine Art Schauspiel, das der Erzähler aus künstlerischem Blickwinkel betrachtet (...*stetit ante oculos...nostros*).<sup>121</sup>

Der Erzähler listet alle möglichen Körperteile Corinnas anatomisch genau auf, d. h. ihre Schultern, Arme, Brüste, Bauch und Schenkel, liefert jedoch kein einziges Mal einen Gesamteindruck von Corinna als Person. Als Leser/-in kommt man nicht umhin zu bemerken, dass die Geliebte lediglich von den Schultern abwärts beschrieben wird. Ihr Kopf oder ihr Gesicht, geschweige denn ihre Augen, finden in diesem Katalog hingegen kein einziges Mal Erwähnung. Dabei schenkt Ovid, so Cahoon, diesen Attributen in einem anderen seiner Werke sehr wohl Beachtung, cf. *Met.* 1.497–501,<sup>122</sup> wo er nicht nur Finger, Hände, Arme und Oberarme von Daphne – in welche sich Apollo verliebt – in höchsten Tönen lobt, sondern neben dem schmucklosen Haar, das dieser bis zum Hals herabhängt, auch ihre sternengleichen Augen (*sideribus similes oculos*) und ihren Mund (*oscula*) hervorhebt. Dies wirft nun folgende Frage auf: Weswegen hat unser Dichter diese wichtigen Körperpartien hier nicht einfließen lassen?

Ellen Greene versteigt sich zu der Aussage, dass der Dichter die Frau „verunmenschlicht“ habe, indem er Corinnas Kopf und Gesicht, also jene sichtbaren Teile des Körpers, die am ehesten mit der Menschlichkeit einer Person assoziiert werden, absichtlich nicht angeführt habe. Mit dieser symbolischen Enthauptung erscheine die Geliebte noch passiver als bisher, da sie ohne Kopf weder sehen noch sprechen könne.<sup>123</sup> Dadurch wird der Kontrast zwischen *amator* und *puella* in dieser Elegie noch mehr verstärkt: Die Frau wird als reaktionsträge und

---

<sup>120</sup> Vgl. Greene (1998), 81.

<sup>121</sup> Für die Vorstellung einer derartigen erotischen Fragmentation der *puella* durch den männlichen Erzähler vgl. hier und im Folgenden ebd., 82–84.

<sup>122</sup> Vgl. Cahoon (1988), 296.

<sup>123</sup> Vgl. Greene (1998), 83.

somit zugleich als Projektionsfläche für die sexuellen Begierden des Mannes dargestellt, während der Erzähler andererseits durch die Passivität der Frau und seine eigene machtvolle Rolle als Erzählinstanz noch aktiver in Erscheinung tritt.

Generell wurde im antiken Rom in Bezug auf Erotik weniger eine Klassifikation nach sexueller Orientierung als vielmehr nach den ausübenden Rollen vorgenommen:<sup>124</sup> Entscheidend war nicht die Differenzierung von Homo- und Heterosexualität, sondern wer aktiver und wer passiver Part beim Sexualakt war, wer Penetrierender und wer Penetrierte(r). Die Festlegung dieser Machtverhältnisse hing dabei maßgeblich von der auf sozialen Diskursen basierenden Grenze zwischen Männlich und Weiblich ab. Für den freien römischen *vir* war es verpönt, sich in der Rolle des passiven Sexualpartners zu zeigen. Erlaubt war es ihm hingegen, Frauen jeglicher sozialen Klasse sowie Männer niederer Gesellschaftsschichten zu penetrieren. Analog dazu kam der normalen römischen Frau (*femina/pathica*) die passive Rolle zu. Folglich galt sie dann als „abnormal“ und maskulin, wenn sie den sexuell aktiven Part übernahm, auch wenn ihr für die Penetration im eigentlichen Sinn freilich ein Phallus fehlte. Viel eher geht es hier um die symbolische Aussagekraft: Der *virago*, der Frau, die gegen die vorherrschende römische Sexualvorstellung verstieß, wurden auf dem erotischen Sektor männliche Verhaltensweisen zugeschrieben. In der Regel handelte es sich dabei um Prostituierte/Kurtisanen, Lesben oder Ehebrecherinnen, die wegen ihrer sexuellen Handlungen gegen die Normen der römischen Gesellschaft verstießen.

Dass Corinna, die elegische Geliebte, den Erzähler freiwillig in seinem Schlafgemach aufsucht, bestätigt wiederum, dass sie wirklich einem letztgenannten Frauentypus entspricht, nämlich der Kurtisane oder der Matrone mit ehebrecherischen, hetärenhaften Ambitionen.

Bei der in Vers 23 folgenden Phrase ‚*Singula quid referam?*‘ handelt es sich um eine Praeteritio (παράλειψις), eine rhetorische Figur, die sich Ovid zunutze gemacht hat, um das Offensichtliche literarisch stilvoll zu umgehen bzw. hinauszuzögern. So beginnt der Erzähler den erwarteten Geschlechtsakt zwischen dem *amator* und seiner *puella* an diesem Punkt nicht explizit zu schildern. Im Gegenteil, die Erzählung bricht durch diesen Kunstgriff nüchtern ab. Ähnliche „Übergehungen“ lassen sich beispielsweise bei Catull, Martial oder Horaz finden, cf. e.g. Hor. *Sat.* 1.8.40 *Singula quid memorem...?*, Hor. *Sat.* 1.6.32f. *iniciat curam quaerendi singula, quali / sit facie, sura, quali pede, dente, capillo*; Mart. 11.8.11 *Singula quid dicam?*

---

<sup>124</sup> Vgl. hier und im Folgenden Parker (1997), 54–59; Feichtinger (1997), 160f.

oder Mart. 3.53ff. *Et vultu poteram tuo carere / et collo manibusque cruribusque / et mammis natibusque clunibusque / et, ne singula persequi laborem, / tota te poteram, Chloe, carere.*<sup>125</sup>

Mit der doppelten Verneinung, der Litotes in der zweiten Vershälfte (*Nil non laudabile vidi*), hat der Autor ein verstärktes Lob Corinnas bewirkt: Ihre einzelnen Körperteile werden vom elegischen Ich als vollkommen angesehen.<sup>126</sup> Auf dem Verb *vidi* liegt wiederum die Betonung: Der Erzähler ist derjenige, der über die Macht des Sehens verfügt. Ellen Greene führt hier Sigmund Freuds Theorie der Scopophilia, der Liebe des Betrachtens (Schaulust), an. Der *amator* lege voyeuristische Tendenzen an den Tag, weil sich seine Lust durch bloßes Anschauen steigere.<sup>127</sup> Ich kann mich ihrer Meinung an dieser Stelle allerdings nur bedingt anschließen. Einerseits halte ich den Freud'schen Ansatz der Scopophilia durchaus für plausibel, jedoch wird der synonym verwendete Begriff Voyeurismus dahin gehend definiert, dass es zwar zu einer Steigerung der (sexuellen) Erregung des Betrachters kommt, dieser aber in der Regel mit der Person, die er intensiv anstarrt, nicht persönlich interagiert.<sup>128</sup> Bei einer derartigen Paraphilie weiß das Subjekt der Betrachtung meist nicht einmal, dass es beobachtet wird. In *Am.* 1.5 kommt es jedoch zu einer erotischen Begegnung, cf. Vers 24 *et nudam pressi corpus ad usque meum*. Anders verhalte es sich allerdings mit den Leser(inne)n, die tatsächlich als Voyeure am Liebeskampf teilnehmen und sich am Bild der nackten Corinna ergötzen könnten.<sup>129</sup>

#### 2.2.4. Nach dem Sex (V. 25–26)

„*Cetera quis nescit?*“ stellt eine Aposiopesis dar – das erotische Spiel zwischen dem *amator* und Corinna wird gekonnt verschwiegen. Schon Properz, Ovids gattungsspezifischer Vorgänger, verwendete der Schicklichkeit wegen eine derartige Stilfigur, cf. Prop. 1.13.18 *et quae deinde meus celat...pudor*. Dennoch geht man davon aus, dass Ovid hier vielmehr wiederholt mit den Erwartungen seines Publikums spielt: Er stoppt im Erzählfluss gerade an der Stelle, an der eine ausführliche sexuelle Begegnung ihren Anfang nehmen würde. McKeown meint, der Autor wirke hier durch diesen Kunstgriff, als wolle er seine Leser/-innen nicht mit einer Schilderung des Offensichtlichen langweilen.<sup>130</sup> Nach dieser

---

<sup>125</sup> Vgl. hierzu McKeown (1998), 118.

<sup>126</sup> Hier stellt sich für mich andererseits die Frage, wie jemand, der soeben (literarisch) fragmentiert wurde, auf jemand anderen vollkommen wirken kann.

<sup>127</sup> Vgl. Greene (1998), 82.

<sup>128</sup> URL: <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/scopophilia/scopophilia.html> [Stand: 18.06.2013].

<sup>129</sup> Vgl. Zimmermann (1994), 14.

<sup>130</sup> Vgl. McKeown (1989), 119.

kurzen rhetorischen Frage wird im selben Vers 25 die „Situation danach“ mit folgenden Worten beschrieben: *Lassi requievimus ambo*. Nach dem verschwiegene Liebespiel waren beide erschöpft, und beide lagen aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Bett, auf dem der Erzähler zu Beginn dieser Elegie allein geruht hatte.

Barsby wirft hier ein, dass Ovids Technik genau jener gleiche, die man sich im Zuge der Produktion eines Filmes zu eigen mache: Ein typischer Liebesfilm offenbare zwar einen gewissen Grad an Nacktheit und einen Teil des sexuellen Vorspiels, werde dann aber an prekären Stellen bewusst geschnitten, sodass die ganze Szene mit dem harmlosen Bild des erschöpften, aber entspannten Liebespaares im Bett ende.<sup>131</sup>

Interessanterweise scheint Corinna erst ab dieser Verszeile als eigenständige Person wahrgenommen zu werden.

Denn als Teil des Werkes und des *corpus* des *amator* werde hier, laut Greene, endlich auch die Stimme der Frau erhört, indem sie in das „wir“ von *requievimus* mit eingebunden wurde. Somit ist es nach der körperlichen Fusion zwischen dem Mann und der Geliebten, zwischen Erzählinstanz und Objekt der Begierde, auch zu einer Fusion im literarischen Sinn gekommen. Unterstützt wird diese Vorstellung durch das vorhergehende *pressi* aus Zeile 24, das zwar üblicherweise mit „ich drückte <die Nackte an meinen Körper>“ übersetzt wird, zudem aber auch „(hin)eindrücken“ im Sinne von „prägen“ bedeuten kann. So schwingt in dieser Passage gleichzeitig das Bild von Corinna als einer Frau mit, die als literarisches Konstrukt Schritt für Schritt im Text geschaffen bzw. erst durch die körperliche Berührung des Erzählers als ganze Person („a corpus at all“) wahrgenommen wird.<sup>132</sup> Die *puella* wird demnach erst als eigenständiges Individuum, als weibliches Lebewesen wahrgenommen, nachdem sie in direktem Kontakt mit dem männlichen elegischen Ich gestanden ist.

In der letzten Zeile (V. 26) äußert der *amator* den Wunsch, dass ihm öfters solche Mittage zuteilwerden mögen. *Am.* 1.5 endet schließlich in einer gelungenen Ringkomposition, da die Verbindung ‚*medii...dies*‘ dieses Verses wie ein Echo der Wendung ‚*mediam...dies exegerat hora*‘ aus Vers 1 wirkt.<sup>133</sup>

Dieser Schluss lässt an eine Passage aus Tibulls *Amores* denken, in der der Erzähler von angenehmen Schäferstündchen mit seiner Geliebten träumt und anschließend folgende Worte äußert: *Hoc mihi contingat* (cf. Tib. 1.1.49). Doch was bei Tibull bloß Wunschvorstellung

---

<sup>131</sup> Vgl. Barsby (1973), 69.

<sup>132</sup> Vgl. Greene (1993), 83.

<sup>133</sup> Vgl. hierzu v. a. Bertman (1978), 227f.

bleibt, wird bei Ovid Realität – er muss sich lediglich wünschen, dass er derartige erotische Besuche häufiger erhält.<sup>134</sup>

Abgesehen von dieser Ähnlichkeit zu Tibull, sind in Bezug auf *Am.* 1.5 weit signifikantere Parallelen zu Properz auszumachen. Nicht nur stellen *Am.* 1.5 und Prop. 2.15 die einzigen augusteischen Elegien dar, welche eine erfolgreiche sexuelle Begegnung (zwischen den beiden Hauptakteuren) von wesentlichem Umfang schildern,<sup>135</sup> sondern es scheint zudem so, als hätte diese Properz'sche Elegie – trotz einiger Abweichungen – Ovid in vielen Punkten als Vorlage für *Am.* 1.5 gedient. Ich möchte im Weiteren keinen vollständigen Vergleich zwischen diesen beiden Liebeselegien anstellen, jedoch sei so viel gesagt:

Beide Dichter liefern eine Beschreibung der Beleuchtung, die sie als für ein sexuelles Abenteuer angemessen erachten (Prop. 3f., 11f.; Ov. *Am.* 3ff.); bei beiden Dichtern sind Paradigmen eingebaut worden: Properz vergleicht seine Cynthia mit Helena und einer Göttin (13ff.), Ovid Corinna mit bekannten Hetären (11f.). Bei Properz werden die Brüste der *puella* als straff beschrieben (cf. V. 21 *Necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*), und auch Ovid lobt Corinnas Busen und ihren flachen, faltenlosen Bauch. In ähnlicher Weise bezeichnet Properz das feurige Liebespiel als *rixa* (V. 4), das er im darauffolgenden Distichon als eine Art Wrestling-Match skizziert, in welchem die *puella* mit entblößten Brüsten mit dem elegischen Ich ringt und sich mit der Tunika, dem Untergewand, notdürftig bedeckt, um das Geschehen gekonnt in die Länge zu ziehen, cf. Prop. 2.15.5f. *Nam modo nudatis mecum est luctata papillis, / interdum tunica duxit aperta moram*. Während der Erzähler bei Properz jedoch sofort *in medias res* geht (cf. Prop. 2.15.1 *O me felicem! O nox mihi candida! Et o tu*), wird bei Ovid die Vorgeschichte geliefert, indem ausführlich beschrieben wird, wo und in welcher Stimmung sich der *amator* befindet.<sup>136</sup>

Ein weiterer Unterschied zeigt sich im gewählten Zeitpunkt für das erotische Zusammentreffen: Während Properz'sche Elegien (1.10, 2.14 und 2.15) sowie Epigramme der griechischen Anthologie die Nacht als für das Liebespiel geeignet betrachten, genießt es Ovids *amator* am Nachmittag – ein Schachzug, der sehr gut zur komischen und unkonventionellen Art des Dichters passt.<sup>137</sup>

Man könnte *Am.* 1.5 aufgrund der Kürze, des einfachen Aufbaus und des Themas auf den ersten Blick als einfalllos und frivol abstempeln, doch liegt Elliott in meinen Augen mit ihrer Behauptung richtig, dass man bei eingehenderer Betrachtung Ovids Kunst erkennt, nämlich

---

<sup>134</sup> Vgl. Nicoll (1977), 46f.

<sup>135</sup> Vgl. McKeown (1989), 103.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., 103f.

<sup>137</sup> Vgl. Elliott (1979), 355.

die Fähigkeit, die Kunst zu verbergen.<sup>138</sup> Ich denke, dass dem Dichter mit dieser Liebeslegie eine Gratwanderung geglückt ist: Der ovidische Erzähler schildert das Zusammentreffen mit seiner elegischen Geliebten zwar durchaus erotisch, wird aber an keiner Stelle vulgär und geht vor allem nie auf den Sexualakt an sich ein. So wurde vermieden, dass das ganze Genre in eine pornographische Schiene abdriftet – Ovid hat durch die gewählte Praeteritio Diskretion bewahrt und gerade dadurch Stil bewiesen.

Corinna, die in *Am.* 1.5 das erste Mal namentlich vorgeführt wird, sucht den *amator* in dieser Elegie also freiwillig auf. Sie erscheint ihm in einem halb offenen Kleid, das Haar aufgelöst. Hohenwallner zufolge verdeutliche Corinnas Aufmachung, offenbar Teil ihrer weiblichen Verführungsstrategie, die sexuelle Emanzipation der elegischen Frau. Dieser obliege die Entscheidungsfreiheit, „das keusche Matronentum wie ein Kleid abzustreifen und die damit verbundene moralische Integrität und sexuelle Enthaltsamkeit wie einen Haarknoten zu lösen.“<sup>139</sup>

Zusammenfassend dürfte Corinna, die fiktive ovidische Kurtisane, zwar schon allein aufgrund ihrer Profession in jedem Fall eine aktive Rolle im sexuellen Diskurs einnehmen, allerdings kommt man als Leser/-in nicht umhin zu bemerken, dass ihr der Sprecher durch seinen kontrollierten Erzählstil und seine lüsterne Observation in *Am.* 1.5 erneut einen Hauch von Passivität verleiht.

### 2.3 Liebesalltag – zwischen elegischem Ideal und Realität

(*Am.* 1.6 – *Am.* 1.15)

*Am.* 1.6 widmet sich ausführlich dem Motiv des bereits in Elegie 1.4 erläuterten Paraklausithyrons: Der elegische Erzähler steht vor einer verschlossenen Tür, die ihn von der *puella* und deren Wächter (*ianitor*) trennt. Mit allerlei Argumenten versucht er diesen zu überreden, ihm die Tür aufzumachen. Letztendlich wird er aber nicht hereingelassen, da der Wächter unerbittlich bleibt.

Schon zu Beginn versucht der *amator*, den Türsteher dazu zu bringen, die Pforte wenigstens einen Spaltbreit zu öffnen, damit er – dünn, wie er aufgrund von Liebeskummer geworden ist – hindurchschlüpfen könne, cf. *Am.* 1.6.5f. *Longus amor tales corpus tenuavit in usus / aptaque subducto corpore membra dedit*. Weiters versucht er den Wächter umzustimmen, indem er behauptet, dass er schließlich nicht in Begleitung bewaffneter Soldaten komme.

---

<sup>138</sup> Sinngemäß nach Elliott (1979), 349.

<sup>139</sup> Hohenwallner (2001), 70.

Andererseits sei er auch nicht allein, da Amor ihm auf Schritt und Tritt folge und er diesen, selbst wenn er wollte, nicht loswerde (cf. 1.6.33–35). Durch diese Formulierungen kommt die *militia amoris* schön zur Geltung: Der *amator* rückt nicht als Soldat mit Geschützen an, sondern als einfacher Mann im Dienste der Liebe. Mit allen Mitteln versucht er, die Sympathie des Wächters zu gewinnen (cf. V. 15 ...*tibi blandior uni*), um an sein Ziel zu gelangen: das Schlafzimmer des Mädchens. In seine Argumentation lässt er dabei flehentliche Bitten genauso wie Beleidigungen und Drohungen einfließen. Er fragt den Türsteher, ob er denn so ein gefühlloser Klotz sei (*lentus es*, V. 41), gibt sich aber etwas später selbst die Antwort: Er behauptet, dass der *ianitor* noch härter als die Tür selbst sei (V. 62f. ...*o foribus durior ipse tuis*). Der *amator* spekuliert zudem, ob der Wächter – während seiner nutzlosen Wehklagen – hinter der Tür nicht vielleicht gerade mit der eigenen Freundin schöne Stunden verbringt, cf. 45f. *Forsitan et tecum tua nunc requiescit amica: / Heu, melior quanto sors tua sorte mea!* Dies wirkt wie ein Appell an den Türsteher, an die eigenen Liebeserfahrungen zu denken und somit die elende Situation des elegischen Erzählers in seinen Grundzügen nachzuvollziehen. McKeown führt das lustige Argument an, dass es unwahrscheinlich sei, in der *amica* des Wächters die anspruchsvolle, elegische *puella* des Erzählers zu sehen, da der Beruf des *ianitors* meist von altersschwachen (und daher impotenten) Sklaven oder gar, wie im Falle des Bewachers Bagoas in *Am.* 2.2 und 2.3, von Eunuchen ausgeübt wurde.<sup>140</sup> Generell sind etliche Elegien Ovids als Suasorien gestaltet, die sich an Sklav(inn)en richten, cf. e.g. *Am.* 1.11 (an Nape, die Friseurin), 2.2. und 2.3 (an besagten Bagoas) oder 2.8 (an Cypassis, ebenfalls Friseurin). Während Friseurinnen, Anstandsdamen und Bewacher als privilegiertere Sklav(inn)en wenigstens eine gewisse Autorität im Haushalt genossen,<sup>141</sup> zählte der Türsteher, der sich als für andere Tätigkeitsbereiche ungeeignet erwies, zu den niederen Bediensteten, cf. e.g. Seneca, der den *ostiarius* in *Sen. Dial.* 5.37.2 als ‚*extremum mancipium*‘ bezeichnet. Dass dies auch in den *Amores* zutrifft und es für einen freien Mann, wie unseren ovidischen Liebhaber, außerdem als erniedrigend galt, einen Sklaven erst auf seine Seite ziehen zu müssen, um Zutritt zur Verehrten gewährt zu bekommen, wird spätestens aus *Am.* 3.11.12 ersichtlich: *excubui clausum, servus ut, ante domum?*<sup>142</sup> Wie ein „einfacher“ Sklave habe der elegische Erzähler vor dem verschlossenen Haus (der Geliebten) Wachdienst leisten müssen, heißt es hier.

<sup>140</sup> Vgl. McKeown (1989), 146.

<sup>141</sup> Cf. *Am.* 1.11.2 *docta neque ancillas inter habenda Nape*; oder 2.2.29f. *Ille <Bagoas> placet versatque domum neque verbera sentit.*

<sup>142</sup> Vgl. McKeown (1989), 122f.

Die Klagen des *exclusus amator* richten sich bei Ovid also an den Wächter und nicht, wie bei seinen Vorgängern, an die verschlossene Tür selbst (cf. Tib. 1.2.7ff. und Prop. 1.16.17ff.).<sup>143</sup> Auch wenn die *puella* somit nicht direkte Adressatin von *Am.* 1.6 ist, liegt auf der Hand, dass das elegische Ich einzig und allein ihretwegen Einsatz zeigt.

Der widersprüchliche Charakter der *docta puella*, wie James die elegische Geliebte in ihrem Buch „Learned Girls and Male Persuasion“ durchgängig betitelt, kommt in dieser Elegie einmal mehr zum Ausdruck: Einerseits wird Corinna als schön bezeichnet (V. 62 ...*formosae...puellae*), wodurch alle Details der vorangegangenen Elegien in Bezug auf ihre Optik mit einem einzigen Wort nochmals heraufbeschworen werden und dazu verleiten, von ihrer bezaubernden Gestalt auch auf einen liebenswerten Charakter zu schließen. Gleichzeitig wird sie hier jedoch indirekt als grausam, flatterhaft und unnachgiebig beschrieben, zumal sie dem *amator* (freilich über den Wächter) den Zutritt in ihr Heim verwehrt: „The words used to describe the *puella* as cruel and fickle are spread throughout elegy, applied not only to herself but also to her door, her customs, and the harsh conditions of love that she forces upon the lover-poet.“<sup>144</sup> Im Endeffekt zeigt sich Corinna genauso gefühllos wie der Türsteher, genauso grausam wie der Türpfosten und genauso hart und unerschütterlich wie die Schwelle (V. 71–74).

Die streng bewachte Tür des Mädchens legt die Vermutung nahe, dass sich die *puella* gerade in der Gesellschaft eines anderen Mannes befindet. Dieser Umstand lasse die Unabhängigkeit der *puella* erkennen: Sie könne (zumindest manchmal) Nein sagen und sich ihre Liebhaber nach Belieben aussuchen, einige sogar aussperren.<sup>145</sup> Der elegische Erzähler entscheidet sich aber bewusst dagegen, sich gewaltsam Zutritt zu der Geliebten zu verschaffen, wie es in einem Epos vermutlich der Fall wäre. Stattdessen lässt er sich in *Am.* 1.7 etwas viel Schlimmeres zuschulden kommen: Er berichtet nachträglich von einem physischen Übergriff auf die Geliebte, im Zuge dessen er ihren Körper teilweise entstellt, wodurch ein erster Schatten auf ihre sonst so strahlende Erscheinung geworfen wird.<sup>146</sup>

*Am.* 1.7 beginnt sogleich mit der Schilderung des Vorfalls aus der Sicht des *amator*: In theatralischer Weise stellt er sich als schwerer Verbrecher dar, weil er seine Geliebte geschlagen hat, und gibt vor, nun große Schuldgefühle deswegen zu haben. Er spricht von

---

<sup>143</sup> Vgl. McKeown (1989), 122.

<sup>144</sup> James (2003a), 123.

<sup>145</sup> Überdies führe sie die meiste Zeit ihren eigenen Haushalt, besitze etliche Sklaven und habe somit eine gewisse Kontrolle über ihr Leben, vgl. ebd., 36f.

<sup>146</sup> Sinngemäß nach Fredrick (1997), 183f.

*furor* (V. 3), der ihn dazu getrieben habe, die Hand gegen die *puella* zu erheben, die nun in Tränen aufgelöst ist. Er behauptet, dass er ebenso gut seine wertigen Eltern oder die heiligen Götter hätte verletzen können (5f.). Auf diese scheinbaren Selbstvorwürfe führt er in den nächsten Versen Ajax und Orestes als Exempel an, mit denen er seine Tat allem Anschein nach zu relativieren versucht: Selbst Heroen seien in der Vergangenheit dem Irrsinn erlegen. Der elegische Erzähler hoffe, laut Boyd, seinen *furor* dadurch entschuldigen zu können, zumal er selbst eine Art Held im literarischen Sinne sei.<sup>147</sup> In 1.7.11 bringt er schließlich zur Sprache, was er tatsächlich getan hat: *Ergo ego digestos potui laniare capillos?* Er bekennt, dass er das wohlgeordnete Haar seiner *domina* zerzaust hat. Allerdings findet er das durch ihn verschuldete, zerraupte Erscheinungsbild der Geliebten paradoxerweise sehr anziehend (*Sic formosa fuit...*, cf. 1.7.13) und greift dieses Detail sofort für ein weiteres mythologisches Vergleichsszenario auf (V. 13–18): Er setzt die Schönheit ihrer unordentlichen Aufmachung jener von Atalanta, Ariadne und Cassandra gleich – Atalanta, deren zerraupte, wehende Mähne bei der Jagd stets schön zur Geltung kam, wenn sie das Wild mit dem Bogen aufscheuchte; Ariadne, die von ihrem Geliebten Theseus verlassen wurde und sich dadurch in einem hilflosen Zustand befand; Cassandra, die beim Fall von Troja Minerva verzweifelt bat, sie vor einer Gefangennahme zu retten. Cahoon fasst folgerichtig zusammen, dass diese Exempel wohl den sexuellen Anreiz von Frauen in der Opferrolle unterstrichen. Man denke vor allem an die Schicksale, die diese Figuren ereilten: Die ebenso schöne wie temperamentvolle Atalanta wurde gezwungen, gegen ihren Willen zu heiraten. Ariadne – ausgenutzt, betrogen und verlassen – erschien aufgrund ihrer Notlage als begehrenswert. Auch Cassandra, die nach dem Fall Trojas vergewaltigt zu werden drohte, befand sich in einer ausweglosen Situation, da sie die *casta* Minerva vergeblich anflehte, ihre eigene Keuschheit zu bewahren. Alle drei Frauen erlangten jedoch, wie Greene ergänzend einwirft, *fama* als Ergebnis einer Liaison mit Männern, die sie entweder missbrauchten oder erniedrigten.<sup>148</sup> Nun die eigene *puella* in der Rolle des hilflosen und bestürzten Opfers zu

---

<sup>147</sup> Vgl. Boyd (1997), 157. Wie aus *Am.* 1.7.7–11 hervorgeht, hat Ajax in seiner Raserei Schafherden niedergestreckt, wohingegen Orestes im Zorn die eigene Mutter tötete. Beide Heroen hätten jedoch eine Rechtfertigung für ihr Verhalten: Ajax hielt Odysseus' Schafherde fälschlicherweise für die Griechen, Orestes wollte mit seiner ungeheuren Tat seinen ermordeten Vater Agamemnon sühnen und wurde anschließend auch noch von den Furien verfolgt, vgl. Barsby (1973), 83. Schon Khan will in diesen Parallelen einen Versuch des *amator* sehen, die Grässlichkeit seiner Tat herunterzuspielen. Zudem verleihe es dem Erzähler einen gewissen Glanz, sich selbst mit homerischen Charakteren zu vergleichen, vgl. Khan (1966), 882.

<sup>148</sup> Vgl. Greene (1998), 87.

sehen, scheine den *amator* angenehm zu erregen, wobei es natürlich makaber und herzlos wäre, unter diesen Umständen eine Wertung ihres Äußeren vorzunehmen.<sup>149</sup>

In den Versen 19–30 verleiht der Erzähler seiner „Reue“ Ausdruck und versucht die Schuld einzig und allein auf seine Hände und Arme zu schieben. Er vergleicht seine wenig heroische Tat anschließend mit jener des homerischen Helden Diomedes, *cf. Am. 1.7.31f. Pessima Tydides scelerum monimenta reliquit: / Ille deam primus perculit; alter ego*. Den schlimmsten Frevel, an den sich die Menschheit erinnere, habe demzufolge der Tydide <Diomedes> begangen. Dieser sei der Erste gewesen, der eine Göttin schlug, der Zweite sei nun der *amator* selbst. Laut der *Ilias* hat Diomedes einst seine Hand gegen Venus erhoben (*cf. Hom. Il. 5.3.34ff.*). Durch die Identifikation des *amator* mit Diomedes erfolgt auch eine Gleichsetzung der elegischen Geliebten mit Venus, der Liebesgöttin selbst. Greene will in diesem Paradigma trotzdem kein Kompliment an die *puella* erkennen: Wollte der ovidische Erzähler ihr an dieser Stelle wirklich schmeicheln, hätte er eine andere Szene des Mythos, in der Venus bzw. Aphrodite in einem vorteilhafteren Kontext auftritt, gewählt. Durch das Heranziehen von Diomedes als Beispiel sei viel eher die Bezwingung und Niederlage einer schönen (göttlichen) Frau durch die Hände eines großen militärischen Helden impliziert worden.<sup>150</sup> Der *amator* betont im Folgevers, dass seine Tat jedoch noch viel schlimmer als jene von Diomedes sei, weil dieser wenigstens die Feindin, er selbst jedoch die eigene Geliebte verletzte. Dieses übertriebene Statement könnte man als einen Versuch des Liebhabers ansehen, der *puella* zu schmeicheln und in ihrem Ansehen wieder zu steigen. Im Zuge seiner reuevollen Klage – sei sie nun aufrichtig oder bloß Schein – will er die elegische Frau offenbar versöhnlich stimmen.

Um seinen Willen durchzusetzen, scheint der *amator* generell nichts unversucht zu lassen und ändert seine Strategie dabei oft abrupt, falls etwas nicht so funktioniert wie geplant.<sup>151</sup>

In weiterer Folge beschreibt der Erzähler einen imaginären Triumphzug (1.7.35–42), dem er selbst als General voranschreitet, siegreich über seine *puella*, die er als traurige Gefangene (*tristis captiva*) bezeichnet. In dieser Passage schwingt natürlich eine gehörige Portion Ironie mit, zumal es für einen starken, tapferen Mann (*cf. 1.7.38*) keineswegs eine Schwierigkeit, geschweige denn eine Ruhmestat darstellen sollte, ein zartes Mädchen zu besiegen. Dieser hohle „Sieg“ des *amator* über die Geliebte revidiere sozusagen Amors Triumph über den

---

<sup>149</sup> Vgl. Cahoon (1998), 296f. Auch Khan findet es höchst grotesk, dass der *amator* die Geliebte gerade infolge seines gewalttätigen Vorgehens schöner als je zuvor einstuft, vgl. Kahn (1966), 883. In *Am. 2.5.44–46* hält der elegische Liebhaber sogar die Trauer einer Frau für attraktiv.

<sup>150</sup> Vgl. Greene (1998), 88.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., 90.

Erzähler selbst in *Am.* 1.2.<sup>152</sup> Der Liebhaber bezeichnet seine *captiva* als *candida tota*, soweit die zerkratzten Wangen es zuließen (1.7.40). Neben der Zerstörung ihrer Frisur hat die *puella* offenbar auch Spuren des Angriffes im Gesicht davongetragen. Der *amator* hätte es nach eigenen Angaben passender gefunden, wenn sie anstelle der brutalen Kratzspuren und blauen Flecken durch ihn Liebesbisse am Hals davongetragen hätte. Er stellt sich außerdem die Frage, warum er sein Mädchen nicht einfach gescholten oder ihr gedroht habe, cf. 1.7.45f. *nonne satis fuerat timidae inclamasse puellae / nec nimum rigidas intonuisse minas*. Der Erzähler gibt dadurch vor, vorbehaltlose Prügel zu missbilligen, obwohl er sie selbst eben erst erteilt hat, befürwortet im nächsten Atemzug aber „harmlosere“ Varianten wie das Zerreißen der Kleider, wenn auch das nächste Mal nur bis zur Hälfte, cf. 1.7.47f.<sup>153</sup> Es scheint sogar, als würde ihm diese selbst vorgeschlagene Alternative (für den nächsten etwaigen Übergriff) nicht nur vernünftiger und eher im Sinne der elegischen Konvention erscheinen, sondern schon bei bloßer Vorstellung größtes Vergnügen bereiten.<sup>154</sup> Wieder in der Realität zurück, habe er, der Rüpel, es stattdessen fertiggebracht, der *puella* das Haar an der Stirn zu raufen und ihre ‚*ingenuas...genas*‘, die edlen Wangen, mit den Nägeln zu zerkratzen (1.7.49f.). Auf diese Aussage folgen fünf Gleichnisse, die die elegische Geliebte, ähnlich wie in *Am.* 1.5, als Ikone erscheinen lassen, cf. 1.7.51–58:

*Astitit illa amens albo et sine sanguine vultu,  
caeduntur Pariis qualia saxa iugis;  
exanimis artus et membra trementia vidi,  
ut cum populeas ventilat aura comas,  
ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo  
summave cum tepido stringitur unda Noto;  
suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,  
qualiter abiecta de nive manat aqua.*

Schon die ersten drei Worte eröffnen, dass die *puella* nach dem physischen Übergriff wie besinnungslos dastand. Das Geschehen friere dadurch augenblicklich ein, die Geliebte werde sodann wie eine grazile Landschaft beschrieben, z. B.: *aura* (Lüftchen), *leni* (sanft), *tepidio* (lau), *gracilis* (schlank).<sup>155</sup> Zuerst aber berichtet der Erzähler im ersten Vergleich, wie der geschockten Frau das Blut aus den Wangen wich und ihr Gesicht die Farbe von weißem Marmor annahm, den man an parischen Hügeln bricht. Wie bereits betont, galt die Blässe der Frau als elegisches Ideal, auch wenn die fahle Gesichtsfarbe hier wohl eher auf die Angst und

<sup>152</sup> Vgl. Boyd (1997), 157.

<sup>153</sup> Ovid hat sich hier vielleicht von Tib. 1.10.61–63 inspirieren lassen: *Sit satis e membris tenuem perscindere vestem, / sit satis ornatus dissolvisse comae, / sit lacrimas movisse satis [...]*; vgl. McKeown (1989), 187.

<sup>154</sup> Sinngemäß nach Fredrick (1997), 187.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., 186.

den Schockzustand der *puella* zurückzuführen ist. Darüber hinaus lässt sich bezüglich des weißen Gesteins eine berühmte Parallele zu Dido in der Unterwelt ausmachen, die sich (emotional) so unbewegt wie parischer Marmor zeigt, als Aeneas mit ihr zu sprechen gedenkt, *cf. Verg. Aen. 6.470f. nec magis incepto vultum sermone movetur / quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.*<sup>156</sup> Im zweiten Paradigma spricht der Erzähler davon, dass er den Leib der Geliebten wie entseelt sah. Das *vidi* lässt den *amator* erneut eher als Betrachter eines Kunstobjekts denn als Beteiligten wirken, *cf. Am. 1.5*. Die Glieder der *puella* zitterten angeblich so, wie wenn ein Lüftchen über Pappellaub streiche oder wie ein sanfter Zephyr Röhricht wiege oder der laue Südwind die Oberfläche des Wassers kräusle. Der letzte Vergleich bezieht sich auf die nunmehr kaum zu stoppende Tränenflut des Mädchens: Endlich strömten ihr die zurückgehaltenen Tränen über das Gesicht wie Wasser aus tauendem Schnee (57f.). Für diese Szene hat sich Ovid offenbar sowohl von Homers Penelope als auch ein wenig vom Schicksal Niobes inspirieren lassen.<sup>157</sup> Für unsere Stelle sei vor allem Penelope der Prototyp, deren Tränen in der Odyssee ebenfalls explizit mit schmelzendem Schnee verglichen werden, *cf. Hom. Od. 19.204–208.*<sup>158</sup> Doch auch das Schicksal von Niobe könnte an dieser Stelle durchaus mit eingeflossen sein: Niobe, die übrigens bereits in Kallimachos' zweitem Hymnus an Apollo als Marmorblock Erwähnung findet (*cf. Kall. h. 2.24*), erstarrte aufgrund des ungeheuren Schmerzes über den Verlust ihrer Kinder bekanntlich zu einem Stein, von dem Wasserrinnsale herabflossen, die als ihre Tränen interpretiert wurden.<sup>159</sup> Alle fünf genannten Vergleiche illustrieren die Reaktion der Geliebten auf den Gewaltakt des *amator*, und zwar in Form einer Klimax, auch in emotionaler Hinsicht: zuerst Reglosigkeit (inklusive betäubter Blässe), dann Zittern, schließlich Tränen. Der Intensität des traumatischen Zustandes der Geliebten wurde in diesen Versen also hinlänglich Ausdruck verliehen. Das Porträt Corinnas, welches hier geliefert wird, wirkt zu Beginn noch statisch, gestaltet sich im weiteren Verlauf aber zunehmend dynamischer: Anfangs nimmt nicht nur ihr Gesicht die Farbe eines Steines an, sondern ihr ganzer Körper erscheint wie versteinert, *cf.*

<sup>156</sup> Vgl. McKeown (1989), 189f.

<sup>157</sup> Vgl. hier und im Folgenden Boyd (1997), 126f. McKeown (1989) führt *ad loc.* zwar Penelope, nicht jedoch Niobe an.

<sup>158</sup> τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς. / ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν, / ἦν τ' Εὐρος κατέτηξεν, ἐπὶν Ζέφυρος καταχεύη: / τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες: / ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης.

<sup>159</sup> Einen rationalen Deutungsversuch der Versteinierung als Sprachlosigkeit der in Trauer Verstummen liefert beispielsweise Cic. *Tusc. 3.63* (...*et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium*), bei Ovid (*Met. 6.146–312*) findet man aber die ausführlichste Darstellung dieser Geschichte, in deren Zentrum Niobe als trauernde Mutter steht, vgl. DNP 8 (2000), 954f. (Harder).

*astitit* in Vers 51.<sup>160</sup> Sie, die Unbelebte (*exanimis*, V. 53), wird aber nach und nach zum Subjekt von stärkeren Mächten der Natur: So wird sie Objekten aus der Natur gleichgesetzt, die von sanften Winden in Bewegung gesetzt werden. Das sei einerseits Pappellaub, schlankes Röhricht, eine Wasseroberfläche oder, wenn man das letzte Gleichnis berücksichtigt, aus der Schneeschmelze stammendes Wasser. Allen diesen Beispielen gemeinsam ist, dass ihre Bewegungen von einer stärkeren Naturgewalt abhängig sind. Legt man diesen Gedanken auf die Beziehung zwischen *amator* und *puella* in dieser Elegie um, so scheinen auch das Verhalten und die Regungen der Frau der Kontrolle des männlichen Erzählers zu unterliegen. Zudem versuche der Sprecher womöglich eine emotionale Distanz zum Leiden seiner *puella* zu schaffen und stelle sie sich deshalb vor seinem geistigen Auge als lebloses Bild in einer Landschaft vor. Sie könnte auch als leeres Tablett fungieren, auf das der *amator* sein poetisches Talent einzugravieren gedenkt.<sup>161</sup> Auch ich habe den Eindruck, dass der *poeta/amator* durch die Art und Weise, wie er seine *puella* in diesem Versabschnitt beschreibt, weniger die Geliebte selbst als vielmehr sein poetisches Können in den Vordergrund rücken wollte. Die Annahme, dass er seine elegische Geliebte erneut als *materia* und zugleich lebloses Kunstwerk betrachtet, wird durch die nächsten zwei Distichen bestärkt, in denen der Erzähler von seinen angeblichen Schuldgefühlen und den Tränen des Mädchens berichtet, die ihn theoretisch sogar dazu getrieben hätten, sich ihr dreimal flehend zu Füßen zu werfen, wenn sie ihn doch nur gelassen und nicht verängstigt zurückgewiesen hätte (*cf. Am.* 1.7.59–62). Gerade sein übertriebenes, geplatzt Vorhaben, vor der Geliebten auf die Knie zu fallen, lässt diese im Lichte einer anbetungswürdigen Ikone erscheinen.

Generell ist der Streit mit der Geliebten sehr einseitig dargestellt. Khan bezeichnet *Am.* 1.7 als ein Gedicht von unerwiderter Grausamkeit: Der physisch überlegene *amator* hat seine *puella* geschlagen, die daraufhin keinerlei Reaktion zeigt. Nichts deutet darauf hin, dass sie Reue wegen etwas empfindet, das sie dem Liebhaber möglicherweise angetan hat. Auch übt sie keine Vergeltung an ihm, sondern sie erträgt ihr Leiden stillschweigend. Erst nach einem beträchtlichen Zeitraum beginnt sie endlich zu weinen.<sup>162</sup>

Die *lacrimae* der ovidischen *puella* verdienen in diesem Kontext eingehendere Beleuchtung:<sup>163</sup> Zieht man die elegischen Werke von Tibull und Propertius heran, so rühren die meisten elegischen Tränen von Seiten des Mannes vom *servitium amoris* her. Der *amator* scheint in seinem freiwilligen Liebesdienst direkt aufzugehen und scheut sich nicht, Tränen,

<sup>160</sup> Vgl. Boyd (1997), 126f.

<sup>161</sup> Vgl. Greene (1998), 88–90.

<sup>162</sup> Vgl. Khan (1966), 881.

<sup>163</sup> Vgl. hier und im Folgenden James (2003b), 100–106.

ob echt oder imaginär, zu vergießen. Im Gegensatz dazu weint der ovidische Erzähler so gut wie nie aus Liebe zu (s)einer *puella*. Die einzige Ausnahme hierbei bilden Situationen, die ihn ausdrücklich daran hindern, zu seiner Geliebten zu gelangen, cf. e.g. 1.4.61, wo sich dem *amator* der männliche Begleiter der Geliebten (*vir*) bei seinen Annäherungsversuchen als störend erweist, oder 1.6.18, wo ihm Wächter und Tür das Beisammensein mit seiner *puella* verwehren. Das Leiden des *amator* kommt dadurch in Ovids *Amores* nicht so stark wie bei dessen gattungsspezifischen Vorgängern zum Ausdruck. „In other words, Ovid shows how the male elegiac lover, as he weeps on account of his hard-hearted beloved, is only waiting until it's her turn to cry.“<sup>164</sup> Und das ist in *Am.* 1.7 erstmals der Fall: Die elegische Geliebte bricht in Tränen aus. Sie weint jedoch nicht, weil sie unglücklich verliebt oder eifersüchtig ist (e.g. Prop. 2.20.1 oder 3.6.9) oder gar verlassen wurde (cf. Prop. 3.20.4 und Tib. 1.3.14), sondern wegen der physischen Gewalt, die der *amator* gegen sie angewandt hat. Durch diese Verkehrung der Kontexte, in denen elegische Tränen normalerweise auftreten, hat sich Ovid erneut gegen die gattungstypische Konvention gewendet.

Gewalt gegen die eigene *puella* ist allgemein ein beliebtes Thema in der römischen Liebeselegie, cf. *Am.* 2.5.45f. (erneut zerzaust der *amator* die Haare der *puella* und zerkratzt ihre Wangen); Tib. 1.1.73f. (Aufforderung des *amator* zu einem wilden Liebesspiel und dem Anzetteln von *rixas*, Raufereien), 1.6.73f. (der *amator* wünscht sich, dass er nicht länger den Drang verspüre, die *puella* zu schlagen), 1.10.53–58 (der betrunkene Mann vergeht sich an seiner Ehefrau, die sich anschließend über ihre zerrauften Haare und eingedrückte Türen beklagt); Prop. 2.5.21–25 (der *amator* schwört Cynthia, dass er keine derartige Gewalt gegen sie richten werde), 2.15.17–20 (der *amator* droht der *puella*, ihr Kleid zu zerreißen und sie zu verprügeln, sofern sie sich nicht freiwillig für ihn auszieht), 4.5.31. (hier geht es wiederum um das gewaltsame Zerstören der Frisur). Wenn man bedenkt, dass gewalttätige Handlungen im sexuellen Kontext besonders häufig in der Neuen Komödie auftreten, könnte vor allem ein Stück von Menander Einfluss auf Ov. *Am.* 1.7 gehabt haben: Auch die Komödie *Perikeiromene* („Das Mädchen mit dem kahlrasierten Kopf“) handelt im Großen und Ganzen von der Reue eines Liebhabers, der gegenüber seiner Geliebten handgreiflich wurde. Wie der Titel verrät, geht es um eine Attacke auf ihre Haare. Sieht man davon ab, dass der ovidische Erzähler das Zerkratzen der Wangen, das Zufügen blauer Flecken und Zerreißen der Kleidung in seiner Elegie überdies anführt, legt auch er den Fokus auf die gewaltsame Zerstörung der

---

<sup>164</sup> James (2003b), 121.

Frisur. Dennoch sollte man davon Abstand nehmen, dieser groben inhaltlichen Parallele zu viel Bedeutung beizumessen.<sup>165</sup>

In *Am.* 1.7.63–68 ändert der *amator* plötzlich die Erzählperspektive, indem er anstelle der 3. die 2. Person Singular wählt und seine *puella* somit direkt anspricht:

*At tu ne dubita (minuet vindicta dolorem)*  
*protinus in voltus unguibus ire meos;*  
*nec nostris oculis nec nostris parce capillis:*  
*Quamlibet infirmas adiuvat ira manus.*  
*Neve mei sceleris tam tristia signa supersint,*  
*pone recompositas in statione comas.*

Er fordert die Geliebte dazu auf, sich an ihm zu rächen, indem sie nun im Gegenzug auf sein Gesicht und Haar losgehen solle. Auch wenn der Erzähler die *puella* geradewegs dazu ermutigt, ihm selbst nun ähnliche Gewalt zuzufügen, damit sie sich besser fühle, lasse sein Ton darauf schließen, dass er nicht wirklich die Angst verspüre, dass sie dieser Aufforderung auch tatsächlich nachkomme. Die Imperative (*dubita*, *parce*, *pone*) unterstrichen zudem seinen herrischen Befehlston.<sup>166</sup> Besonders die letzten zwei Verse dieses Gedichtes sind sehr umstritten, zumal sie es je nach Interpretation vermögen, die ganze Elegie in ein anderes Licht zu rücken: Der *amator* schafft der *puella* an, ihr Haar wieder in Ordnung zu bringen (*cf.* 1.7.67 *pone recompositas in statione comas*), um die traurigen Spuren seiner Untat zu beseitigen. Dieser Satz verleiht der ganzen Situation einen sarkastischen Beigeschmack und könnte einmal mehr Anlass dazu geben, an der Aufrichtigkeit des schlechten Gewissens des *amator* zu zweifeln.

Auch wenn das Angebot des *amator* an die Geliebte, sich an ihm zu rächen, eben noch wie ein halbherziger Versöhnungsversuch gewirkt habe, revidiere der gewalttätige Erzähler seine devote Haltung gegenüber der Geliebten sogleich in diesem Schlussvers, mit welchem er sich erst recht das letzte Wort in der ganzen Angelegenheit erteile, so Barsby.<sup>167</sup> Die ganze Elegie erscheint als Gefühlswirrwarr des *amator*: Während er sich zuerst noch selbst wegen der „militärischen Bezwingung“ des Mädchens tadelt, dann aber zu seinen schändlichen Taten steht und diese selbstbewusst aufzählt, scheinen ihn die Tränen der *puella* an späterer Stelle kurzzeitig ernsthaft zu erweichen – trotzdem kann er sich am Ende den herzlosen Kommentar nicht verkneifen, die *puella* solle sich nicht so zieren, die ganze Szene vergessen und ihr Haar wieder ‚*in statione*‘ rücken. Diese Phrase beschwört erneut ein militärisches Bild herauf,

---

<sup>165</sup> Vgl. McKeown (1989), 162–164.

<sup>166</sup> Vgl. Greene (1998), 90f.

<sup>167</sup> Sinngemäß nach Barsby (1973), 89–91.

insbesondere wenn man sie in Verbindung mit der Junktur ‚*infirmas...manus*‘ (V. 65) betrachtet, die hier auf die schwachen Hände der *puella* anspielt, welche – laut Erzähler – der Zorn jedoch stärken könnte. Andererseits handelt es sich möglicherweise wieder um ein Wortspiel des Dichters: Der *poeta/amator* habe womöglich beabsichtigt, dieses Mal die Geliebte als aktiv agierende Generalin über ihre Truppen (*manus*) zu skizzieren, wenngleich diese auch schwach (*infirmas*) sein mögen, so Greene.<sup>168</sup> Dies sei insofern höchst ironisch, als die *puella* zuvor noch als unbelebter Marmorblock beschrieben wurde. Außerdem habe der männliche Erzähler mit seiner Aufforderung an die *puella*, die Haare durch Kämmen „in Reih und Glied“ zu bringen, erst recht wieder den Posten des „Oberbefehlshabers“ inne. Damit habe er überdies die Kontrolle über das Geschehen, die er durch seinen Wutausbruch vorübergehend verloren hat, wiedererlangt.<sup>169</sup>

Die Frage bleibt, warum der *amator* die Frau denn überhaupt geschlagen hat. Immerhin wird an keiner Stelle explizit ein Grund erwähnt, jedoch kann man der Logik halber davon ausgehen, dass sein *furor* (V. 2f.) und seine blinde Wut (*caeca ira*, V. 44) seiner Eifersucht zuzuschreiben sind: McKeown meint diesbezüglich ebenfalls, dass die donnernden Drohworte, von denen der Erzähler sagt, dass sie vermutlich ausreichend gewesen wären, um der *puella* einen Denkkettel zu verpassen, einen Hinweis darauf geben könnten, dass die Untreue der Geliebten Auslöser für den Gewaltakt war.<sup>170</sup> Schon in *Am.* 1.6 wurde der *amator* von der Kurtisane indirekt abgewiesen und nicht hereingelassen, weil sie allem Anschein nach bereits Herrenbesuch hatte. Auch James schließt darauf, dass der *amator* aufgrund seines Gefühls, die sexuell unabhängige *puella* nicht kontrollieren zu können, verstimmt gewesen sei und die Frau aus diesem Grund heraus misshandelt habe.<sup>171</sup> In ähnlicher Weise will Lilja in dieser Elegie ein selbstsüchtiges Motiv des *amator* sehen, da dieser auftrete, als wolle er seine Geliebte allein besitzen.<sup>172</sup> Andererseits kann man hier einwerfen, dass der elegische Liebhaber an einer späteren Stelle behauptet, er werde von der Vorstellung, Nebenbuhler im Spiel um die Liebe der *puella* zu haben, eher berauscht als krankhaft eifersüchtig oder wütend gemacht, cf. *Am.* 2.19.1–6.

---

<sup>168</sup> Leslie Cahoon lässt sich zu einer ähnlich vagen Theorie hinreißen und behauptet, dass die Haare der elegischen Geliebten, die ihre eigentliche Attraktivität ausmachten und daher wieder *in statione* zu bringen seien, gleichsam ihre Soldaten in einem gewaltsamen Krieg verkörperten, vgl. Cahoon (1988), 297.

<sup>169</sup> Vgl. Greene (1998), 91.

<sup>170</sup> Vgl. McKeown (1989), 188.

<sup>171</sup> Sinngemäß nach James (2003a), 197.

<sup>172</sup> Vgl. Lilja (1965), 197. Feichtinger meint diesbezüglich, dass der *amator* aber gerade wegen der Käuflichkeit seiner *puella* niemals über sie verfügen könne, vgl. Feichtinger (1997), 166.

Fränkel will den in *Am.* 1.7 angedeuteten Übergriff dennoch als „Akt leidenschaftlicher Heftigkeit“ verstehen, der essentieller Bestandteil des elegischen Abenteuers ist: Würde der ovidische *amator* der mehrgleisig fahrenden Geliebten durch derartige Ausbrüche nicht gelegentlich seine Eifersucht und damit die Tiefe seiner Gefühle bezeugen, könnte diese sich missachtet fühlen und die lauwarne Affäre jederzeit zugunsten einer neuen aufgeben.<sup>173</sup>

In Ovids Liebeselegien ist trotz allem ein großer Hang zu Gewalt zu verspüren – der Autor kennt keine Tabuthemen und spricht auch die Risiken an, die ein derartiges kurtisanenhaftes Liebesleben für die *puella* mit sich bringen, so neben Geldnot und Schwangerschaft [*cf. Am.* 2.14, eine Elegie, die von Abtreibung handelt, d. Verf.] eben auch gewalttätige Liebhaber.<sup>174</sup>

Zusammenfassend liefert *Am.* 1.7 also ein eindrückliches Beispiel für die pseudo-elegische, unaufrichtige Haltung des *amator*, die zudem von physischer Überlegenheit und Hartherzigkeit gegenüber der *puella* gekennzeichnet ist, welche hier keineswegs als mächtige *domina* dargestellt wird, im Gegenteil: Ihr fällt die Rolle eines verängstigten, eingeschüchterten Sexualopfers (*cf. 1.7.45 timidae...puellae*) zu, die dem Erzähler zwischendurch aber auch Stoff (*materia*) für malerische Exkurse liefert.

In *Am.* 1.8, der mit Abstand längsten Elegie des ersten *Amores*-Buches, berichtet der Erzähler von einer Kupplerin (*lena*) namens Dipsas, einer trinkfreudigen alten Frau, die er zufällig dabei belauscht habe, wie sie Mädchen in Liebesdingen belehre. Die Figur der *lena* entspringt der Neuen Komödie,<sup>175</sup> wie auch vom Dichter selbst in *Am.* 1.15.17f. angedeutet wird, aber mehr dazu später. Ihre Funktion als Kupplerin ist nun ein eindeutiges Indiz dafür, in der elegischen *puella* eine Kurtisane zu sehen. Der *amator* beschreibt die Alte als Hexe, die alle Sparten der Magie beherrsche und so beispielsweise Flüsse zu ihrer Quelle zurückklenken (V. 6) oder sogar das Wetter beeinflussen könne (V. 9f.). Er behauptet zudem, dass die *lena* mit ihrer arglistigen Eloquenz keusche (Ehe-)Betten (*thalamos...pudicos*) zu entehren gedenke, *cf. 1.8.19f.* Laut McKeown würdige der Begriff *thalamos* die Beziehung des elegischen Geliebten zu seiner *puella*<sup>176</sup> und unterstreiche zugleich die Skrupellosigkeit der Kupplerin.<sup>177</sup> Diese gibt der *puella* in Form einer didaktischen Rede zahlreiche Tipps, wie sie

---

<sup>173</sup> Vgl. Fränkel (1970), 19.

<sup>174</sup> Vgl. James (2003a), 31. Schon Terenz schrieb, dass eine solche Liebesaffäre Gewalt, Eifersucht und Feindschaft mit sich bringe, es zwischendurch jedoch auch immer wieder Waffenstillstand und damit friedlichere Zeiten gebe (*Eun.* 59–61), vgl. Griffin (1985), x.

<sup>175</sup> Vgl. James (2003a), 35.

<sup>176</sup> Dennoch liegt auf der Hand, dass *amator* und *puella*, die beiden elegischen Hauptakteure, alles andere als in einem eheähnlichen Verhältnis zueinander stehen.

<sup>177</sup> Vgl. McKeown (1989), 211.

sich reiche, gutaussehende Männer angeln und in finanziellen Belangen dauerhaft an sich binden könne. Dabei schöpfe sie, wie sie selbst in Vers 105 angibt, aus ihrem eigenen, langjährigen Erfahrungsschatz: Die Kupplerin rät ihrem weiblichen Gegenüber, vor allem auf die eigene Schönheit zu bauen. Weiters meint sie, sie wolle der *puella* in erster Linie zu Reichtum verhelfen, jedoch mit dem Hintergedanken, dadurch selbst zu einem gewissen Wohlstand zu gelangen. Für dieses Vorhaben müsse die *puella* auf die Avancen eines reichen Mannes eingehen, der so attraktiv wäre, dass man ihn fast schon kaufen müsste, falls er die *puella* nicht kaufen wollte, cf. 1.8.34 *Si te non emptam vellet, emendus erat*. Daraufhin errötet die junge Gesprächspartnerin, was die *lena* sogleich zum Anlass nimmt, auf einen weiteren Punkt einzugehen: Dem weißen Gesicht der *puella* stehe diese Schamesröte (*pudor*), welche aber nur nützlich sei, wenn man sie vortäusche – echte Scham hingegen sei meist hinderlich (35f.). Dipsas preist diese berechnende Vorgehensweise sogleich indirekt an, indem sie behauptet, richtig keusch sei ohnehin nur diejenige, um die keiner geworben habe. Es folgt ein Vergleich mit Penelope, ein Beispiel, aus dem hervorgehen soll, wie schöne Frauen ihr Spiel treiben, cf. 47f. *Penelope iuvenum vires temptabat in arcu; / qui latus argueret corneus arcus erat*.

Demnach habe sogar Odysseus' Frau die Spannkraft der jungen Männer am Bogen (*arcu*) erprobt – in dem Begriff *arcu* schwingt die Bedeutung von „Penis“ mit, cf. Apul. *Met.* 2.16 *ubi primam sagittam saevi Cupidinis in ima praecordia mea delapsam excepi, arcum meum et ipse vigorate tetendi*. Auch wenn Penelope normalerweise als leuchtendes Beispiel für Keuschheit herangezogen wird,<sup>178</sup> existiert eine alternative Version, in der sie ein promiskuitives Verhalten an den Tag lege, cf. Schol. Theocr. 1.3.<sup>179</sup> Dass in diesem Kontext auf die Negativdarstellung Penelopes angespielt wird, geht aus der zweiten Vershälfte dieses Distichons hervor, in der geschildert wird, dass der aus Holz gefertigte Bogen das sexuelle Können ihrer männlichen Verehrer unter Beweis stellen solle (*latus argueret*). Der Begriff *latus* in Bezug auf die Freier stehe hier gewissermaßen für die Kraft ihrer Lenden.<sup>180</sup>

Nach der Anführung dieses mythologischen Paradigmas macht die *lena* das Mädchen darauf aufmerksam, dass Schönheit – gewissermaßen das Kapital der elegischen Frau – vergänglich sei. Warnungen und Prognosen dieser Art finden sich auch bei Tibull und Propertius, e.g. in Tib. 1.8.41–45, wo das Haarefärben der Frau im Alter thematisiert wird, oder in Prop. 3.25.11–18,

<sup>178</sup> Cf. e.g. Prop. 2.5.7f., wo der *amator* meint, dass die Kupplerin Acanthis sogar eine Penelope dazu bringen könne, ohne Rücksicht auf Kunde von ihrem Mann den lüsternen Antinous zu heiraten: *Penelopen quoque neglecto rumore mariti / nubere lascivo cogeret Antino*.

<sup>179</sup> Vgl. McKeown (1989), 226f.

<sup>180</sup> Vgl. ebd., 227.

wo neben weißen Haaren auch das Auftreten erster unheilvoller Falten zur Sprache gebracht wird.<sup>181</sup>

In den Versen 53f. wird die Kupplerin konkreter und meint sinngemäß, dass die Frau ihre Schönheit schneller verliere, wenn sie nicht regelmäßig Sex habe – dabei sei ein Verhältnis mit lediglich ein oder zwei Liebhabern auch nicht wirklich ausreichend, wenn man sich ein jugendliches Aussehen längerfristig erhalten wolle. Wortwörtlich heißt es dann in 1.8.55 *Certior e multis nec tam invidiosa rapina est*. Dies wirkt wie eine Werbung der Zuhälterin für das Kurtisanentum, in dessen Rahmen es für die *domina* Usus ist, parallel Beziehungen mit verschiedenen Sexualpartnern zu unterhalten. Die *lena* macht keinen Hehl daraus, nach welchen Kriterien sich die *puella* ihre Liebhaber aussuchen solle: Sie möge denjenigen wählen, der finanziell äußerst begütert sei und der *puella* teure Geschenke mache. In Vers 61 legt die *lena* der Geliebten folgenden Rat ans Herz: *Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero*. Schon in 1.8.57f. tut die Kupplerin ihre Meinung über unseren mittellosen *poeta/amator* kund und wertet ihn vor Corinna ab, indem sie behauptet, er (*...iste tuus...vates*) könne der *puella* nichts außer neuen Gedichten bieten. Infolgedessen sei es kein Wunder, dass der ovidische *poeta/amator* die *lena* so sehr hasse, zumal er ihren Angriff persönlich nimmt, wie wir am Ende der Diskussion dieser Elegie noch sehen werden.<sup>182</sup> In den Augen der Kupplerin sei bei der Auswahl der Liebhaber also weder dichterisches Talent noch sozialer Status (V. 62f.) oder gar Attraktivität (V. 67) ausschlaggebend, sondern einzig und allein die Größe des Portemonnaies – ein *pauper amator* brauche sein Glück bei der Kurtisane gar nicht erst zu versuchen (V. 66), ein jeder müsse für den Liebesdienst zahlen.

Als Nächstes verrät die *lena* der *puella* konkrete Strategien, die diese anwenden möge, um sich ihren männlichen Kundenstock zu sichern (V. 69–104): Corinna solle ihre Netze spannen und dabei auch durchaus bescheidener in ihren Forderungen erscheinen, um die Männer nicht vorzeitig zu vertreiben. Habe sie schließlich einen passenden *amator* „gefangen“, solle sie diesen nach Strich und Faden finanziell ausnutzen – vorgetäuschte Liebe habe noch nie geschadet, cf. 1.8.71 *nec nocuit simulatus amor* [...]. Sie möge sich selten blicken lassen und dem Liebhaber gemeinsame Nächte verweigern, indem sie beispielsweise Kopfschmerzen vortäusche (V. 72). Für einen, der nur bittet, möge die Tür der *puella* taub sein, weit offen hingegen für einen, der etwas bietet, cf. 1.8.77 *Surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti*. Zudem solle der aktuelle, eingelassene Liebhaber den *exclusus amator* klagen hören (V. 78) – auf

---

<sup>181</sup> Diese Beispiele stammen aus James (2003a), 54.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., 62. Der Angriff der *lena* sei aber, wie aus *Am.* 1.8.57–62 und *Prop.* 4.5.53–58 ersichtlich, eigentlich nicht persönlicher Natur (*ad hominem*), sondern richte sich gegen das Dichtertum an sich (*ad poetas*), vgl. ebd., 55.

diese Weise solle sich der Liebhaber ihrer nicht allzu sicher sein, wie die *lena* in 1.8.95f. verlautbaren lässt; ohne Wettstreit währe die Liebe nicht lange: *Ne securus amet nullo rivale caveto: / Non bene, si tollas proelia, durat amor*. Schließlich solle die *puella* lernen, auf Befehl zu weinen, und im Falle von mehreren, parallel laufenden sexuellen Beziehungen möge sie sich durchaus Lügen bedienen. Auch Leary betont, dass die wohlerzogene *docta puella* der römischen Liebeselegie neben dem Wissen darum, wie man lachte, wie man sein Temperament gekonnt einsetzte und gegebenenfalls zügelte, sich bestens darauf verstand, ihre Tränen in adäquater Art und Weise zum eigenen Nutzen einzusetzen (cf. Ov. *Ars* 3.291f. ...*discunt lacrimare decenter / quoque volunt plorant tempore quoque modo*).<sup>183</sup>

Zudem sollten auch Schwester, Amme und Mutter des Mädchens, praktisch alle weiblichen Angehörigen ihrer Familie, den *amator* finanziell ausbeuten, heißt es weiter in der Ansprache der alten Zuhälterin. Außerdem könne sie ihren Geburtstag vortäuschen, um häufiger Präsente zu bekommen. Damit sich der Liebhaber noch mehr um die *puella* bemühe, solle diese die Geschenke ihrer anderen Liebhaber so im Raum platzieren, dass jener sie stets im Blickfeld habe. Mit folgendem Satz beendet die *lena* ihre konkreten Anweisungen: *Lingua iuuet mentemque tegat: blandire noceque* (*Am.* 1.8.103). Corinna solle sozusagen „gute Miene zum bösen Spiel machen“ und sich bei ihrem aktuellen *amator* gehörig einschmeicheln, um ihn später nach allen Regeln der Kunst ausnehmen zu können. Die Kupplerin meint schließlich, die *puella* werde ihr in Zukunft dankbar für diese Ratschläge sein.

Der Erzähler, der das Gespräch angeblich heimlich belauscht hat, berichtet daraufhin, wie er sich an dieser Stelle durch seinen Schatten verraten habe und, endlich entdeckt, gerade noch der Versuchung habe widerstehen können, die weißhaarige Alte mit ihren tiefenden Trinker Augen und runzeligen Wangen zu verletzen, cf. 1.8.110–112 *at nostrae vix se continuere manus / quin albam raramque comam lacrimosaque vino / lumina rugosas distraherentque genas*. Hier kommt seine in *Am.* 1.7 geschilderte Gewaltbereitschaft erneut ans Licht. Ganz offensichtlich gefiel dem *amator* nicht, was er gehört hatte. Wie aus *Am.* 1.10 noch eindeutig hervorgehen wird, ist bereits in dieser Elegie spürbar, dass das elegische Ich käufliche Liebe nicht befürwortet. Deshalb wünscht der Erzähler der Zuhälterin im letzten Distichon (1.8.113f.) neben Obdachlosigkeit und Armut nur Schlechtes.

Auch James behauptet, dass die *lena* die schlimmste Feindin des Liebhabers darstelle, da von ihr eine noch größere Gefahr als vom *vir*, dem direkten Kontrahenten des *amator*, oder anderen Nebenbuhlern ausgehe. Dies liege vor allem daran, dass die Kupplerin (im Gegensatz

---

<sup>183</sup> Vgl. Leary (1993), 90n.5.

zum *leno*, der in *Am.* 1.10.23 kurz erwähnt wird) zwar über keinerlei Besitzansprüche über die *puella* verfüge, jedoch durchaus großen Einfluss auf diese ausübe: Sie bringe die *puella*, die grundsätzlich eine im Rahmen der römischen Liebeselegie frei agierende Person ist, durch ihre Ratschläge dazu, sich gegen den *amator* zu wenden.<sup>184</sup> Properz habe ähnliche Worte gewählt, um das Ausmaß des negativen Einflusses von Acanthis (der *lena* in seinen *Amores*) auf seine elegische Geliebte zu beschreiben, cf. 4.5.63 *his <sc. verbis> animum nostrae dum versat Acanthis amicae*. Generell wirke *Ov. Am.* 1.7 wie eine Imitation von Prop. 4.5, allerdings mit dem Unterschied, dass Properz' Gedicht wie eine durchgängig bittere, vehemente Denunzierung der *lena* erscheine, während man Ovids Elegie zweifellos auch eine heitere und humorvolle Note abgewinnen könne.<sup>185</sup> Betrachtet man 1.7 im Licht des Programmgedichts aus dem dritten Buch der *Amores*, in dem sich die Elegie in personifizierter Form an den *amator/poeta* wendet, wird deutlich, dass eigentlich diese augusteische Literaturgattung selbst eine *lena* ist. So spricht die figurierte Elegie Folgendes in *Am.* 3.1.49–52:

*Per me decepto didicit custode Corinna  
liminis adstricti sollicitare fidem  
delabique toro tunica velata soluta  
atque impercussos nocte movere pedes.*

Demzufolge ist es die Elegie, die Corinna beispielsweise gelehrt hat, wie man den Wächter täuscht oder wie man (nach dem Sex) in gürtelloser Tunika vom Bett eines beliebigen Liebhabers gleitet, um sich noch des Nachts still und heimlich fortzustehlen.

Auf dieser Basis kann man durchaus den Rückschluss ziehen, dass sich im Grunde Ovid als Dichter *per se* – da Verfasser von Liebeselegien – als *lena* sehen und präsentieren wollte.

Zusammenfassend wird der elegischen *puella* in *Am.* 1.8 durch die Kupplerin (und in höherer Instanz durch den *amator/poeta* selbst) vermittelt, dass sie ihre Jugend und Schönheit zu ihrem eigenen Vorteil nützen möge, solange sie noch in deren Besitz sei. Zwecks finanzieller Absicherung solle sie sich idealerweise gleich mehrere reiche *amatores* wählen, die sie, einmal umgarnt, letztlich wie Sklaven behandeln und gegeneinander ausspielen könne, um so ihren eigenen Preis in die Höhe zu treiben.

In *Am.* 1.9 startet der *amator* mit den berühmten Worten ‚*Militat omnis amans*‘ buchstäblich *in medias res*: Er behauptet, jeder Liebende sei Soldat, und zeigt sogleich anhand mehrerer

---

<sup>184</sup> Vgl. James (2003a), 52–54.

<sup>185</sup> Vgl. Otis (1938), 202 sowie McKeown (1989), 200.

Beispiele Parallelen zwischen den beiden Rollen auf: Beide dürften nicht zu alt sein, cf. 1.9.4 *turpe senex miles, turpe senilis amor*, ein schönes Mädchen bevorzuge in der Liebe schließlich einen genauso jungen Mann wie der Feldherr einen jungen Soldaten im Krieg (V. 5f.). Beide müssten in den Nächten Wache halten, der Liebhaber vor der Tür der *puella*, der Soldat vor jener seines Feldherrn (V. 7f.). Hier findet sich also wieder eine Anspielung auf das Motiv des *exclusus amator*. Sowohl Liebhaber als auch Soldat müssten lange Märsche und diverse Hindernisse (z. B. Berge, Flüsse) in Kauf nehmen sowie alle möglichen Strapazen, wie beispielsweise Regen, Schnee und Kälte, erdulden, um an ihr Ziel zu gelangen (V. 8–16). Beide hätten Erfahrung in der Belagerung, cf. 1.9.19f. *Ille graves urbes, hic durae limen amicae / obsidet [...]*. Die Freundinnen werden in diesem Vergleich als *durae* (spröde) bezeichnet und mit schwer zu erobernden Städten (*graves urbes*) gleichgesetzt.

Schon Tibull spricht von der emotionalen Härte seiner *puella*, einer allgemeinen Charaktereigenschaft der elegischen Geliebten, cf. Tib. 1.8.50 *In veteres esto dura, puella, senes*. Seine Geliebte Nemesis sowie Properz' Cynthia hätten das Bild der *dura puella* maßgeblich geprägt: Sie seien grausamer als Delia (die andere Geliebte bei Tibull) und Ovids Corinna dargestellt. James stützt diese These dadurch, dass Tibulls *amator* Nemesis zweimal explizit als hart oder grausam bezeichnet (cf. Tib. 2.4.6 und 2.6.26), Properz' elegischer Erzähler Cynthias *duritia* sogar sechzehnmal beklagt. Anders verhalte es sich bei Ovid: Sein *amator/praeceptor* berichte zwar allgemein von schwierigen, hartherzigen Mädchen, wie hier in *Am.* 1.9.19 (oder *Am.* 2.4.23; *Ars* 2.527), mache aber diese Behauptung an keiner Stelle ausdrücklich über seine gegenwärtige Geliebte [so auch nicht über Corinna, die namentlich erwähnte Geliebte im ersten Buch seiner *Amores*, d. Verf.].<sup>186</sup>

Generell beschreibt das lateinische Adjektiv *durus* eine typisch maskuline Verhaltensweise und birgt zudem eine männliche, erotische Konnotation, *mollis* hingegen eine weibliche.<sup>187</sup> Spricht der ovidische *amator* nun von schwer zu erobernden *durae amicae*, gesteht er den elegischen *puellae* die dominante Rolle (im Sexualakt) zu und fügt sich damit seinem Part als *servus amoris*.

In den nächsten Versen heißt es, dass nicht zuletzt weder das Liebesglück noch der Erfolg im Krieg gesichert sei. Der *amator* will damit verdeutlichen, dass Liebe alles andere als *desidia* (Trägheit) bedeutet (V. 29–32). Um dieses Argument zu unterstreichen, führt er im Anschluss epische Vergleiche an (V. 33–40): Die Heroen Achilles, Hektor, Agamemnon und sogar

<sup>186</sup> Vgl. James (2003a), 124. Indirekt wird Corinna jedoch sehr wohl ab und zu als hart und unnachgiebig dargestellt, beispielsweise indem der Erzähler ihren Wächter, ihre Schwelle oder Tür als *dura* bezeichnet, siehe die Diskussion zu *Am.* 1.6 (S. 53).

<sup>187</sup> Vgl. Kennedy (1993), 31.

Mars, der Kriegsgott selbst, seien der Liebe zu einer schönen Frau verfallen: Achill schmachte trauernd nach Briseis, Hektor werde vor jedem Krieg bereitwillig von seiner liebevollen Frau zum Kampf gerüstet und sogar Agamemnon, der Inbegriff des Feldherrn, habe sich von Cassandra, der hübschen Tochter des Priamus mit ihrem wallenden Mäadenhaar (*cf.* 1.9.38 *Maenadis effusis...comis*), verzaubern lassen. Bei diesem Beispiel handle es sich, laut McKeown, um Liebe auf den ersten Blick, Agamemnon sei der Frau ebenso plötzlich wie irgendein elegischer Liebhaber verfallen. Schon Horaz spricht von der Leidenschaft des trojanischen Heerführers für Cassandra, *cf.* Hor. *Carm.* 2.4.7f. *arsit Atrides... / virgine rapta*. In den Erzählungen über ihre Gefangennahme wird sie üblicherweise mit gelöstem Haar beschrieben. Das offene, wallende Haar sei nicht nur ein Kennzeichen für Trauer,<sup>188</sup> sondern zudem typisch für rasende oder erregte Frauen, *cf.* 1.14.21f.<sup>189</sup>

Selbst Mars habe die geschmiedeten Fesseln der Liebe zu spüren bekommen, so der *amator*.<sup>190</sup> Obwohl sich der Erzähler selbst als von Natur aus träge bezeichnet, sei sogar er aus Liebe zu einem schönen Mädchen in Venus' kriegsähnlichem Spiel aktiv geworden, *cf.* 1.9.43f. *inpulit ignavum formosae cura puellae, / iussit et in castris aera merere suis*. Demnach leiste der elegische Erzähler im Lager der Geliebten seinen Dienst ab – die *militia amoris*, die in motivischer Hinsicht die ganze Elegie durchzieht, wird an dieser Stelle treffend zum Ausdruck gebracht. Elegie 1.9 endet mit dem Appell an die Allgemeinheit, zu lieben, um der Trägheit zu entgehen.

Aus diesen Schilderungen des Erzählers kann man jetzt indirekt auf die Charaktereigenschaften schließen, die die elegische *puella*, wie der *amator* meint, an einem Liebhaber schätzt und als Auswahlkriterien bei der Partnerwahl heranzieht:

Der ideale Mann solle jung, furchtlos und tätig (*strenuus*, *cf.* 1.9.10) sein und sich durch unermüdliches, hartnäckiges Werben um sie auszeichnen. Dabei müsse er unterschiedlichste Hindernisse auf sich nehmen und bereitwillig bei jedem Wetter vor ihrer Tür ausharren. Wie der Soldat den schlafenden Feind überfällt (V. 21ff.), solle sich auch der *amator* Zutritt zu

---

<sup>188</sup> *Cf.* Tib. 1.3.8, wo der *amator* darüber klagt, dass er krank in Phäakien festsitze, einem unbekanntem Land fernab seiner Heimat, ohne eine Schwester, die vor seinem Grab mit aufgelöstem Haar (*effusis...comis*) um ihn weinen würde.

<sup>189</sup> Vgl. McKeown (1989), 275.

<sup>190</sup> Der Kriegsgott soll eine Affäre mit Venus eingegangen sein, in die er sich verliebt hatte. Als der Schmiedegott Hephaistos, ihr düpiertes Ehemann, davon erfuhr, legte er den Liebenden unsichtbare Fallstricke und präsentierte das hinterhältige Paar sodann den Göttern, die ob des Anblickes in homerisches, „unauslöschliches“ Gelächter verfielen, *cf.* Hom. *Od.* 8.266–366, vgl. Harrauer/Hunger (2006), 200 (s. v. Hephaistos).

ihrem Schlafgemach erkämpfen, sobald der Ehemann tief und fest schlafe, *cf.* 1.9.25f. *Nempe maritorum somnis utuntur amantes / et sua sopitis hostibus arma movent.* (Dieser Vers gibt mitunter einen neuerlichen Hinweis darauf, dass es sich bei der *puella* um eine Matrone mit ehebrecherischen Ambitionen handeln könnte.) In der Fügung ‚*arma movent*‘ liegt außerdem beabsichtigte Zweideutigkeit, zumal *arma* häufig in erotischen Kontexten auftritt.<sup>191</sup> Dass der Penis gleichsam als Waffe angesehen wurde, geht beispielsweise aus dem Begriff *arcus* aus der letzten Elegie hervor (*cf.* 1.8.48).<sup>192</sup>

Schließlich müsse ein potentieller *amator* listig sein, um sich an den Rivalen genauso gut vorbeischieben zu können wie der Soldat an den feindlichen Wächtertruppen (*cf.* 1.9.27f.). Der perfekte Liebhaber müsse somit sehr viel auf sich nehmen, um seine Geliebte zu erobern. Das Hauptkriterium, nach dem sich die *puella* bei ihrer Partnerwahl richtet, scheint in den Augen des männlichen Erzählers nicht die entgegengebrachte Liebe (d. h. die Stärke der romantischen Gefühle) des *amator* zu sein, sondern dessen Bereitschaft sowie Art und Ausmaß der Bemühungen, ihr als *miles* und *servus amoris* dienen zu dürfen.<sup>193</sup> Jedenfalls ist und bleibt die generische *puella* von *Am.* 1.9 diejenige, die der *amator* mit seinem ganzen militärischen Gebaren für sich gewinnen will, zumal am Ende ihr die Entscheidung obliegt, ihn entweder als weiteren Liebhaber in die Schar ihrer Sexualpartner einzureihen oder ein für alle Mal abzuweisen. Genau darin liegt die Ironie dieser Elegie: Der *poeta/amator* verstößt gegen die elegische Konvention, weil er den Fokus nicht so sehr auf sein *servitium amoris*, sondern auf die Macht und die Einflusskraft der *puella* legt. Maria Wyke spricht von „female mastery“, einem Konzept, das für die Gattung der römischen Liebeselegie eher untypisch sei. Elegische Metaphern dienten meist der Veranschaulichung der *militia amoris* des *amator*, des männlichen Kriegsdienstes im Auftrag der Liebe, und nicht – wie in diesem Fall – der Betonung der Überlegenheit der elegischen Frau, welche ihre Liebhaber ähnlich wie ein General seine Soldaten rekrutiere, *cf.* *Am.* 1.9.5f.<sup>194</sup>

Wie schon in *Am.* 1.6 in Bezug auf die elegischen Wertbegriffe *foedus aeternum* und *servitium amoris* treibe Ovid nun auch in *Am.* 1.9 mit der *militia amoris* sein Spiel, indem er diese wörtlich nimmt. Während Properz sich noch damit begnüge, dieses Motiv metaphorisch zu verwenden, liefere der ovidische Erzähler einen scheinbar endlos langen Vergleich

---

<sup>191</sup> Vgl. Brandt (1911), 70.

<sup>192</sup> Vgl. McKeown (1989), 269.

<sup>193</sup> Diese naive Vorstellung des Erzählers halte ich gerade im Licht von *Am.* 1.8 für höchst amüsant, da aus der didaktischen Rede der Kupplerin hervorgeht, dass die gattungstypische *puella* ausschließlich materialistische Beweggründe für das Eingehen einer Liaison mit einem Mann habe bzw. haben solle.

<sup>194</sup> Sinngemäß nach Wyke (2002), 43.

zwischen der Tätigkeit des elegisch Liebenden und der des Soldaten, der darauf hinauslaufe, dass beide in seinen Augen in der Tat ein auffallend ähnliches Leben führten.<sup>195</sup> In der Einleitung dieser Arbeit wurde bereits skizziert, dass der elegische *amator* traditionellerweise den Militärdienst verweigert, um sein Leben stattdessen der Liebe zu verschreiben, wodurch er eigentlich erst recht untätig wirkt. McKeown zufolge werde die Trägheit des elegischen Liebhabers gattungsgemäß also eher in Kontrast zum anstrengenden Leben des Soldaten gesetzt, cf. e.g. Tib. 1.1.53–58, wo der Erzähler sein Leben mit jenem seines Förderers Messalla vergleicht, der nicht nur Literat, sondern auch erfolgreicher Heerführer war:

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,  
ut domus hostiles praeferat exuvias:  
Me retinent vinctum formosae vincla puellae,  
et sedeo duras ianitor ante fores.  
Non ego laudari curo: Mea Delia, tecum  
dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer.*

Somit hat Ovid das Motiv der *militia amoris* in *Am.* 1.9 förmlich pervertiert, weil er das Leben des *amator* jenem des tüchtigen Soldaten gleichgesetzt und die beiden nicht in direkten Gegensatz zueinander gestellt hat.<sup>196</sup> Dies erscheint umso ironischer vor dem Hintergrund der eigenen Karriere des Dichters: Ovid, der aus einer Ritterfamilie stammt, entschied sich letztlich gegen eine militärische und politische Laufbahn. Laut eigenen Angaben sei er weder physisch noch psychisch fit genug für den Stress, den zum Beispiel ein Posten im Senat mit sich bringe, cf. *Tr.* 4.10.35–38.<sup>197</sup>

Kurzum ist in dieser Elegie nicht nur ein Verweis auf die Macht und Unabhängigkeit der elegischen Geliebten eingebettet (wenngleich nicht in finanzieller Hinsicht, cf. *Am.* 1.8), sondern es schimmert auch erneut an vielen Stellen der Humor des Dichters durch.

In *Am.* 1.10, dem nächsten Gedicht in der Sammlung, geht es um die Unvereinbarkeit von Liebe und Geschenken nach Meinung des *poeta/amator*.

Die Elegie beginnt mit dem vielleicht bekanntesten Gleichnis innerhalb der *Amores*, das sich vor allem in struktureller Hinsicht stark an die ersten Verse von Prop. 1.3 anlehnt,<sup>198</sup> cf. Ov. *Am.* 1.10.1–7:

---

<sup>195</sup> Vgl. Holzberg (2011), 118.

<sup>196</sup> Vgl. McKeown (1989), 258f.

<sup>197</sup> Vgl. White (2002), 3.

<sup>198</sup> Vgl. Boyd (1997), 104f. Diese widmet sich auf den nachfolgenden Seiten ebendort dem ausführlichen Vergleich zwischen den Eingangsversen von *Am.* 1.10 und Prop. 1.3. So viel sei gesagt: Auch Properz spielt in seiner Elegie mit den Korrelativpronomina *talis – qualis*, die genauso wie bei Ovid angeordnet sind.

*Qualis ab Eurota Phrygiis avecta carinis  
coniugibus belli causa duobus erat,  
qualis erat Leda, quam plumis abditus albis  
callidus in falsa lusit adulter ave,  
qualis Amymome siccis erravit in Argis,  
cum premeret summi verticis urna comas,  
talis eras: [...]*

Die Optik Corinnas wird hier mit der herausragenden Schönheit dreier Frauengestalten verglichen, die – wie so oft bei Ovid – dem mythologischen Bereich entstammen. Im Konkreten handelt es sich dabei um Helena, Leda und Amymone, die allesamt wegen ihres hübschen Äußeren einen Mann in Liebe zu ihnen haben entbrennen lassen. Ihre Schönheit wurde ihnen dabei buchstäblich zum Verhängnis, denn Helena wurde bekanntlich von den Trojanern entführt und bot somit Anlass zum Krieg, Leda wurde von Jupiter in der Gestalt eines Schwanes vergewaltigt, und Amymone, die der Sage nach von ihrem Vater Danaos losgeschickt wurde, um im wasserarmen Argos eine Quelle zu suchen, fiel auf ihrem Weg den Verführungskünsten Poseidons zum Opfer.<sup>199</sup> Genauso attraktiv sei die elegische *puella* (*talis eras*). Deshalb müsse er, der Erzähler, ständig die Befürchtung hegen, selbst den verwandlungsfähigen Jupiter früher oder später einmal zum Gegenspieler zu bekommen, wie Vers 7f. verkünden lässt. Im nächsten Distichon widerruft der *amator* diese Behauptung sogleich: Er sei nun von der Furcht befreit, denn die Schönheit der Geliebten (*facies...ista*) ziehe ihn nicht mehr an. Den Grund liefert er anschließend in *Am.* 1.10.11 *Cur sim mutatus quaeris? Quia munera poscis*. Weil die *puella* Geschenke von ihm fordere, könne er sie nicht mehr lieben. Als sie noch nicht derartig habgierig war, liebte er nach eigenen Angaben sowohl ihre innere als auch äußere Schönheit (*animus cum copore amavi*). Nun habe aber ihre Gesinnung einen Schatten auf ihre Erscheinung (*figura*) geworfen. Er geht noch weiter, indem er der *puella* unterstellt, schlimmer noch als eine liederliche Dirne zu sein, cf. 1.10.21–24: Die *meretrix* stehe für einen bestimmten Preis für jeden zum Kauf und erwerbe armselige Reichtümer (*miseras...opes*), indem sie ihren Körper auf Befehl preisgebe. Dabei verfluche sie aber die Herrschaft des habgierigen Kupplers und leiste den Liebesdienst wenigstens gezwungenermaßen, welchen die *puella* hingegen ihren Liebhabern freiwillig erweise. Hieraus wird ersichtlich, dass der ovidische Erzähler sein Mädchen zwar von einer einfachen Prostituierten abgrenzt, sie jedoch in moralischer Hinsicht noch verwerflicher als die *meretrix* findet. Es ist in den Augen des *amator* zudem ein typisch weiblicher Charakterzug, dem Mann Beutestücke abzunehmen sowie den eigenen Körper und damit das, was doch beide

<sup>199</sup> Für Amymones Schicksal vgl. DNP 1 (1996), 635 (Graf).

erfreut und beide sich gewünscht haben, zu verkaufen, *cf.* 1.10.31f. *et vendit, quod utrumque iuvat, quod uterque petebat, / et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.* Der Erzähler spricht hier vom gegenseitigen Lustgewinn, den beide – *amator* und *puella* – idealerweise aus dem Liebesspiel ziehen sollen.<sup>200</sup> Dies wird im nächsten Distichon verdeutlicht: *Quae Venus ex aequo ventura est grata duobus, / altera cur illam vendit et alter emit?* (*cf.* 1.10.33f.). Der Liebhaber kann nicht verstehen, warum er für den Sex, den doch sie beide wollten, zahlen solle, während sie daraus auch noch Profit zu schlagen beabsichtige. Er hält es für schändlich (*turpe*), das Bett als Einnahmequelle zu nutzen. Ausgehend von seiner anfänglichen Entrüstung über das ausgeprägte Begehren der Geliebten nach Geschenken, hat sich dieses Gedicht somit nach und nach zu einer Diatribe gegen käufliche Damen ausgeweitet.<sup>201</sup> In den Versen 49–52 werden vom Erzähler zwei Beispiele geliefert, die unterstreichen sollen, dass schmutzige Beute letztlich nichts Gutes einbringt:

Einerseits ist von Tarpeia die Rede, der fluchbeladenen *virgo*, die für goldene Armspangen das Kapitol an die Sabiner verriet. Diese händigten der berechnenden Frau zwar die Prunkstücke wie versprochen aus, töteten sie hinterher jedoch, indem sie sie mit ihren Schilden erdrückten. Einer anderen Version zufolge war Tarpeias Motiv für den Verrat an ihrer Heimat nicht Habgier, sondern ihre Liebe zu Tatius, dem sabinischen Anführer (*cf.* Prop. 4.4).<sup>202</sup>

Als zweites Exempel dient dem *amator* Alcmeon, der seine Mutter Eriphyle tötete, um Rache für seinen Vater Amphiaraus zu nehmen. Dieser war von Eriphyle zum Kampf gegen Theben überredet worden, nachdem sie selbst bestochen worden war, indem ihr (von Polyneikes) das ebenso verhängnisvolle wie wunderschöne Halsband der Harmonia in Aussicht gestellt wurde.<sup>203</sup> Eriphyle, Alcmeons heimtückische Mutter, hat sich also auch aus Profitgier dazu

---

<sup>200</sup> Leidenschaft und Erotik wurden von den Partnern in einer traditionellen römischen Ehe sehr eingeschränkt ausgelebt, vgl. Kap. 1.3. Dass sich Ovid danach jedoch gesehnt hat, könnte aus *Ars* 2.682–692 geschlossen werden, wo er behauptet, die Frau solle ebenso wie der Mann Vergnügen aus dem Koitus ziehen. Er selbst verabscheue ein Beilager, das nicht beide hinschmelzen lasse. Auch solle die Gattin nicht nur aus Pflichtgefühl ehelichen Beischlaf ableisten, sondern ehrlich Lust darauf verspüren, vgl. dazu Griffin (1985), 121f.

<sup>201</sup> Vgl. Holzberg (2011), 119.

<sup>202</sup> Vgl. hierfür McKeown (1989), 301. Prop. 4.4.11–42 widmet sich ausführlich den romantischen Gefühlen von Tarpeia, die als Vestalische Jungfrau dargestellt wird, eine Verfeinerung der Geschichte, die McKeown zufolge ihre Infamie noch erhöhe. Als *virgo Vestae* vernachlässigt Tarpeia ihre Pflichten: Sie ist zerstreut und lässt beispielsweise den tönernen Krug, den sie eben noch mit Weihwasser für die Göttin befüllt hat und wie gewöhnlich auf dem Kopf balanciert, zu Boden fallen, als sie ihren geliebten Tatius erblickt. Zudem ist ihr jeder Vorwand recht, um den Anführer der Sabiner erneut zu Gesicht zu bekommen, und sie wünscht sich inständig, in seiner Nähe sein zu können – dafür würde sie sogar eine Gefangenschaft in Kauf nehmen.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., 302. Laut McKeown erwähnte schon Homer diese Geschichte, *cf.* *Od.* 11.326f. und 15.246ff., ebenso Cic. *Inu.* 1.94 *Mulierum genus auarum est; nam Eriphyla auro viri vitam vendidit*, oder Prop. 2.16.29 *Aspice quid donis Eriphyla invenit amaris.*

verleiten lassen, Verrat zu begehen – jedoch nicht, wie Tarpeia, an ihrer Heimat, sondern an dem eigenen Gatten.

Im letzten Teil von *Am.* 1.10 scheint sich die Rede des elegischen Ich versöhnlicher zu gestalten: Der *amator* erklärt, ein armer Liebhaber werde sein Mädchen durch Alternativen entlohnen, nämlich durch Pflichtbewusstsein (*officium*), Hingabe (*studium*) und Treue (*fides*), er selbst zum Beispiel, indem er sie in seinen Gedichten zu verherrlichen gedenke, wenn sie es denn verdiene, cf. 1.10.59f. *Est quoque carminibus meritas celebrare puellas / dos mea: Quam volui, nota fit arte mea.* An dieser Stelle hebt der ovidische Sprecher nicht nur sein eigenes *ingenium* hervor, sondern er reduziert die Geliebte in gewisser Weise wieder auf den Gegenstand seiner Dichtung (*materia*). Er spielt aber durchaus mit dem Gedanken, der Geliebten trotz allem Geschenke zuteilwerden zu lassen, jedoch spontan und nicht auf ihr Verlangen: Nur wenn er sich aus freien Stücken bereit dazu zeigt, der Erkorenen materielle Dinge entgegenzubringen, sei ein solches Verhalten akzeptabel – dass die Geliebte einen Preis für ihre Dienste einfordert, ist in seinen Augen schlichtweg verabscheuungswürdig, cf. 1.10.63...*sed pretium posci dedignor et odi.*

Betrachtet man Elegie 1.10 im Ganzen, so ist der Beginn eindeutig eine Hommage an das Mädchen, die freilich ein wenig übertrieben wirkt: Der *amator* preist die Schönheit der *puella* wohl nur deshalb mit derartig überschwänglichen Worten, weil er den darauffolgenden Tadel als umso stärkeren Kontrast hierzu darstellen will. Die Geliebte soll denken, der Liebhaber sei angesichts ihres so schönen Äußeren umso enttäuschter von ihrem verwerflichen „Inneren“. Meike Keul, die sich eingehend mit Interpretationen zu Ovids *Amores* beschäftigt hat, möchte in *Am.* 1.10 eine erste Auseinandersetzung des Erzählers mit Körper und Charakter der Geliebten sehen: Das bis dato unverwüstlich wirkende Bild ihrer schönen Gestalt wird nun durch ihre Habgier, eine Charakterschwäche, konterkariert. Dieses Motiv greift der elegische Erzähler in Elegie 3.11 nochmals auf, in der er eine eindeutige Trennung von Körper und Charakter der Geliebten vornimmt: Anstelle der Habgier ist hier aber die Untreue der *puella*, ein weit stärkeres Defizit auf persönlicher Ebene, für die innere Zerrissenheit des *amator* verantwortlich.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. Keul (1989), 104–106.

Dieser hasse den Charakter der Geliebten, liebe gleichzeitig aber ihren Körper, cf. *Am.* 3.11.37–43:

*Nequitiam fugio, fugientem forma reducit;  
aversor morum crimina, corpus amo.  
Sic ego nec sine te nec tecum vivere possum  
et videor voti nescius esse mei.  
Aut formosa fores minus aut minus improba vellem:  
Non facit ad mores tam bona forma malos.  
Facta merent odium, facies exorat amorem.*

Diese Parallelstelle hebt eindeutig die Wichtigkeit der Optik für den *amator* hervor: Auch wenn es nicht reicht, gut auszusehen, zumal die Kurtisane als *docta puella* der römischen Liebeselegie auch andere Qualitäten aufweisen muss, z. B. Bildung, die sich im Lesen und Verstehen von Dichtung äußert, sowie musische und tänzerische Talente,<sup>205</sup> spielt die optische Komponente doch eine große Rolle, insbesondere im ersten *Amores*-Buch, in welchem das Publikum mit der Gestalt der Corinna erstmals vertraut gemacht wird.

Während man von ihrer schönen Gestalt, der weiß anmutenden Blässe, dem schönen Dekolleté oder der Haarpracht nun bereits mehrfach gehört hat, grundsätzlich von einem makellosen Körper, folgt in *Am.* 1.10 (sieht man von der früher angedeuteten Treulosigkeit einmal ab) ihr erster charakterlicher Makel. Hat sie in den ersten *Amores*-Gedichten noch wie eine Muse des Dichters oder gar wie eine Ikone gewirkt, stürzt die Fassade, die schon durch ihre zerstörte Frisur und die blauen Flecken nach dem geschilderten Angriff in *Am.* 1.7 zu bröckeln begonnen hat, nun merklich ein. Explizit sind Abweichungen von der Perfektion auszumachen – diesmal nicht in Hinblick auf ihr Äußeres, sondern hinsichtlich ihres Wesens, das sich allerdings nachteilig auf ihre vom Erzähler wahrgenommene, *i. e.* subjektiv-erotische Schönheit auswirkt. Doch gerade die Unzulänglichkeiten in Bezug auf ihre Person lassen Corinna in meinen Augen endlich menschlich erscheinen. Sie zeigt sich in ihren vermeintlichen Handlungen genauso lebendig und berechnend wie eine Tarpeia oder Eriphyle, indem sie sich ihre Liebe in Form von Präsenten bezahlen lässt.

---

<sup>205</sup> Cf. e.g. Prop. 3.23.17f. über ein geschätztes, nicht einfältiges Mädchen als gewünschte Rezipientin: *et quaecumque volens reperit non stulta puella / garrula*; *Am.* 2.11.31f. über weitere Anforderungen an die elegische Geliebte: *Tutius est fovisse torum, legisse libellos, / Threiciam digitis increpuisse lyram*; vgl. James (2003a), 253n.99. Auch Sallusts Beschreibung der unkonventionellen Sempronia liefert die ganze Bandbreite an Qualitäten, die auch von einer elegischen Geliebten erwartet wurden:

*litteris Graecis et Latinis docta, psallere, saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt...verum ingenium eius haud absurdum: posse versus facere, iocum movere, sermone uti vel modesto vel molli vel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat* (Sall. *Cat.* 25.2–5); vgl. Leary (1993), 91; Wyke (2002), 35.

In *Am.* 1.11 bittet der *amator* schließlich Nape, eine von Corinnas Dienerinnen, der *puella* Wachstäfelchen (*tabellae/cera*) zu überbringen, auf die er einen Text mit dem Vorschlag eingeritzt hat, sie mögen einander treffen. Dass er eine hohe Meinung von der treuen Sklavin hat, wird bereits aus den ersten Zeilen dieser Elegie ersichtlich: Der Erzähler lobt ihre geschickte Hand, mit der sie seiner *puella* kunstvoll die Haare bändigt, *cf.* 1.11.1f. *Colligere incertos et in ordine ponere crines / docta neque ancillas inter habenda Nape*. Offenbar übt Nape die relativ angesehene Tätigkeit der Zofe und Friseurin aus und ist daher und aufgrund ihrer offerierten Hilfsbereitschaft gegenüber dem *amator* in dessen Augen nicht unter die einfachen Mägde zu rechnen.<sup>206</sup> Den Grund für ihre entgegenkommende Art sieht der elegische Sprecher weniger im abhängigen Dienstverhältnis, das die Sklavenschaft unweigerlich mit sich bringt, als vielmehr in seinem Glauben daran, dass die Dienerin sein Leiden nachvollziehen könne, da sie womöglich selbst schon einmal von Amors Pfeil getroffen worden sei, *cf.* 11f. *Credibile est et te sensisse Cupidinis arcus: / In me militiae signa tuere tuae*. Im darauffolgenden Distichon fordert er Nape regelrecht dazu auf, die *puella* in seinem Namen „um den Finger zu wickeln“: Falls sich die Geliebte nach ihm erkundige, möge die Dienerin sagen, dass er von der Hoffnung auf die Nacht lebe (*spe noctis vivere dices*), das Übrige täten besagte Wachstäfelchen, die er mit *blanda manu*, mit zärtlicher Hand, beschrieben habe. Nape solle den geeigneten Augenblick abwarten, um der *puella* die geschriebene Botschaft zu überbringen, und dafür Sorge tragen, dass das Mädchen diese unverzüglich lese. Dabei sei es dem *amator* ein besonderes Anliegen, dass Nape die erste Reaktion der *puella* beobachte, insbesondere die ihrer Augen und ihrer Stirn beim Lesen seines Textes. Der Liebhaber ist also in freudiger Erwartung, als er Nape losschickt, kann aber seine Ungeduld (die sich auf die Ungewissheit in Bezug auf die Gefühle und das künftige Verhalten Corinnas ihm gegenüber gründet) nicht verbergen. Die *puella* solle sofort ausführlich auf sein Geschriebenes antworten, er hasse es nämlich zu warten, *cf.* 1.11.19f. *Nec mora, perlectis rescribat multa iubeto: / Odi, cum late splendida cera vacat*. Diese Aussage relativiert der *amator* jedoch wenige Zeilen später, als er zugibt, dass es ihm eigentlich nur darum geht, dass die elegische Geliebte ihn ebenfalls sehen will und sie ihn folglich zu sich bestellen möge: *Hoc habeat scriptum tota tabella <sc. puellae> ,veni‘* (*Am.* 1.11.24).

---

<sup>206</sup> Hierbei handelt es sich um eine *captatio benevolentiae*, die ebenso als Schmeichelei zu werten ist wie die Aussage über den Wächter in *Am.* 1.6.1, der nach Meinung des *amator* unverdientermaßen (*indignum!*) mit einer drückenden Kette gefesselt ist. Dass es sich bei Friseuren um höherwertige Sklaven handelte, könnte zudem aus *Plut. Ant.* 60.1 geschlossen werden, wo von Iras, Kleopatras Friseurin, als Dienerin mit besonderem Status berichtet wird, vgl. McKeown (1989), 311. Für das oftmals enge Vertrauensverhältnis zwischen der röm. Hausherrin und ihren Zofen/Friseuren vgl. Günther (2006), 356f.

Bekomme er dieses eine Wort von ihr zurück, werde er die Täfelchen, die sich in diesem Fall als seine „getreuen Dienerinnen“ (FIDAS SIBI...MINISTRAS) erwiesen hätten, zum Dank Venus weihen (cf. 1.11.25–28). Schon hier ist erstmals eine Personifizierung der Wachstafeln angedeutet, die dann durch die Anredeformen des Erzählers in der nächsten Elegie in aller Deutlichkeit zur Geltung kommt.<sup>207</sup>

In Elegie Nummer 12, die gemeinsam mit Elegie 11 ein Gedichtpaar bildet, da sie indirekt die Antwort der *puella* widergibt, sieht sich das elegische Ich jedoch rasch auf den Boden der Realität zurückgeholt.<sup>208</sup> Allem Anschein nach ist die Reaktion der Geliebten nicht wie gewünscht ausgefallen: Der Erzähler pocht gleich zu Beginn auf die Solidarität der Leserschaft, die er dazu auffordert, sein Los zu beweinen, weil die Schreibtäfelchen mit betrüblicher Nachricht (*tristes tabellae*) zu ihm zurückkamen. Das Antwortschreiben der *puella*, das er als *infelix littera* (Unglücksbrief) bezeichnet, enthält eine klare Absage – sie könne heute nicht kommen, cf. 1.12.2 *infelix hodie littera posse negat*. In seiner Enttäuschung und wohl auch aus verletztem Stolz sucht der *amator* sogleich einen Grund für diese Zurückweisung. Einen geeigneten Sündenbock findet er zuerst in Nape, deren Ungeschicklichkeit er vorschützt, um sich den (für ihn gleichermaßen unerwarteten wie frustrierenden) Ausgang der Situation erklären zu können. Nachträglich betrachtet sei es, so die Behauptung des Erzählers in 1.12.3f., bereits ein böses Vorzeichen gewesen, dass die Dienerin auf ihrem Botengang gestolpert und beinahe über die Schwelle gestürzt wäre. Er fährt Nape daher unfreundlich an, sie möge doch das nächste Mal besser auf ihre Füße achten und vorsichtiger über die Schwelle gehen. Doch damit hat er seinem Ärger noch nicht genug Luft gemacht. In den nächsten Zeilen richtet sich seine Wut gegen die hölzernen Wachstafeln, die er *difficiles* (spröde, der Liebe hinderlich) nennt und als für Leichenfeuer geeigneten Zündstoff (*funebria ligna*) erachtet. Konkret beschuldigt er dann das Wachs selbst, verantwortlich für den Misserfolg in der Liebe zu sein. Die Täfelchen sind zusammenklappbare Doppeltafeln und somit „doppelbödig“; das lateinische Wort hierfür (*duplex*, cf. V. 27) kann jedoch auch so viel wie „doppelzünftig, hinterlistig“ o. Ä. bedeuten. Dieser Begriff steht in diametralem Gegensatz zu *simplex* („einfach, aufrichtig“).<sup>209</sup> Durch dieses Wortspiel „entlarvt“ der *amator*, dass es in der Natur dieser Wachstafeln liege, böswillig zu sein. Dies lässt er schon im Vorfeld (V. 15–20) anklingen, indem er behauptet,

---

<sup>207</sup> Vgl. McKeown (1989), 322.

<sup>208</sup> Auch *Am.* 1.4 und *Am.* 2.5 bilden ein derartiges Gedichtpaar (siehe S. 24f. dieser Arbeit), vgl. ebd., 309.

<sup>209</sup> Vgl. ebd., 334f.

der Hersteller der Tafeln sei ein Verbrecher gewesen und die Äste des Baumes, aus dem die Tafeln geschnitzt wurden, hätten einst dem Henker dazu gedient, seinem Handwerk nachzugehen, oder hätten Uhus schimpflich Schatten gespendet und sowohl dem Geier als auch der „Vampir-Eule“, weiteren Vogelarten von zweifelhaftem Ruf, Platz für ihre Nester und Eier geboten.<sup>210</sup> Die Täfelchen, die sich wider seiner Erwartung und Hoffnung nicht als *victrices* (V. 25) erwiesen, beschimpft er nun als *inutile lignum*, das er wegzuwerfen gedenke. Der Erzähler ärgert sich darüber, dass er sich ein Herz gefasst und der *domina* auf schriftlichem Weg seine Zuneigung bekundet hat, cf. 1.12.21f. *His ego commisi nostros insanus amores / molliaque ad dominam verba ferenda dedi?* Er zählt daraufhin andere Verwendungszwecke auf, für die sich die Wachstäfelchen seiner Meinung nach besser geeignet hätten, nämlich für Bürgschaften oder den Inhalt von Rechnungsbüchern und Verzeichnissen. Er behauptet, stattdessen die (bereits im Namen implizierte, o. erläuterte) Doppelbödigkeit der Tafeln zu spüren bekommen zu haben, cf. *Am.* 1.12.27f. *Ergo ego vos rebus duplices pro nomine sensi: / Auspicii numerus non erat ipse boni.* Abgesehen von der beschriebenen Tollpatschigkeit der Sklavin bei der Überbringung der Wachstäfelchen, sei schon allein diese Zahl, die Zwei, ein böses Omen gewesen. Es wirkt so, als bedauere der *amator* es, nicht vorab auf diese Auspizien geachtet zu haben, denn im letzten Distichon stellt er sich die rhetorische Frage, was er, zornig wie er war, den Tafeln wünschen solle. Ähnlich wie in *Am.* 1.7 und 1.8 kommt der *furor* des elegischen Liebhabers hier wieder an die Oberfläche. Wegen seines verletzten „Egos“ ist er nun *iratus* und hofft zum Schluss, dass zermürbendes Alter (*senectus*) die Tafeln bald zerfressen und deren Wachs nach und nach verschimmeln werde. Wie schon in Elegie 1.8, in der sich sein Zorn gegen die *lena* richtet, woraufhin sich der *amator* am Ende des Gedichtes nicht mehr zurückhalten kann und der Alten nur Schlechtes wünscht, wendet er sich hier mit seinen aufgestauten Emotionen gegen die wächsernen *tabellae*, die er ganz analog verflucht.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die personifizierten Täfelchen als Metapher für den eigentlichen Auslöser seines Zornes fungieren: die elegische *puella*. Diese ist nicht nur erotisches Stimulans, sondern provoziert durch ihre Raffinesse im elegischen

---

<sup>210</sup> Es gibt einige Belege dafür, dass das Auftreten von Uhu (*bubo*), Eule (*strix*) und dem vielfach verhassten Geier (*vultur*), insbesondere in Kombination, als übles Vorzeichen gewertet wurde, cf. e.g. *Sil.* 13.597ff. *Hic dirae volucres pastusque cadavere vultur / et multus bubo ac sparsis strix sanguine pennis / Harpyiaequae fovent nidos.* V. a. der Uhu wurde aufgrund seines nächtlichen Treibens und des schauerlichen Rufes als Unglücksbote angesehen. *Strix* bezeichnet nach *Plin. Nat.* 11.232 eine semi-mythologische, nicht eindeutig identifizierbare Eulenart, vgl. McKeown, 331f. Wahrscheinlich handelt es sich aber um die Zwergohreule, die schon bei Homer (*Od.* 5.66) als Brutvogel der Kalypso-Insel Erwähnung findet und nach dem Aberglauben der damaligen Menschen als Totenvogel (*Prop.* 3.6.29) oder Blutsaugerin und damit gewissermaßen als „Vampir-Eule“ (*Ov. Fast.* 6.131) galt, vgl. DNP 4 (1998), 245f. (Hünemörder).

Liebesspiel das aggressive Verhalten des Liebhabers. Selbst wenn die inzwischen offenkundige Promiskuität der *puella* in manchen Momenten einen gewissen Reiz für ihn darstellen mag,<sup>211</sup> ist schon allein in Anbetracht dieser Elegie nicht von der Hand zu weisen, dass den Erzähler dieses ewige Hin und Her, die treulose und berechnende Art der Geliebten, gleichzeitig förmlich um den Verstand bringt.

Während der *amator* seiner *puella* in *Am.* 1.3 noch versprochen hat, sie durch seine Dichtung berühmt zu machen, in der Hoffnung, die Kurtisane auf diese Weise ködern zu können, zeigt sich dieser überredende Charakter verstärkt in diesem Diptychon, *Am.* 1.11 und 1.12. Die beiden Gedichte legen nahe, dass die elegische Beziehung von Überredung und folglich von Einwilligung und Zurückweisung gekennzeichnet ist: Der ovidische Erzähler achtet vorwiegend auf seine eigenen Bedürfnisse und setzt alles daran, mittels elegischer Sprache Zutritt zum Schlafgemach der *puella* zu erlangen. Die *domina* andererseits hat die Wahl, ihre Zustimmung zu geben oder abzulehnen, in diesem Fall erteilt sie dem Liebhaber ein „Nein“.<sup>212</sup> Nachdem sie dem *amator* in *Am.* 1.5 anscheinend eben erst einen beglückenden Mittagsbesuch abgestattet hat, verweigert sie nun eine weitere erotische Zusammenkunft; auf die Liebeserfüllung folgt eine klare Absage ihrerseits.

Schon *Am.* 1.11 könnte von Prop. 3.6 inspiriert worden sein, einem Gedicht, in dem sich der Properz'sche Erzähler an den Sklaven Lygdamus wendet, um in Erfahrung zu bringen, ob Cynthia seine Gefühle denn aufrichtig erwidere. Sei dies der Fall, solle Lygdamus der *puella* eine Nachricht von ihm überbringen, in der der *amator* der Angeboteten seine ehrliche Liebe bekunde (cf. Prop. 3.6.35–40). Dass Ovid diese Elegie kannte, ist umso wahrscheinlicher, wenn man berücksichtigt, dass er sich bei *Am.* 1.12, der zweiten Hälfte des Gedichtpaares, ziemlich offensichtlich von Prop. 3.23 hat beeinflussen lassen.<sup>213</sup> Properz widmet sich hierin ebenfalls ausgiebig dem Motiv der hölzernen, kunstreichen Täfelchen (*doctae tabellae*), deren Verlust er an dieser Stelle betrauert. Er spricht davon, dass er sie oft in Verwendung gehabt habe und wie sie ihm dabei behilflich gewesen seien, die Mädchen zu besänftigen (V. 2–6). Nun, da er sie verloren habe, kämen die Wachstafeln zu seinem Bedauern (*Me miserum!*, V. 19) wohl irgendeinem Geizhals für die Aufzeichnung seiner Rechnungen zugute.

In *Am.* 1.11 und 1.12 ist also die Gefühlsentwicklung des *amator* gut erkennbar: Nape, Corinnas Dienerin, hat die undankbare Aufgabe, dem Erzähler die Abfuhr der *puella* zu

---

<sup>211</sup> Cf. e.g. *Am.* 2.19.1–6.

<sup>212</sup> Vgl. James (2003a), 16.

<sup>213</sup> Vgl. McKeown (1989), 308. Sowohl die Ratschläge an den Überbringer einer Botschaft (cf. *Ov. Am.* 1.11) als auch die Verfluchungen aus *Am.* 1.12 ließen zudem an Hor. *Epist.* 1.13 erinnern, vgl. ebd., 308f.

übermitteln, und wird so als Erste zur Zielscheibe seiner Aggressionen, die sich im weiteren Verlauf letztlich auf die unbelebte Doppeltafel übertragen, die der männliche Erzähler mit negativen, menschlichen Eigenschaften behaftet. Dadurch entsteht der Eindruck, als fungiere dieser Gegenstand als Metapher für die *puella*, und die Schimpftirade gegen die Wachtafel spiegle im Grunde nur das wider, was der *amator* in diesem Augenblick von Corinna, seiner umtriebigen Geliebten, hält.

*Am.* 1.13 äußert sich als Strafpredigt des elegischen Liebhabers an Aurora (Eos), die Göttin der Morgenröte: Der *amator* fordert sie auf, es diesmal nicht Tag werden zu lassen, da er länger im Bett mit der Geliebten verweilen wolle. Gerade in den frühen Morgenstunden genieße er es, in den zärtlichen Armen der *domina* zu ruhen, *cf.* 1.13.5f. *Nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis; / si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.* Dieses Motiv findet sich bereits in *Hom. Od.* 23.241ff., wo sich Odysseus und Penelope bei ihrer Wiedervereinigung eine Verlängerung der Nacht wünschen.<sup>214</sup> Der ovidische Erzähler stellt der blonden Göttin im weiteren Verlauf die Frage, warum sie es so eilig habe, auf ihren von Reif bedeckten Wagen zu springen, um den Tag heraufzuführen. Immerhin sei sie sowohl den Männern als auch den Mädchen *ingrata* (unwillkommen, *cf.* V. 9). Katalogartig listet er Personen bzw. Berufsgruppen auf, denen der Tag nicht unbedingt gelegen kommt: Weder der Seemann, der sich beim Schwinden der Nacht vor das Problem gestellt sieht, keine Leitsterne mehr zur Orientierung zu haben, noch der erschöpfte Wanderer, der den Schlaf dringend benötigt, oder der Soldat, der frühmorgens in eine neue Schlacht ziehen muss, zeigten sich in Anbetracht des nahenden Tagesanbruches außerordentlich begeistert. Der Erzähler führt noch etliche weitere Exempel an, u. a. müssten sich wegen Aurora sowohl der Rechtsgelehrte als auch der wortgewandte Anwalt Tag für Tag zu neuen Streitigkeiten erheben. Dass von einer Frau zu Ovids Zeiten erwartet wurde, tagsüber vermehrt der „typisch weiblichen“ Tätigkeit des Spinnens nachzugehen, wird aus 1.13.23f. ersichtlich: *tu, cum feminei possint cessare labores, / lanificam revocas ad sua pensa manum.* Laut McKeown, der zur Untermauerung seiner These einen Ausschnitt der Geschichte der tugendhaften Lucretia (*Liv.* 1.57.9) heranzieht, symbolisiert die Wollarbeit die Keuschheit der Frau. Die Fügung ‚*cum...possint cessare*‘ lege nahe, dass die spinnenden Damen bereits einen Großteil der Nacht mit ihrer Tätigkeit zugebracht hätten und dadurch die Nachtstunden nicht für sexuelle Abenteuer nutzen könnten, wodurch sie *nolens volens* keusch blieben. Der Pentameter entpuppe sich

---

<sup>214</sup> Vgl. McKeown (1989), 337.

zudem als Perversion von Tib. 2.1.9f. *Omnia sint operata deo: Non audeat ulla / lanificam pensis imposuisse manum*. Während Tibull die fleißigen Spinnerinnen gerade dazu aufruft, ihre Arbeit beiseite zu legen, um am Festtag der Gottheit Ehre zu erweisen, kritisiert Ovid die Göttin Aurora in *Am.* 1.13 dafür, dass sie die Frauen durch den zeitigen Tagesanbruch ihrer verdienten Pause beraubt.<sup>215</sup>

Dies alles könne der *amator* noch hinnehmen, jedoch nicht den Umstand, dass die *puellae* in der Früh aufstehen und sich aus der Umarmung des Geliebten schälen müssten. Das könne nur demjenigen gleichgültig sein, der kein Mädchen habe, wie Vers 26 verkünden lässt. Der Erzähler zeigt sich beharrlich und richtet sich weiterhin mit folgendem Wunsch an Aurora: *Optavi quotiens ne nox tibi cedere vellet*, cf. 1.13.27. Er bezeichnet die Göttin der Morgenröte als *invida* (missgünstig), eine Eigenschaft, die er in den Folgeversen noch näher ausführt. Aurora war die Ehefrau von Tithonus, für den sie einst Unsterblichkeit erbeten hatte, ohne jedoch die ewige Jugend bei ihrem Anliegen zu berücksichtigen.<sup>216</sup> Vor ihrem betagten Ehemann fliehe sie fortan Tag für Tag in aller Frühe, um möglichst kurz mit ihm zusammen zu sein, cf. V. 35 *Illum dum refugis, longo quia grandior aevo*. Vor allem der Komparativ *grandior* verstärke, laut McKeown, das Bild von Tithonus als impotenten Mann, den Aurora im heiligen Schlafgemach (θάλαμος) einsperrte, als die ersten Zeichen von Altersschwäche eintraten. Kontrastiert werde diese Stelle von Prop. 2.18B.7–18, wo stattdessen von Auroras liebevoller Fürsorge für ihren greisen Mann die Rede ist, welche vom Dichter als Zeugnis ehelicher Devotion dargestellt ist.<sup>217</sup> Vor allem in den Versen 7–9 *ibidem* kommt die löbliche Haltung Auroras gegenüber Tithonus explizit zur Geltung: *At non Tithoni spernens Aurora senectam / desertum Eoa passa iacere domo est: / Illum saepe suis decedens fovit in ulnis*.

Führt man sich an dieser Stelle die historische Realität Roms vor Augen, so war der Altersunterschied mancher verheirateten Paare in der Tat beträchtlich. Beispielsweise war Plinius um 30 Jahre älter als Calpurnia, seine dritte Ehefrau. Überhaupt wurden römische Mädchen relativ früh verheiratet, das gesetzliche Mindestalter lag aber ungefähr bei 12 Jahren. Die Ehegesetze des Augustus sahen schließlich vor, dass Männer zwischen 25 und 60 und Frauen zwischen 20 und 50 Jahren in einer ehelichen Verbindung lebten. Ehelosigkeit während dieser Zeitspanne konnte sich andernfalls für die Betroffenen politisch ebenso wie

---

<sup>215</sup> Sinngemäß nach McKeown (1989), 351f.

<sup>216</sup> Für die für unseren Kontext relevanten Stellen in der Geschichte um Aurora und Tithonus cf. *Hymn. Hom. Ven.* 218–238.

<sup>217</sup> Vgl. McKeown (1989), 356.

sozial äußerst nachteilig auswirken. Somit heiratete die römische Frau spätestens mit 20 Jahren, der Mann im Schnitt fünf Jahre später.<sup>218</sup>

Der ovidische *amator*, der anders als Properz bei der ursprünglichen Version des homerischen Hymnus bleibt und sich in seiner Erzählung der ablehnenden Haltung Auroras gegenüber ihrem altersschwachen Mann bedient, kann nicht verstehen, warum er nun für die Eifersucht der Göttin auf alle jungen, glücklichen Pärchen bezahlen solle, *cf.* 1.13.39 *Cur ego plectar amans, si vir tibi marcet ab annis?*<sup>219</sup> Schließlich habe nicht er Aurora mit einem alten Mann verheiratet, wie der nachfolgende Pentameter verlauten lässt. Schon zuvor heißt es, dass die Göttin die Nacht wohl länger währen ließe, wenn sie anstelle eines Greises irgendeinen Cephalus zum Bettgefährten hätte. Dieser schöne Jüngling wurde bekanntlich von Aurora aus Liebe entführt, *cf.* *Ov. Met.* 7.700–713, ebenso wie Orion (*Hom. Od.* 5.121ff., *Apollod.* 1.4.3f.) und Cleitus (*Hom. Od.* 15.250f.).<sup>220</sup> In einem letzten Versuch, die Göttin doch noch umzustimmen, führt der *amator* Luna als Beispiel an, die genauso schön wie ihre Schwester Aurora sei, ihrem jungen Liebhaber aber großzügigerweise zahlreiche Nachtruhen schenke. In ähnlichem Sinn lasse sogar der Göttervater selbst (zwecks seiner vielen Affären) häufig zwei Nächte ineinander übergehen, um der Göttin der Morgenröte zu entgehen. Konkret handelt es sich um eine Anspielung auf Alkmene, derentwegen Jupiter die Nacht verlängert habe – aus dieser Liaison ging Herkules hervor. Der *amator* vergleicht sich erneut indirekt mit dem allmächtigen Jupiter [*cf.* *Am.* 1.3.21–24, d. Verf.], dem er hier unterstellt, seine Geliebte nach vollendeter Liebesnacht genauso schwer verlassen zu können wie er selbst seine *puella*.<sup>221</sup> Wegen dieser langen Rüge von Seiten des elegischen Erzählers „errötet“ Eos, d. h. der Himmel, zwar, aber der Tag beginnt nicht später als sonst.

*Am.* 1.13 wird somit vom inständigen Wunsch des *amator*, mehr nächtliche Stunden mit der Geliebten verbringen zu können, dominiert.

Ein komplementäres Thema liefert Properz, dessen elegischer Erzähler davon berichtet, dass er den Anbruch der Nacht kaum erwarten könne, *cf.* *Prop.* 3.20.11–14:<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Vgl. Kunst (2006), 36f.

<sup>219</sup> Ovid verwendete das Verb *plectar*, das üblicherweise im Kontext unverdienter Bestrafung benutzt wird, beispielsweise auch in *Trist.* 3.5.49, um seinem eigenen Leiden im Exil Ausdruck zu verleihen: *Inscia quod crimen viderunt lumina, plector*; vgl. McKeown (1989), 360.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., 359.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., 361f. Auch Properz spreche von diesem Ereignis, *cf.* *Prop.* 2.22A.25f. *Iuppiter Alcmenae geminas requieverat Arctos, / et caelum noctu bis sine rege fuit.*

<sup>222</sup> Vgl. ebd., 338.

*Tu quoque, qui aestivos spatiosius exigis ignis,  
Phoebe, moraturae contrahe lucis iter.  
Nox mihi prima venit! Primae date tempora noctis!  
Longius in primo, Luna, morare toro!*

Dabei richtet er seine Worte statt an Aurora sinngleich an den Sonnengott Phoebus. Genauso wie bei Ovid wird aber auch bei Properz Luna, die römische Mondgöttin, zur Sprache gebracht: Diese möge länger über dem ersten Liebeslager (mit seiner Cynthia) verweilen.

In *Am.* 1.14 zeigt sich der Erzähler erneut verärgert und tadelt seine *puella*, die es gewagt hat, sich entgegen seinem wiederholten Rat die Haare zu färben, wodurch diese unwillentlich in Mitleidenschaft gezogen wurden. Hätte sie es stattdessen unbehandelt gelassen, wäre ihr Haar außerordentlich üppig, nun sei es jedoch zart (*tenues*) und man müsse Angst haben, es zu frisieren (*quos ornare timeres*). Der *amator* beschreibt die Schönheit ihres einstigen Haares eingehend: Aufgelöst sei es ihr bis zu den Hüften herabgefallen, *cf. Am.* 1.14.4 *Contigerantimum, qua patet, usque latus*.

Wie dieser Vers verrät, trugen römische Frauen ihr Haar der damaligen Mode entsprechend lang, wodurch mannigfaltige Haartrachten möglich waren. Es gab unzählige Frisuren, die Römerinnen im Alltag oder bei festlicheren Anlässen trugen.<sup>223</sup> Zur Zeit der Republik wurde ein schlichter Stil bevorzugt: Ein einfacher Haarknoten, mit Nadel (*acus*) oder Wollband (*vitta*) fixiert, wurde als Sinnbild der Keuschheit gewertet und ziemte sich daher für die römische Matrone. In der späten Republik kamen allmählich kunstvollere, aufwendigere Varianten in Mode. Generell orientierte sich die Römerin zur Kaiserzeit an den Frauen des Hofes, was den Stil der Haartrachten anbelangt. Aus den lückenlosen Münzserien, die Bildnisse ebenjener Aristokratinnen tragen, sowie aus Büsten und Porträtköpfen geht hervor, dass im 1. Jh. v. Chr. besonders zwei Damenfrisuren vorherrschend waren: eine mit einfachem Mittelscheitel, die andere mit zwei parallel gezogenen Scheiteln. Besonders letztere, die als Standardfrisur von Augustus' Schwester Octavia galt, erfreute sich in der augusteischen Zeit großer Beliebtheit bei den Frauen und wurde von diesen folglich oft kopiert.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Man könne sie gar nicht zahlenmäßig erfassen, *cf. Ov. Ars* 3.151 *nec mihi tot positus munero comprehendere fas est*. Ovid führt ebd. an, dass es nicht eine Universalfrisur, sondern für jedes Gesicht die passende Haartracht gebe. Jede Frau solle tragen, was ihr gefalle und zu Gesicht stehe. Dafür solle sie das Resultat zuvor im Spiegel betrachten, *cf. 3.135f. nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit, / elegat et speculum consulat ante suum*.

<sup>224</sup> Vgl. Leary (1990), 153; Balsdon (1979), 282f.



Abb.2 Mädchen mit Spiegel. Wandgemälde aus Stabiae, Casa di Arianna.

Laut Balsdon, der sich mitunter auf Ov. *Ars* 3.139ff. als Primärquelle bezieht, wurde für diese Octavia-Frisur „die mittlere Haarpartie nach vorn gekämmt und über der Stirn zum Toupet gelockt oder zu einer Tolle angeschoben, dann nach hinten zurückgeführt und mit den beiden Seitenpartien hinten zu einem Knoten gesteckt.“<sup>225</sup>

Der *amator* fährt mit seinem Vortrag fort: Oft habe er zusehen dürfen, wie sich die Geliebte von einer Dienerin frisieren ließ, oft kam er selbst in den Genuss, die Geliebte morgens mit noch unfrisierem Haar (*digestis capillis*) zu bewundern; dabei sei ihre natürliche Schönheit der einer thrakischen Bacchantin vergleichbar gewesen, die erschöpft im grünen Gras liegt, cf. *Am.* 1.14.17–22. Auch der Erzähler bei Tibull betont, dass ihm die Geliebte selbst oder gerade erst im ungeschminkten Zustand mit noch nicht zurechtgemachtem Haar gefalle (Tib. 1.8.15f.). An dieser Stelle könnte man auch an ein gebräuchliches Szenario in der römischen Liebeslegie denken, nämlich an den *amator*, der (anders als in Ov. *Am.* 1.5) seiner *puella* einen unerwarteten Besuch abstattet und sie so *in natura* antrifft, cf. e.g. Tib. 1.3.89–92, wo der Erzähler Delia überrascht, die ihm mit unordentlichem, langem Haar (*longos turbata capillos*) und barfuß (*nudato...pede*) entgegeneilt. Auch in Prop. 2.29.23–30 wird erwähnt, wie das elegische Ich frühmorgens einen „Überfall“ auf Cynthia startet, um zu sehen, ob sie allein ist. Dabei zeigt er sich von ihrem nicht zurechtgemachten, schönen Aussehen so beeindruckt, dass er sich zu der Aussage hinreißen lässt, sie sei ihm niemals schöner als in diesem Augenblick erschienen.<sup>226</sup>

Auch wenn die römischen Liebeslegiker die natürliche Schönheit der Frau befürworten,<sup>227</sup> entsprach es offenbar dennoch der Mode, das „geduldige“ Haar mittels einer Art Lockenstab in Form zu bringen, cf. 1.14.25f. *Quam se praebuerant ferro patienter et igni, / ut fieret torto nexilis orbe sinus!* Der Erzähler behauptet, dass seine Geliebte es nicht nötig habe und es vielmehr ein Vergehen sei, das Haar zu brennen (*scelus est...urere crines*). Ihr Haar sei wie jenes, das die nackte Venus auf Gemälden in der feuchten Hand hält. Zwischendurch schwenkt der Erzähler immer wieder um und rügt die *puella* wegen ihrer Dummheit: Nun habe sie kein Haar mehr, um es zu tönen, cf. V. 2 *tingere quam possis, iam tibi nulla coma est*. Ihr Haar sei durch die schädliche Färbeprozedur weder schwarz (*ater*) noch golden (*aureus*), wohl eher eine unschöne Mischung aus beidem, wie in den Versen 10–12 berichtet

---

<sup>225</sup> Balsdon (1979), 283.

<sup>226</sup> Vgl. McKeown (1989), 371. An einer anderen Stelle wandelt Properz dieses Motiv ein wenig ab und berichtet von Cynthia, die den *amator* unerwartet aufsucht und ihn dabei ertappt, wie er sich mit zwei anderen Damen vergnügt, weshalb sie ziemlich aufgebracht ist. Selbst oder gerade in diesem rasenden Zustand wird ihr Äußeres vom Erzähler ebenfalls als schön wahrgenommen, cf. Prop. 4.8.52 *non operosa comis, sed furibunda decens*.

<sup>227</sup> In Prop. 1.2.1–9 verschmäht der elegische Liebhaber z. B. das künstliche Erscheinungsbild der Geliebten und bekräftigt, dass ihre Gestalt keines Schönheitsmittels bedürfe, auch nicht in Bezug auf ihre Haare.

wird, in denen die aktuelle Haarfarbe der elegischen Geliebten der Farbe von feuchten Zedern, welchen man zuvor die Rinde abgeschält hat, gleichgesetzt wird. Ihr schönes Haar, das sich einst sogar ein Apollo oder Bacchus für sich selbst gewünscht habe, sei nun dahin (*formosae periere comae*). Die *puella* solle nicht jammern, immerhin habe sie sich die Misere selbst zuzuschreiben und weder Zauberkräuter einer Nebenbuhlerin, noch Krankheit oder neidisches Gerede der Leute seien Auslöser für ihren Haarverlust gewesen: Sie selbst (*ipsa*) habe das Gift (*venena*) gemischt und anschließend auf ihr Haupt gegeben.

Hatte die Natur einer Römerin kein goldblondes Haar geschenkt, das definitiv als Schönheitsideal galt, wendete sie häufig bestimmte Mittel an, um dieses zu bleichen. In der Regel handelte es sich dabei um stark alkalische Substanzen, unter denen vor allem *sapo*, eine germanische Variante mit Basencharakter, als Vorreiter gehandelt wurde.<sup>228</sup> Hellten Frauen ihr Kopfhaar zu oft mit solchen doch recht schädlichen, da primitiven Mittelchen auf, konnte Haarausfall als unerwünschte Folge eintreten. Aus diesem Grund florierte der Handel mit – vorwiegend aus Germanien stammenden – Perücken, wie neben Ov. *Am.* 1.14.45 auch Martial in seinen Epigrammen verlauten lässt.<sup>229</sup>

Genau dieses lustige Detail liefert der Erzähler zum Schluss: Er meint, dass die *puella* sich aufgrund ihrer missglückten Farbexperimente nun gezwungen sieht, eine Perücke zu tragen. Er führt diesen Gedankengang aus, indem er meint, sie werde nun aus Germanien, einer besiegten Nation, Haare von weiblichen Gefangenen erhalten, *cf.* 1.14.45f. *Nunc tibi captivos mittet Germania crines; / tuta triumphatae munere gentis eris*. Auch werde sie dann jedes Mal peinlich berührt sein und erröten, wenn sie ein Mann (*iste*) bewundernd auf ihre Haarpracht anspreche, die in Wahrheit von irgendeiner Sugamblerin (*nescioquam... Sygambra*) stamme. Die Sugambrier waren eine ursprünglich am rechten Rheinufer ansässige, nordwestgermanische Völkerschaft. Nachdem sie 55 v. Chr. den Usipeten und Tencteren, Feinden der Römer unter Caesars Herrschaft, Asyl gewährten, gerieten auch sie – als fortan ständiger Unruheherd – in kriegerische Auseinandersetzungen mit der römischen Weltmacht. Eine besonders wichtige Rolle spielten die Sugambrier in den Germanenkriegen unter Augustus, im Zuge welcher sie gegen die römischen Truppen ein paar kleinere Erfolge

---

<sup>228</sup> *Spuma Batava* und *Chattica spuma* wurden synonym für *sapo* gebraucht, eine Mischung aus Pflanzenasche und Fett, meist aus Buchenasche und Ziegenfett. Dieses existierte sowohl in fester als auch in flüssiger Form, aber als Substanz, um dem Haar eine rötlichblonde Färbung zu verleihen, war es in Form von Kugeln erhältlich, die ähnlich unserer Seife Schaum erzeugten, vgl. RE I A 2 (1920), 2323f. (Hug). Taubenkot oder Urin von Pferden diente den Menschen damals bekanntlich ebenfalls als Haarbleichmittel.

<sup>229</sup> *Cf. e.g.* Mart. 14.26f. *Chattica Teutonicos accendit spuma capillos: / Captivis poteris cultior esse comis*. – „Chattischer Schaum macht teutonische Haare flammend rot: Gepfleger wirst du mit den Locken einer Kriegsgefangenen sein können“; vgl. Leary (1990), 153.

verbuchen konnten, bevor sie überwältigt zu werden drohten und sich daher eiligst in ihr Land zurückzogen. Im Jahre 16 v. Chr. schlossen sie dann einen Vertrag mit Rom. Tiberius startete 8 v. Chr. neuerlich einen Feldzug gegen die Germanen in ihrer Gesamtheit. Diese schickten aus Furcht vor dem römischen Heer Gesandte – alle, mit Ausnahme der Sugambrier, die sich anfangs noch erfolgreich weigerten. Augustus beharrte aber darauf, dass auch von diesen Boten erschienen, und so schickte der stolze Stamm schließlich seine angesehensten Männer nach Rom. Augustus nahm sie jedoch alle in Gefangenschaft, woraufhin sie Selbstmord begingen. Resigniert gaben die Sugambrier folglich ihren Widerstand auf und ließen sich unter der Führung von Tiberius im linksrheinischen Gebiet ansiedeln.<sup>230</sup> Auch wenn die Macht der Sugambrier damit endgültig gebrochen schien, genoss dieser germanische Stamm wegen seiner Tapferkeit und Rohheit eine gewisse Ehrfurcht beim römischen Feind (*cf. e.g. Strab. 7.294; Hor. Carm. 4.14.51 caede gaudentes Sygambri*).<sup>231</sup>

*Nescioquis* (im Kontext von ‚*nescioquam...Sygambri*‘), ein vordergründig verachtender Begriff, in dem aber ein Anflug von Neid oder Eifersucht mitschwingt, wird häufig im Zuge der Verschmähung eines erfolgreichen Rivalen verwendet, so McKeown.<sup>232</sup> Hier diene der Begriff dazu, die gebildete *puella* mit einer Sugambrierin als Sinnbild der wilden Barbarin zu vergleichen.<sup>233</sup> Dieser Vers wirkt in diesem Sinne höchst unglaubwürdig, weshalb man ihm wohl eine ironische Note abgewinnen muss. Auch Boyd will diesen einzelnen Verweis auf die Sugambrier in erster Linie nicht als Kritik Ovids an den militärischen Leistungen des römischen Heeres sehen,<sup>234</sup> sondern im Lichte einer ironischen Lösung von Corinnas Haarproblem betrachten: Die Geliebte wird nun nicht anders können, als eine Perücke zu tragen, welche ausgerechnet aus jenem Haar gefertigt wurde, das einst den Kopf einer ausländischen Frau zierte.<sup>235</sup>

---

<sup>230</sup> Daher rührt wohl die Junktur ‚*triumphatae gentis*‘, bezogen auf die von den Römern unterworfenen Germanen.

<sup>231</sup> Vgl. RE IV A 1 (1931), 659–662 (Schönfeld).

<sup>232</sup> *Cf. e.g. Am. 3.11.11f.*, wo der *amator* diesen Begriff auf einen erfolgreichen Nebenbuhler im Liebeswerben um sein Mädchen verwendet: *Ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas, / excubui*.

<sup>233</sup> Vgl. McKeown (1989), 383.

<sup>234</sup> Die couragierten Sugambrier, obwohl letztlich besiegt, konnten den Römern während der langen Kriegswirren doch die eine oder andere Niederlage zufügen; so lockten sie die römische Reiterei der fünften Legion, die unter dem Oberbefehl eines gewissen M. Lollius stand, (kurz vor dem vorübergehend geschlossenen Friedensvertrag aus dem Jahre 16 v. Chr.) einmal in einen Hinterhalt und schlugen sie erfolgreich nieder. Angeblich büßte diese römische Legion deshalb sogar ihren Adler ein, vgl. RE IV A 1 (1931), 660 (Schönfeld).

<sup>235</sup> Vgl. Boyd (2002), 114.

Das führt dazu, dass bei der *puella* die Dämme brechen und sie offenbar aus Scham und ehrlichem Bedauern zu weinen beginnt, während sie ihr verlorenes Haar auf dem Schoß betrachtet, cf. 1.14.51–53:<sup>236</sup>

*Me miserum, lacrumas male continet oraque dextra  
protegit ingenuas picta rubore genas;  
sustinet antiquos gremio spectatque capillos.*

Am Ende lenkt der *amator* jedoch überraschend beschwichtigend ein, indem er behauptet, es werde bestimmt alles gut, da sie bald wieder ihr natürliches Haar (*nativa coma*) haben werde. Bezüglich der Grundidee könnte sich Ovid bei *Am.* 1.14 an Prop. 2.18C orientiert haben, wo sich der Erzähler ebenfalls gegen die weibliche Praxis des Haarefärbens ausspricht.<sup>237</sup>

*Am.* 1.15 schließlich, die letzte Elegie des ersten *Amores*-Buches, beginnt mit der Frage des *amator* an den personifizierten Neid (*Livor*), warum dieser seine Gedichte als Werk eines trägen Geistes einstuft.<sup>238</sup> Der Neid macht es ihm zum Vorwurf, dass er weder dem Kriegsdienst nachgehe (V. 4), noch Gesetzestexte auswendig lerne oder etwa am Forum seine Stimme verkaufe (V. 5f.). Dies ist eindeutig eine neuerliche Anspielung auf Ovids eigenen Werdegang, der von der Ablehnung einer Senatskarriere zugunsten seines poetischen Schaffens gezeichnet ist.<sup>239</sup> Der *poeta/amator* betont in seiner Antwort, dass er vielmehr dauerhaften Ruhm anstrebe, den er wiederum in der Dichtkunst zu finden glaube, cf. 7f. *...mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar.* Es werden mehrere Vergleiche angeführt, die zeigen sollen, dass andere Persönlichkeiten aufgrund ihrer herausragenden schriftstellerischen Leistungen noch weit über ihren Tod hinaus im Gedächtnis der Menschen verankert sind und daher weiterleben, sei es ein Homer, Hesiod oder vielleicht gar Kallimachus, dessen Talent dem *amator* zufolge zwar nicht herausragend gewesen sei, dessen Kunst ihn jedoch so bekannt gemacht habe, cf. 1.15.13f. Auch Menanders Werke dauerten an, solange es einen betrügerischen Sklaven, einen harten Vater, eine unverschämte Kupplerin und eine schmeichelnde Hetäre gebe, wie die nächsten Verse verraten: *dum fallax servus, durus pater, improba lena / vivent et meretrix blanda, Menandros*

---

<sup>236</sup> Die Tränen Corinnas seien hier durchaus mehrdeutig aufzufassen: Aus *Am.* 1.14.51 gehe nicht klar hervor, ob die *puella* wegen der Hänseleien des *amator* weine, wie dieser wohl annimmt, oder ob sie in jedem Fall aufgrund der eingetretenen Kahlheit Tränen vergossen hätte, vgl. James (2003b), 106n.26.

<sup>237</sup> Vgl. McKeown (1989), 378.

<sup>238</sup> Nach der Personifizierung des Türpfostens bzw. der Schwelle (in *Am.* 1.6) und der Täfelchen (in *Am.* 1.11 und 12) wird hier nun auch der Neid figuriert, der gewissermaßen die gesamte Gegnerschaft der Dichtkunst repräsentieren soll. Der personifizierte Neid (*Phthonos*) trat in dieser Funktion mitunter schon in den poetischen Apologien eines Kallimachus auf, vgl. ebd., 389. In *Am.* 3.1 werden sogar Tragödie und Elegie selbst als verführerische *puellae* dargestellt, die um die Gunst des *poeta* werben.

<sup>239</sup> Vgl. Anm. 197.

*erit* (1.15.17f.). An dieser Stelle wird deutlich, dass der *lena* aus Sicht des *amator* bereits in der Neuen Komödie die Rolle der *improba femina* auf den Leib geschrieben wurde. Dadurch, dass sich der Erzähler auf ein anderes Genus, nämlich das der Neuen Komödie, beruft, versucht er meiner Meinung nach, seine subjektive, negative Charakterisierung von Dipsas, der Kupplerin aus *Am.* 1.8, auf eine allgemeine Tatsache zurückzuführen: Unabhängig davon, ob er selbst nicht gutheißt, dass die *lena* seiner Corinna Flausen in den Kopf setzt und sie in ihrem promiskuitiven Verhalten bestärkt, ist die Alte durch ihre Funktion von Haus aus als schlechte Person einzustufen. Somit wirkt es für mich, als wolle der Erzähler seine bösen Worte gegenüber der Zuhälterin rechtfertigen, ja versuche sie gar zu verharmlosen, in der Überzeugung, dass sie einer schlechten Person ohnehin gebührten. In diesem Zusammenhang ist natürlich auch eine Parallele zwischen elegischer Geliebter (*puella*) und schmeichelnder Hetäre (*meretrix blanda*) naheliegend: Meines Erachtens drängt sich eine solche dem Publikum in diesem Vers fast auf – der Dichter könnte sie beabsichtigt haben, um den opportunistischen Wesenszug der *puella* ein letztes Mal hervorzuheben.

Nachdem der Erzähler mit Sophokles, Arat, Ennius, Accius, Varro, Lukrez und indirekt auch Vergil weitere Berühmtheiten auflistet, denen dichterische Unsterblichkeit zufiel, finden auch seine gattungsspezifischen Vorgänger, Tibull und Gallus, Erwähnung. Über den „gepflegten“ Tibull heißt es in 1.15.27f. *donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma, / discentur numeri, culte Tibulle, tui*. Man werde Tibulls Gedichte also noch lange lernen.<sup>240</sup> Auch Gallus kommt nicht zu kurz, über den er Ähnliches sagt, indem er ihm und seiner *puella* Lycoris sowohl im Westen als auch im Osten einen großen Bekanntheitsgrad verheißt. Dieses letzte Exempel dient dem *amator* zur Untermauerung seiner These, dass Gedichte keinen Tod kennen (*carmina morte carent*). Der elegische Erzähler hebt sein eigenes *ingenium* hervor und möchte ebenso zum Dichterkönig gekrönt werden, wie er sich wünscht, häufig von besorgten Liebenden (*a sollicito...amante*) gelesen zu werden. In diesem Pentameter (V. 38) wird also erstmals das Publikum genannt, das er als Zielgruppe seiner Dichtkunst ansieht. Wie zu Beginn des zweiten Buchs im Detail verkündet wird, sind Ovids *Amores* in erster Linie als Lektüre für junge Mädchen oder unerfahrene Knaben vorgesehen, cf. *Am.* 2.1.5f. *Me legat in sponsi facie non frigida virgo / et rudis ignoto tactus amore puer*.

In den augusteischen Liebesgedichten selbst werde somit aufgezeigt, dass diese nicht nur an eine beliebige oder (im Falle von Ovid) fiktive Kurtisane, *i. e. docta puella*, adressiert sind,

---

<sup>240</sup> Außerdem stellt *Am.* 3.9 *passim* eine Lobrede des *amator* auf Albius Tibullus (zu dessen Tod) dar.

die imstande sein muss, das Geschriebene zu verstehen,<sup>241</sup> sondern dass von den Elegikern auch in der realen Lebenswelt eine weibliche Leserschaft angedacht war.<sup>242</sup> Spätestens in *Am.* 2.1 werde klar, dass die Dichter bei jenen Frauen, die als Rezipientinnen ihrer elegischen Werke in Frage kamen, Lesekompetenz und einen gewissen Grad an Bildung voraussetzten. Der römische Liebesdichter *per se* sei nämlich davon ausgegangen, dass sein Publikum seine Poesie nicht einfach nur lese, sondern diese auch hinterfrage und evaluiere.<sup>243</sup>

Für die Dichterkrönung stellt sich der ovidische Erzähler Myrte vor, die sein Haar schmücken solle: *sustineamque coma metuentem frigora myrtum* (1.15.37). Diese Pflanze hat der Poet wohl mit Absicht gewählt: Dieser kälteempfindliche, immergrüne Strauch, der der Venus und somit der Liebesdichtung ganz allgemein geweiht ist, galt ursprünglich als Fruchtbarkeitssymbol. Doch auch römische Feldherren trugen oftmals anstelle eines Lorbeerkranzes einen Myrtenkranz beim Triumphzug. Mitunter symbolisiert diese Pflanze über den Tod hinausgehende Liebe, wie es sich für einen Liebesdichter ziemt.<sup>244</sup> Schon im letzten Distichon von *Am.* 1.1 wünscht sich der Poet, dass die Muse ihre Schläfen mit der Myrte vom Meeresstrand bekränzen möge, um ihn, soeben durch Amor von der Epik ferngehalten, künftig beim Verfassen von Liebesdichtung zu unterstützen *cf.* 1.1.29f. *Cingere litorea flaventia tempora myrto / Musa per undenos emodulanda pedes*. In *Am.* 1.15, d. h. nach Vollendung des ersten Buches, fordert der *poeta/amator* nun den Myrtenschmuck und damit praktisch das ganze Genus für sich selbst.

Der Erzähler geht davon aus, dass der Neid letztlich von ihm ablassen werde, da dieser sich, wie man wisse, vor allem an Lebenden nähre. Nach dem Tod ruhe er, denn dann schütze jeden Betroffenen seine Ehre nach Verdienst, *cf.* 1.15.40 *cum suus ex merito quemque tuetur honos*. Der *amator* scheint von seinen eigenen Leistungen mehr als überzeugt zu sein, denn er betont im Schlussvers, dass in Anbetracht dessen nach seinem eigenen Ableben tatsächlich ein großer Teil von ihm weiterleben werde.

In diesem letzten Gedicht, das wie der Epilog eines Monobiblos wirkt, wird Corinna mit keiner Silbe mehr erwähnt. Stattdessen räumt *Am.* 1.15 dem *poeta* reichlich Raum für seine Großsprecherei ein.<sup>245</sup> Während in *Am.* 1.10.60–63 der angestrebte, immerwährende Ruhm noch zwingend mit der elegischen Frau, der *materia* bzw. dem Subjekt seiner Dichtkunst,

---

<sup>241</sup> *Cf.* Tib. 2.4.19 *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero*; vgl. James (2003a), 243n.19.

<sup>242</sup> *Cf.* neben erwähntem *Am.* 2.1.5 auch Prop. 3.3.19f. *...tuus...libellus, / quem legat exspectans sola puella virum*; Prop. 2.3.10 *turba puellarum si mea verba colit*.

<sup>243</sup> Vgl. James (2003a), 4 u. 7.

<sup>244</sup> Vgl. RE XVI 1 (1933, Nachdr.: 1965), 1171–1182 (Steier).

<sup>245</sup> Vgl. Holzberg (2011), 120.

verbunden ist, spart der elegische Erzähler diese doch nicht ganz unwesentliche Figur in den letzten Versen dieser Elegie aus und spricht ganz unabhängig davon ausschließlich von der Unsterblichkeit, die ihm durch seine *Amores* zukommen wird<sup>246</sup> – meiner Meinung nach ein weiteres Indiz für das übersteigerte Selbstwertgefühl, den Egozentrismus und die letztlich atypische Überlegenheit des elegischen *poeta/amator* über die *puella*.

---

<sup>246</sup> Vgl. McKeown (1989), 413.

### 3. Resümee und Ausblick

Im ersten Buch der *Amores* stellt der *poeta/amator* seine Liebesaffäre gemächlich vor:

Während der Erzähler in den ersten beiden Elegien noch seine persönliche Wandlung vom Epiker zum Liebeselegiker schildert und zugleich wie er von Amor mit Liebe infiziert und von diesem letztlich besiegt wurde, erhält er in *Am.* 1.3 schließlich eine noch unspezifische *puella* als *materia* für seine Dichtung. Im nächsten Gedicht berichtet er bereits von einem gemeinsamen Treffen mit der elegischen Geliebten, seiner *domina*, wenn auch noch in Anwesenheit eines Nebenbuhlers. Anscheinend überraschend bekommt der *amator* in *Am.* 1.5 einen persönlichen, erotischen Mittagsbesuch von Corinna abgestattet – die bis jetzt anonyme *puella* wird hier erstmals namentlich genannt und eingehend beschrieben. Im Zuge des Liebesspiels setzt sich die schöne Kurtisane spielerisch zur Wehr und lässt sich auf diese Weise von ihrem männlichen Gegenüber „erobern“.

*Am.* 1.6 liefert ein für die römische Liebeselegie typisches Szenario: Die Klage des *amator* vor der verschlossenen Tür seiner Geliebten. Diese ist offenbar gerade in Gesellschaft eines anderen Mannes, weshalb der Türsteher unerbittlich bleibt und dem Erzähler den Zutritt zu ihr verwehrt. Dass der „Lifestyle“ der elegischen *puella* unweigerlich auch mit gewissen Risiken, so zum Beispiel gewalttätigen Liebhabern, verbunden ist, sieht man eindrücklich an Elegie 1.7, in der von einem physischen Übergriff des *amator* auf die Geliebte die Rede ist, der nach eigenen Angaben dessen *furor* zu verbuchen ist. In weiterer Folge verflucht der elegische Erzähler Dipsas, eine Kupplerin, da diese aus Liebe eine käufliche Ware macht (*Am.* 1.8). Nachdem der *amator* in *Am.* 1.9 theatralisch und höchst ironisch einen Vergleich zwischen Liebe und echtem Kriegsdienst anstellt, widmet er sich im nächsten Gedicht Corinnas Charakter: Weil diese nun Geschenke von ihm fordert und damit eindeutig habgierige Motive aufweist, könne er sie trotz ihrer herausragenden Schönheit nicht mehr lieben. Dies revidiert er in den letzten Zeilen jedoch und scheint das verwerfliche „Innere“ der *puella* in *Am.* 1.11 bereits völlig verdrängt zu haben, da er Corinnas Friseurin Nape den Auftrag erteilt, ihrer Herrin eine schriftliche Einladung zu einem gemeinsamen Rendezvous zu überbringen. Die Wachstäfelchen, auf die die Botschaft des *amator* eingeritzt war, erhält der Erzähler sodann in der nächsten Elegie zurück, jedoch unerfreulicherweise mit einer Absage von Seiten der Angeboteten. Indirekt wirft der in seinem Stolz verletzte *amator* Corinna vor, hinterlistig und untreu zu sein. Dennoch äußert er in *Am.* 1.13 den Wunsch, die Göttin der Morgenröte möge es noch nicht Tag werden lassen, damit er länger in den Armen der *puella* verweilen kann.

Nachdem der Erzähler im Zuge seines Gewaltaktes aus *Am.* 1.7 schon einmal die Frisur der Geliebten zerstört hat, ist es in *Am.* 1.14 die *puella* selbst, die durch missglückte Farbexperimente ihrer einst so schönen Haarpracht erheblichen Schaden zufügt, sodass sie kahl zu bleiben droht. Der Erzähler bezeichnet sie als dumm und tadelt sie deshalb – erst, als die Geliebte in Tränen ausbricht, hat er versöhnliche Worte für sie übrig, bevor er ihrer Person in *Am.* 1.15, dem letzten Gedicht des ersten Buches, keinerlei Beachtung mehr schenkt und ausschließlich vom Ruhm berichtet, den er sich durch seine Liebesdichtung erhofft und sich eigentlich ob seines Talenten auch erwartet.

Zimmermann spricht von der literarischen Technik der Strichzeichnung, die sich der *poeta/amator* in Bezug auf die Darstellung Corinnas zunutze gemacht hat: Von Elegie zu Elegie gibt der Erzähler mehr Details über seine Geliebte preis, wodurch die schöne Corinna, anfänglich noch anonym und konturlos, Strich für Strich konkrete Gestalt annimmt. Dazwischen werden ellipsenartig Teile ausgespart, die sich die Rezipient(inn)en selbst rekonstruieren müssen, beispielsweise fehlt eine Überleitung zwischen *Am.* 1.2. (Amors Macht) und 1.3 (Liebeserklärung), wo sich der Erzähler in die *puella* verliebt hat, oder zwischen 1.3. (Liebeserklärung) und 1.4 (gemeinsames Gastmahl), wo bereits ein erstes Kennenlernen erfolgt sein muss, und natürlich zwischen 1.4 und 1.5, wo sich nach der gemeinsamen *cena* engerer Kontakt zwischen *amator* und *puella* entwickelt, sodass ein erotisches Zusammentreffen möglich wird.<sup>247</sup>

Ovid hat sich in motivischer und stilistischer Hinsicht in seinen *Amores* immer wieder an hellenistischen Vorbildern, vor allem an Kallimachos, und seinen gattungsspezifischen Vorgängern, insbesondere an Tibull und Propertius, orientiert. Wie man sehen konnte, finden sich auch einige Berührungspunkte zum (erotischen) Epigramm und der Neuen Komödie. Doch auch ein neoterischer Einfluss ist in dieser kurzlebigen Literaturgattung spürbar sowie die Einbindung römischer Wertbegriffe, wenngleich diese von den Elegikern zweckmäßig umgedeutet wurden.

Allerdings lege speziell der ovidische *amator* durch den manchmal ironischen, schmeichelnden Ton keine aufrichtige Haltung an den Tag; seine moralische Entrüstung sei vorgetäuscht, wodurch der Eindruck entsteht, der Dichter spiele mehr mit dem Genre, ja ziehe es beinahe ins Lächerliche und habe die römische Liebeselegie damit zu einem Ende geführt, lautet ein Urteil unter Expert(inn)en. Reitzenstein distanziert sich von dieser auch heute oft

---

<sup>247</sup> Vgl. Zimmermann (1994), 13.

noch gängigen Lehrmeinung, indem er behauptet, Ovid habe die Grenzen dieses (zu seiner Zeit bereits etwas breitgetretenen) Genus bloß ausgedehnt und auf Basis des Alten etwas Neuartiges schaffen wollen, um der römischen Liebeselegie auf diese Weise zu einem noch bahnbrechenderen Erfolg zu verhelfen.<sup>248</sup>

Auch ich denke, dass sich der Dichter durch seine teils ungewöhnlichen, parodistischen Kunstgriffe lediglich von seinen Vorgängern abheben wollte. Die Figur der *docta puella* könnte ihm hierfür ein geeignetes Medium gewesen sein, wenn man sich beispielsweise ihre atypische, späte Vorstellung in den *Amores* in Erinnerung ruft. Überhaupt wirkt Corinna in *Amores* I wie ein synthetisches, literarisches Konstrukt, das sich durch ästhetische Perfektion auszeichnet: Die Gestalt der Geliebten wird mit jener von schönen Kurtisanen (Semiramis, Lais, cf. 1.5.11f.), mythologischen Heroinnen (Atalanta, Ariadne, Kassandra, cf. 1.7.13ff.) oder Göttinnen (z. B. Venus, cf. 1.7.32) verglichen und damit als umso fantastischer und beinahe geheimnisvoll dargestellt. Dies ist nicht zuletzt auch auf ihren Charakter zurückzuführen, der höchst ambivalent beschrieben wird:

Nach außen hin mimt die elegische *puella* eine schüchterne Haltung (die der Kupplerin zufolge durchaus zum eigenen Nutzen einsetzbar ist, cf. 1.8), während sie sich in der Nacht als hemmungslose, erfahrene Liebhaberin entpuppt. Sie scheint die elegische Beziehung als Spiel (*lusus*) zu betrachten und hält sich das Interesse des *amator* aufrecht, indem sie einmal seine Nähe sucht (cf. *Am.* 1.5) und ihn sodann auch wieder auf Distanz hält (so z. B. als *exclusus amator* in *Am.* 1.6). Menschliche Züge zeigt Corinna nicht nur durch den Vergleich mit Semiramis und Lais, bekannten Hetären, sondern auch durch zwei Elegien, die einen kleinen Schatten auf ihr sonst so perfektes, makellofes Äußeres (cf. *Am.* 1.5.18 *in toto nusquam corpore menda fuit*) werfen: Einerseits finden in *Am.* 1.7. ihre zerrauften Haare und blauen Flecken Erwähnung, die die *puella* vom Wutausbruch des Liebhabers davongetragen hat, andererseits leidet sie in *Am.* 1.14 an Haarverlust, den sie sich selbst zuzuschreiben hat. Auch ihre Profitgier zeugt aus Sicht des *amator* von einem verwerflichen „Inneren“, das gar nicht so recht zu ihrem schönen Erscheinungsbild passen will. Andererseits stützt dieser Charakterzug neben etlichen anderen Indizien, beispielsweise dem Auftreten der Kupplerin, ihre Identifikation mit einer Kurtisane, einer gebildeten Frau, die dem Römer nicht nur ihren Körper, sondern auch ihre Gesellschaft über längere Sicht hin anbot.

---

<sup>248</sup> Vgl. Reitzenstein (1935), 62–64.

Meiner Meinung nach kommt der *puella* in *Amores* I aus der Begriffsreihe *materia* – Lustobjekt – geliebte Kurtisane bis zu einem gewissen Grad jede Rolle zu, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß:

In den ersten vier Elegien, die eine konkrete, wenn auch noch namenlose *puella* behandeln, ist sie am ehesten als Gegenstand der Dichtung, als *materia*, zu sehen.

In *Am.* 1.5 verlagert sich diese Funktion, und Corinna tritt durch ihre ausführliche, ästhetische Porträtierung vor allem als inspirierendes Lustobjekt auf, das betörende Wirkung auf den *amator/poeta* ausübt.

*Am.* 1.6 – 1.15 geben letztlich einen Einblick in den elegischen Liebesalltag, der auch Schattenseiten in sich birgt: sexuelle Korruption von Seiten der *puella*, Gewalttätigkeit von Seiten des *amator*. Der elegischen Frau fällt die Rolle der geliebten Kurtisane zu, die den *amator* durch ihr promiskuitives Verhalten zwar zeitweise um den Verstand bringt, ihn so gleichzeitig aber auch magisch anzuziehen scheint, zumal sein „Jagdinstinkt“ geweckt und er die *puella* erobern und für sich allein beanspruchen will.

Auf Basis der Annahme, dass jeder Schriftsteller / jede Schriftstellerin zwangsweise ein wenig vom historischen Umfeld und dem eigenen Zeitgeist beeinflusst wird, denke ich, dass man in Corinna sehr wohl ein Stereotyp der augusteischen Ära sehen kann: Als literarisches Konstrukt könnte sie eine verheiratete Dame der römischen Oberschicht verkörpern, in der altes und neues Frauenbild, d. h. altrömisches Ideal der keuschen Matrone und „neurömische“ Sphäre der emanzipierten Kurtisane, weitgehend ineinander aufgehen. Womöglich wollte Ovid, wiewohl er an keiner Stelle explizit gesellschaftskritisch wird, im Kern seiner teils parodistischen, teils sakralen Übersteigerungen ein Gesellschaftsbild von damals präsentieren, das die traditionell römischen Werte wie Ehe, Keuschheit und Treue zu erschüttern drohte. Inwieweit das Bild der elegischen Geliebten nun verfälscht, künstlich erweitert wurde oder doch in Teilbereichen der damaligen Realität entspricht, bleibt freilich fraglich. Wie aus Ovids eigener *vita* hervorgeht, hat auch er sich dreimal für eine Heirat entschieden und wurde zweimal geschieden. Auch wenn sich viele Gelehrte davor hüten, Ovids *Amores* zu viele autobiographische Züge zuzuschreiben, stellt sich für mich trotzdem die Frage, ob seine eigenen (gescheiterten) Beziehungen nicht doch zur Schaffung seiner ambivalenten, synthetisch wirkenden elegischen *puella* beigetragen haben könnten. Vielleicht hat der Autor neben einer offensichtlichen Mischung aus gattungstypischen Elementen und hetärenhaften Zügen auch seine eigenen Wunschvorstellungen und Ansprüche, die er an eine Partnerin stellt, auf die Figur der Corinna projiziert? Denn welcher Mann wünscht sich nicht eine ideale

Geliebte, die neben Schönheit auch noch Bildung, Intelligenz und verschiedenste Talente aufweist, sowohl braves Mädchen als auch verführerische Liebhaberin in einer Person ist?<sup>249</sup>

Diese Idealfrau, die Ovid aus Sicht des *amator* als wesentliche Handlungsträgerin in seinen Liebesdichtungen in Erscheinung treten lässt, hat er dem Publikum (und möglicherweise auch sich selbst) greifbarer gemacht, indem er sie dem irdischen Bereich annähert und ihre perfekte, gottgleiche Fassade durch menschliche Charaktereigenschaften und Abweichungen von der Perfektion zum Bröckeln bringt. Dies verleitet mich zu der Behauptung, dass Ovid, der sich auf künstlerischer Ebene so innovativ und aufgeschlossen gegenüber Neuem zeigte, den aufkeimenden Trend der Matronen in Richtung Kurtisanentum hinter seinem oftmals ironischen und pseudo-elegischen Grundton womöglich gar nicht so negativ wie seine Vorgänger betrachtet hat.<sup>250</sup>

Könnte er diese „emanzipatorisch-sexuelle Revolution“ der Damen der römischen Elite vielmehr mit einem Lächeln betrachtet, innerlich toleriert oder vielleicht sogar befürwortet haben?

Abschließen will ich mit den Worten von James, die pointiert zum Ausdruck bringen, was zweifelsohne unumstritten bleibt: „Thus we can say not only that the *puella* herself is elegy but that she *creates* it, for without her specific yet generic character (named or not), Roman love elegy cannot exist.“<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Feichtinger (1992), 16 spricht von einer männlichen Wunschvorstellung, die *casta matrona* und *puella fallax* vereint.

<sup>250</sup> Dies erscheint mir vor allem vor dem Hintergrund von *Am.* 1.10 plausibel, einer Elegie, in der der *poeta/amator* nicht nur dem Mann, sondern auch der Frau Vergnügen am Liebesspiel zugesteht.

<sup>251</sup> James (2003a), 23.



## 4. Bibliographie

### 4.1 Primärliteratur: Editionen und Kommentare

*P. Ovidi Nasonis Amorum libri tres*. Text und Kommentar, hg. v. P. Brandt, Leipzig 1911.

Ovid's *Amores* Book One. Edited with Translation and Running Commentary by J. A. Barsby, Oxford 1973.

Ovid: *Amores*. Text, Prolegomena and Commentary. In Four Volumes, Vol. I (Text and Prolegomena), ed. by J. C. McKeown, Liverpool/New Hampshire 1987.

Ovid: *Amores*. Text, Prolegomena and Commentary. In Four Volumes, Vol. II (A Commentary on Book One), ed. by J. C. McKeown, Leeds 1989.

*P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris, iteratis curis edidit* E. J. Kenney, Oxford 1961 (Nachdr.: ebd. <sup>2</sup>1994).

*Sextus Propertius*. Sämtliche Gedichte, Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. v. B. Mojsisch *et al.*, Stuttgart 2010.

### 4.2 Sekundärliteratur

Albrecht, M. v., Ovids *Amores* und sein Gesamtwerk, WS 113 (2000), 167–180.

Balsdon, J. P. V. D., Die Frau in der römischen Antike, aus dem Engl. übertr. v. M. zur Nedden Pferdekamp, München 1979 (= engl. Orig.: *Roman Women. Their History and Habits*, London 1962).

Bertman, S., Duality in Ovid. *Amores* 1.5, LCM 3 (1978), 227–229.

Boyd, B. W., The *Amores*. The Invention of Ovid, in: Brill's Companion to Ovid, ed. by B. W. Boyd, Leiden [u. a.] 2002, 91–116.

Boyd, B. W., Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the *Amores*, Ann Arbor 1997.

Burck, E., Ovid. *Amores* 1.3 im Rahmen der römischen Liebesdichtung, AU 20.4 (1977), 63–81.

Cahoon, L., The Bed as Battlefield. Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*, TAPhA 118 (1988), 293–307.

Edwards, C., Unspeakable Professions. Public Performance and Prostitution in Ancient Rome, in: *Roman Sexualities*, ed. by J. P. Hallett & M. B. Skinner, Princeton (N. J.) 1997, 66–98.

Elliott, A. G., *Amores* 1.5. The Afternoon of a Poet, in: *Studies in Latin Literature and Roman History I*. Collection Latomus 164, ed. by C. Deroux, Brüssel 1979, 349–355.

Feichtinger, B., Das literarische Frauenbild der römischen Elegie – ein Zerrspiegel?, *IAU* 13 (1992), 12–21.

Feichtinger, B., Amor, Herrschaft und soziale Ordnung. Zur Subversivität der römischen Liebeselegie, in: *Eros, Liebe und Zuneigung in der Indogermania*. Akten des Symposiums zur indogermanischen Kultur- und Altertumskunde in Graz (29.-30. September 1994), hg. v. M. Ofitsch, Graz 1997, 155–173.

Fränkel, H., Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten, aus dem Amerikan. übers. v. K. Nicolai, Darmstadt 1970 (= amerikan. Orig.: Ovid. A Poet between Two Worlds by Hermann Fränkel, Berkeley/Los Angeles 1945).

Fredrick, D., Reading Broken Skin. Violence in Roman Elegy, in: *Roman Sexualities*, ed. by J. P. Hallett & M. B. Skinner, Princeton (N. J.) 1997, 172–193.

Greene, E., *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore/London 1998.

Griffin, J., *Latin Poets and Roman Life*, London 1985.

Günther, R., *Matrone, vilica und ornatix*. Frauenarbeit in Rom zwischen Topos und Alltagswirklichkeit, in: *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, hg. v. T. Späth & B. Wagner-Hasel, Stuttgart/Weimar 2006, 350–376.

Harrauer, C. & H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 9., vollständig neu bearbeitete Aufl. mit 198 Abbildungen, Purkersdorf 2006.

Hohenwallner, I., *Venit odoratos elegia nexa capillos*. Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie. Mit einem Prolog von G. Petersmann und einem Epilog hg. v. S. Düll, Möhnese 2001 (Arianna, Bd. 2).

Holzberg, N., *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt<sup>5</sup>2011.

Huntingford, N. P. C., Ovid *Amores* 1.5, *AClass* 24 (1981), 107–117.

James, S. L., Her Turn to Cry. The Politics of Weeping in Roman Love Elegy, *TAPhA* 133 (2003), 99–122 (zit. 2003b).

James, S. L., *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley [u. a.] 2003 (zit. 2003a).

Kennedy, D. F., *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge 1993.

Kenney, E. J., Ovid's Language and Style, in: Brill's Companion to Ovid, ed. by B. W. Boyd, Leiden [u. a.] 2002, 27–90.

Keul, M., Liebe im Widerstreit. Interpretationen zu Ovids *Amores* und ihrem literarischen Hintergrund, Frankfurt am Main [u. a.] 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe XV, Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 43).

Khan, H. A., *Ovidius Furens*. A Revaluation of *Amores* 1.7, *Latomus* 25 (1966), 880–894.

Kunst, C., Eheallianzen und Ehealltag in Rom, in: Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis, hg. v. T. Späth & B. Wagner-Hasel, Stuttgart/Weimar 2006, 32–53.

Kytzler, B., Mythologische Frauen der Antike. Von Acca Larentia bis Zeuxippe, Düsseldorf/Zürich 1999.

Leary, T. J., That's what Little Girls are Made of. The Physical Charms of Elegiac Women, *LCM* 15 (1990), 152–155.

Leary, T. J., The Intellectual Accomplishments of Elegiac Woman, *LCM* 18 (1993), 88–91.

Lilja, S., The Roman Elegist's Attitude to Women, Helsinki 1965.

Luck, G., Die römische Liebeselegie, Heidelberg 1961.

Nicoll, W. S. M., Ovid. *Amores* I 5, *Mnemosyne* 30 (1977), 40–48.

Otis, B., Ovid and the Augustans, *TAPhA* 69 (1938), 188–229.

Papanghelis, T. D., About the Hour of Noon. Ovid, *Amores* 1.5, *Mnemosyne* 42 (1989), 54–61.

Parker, H. N., The Teratogenic Grid, in: Roman Sexualities, ed. by J. P. Hallett & M. B. Skinner, Princeton (N. J.) 1997, 47–65.

Petersmann, B., Die Augusteische Ehegesetzgebung und Cornelia's *„Leges a sanguine ductae“* (Properz IV, 11), *Ianus* 14 (1993), 22–25.

Pomeroy, S. B., Frauenleben im klassischen Altertum, aus dem Engl. übers. v. N. F. Mattheis, Stuttgart 1985 (= engl. Orig.: *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York<sup>9</sup>1984).

Reitzenstein, E., Das neue Kunstwollen in den *Amores* Ovids, *RhM* 84 (1935), 62–88 (= wieder abgedr. in: Ovid, WdF Bd. 92, hg. v. M. von Albrecht & E. Zinn, Darmstadt 1968, 206–232).

Schubert, W., Ovid. *Am.* 1.5 und die Gestalt der Corinna, *WJA* 19 (1993), 145–159.

Treggiari, S., Women in the Time of Augustus, in: The Cambridge Companion to the Age of Augustus, ed. by K. Galinsky, Cambridge [u. a.] 2005, 130–147.

White, P., Ovid and the Augustan Milieu, in: Brill's Companion to Ovid, ed. by B. W. Boyd, Leiden [u. a.] 2002, 1–26.

Wyke, M., The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations, Oxford 2002.

Zimmermann, B., *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum*. Zur Poetik der Liebesdichtungen Ovids, in: *Ovidius redivivus*. Von Ovid zu Dante, hg. v. M. Picone & B. Zimmermann, Stuttgart 1994, 1–21.

### 4.3 Sonstige Quellen

#### Nachschlagewerke:

DNP. Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.

RAC. Reallexikon für Antike und Christentum.

RE. Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.

#### Internetquellen:

URL: <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/scopophilia/scopophilia.html>  
[Stand: 18.06.2013].

#### Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: URL: <http://www.info-antike.de/ovid-amores.htm> [Stand: 12.07.2013].

Abb.2: Zahn, W., Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen [deutsch und französisch], Band III<sub>2</sub>, Taf.100, Berlin 1828–1852 (Kunstabibliothek Berlin. Foto: Dietmar Katz).

## 5. Anhang

### 5.1 Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nachgegangen, welche „Funktion“ die *puella* in Ovids erstem Buch seiner *Amores* im Rahmen der römischen Liebeselegie ausübt:

Lieferte die Geliebte dem Dichter bloß den nötigen Stoff (*materia*) für seine Dichtung oder fungiert(e) diese weibliche Figur womöglich als Lustobjekt, sowohl für den Dichter selbst als auch für seine männliche Leserschaft? Oder aber diente die *puella* Ovid sogar als Mittel, um Kritik an den gesellschaftlichen Entwicklungen zu üben, die sich in der augusteischen Ära vollzogen? In diesem Sinne wird zur Diskussion gestellt, ob sich hinter ihrer Gestalt, die allem Anschein nach bloß literarisches Konstrukt ist, möglicherweise ein Stereotyp, *i. e.* ein Typus von Frau verbirgt, der sich im 1. Jh. v. Chr. in Rom allmählich etablierte. Die Rede ist von sogenannten Kurtisanen, gebildeten Frauen, die dem Römer nicht nur ihre (käuflichen) Liebesdienste, sondern auch ihre Gesellschaft über einen längeren Zeitraum anboten. Da sich fallweise auch die *matronae*, die Damen der römischen Gesellschaft, in sexueller Hinsicht zu emanzipieren begannen, indem sie den Lebenswandel dieser Kurtisanen zu imitieren versuchten und Ehebruch begingen, drohte die altrömische Werteordnung (*fides, pudicitia...*) ins Wanken zu geraten.

Auf diese Aspekte hin werden die 15 Gedichte, die das erste Elegienbuch Ovids umfasst, in chronologischer Reihenfolge beleuchtet. Die Analyse beschränkt sich dabei auf jene Textpassagen, in denen direkte oder indirekte Indizien auf die *puella* vorliegen, die generell sehr ambivalent dargestellt ist: Einerseits trägt sie Züge einer keuschen Matrone, andererseits provoziert und erregt sie den Liebhaber (*amator*) mit ihrem kurtisanenhaften Charakter. Freilich muss bei dieser kritischen Untersuchung berücksichtigt werden, dass es sich bei den geschilderten Liebesgeschichten stets um eine vom Dichter (*poeta*) bzw. dem elegischen Ich (*amator*) gefärbte männliche Betrachtungsweise handelt. Während der *amator* in den ersten Elegien noch eine anonyme Geliebte erwähnt, nennt er sie in *Am.* 1.5 erstmals beim Namen und beschreibt ihre Gestalt eingehend, weshalb diese Elegie schwerpunktmäßig behandelt wird. Corinna, so der Name der zentralen *puella* bei Ovid, nimmt in den nachfolgenden 10 Gedichten nach und nach konkrete Gestalt an. Es werden sowohl physische als auch charakterliche Merkmale und Vorzüge von Corinna aufgezeigt, damit auf diese Weise ein möglichst umfassender erster Eindruck von ihrem Wesen entsteht.

Nicht zuletzt soll geklärt werden, ob und inwieweit durch diese Darstellung des Weiblichen in Ovids *Amores* tatsächlich Rückschlüsse auf damals vorherrschende gesellschaftliche Trends gezogen werden können. Abschließend wird die These in den Raum gestellt, dass der Dichter der Römerin seiner Zeit über das Medium seiner synthetisch wirkenden *puella* womöglich sexuelle Freiheiten zugestehen wollte und deren Emanzipation im Kern seiner oftmals parodistischen Sprache somit vielleicht sogar befürwortet hat.

## 5.2 Curriculum Vitae

### Persönliches

Name	Verena Wieseegger
Geburtsdaten	06. Oktober 1988 Wien/Österreich

### Ausbildung

2007 – 2013	Lehramtsstudium Latein, Biologie an der Universität Wien
2007	Matura am GRg XII Erlgasse, Wien
1999 – 2007	Unter- und Oberstufe des GRg XII Erlgasse, Wien (Realgymnasium)
1995 – 1999	Volksschule Deckergasse, 1120 Wien

Diplomarbeit  
*MATERIA*, LUSTOBJEKT ODER GELIEBTE KURTISANE:  
Über Wesen und ‚Funktion‘ der *puella*  
in Ovid, *Amores* I

von Verena Wieseegger  
Wien, 2013