

Corinna. Szenen aus dem Leben von Ovids elegischer Geliebter¹

Ulrich Schmitzer

Abstract

Was Ovid really in love with Corinna? Generations of classicists (and novellists) have been seeking for an answer – in vain: We don't know and we will never know, because we don't have Ovid's diary, only the poetic text of the *Amores* which deals with the elegiac */puella /Corinna*. But what can find out, is how the */poeta/* Ovid lets the character and the physical appearance of his creature Corinna emerge over the whole three books of the *Amores*: her quasi-husband, her beautiful body, her hair, her efforts to preserve the beauty by using cosmetics and even by abortion. He presents Corinna as a learned, but also greedy girl. Thus he covers the conventions of the elegiac genre, but playfully exceeds them as well. He takes into account the expectations of his readers which he often deludes. The result is a true “*puella scripta*”, a woman created from literature and within literature, but at the same moment she appears so authentic that already the contemporaries of Ovid Rome wondered (in vain) who Corinna is in reality.

Keywords: P. Ovidius Naso, *Amores*, Roman love elegy, Corinna, *paupertas*.

Özet

Ovidius gerçekten Corinna'ya âşık mıydı? Klasikbilimciler (ve yazarlar) bu soruya nesiller boyunca boşuna cevap aramışlardır. Bunu bilmiyoruz ve asla bilmeyeceğiz, çünkü Ovidius'un günlüğüne değil, sadece Corinna'yla ilgili *Amores* eserine sahibiz. Bununla birlikte, Ovidius'un *Amores*'in üç kitabı boyunca yaratısı Corinna'nın karakteri ve fiziksel görünümünü nasıl gösterdiğini ortaya çıkarabiliriz: sözde kocası, güzel bedeni, saçı, kozmetik hatta düşükle güzelliğini korumaya çalışması... Şair Corinna'ı eğitimli ama aynı zamanda açgözlü bir kadın olarak sunar. Böylece ağıt türünün geleneklerini yerine getirir, fakat aynı zamanda bunların ötesine geçer. Sıklıkla göz ardı ettiği okurlarının beklentilerini de göz önünde bulundurur. Sonuç, gerçek bir “*puella scripta*”dır: Edebiyattan ve edebiyatın içinde yaratılmış, ama aynı zamanda Ovidius'un Roma'daki çağdaşlarının Corinna'nın gerçekliğini sorgulatacak kadar özgün bir kadın.

Prof. Dr., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Klassische Philologie.

1 Die folgenden Erwägungen gehen auf Vorträge in Stuttgart (2016), Freiburg (2017), Konstanz (2017), Waiblingen (2017), Wasseralfingen (2017) und Nürnberg (2017) zurück. Der mündliche Duktus ist prinzipiell beibehalten und um die wichtigste Forschungsliteratur ergänzt. Soweit nicht anders vermerkt, stammen die beigegebenen Übersetzungen von mir selbst, Zitate ohne weitere Angaben beziehen sich auf Ovids *Amores*. Alle Quellen aus dem Internet wurden im Februar 2018 überprüft und waren zu diesem Zeitpunkt intakt. Herrn Kollegen Hamdi Şahin danke ich herzlich für die Einladung zur Publikation in dieser Zeitschrift.

„Corinna“, sagte ich leise, „bist du da?“

„Ich bin da“, sagte sie sanft. „Aber ich heiße Cornelia, nicht Corinna.“

„Ich weiß es“, sagte ich. „Aber für mich wirst du immer Corinna sein.“

Dann geschah, was zu schildern ich noch nicht fähig bin, weil es anders war als meine Erlebnisse solcher Art. Ich muß Zeit gewinnen, um nachzudenken. Es begann als die zarteste Liebkosung, die ich jemals ausgeteilt oder empfangen habe. Dann aber wuchs es von uns fort. Ich war es nicht mehr, und Cornelia war es nicht. Es war ein drittes, das so hoch über unsere Körper und Köpfe wegflog wie eine Kette wilder Gänse, die kein Pfeilschu erreicht.

So stellte sich im Jahr 1958 der Romanautor Eckart von Naso² die Begegnung zweier junger Menschen im antiken Rom vor: *boy meets girl, iuvenis puellam convenit*. Das Thema scheint zeitlos, es lädt zu identifikatorischer Lektüre ein - und weil Literatur, in der immer alles nur gut geht, *per se* langweilig ist, sind auch schon Scheitern und Katastrophen vorhersehbar³, so wie es Heinrich Heine sowohl allgemein als auch individuell beschrieben hat:⁴

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen Andern erwählt;
Der Andre liebt eine Andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus rger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist bel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

In unserem Fall sind es allerdings zwei sehr besondere junge Menschen, der Dichter Ovid⁵ und seine Geliebte, die er in den drei liebeselegischen Büchern der *Amo-*

2 VON NASO, 1958, siehe ZIOLKOWSKI 2005, 156-158 und MARTÍNEZ 2010.

3 VON MATT 1989.

4 HEINE 1827, 144, Nr. XL.

5 Siehe prinzipiell SCHMITZER 2011; zuletzt aufs äußerste verknappt MLLER 2016.

*res*⁶ verewigen wird. Eckart von Naso schreibt gewissermaßen den ungeschriebenen Roman, den er hinter Ovids Gedichten verborgen sieht, und er stellt zugleich eine kontinuierliche Chronologie her, wie sie bei Ovid nicht zu finden ist. Darin ist er nicht allein, selbst die universitäre Ovid-Philologie hat bis vor noch nicht allzu langer Zeit der Versuchung nicht widerstehen können, Ovid geradezu aus sich selbst zu korrigieren und seine Gedichte zum Corinna-Roman zu arrangieren.⁷ Dahinter steckt mehr oder minder ausgesprochen die Vorstellung, dass Literatur und Leben unmittelbar miteinander korreliert sind, dass der Dichter seine eigenen, höchst persönlichen Erlebnisse in Verse gießt. Und so kommt man schnell auch zur Frage, wer denn die Frau aus dem Gedicht "eigentlich" ist. Eckart von Naso hat dafür die denkbar simple Lösung gefunden: *Corinna* ist *Cornelia*. Diese neuzeitliche Frage nach der Identität der Geliebten trieb schon das zeitgenössische Publikum in Rom um, so dass sich Ovid entsprechenden Fragen ausgesetzt sah: *Et multi, quae sit nostra Corinna, rogant* (*ars* 3,538: „Und viele fragen, wer denn eigentlich unsere Corinna ist.“), stellt Ovid in der *Ars amatoria* fest, ohne die Neugier seiner Leser zu befriedigen.⁸ Im Gegenteil, Ovid treibt die Mystifikation noch weiter und betont, dass manche Frauen sogar von sich behaupten, Corinna zu sein, um an ihrem Ruhm zu partizipieren (2,17,29-30):

novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam.
ut fiat, quid non illa dedisse velit?

Ich kenne eine, die um sich verbreitet, sie sei Corinna. Damit sie es wirklich ist, was wäre sie nicht zu geben bereit?

Die, die von sich behauptet, Corinna zu sein, ist es also nicht. Aber wer dann?⁹ Der spätantike Autor Sidonius Apollinaris (431/2-479 n. Chr.) glaubt (fast fünfhundert Jahre nach Ovid, aber als erster in der Überlieferungsgeschichte) es zumindest näherungsweise zu wissen (*carm.* 23,158-161):

et te carmina per libidinosa
notum, Naso tener, Tomosque missum,
quondam Caesareae nimis puellae,
ficto nomine subditum Corinnae

Und auch du, bekannt durch deine lasziven Gedichte, zärtlicher Naso, wurdest einst nach Tomi geschickt, da du zu sehr dem Mädchen aus dem Kaiserhaus verfallen warst, das den erdichteten Namen Corinna trug.

6 Grundlegend ist der Kommentar von McKEOWN 1987-1998 (bisher nur bis einschließlich Buch 2, auf die dort gegebenen Erläuterungen sei hier pauschal verwiesen); zur Editionsfrage mit teilweise wenig konsensfähigen Thesen zuletzt Beck 2014 ambitionierter ist OLIENSIS 2014.

7 Zur Gedichtanordnung und ihren Prinzipien siehe McKEOWN 1987, 90-102.

8 HARDIE 2002, 32-45.

9 Siehe zum Folgenden die immer noch instruktive Zusammenstellung von Theorien seit der Spätantike bei THIBAUT, 1964, bes. 38-54; Weiteres bei VERDIÈRE 1992.

Demgemäß wurde seit dem Mittelalter immer wieder die Tochter des Augustus, Julia, oder seine Enkelin (ebenfalls Julia) oder gar Livia selbst, die Ehefrau des Augustus, als diejenige vermutet, die tatsächlich hinter dem Pseudonym Corinna stehe. Daraus wurde dann in einem weiteren Schritt mitunter sogar der Grund für die Verbannung des Jahres 8 n.Chr. abgeleitet.¹⁰

Aber bevor wir uns in dieser Tradition auf weitere Spekulationen einlassen, ist energisch zu intervenieren: Stopp! *Non plus ultra*, nicht weiter, nicht einmal bis hierher! Denn wenn der Verfasser eines Gedichts, eines Romans, einer Novelle „ich“ sagt und in der ersten Person erzählt, dann ist dieses Ich keineswegs 1:1 identisch mit der beim Standesamt registrierten Person des Autors. Und was diesem Ich widerfährt, ist ebenso wenig unmittelbar aus dem Leben geschöpfte Autobiographie. Die Grenze zwischen Literatur und Leben ist eben fundamental, auch wenn das Publikum und die Feuilletons sie immer wieder niederreißen wollen und nach dem Selbsterlebten fragen. Bei Martin Walsers Roman „Tod eines Kritikers“ (2002) interessierte die Feuilletons beispielsweise kaum die literarische Qualität, sondern die Frage, ob es sich um antisemitische Mordphantasien gegenüber dem Großkritiker Marcel Reich-Ranicki handle.¹¹ Im Fall von Goethes *Werther* möchte man von je her den Autor mit seinem Protagonisten identifizieren, ohne sich daran zu stören, dass sich der Werther des Romans umbringt, der Goethe der Realität aber weiterlebt, lang und gut, dass er durch den Tod der Romanfigur sich selbst von einschlägigen Todesphantasien frei geschrieben hat. Oder anders herum: Karl May ist eben nicht Old Shatterhand oder Kara Ben Nemsy, auch wenn er, der Lehrer aus Radebeul bei Dresden, alles versuchte, um bei seinem Publikum just diesen Eindruck zu erwecken.¹²

Dabei wissen wir doch spätestens seit Gottfried Benn, dass es so einfach nicht ist, wenn der Dichter in seinem noch heute unbedingt lesenswerten Essay „Probleme der Lyrik“ schreibt (1951):¹³

... die Öffentlichkeit lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten - ein Gedicht wird gemacht.

Das ist nicht immer leicht zu akzeptieren, doch wir müssen uns damit abfinden, dass sowohl die Unmittelbarkeit des Gefühls als auch die gute alte Autorenintention nicht zu den Komponenten gehören, die genuin ein Gedicht oder auch ein Gedichtbuch ausmachen. Die Klassische Philologie hat eine ganze Weile gebraucht, bis sie das zumindest theoretisch anerkannt hat, und subkutan wirken gewiss ältere Vorstellungen bis heute weiter.¹⁴

10 Vgl. auch STOVER 2017.

11 Siehe das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ vom 31.5. und 5.6.2002, weitere Belege unter <http://www.perlentaucher.de/buch/martin-walser/tod-eines-krtikers.html>.

12 <http://www.karl-may-wiki.de/index.php/Old-Shatterhand-LEgende/>

13 Zitiert nach G. BENN 2001, 9-10.

14 Tendenziell etwa bei WEINLICH 1999.

Was ein Autor erzählt, ist vielmehr zunächst einmal autonomes Produkt seiner erzählerischen Welt und ist mit der außerliterarischen Realität in keineswegs zwingend vorauszusagender Weise korreliert. Catull liebt eben nicht seine Lesbia, sondern der Dichter Catull schreibt Texte, in denen ein Ich, eine *persona*, ein literarisches Produkt, in Liebesbeziehung zu einer literarisch erschaffenen *puella* steht, die den Namen Lesbia trägt. Wenn diese Liebesliteratur aber gut, ja perfekt gestaltet ist, dann gelingt es ihr aber wieder, im Bewusstsein des Lesers diese Barriere der Fiktionalität verschwinden zu lassen. Dass man nicht von der Literatur auf das Leben und die Person des Autors schließen darf, das wusste schon die Antike, z.B. haben Catull (*carm.* 16) und auch Ovid (*trist.* 2,354) sich mit dieser Fundamentaldifferenz gegen entsprechende, v.a. moralische Vorwürfe verteidigt.¹⁵

Corinna¹⁶ ist also in aller erster Linie das Produkt des Dichters Ovid¹⁷, sie ist seine elegische *puella*¹⁸, dennoch ist die Schilderung realitätsgesättigt¹⁹ und muss es auch sein, um für die Leser überzeugend zu wirken. So erscheint als Rivale des *poeta* oft ein anonymer reicher Liebhaber, der den minder begüterten *poeta amator* materiell ausstechen kann. Das ist eben ein realistisches sozialhistorisches Detail, denn die *puellae* der Elegie entstammen nicht der römischen Oberschicht, sondern dem Milieu der Freigelassenen.²⁰ Wenn es ihnen nicht beizeiten gelang, durch ihre Attraktivität dauerhaft einen reichen Gönner zu finden, dann stand ihnen mit dem Verlust ihrer körperlichen Vorzüge ein Leben in Altersarmut unweigerlich bevor²¹ - Ovid hat das in der Gestalt der dem Trunk ergebenen Kupplerin Dipsas²² (in *am.* 1,8) plastisch geschildert. Diese soziale Position hat unausweichlich Auswirkungen auf den Handlungsspielraum der *puella*, deren Liebhaber in der Elegie oft als *vir* oder *coniunx* erscheint²³, was die relative Stabilität dieser asymmetrischen Beziehung illustriert.

Bevor Properz, Tibull und eben Ovid die liebeselegische Gattung in allen denkbaren Variationen fortsetzten und zu einem nicht mehr erreichten Höhepunkt führten, hatte schon Catull²⁴ wichtige Elemente vorgeprägt, darunter auch das Verfahren, die Identität der literarischen Geliebten hinter einem Pseudonym zu verstecken: *Lesbia* (ob das nun wirklich Clodia war oder nicht, ist zweitrangig) bezieht sich auf Sappho von Lesbos, die berühmteste Dichterin der Antike - auch ein Zeichen dafür, dass es Catull nicht nur um Sex geht, sondern ebenso um eine auch intellektuell erfüllende Beziehung, die jedoch zwischen Hass und

15 Siehe schon SCHMITZER 1994, 10; vgl. auch ARMSTRONG 2005, 21-48.

16 Vgl. ARMSTRONG 2005, 53-66.

17 Vgl. BOYD 1997, 16.

18 Siehe STROH 2001, xxii.

19 Zum sozialen Hintergrund der römischen Elegie und besonders der elegischen Geliebten siehe immer noch VEYNE 1983.

20 Vgl. VEYNE 1989, 87-94, JAMES 2003, 35: „The *docta puella* is an independent courtesan based on the models of *meretrix* and *hetaira* ...“

21 Vgl. ZANKER 1988 über Altersarmut bei Frauen der Unterschicht anhand der hellenistischen Skulptur der sog. „Trunkenen Alten“.

22 Siehe JAMES 2003, 52-68.

23 Vgl. ARMSTRONG 2005, 66-78.

24 Wichtig für den Blick auf diese Kontinuität ist immer noch LYNE 1980.

Liebe (*odi et amo*) changiert. Die Elegiker haben sich diese Pseudonymisierung zu eigen gemacht, allerdings beziehen sich die Namen der elegischen Geliebten nicht auf eine reale literarische Figur, sondern auf Apollo, den Gott der Dichtung und der Musen:²⁵ *Lycoris*, *Cynthia*, *Delia*, auch *Nemesis* sind von Epitheta des Apollo und seiner Schwester Diana abgeleitet.²⁶ Anders aber bei Ovid: Seine *Corinna*²⁷ ist nach der zweitberühmtesten Dichterin der Antike, nach der Böttin Korinna²⁸, benannt und greift damit die von Catull gestiftete Tradition auf. Zugleich steckt in diesem Namen in einer hybriden Etymologie auch das griechische κοπή, „Mädchen“:²⁹ Korinna ist also auch das Mädchen, die *puella*, die Geliebte schlechthin - in der sich dann auch die Gattung der Liebeselegie erfüllt.³⁰

Die Rolle der *puella* ist für das Funktionieren der Gattung essentiell: Ohne *puella* gibt es keine Liebeselegie. Sie ist ein konstitutiver Teil des literarischen Dreiecks *amator* - *puella* - Rahmenbedingungen (darunter zählt insbesondere der Rivale als externe Größe):

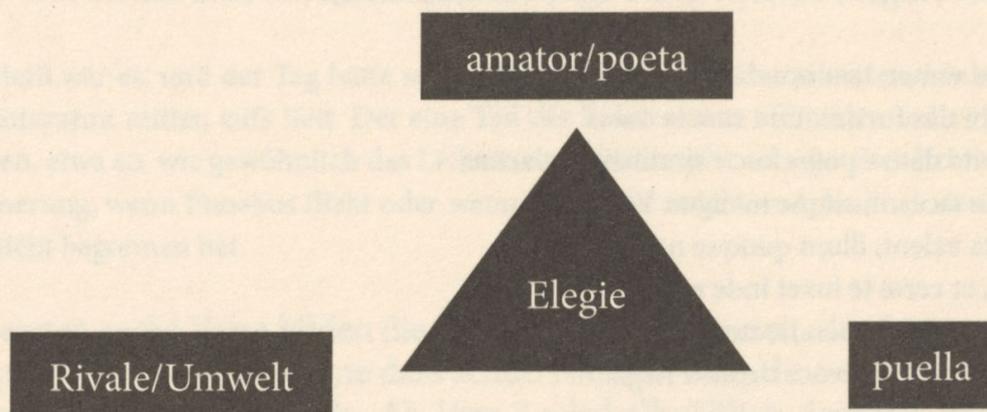


Fig. 1

Der elegische Liebhaber findet seine Erfüllung und Zweckbestimmung erst durch die elegische Geliebte, beide aber sind Geschöpfe des Dichters, auch wenn dieser in einem Fall „ich“ sagt, im anderen Fall von der zweiten oder dritten Person spricht - sie existieren auf ein und derselben literarischen Ebene. Es gibt geradezu einen elegischen Code, der den Umgang von männlichem und weiblichem Part in diesem literarischen Rahmen definiert.

Dennoch kommen die *Amores* zu Beginn noch ohne *puella* aus. Ganz im Unterschied dazu hatte Ovids Vorgänger Propertius gleich im ersten Vers des ersten Gedichts programmatisch bekannt, von seiner Geliebten Cynthia unausweichlich und beinahe gewaltsam ergriffen worden zu sein (Prop. 1,1,1): *Cynthia prima suis*

25 Siehe den instruktiven Überblick bei McKEOWN 1987, 19-23.

26 Vgl. LIEBERG 1962.

27 Korinna ist in Prop. 2,3,21 erwähnt, was eventuell eine weitere Motivation für Ovid bildet, zum Pseudonym *Corinna* zu greifen. Vgl. BURZACCHINI 1992 und TRAINA 2000.

28 Vgl. J. HALLETT 1999, 338-341, s.v. Literaturschaffende Frauen.

29 McKEOWN 1987, 21.

30 Siehe auch HEATH 2013 mit einem Plädoyer dafür, *Korinna* als Modell für *Corinna* ernst zu nehmen.

miserum me cepit ocellis („Cynthia hat als erste mich Armen erbeutet mit ihren Äuglein“). Ovid ist zwar verliebt, aber gewissermaßen abstrakt; Amor hat ihn zur Liebe gezwungen, doch die Leser und wohl auch Ovid selbst wissen noch nicht, wer denn das Objekt dieser Liebe ist.³¹

Erst im vierten Gedicht tritt die *puella* auf, allerdings noch anonym, aber gleich in einer für den elegischen Ovid wenig erfreulichen Konstellation: Sie ist mit ihrem *vir* auf dem Weg zu einem Gastmahl, zu dem auch Ovid eingeladen ist. Auf diese Weise stellt Ovid das für die Elegie konstitutive Dreiecksverhältnis her: Der Elegiker ist in der unterlegenen Position, er muss gegen den reichen *vir* um die *puella* kämpfen, so dass das Ziel des erotischen *foedus aeternum* dauerhaft unerreichbar bleibt. Dieses Ausgeschlossenbleiben zeigt sich auch bei diesem Gastmahl. Der *amans* hat angesichts der Gesamtumstände keine Chance, sich der *puella* zu nähern. So gibt er in einem letztlich vergeblichen Monolog von Ferne gute Ratschläge, wie sich verhalten soll, um nur ja dem Rivalen nicht zu sehr entgegen zu kommen. Besonders der Gedanke, seine *puella* werde mit dem anderen die Nacht verbringen, bereitet ihm Pein (*am.* 1,4,63-70):

oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet:
 quod mihi das furtim, iure coacta dabis.
 verum invita dato - potes hoc - similisque coactae;
 blanditiae taceant, sitque maligna Venus.
 si mea vota valent, illum quoque ne iuvet, opto;
 si minus, at certe te iuvet inde nihil.
 sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur,
 cras mihi constanti voce dedisse nega!

Und schon wird er sich Küsse nehmen, schon nicht nur Küsse nehmen. Was du mir heimlich gibst, das wirst du ihm durch Recht und Gesetz gezwungen geben. Freilich sollst du es ihm gegen deinen Willen geben - du wirst das können - und wie eine, die gezwungen wird. Die schmeichelnden Worte sollen schweigen und Venus soll sich von ihm abwenden. Wenn denn meine Wünsche etwas vermögen, dann hoffe ich, dass es auch ihm nicht gefällt. Wenn nicht, dann soll es deshalb dir ganz und gar nicht gefallen. Aber welchen Ausgang auch immer die Nacht nimmt, dass du etwas gegeben hast, streite mir morgen beharrlich und überzeugend ab!

Ovid will sich also durch diese Liebeslehre *ex negativo*³² nicht die Überzeugung rauben lassen, dass er der Einzige ist, den seine *puella* begehrt - er will es nötigenfalls auch gar nicht so genau wissen. Die *puella* soll also nicht nur den *vir*, sondern auch den elegischen Geliebten belügen. Damit beginnt der Dichter ein über die ganze Sammlung fortlaufendes, komplexes Spiel mit Wahrheit, Illusion, Fiktion und Liebe. Da liebt nicht einfach nur ein Jüngling ein Mädchen - es kommt vielmehr darauf an, dass beide Seiten jeweils vom anderen *glauben*, dass er oder sie

31 SCHMITZER 2011, 24-28.

32 Vgl. DIMUNDO 2000, 52.

den anderen liebt, exklusiv und bedingungslos. Und wenn dieser Glaube nicht zu stimmen scheint, dann wird das Liebesleid inszeniert. Der Anschein und die Fassade sind wichtig und müssen stimmig sein, nicht die dahinterliegende Realität. Die besondere Kunst eines Dichters besteht nicht zuletzt darin, diese Fiktion besonders realistisch, noch realistischer als die Realität erscheinen zu lassen.

Diese inszenierte Realität bricht sich in der Elegie 1,5³³ umso nachdrücklicher Bahn. Nach all den Verzögerungen erscheint Corinna tatsächlich - mit einem Auftritt, der nicht nur in der Liebeselegie, sondern in der antiken Literatur überhaupt seines gleichen sucht:

aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
 adposui medio membra levanda toro.
 pars adaperata fuit, pars altera clausa fenestrae;
 quale fere silvae lumen habere solent,
 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,
 aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.

Heiß war es, und der Tag hatte schon die Mittagsstunde überschritten; ich legte mich entspannt mitten aufs Bett. Der eine Teil des Fensters war offen, der andere geschlossen, etwa so, wie gewöhnlich das Licht in den Wäldern ist, wie das Zwielficht der Dämmerung, wenn Phoebus flieht oder wenn die Nacht weicht und dennoch der Tag noch nicht begonnen hat.

Die ersten sechs Verse bilden die Exposition der Tageszeit, des Raumes und überhaupt der Atmosphäre, ohne dass schon Näheres über die weitere Handlung und Zielsetzung verraten würde. Ab Vers 7 wird allmählich deutlich, dass Ovid das Halbdunkel durchaus absichtsvoll gewählt hat, so wie Corinna ihren Auftritt ebenso sorgfältig inszeniert hat. Beide lassen die Fiktion einer *puella verecunda*, eines Mädchens mit gutem Leumund und ohne charakterliche Mängel, entstehen, um sie sogleich und effektiv wieder zu zerstören:

illa verecundis lux est praebenda puellis,
 qua timidus latebras speret habere pudor.

Ein solches Licht muss man für sittsame Mädchen einrichten, wodurch die ängstliche Scham ein Versteck erhoffen kann.

Denn nun erscheint Corinna tatsächlich – die Elegie imitiert das Ganze des Gedichtcorpus: Corinna lässt den Leser wie den Liebhaber warten und zeigt sich erst mit effektvoller Verzögerung. Mit *ecce* wendet der Dichter den Blick (auch den des Lesers) auf sie, das Präsens *venit* verlässt die bisher vorherrschenden Vergangenheitstempora der Schilderung, ihre strahlende Erscheinung steht in betontem Kontrast zum Halbdunkel des Zimmers.

33 Siehe z.B. SCHUBERT 1993; SCHMITZ 1998; DIMUNDO 2000. 63-93; SCHMITZER 2011, 28-31.

ecce, Corinna venit tunica velata recincta,
 candida dividua colla tegente coma.
 qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
 dicitur et multis Lais amata viris.

Siehe, Corinna kommt, gehüllt in die Tunica, den Gürtel bereits gelöst, den weißen Hals rechts und links vom Haar bedeckt, wie die sagenhafte Semiramis ins Schlafgemach geschritten sein soll und Lais, die von vielen Männern geliebte.

Im weiteren Verlauf beschränkt sich Ovid auf die enthusiastische Schilderung des erotischen Ringkampfes, bis er dann - im wahrsten Sinne kurz vor dem Höhepunkt - abbricht und den Rest der Phantasie der Leser überlässt, die er hinreichend erfahren einschätzt, um die Situation und die erzählerische Wiedergabe der Situation recht würdigen zu können.

deripui tunicam; nec multum rara nocebat;
 pugnabat tunica sed tamen illa tegi.
 cumque ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,
 victa est non aegre proditione sua.
 ut stetit ante oculosposito velamine nostros,
 in toto nusquam corpore menda fuit.
 quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
 forma papillarum quam fuit apta premi!
 quam castigato planus sub pectore venter!
 quantum et quale latus! quam iuvenale femur!
 singula quid referam? nil non laudabile vidi
 et nudam pressi corpus ad usque meum.
 cetera quis nescit? lassique quiescimus ambo.
 proveniant medii sic mihi saepe dies!

Ich riss ihr die Tunica herab. Und sie richtete keinen großen Schaden an, weil sie so zart gewirkt war, dennoch kämpfte sie darum, sich mit der Tunica wieder zu bedecken. Und weil sie kämpfte, als wolle sie gar nicht siegen, wurde sie ohne Mühe durch ihren eigenen Verrat besiegt. Als sie vor meinen Augen stand, ohne Gewand, da war am ganzen Körper kein Makel: Was für Schultern, was für Arme sah und berührte ich! Wie war die Gestalt der Brüste dafür geeignet, gedrückt zu werden! Was für ein glatter Bauch unter der straffen Brust! Wie lange und wie schöne Hüften! Was für ein jugendfrischer Schenkel! Was soll ich Einzelheiten erzählen? Ich sah nichts, was man nicht preisen müsste, und nackt presste ich sie ohne Unterlass an meinen Leib. Den Rest, wer kennt ihn nicht? Matt ruhten wir uns beide aus. O mögen mir häufig solche Mittage zuteilwerden!

Ovid setzt sein Spiel mit Illusion, Wissen, Wissen-wollen und Nicht-wissen-wollen aus der vorherigen Elegie fort. Corinna führt den erotischen Kampf, als wolle sie gar nicht siegen, wahrt damit aber auch die Illusion der *puella verecunda*,

zugleich kommt das typisch liebeselegische Motiv der *militia amoris* in verfremdeter Form in den Text: Normalerweise ist das als Metapher nur auf den *amator* bezogen, nicht auf die auf die spielerische Ebene heruntergebrochene Kongruenz von Mars und Venus.

Diese Realisierung des elegischen Codes ist in ein intertextuelles Geflecht eingebunden, dafür einige Beispiele: Ovid bezieht sich mit *am.* 1,5 auf eine Elegie seines wichtigsten Vorgängers Properz³⁴, der einzigen weiteren (erhaltenen) römischen Liebeselegie, in der Sex eine explizite Rolle spielt. Aber in Prop. 2,15 wird die Vorgeschichte und das Vorspiel weggelassen, es geht gleich *in medias res: o me felicem! o nox mihi candida! eqs.* („O ich Glücklicher! O für mich strahlende Nacht!“). Dagegen schildert Ovid ausführlich die vorbereitende Inszenierung, die Aposiopese *cetera quis nescit* rekuriert nicht nur auf das Alltags- und Weltwissen des Lesers, sondern ist auch eine diskrete Spitze gegen den Text des Properz, der Allbekanntes ausbreitet. Ebenso verbessert Ovid den Properz durch die Lichtregie: Bei Properz ist nur davon die Rede, man solle die Liebe nicht im Dunklen vollziehen, da sonst die Schönheit der *puella* wirkungslos bleibt. Ovid dagegen dosiert das Verhältnis von Sonnenlicht und Schatten wesentlich genauer und damit der Situation angemessener - er zeigt sich als überlegener Meister, als Maler mit Worten, der das genauso beherrscht wie ein Maler mit Farben.

Doch nicht nur Properz, sondern auch Vergil liefert einen Referenztext. Die einleitende Wendung *aestus erat* mit dem Hinweis auf die überschrittene Mittagsstunde ist nicht nur eventuell ein Hinweis auf die Stunde des Pan mit ihren amourösen Konnotationen, sondern - da zuvor in der lateinischen Literatur nicht belegt - ein deutlicher Hinweis auf griechische und lateinische epische Angaben wie *nox erat*, die so und so ähnlich seit der *Ilias* belegt sind - nur eben spiegel-symmetrisch verwendet. Konkret bezieht Ovid die Erzählung von Dido aus dem vierten Aeneisbuch *ex negativo* und beinahe reziprok ein (*Aen.* 4,522-528).³⁵

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
 corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
 aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu,
 cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres,
 quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
 rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
 at non infelix animi Phoenissa ...

Nacht war es und auf der Erde pflegten alle Lebewesen den Schlaf, die Wälder und die wilden Tiere ruhten, während in der Mitte ihrer Bahn die Sterne ihren Weg nahmen. Wenn alle Flur schweigt, das Vieh und die bunten Vögel und was die Seen voll Wasser allenthalben und was die von Dickicht rauen Landstriche besitzen - sie alle liegen in der stillen Nacht im Schlaf. Doch nicht die in ihrem Herzen unglückliche Dido.

34 Zur Beziehung von *am.* 1,5 zu Properz siehe ausführlich DIMUNDO 2000, 63-93.

35 Reiches Material bei PEASE 1935 ad loc.

Die Dido-Erzählung der Aeneis wiederum greift - so schon antike Überzeugung - auf das hellenistische Argonauten-Epos des Apollonios Rhodios, die (fatale) Liebesgeschichte von Jason und Medea, zurück. Und Ovid scheint auch diese literarische Genealogie zu kennen, denn seine Tageszeitangabe hat ihre engste Parallele just bei Apollonios Rhodios, wo eine morgendliche Gotteserscheinung, eine Epiphanie, des Apollo geschildert wird (2,669-274; Übers. Th. VON SCHEFFER):

ἦμος δ' οὐτ' ἄρ πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λήν
 ὀρφναίη πέλεται, λεπτόν δ' ἐπιδέδρομε νυκτὶ
 φέγγος, ὄτ' ἀμφιλύκην μιν ἀνεγρόμενοι καλέουσιν,
 τῆμος ἐρημαίης νήσου λιμέν' εἰσελάσαντες
 Θυνιάδος, καμάτῳ πολυπήμονι βαῖνον ἔραζε.
 τοῖσι δὲ Λητοῦς υἱός, ἀνερχόμενος Λυκίηθεν

Noch war nicht das unsterbliche Licht zu schauen: doch herrschte
 Auch nicht Finsternis mehr, es breitete rötlicher Schimmer
 Sich an Stelle der Nacht – Erwachende nennen ihn Zwielflicht -.
 Da gelangten sie bei dem öden Thynischen Eiland
 In eine Bucht und stiegen an Land in schwerer Ermattung.
 Ihnen erschien der Sohn der Leto, von Lykien her eilend ...

Eine Epiphanie wie Apollo wird auch Corinna zuteil:³⁶ Aus dem Halbdunkel tritt sie als wahre *puella divina*³⁷ hervor. Aber sie ist nicht nur eine irdische Göttin, sondern hat auch abgründige Seiten. Denn sie ist verglichen mit Semiramis und Laïs, die scheinbar wegen ihrer Schönheit angeführt sind, aber die eine hatte als Königin von Babylon sagenhaft viele Liebhaber, die andere, aus Korinth stammend, war eine der berühmtesten Hetären der Antike.³⁸ Laïs stand nach antiker Überlieferung in ständiger Rivalität mit der anderen berühmten Hetäre ihrer Zeit, mit Phryne³⁹ (die bei Prop. 2,6,1-6 in einem Katalog zusammen mit Thais und Laïs genannt ist), allerdings war Laïs die jüngere der beiden, so wie Ovid jünger ist als Properz und wohl demgemäß auch Corinna jünger als Cynthia.

Die beeindruckende optische Präsenz der Corinna, mit der sie die elegische Bühne und die literarische Realität betritt, hat somit eine intertextuelle Tiefendimension. Auf diese Weise fügt sie Ovid in die Tradition ein, stellt sie in ein Kontinuum mit den Epen des Apollonios Rhodios und des Vergil sowie mit den Elegien des Properz und grenzt sie gleichzeitig davon ab, macht sie zu etwas Eigenständigem. Das ändert nichts daran, dass Ovid eine überaus plastische Schilderung gelungen ist, die die Realität besser zur Geltung kommen lässt als die Realität selbst. Man glaubt beinahe, Corinna schon zu kennen.

Die Individualität, die Ovid der Geliebten verleiht, wird im weiteren Verlauf noch weiter entfaltet und wir erfahren weitere Details. Damit wird die Fiktion in

36 Vgl. BRETZIGHEIMER 2001, 32 mit älterer Literatur.

37 Für die Zusammenstellung des Materials ist immer noch nützlich LIEBERG 1962.

38 M. STROTHMANN 1999, 1067-1068, s.v. Laïs [1].

39 WALTER 2000, 969, s.v. Phryne.

der Wirklichkeit verankert. Das lässt sich in einem zweiten elegischen Dreieck abbilden, für dessen konkrete Gestaltung die literarische Topik und Tradition, die sozio-historischen Rahmenbedingungen und die individuelle poetische Verarbeitung dieser Parameter durch Ovid die entscheidenden Größen darstellen:

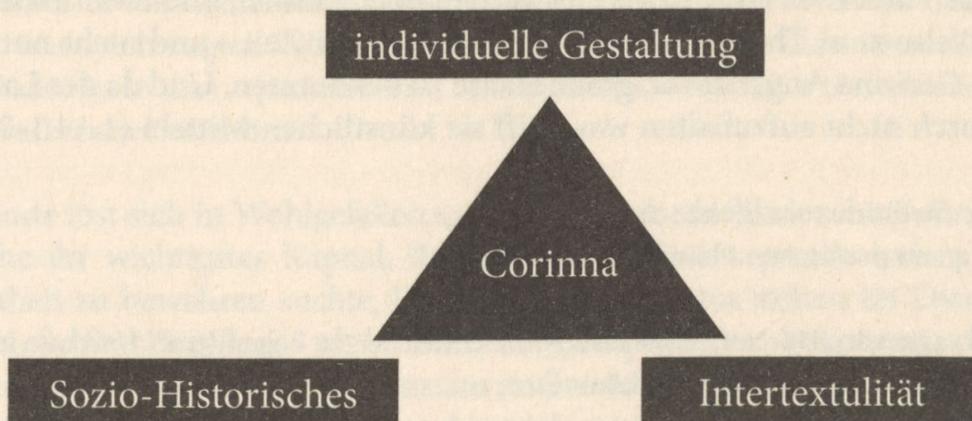


Fig. 2

Einige Details von Corinnas inszenierter Realität seien beispielhaft genannt: Corinna ist ja eine makellos schöne Frau, aber sie tut auch etwas dafür. Sie hat eine eigene *ancilla*, eine „Zofe“⁴⁰, die sich um Corinnas Frisur kümmert ist also durch das Geld ihres *vir* privilegiert (1,11,1-2):⁴¹

colligere incertos et in ordine ponere crines
docta neque ancilla inter habenda Nape

Du, die du dich darauf verstehst, die wirren Haare zu sammeln und in eine Ordnung zu bringen, Nape, die man (eigentlich) nicht unter die Dienerinnen zählen sollte ...

Diese durchaus hübsche Nape wird dann im zweiten Buch durch Cypassis ersetzt, die sich ebenfalls um Corinnas Frisur kümmert (2,8,1-2):

ponendis in mille modos perfecta capillis,
comere sed solas digna Cypassi deas

Die du perfekt die Kunst verstehst, die Haare auf tausend Weisen zu frisieren, aber allein der Göttinnen würdig ...

Während er sich das mit Nape (nur) vorstellen konnte, hat Ovid mit Cypassis auch eine Affäre, betrügt Corinna also mit ihrer Bediensteten. Und wenn diese

40 HOHENWALLNER 2001, 86-95.

41 DIMUNDO 2000, 244-249.

nicht will, dann greift er zur Erpressung, indem er droht, er werde Corinna im Detail berichten, ganz egal, ob etwas vorgefallen ist oder nicht (das ist zugleich die Fortsetzung des Wahrheits-Fiktions-Illusions-Themas). Der elegische Liebhaber ovidischer Prägung ist demnach alles andere als treu, selbst wenn er seinerseits unter Treulosigkeit leiden muss.

Das Haar⁴² und die Frisur Corinnas werden noch einmal, und zwar in beinahe grotesker Weise zum Thema. Wie andere Frauen ihrer Zeit - und nicht nur ihrer Zeit - hatte Corinna Angst davor, graue Haare zu bekommen. Und da der Lauf der Natur dadurch nicht aufzuhalten war, griff sie künstlichen Mitteln (1,14,1-2).⁴³

Dicebam ‚medicare tuos desiste capillos!
tingere quam possis, iam tibi nulla coma est.

Dauernd sagte ich, „Hör auf, deine Haare mit Mittelchen zu behandeln!“ Und nun hast du kein Haar mehr, das du färben könntest.

Corinna leidet also nicht nur unter grauen Haaren und gewissem Haarausfall, sie ist vielmehr - wenn wir Ovid glauben mögen - gänzlich kahl geworden, da die scharfen Tinkturen wohl die grauen Haare beseitigten, aber eben auch die noch nicht grauen. Ovid schwärmt nun im Rückblick davon, wie schön diese Haare doch waren (13-18):

Adde, quod et dociles et centum flexibus apti
et tibi nullius causa doloris erant.
non acus abruptit, non vallum pectinis illos.
ornatrix tuto corpore semper erat;
ante meos saepe est oculos ornata nec umquam
bracchia derepta saucia fecit acu.

Hinzu kommt, dass sie gelehrig und für hundert Windungen geeignet waren und die keinen Kummer bereiteten. Keine Nadel brach sie ab, auch nicht die Zähne des Kamms. Die Friseurin war immer am ganzen Körper sicher. Vor meinen Augen wurden sie oft frisiert und niemals wurde ihr Arm von einer fortgerissenen Nadel blutig.

Corinna hat sich selbst in eine sehr unangenehme Situation gebracht, indem sie des Guten zu viel tat: Um ihre Schönheit zu bewahren, hat sie diese ruiniert. Doch in der verzweifelten Lage gibt es am Ende eine überraschende Lösung: eine Perücke⁴⁴ kann den Mangel kaschieren und sogar zum modischen Attribut werden, indem Corinna nun erblondet (45-46; 55-56):

Nunc tibi captivos mittet Germania crines;

42 Siehe generell HOHENWALLNER 2001, bes. 71-82.

43 DIMUNDO 2000, 303-322; PAPAIOANNOU 2006.

44 MAY 2005.

tuta triumphatae munere gentis eris.

...

Collige cum vultu mentem! reparabile damnum est.
postmodo nativa conspiciere coma.

Jetzt schickt dir Germanien gefangene Haare; sicher wirst du durch das Geschenk es im Triumph besiegten Volkes ... Sammle mit deinem Antlitz auch deinen Sinn. Den Schaden kann man reparieren. Und bald wird man dich wieder in deinem natürlich gewachsenen Haar sehen.

Am Ende löst sich in Wohlgefallen auf, was lange bedrohlich schien: Corinna hätte beinahe ihr wichtigstes Kapital, ihren Körper ruiniert, gerade indem sie dessen Schönheit zu bewahren suchte. Die Siege des Augustus stehen im Dienst der elegischen Schönheitspflege - als konkreter Anknüpfungspunkt kommt vor allem der von Augustus und Tiberius gemeinsam *ex Germania* gefeierte Triumph des Jahres 7 v.Chr.⁴⁵ Das ist die eine Seite, die andere zielt erneut auf Corinnas Lauterkeit. Denn die Germanen sind ohnehin Experten im Haarfärben (Plin. *nat.* 28,191), ihnen wäre also ein solcher *Faux pas* nicht unterlaufen. Deshalb können sie ihr Haar auch vermarkten bzw. vermarkten lassen, so dass blonde Perücken zumindest seit der frühen Kaiserzeit ein beliebter Importartikel wurden. Besonders beliebt waren diese bei Prostituierten (Mart. 5,68 und v.a. Iuv. 6,120-121): Wie schon in *am.* 1.5 wird also Corinna durch ihr Verhalten diskret, aber bei genauem Hinsehen unverkennbar der Halbwelt zugewiesen.

Diese Elegie 1,14 ist darüber hinaus das heitere Vorspiel zu einem Elegienpaar, das in der sonstigen liebeselegischen Dichtung, ja überhaupt in der antiken Dichtung und erzählenden Literatur kein Gegenstück hat.⁴⁶ Zum elegischen Code gehört die Kinderlosigkeit. Auch Ehe, Familie und dergleichen sind nicht vorgehen. Properz freut sich in der Elegie 2,7 zusammen mit Cynthia, dass Augustus ein Ehegesetz zurückgezogen hat, das Kinderlosigkeit in der Ehe mit Bußen belegen sollte. Aber bei Ovid erfahren wir etwas über die Wirklichkeit⁴⁷, über die meist gar nicht gestellte Frage, was passiert, wenn es doch zur Schwangerschaft kommt (2,13,1-6):

Dum labefactat onus gravidi temeraria ventris,
in dubio vitae lassa Corinna iacet.
illa quidem clam me tantum molita pericli
ira digna mea; sed cadit ira metu.
sed tamen aut ex me conceperat - aut ego credo;
est mihi pro facto saepe, quod esse potest.

Da sie die Last ihres schwangeren Leibes voll Wahnsinn erschüttert, liegt Corinna krank

45 KIENAST 2009, 129.

46 Vgl. KING 1996, 42-44, s.v. Abtreibung; KAPPARIS 2002. SCHULLER 2008, 132-133 zitiert Ovid als Beleg für Abtreibung im Rahmen der Prostitution.

47 Siehe VEYNE 1989, 25-27.

zwischen Leben und Tod. Jene hat sich in so große Gefahr begeben und es gleichzeitig vor mir verheimlicht - sie verdient meinen Zorn, doch verschwindet der Zorn durch die Furcht. Aber dennoch: Entweder ist sie von mir schwanger oder ich glaube es. Ich halte oft für die Wahrheit, was sein kann.

Corinna hat abgetrieben und schwebt nun in Lebensgefahr.⁴⁸ Das ist angesichts der vormodernen medizinischen Methoden und Hygienestandards nur allzu häufig der Fall gewesen. Dass sich eine junge Frau dennoch dieser Gefahr (ob durch Engelmacherinnen oder mehr oder minder qualifizierte Ärzte) aussetzte, hat wiederum Gründe, die primär in der sozialen Realität nicht nur der Antike liegen: Eine Frau, die auf ihre Attraktivität setzen musste, um sich ein halbwegs komfortables Leben zu verschaffen, konnte eben nicht monatelang „ausfallen“ und sich obendrein den Körper durch die Folgen der Schwangerschaft entstellen lassen.

Ovid richtet in seiner Verzweiflung ein Gebet an die Frauengöttinnen Isis⁴⁹ und Ilithyia, die Corinna aus der Todesgefahr retten sollen. Aber kaum ist Corinna tatsächlich gerettet, ändert sich im komplementären Gedicht 2,14 der Ton ganz erheblich. Ovid macht Corinna schwere Vorwürfe und unterstellt ihr vergleichsweise niedrige Motive (2,14,7-8):

scilicet, ut careat rugarum crimine venter,
sternetur pugnae tristis harena tuae?

Damit freilich der Bauch nicht den Vorwurf der Falten auf sich zieht, begibst du dich in die Arena eines traurigen Kampfes?

Aber genau diese Makellosigkeit hatte der elegische Erzähler in der Elegie 1,5,21 gerühmt und an Corinna für attraktiv befunden. Nun ist nicht zu erwarten, dass Ovid inzwischen vergessen hat, was er vorher geschrieben hat (bzw. durch die Gedichtanordnung als „zuvor“ gekennzeichnet hat). Vielmehr ist die Gedichtabfolge auch ein Medium des Kommentierens. Ovid setzt sich also kritisch mit der männlichen Hauptperson auseinander, dem Gegenüber der Corinna, der mit seinen Forderungen just solche Taten provoziert, wie er sie Corinna nun vorwirft.

Natürlich werden die *Amores* damit kein profeministischer Bekenntnistext, aber sie entfalten ein differenziertes Bild, eine differenzierteres als sonst in der Antike üblich, auf die Geschlechterverhältnisse, ohne dass damit die *Amores* zum bloßen Gesinnungsmanifest würden. Deshalb lässt sich die Elegie auch nicht als grundsätzliche, gar fundamentalethische Auseinandersetzung mit der antiken Auffassung von Abtreibung⁵⁰ verstehen, sondern als Teil der Interaktion von *poeta* und *puella*, die selbstverständlich in der antiken Realität verhaftet ist, aber sich nicht in

48 Z.B. BRETZIGHEIMER 2001, 132-133; DUE 1971; GAMEL 1989.

49 Vgl. differenzierend BECHER 1970 und 1988, 145-156, die Nähe des Isis-Kults zur Sphäre der Freigelassenen und auch Prostituierten ist aber nicht zu leugnen, zumal Isis sonst nicht als Geburtsgöttin in der antiken Literatur genannt wird (McKEOWN 1998 ad loc.).

50 Vgl. z. B. http://certamen.carolinum.de/article/cc2014_vortrag_katharina_klein.pdf

ihr erschöpft, sondern sie auf eine literarische Ebene führt. Die *Amores* bleiben im elegischen Genre und dessen Notwendigkeiten, nur dass der *amator* keineswegs so absolut und unbefragt daher kommt wie in vergleichbaren Texten. Die Bösen sind eben nicht immer nur die anderen.

Es gibt zweifelsohne Facetten der Corinna, die sich im elegischen System weniger ungewöhnlich ausnehmen. Schon in der Elegie 1,4 hatte sich ja gezeigt, dass Corinna in einer mehr oder minder festen Beziehung zu einem Mann, der eben nicht Ovids elegisches Avatar ist, steht. Das hat massive Auswirkungen auf ihre Handlungs- und Bewegungsfreiheit.

Das ist im ganz konkreten Sinn gemeint, denn wenn es ihr Gebieter verlangt, muss sie ihn auch auf Reisen begleiten, selbst wenn diese über das weite Meer führen und sie wochenlang von Rom fernhalten (2,11). Auch in Rom selbst ist Corinna unter Aufsicht und immer wieder beklagt sich Ovid über die Bewachung der *puella* durch einen Türhüter oder einen anderen Aufpasser, eine Aufgabe, für die man gerne Eunuchen aus dem Orient heranzog - so auch den Bagoas in *Amores* 2,2 und 2,3.⁵¹ Ovid wendet sich wiederum in einem Gedichtpaar an ihn, wobei vor allem die Elegie 2,2 von zahlreichen Ambivalenzen geprägt ist: Zuerst beklagt er sich, dass Bagoas durch die Bewachung ihn am Kontakt mit der *puella* hindert, ja dass es eine Schande sei, dass ein *servus* eine *domina* kontrolliert, wobei *domina* gezielt mit der doppelten Bedeutung „elegische Geliebte“ und „Herrin eines Sklaven“ spielt. Doch dann droht er Bagoas und warnt ihn davor, Erfolg zu haben, denn sein Besitzer werde nicht erfreut sein, von eventueller Untreue seiner Geliebten zu hören (2,2,47-52):

vidi ego conpedibus liventia crura gerentem,
unde vir incestum scire coactus erat.
poena minor merito. nocuit mala lingua duobus;
vir doluit, famae damna puella tulit.
crede mihi, nulli sunt crimina grata marito,
nec quemquam, quamvis audiat, illa iuvant.

Ich habe einen gesehen, dessen Scheinbeine von den Fesseln ganz blau waren, von dem der *vir* gezwungen worden war, die Treulosigkeit zu erfahren. Die Strafe ist noch geringer als die Schuld. Es schadete die üble Zunge zweien; der *vir* erlitt Schmerzen, die *puella* trug Schaden an ihrem Ruf davon. Glaube mir, keinem Ehemann sind Beschuldigungen willkommen und keinen erfreuen sie, mag er sie auch hören.

Ovid beendet seine erneute Erpressung eines sozial niedriger Stehenden, der scheinbar kurze Zeit die Oberhand hat, mit der Forderung, er möge ihm und der *puella* bei diesem harmlosen Abenteuer nicht im Weg stehen, ja es unterstützen (*am.* 2,2,65): *ut tuto per te possimus amare* („dass wir durch dich ungefährdet einander lieben können“). Darüber hinaus ist erneut das Gegensatzpaar Wahrheit-Fiktion (jeweils innerliterarisch gesehen) Thema: Nicht, dass Corinna keine

51 LYNE 1980, 267-268.

Affäre hat, ist wichtig, sondern dass der *vir* nicht gezwungen sein wird, seine Gutgläubigkeit zugunsten des Wissens aufzugeben.

Erneut demonstrieren diese Gedichte auch die doppelte Unterlegenheit des *amator*: Er ist den Launen der Geliebten ausgesetzt, aber diese ist wiederum an die Bestimmung ihres Herrn gebunden. Aber - und das ist ein für Ovid typisches Paradoxon - wenn der Zugang zur *puella* nicht mit Hindernissen erschwert wäre, dann wäre es Ovid auch nicht recht. Deshalb schildert er den allzu nachlässigen *vir*⁵² und fordert von ihm geradezu, sich den Spielregeln des elegischen Systems anzupassen und den elegischen Liebenden Widerstand zu leisten (2,19,1-10):⁵³

Si tibi non opus est servata, stulte, puella,
 at mihi fac serves, quo magis ipse velim!
 quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit.
 ferreus est, siquis, quod sinit alter, amat
 speremus pariter, pariter metuamus amantes,
 et faciat voto rara repulsa locum.
 quo mihi fortunam, quae numquam fallere curet?
 nil ego, quod nullo tempore laedat, amo!
 Viderat hoc in me vitium versuta Corinna,
 quaque capi possem, callida norat opem.

Wenn du Narr kein behütetes Mädchen brauchst, dann behüte sie wenigstens für mich, damit ich sie selbst umso mehr will. Was erlaubt ist, dafür ist man nicht dankbar; was nicht erlaubt ist, brennt umso heftiger. Aus Eisen ist, wenn einer, was ein anderer zulässt, erlaubt. Wir Liebenden wollen gleichermaßen hoffen, gleichermaßen fürchten. Und es soll seltene Zurückweisung Platz für den Wunsch schaffen. Wozu brauche ich Glück, das sich niemals um Täuschung kümmert? Ich für meinen Teil liebe nichts, was mir zu keinem Zeitpunkt Schmerzen bereitet! Die durchtriebene Corinna hatte diesen Fehler an mir gesehen und wusste schlau ein Mittel, durch das ich gefangen werden konnte.

An diesem Gedicht lassen sich besonders gut die elegischen Spielregeln illustrieren, die jenseits aller soziologischen und existentiellen Fundierung existieren. Der elegische Liebhaber muss seine Fähigkeiten, etwa seine Bereitschaft zur *militia amoris* (*am.* 1,9 ist ganz diesem Thema gewidmet) und zur erotischen Phantasie unter Beweis stellen, sonst fehlt jeglicher Reiz. Von der *puella* wird im Gegenzug erwartet, dass sie erst über solch schwierige, aber letztlich bewältigbare Hinderisbahnen zu erobern ist - eine allzu leicht zu gewinnende Geliebte ist insofern genauso kontraproduktiv wie ein *vir* bzw. *coniunx*, der sich nicht um seine *puella* kümmert und sie widerstandslos dem Rivalen überlässt.

Der Begriff „Spiel“ muss noch ein wenig erläutert werden: Gemeint ist ein Handeln, das in einem separaten Bezirk nach eigenen Regeln abläuft. Außerhalb dieses

52 Vgl. STROH 2001, xxiii.

53 Vgl. GEBHARDT 2009, 134-135. Zum Verhältnis solcher Elegien zu den Ehegesetzen des Augustus siehe VON DEN HOFF *et al.* 2014, 211-213.

Bezirks, des Spielplatzes, müssen die Regeln auch nicht ohne weiteres gelten. So ist es ja nicht einsichtig, dass man im „wirklichen Leben“ einen Ball nicht in die Hand nehmen darf, nur weil das beim Fußball mit Freistoß, Elfmeter und bisweilen sogar Platzverweis bestraft wird. Aber in den 90 Minuten (plus x) gilt diese kontraintuitive Verhaltensnorm, während auch ein Fußballspieler außerhalb des Platzes einen Ball mit der Hand aufheben, werfen etc. darf. Die Existenz solcher Spielregeln ist nun keineswegs nur auf die römische Liebeselegie beschränkt, sie findet sich prinzipiell in jeder Art von literarischer oder nichtliterarischer Erzählung, sogar bei James Bond, wo der böse Widersacher, das Bondgirl, der Stab des MI 6 mit M und Q und natürlich der Geheimagent selbst, der am Ende die Welt rettet, zum festen Inventar gehören, das aber jedes Mal neu arrangiert wird und damit beim Publikum die Spannung auf das *wie*, nicht so sehr auf das *was* weckt. Und so ist es auch mit der Elegie (und anderen literarischen Gattungen): Ihr Personal ist den entsprechenden Spielregeln unterworfen, wenn denn die Gattung funktionieren soll, der Spielleiter, der Autor also, inszeniert das mit allem Nachdruck und prinzipiell unabhängig von seiner persönlichen Biographie. Die Frage, was davon Selbsterlebtes ist, ist also belanglos. Die Figuren, die der Autor geschaffen hat, agieren auf diesem definierten Feld, sie dürfen den Ball nicht in die Hand nehmen, dürfen also die Regeln nicht brechen. Ovid macht seinen Leser allerdings implizit viel stärker auf die Existenz dieser Regeln und des literarischen Spielfeldes aufmerksam als seine Vorgänger, beispielsweise indem er mit der Aufforderung an den *vir*, doch wachsam zu sein, auf die Einhaltung der Regeln pocht. Und es gibt auch Elegien, in denen er bewusst die elegische Fiktion durchbricht und damit auf deren konstruktiven, nicht universalen Charakter aufmerksam macht, etwa wenn er in der Elegie *am.* 3,12 von der Heimat seiner Frau im Faliskerland, außerhalb von Rom, und dem dortigen Junofest erzählt, wobei seine Frau ganz offenkundig eine andere als Corinna ist, vielmehr wohl die der tatsächlichen Biographie entsprechende Ehefrau (die zweite oder dritte, von denen er in den Exildichtungen erzählt).⁵⁴

Die Liebeselegie ist heutzutage eine der am meisten gelesenen antiken Gattungen, in der Schule wie in der Universität. Sie entfaltet also eine tiefgreifende Wirkung auf unsere Wahrnehmung der Antike, die dadurch verstärkt wird, dass uns das Mann-Frau-Verhältnis und die damit verbundene Betonung von Liebe und Zuneigung völlig vertraut und mit aktuellen Maßstäben vergleichbar vorkommt. Doch im Rahmen der römischen Gesellschaft zur Zeit der Republik und des Prinzipats war das keineswegs so:⁵⁵ Die Ehe wurde primär unter Nützlichkeitsgesichtspunkten (politischen wie wirtschaftlichen) geschlossen, wenn Liebe oder Zuneigung dazu kamen, war es schön⁵⁶, wenn nicht, dann war das eben so. Die durchschnittlichen römischen Männer sind auch nicht als besonders einfühlsame und phantasievolle Liebhaber bekannt geworden, der *Latin Lover* prägte keineswegs als Ideal die Vorstellung von Männlichkeit. Die erotische Welt der Liebeselegie war für die traditionellen Römer eine Provokation - Mann und Frau

54 SCHMITZER 1994, 27-29; HELZLE 1989.

55 Siehe instruktiv VEYNE 1989, 45-61.

56 LYNE 1980, 2-3; VEYNE 1989, 52-53.

agieren auf *einer* Ebene, die Geschlechter sind gleichberechtigt, ja die Frau ist sogar tendenziell überlegen. Das entspricht weder der gesellschaftlichen Norm noch der Normalität - die Elegie besetzte auch in dieser Hinsicht einen eigenen Raum mit eigenen Spielregeln.

Das elegische Feld ist die Spielfläche, auf der das zugehörige Personal erscheint und - wenn es seine Rolle erfüllt hat - auch wieder von ihr verschwindet. Das ist nun der letzte Hauptpunkt: Zu den elegischen Spielregeln gehört essentiell, dass die Phasen der Eroberung der *puella* und dann später des Liebesleids wesentlich mehr Platz einnehmen als die Phasen des Glücks. Aber bisweilen ist es Ovid doch gelungen, alle Widerstände zu überwinden und die *puella* zu erobern, wobei die Metapher „Eroberung“ der elegischen Vorstellung von der *militia amoris* ziemlich genau entspricht (2,12,1-8):

Ite triumphales circum mea tempora laurus!
 vicinus: in nostro est, ecce, Corinna sinu,
 quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes,
 servabant, nequa posset ab arte capi!
 haec est praecipuo victoria digna triumpho,
 in qua, quaecumque est, sanguine praeda caret.
 non humiles muri, non parvis oppida fossis
 cincta, sed est ductu capta puella meo!

Siegeslorbeer, komm und bekränze meine Schläfen! Wir haben gesiegt: An meiner Brust, sieh, ist Corinna, die der Mann, die der Wächter, die die feste Tür - so viele Feinde - zu bewahren suchten, damit sie durch keine List erobert werden könne! Das ist ein Sieg, der eines besonderen Triumphs würdig ist, bei dem die Beute, was auch immer es ist, unblutig ist. Nicht niedrige Mauern, nicht von kleinen Gräben umgebene fest Plätze, sondern ein Mädchen ist unter meiner Führung erobert worden.

In diesen Versen ist die totale Elegisierung der römischen Welt fokussiert eingefangen: Der Triumph, das eminente politische, dem Herrscher vorbehaltene Schauspiel von höchster Symbolkraft⁵⁷, ist nicht einfach zur Metapher für Erotisches geworden, sondern findet darin seine reale Erfüllung. Denn ein solcher Sieg ist, so betont Ovid, nicht leicht zu erringen, denn die Umstände sind widrig. Es ist nicht nur die Zahl der zu überwindenden Gegner zu bedenken, sondern auch die Tatsache, dass sie wesentlich bessere Voraussetzungen im Wettstreit haben. Denn nach dem elegischen Code ist *amator* ist zwar jung, attraktiv und gebildet, aber auch weniger bemittelt - *pauper*.⁵⁸ Diese *paupertas* gilt unabhängig vom tatsächlichen Status des Autors. Diese Unterlegenheit muss der *amator* vor allem dann schmerzlich erfahren, wenn die *puella* nicht nur schöne Worte, sondern handfeste materielle Gaben fordert. Schnell verfliegen die Illusionen. Der Anfang des Textes verheißt eigentlich zumal vor der properzischen Folie eine mythologische

57 KIENAST 2009, 178.

58 STROH 2014.

Überhöhung der Geliebten, die mit den schönsten Frauen der antiken Sagenwelt verglichen wird (1,10,1-8):⁵⁹

Qualis ab Eurota Phrygiis avecta carinis
 coniugibus belli causa duobus erat,
 qualis erat Lede, quam plumis abditus albis
 callidus in falsa lusit adulter ave,
 qualis Amymone siccis erravit in agris,
 cum premeret summi verticis urna comas -
 talis eras; aquilamque in te taurumque timebam,
 et quidquid magno de Iove fecit amor.

Wie die vom Eurotas auf phrygischen Schiffen Weggeführte für zwei Ehemänner der Grund für den Krieg war, wie Leda war, die verborgen in weißes Gefieder der schlaue Ehebrecher im falschen Vogel täuschte, wie Amymone auf den trockenen Fluren umherirrte, als der Krug auf dem Scheitel ihres Haares lastete, so warst du. Den Adler und den Stier fürchtete ich bei dir und alles was die Liebe vom großen Jupiter bewirkte.

Die *exempla*-Reihe stellt die erotische Geliebte nicht nur auf ein Niveau mit den schönsten Frauen des Mythos, sie setzt implizit auch voraus, dass Corinna die Namen und Anspielungen zu würdigen versteht, attestiert ihr also Bildung.⁶⁰ Solche Bildung ist aber erneut gerade bei Frauen aus dem Freigelassenenmilieu verbreitet, bei ehrbaren römischen Matronen wird sie tendenziell misstrauisch gesehen. Sallust beispielsweise charakterisiert die Ambivalenz der Sempronia, einer Frau aus der römischen Oberschicht, die in den Dunstkreis des Catilina geraten ist, indem er ihr attestiert (*Cat.* 25): *litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius quam necesse est probae* („Sie war in der griechischen und lateinischen Literatur kundig, konnte die Lyra spielen und anmutiger tanzen, als es für eine ehrbare Frau nötig ist“).

Corinna gehört als Angehörige des Milieus der Freigelassenen gewiss nicht zu den *probae*, somit kann sie als *puella docta* auch ihren Geliebten bezaubern und ihm etwas bieten, was römische Matronen normalerweise nicht bieten können. Das damit verbundene erotische Konzept des in vielfacher Hinsicht *doctus amare* entwickelt Ovid in aller Ausführlichkeit in der *Ars amatoria*. Doch das Lob von Corinnas Schönheit und Bildung ist nicht von Dauer, mit *nunc* folgt nicht nur der Übergang von der Vergangenheit zur Gegenwart, sondern auch die Desillusionierung (1,10,9-14):

Nunc timor omnis abest, animique resanuit error,
 nec facies oculos iam capit ista meos.
 cur sim mutatus, quaeris? quia munera poscis.
 haec te non patitur causa placere mihi.

59 LYNE 1980.252-254 über die Beziehung zu Prop. 1,3; JAMES 2003, 94-97.

60 Vgl. JAMES 2003.

donec eras simplex, animum cum corpore amavi;
nunc mentis vitio laesa figura tua est.

Jetzt ist alle Furcht fort, der Irrtum meines Sinnes ist wieder gesundet, und nicht mehr nimmt dieses Gesicht meine Augen gefangen. Warum ich verändert bin, fragst du? Weil du Geschenke forderst. Dieser Grund erträgt es nicht, dass du mir gefällst. Solange du einfach warst, liebte ich deinen Sinn wie deinen Körper. Jetzt ist durch den Fehler des Verstands deine Gestalt beschädigt.

Corinna hat selbst ihre körperlichen Reize verloren, weil sie Geschenke fordert, also auch die materielle Seite der Beziehung, den ganz konkreten Gabentausch zur Realität werden lässt. Ovid lässt es sich nicht nehmen, der *puella* mit vielen historischen und mythologischen Beispielen vorzuhalten, dass seiner Überzeugung nach Liebe und Erotik nichts mit Geld und Gaben zu tun haben, ja dass sich diese beiden Aspekte sogar kategorial ausschließen - um dann am Ende zur Schlusspointe zu finden: Wenn Corinna keine Geschenke fordert, gerade dann wird sie Geschenke erhalten. Der Gebende will sich also die Illusion aufrechterhalten, freiwillig und aus eigenem Gutdünken heraus zu schenken.

Fassen wir zusammen: Corinna ist eine Frau, die aus dem Geist der Literatur ins Leben tritt. Sie wird von ihrem Schöpfer, dem Dichter Ovid, in so vielfältiger und facettenreicher Weise geschildert, dass man über diese Lebendigkeit leicht vergisst, dass sie Teil des elegischen Systems mit seinen Spielregeln ist. Dieses elegische System ist mit all den Mitteln zu analysieren, die uns zur Verfügung stehen, der Literaturtheorie, der Intertextualität oder den *gender studies*⁶¹. Erst dann kann man auch Ovids Kunst der scheinbar selbstverständlichen Darstellung der *puella* wirklich reflektiert würdigen. Wir erfahren von Corinnas Äußeren und ihrer Schönheit, ihren Lebensumständen - ihrem Quasi-Ehemann, ihrem Dienstpersonal, sogar ihrem Haustier -, von den Möglichkeiten und Beschränkungen der Kontaktaufnahme (dem Türhüter, den heimlichen Briefen), von ihrer Kultiviertheit und Bildung, aber auch von ihrer gering ausgeprägten Treue, ihrer Neigung zu Materiellem und auch ihrem Jähzorn. Dadurch überliest man beinahe, dass uns Ovid nichts über ihr Alter, über ihre Herkunft und Familie, ihren Wohnort in Rom etc. verrät. Umgekehrt ist sie auch für Ovid nicht die einzige, wie immer wieder zwischen den Zeilen und auch explizit hervortritt - die Treulosigkeit ist wechselseitig und von Ovid weitergetrieben wird als von seinen elegischen Vorgängern. Diese habituelle Treulosigkeit wird deutlichsten in der für den Verfasser bzw. sein elegisches *alter ego* hochnotpeinlichen Elegie 3,7, in der sein männliches Versagen in der Liebesnacht beklagt und sich selbst darauf hinweist, dass er es doch bei Childe zwei Mal, bei Pitho drei Mal, bei Libas ebenfalls drei Mal, bei Corinna sogar neun Mal zu Stande gebracht habe. Corinna ist also auch in dieser Hinsicht zwar privilegiert, aber doch nur eine unter vielen.

Schon fast ganz am Ende der *Amores*, in der Elegie 3,12 weist Ovid abschließend den Leser auf den manifesten literarischen, aber zweifelhaften realen Cha-

61 Zu letzterem Aspekt siehe z.B. JAMES 2003.

rakter Corinnas hin. Corinna war der Stoff seiner elegischen Dichtung, nicht die großen Themen der großen Literatur (3,12,15-16):

cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,
ingenium movit sola Corinna meum.

Obwohl es Theben, obwohl es Troia gegeben hätte, obwohl auch die Taten des Caesar, bewegte mein Talent doch Corinna allein.

Aber die Leser sollen gewarnt sein: Auch die Elegien sind wie die mythologischen Epen fiktionale Literatur. Corinna ist keinesfalls so, wie sie Ovid schildert - so gut schildert, dass er dadurch potentielle Rivalen auf den Plan gerufen und sich selbst geschadet hat. Doch diese belehrt er (3,12,41-44):⁶²

Exit in inmensum fecunda licentia vatum,
obligat historica nec sua verba fide.
et mea debuerat falso laudata videri
femina; credulitas nunc mihi vestra nocet.

Ins Unermessliche erstreckt sich die fruchtbare Freiheit der Dichter, und es bindet nicht historische Treue ihre Worte. Auch meine Frau hätte fälschlich gelobt erscheinen sollen; eure Leichtgläubigkeit schadet mir jetzt.

Oder, um das Zitat vom Beginn des Beitrags aufzugreifen und zu verwenden: Wenn Corinna reden könnte und dürfte, würde sie sagen: Ich bin nicht Corinna.

62 HARDIE 2002, 6.

Bibliographie

ARMSTRONG 2005

R. Armstrong, *Ovid and his Love Poetry*, London.

BECHER 1970

I. Becher, *Der Isiskult in Rom – ein Kult der Halbwelt?*, ZAS 96, 81-90.

1988

I. Becher, *Augustus und seine Religionspolitik gegenüber orientalischen Kulturen*, G. Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum II: Religion und Literatur*, Darmstadt, 143-170.

BECK 2014

J.-W. Beck, *Hoc illi praetulit auctor opus: Ovids „Amores“ und die Entwicklung seines weiteren Werkes*, Hildesheim.

BENN 2001

G. Benn, *Sämtliche Werke. Bd. 6: Prosa 4*, Stuttgart.

BOYD 1997

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

BRETZIGHEIMER 2001

G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen.

BURZACCHINI 1992.

G. Burzacchini, *Corinna in Roma (Prop. II 3,21; Stat. Silv. V 3,158)*, *Eikasmos* 3, 47-65.

DIMUNDO 2000

R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari.

DUE 1971

O.S. Due, *Amores und Abtreibung. Ov. Am. 13&14*, in: *C&M* 32, 133-150.

GAMEL 1989

M.-K. Gamel, *Non sine caede. Abortion Politics and Poetics in Ovid's Amores*, *Helios* 16, 183-206.

GEBHARDT 2009

U. Gebhardt, *Sermo Iuris: Rechtssprache und Recht in der augusteischen Dichtung*, Leiden.

HALLETT 1999

J. Hallett, *Der Neuer Pauly* 7 (1999), 338-341, s.v. *Literaturschaffende Frauen*.

HARDIE 2002

Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.

HEATH 2013.

J. Heath, *Why Corinna?*, *Hermes* 141, 155-170.

HEINE 1827

H. Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg.

HELZLE 1989

M. Helzle, *Mr. And Mrs. Ovid*, *G&R* 36, 183-193.

VON DEN HOFF *et al.* 2014

R. von den Hoff - W. Stroh - M. Zimmermann, *Divus Augustus. Der erste*

römische Kaiser und seine Welt, München.

VON NASO 1958

E. von Naso, *Liebe war sein Schicksal. Roman um Ovid*, Hamburg 1958.

HOHENWALLNER 2001

I. Hohenwallner, *Venit odoratos elegia nexa capillos. Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie*, Möhnesee.

HOLZBERG 2015

N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt⁶.

JAMES 2003

S. James, *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley / Los Angeles / London.

KAPPARIS 2002

K. Kapparis, *Abortion in the Ancient World*, London.

KIENAST 2009

D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt⁴.

LIEBERG 1962

G. Lieberg, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam.

LYNE 1980

R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets. From Catullus to Ovid*, Oxford.

MARTÍNEZ 2010

M. Martínez, Eckart von Naso, *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*, Hrsg. W. Kühlmann, Bd. 8, Berlin², 501.

MAY 2005

R. May, *Perücke*, K.-H. Leven (Hrsg.), *Antike Medizin. Ein Lexikon*, München, 684.

McKEOWN 1987-1998

J.C. McKeown, *Ovid. Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Leeds.

MÖLLER 2016

M. Möller, *Ovid*. 100 Seiten, Stuttgart.

VON MATT 1989

P. von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München.

OLIENSIS 2014

E. Oliensis, *The Paratext of Amores 1: Gaming the System*, L. Jansen (Hrsg.), *The Roman Paratext. Frames, Texts, Readers*, Cambridge. 206-223.

PAPAIOANNOU 2006

S. Papaioannou, *The Poetology of Hairstyling and the Excitement of Hair Loss in Ovid Amores 1,14*, QUCC 83, 45-69.

PEASE 1935

Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus 4, ed. by A.S. Pease, Cambridge, Mass.

SCHMITZ 1998

Th. Schmitz, *Cetera quis nescit. Verschwiegene Obszönität in der Liebesdichtung Ovids*, *Poetica* 30, 317-349.

SCHMITZER 1994

U. Schmitzer, *Ovid - Leben und Werk. Eine Einführung anhand der Elegie trist.*

- 4,10, München.
2011
U. Schmitzer, Ovid. Eine Einführung, Hildesheim².
- SCHUBERT 1993
W. Schubert, Ovid, Am. 1,5 und die Gestalt der Corinna, WJA NF 19, 145-159.
- SCHULLER 2008.
W. Schuller, Die Welt der Hetären. Berühmte Frauen zwischen Legende und Wirklichkeit, Stuttgart.
- STOVER 2017
J.A. Stover, Epitome de Caesaribus 1.24 and Ovid's Exile, CPh 112, 267-275.
- STROH 2001
W. Stroh, Einführung, Ovid, Die erotischen Dichtungen, übertragen von W. von Marnitz, Stuttgart.
2014
W. Stroh, De poetarum veterum paupertate, Lingua viva, 13, http://stroh.userweb.mwn.de/schriften/de_poetarum_veterum_paupertate.pdf
- STROTHMANN 1999
M. Strothmann, Der neuer Pauly 6, 1067-1068, s.v. Lais [1].
- THIBAUT 1964
J. Thibault, The Mystery of Ovid's Exile, Berkeley, Los Angeles.
- TRAINA 2000
A. Traina, Cinzia come Corinna. Una crux properziana: 2, 3a, 22, RFIC 128, 38-41.
- VERDIÈRE 1992
R. Verdière, Le secret du voltigeur d'amour ou le mystère de la relegation d'Ovide, Bruxelles.
- VEYNE 1983
P. Veyne, L'Élégie erotique latine, Paris.
1989
P. Veyne (Hrsg.), Geschichte des privaten Lebens, 1. Band: Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich, Frankfurt.
- WALTER 2000
U. Walter, Eckart VON NASO, Liebe war sein Schicksal. Roman um Ovid, Hamburg, Der neuer Pauly 9, 969, s.v. Phryne.
- WEINLICH 1999
B. Weinlich, Ovids Amores. Gedichtfolge und Handlungsablauf. Stuttgart, Leipzig.
- ZANKER 1988
P. Zanker, Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten, Frankfurt.
- ZIOLKOWSKI 2005
Th. Ziolkowski, Ovid and the Moderns, Ithaca, London.