

OVID, AM. 1,5 UND DIE GESTALT DER CORINNA

Die Rahmgedichte der *Amores*, Am. 1,1 und Am. 3,15, zeigen ein poetisches Programm Ovids auf, aus dem ersichtlich wird, daß das Thema *Liebe* für ihn eher ein dichterischer Vorwurf als ein ‚Herzensbedürfnis‘ ist. Der Stoff wird, so beschreibt er es, an ihn von außen als solcher herangetragen; und am Ende des Zyklus seiner Liebeselegien wendet sich der Dichter expressis verbis und unsentimental einer neuen Gattung zu (1,1,1-4; 21-24):

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
[...]
questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum
‚quod‘ que ‚canas, vates, accipe‘ dixit ‚opus!‘

Waffen in gewichtigem Rhythmus und gewalttätige Kriege zu besingen rüstete ich mich, wobei das Sujet zum Versmaß paßte. Gleich lang war der jeweils folgende Vers; da soll Cupido gelacht und verstoßen einen Fuß entwendet haben ... So hatte ich gerade geklagt, als er sofort seinen Köcher öffnete und Pfeile heraussuchte, die mir zum Verderben gespitzt waren; mit Anstrengung bog er über dem Knie den gekrümmten Bogen mondsichelartig und sprach: „Hier hast du, göttlicher Seher, den Stoff, den du besingen sollst.“

Am Ende der Sammlung stehen folgende Verse (3,15,15-20):

Culte puer puerique parens Amathusia culti,
aurea de campo vellite signa meo;
corniger increpuit thyrso graviore Lyaeus;
pulsanda est magnis area maior equis.
inbelles elegi, genialis Musa, valete,
post mea mansurum fata superstes opus.

Feiner Knabe und du, des feinen Knaben amathusische Mutter, zieht die goldenen Feldzeichen aus meinem Areal! Der gehörnte Lyaios hat mit dem bedeutenderen Thyrsos ein Dröhnen vernehmen lassen; ein größeres Feld müssen große Rosse mit den Hufen schlagen. Friedsamen Elegien, heitere Muse, lebt wohl; ihr seid ein Werk, das nach meinem Ableben fort dauern wird.

Die ‚Fremdbestimmtheit‘ der Dichtung, die Ovid hier zum Ausdruck bringt, ist vor dem Hintergrund seines Gesamtwerkes keine rein poetische Fiktion. Die *Amores* und die Tragödie *Medea*, auf deren Entstehung Ovid in Am. 3,15 anspielt, sind tatsächlich die einzigen Werke, in denen er sich formal und inhaltlich an unmittelbaren Vorbildern orientiert, d.h. in denen sein Werk ‚fremdbestimmt‘ ist; in seinen ersten veröffentlichten Dichtungen bewegt sich Ovid also noch innerhalb konventioneller Bahnen. Spätestens mit den *Heroiden* jedoch wird er, literaturgeschichtlich betrachtet, innovatorisch tätig.

Ovid verfaßte seine *Amores* vor dem Hintergrund der Neoteriker, insbesondere den Werken Catulls, und vor dem Hintergrund der elegischen Dichtungen des Gallus, des Propertius und des Tibullus. Catulls Einfluß wird hierbei meist etwas unterschätzt. Generell gilt für die genannten Vorbilder, daß die Verwendung der Mythologie entscheidenden Aufschluß darüber gibt, wie die einzelnen Dichter das Phänomen *Liebe* verstanden wissen wollen. Im Spiegel des Mythischen bietet sich den Dichtern Gelegenheit, das Phänomen *Liebe* als solches, die Geliebte und sich selbst zu transzendieren. Vor allem Propertius hat diese Bereiche mit Hilfe der Mythologie in die Sphäre des Religiösen erhoben, wie Godo Lieberg festgestellt hat¹. Mit dieser Feststellung geht Lieberg über die gewöhnliche Auffassung von der Funktion der Verwendung der Mythologie auch bei Propertius hinaus². Ovid nimmt diese ‚Sakralisierung‘ in seinen *Amores* immer wieder zurück. Ein geradezu programmatisches Indiz dafür ist die Wahl des Namens seiner Geliebten: *Corinna*. Um das zu erläutern, gilt es, etwas weiter auszuholen.

Stellen wir den Namen *Corinna* in eine Reihe mit den Namen der anderen Geliebten in den erotischen Dichtungen seit Catullus, so sehen wir, daß vor allem bei den prominenteren Vertretern der römischen Liebeselegie, Tibullus und Propertius, aber auch bei Catullus, Gallus und Varro, Reminiszenzen an Götterepiklesen vorliegen, bei Ovid dagegen nicht; im Falle von Tibullus *Nemesis* wird der Name einer Göttin unmittelbar übernommen; bei Tibullus *Delia* und Propertius *Cynthia* handelt es sich um die weiblichen Pendanten zu den Epiklesen des Dichtergottes Apollo, der nach seiner Geburtsinsel Delos und deren Berg Kynthos u.a. *Delius* und *Cynthius* genannt wird. Ähnliches gilt für die *Leucadia* des Varro; das ist wohl ein impliziter Verweis auf den *Leucadius deus*, wie Apollo nach seinem Kultort Leukas gerne genannt wird. Auch der Name der Geliebten des Gallus, *Lycoris*, verweist auf Apollon, wie G. Lieberg zeigt³.

¹ G. Lieberg, Die Mythologie des Propertius in der Forschung und die Idealisierung *Cynthia*, in: RhM 112, 1969, 311-347.

² Vgl. W.A. Allen, Mythological examples in Propertius, in: TAPhA 70, 1939, XXVIII-XXIX. Allen spricht von der „normal classical conception of mythology as presenting human experience in a level of universal truth and importance“ (XXVIII). Der Frage nach der Funktion der Religion in der römischen Elegie ist eine umfassende Studie von D.P. Harmon gewidmet (Religion in the latin elegists, in: ANRW 2.16.3 1986, 1909-1973).

³ G. Lieberg, Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catullus im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam 1962, 10. Vgl. insgesamt zur Bedeutung der

Die Namensverweise sind allerdings vielschichtiger, als es scheint. Es handelt sich dabei nicht nur um Götterepiklesen, sondern auch um durchaus gebräuchliche Hetärennamen oder Namen von Freigelassenen; aber die Möglichkeit, sie auf Apollon zu beziehen, verbindet die meisten miteinander (*Delia*, *Cynthia*, *Leucadia*, *Lycoris*⁴). J.C. McKeown, der Herausgeber und Kommentator der *Amores*, macht völlig zu Recht darauf aufmerksam, daß Ovid von dieser Praxis abweicht; er sieht dies im Zusammenhang damit, daß Ovid die Identität seiner Corinna verheimlichen will. Ähnlich, wie sich hinter Tibulls *Delia* eine *Plania* verberge, wobei sich der Dichter einen bilingualen Scherz erlaube, indem er mit den Worten δῆλος und *planus* spiele, sei Corinna mit dem griechischen κόρη – Mädchen verwandt und entspreche prosodisch dem lateinischen Pendant *puella*⁵. In eine ähnliche Richtung geht Christoff Neumeisters Vorschlag, man habe Corinna vielleicht nicht als den Namen einer bestimmten, wenn auch fiktiven Person aufzufassen, sondern als eine Art Titel, den der Ovid der Geschichte immer demjenigen Mädchen gebe, mit dem er gerade eine Affäre habe; nach Beendigung der Affäre werde dieser Titel auf die Nachfolgerin übertragen. Dann wären die *Amores* nicht die Geschichte einer Liebe, sondern die Geschichte der Liebe des Dichters, soweit er sie poetisch fruchtbar machte⁶. M.E. ist es aber mit der Feststellung McKeowns und der Hypothese Neumeisters noch nicht getan, wenn man den Namen *Corinna* interpretieren will. Man sollte berücksichtigen, daß sich der Name von Ovids Mädchen im Gegensatz zu den Namen bei den anderen genannten Dichtern nicht auf eine Gottheit, sondern auf eine Dichterin bezieht. Hierin orientiert sich Ovid nicht an Properz, Tibull und Gallus, sondern an Catull.

Catull nennt seine Geliebte *Lesbia*, ein prosodisches Äquivalent zur historischen Clodia. Hinter dem Toponym *Lesbia* verbirgt sich ein Hinweis auf Sappho, von deren Gedichten Catull zumindest eines (Sappho 2 Diehl = 31 LP) zum Ausgangspunkt einer Nachdichtung gemacht hat (c. 51). Warum wählt Catull dieses Pseudonym? Für ihn repräsentiert es drei Bereiche:

- 1) Seine Geliebte wird durch dieses Pseudonym nicht nur ‚inhaltlich‘, sondern auch ‚namentlich‘ in den Bereich der Dichtung integriert.

Pseudonyme der Geliebten in der römischen Elegie D.F. Bright, *Haec mihi fingebam*. Tibullus in his world, Leiden 1978, 103-123, der zu vielen Einzelproblemen Stellung nimmt.

⁴ Richtig ist, daß *Cynthia* und *Delia* auch auf Diana verweisen können; vgl. A.R. Baca, *The role of Delia and Nemesis in the Corpus Tibullianum*, in: *Emerita* 36, 1968, 49-56; E.N. O'Neil, *Cynthia and the moon*, in: *CPh* 53, 1958, 1-8; E. Malcovati, *Donne ispiratrice di poeti nell'antica Roma*, Rom 1945.

⁵ J.C. McKeown, *Ovid, Amores. Text, prolegomena*, Liverpool, New Hampshire 1987, 21.

⁶ C. Neumeister, *Mimesis und imitatio in Ovids Elegie Am. 2,18*, in: *A&A* 28, 1982, 94-102, hier 97.

- 2) Da Sappho nicht nur irgendeine Dichterin ist, sondern u.a. von keinem geringeren als Platon als „zehnte Muse“ bezeichnet wird (Anth. Pal. IX,506)⁷, wird auf die Inspirationsfunktion dieser *Lesbia* verwiesen.
- 3) In dem Maße, wie er in Sappho seine Inspirationsquelle sieht, hebt Catull durch dieses Pseudonym seine Geliebte über sich hinaus.

Ovid wählt Corinna als Pseudonym. Von den wenigen bezeugten Dichterinnen des griechischen Altertums ist Korinna neben Sappho die einzige, die Eingang in den alexandrinischen Kanon der griechischen Lyriker gefunden hat⁸. In der Wahl seines Pseudonyms orientiert sich Ovid also an Catull. Bei Catull wird die Dichterin Sappho durch ein Toponym umschrieben; Ovid dagegen gibt seiner Geliebten unmittelbar den Namen der Dichterin Korinna.

Propertius und Tibull reduzieren bei der Wahl ihrer Pseudonyme für die Geliebten die komplexen Gott-Mensch-Dichter-Assoziationen, die Catull durch *Lesbia* weckt, dadurch, daß sie Namen wählen, die an Götterepiklesen erinnern. Sie nähern damit ihre Geliebte dem Bereich des Göttlichen an. Anders Ovid: Seine Namenswahl, die durch Catulls Vorgehen angeregt ist, bildet dazu ein Komplement. Ovid, der Dichter, der mehr als alle anderen hervorhebt, daß seine Liebeslegien zunächst und vor allem eine dichterische Problemstellung bedeuten, wählt nicht einen Namen, der an eine Göttinnenepiklese erinnert, sondern den Namen einer griechischen Dichterin. Wie Cynthia bei Propertius und Delia bei Tibull hat auch Corinna inspirierende Funktion (vgl. Am. 1,3; Am. 3,12,69), und wie diese Dichter idealisiert auch Ovid seine Geliebte; aber im Gegensatz etwa zu Propertius 2,1,3 f., Tibull 2,5,111 f. und Catull c. 35,16⁹ vollzieht sich diese Idealisierung bei Ovid auf eine merkwürdige Weise. Während die Inspirationsfunktion der Geliebten in seinen *Amores* recht früh anklingt (Am. 1,3,19 f.), findet sich Ähnliches bei Propertius und Tibull erst vergleichsweise spät in ihren Elegienzyklen. Anders dagegen verhält es sich mit der Einführung der Geliebten als Person. Während Propertius in seiner Monobiblos mit einem vollen Akkord einsetzt, in dem *Cynthia* als erstes Wort der Sammlung aufscheint, wird Ovids Corinna erst im fünften Gedicht der Sammlung namentlich erwähnt. Und während Propertius sich beeilt, seine Geliebte durch mythische Vergleiche zu überhöhen, vermeidet Ovid dies geradezu. In Am. 1,5, wo Corinna zum ersten Mal namentlich erwähnt wird, führt der Dichter zwar Vergleiche an, aber er überhöht seine Geliebte nicht mittels mythischer Frauen, sondern durch den Vergleich mit historischen Frauen, die allerdings insofern dem mythischen Bereich angenähert werden, als der Dichter sein Wissen um deren Verhalten der bloßen Fama (*dicitur*) zu verdanken vorgibt (Am. 1,5,12) und für den Wahrheitsgehalt keine

⁷ Vgl. H. Rüdiger, Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt, Leipzig 1933.

⁸ Weitere Lyrikerinnen sind Erinna, Praxilla, Telesilla, von deren Dichtungen nur äußerst spärliche Reste erhalten sind. Erinna sollte insofern erwähnt werden, als sich Eduard Mörike dieser Dichterin in einem eigenen Gedicht angenommen hat („Erinna an Sappho“).

⁹ Vgl. dazu G. Lieberg, Puella divina, 58-89.

Verantwortung übernimmt.

In dieser markanten Abweichung von seinen unmittelbaren Vorgängern Propertius und Tibullus, die zugleich auf Catull zurückweisen – Sappho ist zwar eine historische Gestalt, wird aber den Musen gleichgestellt –, sehe ich ein Programm, das für das Verständnis der Rolle der Mythologie in Ovids *Amores* insgesamt wichtig sein könnte.

Bevor das Gedicht Am. 1,5 in den Mittelpunkt der Analyse tritt, sei der Weg nachgezeichnet, den Corinna zurückzulegen hat, bevor sie sozusagen im Schlafzimmer des Dichters erscheint¹⁰.

Das Thema *Liebe* ist nach den Anfangsworten des Dichters in Am. 1,1 nur Mittel zum Zweck, nur Stoff zur Dichtung. Für die Entstehung der *Amores* ist der Liebesgott Amor selbst verantwortlich. Aber auch er ist nicht eigentlich eine Inspirationsfigur. Denn was tut er? Er wirkt nicht unmittelbar auf das *ingenium* des Dichters, sondern – auf die Versform, die der Dichter ursprünglich verwenden wollte. Er macht aus dem epischen Hexameter durch das Stehlen eines Versfußes das elegische Distichon. Dieses elegische Distichon nun ist die neue Aufgabenstellung, die den Dichter in Stoffnöte bringt. Der Liebesgott will ihm helfen, der Dichter wird von Amors Pfeil getroffen. Dieser Pfeilschuß schenkt dem Dichter die Möglichkeit, selbst Stoffe zu finden, die zur Versform passen; die entsprechenden Erfahrungen muß er jedoch selbst erst sammeln. Der Dichter leidet Liebesqualen, ohne ein Objekt dieser Liebe zu haben: fast eine (neue?) Pubertätssituation! Und nun dürfen wir die Entwicklung des Dichters zum Liebenden nachvollziehen. Der erste Stoff der Dichtung ist nach dem Pfeilschuß Amors zunächst pures Liebesverlangen samt der Qual, die darin beruht, daß dieses Verlangen nicht gestillt werden kann; denn der Dichter bzw. das ‚elegische Ich‘ hat noch kein Mädchen. Das ist der Inhalt von Am. 1,2. Daß die Nöte des Dichters in Am. 1,1 zunächst in verstechnischen Angelegenheiten bestehen und das Formproblem offensichtlich vor dem Inhalt rangiert, kann zwar als poetische Fiktion im Sinne einer Variation der Exordialtopik gewertet werden; aber schon Reitzenstein hat nahegelegt, das, was der Dichter hier sagt, doch ernster zu nehmen¹¹.

In den Gedichten Am. 1,2 und Am. 1,3, die von der Bereitschaft des Dichters und der Eroberung eines zunächst namenlosen Mädchens sprechen, wird die mythisierende Einkleidung beibehalten, die wir in Am. 1,1 exponiert finden. In Am. 1,4, wo von der Schwierigkeit die Rede ist, sich einem Mädchen unter Ausschluß ihres *vir* zu nähern, ist von der mythischen Staffage nicht mehr viel wahrzunehmen, lediglich *Venus* wird genannt; aber schon hier ist auffällig, daß die Bezeichnung *Venus* nicht auf die Liebesgöttin als Person verweist, sondern auf das, was sie spen-

¹⁰ Vgl. hierzu vor allem Michael von Albrecht, *Qua arte narrandi Ovidius in Amoribus usus sit*, in: *Ovidianum* (Bukarest 1976), 57-63.

¹¹ E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids*, in: *RhM* 84, 1935, 62-86; wiederabgedruckt in: M. von Albrecht/E. Zinn (Hrsgg.), *Ovid* (WdF 92), Darmstadt 1968, 206-232.

det; d.h. *Venus* wird hier in metonymischer Bedeutung gebraucht: *lascivia Veneris nostrae* – unser ausgelassenes Liebespiel Am. 1,4,21; *sit maligna Venus* – der Liebesgenuß soll ihm nichts geben Am. 1,4,56. In der fünften Elegie vollends, wenn uns Corinna zum ersten Mal unter Namensnennung vorgestellt wird¹², im wahrsten Sinne ‚präsentiert‘ wird, fehlt jeder mythische Vergleich; das ist um so bemerkenswerter, als die Ekphrasis zu Beginn des Gedichtes so etwas wie eine Epiphonie erwarten läßt¹³.

Im Kernstück des Gedichtes beschreibt der Dichter Corinna wie ein ideales, belebtes Kunstwerk. Der Liebende bewundert sie, wie Pygmalion sein Geschöpf bewundert haben mag¹⁴, als sei sie seine Kreatur. Doch hier zunächst die Elegie im vollen Wortlaut:

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
 adposui medio membra levanda toro.
 pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae,
 quale fere silvae lumen habere solent,
 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebo,
 aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.
 illa verecundis lux est praebenda puellis,
 qua timidus latebras speret habere pudor.
 ecce Corinna venit, tunica velata recincta,
 candida dividua colla tegente coma;
 qualiter in thalamos formonsa Sameram isse
 dicitur et multis Lais amata viris.
 deripui tunicam, nec multum rara nocebat,
 pugnabat tunica sed tamen illa tegi;
 quae cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet,
 victa est non aegre proditione sua.
 ut stetit ante oculos posito 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

¹² Auf diese Verzögerung macht auch N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, 91 aufmerksam.

¹³ Vgl. M. von Albrecht (oben Anm. 10) 58; ferner T.D. Papanghelis, *About the hour of noon. Ovid, Amores 1,5*, in: *Mnemosyne* n.s. IV, 42, 1989, 54-61, der vor allem auf die Funktion der Tageszeit (Stunde des Pan) aufmerksam macht (55 mit Anm. 7).

¹⁴ Auf Pygmalion verweist in diesem Zusammenhang auch J.M. Frécaut, *Vérité et fiction dans deux poèmes des Amours d'Ovide. I,5 et III,5*, in: *Latomus* 27, 1968, 350-361, hier 353; ders., *L'Esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972, 356; zum Gesamtthema s. D.T. Benediktson, *Pictorial art and Ovid's Amores*, in: *QUCC N.S.* 19, 1985, 111-120.

et nudam pressi corpus ad usque meum.
 cetera quis nescit? lassiqueuimus ambo.
 proueniant medii sic mihi saepe dies.

Hitze herrschte, und der Tag hatte die Mittagsstunde überschritten. Ich lagerte mich auf das Bett, um es mir etwas leichter zu machen. Ein wenig geöffnet war der eine Teil, geschlossen der andere des Fensters; das Licht war fast so wie in Wäldern, so, wie die Dämmerung von unten her leuchtet, während die Sonne weicht, oder wie wenn die Nacht schon vergangen, der Tag jedoch noch nicht gekommen ist. Solches Licht muß schüchternen Mädchen gewährt werden, in welchem die furchtsame Scham hoffen kann, ein Versteck zu finden. Sieh: Corinna kommt, umhüllt von der ungegürteten Tunica, wobei den blendend hellen Nacken das sich teilende Haar deckt, wie angeblich die schöngestaltete Semiramis ins Schlafgemach getreten ist und die von vielen Männern geliebte Lais. Herunter riß ich die Tunica; da sie dünn war, schadete sie nicht viel. Sie kämpfte dennoch, mit der Tunica sich zu bedecken. Da sie so kämpfte, als ob sie nicht siegen wollte, wurde sie besiegt, ohne Mühe, durch eigenen Verrat. Als sie ohne Gewand vor meinen Augen stand, war nirgends an ihrem ganzen Leibe ein Makel. Was für Schultern, welche Arme sah ich und berührte ich, die Schönheit ihrer Brüste, wie war sie dazu geschaffen, liebkost zu werden; unter der straffen Brust wie eben der Leib, wie lang und wie herrlich die Seite, wie jugendlich die Schenkel! Was soll ich die Einzelheiten aufzählen? Nichts sah ich, was nicht des Lobes würdig war. Und ich drückte sie nackt an meinen Körper in einem fort. Das Weitere – wer weiß es nicht? Erschöpft ruhen wir beide. Möchten mir oft die Mittage so gelingen!

Wir konzentrieren uns auf die Person der Corinna. Betrachten wir zunächst Corinnas Aktionen! Ihre Handlungen, wenn man von solchen sprechen darf, beschränken sich auf das Erscheinen (*ecce ... venit* v. 9)¹⁵ und ihre spielerische Abwehr, welcher der Dichter drei Verse widmet; danach ist sie nur noch *Gegenstand* (*stetit* v. 17) der Betrachtung (*vidi* v. 19) und der Berührung (*tetigi* v. 19 bzw. *pressi* v. 24). Wie Properz und Tibull wird der Dichter durch das Erscheinen der Geliebten in doppeltem Sinne angeregt. Aber im Gegensatz zu den Geliebten des Properz und des Tibull erscheint Corinna dabei überwiegend passiv, sogar bei der Abwehr im Liebeskampf. Sie ist zumindest zunächst kein den Dichter zur Liebe und Liebesdichtung inspirierendes Subjekt, sondern ein inspirierendes Objekt; wie und ob sich das in der dargestellten Situation wandelt, übergeht der Dichter *expressis verbis*.

In dieser – und nicht nur in dieser – Einzelheit unterscheidet sich dieses Gedicht sehr stark von Properz 2,15, das die Folie für unser Gedicht Am. 1,5 bildet¹⁶. Der Kontrast wird beim Vergleich auch nur weniger Verse deutlich (2,15,1-10):

O me felicem! o nox mihi candida! et o tu
 lectule deliciis facte beate meis!
 quam multa apposita narramus verba lucerna,
 quantaque sublato lumine rixa fuit!

¹⁵ M. von Albrecht macht darauf aufmerksam, daß Ovid nur hier in diesem Gedicht das historische Präsens verwendet ([oben Anm. 10] *passim*).

¹⁶ Vgl. N. Holzberg, Die römische Liebeselegie, 96-98.

nam modo nudatis mecum est luctata papillis,
interdum tunica duxit operta moram.
illa meos somno lapsos patefecit ocellos
ore suo et dixit ‚Sicine, lente, iaces?‘
quam vario amplexu mutamus bracchia! quantum
oscula sunt labris nostra morata tuis!

O ich Glücklicher, o du mir prächtige Nacht, und o du Bett, du glückseliges, für meine Freuden geschaffen! Wie viel erzählen wir uns, die Laterne daneben gestellt, und was für einen Streit gab es, als wir das Licht weggestellt hatten! Denn bald kämpfte sie mit mir mit nackten Brüsten, manchmal zog sie die Sache, bedeckt mit der Tunica, in die Länge. Sie öffnete meine im Schlaf zugefallenen Augen mit ihrem Mund und sagte: So liegst du da, du Lahmer? Wie mannigfach umarmen wir uns. Wie sehr werden meine Küsse von deinen Lippen festgehalten.

Auch Properz 1,3 muß hier berücksichtigt werden: der Dichter kommt zu seinem Mädchen und findet es schlafend. Er vergleicht es zunächst mit drei Frauen des Mythos: mit Ariadne, Andromeda und einer schlafenden Bacchantin (1,3,1-8):

Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheia somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduis Edonis fessa choreis
qualis in herboso concidit Apidano:
talis visa mihi mollem spirare quietem
Cynthia non certis nixa caput manibus.

Wie bei dem Entweichen des Theseus-Schiffes ermattet am verlassenen Strand die Gnosierin lag, und wie sich die cepheische Andromeda, gerade von den harten Felsen befreit, dem ersten Schlaf hingab, und – nicht weniger erschöpft – von beständigen Tänzen die edonische Bacchantin am grasbewachsenen Apidanos umsinkt, so schien mir Cynthia sanfte Ruhe zu atmen, auf unsichere Hände das Haupt gestützt.

Der Geliebte betrachtet sie zunächst, ohne sie zu wecken, wie Argus die Io; er spielt heimlich mit ihrem Haar, legt ihr Äpfel als Schmuck in die Hände, bis sie schließlich erwacht.

Zunächst verbindet das Motiv der Ruhe beide Gedichte. Bei Ovid ist es der Dichter, zu dem unerwartet das Mädchen kommt; bei Properz kommt zum schlafenden Mädchen der Dichter. In beiden Gedichten bestimmt ein ästhetisches Empfinden die Handlungen, das Staunen und Scheu bewirkt. Bei Ovid führt diese Scheu zu einer *praeteritio* des Geschlechtsaktes im literarischen Sinn; bei Properz wird er gar nicht thematisiert; er wird am Ende des Gedichtes aus der Beziehung Cynthia – Dichter auf eine von Cynthia geargwöhnte Beziehung zwischen einer Nebenbuhlerin und ihrem Geliebten verschoben, nachdem sie aufgewacht ist (1,3,35-46).

Doch zurück zu Properz 2,15. Dort sind beide Liebende ausgesprochen aktiv; die Liebeskampfmetaphorik nimmt gewichtigen Raum ein; führend scheint dabei Cynthia; viermal erscheint sie als Subjekt. Corinnas Objektcharakter dagegen, von dem die Rede war, wird in ihrer Passivität sichtbar, die sich im übrigen auf den Dichter überträgt, allerdings auf den Dichter als Dichter, nicht auf den Dichter als Liebenden; dies wird in den zwei *praeteritiones* zum Ausdruck gebracht. Ovid baut das ganze Gedicht hindurch eine Spannung auf, die über die Weigerung, noch mehr körperliche Vorzüge seiner Geliebten aufzuzählen, in die *praeteritio* des Geschlechtsaktes mündet. Bei Properz dagegen ist von Anfang an ein erotischer Realismus vorherrschend, der in einem mythischen Vergleich der Nacktheit Cynthias seinen Höhepunkt findet.

Ovid täuscht die Erwartungen des Lesers, der durchaus erkennt, daß der Dichter hier an Properz 2,15 erinnern will, permanent. Während Properz aus einem affektischen Überschwang der Erinnerung in *medias res* zu gehen vorgibt, vernehmen wir bei Ovid zunächst eine ausführliche Raum- und Zeiteckphrasen, wobei die poetischen Signale, die der Dichter setzt, den Leser auf eine erotische Szene ebenso wie auf eine Epiphanie vorbereiten. Ovid verwendet übrigens das gleiche Spannungselement nochmals in seiner Exildichtung: In E.P. 1,5 schildert er, wie er, auf dem Lager ausgestreckt, Schlaf zu finden sucht; Mondlicht fällt durch das Fenster (E.P. 3,3,5-20):

nox erat et bifores intrabat luna fenestras,
 mense fere medio quanta nitere solet.
 publica me requies curarum somnus habebat,
 fusaque erant toto languida membra toro,
 cum subito pinnis agitatus inhorruit aer,
 et gemuit parvo mota fenestra sono.
 territus in cubitum relevo mea membra sinistra
 pulsus et e trepido pectore somnus abit.
 stabat Amor, vultu non quo prius esse solebat,
 fulcra tenens laeva tristis acerna manu,
 nec torquem collo, nec habens crinale capillo,
 nec bene dispositas comptus, ut ante, comas.
 horrida pendebant molles super ora capilli,
 et visa est oculis horrida pinna meis,
 qualis in aerae tergo solet esse columbae,
 tractatam multae quam tetigere manus.

Nacht war's, und durch die Doppelflügel Fenster drang der Mond, wie er um die Monatsmitte zu strahlen pflegt. Der Schlaf, die Ruhe von den Sorgen, die allen freisteht, hielt mich umfassen, und auf dem ganzen Lager waren meine schlaffen Glieder ausgestreckt, als plötzlich, von Federn erregt, die Luft erschauerte und das Fenster, bewegt mit leisem Geräusch, ein Seufzen von sich gab. Erschrocken stützte ich meine Glieder auf den linken Ellbogen, und aus der zitternden Brust vertrieben schwand der Schlaf.

Stand da Amor, mit einem Aussehen, das er früher nicht zu haben pflegte; und er rührte an das Ahorngestell traurig mit der linken Hand, hatte keinen Ring um den Hals, kein Band im Haar, war nicht wohlfrisiert mit geordnetem Haar wie sonst. Über das struppige Gesicht hingen die weichen Haare, und meinen Augen schien das Gefieder struppig, wie es auf dem Rücken der luftigen Taube zu sein pflegt, welche viele Hände traktiert und berührt haben.

In diesem Gedicht wird die Erwartung des Lesers nicht getäuscht; er erkennt hier zu Recht die Vorbereitung einer Epiphanie; und tatsächlich erscheint ein Gott, der Liebesgott, wenn auch ganz und gar nicht mit dem üblichen Gepränge.

In unserem Gedicht dagegen folgt auf die Raum- und Zeitekphrasen nicht die Epiphanie eines Gottes, sondern die Epiphanie der Corinna; die Lesererwartung ist so geschickt gelenkt, daß man nun Corinna als Ersatz für die erwartete Gottheit versteht. Nachdem die Erwartung des Lesers sowohl getäuscht als auch erfüllt ist, könnte sich die Eröffnung des Liebesspiels zumindest andeutungsweise anschließen. Ovid führt jedoch zunächst eine Beschreibung Corinnas und danach zwei Vergleiche ein, um den Eindruck von ihrer Erscheinung nachwirken zu lassen. Ihr Äußeres kennzeichnet sie als zur Liebe bereit: offenes Haar, die Tunica ungegürtet; zugleich erinnert ihr Äußeres an das einer Göttin¹⁷. Zwei Vergleiche folgen.

Zwei Vergleiche bringt auch Properz in seinem Gedicht, um die Bedeutsamkeit des Visuellen zu unterstreichen. Dort sind es Paare des Mythos, Paris und Helena einerseits, Phoebe und Endymion andererseits, die sich an ihrer Nacktheit ergötzen (2,15,13-16):

ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,
cum Menelao surgeret e thalamo:
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem
dicitur et nudae concubuisse deae.

Selbst Paris soll in den Armen der nackten Spartanerin vergangen sein, als er vom Lager des Menelaus aufstand; nackt soll auch Endymion die Schwester des Phoebus für sich gewonnen und mit der nackten Göttin geschlafen haben.

Ovids Vergleiche liegen auf einer anderen Ebene. Zum ersten scheint er selbst nicht in den Vergleich einbezogen. Corinna allein ist Gegenstand eines Vergleichs. Das tertium comparationis ist nicht die Nacktheit, sondern die im *habitus* sichtbare Bereitschaft zur Liebe. Auch hier dokumentiert sich wieder ein eher passiver Charakter der Geliebten, die sich ja auch nur zum Schein wehren wird und deren Tunica keinen Schutz gewährt. Was aber in diesen Vergleichen fast noch wichtiger erscheint, ist der Umstand, daß der Dichter seine Corinna nicht mit Gestalten des Mythos in Verbindung bringt, sondern mit legendären bzw. historischen Frauen, mit Semiramis und Lais, sprichwörtlichen Schönheiten, deren Qualitäten von Ovid eindeutig charakterisiert werden (Am. 1,5,11 f.):

¹⁷ Vgl. die Hinweise bei McKeown Bd. II, 110.

Qualiter in thalamos formonsa Sameram isse
dicitur et multis Lais amata viris.

Vor dem Hintergrund des Properzgedichtes 2,15 hat allein schon dieser Umstand erhöhte Bedeutsamkeit. Die Abweichungen gehen jedoch noch weiter: Das erotische Potential wird nach den eben angeführten Versen bei Ovid ebenso schnell aufgebaut wie wieder zurückgenommen. Das Herunterreißen der *tunica* läßt nun, wieder vor der Properzischen Folie, manches erwarten; aber die Beschreibung der makellosen Schönheit Corinnas transzendiert – zumindest vorübergehend – das Erotische in das Ästhetische durch ‚reine Anschauung‘, auf welcher der Schwerpunkt in diesem Gedicht ruht¹⁸ und die durch den Bereich des Haptischen intensiviert und zugleich erotisch ‚aufgeladen‘ wird. Hier wird nun der Epiphaniecharakter über sich selbst hinausgeführt und zugleich säkularisiert: in Göttereiphanien bleibt es ja in der Regel bei einer *visio*, wobei diejenigen, denen eine Erscheinung zuteil wird, den drängenden Wunsch haben, die jeweilige Gestalt zu berühren, die sich ihnen jedoch entzieht¹⁹. Dadurch, daß der Dichter Corinna nicht nur sehen, sondern auch berühren kann²⁰, wird ein mit der Epiphanie untrennbar verbundenes Adynaton suspendiert – ein größeres Wunder als die Epiphanie selbst! – und dadurch wird zugleich der Charakter der Epiphanie wieder zurückgenommen. Jetzt könnte Ovid ‚zur Sache kommen‘, aber er tut es nicht. Dadurch wirkt die säkularisierte Epiphanie auch nach der Rückverwandlung Corinnas in die Geliebte des Dichters auf ihr Bild weiter; um mit Ovid selbst zu sprechen: *remanet nitor ... in illa. Es bleibt ein Glanz auf ihr* [Met. 1,552].

Dieses ständige Changieren der Bereiche, das Spiel mit sakraler Überhöhung und deren Zurücknahme wird nicht immer durchschaut. Eindimensionale Festlegungen kennzeichnen die Urteile. S. Berman sieht in diesem Gedicht eine „mystic experience that can only fittingly end with a prayer“²¹; W.S.M. Nicoll betont, daß Ovid die zunächst zur Epiphanie stilisierte Erscheinung Corinnas wieder zurücknehme, was seinen Ausdruck gerade in der „Berührbarkeit“ der erschienenen Gestalt finde, was bei einer Epiphanie nicht möglich sei²². Es ist eben beides vorhanden. Corinna ist Göttin und Hetäre, unter dem Schein und mit dem Reiz der Unnahbarkeit sich anbietend, passiv und bereit zugleich; den Psychologen ist diese Kombination als Hure-Madonna-Komplex wohlbekannt. Trotzdem zeigt sich schon in den Vergleichen, daß Ovid der Bereich der erotischen Realität nähersteht als die

¹⁸ Man beachte die zahlreichen Verweise auf den Bereich des Optischen: *lumen* v. 4 – *sublucere* v. 5 – *lux* v. 7 – *ecce* v. 9 – *candida* v. 10 – *ante oculos* v. 17 – *vidi* v. 19 – *vidi* v. 21.

¹⁹ Vgl. Homer, Od. 11,211; Vergil, Aen. 1,401-414.

²⁰ Vgl. die doppelte, pointierte Juxtaposition *vidi – tetigi* v. 19 und *vidi – pressi* vv. 23 f.

²¹ S. Berman, Duality in Ovid Amores 1,5, in: LCM 3, 1978, 227-229.

²² W.S.M. Nicoll, Ovid Amores 1,5, in: Mnemosyne s. IV, 30, 1977, 40-48.

Welt des Mythos. Bei Properz werden mythische *Paare* angeführt; der Dichter bezieht sich dort in den Vergleich mit ein. Bei Ovid handelt es sich um Beispiele *einzelner Frauen* aus der Historie; die Vergleiche beziehen sich nur auf Corinna.

Doch zurück zum Motiv des Betrachtens und des sanften Berührens! Dieses Motiv verbindet Am. 1,5 auch mit Properz 1,3; auf den Zusammenhang zwischen diesen beiden Gedichten wurde bereits aufmerksam gemacht. Kompositorisch erfüllen diese Elegien jeweils die gleiche Funktion im Buchganzen. In beiden Gedichten werden die Liebenden zum ersten Mal als Paar geschildert. Bei Properz wird die schlafende Cynthia durch drei einleitende mythische Beispiele überhöht zu einer Gestalt, die zu berühren der Liebende sich scheut, da eine Berührung fast frevelrisch anmutet. Er bietet ihr gleichsam Opfer an, indem er ihr Äpfel in die Hände legt; Ähnliches tut Pygmalion in Ovid, Met. 10,259-265. Die religiöse Komponente ist auch bei Ovid vorhanden, wenn man die Ekphrasis, die die Epiphanie der Geliebten vorbereitet, und den abschließenden Pentameter betrachtet, der eigentlich ein Gebet ist; die religiöse Komponente wird jedoch von Ovid zurückgenommen – und erneut transzendiert: in den Bereich der Kunst und der Ästhetik. Das ist der Sinn dieser kühlen, man möchte sagen, ‚marmorkühlen‘ Beschreibung, die, wie schon F.W. Lenz festgestellt hat, an die Beschreibung eines Kunstwerkes gemahnt²³. Daß es dafür Vorbilder unter griechischen Epigrammen gibt, ist für unseren Zusammenhang unerheblich²⁴.

Ovid zeigt also in seiner Elegie Am. 1,5 eine Möglichkeit auf, die Geliebte zu idealisieren, wie es auch seine elegischen Vorläufer tun; aber er deutet die bei Properz mit dieser Idealisierung verbundene religiöse Atmosphäre um. Die Idealisierung äußert sich in der Angleichung an eine Götterepiphanie einerseits, in der Beschreibung des Leibes Corinnas als makellos andererseits; die Umdeutung äußert sich im dezidierten Verzicht auf Mythologisches im gesamten Gedicht und in der Verwendung historischer Beispiele. Chiffre für diese Umdeutung ist ‚Corinna‘, nicht die umschreibende Bezeichnung einer Gottheit, sondern der bezeugte Name einer Dichterin.

In diesem Gedicht stammen die Vergleichsbilder jeweils aus einander recht benachbarten Sphären; das gilt nicht nur für den Vergleich der Corinna mit Semiramis und Lais, sondern schon für den ersten Vergleich des Gedichtes in den Versen 4-6, wo die Lichtverhältnisse am Mittag im Innern des Hauses nicht etwa mit einem ausgefallenen Interieur, dem Innern eines Tempels oder einem heiligen Hain, verglichen werden, sondern schlicht mit Lichtverhältnissen in einem Wald (Ovid verwendet das Wort *silva*, das weniger numinosen Charakter hat als etwa *lucus* oder *ne-*

²³ F.W. Lenz, Ovids dichterisches Ingenium. Zu Amores 1,5, in: *Altertum* 13, 1967, 164-175, hier 170. Dagegen verweist E. Reitzenstein (*Wirklichkeitsbild und Gefühlentwicklung bei Properz*, *Philologus Suppl.* 29, 1936, 92) nur auf das Nüchterne und Gefühllose dieser Beschreibung, das er explizit nicht werten will.

²⁴ Vgl. zu diesem Gedicht auch A.G. Elliott, *Amores I 5; the afternoon of a poet*, in: C. Deroux (Hrsg.): *Studies in Latin literature and Roman history I*. Brüssel 1979, 349-355.

mus, ohne daß damit die Assoziation mit einer Epiphanie ex eventu, d.h. wenn man das Gedicht als Ganzes kennt, ausgeschlossen wäre) und mit Lichtverhältnissen am Abend, die hier durch Künstlichkeit, durch das halbe Schließen von Fensterläden am hellen Mittag, vorgetäuscht werden²⁵. Durch Kunst entsteht eine erotische Situation. Die Geliebte wird dem Dichter weder durch die Namengebung noch durch einen Vergleich mit mythischen Gestalten ferngerückt; beide werden einander angenähert. Corinna wird nicht mit einer Gestalt des Mythos verglichen, sondern Ovid gibt ihr den Namen einer Dichterin und zeichnet sie durch seine Vergleiche mit historischen Liebhaberinnen als zur Liebe bereit, so wie er selbst ein Dichter ist und beim Erscheinen Corinnas in der Siesta zur Liebe bereit ist.

Der Schluß dieses Gedichtes führt in einer auf den ersten Blick unerwarteten, im Grunde jedoch streng logischen Dezenz wieder in die Realität. Deutet man die Aposiopesis lediglich als erotisches Raffinement²⁶, so geht man an den Intentionen des Dichters vorbei. Die Stilfigur des Verschweigens wird hier zum Ausdruck einer dichterischen Scheu, die der Geliebten ihre Würde läßt. Ovid bleibt trotz aller Detailfreude beim Schildern der Geliebten im Rahmen des Möglichen und Schicklichen.

Das gilt auch für den Schluß des Gedichtes, den Wunsch nach Wiederholung der Situation, d.h. nach Dauer im Wechsel: *proveniant medii sic mihi saepe dies*. Properz denkt in seinem Gedicht nur an den nächsten Tag, wenn er sich eine Wiederholung dieses Liebesrausches wünscht (2,15,53 f.). Ovid denkt weiter; man beachte jedoch, daß hier nicht von ewiger, sondern nur von häufiger Wiederholung die Rede ist. Dieser Wunsch stellt nichts anderes als ein ‚profanes Gebet‘ dar, das ohne Schwierigkeit durch eine sonst ja auch bei Ovid gebräuchliche Anrufung Amors oder der Venus ersetzt werden könnte. Daß eine solche Anrufung hier fehlt, ist genauso bezeichnend wie der Verzicht auf Mythologisches in dieser Elegie.

*

Ovid täuscht in diesem Gedicht immer wieder die Erwartungen des Lesers, sowohl auf der erotischen als auch auf der theologischen und der poetischen Ebene. Der Verzicht auf mythische Verweise und auf die damit verbundene mythisch-religiöse Überhöhung der Geliebten ist nichts anderes als eine Erläuterung des mit der Namenswahl *Corinna* übernommenen poetischen Programms. Ovid verwendet diejenige Topik, die bei Properz als Ausdruck einer ‚Religion der Liebe‘ gedeutet wer-

²⁵ T.D. Papanghelis verweist hierzu auf die *Metamorphosen* und macht zu Recht darauf aufmerksam, daß Ovid „an indoors, urban version of the midday heat-shade syndrome“ zeichne ([oben Anm. 13] 60).

²⁶ So zuletzt N.P.C. Huntingford, *Ovid. Amores 1.5*, in: *AClass* 24, 1981, 107-117. Differenzierter N. Holzberg (oben Anm. 12) 97 f., allerdings mit anderen Schwerpunkten.

den kann, führt sie aus ihren religiös-transzendenten Bereichen zurück in die Immanenz²⁷ – sinnfälliger Ausdruck dafür sind die historischen Vergleiche –, um sie von dort in den Bereich der Ästhetik und der Kunst zu transzendieren. Wie bei Propertius und Tibull hat die Geliebte die Funktion, den Dichter zu inspirieren. Dies ist übrigens schon in diesem Gedicht der Fall, wo sie den Dichter zur Beschreibung ihrer Schönheit anregt, als sei sie ein Kunstwerk. Die Wahl des Namens *Corinna* macht deutlich, daß sich das inspirierende und das inspirierte Wesen auf gleicher Ebene befinden. Die Idealisierung hebt die Geliebte nicht über das Niveau hinaus, dem Ovid selbst angehört. Das entspricht auch den Schlußversen von Am. 1,3, in denen Ovid kündigt, daß erst durch das Lied des Dichters das Mädchen einen Namen bekommen werde, wie ja auch Gestalten des Mythos nicht aus sich selbst heraus, sondern durch die Vermittlung des Dichters unsterblich würden. Beide, Ovid und sein dort noch namenloses Mädchen, werden gleichermaßen auf dem ganzen Erdkreis besungen werden (1,3,25 f.):

carmine nomen habent exterrita cornibus Io
 et quam fluminea lusit adulter ave
 quaeque super pontum simulato vecta iuvenco
 virginea tenuit cornua vara manu.
 nos quoque per totum pariter cantabimur orbe
 iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.

Durch das Lied hat Io einen Namen, die über ihre Hörner erschrak, und diejenige, die der Ehebrecher in der Gestalt eines Flußvogels betrog, sowie diejenige, die auf dem Trugbild eines Jungstiers über das Meer reitend mit ihrer Mädchenhand die auswärtsgebogenen Hörner hielt. Auch uns wird man überall auf dem ganzen Erdkreis gleichermaßen besingen, und mein Name wird immer mit deinem verbunden sein.

Die historische Dichterin Korinna und Ovid verbindet das Dichtertum. Bei der Benennung seiner Geliebten bedient sich Ovid nicht des Fundus von Religion und Mythologie. Ovid bleibt auch in den Beispielen dieser Elegie auf der Ebene des Immanent – Menschlichen, die gerade dann, wenn er ernstere Töne anschlägt, von ihm nicht verlassen wird.

Wir haben in diesem exponierten Gedicht, das sich an Propertius anlehnt und zugleich eine der wenigen Elegien der *Amores* ist, die keine mythologischen Anspielungen verwenden, vielleicht so etwas wie einen Schlüssel zur Verwendung der Mythologie in den *Amores*²⁸. Ovid verschränkt zwar sonst oft genug die Welt des

²⁷ Insoweit ist N. Holzberg Recht zu geben, wenn er sagt: „Indem er (sc. Ovid) bei der Darstellung der erotischen Erfahrungen des elegischen Liebhabers mit der *puella* auf einen ideologischen Überbau verzichtet, konzentriert er die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Thema, dessen Behandlung dieser von erotischer Dichtung eigentlich auch in erster Linie erwartet: die Liebe.“ (Joben Anm. 12] 97).

²⁸ Auch Am. 1,12 enthält keine mythologischen Anspielungen. Ein Verfremdungs- bzw. Verschiebungseffekt ist aber dort insofern gegeben, als Ovid die *Tabellae* als gleichsam per-

Mythos mit der dichterischen Realität und dadurch mit der Welt der Liebe, doch setzt er auch Gegenakzente; zumindest hier in Am. 1,5 ist die reale und an realen Maßstäben gemessene Geliebte dem Dichter Gegenstand des Preises genug. Gerade diese Beschränkung des Maßstabes, dem vor dem Hintergrund von Properzens hymnischem Überschwang eine gewisse – manchen vielleicht irritierende – Kühle nicht fehlt, bedeutet auch ein gerüttelt Maß dichterischer Redlichkeit und Verantwortung der besungenen Geliebten gegenüber. Der Dichter überhöht sie hier nicht so sehr, daß seine Liebe zu ihr vom Konflikt zwischen Idealität und Realität überlagert wird – meines Erachtens ein gewichtiges Indiz dafür, daß es sich bei *Corinna* zwar um ein Pseudonym, nicht aber um eine Fiktion handelt.

Heidelberg

Werner Schubert

sonifiziert anredet (Am. 1,12,7 f.). Am. 2,3 kennt nur die Metonymie *Venus* für *Liebe*. Am. 3,11 enthält die Metonymie *Amor*. 3,14 kommt ganz ohne Mythologie aus. Es handelt sich dabei um ein recht ernstes Gedicht, das vor allem in der ersten Hälfte Anklänge an Am. 1,5 enthält.