

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1997, HEFT 2

HANS-CHRISTIAN GÜNTHER

Properz und das Selbstzitat
in der augusteischen Dichtung

Vorgelegt von Ernst Vogt
in der Sitzung vom 5. Juli 1996

MÜNCHEN 1997
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1590 5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1997
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Vorbemerkung

Die hier vorgelegte Abhandlung knüpft in vielfacher Hinsicht an Arbeiten unserer verstorbenen Akademiemitglieder Carl Becker und Giorgio Pasquali an und führt sie in fruchtbarer Weise weiter. Ich danke der Philosophisch-historischen Klasse für die Aufnahme des Manuskriptes in ihre in der Regel den Mitgliedern vorbehaltenen Sitzungsberichte.

Ernst Vogt

„Der letzte, aber auch der schwerste Schritt jeder Auslegung besteht darin, mit ihren Erläuterungen vor dem reinen Dastehen des Gedichtes zu verschwinden. Das dann im eigenen Gesetz stehende Gedicht bringt selbst unmittelbar ein Licht in die anderen Gedichte. Daher meinen wir beim wiederholenden Lesen, wir hätten die Gedichte schon immer so verstanden. Es ist gut, wenn wir das meinen.“

Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt 1971, S. 8

PROPERZ UND DAS SELBSTZITAT IN DER AUGUSTEISCHEN DICHTUNG*

1.

In der neuen Loeb-Ausgabe des Properz kehrt der Herausgeber George Goold in I 1, 24¹ zu dem Text Butler-Barbers (Oxford 1933) zurück und nimmt gegen die Mehrzahl der modernen Aus-

* Der vorliegende Beitrag ist, wie manch anderes, als Nebenprodukt meiner Beschäftigungen mit Problemen des Properztextes während der letzten Jahre entstanden und kann diesen Ursprung nicht ganz verleugnen. Insbesondere muß im folgenden häufig auf meine demnächst erscheinenden *Quaestiones Propertianae* verwiesen werden. Properz ist ein Autor, bei dem man sich auf Schritt und Tritt mit textkritischen Problemen herumschlagen und Stellung beziehen muß, will man überhaupt irgendwelche fundierten Aussagen zu seinem Werk machen; dabei ist es vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß jeweils auch die Entscheidung für die Überlieferung (oder gar einfach für den Text einer gedruckten Ausgabe) eine kritische Entscheidung ist, die begründet sein will. Um die vorliegende Abhandlung nicht ungebührlich zu belasten oder gar mich unnötig zu wiederholen, verweise ich deshalb regelmäßig auf oben genannte Monographie, wo ich eine Vielzahl der schwierigeren Textprobleme im Zusammenhang und in der Auseinandersetzung mit der modernen Forschung behandelt habe, und ich hoffe, man wird mir den beständigen Rekurs auf das dort Gesagte nicht als Eitelkeit auslegen. Ein Konsens über die notorischen Textprobleme bei Properz besteht nicht, nicht einmal in den Grundlagen, und es wird ihn auch nicht geben, da der Zustand des Textes so schlecht ist, daß uns angesichts der Materiallage die Möglichkeit fehlt, sichere Ergebnisse zu erzielen. Dies weiß niemand besser als derjenige, der einer weniger konservativen Einschätzung der Überlieferungslage zuneigt. Keiner, der über Properz arbeiten will, kommt umhin, sich immer wieder mühsam seinen eigenen Properztext zu machen, und niemand wird sich einbilden können, damit breite Zustimmung ernten zu können. Besonders erschwert wird das Ganze dadurch, daß eine modernen Bedürfnissen genügende kritische Ausgabe fehlt. Zwar ist durch den hervorragenden neuen Loebtext Goolds (Cambridge Mass./London 1990) ein ungeheurer Fortschritt erzielt worden, der das Arbeiten sehr erleichtert, doch muß man daneben immer noch die ungenügenden oder zum Teil gar auch noch schwer benutzbaren Apparate der kritischen Ausgaben von Barber (Oxford 1953, ²1960), Hanslik (Leipzig 1979) und Fedeli (Stuttgart 1984) heranziehen.

¹ *tunc ego crediderim uobis et sidera et amnis/posse +Cythalinis+ ducere carminibus* (I 1, 23f.); zum Text von 23 s. unten Anm. 75.

gaben Hertzbergs (Halle 1843–5) *Cytinaeis* für die überlieferte vox nihili *Cythalinis* in den Text auf². Wenn er sich damit für ein sonst nicht belegtes Wort und eine in der lateinischen Literatur nicht erwähnte Lokalität entscheidet, so sind dafür gewiß dieselben Gründe maßgebend, die einst die Autoren des immer noch maßgeblichen Gesamtkommentars zu Properz in ihrer Wahl bestimmten und deren Gewicht man sich auch gewiß nicht leicht entziehen kann. *Cytinaeis* (i.e. von *Cytina* in Thessalien) wird von Butler-Barber (*ad l.*) lapidar Hertzbergs Alternativvorschlag *Cytaeines* mit den Worten vorgezogen: „This is strongly supported by III. xxiv. 9–10 (*Thessala saga*), where Propertius alludes to this passage. The alternative *Cytaeines* (also Hertzberg), referring to Medea, daughter of Aeetes of Cyta in Colchis (cp. II. iv. 7 *Cytaeis*) may therefore be disregarded.“

Nun mag man vielleicht Properz sehr wohl die Erwähnung einer Lokalität wie *Κυτίνη* zutrauen, die so ausgefallen ist, daß sie uns bei keinem anderen lateinischen Autor belegt ist. An der Weisheit von Butler-Barbers Entscheidung für *Cytinaeis* beginnt man freilich zu zweifeln, wenn man sich auf Properzens Art, in III 24/25 auf seine eigene Dichtung zu verweisen, näher einläßt. Der Anfangsteil des Schlußgedichts des dritten Buches ist gespickt mit Text- und Interpretationsproblemen, die zumeist im Zusammenhang mit Selbstziten³ und Rückverweisen auf I 1 oder andere frühere Gedichte stehen.

III 24/25 wurde lange Zeit von der Mehrzahl der modernen Herausgeber mit dem Neapolitanus (N) in zwei Gedichte geteilt, bis Fedeli (Buch III, Bari 1985) und Goold neuerdings für die Einheit plädiert haben⁴. Ganz abgesehen von den schlagenden Argu-

² Sonst unter den modernen Ausgaben nur zögernd Camps; Enk (Buch I, Leiden 1946), Barber, Richardson (Oklahoma 1976), Hanslik lesen *Cytaeines*; Fedeli setzt Kreuze; gute Darstellung der Problematik bei Fedeli und Enk *ad l.*

³ Um nicht ein Unwort wie ‚Selbstverweis‘ bilden zu müssen, spreche ich hier und im folgenden immer von Selbstzitat in weiterem Sinne, auch dann, wenn es sich weniger um ein wörtliches Zitat als um eine Anspielung handelt.

⁴ In meinen demnächst erscheinenden *Quaestiones Propertianae* habe ich darauf hingewiesen, daß Gedichttrennung in der mittelalterlichen Überlieferung – die ohnehin beträchtliche Divergenzen aufweist – keinen genuinen Überlieferungswert hat und für uns belanglos ist; vgl. auch Knoche, *Gnomon* 12 (1936) 266; *Atti dell' Accademia*

menten, die Fedeli in seinem Kommentar (*ad l.*) zusammengetragen hat, zeigt schon der Verweis auf I 1 in III 24, daß die Partie Teil des Schlußgedichtes sein muß. Insbesondere jedoch hat Goold zu Recht darauf hingewiesen, daß III 24/25 und I 1 dieselbe Verszahl aufweisen⁵. Ja die Analogie zwischen beiden Gedichten geht sogar noch weiter.

Goold hat in der Einleitung seiner Ausgabe⁶, wie ich glaube, mit gutem Recht die heute allgemein diskreditiert scheinende ‚strophische‘ Gliederung der properzischen Elegie wieder ins rechte Licht gerückt. Ich kann das Problem hier selbstverständlich nicht im einzelnen diskutieren, zumal ich dies in meinen *Quaestiones Propertianae* in größerem Zusammenhang getan habe. Es muß genügen, den Leser auf die Gooldsche Ausgabe zu verweisen, die die strophische Gliederung im Druck deutlich zu machen sucht⁷. Ich denke, ein Blick auf die Gedichte des ersten Buches in Goolds Disposition dürfte klar machen, daß in der überwiegenden Zahl der Fälle kaum Zweifel an der vorgeschlagenen Einteilung bestehen, und daß zumeist ein klar erkennbares einfaches numerisches Schema zugrundeliegt. Eines der problematischen Gedichte ist jedoch gerade das Einleitungsgedicht I 1. Seine Struktur ist offenbar bewußt asymmetrisch⁸; ein Vergleich mit der parallel gebauten Schlußelegie des dritten Buches macht dies unmißverständlich klar⁹.

Properziana del Subasio, Serie V, N. 5 (Assisi 1957), 52 = *Ausgewählte Kleine Schriften* (Frankfurt 1986), 317.

⁵ Vgl. Goold S. 347 Anm. 6; bemerkt auch von Becker, *Hermes* 99 (1971) 464; angesichts der numerischen Symmetrie des ersten Buches, wie Skutsch (CP 58 [1963] 238–9) und Courtney (Phoenix 22 [1968] 250–258) sie überzeugend dargetan haben, ist dies kaum Zufall. Was das dritte Buch anbelangt, so werde ich eine numerische Komposition in meinen *Quaestiones Propertianae* nachzuweisen versuchen.

⁶ S. 23 ff.

⁷ Nützliche Gliederungen finden sich auch allenthalben in G. C. Giardinas Kommentar zum zweiten Buch (Turin 1977) und in der englischen Übersetzung von G. Lee (Oxford 1994).

⁸ Ältere Versuche, eine symmetrische Struktur von I 1 nachzuweisen, hat Fedeli (*ad l.*) mit Recht zurückgewiesen.

⁹ Die Parallelität der Struktur hat auch Goold bemerkt (vgl. seine Anmerkung b zu III 24, 1 f. auf S. 347); er teilt jedoch sowohl I 1 als auch III 24/25 in 8 + 8 + 8 + 6 + 8. Mir scheint der Einschnitt eindeutig nach I 1, 18 bzw. III 24, 18 (nicht 16) zu fallen. Die hier vertretene Einteilung von I 1 entspricht genau der von G. Lees Übersetzung (Anm. 7) und *mutatis mutandis* der Enks in seinem Kommentar (nur daß er

Die 38 Verse von III 24/25 zerfallen in 8 + 10 + 6 + 6 + 8 Verse:

A: Cynthias Preis in Properzens Dichtung (XXIV 1–8)

B: Der allzu lange von Liebe gequälte Dichter endlich geheilt (9–18)

C: Wie lange hat es gedauert! (19–20, XXV 1–4)

D: Keine Tränen der Geliebten werden den Dichter zurückhalten (5–10)

E: Alt und häßlich wird Cynthia vergeblich weinen (11–18).

Entsprechend dieser Einteilung von III 24/25 ist I 1 folgendermaßen gegliedert:

A: Der verliebte Dichter (1–8)

B: Milanions Erfolg und des Dichters Mißgeschick (9–18)

C: Zauberinnen sollen Cynthias Liebe gewinnen (19–24)

D: Freunde sollen Properz helfen (25–30)

E: Die glücklich verliebten Freunde und der unglücklich verliebte Dichter (31–38).

III 24/25 verweist nicht nur mehrmals explizit auf I 1, das Gedicht gibt überhaupt eine Sammlung von Motiven aus Properzens Dichtung¹⁰. Dabei ergeben sich auch Anspielungen auf ganz bestimmte Passagen, und I 1 nimmt eine besonders prominente Stellung ein; doch auch Anspielungen auf ein anderes Einleitungs-

Housmans Lücke nach 12 akzeptiert und 9–18 zweiteilt). Ich erwarte, daß Gelehrte, die numerische Gliederungen als ‚furor arithmeticus‘ oder bestenfalls als willkürliche Spielerei abzutun gewohnt sind, unterschiedliche Auffassungen als Beweis für die Subjektivität aller Gliederungsversuche werten werden. Doch abgesehen davon, daß m. E. an der überwiegenden Anzahl der Gooldschen Gliederungen kaum ernsthaft Zweifel bestehen können und charakteristischerweise unterschiedliche Auffassungen gerade bei problematischen Gedichten wie I 1 möglich sind, halte ich bereits die Tatsache, daß Gliederungen, die einem einfachen numerischen Schema gehorchen, möglich sind, ohne den Inhalt zu vergewaltigen, für einen deutlichen Hinweis darauf, daß der Dichter tatsächlich mit einer numerischen Struktur im Kopf gearbeitet hat; andernfalls wäre das ein seltsamer Zufall.

¹⁰ Eine Interpretation des Gedichts im Rahmen einer umfassenden Behandlung der Motivik des *disidium* in der lateinischen Liebesdichtung gibt Tedeschi in: S. Alfonso/G. Cipriani/P. Fedeli/I. Mazzini/A. Tedeschi, *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore* (Scrinia 3, Bari 1990) 157 ff., insbesondere 189 ff.

gedicht, II 1, fehlen nicht. Der wechselseitige Bezug von Einleitungs- und Schlußgedicht eines Buches ist ein typisches Merkmal der Bucheinheit, das sich auch sonst in augusteischen Gedichtbüchern findet¹¹ (typisch für den properzischen Gedichtzyklus ist auch der Rückverweis eines Einleitungsgedichtes auf das Schlußgedicht des vorausgehenden Buches¹²). Auch im ersten Buch des Properz verweist das letzte Gedicht des Cynthiazyklus' I 19 unmißverständlich auf I 1 zurück¹³. Leider sind wir bei Properz allerdings in der prekären Lage, daß wir es im zweiten Buch mit der Vereinigung zweier uns nur fragmentarisch überlieferter ursprünglich selbständiger Bücher zu tun haben¹⁴. Wo das ursprüngliche zweite Buch von dem dritten zu trennen ist, ist bis heute umstritten¹⁵,

¹¹ Diese mehr oder minder selbstverständliche Tatsache ist eines der wenigen unbezweifelbaren Aufbauprinzipien augusteischer Gedichtbücher (vgl. Port, *Philologus* 81 [1926] 457f.). Es findet sich bereits im hellenistischen Gedichtbuch (s. Parsons, *ZPE* 25 [1977] 49f. zu Kallimachos' *Aitien*). Auf der allgemeinsten Ebene besteht ein solcher Bezug natürlich allein schon in der Tatsache, daß Anfang und Ende des Buches der Ort für poetische Programmgedichte sind; so in allen drei Odenbüchern des Horaz (allein schon aus diesem Grunde ist eine ‚poetologische‘ Deutung von I 38 wahrscheinlich; vgl. dazu Fraenkel, *Horace* [Oxford 1957] 297ff., richtig bereits Port *op. cit.* 297; dagegen allerdings Nisbet-Hubbard [Oxford 1970] *ad l.*); im vierten Odenbuch stellen IV 1–3 einen Zyklus von Programmgedichten dar (1: erotische Dichtung, 2: panegyrische Dichtung, 3: Berufung zum Dichter), IV 15 ist wiederum poetologisch mit deutlicher Parallele zu IV 2; zu den Beziehungen von IV 1 zu 15 vgl. besonders IV 1, 19ff. ~ 15, 25ff.; IV 15 schließt mit *Veneris* in V. 32; ansonsten vgl. Tibull I 1–10 (vgl. Port, *op. cit.* 441f.; P. Murgatroyd, *A commentary on the first book of the elegies of Albius Tibullus* [Pietermaritzburg 1980] S. 279ff.; das zweite Buch ist wahrscheinlich unvollständig, s. Reeve in: *Atti del convegno internazionale di studi su Albio Tibullo* [Rom 1986] 62ff.).

¹² Die Erklärung in II 1–3, warum der Dichter zur Liebesdichtung zurückkehrt, weist auf die Absage an Cynthia in I 17–19 zurück, d.h. auf seinen Abschied von der Liebesdichtung. Das Todesmotiv in II 1 ergänzt das Todesmotiv in I 17–19. III 1, 1ff. weist zurück auf II 34, 31ff.

¹³ *Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblito puluis amore uacet* (I 19, 5f.) ~ I 1, 1–4; s. unten S. 17.

¹⁴ Ich habe diese zuerst von Lachmann ausgesprochene und in neuerer Zeit von Skutsch bestätigte Ansicht in meinen *Quaestiones Propertianae* ausführlich begründet; inzwischen kann ich auf Goolds (14ff., 23) Einleitung verweisen, der sich auf Heyworths unveröffentlichte Dissertation stützt, mit dem ich auch in der Trennung vor II 13 völlig übereinstimme.

¹⁵ Lachmann hielt II 10 für das Einleitungsgedicht des dritten Buches.

und ich kann das Problem hier nicht weiter verfolgen. Wie auch immer es mit der uns als Buch II überlieferten Einheit bestellt ist, bezeichnend ist in jedem Falle, daß das Schlußgedicht unseres dritten Buches hauptsächlich explizite Verweise auf I 1 enthält; Bezüge auf den Einleitungszyklus III 1–3 gehen kaum über die allgemeine Entsprechung zwischen der Ankündigung erotischer Dichtung in III 2–3 und der Absage an dieselbe in III 24/25 hinaus; die spezifischste Motivparallele liegt zwischen III 2, 17f. (*fortunata, meo si qua est celebrata libello / carmina erunt formae tot monumenta tuae*) und III 24, 3f. (*noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes: / uersibus insignem te pudet esse meis*)¹⁶ vor; III 24/25 ist nicht so sehr Schlußgedicht des dritten Buches, es ist vielmehr Schlußpunkt von Properzens erotischer Dichtung, wie er sie bisher praktiziert hat, überhaupt¹⁷. Der explizite Rückbezug von III 24/25 auf I 1 schließt die Bücher I–III zu einer Einheit zusammen; im Verweis auf die einstige programmatische Proklamation seiner erotischen Dichtung markiert Properz seine endgültige Absage an die erotische Elegie im Sinne der ‚persönlichen‘ Liebesdichtung auf Cynthia¹⁸.

¹⁶ Dazu vgl. ferner unten S. 65.

¹⁷ U. U. könnte der Rückverweis von III 24/25 auf I 1 bewußt nach Horazens Abschlußgedicht der ersten Odensammlung III 30 gestaltet sein, das ebenfalls nicht auf III 1, sondern auf I 1 zurückverweist und so die drei Bücher zu einer höheren Einheit zusammenschließt (vgl. Port *op. cit.* 296). Zum Einfluß der horazischen Odendichtung auf das dritte Buch des Properz s. La Penna, *Maia* 7 (1955) 134f.; Becker (Anm. 5) 462; D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry* (Cambridge 1971) 136f.; Goold S. 2, ferner im Index S. 478f.; zum Einfluß von Hor. C. III 30 auf den Eröffnungszyklus des dritten Buches vgl. auch Burck, *Hermes* 80 (1952) 189 Anm. 1.

¹⁸ Properzens Erklärung in I 1 (*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*), daß Cynthia die erste sei, die seine Liebe gewonnen hat, bedeutet nichts anderes, als daß der Dichter jetzt zum ersten Mal Liebesdichtung schreiben wird, ebenso wie Horaz in C. IV 1, 1 (*intermissa Venus diu rursus bella moves*) ankündigt, daß er trotz seines Alters zur Liebesdichtung zurückkehrt; vgl. E. Fraenkel, *Horace* [Anm. 11] 413). Eine biographische Deutung kommt in Konflikt mit III 19 (vgl. Butler-Barber S. 153f., 310f.; Fedeli *ad l.*). Zu dem, was ich unter ‚persönlicher‘ Liebesdichtung verstehe, s. unten Anm. 121.

2.

Bevor wir die Strukturen des propertischen Selbstzitats in III 24/25 im einzelnen untersuchen, wird es nützlich sein, einen Überblick über die Verweise auf ältere Gedichte im ersten Teil von III 24/25 vorzuschicken:

- III 24, 1 f.: *Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae,
olim oculis nimium facta superba meis*
- ~ I 1, 1–4: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus. . .*
- III 24, 3 f.: *noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes:
uersibus insignem te pudet esse meis.*
- ~ II 25, 3 f.: *ista meis fiet notissima forma libellis,
Calve, tua uenia, pace, Catulle tua.*
- ~ II 34, 93 f.: *Cynthia quin uiuet¹⁹ uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet.*
- ~ III 2, 17 f.: *fortunata, meo si qua est celebrata libello!
carmina erunt formae tot monumenta tuae.*
- cf. etiam II 3, 1–44 et II 11
- III 24, 5–8: *mixtam te uaria laudaui saepe figura,
ut, quod non esses, esse putaret amor;
et color est totiens roseo collatus Eoo,
cum tibi quaesitus candor in ore foret.*
- ~ II 3, 9–12: *nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit
(lilia non domina sunt magis alba mea;
ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
utque rosae puro lacte natant folia). . .*
- cf. etiam I 4, 11–14
- III 24, 9–12: *quod mihi non patrii poterant auertere amici,
eluere aut uasto Thessala saga mari,
hoc ego non ferro, non igne coactus, et ipsa
naufragus Aegaea (uera fatebor) aqua²⁰.*

¹⁹ uiuet Barber: etiam codd.

²⁰ Zum Text s. unten S. 32.

- ~ I 1, 19–30: *at uos, deductae quibus est fallacia lunae
et labor in magicis sacra piare focis,
en agedum dominae mentem conuertite nostrae,
et facite illa meo palleat ore magis!
tunc ego crediderim uobis et sidera et amnis²¹
posse +Cythalinis+ ducere carminibus.
aut uos, qui sero lapsum reuocatis, amici,
quaerite non sani pectoris auxilia.
fortiter et ferrum saeuos patiemur et ignis,
sit modo libertas quae uelit ira loqui.
ferte per extremas gentis et ferte per undas,
qua non ulla meum femina norit iter.*
- cf. etiam II 1, 51–54: *seu mihi sunt tangenda nouercae pocula Phaedrae,
pocula priuigno non nocitura suo
seu mihi Circaeο pereundum gramine, siue
Colchis Iolciacis urat aena focis. . .*
- cf. etiam II 4, 7 f.: *non hic herba ualet, non hic nocturna Cytacis,
non Perimedaea gramina cocta manu;²²
nam cui non ego sum fallaci praemia uati?
quae mea non decies somnia uersat anus?
III 24, 13: *correptus saeuo Veneris torrebar aeno. . .**
- ~ II 25, 11 f.: *nonne fuit satius duro seruire tyranno
et gemere in tauro, saeue Perille, tuo?*
- cf. etiam II 1, 53 f.: *. . . siue
Colchis Iolciacis urat aena focis. . .*
- III 24, 15 f.: *ecce coronatae portum tetigere carinae,
traiectae Syrtes, ancora iacta mihi est.
nunc demum uasto fessi respiscimus aestu,
uulneraque ad sanum nunc coiere mea.*
- ~ II 14, 29 f.: *nunc a te est, mea lux, ueniatne ad litora nauis
seruata, an mediis sidat onusta uadis²³.*

²¹ Zum Text s. unten Anm. 75.

²² Perimedaea . . . manu Muret (Perimedaea iam secunda manus cod. Nap. IV F 21): Perimedaea manus codd. nostri.

²³ Der Text ist nicht sicher hergestellt; ich drucke hier unter Vorbehalt die von Goold gebilligte Herstellung Lucks (*a* für *ad* nach Pucci und Pocchus und *ueniat* nach V[at. Ottobon. 1514] und anderen *recentiores* bereits Butler-Barber und Barber in seinem OCT); vgl. aber auch Shackleton Bailey, *Propertiana* (Cambridge ²1967) 92.

- cf. etiam I 1, 29; 17; II 25, 34; 26 B; III 21
 III 24, 20: *exciderant surdo tot mea uota Ioui.*
 ~ II 16, 47f.: *non semper placidus periuros ridet amantis*
Iuppiter et surda neglegit aure preces.
 III 25, 1f.: *risus eram positus inter conuiuia mensis,*
et de me poterat quilibet esse loquax.
 ~ II 9, 21f.: *quin etiam multo duxisti pocula risu:*
forsitan et de me uerba fuere mala.
 cf. etiam II 16, 5: *nunc sine me plena fiunt conuiuia mensa. . .*
 III 25, 4-6: *ungue meam morso saepe querere fidem*
nil moueor lacrimis: ista sum captus ab arte;
semper ab insidiis, Cynthia, flere soles.
 ~ I 15, 27: *audax a nimium, nostro dolitura periclo . . .*
 I 15, 39f.: *quis te cogeabat multos pallere colores*
et fletum inuitis ducere luminibus?
 cf. etiam I 18, 13-16: *quamuis multa tibi dolor hic meus aspera debet,*
non ita saeua tamen uenerit ira mea,
ut tibi sim merito semper furor, et tua flendo
lumina deiectis turpia sint lacrimis.
 II 5, 8: *. . . heu sero flebis amata diu.*
 III 25, 10: *nec tamen irata ianua fracta manu*
 cf. II 5, 22: *nec mea praeclusas fregerit ira fores*
 III 25, 17f.: *has tibi fatalis cecinit mea pagina diras:*
euentum formae discite timere tuae!
 cf. II 5, 27-30: *scribam igitur, quod non umquam tua deleat aetas,*
'Cynthia, forma potens: Cynthia, uerba leuis.'
crede mihi, quamuis contempnas murmura famae,
hic tibi pallori, Cynthia, uersus erit.

Schon ein oberflächlicher Blick auf diese Parallelen lehrt, daß kaum einer der angedeuteten Bezüge geradlinig ist. Der Bezug der Eröffnungsverse von III 24/25 auf den Beginn von I 1 ist derart verquer, daß er bereits Burman zu einer Konjektur *oculis tuis* veranlaßt hat, und Butler-Barber und Burck²⁴ sind ihm gefolgt. Doch hat Fedeli (*ad l.*) Burmans Eingriff zu Recht für überflüssig erklärt; für sich betrachtet ist der überlieferte Text in III 24, 2 nicht im

²⁴ Hermes 87 (1959) 193.

geringsten anstößig. Ja Burmans Konjektur ist im Kontext von III 24/25 geradezu eine Schlimmbesserung. *superba oculis meis* „überheblich durch meine bewundernden Blicke“ ist nicht nur natürlicher und passender im Kontext der Absage des Dichters an seine verflissene Liebe als *superba oculis tuis* „überheblich durch deine schönen Augen“; *oculis meis* wird schon durch das folgende Distichon (3f.) gestützt, durch 5–8 (oben abgedruckt) wird die überlieferte Lesung zur Sicherheit erhoben: *Cynthias fiducia* in ihre Schönheit beruht ganz auf der ‚blinden‘ Bewunderung des Dichters und seinem in Wahrheit unbegründeten Preis ihrer Reize; aber diese ‚blinde‘ Bewunderung ist nur das Resultat seiner Liebe, von der er jetzt geheilt ist²⁵. Im Kontext von 5–8 schwingt in *oculis meis* geradezu die Bedeutung „in meinen Augen“, „nur weil ich dich (vor Liebe blind) bewunderte“ mit²⁶.

Und wie steht es mit dem Bezug auf I 1, 1f.? Eine Anspielung auf den Anfang von I, wo der Dichter sich als von den Blicken *Cynthias* gefangen bekennt, durch eine Aussage wie „deine (schönen) Augen (, die mich einst gefangen nahmen,) haben dich überheblich gemacht“ ist blaß und banal. Und außerdem spricht der Dichter am Anfang von I 1 auch gar nicht von den Augen *Cynthias* allein; in I 1, 3f. spricht er auch von *seinen* Augen. Und da spricht er auch von einem Akt der *superbia*, der *superbia* Amors, ein Akt, der des Dichters Augen betrifft, seine Augen, die vor der Begegnung mit *Cynthia* selbst *superbia* ausstrahlten. Amor steht für die Geliebte, im meleagrischen Vorbild (*AP* XII 101) ist es der Geliebte, der sagt:

... τὸ δ' ἐπ' ὀφρύσι κεῖνο φρύαγμα
 κηπτροφόρου σοφίας ἦν ἵδε ποσσὶ πατῶ.

III 24, 1 verweist durch I 1–4 hindurch zugleich auf die griechische Vorbildstelle, auf eine Vorbildstelle, mit der der Dichter sein ‚poetisches Programm‘ vorstellt: Dichtung über die versklavende Macht leidenschaftlicher Liebe in der Nachfolge hellenistischer Liebesdichtung²⁷.

²⁵ Dies erkennt richtig Tedeschi (Anm. 10) 190.

²⁶ Zu *oculis meis* „in meinen Augen“ s. *ThlL* IX 2 s. v. *oculus* I B 1 b α D (S. 447).

²⁷ Giangrande (*Emerita* 42 [1974] 2) hat geradezu ein Bekenntnis Properzens zu der ‚ernsten‘ Liebesdichtung Meleagers, die leidenschaftliche Liebe und Treue prokla-

Neben III 24, 1f. finden sich in Properzens Dichtung noch weitere Verweise auf I 1, 1–4; es handelt sich um den oben bereits kurz gestreiften Verweis auf I 1 im Schlußgedicht des Cynthiazylus' des ersten Buches in I 19, 5f. Dort beteuert Properz seine unverbrüchliche Liebe und Treue zu Cynthia über die Trennung, ja über den Tod hinaus mit pointiertem Rückverweis auf sein ‚erstes‘ Liebesbekenntnis:

non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis ...

Auch da stellt die prägnante Verbindung Amors (*puer*) und der Augen einen unmißverständlichen Bezug zu I 1, 1–4 her, auch in I 19, 5 spricht Properz von *seinen* Augen, nicht denen Cynthias. Ganz ähnlich erscheinen in II 30, 9f. von der Liebe ‚gefangene‘ Augen, in einem ganz deutlich an I 1, 1–4 gemahnenden Bild:

*excubat ille acer custos et tollere numquam
te patietur humo lumina capta semel!*

Neben dem gemeinsamen Verweis von I 1, 1–4, I 19, 5f. und II 30, 9f. auf AP XII 101 klingt in I 19, 5f. unmißverständlich ein weiteres ganz bestimmtes meleagrisches Vorbild an. I 19, 5f. geht zunächst überhaupt von einem von Meleager besonders gern gebrauchten Bild aus: der Leim in den Augen des Geliebten, der den

miert, in bewußter Absetzung von dem eher ironisch spielerischen Ton der Epigramme des Kallimachos, Asklepiades und des Poseidippos gesehen; das geht in dieser spezifischen Form zu weit. Richtig und treffend bleibt an Giangrandes Beobachtung, daß Properz sein ‚Konzept‘ von der Liebe pointiert unter Berufung auf dasselbe ‚Konzept‘ in einer besonders markanten hellenistischen Vorbildstelle vorstellt und so ganz in der Art der augusteischen Dichter durch ein griechisches Vorbild ‚legitimiert‘. Daß Properz sich auf die *Person* Meleagers beruft, ist schon deshalb ausgeschlossen, da dieser im Gegensatz zu anderen proklamierten Vorbildern nie namentlich genannt wird; zudem ist gerade auch in der Diskussion um die Ursprünge der lateinischen Liebeselegie nicht genügend beachtet worden, daß im Gattungsverständnis der lateinischen Elegiker ein deutlicher Unterschied zwischen dem Epigramm und der Elegie besteht. Die lateinischen Elegiker berufen sich – trotz des unbestreitbar großen Einflusses des hellenistischen Epigramms – nie explizit auf die Epigrammatiker, nein, mit der Berufung auf respektable ‚Klassiker‘ wie Kallimachos, Philetas, Antimachos ist ein Anspruch verbunden, der die Elegie als eine über die Kleinform des Epigramms erhabene ‚ernstere‘ Gattung vorstellt, und dies entspricht auch durchaus dem ‚Ethos‘ der im Gegensatz zum Epigramm – und auch zu Catull – im allgemeinen äußerst dezenten Elegie Tibulls und Properzens.

Liebenden gefangennimmt²⁸. Daß bei Properz Amor der in den Augen ‚Angeleimte‘ ist, das geht auf einen bestimmten Meleagerpassus zurück (AP XII 92):

ὃ προδόται ψυχῆς, παίδων κύνες, αἰὲν ἐν ἱξῶι
Κύπριδος, ὀφθαλμοί, βλέμματα χριόμενοι.

Der ἱξῶς Κύπριδος wird durch den ἱξῶς Ἔρωτος ersetzt.

Freilich ist in hellenistischer Dichtung der ‚Leim‘ in den Augen des Geliebten, nicht – wie bei Properz implizit – in den Augen des Liebenden beheimatet. Properz gestaltet das griechische Motiv um und gießt es in eine der lateinischen Sprache gemäße Form. Das Bild, das in *haesit ocellis* evoziert wird, ist zwar durchaus distinkt und ungewöhnlich genug, um eindeutig den griechischen Ursprung zu verraten, es ist jedoch von den Idiomen der lateinischen Sprache her gedacht keineswegs abstrus, wie etwa Butler-Barber (*ad l.*) meinten. Die von Properz gewählte Wendung *haesit ocellis* bietet sich dem lateinischen Sprachgefühl organisch dar, wenn man an geläufige Wendungen wie *in oculis esse* etc. im Sinne von „am Herzen liegen“ denkt²⁹. Der in dieser Wendung ausgedrückte Gedanke, daß die Liebe, das Liebesverlangen in den Augen des Liebenden ihre Wohnung hat (gegebenenfalls sich in ihnen verrät), ist dabei ebenfalls bereits im Griechischen geläufig; man vergleiche nur die berühmte Stelle E. *Hipp.* 525 f.:

Ἔρωτος, Ἔρωτος, ὃ κατ' ὀμμάτων
στάζειν πόθον ...³⁰

Und wie steht es eigentlich mit der ‚Übersetzung‘ des griechischen Vorbildes in I 1, 1–4? Bei der Übertragung von Meleagers ὄμμασι τοξεύσας εἶλον verzichtet Properz auf die Übertragung der Metapher des τοξεύειν bzw. βάλλειν ὄμμασι, die dem lateinischen Idiom fremd ist. Mit *capere oculis* (bzw. *ocellis*) dagegen

²⁸ Belege bei Fedeli *ad l.*

²⁹ S. OLD s.v. *oculus* 7 c; auch ThLL IX 2 s.v. *oculus* I B 1 b α E (S. 447); neben der geläufigen Bedeutung von *in oculis* „vor Augen, im Lichte der Öffentlichkeit“.

³⁰ Vgl. dazu W. S. Barrett (Oxford 1964) *ad l.*; M. L. West (Oxford 1966) zu Hes. *Thg.* 910.

kann sich Properz an eine in der Idiomatik der lateinischen Sprache vorgeprägte Wendung anlehnen: *captus oculis* „blind“³¹. Properz setzt die Wendung mit *cepit ocellis* ins Aktiv und verändert Bezug und syntaktische Funktion des Ablativs. An der oben bereits erwähnten Stelle, II 30, 10³², variiert er den Ausdruck mit *lumina capta* auf andere Weise.

So unterschiedlich Properzens Vorgehensweise in I 1, 1–4 und I 19, 5f. ist, in beiden Adaptionen griechischer Vorbilder läßt Properz unter Ausschöpfung spezifisch lateinischer idiomatischer Wendungen den gesamten Bildbereich ‚Auge – Liebe‘, in dem in jeweils anderer Weise sowohl die Augen der Geliebten als auch die des Liebenden eine Rolle spielen, anklingen, indem er geschickt Bezüge verschiebt oder umkehrt. Diese Technik im Umgang mit den griechischen Vorbildern spinnt Properz auch in seiner Technik des Verweises auf die eigene Dichtung fort.

Besondere Beachtung verdient dabei die Tatsache, daß die in dieser Verweisteknik aktivierten Konnotationen fest in den Kontext des jeweiligen Gedichtes eingebunden sind. Und so gibt der Bezug auf I 1, 1–4 und I 19, 5f. der Wendung *superba oculis meis* in III 24, 2 eben gerade auch im Kontext dieses Gedichtes eine neue sinntragende Konnotation: „überheblich, weil du über meine (einst so stolzen) Augen triumphiert hast, sie so in deinen Bann gezogen hast, daß sie deine Schönheit bewunderten, obwohl du in Wahrheit gar nicht das warst, was ich in dir sah und was mich trotz Trennung und Tod nicht von dir loskommen ließ“. In I 1 triumphiert Cynthia – *superba* – über die einstige *superbia* des von Liebe noch unberührten Dichters, und er kann sich auch nach dem Ende der Liebesbeziehung von dieser Liebe nicht lösen; in III 24/25 triumphiert zuletzt der endlich von der Liebe befreite Dichter über die zum Altern verurteilte Cynthia, die bald die *superbos fastus* (III 25, 15) wird ertragen müssen, die *fastus*, die sie dem verliebten Dichter von I 1, 1–4 einst ausgetrieben hatte.

Auch diese Warnung vor dem kommenden Alter ist im übrigen ja ein geläufiges Motiv hellenistischer – ja bereits frühgriechischer

³¹ S. OLD s. v. *capio* 22.

³² S. S. 17.

– Liebesdichtung, auch in der lateinischen Liebesdichtung findet es sich häufig³³. Normalerweise wird der junge Gegenstand erotischer Begierde gewarnt, sich mit der positiven Antwort nicht zu lange Zeit zu lassen, sonst könnte es schon bald zu spät sein. Am Ende von III 24/25 wird das Motiv etwas anders gewendet: jetzt ist die verlassene Geliebte zwar noch jung, doch der Zauber, den ihr einst die blinde Verliebtheit des Dichters verliehen hatte, ist dahin; im Hinweis auf das kommende Alter kostet der von der Liebe Befreite den ganzen Triumph aus³⁴.

Zu Properzens Verweistechnik in III 24, 1f. und I 19, 5f. läßt sich zusammenfassend Folgendes sagen: In beiden Fällen ist der gewählte Ausdruck ungewöhnlich genug, um den Leser einhalten und nachdenken, und das heißt hier, auf die Vorbildstelle reflektieren zu lassen. In III 24, 1f. ist das Selbstzitat zudem durch *olim* explizit gemacht. *meis puer haeret ocellis* und *superba oculis meis* stellen jeweils eine höchst subtile, konnotationsreiche Anspielung auf I 1, 1–4 dar: *oculis/ocellis* läßt zunächst an *ocellis* in I 1, 2 denken. Doch bezieht sich *oculis* bzw. *ocellis meis* gerade nicht auf die *ocelli* Cynthias in I 1, 1f., sondern auf die in I 1, 3 genannten *lumina* des Dichters. So evoziert Properz in I 19, 5f. und in III 24, 1f. durch I 19, 5f. hindurch den ganzen Beziehungsreichtum der Vorbildstelle samt ihren griechischen Vorbildern, so daß er in den neuen Kontext hineinwirken kann; in III 24, 1f. werden die in *ocellis meis* mitgegebenen und sinntragenden Konnotationen „durch meine bewundernden Augen“, „in meinen Augen“, „nur weil ich dich“ (vor Liebe blind) bewunderte“ durch den Rückbezug auf I 1, 1–4 erst voll aktiviert.

³³ Vgl. Kiessling–Heinze (⁸Berlin 1955) zu Hor. C. IV 10 und Nisbet–Hubbard (Anm. 11) zu Hor. C. I 25 (S. 289ff.); C. Macleod in: D. A. West–A. Woodman (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature* (Cambridge 1979) 94ff. = *Collected Essays* (Oxford 1983) 250ff.; für das homoerotische Epigramm vgl. Tarán, JHS 105 (1985) 90–107;

³⁴ Spott über die gealterte Frau ist geläufig und bereits bei Archilochos (vgl. die ‚Kölner Epode‘, fr. 196a West) belegt (in augusteischer Dichtung vgl. Hor. Ep. VIII und XII, C. IV 13; vgl. Kiessling–Heinze zu Ep. VIII und Fraenkel, *Horace* [Anm. 11] 415 zu den hellenistischen Vorbildern). Das Motiv der Warnung des/der jungen Geliebten vor kommendem Alter wird auch sonst ironisch gewendet; man denke nur an die Wendung, die es in Tib. I 4 nimmt; vgl. auch meinen Aufsatz zu Archilochos in Lexis 1996.

III 24, 1–4 bezogen sich explizit auf die ersten vier Verse der Einleitungselegie des ersten Buches. Die Explizität des Bezugs wurde durch *olim* und das ‚Kennwort‘ *oculis* hergestellt. Zu allem Überfluß wird durch das folgende Distichon (3f.) noch einmal besonders unmißverständlich klar gemacht, daß Properz hier von seiner bisherigen Dichtung sprechen will. Auch die folgenden vier Verse (5–8), die zweite Hälfte des ersten Teiles von III 24/25 spielen auf eine ganz bestimmte Vorbildstelle, diesmal im zweiten Buch (II 3, 9–12) an. Zunächst einmal scheinen sich III 24, 5–8 freilich nicht auf eine bestimmte Vorbildstelle allein festlegen zu lassen; im Gegensatz zu dem ‚einmaligen‘ *olim* von 2 scheint *saepe* in 5 gerade auf eine Vielzahl von Vorbildstellen zu verweisen. Das Lob der Schönheit Cynthias wird so als ‚häufiges‘, immer wieder behandeltes Thema properzischer Dichtung genannt, und dies ist ja auch durchaus der Fall. Gerade das auf I 1 folgende Gedicht I 2 handelt von Cynthias Schönheit, und es spricht dabei auch von einem in III 24, 5–8 angeschnittenen Thema, der Antithese zwischen ‚natürlicher‘ und ‚künstlicher‘ Schönheit. Auch ist nicht nur das Lob der Schönheit Cynthias in Properzens Dichtung allgegenwärtig, auch die spezifische Wendung des Gedankens in III 24, 5 ist mehrfach belegbar: *mixtam te uaria laudauī ... figura*. Solches Lob findet sich zumindest implizit auch in einem anderen Einleitungsgedicht, II 1, 3ff.: Wenn Properz davon spricht, wie Cynthias aufreizende Kleidung (5f.), ihre ungeordneten Haare (7f.), ihre weißen, geschickten Finger (9f.) etc. ihn zu seiner Dichtung inspirieren, dann spricht er damit von einer Vielzahl von Reizen, die sich in Cynthia vereinigen, und eben davon, wie er sie in seiner Dichtung besingt. Und zudem taucht ja gerade hier auch das Wort *superba* auf³⁵. Die koischen Gewänder und die Haare sind im übrigen Elemente der Schönheit Cynthias, die auch am Anfang von I 2 (1ff.) stehen. Auch das auf II 1 folgende Gedicht, II 2, handelt ganz von der Schönheit der Geliebten, handelt davon, wie Cynthias Schönheit den Dichter daran hinderte, frei zu sein, dazu zwang, seine guten Vorsätze *uacuo uiuere lecto* (II 2, 1) aufzugeben. III 24, 5–8 setzen den Bezug auf die typische Einleitungssituation des Elegienbuches, der Dichter hoffnungslos von den Reizen der

³⁵ *seu uidi ad frontem sparsos errare capillos, / gaudet laudatis ire superba comis* (II 1, 7f.).

Geliebten gefangen, fort, diesmal mit überwiegender Anspielung auf die Einleitungsgedichte des zweiten Buches.

Der prävalente Bezug zu einem ganz bestimmten Passus betrifft jedoch II 3. In diesem Gedicht spinnt Properz den Gedanken aus II 2 weiter; er kommt von Cynthia nach kurzer Enthaltsamkeit nicht los:

*Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere,
haesisti, cecidit spiritus ille tuus!*

So beschreibt der Interlocutor in II 3, 1f. Properzens Situation. Ganz analog zu I 1, 1ff. sind Properzens *fastus* gebrochen. Und der Grund dafür ist nicht nur Cynthias körperliche Schönheit (wie in II 2); jetzt spricht Properz davon, daß es nicht nur ein bestimmter Reiz ist, der ihn fesselt, daß es überhaupt nicht rein körperliche Reize, Gesicht, Haar, Augen, Kleidung sind, nein, viel wichtiger sind Tanz, Lyraspiel und dichterische Begabung der Geliebten. Dabei werden einige in II 1 und II 2 genannte Qualitäten Cynthias wieder aufgenommen: Gesicht (II 2, 3), Haar (II 1, 7f.; II 2, 5), Augen (II 1, 11), Kleidung (II 1, 3f.), Lyraspiel (II 1, 9f.); nur werden sie nun in wichtigere und unwichtigere eingeteilt; II 2 wird explizit überboten. Die Entschuldigungen in II 2 für den Bruch der Enthaltsamkeit scheinen unzureichend, II 3 setzt da ganz deutlich noch einen drauf³⁶. Den Gedanken einer Rangordnung der Reize Cynthias hatte Properz freilich bereits in I 4³⁷ vorgetragen, und auch dort ist von Cynthias Teint, ihrem *ingenuus color*, die Rede. Der pointierte Gegensatz *quaesitus candor* in III 24, 8 scheint zugleich durch II 3, 9ff. hindurch auf den – offenbar fälschlicherweise – für *ingenuus* gehaltenen *color* in I 4, 13 aus der ‚Vorbildstelle‘ zu II 3 zu verweisen.

Auf die erhaltene Dichtung Properzens bezogen ist die Aussage in III 24, 7f. strikt genommen falsch. Zu *roseo collatus Eoo* bemerken Butler–Barber lapidar: „No such comparison is actually found

³⁶ *nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit* (II 3, 9) ~ *cur haec in terris facies humana moratur* (II 2, 3).

³⁷ *haec sed forma mei pars est extrema furoris; sunt maiora, quibus, Basse, perire iuvat: ingenuus color et multis decus artubus, et quae/gaudia sub tacita ducere ueste libet* (I 4, 11–14).

in his poems.“ Nun, in II 3, 11f. wird zumindest von rosenfarbenem Teint gesprochen, und es wird ein Vergleich herangezogen, wenn auch nicht mit der Farbe des Morgenrots. Selbst wenn man dies im Kontext der ungenauen Verweisstruktur gelten lassen wollte, so ist, wenn man es ernst nimmt, *totiens* immer noch unzutreffend. Und daß wir es in gewisser Weise ernst nehmen dürfen, das zeigt ja der durchaus zutreffende Gegensatz *saepe – olim* kurz davor.

Ein ‚realistisches‘ *totiens* könnte u.U. gerettet werden, wenn man annimmt, daß Properz hier auf uns verlorene Stellen in seiner Dichtung verweist. Dann könnte man gar vermuten, daß anderswo auch ein Vergleich rosigen Teints mit dem Morgenrot vorkam. Wie gesagt³⁸, bin ich fest davon überzeugt, daß der Text unseres zweiten Buches stark lückenhaft ist und daß Lachmann recht hatte, darin eine Vereinigung zweier selbständiger durch Textausfall entstellter Bücher zu sehen, und gerade II 2, dessen zentrales Thema Cynthias Schönheit ist, dürfte stark verstümmelt sein. Die Textprobleme in II 2, 11 sind durch Verbesserung von *Mercurio satis* am Versanfang nicht befriedigend zu lösen³⁹. Das Gedicht ist überhaupt erstaunlich kurz (16 Verse). Ich vermute eine größere Lücke vor 11. Man wird die Möglichkeit offen halten müssen, daß Properz an einer uns nicht erhaltenen Stelle – vielleicht gar in II 2 – einen Vergleich des rosigen Teints mit der Morgenröte vorgenommen hat.

Dennoch ist diese Erklärung alleine nicht befriedigend. Es wäre ein seltsamer Zufall, wenn Properz tatsächlich *totiens* von Cynthias rosigem Teint gesprochen hätte und fast alle diesbezüglichen Stellen uns verloren wären. Es kommt hinzu, daß der Vergleich des Gesichts mit den Farben des Morgens meines Wissens in der antiken Literatur überhaupt außerordentlich selten ist. Ich kenne dafür nur eine einzige Stelle vor Properz, Call. fr. 67, 13 (Akontios und Kydippe), wo von Kydippe gesagt wird:

ἡοῖ εἰδομένη μάλιον ῥέθοο...

³⁸ S. oben Anm. 14.

³⁹ +*Mercurio satis* + *fetur Boebeidos undis/uirgineum Brimo composuisse latus* (11f.).

Und bei Properz ist der Vergleich noch ungewöhnlicher; es wird nicht einmal von der Morgenröte, sondern eigentlich vom Morgenstern gesprochen⁴⁰. *totiens* steht in seltsamem Widerspruch zu der Exzentrizität des Vergleichs.

Zunächst einmal scheinen uns III 24, 7f. also an II 3, 11f. zu verweisen, und in jedem Falle gehört ja II 3 sozusagen zum Einleitungszyklus des zweiten Buches, auf den III 24/25 ohnehin zurückweist, und II 3, 11f. stammen aus dem Kontext der vielfältigen Reize Cynthias, auf den sich III 24, 5f. beziehen. Daneben weisen II 3, 11f. noch eine weitere signifikante Entsprechung zu III 24, 7f. auf.

III 24, 7f. stellen auf den ersten Blick eine widersinnige Aussage dar: „Ich verglich deine Farbe so oft mit dem rosigen Morgen, obwohl das strahlende Weiß auf deinem Gesicht künstlich war.“ Der Widerspruch wurde auch von zahlreichen Gelehrten bemerkt⁴¹, und man behalf sich damit, eine ‚Ellipse‘ anzunehmen: „Ich verglich deine Farbe mit dem rosigen Morgen, <obwohl es sich bloß um Rouge handelte, und mit Lilien (bzw. Schnee etc.),> obwohl das strahlende Weiß auf deinem Gesicht Schminke war.“ Zuletzt hat Fedeli (*ad l.*) diese Deutung abgelehnt, indem er unter Berufung auf Andrés Standardwerk zu den lateinischen Farbwörtern⁴² darauf hinweist, daß Worte wie *candidus* und *candor* nicht unbedingt auf eine bestimmte Farbe als solche festgelegt sind, sondern einfach „glänzend, strahlend“ bzw. „Glanz“ bedeuten können. Ähnlich hatte sich bereits Camps (*ad l.*) geäußert, der nicht nur für *candor*, sondern auch für *roseus* eine eindeutige farbliche Zuordnung bestreitet⁴³. Auch Goold scheint Fedelis Ansicht zu teilen, wenn er übersetzt: „many a time I have compared your complexion to the rosy dawn, when the radiance on your face was all a sham.“

⁴⁰ Der Morgenstern steht im Vergleich traditionell für Schönheit; vgl. etwa das Platon zugeschriebene Epigramm, *AP* VII 670 (imitiert von Vergil, *A.* VIII 589–91).

⁴¹ Rose, *HSCP* 47 (1936) 5; Shackleton Bailey 213, Richardson *ad l.*; vgl. auch Williams, *CR* 72 (1958) 8.

⁴² J. André, *Les termes de couleur dans la langue latine* (Paris 1949) 31 ff., 111 ff.

⁴³ Zu *roseus* zitiert er Lucr. V 610 (*rosea sol alte lampade lucens*), doch da kann das rötliche Licht des Morgens gemeint sein (nicht Gelb); zu *roseus* vgl. ferner André (Ann. 42) 111 ff.; R. J. Edgeworth, *The Colors of the Aeneid* (New York 1992) 155.

Nun sind die Gründe, die Fedeli zur Ablehnung der zunächst zitierten Deutung der Verse veranlaßten, durchaus verständlich. Zusätzlich gestützt wird eine Deutung, die den Widerspruch durch Hinweis auf die Unbestimmtheit lateinischer Farbbegriffe zu beseitigen sucht, auch durch die Tatsache, daß hier – wie oben bereits angedeutet – gar nicht von Morgenrot, sondern vom Morgenstern gesprochen wird, was *roseo* „rosa“ tatsächlich zu bewerten scheint. Andererseits bedeuten *candidus* und *candor*, obwohl die Worte zuweilen durchaus auch einfach im Sinne von „schön“ verwendet werden können⁴⁴, auf die Hautfarbe angewendet eben doch die helle, weißliche Farbe der Haut, die dem zeitgenössischen Schönheitsideal entsprach; insbesondere ist *candor quaesitus* die weiße Schminke und nicht das Rouge⁴⁵. Sicherlich trägt die Unbestimmtheit lateinischer Farbworte zur Milde rung des Widerspruchs bei; völlig beseitigen läßt er sich jedoch nicht. Diese Lösung ist aus einer anderen Richtung zu ergänzen.

Wie gesagt entsprach die weißliche Hautfarbe, für gewöhnlich mit *candidus* bezeichnet, dem augusteischen Schönheitsideal und wurde auch kosmetisch erzeugt. Daneben wird durchaus auch der rosige Teint als positives Schönheitsmerkmal gelobt, und es wurde, wie etwa die in der vorigen Anmerkung zitierte Ovidpassage zeigt, dem mit Rouge nachgeholfen. Freilich wird die angestrebte Farbe normalerweise doch eher ein bläßliches Rosa, kein gesundes wohl durchblutetes Rot gewesen sein. Dies zeigt sich auch daran, daß im positiven Sinne bei der Gesichtsfarbe im Lateinischen stets von *roseus*, nicht etwa von *ruber* gesprochen wird⁴⁶. Der Haupteffekt der Schminke dürfte somit die Erzeugung eines bläßlich wei-

⁴⁴ Vgl. dazu auch Edgeworth 114 f.

⁴⁵ Butler–Barber zitieren zu Recht Ov. AA III 199 f.: *scitis et inducta candorem quae- rere creta; / sanguine quae uero non rubet, arte rubet*. Zur Gesichtskosmetik römischer Damen vgl. ansonsten J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer* (2^{Leipzig} 1886) 786 ff.

⁴⁶ Dies hat André (Anm. 42) 112 Anm. 39 richtig gesehen. Dagegen steht allerdings Luc. Am. XXXVIII 41 (τὰς ἀναισχύντους παρειὰς ἐρυθθαίνουσιν ἐπιχρίστοις φύκεσιν, ἵνα τὴν ὑπέρλευκον αὐτῶν καὶ πλονα χροιάν τὸ πορφυροῦν ἄνθος ἐπιφαινέξηι); dort wird immerhin von ὑπέρλευκον, doch auch von einem starken Kontrast des Rot gesprochen; freilich muß die lukiansche Satire nicht unbedingt für den Normalfall stehen.

Ben Teints gewesen sein, der dann durch etwas Rosa ein wenig belebt wurde.

Die äußerliche Widersprüchlichkeit der Aussage kann abgemildert werden, wenn wir III 24, 7f. verstehen: „ich habe deinen Teint oft mit dem blassen (sich von dem weißen Grund abhebenden) Rosa des Morgens verglichen, doch in Wahrheit war deine vornehme Blässe nur Schminke“. Der Vergleich erfordert somit durchaus eine gedankliche Ergänzung in seinen beiden Teilen, Vergleich und Verglichenem; er ist auch bewußt paradox formuliert; oberflächlich betrachtet sieht es so aus, als werde Rot mit Weiß verglichen. Diese Paradoxie ist instrumental, um aus dem *comparatum* ‚basse Hautfarbe‘ die sinntragende Konnotation ‚blaß‘ in das *comparandum* ‚Morgenrot‘ und die zusätzliche Komponente ‚(Rot) auf Weiß‘ aus dem *comparandum* in das *comparatum* hinein-zutragen⁴⁷.

Betrachten wir jetzt II 3, 11f. etwas genauer! Auch dieses Distichon bereitet dem Verständnis einige Schwierigkeiten. Housman sah sich veranlaßt, es nach 16 umzustellen, und Goold ist ihm neuerdings gefolgt. Wenn dies von den modernen Kommentatoren als unnötig⁴⁸ oder gar abwegig⁴⁹ leichthin abgetan wird, so werden dabei die ernstzunehmenden Schwierigkeiten nicht genügend gewürdigt, die die Verse an ihrem überlieferten Platz haben. Die syntaktische Struktur in 9f. macht es einigermaßen unklar, woran das vergleichende *ut* eigentlich anschließt. Enk scheint an *facies* zu denken, doch das steht nicht nur weit entfernt und ist seltsamerweise durch einen Konzessivsatz, der eben das *tertium comparationis* ausspricht, erweitert; das Seltsamste ist, daß in 10 ein anderer Vergleich parataktisch eingeschoben ist. Danach schließt eine Vergleichspartikel ohnehin nicht an. Seltsam ist jedoch auch das Distichon 11f. an sich. 9 wurde nur von der *candida facies* gesprochen,

⁴⁷ Camps, dessen Kommentar *ad l.* oben schon erwähnt wurde, hat das bereits richtig gesehen: „... there is no contradiction between *roseo* in the hexameter and *candor* in the pentameter; the former does not *insist* on pinkness, nor the latter on absolute whiteness. But in other contexts they are found in antithesis to one another, and by using them here the poet has suggested the idea of the mixture of the two colours in the complexion.“

⁴⁸ So Butler-Barber *ad l.*

⁴⁹ S. Enk (Buch II, Leiden 1962) *ad l.*

der Vergleich in 10 entspricht dem voll. Der Vergleich in 11 hingegen tut etwas dazu, er spricht von Weiß, das zu Rot in Kontrast steht; ähnlich wie in III 24, 7f. wird damit das *comparatum* durch das *comparandum* genauer definiert.

Die Form, in der dies in II 3, 11f. geschieht – d.h. indem der Vergleich einfach eine im *comparatum* unausgesprochene Konnotation explizit macht – ist eine durchaus auch unabhängig von Properz zu beobachtende Technik, die ich hier nicht in aller Ausführlichkeit dokumentieren und weiterverfolgen kann⁵⁰. Allerdings ist die reiche moderne Gleichnisforschung im Gefolge der Abhandlung Hermann Fränkels zu den homerischen Gleichnissen⁵¹ teilweise leider auf bedauerliche Abwege gekommen⁵², und ich muß deshalb zumindest kurz auf folgende Tatsachen hinweisen⁵³. Bereits die antike Rhetorik kennt sozusagen ‚einwertige‘ und ‚mehrwertige‘ Gleichnisse, d.h. Gleichnisse mit einem einzigen *simile* und solchen mit mehrfachem *simile*. Insbesondere werden mehrfache Entsprechungen in kontrastierenden, antithetischen Perioden analysiert, was Demetrius (23) ἀνταπόδοσις, Quintilian *redditio contraria* nennt. Wenn Quintilian⁵⁴ derartige Vergleiche besonders lobt und dem Redner anempfiehlt, verweist er auch ausdrücklich auf Vergil als löbliches Beispiel für diese Technik⁵⁵, wenn er auch seine Beispiele lieber aus Cicero nehmen will⁵⁶. Im

⁵⁰ S. jedoch unten Anm. 66.

⁵¹ *Die homerischen Gleichnisse* (Göttingen 1921).

⁵² Trotz der hervorragenden – für Fränkel vernichtenden – Abhandlung Günther Jachmanns in seinem Exkurs (III) *Die homerische Gleichnisbildung* in: *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias* (Opladen 1958) 267 ff.; vgl. auch Reeve, CQ 23 (1973) 193. Eine gute Zusammenfassung moderner Gleichnisforschung im Bereich der antiken Literatur findet sich bei U. Gärtner, *Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus*, Hermes Einzelschriften 67 (Stuttgart 1994) 38 ff.; vgl. ferner Rieks, *Die Gleichnisse Vergils* in: ANRW II 31.2, 1011.

⁵³ Zum Folgenden vgl. die erschöpfende und hervorragende Darstellung der antiken rhetorischen Theorie des Gleichnisses bei M. H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison* (Cambridge Mass. 1969).

⁵⁴ *In omni autem parabole aut praecedat similitudo, res sequitur, aut praecedat res et similitudo sequitur. sed interim libera et separata est, interim, quod longe optimum est, cum re, cuius est imago, coniectur, conlationem inuicem respondente, quod facit redditio contraria, quae ἀνταπόδοσις dicitur* (Inst. VIII 3, 77 f.). Vgl. dazu McCall (Anm. 53) 139, 224 ff.

⁵⁵ Zu mehrwertigen Vergleichen bei Vergil s. Anm. 37, 49.

⁵⁶ *Mur.* XIII 29; XVII 36.

Rahmen der Beurteilung des Gleichnisses nach dem Grad der Affinität und der Komplexität der Vergleichspunkte nimmt bereits die *Rhetorica ad Herennium*⁵⁷ eine Einteilung der Vergleiche vor, bei der für längere Vergleiche *ornandi causa* im Idealfall volle Parallelität (*per conlationem*) zwischen *comparatum* und *comparandum* im Sinne eines mehrwertigen Vergleichs gefordert wird⁵⁸. Bei Quintilian, der – im Gegensatz zur *Rhetorica ad Herennium* – stärker auf die Dichtung Bezug nimmt, wird der Gedanke aufgenommen, gerade auch ausgehend vom Vergleich in der Dichtung, dem man größere Freiheiten im Verhältnis zwischen *comparatum* und *comparandum* zugesteht⁵⁹. Die Forderung nach mehrwertiger Übereinstimmung mag durchaus in Absetzung von der häufig zu beobachtenden *poetica licentia* entwickelt sein⁶⁰, den Vergleich ohne Rücksicht auf das *tertium comparationis* zu einem ‚Stimmungsbild‘ auszudehnen, wie wir dies bei Homer in extremer Form finden⁶¹, was Fränkel zu seiner Deutung veranlaßt hat. Auf jeden Fall zeigt die Deutung der homerischen Gleichnisse in den Homerscholien, die in gewisser Weise Fränkels Deutung entgegenkommt, daß man versuchte, derartig ornamentale Vergleiche auf mehrwertige Vergleiche zurechtzubiegen⁶². Diese Forderung hatte einen Einfluß auf die dichterische Praxis selbst, der sich bereits bei Apollo-

⁵⁷ Vgl. *Rhet. ad Her.* IV 45, 59–49, 62.

⁵⁸ Nach Vorführung eines extrem langen derartigen Vergleichs kommentiert der Autor: *hoc simile exornatione utriusque rei, alterius inertiae alterius stultitiae simili ratione conlata, sub aspectus omnium rem subiecit. Dictum autem est per conlationem, propterea quod proposita similitudine paria sunt omnia relata* (IV 47, 60). Zu der Einteilung der Vergleiche in der *Rhet. ad Her.* vgl. G. Calboli (Bologna 1969) zu IV 45, 59 (S. 412f.).

⁵⁹ Vgl. den oben (Anm. 54) zitierten Passus aus Quintilian.

⁶⁰ Dies zeigt sich gerade bei Demetrius 89f., wo der ausgedehnte poetische Vergleich (παράβολή) auch terminologisch von der knappen der Prosa zugehörigen εἰκασία (definiert allein durch seine Länge als Metapher mit dem bloßen Zusatz von ὥσπερ) auch terminologisch geschieden wird.

⁶¹ Im wesentlichen durchaus richtig gesehen hat dies U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Die Ilias und Homer* (Berlin ³1966) 134, 194, auf den sich Fränkel beruft. Vgl. auch H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München ²1973) 421; Rieks (Anm. 52) 1015ff., der freilich eine seltsam wirre und mir nicht ganz verständliche Interpretation der antiken Theorie und Terminologie gibt.

⁶² Vgl. A. Clausen, *Kritik und Exegese der homerischen Gleichnisse im Altertum* (Parchim 1913) 18, 22f., 62–4, 67f., 71, 76, 86–8; C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems* (Göttingen 1977) 12; Richardson, *CQ* 30 (1980) 277ff.

nios⁶³, insbesondere jedoch bei Vergil beobachten läßt – Quintilian hat dies, wie wir sahen, auch beobachtet –: Vergil biegt etwa die homerischen ausgedehnten einwertigen Vergleiche in mehrwertige Vergleiche um⁶⁴.

In einzelnen Fällen kann bei längeren Vergleichen, wie in dem oben besprochenen bei Properz, das Mehr des Vergleichs in das *comparatum* hineinwirken und eine dort nicht angesprochene Komponente hinzutun, in dem Sinne wie Fränkel dies in extremer und phantastischer Form für Homer angenommen hat. Man könnte von einem brachylogischen mehrwertigen Vergleich sprechen⁶⁵. So etwas findet sich, wie gesagt, auch anderswo, nicht nur an unserer Properzstelle⁶⁶.

Seltsam und noch ungewöhnlicher ist nun jedoch, um wieder auf Properz zurückzukommen, II 3, 12. Dort wird erneut von dem Kontrast ‚Weiß-Rot‘ gesprochen, nur ist jetzt das *comparandum* plötzlich der rote Partner, die Rosen, die auf der Milch schwimmen. Das kann nicht mehr glatt an das weiße Gesicht angeschlossen werden. Die Widersinnigkeit des Vergleichs, wie sie bei strikt logischem Nachrechnen zutagetritt, unterstreicht sozusagen die latente Inkonzinnität der im Vorigen angewendeten Technik.

Diese Überlegungen dürften bereits klar gemacht haben, daß trotz all der anzuerkennenden Schwierigkeiten, und obwohl II 3,

⁶³ Vgl. Clausen, op. cit. 66f.; S. M. Nimis, *Narrative Semiotics in the Epic Tradition: The Simile* (Bloomington – Indianapolis 1987) 105ff. Ein besonders instruktives Beispiel für einen mehrwertigen Vergleich bei Apollonios stellt der chiasmisch geordnete Gleichniskomplex III 1374ff. dar (fallende Krieger – fallende Bäume, Stern – Jason).

⁶⁴ Vgl. dazu West, JRS 59 (1969) 40ff.; Philologus 114 (1970) 262ff. Zum Einfluß der antiken Homererklärung auf Vergil vgl. auch R. R. Schlunk, *The Homeric Scholia and the Aeneid* (Ann Arbor 1974) mit der Rezension Wilsons in: *Gnomon* 48 (1976), 716f..

⁶⁵ βραχυλογία, hoc fieri solet, cum orator breuitate sententiae praecedat auditoris expectationem (Ruti. XVII 4 Halm); zur Brachylogie vgl. auch Calboli (Anm. 58) zu *Rhet. ad Her.* IV 54, 68 (S. 432f.).

⁶⁶ Material findet sich etwa bei R. O. A. M. Lyne, *Words and the Poet* (Oxford 1989) 63ff., der jedoch zu sehr in Fränkels Spuren wandelt und nicht nur fälschlicherweise diese Technik auch für Homer postuliert, sondern auch in seiner Interpretation der vergilischen Beispiele m. E. oft über das Ziel hinausschießt.

11f. nach 16 zweifellos ohne Schwierigkeit sind, Housmans Umstellung nicht richtig sein kann. Zu erdrückend sind ja auch die Parallelen für derartige Vergleiche für die Gesichtsfarbe⁶⁷, als daß man ihn hier von seiner – inhaltlich – natürlichen Position verdrängen dürfte. Nein, die lose Verbindung des Vergleiches zum Verglichenen dürfte hier gewollt sein. Die Verse 10–13 stellen eine Reihe von drei Vergleichen dar, die sich schrittweise vom Verglichenen entfernen: nur der parataktisch angeschlossene Vergleich mit den Lilien ist völlig konzinn mit *candida*. Der zweite mit Schnee und Purpur bringt ein neues Element (Purpur) hinzu, der dritte kehrt noch dazu die korrekte Reihenfolge um und vergleicht nicht nur Weiß mit Weiß auf Purpur, sondern gar Weiß mit Rot auf Weiß. Gerade diese inhaltliche Inkonzinnität bedingt die syntaktisch lockere Anreihung; eine glatte Vergleichung „ein Gesicht, weiß wie Schnee auf Purpur“ ist bereits kühn, eine solche „ein Gesicht, weiß wie Rosen auf Milch“ ist schlichtweg widersinnig. Durch die ‚Parenthese‘ des parataktisch angeschlossenen Vergleichs mit den Lilien wird der zweiten mit *ut* eingeführten Vergleichsreihe der unmittelbare Anschluß genommen, die inhaltliche Verschiebung wird sprachlich nachvollzogen und dem im dritten Vergleich impliziten Widerspruch die Spitze genommen.

Kommen wir nun zu den Bezügen zwischen III 24, 7f. und II 3, 9–12 zurück! II 3, 9–12 ist nicht nur die einzige Bezugsstelle für den in III 24, 7f. angesprochenen Vergleich von rosiger (bzw. weißer) Gesichtsfarbe in Properzens erhaltenem Werk, beide Stellen weisen eine unübersehbare formale Verwandtschaft auf. In beiden Fällen besteht eine Inkonzinnität zwischen *comparatum* und *comparandum*; im letzten Vergleich der Reihe in II 3, 9ff. und in III 24, 7f. besteht gar ein offener Widerspruch: Weiß wird verglichen mit Rot bzw. Rot auf Weiß. III 24, 7f. geht noch einen Schritt über die in II 3, 9ff. beobachtete Technik hinaus. III 24, 7f. schafft einen impliziten mehrwertigen Vergleich durch eine Brachylogie im *comparandum* und im *comparatum*.

Diese formale Verwandtschaft ist kein Zufall. Die offenkundig paradoxe Formulierung des Gedankens in III 24, 7f. verweist auf

⁶⁷ S. Enk *ad l.*

die geschickt verhüllte Widersprüchlichkeit in II 3, 9 ff., sie legt diese Widersprüchlichkeit offen, ‚erklärt‘ sie geradezu. III 24, 7f. verweisen nicht nur inhaltlich, sondern vor allem formal auf die Vorbildstelle III 3, 9 ff.; mit III 24, 7f. ‚kommentiert‘ Properz sozusagen seine eigene dichterische Technik. Doch ebenso wie im Falle des Verweises von III 24, 1 ff. auf I 1, 1 ff. und I 19, 5f. hat auch der Verweischarakter von III 24, 7f. seine sinnstiftende Funktion im Kontext von III 24/25.

Wenden wir uns zunächst noch einmal dem vorausgehenden Distichon, 5f., zu! Die Verse sagen nicht etwa, wie man erwarten würde: „Ich pries an dir alle möglichen Reize, *weil* ich so verliebt war, daß ich nicht mehr klar zwischen Wahrheit und Täuschung unterscheiden konnte“. Beim Wort genommen sagen die Verse: „Ich pries dich oft für verschiedene Reize, *so daß* ich verliebter Esel in dir etwas sah, was du gar nicht warst.“ Pointiert gesagt scheinen Properzens Worte zu bedeuten: „Ich schrieb dir in meiner Dichtung wahllos alle möglichen Reize zu, bis ich in meiner Verliebtheit selbst nicht mehr wußte, was der Wirklichkeit entsprach.“ Also, bei der Anhäufung aller möglichen Komplimente für Cynthia in seiner Dichtung verliert der verliebte Dichter immer mehr den Kopf und weiß am Ende nicht mehr, was er denken und sagen soll. II 3, 9 ff. ist so eine lange Reihe von Komplimenten, und am Ende der Serie körperlicher Reize setzt der Dichter auch noch eine lange Vergleichsreihe hinzu, eine, die den logischen Faden abreißen läßt, weil der Dichter zuviel sagen will, sich nicht mit einem einfachen Vergleich von Cynthias vornehm weißem Teint ‚Weiß = Lilie, Schnee, Milch‘ begnügen kann, er muß gleich noch ihre rosigen Wangen loben und ein Element ‚Rot wie Purpur, Rosen‘ hineinbringen.

III 24, 7f. scheint eine Selbstinterpretation von II 3, 9–12 in diesem Sinne zu sein. Die in ihrer äußeren Form paradoxe Aussage enthüllt das Gestammel des hoffnungslos Verliebten: „Ich war so blind vor Liebe, so im Taumel des Komplimentemachens, daß ich deinen Teint oft mit der rosigen Farbe des Morgens verglichen habe, in Wahrheit aber warst du bloß weiß angemalt.“ U. U. könnte man selbst das – nach unserer Properzkenntnis – unrichtige *totiens* und die Anspielung auf einen Vergleich mit dem Morgenrot, der sich im uns bekannten Textcorpus nirgends findet, auf

diese Weise erklären, doch mag es sein, daß uns eine weitere Stelle mit dem Vergleich rosigen Teints mit dem Morgenrot verloren ist. Wir müssen deshalb damit rechnen, daß uns nicht alle Nuancen des Selbstzitats in III 24, 7f. nachvollziehbar sind.

Die bislang besprochenen Fälle des Selbstzitats haben bereits gezeigt, daß Properz die Vielschichtigkeit und Bedeutungsfülle des Textes gerade auch aus dem gleichzeitigen Bezug auf mehrere Vorbildstellen bezieht. Diese Technik werden wir in dem folgenden Fall in noch stärkerem Maße finden. III 24, 9–12 bieten – ebenso wie der bisher besprochene Anfangsteil von III 24/25 – wieder eine Fülle sachlicher und sprachlicher Schwierigkeiten. Was die Textherstellung anbelangt, so ist zum Glück ein gewisser Konsens der maßgeblichen Ausgaben und Kommentare erreicht, und besonders nach Fedelis ausführlicher und verständiger Diskussion der Textprobleme in 11f. darf es als sicher gelten, daß in 11 mit Foster *hoc* für *haec* und in 12 mit Passerat *uera* für *uerba* zu lesen ist⁶⁸. Die in dieser Textversion angenommene Aposiopese (*hoc ego sc. auert*) hat im übrigen durchaus eine Funktion im Kontext, auf die ich im folgenden noch zu sprechen kommen werde⁶⁹.

Die Verweisteknik in 9–12 ist besonders komplex und faßt sozusagen das im Vorigen Erreichte zusammen. Properz hatte zunächst in III 24, 1f. explizit auf eine bestimmte Passage angespielt, mit der er *einst* den Beginn seiner Liebesdichtung markiert hatte; dabei wurde jedoch der ‚Umweg‘ über I 19, 5 gewählt. Im folgenden hatte er dann ein Kernelement seiner Dichtung, den Preis der Schönheit der Geliebten, allgemein angesprochen; der Gedanke gipfelt zwar in einem wenn auch bewußt ungenauen ‚Zitat‘ eines Gedichtes aus einem anderen Einleitungszyklus seines Werks, doch klingen in den Versen eine ganze Reihe von Gedichten an.

III 24, 9 kehrt mit *patrii ... amici* zunächst noch einmal unmißverständlich zum Einleitungsgedicht des ersten Buches zurück

⁶⁸ So auch Barber und Goold. Allerdings kehrt die neue Übersetzung eines Kenners wie G. Lee (Anm. 7) in Text und Übersetzung zur Überlieferung zurück; in den Anmerkungen werden die Schwierigkeiten der Überlieferung anerkannt, jedoch Zweifel an der Sicherheit der bislang vorgeschlagenen Textherstellungen geäußert.

⁶⁹ S. unten S. 39.

(25ff.), und auch der folgende Vers scheint auf den ersten Blick auf I 1 zu verweisen. Ebendort (19ff.) hatte Properz ja neben seinen Freunden in seiner Verzweiflung auch Hilfe bei Zauberinnen gesucht, und so schien es dann angezeigt, in der *Thessala saga* die *Cytinaea carmina* aus I 1, 20 zu sehen und dementsprechend zu verbessern. Freilich bei genauerer Betrachtung ist die Entsprechung zwischen den Aktivitäten der Zauberinnen in I 1 und der *Thessala saga* in III 24, 10 doch recht unvollkommen. In I 1 sollen die Zauberinnen dem Dichter Cynthia gewinnen, in III 24/25 spricht der Dichter von einer Zauberin, der es nicht glückte, ihn selbst von seiner Liebe zu heilen. Diese Aufgabe kommt in I 1 alleine den *patrii amici* zu, und die *denen* nahegelegten Heilungsmethoden werden in III 24, 11f. ja auch genannt.

Von vergeblichen Heilungsversuchen am eigenen Leib durch Magie spricht Properz, wenn auch nicht in I 1, so doch anderswo in seiner Dichtung. Er spricht zumindest in hypothetischer Form davon in seinem nächsten Einleitungsgedicht, der schon erwähnten Elegie II 1 (51–54), die, wie wir gesehen haben, im Gedankengang von III 24/25 ohnehin präsent ist⁷⁰. Der Gedanke der unheilbaren Liebe aus II 1 klingt in III 24, 11 auch durch den medizinischen Bildbereich deutlich an⁷¹. Vor allem aber spricht Properz in II 4, 7f. von vergeblichen Versuchen mit der Magie, und an letzterer Stelle erscheint tatsächlich eine thessalische Zauberin, Perimede (*Perimedae manus*), die mit *cocta gramina* operiert. Doch nicht nur das; daneben erscheint auch eine Kolcherin, die eben als *Cytaeis* bezeichnet wird, ebenso wie Perimede bei Theokrit (II 16) – der einzigen Bezeugung neben dieser Stelle – neben der namensähnlichen Medea erscheint⁷². Dies entscheidet die Lesung in I 1, 24 für *Cytaeines*. Das zweimalige Vorkommen der distinkten und seltenen

⁷⁰ S. oben S. 21.

⁷¹ *omnis humanos sanat medicina dolores:/+solus amor morbi non amat artificem+./tarda Philoctetae sanauit crura Machaon,/Phoenicis Chiron lumina Philyrides,/et deus exstinctum Cressis Epidaurius herbis/restituit patriis Androgeona focus,/Mysus et Haemonia iuuenis qua cuspide vulnus/senserat, hac ipsa cuspide sensit opem* (II 1, 57–64). V. 58 halte ich für korrupt (vgl. auch Shackleton Bailey [Anm. 23] 63f.) und bisher nicht befriedigend geheilt.

⁷² Zu Perimede bei Theokrit vgl. neuerdings K.-H. Stanzel, *Liebende Hirten*, Beiträge zur Altertumskunde 60 (1995), 130.

Bezeichnung von Kolchis durch Kytia stellt ein neues Verbindungsglied zwischen I 1 und II 4 her, das den Verweis aus der Situation von I 1 heraus auf II 4 erleichtert. Selbstverständlich ist die Parallele zwischen I 1 und II 4 dort keine explizite; erst in dem gemeinsamen Verweis in III 24/25 wird die Parallelität sozusagen aktiviert und zusätzlich auf das theokriteische Vorbild von II 4, 7f. verwiesen.

Zu bemerken ist freilich auch, daß die Kolcherin Medea über Jolkos eine Beziehung auch nach Thessalien hat. Und gerade in Jolkos hat Medea ja mit Pelias und Aison eindrucksvolle Proben ihrer Zauberkunst gegeben, Properz spricht an anderer Stelle explizit davon, in II 1, 53f., wo die lautlich sich sehr nahestehenden Namen⁷³ *Colchis* und *Iolciacis* pointiert nebeneinanderstehen. Wir werden auf diese Passage unten⁷⁴ noch zu sprechen kommen. Durch die ‚mehrwertige‘ Anspielung auf Perimede in II 4, 7f. und die *Cytaeis* Medea in I 1, 23f. mit *Thessala saga* in III 24, 10 scheint Properz implizit auf Medeas Aktivitäten in Jolkos anzuspielen, dabei könnte der Anklang von *Cytaeis* an Kytine in Thessalien durchaus ein gewolltes Spiel sein.

Die Aktivität der Zauberin in III 24 bleibt von denen in I 1 und in II 1 und 4 verschieden. In dem betroffenen Element klingt sie nur entfernt an die *amnis* aus I 1, 23 an⁷⁵; sie soll weniger auf die konkreten Bezugsstellen verweisen, noch sollte man zu realistisch an eine bestimmte Zauberpraxis denken⁷⁶. Mit *uasto ... mari* wird vielmehr geschickt der Bildbereich der folgenden Verse vorbereitet, wo nun die geglückte Rettung des Verliebten im Bild des Schiffbrüchigen gestaltet wird.

⁷³ Zu dieser Form der Paronomasie vgl. meinen Beitrag in *Eikasmos* 5 (1994) 266 Anm. 77 mit Literatur.

⁷⁴ S. unten S. 36f.

⁷⁵ Dies stützt den überlieferten Text in 23 gegen Housmans Text (*et manes für uobis* und *uobis* für *et amnis*), den Goold neuerdings in Morgans leichter Abwandlung akzeptiert.

⁷⁶ Hier liegt einfach die Vorstellung von der reinigenden Kraft des Meers vor. Konkrete Riten aus der Praxis des Liebeszaubers, wie er sich in der erotischen Dichtung darstellt, die hier relevant wären, kenne ich nicht; L. Fahz, *De poetarum Romanorum doctrina magica quaestiones selectae*, RRV 2 (1904), 107ff., der 122ff. die Praktiken des Liebeszaubers beschreibt.

Die ungenaue und zunächst verwirrend wirkende Verweistechnik in III 24, 9–12 leistet somit Folgendes: Der Dichter schafft in III 24, 9–12 eine Situation, in der sich Elemente verschiedener bereits gestalteter Partien neu verbinden; dabei bleiben einerseits die Elemente distinkt genug, um als Verweise erkennbar zu sein. Die Ungenauigkeit der Verweise erlaubt es dem Dichter jedoch, eine Fülle von Bezügen einzubringen, die dann eine unlösbar neue Verbindung eingehen. Dabei werden vage Verweiselemente wie hier der Bildbereich des Wassers geschickt für den neuen Kontext genutzt.

Mit dem *uasto ... mari* in 10 hat Properz uns für das folgende Bild des Schiffbrüchigen vorbereitet, das er dann in 15ff. fortspinnt. Bevor ich dies im Zusammenhang weiterverfolge, will ich zunächst kurz auf III 24, 13f. eingehen. Anhand der bemerkenswerten Junktur *Veneris ... aeno* hat Smyth in einem wichtigen Aufsatz⁷⁷ eine properzische Technik beleuchtet, die man als allusiven Mythenverweis bezeichnen könnte; d.h. der Dichter tippt mit einer auffälligen Junktur einen Mythos an, ohne ihn explizit zu identifizieren, hier den Mythos vom Stier des Phalaris⁷⁸. Dieser Mythos wird in II 25, 11f. bei Properz erwähnt, dort im Kontext der typischen Motive von Einleitungs- und Schlußgedichten, des Nicht-Loskommens von der Liebe als Rechtfertigung erotischer Dichtung, und in der Tat stellt ein Distichon in der Nachbarschaft, II 25, 17f., die hauptsächliche Vorbildstelle zu III 24, 3f. dar, was wir oben bereits als Verweis auf III 2, 17f. kurz angesprochen hatten. Der explizite Verweischarakter von III 24, 13f. stützt Smyths Erklärung der Stelle zusätzlich; doch wieder läuft der Verweis nicht direkt und ausschließlich auf II 25, 17f. zu. Das eindringliche Bild des Gekochtwerdens in einem Kessel findet sich auch in der soeben erwähnten Passage aus II 1 (51ff.) in demselben Zusammenhang wie in II 25; auch das nicht gerade gewöhnliche Wort *aenum* kommt dort vor.

Dort wird von einem Zaubertrick Medeas gesprochen, doch die Stelle scheint mir bislang nicht völlig verstanden. Bekannt sind die Geschichten von der Verjüngung Jasons oder seines Vaters Aison

⁷⁷ CQ 43 (1949) 123.

⁷⁸ Andere Beispiele sind I 4, 9f.; 9, 16, 20, 31; II 7, 9f.; III 8, 37; III 18, 25f.

durch Medea und die gescheiterte Verjüngung des Pelias durch seine Töchter auf Medeas Veranlassung⁷⁹. Butler-Barber und Richardson beziehen die Properzstelle ohne weiteren Kommentar darauf und sprechen von Pelias. Freilich wird in allen Verjüngungsfällen normalerweise vom Kochen der betreffenden Person selbst in einem Kessel berichtet, der unmittelbare Kontext bei Properz dagegen läßt zunächst eher Kochen magischer Kräuter in einem Kessel durch Medea in Jolkos vermuten⁸⁰. Damit lehnt sich Properz an eine seltene Version des Mythos von der Verjüngung Aisons an, die uns in einem Fragment aus den *Nosten* (fr. 7 Bernabé) in der Hypothesis zu Euripides' *Medea* überliefert ist. Da wird Aison durch φάρμακα verjüngt, die Medea in einem Kessel gekocht hat:

αὐτίκα δ' Αἴσωνα θῆκε φίλον κόρον ἡβώοντα
γῆρας ἀποξύσασα ἰδυίησι πραπίδεσσι,
φάρμακα πόλλ' ἔψουσ' ἐνὶ χυρσείοις λέβητιν.⁸¹

Properzens Formulierung des Vorgangs in II 1, 53f. (*siue/Colchis Iolciacis urat aena focis*) ist zwar bewußt offen, doch nach den *pocula Phaedrae* aus II 1, 51 und dem *gramen Circaeum* aus II 1, 53 denkt man gewiß zunächst an das Brauen magischer Tränke⁸². In III 24, 13 geht es jedoch eindeutig darum, daß der Verliebte in einem Kessel zu schwitzen hat; die verdeckte Anspielung von III 24, 13 auf II 1, 53 interpretiert II 1, 53 im Sinne der geläufigen Version des Verjüngungsmythos entgegen der selteneren vom Kontext der Stelle in II 1 nahegelegten Version.

Mit dem Bild des Gekochtwerdens im Kessel der Liebesgöttin bewegt sich Properz durchaus im Rahmen der geläufigen Metaphorik vom Brennen, vom Feuer der Liebe; eine Stelle, die vom Geröstetwerden auf dem Feuer der Liebe spricht wie III 6, 39 (*me quoque consimili impositum torquerier igni*), steht III 24, 13 schon sehr

⁷⁹ Vgl. *RE* XV 1 (s. v. Medea) 39f.

⁸⁰ Das scheint nur Enk mit seiner Bemerkung *ad l.* begriffen zu haben, der jedoch den entscheidenden im folgenden zitierten Passus nicht erwähnt.

⁸¹ Zum homerischen Vorbild der Stelle vgl. Griffin, *JHS* 97 (1977) 42.

⁸² Insbesondere auch deshalb, da der Liebeszauber natürlich das Brauen von Liebesränken vorsah, nicht das Kochen des Verliebten selbst; vgl. Fahz (Anm. 76) 132ff., der Prop. II 1, 53f. auch wie selbstverständlich so interpretiert (136).

nahe. Auch der markante properzische Ausdruck vom ‚Kochtopf der Liebesgöttin‘ hat einen Vorläufer in der hellenistischen Liebesdichtung; wieder einmal bei Meleager. In dem bereits erwähnten Epigramm, das mit dem Leim der Kypris beginnt (*AP* XII 92⁸³) wird Eros am Ende (7f.) als *μάγειρος ψυχῆς* vorgestellt. Mit seiner Gestaltung des Motivs in III 24, 13 gelingt Properz nicht nur ein – wenn auch an der Grenze des Grotesken stehendes – besonders eindringliches und lebendiges Bild, er gibt dem Text zugleich eine Verweisstruktur ein, die seine vorgängigen Gestaltungen des *Bildinhalts* in mythologischen Vergleichen mitfühlen läßt.

Wir können nun zu dem Bildbereich des Meeres und des Schiffbruchs kommen, der bereits in III 24, 11f. anklang und in 15–18 weiter ausgeführt wird. Hier sind wir in der glücklichen Lage, eine brandneue umfassende Behandlung dieses Motivs in der erotischen Dichtung durch Murgatroyd zu besitzen, die es uns ermöglicht, Properzens originelle Gestaltung des überkommenen Stoffes voll zu würdigen⁸⁴.

Meerfahrt und Schiffbruch tauchen bei Properz nicht nur im strikt metaphorischen Sinne vom ‚Meer der Liebe‘ mit seinen Stürmen und Gefahren, dem ‚heilen Ankommen im Hafen der Liebe‘ auf; die ‚reale‘ Seereise erscheint auch als Heilmittel gegen die Liebe (I 1, 29; 17; III 21)⁸⁵. Dabei kommt es auch vor, daß der Dichter wie in I 17 auf seiner Flucht vor Cynthia übers Meer schiffbrüchig wird. Außerdem erscheint der Bildbereich in dem Gedichtpaar II 26 A/B⁸⁶ – m.E. einem der dichterischen Höhepunkte des zweiten Buches – in einem Traum (26 A) von Cyn-

⁸³ S. oben S. 18.

⁸⁴ In CQ 45 (1995) 9–25.

⁸⁵ Daneben aber auch in I 8 A.

⁸⁶ C. Macleod hat in einem wichtigen Beitrag (*Symbolae Osloenses* 51 (1976), 131–6 = *Collected Essays* (Oxford 1983), 196–201) für die Einheit von II 26 A/B plädiert. Ich halte die Trennung zwar für unvermeidlich, doch gilt die feinfühligste Interpretation Macleods *mutatis mutandis* auch bei Trennung in 26A und B, wenn man den inneren Zusammenhang von II 26 A/B als Gedichtpaar bedenkt. Ich habe von dramatischen Gedichtpaaren bei Properz und speziell auch von II 26 A/B in meinen *Quaestiones Propertianae* gehandelt und möchte deshalb hier auf eine nähere Begründung meiner Ansicht verzichten. Zum dramatischen Gedichtpaar vgl. besonders die gründliche Arbeit von J. T. Davis, *Dramatic Pairings in the Elegies of Propertius and Ovid*, *Noctes Romanae* 15 (Bern 1977).

thias Schiffbruch⁸⁷ und wundersamer Rettung und einer ‚Träumeri‘ (26 B) über eine gemeinsame Seereise der Liebenden. Gerade in der Verwendung des Meeres im erotischen Traum und in der erotischen Phantasie zeigt sich, daß die Grenzen zwischen ‚realer‘ und metaphorischer Verwendung des Motivs fließend sind. Auch in den ganz ‚realen‘ Seereisen spielt jeweils ein symbolisches Element mit, am deutlichsten vielleicht in I 17, wo der Schiffbruch und das Gestrandetsein das Nicht-Loskommen von der Geliebten trotz erzwungener Trennung auch äußerlich zum Ausdruck bringt.

In III 24, 11f. kann man sich fragen – und hat man sich in der Forschung auch gefragt –, ob hier von einer wirklichen Seereise analog zu I 17 (und unter Anspielung darauf) die Rede ist, oder ob das *Aegaeum mare* mit seinen notorisch rauen Winden nur das stürmische Meer der Liebe symbolisiert⁸⁸. Die Unklarheit ist gewollt; Properz hat hier wieder eine Art von ‚Kommentar‘ zu seiner eigenen poetischen Technik geliefert, einen Kommentar zu seinem Umgang mit dem Meer- und Schiffbruchmotiv. Vom Vorangehenden aus gesehen, wo – jedenfalls oberflächlich betrachtet – durchaus reale Vorgänge angesprochen zu sein scheinen, medizinische Kuren (*ferro et igne*) für den Liebeskranken⁸⁹, sieht die Seereise zunächst wie ein weiterer realer und diesmal erfolgreicher Versuch zur Überwindung der Liebe aus; zumal wenn man an die Vorbildstelle in I 1 denkt, wo in I 1, 29 eine Seereise in der Tat zu diesem Zweck erwogen wird. Verstärkt wird der Eindruck der Realität noch durch die konkrete Angabe *Aegaeo mare*. Von den folgenden Versen aus gesehen (*correptus saevo Veneris torrear aeno; uinctus eram uersas in mea terga manus* 13f.), die eindeutig meta-

⁸⁷ Eine spielerische Weiterentwicklung des überkommenen Motivs von der Seereise der Geliebten, die den Dichter verläßt; vgl. die vorige Anmerkung; Gefahr und Rettung in II 26 A verhalten sich wie I 8 A und I 8 B.

⁸⁸ Für die metaphorische Interpretation von *Aegaeum mare* verweist Shackleton Bailey 215 zu Recht auf *Aegaeae Veneris* in Stat. *Theb.* VIII 477; freilich hat Burck (Anm. 24) 196 Anm. 2 durchaus mit Recht darauf hingewiesen, daß die metaphorische Verwendung von *mare Aegaeum* ungewöhnlich und ohne Vorbild ist. Zum Motiv des Schiffbruchs s. unten S. 40.

⁸⁹ Zum realen Hintergrund vgl. Cels. III 18, 21 mit Williams, CR 72 (1958) 9; zur Auffassung der Liebe als Krankheit in der Antike vgl. Mazzini: in *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore* (Anm. 10), 39 ff.

phorisch zu verstehen sind, sieht es dann umgekehrt aus, und in 15 ff. wird das Motiv metaphorisch weitergesponnen. Die elliptische Form der Aussage⁹⁰ unterstreicht eindrucksvoll die intendierte Unklarheit des Passus.

Sowohl das Motiv der ‚chirurgischen‘ Behandlung des Liebeskranken als auch das des ‚Meers der Liebe‘ sind in hellenistischer Liebesdichtung geläufig⁹¹. Letzteres Motiv ist, wie Murgatroyds Überblick zeigt und der Verfasser auch selbst hervorhebt, insbesondere bei Meleager beliebt⁹².

Murgatroyds Stellensammlung läßt folgende Ausprägung und Entwicklung des Motivs in der griechischen Liebesdichtung erkennen: In der archaischen Lyrik und der Komödie ist die Metaphorik der Seereise, speziell des Ruderns, des Schiffs, auch der Seeschlacht für den sexuellen Akt geläufig; es findet sich auch das Bild des Einlaufens in den Hafen für das Erreichen sexueller Erfüllung⁹³; das Bild des Schiffbruchs für das Scheitern der Liebe ist ebenfalls bereits vorgeprägt⁹⁴. Daneben wird die Liebesleidenschaft mit dem bewegten Meer⁹⁵, die Frau mit der Unzuverlässigkeit des Meers⁹⁶ verglichen. Auch im hellenistischen Epigramm findet sich die Metaphorik der Seereise in sexuellem Sinne⁹⁷, charakteristisch für die hellenistische Liebesdichtung ist jedoch das Abrücken von rein sexueller Metaphorik und die Formung eines konsequenten, in sich geschlossenen Bildbereichs, in der das bewegte, stürmische Meer und das ruhige Meer⁹⁸ für die jeweils entsprechenden Zu-

⁹⁰ S. oben S. 32.

⁹¹ Zu ersterem Motiv s. Giangrande (Anm. 27) 11.

⁹² Vgl. Murgatroyd (Anm. 84) 14.

⁹³ Thgn. 457 ff.; Ar. *Ecd.* 1105 ff.

⁹⁴ Men. 536 K.; vgl. auch Ar. *Ecd.* 1105 ff.

⁹⁵ Pi. *fr.* 108, 2 ff. Bowra.

⁹⁶ ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς/ ἔστι καὶ ἀπῆμων χάσμα ναύτησιν μέγα/ θέρεος ἐν ὥρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται/ βαρυκτύποις κύμασιν φορευμένη (Sem. VII 37 ff.).

⁹⁷ S. Murgatroyd (Anm. 84) 14 f.

⁹⁸ Ruhe versus Stürme auf dem Meer der Liebe findet Murgatroyd zuerst in Cerc. 5, 1 ff. Powell, doch man vgl. bereits den oben (Anm. 96) zitierten Semonidespassus; auch das Bild von den Winden der Liebe (ohne nautische Metaphorik) ist älter; s. Stockert (Wien 1992) zu E. *IA* 69; vgl. insbesondere Trag. *fr. ad.* 187 N.²: διὰ πνεύματα πνεῖς ἔρω.

stände der erotischen Beziehung stehen; in diesen Kontext wird das Bild vom Einlaufen in den Hafen für erreichte Liebeserfüllung und sozusagen als Gegenstück dazu der Schiffbruch integriert⁹⁹. Dieses Instrumentariums bedient sich die augusteische Dichtung dann reichlich, wobei sie das Repertoire durch manchen Einzelzug zu bereichern scheint¹⁰⁰. So wird das Bild vom Schiffbruch etwa bei Properz II 14, 29f. durch das Festsitzen in Untiefen ersetzt, und eben auf diese seine Neuerung aus II 14, 29f. greift er in III 24, 15ff. zurück.

Besonders markant ist jedoch die neue inhaltliche Verwendung des Motivs in III 24/25. Wie Murgatroyds Überblick zeigt, steht das Einlaufen (des Schiffbrüchigen) in den Hafen normalerweise für das Erreichen von Liebesglück (bzw. einfach sexueller Erfüllung), so auch in II 14, 27ff. In III 24, 15ff. dagegen steht es in pointierter Umkehrung für die Heilung von der Liebe. Einen Vorläufer dieser Verwendung des Motivs finden wir vor III 24/25 nur in Hor. C. I 5¹⁰¹. In seiner Pyrrhaode scheint Horaz geschickt traditionelle Motive des erotischen Epigramms (das Meer der Liebe, der Schiffbruch, die *renuntiatio amoris*) und des Weihepigramms¹⁰² zu verbinden; die Weiterführung der Meeresmetaphorik bis in die Weihung hinein – die damit zu einer reinen Metapher wird – könnte Horaz gehören. Angesichts der Tatsache, daß wir nur einen kleinen Bruchteil der hellenistischen Dichtung besitzen, sollte man mit zuversichtlichen Behauptungen über Neuerungen bei augusteischen Dichtern stets vorsichtig sein, doch scheint mir hier einiges dafür zu sprechen, die Verwendung des Motivs Horaz zuzuschreiben. Sie läßt sich jedenfalls gut aus einer konsequenten Strategie erklären. In jedem Falle findet sich bei Horaz noch ein anderes Gedicht, das das Weihungsmotiv in ganz ähnlicher Weise wie I 5 verwendet und ebenfalls auf unsere Properzelegie gewirkt haben dürfte: III 26.

⁹⁹ Vgl. Murgatroyd (Anm. 84) 16 ff.

¹⁰⁰ Murgatroyd (Anm. 84) 20.

¹⁰¹ *me tabula sacer/uoitiua paries indicat uuida/suspendisse potenti/uestimenta maris deae* (C. I 5, 13–16; zum Text in V. 16 s. Nisbet–Hubbard zur Stelle, deren Argumentation ich für überzeugend halte; liest man *deae* statt *deo* bei Horaz, so erhält Properzens Umgestaltung eine zusätzliche Pointe).

¹⁰² Weihepigramm für eine *renuntiatio amoris* etwa AP VI 1.

Ebenso wie in I 5 wird hier der Vorgang der Weihung zur reinen Metapher¹⁰³. Die gerade in der Elegie geläufige Parallelisierung des Liebenden mit dem Soldaten erlaubt es Horaz, den Abschied von der Liebe in Anlehnung an den Abschied des Veteranen durch eine Weihung der ausgedienten Waffen als eine Weihung an Venus zu gestalten¹⁰⁴. Auch bei Horaz, wie in Properz III 24/25, ist die Absage an die Liebe in C. III 26 als Abschied von der Liebesdichtung gemeint. Kiessling-Heinze (in ihrer Einleitung zu der betreffenden Ode) haben dies richtig hervorgehoben. Das Gedicht steht gegen Ende des Buches, und III 27 und 28 müssen in diesem Sinne verstanden werden¹⁰⁵. Im Einleitungsgedicht des vierten Buches C. IV 1 wird Horaz auf diese Absage an erotische Dichtung in ganz ähnlicher Weise Bezug nehmen, wie Properz in seinen Einleitungsgedichten auf die Schlußgedichte des jeweils vorausgehenden Buches Bezug nimmt¹⁰⁶. Properzens Darstellung in III 24, 15 ff. will eine explizite Umgestaltung der Horazschen Vorbilder sein – militärische Metaphorik spricht in III 24/25 deutlich aus *uulneraque ad sanum nunc coiere mea* (V. 18). Wie Properz im Einleitzungszyklus des dritten Buches Motive der horazschen Odendichtung, insbesondere der Einleitungs- und Schlußgedichte C. I 1 und III 30 adaptiert¹⁰⁷, so nimmt er im Schlußgedicht auf Horazens programmatische Aussage zu seiner – unelegischen – Art der Liebesdichtung in C. I 5 am Anfang der Odensammlung¹⁰⁸

¹⁰³ „H.' Lied, das statt der Beischrift zum Weihgeschenk den Vorgang der Weihung darstellt, wendet das Motiv ins Symbolische und entwickelt es zum anschaulichen Bild zwiespältiger Seelenstimmung“, Kiessling-Heinze (Anm. 33) in der Einleitung zu C. III 26.

¹⁰⁴ Maritime Metaphorik gibt es in III 26 nicht; immerhin wird Venus jedoch mit *marinae* (V. 5) qualifiziert.

¹⁰⁵ Die poetologische Bedeutung des Gedichts zeigt sich ja gerade auch darin, daß unter den ‚Waffen‘, die der ausgediente *miles amoris* der Liebesgöttin weiht, in V. 4 an prominenter Stelle gerade das *barbiton* genannt wird.

¹⁰⁶ Die Erklärung in II 1–3, warum der Dichter zur Liebesdichtung zurückkehrt, verweist auf seine Absage an die Liebe in I 17–19 zurück. Das Todesmotiv in II 1 ergänzt seine Verwendung in I 17–19. III 1, 1 ff. verweist ganz spezifisch auf II 34, 31 ff.

¹⁰⁷ Zum Einfluß der horazischen Odendichtung auf das dritte Buch des Properz s. Anm. 17.

¹⁰⁸ „Das erste erotische Lied der Sammlung, hier eingeordnet als Probe der Liebesdichtung, zu der sich H. in der folgenden Ode v. 17fg. bekennt; aber mit Bedacht hat

und auf seine Absage an erotische Dichtung am Ende der Sammlung in III 26 Bezug.

Die ‚philosophische‘ Haltung gegenüber der Liebe, die Horaz in C. I 5 proklamiert und die für seine Liebesdichtung charakteristisch ist (vgl. etwa auch III 10 und 14), hat Horaz in einem Gedicht an Tibull (I 33) explizit zu der elegischen Liebe in Kontrast gesetzt. Properz scheint in seiner endgültigen Absage an die Liebe die elegische Liebesdichtung an diese horazische Einstellung anknüpfen zu wollen, und er tut dies unter Bezugnahme auf die erste programmatische Äußerung des Odendichters Horaz zum Thema. Zum Auftakt seiner elegischen Dichtung hatte sich Properz in I 1 unter Anspielung auf Meleager programmatisch zur ‚leidenschaftlichen‘, einer Person restlos verfallenen Liebe bekannt. Der römische Elegiker knüpft damit explizit an einen charakteristischen Zug hellenistischer Liebespoesie an, den man etwas salopp als ‚pessimistische‘ Einstellung zur Liebe bezeichnen könnte. In guter Tradition der originär griechischen Einstellung zum Eros wird die Liebe, unabhängig davon, ob mit ironischen Untertönen (wie bei Kallimachos) oder eher mit leidenschaftlicher Vehemenz (wie bei Meleager), als irrationale und unkontrollierbare Macht dargestellt, die zu einem Zustand wenn nicht leidenschaftlichen Verfallenseins, so doch zumindest beständigen Unbefriedigtseins führt. Die römische Elegie ‚veredelt‘ diese Züge zu einer, man könnte sagen ‚melancholisch-romantischen‘ Einstellung zur Liebe. Sie verleiht dem Objekt der Liebe und dem Liebeserleben einen Nimbus, der Liebe zum alles andere überlagernden Lebensinhalt macht und das beständige Unbefriedigtsein des Liebenden geradezu als Befindlichkeit eines Strebens nach dem unerreichbar Idealen interpretiert. In deutlicher Absetzung von der ‚idealistischen‘ Auffassung der Elegiker hat sich Horaz im Rahmen seiner philosophisch fundierten Lebensauffassung zu einer mehr ‚fleischlichen‘, emotional kontrollierten Haltung bis hin zur Präferenz für die *Venus parabilis* bekannt¹⁰⁹. In sei-

er, um den Abstand seiner Erotik von der schmachttenden Liebespoesie der Elegiker zu betonen, als erstes Gedicht dieser Gattung eines gegeben, das auf glücklich überstandene Liebesnot befreiten Gemüts zurückblickt“, Kiessling-Heinze (Anm. 33) in ihrer Einleitung zu C. I 5.

¹⁰⁹ Nisbet-Hubbard (Anm. 11) haben die horazische Liebesauffassung in ihrer Einleitung zu C. I 33 treffend charakterisiert: „On the other hand, an endless quest for

ner expliziten, pointierten *recantatio* von I 1 bekennt nun auch Properz sich zur *mens bona* des horazischen ‚Philosophen‘ statt zum *furor* des Verliebten¹¹⁰. Eine besondere Pointe liegt darin, daß der Tempel der *Mens bona* einem Tempel der *Venus Erucina* benachbart war¹¹¹, der einst mit dem Tempel der *Mens* zusammen anläßlich der *amentia* der Feldherrn, die zu einer schweren militärischen Niederlage geführt hatte¹¹², gelobt und geweiht worden war. Der ausgesdiente *miles Amoris* weiht sich also nicht der Venus, sondern der benachbarten ungleichen Schwester.

Mit großem Geschickt bedient sich Properz eines horazischen Motivs, das er organisch aus Motiven seiner eigenen Dichtung heraus entwickeln kann; und dies gerade auch deshalb, weil Horaz selbst seine Gestaltung des Themas in Auseinandersetzung mit der elegischen Liebesauffassung gewonnen hat. Die Rettung des Schiffbrüchigen aus dem ‚Meer der Liebe‘ als Rettung vor der Liebe darzustellen, ist eine Umkehrung des traditionellen Motivs, das auch Properz geläufig ist und das er selbst häufig gestaltet hat. So kann Properz den horazschen Gedanken übernehmen und ihn in III 24, 15 ff. in deutlicher Anlehnung an eine besonders markante persönliche Ausgestaltung des Bildes in II 14, 25 ff. umformen. Zugleich läßt er auch das Motiv der realen Seereise als Ver-

the unattainable did not suit more realistic poets. Hesiod had already provided them with a motto (*fr.* 61 νῆπιος ὅς τις ἐτοῖμα λυπὼν ἀνέτομα διώκει). In a similar spirit Philodemus recommended a limitation of aims: a girl might be agreeable enough if she had a dusky complexion (*anth.* P. 5. 121), charged only a modest fee (5. 126), and did not know the poems of Sappho (5. 132). Horace himself specifically rejects the Callimachean view of love as a pursuit, and recommends, like Philodemus, a *parabilis Venus* (*serm.* 1. 2. 105 ff.).“

¹¹⁰ *mala mens* und *furor* gehen zusammen in Cat. XV 14. Die Junktur *mens bona* stammt aus der sehr gewöhnlichen Gebetsformel um *bona mens* und *bona uoletudo* (daneben findet sich auch *sana, integra, pura mens*), s. RE XV s.v. *bona mens* 937; L. Friedländer (Leipzig 1895) und Courtney (London 1980) zu Iuu. X 356; Nisbet-Hubbard zu Hor. C. I 31, 18. Recht eigentlich zum philosophischen Begriff (für den ὁρθὸς λόγος) wird *bona mens* bei Seneca, bei Cicero ist die Junktur sehr selten, er spricht normalerweise von *mens sana*.

¹¹¹ Zum Kult der *Mens bona* s. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (München 2¹⁹¹²) 313 ff.; A. S. Pease (Cambridge Mass. 1958) zu Cic. *Nat. deor.* II 61 (S. 693 f.); K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (München 1960) 239 f.; F. Bömer (Heidelberg 1957–8) zu Ov. *Fast.* VI 241.

¹¹² Vgl. Liv. XXII 9, 10; Ov. *F.* VI 241 f.

such, der Liebe zu entgehen, wie es gerade in I 1, in I 17 und auch anderswo in seiner Dichtung vorkam, anklingen. In meisterhafter Weise läßt Properz den ganzen Beziehungsreichtum des Bild- und Bedeutungsbereichs von Meer und Schifffahrt als Metaphern für seine ‚elegische‘ Auffassung von der Liebe in wenige Zeilen zusammenfließen und gibt dem gesamten Motivkomplex zugleich eine völlig neue, seiner angestammten Bedeutung konträre Ausrichtung.

3.

Wir können unsere Behandlung des Schlußgedichtes des dritten Buches hier abbrechen. Die Rückverweise des zweiten Teiles des Gedichts sind oben zusammengestellt und müssen nicht im einzelnen behandelt werden; sie bieten keine neuen Einsichten in Properzens Technik des Selbstzitats mehr. Der Schlußteil der Elegie fährt mit der Umkehrung von typischen Motiven aus dem Inhaltsbereich des mißglückten Trennungsversuchs fort¹¹³.

Sucht man nun nach Parallelen zu den im vorigen beschriebenen Techniken innerhalb des properzischen Corpus, so findet man zunächst, daß Properz in ganz ähnlicher Weise auch bei Verweisen auf fremde Werke verfährt. Explizite Verweise auf Werke anderer Dichter finden sich bei Properz in II 34, in III 1 und III 3¹¹⁴. In allen Fällen hat man seltsame Diskrepanzen zwischen Properz und dem Original entdeckt, für die man etwa glaubte Gedächtnisfehler des nur *ex tempore* zitierenden Properz verantwortlich machen zu müssen. Es müßte einen aber doch stutzig machen, daß gerade ein Dichter, der mit Vorliebe allenthalben Entlegenes aus Literatur und Mythos aufspürt, dann in all seinen ausgedehnten Verweisen

¹¹³ Die gegen Ende dominierenden Elegien I 15 und II 5 weisen neben den offenkundigen oben abgedruckten Bezügen auch einige weitere vage Affinitäten zu III 24/25 auf; vgl. I 15, 33 f. (*tam tibi ne uiles isti uideantur ocelli, / per quos saepe mihi credita perfidia est*); II 5, 5 f. (*inueniam tamen e multis fallacibus unam, / quae fieri nostro carmine nota uelit*); II 5, 14 (*dum licet, iniusto subtrahere colla iugo*) ~ III 25, 8 (*tu bene conueniens non sinis ire iugum*).

¹¹⁴ Zu diesen und anderen Resümées von Dichtwerken bei Properz vgl. besonders J.-P. Boucher, *Études sur Propertius* (Paris 1965) 273 ff.

auf wohlbekannte Klassiker wie Homer (in III 1) und Ennius (in III 3) oder gar einen Zeitgenossen und Freund wie Vergil (in II 34) banale Fehler machen sollte. Nein, Properzens ‚Ungenauigkeiten‘ erklären sich jeweils aus der im Vorigen beschriebenen Verfahrensweise.

Die oben beobachtete Technik, durch die ‚zitierte‘ Stelle hindurch auf das griechische Vorbild zu verweisen, finden wir besonders deutlich in dem Verweis auf Vergils *Eklogen* in II 34, 67 ff.¹¹⁵ Mit seinem Verweis auf das theokriteische Vorbild¹¹⁶ weist Properz auf Vergils schöpferische, das Original umgestaltende Nachdichtung hin. Pointiert gesagt schreibt Properz in II 34, 67 ff.: „Du, Vergil, singst (auf deine Art) davon, wie (bei Theokrit) zehn Äpfel und ein Böcklein ein Mädchen gewinnen konnten¹¹⁷ (, indem du stattdessen beschreibst, wie zehn Äpfel und ein Zicklein einen Knaben gewannen¹¹⁸).“ Darüber hinaus verweist Properz auf die Verpflanzung der theokriteischen Bukolik in die italische Lebenswelt Vergils, wenn er entgegen der Lokalisierung der vergilischen *Eklogen* vom Galaesus (II 34, 67) spricht. Dabei ‚zitiert‘ er Vergil ebenso ‚ungenau‘, wie Vergil Theokrit, wenn er seine Hirten aus Sizilien an den Mincio versetzt¹¹⁹.

Das Distichon 69f. hat jedoch eine noch subtilere Funktion. Properz – das hat man längst bemerkt – spielt in 71 ff. mit der Identifizierung der vergilischen *personae* Tityrus und Corydon mit dem Dichter selbst, wie sie uns die antike Vergilerklärung nahe-

¹¹⁵ *tu canis umbrosi subter pineta Galaesi/Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,/utque decem possint corrumpere mala puellas/missus et impressis haedus ab uberibus./felix, qui uilis pomis mercaris amores!/huic licet ingratae Tityrus ipse canat./felix intactum Corydon qui temptat Alexin/agricolae domini carpere delicias!/quamuis ille sua lassus requiescat auena, /laudatur falicis inter Hamadryadas* (II 34, 67–76).

¹¹⁶ Vgl. Enk zu II 34, 69 und 70.

¹¹⁷ Vgl. Theocr. III 10 (ἦνιδε τοι δέκα μᾶλα φέρω, sc. Ἀμαρύλλιδι), 34–36 (ἦ μάν τοι λευκὰν διδυματόκον αἶγα φυλάσσω,/ τάν με καὶ ἃ Μέρμωνος ἐριθακὶς ἃ μελανόχρως/ αἰτεῖ: καὶ δώσω οἱ, ἐπεὶ τὺ μοι ἐνδιαθροῦπτῃ).

¹¹⁸ Vgl. Verg. *Ed.* III 70f. (*Quod potui, puero siluestri ex arbore lecta/aurea mala decem misi; cras altera mittam*), II 40–2 (*praeterea duo nec tuta mihi ualle reperti/capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo,/bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo*).

¹¹⁹ Auch mit *attritis* ... *harundinibus* in 68 verweist Properz durch Vergil (vgl. *Ed.* II 34: *nec te paeniteat calamo triuisse labellum*) hindurch auf das theokriteische Vorbild (Theocr. *Ep.* II 3: τοὺς τηγετοὺς δόνακας), indem er Theokrit genauer übersetzt.

legt¹²⁰. Auf die Identifizierung Tityrus – Vergil verweist jedoch nicht erst Properz. Dies tut bereits Vergil selbst in seinem berühmten Selbstzitat am Ende der *Georgika*¹²¹. Wenn er dort den ersten Vers der *Eklogen* in leichter Abwandlung in den neuen Kontext integriert, dann erhält in den *Georgika* die Junktur *sub tegmine fagi* einen unklaren Bezug: in *Ecl.* I 1 befindet sich Tityrus *sub tegmine fagi*, in *G.* 566 ist die zunächst ohne Rücksicht auf *Ecl.* I 1 naheliegende Zuordnung ‚Vergil singt *sub tegmine fagi*‘. Diese Ambiguität ist gewollt; sie unterstreicht die Identität von Tityrus mit

¹²⁰ Vgl. z. B. Butler-Barber und Enk *ad l.*

¹²¹ *illo Vergilium me tempore dulcis alebat/Parthenope studiis florentem ignobilis oti,/carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,/Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (IV 563–6). Die Identifikation Tityrus – Vergil unterstreicht Vergil bereits in den *Eklogen* unmißverständlich genug durch die Verwendung des Namens Tityrus in VI 4 unter variiertem Wiederaufnahme von I 2 in VI 8.

Die Tatsache, daß die Vergilschen Personen von Vergil – durchaus in der Nachfolge Theokrits – autobiographisch gemeint waren und, wie wir gesehen haben, auch von Properz so interpretiert wurden, bedeutet selbstverständlich nicht, daß die *Eklogen* konkrete Lebenssituationen Vergils im einzelnen widerspiegeln, wie dies die antike Vergilerklärung angenommen hat. Eine vordergründig biographisierende Interpretation der *Eklogen* – ja der augusteischen Dichtung überhaupt – dürfte inzwischen wohl kaum mehr ernsthaft vertreten werden; ein charakteristischer Zug nicht nur der *Eklogen*, sondern der ‚persönlichen‘ Dichtung der augusteischen Epoche überhaupt ist allerdings etwas, das man als fiktive Autobiographie bezeichnen könnte. Gerade dies macht es so schwer, in der Interpretation dieser Dichtung, die Konsequenzen aus der wesentlich kritischeren Einstellung zu ziehen, die wir heute zur antiken biographischen Tradition haben (im Bereich der griechischen Dichtung hat sich diese Ansicht dank der grundlegenden Arbeiten von M. Lefkowitz [insbesondere *The Lives of the Greek Poets*, London 1981] eher durchgesetzt; zu Vergil vgl. jedoch immerhin die Arbeiten Naumanns [s. *Enciclopedia Virgiliana* s.v. ‚Vitae Virgilianae‘ 571–575 mit Verweis auf seine älteren Arbeiten; vgl. auch Brugnoli in: *Enciclopedia Virgiliana* s.v. ‚Vitae Virgilianae‘ 575–585; und bereits E. Diehl im Vorwort seiner Ausgabe *Die Vitae Virgilianae und ihre antiken Quellen*, Bonn 1911], die mit dem Mythos von der Zuverlässigkeit der antiken Nachrichten zum Leben Vergils wohl endgültig aufgeräumt haben dürften). Doch so positiv es ist, wenn uns die ‚autobiographical fallacy‘ vor einer unkritischen Einstellung gegenüber der Rekonstruierbarkeit des historischen Hintergrunds aufgrund der Materiallage allgemein warnt, so verhängnisvoll ist es, wenn die literaturwissenschaftliche ‚fallacy‘ uns den Weg zu einer verständigen Würdigung antiker Dichtung in ihrem historischen Kontext und in ihrem Bezug zur Lebenswelt der Dichter verbaut. Ein vorbildlicher Versuch, lateinische, insbesondere augusteische Dichtung heute wieder in dieser Weise zu würdigen, ist das Buch von J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life* (London 1986).

Vergil selbst. Dies zeigt nicht zuletzt Properzens Nachahmung eben dieser Funktion des vergilschen Selbstverweises von G. IV 566 in II 34, 67f. Der Bezug von *subter pineta Galaesi* ist ebenso zweideutig wie der von *sub tegmine fagi* in G. IV 566. Zunächst naheliegend ist auch bei Properz der Bezug auf das Subjekt Vergil; denkt man jedoch an die Vorbildstelle in den *Eklogen*, dann befinden sich die Hirten *subter pineta Galaesi* bzw. bei Vergil *sub arguta ... ilice* (*Ecl.* VII 1) an Vergils heimischem Mincio.

Davon, daß er sich einmal am Galaesus aufgehalten hat, spricht Vergil selbst: eben im vierten Buch der *Georgika*; das unterstreicht den Bezug von *subter pineta Galaesi* auf die Person Vergils und verweist zugleich diskret auf die *Georgika* mit Vergils ähnlich gestaltetem Hinweis auf die *Eklogen* und der Gestaltung seines persönlichen Lebensschicksals in den Personen der theokriteischen Hirtenwelt. Die Georgikastelle ist dabei besonders gut gewählt, da sie aus der Einleitung zu dem Exkurs über den *Corycius senex*¹²² stammt, der uns in eine den *Eklogen* vergleichbare ländliche Idylle führt, und der bescheidene Haushalt des *senex* kann sehr wohl an den des Tityrus erinnern.

Die Verweise auf Homers *Ilias* und Ennius' *Annalen* in III 1, 25ff. und III 3, 7ff. betreffen beide Passagen, die schon allein aufgrund ihrer textkritischen Probleme vieldiskutiert sind. Was III 3,

¹²² Zur Interpretation des *Corycius senex* zuletzt Thomas, MD 29 (1992) 35–70; seine Interpretation des *senex* als literarischer, der alexandrinischen Dichtung entnommener Topos scheint mir im Grundsätzlichen unbezweifelbar richtig (zustimmend zu Recht A. Biondi in seinem Kommentar zum vierten Georgikabuch [Bologna 1994] zu 125–7); auch seine Rückführung des Typs auf die Dichtung des Philetas ist überzeugend. Von da aus ergibt sich eine Parallele zur Liebesdichtung Properzens. Angesichts der immer noch ungeklärten – und nach gegenwärtiger Materiallage auch nicht zu klärenden – Frage nach den griechischen Ursprüngen der römischen Liebeselegie und insbesondere der Unsicherheiten, die jeglicher Aussage über Philetas als Dichter, mithin auch seiner Bedeutung für die römischen Elegiker, anhaften müssen, will ich hier auf Spekulationen verzichten. Es möge der Hinweis genügen, daß Thomas' Überlegungen die These von Cairns (*Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome* [Cambridge 1979]; Cairns Kapitel 'The Origins of Latin Love-elegy' 214ff. ist m.E. überhaupt die beste neuere Darstellung des Themas; dazu kommt jetzt das interessante von Parsons edierte neue Dokument *Pap. Oxy.* 3723; die neueste Behandlung des Problems durch Hose in: *Philologus* 138 [1994] 67ff. enthält einige wichtige Beobachtungen, ist jedoch aufgrund von fundamentalen Irrtümern unbefriedigend) bezüglich der Interpretation von Longos, DC II 3 und der Rolle des Philetas für die römische Elegie entscheidend stützen.

7ff. angeht, so darf m.E. nach der neuerlichen Behandlung des Problems durch Butrica¹²³ *cecini* in V. 7 als sicher gelten. Daß Properz sich die ennianischen Themen in 7ff. selbst in den Mund legt, gerade das erlaubt ihm, in 8 ein Ereignis zu erwähnen, das Ennius nicht beschrieben haben kann (der Sieg des L. Aemilius Paullus über Perseus im Jahre 167 v. Chr.); er tut dies jedoch in einer so unspezifischen Weise, daß man auch den Sieg des L. Aemilius Regillus im Jahre 190 v. Chr. verstehen kann¹²⁴.

Der Katalog von Episoden und Personen aus dem troischen Sagenkreis in III 1, 25ff.¹²⁵ enthält eindeutige Anspielungen auf in Homers *Ilias* geschilderte Vorgänge (der Flußkampf in 26f.; Hektors Schleifung in 28), und Homer wird 33 auch explizit genannt. Bezeichnenderweise beginnt und endet der Passus jedoch mit Anspielungen auf Ereignisse beim Untergang Troias, die außerhalb des homerischen Epos liegen: das hölzerne Pferd (*nam quis equo pulsas abiegno nosceret arces* [25]), der Bogen des Philoktet (*Troia bis Oetaei numine capta dei* [32]); daraufhin wird Homer als *tui* (sc. *Troiae*) *casus memorator* eingeführt. Der Singular *casus* kann hier nur soviel wie „Fall, Untergang“ bedeuten¹²⁶, zumal nach dem vorher-

¹²³ S. CQ 77 [1983] 464ff.; vgl. auch O. Skutsch, *Studia Enniana* [London 1968] 141 Anm. 1.

¹²⁴ Gute Darstellung der Problematik des ganzen Passus 7–12 und der Forschungslage durch Fedeli *ad l.*, dessen Verteidigung von *cecinit* ich zwar nicht zustimmen kann, der jedoch überzeugend die überlieferte Versordnung verteidigt und auch richtig herausstellt, daß man kaum umhin kommt, 8 auf den Sieg des Aemilius Paullus zu beziehen.

¹²⁵ Der Gedankengang des Passus 25ff. wurde von Shackleton Bailey (136) und Camps (*ad loc.*) als unlogisch bezeichnet; die harmonisierende Erklärung Palmers (CR 2 [1888] 39; aufgenommen von Hubbard, CQ 62 [1968] 315) ist, wenn auch vielleicht nicht voll befriedigend, auf dem richtigen Weg. Properz sagt: Niemand würde sich heute mehr für so lange zurückliegende Ereignisse wie den trojanischen Krieg interessieren, wenn es nicht so wäre, daß die *uetustas* den Dingen eine Aura der Größe verleihen würde; ja selbst Homer, durch dessen Dichtung das Andenken dieser Ereignisse der Nachwelt bewahrt wurde, verdankt seinen Ruhm zum guten Teil der Tatsache, daß er lange tot ist. Properz überbietet hier pointiert das geläufige Konzept, daß nur die Dichtung das Weiterleben des Großen bei der Nachwelt garantiert, das seine unmittelbare Vorbildstelle (Theocr. XVI 48ff.) ausspricht.

¹²⁶ So richtig die Übersetzungen von Butler (Cambridge Mass. 1912) und Lee (Anm. 7); nicht ganz korrekt Goold („fate“) und Fedeli (*ad loc.*), der mit seinem „le tue vicende“ jedoch zu erkennen gibt, daß er sich des inhaltlichen Problems bewußt ist.

gehenden Distichon, das eben davon spricht. Der Fall Troias liegt aber eben gerade außerhalb der *Ilias*, Homer erzählt ihn in der *Ilias* nicht, doch beim Wort genommen ist Properzens Aussage nicht ganz falsch: Homer ist *memorator* des Falls Troias, Homer „erwähnt“ ihn ja immerhin¹²⁷, zumal an einer der berühmtesten Stellen seines Werks, die jedem gebildeten Römer präsent sein mußte¹²⁸, und das trojanische Pferd erscheint immerhin in der *Odyssee*¹²⁹. Auch die angetippten Episoden aus der *Ilias* sind nicht ohne signifikante Abweichungen: in der *Ilias* wird Simois nur von Skamander zur Hilfe aufgefordert (vgl. Hom. *Il.* XXI 305 ff.), bei Properz ist er geradezu der Hauptakteur (*fluminaque Haemonio comminus isse uiro, / Idaeum Simoenta Iouis cum prole Scamandro* [26 f.])¹³⁰. Auch die Erwähnung von Hektors Schleifung (*Hectora per campos ter maculasse rotas* [28]) ist nicht unproblematisch und hat in der Vergangenheit zu Texteingriffen Anlaß gegeben: *ter* weist eindeutig auf die Schleifung um Patroklos' Grab in Hom. *Il.* XXIV 14–18 (τρίς δ' ἐρύσας περὶ σῆμα Μενoitιάδαο θανόντος [16]); *per campos* dagegen paßt besser zu der Schleifung unmittelbar nach dem Zweikampf vor Troia zum griechischen Lager (XXII 463 ff.). Diese Szene wird auch durch *Hectora ... maculasse rotas* nahegelegt. Man war verständlicherweise verschiedener Ansicht darüber, ob *Hectora* oder *rotas* als Subjekt des *Act* zu betrachten ist¹³¹; beides ist sinnvoll, und die Ambiguität dürfte intendiert sein¹³².

¹²⁷ *memorator*, hier zuerst belegt, ist wohl von Properz gebildet; Fedeli weist in seiner wichtigen Anmerkung zur Stelle mit Recht darauf hin, daß die Wahl des Wortes durch die ‚technische‘ Bedeutung von *memorare* im Sinne des Erzählens in epischer Dichtung angeregt ist.

¹²⁸ *Il.* VI 448. Man denke nur an die berühmte bei Polybios (XXXVIII) mitgeteilte Anekdote über den Karthagozerstörer Scipio Africanus minor.

¹²⁹ ἦειδεν δ' ὡς ἄττι διέπρασθον νῆες Ἀχαιῶν / ἱπτόθεν ἐκχύμενοι (*Od.* VIII 514 f.).

¹³⁰ *cum prole Scamandro* Wolff in eine Lücke des *Neapolitanus* (*Iouis canabula parui* die A-Klasse und Butricas x bzw. Heyworths Λ); zu den Lücken in N vgl. meine *Quaestiones Propertianae*.

¹³¹ Vgl. Fedeli *ad loc.*

¹³² Zum Problem sprachlicher Ambiguität in der augusteischen Dichtung vgl. neuerdings W. Wimmel, *Sprachliche Ambiguität bei Horaz* (München 1994), der einen verdienstlichen Versuch unternimmt, Kriterien zur Identifizierung intendierter Ambiguität zu entwickeln.

Die zweite Alternative ist gewiß zunächst die näherliegende; auf die erste Alternative (*Hectora* als Subjekt) verfällt nur der, der den Text der homerischen Vorbildstelle *Il.* XXII 401–3 (τοῦ δ' ἦν ἐλκομένοιο κονίσαλος, ἀμφὶ δὲ χαῖται/ κυάνεαι πίπναντο, κάρη δ' ἅπαν ἐν κονίῃσι/ κείτο πάρος χαοίεν...) im Kopf hat. Die textlich heikelste Stelle stellt das Distichon 29f. (*Deiphobumque Helenumque et +Pulydamantas [-es]+ in armis/qualemcumque Parim uix sua nosset humus*) dar; eine sichere Lösung des Problems ist nicht möglich; bedenkt man freilich die hier beschriebene properzische Verweistechnik, so gewinnt Postgates *Pulydamantos in armis*¹³³ an Wahrscheinlichkeit; man wird es jedenfalls nicht mehr mit Fedeli (*ad loc.*) als unmethodisch bezeichnen können, weil es mit einer uns unbekannten Sagenversion rechnet, in der Polydamas Paris seine Waffen borgt wie Lykaon in *Hom. Il.* III 332f.

Blickt man nach diesen Überlegungen auf die beiden Resümees der Werke Homers und des Ennius durch Properz zurück, so erreicht Properz hier mit seiner unpräzisen Verweistechnik insbesondere Konzentration. Die Episodenkataloge verletzen zunächst einmal – das wurde längst bemerkt¹³⁴ – bewußt die chronologische Reihenfolge und mischen zudem ganz inkohärente Episoden, verfahren bei der Auswahl der erwähnten Personen und Ereignisse auch bewußt nicht einfach nach dem Kriterium der Wichtigkeit, sondern mischen gerade auch Nebenpersonen an ebenso prominenter Stelle wie Hauptpersonen ein; die Kataloge erzeugen bewußt den Eindruck der Wahllosigkeit, nur das ermöglicht die bruchlose Einfügung einer Episode außerhalb des genannten Werkes wie im Falle von Ennius' *Annalen*. Besonders signifikant ist jedoch die Konzentration zweier, ja im Grunde genommen dreier Episoden (Schleifung um die Stadt, zum Lager, um Patroklos' Grab) in eins im Falle der Schleifung Hektors und die Wahl eines doppeldeutigen Syntagmas, das nur durch Rekurs auf das griechische Vorbild aufgelöst werden kann.

¹³³ Der griechische Genitiv scheint mir hier besonders passend und stützt Postgates Konjektur. Er ist nicht nur anfällig für Korruption, er paßt stilistisch besonders gut neben der prosodischen Behandlung von *Scamandro* in 27, in der Fedeli (*ad loc.*) zu Recht eine bewußte Anknüpfung an die homerische Prosodie vermutet, die sich in den homerisierenden Kontext glänzend fügt.

¹³⁴ Vgl. Fedeli zu III 3, 7–12.

Was die Schlußelegie des zweiten Buches (II 34) anbelangt, so bleibt noch darauf hinzuweisen, daß sie neben dem ‚Dichter-katalog‘ in Vv. 31 ff. auch in Vv. 33 ff. einen Werkekatalog des Adressaten Lynceus enthält, in dem Boucher¹³⁵, wie ich glaube mit überzeugenden Argumenten, Varius Rufus vermutet hat. Damit wird der Passus selbstverständlich zu einem aufregenden Dokument über Varius’ Werk, doch muß man sich im Lichte des oben Ausgeführten leider eingestehen, daß die properzische Verweisteknik konkrete historische Schlußfolgerungen über Varius unmöglich macht. Größte Vorsicht ist im übrigen auch bei der Auswertung von Vergils zehnter Ekloge für die Dichtung des Gallus geboten.

Im vorigen konnten wir bei Vergil bereits eine besonders enge Parallele für Properzens dichterische Technik verbuchen, eine Parallele, die, wie wir gesehen haben, Properz auch direkt zu seiner Gestaltung des vergilschen Werkekatalogs in II 34, 61 ff. angeregt hat. In der Tat läßt sich die im vorigen beschriebene Technik nun in der augusteischen Dichtung auch sonst gut belegen. Was den expliziten Verweis auf fremde dichterische Werke, insbesondere Werkekataloge wie die in II 34 anbelangt, so ist es ja im Grunde genommen auch gar nicht überraschend, daß der Dichter, dessen Ziel es kaum sein kann, einen literaturwissenschaftlichen Essay zu bieten, nicht an einer trockenen Aufreihung von Fakten interessiert sein wird, sondern im Einbringen fremden Schaffens seine eigenen Ziele verfolgt.

Zum Schluß möchte ich noch zwei Gedichte Horazens behandeln, die in ihrer Technik des expliziten Verweises den hier beschriebenen Techniken besonders nahestehen. Einen regelrechten Werkekatalog in der Art von Properz II 34 bietet etwa Horaz in seiner Pindarode (C. IV 2)¹³⁶. Sowohl die Charakterisierung der pindarischen Dichtung allgemein durch Horaz in Vv. 5 ff. als auch die Beschreibung der pindarischen Dithyramben in 10 ff. ist höchst

¹³⁵ *Op. cit.* (Anm. 114) 298 ff.

¹³⁶ Zur Interpretation des Gedichts vgl. neben den klassischen Behandlungen durch E. Fraenkel (*Das Pindargedicht des Horaz*, SB Heidelberg, phil.-hist. Kl. 1932/33; *Horace* (Oxford 1957) 432 ff.) besonders C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz* (Göttingen 1963) 121 ff.

problematisch und vielschichtig. Wenn Horaz Pindars Dichten im Bilde des Sturzbachs darstellt (*monte decurrens uelut amnis, imbres/quem super notas aluere ripas, /feruet immensusque ruit profundo/Pindarus ore*), so ‚zitiert‘ er dabei durchaus Pindars eigene Aussagen über sein Dichten. Angesichts der Überlieferungslage sind wir natürlich nicht imstande zu beurteilen, wie nahe Horaz dabei einer bestimmten Pindarstelle steht. Wir können nur feststellen, daß Pindar sich in Aussagen über das eigene Dichten der Wassermetaphorik bedient hat¹³⁷. Doch an welche uns nicht erhaltene Pindarstelle Horaz sich auch u. U. anlehnen mag, mit seiner Gegenüberstellung der Erhabenheit der pindarischen Dichtung und seinem eigenen bescheideneren Anspruch verweist Horaz ganz unmißverständlich auf Kallimachos' Verwendung der Wassermetaphorik im Apollonhymnus¹³⁸. In seiner Anwendung der Wassermetaphorik auf Pindar, die in dieser Form freilich unkallimacheisch ist – Kallimachos spricht von dem Gegensatz große, handwerklich schlecht gearbeitete epische Dichtung versus ausgefeilte dichterische Kleinform, Horaz vom Gegensatz erhabene, inspirierte panegyrische Dichtung versus schlichte Handwerkskunst – läßt Horaz durch das vordergründige kallimacheische Modell die pindarischen Ursprünge der Wassermetaphorik in den poetologischen Aussagen des Kallimachos aufscheinen.

Am Ende des Apollonhymnus steht neben der Wassermetaphorik die Metapher der Biene (Vv. 110 ff.); auch Horaz stellt sein eigenes Dichten im Bild der Biene dem im Bild des Sturzbachs dargestellten Dichten Pindars gegenüber. Zwar ist das Bild der Biene für den Dichter Allgemeingut poetologischer Metaphorik¹³⁹, doch spielt Horaz in der Ausgestaltung des Bildes (*ego apis Matinae/more modoque/grata carpentis thyma per laborem/plurimum circa nemus uuidi-*

¹³⁷ Vgl. insbesondere Pi. O X 9 f. (ὄρᾱτ' ὃν νῦν ψᾶφον ἐλαττομένην/ ὀπᾶι κῦμα κατακλύσσει ῥέον) und N. VII 61 ff. (σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον/ ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω). Zu Wassermetaphern für Dichtung bei Pindar und ihrer Wirkung auf Kallimachos vgl. Poliakoff, ZPE 39 (1980) 41 ff.

¹³⁸ Vgl. Call. h. Ap. 108 f. (Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ/ λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι κυρφετὸν ἔλκει).

¹³⁹ S. J. H. Waszink, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike* (Opladen 1974).

que/Tiburis ripa operosa paruos/carmina fingo [27 ff.]) eindeutig auf einen bestimmten Pindarpassus an, in dem Pindar von der Themenfülle und Motivvielfalt seiner Dichtung spricht. Die Verse stehen nach einer Abbruchsformel:

ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλιττα θύνει λόγον (P. X 53f.).

Horaz stellt im Bild der Biene einen ganz anderen Zug *seiner* Dichtung dar, ihre Beschränktheit oder besser ihr bewußtes Sich-Beschränken auf das Kleine, mühsam Ausgefeilte im Sinne des Kallimachos; Horaz markiert in einem pindarischen Bild die Verschiedenheit seiner panegyrisch-pindarisierenden Dichtung à la Kallimachos von der Pindars.

Auch in Vv. 19f. (*et centum potiore signis/munere donat*) adaptiert Horaz eine uns bekannte Aussage Pindars über sein eigenes Dichten mit distinktiver Verschiedenheit, die auf seine eigene Dichtung im vierten Odenbuch verweist:

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμι', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-
ζεσθαι ἀγάματ' ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος
ἑταότ(α)... (N. V 1 ff.)

Die Horazverse dürfen als Vorverweis auf IV 8 gelten; dort – nicht im pindarischen Vorbild – wird vom hohen materiellen Wert eines Geschenks in Kunstgegenständen gesprochen, dem der viel höhere ideale Wert des – was materielle Güter angeht – armen Horaz gegenübersteht (im Gegensatz zu dem reichen Rezipienten, dem das Gedicht gewidmet ist).

In Vv. 11f. macht Horaz über Pindar als Verfasser von Dithyramben die überraschende Aussage:

... *numerisque fertur*
lege solutis...

Dies kann weder als Zeugnis dafür in Anspruch genommen werden, daß schon der ältere Dithyrambus der metrischen Responsion ermangeln konnte¹⁴⁰, noch hat Horaz einen Irrtum begangen oder gar die pindarische Metrik so grundfalsch beur-

¹⁴⁰ So noch Kiessling-Heinze (Anm. 33) *ad loc.*

teilt¹⁴¹. Insgesamt beschreibt Horaz die pindarischen Dithyramben in 10 ff. in Übereinstimmung mit rhetorischer Theorie, die sich besonders am jüngeren Dithyrambus orientiert; die *audacia* der *noua uerba* (10 f.) ist stereotypes Standardmerkmal des dithyrambischen Stils¹⁴², das auf den jüngeren Dithyrambus viel eher zutrifft als auf Pindar^{142a}. Dabei geht es um einen Punkt, die Wortbildung, die Horaz in seiner Adaption griechischer Modelle besonders interessiert. Dasselbe gilt für *numerus lege solutis*. Die Formulierung legt zwar zunächst durchaus Mangel an Responsion nahe¹⁴³, muß jedoch nicht unbedingt so strikt verstanden werden. Horaz denkt an den Gegensatz zwischen der Formenvielfalt der pindarischen Strophenformen mit ihren Responsionsfreiheiten und der begrenzten Zahl der viel kompakteren und von Horaz zusätzlich in der Behandlung der äolischen Basis und der Zäsuren normalisierten äolischen Formen der Lyrik Horazens.

Einen weiteren expliziten Verweis auf ein fremdes Dichtwerk in Horazens Oden, den wir kontrollieren können, enthält das bereits erwähnte Gedicht an Tibull, I 33. Wenn Horaz dort Tibulls Geliebte *Glycera* nennt, so wird wohl heute niemand mehr an einen realen biographischen Hintergrund denken¹⁴⁴; genausowenig sollte

¹⁴¹ In der Charakterisierung der pindarischen Metren als ‚gesetzlos‘ dürfte allerdings in der Tat das zunehmende Unverständnis der pindarischen Metrik mitspielen, das sich bereits in augusteischer Zeit bemerkbar macht (die Didymoscholien zu Pindar beweisen völlige Ignoranz in *rebus metricis*; vgl. J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare* [Paris 1952] 69). Wenn Priscian (*De metr. Ter.* p. 427 K.) die Horazworte auf die *πόδες ἄτακτοι* in den hahnebüchenen Analysen kaiserzeitlicher Metriker bezieht (vgl. W. Christ, *Die metrische Überlieferung der pindarischen Oden. Ein Beitrag zur Geschichte der Metrik* in: *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften* XI (München 1868) 135 f.), trifft er damit durchaus den Kern der Sache; aus Horazens Worten spricht letztlich dasselbe Befremden gegenüber einer nicht mehr lebendig nachvollziehbaren, ja nicht einmal mehr theoretisch korrekt beschreibbaren Struktur.

¹⁴² Vgl. Arist. *Poet.* 1459 a8 ff. (mit A. Gudemanns [Berlin – Leipzig 1934] Anmerkung zu a8); D. H. *Comp.* VI 22, 3 f.; Hor. *Ep.* II 3, 47 ff.

^{142a} Zum Stil des jüngeren Dithyrambus und der antiken Kritik vgl. zuletzt B. Zimmermann, *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, *Hypomnemata* 98 (1992) 116 ff.; zu bombastischen Neubildungen 121.

¹⁴³ *solutis* geht gewiß, wie Kiessling-Heinze (Anm. 33) *ad loc.* bemerken, auf den Terminus *technicus ἀπολελυμένα*.

¹⁴⁴ Durch *neu miserabilis/decentes elegos* macht Horaz unmißverständlich klar, daß er von Tibulls *Dichtung* spricht. In welche Schwierigkeiten man kommt, wenn man ver-

man uns nicht erhaltene, von Tibull verworfene Gedichte postulieren: Wie könnte Horaz Tibulls Dichtung gerade im Verweis auf Minderwertiges, Nicht-Repräsentatives charakterisieren und nicht mit Hinweis auf sein ‚offizielles‘ Werk? Nein, Glycera steht für sozusagen die tibullsche Geliebte schlechthin, die bei Tibull ja auch in zwei Namen, Delia und Nemesis, auftaucht; der Name Glycera ist wegen des etymologisierenden Wortspiels *immitis Glycera* gewählt¹⁴⁵. Horaz nimmt im folgenden ganz eindeutig auf Tibulls uns erhaltenes Werk Bezug, nicht nur durch einen so allgemeinen Zug wie das Motiv der Untreue in Vv. 3f.; in 7f. erscheint tatsächlich ein Name aus Tibulls Elegien, allerdings der einer ‚Nebenfigur‘, Pholoe, in deutlich einer tibullischen Vorbildstelle verwandten Situation: die spröde Pholoe weist die Liebe eines Knaben (nicht die des Dichters selbst) zurück, der seinerseits von einer anderen Person geliebt wird. Freilich heißt bei Horaz der in Pholoe Verliebte Cyrus, der seinerseits von Lycoris hoffnungslos geliebt wird, bei Tibull ist der Verliebte Marathus, Gegenstand von Tibulls eigener Liebe. Ebenso wie die Situation Pholoes bei Tibull und Horaz nicht völlig kongruent ist, so ist selbst Horazens Darstellung der Untreue der tibullischen Geliebten um einen Zug bereichert, der bei Tibull nirgends vorkommt: der Rivale Tibulls bei Horaz genießt den Vorzug größerer Jugend (*cur tibi iunior/laesa praeniteat fide* [3f.]). Angesichts von Tibulls jugendlichem Alter zum Zeitpunkt des Horazgedichts ist es eigentlich selbstverständlich, daß der jüngere Rivale kaum ein prominentes Motiv seiner Horaz damals bekannten Dichtung gewesen sein kann; und im übrigen spielt es in der Elegie, auch was Properz angeht, überhaupt keine Rolle; der Rivale des Dichters verdankt seinen Erfolg in der Regel seinem Reichtum, nicht seiner Jugend. Das Motiv des al-

sucht, das Gedicht biographisch auszuwerten, zeigt sehr gut die Diskussion A. Cartaults, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum* (Paris 1909) 24 ff.; die Identität des hier und Ep. I 4 angeredeten Albius mit Tibull wird heute wohl niemand mehr bestreiten (als selbstverständlich angenommen von Nisbet-Hubbard in ihrer Einleitung zu C. I 33; zur Forschungsgeschichte s. Ullman, *AJPh* 33 (1912) 149 ff., Postgate, *ibid.* 450 ff. und Ullman erneut *ibid.* 456; ferner A. Brouwers, *Études Horatiennes* (Brüssel 1937) 53 ff.

¹⁴⁵ Zu derartigen in der lateinischen Dichtung beliebten etymologisierenden Wortspielen mit griechischen Namen s. Eikasmos 5 (1994) 257 Anm. 37 mit Bibliographie.

ternden Liebhabers ist vielmehr ein charakteristischer Zug horazischer Liebesdichtung, freilich ein Zug, der gerade auf Tibull gewirkt haben dürfte, wenn auch nicht in der Form, wie Horaz es in I 33, 3f. suggeriert. Es ist aber in der Tat auffällig, daß das Altersmotiv bei Tibull im Gegensatz zu Properz eine große Rolle spielt, und ich habe in einem demnächst erscheinenden Beitrag nachzuweisen versucht, daß dies auf horazschen Einfluß zurückzuführen sein dürfte.

Horazens Verweisteknik in I 33 ist der oben für Properz beschriebenen exakt vergleichbar. Durch seine bewußt ‚unpräzisen‘ Verweise gelingt es Horaz, eine Vielheit von Aspekten von Tibulls Dichtung in wenigen Worten aufleuchten zu lassen: Übermaß des Liebesschmerzes, die grausam herrische Geliebte, ihre notorische Untreue, die Sprödigkeit der (des) Geliebten, die Liebe als unglückliche Verkettung unerfüllter Beziehungen. Durch die Wahl eines neuen sprechenden Pseudonyms *Glycera* kann Horaz *Delia* und *Nemesis* zugleich ansprechen, und mit *Pholoe* kommt zusätzlich der *Marathus*zyklus hinein. Nicht von ungefähr scheint der *Marathus*zyklus in einer Aussage zu einem Dreiecksverhältnis auf, das mehrere unglücklich ineinander verliebte Personen umfaßt. Dies trifft einerseits, wie gesagt, auf Tib. I 8 exakt zu, doch charakteristisch für Tibulls *Marathus*gedichte überhaupt ist gerade das Versteckspiel mit verschiedenen Adressaten. Das erste der *Marathus*gedichte (I 4) scheint zunächst ebenfalls von einem Dreiecksverhältnis¹⁴⁶ zu sprechen: *Titius*, seine Gattin, der Dichter; die Pointe des Gedichts liegt aber darin, daß der eigentliche Gegenstand der Liebe des Dichters, *Marathus*, überhaupt erst mit dem ἀπρὸς δόκητον der Schlußwendung hineinkommt. Horaz spielt in seiner Bemerkung eben auf diese tibullsche Technik in den *Marathus*gedichten an, und so dürfen wir wohl auch in dem Hinweis auf das Altersmotiv in V. 3 eine Anspielung auf diesen charakteristischen Zug der Liebesdichtung Tibulls sehen, den Tibull eben mit Horaz teilt.

¹⁴⁶ Das Dreiecksverhältnis *Lycoris* – *Cynus* – *Pholoe* entspricht dem Dreiecksverhältnis *Albius* – *Glycera* – *iunior* und auch Horaz – *Myrtale* – *melior Venus*; vgl. dazu Kilpatrick, YCS 21 (1969) 236 ff.

4.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Properz wie andere augusteische Dichter in expliziten Verweisen auf die eigene Dichtung (sowie bei expliziten Verweisen auf das Werk anderer Dichter) ebenso verfährt, wie man dies für implizite Anspielungen augusteischer Dichter auf griechische Vorbilder in der Nachfolge der alexandrinischen *arte allusiva* beschrieben hat. Folgende Verweismechanismen lassen sich aus den im vorigen angestellten Überlegungen zum expliziten Selbstzitat (sowie zum expliziten Verweis auf fremde Dichtung) als von Properz bewußt eingesetzte Technik erweisen. Durch gewisse ganz spezifische Einzelzüge wird eine bestimmte prävalente Vorbildstelle evoziert; die Darstellung des Sachverhalts an der verweisenden Stelle weicht jedoch demonstrativ von der *zunächst* evozierten Vorbildstelle ab. Durch derart ‚unpräzise‘ Zitate gewinnt der Dichter die Möglichkeit, durch die prävalente Vorbildstelle hindurch auf andere Gestaltungen desselben Inhaltsbereichs anzuspielden. U. U. scheinen auch die Vorbilder – insbesondere die griechischen – des ‚zitierten‘ Passus auf. In jedem Falle konzentriert der Dichter so in einem einzigen Passus einen Inhaltsbereich in all seinen Konnotationen. Zum zweiten gewinnt er die Möglichkeit, im Sichtbarmachen unterschiedlicher Gestaltungen derselben Inhalte dichterische Techniken offenzulegen und quasi zu kommentieren. Bezeichnend für die Meisterschaft, mit der Properz diese Techniken in III 24/25 handhabt, ist es, daß die Verweisstruktur des Textes nicht reiner Selbstzweck ist, sondern für den Kontext der Verweisstelle relevante Konnotationen aktiviert. Der Text des Gedichtes kann auch ohne expliziten Rekurs auf seine Verweisfunktion verstanden werden, und weder läuft der Verweischarakter beziehungslos daneben her, noch tut er zum Verständnis Wesentliches hinzu. Die in der Verweisstruktur des Textes evozierten Konnotationen wird jeder Leser je nach dem Grad seiner Bekanntschaft mit dem Werk des Dichters und der literarischen Tradition, in der er steht, mehr oder minder bewußt mitempfinden. Wenn er sie sich in hohem Grade bewußt macht, wird er das Gedicht am Ende voller und intensiver, aber letztendlich doch wieder genauso verstehen, wie er

es instinktiv immer schon verstanden hat. Bemerkenswert für die Kunst des Properz ist freilich, daß er in der Signalisierung von Verweisen besonders weit geht: er wagt sich bis zu für das vordergründige Verständnis widersinnigen oder absichtlich unklaren Aussagen vor.

Die Kompatibilität der im vorigen gewonnenen Ergebnisse mit den in der jüngeren Forschung aufgewiesenen Techniken der *arte allusiva* sieht zunächst wie ein wenig aufregendes Ergebnis einer einigermaßen langen Untersuchung aus; das besondere Interesse dieses Ergebnisses liegt jedoch darin, daß wir es in den im vorigen behandelten Selbstzitaten mit *expliziten* Verweisen zu tun haben, die uns bei der Interpretation impliziter Verweise leiten können¹⁴⁷. Es ist nicht so sehr so, daß die Ergebnisse der bisherigen Forschung zur augusteischen *arte allusiva* die hier vorgelegten Beobachtungen stützen, sondern es ist eher umgekehrt.

Seit Giorgio Pasquali den Begriff der *arte allusiva* geprägt hat¹⁴⁸, ist sein Ansatz in der modernen Forschung wie wenige andere fruchtbar gemacht worden und hat zu einem neuen Bild der hellenistischen und der augusteischen Dichtung ungeheuer viel beigetragen¹⁴⁹. Pasqualis Konzept ist jedoch auch dem gewöhnlichen Schicksal großen Erfolgs nicht entkommen und in der Nachfolge unmerklich verwässert worden. Was Pasquali als ein klar definiertes Charakteristikum poetischer Technik verstand, wird heute, so scheint es zuweilen, im Gefolge einer unhistorischen ‚literaturwissenschaftlichen‘ Betrachtungsweise mehr oder minder wahllos auf jede beliebige Art ‚intertextueller‘ Bezüge – wie man so schön sagt – angewandt. Dies nimmt Pasqualis Entdeckung gerade das, was

¹⁴⁷ Eben diesem gesunden methodischen Prinzip folgt etwa die immer noch grundlegende oben (Anm. 114) zitierte Gesamtdarstellung der properzischen Dichtung Bouchers in dem Kapitel zum Thema (269 ff.).

¹⁴⁸ S. G. Pasquali, *Arte allusiva* in: *Pagine stravaganti*, II 2 (Florenz 1968).

¹⁴⁹ Als ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie die neue Sicht der hellenistischen Dichtung für die Augusteer fruchtbar gemacht werden kann, nenne ich hier nur stellvertretend die bei aller Einseitigkeit hervorragenden Sather lectures von W. Claussen, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry* (Berkeley – Los Angeles – London 1987). Einen knappen und instruktiven Überblick über die Grundzüge der modernen Forschung zur *arte allusiva* im Bereich der augusteischen Dichtung gibt Fedeli in seinem Artikel in der *Enciclopedia Virgiliana* s.v. ‚arte allusiva‘. Zu Properz vgl. insbesondere das oben (Anm. 114) zitierte Werk Bouchers (S. 269 ff.).

sie zum Verständnis der hellenistischen Dichtung und ihrer Wirkung auf die Augusteer leistet. Das fest umrissene Konzept der *arte allusiva* als einer *intendierten* Verweisstruktur bei Pasquali ist gerade dazu geeignet, einer einseitig ahistorisch ausgerichteten Beschreibung der ‚Intertextualität‘ entgegenzuwirken.

Jedes literarische Kunstwerk lebt aus den Bezügen zur literarischen Vergangenheit und Zukunft. Der Dichter schafft bewußt und unbewußt *aus* der dichterischen Tradition, in der *er* lebt, und *für* die dichterische Tradition, die in ihm leben wird, und wir verstehen ihn aus *unseren* literarischen Erfahrungen mit dem, was *für uns* vor und nach ihm kommt, und unsere Erfahrungen sind mit den seinen durch eine gemeinsame Bildungstradition verbunden¹⁵⁰. Wenn wir in einer Dichtung eine Fülle von Bezügen und Konnotationen glauben wahrnehmen zu können, dann sagt uns dies sehr wohl etwas über den Beziehungsreichtum, den der Text für uns und auch aus dem in ihm Gestalt gewordenen dichterischen Schaffensprozess heraus für sich besitzt, einen Beziehungsreichtum, den der Dichter ihm auf seine je eigene Weise eingegeben hat. Es sagt uns aber noch nichts darüber, *wie* dieser Beziehungsreichtum in dem jeweiligen Falle wirkt und zu dieser Wirkung gekommen ist, es sagt uns so noch gar nichts über die dichterische Technik. Hier gilt es zu unterscheiden, wo wir einen dem Autor bewußten Bezug zu einem mehr oder minder spezifischen Vorbild nachweisen, wo zumindest plausibel machen können, oder wo wir nur in den literarischen Hintergrund des Textes ‚hineinhören‘ können; zum zweiten müssen wir uns fragen, ob ein vom Dichter bewußt eingegangener Bezug uns von ihm auch mit voller Absicht als für das Verständnis seines Textes konstitutiv nahegelegt wird; für diese Scheidung fehlt es bislang an zuverlässigen, ja auch nur an explizit formulierten Kriterien. Auch wenn es sich bei ‚intertextuellen‘ Bezügen einfach nur um die Neugestaltung von vorgegebenem Material handelt, so hilft uns die Kenntnis der Vorbilder selbstverständlich zum besseren Verständnis des Textes. Doch obgleich man gewiß sagen mag, daß ein echtes Verständnis des dichterischen Wortes überhaupt nur durch den Rekurs auf das uns und

¹⁵⁰ Vgl. etwa die besonders klare und erhellende Darstellung der Problematik durch W. A. Camps, *An Introduction to Vergil's Aeneid* (Oxford 1969) 105 ff.

dem Dichter gemeinsame Bildungserlebnis möglich ist, so sollten wir doch nur in dem Falle von *arte allusiva* sprechen, in dem uns der Dichter spezifische intertextuelle Bezüge als für das Textverständnis unmittelbar konstitutiv vorstellt¹⁵¹.

Pasqualis Überlegungen zur *arte allusiva* bereiteten den Weg zu der Erkenntnis, daß eben diese keineswegs selbstverständliche dichterische Technik *das* wesentliche, distinktive Charakteristikum alexandrinischer Dichtung ist¹⁵². Dies resultiert aus der geschichtlich in dieser Form einmaligen Verbindung von philologischer Gelehrsamkeit und schöpferischer Dichtung, wie sie die Förderung literarischer Studien am Museion durch die ptolemäische ‚Kulturpolitik‘ ermöglichte¹⁵³. Die dichterische Technik der *arte allusiva*, wie sie die Alexandriner gepflegt haben, hat auf die Augusteer

¹⁵¹ „... le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono“ (Pasquali [Anm. 148] 275).

¹⁵² Das zeigt bereits schon die grundlegende Arbeit Herters *Kallimachos und Homer* in: *Xenia Bonnensia* (Bonn 1929) 50–105 (= *Kleine Schriften* [München 1975] 371–416). In jüngerer Zeit ist die Problematik dann insbesondere in der italienischen Forschung behandelt worden. Die Homernachahmung der Alexandriner ist in jüngster Zeit von A. Rengakos in einer Monographie zur Homerimitation des Apollonios (*Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung*, Zetemata 92 [München 1994]) und zwei kleineren Arbeiten zu Kallimachos und Lykophron (ZPE 94 [1992] 27 ff., *ibid.* 102 [1994] 111 ff.) untersucht worden (vgl. auch von demselben Verfasser *Der Homertext und die hellenistischen Dichter*, Hermes Einzelschriften 64 [1993]); für einen Überblick über die bisherige Forschung kann ich auf die Einleitung (12 ff., 179 f.) des erstgenannten Buches verweisen, wo die Problematik an Apollonios exemplarisch entfaltet wird.

Auch wenn Pasquali verständlicherweise in seiner Abhandlung den universellen Charakter der *arte allusiva* betont, so zeigt doch gerade die Schlußbemerkung, in der er es für nötig hält, darauf hinzuweisen, daß die poetische Anspielung durchaus älter sei als der Hellenismus, daß er sich der besonderen Prominenz der *arte allusiva* in der alexandrinischen Dichtung wie selbstverständlich bewußt war. Seine älteren Beispiele für *arte allusiva* in der griechischen Literatur sind freilich nicht unbedingt glücklich gewählt. Was den notorischen Fall der euripideischen Elektra anlangt, so sind die knappen Bemerkungen Dennistons in seinem Kommentar (Oxford 1939) zu Vv. 520–84 immer noch lesenswert.

¹⁵³ Die konkreten historischen Voraussetzungen der alexandrinischen Dichtung in ihrer ganz spezifischen Besonderheit – gegen weitgehend übliche Pauschalisierungen – endlich ins rechte Licht zu rücken, ist das Verdienst eines Vortrags von A. Kerkhecker vor der Mommsen-Gesellschaft, der demnächst in *Antike und Abendland* erscheinen wird.

stark gewirkt, mußte sich jedoch aufgrund der völlig anderen Voraussetzungen entscheidend wandeln. Der Verweischarakter der alexandrinischen Dichtung ergibt sich aus dem Bestreben einer bewußten Aneignung einer zwar als eigen empfundenen, jedoch in ihren Wurzeln bereits so entfernten poetischen Tradition, daß sie der ‚wissenschaftlichen‘ Erläuterung bedurfte. Stoff und Sprache dieser Tradition konnte die alexandrinische Dichtung nur über den Umweg der philologischen Exegese wiedergewinnen, und so muß auch der dichterische Umgang mit dieser Tradition stets auf diese Exegese verweisen¹⁵⁴. Der augusteischen Dichtung geht nicht nur ein ‚wissenschaftliches‘ Interesse an ihren dichterischen Vorbildern ab, wenn auch eine sich gelehrten Materials bedienende Aneignung der griechischen Dichtung selbstverständlich vorausgesetzt werden muß; doch konnte es ja gerade nicht darum gehen, die eigene poetische Tradition durch philologische Exegese für die Gegenwart und die Zukunft zugänglich zu machen. Insbesondere der für die alexandrinische Dichtung so charakteristische Umgang mit einer obsoleten Sprache, die man nur durch philologische Kleinarbeit wiedergewinnen konnte, liegt dem Kunstideal der augusteischen Zeit völlig fern¹⁵⁵. An die Stelle der philologischen Beschäftigung mit der *eigenen* dichterischen Tradition tritt bei den Augusteern die Reflexion auf die Umschmelzung griechischer Vorbilder in das Medium der eigenen Sprache und Lebenswelt. Damit verbunden entwickelt sich ein besonders differenziertes Verhältnis zum eigenen Dichten und seinen Voraussetzungen. Die Verweisstruktur der Dichtung bewegt sich damit immer mehr in den Bereich der Offenlegung eben jener Voraussetzungen des Dichtens im ‚Kommentieren‘ der eigenen und fremden poetischen Technik, und gerade das hat die im vorigen durchgeführte Untersuchung des properzschén Selbstzitats besonders deutlich gezeigt.

Ich habe mich im vorigen bewußt auf besonders klare explizite Verweise beschränkt. Dabei handelt es sich naturgemäß besonders um Verweise auf das Werk anderer Dichter. Was das Selbstzitat

¹⁵⁴ Vgl. die klassische Darstellung R. Pfeiffers in *The History of Classical Scholarship* (Oxford 1968) 87 ff.

¹⁵⁵ Vgl. dazu meine Bemerkungen in: *Eikasmos* 5 (1994) 269.

anlangt, so wird man derart explizite Zitate wie in Properzens Elegie III 24/25 nur selten finden¹⁵⁶. Es wäre jedoch eine lohnende Aufgabe, die zahlreichen Reminiszenzen und Rückverweise auf eigene Stellen in den Werken augusteischer Dichter ausgehend von den möglichst eindeutig als Verweis gekennzeichneten Passagen her zu untersuchen und dabei zu versuchen, Kriterien für eine Scheidung zwischen der reinen Selbstimitation und dem intendierten Verweis zu erarbeiten. Besondere Aufmerksamkeit sollte man etwa den Reminiszenzen innerhalb eines Gedichtbuches, etwa der Odenbücher des Horaz und der tibullischen und properzischen Elegienbücher, widmen¹⁵⁷, gerade auch vor dem Hintergrund der hellenistischen Vorbilder (man denke an Theokrit¹⁵⁸). Dies könnte wichtige neue Aufschlüsse zu der vieldiskutierten Frage der Anordnung augusteischer Gedichtbücher liefern.

Untersuchungen zur Verweisstruktur von Texten setzen sich unvermeidlicherweise der Gefahr einer gewissen Überinterpretation aus¹⁵⁹, ganz besonders dann, wenn man sich der Unterscheidung zwischen intendierten und freien, sich spontan ergebenden Bezügen nicht bewußt bleibt. Die Untersuchung des expliziten

¹⁵⁶ Ausscheiden müssen selbstverständlich IV 5, 55f. (= I 2, 1f.); die Unechtheit der Verse kann, wie Goidl (in: *Papers in Honour of Otto Skutsch*, BICS Suppl. 51 [1987] 37) so schön gesagt hat, heute nur vom hoffnungslos Uneinsichtigen bestritten werden.

¹⁵⁷ Das Problem sollte im Zusammenhang mit der pseudodramatischen Entwicklung des Elegienzyklus untersucht werden; gute Beobachtungen zu Tibull in neuerer Zeit bei Ch. Neumeister, *Tibull* (Heidelberg 1986) 86ff. (mit Verweis auf die ältere Forschung zum Thema), auch 106ff.; zu Properz immer noch grundlegend M. Ites, *De Propertii elegiis inter se conexis* (Diss. Göttingen 1908); in neuerer Zeit G. Petersmann, *Themenführung und Motiventfaltung in der Monobiblos des Properz*, Grazer Beiträge, Suppl.-Bd. 1, 1980.

¹⁵⁸ Vgl. dazu neuerdings Stanzel (Anm. 72) 204.

¹⁵⁹ Extreme Überinterpretationen (zum Teil mit sachlichen Irrtümern verbunden) gerade im Bereich der *arte allusiva*-Forschung zur hellenistischen Dichtung haben diesen Forschungsansatz vielleicht manchem überhaupt suspekt gemacht; die oben (Anm. 152) genannten Arbeiten von Rengakos zu Apollonios haben hier, was Apollonios anlangt, manches richtiggestellt (vor ihm auch schon Campbell und Livrea in zahlreichen kleineren Arbeiten; vgl. insbesondere Campbell in: CQ 22 [1972] 110ff.) und die Spreu vom Weizen gesondert, so daß jetzt eine sichere Grundlage für weitere Untersuchungen, die sich wieder mehr der dichterischen Technik zuwenden können, geschaffen ist.

Selbstzitats kann hier eine Pilotfunktion in der Herausarbeitung der Techniken und Signale des intendierten Verweises haben, das dann analoge Verweisstrukturen in dem viel häufigeren, jedoch wesentlich schwerer konkret faß- und erweisbaren impliziten Verweis stützen kann. Dabei ist es fast unnötig zu sagen, daß eine jede Interpretation – gerade auch die im vorigen versuchte von III 24/25 – notwendigerweise die Sachverhalte zuspitzen muß, und in diesem Sinne Überinterpretation sein muß, die sich – wie jedes Sprechen *über* Dichtung – am Ende selbst wieder zurücknehmen muß, um ihre hermeneutische Funktion zu erfüllen. Bleibt man sich dieser Tatsache sowie der Grenzen der Beweisbarkeit konkreter historischer Tatsachen bewußt, so wird es nicht nur nichts schaden, sondern im Gegenteil unsere Sensibilität für den Bedeutungsreichtum dichterischen Wortes nur schärfen, wenn wir auch über die möglicherweise intendierten Verweise hinaus versuchen, das Geflecht von Beziehungen nachzuzeichnen, innerhalb deren – jenseits eines *einseitig* historisch ausgerichteten Zugangs zum Text – *für uns* das Wort des Dichters steht¹⁶⁰; ich könnte es nicht besser ausdrücken, als Camps¹⁶¹ es für Vergils *Aeneis* getan hat: „Nor again are we to shun as irrelevant associations evoked in a reading of the *Aeneid* which cannot possibly have been present consciously or sub-consciously to the poet because they could not be within the range of his direct experience, the meaning given to a phrase by the reader's own experience or by its recorded influence on the lives of other men, the symbolic value added to an episode by the symbolic role of something similar in later literature. To reject these as irrelevant because fortuitous would be to reject a distinctive virtue of Virgil's poetry and indeed to regard them all as simply fortuitous would be mistaken; for though some such effects will be fortuitous in the full sense, some will reflect a universal quality in the poet's sensibility, and some will owe their later associations precisely to the echoing of Virgil's poem in the minds of later

¹⁶⁰ Zur Diskussion über die Grenzen der literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise, aber auch die positiven Impulse, die die klassische Altertumswissenschaft von ihr empfangen kann, verweise ich hier nur e.g. auf die ausgewogenen und gedankenreichen Beiträge von Segal, *Arethusa* 1 (1968) 1 ff. und Wilkinson, *PCA* 69 (1972) 13 ff.

¹⁶¹ In dem oben Anm. 150 zitierten Werk S. 109 f.

men. But in all this it is necessary in speaking of Virgil, whatever we may do in reading him, to draw some distinction between what we seem to hear as we listen to him and what we can suppose him actually to be saying.“

5.

Kommen wir zum Schluß noch einmal zur Interpretation von Properzens Elegie III 24/25 als Schlußgedicht des dritten Properzbuches zurück! III 24/25 wirkt angesichts der Last, die das Gedicht zu tragen hat, seltsam harmlos. Als Gegenstück zu dem prachtvollen ‚poetologischen‘ Einleitungstriptychon III 1–3 bietet uns Properz am Ende ein kleines, scheinbar rein ‚persönliches‘ Gedicht ohne alle Reflexion auf die poetologischen Grundlagen seines Dichtens, ganz anders als im zweiten Buch, wo poetologisches Einleitungs- und Schlußgedicht bzw. -gedichte¹⁶² sich die Waage halten. Auch so erweist sich III 24/25 als wahres Gegenstück zu I 1. Wie Properz mit I 1 seine Liebesdichtung mit dem ‚persönlichen‘ Bekenntnis „Ich bin zum ersten Mal verliebt“ angekündigt und das Buch mit der endgültigen Trennung von der Geliebten geschlossen hatte, so schließt er mit dem dritten Buch seine Liebesdichtung alten Stils mit einer ‚persönlichen‘ Aussage „Ich habe mich endgültig von meinem rettungslosen Verfallensein an Cynthia losgesagt“. Daß es in III 24/25 bei dieser Absage um Properzens Dichtung geht, dies sagt der Text des Gedichts in V. 3f. bei genauerem Zusehen durchaus in unmißverständlicher Weise:

*noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes:
uersibus insignem te pudet esse meis.*

Und die fundamentale Bedeutung dieser Verse für das Verständnis des Folgenden haben wir oben festgestellt. Der Dichter eröffnet so bereits im zweiten Distichon (3f.), worum es eigentlich geht, und daß die Verliebtheit des Dichters eigentlich bloß für die

¹⁶² Wie oben (S. 23) bereits angedeutet, teile ich mit Heyworth das zweite Buch zwischen II 10 und II 13, so daß II 10 das poetologische Schlußgedicht des zweiten, II 13 das Einleitungsgedicht des ursprünglichen dritten Buches darstellt.

erotische Dichtung steht, deutet der darauf folgende Passus an, wo, wie wir oben gesehen haben¹⁶³, die Verliebtheit des Dichters geradezu als Resultat seines Dichtens dargestellt wird. Und das Gedicht endet dann mit einer Erwähnung der *pagina* des Dichters und ihrer Macht. Es bleibt allerdings dabei, daß III 24/25 keine poetologische Aussage wie etwa II 10 enthält, keine Absage an die erotische Dichtung zugunsten eines anderen Stoffes und eines höheren Tons. Properz verzichtet am Ende von Buch III darauf, die ‚neue‘ Dichtung des vierten Buches anzukündigen (etwa in der Art der ‚mißglückten‘ Ankündigung von II 10). III 24/25 ist eine Absage an die Cynthiadichtung im Sinne der Ankündigung von I 1, d.h. eine Absage an ‚persönliche‘ Liebesdichtung, die die Liebe als leidenschaftliches Verfallensein an eine Person unter Hintansetzung aller anderen Lebensinhalte interpretiert. III 24/25 ist keine Absage an Properzens bisheriges dichterisches Programm, nicht einmal eine Absage an erotische Dichtung schlechthin.

Auch das vierte Properzbuch¹⁶⁴ enthält erotische Gedichte, auch solche auf Cynthia. Aber Properzens Einstellung zur Liebe hat sich gewandelt: burleske, ans Grotesk–Drastische streifende Ironie (IV 8), derber Humor (IV 5¹⁶⁵), allenfalls wehmütige Distanz zu Cynthia (nicht ohne burleske Züge; IV 7), insbesondere jedoch Einbindung des erotischen Themas in neue ‚staatstragende‘ Inhalte,

¹⁶³ S. 31 f.

¹⁶⁴ Man hat das vierte Elegienbuch zuweilen ohne jede äußere Evidenz für eine postume Sammlung erklärt, wobei man sich – neben unhaltbaren Frühdatierungen einzelner Gedichte wie etwa IV 5 (widerlegt durch H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Hermes Einzelschriften 15 [Wiesbaden 1960] 140 f.; zu derartigen Datierungen vgl. auch Becker [Anm. 5] 467 ff.) – ausschließlich auf inhaltliche Gründe stützte, da man die Mischung erotischer und patriotischer Dichtungen für zu inkohärent oder die Nebeneinanderstellung von IV 7 und 8 (in dieser Reihenfolge) für pietätlos hielt (kurze Darstellung und verständige Diskussion der Forschungslage bei M. Hubbard, *Propertius* [New York 1975] 116 ff.). Ich hoffe, daß die kurzen Bemerkungen im folgenden – insbesondere zu den Einleitungsgedichten – klarmachen, warum ich das Buch für zweifellos von Properz selbst in dieser Form herausgegeben halte. Im übrigen verweise ich auch auf Wooley (BICS 14 [1967] 81; modifiziert von Goold S. 8), der m.E. überzeugend eine gewisse numerische Struktur für das vierte Buch angenommen hat. Ich habe versucht, in meinen *Quaestiones Propertianae* noch etwas darüber hinauszukommen, und muß hier auf das dort Gesagte verweisen.

¹⁶⁵ Durchaus in Anlehnung an Horaz (vgl. *Iamb.* XVII).

den neuen aitiologischen Stoff (IV 4), Ehe und Familie (IV 3, 11). Aber auch die nicht-erotischen, von Properz als Tribut an die patriotische Aufgabe seiner Dichtung vorgestellten Gedichte weichen in ihrer Form und dichterischen Technik nicht von der vorhergehenden erotischen Dichtung ab¹⁶⁶; als aitiologische Dichtung schließen sie demonstrativ an die Tradition der alexandrinischen Dichtung an, die Properzens erotischer Dichtung mit ihrer pointierten Spitze gegen alles Patriotisch-Erhabene einst Pate gestanden hatte. Diese ganz eigentümliche Aneignung des ‚großen‘, patriotischen Stoffes sowie die seltsame Mischung zwischen erotischen und patriotischen Gedichten im vierten Buch¹⁶⁷ hat Properz in den beiden Einleitungselegien des Buches (I A und I B¹⁶⁸) eindringlich angekündigt. I A steht für den aitiologischen, I B für den erotischen Stoff. I A bekennt er sich *prima facie* erstaunlich direkt, auch ohne jede Absetzung gegenüber erotischer, persönlicher Dichtung, zum nationalen Stoff. Ja, die Kräfte sind beschränkt (IV 1, 57 f.):

*moenia namque pio coner disponere uersu:
ei mihi, quod nostro est paruus in ore sonus!*

Aber jetzt ist dies für den Dichter kein Hinderungsgrund mehr (wie in III 9¹⁶⁹), seinem Vaterland mit patriotischer Dichtung zu dienen (IV 1, 59 f.):

¹⁶⁶ Besonders deutlich wird dies bei IV 6. Der Reiz dieses, wie ich im Gegensatz zu gängigen Meinungen behaupten möchte, künstlerisch hochbedeutenden Gedichts liegt gerade darin, daß hier der große, patriotische Stoff par excellence in einer die Forderungen des *decorum* in einer Weise ignorierenden Form dargestellt wird, die – trotz gewisser Vorläufer (Hor. C. I 2) – in der augusteischen Literatur ihresgleichen sucht und in der Adaption der alexandrinischen Technik des bewußten Kontrastierens von Form und Inhalt besonders weit geht.

¹⁶⁷ Die beste Gesamtdarstellung zum Charakter des vierten Properzbuches als typisches Spätwerk ist nach wie vor die bereits mehrfach zitierte Arbeit von C. Becker, *Die späten Elegien des Properz*, Hermes 99 (1971) 450–480.

¹⁶⁸ Die Frage der Einheit von IV 1 ist ein in der Forschung bis heute heftig umstrittenes Problem, das ich hier in der gebotenen Kürze nicht einmal im Ansatz entwickeln kann. Ich habe meine Ansicht, daß das Gedicht geteilt werden muß, in meinen *Quaestiones Propertianae* begründet und muß auf das dort Gesagte verweisen. Die Frage ist für den gegenwärtigen Zweck von untergeordneter Bedeutung.

¹⁶⁹ Schon in diesem Gedicht wird der große Stoff mit dem Hinweis auf das eigene Unvermögen freilich nicht mehr so kategorisch zurückgewiesen, wie dies für die *recusatio*-Dichtung sonst üblich ist. Immerhin verspricht Properz in III 9, 47 ff. Maecenas

*sed tamen exiguo quodcumque e pectore riui
fluxerit, hoc patriae seruiet omne meae.*

Jetzt gelingt der in II 10 gescheiterte Versuch, trotz bescheidener Kräfte den nationalen Stoff zu behandeln¹⁷⁰. Properz wird nationale Dichtung schaffen, er kann es, weil er jetzt die Reife gefunden hat, die es ihm erlaubt, ihn in seine ‚kleine‘, persönliche Art des Dichtens einzubringen.

IV 1 B scheint dies teilweise wieder zurückzunehmen, aber eben nur teilweise. Der Dichter wird auf den erotischen Stoff zurückverwiesen, der an den Wurzeln seiner Art des Dichtens liegt, freilich nicht mehr von einer glaubwürdigen göttlichen Autorität, sondern nur noch in einer Parodie. Doch in der Tat kommt er vom erotischen Stoff selbst im vierten Buch, wenn auch aus persönlichem Abstand heraus, nicht ganz los.

Alle großen Augusteer haben am Ende ihrer dichterischen Karriere zu einem Weg gefunden, der Forderung nach dem großen Stoff, der den poetologischen und persönlichen Voraussetzungen ihres Schaffens zunächst fremd war, in ihrer Dichtung auf ihre ganz persönliche Art zu genügen. Sie konnten dies, da es eine Forderung war, die beileibe nicht politischer Zweckdienlichkeit oder etwa persönlichem Druck von Seiten des Princeps oder Maecenas entsprang¹⁷¹, sondern eine Forderung, die im Zuge der Zeit und in

bereits, *te duce* nationale Stoffe zu behandeln, und weist dabei deutlich auf das vierte Buch und die Ankündigung aitiologischer Dichtung über das ‚gute alte Rom‘ in IV 1 A voraus.

¹⁷⁰ *quod si deficiant uires, audacia certe/laus erit: in magnis et uoluisse sat est* (II 10, 5f.).

¹⁷¹ Die naïv biographisierende Interpretation der augusteischen *recusatio*-Dichtung sollte ebenso aufhören, wie die biographische Interpretation der literarischen Polemik der Alexandriner seit den grundlegenden Arbeiten von M. Lefkowitz (s. insbesondere das oben Anm. 121 erwähnte Werk mit Verweisen auf ihre älteren Arbeiten; jetzt auch Rengakos in: WS 105 [1992] 39ff.) wohl weitgehend aufgehört hat. Die augusteische *recusatio* ist eine Adaption der alexandrinischen Dichtungsapologetik in Verbindung mit einer Konvention panegyrischer Rhetorik (vgl. die ausgezeichnete Darstellung durch E. Doblhofer, *Die Augustuspanegyrik des Horaz aus formalhistorischer Sicht* (Heidelberg 1966); Horaz und Augustus in: ANRW II 31, 1922ff.), die es dem Dichter erlaubt, das panegyrische Thema in seine Dichtung einzubringen, nichts mehr. Das Wesen der horazischen *recusatio*-Dichtung hat bereits C. Becker (Anm. 136) in seinen eindringlichen Interpretationen der *Episteln* (14ff.; zum Methodischen vgl. auch 9ff.) und von C. IV 2 (s. oben Anm. 136) richtig erfaßt. Ein besonderes Ver-

der notwendigen organischen Entwicklung ihres eigenen Dichtens lag¹⁷². In seinem letzten Elegienbuch hat Properz zu der ihm eigenen Behandlung des großen Stoffes gefunden und damit das Größte geschaffen, was ihm in seiner Art des Dichtens möglich war.

dienst ist es, daß er die Schwierigkeiten, in die eine vordergründig biographisierende Interpretation der Pindarode gerät, zum ersten Mal deutlich gemacht hat (man vgl. insbesondere sein ausgezeichnetes Resumée 133 f.).

¹⁷² "... wenn die augusteische Zeit und ihre Größe für Vergil eine starke Quelle der erhabenen Gefühle war, so war sie das zweifellos für seine Zeitgenossen in gleich hohem Grade. Es weht durch diese Zeit, freilich nur zu bald wieder ersterbend, ein großer Zug, man lebt in einem gewissen Rausch von Erhabenheit, der selbst auf eine so wenig sublimen Natur wie Horaz ansteckend wirkt; es kann kein Zufall sein, daß im augusteischen Rom der Begriff des Erhabenen in die wissenschaftliche Ästhetik eingeführt worden ist. Keiner hat diese Bewegung mehr gewünscht und befördert als Augustus selbst: unzählige kleine Züge erzählen uns noch davon, wie er dem Stil des römischen Lebens die Größe wiederzugeben bestrebt war, die es nach einem frommen Glauben in der besseren Vorzeit besessen hatte: Augustus' eigenes Standbild ist der vollkommenste Ausdruck, ein Vorbild dieses Stils" (R. Heinze, *Vergils epische Technik* [Leipzig – Berlin ³1928] 492 f.).