3 Textanalysen

Das Anordnungsprinzip dieses Kapitels folgt in nur sehr groben Zügen der Chronologie des Erscheinens der in ihm diskutierten Texte.

Entsprechend beginnt die Textanalyse in 3.1 mit Properz (* 50 v. Chr., † 15 v. Chr.), und zwar mit Versen aus dessen 28 v. Chr. erschienenem erstem Buch (3.1.1: 1,6), gefolgt von Tibull (* 59–54 v. Chr., † 19–17 v. Chr.) und einer Elegie aus dessen wenig später 27 v. Chr. publizierten erstem Buch (3.1.2: 1,2).

Auch 3.2 wird von Dichtungen des Properz eröffnet. Das Interpretationsinteresse ist in 3.2.1 allerdings auf Gedichte aus den Jahren 26 (2,1; 2,13a; 2,34) bzw. 23 v. Chr. (3,9) gerichtet.

Dieses chronologische Prinzip, das sich zum Teil auf Datierungen³³² stützt, die ohnehin unsicher sind, wird um der intratextuellen Nuancen willen an solchen Stellen vollends aufgegeben, wo mehrere Texte ein und desselben Autors interpretiert werden. Dies gilt etwa für die Abschnitte 3.1.3 und 3.2.2, die sich mit Horaz (* 65 v. Chr., † 8 v. Chr.) auseinandersetzen. Hier werden zunächst eine bereits 30 v. Chr. veröffentlichte *Epode* (11) mit zwei 23 v. Chr. publik gemachten *Oden* (1,25; 3,10) vergleichend betrachtet, um anschließend in 3.2.2 zwei weitere *Oden* aus dieser Zeit (1,6; 2,12) mit zweien aus dem sog. „Spätwerk“³³³ (4,2; 4,15) aus dem Jahre 13 v. Chr. zusammen zu analysieren. Darauf folgt eine Elegie aus Tibulls 19 v. Chr. herausgebrachten zweitem Buch (3.2.3: 2,4).

Zuletzt werden jeweils die Gedichte von Ovid (* 43 v. Chr., † ~17 n. Chr.) diskutiert (3.1.4: 1,6 und 3.2.4: 1,1; 2,1; 3,1): Sie entstammen der um die Zeitenwende edierten 2. *Amores*-Auflage.³³⁴

³³² S. für einen Überblick Gall 2006, passim, bes. 15. Vgl. Galinsky 2005a, XXVI–XXVII; Harrison 2007b, 347–348; Thorsen 2013, 380–381. Insbesondere Tibulls erstes Buch wurde in der Forschung früher häufig für älter als Properz' erstes Buch befunden, so auch noch bei Knox 2009, XVII.

³³³ S. etwa Günther 2010.

³³⁴ Zu den Implikationen für den Leser der 2. Auflage vgl. Martelli 2013, 35–67.

3.1 Das Paraklausithyron

People do not know how dangerous lovesongs can be.
(James Joyce, *Ulysses*, Episode 9: Scylla and Charybdis)

Wie auch die *Recusatio* lässt sich das Paraklausithyron,³³⁵ die Serenade vor verschlossener Tür,³³⁶ bis in die griechische Literatur zurückverfolgen: Für die archaische Literatur liegen mit Alkaios fr. 374 Voigt nur erste Elemente vor, so etwa die Nachtzeit und das flehentlich vorgetragene Einlassbegehren. Die humoristische Verwendung des Paraklausithyron bei Aristophanes³³⁷ legt hingegen das Bestehen eines nicht mehr vollständig greifbaren Topos in klassischer Zeit nahe.

Reichere Textevindenzien sind erst aus dem Hellenismus³³⁸ erhalten, z. B. mit Kallimachos' Epigramm 8 Asper (= 42 Pfeiffer = AP 12,118). Dieses Gedicht soll eine Wand des sog. Auditoriums des Maecenas geziert haben,³³⁹ in dem die zu dessen Kreis gehörigen Dichter wie Propertius und Horaz ihre Verse vorzutragen pflegten.

- Εἰ μὲν ἐκὼν, Ἀρχίν', ἐπεκώμασα, μυρία μέμφου,
 2 εἰ δ' ἄκων ἦκω, τὴν προπέτειαν ἔα.
 Ἄκρητος καὶ Ἔρως μ' ἠνάγκασαν, ὧν ὁ μὲν αὐτῶν
 4 εἶλκεν, ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπέτειαν ἔαν.
 ἐλθῶν δ' οὐκ ἐβόησα, τίς ἢ τίνοσ, ἀλλ' ἐφίλησα
 6 τὴν φλυῖν· εἰ τοῦτ' ἔστ' ἀδίκημ', ἀδικέω.

- Wenn ich geplant, Archinos, vom Zechgelage eingefallen bin, tadle mich
 tausendmal,
 2 wenn ich aber ungeplant angelangt bin, lass die Vorschnellheit zu.
 Der Ungemischte und Eros haben mich genötigt, von welchen mich der eine
 4 hergezogen, der andere mir aber nicht erlassen hat, die Vorschnellheit zu
 unterlassen.

335 S. dazu grundlegend Haight 1950; Copley 1956; Luck 1957; Burck 1966; Yardley 1978; Cummings 1996, 37–199. 249–284; James 2003, 136–141, für weitere Belegstellen dieses Topos s. Syndikus 2001b, 111–112, für den unten Fn. 342 erwähnten κῶμος s. Copley 1942, 97 m. Anm. 6.

336 Zur möglichen Etymologie vgl. Canter 1920, 356–358 m. Anm. 11.

337 S. eccl. 938–995, vgl. dazu Bowra 1958. Aus der Zeit der Neueren Komödie sind keine Paraklausithyron-Fragmente erhalten, vgl. dazu Herrmann 2011, 185 m. Anm. 1258 m. Literatur.

338 S. außer den hier näher erläuterten Theokr. eid. 2,118–128; 3; 7,121–124; 11; [23]; Asklep. AP 5, 164. 167; Mel. AP 5,191; 12,23; Posidipp. AP 5,213.

339 Vgl. Barchiesi 2011, 515 m. Anm. 8.

Gehend habe ich aber nicht gerufen, wer oder wessen ich bin, sondern
geküsst
6 habe ich den Pfosten: Wenn das ein Fehler ist, so fehle ich.

Das Paraklausithyron ist ein beredtes Beispiel für den Primat der Form über den Inhalt. Es ist mittels ausgefeilter Klangspiele (V. 1. 2. 6 Εἰ [...] εἰ [...] εἰ, V. 1. 2 ἐκῶν [...] ἄκων ἤκω, V. 5–6 ἐφίλησα | τὴν φιλίην) und Polypytota (V. 2. 4 ἔα [...] εἶα ... ἔαν; V. 6 ἀδίκημ', ἀδικέω) deutlich auf den akustischen Eindruck hin komponiert. Daneben stellt sein Sprecher auch generische Kompetenz unter Beweis und weist jegliches epische Ansinnen zurück, indem er die typisch epische Vorstellung mit Patronym und Ethnonym dezidiert ausschließt (V. 5 οὐκ ἐβόησα, τίς ἢ τίνοος). Neben den zwei bereits genannten Paraklausithyron-Elementen finden sich hier weitere Motive, die im Folgenden wieder begegnen werden. Das Ich der Klage ist der *exclusus amator*,³⁴⁰ der/die Apostrophierte³⁴¹ das Sehnsuchtsobjekt. Der Sprecher inszeniert sich, als komme er angetrunken vom Gelage (V. 1 ἐπεκώμασα, V. 3 Ἄκρητος)³⁴² und sei aus Trunkenheit und/oder Verlangen unzurechnungsfähig (V. 3–4).³⁴³ Rekurrent wird auch die Thematisierung der (Interaktion mit den) Türpfosten (V. 5–6).³⁴⁴

Mit epigr. 63 Asper (= 63 Pfeiffer = AP 5,23) ist noch ein weiteres Paraklausithyron-Gedicht unter dem Namen des Kallimachos überliefert,³⁴⁵ dessen Einfluss auf die römischen Paraklausithyra, auch auf die hier analysierten des

³⁴⁰ Bisweilen kann auch die Tür der Sprecher sein, s. unten S. 82.

³⁴¹ Manchmal ist es ununterscheidbar, ob mehr dem/der Geliebten oder eher der Tür geklagt wird, die Tür kann aber auch ganz explizit das Objekt der Klage sein (s. unten Tib. 1,2,7–14). Zuweilen richtet sich die Apostrophe auch an den dahinter imaginierten Türsklaven (s. unten Ov. am. 1,6) oder an die an der Tür angebrachten Symposiumskränze (s. unten Asklep. AP 5,145). Daneben findet sich auch die Selbstanrede des *exclusus amator* (s. unten Tib. 1,2,1–6. 73–76) bzw. die Anrede an die Rezipienten (s. unten Tib. 1,2, 35–42. 89–98).

³⁴² In der älteren Forschung wurde teilweise spekuliert, ob vor Plutarch die antike Bezeichnung für die Serenade vor verschlossener Tür nicht eigentlich κῶμος gewesen sein muss, und zwar eine „romanticized and conventionalized version“ davon (so Copley 1942, 107, vgl. Copley 1956, 145 m. Anm. 6, Cairns 1979b, 166–167 und Cairns 2007, 6, anders Yardley 1978, 19 m. Anm. 1 und Cummings 1996, 7–36. bes. 25, vgl. auch die Diskussion in Luck 1957, 338). Zur Trunkenheit s. unten Tib. 1,2,1–4. Prop. 1,16,5. Ov. am. 1,6,37–38a; vgl. Plaut. Aut. 745; Ter. Ad. 470; Prop. 1,3,14.

³⁴³ S. unten v. a. Ov. am. 1,6,59–60; vgl. Hor. epod. 11,13–14. 19–22; carm. 1,25,9–15; 3,10,19–20 (ins Gegenteil verkehrt); Tib. 1,2,89–98; vgl. Tib. 1,5,3–4.

³⁴⁴ S. unten Prop. 1,16,15. 43; Hor. epod. 11,21; Tib. 1,2,14. 85 (ins Gegenteil verkehrt); Ov. am. 1,6, 24. 32. 40. 48–49. 56. 73; 2,1,27.

³⁴⁵ Während epigr. 8 Asper als kallimacheisch gilt, ist die Zuschreibung von epigr. 63 Asper unsicher, vgl. dazu Asper 2004, 491.

3 Textanalysen

Properz (1,16) und Horaz (carm. 3,10), herausgestellt worden ist,³⁴⁶ weshalb ich es an dieser Stelle kurz betrachten möchte.

- Οὕτως ὑπνώσας, Κωνώπιον, ὡς ἐμὲ ποιεῖς
2 κοιμάσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις.
οὔτως ὑπνώσας, ἀδικωτάτη, ὡς τὸν ἐραστήν
4 κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἠντίασας.
γείτονες οἰκτείρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ· ἢ πολὴ δέ
6 αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη.

- Wenn du doch schliefst, Konopion, wie du mich
2 schlafen machst, vor diesen Türen hier, diesen kalten.
Wenn du doch schliefst, Ungerechteste, wie du den Liebhaber
4 schlafen legst, auf Mitleid bist du nicht einmal im Traum aus.
Die Nachbarn erbarmen sich schon, du aber nicht einmal im Traum. Dein
Haar aber
6 wird bald dich erinnern an dies alles, dein graues.

Auch dieses Epigramm fällt durch seine elaborierte Form auf, durchzogen von Anaphern (V. 1. 3: Οὕτως ὑπνώσας, ...) und Parallelismen (V. 1. 3). War der Adressat der Klage in epigr. 8 Asper ein Jüngling, so wird hier, wie es dann in den römischen Paraklausithyra ausnahmslos der Fall sein wird, hinter der Tür eine Geliebte angenommen. Diese wird als hart und kalt (V. 4 ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἠντίασας) beschrieben. Als Motive für diese Haltung werden Sprödigkeit (V. 3 ἀδικωτάτη),³⁴⁷ aber auch Habgier³⁴⁸ oder Untreue³⁴⁹ genannt. Auch unfreiwillige Unnachgiebigkeit wird in Betracht gezogen, womöglich aufgrund eines eifersüchtigen Partners, der vorausschauend Maßnahmen ergriffen hat, die das Sehnsuchtsobjekt in seiner Bewegungsfreiheit einschränken.³⁵⁰ Der Status der Geliebten in den römischen Paraklausithyra, durchweg Frauen, aber auch in anderen erotischen Gedichten, bleibt in der Regel vage. In der Forschung wird die Figur der Geliebten für gewöhnlich als (ausgehaltene) Freigelassene angesehen. Sie ist also „weder Sklavin, die man erwerben, noch gesellschaftlich anerkannte Frau, die man heiraten kann“, was „ein inneres und äußeres Paradoxon [konstituiert].“³⁵¹ Hier dagegen wird die Geliebte durch den sprechenden Namen, ‚Stechmückchen‘ (V. 1 Κωνώπιον), ohne jede Umschweife

³⁴⁶ Vgl. z. B. Haight 1950, 120. 127.

³⁴⁷ S. unten Hor. carm. 3,10,13–18, vgl. Tib. 1,8,62; Ov. ars 2,527; met. 14,714–715; fast. 4,111.

³⁴⁸ S. unten Prop. 1,16,36 (ins Gegenteil verkehrt); Hor. epod. 11,11–12; Tib. 2,4,21. 27–45; vgl. Fn. 584.

³⁴⁹ S. unten Prop. 1,16,41–44.

³⁵⁰ S. unten Tib. 1,2,5. 15. 18. 20–22. 43; vgl. 1,16,33 (ins Gegenteil verkehrt).

als Prostituierte gekennzeichnet. Weitere rekurrent werdende Elemente sind die Gleichsetzung der harten und kalten Schwelle vor der ebenso harten und kalten verschlossenen Tür (V. 2)³⁵² mit der ebenso harten und kalten Geliebten, eine gewisse Mentalität der ausgleichenden Gerechtigkeit (V. 3–4),³⁵³ das Erbarmen Dritter (V. 5)³⁵⁴ und *carpe-diem*-Betrachtungen des Sprechers (V. 5–6).³⁵⁵

Neben dem Namen des Kallimachos werden die stilbildenen Vorläufer- ‚Serenaden‘ vor allem mit demjenigen des Asklepiades verbunden. Besonders AP 5,145 wird etwa als Vorbild von dem unten diskutierten Hor. *carm.* 3,10 angesehen.³⁵⁶

- Αὐτοῦ μοι, στέφανοι, παρὰ δικλίσι ταῖσδε κρεμαστοὶ
 2 μῖνετε, μὴ προπετῶς φύλλα τινασσόμενοι,
 οὓς δακρύοις κατέβρεξα· κάτομβρα γὰρ ὄμματ' ἐρώντων.
 4 ἀλλ' ὅταν οἰγομένης αὐτὸν ἴδητε θύρης,
 στάξαθ' ὑπὲρ κεφαλῆς ἐμὸν ὑετόν, ὡς ἂν ἐκείνου
 6 ἡ ξανθὴ γε κόμη τὰμὰ πῆν δάκρυα.

- Hier, Kränze, an dieser Doppeltür als aufgehängt
 2 bleibt mir, nicht vorschnell aber schüttelt euer Laub ab,
 die ich euch mit Tränen benetzte: Nah am Wasser gebaut sind die Augen
 Liebender.
 4 Aber wenn ihr ihn bei geöffneter Tür erblickt,
 tropft über seinen Kopf meinen Regenguss, sodass sein
 6 blondes Haar wenigstens meine Tränen trinkt.

351 S. Gall 2006, 31. Williams 1968, 528–554 hielt diese *puellae* noch für verheiratete Frauen, Syme 1978, 200–203 für vom Bürgerkrieg übrig gebliebene Frauen. Die Kombination aus dem eher niedrigen sozialen Status als Freigelassene und der gleichwohl vielfach betonten ‚Gelehrsamkeit‘ der *puella* (dazu unten v. a. Prop. 2,1,9–10 und 2,13,11; vgl. aber Cat. 35,16–17a; 36,1–10; Prop. 1,2,27–30; 1,7,11.) deutet James 2003, 215 politisch (als Protesthaltung).

352 S. unten Prop. 1,16,18. 21–26; Tib. 1,2,6. 31; Hor. *epod.* 11,22; *carm.* 3,10,1–8. 19–20; Ov. *am.* 1,6,1. 28. 47. 68. 73–74 sowie auch in den *Recusationes* als Paraklausithyron-Anspielung Ov. *am.* 2,1,22; 3,1,53. Meist kann die Härte und Kälte übertragen auch auf die Geliebte bzw. Liebesbeziehung bezogen werden, zuweilen wird dies wie hier in Kallim. *epigr.* 63,4 Asper expliziert (Prop. 1,16,29–32 [ins Gegenteil verkehrt]; 2,1,78; Hor. *carm.* 3,10,17; Tib. 1,2,6 bzw. Prop. 2,34,49).

353 S. v. a. 1,3,39–40 (hier auf S. 204 zitiert) und unten Tib. 1,2,11–12; Ov. *am.* 1,6,21–23.

354 S. unten Prop. 1,16,23–24; Tib. 2,4,43 (ins Gegenteil verkehrt); vgl. Ov. *am.* 1,6,17–23. 72, wo der Sklave ‚wider Erwarten‘ gerade kein Mitleid zeigt.

355 S. unten Hor. *carm.* 1,25,9–20 (ins Gegenteil verkehrt); vgl. Fn. 622.

356 Vgl. etwa Haight 1950, 127.

Wie in Kallim. epigr. 8,1. 3 Asper kommt der *exclusus amator* vom Gelage (V. 1). Hier nutzt er diesen Umstand aber nicht als Ausrede für sein vielleicht zudringliches Verhalten, sondern funktionalisiert die vom Symposium mitgenommenen Kränze, indem er aus ihnen die Adressaten der Klage macht (V. 1: *στέφανοι*). Diese Anrede unbelebter Objekte, etwa auch der Tür, wird später von zahlreichen Autoren übernommen.³⁵⁷ Doch die Kränze werden nicht nur apostrophiert, sie sollen das eigentliche Agens sein (V. 4 *ἴδητε*, V. 5 *στάξαθ'*). Während diese Funktion der Kränze in den römischen Paraklausithyra nicht übernommen wird – dort werden sie meist nur als ‚Erinnerungszeichen‘ hinterlegt³⁵⁸ –, wird die rhetorische Grundstruktur, aus unbelebten Objekten Handelnde zu machen, durchaus rezipiert. So wird die Tür, etwa bei Catull und Propertius, häufig nicht nur zur Sprecherin, sondern auch facettenreich personifiziert.³⁵⁹

Während ich hier die strukturelle Kontinuität betone, wird in der sonstigen Forschung meist eher die Andersartigkeit der römischen Gedichte herausgestellt: So wird etwa die Personifikation der Tür als genuin römisches Paraklausithyron-Merkmal angesehen.³⁶⁰ Diese Betrachtung geht allein von der Berücksichtigung griechischer Paraklausithyra aus und ist m. E. nicht zu rechtfertigen, wenn man auch andere elegische und epigrammatische Vorläufer in Betracht zieht. Insgesamt und vor allem angesichts des ‚Variantencharakters‘³⁶¹ des tradierten Paraklausithyra-Korpus plädiere ich dafür, eher von einer Transformationskontinuität denn von einem scharfen Bruch auszugehen.

357 S. oben Fn. 341.

358 S. unten Prop. 1,16,7–8; 2,34,59; Tib. 1,2,14; Ov. am. 1,6,38. 67–70 (wo sie auch apostrophiert werden); vgl. Lucr. 4,1177–1179; Cat. 63,66–67; Ov. ars 2,528; 3,72; met. 14,708–709; rem. 32.

359 S. Cat. 67, 9–14. 17. 19–28. 31–48 und unten Prop. 1,16.

360 Vgl. z. B. Copley 1956, 91. 111. 120, für den dieses angeblich genuin römische Paraklausithyron-Merkmal mit Plautus seinen Anfang nimmt. Vgl. ferner Haight 1950, 70. 76. 84–85. 87. 90; Littlewood 1983, 2148. Ein weiteres Beispiel für ein angeblich genuines Merkmal (vgl. z. B. Herrmann 2011, 185 m. Anm. 1260) wäre der Aspekt des *furtivus amor* (s. unten Prop. 1,16,20) der in derselben Gattung, der Elegie, sogar schon bei Mimnermos 1,3 West vorliegt. Das Gedicht enthält auch weitere rekurrente Topoi, nämlich Betrachtungen, die sich unter den Rubriken *carpe diem* (dazu unten Fn. 622) und Inkompatibilität von Erotik und Alter (s. dazu unten Fn. 548) subsumieren lassen. Zur Wichtigkeit des Mimnermos allgemein und speziell des genannten Fragments für die augusteischen Dichter vgl. Hunter 2013. Die Folgerung in Copley 1956, 28, wegen der Tür-Personifikationen und des *furtivus-amor*-Themas eine unabhängige italische Volkslied-Tradition zu postulieren, ist also alles andere als zwingend.

361 Dazu s. ausführlich unten S. 84–86.

Auch eine Art Kompensationserotik lässt sich aufzeigen: Da die Ständchen nie zum Öffnen der Tür führen und der Einlass zum Sehnsuchtsobjekt somit verwehrt bleibt, werden andere situative Begebenheiten erotisch aufgeladen.³⁶² Hier wirkt die Ermahnung an die Kränze, nicht zu früh das Laub abzuwerfen (V. 1–2), zunächst als rein ‚ästhetische‘ Maßgabe: Die Kränze sollten noch frisch und grün aussehen, wenn der Geliebte sie zu Gesicht bekomme. In einem zweiten Schritt offenbart sich die erotische Funktion dieser Aussage: Die von den Tränen des Sprechers feuchten Kränze – Tränen, die auch sonst nicht selten³⁶³ fließen – sollen das Haar des Knaben benetzen (V. 5–6), der sonst andere Körperflüssigkeiten des elegischen Ich aufnimmt,³⁶⁴ anstatt ihre Blätter nutz- und sinnlos auf die Türschwelle abzuwerfen. Dadurch werden die Kränze erstens zum Transportmittel der Körperflüssigkeiten, d. h. zur Metapher im wahrsten Sinne des Wortes und quasi zum Kuppler. Zweitens inszeniert die Berührung der feuchten Kränze mit dem Kopf des Knaben eine ebenso stellvertretende wie ‚verkopfte‘ Erotik.

Als weiterer Vorläufer der römischen Paraklausithyra lässt sich auch AP 5,189 anführen, das Asklepiades zugerechnet wird.³⁶⁵

- Nύξ μακρὴ καὶ χεῖμα, † μέσην δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει †,³⁶⁶
 2 κάγω πάρ προθύροις νίσσομαι ὕμενος,
 τρωθεὶς τῆς δολίης κείνης πόθῳ· οὐ γὰρ ἔρωτα
 4 Κύπρις, ἀνηρὸν δ' ἐκ πυρὸς ἦκε βέλος.

- Die Nacht ist lang und auch der Winter, † sie senkt sich zur Zeit des mittleren
 Siebengestirns †,
 2 und ich schreite vor den Türen, durchnässt,
 verwundet von dem Verlangen nach der trügerischen dort: Nicht nämlich
 Liebe
 4 sandte Kypris, sondern aus Feuer einen Pfeil, einen schmerzhaften.

Das Epigramm gibt einen inneren Monolog wieder, eine Form, die in Prop. 1,16 erneut begegnet wird, nur dass es dort die (un-)belebte Tür ist, die spricht. Der Sprecher hier scheint auch das Verstreichen der Zeit an sich zu beklagen, was Ovid in seinem Paraklausithyron (am. 1,6) zu einem formgebenden Struktur-

³⁶² S. unten Prop. 1,16,42; Hor. epod. 11,22; carm. 1,25,3; Tib. 1,2,86; vgl. Fn. 398.

³⁶³ S. unten Ov. am. 1,6,18, sehr ähnlich zu AP 5,145 v. a. met. 14,708–709; vgl. Tib. 1,5,38; Prop. 3,25,9; Ov. am. 1,4,61; rem. 36–37.

³⁶⁴ S. Guichard 2004, 236–238, wonach bereits οἰγομένης ... θύρης (V. 4) und ἡ ξανθὴ ... κόμη (V. 6) erotisch konnotiert sei, anders Sens 2011, 80.

³⁶⁵ S. aber Sens 2011, 286: „Asclepiadean authorship ist none the less far from certain.“

³⁶⁶ Zu den Auflösungsversuchen dieser Korruptele vgl. Guichard 2004, 428–429; Sens 2011, 287–288.

merkmal transformieren wird. Für meinen Fokus auf die Form ist dieses Gedicht deswegen ein gutes Beispiel, weil hier der heroische Vers, der Hexameter (V. 1), die exteriore Umwelt, der ‚elegische‘ Vers, der Pentameter (V. 2), dagegen die innere Erlebnis- und Gefühlswelt des Sprechers thematisiert.³⁶⁷ Die römischen erotischen Dichter werden diese architextuellen Assoziationen des elegischen Distichons ebenfalls vielfach nutzen, nicht nur im Paraklausithyron,³⁶⁸ sondern auch und vor allem in der Recusatio, die Gattungsfragen zum Thema erhebt.³⁶⁹ Des Weiteren begegnen wiederholt die Klagen über gebrochene Versprechen³⁷⁰ sowie der Topos von der Liebe als Wunde (V. 3: τρωθείς)³⁷¹ bzw. Krankheit,³⁷² die durch einen Pfeil (V. 4: βέλος) ausgelöst wird³⁷³ und mit Feuer (V. 4: πυρὸς) verbunden ist.³⁷⁴

Dieser Schnelldurchlauf durch einige hellenistische Epigramme hat also folgende Paraklausithyron-Elemente zutage gefördert:

- 1) Nachtzeit
- 2) flehentlich vorgetragenes Einlassbegehren
- 3) *exclusus-amator*-Sprecher
- 4) Adressierung des Sehnsuchtsobjekts
- 5) Symposiumsvorgeschichte
- 6) alkohol- oder begierdeninduzierte Unzurechnungsfähigkeit des Sprechers
- 7) Interaktion mit (Tür-)Pfosten
- 8) Härte und Kälte des/r Geliebten und der Tür
- 9) Mentalität der ausgleichenden Gerechtigkeit

³⁶⁷ S. Sens 2011, 287.

³⁶⁸ S. unten v. a. Tib. 1,2,16.

³⁶⁹ S. unten v. a. Ov. am. 1,1,1–2. 3. 17–18. 28), aber auch Prop. 3,9,9–16, Tib. 2,4,20 und Ov. am. 2,1,12. 36.

³⁷⁰ Vgl. etwa Prop. 1,8,17; 1,11,16; 1,15,2. 25. 33–38; 2,5,3; 2,9,28; 2,16,47–56; 2,18a,19; 4,7,13. 70; Tib. 1,4,21–26 (ironisch); 1,8, 63; 1,9,1–2; Hor. carm. 2,8; Ov. am. 1,8,85–86 (ins Gegenteil verkehrt); 2,3,1–4. 19–22; 3,3,10; 3,11,21–22; ars 523. Caston 2012, 159 sieht in dieser Klage über Vertrauensbruch *ex negativo* einen Diskurs über *fides* artikuliert, dessen Relevanz sich auch auf den sozialen und politischen Bereich erstrecke.

³⁷¹ S. unten Prop. 1,16,5; Hor. carm. 3,10,15; Ov. am. 2,1,7; vgl. Verg. Aen. 4,1.

³⁷² S. unten Tib. 1,2,61–66 (ins Gegenteil verkehrt). 90 (?); Hor. epod. 11,6. 16–17; carm. 1,25,13–15; Prop. 2,1,57–64; 2,34,25; Ov. am. 1,6,34–36; vgl. Prop. 1,5,28; Tib. 2,3,13–14; Ov. epist. 5,149; met. 1,523; s. Fantham 1972, 86–89. Vgl. zu dem Topos ferner Caston 2012, 21–47.

³⁷³ S. unten Prop. 2,13a,2; Ov. am. 1,1,21–26; 2,1,7.

³⁷⁴ S. unten Tib. 1,2,100; 2,4,5–6. 40–42 (ins Gegenteil verkehrt); Prop. 2,34,44; Hor. epod. 11,4. 13. 27; carm. 1,6,19; 1,25,13; 2,12,25; Ov. am. 1,1,8. 26; 2,1,8. Für Guichard 2004, 427 macht der bipolare Gegensatz von Feuer (V. 3–4) und Kälte (V. 1–2) den Reiz des Epigramms aus.

- 10) Erbarmen Dritter
- 11) *carpe-diem*-Betrachtungen des Sprechers
- 12) Apostrophe, aber auch Aktivität unbelebter Objekte (Kränze, Tür)
- 13) Kompensationserotik
- 14) innerer Monolog
- 15) Klage über gebrochene Versprechen
- 16) Topos der Liebe als Wunde/Krankheit
- 17) Liebe durch Pfeilschuss/als Feuersbrunst

Was in den römischen Paraklausithyra noch dazutreten wird, ist die Figur des ‚Nebenbuhlers‘:³⁷⁵

- 18) weiterer *vir*

Es ist schon erwähnt worden, dass der Status der römischen Adressatinnen des Paraklausithyron im Vagen bleibt. Genauso ist es mit ihren jeweiligen ‚Partnern‘ auch.³⁷⁶ Meist bleibt diese Figur namenlos, einfach ein *vir*, der Zuhälter, ‚Hauptsponsor‘, weiterer Geliebter³⁷⁷ oder Ehemann sein könnte. Bisweilen ist er eindeutiger mit *coniunx* als Ehemann bezeichnet.

Bereits die Betrachtung der hier vorgestellten hellenistischen Texte offenbart folglich die Schwierigkeit, zu ermessen, was standardisierte Topik, was artistische Durchbrechung derselben sein könnte. Da keine Einigkeit darüber zu erzielen ist, welche der tabellarisch angeführten Elemente zwingend vorliegen müssen, um ein Gedicht als Paraklausithyron zu klassifizieren, ist schon der Verdacht geäußert worden, dass nur Variationen der Standardtopik tradiert worden sind und an keiner Stelle die Standardtopik selbst.³⁷⁸ Ein gutes Beispiel für diesen Variationscharakter ist etwa Theokrits Idyll 11, das hier aufgrund seiner Länge nicht näher diskutiert werden kann. In Idyll 11 wird nicht einmal der aus dem sprechenden Namen ‚Para-klausithyron‘ als Mindestanforderung deduzierbare (intradiegetische) Ort des Geschehens, die Schwelle vor der Tür, eingehalten. Zugegebenermaßen verlangt die Übertragung der Schwelle auf den Strand dem Rezipienten nicht allzu viel Phantasie ab, da man sich den Strand leicht als Schwelle zur Wohnung der Nereide, dem Meer, vorstellen

³⁷⁵ S. unten Prop. 1,16,33 (*alterius*); Tib. 1,2,5. 18–22 (bes. 21: *viro*). 43 (*coniunx*). 57–58. 67–72; Hor. *carm.* 1,25,2–9; 3,10,2 (*nupta viro*). 16.

³⁷⁶ Vgl. dazu Yardley 1978, 22.

³⁷⁷ Vgl. Putnam 1987, 64: „settled lover.“

³⁷⁸ S. Henderson 1973, 54: „In fact, among the numerous surviving Greek and Latin examples of the motif, none is complete in all details or preserves the original genre or ‚Urlied‘. Only the variations have survived, it seems.“

kann. Aber dass Idyll 11 gerade kein Paraklausithyron im Wortsinne darstellt, ist sicherlich Teil des „Ergänzungsspiels“.³⁷⁹

Dieselbe Schwierigkeit stellt sich auch bei der Betrachtung augusteischer Paraklausithyra ein: Wohin man auch blickt, eine Paraklausithyron-Variation.³⁸⁰ Dies gilt sogar für die zeitlich dazwischenliegende römische Komödie, in der mit dem *Curculio* eine sich in reziprokes Wohlgefallen auflösende Klage vorliegt.³⁸¹ Es wäre darum nicht übertrieben, in Analogie zum Variantencharakter des Mythos³⁸² vom Variantencharakter des Paraklausithyron zu reden. Die Forschung greift nicht selten zirkelschlussartig sowohl zur Rekonstruktion der Topik als auch hinsichtlich ihrer Variationen auf die gleichen Texte zurück. Das Resultat ist nicht selten eine nichtssagende Definition der Standardtopik, zu der Merkmale wie Ausgeschlossenheit, Klage oder Flehen³⁸³ zählen, die auch in anderen Gedichten anzutreffen sind.³⁸⁴ Als zweite Möglichkeit wird an der Definition von Topik schlechthin gefeilt, was prinzipiell ein sinnvoller Ansatz sein könnte. Die Ergebnisse sind aber auch hier unbefriedigend, wenn lediglich eine sophistische Zweiteilung der definitorischen Elemente in notwendige und hinreichende vorgenommen wird. Diese Zweiteilung zeigt zwar das Dilemma auf, bietet aber keinen Ausweg daraus.³⁸⁵ In einer ähnlichen Sackgasse steckt auch die Kategorisierung des Paraklausithyron: Für die einen ist es eine Gattung,³⁸⁶ für die anderen nur ein Motiv,³⁸⁷ für viele beides.³⁸⁸ Am brauchbarsten

³⁷⁹ Zu dieser typischen Struktur in hellenistischer Literatur vgl. z. B. Bing 1995; Kirstein 2002; Meyer 2005, 96–97.

³⁸⁰ S. z. B. Canter 1920, 362; Auhagen 1999, 102; 108; Dimundo 2000, 96. Vgl. James 2003, 137: „[I]ts [sc. the paraclausithyron’s] pure form seems to have held little attraction for the elegists, who either combine it with other topoi or invent a twist to provide variety to the standard form.“

³⁸¹ Vgl. dazu Frangoulidis 2013.

³⁸² S. Emmerich u. Seidensticker, Bernd u. Vöhler, Martin 2005, 2.

³⁸³ Vgl. beispielsweise James 2003, 295, Anm. 67, die auch sonst nicht vor ‚verwischen- den‘ Kategorisierungen zurückschreckt, wie auch ihre Unterordnung des Propemptikons unter die Oberrubrik Paraklausithyron zeigt (134. 141).

³⁸⁴ So folgert denn auch Herrmann 2011, 184, in einer Weise, die die Operabilität des Begriffs völlig in Frage stellt: „So sind dem Verständnis nach der überwiegende Teil der Elegien παρακλαυσίθυρα.“

³⁸⁵ Vgl. etwa Cairns 2007, 6, der eine letztlich an mathematische Begrifflichkeiten erinnernde Unterscheidung in „primary elements“ („the only final arbiters of generic identity“) und „secondary elements (topoi)“ („the smallest divisions of the material of any genre [... which] help, in combination with the primary elements, to identify a generic example“) trifft. Natürlich ist auch die Analogie zum Variantencharakter des Mythos nicht ohne jegliche Schwachstelle: Immerhin sind die Grenzen von dessen Variationsbreite ebenfalls nicht unproblematisch, vgl. Graf 2010, 633; vgl. auch die Ausführungen zum Mythologem und Mythenkern bei Blumenberg 1996, 165–166.

und neutralsten erscheint die Auffassung des Paraklausithyron als Form von lyrischer Dichtung,³⁸⁹ wobei lyrisch hier nicht antik-metrisch zu verstehen ist, sondern Poesie aus der Sicht eines Ich meint. Mit Bachtin³⁹⁰ könnte man sie auch als kompositionelle Form bezeichnen.

Da die Form des Paraklausithyron bei Aristophanes besonders greifbar wird,³⁹¹ liegt es nahe, dass die griechische Komödie bei der Vermittlung in die römische Literatur eine Rolle gespielt hat. In der Folge scheint diese Form über die römische Komödie von Plautus und Terenz, bei denen sie ebenfalls vorkommt,³⁹² in die römische erotische Dichtung eingegangen zu sein. Dafür spricht auch, dass nicht nur die Paraklausithyra im engeren Sinne, sondern auch jegliche Paraklausithyron-Anspielung in der augusteischen Dichtung oft humoristisch anmutet.³⁹³ Im Übrigen setzen die Elegiker in ihrer Dichtung aber auch sonst „Strukturen, Figuren, Situationen und das Lexikon der römischen Komödie ein.“³⁹⁴ Diese Übereinstimmungen zwischen der römischen Komödie und der römischen Elegie wurden schon früh in der Forschung gesehen. Über eine gemeinsame Quelle wurde jedoch keine Einigkeit erzielt: Für die einen schöpft die römische Elegie aus der (postulierten) subjektiv-erotischen hellenistischen Elegie,³⁹⁵ für die anderen aus dem hellenistischen Epigramm.³⁹⁶ Der heute so gern benutzte Terminus technicus Paraklausithyron ist dagegen nicht

386 Vgl. Wimmel 1983, 70 m. Anm. 104: „genre“; Albrecht 2000a, 295: „kleinerer Gedichttyp[us].“

387 Vgl. Canter 1920, 361: „theme“; Copley 1956, 1: „motif, theme, or story“; Burck 1966, 244 „Motiv“; Henderson 1973, 51: „motif“; Auhagen 1999, 105: „Thema“; Cairns 2007, 6: „Genres in this sense are not classifications in terms of form as are epic, lyric, elegy, or epistle, but classifications in terms of content.“ Nappa 2007, 57–58: „topos [...] frame“.

388 Vgl. James 2003, 31. 295, Anm. 67: „[E]legiac figure [...] generic name [...] poem.“

389 S. Frangoulidis 2013, 268: „[F]orm of lyric song.“

390 Dazu oben S. 40.

391 S. oben Fn. 337.

392 S. Plaut. Curc. 1–164. bes. 145–155; Merc. 408–409; Persa 654–672; Ter. Eun. 46–49. 81–83. 86–98. 155–161. 771–816; s. ferner Herrmann 2011, 184–187. Vgl. zur Komödie und Prop. Yardley 1972, zur Komödie und Tib. Littlewood 1983. Vgl. zu einer Ableitung von Ov. am. 1,6 aus griechischen und römischen Komödien Reitzenstein 1906, 156. 158, nur aus römischen Barsby 1996, 140–143. Einen konzisen Vergleich meines Korpus' mit der römischen Komödie hinsichtlich der erotischen Topoi gibt Fantham 1972, 82–91.

393 S. unten v. a. Tib. 2,4,19–21. 31–34; Ov. am. 2,1,17–22. 27–28; 3,1,41–46.

394 Herrmann 2011, 223; vgl. Konstan 1994, 150–159.

395 S. Leo 1912, 143–157. Zu einem Revival Leos vgl. Thomas 1979.

396 S. Jacoby 1905, 81–101, der die Existenz der subjektiv-erotischen hellenistischen Elegie bestreitet und die römische Elegie als „- ihrem Inhalt nach - rein lyrisch“

der griechischen Dichtung entnommen, sondern erst in der späteren griechischen Wissenschaftsliteratur bei Plutarch (mor. 753b) nachweisbar. Interessanterweise liefert auch der ‚Namensgeber‘ Plutarch eine Variante, allerdings eine, die in augusteischer Zeit so nicht realisiert worden war: Sängerin ist hier nämlich eine *exclusa amatrix*.³⁹⁷

Natürlich ist eine sexuelle Deutung des Paraklausithyron als ausgestaltetes Bild einer Penetrationsphantasie möglich.³⁹⁸ In ähnlicher Weise wird die europäische Literatur des Mittelalters die *militia-amoris*-Topik übernehmen und die Frau als Festung darstellen, zu der es vorzudringen gilt: Diese Bildersprache wird dann zu *der* Allegorie schlechthin avancieren.³⁹⁹

Wie sich auch in den hier diskutierten Gedichten zeigen wird (s. etwa Tib. 1,2,95), ist das Paraklausithyron in augusteischer Zeit auch zu einer Chiffre⁴⁰⁰ für erotische Thematik an sich geworden.⁴⁰¹ Aber der Assoziationsraum der Türschwelle, des *limen*, reicht weit darüber hinaus: Krieg und Frieden, Ehe-

bezeichnet (49, Anm. 2). Zu einer Abwägung Leos und Jacobys vgl. Conte 1989, 445, Anm. 8.

³⁹⁷ Vgl. indes Henderson 1973, 55–60 und Davis 1991, 217, welche die imaginierte gealterte Lydia in Hor. carm. 1,25 als *exclusa amatrix* deuten; allerdings singt sie nicht.

³⁹⁸ Vgl. z. B. Pucci 1978, 55: „crossing the LIMEN and possessing the mistress become the same thing“, Cahoon 1985, 32: „his [sc. Ovid’s in am. 2,1,27–28] doors are simply the genitalia of the *amica*“ und Ryan u. Perkins 2011: „Words for doors and entranceways often have a sexual double entendre in elegiac poetry, and physical access to the house and the mistress are linked.“ Zur Lexik s. Adams 1982, 89. Zum Teil ist nicht nur ein erotischer *double sens*, sondern auch ein erotischer *premier sens* zu konstatieren, vgl. etwa Tib. 1,10,54 und Hor. epod. 11,22, (dazu unten Fn. 594).

³⁹⁹ Vgl. z. B. Bauschke 2006. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* führt denn auch das Beispiel von der „Eroberung der Frau“ als Eroberung einer Burg s. v. Allegorie an (Weimar 1997, 46). Bereits in Ovids Paraklausithyron (s. unten am. 1,6,29) wird eine Parallele zwischen belagerter *puella* und belagerter Stadt gezogen.

⁴⁰⁰ Der Begriff Chiffre ist der einzig passende, da die Form sowohl einen primären Kontext (Serenade) als auch einen sekundären (erotischer Stoff) aufruft, zwischen diesen Ebenen aber kein Bruch die Uneigentlichkeit suggeriert. Auch eine fortgeführte Metapher, eine Allegorie, ist darum ausgeschlossen. Ebenso ist Symbol ein ungeeigneter Begriff. Zum einen unterscheidet es sich von letzterer durch den besonderen Charakter der Allusivität und zum anderen wegen des eindeutigen Zusammenhangs zwischen Erst- und Zweitkontext. S. zu diesen Begriffsabgrenzungen kurz und prägnant Küpper 2003, 202–203.

⁴⁰¹ Ähnlich schon Copley 1956, 112: „Tibullus makes it [sc. the paraclausithyron] the very song of love itself.“ Meeren 2008, 239 bezeichnet es gar als Symbol, was m. E. nicht zutreffend ist (s. oben Fn. 400); sie zeigt übrigens, wie sowohl die Idee der Festung (258–259) als auch die des *exclusus amator* (255–258) Eingang in Senecas philosophische Schriften gefunden hat. Copley 1956, 74. 79–80 fasst es wenigstens in Properz’ Werk als ein Paradigma für die Erfahrungen des *poeta amator*.

glück und -unglück, Religion, Magie.⁴⁰² Ich werde auf Ersteres und Letzteres (s. etwa Ov. am. 1,6) zurückkommen. Ähnlich wie bei der generischen Festlegung des elegischen Distichons auf Erotisches hat eine Verengung der Bildersprache stattgefunden.⁴⁰³

Die entkontextualisierte Übertragung dieser Struktur des Einlassbegehrens erfreute und erfreut sich einiger Beliebtheit. So hat Karl Reinhardt 1941 zwar nicht den Begriff Paraklausithyron selbst, aber die ihm zugrunde liegende Struktur auf die Philologie schlechthin übertragen: Im Vorwort beschreibt er sein Werk als eines, „in dem [...] immer vor Türen geführt wird, in die man nicht eintritt.“⁴⁰⁴ Dieses Bild für die philologische Methode hat auch noch in jüngerer Zeit Zuspruch gefunden.⁴⁰⁵ Neben der Anwendung auf die Methode der Philologie lässt sich in letzter Zeit auch diejenige auf die Objekte der Philologie verzeichnen: Auf diese Weise wurde die Paraklausithyron-Struktur schon auf ganze Werkteile der augusteischen erotischen Dichter, wie etwa Ovids Exildichtung, angewendet.⁴⁰⁶

Demgegenüber soll hier eine sehr kleinteilige Analyse einzelner Gedichte, die die Form Paraklausithyron auf diverse Weise verwenden, vorgenommen werden. Wie angekündigt, stehen eher formale Eigenheiten und deren Politizität im Fokus, also neben Metrik, Syntax und rhetorischen Stilmitteln, auch intertextuelle und metapoetische, vor allem architextuelle Aspekte. Dass erotische Themen an sich in augusteischer Zeit als Politikum angesehen werden konnten, war ja bereits in der Einleitung⁴⁰⁷ angeklungen: Die folgenden Analy-

402 S. dazu Debrohun 2003, 126–127 m. Literatur.

403 S. Debrohun 2003, 155: „[T]he threshold was a Roman cultural symbol ‚reduced‘ by the love poet to represent his concerns exclusively.“

404 S. Reinhardt 1948, 8. Vielleicht ist dieses Bild von Nietzsches Vorrede zur *Morgenröte* inspiriert, vgl. Nietzsche 1988, 17: „[S]ie [sc. die Philologie] selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut lesen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offengelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen...“

405 Vgl. Hölscher 1995, 82; Gumbrecht 2003, 82 m. Anm. 39.

406 Die gesamte Exildichtung Ovids erklärt Miller 2004, 212 kurzerhand zum Paraklausithyron, vgl. Bonjour 1985, 14. 16–17; Edwards 1996, 118; Claassen 1999, 89. Eine Rechtfertigung dafür bezieht er ausgerechnet von dem ‚Begriffspräger‘ Plutarch, in dessen Beschreibung von Cicero im Exil er die Figur des *exclusus amator* zu entdecken meint (Cic. 32,5: πρὸς τὴν Ἰταλίαν ὥσπερ οἱ δυσέρωτες ἀφορῶν). Tornau 2007 beschränkt sich immerhin auf die *Tristia*. Ich will damit nicht von der Hand weisen, dass Ovids Verse einer solchen Deutung (z. B. Pont. 2,7,38; trist. 3,2,21–24) zuarbeiten und ein untersuchungswürdiges Sujet abgeben. Das heißt aber nicht, dass sie zur literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung herangezogen werden sollten.

407 S. oben S. 14–15.

sen sollen zeigen, dass und warum das auch jenseits von Spannungen zu explizit erotischen Fragen – etwa den Ehegesetzen – so ist. In dieser Verbindung von Erotik und Politik könnte der Grund dafür liegen, warum die Texte des Kallimachos für die augusteischen erotischen Autoren so attraktiv gewesen sind, obwohl dessen Werk stofflich eher als unerotisch zu bezeichnen ist: Die wenigen Liebes- und Erotik-Motive werden meist als Reverenz an die Ptolemäer und ihre Usance der Geschwisterehe⁴⁰⁸ gelesen.⁴⁰⁹

Welche augusteischen Gedichte unter das Rubrum Paraklausithyron gerechnet werden, hängt davon ab, ob man es als Motiv oder Gattung wertet. Gerade in der älteren Forschung wird nur das Ständchen als solches dem Paraklausithyron als kompositioneller Form zugesprochen und dann auch noch hinsichtlich seiner ‚Aufführbarkeit‘ vor der Tür überprüft.⁴¹⁰ Dieser letzte Ansatz erscheint mir verfehlt, und ich betrachte die Serenaden als Lesetexte, was sie im Übrigen selbst nahelegen.⁴¹¹ Im Folgenden sollen Properz' Elegie 1,16, Tibulls Gedicht 1,2, Horaz' *Epode* 11, *Oden* 1,25 und 3,10 sowie Ovids *Amores*-Elegie 1,6 untersucht werden. Mit Ausnahme der Tibull-Elegie, der unter diesem Gesichtspunkt nur in Teilen (nämlich 1,2,1–34) Beachtung geschenkt wird, und der *Epode* Horaz', sind dies allesamt als ‚typisch‘ angesehene Paraklausithyra.⁴¹²

In gewisser Weise stellen diese verschiedenen Paraklausithyron-Gedichte die hier untersuchte Prävalenz der äußeren Form über den inneren Gehalt performativ dar: Dem elegischen Ich gelingt es zu keinem Zeitpunkt, die Schwelle zu überschreiten und zu der Geliebten vorzudringen. Es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als im artistischen Singen, in der Form, zu verharren – der (Haus-)Inhalt, der (leibliche) Stoff seiner *puella* bleibt ihm vorenthalten. Dieser Umstand wird teilweise strukturell innerhalb des jeweiligen Gedichtbuches noch betont, wenn etwa Ovid dem unten näher analysierten am. 1,6 als Pendant am. 1,13 gegenüberstellt, ein Gedicht, das selbst kein Paraklausithyron ist, das man aber theoretisch als Realisierung dessen lesen könnte, worum im Paraklausithyron immer gebeten wird. Am. 1,13 setzt nämlich den morgendlichen Abschied von der Geliebten – ähnlich wie die wohl berühmteste Passage aus *Romeo und Julia* – in Szene. Dies schließt zwar ein, dass die geliebte Person dem elegischen Ich letztendlich Einlass gewährt hat und das Stelldichein endlich stattgefunden hat. Im tatsächlichen intradiegetischen Gedichtgeschehen

408 S. dazu z. B. Hintzen-Bohlen 1992, 77–79.

409 S. Harder 2012a, 33. 544.

410 S. z. B. Reitzenstein 1906, 166–167; Canter 1920, 365.

411 S. unten Hor. epod. 11,2; Ov. am. 3,1,53–58. Auch die Tatsache, dass die Tür in Prop. 1,16,17–44 ein Paraklausithyron-Ständchen ‚herbeten‘ kann, legt eine Existenz dieses Gedichttypus in schriftlich fixierter Form nahe.

412 Vgl. Dimundo 2000, 96, die sie als „versioni migliori“ bezeichnet.

von am. 1,13 wird aber wieder keine erotische Begegnung geschildert, sondern wie in am. 1,6 erneut nur eine Schwellensituation thematisiert, nur in umgekehrter Richtung.⁴¹³ In dieser Abschiedsszene liegt der Fokus wie beim Paraklausithyron auf dem äußeren Geschehen. Statt das im Innern Erlebte zu feiern, wird – unterstützt durch artistische Aitiologien⁴¹⁴ und intratextuelle Verweise⁴¹⁵ – der (un-)zeitige Aufgang der missgünstigen Aurora thematisiert. Das Paraklausithyron kann für das oben genannte ‚Wechselspiel‘ zwischen Form und Inhalt die ideale Bühne abgeben, auf der die Ambivalenz des *limen* zur Schau gestellt wird.⁴¹⁶ Denn das Paraklausithyron fungiert intradiegetisch als Schnittstelle zwischen öffentlichem und privatem Raum: Das ‚allerprivateste‘ wird ganz öffentlich kundgetan, indem die lauten Klagen im Straßenbereich vorgetragen und die Kränze und/oder Liebesbriefe an die Tür geheftet werden. Man kann hier mit Rancière feststellen, dass die Aufteilung dessen, was gemeinhin als öffentlich oder privat angesehen wird, verschoben, ja, kurzzeitig zumindest sogar aufgehoben ist. Die im Hinblick auf Augustus geäußerte Feststellung, dass unter seiner Regierung Privates und Öffentliches verschmelze,⁴¹⁷ ist auf dieser fiktionalen Ebene bereits realisiert. Trotz dieser Verschmelzung bleibt aber gleichwohl eine Grenze in der Form des *limen* erhalten. Der Sprecher versucht zwar dessen Starrheit zu überwinden. Der Umstand aber, dass diese Versuche einerseits erfolglos bleiben, dass andererseits paradoxerweise ihre Erfolglosigkeit den erfolgreichen Dichtungsakt garantiert, zementiert die Notwendigkeit des *limen*.

413 S. unten ab S. 100 m. Fn. 454 das ähnliche Konzept von Pucci 1978, demgemäß die Schwelle sich immer nur verschiebt.

414 Entlehnt hat Ovid – wie Properz für Teile seines vierten Elegienbuches – diese Verbindung von Liebesthematik und Aition, „dem kallimacheischsten Merkmal überhaupt“ (Thomas 1986, 64), Kallim. ait. fr. 67–75e Harder. Er wird sie dann in vielen der 256 *Metamorphosen*-Geschichten meisterlich durchdeklinieren.

415 Vgl. am. 1,13,34 und met. 13,587, am. 1,13,37 und met. 7,700–713.

416 S. Pucci 1978, 62. Man könnte hier an die Liminalitätstheorie eines Victor Turner denken, die etwa Bowie 1993 zum Verständnis des bereits erwähnten Aristophanes sehr fruchtbar gemacht hat. Doch eignet sie sich m. E. weniger für die Paraklausithyra: Geht es doch in den dort thematisierten ‚Schwellensituationen‘ um Stillstand, in ihnen wird gerade keinerlei Entwicklung geschildert, sondern das elegische Ich behält seinen Status bei. Wenn sich etwas ändert, dann ist es der Blick auf die Schwelle.

417 Dazu unten allgemein S. 319 m. Fn. 1402 und S. 337 m. Fn. 1483, m. Bezugnahme auf Hor. Fn. 607. 1146.

3.1.1 Properz

1,16: Türmonolog

Die etwa 28 v. Chr. publizierte Monobiblos besteht aus 22 Elegien, die bis auf die Gedichte 20–22 allesamt die Figur der Cynthia zum Thema haben. Es lassen sich im Einzelbuch entlang des Themas bzw. des Adressaten mehrere strukturelle Entsprechungen ausmachen.⁴¹⁸ Innerhalb dieser Struktur bildet die Elegie 1,3 das Pendant zum Paraklausithyron 1,16.⁴¹⁹ Ähnlich wie oben am Beispiel von Ov. am. 1,6 und 1,13 ausgeführt, werden auch bei Properz gegensätzliche Schwellensituationen thematisiert. So wird in 1,3 beschrieben, wie das vom Gelage berauschte elegische Ich die schlummernde Cynthia auf deren Lager betrachtet, sich aber nicht traut, die Schwelle zu überschreiten, sie im Schlaf zu besitzen, und sie stattdessen schmückt.⁴²⁰ Gegen Ende wird in direkter Rede die Klage der schließlich erwachten Cynthia referiert: Sie unterstellt dem elegischen Ich, geradewegs von der Schwellensituation Paraklausithyron zu kommen, also von der Schwelle einer anderen Frau.⁴²¹ Dabei wünscht sie ihm – eine Art Talionsprinzip bemühend – so unglückliche Nächte wie die ihrige.⁴²² Sie habe nämlich, während es stundenlang bei der anderen war, allein und unglücklich gewartet, bis sie endlich über die Schwelle des Schlafes geglitten sei. Das Paraklausithyron 1,16 nimmt direkt auf 1,3 Bezug: Es ist als Erfüllung der dort ausgestoßenen Verwünschung Cynthias lesbar, das elegische Ich möge

⁴¹⁸ Dazu ausführlich Baker 2000, 11–15. Anders schätzt Álvarez Hernández 1997, 90 Prop. 1,16 als exponierte Einzelegie ein.

⁴¹⁹ Zu dem problematischen Überlieferungszustand von Prop. 1,16 vgl. Georg 2001, 133–139. Zum Paraklausithyron bei Properz vgl. Penna 1951, 150–152; Copley 1956, 113–124; Boucher 1965, 420–422; Fedeli 1980, 364–367; Debroun 2003, 127–134.

⁴²⁰ Dieses Schmücken der reglosen Frau (Prop. 1,3,21–26) wird Ovid in seiner Geschichte über Pygmalion und dessen Statue (met. 10,259b–269) übernehmen, vgl. dazu Sharrock 1991, die Pygmalion als Parallelerscheinung des Elegikers ansieht (s. unten Fn. 1302). Vgl. Valladares 2005, die das Erwachen Cynthias (1,3,34–46) mit dem Erwachen der Pygmalion-Statue (met. 10,293–294) kontrastiert.

⁴²¹ S. Prop. 1,3,35–38: *tandem te nostro referens iniuria lecto | alterius clausis expulit e foribus? | namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis, | languidus exactis, ei mihi, sideribus?* (Hat dich endlich unserem Bett zugeführt die Beleidigung | der anderen und von den Türflügeln, den verschlossenen, verjagt? | Denn wo hast du die lange Zeit der Nacht, der meinigen, verbracht, | ermattet, weh mir, nachdem vertrieben sind die Sterne.)

⁴²² S. Prop. 1,3,39–40: *o utinam talis producas, improbe, noctes, | me miseram qualis semper habere iubes!* (Wenn du doch auch solche verbrächtest, Schändlicher, Nächte, | wie du sie mich Elenden immer zu haben heißt).

ebensolche Nächte verbringen wie sie, gleichzeitig bietet es aber auch das Paradigma für den zu dieser Verwünschung führenden Anlass.

In der Forschung wurde vielfach der künstlerische Charakter dieses ersten Paraklausithyron im properzischen Œuvre festgestellt und seine Sonderstellung betont. So wurde es als „das vielleicht beste von den aus der Antike überlieferten“ Paraklausithyra überhaupt bezeichnet.⁴²³ Auch der oben diskutierte Vergleich zur Epoche des Barock wurde zur Charakterisierung dieser Elegie bemüht.⁴²⁴ Der künstlerische Charakter dieser Elegie wird nicht zuletzt auch daran besonders deutlich, dass sich die Forscherinterpretationen diametral gegenüberstehen: Sehen die einen Ironie am Werke und das Bedauern der Tür, nicht mehr so oft für Liebhaber in den Angeln gedreht zu werden,⁴²⁵ nehmen die anderen den Schamlosigkeitsvorwurf der Tür gegenüber der Herrin äußerst ernst.⁴²⁶ Ein weiteres künstlerisches Merkmal könnte man in dem Hang zu mehrsilbigen Pentameterendungen sehen.⁴²⁷

Wird die unten analysierte *Amores*-Elegie 1,6 Ovids wegen ihres ungewöhnlichen Adressaten herausgestellt, so liegt hier die Originalität in der gewählten Sprecherperspektive.⁴²⁸ Die Tür selbst, die sonst ob ihres Verschlössenseins sowohl die Ursache der (An-)Klage als auch deren Adressatin darstellt, spricht hier nicht nur, nein, sie klagt: Erst setzt sie ihre Vergangenheit von der Gegenwart ab, um dann als Beispiel für die beklagenswerte Gegenwart ausführlich die Serenade eines *exclusus* wiederzugeben, die sie schließlich literaturkritisch bespricht.

Und auch wenn Properz hier auf eine Scharnierverstechnik à la Ovid verzichtet, ist auch seine Komposition mit sechs Teilen à acht Versen nicht weniger kunstvoll,⁴²⁹ wie sich auch aus folgendem Schema ersehen lässt:

⁴²³ Copley 1956, 114. Vgl. Hodge u. Buttimore 1977, 176; Yardley 1979, 155.

⁴²⁴ Burck 1966, 245. Zum Barockvergleich s. oben S. 59–.

⁴²⁵ S. z. B. MacKay 1956; Baker 2000, 144–153.

⁴²⁶ S. z. B. Camps 1961, 82–85; Morgan 1977, 58; Richardson 1977, 190; Butler u. Barber 1996, 176–179.

⁴²⁷ S. Cairns 2006b, 146–218. Cairns bemüht sich, dem in der Forschung verbreiteten Vorurteil zu begegnen, die mehrsilbigen Endungen seien ein Phänomen des frühen Properz (147). Wie dem auch sei, beträgt ihr Anteil in 1,16 mit 11 viersilbigen und 7 dreisilbigen Endungen auf 24 Pentameter 46% bzw. 29% und ist damit immer noch beträchtlich höher als im gesamten Buch 1, wo der Anteil mit 89 viersilbigen und 32 dreisilbigen auf 353 Pentameter 25 % bzw. 9 % entspricht.

⁴²⁸ Hypotext für diese narratologische Begebenheit ist mit Sicherheit Cat. 67, 9–14. 17. 19–28. 31–48.

⁴²⁹ S. Baker 2000, 144.

3 Textanalysen

Strukturübersicht							
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl	
A	1–8	Vergangenheit und Gegenwart der Tür					8
		a ¹	1–4	Vergangenheit	<i>olim</i>	4	
		a ²	5–8	Gegenwart	<i>nunc</i>	4	
B	9–16	Gegenwart der <i>domina</i>					8
C1	17–24	referiertes ‚Paraklausithyron‘				<i>crudelior</i>	8
C2	25–32	referiertes ‚Paraklausithyron‘				<i>durior</i>	8
C3	33–40	referiertes ‚Paraklausithyron‘				<i>causa doloris</i>	8
C4	41–48	referiertes ‚Paraklausithyron‘ und Türkomentar					8
		c ⁴ ¹	41–44	referiertes ‚Paraklausithyron‘	<i>perfida</i>	4	
		c ⁴ ²	45–48	Türkomentar	<i>inuidia</i>	4	

Auf die direkte Rede der Tür in eigener Sache entfallen mit den Hauptteilen A und B sowie dem Subteil c⁴² lediglich 20 Verse, während auf das in indirekter Rede gegebene Ständchen mit den Hauptteilen C1–C4 (exklusive des Subteils c⁴²) ein Anteil von 28 Versen kommt. Trotz der gewählten Fokussierung, die hier einmaligerweise einen Blick von außen auf den *exclusus amator* gewährt, bleibt dieser also im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Im Folgenden werden die aufgeführten Hauptteile einzeln vorgestellt und diskutiert.⁴³⁰

Die Tür beginnt ihre Klage mit einem Rückblick:

- „Quae fueram magnis olim patefacta triumphis,
 2 ianua Tarpeiae nota pudicitiae,
 cuius inaurati celebrarunt limina currus,
 4 captorum lacrimis umida supplicibus,
 nunc ego, nocturnis potorum saucia rixis,
 6 pulsata indignis saepe queror manibus
 et mihi non desunt turpes pendere corollae
 8 semper et exclusis⁴³¹ signa iacere faces.

- „Die ich geöffnet worden war, einst, für Triumphe, große,
 2 eine Tür, bekannt für der Tarpeia Keuschheit,
 an deren Schwellen Wagen zahlreich festlich vorbeizogen, vergoldete,
 4 von der Gefangenen Tränen feucht, der Flehenden,
 nun klage ich, von der Trinker Streitereien verwundet, von den nächtlichen,

⁴³⁰ Auch bei den folgenden Gedichtanalysen wird nach diesem Muster verfahren: Die sich aus der Struktur ergebenden Hauptpassagen werden einzeln wiedergegeben, übersetzt und interpretiert.

⁴³¹ Ich folge der Athetese in Fedeli 1994, 33 des in beinahe allen Handschriften überlieferten Schluss-S nicht, da ich den Eingriff in den Text für unnötig und dazu auch noch für pointenärmer halte, vgl. dazu Enk 1946, 139; Hodge u. Buttimore 1977, 177; Butler u. Barber 1996, 177; Baker 2000, 146.

- 6 gestoßen von Händen, oft, von unwürdigen,
 und nicht lassen sie es mir fehlen, dass Kränzchen hängen, schändliche,
 8 immer, und Fackeln liegen, als Zeichen für die Ausgeschlossenen.

Schon durch die zwei Zeitebenen (V. 1: *fueram ... olim*, V. 5: *nunc*), die die Tür im ersten Teil (A) etabliert, weist sie sich als rhetorisch nicht minder begabt aus, als es sonst der *exclusus amator* zu sein pflegt. In ihrer goldenen Vergangenheit habe sie ein Renommée gehabt; welches, ist allerdings nicht ganz nachzuvollziehen. Die bekannteste Trägerin des Namens Tarpeia (V. 2) besingt Properz in 4,4, und sie ist bekanntlich gerade *kein* Paradigma für Keuschheit. Letztlich spielt es m. E. keine Rolle, ob sich hinter Tarpeia primär eher ein lediglich geographischer⁴³² oder ein chronologischer⁴³³ Hinweis verbirgt. Auch die Möglichkeit, andere Mythologeme in Betracht zu ziehen, in denen Tarpeia eine konstruktivere Rolle zugesprochen wird,⁴³⁴ ändert nichts daran, dass der Name Tarpeia in jedem Fall Assoziationen zu dem bekannten Mythologem weckt, nach dem sie sich in Schuld verstrickt. Damit wird eine ironische Ambivalenz erzeugt, die sich nicht so einfach auflösen lässt. Für welche Lesart auch immer man sich entscheidet: Der Widerspruch zwischen einer vorgegebenen Moralität (V. 1–8) bei gleichzeitiger wörtlicher Kolportage von Nicht-Moralität (V. 17–44) bleibt bestehen.⁴³⁵

432 So etwa Enk 1946, 136, Butler u. Barber 1996, 176 und Shackleton Bailey, David Roy 1956, 46, die eine Anspielung auf den *mons Tarpeius*, also den kapitolinischen Berg in Erwägung ziehen.

433 So vermuten Butler u. Barber 1996, 176 einen Schreibfehler anstelle von *tam priscae* o. ä. und auch Baker 2000, 145 interpretiert einen rein chronologischen Verweis, i. S. v. einer ‚ganz alten Tür‘, in den Eigennamen hinein. Für einen rein zeitlichen Marker entscheidet sich auch Langlands 2006, 201 ohne Verweis auf Butler u. Barber 1996 oder Baker 2000.

434 S. Cairns 2011, der übrigens als Motivation Properz‘ für das Evozieren eines weniger bekannten Mythologems bewusste Provokation ansetzt (182). Er hält die Assoziationskraft des gängigen Mythologems ebenfalls für hoch und bezeichnet die Junktur *Tarpeiae ...* als „scheinbares Oxymoron“ (184).

435 So Hodge u. Buttimore 1977, 176, die deswegen für V. 2 das Fazit ziehen: „[I]ts content totally subverts the grand style.“ Nicht unähnlich – wie seine ‚Parallellstelle‘ nahelegt, nämlich das heute als Vorläufer der *Anti-Poetry*-Bewegung gehandelte Sonett 130 Shakespeares – auch Jones 1992, 304, der im Übrigen alle genannten Rekonstruktionsversuche kritisiert. Einen Hang zu Paradoxie in dem Vers sehen auch Little 1972 und Dee 1979, 245. Die etwa von Heyworth 2007b, 24 und Heyworth 2007a, 70–71 favorisierte Lesart *Patriciae ...* (vgl. dazu Fedeli 1980, 368–369) löst vielleicht die Paradoxie von V. 2 auf, den schon Enk 1946, 136 zu den „schwersten“ zählt. Sie ändert indes nichts an dem oben festgestellten Widerspruch und an den anderen Polyvalenzen (etwa von *nobilis*, V. 10).

Weiterhin rühmt sich die Tür, Teil der Triumphzüge gewesen zu sein. Goldene Wagen sollen samt flehentlich-weinenden Kriegsgefangenen an ihr vorbeigefahren sein.⁴³⁶ Damit wird ein zweiter breiter Raum für Anspielungen geschaffen, diesmal nicht so sehr ein mythisch-geschichtlicher, sondern eher ein zeitgeschichtlicher: Angespielt wird hier zumindest auch auf den gerade einmal ein Jahr zurückliegenden dreifachen Triumph des Augustus vom 13., 14. und 15. August 29 v. Chr. Zugleich schwingt paradoxerweise sogar in diesem offiziöse Diskurse evozierenden Wort *triumphis* (V. 1) ein Hauch Erotik mit,⁴³⁷ da ja der erotische Diskurs den Triumphzug für seine Bildersprache appropriiert hat.⁴³⁸

Jetzt hingegen, fährt die Tür fort, kommen Betrunkene mit eindeutig erotischen Absichten (5: *rixis*) heran, die Kränze und Fackeln daließen, nachdem sie ziemlich unsanft an ihrer äußeren ‚Hülle‘ gepoltert hätten. Hierbei ist bezeichnend, dass die Tür außer durch ihre Sprecherrolle auch durch *saucia* (V. 5) weiter personifiziert wird: Dieses zum Liebesdiskurs gehörige Wort insinuiert, dass die Tür in erotischer Hinsicht ebenso verwundbar ist, wie der *exclusus amator* laut eigenem Bekennen es selbst ist und wie dieser sich sonst (erfolglos) seine *puella* wünscht.⁴³⁹ Metrisch sind V. 3 und V. 5 parallel konstruiert: Beide Hexameter enthalten lediglich eine Penthemimeres, die von einer bukolischen Diärese begleitet wird. Unmittelbar nach der Diärese wird erst das die Tür Betreffende (V. 3: *limina*, V. 5: *saucia*), dann das von außen an sie Herangeführte (V. 3: *currus*, V. 5: *rixis*) genannt. Damit ist nicht mehr nur (eine die Zeitebenen) kontrastierende Lektüre möglich, sondern eine, die suggeriert, dass beides austauschbar, gleichwertig sei.

An den genannten Vergleich von *olim* und *nunc* im bereits zitierten ersten Teil (A) schließt sich nun (B) ein weiterer Vergleich an, nämlich zwischen der Tür selbst und ihrer Herrin:

⁴³⁶ Galinsky 1969, 80 moniert, dass Properz den historischen Triumphzug völlig falsch wiedergebe, weil er insinuiert, dass an seinem Ende das Wohnhaus des Triumphators statt des Kapitols stehe – der Einspruch wäre freilich obsolet, wenn man Tarpeia als geographischen Verweis auffasst, vgl. Fn. 432. Dass die Augusteer in der Beschreibung des Triumphzuges durchaus frei zu verfahren pflegen, zeigt auch Verg. Aen. 8,720 (dazu unten Fn. 1383): Hier wird das dem Jupiter gewidmete Kapitol gegen das Wohnhaus des Triumphators getauscht, bilden doch Apollotempel und Augustuswohnhaus eine Einheit (dazu unten S. 319).

⁴³⁷ S. Baker 2000, 144: „[T]he metaphorical triumphs of the ‘service of Venus’ are to be envisaged as well.“ Auch die *inaurati ... currus* (V. 3) lassen sich vor dem Hintergrund als goldene Triumphwagen Amors deuten (MacKay 1956, 18; Baker 2000, 144).

⁴³⁸ Dazu oben S. 14 m. Fn. 7.

⁴³⁹ Dazu oben Fn. 371 (mit Belegstellen).

- nec possum infamis dominae defendere noctes,
 10 nobilis obscenis tradita carminibus;
 nec tamen illa suae reuocatur parcere famaе,
 12 turpior et saeculi uiuere luxuria.
 haec inter grauibus cogor deflere querelis,
 14 supplicis a longis tristior excubiis.
 ille meos numquam patitur requiescere postis,
 16 arguta referens carmina blanditia:

- Und nicht kann ich der (schmachvollen) Herrin schmachvolle Nächte
 verhindern,
 10 ich, namhaft, Liedern ausgeliefert, zotigen;
 und dennoch wird jene nicht aufgerufen, (sich) ihr(es) Ansehen(s) zu er(-/
 ent)halten,
 12 schändlicher auch zu leben als die Zügellosigkeit der Zeit.
 Darunter werde ich durch Klagen, bittere, gezwungen zu weinen
 14 von des Flehenden langen Wachen trauriger.
 Jener duldet es niemals, dass sich meine Pfosten ausruhen,
 16 indem er Lieder von Sanftheit vorträgt, von säuselnder:

Hier findet auch die schon angeklungene Ambivalenz ihre Fortsetzung: Gekonnt offen komponiert Properz V. 9 (*infamis dominae ... noctes*), sodass man sich vermutlich gar nicht entscheiden soll, ob die Herrin oder nur deren Art und Weise, ihre Nächte zu verbringen, als schmachvoll anzusehen ist.⁴⁴⁰ Auch in V. 10 geht mit *nobilis* die polyvalente Darstellung weiter. Damit charakterisiert die Tür sowohl sich selbst als auch die Herrin als bekannt und/oder adelig,⁴⁴¹ was erneut die Konnotationen einer edlen Abstammung im Assoziationsraum von Tarpeia und triumphzugreicher Vergangenheit aufgreift. Diese Formulierung kann und will nicht aufgelöst werden, sondern funktioniert gerade in ihrer Polyvalenz. Auf jeden Fall sieht sich die Tür zotigen Liedern (V. 10: *obscenis ... carminibus*) ausgesetzt. Die gewählten Termini legen wieder eine Personifikation nahe (10: *tradita*), lassen aber auch den Schluss zu, Properz wolle damit in einem Gestus der ironisierenden Eigenkritik insinuieren, dass 1,16⁴⁴² selbst zu diesen *obscena carmina* zu zählen sei.⁴⁴³ Bei den V. 11–12 han-

440 Die Natur dieser Schmach ist abhängig davon, wie man V. 11–12 auffasst: Entweder sie bestünde in zu vielen oder aber in zu wenigen erotischen Begegnungen im Haus, vgl. unten S. 98 m. Fn. 445 und 446.

441 S. MacKay 1956, 17: „[N]owhere in Propertius does *nobilis* refer to moral excellence or reputation for good character; it indicates only prominence, social or spectacular“; vgl. Goold 1987, 33; Baker 2000, 147.

442 Wenn nicht das ganze Gedicht, so doch wenigstens V. 17–44.

443 Nappa 2007, 66–67 meint in diesem Zusammenhang: „[N]ods to the *mos maiorum* [...] can sometimes be subverted by elegy.“

delt es sich um eine dieser Stellen,⁴⁴⁴ die je nach Forscherhaltung unterschiedlich aufgelöst und völlig gegensätzlich interpretiert werden oder auch umgekehrt die völlig gegensätzlich interpretiert und darum unterschiedlich aufgelöst werden. Für die einen klagt die Tür, dass trotz der vielen Paraklausithyra niemand ihre Herrin zu einem ruferhaltendem Leben anhält und sie davon abhält, so viele Liebhaber zu empfangen.⁴⁴⁵ Für die anderen jammert die Tür, weil eben *nur* Ständchen gesungen werden, *nur* Kränzchen aufgehängt werden und keinen Liebhabern mehr Einlass gewährt wird.⁴⁴⁶ Immerhin enthalten die beiden Hexameter, die die Ohnmacht der Tür thematisieren (V. 7: *mihi non desunt*, V. 13: *cogor*), ebenso wie die Verse, welche die goldene Vergangenheit evozieren (V. 1) sowie die verschlossene Gegenwart beklagen (V. 15), als einzige in der einleitenden Klage der Tür (V. 1–16) mit Trith-, Penth- und Hephthemimeres alle drei Zäsuren⁴⁴⁷ und sind dadurch besonders hervorgehoben. Keiner *erbarme* sich, so die denkbare Argumentation der Tür, die Herrin zu einem Lebenswandel zu verleiten, treu dem Motto, ‚ist der Ruf erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert‘.⁴⁴⁸ Zu beiden Interpretationen würde jedenfalls das deprimierte⁴⁴⁹ Weinen der in *militia-amoris*-Topik kundigen (V. 14: *excubiis*) Tür pas-

444 Lachmann 1816 hatte sie erst getilgt, dann später die Einfügung hinter V. 48 vorgeschlagen. Auch Heyworth 2007b streicht sie komplett, was sicher den Weg des geringsten Widerstands (i. e. der *lectio facilior*) darstellt.

445 Vgl. Shackleton Bailey, David Roy 1956, 47. Dessen grammatikalische Auflösung erfordert allerdings, dass er *parcere* bzw. *reuocatur* jeweils einen anderen Sinn unterlegt, was er selbst als „abnormally harsh“ und „difficult“ abqualifiziert; vgl. zu diesen Schwierigkeiten auch Fedeli 1980, 378–379.

446 Vgl. MacKay 1956, 18; Baker 2000, 146–147. Zwei weitere, allerdings einander widersprechende Interpretationsmöglichkeiten nimmt Nappa 2007, 63 an: „[T]his is a house of good reputation and established virtue that has recently been sullied by the current occupant [...], or this is a house whose claims to antique virtue mask a reality not so different from that of the present.“

447 Die V. 7 und 13 enthalten zusätzlich auch noch bukolische Brücken.

448 Immerhin legt etwa Ovid in am. 1,2,23–42, wo gleichfalls Triumphmotiv und Liebesdiskurs miteinander verschränkt sind (vgl. dazu Beard 2007, 111–114), nahe, dass dem elegischen Diskurs Ungeniertheit zueigen ist: In Ovids Triumphzug zieht Amor unter dem Beifall des Volkes auf goldenem Wagen vorüber, während das personifizierte Schamgefühl („Pudor“) und der personifizierte gesunde Menschenverstand („Mens Bona“) neben Männern, Mädchen und dem Elegie-Dichter selbst dem Zug als Gefangene Amors folgen.

449 Natürlich setzt vor allem der Schlafmangel (V. 15) dieser vermenschlichten Tür arg zu: Abhilfe wäre im Sinne der ersten Interpretation das Entfernen der vielen *exclusi amatores*, im Sinne der zweiten das Hereinlassen. Anders als MacKay 1956, 13, Hodge u. Buttimore 1977, 178 und Baker 2000, 147 bin ich nicht der Meinung, dass die Tür in ers-

sen: Entweder die Tränen gelten dem unaufhaltsamen Verfall des guten Rufes oder eben des schlechten.

Zum Beweis für die Berechtigung ihrer Klage gibt die Tür im Paraklausithyron ein Ständchen eines *exclusus* wieder:

„Janua vel domina penitus crudelior ipsa,
 18 quid mihi tam duris clausa taces foribus?
 cur numquam reserata meos admittis amores,
 20 nescia furtivas reddere mota preces?
 nullane finis erit nostro concessa dolori,
 22 turpis et in tepido limine somnus erit?
 me mediae noctis,⁴⁵⁰ me sidera prona⁴⁵¹ iacentem,
 24 frigidaque Eoo me dolet aura gelu:

„Tür, im Innersten grausamer als die Herrin selbst,
 18 was schweigst du mir, verschlossen durch so unbeugsame Türflügel?
 Warum lässt du, aufgeriegelt, nie ein meine Liebe,
 20 unfähig, nach einer Bewegung heimliche Bitten zu erfüllen?
 Wird kein Ende unserem Schmerz gewährt werden
 22 und nur schändlicher Schlaf auf lauwarmer Schwelle?
 Mich Liegenden bedauern die Sterne der Mitternacht, mich die sich zum
 Untergang neigenden,
 24 und die kalte Brise mit der Eos Frost:

Das *exclusus*-Ständchen im dritten Teil (C) ist tatsächlich von der *blanditia*⁴⁵² gekennzeichnet, welche die Tür in V. 16 angekündigt hatte: Gleich sein erster Vers (17) sticht dadurch hervor, dass er alle Zäsuren (Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolischer Brücke) und bekannte topische Elemente enthält: Die Tür wird als hart(herzig) bezeichnet, die Liebesbekundung mit dem

ter Linie aus Sympathie mit diesem einen *exclusus amator* weint, auch wenn natürlich bei der zuletzt genannten m. E. höchst attraktiven Interpretationsmöglichkeit die Interessen von Tür und *exclusus amator* dieselben wären. Baker 2000, 153 gibt die Sympathie these dann ohne Begründung auf, wenn er V. 46 als belustigten Kakophonie-Einwurf der Tür deutet.

450 Konjektur nach Housman 1972, 30: „mediae noctis.“

451 Konjektur nach Housman 1972, 30 und Baker 2000, 149: „sidera prona.“

452 S. Pucci 1978, 71, Anm. 22, der darauf verweist, dass *blanditia* v. a. die Stimme charakterisiere und hier eher als die Artikulationsart von Worten und Gedanken besonders die musikalische Qualität betone; vgl. MacKay 1956, 13, der *blanditia* mit „artful“ übersetzt. Man mag dies im übernächsten Abschnitt (C2) unterstrichen sehen, wo besonders der Hörsinn betont wird und wo, sogar wenn es um die Sehorgane geht (V. 31–32), ein hörbarer Seufzer vorkommt.

Hauch des Heimlichen versehen, der Schlaf auf der Schwelle beklagt, die immerhin nicht wie sonst kalt, sondern lauwarm ist.

Zwischen der (*scripta*) *puella*⁴⁵³ und dem *amator* besteht offenbar eine gewisse Übereinstimmung: War jene oben als *turpis* (V. 12) bezeichnet worden, wird nun des Liebenden Schlaf so charakterisiert (V. 22). Mit einer – bisher von den Kommentatoren nicht gewürdigten – Doppelfunktion belegt ist *penitus* (V. 17): Trägt es doch nicht nur zur weiteren Personifizierung der Tür bei, sondern ist zugleich auch Indiz für den Sehnsuchtsort des Sprechers – das (jenseits der Schwelle liegende) Innere. Draußen bedauern ihn immerhin kosmische Entitäten wie die Sterne (V. 23: *sidera*). In der Erwähnung der Sterne kann man ein weiteres *limen* neben der Türschwelle thematisiert sehen, nämlich das zum Dichterhimmel.⁴⁵⁴ Diese Präsenz von mehr als einem *limen* kann man als Indiz dafür nehmen, dass es im Paraklausithyron immer nur ums Scheitern gehen kann. Das erfolgreiche Eindringen in das Haus und das Bett der *puella* würde das *limen* ja nur verschieben: von Cynthia als Sehnsuchtobjekt zum Ruhm oder umgekehrt (wie eben hier, wo laut eigenem Bekennen der [Dichter-]Himmel im Gegensatz zu Cynthia mit ihm mitfühlt).

In der Forschung wurde bisher keine zufriedenstellende Erklärung dafür gegeben,⁴⁵⁵ warum die Schwelle immerhin als lau (V. 22: *tepido*) bezeichnet wird, wohingegen sie in anderen Gedichten dieser Art durchweg als kalt beschrieben wird. M. E. schwingt in der Vorstellung des Dichterhimmels der Gedanke an den ewigen Ruhm mit und dieser bewirkt, dass dem elegischen Ich die Schwelle als nicht mehr nur ganz kalt, als lau, mithin als erträglich erscheinen lässt. Dazu kommt, dass dieser ambivalente Begriff⁴⁵⁶ sehr gut dem Duktus der gesamten Elegie entspricht, in der bereits am Anfang (ironische) Ambivalenz zum Ausdruck kommt.

⁴⁵³ Zum Konzept der *scripta puella*, wonach Geliebte und (elegische) Dichtung in eins fallen (können), s. allgemein Wyke 2002, 11–45. 155–194, in Ansätzen schon Howald 1948, 71–73, für Prop.: Debrohun 1994 und Wyke 2002, 46–77, für Ov.: McKeown 1987, 106, Sharrock 1991, Keith 1994 und Hardie 2002b, 128–142.

⁴⁵⁴ So arbeitet es Pucci 1978, 60 für Prop. 1,8,43–46 heraus. Der nächste Absatz folgt Pucci 1978, 64.

⁴⁵⁵ Die weit verbreitete Erklärung, die laue Schwelle sei auf die Körperwärme des *exclusus* zurückzuführen (vgl. etwa Camps 1961, 84; Richardson 1977; Baker 2000, 149), ist sicherlich nicht falsch, befriedigt aber nicht. Immerhin kommt dieser Terminus nur in diesem einzigen Paraklausithyron vor, wo doch die *exclusi* oft auf der Schwelle liegen. Die Idee von Hodge u. Buttimore 1977, 179, die lauwarme Temperatur sei eine Synthese der kalten Liebe der *puella* und der heißen des *exclusus*, steht im krassen Widerspruch zu der Beschreibung der *puella* in V. 27–32.

⁴⁵⁶ S. Sen. ep. 92,21.

Vor dem Hintergrund des mitfühlenden Kosmos (V. 23–24) kann die nicht mitfühlende Tür intensiver angeklagt werden:

- tu sola humanos numquam miserata dolores
 26 respondes tacitis mutua cardinibus.
 o utinam traiecta cava mea vocula rima
 28 percussas dominae vertat in auriculas!
 sit licet et saxo patientior illa Sicano,
 30 sit licet et ferro durior et chalybe,
 non tamen illa suos poterit compescere ocellos,
 32 surget et invitis spiritus in lacrimis.

- Du allein, niemals dich erbarmend der Schmerzen, der menschlichen,
 26 antwortest stumm, wobei deine Angeln geräuschlos sind.
 Oh, möge sich mein durch die Spalte, die hohle, gedrungenes Stimmllein
 28 zu der Herrin durchbebtten Ohrchen wenden!
 So mag jene auch unnachgiebiger als der Stein, der sizilische, sein,
 30 so mag jene härter sein als das Eisen sowie als der Stahl,
 nicht wird jene dennoch die Äuglein im Zaume halten können,
 32 es wird sich auch ein Seufzer unter ihren unfreiwilligen Tränen erheben.

Der vierte Teil (C2), der das Paraklausithron im Paraklausityhron und die Apostrophe an die Tür fortsetzt, stellt klar, dass allein die Tür für die desolate Lage des Sprechers verantwortlich gemacht werden kann. Denn die Herrin, deren hyperbolisch gesteigerte Grausamkeit (V. 29–30) durch Zärtlichkeit anzeigende Diminutive (V. 28: *auriculas*, V. 31: *ocellos*) jedoch ein Stück weit zurückgenommen wird, würde sich – so das Wunschdenken des Ich – sehr wohl rühren lassen, könnte nur die Klage durch die Tür zu ihr gelangen.⁴⁵⁷ Indem die Härte und Unnachgiebigkeit der Tür sowohl vom Kosmos als auch von der Menschenwelt, nämlich der *puella*, so sehr abweicht, fällt sie, nachdem sie über so viele Verse hinweg sorgsam personifiziert worden ist – und obwohl dies nach wie vor der Fall ist –, gleichwohl aus dem Rahmen beider Welten. Sie ist der „Schmerzen größte Ursache“.

Es folgt im fünften Teil (C3) ein Worst-Case-Szenario:

- nunc iacet alterius felici nixa lacerto,
 34 at mea nocturno verba cadunt Zephyro.
 sed tu sola mei, tu maxima causa doloris,
 36 victa meis numquam, ianua, muneribus,
 te non ulla meae laesit petulantia linguae,
 38 quae solet †irato dicere tota loco†

⁴⁵⁷ Auf die erotischen Konnotationen der phantasierten Penetration mit der Stimme weist Nappa 2007, 69 hin.

3 Textanalysen

ut me tam longa raucum patiare querela
40 sollicitas trivio pervigilare moras.

Nun liegt sie angelehnt in eines anderen glücklichen Arm,
34 dagegen schwinden meine Worte im Zephyrus, dem nächtlichen.
Aber du allein, du meiner Schmerzen größte Ursache,
36 niemals besiegt, Tür, durch die Geschenke von mir,
dich hat nicht irgendeine Frechheit der Zunge, der meinigen, verletzt,
38 die †an einem zornigen Ort ganz zu sprechen † pflegt,
dass du es hinnimmst, mich so Heiseren, von der Klage, der langen,
40 auf öffentlicher Straße unruhige Zeiten durchwachen zu lassen.

Die Liebste wird in den Armen eines anderen imaginiert, aber der Sprecher verharret nicht lange bei diesem Rivalen, sondern wendet sich sogleich wieder der Tür zu. Dabei wird ein Strang aufgenommen, der in der Rahmenerzählung der Tür angelegt ist: Wie der Triumphzug in einem sakralen Akt endet – dem Einzug des Triumphators als Jupiter auf dem Kapitol und dem Weißen von *spolia* –, erwähnt auch das Paraklausithyron des *exclusus* gegen Ende⁴⁵⁸ eine Art Kulthandlung. Durch Opfergaben und Einhalten eines geziemenden verbalen Codes⁴⁵⁹ hatte der Liebende im Sinne eines *do ut des* gehofft, doch noch zum Ziel zu gelangen. Nun muss er sich, immer noch draußen vor der Tür und heiser geredet – d. h. an die Grenzen seines Dichtertums gelangt –, eingestehen, dass angesichts der mitleidlosen Unnachgiebigkeit der Tür selbst auf diese religiösen Konventionen kein Verlass mehr ist: In einer Art Umkehrung der Tatsachen stellt sich der *exclusus amator* als Leidender seiner eigenen Klage hin.⁴⁶⁰

Diese Klage erreicht im sechsten und letzten Teil (C4) ihren Höhepunkt:

at tibi saepe novo deduxi carmina versu
42 osculaque impressis nixa dedi gradibus.
ante tuos quotiens verti me, perfida, postis,
44 debitaque occultis vota tuli manibus!
haec ille et si quae miseri novistis amantes,
46 et matutinis obstrepat alitibus.

⁴⁵⁸ Laut einigen Forschern begegnen kultisch-religiöse Formulierungen schon vorher: Baker 2000, 148 interpretiert *mota* (V. 20) als Bewegung zur Gnade in einem religiösen Sinne, Fedeli 1980, 363. 392–393 betont vor allem den hymnenhaften Du-Stil (V. 25–44); das der Apolloschwester Diana heilige *trium* (V. 40) ist m. E. auch nicht zufällig gewählt.

⁴⁵⁹ Andere *poetae amatores* verstoßen durchaus dagegen, vgl. Tib. 1,2,7–12, wo der Frevel ebenfalls gegen die Tür, und vor allem 1,2,81–84, wo er gegen die Liebesgöttin höchstselbst gerichtet ist.

⁴⁶⁰ Gemeint ist wohl, dass die Tür es eben hinnimmt, dass er so lange (erfolglos) klagen muss (hätte sie ihn eingelassen, wäre ja die Klage kürzer ausgefallen).

sic ego nunc dominae vitii et semper amantis
48 fletibus aeterna differor invidia.“

Dagegen habe ich dir oft mit neuem Vers Lieder gesungen
42 und habe Küsse aufgedrückt und deinen abgenutzten Stufen gegeben.
Vor deinen Pfosten, treulose, habe ich mich oft gewunden,
44 und mit verborgenen Händen geschuldete Gelübde gebracht!⁴⁶¹
Dies schrie jener, und was ihr elenden Liebenden noch Anderes wisst,
46 schrie dies um die Wette mit den morgendlichen Vögeln.
So werde ich nun zwischen der Herrin Laster und des immer Liebenden
48 Weinereien hin- und hergerissen wegen des Neides, des ewigen.“

Der Ständchen-Sänger empfiehlt sich hier mit einer ganzen Reihe kallimacheischer Reminiszenzen als *Romanus Callimachus* (Prop. 4,1,64), was die Artistik der Verse auch metrisch untermauert.⁴⁶¹ Hinzu kommen motivische Verweise: Dem apollinischen Innovationspostulat⁴⁶² gemäße neue Verse (V. 41: *nouo*) hatte er gesponnen (V. 41: *deduxi*)⁴⁶³ und einen Teil der Tür hatte er mit Küsschen versehen (V. 42), ähnlich wie das epigrammatische Ich im oben zitierten Kallimachos-Gedicht (epigr. 8,5–6 Asper = 42,5–6 Pfeiffer) die Türpfosten küsst, die hier erst im nächsten Vers genannt werden.

Die Neuheit liegt nicht in der Erfindung neuer Elemente,⁴⁶⁴ sondern darin, dass Properz die bekannten Topoi auf klagend-parodische Weise literaturkritisch von der Tür beleuchten lässt. Vor diesem Hintergrund ist klar, dass auch das letzte Wort (V. 48: *invidia*) eine ästhetische Komponente beinhaltet: Ganz 1,16 ist bereits als literarisches Elaborat aufzufassen, das sich höhere Weihen von einem kallimacheischen Ideal erhofft, wie sie auch in Prop. 3,1 vorgestellt werden. In jedem Fall werden künftige Kritiker des Gedichts prophylaktisch mit den ‚geschmacklosen‘ Telchinen⁴⁶⁵ und Neid-Personifikationen,⁴⁶⁶ also mit Vertretern einer „obsoleten Ästhetik“,⁴⁶⁷ in eins gesetzt. Die Tür scheint dabei –

461 Drei (V. 43. 45. 47) von vier Hexametern weisen Trith-, Penth- und Hephthemimeres auf, dazu tritt entweder eine bukolische Diärese (V. 43. 47) oder eine bukolische Brücke (V. 45).

462 Dazu unten S. 174–178.

463 Dazu unten Fn. 778. Einen kallimacheischen Hypotext macht auch Fedeli 1981, 232 stark.

464 S. Jones 1992, 308. Zu diesem Widerspruch zwischen Neuheitsanspruch und Hypertextualität, der letztlich auch schon im kallimacheischen Hypotext vorhanden ist, vgl. unten S. 174–178.

465 Schon seit dem 2. Jh. n. Chr. (in den sog. Florentiner Scholien) werden die Telchinen mit einer Gegenpartei in einem Literaturstreit, der um Antimachus' Lyde entbrannt sein soll, gleichgesetzt. Angesichts ihres mythischen Namens und ihrer absurden Verlautbarungen ist jedoch wahrscheinlicher, dass sie schlicht eine Chiffre für ein anderes

dem dinglichen und menschlichen Bereich enthoben – zu einer Art Göttin erhoben (V. 44),⁴⁶⁸ zur Göttin der Schwelle und des Einlasses, deren Zuständigkeitsbereich zugleich in einem Graubereich zwischen Literaturinspiration und -kritik liegt. Zu diesem Graubereich passt auch gut, dass *invidia* an sich als ambivalenter Ausdruck galt, der sowohl den Gemütszustand des Neidenden wie des Beneideten beschreiben kann.⁴⁶⁹ In dieser Funktion einer Literaturinspiration sowie -kritik ausübenden Instanz hatte die ‚Gotttür‘ das elegische Ich zum Schwanken (V. 43: *uerti me*), ja beinahe zum Verrat (V. 43: *perfida*) an seinen Idealen verleiten wollen. Das Scheitern im Paraklausithyron erweist sich somit als poetisches Gelingen und Festhalten am eigenen Stil auch über Widerstände und Misserfolge hinweg.

Hier erst offenbart sich in einer Art Abbruchformel (V. 45: *haec ille*), die das Ende der Serenade und das wörtliche Vortragen weiterer Ständchen bedeutet (V. 45: *et si quae miseri novistis amantes*), der Adressat von 1,16: die Gesamtheit der *exclusi amantes* selbst. Damit ist klar, dass die Tür zwar ein konkretes Ständchen referiert hat,⁴⁷⁰ aber eines, das sie für paradigmatisch, für austauschbar mit all den anderen hält. In der Forschung wurde V. 45 anscheinend oft überlesen, anders ist es nicht zu erklären, warum viele Interpreten davon ausgehen, dass die Tür zwischen dem einen ‚guten‘/‚talentierten‘ *exclusus amator* und den anderen unwillkommenen unterscheidet.⁴⁷¹

literarisches Geschmacksurteil abgeben sollen, das der Leser der *Aitien* abzulehnen hat, s. Schmitz 1999, 151–154; Asper 2001, 85–89.

⁴⁶⁶ Bei Kallimachos scheint es zwei Sorten von Neid-Personifikationen zu geben: zum einen solche, die sich auf gleichen Fuß mit dem Inspirationsgott Apoll stellen (Ap. 105. 107. 113: Φθόνος), zum anderen jene, die sich auf gleichen Fuß mit dem inspirierten Dichter stellen und als Periphrase für die Telchinen lesbar sind (ait. fr. 1,17 Harder: Βασκανίη. c ... γένος; epigr. 29,4 Asper = 21,4 Pfeiffer: κρέσσονα βασκανίης). Diese beiden Ebenen geben auch den Hintergrund für die Pointe in Ap. 113 ab: Der ‚menschliche‘ Μῶμος kann nur dort bleiben, wohin Apoll den ‚göttlichen‘ Φθόνος schon gebracht hat. In der augusteischen Literatur steht für diese Art Neid-Personifikation oft *Livor*, s. Prop. 1,8B,29; Ov. am. 1,15,1. 39; Ov. met. 6,129; 10,515; Pont. 4,16,47. Aber man findet auch wie oben in V. 48 *invidia*, vgl. z. B.: Verg. georg. 3,37–39: *Invidia infelix Furias amnemque seuerum | Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis | immanemque rotam et non exsuperabile saxum*; Hor. sat. 2,1,75b–77a: *tamen me | cum magnis vixisse invita fatebitur usque | invidia* (vgl. dazu Clauss 1985, 205); Ov. rem. 397: *hactenus inuidiae respondimus* als Abschluss einer poetologischen Passage (361–398), in der auch von *L/liuor* die Rede gewesen ist (365. 369. 389).

⁴⁶⁷ Asper 1997, 220.

⁴⁶⁸ S. zu diesem Aspekt schon Fn. 458.

⁴⁶⁹ S. Cic. Tusc. 3,20.

⁴⁷⁰ M. E. irrt hier Jones 1992, 307, wenn er meint, die Tür habe ein Gemisch aus mehreren Serenaden vorgetragen.

Als vorläufiges Fazit kann man festhalten, dass bereits die schiere Verbindung von Triumphzugs- und Paraklausithyron-Dichtung implizit eine Provokation darstellt.⁴⁷² Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass Augustus' Trachten nach einem Monopol auf das Bild des Triumphators paradoxerweise damit einherging, nach 29 v. Chr. Triumphe gänzlich zu meiden.⁴⁷³ Aber auch die konkrete Triumphzugsbeschreibung, die der Sicht der Besiegten Beachtung schenkt (V. 4: *captorum lacrimis ... supplicibus*), ist zumindest bemerkenswert.⁴⁷⁴ Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob die Triumphzugsdichtung durch die Paraklausithyron-Dichtung herabgewürdigt oder doch eher die zweite durch die erste erhoben wird. Auf jeden Fall konnte Properz davon ausgehen, dass der nicht lange zurückliegende Dreifachtriumph des Augustus im Bewusstsein des zeitgenössischen Publikums sehr präsent war und die angedeutete Spannung darum nicht unbemerkt bleiben würde. Das gilt m. E. auch für die anderen beschriebenen Polyvalenzen (V. 2: *Tarpeiae*, V. 9: *infamis dominae ... noctes*, V. 10: *nobilis*, V. 10: *obscenis ... carminibus*, V. 11–12). Man kann annehmen, dass heute unauflösbar scheinende Schwierigkeiten, wie die Identität Tarpeias⁴⁷⁵ und ihre tatsächliche Moralität, für zeitgenössische Leser eindeutiger aufschlüsselbar waren. Doch selbst in diesem Fall kann ein gewisser Hang zu Ambiguität nicht ausgeblendet werden. Ein weiteres Irritationsmoment liegt m. E. darin, dass der Elegiendichter sein eigenes obszönes Liedchen, das die triumphzugsverwöhnte Tür als unzumutbar charakterisiert, dem Leser ohne Hemmungen zumutet.⁴⁷⁶ Auch zeigt die narrative Struktur, durch welche die *aurea aetas* nur noch in der Vergangenheit verortet wird,⁴⁷⁷ eine Geschichtste-

471 Vgl. z. B. Solmsen 1962a, 82; Hodge u. Buttimore 1977, 181–182). V. 45 entzieht in meinen Augen auch der oben (s. oben Fn. 449) erwähnten Sympathithese jegliche Grundlage, da ja alle *exclusi* in gleicher Weise inkriminiert werden.

472 Als explizit provokativ wird im zweiten Buch vor allem die 7. Elegie angesehen, vgl. Boucher 1965; Williams 1968; Sullivan 1972, 24; Stahl 1985, 140–155; Paratore 1986, 84; Steenblock 2013, 222–226, die sie als augustuskritisch auffassen, während Cairns 1979a sie als augustusfreundlich betrachtet; ponderierend Gale 1997. Für unwahrscheinlich halten Badian 1985 und Mette-Dittmann 1991, 16–17 einen 1. Ehegesetzesvorstoß des Augustus im Jahre 28 v. Chr., wie ihn die davor genannten Forscher als zugrundeliegende Thematik für Prop. 2,7 annehmen.

473 S. etwa Hickson 1991; Itgenshorst 2017, 65–67.

474 Beard 2007, 111–113 beurteilt diesen Blickwinkel als solchen als subversiv. Nicht zuletzt darum sieht sie bei den augusteischen Dichtern ein „poetic reversal“ und „ironies of the triumph“ artikuliert (142).

475 Für Richardson 1977, 189 sollte sie auch dem zeitgenössischen Leser ein Rätsel bleiben, denn sie bleibe „shadowy, as though the poet were at some pains to conceal her identity, if she was not wholly fictional.“

leologie, die diametral anders ist als die, welche Vergil später in seiner *Aeneis* umsetzen wird.

3.1.2 Tibull

1,2: *Postparaklausithyron*

Auch wenn Tibull meist in einem Atemzug mit Propertius und Ovid genannt wird, ist er in vielfacher Hinsicht singulär. Ästhetisch gesehen ist er singulär, weil er sich nie auf Vorgänger beruft⁴⁷⁸ und auch sonst explizit poetologische Aussagen meidet.⁴⁷⁹ Politisch gesehen ist er singulär, weil er den Namen des Augustus nicht ein einziges Mal erwähnt.⁴⁸⁰ So vermag er es etwa, in der einzigen explizit Rom und nicht eine ländliche Szenerie thematisierenden Elegie 2,5 über Aeneas und die Vorgeschichte Roms zu schreiben, ohne Augustus oder die Rom beherrschende *gens Iulia* überhaupt zu erwähnen.⁴⁸¹ Aufgrund dieser Singularität ist es nicht verwunderlich, dass die Einschätzung Tibulls durch die Forschung äußerst divergierend ist. So hat Wilfried Stroh etwa die Zweckgerichtetheit der Tibullischen Elegien herausarbeitet und ihm dahingehend sogar eine paradigmatische Stellung zuerkannt. Demnach gebe etwa V. 15 der weiter unten zu besprechenden Elegie 2,4, *ite procul, Musae, si non prodestis amanti*, einen guten „Programmvers der römischen Elegie“ ab.⁴⁸² Dagegen schreibt Fritz-Heiner Mutschler speziell Tibulls erstem Elegienbuch Merkmale zu, die ich als artistisch bezeichnen würde, und macht eine Gegenläufigkeit von Form und Inhalt besonders für das Gedicht 1,3, aber auch für das eben genannte 2,4,

476 So meint Richardson 1977 angesichts dieser Zumutung, dem Leser werde nahegelegt, die Tür für „hochnäsiger und unangenehm“ (189) zu halten und ihre Konzepte von Dezenz nicht zu teilen (190).

477 Natürlich ist im Konzept der *aurea aetas* das fern zurückliegende Saturnische goldene Zeitalter (dazu s. Fn. 1184) immer implizit enthalten. Hier aber liegt das goldene Zeitalter nicht so fern und eine zyklische/elliptische Wiederkehr (wie etwa in Verg. ecl. 4, dazu s. Fn. 701) wird gerade nicht angedeutet.

478 S. Miller 2010, 60.

479 S. Wimmel 1968, 266; Putnam 1970, 23; Fantham 2001, 217.

480 S. Solmsen 1962b, 297; Ball 1981, 135; Kühnert 1985, 119; Merriam 2006, 11, was laut Merriam 2006, 85 an sich schon für sich spreche. Vgl. ferner die treffende Kapitelüberschrift bei Schmitzer 2016a, 125: „Tibull: kein Augustus nirgends.“ Für Binder 1995, 142 ist Tibull aber aus diesem Grund allein nicht gleich als kritisch einzustufen.

481 Vgl. dazu Murgatroyd 1994, 163–168, der aber keine Distanzierung in der Nichterwähnung des Augustus sieht (bes. 166), und Rea 2007, 85–102.

482 Stroh 1971, 231. Zu Tib. 2,4 s. unten ab S. 261.

aus.⁴⁸³ Mutschlers Erklärung des gut erkannten Phänomens gipfelt in der (zweifellos richtigen, aber) unzulänglichen Feststellung, dass Tibull damit die Nicht-Identität von Dichter und elegischem Ich betonen wolle. Ein weiter reichender Deutungsversuch ist also noch Desiderat und soll mit der folgenden Analyse am Beispiel der Elegie 1,2 unternommen werden.

Die Elegie im Bereich der Artistik zu verorten, legt bereits der erste Blick auf die dezidierte Ringkomposition⁴⁸⁴ des ersten tibullischen Elegienbuches nahe, das zehn Gedichte umfasst und oft als ‚Delia-Buch‘⁴⁸⁵ bezeichnet wird: Innerhalb eines Rahmens (1,1 und 1,10) folgen je paarweise Delia- und Marathus-Elegien (1,2–3 und 1,8–9) sowie Gedichte zur Liebeslehre und zum Messalpreis (1,4 und 1,7). Im Zentrum der Komposition steht Delias Untreue (1,5–6).

Elegie 1,2 ist Tibulls einziges Paraklausithyron, das gleichzeitig das längste römische Paraklausithyron überhaupt darstellt.⁴⁸⁶ Es sticht durch die Anzahl und Heterogenität der Adressaten,⁴⁸⁷ aber auch durch deren Zusammenstellung als komplex⁴⁸⁸ und innovativ⁴⁸⁹ heraus und lässt sich, wie folgt, in acht⁴⁹⁰ ungleiche Teile gliedern:

483 Mutschler 1985, 176–177: „[D]ie äußere Form [scheint] zwar oft der Intensivierung oder auch partiellen Konstituierung der inhaltlichen Aussage zu dienen, aber doch auch immer wieder um ihrer selbst willen angestrebt zu sein. Dies gilt für alle Ebenen. [...] Andererseits scheint es mir unzweifelhaft, daß diese [sc. äußere Form] von Tibull als ein selbständiger Faktor solcher [sc. vergnügenden und erhebenden] Wirkung [von Dichtung] verstanden wurde.“

484 Zum artistischen Charakter dieses Strukturprinzips vgl. Halter 1963, 10: „Daß der einzelne Gedanke diesem Streben nach einem weitgehend formalen Kunstideal nicht mehr sein kann als ein dienender Vorwurf, ist eine natürliche Folge. Wenn aber der einzelne Gedanke nur eine zweitrangige Rolle spielt, so gilt das auch für seinen Wert und – in der Abfolge mehrerer Gedanken – die Wertunterschiede. Diese Folgerung sei an einem Beispiel erläutert: Die Verteilung der Gedanken eines geschlossenen Abschnitts in der Art der Ringkomposition ist im Denken und deshalb auch im Schrifttum der Antike fest verwurzelt.“

485 Wimmel 1968, 254: 254 unterscheidet innerhalb des 1. Buches einen eigenen Delia-Zyklus, zu dem er unser Gedicht zusammen mit 1,5 und 1,6 zählt. Zur Struktur insgesamt s. v. Littlewood 1970, passim, bes. 663 und Dettmer 1980, 68–77, bes. 68. 70.

486 S. Murgatroyd 1991, 73.

487 S. Murgatroyd 1991, 73, der insgesamt sechs Adressaten zählt, also einen mehr als hier vorgeschlagen, weil er in V. 1 die Anrede eines Sklaven vermutet, dazu unten S. 109 m. Fn. 492. Vgl. zu den Anreden und Personenwechseln Lieberg 2011, 705. 718. 719.

488 S. Copley 1956, 91.

489 S. Murgatroyd 1991, 73. Auch Wimmel 1983, 69 wertet Tibulls Topos-Behandlung positiv: „Es gehört zur Tibullischen Delikatesse und zu seinem virtuos geübten Alexandrinertum, daß hier die Belebung betont durch Einsatz von traditionellen Elementen erreicht wird.“

3 Textanalysen

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–6	Trinksituation			Selbstanrede	6
B1	7–14	„Paraklausithyron“ vor Delias Tür			Tür-Anrede	8
C1	15–42	Venus‘ <i>ars amatoria</i> ‘				28
		c1 ¹	15–34		Delia-Anrede	10
		c1 ²	35–42		Rezipienten-Anrede	8
C2	43–66	Hexen-Dienstleistung				24
		c2 ¹	43–54		Hexe	12
		c2 ²	55–66		Dienstleistung	12
D	67–80	<i>ille vs. ipse</i>				14
		d ^{1a}	67–72		Priamel	6
		d ²	73–76		<i>ipse</i> (Selbstanrede)	4
		d ^{1b}	77–80		<i>ille</i>	4
B2	81–88	„Paraklausithyron“ vor Venus‘ Tempel				8
F	89–98				Rezipienten-Anrede	10
G	99–100				Venus-Anrede	2

Nach einem expositorischen Teil (A) folgt eine Klage, die Delias verschlossener Tür gilt (B1). Der ausbleibende Erfolg löst eine Rückblende aus, die in paralleler Weise die Hilfe durch Venus (C1) und durch eine Hexe (C2) beschreibt. Dieser Parallelismus wird auch im nächsten Teil (D) wieder aufgegriffen, wenn das elegische Ich sich mit denkbaren Rivalen auseinandersetzt. Gegen Ende wird die Klage vor einer verschlossenen Tür, diesmal die des Tempels der Venus (B2), erneut aufgegriffen, bevor die Elegie mit Hinwendungen an die Leser (F) und an Venus höchstselbst (G) ausklingt. Der expositorische Teil (A) beginnt (V. 1–4), als hätte man ein Symposiumsepigramm vor sich:⁴⁹¹

- Adde merum vinoque novos compesce dolores,
 2 Occupet ut fessi lumina victa sopor,
 Neu quisquam multo percussum tempora Baccho
 4 Excitet, infelix dum requiescit amor;
 Nam posita est nostrae custodia saeva puellae,
 6 Clauditur et dura ianua firma sera.

⁴⁹⁰ S. Murgatroyd 1991, 70; eine andere Struktureinteilung bei Ball 1983, 36 (sechsteilig), Wimmel 1983, 119–122 (fünfteilig) und Lieberg 2011 (elfteilig); die gleiche Struktureinteilung der V. 67–80 bei Brouwers 1978, 394.

⁴⁹¹ *Adde*, griechisch ἔγγει, ist typisch für die sympotische Dichtung, vgl. Mel. AP 5,136. 137; Marc. Arg. AP 5,110.

- Schenk Ungemischten nach und mit Wein unterdrücke die Schmerzen, die
neuen,
- 2 sodass des Müden besiegt Augen der Schlaf befallt,
und nicht irgendeiner ihn, vom vielen Bacchus an Schläfen durchbohrt,
- 4 aufscheuche, solange die unglückliche Liebe ruht;
Denn aufgestellt worden ist dem Mädchen ein scharfer Wachposten, dem
unsrigen,
- 6 verschlossen ist die feste Tür von einem harten Riegel.

Mit an das elegische Ich selbst gerichteten Imperativen (V. 1: *Adde ... compesce*)⁴⁹² wird eine dramatische Situation heraufbeschworen, die zwar typisch ist für die dem Paraklausithyron implizite Vorgeschichte, nicht aber zu seiner topischen Szenerie gehören. Das Dichter-Ich sitzt hier nicht bei einem stark konventionalisierten Gelage unter seinesgleichen, sondern betrinkt sich ganz unüblich und ‚unzivilisiert‘ allein mit unvermischtem Wein und das reichlich, wie der Pleonasmus (V. 1: *merum vinoque*) nahelegt. Die hier erwünschte Wirkung des Weins als Sedativum oder Sorgenlöser findet sich in symptomatischer Dichtung.⁴⁹³ Dort kommt es auch vor, dass der Wein keine oder die falsche Wirkung entfaltet,⁴⁹⁴ wie es sich auch im Verlauf dieser Elegie herausstellen wird. Ein Tibull-Rezipient, der Horaz’ neunte *Epode* im Hinterkopf hatte, in der Wein nicht als Löser erotischer, sondern politischer Sorgen fungiert,⁴⁹⁵ könnte hier bis weit in den zweiten Pentameter hinein über die Natur der wegzutrinkenden Sorgen im Unklaren geblieben sein.

Bereits in V. 1 nehmen die dunklen Vokale (V. 1: *novos ... dolores*)⁴⁹⁶ das Ziel des Sprechers, den Schlaf, vorweg (V. 2: *sopor*), der überdies mit den sonst der Eroberung des Mädchens vorbehaltenen *militia-amoris*-Metaphern (V. 2: *Occupet ... victa*) beschrieben und mimetisch durch schwere Spondeen (V. 3) untermalt wird. Mittels der militärischen Bildersprache schafft der Dichter einen geschmeidigen Übergang zu dem Grund für dieses Gebaren: Seiner *puella* ist eine scharfe Wache zur Seite gestellt (V. 5: *posita ... custodia saeva*), wie einer Stadt im Belagerungszustand. Auch dieses nur angedeutete *urbs-capta*-Motiv⁴⁹⁷

⁴⁹² Eine Selbst-Ansprache *oder* die eines Sklaven zieht Putnam 1987, 62 in Betracht; Vretska 1955, 24, Cairns 1979b, 166–167, Littlewood 1983, 2149 und Murgatroyd 1991, 71 plädieren für die Ansprache an einen Sklaven, Ball 1983, 36–38. 49 für die an einen Trink-Gefährten; Wimmel 1983, 4 kann sich mit beiden letztgenannten Möglichkeiten anfreunden.

⁴⁹³ S. Mel. AP 12,49; Asklep. AP 12,50; vgl. Prop. 3,17,3–4.

⁴⁹⁴ S. Asklep. AP 12,135,1–2; Mel. AP 12,119,5–6; Kallim. 8,3–4 Asper = 42,3–4 Pfeiffer = AP 12,134,3–4; vgl. Hor. epod. 11,13–14.

⁴⁹⁵ S. Hor. epod. 9,37–38.

⁴⁹⁶ S. Wimmel 1983, 4.

öffnet wie der sorgenlösende Wein Raum für Assoziationen, die Erotisches und Politisches miteinander verschränken, ohne sie jedoch zu konkretisieren.

Der topischerweise harte Türriegel bleibt verschlossen. Es handelt sich also originellerweise um eine Paraklausithyron-*Nach*geschichte, ein Postparaklausithyron: Der *poeta amator* sitzt bei Wein und führt Selbstgespräche,⁴⁹⁸ nachdem er keinen Einlass zu seiner Herzensdame erhalten hat.

An diese allgemeinere Exposition (A) schließt sich ein Teil (B1) an, in dem der Wein, statt wie erhofft einzuschläfern, die elegische Zunge lockert:

Ianua difficilis dominae, te verberet imber,
 8 Te Iovis imperio fulmina missa petant.
 Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis,
 10 Neu furtim verso cardine aperta sones;
 Et mala siqua tibi dixit dementia nostra,
 12 Ignoscas: capiti sint precor illa meo.
 Te meminisse decet, quae plurima voce peregi
 14 Supplice, cum posti florida sarta darem.

Tür meiner Herrin, (der) schwierige(n), dich möge der Regen schlagen,
 8 dich mögen auf Jupiters Geheiß geschickte Blitze treffen.
 Tür, schon magst du offen stehen mir einzigem, besiegt von meinen Klagen,
 10 nicht sollst du, durch Drehen der Angel heimlich geöffnet, erklingen;
 und wenn dir irgendwelche schlimmen Dinge gesagt hat unser Wahnsinn,
 12 verzeih: auf das Haupt mögen sie fallen, bitte ich, auf das meinige.
 Dich zu erinnern ziemt dir, was ich mit der Stimme vortrug,
 14 der demütigsten, wenn ich deinem Pfosten einen geblühten Kranz
 darbrachte.

Das erste Wort des in Gedanken⁴⁹⁹ gesprochenen Ständchens lautet wie in Prop. 1,16,17⁵⁰⁰ *Ianua* (V. 7) im Vokativ, das hier durch die anaphorische *dupli-*

⁴⁹⁷ Dazu überblicksartig Paul 1982; eine der berühmtesten Betrachtungen dieses Motivs gibt Quint. inst. 8,3,68–70.

⁴⁹⁸ S. Vretska 1955, 24; Wimmel 1983, 4 m. Anm. 3. 17; Yardley 1978, 28; für Heilmann 1959, 9–10 und Littlewood 1983, 2149 sitzt Tibull in einer Schenke und redet in seiner Phantasie mit der Tür und der Geliebten. Anders Cairns 1979b, 166; Murgatroyd 1991, 71, die davon ausgehen, dass das ganze Gedicht vor der Tür vorgetragen wird. Kennedy 1993, 19 spekuliert über mehrere ‚dramatische‘ Orte: vor Delias Tür in V. 1–24, durch Roms nächtliche Gassen in V. 25–80, vor Venus’ Tempel in V. 81–98. Zur Meinung der älteren Foschung vgl. Vretska 1955, 20–22.

⁴⁹⁹ S. Wimmel 1983, 14: „auf der imaginären Bühne.“ Zur „Theatralisierung der Elegie“ allgemein vgl. Herrmann 2011, 35–99.

⁵⁰⁰ Zum zeitlichen Verhältnis von Prop. 1,16 und Tib. 1,2 s. oben S. 77 m. Fn. 332. Zur tatsächlichen Zeitfolge von Tibulls Buch 1 vgl. Wimmel 1983, 97. Zum Vergleich von Prop. 1,16 und Tib. 1,2 vgl. Vretska 1955, 41–44; Heilmann 1959, 102–103.

catio noch stärker betont wird (V. 9). Ebenfalls wie bei Prop. 1,16,17 wird die ‚Besitzerin‘ der Tür als Herrin (V. 7: *dominae*) bezeichnet. Dort war durch den der Tür beigefügten Komparativ *crudelior* (1,16,17) gleichzeitig die *puella* näher charakterisiert worden. Hier wird durch das zwischen Tür und Herrin stehende und auf beide beziehbare *difficilis* (V. 7) ein ähnlich zweideutiger Effekt erzielt.

Auch hinsichtlich der Argumentationsstruktur von Anfang, Mitte und Schluss des Ständchens sind im Vergleich zu Prop. 1,16 (kontrastive) Analogien zu verzeichnen. Hatte der Sprecher dort mit verzweifelten Fragen eingesetzt (Prop. 1,16,17–22), beginnt er hier dagegen mit Verwünschungen (V. 6: *imber*, V. 7: *fulmina*). Wie dort (1,16,27–32) setzt er mit Wunschdenken die Serenade fort, wobei er hier ironisch⁵⁰¹ die *militia-amoris*-Metaphorik aus V. 2 wieder aufgreift (V. 9: *pateas uni mihi, victa*). Schließlich versteigt er sich zu Schmeicheleien inklusive ausgleichender Selbstverwünschungen (V. 11–14).

Ein religiöser Diskurs war bei Properz erst gegen Ende angeklungen, mit der Behauptung des Dichter-Ich, niemals Verfluchungen ausgestoßen zu haben (Prop. 1,16,37). Bei Tibull ist dieser zwar die ganze Zeit latent vorhanden, wird aber ebenfalls erst am Ende explizit. Denn das Herabbeschwören von Blitzen lässt sich nicht nur als Wunsch nach einem Zeichen göttlichen Missfallens, sondern auch als Wunsch nach physi(kali)scher Zerstörung verstehen.⁵⁰² Die Selbstverfluchung und die ‚Weihung‘ eines Blumenkranzes gehören dann aber unzweideutig in den religiösen Bereich.

Nachdem der *poeta* sich selbst und die Tür angeredet hat, wendet er sich nun im dritten Teil (C1) namentlich an seine *puella* Delia. Angekündigt wird ihr Auftauchen lautlich durch (*d*)e (V. 15: *quoque ne timide custodes, Delia*):⁵⁰³

- Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle,
 16 Audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus.
 Illa favet, seu quis iuvenis nova limina temptat,
 18 Seu reserat fixo dente puella fores:
 Illa docet molli furtim derepere lecto,
 20 Illa pedem nullo ponere posse sono,
 Illa viro coram nutus conferre loquaces
 22 Blandaue compositis abdere verba notis.
 Nec docet hoc omnis, sed quos nec inertia tardat
 24 Nec vetat obscura surgere nocte timor.
 En ego cum tenebris tota vagor anxius urbe,
 26
 Nec sinit occurrat quisquam, qui corpora ferro
 28 Vulneret aut rapta praemia veste petat.

501 S. Putnam 1987, 63.

502 S. Putnam 1987, 63.

503 S. Putnam 1987, 64.

3 Textanalysen

Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque
30 Qualibet: insidias non timuisse decet.
Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,
32 Non mihi, cum multa decidit imber aqua.
Non labor hic laedit, reseret modo Delia postes
34 Et vocet ad digiti me taciturna sonum.
Parcite luminibus, seu vir seu femina fiat
36 Obvia: celari vult sua furta Venus.
Neu strepitu terrete pedum neu quaerite nomen
38 Neu prope fulgenti lumina ferte face.
Siquis et inprudens adspexerit, occulat ille
40 Perque deos omnes se meminisse neget:
Nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam,
42 Is Venerem e rapido sentiet esse mari.

Auch du, nicht zaghaf, täusche die Wächter, Delia.
16 Es muss gewagt werden: den Mutigen hilft sogar Venus.
Jene begünstigt es, ob irgendein junger Mann neue Schwellen zu gewinnen
sucht,
18 ob ein Mädchen durch Einstecken des Schlüsselbartes⁵⁰⁴ die Türflügel
entriegelt:
Jene lehrt, sich vom Lager unbemerkt zu erheben, vom weichen,
20 jene, den Fuß aufsetzen zu können ohne Lärm,
jene, vor dem Mann öffentlich beredtes Kopfnicken auszutauschen
22 und Worte, weiche, hinter Zeichen, verabredeten, zu verbergen.
Nicht lehrt sie dies alle, sondern diejenigen, welche die Trägheit nicht hemmt
24 noch die Angst, in dunkler Nacht aufzustehen, hindert.
Wohlan wenn ich im Dunkeln durch die ganze Stadt ängstlich gehe,
26
Nicht lässt sie zu, dass jemand mir entgegenkommt, der Körper mit Eisen
28 verletzen könnte oder als Lösegeld ein geraubtes Gewand verlangen.
Wer auch immer von Liebe ergriffen ist, soll sicher und unantastbar
30 wohin auch immer gehen: Hinterhalte nicht zu fürchten, ziemt sich.
Nicht setzen mir träge Fröste der Nacht, der winterlichen, zu,
32 nicht, wenn mit sehr viel Wasser der Regen herabkommt.
Nicht verletzt einen die Mühe, hebt nur Delia die Verriegelung der Pfosten auf
34 und ruft sie mich bis auf den Klang der Finger schweigend.
Schont die Augen, ob du als Mann, ob du als Frau
36 entgegenkommst: Dass verborgen bleiben die heimlichen Liebschaften,
möchte Venus.
Nicht erschreckt mit dem Geräusch eurer Füße, nicht fragt nach dem Namen,
38 nicht bringt nahe den Augen eine Fackel, eine leuchtende!
Und wenn irgendjemand, unvorsichtig, hingesehen hat, jener möge es
verschweigen
40 und bei allen Göttern sich zu erinnern leugnen:

504 Zu der Junktur *fixo dente* in der Bedeutung ‚den Schlüssel einführen‘ vgl. Wimmel 1983, 82–83 mit Literatur.

Denn wer auch immer geschwätzig war, dieser wird spüren, dass Venus aus
 Blut gezeugt,
 42 aus dem ungestümen Meer geboren ist.

Es folgen *ars amatoria*-Passagen mit Venus als *magistra amoris*, die ihresgleichen suchen.⁵⁰⁵ Unterstrichen wird die Wichtigkeit von Venus' Rolle durch die epasierende Sentenz *fortes adiuuat ipsa Venus* (V. 16) sowie durch Anaphern (V. 17. 19. 20. 21: *Illā*, V. 23. 24. 27: *Nec*, V. 31. 32. 33: *Non*, V. 37. 38: *Neu*), die durch die Evokation eines *genus grande* in Kontrast zu dem unmoralischen Inhalt stehen. So entdeckt R. Joy Littlewood speziell in der Anapher von *illa* Eigenheiten einer Aretalogie und sieht darum einen scharfen Form-Inhalt-Gegensatz in der Kombination aus „heroischem Stil“ und unmoralischer Lektion.⁵⁰⁶ Dieser widersprüchliche Zug setzt sich in V. 19–20 fort Explosive und Liquide suggerieren hier gleichzeitig Geräusch und Geräuschlosigkeit.⁵⁰⁷ Und auch auf inhaltlicher Ebene wird das Paradox weiter ausgestaltet: Venus lehrt das Mädchen gleichzeitig das Vermeiden (1.) und das Etablieren (2.) von ‚Kommunikation‘. 1. Soll es vor Dritten lautlos agieren und unbemerkt bleiben können (V. 19–20). 2. Soll es mit dem Geliebten mittels eines non-verbalen semiotischen Systems kommunizieren (V. 22: *compositis ... notis*, V. 34: *ad digiti ... taciturna sonum*), dessen Gleichwertigkeit zu einem ausgefeilten sprachlichen Code durch das Oxymoron⁵⁰⁸ *nutus ... loquaces* (V. 21) weiterhin unterstrichen wird.⁵⁰⁹ Das Lehrstück an die *puella* beinhaltet also zu einem guten Teil Verhehlungstaktiken (V. 19: *furtim*, V. 22: *abdere*), Dinge, die zu unterlassen bzw. zu meiden sind (V. 20: *nullo ... sono*).

Die Eigenheiten, die der männliche Part von Venus lernen kann, werden alle durch Abwesenheit beschrieben: und zwar Abwesenheit von Trägheit und Angst. Beides, also *ex positivo* Tatkraft und Mut, gehört zum *heroic code*⁵¹⁰ und passt zu der epasierenden Sentenz am Anfang dieser Passage (V. 16). Man

505 S. Putnam 1987, 79.

506 S. Littlewood 1983, 2150. Den Stilwechsel bemerkt auch Solmsen 1962b, 315.

507 S. Putnam 1987, 64.

508 Zum artistischen Charakter des Oxymorons vgl. Hauser 1979; Dubois 1979, 183. 193. 201.

509 Ovid wird diesen non-verbalen Liebesdiskurs in am. 1,4,15–26 aufgreifen (für weitere Behandlungen des Motivs vgl. Kölblinger 1971, 3–23).

510 Die in V. 24 anzitierte ennianische Junktur *nocte in obscura* ([*Phoenix*] fr. 302,2 Vahlen = 257 Jocelyn) unterstreicht den heroischen Zug nachdrücklich (vgl. Jocelyn 1969, 391, der betont, dass die ennianische Wortstellung episch sei). Man könnte meinen, dass Vergil für *audentis Fortuna iuuat* (Aen. 10,284) mindestens in ebenso großem Maße Tibulls epasierenden Vers im Hinterkopf hatte wie Terenz' komischen (Phorm. 203: *fortis fortuna adiuuat*), den frühesten Beleg dieses „alten Sprichwortes“ (Cic. Tusc. 2,11). Auch

könnte dies einfach als Übertreibung deuten, wie sie für den Diskurs der *militia amoris* nicht unüblich ist. Man könnte außerdem in den hier geschilderten Verhelsingstechniken eine strukturelle Analogie zwischen Liebe und Politik sehen. Mit Rancière ließe sich indes so weit gehen, in den potentiellen Körperverletzungen (V. 27–28: *corpora ferro ... Vulneret*), Erpressungen (V. 28: *praemia*) und Hinterhalten (V. 30), die auf Roms Straßen drohen, und die Tibull hier als Gefahren für den nachtaktiven Liebenden nennt, eine Sichtbarmachung der sehr prekären Situation im zeitgenössischen Rom zu sehen. Nur epische Heroen werden für geeignet erklärt, sich nächtens diesen Gefahren Roms zu stellen.

Das Verhältnis zu Venus in dieser Passage ist paradox.⁵¹¹ Der Diskurs ist zwar sakral angehaucht (V. 29: *tutusque sacerque*), aber unterschwellig scheint es, als komme ein gewisser Mangel an Vertrauen in die Göttlichkeit der Venus zur Sprache, wenn betont wird, dass es sich zieme, sich nicht zu fürchten (V. 30: *insidias non timuisse decet*). Die Garantie von Furchtlosigkeit durch Venus ist damit obsolet.⁵¹² Dazu passt, dass die Apostrophe nach einigen bekannten Paraklausithyron-Elementen (V. 31: *frigora*, V. 32: *imber*) von Delia zu namenlosen Dritten wechselt (V. 35–42), die nunmehr – zusätzlich zur Göttin – ihrerseits einen Dienst für die Liebenden tun sollen. Die ‚Hilfe‘ dieser denkbaren Vorübergehenden, besteht darin, Diskretion walten zu lassen. Dass deren unerwünschte, weil erschreckende mögliche Geräusche ihren onomatopöetischen Niederschlag in der Formulierung *strepitu terrete pedum* finden (V. 37), ist ein Indiz für die Schwächung von Venus, in deren Namen als Schutzpatronin der Liebe (V. 36) diese ‚Hilfe‘ erfolgt. Ebenso unterminiert die Einladung zum Meineid (V. 40) den religiösen Unterton. Vor allem die Herausbeschwörung der Genese Venus’ aus dem mit einem Sichelhieb abgetrennten blutigen Gemächt Uranus’ (V. 41: *sanguine natam*), um mögliche Affären-Mitwisser zu disziplinieren, überrascht in einem erotischen Gedicht doch sehr⁵¹³ und spiegelt möglicherweise die Ängste des Liebenden wider, sollte er ertappt werden. Diese durch S- und X-Laute (V. 39–42)⁵¹⁴ nachdrücklich unterstrichene Drohkulisse,

die heutige Rezeption sieht nur noch das heroische Potential der Sentenz *fortis fortuna adiuvat*, ist sie doch Wahlspruch von Untereinheiten der NATO (ARRC), der Bundeswehr, des österreichischen Bundesheeres sowie der Bundespolizei.

511 Vgl. Putnam 1987, 61. 65, der auch im übrigen Gedicht binäre Oppositionen ausmacht. Damit würde das elegische Ich bereits selbst über die widersprüchlichen Fähigkeiten verfügen, die es später (V. 49–52) der Hexe zuspricht.

512 Ganz anders Heilmann 1959, 12–13, der die nicht anheimelnden Züge Venus’ durchaus wahrnimmt, sie aber „als Beweis für die lebendige Beziehung zu dieser Göttin“ ansieht.

513 Jedenfalls in einem Paraklausithyron; vielleicht würde es in einem Impotenz-Gedicht wie z. B. Hor. epod. 8; 12 weniger überraschen.

514 Vgl. Murgatroyd 1991, 83.

verbunden mit den Konzepten des Sehens (V. 35: *Parcite luminibus*, V. 38: *prope ... lumina ferte face*, V. 39: *Siquis et imprudens adspexerit*), erinnert zugleich an den Mythos um Diana und Actaeon⁵¹⁵ sowie vor allem an denjenigen um Venus und Anchises.⁵¹⁶ Bekanntlich soll aus dieser Beziehung Aeneas und damit gemäß der von Caesar (und später Augustus) verbreiteten Genealogie das julische Haus hervorgegangen sein.⁵¹⁷ Besonders die angeblich von Venus gegen Anchises ausgestoßenen Drohungen, etwa im Falle einer Indiskretion des Sehens verlustig zu gehen,⁵¹⁸ lassen diese Genealogie in einem ungünstigen Licht erscheinen. Genauso überraschend wie die alludierte Kastration von Uranus ist auch der performative Selbstwiderspruch. Immerhin ist die Elegie 1,2 selbst eben gerade nicht diskret. Ansonsten wird intratextuell die Aussicht, dass die ganze Welt die Namen (V. 37) aller Beteiligten erfährt, ja gerade als Persuasionsmittel eingesetzt.⁵¹⁹ Von den potenziellen Passanten erwartet der Elegien-dichter also ein Verhalten, das er selbst nicht an den Tag legt.

Angesichts des gerade diskutierten Ungenügens der Venus überrascht es nicht, dass der Dichter, wie er seiner Delia im vierten Teil (C2) wieder in direkter Anrede erklärt, eine weitere Verbündete gesucht hat – eine Hexe:⁵²⁰

- Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax
 44 Pollicita est magico saga ministerio.
 Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi,
 46 Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
 Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
 48 Elicit et tepido devocat ossa rogo.

⁵¹⁵ Diesen Mythos sollte Ovid auf seine eigene Stellung als Dichter beziehen, s. unten Fn. 1400. Für eine Fruchtbarmachung dieses ovidischen Mythos mit dem Ziel einer Disziplinenreflexion vgl. Schwindt 2016.

⁵¹⁶ S. Hom. Hymni 5,281–291; Hyg. fab. 94; Serv. ad Aen. 1,617; 2,649. Heilmann 1959, 11, Smith 1964, 215 und Murgatroyd 1991, 83 ziehen ebenfalls diese Subtexte heran, kommen aber zu anderen Schlussfolgerungen.

⁵¹⁷ Caesar bezieht sich in der *laudatio* auf seine tote Tante auf Venus als Ahnherrin der Julier (Suet. Div. Iul. 6.1), vgl. dazu Weinstock 1971, 15–18. Vgl. ferner Merriam 2006, 19–20 (zum Umgang der Julier mit Venus) und 20–23 (zum Umgang Caesars mit Venus).

⁵¹⁸ S. Serv. ad Aen. 1,617. Damit wäre eine weitere Gemeinsamkeit mit dem oben genannten Diana-Actaeon-Mythos gegeben.

⁵¹⁹ S. zum Ruhmesmotiv unten S. 293 m. Fn. 1285–1287.

⁵²⁰ Eine in augusteischer Literatur durchaus oft anzutreffende Figur, vgl. Prop. 1,1,19–24; Prop. 3,24,10; Tib. 1,5,59–60; 1,8,17–24; Ov. am. 3,7,27–35; Hor. epod. 5; 17; sat. 1,8,17–50; carm. 1,27,21–22; s. unten Fn. 1274; vgl. dazu Luck 1962. Gelegentlich ist sie mit der *puella* (vgl. Tib. 1,5,41–44) oder gar dem *poeta amator* (vgl. Tib. 1,5,9–16) enggeführt. Auch sie gehört zu den Merkmalen, die Elegie und Komödie gemeinsam haben (vgl. dazu Littlewood 1983, 2150).

3 Textanalysen

- Iam tenet infernas magico stridore catervas,
50 Iam iubet adpersas lacte referre pedem:
Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
52 Cum libet, aestivo convocat orbe nives.
Sola tenere malas Medeae dicitur herbas,
54 Sola feros Hecates perdomuisse canes.
Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses:
56 Ter cane, ter dictis despue carminibus.
Ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,
58 Non sibi, si in molli viderit ipse toro.
Tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet
60 Omnia: de me uno sentiet ipse nihil.
Quid? credam? nempe haec eadem se dixit amores
62 Cantibus aut herbis solvere posse meos,
Et me lustravit taedis, et nocte serena
64 Concidit ad magicos hostia pulla deos.
Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset,
66 Orabam, nec te posse carere velim.

- Und dennoch wird diesem dein Gatte nicht glauben, wie mir eine
wahrredende
44 Hexe versprochen hat, in einem magischen Dienst.
Diese habe ich vom Himmel die Sterne herunterziehen sehen;
46 des Flusses schnellen Lauf wendet diese mit einem Lied,
diese spaltet auch durch ihren Gesang den Boden, und die Manen aus den
Gräbern
48 lockt sie heraus und vom Scheiterhaufen, vom noch lauen, ruft sie Gebeine
herab.
Mal hält sie mit magischem Zischen Scharen, unterirdische,
50 mal befiehlt sie ihnen, mit Milch besprengt, sich zurückzuziehen:
Wenn es beliebt, vertreibt diese Wolken vom Himmel, dem trüben,
52 wenn es beliebt, ruft sie bei sommerlichem Gewölbe Schneefälle zusammen.
Allein sie soll die Kräuter, die schädlichen, der Medea besitzen,
54 allein sie soll die Hunde, die wilden, der Hekate gezähmt haben.
Diese hat mir Gesänge abgefasst, durch die du täuschen kannst:
56 Dreimal singe, dreimal speie aus nach dem Aufsagen der Lieder.
Jener wird nichts irgendjemanden von uns glauben können,
58 nicht sich selbst, wenn er uns auf dem Polster, dem weichen, gesehen hat.
Du halte dich dennoch von anderen fern: Denn das Übrige wird er sehen,
60 alles: Von mir allein wird jener nichts wahrnehmen.
Was? Soll ich es glauben? Doch ja sagte diese selbst, sie könne meine Liebe
62 durch Lieder oder Kräuter auflösen
und sie hat mich mit Fackeln gereinigt, und in einer klaren Nacht
64 fiel für die Zaubergötter ein junges Tier zu Boden.
Nicht bat ich, ganz sollte die Liebe wegsein, sondern wechselseitig sein,
66 und nicht möchte ich dich entbehren können.

Wie die *repetitio* von *haec* (V. 46. 47. 51. 55. 61) für die Hexe im Kontrast zu *illa* (V. 17. 18. 19. 20. 21) für Venus deutlich macht, steht diese Hexe dem Dicher-Ich ungleich näher. Darüber hinaus wird ihre Macht als wesentlich wirkungsvoller dargestellt als diejenige der Liebesgöttin.⁵²¹ Neben den topischen kosmologischen Fähigkeiten (V. 45–46)⁵²² kann sie auch Tote wiederauferstehen lassen (V. 47–50)⁵²³ und in einer Art Herakles-Persiflage als einzige die Hunde der Göttin Hekate zähmen (V. 54). Formale Kostproben ihres Zaubers werden gegeben: Die Buchstabenfolge *vertit* (V. 46) ahmt *iter* (V. 46) bis auf zwei Buchstaben genau nach, die vielen Anaphern (V. 45–55) imitieren das Repetitive eines Zauberspruches,⁵²⁴ die Alliteration (V. 56: *Ter cane, ter dictis despue carminibus*) reproduziert ihn als vages Echo.⁵²⁵ Eben solche Zaubergesänge, die die Diskretion des Ehemannes (V. 43), selbst wenn er Augenzeuge des Betrugers würde (V. 57–58), erzwingen können, habe die Hexe dem *poeta amator* komponiert (V. 55: *cantus*). Dabei schärft der Dichter Delia ein, dass dieser Zauber nur wirke, wenn der *poeta amator* selbst das Objekt ihrer Begierde sei, nicht aber sollte sie ihre Gunst anderen Männern schenken. Meisterlich wird dies auch formal dadurch inszeniert, dass die *persona* Tibulls (V. 60: *me*) in der Elision verschwindet. So beugt Tibull einem Umstand vor, der jeder *ars amatoria* als Paradox inhärent ist, wie Ovid später ausdrücklich bedauern wird. Dass die *puella* die Lerninhalte auch ohne oder sogar gegen den Dichter anwenden kann bzw. dass auch Rivalen sie sich durch die Elegie-Lektüre zunutze machen können.⁵²⁶ Doch die Macht der Hexe sei noch weitgehender: Entgegen dem sonst rekurrenten Topos der Liebe als unheilbarer Krankheit⁵²⁷ könne sie die Liebe auch heilen, was im Elegie-Diskurs noch eindrucksvoller ist als aus Toten

521 S. Ball 1983, 41. So inhaltlich auch von Wimmel 1968, 267, Anm. 43 richtig erkannt und von Wimmel 1983, 32 konzidiert, nicht ohne zweimal zu betonen, wie „merkwürdig“ er das finde. Anders Solmsen 1962b, 315, der zwar in V. 17–38 u. a. durch die Anaphern Venus in einem *genus grande* dargestellt sieht, aber nicht bemerkt, dass durch die an Anaphern genauso reiche Hexen-Partie (V. 43–54) Venus und die Zauberin stilistisch in eins gesetzt sind; auch Heilmann 1959, 13 sieht die Hexe meilenweit unter Venus stehen.

522 S. unten S. 290 zu Ov. 2,1,23–28, wo allerdings dem elegischen Dichter selbst diese magischen Fähigkeiten zugesprochen werden.

523 Smith 1964, 216 und Putnam 1987, 67 vermuten, die V. 47–50 spielten auf eine Nekromantie-Praxis an. Trotzdem ist augenfällig, dass Tibull bewusst eine sehr konkrete Ausdrucksweise wählt, um die Macht der Hexe möglichst immens erscheinen zu lassen. Überdies suggeriert auch die evozierte Herakles-Persiflage, dass sie Körper und nicht nur Weissagungen dazu bringen könnte, den Hades zu verlassen.

524 S. Wimmel 1983, 87–88; Putnam 1987, 67. Zum Zauberspruch s. unten S. 291 m. Fn. 1280.

525 S. Smith 1964, 439.

3 Textanalysen

Lebende zu machen. Tibull habe diese Dienstleistung aber nicht in Anspruch genommen, wohl aber diejenige, die Liebe wechselseitig zu machen, ein Zustand, den sonst nur Amor zu bewirken imstande ist.⁵²⁸

Im fünften Teil (D) folgt eine das vorangehende Gedicht 1,1 wiederaufnehmende Priamel.⁵²⁹

Ferreus ille fuit, qui, te cum posset habere,
68 Maluerit praedas stultus et arma sequi.
Ille licet Cilicum victas agat ante catervas,
70 Ponat et in capto Martia castra solo,
Totus et argento contextus, totus et auro
72 Insideat celeri conspiciendus equo,
Ipse Boves, mea sim tecum modo Delia, possim
74 Iungere et in solo pascere monte pecus:
Et te dum liceat teneris retinere lacertis,
76 Mollis et in dura sit mihi somnus humo.
Quid Tyrio recubare toro sine amore secundo
78 Prodest, cum fletu nox vigilanda venit?
Nam neque tum plumae nec stragula picta soporem
80 Nec sonitus placidae ducere possit aquae.

Eisern war jener, der, obwohl er dich haben konnte,
68 lieber Beutestücken, der törichte, und Waffen folgte.
Mag jener der Kiliker besiegte Scharen vor sich hertreiben
70 und auf eroberten Boden das Kriegslager aufstellen,
ganz von Silber zusammengesetzt, und ganz von Gold,
72 aufsitzen auf schnellem Pferd, um bewundert zu werden,
ich selbst könnte die Ochsen – wenn ich nur mit dir bin, meine Delia –
74 anspannen und das Vieh auf dem Berg einsam weiden lassen.
Und so lange es erlaubt ist, dich in den Armen, den zärtlichen, festzuhalten,

526 S. Ov. am. 3,12,5–14. 43–44, vgl. dazu Fear 2000, 230–234, der das Paradoxon für unauflöslich erklärt, weil der intratextuelle *poeta amator* wie ein Zuhälter seine intratextuelle (*scripta puella*) voyeuristisch vorführt, mit dem Ziel, seine Leserschaft zu verführen und so als extratextueller Dichter selbst quasi als *puella* dem als Zuhälter verstandenen Gönner zu Diensten zu sein, z. B. durch Verewigung des Gönners; aber auch die anvisierte Selbstverewigung des extratextuellen Dichters steht einem intratextuellen erotischen Erfolg im Wege.

527 S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 372.

528 Prominenter sind allerdings die Fälle, in denen Amor sich ganz bewusst für das Gegenteil entscheidet und zwei Pfeile mit entgegengesetzter Wirkung entsendet, etwa in Ov. met. 1,466–474.

529 Copley 1956, 105 hat Recht damit, dass die Priamel die Gedichteinheit empfindlich stört; er sieht jedoch nicht, dass dies um einer Bucheinheit willen geschieht; zum Zusammenhang von V. 67–80 mit dem Rest der Elegie sowie mit Tib. 1,1 vgl. Brouwers 1978.

- 76 mag mir auch ein sanfter Schlaf auf hartem Boden zukommen.
Was nützt es, auf einem Lager zu liegen, einem tyrischen, ohne geneigte
Liebe,
- 78 wenn eine mit Weinen zu durchwachende Nacht kommt.
Denn dann können weder Daunen noch bestickte Decken Schlaf
80 bringen, nicht das Geräusch ruhigen Wassers.

Diese Priamel hat den echten *miles*⁵³⁰ zum Thema (V. 67–72), der in Kilikien mit Waffengewalt (V. 68: *arma*) reiche Beute macht. Die elegische Form stellt ihre Überlegenheit schon unter Beweis, noch bevor es um den elegischen Inhalt geht. Sie stülpt dem *miles* die Eigenarten seiner Kampfaffen über: Er ist eisern (V. 67: *ferreus*) wie diese. Mit seiner reichlichen silber-goldenen Beute wird er eins, wie *contextus* (V. 71) und die hyperbolische Formulierung *totus et ... totus et* (V. 71) unterstreichen.⁵³¹ Die Folge *ferreus ... argenteo ... aureo* (V. 67. 71) zitiert in umgekehrter Reihenfolge den Weltzeitaltermythos Hesiods⁵³² und bietet eine gute Überleitung zu den nun folgenden bukolischen Wünschen des elegischen Ich (V. 73–80): Solange es Delia in den zärtlichen Armen halten darf, will es als pflügender und viehhütender Bauer auf hartem Boden einen sanften Schlaf schlafen. Diese (goldene) Wunschwelt des Elegikers ist also als eine Art Paralleluniversum zum (eisern-silbern-goldenen) Zeitalter des *miles* konstruiert. Allein durch die Wortstellung gelingt es, dass Tibulls Wunsch, von Delia umschlungen zu werden, Realität in der Form wird: *Ipse ... mea ... tecum ... Delia* (V. 73). Diese Umschlingung wird auf der Ebene des Buchstabenmaterials im übernächsten V. 75 fortgesetzt: *liceat* bzw. *teneris* spiegeln anagrammatisch *lacertis* bzw. das gesperrt stehende *retinere*.⁵³³

Es sind Passagen wie diese, die für eine weitere Singularität Tibulls gegenüber den ‚urbanen‘ Elegikern Properz und Ovid seitens der Forschung herangezogen wurden: nämlich ein ‚ländlicher‘ Elegiker zu sein.⁵³⁴ Aber es sind auch

⁵³⁰ Wimmel 1983, 45 m. Anm. 69 und Putnam 1987, 70 erwägen hier eine Anspielung auf Militärzüge des Messalla nach Osten, an denen auch Tibull selbst teilgenommen hat, was – wie auch Brouwers 1978, 398–399 anmerkt – die *ille-ipse*-Antithese bedeutungslos machen würde. Für Bright 1978, 45–46 ist es eine klar kontrastive Anspielung, die Messalla in ein gutes Licht rücken soll; angesichts von *Cilicum* (V. 69) wäre als Kontrastfolie Pompeius Magnus denkbar.

⁵³¹ S. Putnam 1987, 70, der die mimetische Wortstellung mit den Materialien links und rechts von *contextus* (V. 71) bewundert.

⁵³² S. Hes. erg. 109–173.

⁵³³ S. Putnam 1987, 71.

⁵³⁴ Vgl. etwa Tzounakas 2006; Miller 2010, 60; gegen diese reduktionistische Sicht richtig: Miller 2004, 95; für die Interpretation des Ländlichen als Gegenwelt vgl. Lawall 1975, 93–98. Dagegen Wimmel 1983, 24 über V. 27–28: „ein Zug beginnender Großstadtpoesie.“

Stellen wie diese, die deutlich zu Tage treten lassen, dass es ausschließlich aus ästhetischen Gründen geschieht, dass Tibull hier gegen den Krieg (V. 70: *Martia castra*) ins Feld zieht: *Ferreus* ist hier als Gegenbegriff zu *teneris*⁵³⁵ (V. 75) und *mollis*⁵³⁶ (V. 76) konstruiert. Es schließen sich weitere vier Verse zum zurückgewiesenen Leben des Rivalen an. Es sagt viel über den elegischen Diskurs aus, dass hier – ähnlich wie in der *Recusatio*⁵³⁷ – auf das Zurückgewiesene mehr Verse entfallen als auf das selbst Gewünschte. Noch dazu wird in V. 79–80 der Inhalt (unmöglicher Schlaf) durch die Form (an Schnarchen/Schlafen gemahnende S- und P-Laute) desavouiert.⁵³⁸

Der Gedanke an den Rivalen scheint in dem angetrunkenen *poeta amator* den Jammer aus den Anfangsversen heraufbeschworen zu haben, sodass er sich im sechsten Teil (B2) erneut an Venus wendet:

Num Veneris magnae violavi numina verbo,
 82 Et mea nunc poenas impia lingua luit?
 Num feror incestus sedes adiiisse deorum
 84 Sertaque de sanctis deripuisse focis?
 Non ego, si merui, dubitem procumbere templis
 86 Et dare sacratis oscula liminibus,
 Non ego tellurem genibus perrepere supplex
 88 Et miserum sancto tundere poste caput.

Habe ich etwa der großen Venus Göttlichkeit durch ein Wort verletzt,
 82 und büßt nun Strafen die gottlose Zunge, die meine?
 Habe ich mich etwa angeblich unzüchtig den Sitzen der Götter genähert
 84 und Kränze von heiligen Herden abgerissen?
 Nicht zögerte ich, wenn ich es verdiente, mich niederzuwerfen vor den
 Tempeln
 86 und Küsse zu geben den heiligen Schwellen,
 nicht, über die Erde auf Knien hinzukriechen, demütig,
 88 und mein Haupt, das elende, gegen den heiligen Pfosten zu schlagen.

Anders als im dritten Teil (C1), wo zwar unterschwellig leise Zweifel an Venus' Beistand geäußert worden waren, aber trotzdem an der Wichtigkeit ihrer Rolle als *magistra amoris* festgehalten wurde, ist das hier (B2) vorgestellte Verhältnis zur Liebesgöttin eindeutig ein gestörtes. Das elegische Ich sieht sich genötigt,

535 S. zu dem Synonym *tenuis* als ästhetischem Begriff unten S. 173 m. Fn. 776.

536 S. zu *mollis* als ästhetischem Begriff unten S. 173 m. Fn. 777.

537 Das gilt schon für Kallimachos, dass man sich über das Zurückgewiesene ein viel besseres Bild machen kann als über das Propagierte, dazu unten S. 171–177.

538 Hinzu kommt, wie Wimmel 1983, 50 anmerkt, dass mit *recubare* und *placidae ... aquae* „[m]erkwürdigerweise [...] auch einige Züge des bukolischen Wunschkomplexes der Lagerung mit in die Beschreibung der Gegenseite ein[gehen].“

Sühne zu üben (V. 82: *luit*), obwohl es sich selbst für unschuldig hält. Die Junktur *violavi numina* (V. 81) sowie die gesamte Stimmung ähneln den Konflikten mit der Göttin Juno in Verg. Aen. 1,8 (*numine laeso*) und mit Diana in Ov. trist. 2,107 (*laeso numine*) Auch bei Vergil und Ovid ist der auktoriale Erzähler ratlos, worin die eigentliche Schuld des Protagonisten (*pious Aeneas*, Actaeon) besteht. Nichtsdestotrotz scheint der Liebende sich aber darin zu gefallen, denkbare, nicht begangene Hybris-Taten in Gestalt rhetorischer Fragen lebendig vor Augen zu führen. Unausgesprochen spielt er auf die unglückliche Paraklausithyron-Situation (V. 7–14) an.⁵³⁹ Da Venus ihm dort nicht erfolgreich beigestanden hat, muss er sich unbewusst etwas haben zuschulden kommen lassen. Insofern ist die Art der Sühneleistung, die er unter dem Vorbehalt vorschlägt, Venus könne ihm eine Schuld nachweisen (V. 85: *si merui*), nur auf den ersten Blick überraschend. Auf den zweiten Blick ist sie dagegen sehr passend, aber äußerst ironisch, die vorgeschlagene Sühne nämlich besteht in einer Paraklausithyron-Persiflage. Tibull schlägt vor, sich außerhalb von Venus' Tempel (also an ihrer Schwelle)⁵⁴⁰ hinzuwerfen, auf Knien die Stufen, die in ihren Tempel führen, zu küssen und sein Haupt gegen ihren Pfosten zu schlagen, anstatt dort, wie üblich, Kränze oder *billets doux* zu hinterlassen. Dieses ins Auge gefasste hyperbolische Verhalten ist sicher keine „Sublimierung“⁵⁴¹ des Paraklausithyron. Vielmehr ist es zugleich Herabwürdigung von Venus und dem Elegiendichter, weil es eine Praxis des Isis-Kults ist, auf die Tibull hier anspielt,⁵⁴² eines Kultes, den er an anderer Stelle für sich ablehnt⁵⁴³ und den überdies vornehmlich Frauen ausüben.⁵⁴⁴ Man kann in dieser Selbstherabsetzung und Effeminierung durchaus Züge einer Gender-Inversion sehen, wie sie die Forschung für elegietypisch hält,⁵⁴⁵ ohne aber dass hier gleichzeitig dem Gegenüber des Dichters der stärkere ‚männliche‘ Part zukäme.

⁵³⁹ Die Wiederholungen von *serta* (V. 14. 84) und *supplex* (V. 14. 87) unterstützen dies.

⁵⁴⁰ Zum Erfahrungsraum der Schwelle (inkl. Paraklausithyron) bei Tibull vgl. Videau 2010, 131–143.

⁵⁴¹ Pace Wimmel 1983, 57, m. Anm. 92. Auch Putnam 1987, 72 fasst die Situation m. E. zu ernst, wenn er meint, Tibull fühle sich auch gegenüber Venus wie ein *exclusus* und begehre Einlass in ihren Tempel.

⁵⁴² S. Smith 1964, 231. Tibull erwähnt häufiger den Isis-Kult, vgl. dazu Koenen 1976. Smith 1964, 231 merkt ferner an, sein Haupt zu schlagen, sei, wie Cic. Tusc. 3,62 und Suet. Aug. 23 nahelegen, eine nicht unübliche Trauerpraxis gewesen; nicht aber wird dort das Haupt gegen den Pfosten geschlagen.

⁵⁴³ S. Tib. 1,3,33–34.

⁵⁴⁴ Vgl. Putnam 1987, 72, für den speziell die in V. 85 beschriebene Handlung auch unabhängig vom Isis-Kult eine darstellt, die Frauen vorbehalten sei.

Der Wein lässt das Gedankenkarussell, nachdem es bei Venus verweilt hatte, im siebten Teil (F) erneut um unbeteiligte Dritte kreisen, wobei durch die direkte Apostrophe aber wieder, wie in V. 35–42, der Leser adressiert wird:⁵⁴⁶

At tu, qui laetus rides mala nostra, caveto
90 Mox tibi: non uni saeviet usque deus.
Vidi ego, qui iuvenum miseros lusisset amores,
92 Post Veneris vinclis subdere colla senem,
Et sibi blanditias tremula componere voce
94 Et manibus canas fingere velle comas:
Stare nec ante fores puduit caraeve puellae
96 Ancillam medio detinuisse foro.
Hunc puer, hunc iuvenis turba circumterit arta,
98 Despuit in molles et sibi quisque sinus.

Aber du, der du froh lachst über unser Unglück, hüte
90 dich bald: Nicht gegen einen einzigen wütet ununterbrochen der Gott.
Ich sah, wer der Jugend Liebschaften als armselige verlacht hatte,
92 darauf unter der Venus Schlingen den Nacken niederduckend als Greis,
bei sich Sanftheiten mit brüchiger Stimme erdichten
94 und mit Händen die Haare, die weißen, zurechtmachen wollen:
Zu stehen vor Türflügeln schämte er sich nicht oder des geliebten Mädchens
96 Magd mitten auf dem Forum anzuhalten.
Diesen umsteht der Junge in enger Schar, diesen der junge Mann,
98 es spuckt in den Bausch ein jeder für sich, in den lockeren.

Hier macht Tibull erneut eine Bemerkung, die seine Unschuld betont und gleichzeitig einen Affront gegenüber Venus darstellt, wenn er sie mit *saeviet* (V. 90) charakterisiert.⁵⁴⁷ Für den Leser hat das elegische Ich den bei den Augusteern rekurrenten Topos der Inkompatibilität von Erotik und Alter⁵⁴⁸ als Warnung (V. 91–98) in petto, die ansonsten im Sinne einer *memento-mori*-Persuasionsstrategie im Ständchen vorkommen kann. Hier ist der Topos noch um die

545 Vgl. z. B. Gutzwiller u. Michellini 1991; Gold 1993; Greene 1998, xiii; Hallett 2002; Wyke 2002, 11–45; Greene 2005, 61.

546 Gegen Leo 1881, 38.

547 Hier ist m. E. sicher Venus gemeint (s. Putnam 1987, 72; Murgatroyd 1991, 96) und nicht Amor; Tibull wählt *deus* um zu betonen, dass er hier eine Binsenweisheit von sich gibt, dass eben kein Gott sich lange auf nur eine Person ‚einschießt‘. Dass in der antiken Mythologie tatsächlich eher Göttinnen die Menschen mit *ira* verderben (und Götter mit *amor*), hat Nagle 1984, 237. 239 anhand der Metamorphosen Ovids gezeigt. Natürlich hängt die Bewertung von *saeviet* u. ä. auch von der grundsätzlichen Schwierigkeit ab, dass ein Göttername – um mit Pötscher, 661 zu sprechen – schlicht eine „Personifikation“ sein kann (dann würde V. 90 lediglich dem Topos der Liebe als Krankheit zuarbeiten), aber auch eine „Person-Bereicheinheit“, also gleichzeitig die Persönlichkeit Venus, die Liebesgöttin, und das Gefühl Liebe.

Pointe erweitert, dass gerade Greise, die als Jugendliche Liebesbeziehungen verschmäht hätten, besonders anfällig seien, diese im Alter – also zur Unzeit – nachholen zu wollen, was die noch Jugendlichen mit einer apotropäischen Geste quittierten. Als Chiffre für die (versuchte) Liebesbeziehung muss das Paraklausithyron erhalten (V. 95).

Das Gedicht schließt im letzten Teil (G) mit einer Bitte an Venus um Schonung:

At mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit
100 Mens mea: quid messes uris acerba tuas?

Aber mich schone, Venus: Immer hat dir ergeben gedient
100 mein Sinn: Was verbrennst du die Ernten rücksichtslos, die deinen?

Diese Bitte wird in einer Ernte-Metaphorik verkleidet, die zu einer Ceres sicher besser passen würde. Ovid übernimmt später diese Mischung göttlicher Zuständigkeitsbereiche (am. 1,1,7–12) sowie er auch für eine Apostrophierung von Venus' Sohn Amor recht ähnliche Worte wählt.⁵⁴⁹

Eine zusammenfassende Betrachtung dieser langen Elegie ist nicht leicht und sie wird hier mit dem Fokus auf die Gattung und auf die politischen Implikationen derselben erfolgen. Vielfach wurden bereits Widersprüche und Gedankensprünge in diesem Gedicht angekreidet oder zu glätten versucht.⁵⁵⁰ Dabei liegt der Reiz m. E. genau darin, dass Tibull die ‚Störfeuer‘ eines Alkoholrausches präsentieren will.⁵⁵¹ So ist wohl auch zu erklären, warum die dramatische Szenerie – Symposium? Kneipe? Cynthias Türschwelle? – bewusst offengehalten wird.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Vgl. Prop. 1,7; 1,9; 2,10,7; 3,5,23–24 (anders dagegen 2,25,9–10); Tib. 1,1,71–72; 1,2,91–98; 1,8,7–8. 71–78; 1,9,73–74; Hor. carm. 2,4,21–24; 3,14,25–28; 3,15; 3,19,22–24; 4,1; 4,13 (anders dagegen epod. 5,57); Ov. am. 1,9,3–4; epist. 4,19. Vielleicht spielt bei der Vermittlung des Motivs (wie bei jener des Paraklausithyron) Plautus eine Rolle (s. Merc. 305). Die Beliebtheit des Motivs hängt vielleicht auch mit dem Altersdiskurs aus Kallimachos' Aitien-Prolog (ait. fr. 1,5–6. 21. 37–38 Harder) zusammen, womit man bei den Augusteern auch diesbezüglich eine *deformazione* (dazu unten S. 171) diagnostizieren müsste, geht es doch bei Kallimachos gerade nicht um erotische Belange.

⁵⁴⁹ S. Ov. am. 2,9,1–6, dazu Merriam 2006, 78–84. Warum Merriam Tibulls Venus anheimelnder findet (103), bleibt ihr Geheimnis, zumal die strafende Venus auch sonst bei Tibull anzutreffen ist, vgl. 1,5,58; 1,8,28.

⁵⁵⁰ Vgl. Vretska 1955; Ball 1983, 43–44. 48.

⁵⁵¹ S. Miller 2010, 61.

⁵⁵² Dazu oben Fn. 498; vgl. ferner Miller 2004, 102.

Als gestört ist nicht nur der Gedankengang des elegischen Ich dargestellt, als gestört erscheint unterschwellig auch das Verhältnis zu Venus. Die Lektüre dieses Gedichts allein entlarvt die in der Forschung vielfach anzutreffende *master narrative*, das erste Buch Tibulls stelle eine elegische heile Welt vor Augen, das zweite dagegen eine destruierte,⁵⁵³ als Makulatur. Das Verhältnis zwischen Venus und *poeta* basiert, wie die Elegie als ganzes zeigt, gerade nicht auf einem *do ut des*. Im Gegenteil schlägt der *poeta amator* ja eine Sühne vor (V. 85–88), die nur ironisch zu nennen ist. Ähnlich straft Venus ja auch ihren Verächter „ironisch“ (V. 91–98), indem sie ihn erst dann vor Liebe entbrennen lässt, als mit einer Erfüllung dieser Liebe nicht mehr zu rechnen ist.⁵⁵⁴ Damit gäbe es zwischen der Liebesgöttin und dem Liebesdichter wenigstens also diese eine strukturelle Gemeinsamkeit, Ironie zu gebrauchen.

Es lässt sich aber noch eine weitere Gemeinsamkeit ausmachen, und zwar zwischen der Liebesgöttin und der Liebeselegie-Gattung. In der Forschung wurde die Beobachtung gemacht, Venus sei hier in ihrer ganzen Unausgeglichenheit die Verkörperung elegischer Liebe schlechthin.⁵⁵⁵ M. E. kann man diesen Befund präzisieren: Sie ist die Verkörperung der in heroische Hexameter und gefällige Pentameter zerrissenen⁵⁵⁶ elegischen Form schlechthin. Diese Zerrissenheit wird anhand der Grundformel des ‚heroischen‘ Inhalts (V. 23–30), *Fortes adiuuat ipsa Venus* (V. 16), geradezu ausgestellt. Erstens fällt die Formel paradoxerweise im metrisch-formal unheroischen Pentameter. Zweitens zerfällt sie durch das metrisch-formale Mittel der Dihärese in einen inhaltlich heroischen Teil (*Fortes*) und einen inhaltlich gefälligen *mitis*-Venus-Teil (*adiuuat ipsa Venus*). Überdies ist das Umfeld der Formel (V. 17–38) durch einen Gegensatz zwischen unmoralischem Inhalt und heroischem Stil gekennzeichnet. Diese Zerrissenheit ist wie geschaffen dafür, Zwiespalt, Unentschiedenheit, Paradoxie darzustellen, und sich konkreten Festlegungen zu entziehen. Vor diesem Hintergrund erscheint es mehr als folgerichtig, dass sogar der polymetrische Catull für sein Gedicht 85 über das Paradoxon der Liebe,⁵⁵⁷ das bereits oben als leitende Denkfigur angeklungen war,⁵⁵⁸ elegische Distichen gewählt hat.

553 Vgl. etwa Henniges 1979, *passim*, z. B. 176; Gärtner 2003. Dieses Erklärungsmuster hängt auch mit der Deutung der Namen zusammen, s. unten Fn. 1193 und Gärtner 2003, 216, Anm. 5.

554 So Heilmann 1959, 17, dessen Interpretation ansonsten sehr verklärt ist. Zum Topos der Inkompatibilität von Erotik und Alter s. oben Fn. 548.

555 S. Putnam 1987, 73.

556 Als zerrissen sieht auch Loupiac 1999, 243 das elegische Distichon an. Keith 1994, 36 analogisiert die Zerrissenheit des elegischen Ich zwischen zwei *puellae* bzw. Gattungen in am. 2,10 (s. dazu unten S. 307 m. Fn. 1339 und 1340) mit der Zerrissenheit des elegischen Distichons in Hexameter und Pentameter.

Diese Darstellung der julischen Ahnherrin⁵⁵⁹ als wankelmütige Göttin ist aber – auch wenn sie die Wechselhaftigkeit elegischer Form, elegischer Liebe und elegischer *puella* spiegelbildlich verkörpert – eine politische Zumutung.⁵⁶⁰ Wie die Parallelisierung mit einer Hexe provozieren muss, so ist auch die Spiegelung der *puella* problematisch. Denn Venus erhält damit in diesem Paraklausithyron lediglich den Status eines Objekts, wie ihn üblicherweise die *puella* einnimmt, die ihrerseits jedoch als Chiffre der Transgression derjenigen moralischen Ideale gelesen wird, die später in die augusteischen Ehegesetze münden.⁵⁶¹ Somit würde in Tibulls wechselhafter Venus-Figur ein Dilemma zum Vorschein kommen: Entweder ist die Venus-Genetrix-„Propaganda“ unstimmig oder die Ehegesetzgebung. Doch Tibull 1,2 macht unmissverständlich deutlich, dass das zerrissene elegische Distichon die Paradeform ist, Dilemmata in der Liebe und in anderen Bereichen darzustellen, nicht jedoch einen Ausweg aus ihnen zu bieten.

3.1.3 Horaz

Anders als bei den drei anderen hier behandelten Dichtern, die als *die* Liebeselegiker in die Literaturgeschichte eingegangen sind, ist die Einordnung von Horaz als erotischem Dichter nicht so selbstverständlich. Im Gegenteil: Horaz wird nicht zuletzt wegen des *Carmen Saeculare*, einer Auftragsdichtung für die Säkularspiele des Augustus im Jahre 17 v. Chr., auf die Rolle eines ‚Hofdichters‘ festgelegt, dessen Funktion im Unterfüttern offiziöser Diskurse liege.

Umso interessanter ist es, sich von diesen offiziösen Diskursen ab- und den erotischen zuzuwenden. Bei solch einer Betrachtungsweise stößt man schnell auf zwei Widersprüche. Zum einen ist der erotische Diskurs in Horaz’ Lyrik quantitativ in der Minderheit. Trotzdem reduziert Horaz selbst biswei-

557 *ODI et amo. quare id faciam, fortasse requiris? | nescio, sed fieri sentio et excrucior.* (Ich hasse und ich liebe. Weswegen ich das tue, fragst du vielleicht? | Ich weiß es nicht, aber, dass es passiert, spüre ich und leide Marterqualen.)

558 S. oben S. 30.

559 Vretska 1955, 32, Anm. 54 zieht mit einer Parallelisierung von V. 87 mit Dio Cass. 43,21,1–2 gar eine Verbindung zum Urheber des Mythos von der Venus-Abstammung der Julier, zu Julius Caesar selbst; Ball 1983, 45 gefällt dieser Gedankengang.

560 So auch Merriam 2006, 14. Wlosok 1967, 145 sieht die elegische Venus grundsätzlich als Kontrastfolie zur epischen Venus gestaltet. Immerhin sei es das Telos der epischen Venus, *secura* zu sein (Aen. 1,290), die elegische Venus dagegen sei wankelmütig. Hinzu kommt m. E. noch, dass die elegische Venus oft eigentlich gegen den Liebenden arbeitet, z. B. indem sie ihm unerwiderte Liebe (zu einer *puella avara*) einhaucht etc.

561 Dazu schon oben S. 14 m. Anm. 3.

len – so etwa unten in *carm.* 1,6,17–20 – seine Dichtung auf Erotika. In der Forschung wurde darum jüngst gefolgert, dass der politische Diskurs qualitativ auf den zweiten Platz verwiesen werde⁵⁶² und damit auch die postulierte politische Sprachrohrfunktion in Frage zu stellen sei.⁵⁶³ Zum anderen lesen sich einige *Oden*, beispielsweise *carm.* 1,5,⁵⁶⁴ wie Abgesänge auf und Abschiede von Liebesdichtung,⁵⁶⁵ die chronologisch gesehen aber der restlichen tradierten Liebesdichtung vorangehen. Dieser Umstand bringt das unausweichliche methodische Problem mit sich, dass sowohl für die *Epoden* aber auch für einige *Oden* nur Parallelstellen als Kontrastfolien herangezogen werden können, die wahrscheinlich erst später entstanden sind.⁵⁶⁶ Ein solcher Abgesangsduktus lässt sich auch hinsichtlich des Paraklausithyron feststellen, das hier im Fokus stehen soll. Horaz ist sich des Variantencharakters der kompositionellen Form Paraklausithyron nicht nur voll bewusst, sondern denunziert diesen⁵⁶⁷ auch in einer Art, dass man sich verwundert die Augen reiben könnte ob der Tatsache, dass nach diesem Paraklausithyron noch weitere Varianten entstanden sind.

epod. 11: poeta amator iambi gegen poeta amator elegiae

M. E. illustriert bereits das erste Paraklausithyron⁵⁶⁸ in Horaz' Œuvre, die etwa 30 v. Chr. erschienene *Epode* 11, die reflektierte Verwendung dieser Form. Dagegen gilt dieses jambische Erotikon, da es ein Teil des Frühwerks ist, gemäß einer gängigen *master narrative* als Ausweis „erotische[r] Verstrickung“, was auch an seinem Sprecher deutlich werde, der noch nicht über die „wahre Überlegenheit“ des lyrischen Sprechers der späteren *Oden* verfüge.⁵⁶⁹

⁵⁶² S. Eicks 2011, 291.

⁵⁶³ S. Eicks 2011, 347–348. Vgl. dagegen Nadeau 2008.

⁵⁶⁴ Vgl. z. B. Eicks 2011, 98–103, der *carm.* 1,5 als programmatische Ode liest und die ihr entnommene Figur der Grotte in den literaturwissenschaftlichen Diskurs überführt. Mit Hilfe dieser Figur beschreibt er beispielsweise das Kompositionsprinzip der *Oden* (290) oder das hierarchische Verhältnis von lyrischem und politischem Diskurs (291).

⁵⁶⁵ Das Paradoxon von Abgesang auf Liebesdichtung und Liebesdichterdasein behandelt Kuhn 1973.

⁵⁶⁶ Im Falle der *Epoden* ist klar, dass sie vor Prop. 1 und Tib. 1 erschienen sind. Horaz' *Oden* 1–3 sind sicherlich nach diesen frühen Elegienbüchern publiziert worden, aber das Verhältnis zu Prop. 2 und 3 ist schon weniger klar, beispielsweise in Galinsky 2005a, XXVI–XXVII wird ihr Erscheinen als etwa zeitgleich angesetzt.

⁵⁶⁷ S. Henderson 1973, 66.

⁵⁶⁸ Zu den Paraklausithyron-Reminiszenzen in Horaz' ‚philosophischem‘ Werk (*sat.* 2,3,258–271) vgl. Meeren 2008, 245–253.

Mit der *Epode* 11 wird meist das Einsetzen eines neuen Zyklus angesetzt, da die vorangehenden *Epoden* 1–10 alle im gleichen Metrum (einer Kombination aus jambischen Tri- und Dimetern) gehalten sind.⁵⁷⁰ Die *Epode* besteht aus fünf Teilen, deren Komposition sich schematisch folgendermaßen aufschlüsseln lässt:

Strukturübersicht				
Teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–6	<i>nihil me, sicut antea, iuvat</i>	Lyciscus	6
B1	7–10	<i>fabula</i>	Inachia	4
C	11–18	<i>querebar</i>	Inachia	8
B2	19–22	<i>postis et, heu limina dura</i>	Inachia	4
A2	23–28	<i>nunc</i>	Lyciscus	6

Das achtversige Zentrum (C) ist also achsensymmetrisch von zwei à vier (B1, B2) bzw. sechs Versen (A1, A2) bestehenden Rahmenpartien umgeben.⁵⁷¹ In der *Epode* thematisiert das jambische Ich sein aktuelles Verlangen nach Lyciscus sowie sein einstiges zu Inachia:

- Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
 2 scribere versiculos amore percussum gravi,
 amore, qui me praeter omnis expetit
 4 mollibus in pueris aut in puellis urere.
 hic tertius December, ex quo destiti
 6 Inachia furere, silvis honorem decutit.

- Pettius, nichts hilft es mir, ebenso wenig wie früher,
 2 Verschen zu schreiben, von Liebe ergriffen, gewaltiger,
 einer Liebe, die verlangt, dass ich vor anderen
 4 für Jungen oder für Mädchen, geschmeidige, glühe.
 Dieser dritte Dezember, seit ich aufhörte
 6 wegen Inachia zu rasen, schlägt den Wäldern ihren Schmuck ab.

Das für den zweiten *Epoden-Zyklus* (11–17) typische polymetrische Versmaß, hier ein jambischer Trimeter kombiniert mit einem Elegiambus, passt zu der in der Anfangspartie (A1) aufgebauten Fiktion: Der Epoden-Dichter habe früher (V. 1: *antea*) etwas in der Art neoterischer Verschen (V. 2: *versiculos*) geschaf-

⁵⁶⁹ S. Eicks 2011, 336. 338; für eine Revision dieses verstellten Blicks auf das Frühwerk Horaz' vgl. Wittchow 2005.

⁵⁷⁰ Vgl. Barchiesi 1994, 127.

⁵⁷¹ Die hier folgend in der Tabelle dargestellten strukturellen Entsprechungen sieht auch Schmidt 1977, 413. Grassmann 1966, 120, meint dagegen eine komplexe achteilige Spiegelkomposition ausmachen zu können.

fen.⁵⁷² Dieses Dichten habe ihm aber nicht geholfen – was die V. 7–22 noch ausführlicher rekapitulieren werden – und helfe auch jetzt nicht.⁵⁷³ Gefangen sei er nämlich in einer Liebe von geradezu epischem Ausmaß (V. 2: *percussum gravi*),⁵⁷⁴ die durch Epanalepsis⁵⁷⁵ besonders hervorgehoben und paradoxerweise gleichzeitig in elegischen Termini⁵⁷⁶ beschrieben wird (V. 4: *mollibus in pueris aut in puellis urere*). Es bleibt in der Schwebelage, ob der Liebe oder dem neoterisch-elegischen Diskurs angelastet wird, zu Exhibitionismus zu führen (V. 3: *praeter omnis*). Durch die Apostrophe Pettius' in V. 1 präsentiert sich das Gedicht aber von vornherein als vertrauliche Rede, die ihrerseits weitere (in der Vergangenheit geführte) vertrauliche Reden enthält (V. 11–18).⁵⁷⁷ Das Dichter-Ich konstruiert also Topoi, um sie gleich wieder zu dekonstruieren und trotz-

572 Vgl. zu *versiculus* Cat. 16,3. 6 (Metrum: phaläkeischer Hendekasyllabus); 50,4 (Metrum: phaläkeischer Hendekasyllabus); 95,4 ([in Konjekture]; Metrum: elegisches Distichon). Die meisten Interpreten, s. z. B. Luck 1976, 123–124, sehen hier nur elegische Anspielungen. Wehrli 1944, 69–70 betont ausdrücklich, dass Horaz „in der ältesten noch belegten Phase [kein] reiner Neoteriker ist.“ Die Frage, ob nur elegische oder auch neoterische Hypotexte wichtig für epod. 11 sind, spielt letztlich keine entscheidende Rolle. Es sollen hier auch keine Spekulationen fortgeführt werden, welche heute verlorenen Texte (Gallus, Archilochos, Hipponax) hier vielleicht evoziert werden. Schmidt 1990, 149 möchte „für ‚versiculos‘ [...] ‚Satiren und Epoden‘ ein[setzen]“ und hat dementsprechend eine sehr eigene Deutung von epod. 11: „Das Geständnis, zu jambischem Dichten die Freude verloren zu haben, und die jambische Kritik an vergangener Leidenschaft werden zu einem Jambus gegen sich selbst als jetzt Liebesverlorenen und Nicht-Jamben-Dichtenden.“ Die ohnehin nicht ganz nachvollziehbare Argumentation wird spätestens dann völlig unlogisch, wenn Schmidt darauf beharrt, dass Horaz „auch nicht entfernt“ „jetzt weniger elegisch“ liebe (151). Auch Davis 1991, 255, Anm. 72 liest *versiculos* als Synonym für die *Epoden*.

573 Ebenso interpretiert auch Barchiesi 1994, 129 gegen die *communis opinio*, wonach der Epoden-Dichter früher, als er in Inachia verliebt gewesen sei, gern gedichtet habe, jetzt, da er Lyciscus liebe, aber nicht mehr dichten könne. Zu dem Gebrauch von *sicut* (V. 1) für einen kontrastierenden Vergleich, vgl. Wigodsky 1980, 48–49.

574 Watson 2003, 364 hält *percussum* (V. 2) für einen starken Terminus, der einen Waffenhieb suggeriere, macht aber keinen Gattungsbezug. Für Hunter 2006, 8 ist es ein „dionysisches Wort“, wofür er als Beleg Lucrezens Lehrepos (1,922–923) anführt. Zu *gravi* vgl. Ov. am. 1,1, unten S. 273.

575 Zur Seltenheit dieses Stilmittels bei Horaz vgl. Wills 1996, 160.

576 Die Ähnlichkeit zur Elegie sehen auch ernsthaft: Leo 1900, 10 und Leo 1912, 145, Fn. 2, ohne Wertung Lowrie 2009, 105–106; parodistisch: Watson 2003, 359, Lyne 2007a, 91 sowie Luck 1976, 123, der noch mehr Gemeinsamkeiten auflistet und ein intertextuelles Verhältnis zu Gallus zu beweisen sucht. Gegen eine Gallus-*imitatio* im Speziellen opponiert Barchiesi 1994, 128. Da er in Anschluss an Leo 1900, 10 von einer architextuellen Nähe von Jambus und Elegie ausgeht, hat er keine Schwierigkeiten, den elegischen Charakter (bes. der V. 11–12) an sich zu konzedieren. Als „Befreiung vom Banne der damals geltenden [sc. elegischen] Dichtkunst“ sieht Klingner 1961, 358 das Gedicht an.

dem mit deren Bildfeldern weiter zu arbeiten. Meiner Meinung nach kann das nur aus großer Distanz zum Diskurs heraus passieren und nicht aus einem Verstricktsein⁵⁷⁸ in diesem. Im Folgenden wird auch der Topos der Liebe als Krankheit⁵⁷⁹ (V. 6: *furere*) bedient, der freilich nicht nur in neoterischen oder elegischen Verschen anzutreffen ist.

Auch die in der zweiten Partie (B1) dargestellten Motive begegnen in elegischer Dichtung:

heu me, per urbem – nam pudet tanti mali –
 8 fabula quanta fui, conviviorum et paenitet
 in quis amantem languor et silentium
 10 arguit et latere petitus imo spiritus.

Wehe mir, die Stadt hindurch – ich schäme mich nämlich eines so großen
 Übels –
 8 welch großes Gerede war ich, die Gelage auch reuen mich
 in welchen mich als Liebenden Mattigkeit und Schweigen
 10 bloßstellten und ein aus tiefer Brust ausgestoßener Seufzer.

Da ist als erstes das Motiv der Scham, durch die eigene Liebe(sdichtung) in Veruruf geraten zu sein.⁵⁸⁰ Der Epoden-Dichter betont die Hilflosigkeit durch unpersönliche Ausdrücke (V. 7: *pudet*, V. 8: *paenitet*), die zusammen mit den Korrelativa (V. 7: *tanti*, V. 8: *quanta*) chiasmisch angeordnet sind, durch handelnde Abstrakta (V. 9: *languor et silentium*, V. 10: *spiritus*)⁵⁸¹ und durch den „durchbrochenen Satzbau“⁵⁸² (V. 9–10). Damit denunziert er, poetologisch gesprochen, die mangelnde autonome Gestaltfähigkeit, die seine *versiculi*-Zeit charakterisiert.

Auch die dritte Partie (C) mit dem Geständnis des Dichter-Ich, das unter Bacchus' Einfluss erfolgt, thematisiert somit wieder dessen fehlende Autonomie:

577 In ihnen wird erneut der exhibitionistische Antrieb bloßgestellt, vgl. den durch Hiatt betonten V. 14.

578 Anders Schmidt 1977, 415. Auch Watson 2003, 363 kann ich nicht darin zustimmen, dass hier zum ersten Mal die ernsthafte und subjektive Behandlung einer Liebesthematik begegne.

579 S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 372.

580 Vgl. Prop. 2,24A; 3,24,4; 3,25,1–2; Tib. 1,3,83–84; 1,9,29–30. 47–48 (ganz anders: Tib. 2,3,35–36); Ov. am. 2,18,3–7a; 3,1,21–22; 3,11A,2–4.

581 Für Watson 2003, 368 impliziert auch *arguit* (V. 10), dass die Enthüllungen gegen den Willen Horaz' erfolgt seien.

582 Grassmann 1966, 99.

3 Textanalysen

- „contrane lucrum nil valere candidum
12 pauperis ingenium“ querebar adplorans tibi,
simul calentis inverecundus deus
14 fervidiore mero arcana promorat loco.
„quod si meis inaestuet praecordiis
16 libera bilis, ut haec ingrata ventis dividat
fomenta volnus nil malum levantia;
18 desinet inparibus certare summotus pudor.“

- „Vermag gegen die Habgier nichts das lautere
12 Genie des Armen“, klagte ich dir weinend,
sobald des Glühenden Geheimnisse der rücksichtslose Gott
14 mit feurigerem unvermischten Wein ihrem rechten Ort entrissen hatte.
„Wenn in meinem Inneren erbraust
16 ungehemmte Galle, sodass sie in den Wind schlägt unwillkommene
Umschläge, die nicht die üble Wunde beheben,
18 wird aufhören mit Ungleichen zu wetteifern die verbannte Scham.“

Hier wird ein weiteres Klischee elegisch-klagend (V. 13: *querebar adplorans*)⁵⁸³ aufgeföhren das habgierige Liebesobjekt,⁵⁸⁴ das der Dichter trotz seines Genies nicht für sich einzunehmen vermag, was durch die Tmesis (V. 11: *contrane ... valere*) besonders herausgestellt wird. Passend zum bereits genannten Topos der Liebe als Krankheit werden die Verschen als *fomenta* imaginiert, die dem Krankheitsübel nicht beikommen können (V. 16–17)⁵⁸⁵ und deswegen künftig ad acta gelegt werden sollen. Ebenso soll auch das aussichtslose und im Grunde unwürdige Wetteifern des an Genie reichen Dichters mit dem an Gold reichen, aber an Genie armen⁵⁸⁶ Rivalen und die alberne Scham⁵⁸⁷ über die eigene Unzulänglichkeit eingestellt werden, die dem elegischen *puella-avara*-Topos letztlich zugrundeliegt. An die Stelle der Scham – so kündigt das jambische Ich an – soll die Galle treten und frei fließen, also die ausschließlich jambische Herange-

583 S. Mankin 1995, 199: „*queror* and its cognates are almost technical terms for *elegia*.“

584 Vgl. Cat. 110; Prop. 1,8,32b–40; 2,16,2. 12. 15–21. 29. 43–46. 55–56; 2,23,7. 11. 13–18; 2,24B,11–15; 2,26,25–26; 2,34,71; Tib. 1,4,57–72; 1,5,59–66; 1,8,29–40; 1,9,11–12. 17–20. 31–34. 51–53. 77; 2,3,53–62; 2,4,14; 21–50. 53–54; Ov. am. 1,8,31–38. 55–60. 69–72. 89–103; 1,10; 3,8. Auch der *puella-avara*-Topos ist wie das Paraklausithyron wohl durch den Hellenismus (s. etwa Kallim. iamb. 3,1–2. 38–39 und epigr. 7 Asper [= 32 Pfeiffer = AP 12,148]) und die Komödie (s. etwa Plaut. Asin. 127–148, Merc. 40–60) vermittelt.

585 Die *fomenta* sollen aber *pace* Watson 2003, 369 nicht aufgegeben werden, weil sie nutzlos gegenüber einer *puella avara* sind. Ihr Mangel liegt darin, dass sie dem Sprecher keine kathartische Linderung verschaffen. Stattdessen führen ihre elegischen Topoi dazu, dass der Sprecher sich in das Scheitern überhaupt erst hineinsteigert und es als solches wahrnimmt. Hilfreich ist dagegen der Hinweis in Watson 2003, 369, dass die Junktur *ventis dividat* (V. 16) eher für Worte üblich sei (so auch Kölblinger 1971, 22): Es besteht also kein Anlass, *fomenta* nicht sofort als Metapher für Dichtung aufzufassen.

hensweise an die Liebe(sdichtung) vorwiegen.⁵⁸⁸ Dies wird auch metrisch durch die Überspielung der Zäsur mit *inaestuet* (V. 15) gewährleistet.⁵⁸⁹

Erst in der vierten Partie (B2) folgt nun die Paraklausithyron-Situation im engeren Sinne:

- ubi haec severus te palam laudaveram,
 20 iussus abire domum ferebar incerto pede
 ad non amicos heu mihi postis et heu
 22 limina dura, quibus lumbos et infregi latus.

- Sobald ich dies ernst dir öffentlich gelobt hatte,
 20 aufgefordert nach Hause zu gehen, wurde ich getragen von unsicherem Fuß,
 ach, zu mir nicht freundlich gesinnten Pfosten, ach, und
 22 zu harten Schwellen, auf denen ich mir Lenden und Flanke gebrochen habe.

Toposgerecht wird der Sprecher als betrunken dargestellt und bricht vermutlich gerade vom Gelage (V. 8) auf. Entgegen der (im Zustand der Trunkenheit) geleisteten Zusicherung, nach Hause zu gehen, lässt sich das Epoden-Ich – wieder quasi ohne sein Zutun (V. 20: *ferebar*) – doch vor die Tür der Geliebten tragen. Elegietypisch wird ein Teil der verschlossenen Tür als nicht freundlich charakterisiert und nicht das Sehnsuchtsobjekt.⁵⁹⁰ Der „unsichere Fuß“ (V. 20: *incerto pede*) könnte ein humoristischer Hinweis auf das Metrum von epod. 11 sein, ein Metrum, das in dieser Kombination wohl kaum für neoterische und sonstige Verschen üblich gewesen sein dürfte, aber eben auch nicht rein jam-

586 Da *impar* (V. 18) sonst immer eine Unterlegenheit bezeichnet (vgl. dazu Grassmann 1966, 107), ist strittig, worin diese liegt (für Watson 2003, 374 ist es beispielsweise eine moralische).

587 Auch *pudor* (V. 18) wird kontrovers diskutiert, vgl. für einen Überblick Parker 2000, der selbst für die Konjektur von Mankin 1995, 292, *furor*, plädiert. Mich überzeugt seine Deutung nicht: Das Gedicht endet ja gerade mit der Aussicht auf neue *furores amoris*. Was der Affekt *bilis* (V. 16) in Horaz also bezwecken soll, ist nicht eine Abkehr von der Liebe, sondern von einem wie auch immer elegiebehafteten Zugriff darauf. Und ein Blick auf die in Fn. 584 angeführten Stellen zeigt, dass Horaz mit seiner Unterstellung, aus dem *puella-avara*-Topos spreche letztlich mehr Scham und Hilflosigkeit als Selbstbewusstsein, durchaus einen wunden Punkt trifft, was schon an den vielen Verwünschungen (s. insbes. Prop. 2,16,19–20. 44–45; Tib. 1,4,59–60; 1,9,11b–12. 51–53; 2,4,27–28. 39–40; Ov. am. 3,8,65–66), aber auch an expliziten Scham-Eingeständnissen (s. insbes. Tib. 1,9,29–34) deutlich wird. Die Idee von Mankin 1995, 200, dass – etwa ähnlich zu Tib. 1,2 – die Passage extra undeutlich als „Säufer-Geschwätz“ formuliert sei, verdient Berücksichtigung.

588 S. Barchiesi 1994, 132.

589 S. Grassmann 1966, 105, Anm. 94.

590 S. oben Fn. 352.

bisch ist.⁵⁹¹ So ähnlich sieht es auch Alessandro Barchiesi und beschreibt epod. 11 mit Worten, die in starker Analogie zu dem von mir oben beschriebenen ‚Wechselspiel‘ von Form und Inhalt stehen „L’epodo trasforma la forma in contenuto, e viceversa, e riapre una dialettica fra il testo e il genere letterario.“⁵⁹² In hyperbolisch gesteigerter Form⁵⁹³ und erotisch⁵⁹⁴ konnotierter Wortwahl heißt es schließlich in V. 22, dass sich der Dichter Lenden und Flanken auf der harten Schwelle gebrochen habe (*lumbos et infregi latus*). Somit inszeniert V. 22 auch ein poetologisches Scheitern, weil mit der harten Schwelle (V. 21: *ad non amicos heu mihi postis et heu | limina dura*), wie bereits erwähnt, ein Topos aus den Dichtungsarten Eingang in die *Epode* gefunden hat, denen das Dichter-Ich doch eigentlich abgeschworen hatte.

Und so kulminiert das Gedicht in der letzten Partie (A2) implizit in einen Abgesang auf Verschen und Paraklausithyra:

- nunc gloriantis quamlibet mulierculam
 24 vincere mollitia amor Lycisci me tenet;
 unde expedire non amicorum queant
 26 libera consilia nec contumeliae graves,
 sed alius ardor aut puellae candidae
 28 aut teretis pueri longam renodantis comam.

- Nun hält mich für jenen, der sich rühmt, jedes beliebige Weibchen
 24 an Weichheit zu überwinden, den Lyciscus, die Liebe;
 davon können mich nicht lösen der Freunde
 26 freimütige Ratschläge noch schwere Schmähungen,
 sondern eine andere Liebesglut entweder für ein blütenweißes Mädchen
 28 oder für einen Jungen, der das lange Haar entknotet.

Dieser Abgesang auf Verschen und Paraklausithyra erfolgt implizit, indem ein Abgesang auf das eine Liebesobjekt angestimmt wird. Zwar berichtet das Epenen-Ich, dass es jetzt für Lyciscus brennt, dessen Weichheit (V. 24: *mollitia*) einen erneuten ‚Leistenbruch‘ unwahrscheinlich erscheinen lässt, was jedoch durch den sprechenden Namen (‚Wölfchen‘) wieder etwas zurückgenommen

⁵⁹¹ Die Formulierung entspricht auch nicht Horaz’ eigener Beschreibung des Metrums, vgl. *carm.* 1,16,24: *celeris iambos*; *ars* 252: *pes citus*.

⁵⁹² Barchiesi 1994, 135.

⁵⁹³ Als grotesk qualifizieren den Topos-Umgang Barchiesi 1994, 132; Ezquerria 1997, 11; v. a. der Kontrast zwischen dem stilistisch hochgehängten *heu ... heu* (V. 21) und dem Folgenden ist irritierend.

⁵⁹⁴ Sowohl *lumbi* (V. 22) als auch *latus* (V. 22) sowie *infringere* (V. 22) gehören zum erotischen Diskurs, s. Grassmann 1966, 112–115, der hier demgemäß vornehmlich ein erotisches Scheitern in Form einer Masturbation artikuliert sieht, ähnlich auch Lyne 2007a, 91.

wird.⁵⁹⁵ Aber es deuten sich jetzt doch wirksamere ‚Arzneien‘ am Horizont an. In einer Art Ringkonstruktion mit V. 4⁵⁹⁶ kommen wieder Mädchen und Jünglinge ins Spiel, die den Epoden-Dichter, anders als die wohlfeilen Ratschläge eines Pettius, von Lyciscus, aber auch von dem einen Anlass zu neoterisch-elegischen Verschen⁵⁹⁷ heilen sollen.

Natürlich hat auch dieses *remedium amoris* einen elegischen Subtext,⁵⁹⁸ aber nicht zuletzt die unelegische Beliebigkeit des Liebesobjekts stellt es ironisierend in Frage.⁵⁹⁹ Zu dem bereits eingangs angesprochenen dekonstruktiven Charakter trägt bei, dass mehrere Begriffe in dem Gedicht zweimal vorkommen, aber nicht bei beiden Nennungen zum gleichen Diskursfeld gehören.⁶⁰⁰ Dieser Zug der jambischen *persona*, selbst ins Spiel Gebrachtes gleich wieder zu hinterfragen, scheint auch in anderen *Epoden*-Gedichten auf.⁶⁰¹ Diese Selbst-Infragestellung wurde u. a. als Merkmal engagierter Literatur interpretiert:⁶⁰² Wenn man auch darin übereinkommen kann, dass die *Epode* performativ alles unterläuft, was man als Affirmation deuten könnte, ist deswegen nicht automatisch das Gegenteil richtig: M. E. ist Horaz weder in Liebe verstrickt noch in Moralismus. Verstrickungen gibt es nur im Haar des möglichen Liebes(dichtungs)objekts und diese sind in Auflösung⁶⁰³ begriffen, wenn auch das Präfix *re-* auf paradoxe Weise andeutet, dass Neuverstrickungen wie Neuauflösungen möglich und wahrscheinlich sind.⁶⁰⁴ Diese Zirkularität ist als Spiegelung der sor-

595 S. Mankin 1995, 204. Immerhin klingt ‚Wölfchen‘ netter als ‚Wölfin‘, vgl. 3,10,1 (unten S. 142).

596 S. Watson 2003, 364; Grassmann 1966, 119.

597 Ähnlich auch Watson 2003, 360. 370, die auch den Wein (V. 14) in die Reihe der *remedia amoris* aufnimmt. Einen – wie hier – Poetologisches und Politisches kombinierenden Erklärungsversuch, warum der Epoden-Dichter sich gegen Neoteriker und Elegiker wendet, unternimmt Otis 1945, 189–190: Diese stünden sowohl in politischer Opposition zu Augustus als auch in ästhetischer zu Horaz’ eigenem Plan der Latinisierung alter großer griechischer Gattungen. Die Erklärung überzeugt nicht, denn die anderen Augusteer nehmen sehr wohl an dieser Latinisierung teil, s. dazu unten S. 180.

598 Vgl. Ov. rem. 462.

599 S. Barchiesi 1994, 132 m. Anm. 13 und Grassmann 1966, 118, anders Schmidt 1990, 151, Anm. 100.

600 S. *candidus* V. 11: ethisch, V. 27: ästhetisch (was Watson 2003, 369 als ironisches Echo bezeichnet); *liber* V. 16: physiologisch (Watson 2003, 369 sieht hier auf der zweiten Ebene die Hoffnung auf ein Ende des *servitium* artikuliert), V. 27: psychologisch; *amicus* V. 21: elegisch, V. 25: pragmatisch.

601 Vgl. Fitzgerald 1988, 176.

602 Schmidt 1977, 422.

603 Zur Bedeutung von *renodantis* (V. 28) vgl. Watson 2003, 381.

604 S. Oliensis 1998, 94.

genvollen Unsicherheit darüber gelesen worden, ob Octavian den Beginn einer neuen Ära oder den Rückfall in einen Bürgerkriegsteufelskreis darstelle.⁶⁰⁵ Im Sinne meiner Interpretation, die den *poeta amator iambi* über den *poeta amator elegi* stellt, müsste man eher die Denkfigur einer Spirale denn des Kreises bemühen: Ob es eine Spirale des Aufschwungs oder des Schreckens ist, liegt im Ermessen des Interpreten.

Der (zwar elegisch durchsetzte) Jambus ermöglicht es Horaz also wenigstens, darüber zu sinnieren,⁶⁰⁶ in welche Sackgassen – übertriebener Klage-Exhibitorismus, rufschädigendes Liebesdichten/Verhalten, nutzlose Paraklausithyra – elegisches Lieben und Dichten seiner Meinung nach führen kann.⁶⁰⁷ In der Tat entlarvt Horaz hier die von mir als Sackgassen bezeichneten elegietypischen Merkmale als (wenigstens im Gedicht) öffentlich verlaubliche Pseudo-Privatismen. Von dieser Thematisierung der privaten elegischen Vergangenheit und der Abwendung davon lässt sich eine Verbindungslinie zur nationalen Politik schlagen: So folgert Steele Commager im Hinblick auf das hier folgend diskutierte *carm.* 1,25: „[Horace] knew that elegiac memories of the past could be no more effective in national affairs than in private ones.“⁶⁰⁸

Es mutet beinahe wie ein modernes Statement zur kulturellen Konstruiertheit von Liebe und Begehren an,⁶⁰⁹ wenn Horaz so den *poeta amator iambi* gegen den *poeta amator elegiae* ausspielt. Hier offenbart sich der politische Charakter einer Gattung, eines Stils am unmittelbarsten: Er bestimmt mit, nicht nur wie ein (wirkliches, literarisches) Phänomen dargestellt wird, sondern wie es wahrgenommen wird. Damit beteiligt sich bereits dieses Gedicht aus dem Frühwerk Horaz' dezidiert an der von Rancière als ‚politisch‘ angesehenen Neuaufteilung des Sinnlichen.

⁶⁰⁵ S. Fitzgerald 1988, 189.

⁶⁰⁶ Barchiesi 1994, 132–133 verkennt m. E. die Pointe, wenn er urteilt, dass der Jambus doch ein *remedium amoris* ist: Der jambische Liebhaber/Dichter ohne *foedus-aeternum*-Ideologie steht über solchen Erfordernissen. Ähnlich Lowrie 2009, 106: „The poem's own discourse does not aim to accomplish anything, whether seduction or consolation. It announces rather a new point of view, that poetry is ineffectual.“

⁶⁰⁷ Trotz seiner ganz anderen Politik- und Jambenauffassung kann hier ein Bogen zu Schmidt 1990, 173 geschlagen werden: „Horaz entdeckt die Politik für die Jambik, wie er denn wohl auch gerade durch die Politik zum jambischen Dichter geworden ist. Das geschieht in einer Zeit, in der sich die Wirklichkeit in Rom als geradezu ausschließlich politische darstellt (derart daß der Rückzug in reine Privatheit – und damit auch die satirische Reflexion – illusionär wird).“

⁶⁰⁸ Commager 1962, 255–256.

⁶⁰⁹ Ein solches distanzierendes und reflektiertes Konzept nimmt etwa Volk 2006 für Ovid an.

carm. 1,25: „Antiparoklausithyron“⁶¹⁰

Ebenso wie die *Epode* 11 reizt die im Sapphicum abgefasste bestehende Ode 1,25 den Variantencharakter des Paraklausithyron voll aus. Fasst man den Fokus auf die Einlassbitte des *exclusus* als notwendige Bedingung auf, so handelt es sich hier nicht um ein Paraklausithyron im strengen Sinne.⁶¹¹ Ton und Intention des Textes legen eher eine Invektive gegen seine Adressatin Lydia nahe. Das Gedicht ist ein gutes Beispiel für den an Horaz vielfach gelobten reflexiven Gebrauch der Form, allerdings nicht in einem simplistischen eindimensionalen Sinn:⁶¹² Sein sanftes sapphisches Metrum nämlich steht im Kontrast zum scharfen Inhalt,⁶¹³ ja, ironisiert letzteren stellenweise.

Wie die Gedicht-Pendants *carm. 1,8* und *1,13* hat auch dieses Lydia und deren Liebhaber zum Mittelpunkt. Wie sein Rahmen (*carm. 1,23* und *1,26*)⁶¹⁴ verhandelt es das Thema des menschlichen Umgangs mit der Zeit.⁶¹⁵ Seine Binnenstruktur ist ganz einfach angelegt, wie sich an folgendem Schema ersehen lässt:

Strukturübersicht				
Teil	Strophe	Vers	Thema	Versanzahl
A	1–2	1–8	„Antiparoklausithyron“	8
B	4–5	9–20	<i>Anti-carpe-diem</i>	12

Während also die Struktur mit ihren zwei Teilen sehr unspektakulär gehalten ist,⁶¹⁶ mit ihren Enjambements zu Beginn einer jeden Sapphischen Strophe (V. 1–2 5–6 9–10 13–15), weist die metrisch-rheotrische Verfasstheit einen artistischen Charakter auf.⁶¹⁷

⁶¹⁰ Burck 1959, 207.

⁶¹¹ S. Copley 1956, 58. Vgl. aber Cairns 2007, 89: „the whole ode is a komos“, wobei zu beachten ist, dass Cairns 2007, 6 Folgendes setzt: „*komos*, often incorrectly termed *paroklausithyron*“, vgl. oben S. 79 m. Anm. 342.

⁶¹² Pace Kytzler 1992, 307–310, der Horaz den „Rhythmus“ und die „Redeform“ seiner metrischen „Vorbilder“ in einer 1:1-*imitatio* übernehmen sieht. Für ein weiteres Merkmal, das eine solche einseitige Sicht desavouiert, s. unten Fn. 1086.

⁶¹³ S. Nauck 1889, 61; Holtorf 1958, 174.

⁶¹⁴ Zur artistischen Komposition der *Oden* mit ihren strukturellen Entsprechungen und Gedichtzyklen s. Dettmer 1983 und Santirocco 1986.

⁶¹⁵ S. Fuqua 1968, 44–46; Santirocco 1986, 57. Für eine Analyse von Horaz' Lyrik, die Zeit und Form engführt, vgl. Schwindt 2004 (zu *carm. 2,13* und *1,34*).

⁶¹⁶ S. Collinge 1961, 114; Boyle 1973, 176; Ancona 1992, 252. Dagegen nehmen Kiessling u. Heinze 1901, 117, Pöschl 1975, 188–189 und Syndikus 2001a, 244 eine Dreiteilung vor (V. 1–8. 9–16. 17–20).

3 Textanalysen

- Parcius iunctas quatiunt fenestras
2 iactibus crebris iuuenes protervi
nec tibi somnos adimunt amatque
4 ianua limen,
quae prius multum facilis movebat
6 cardines. Audis minus et minus iam:
„me tuo longas pereunte noctes,
8 Lydia, dormis?“

- Seltener erschüttern deine zusammengestoßenen Fenster
2 mit zahlreichen Würfeln ungestüme Jünglinge
und nicht rauben sie dir den Schlaf, und es liebt
4 deine Tür ihre Schwelle,
die früher als willige die Angeln viel bewegte.
6 Du hörst weniger und weniger schon:
„Während ich, der Deine, in langen Nächten vergehe,
8 Lydia, schläfst du?“

Das Gedicht beginnt mit einer Antithese (V. 1–2: *parcius ... crebris*) und bleibt diesem dialektischen⁶¹⁸ Ton treu. So entpuppt sich die nicht getrübe Nachtruhe (V. 3) als doppelte Spitze gegen Lydia Weder Sex noch Paraklausithyra rauben ihr den Schlaf.⁶¹⁹ Die einzige Liebesvereinigung in der ganzen Ode ist eine höchst ironische,⁶²⁰ nämlich diejenige zwischen Tür und Schwelle, d. h., es ist

617 Vgl. auch Penna 1963, 190, der die Ode als Beispiel dafür anführt, dass der poetische Ausdruck äußerst originell sein könne, auch wenn die generischen Motive im höchsten Maße traditionell seien. Ähnlich auch Catlow 1976, 813.

618 Vgl. Ancona 1992, 247–248, die v. a. auf die durch den Komparativ in Kombination mit einem Präsensverb ambivalent gestaltete Zeitschilderung abhebt: „[I]t causes us to be simultaneously aware of both past and present“ (248).

619 Für Schlaflosigkeit in erotischer Dichtung und speziell im Paraklausithyron vgl. Thomas 1979. Außer hier werden in unserem Korpus tatsächlich Schlaf (vgl. Prop. 1,16,22 [*exclusus*]; Tib. 1,2,76 [*exclusus*]; Ov. am. 1,6,41. 65–70) und Schlaflosigkeit (vgl. Prop. 1,16,14 [*exclusus*]. 15 [Tür]. 22 [*exclusus*]; Tib. 1,2,2 [*exclusus*]. 78–79 [Rivale]; Ov. am. 1,6,41 [*ianitor*]. 65–70 [*exclusus*]) oft thematisiert. Über dieses Motiv der Schlaflosigkeit zieht Thomas 1979, 195 m. Anm. 53 und 54 eine Verbindung von den römischen zu den ägyptischen Paraklausithyra, aber auch zu den ägyptischen magischen Papyri, in denen das Ἀγρυπνητικόν-Motiv ebenfalls augenfällig oft anzutreffen ist. Es wäre also möglich, dass die hier punktuell (s. oben S. 123, unten S. 148 und S. 291) festgestellte Konjunktur von Magie und erotischer Dichtung viel enger war, als man aus heutiger Sicht errahnen kann. Zu Ähnlichkeiten zwischen altägyptischen und römischen Paraklausithyra allgemein vgl. Hermann 1955, 134–139; Koenen 1976, 127, Anm. 2 hält sie für hellenistisch vermittelt.

620 Ancona 1992, 251 sieht darin einen masturbatorischen Zug, der Lydias Einsamkeit nur noch mehr unterstreicht, während die Szene von Copley 1956, 59 und Nisbet u. Hubbard 1970, 291. 294 als „sardonic“, von Boyle 1973, 177 als „ironic“ bezeichnet wird.

kein Anlass für eine Türöffnung in Sicht. Das sowohl auf die Tür als auch auf Lydia beziehbare *facilis* deutet an, dass beide es sich anders wünschen. Aber umsonst, vor ihrer Tür sind keine Ständchen zu vernehmen (V. 5). Das wird durch die *repetitio* des Komparativs (V. 6: *minus et minus*), der auch einen Bogen zum Gedichtanfang schlägt, also durch eine Intensivierung einer Reduzierung, geradezu oxymoral⁶²¹ betont. Entweder singt niemand mehr Paraklausithyra oder Lydia, schwerhörig geworden, vernimmt sie nicht mehr. In jedem Fall scheint ein Nicht-Hören verschmerzbar. Denn die folgende wörtlich wiedergegebene Serenade enthält nicht einmal eine Bitte um Einlass, sondern nur eine rhetorische Frage, die sich – verstärkt durch das Betonungsmuster am Ende der Sapphischen Strophe – auch als Trägheitsvorwurf auffassen ließe (V. 8: *Lydia, dormis?*).

Nachdem im ersten Teil also eine Umkehrung bekannter Paraklausithyron-Elemente erfolgt, indem dargelegt wird, was sich nachts bei Lydia nicht mehr bzw. immer seltener ereignet (Steinwürfe gegen die Fensterscheibe, Serenaden, Türangelbewegungen), folgt im zweiten Teil eine Art Verkehrung des gängigen *carpe-diem*-Motivs:⁶²²

in vicem moechos anus arrogantis
 10 flebis in solo levis angiportu
 Thracio bacchante magis sub inter-
 12 lunia vento,
 cum tibi flagrans amor et libido,
 14 quae solet matres furiare equorum,
 saeviet circa iecur ulcerosum,
 16 non sine questu,
 laeta quod pubes hedera virenti
 18 gaudeat pulla magis atque myrto,
 aridas frondes hiemis sodali
 20 dedicet Euro.

Umgekehrt wirst du als Alte die anmaßenden Verehrer
 10 beweinen, als unbedeutende in einem verlassenen Nebengässchen,
 wenn aus Thrakien wütet stärker unter dem Neu-
 12 mond der Wind,
 wobei dir brennende Liebe und Begierde,
 14 welche Mütter von Hengsten rasend zu machen pflegt,
 tobt um die geschwürige Leber,
 16 nicht ohne Klage,

621 S. Wills 1996, 114.

622 Vgl. Prop. 1,1,25–26; 2,15,23–54; 4,5,59–62; Tib. 1,1,69–74; 1,8,47–48; Hor. carm. 4,10; Ov. am. 1,8,49–54; ars 3,59–86; eine ähnliche Verkehrung dagegen bei Prop. 3,25,11–18.

3 Textanalysen

- dass fröhliche Jugend an grünendem Efeu,
18 dunklem, mehr Gefallen findet als an Myrte,
welkes Laub aber dem Wintergefährten
20 zueignet, dem Euros.

In Folge eines nicht gerade empathischen Klangspiels (V. 10: *flebis ... levis*)⁶²³ wird Lydia nämlich als vergangene Zeiten bedauernde und wollüstige Alte imaginiert. Die drastische Wortwahl erinnert an die *Epoden*,⁶²⁴ weswegen manche Interpreten die angebliche Klassizität der horazischen *Oden*-Bücher 1–3 gefährdet sehen.⁶²⁵ Wie in V. 3–4 gilt auch hier die einzige Gemütsbeschreibung – das Verlassensein, die Einsamkeit – nicht Lydia, sondern einem Raum (V. 10: *in solo ... angiportu*), den man erneut mit der Tür in Verbindung bringen könnte.⁶²⁶ In einem an Vergil georg. 3,266–284 angelehnten Vergleich⁶²⁷ wird Lydia mit brünstigen Stuten und damit mit Tieren gleichgestellt.⁶²⁸ Die Schilderung, deren Drastik mit einer manieristischen⁶²⁹ Periphrase (V. 14: *matres ... equorum*) und einem Neologismus (V. 14: *furiare*) sehr sorgfältig komponiert wirkt, kann sicherlich⁶³⁰ in Verbindung mit anderen Invektiven Horaz'⁶³¹ gegen das sexuelle Verlangen alter bzw. hässlicher Frauen gebracht werden.⁶³² Zu Recht weist Ronnie Ancona darauf hin, dass das bei Horaz rekurrente Thema der Inkompatibilität von Erotik und Alter⁶³³ im Falle männlichen Begehrens „far gentler“

623 Für eine Würdigung weiterer Klangphänomene vgl. Giomini 1981, 502–503.

624 Penna 1963, 191–192 macht das an folgenden Formulierungen fest: „*flagrans amor, libido, furiare, saeviet circa iecur ulcerosum*.“ Giomini 1981, 493 fühlt sich an die *Epoden* 8 und 12 erinnert.

625 S. Penna 1963, 181. 192; Giomini 1981, 495.

626 Einige Interpreten (Henderson 1973, 57–58; Arkins 1983, 165) sehen die Pointe lediglich darin, dass Lydia hier zur *exclusa amatrix* geworden sei, aber Horaz geht darüber hinaus, wenn er in den V. 3–4 und 10 gar nicht erst Lydias Befindlichkeit in Betracht zieht. Damit überbietet er auch seinen Hypotext, Cat. 58,4.

627 S. Commager 1962, 248, Anm. 12.

628 Für Ancona 1992, 258 beinhaltet die Gleichstellung aber nicht die gleichen Fähigkeiten, z. B. Mutterschaft, sodass Lydia unter dem Strich den Tieren sogar unterlegen sei. Dieser Effekt wäre sogar noch stärker, wenn dieses Märchen von der Windempfangnis wie in Tib. 2,4,57 nur jungfräuliche Stuten als Protagonisten hätte.

629 Nisbet u. Hubbard 1970, 297.

630 S. Syndikus 2001b, 147 m. Anm. 2, aber wie Boyle 1973, 177 richtig feststellt, sollte die drastische Schilderung nicht auf ihren schmähenden Charakter reduziert werden.

631 S. Hor. epod. 8; 12; carm. 2,8; 3,6; 3,15; 4,13; vgl. dazu Fuhrer 2009.

632 Eicks 2011, 303, Fn. 707 sieht die Drastik auch auf metrischer Ebene gespiegelt, weil er das Ende von V. 11 für nicht eingehalten erklärt, er löst also das Sapphicum entgegen der üblichen Form (cr hipp || cr hipp || cr gl pher |||) als Folge von cr hipp || cr hipp || cr hipp || ad ||| auf.

behandelt wird.⁶³⁴ Das Gedicht schließt nach einer fast schon gewöhnlichen Parallelisierung der menschlichen Lebensalter mit der Natur, wenn Efeu mit Jugend, Myrte mit dem mittleren Alter, Laub mit dem hohen Alter assoziiert wird,⁶³⁵ um schließlich mit einem weiteren Stich gegen Lydia zu enden. Der Wind, in den die Jugend welches Alter schlägt, der Euros,⁶³⁶ ist laut Vergil explizit der Wind, in dessen Richtung die brünstigen Stuten nie rennen (georg. 3,277) und der auch nicht – im Gegensatz zu Zephyr, Boreas, Caurus und Auster – wie von Zauberhand die Stuten zu schwängern in der Lage ist (georg. 3,271–279).

In epod. 11 war besonders die Überwindung neoterisch-elegischer Liebesdichtung propagiert worden. In carm. 1,25 tritt zu der Abkehr von Paraklausithyra auch noch diejenige von (hexametrischer) Lehrdichtung à la Vergil oder auch Lukrez hinzu, dessen Beschreibung des Liebesfurors⁶³⁷ Horaz sicherlich zu diesem Stutenvergleich inspiriert haben mag. Auch wenn man hier wieder mehr über das von Horaz Abgelehnte als über das Favorisierte erfährt, so erweitert er mit carm. 1,25 doch den Erfahrungsraum des Wesens der Liebe(sdichtung).

Diese Erweiterung der Form der Liebesode wird nicht zuletzt auch durch den ‚interformalen‘ Bezug auf das namensgebende metrische Vorbild des Sapphicums, gewährleistet, d. h. Sappho. Die dialektische Beschreibung der Zeit (V. 1–2. 6) und des Raumes, der für die menschliche Gemütsbestimmung herhält (V. 3–4. 10), evoziert auf schillernde Weise Sapphos berühmtes Eingangsgedicht (fr. 1 Voigt).⁶³⁸ Carm. 1,25 transformiert das dort angelegte Motiv der Iteration und schreibt das sapphische Gedicht vielleicht sogar fort: Das jegliche

633 S. oben Fn. 548.

634 Ancona 1992, 255.

635 Vgl. dazu Arkins 1983, 167, der auch eine Verbindung zwischen den genannten Pflanzen und ihre Verwendung zum Kranzbinden (und damit zum Symposium) zieht. Ähnlich auch Davis 1991, 220, der Lydia damit aus dem Gefilde der Venus (V. 13: *amor et libido*, V. 18: *myrto*), der Erotik, und dem Gefilde des Bacchus (V. 11: *bacchante*, V. 14: *furiare*, V. 17: *hedera*), dem Symposium, ausgeschlossen sieht. Giomini 1981, 497 spricht von naturalistischem Symbolismus. Für Santirocco 1986, 60 bieten die symposiumsfähigen Pflanzen eine gute Überleitung zu carm. 1,26,7–8 und 1,27.

636 Für den von Klingner und Shackleton-Bailey aus der Aldina übernommenen Euros gibt es allerdings nicht nur Zustimmung, vgl. gegen Euros Dehon 1991, für Euros Nisbet u. Hubbard 1970, 299–301, Bonanno 1983, Armstrong 1992.

637 Vgl. Lucr. 4,1040–1207, bes. 4,1068–1072. 1117–1120. Mit Lukrez mag Horaz auch die eben nicht elegie-affine Sicht auf die Liebe(sdichtung) geteilt haben, vgl. z. B. Houghton 2007: „Lucretius’ *De rerum natura* can scarcely be seen as a generic model for Latin love elegy.“ Für eine auch poesiethoretische Anlehnung Horaz’ an Lukrez vgl. Armstrong 1995, dagegen Fuhrer 2003.

Verehrer entbehrende Alter (V. 9–20), das für Lydia imaginiert wird, steht – so oder so ähnlich – auch der Sprecherin von Sappho fr. 1 Voigt bevor.

carm. 3,10: Paraklausithyron-Abbruch

Wie bereits erwähnt, schöpft Horaz die Variationsbreite der Form Paraklausithyron voll aus. Im *carm. 3,10*, komponiert im *Asclepiadeum alterum*, lassen sich wohl am unmittelbarsten die eingangs an den hellenistischen Paraklausithyra vorgestellten Merkmale ausmachen.⁶³⁹ Während sein Pendant-Gedicht, *carm. 1,23*,⁶⁴⁰ schildert, wie der Sprecher um eine unerfahrene Frau namens Chloe wirbt, thematisiert *carm. 3,10* das Werben des lyrischen Ich um eine erfahrene Frau, Lyce. Auch das direkte Gedichtumfeld ist erotischen Inhalts: Nach dem sechs Gedichte umfassenden Zyklus der sog. Römeroden (3,1–6) mit politischen Themen lässt sich 3,10 als Teil eines ebenfalls sechs Gedichte umfassenden Zyklus über erotische Themen begreifen (3,7–12), mit der Ausnahme freilich von 3,8, das ein Genethliakon auf Maecenas darstellt.⁶⁴¹

Die fünf Strophen von *carm. 3,10* sind so sorgfältig und eng miteinander verwoben, dass eine Strukturierung sehr schwer ist. Am ehesten sticht die mitt-

⁶³⁸ In Sappho fr. 1 Voigt gibt es wie in *carm. 1,25* auch eine Zeitdialektik, vgl. V. 5–7a: ἀλλ]ὰ τινὶδ' ἔλ[θ', αἶ ποτα κἀτέρωτα | τὰ]c ἔμαc αὖ[δαc αἰοῖcα πῆλοι | ἔκ]λυεc (sondern komme hierher, wenn du schon einmal, | meine Stimme vernehmend, weit entfernt | zugehört hast); V. 15–19a: ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι | δηῦτε κάλημμι | κῶττι μοι μάλιcτα θέλω γένεσθαι | μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω | .].cάγην ἐc cὸν φιλότῶτα; (du fragtest, was ich wieder gelitten hätte und was | ich wieder rief | und was ich am meisten wünschte, dass es geschehe, | in meinem rasenden Gemüt: wen soll ich wieder überredet | in deine Liebe führen?); V. 25–28: ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦcον | ἐκ μερίμαν, ὅcα δὲ μοι τέλεccαι | θῦμοc ἡμέρρει, τέλεcον, cὺ δ' αὐτῶ | cύμμαχοc ἔccο. (Komm zu mir auch jetzt, befreie von schweren | Sorgen, dass sich mir alles erfüllt, was | das Gemüt ersehnt, erfülle, du selbst aber | sei eine Mitstreiterin.) Genauso gibt Sappho fr. 1 Voigt einen Raum, der mit der Stimmung der Sprecherin verknüpft ist, vgl. V. 7b–13a: πάτροc δὲ δόμον λίποῖcα | χρύcιον ἦλθεc | ἄρμ' ὑπαδεύξαιc· κάλοι δὲ c' ἄγον | ὤκεc cτροῦθοι περὶ γᾶc μελαίναc | πύκνα δίννετεc πτέρ' ἄπ' ὠράνω αἶθε- | ροc διὰ μέccω | αἶψῶ δ' ἐξίκοντο· (als du, des Vaters Haus verlassend, | kamst, den goldenen, | den Wagen unterjochend: Schöne aber führten dich | schnell, Sperlinge, über die schwarze Erde, | die Flügel dicht schlagend, vom Himmel herab, | mitten durch den Äther, | sofort aber sind sie hingekommen).

⁶³⁹ Für Copley 1956, 62–63 erfüllt *carm. 1,25* paradigmatisch alle Paraklausithyron-Kriterien.

⁶⁴⁰ Zu den strukturellen Entsprechungen in den *Oden* s. oben Fn. 614.

⁶⁴¹ Die Ode beginnt allerdings so, als würde sie die erotische Thematik aus *carm. 3,7* fortführen: *Martiis caelebs quid agam kalendis* (*carm. 3,8,1*), auch wenn Ton und Inhalt von 3,8 in der Folge durchaus dem offiziellen Anlass entsprechen.

lere Strophe (B: V. 9–12) als für sich stehende Einheit heraus, sodass sich also folgende mögliche Gliederung in drei Teile ergibt:

Strukturübersicht				
Teil	Strophe	Vers	Thema	Versanzahl
A1	1–2	1–8	<i>plorares</i>	8
B	3	9–12	<i>superbia</i>	4
A2	4–5	13–20	<i>nec ... mollior ... nec ... mitior</i>	8

Die erste Strophe ist durch ihr letztes Wort (V. 4: *Aquilonibus*) mit der zweiten Strophe (V. 7: *ventis*) verbunden und bildet somit eine Einheit (A1). Die dritte mittlere Strophe (B) bietet mehrere Anknüpfungspunkte. Die Figur der Venus (V. 9), welche gemeinhin heiße Liebe einhaucht, bietet einen schönen Kontrast zu ihrem im letzten Vers der dritten Strophe genannten Vater (V. 8), der hier durch reine Göttlichkeit⁶⁴² Eis aus Schnee gewinnt. Diese Reinheit des Wettergottes, der ja auch als ‚Schwerenöter‘ bekannt ist, mutet seltsam an. Die ebenfalls in der dritten Strophe genannte *superbia* (V. 9) spannt den Bogen zur vierten Strophe, wo das Thema *superbia* dann ausgestaltet wird, während der Gegensatz *Penelopen ... Tyrrhenus* (V. 11–12) zurück auf das bereits in der ersten Strophe (V. 1–2) anklingende Thema von Herkunft und Mentalität verweist.⁶⁴³ Der Übergang zwischen der vorletzten vierten und der letzten fünften Strophe wird durch ein Enjambement überspielt, sodass sich wieder eine achtversige Einheit ergibt (A2).

Das Gedicht nimmt seinen Anfang (A1) mit einem Paukenschlag:

- Extremum Tanain si biberes, Lyce,
 2 saevo nupta viro, me tamen asperas
 porrectum ante foris obicere incolis
 4 plorares Aquilonibus.
 audis, quo strepitu ianua, quo nemos
 6 inter pulchra satum tecta remugiat
 ventis et positas ut glaciēt nives
 8 puro numine Iuppiter?

⁶⁴² Auf erster Ebene bedeutet der Ausdruck *puro numine* vielleicht tatsächlich „unbewölkter Himmel“ o. ä., vgl. Nauck 1889, 153. Ähnlich auch Nisbet u. Rudd 2004, 144, der jedoch gleichzeitig betont, wie unüblich das Attribut *puro sei*. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass Horaz so eine ungewöhnliche Junktur gebraucht, um lediglich auf die Qualitäten Jupiters als Wettergott anzuspieren.

⁶⁴³ Nisbet u. Rudd 2004, 146 sehen sogar noch weitere Fäden von *Penelopen* (V. 11) bzw. *Tyrrhenus* (V. 12) ausgehen und bewundern, wie vollkommen damit *procis* (V. 11) bzw. *parens* (V. 12) ausbalanciert werde.

Dieser Vorwurf gegen Lyce gipfelt in dem auch politisch aufgeladenen Wort *superbiam* (V. 9):⁶⁴⁵ *Superbia* wird als Charakterzug vorgestellt, den die Liebesgöttin Venus sowohl in Liebes- als auch in Religionsdingen zu sanktionieren pflegt, was mit der augusteisch-ideologischen Formel *debellare superbos*⁶⁴⁶ zu korrelieren scheint. Umgekehrt formuliert, bedeutet diese Sanktion aber, dass Venus hier das augusteisch-ideologisch Ideal einer keuschen Ehefrau nicht gutheißt,⁶⁴⁷ und dass dies mit *superbiam* in politischer Terminologie ausgedrückt wird, macht die enthaltene Botschaft nicht eben akzeptabler. Es folgt in V. 10 eine schwer zu deutende Metapher (V. 10: *ne currente retro funis eat rota*), die auf der ersten Ebene sicherlich auf Handwerkliches zielt, und verschiedentlich so ausgelegt worden ist. Zum einen könnte man die Metapher als Warnung von Horaz deuten, dass Lyce selbst bald ihm (oder anderen) hinterherlaufen werde.⁶⁴⁸ Zum anderen lässt sie sich als Drohung von Horaz interpretieren, Lyces Gunst nicht mehr gewinnen zu wollen.⁶⁴⁹ Diese Deutung ist m. E. eingängiger, da eine solche Drohung am Ende (V. 19–20) explizit zur Sprache kommen wird und somit hier, in der Gedichtmitte vorbereitet würde. Wichtiger als diese erste Ebene ist aber die zweite Ebene, in der eine weitere göttliche Macht evoziert wird: Fortuna (V. 10: *rota*), die ebenso wenig wie Venus den Charakterzug *superbia* schätzt.⁶⁵⁰ Doch Horaz kommt schnell wieder auf den Boden der menschlichen Begründungen zurück: Einer Frau etruskischen Ursprungs (V. 12) stehe es schlecht an, sich spröde wie eine Penelope zu gerieren. Der sehr gelehrte und hochsprachige Ausdruck *Tyrrhenus* steht dabei im Widerspruch zu dem Ruf der Etrusker, auf den Horaz hier anspielt.⁶⁵¹ Damit wäre das Ideal der sprichwörtlich treuen Penelope entschieden zurückgewiesen. Die V. 11–13 sind folglich nicht frei von boshafter Doppeldeutigkeit⁶⁵² und frei davon ist auch nicht der letzte Teil (A2):

645 Vgl. z. B. Verg. Aen. 6,851–853. S. Ov. am. 1,6,58 (dazu unten S. 160).

646 Vgl. Verg. Aen. 6,853: *parcere subiectis et debellare superbos*.

647 So West 2002, 98.

648 So Kiessling u. Heinze 1901, 274; Pasquali 1920, 435–436; Williams 1987, 78.

649 So West 2002, 99–100; Nisbet u. Rudd 2004, 145.

650 In dem bereits analysierten Tib. 1,2 scheinen die *fortes* (in V. 16: *fortes adiuvat ipsa Venus*) nicht völlig über den Verdacht von *superbia* erhaben, vielleicht liegt hier also ein weiterer anti-elegischer Zug Horaz' vor.

651 Vgl. Pasquali 1920, 436; West 2002, 99.

652 Falls Tyrrhenus (V. 12) als *pars pro toto* für autochthone italische Stämme verstanden werden kann, könnte sich auch eine Anspielung auf den Raub der Sabinerinnen dahinter verbergen, die genauso wenig als spröde bezeichnet werden könnten (vgl. etwa Liv. 1,13,1–4).

3 Textanalysen

o quamvis neque te munera nec preces
14 nec tinctus viola pallor amantium
nec vir Pieria paelice saucius
16 curvat, supplicibus tuis
parcas, nec rigida mollior aesculo
18 nec Mauris animum mitior anguibus:
non hoc semper erit liminis aut aquae
20 caelestis patiens latus.

Oh, obgleich dich nicht Geschenke, nicht Bitten,
14 nicht die veilchenfarbene Blässe deiner Liebhaber,
nicht dein Mann, verwundet von einer pierischen Geliebten,
16 beugen, deine Bittsteller
schone, du, die du nicht geschmeidiger als die unbeugsame Eiche
18 noch an Gemüt sanfter als maurische Schlangen bist:
Nicht wird ewig dies an Schwelle und an Nässe, himmlischer,
20 ertragen meine Flanke.

Lyces Unbeugsamkeit und Härte⁶⁵³ wird hier durch Ausdrücke wie das anaphorische *nec*⁶⁵⁴ näher beschrieben. Keine Geschenke rühren sie – Horaz hätte also nicht einmal eine *puella avara* zu beklagen –, keine Bitten, keine blassen Wangen: Die Unwahrscheinlichkeit, auf die der Irrealis am Anfang zielt, ist nicht, dass Lyce gar nicht eine am Tanais weilende Barabarengattin ist, die trotz (V. 2: *tamen*) des auf sie abfärbenden barbarischen Umfelds weinen würde. Die Unwahrscheinlichkeit zielt im Grunde darauf, dass die in Rom lebende Lyce über einen frierenden *exclusus amator* eben gerade nicht weint. Die Bildersprache für die Sprödigkeit ist recht geläufig, aber wieder ethnographisch durchsetzt. Mit der dem Jupiter heiligen Eiche (V. 17: *aesculo*) und den als besonders wild geltenden Mauren⁶⁵⁵ (V. 18: *Mauris*) ist ein Bogen zum Anfang des Gedichts geschlagen, nämlich zu den am Tanais lebenden Barbaren (V. 2: *saevo*). Ethnographisch näher bestimmt und zugleich poetologisch konnotiert ist auch ein weiteres Element der Persuasionsstrategie: Die Lyces Mann angedichtete Geliebte kommt aus der Heimat der Musen – Lyce könnte es also nicht besser treffen,⁶⁵⁶ als der Untreue ihres ‚Mannes‘ ihrerseits mit einer Beziehung zu einem lyrischen Musenpriester zu begegnen. Das lyrische Ich betont mit dem

⁶⁵³ Darin einer der Grundstrukturen der *Metamorphosen* ähnlich (vgl. Dörrie 1959, 102–103, 114–115; Wheeler 1997, 190; Schmidt 2006, 236, 239) macht das Gedicht in seinem Fortgang Lyce schließlich zu dem, was sie im Namen trägt: wobei sich Horaz nicht festlegt, ob der Leser eher an die Unbeugsamkeit und Härte einer Wölfin oder einer pausierenden Prostituierten denken soll.

⁶⁵⁴ Nisbet u. Rudd 2004, 148 sieht Ironie in diesen Ausdrücken.

⁶⁵⁵ S. *carm.* 1,22,2.

⁶⁵⁶ West 2002, 101 sieht hierin Sarkasmus.

Futur *non semper erit* (V. 19), dass es von einem elegischen und paraklausithyron-gemäßen *foedus aeternum* nichts hält,⁶⁵⁷ sondern von der Schwelle aufstehen wird, um nicht wiederzukommen.⁶⁵⁸ Es wird also seinen Dienst als *miles amoris* quittieren, wie insbesondere das erotisch konnotierte *latus* (V. 20) nahelegt, das intratextuell epod. 11,22 zitiert (*limina dura, quibus lumbos et infregi latus*). Und vermutlich wird sich auch kein anderer der bittflehenden Verehrer (V. 15: *supplicibus*) mehr zu diesem unergiebigem, nur Enthaltensamkeit mit sich bringenden Liebesdienst vor Lyces Tür herablassen.⁶⁵⁹

Obwohl dieses horazische Paraklausithyron viele der bekannten Elemente enthält (etwa den harten und kalten Türbereich, denkbare Mitleid, die spröde Herrin, den flehentlichen Duktus, mögliche Nebenbuhler), steht am Ende wieder eine explizite Verweigerungshaltung. Durch das angedrohte Aufstehen werden in einem Atemzug dem *foedus aeternum* und der Paraklausithyron-Situation selbst eine Absage erteilt und damit auch jeglicher diese Elemente enthaltenden erotischen Dichtung. Implizit war diese Ablehnung aber schon durch Details vorbereitet worden, die nicht (zwingend) zum erotischen Diskurs gehören und auf den zweiten Blick eine überraschende Lesart ermöglichen: Die ethnographische Argumentation markiert die östlichen Reichsgrenzen sowohl im Norden (V. 1: *Tanain*) als auch im Süden (V. 18: *Mauris*). Zwischen den Anrainern des Tanais in der ersten Strophe und den Mauren in der letzten sind im Gedicht Rom (V. 6: *pluchra ... tecta*) in der dritten, Etrurien (V. 12: *Tyrrhenus*) in der vierten und Pierien (V. 15: *Pieria*) in der fünften Strophe angesiedelt. Erstaunlicherweise wird dem *caput mundi* die Mittelposition vorenthalten: Die zentrifugalen Kräfte, die im poetologischen Diskurs durch die Absage an das Paraklausithyron vorhanden sind, lassen sich also auch auf der Ebene der Komposition der Strophen und der in ihnen umrissenen politischen Geographie beobachten. Horaz stellt Rom zwei weitere beachtenswerte ‚zentrale‘ Erinnerungsorte zur Seite: den italischen Ursprung, die Wurzeln der Römer (Etrurien), und die griechische Kultur (Pierien).⁶⁶⁰ Die Ode konzentriert sich also mehr

⁶⁵⁷ Zur Topik des *foedus aeternum* vgl. Cat. 87,3; 109,5–6; Tib. 1,1,59–60; Prop. 1,12,19–20; 2,1,47–48; 2,7; 2,9,42–48; 2,13b,36; 2,15,31–36; 2,24c,33–46; 2,28,42; Ov. am. 3,2,61–62. Für zur Rhetorik des Paraklausithyron gehörig hält sie West 2002, 101. Heilmann 1959, 83 zeigt, dass bei Horaz „letzter Ernst, [...] die fides und alles Moralische in der Liebe“ fehlten und macht diese Beobachtung daran fest, dass Venus bei ihm grundsätzlich und speziell auch in *carm.* 3,10 *saevo com ioco* agiere.

⁶⁵⁸ Den von Pasquali 1920, 438–439 mit Kiessling u. Heinze 1901, 275 erwogenen Selbstmord des lyrischen Ich halte ich gemessen an dem sehr humoristischen Ton (man denke etwa an den distanzierenden Irrealis am Anfang) wie Pasquali schließlich selbst für unwahrscheinlich.

⁶⁵⁹ S. West 2002, 101.

darauf, eine multizentrische Mitte des Reiches abzustecken als die östlichen Ränder.⁶⁶¹ Was der lukanisch-apulische Autor Horaz durch die Latinisierung griechischer Literatur für die Römer leistet, also indem er gleichsam Pierien zum Wohle Roms nach Etrurien bringt, scheint die Mitte mehr zu stärken als mögliche Grenzsicherungen im Osten.

Als Zwischenfazit zum Umgang des Horaz mit dem Paraklausithyron lässt sich Folgendes festhalten. Besonders epod. 11 hat Züge einer Recusatio, insofern dort eine bestimmte Form der Dichtung, nämlich neoterisch-elegische Dichtung, als eine zu überwindende beschrieben wird. Gleichzeitig verfällt die *Epode* häufiger in elegisch-neoterische (Bild-)Sprache und schafft so eine Spannung zwischen Form und Inhalt, die auch durch das jambisch-elegiambische Metrum unterstützt wird. Durch diese Spannung führt das Gedicht die antike Stil-Denkungsart-Gleichsetzung⁶⁶² vor und zeigt performativ deren Konstruiertheit auf. Damit geht auch eine Dekonstruktion des Liebesbegehrens einher, indem der *poeta amator iambi* distanzierter als der *poeta amator elegiae* schreiben kann.

In vergleichbarer Weise kann auch *carm.* 1,25 als Recusatio gelesen werden, insofern man dort über zu Überwindendes und Abzulehnendes mehr erfährt als über Favorisiertes. Passend zur ambitionierteren Form der Ode ist auch die Wahl der Kontrastfolie getroffen worden: War der Intertext der *Epode* neoterische bzw. elegische Dichtung, so bezieht sich die Ode auf vergilische (und lukrezische) Hexameter-Lehrdichtung. Horaz erweitert damit den Erfahrungsraum des geschilderten Inhalts, d. h. der erotischen Beziehung zu Lydia: Immerhin kann die Beziehung in den gleichen Termini beschrieben werden, mit denen Vergil die Tierbrunst zwecks landwirtschaftlicher Optimierung beschreibt. Die Ausführungen Vergils, die vor der Analogie von Mikrokosmos (Landwirtschaft) und Makrokosmos (Staat) in die Höhe offiziöser Diskurse gerückt scheinen, holt Horaz auf den Boden eines Begehrens zurück, das im Erlöschen begriffen ist und nicht mehr optimiert werden kann. Damit erweitert er zugleich die verwendete Form, die erotische Ode, die ganz anders als das sapphische Vorbild solche Tierbrunst-Vergleiche inkludieren kann.

660 Vielleicht könnte man so weit gehen zu sagen, dass Horaz hier mit Etrurien auf die *natura* der Römer, mit Pierien auf die *ars* der Griechen anspielt, die er beide in sich selbst zu einer höchst kreativen Mischung vereinigt sieht.

661 Vielleicht lassen sich hier schon Keime einer Tendenz feststellen, wie sie Schwindt 2012, §10 für die letzten Gedichte des Horaz konstatiert, wonach „der Osten sein nervenaufreibendes, neugiererregendes Potential eingeübt habe.“

662 Dazu oben S. 65 m. Fn. 260.

Ode 3,10 ist ebenfalls ein Abgesang auf Paraklausithyra und ein sehr raffinierter noch dazu. Das Gedicht enthält zwar rekurrente Paraklausithyron-Elemente, die anders als in 1,25 auch nicht umgekehrt werden, trotzdem stellt das lyrische Ich am Ende den endgültigen Abschied von der *exclusus*-Situation unmissverständlich in den Raum. Das Gedicht kommt ohne offensichtliche Kontrastfolien aus und steckt seinen Geltungsanspruch mit eigenen Worten ab. Dieser erstreckt sich von politisch-geographischen Belangen über Ursprungserzählungen bis hin zu Bildungs- und Kulturidealen. Für all das ist der lyrische Diskurs zuständig und kompetent.

3.1.4 Ovid

am. 1,6: Klage an den Türsklaven

Ovid ist der letzte der augusteischen erotischen Dichter, und diese ‚Spätzeitlichkeit‘ ist konstitutiv für sein Werk.⁶⁶³ Dies merkt man in seinem einzigen Paraklausithyron, der sechsten Elegie des ersten *Amores*-Buches, bereits dem ersten Wort an, das Ovids Originalität unter Beweis stellen soll: Mit ihm apostrophiert das elegische Ich nicht die Tür oder die Geliebte, sondern den hinter der Tür angeketteten Sklaven, den *ianitor*.⁶⁶⁴ Die ganze Elegie besteht in dem Versuch, diesen zum Öffnen der Tür zu bewegen. Dabei kommen viele topische Elemente zur Sprache, die vor allem dazu dienen, eine „kunstvolle Rhetorik“⁶⁶⁵ im Dienste raffinierter Persuasionstechniken⁶⁶⁶ zu entfalten.

Das 74 Verse lange Gedicht wird durch die refrainartige Wiederholung der Verse 24, 32, 40, 48 und 56 strukturiert,⁶⁶⁷ die nicht wie im Paraklausithyron sonst üblich einer Klage der Ablehnung, sondern einer Klage der verstrichenen Zeit⁶⁶⁸ gelten (*tempora noctis eunt; excute poste seram*). Diese Refrainverse verlei-

⁶⁶³ Dazu s. Scheidegger Lämmle 2016, 171–246, bes. 177–179.

⁶⁶⁴ Soweit man vor dem Hintergrund der erhaltenen Texte und dem grundsätzlichen Variantencharakter des Paraklausithyron überhaupt sinnvollerweise von Originalität sprechen kann, dazu oben S. 84–86. Vielleicht hat Tib. 1,1,56, wo sich immerhin der Sprechende, also das elegische Ich, als *ianitor* bezeichnet, zur Inspiration beigetragen, den *ianitor* zum Angesprochenen zu machen (vgl. dazu bes. am. 1,6,37–38). Haight 1950, 137 und Auhagen 1999, 105 gehen soweit, das Gedicht nicht nur allgemein als Variante, sondern im Speziellen als „satire of the traditional serenade of the *exclusus amator*“ bzw. „Parodie des paraklausithyron-Themas“ zu bezeichnen. Cairns 2007, 225 verkennt die Artistik, wenn er letztlich nur einen Adressaten-Wechsel feststellt.

⁶⁶⁵ Auhagen 1999, 106.

⁶⁶⁶ S. Ryan u. Perkins 2011, 65.

⁶⁶⁷ S. Haight 1950, 137; Copley 1956, 128–130; Dimundo 2000, 98.

3 Textanalysen

hen dem Gedicht einen Anstrich von „Künstlichkeit“,⁶⁶⁹ vielleicht gar von Magie,⁶⁷⁰ und sie markieren zudem die Progression des Gedankengangs.⁶⁷¹ Aus dem Strukturierungsmuster dieser Refrainverse lässt sich folgende Komposition erkennen:

Strukturübersicht				
Teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–16	Begrüßung	<i>ianitor</i>	16
B1	17–24	vergangene Wohltaten	<i>ianitor</i>	8
B2a	25–32	in Aussicht gestellte Wohltaten	<i>ianitor</i>	8
C1	33–40	Arglosigkeit	<i>poeta</i>	8
C2	41–48	‚Arglistigkeit‘	<i>ianitor</i>	8
B2b	49–56	in Aussicht gestellte Übeltaten	<i>ianitor</i>	8
A2	57–74	Abschied	<i>ianitor</i>	18

Die Partien mit einem Refrain werden also von einer 16-versigen Begrüßungspartie (A1) gerahmt und einer Abschiedspartie (A2), die mit 18 Versen fast gleichlang ist. Innerhalb dieses äußeren Rahmens wird ein weiterer Rahmen gezogen, in dem einerseits vergangene (B1) und zukünftige (B2a) Wohltaten des Sprechers an den Türsklaven und andererseits zukünftige Übeltaten (B2b) thematisiert werden. Im Gedichtzentrum stehen Sprecher (C1) und Adressierter (C2) einander diametral gegenüber.

Ianitor (indignum) dura religate catena,
 2 *difficilem moto cardine pande forem.*
quod precor exiguum est: aditu fac ianua paruo

⁶⁶⁸ So James 2003, 139, die das Verhältnis von Refrainversinhalt und -form als mime-tisch ansieht: „[I]t [...] gives the effect of the passing of time.“ Anders Copley 1956, 127, der den Refrain zur „non-functional decoration“ erklärt. Übrigens weist auch das oben erwähnte Paraklausithyron der *Ekklesiazusen* solche wiederholten Verse auf (952–988), allerdings werden sie dort – wohl in einer *quiproquo*-Manier – von verschiedenen Sprechern gesprochen. Auch Cat. 62 und 64 sowie Verg. ecl. 8, v. a. aber Theokr. eid. 2 mit seinem Paraklausithyron- und Zaubermotiv mögen ein Vorbild sein. Turpin 2016, 72 sieht in den Refrainversen einen Reflex der κῶμος-Tradition.

⁶⁶⁹ Auhagen 1999, 106. So schon Copley 1956, 128.

⁶⁷⁰ So rücken Ryan u. Perkins 2011, 65 – wie Stroh 1971, 151, Anm. 38 und Barsby 1993, 75 – den Refrainvers in die Nähe von magischen Ritualen und verorten dessen Funktion im Dramatisieren. Mit Versnel 1996, 296, der die Strategien von Zaubersprüchen folgendermaßen umschreibt: „[S]ie funktionieren als Schlüssel, die die Tür öffnen“, könnte man sogar einen engeren Bezug zwischen Magie und Paraklausithyron sehen.

⁶⁷¹ Anders James 2003, 140, die meint, die Struktur würde die Trunkenheit des elegischen Ich mimetisch abbilden.

- 4 obliquum capiat semiadaperta latus.
 longus amor tales corpus tenuauit in usus
 6 aptaque subducto pondere membra dedit;
 ille per excubias custodum leniter ire
 8 monstrat, inoffensos derigit ille pedes.
 at quondam noctem simulacraque uana timebam;
 10 mirabar, tenebris quisquis iturus erat:
 risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido
 12 et leuiter „fies tu quoque fortis“ ait.
 nec mora, uenit amor; non umbras nocte uolantis,
 14 non timeo strictas in mea fata manus:
 te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;
 16 tu, me quo possis perdere, fulmen habes.

- Türhüter, (schändlich) mit harter Kette Angebundener,
 2 den schwierigen Türflügel öffne durch eine Angelbewegung.
 Was ich erbitte, ist gering: Durch einen kleinen Zugang mach, dass die Tür
 4 halboffen einen schrägen Durchschlupf biete.
 Lange Liebe hat meinen Körper zu solchem Gebrauch dünn gemacht
 6 und gab durch Entzug von Körpermasse geeignete Glieder.
 Jene zeigt mir durch Wachen der Wächter sanft zu gehen,
 8 jene lenkt die ungehinderten Füße.
 Aber einst fürchtete ich die Nacht und die leeren Gespenster;
 10 ich bewunderte jeden, der durch die Dunkelheit ging:
 Es lachte, damit ich es hörte, mit der sanften Mutter Cupido
 12 und leicht sagte er: „Du auch wirst tapfer sein.“
 Nicht gab es einen Verzug, es kam die Liebe; nicht Schatten, bei Nacht
 umherfliegende,
 14 nicht fürchte ich gegen mein Leben kampfbereite Hände:
 Dich, Gleichgültiger, fürchte ich übermäßig, dir schmeichle ich,
 16 du hast den Blitzstrahl, durch den du mich vernichten kannst.

Die Begrüßungspartie (A1) beginnt mit der Apostrophe des Türsklaven. An diese Begrüßung schließt das Dichter-Ich, betont durch ein Hyperbaton,⁶⁷² die Gleichsetzung von Tür und Geliebter an (V. 2: *difficilem ... forem*),⁶⁷³ was ferner den ersten Vers von Tibull 1,2 zitiert. Durch diese Gleichsetzung wird auch das

672 Zum artistischen Charakter des Hyperbatons vgl. Curtius 1948, 276–277; Dubois 1979, 125; 173. Für Marouzeau 1946, 319 ist die hier vorliegende Sperrung von einem am Versende stehenden Substantiv und dem dazugehörigen vor einer Zäsur stehenden Adjektiv bzw. umgekehrt gar eine „combinaison[] ingénieuse[]“. Für ‚Long.‘ sublim. 22 sind Hyperbata grundsätzlich geeignete Mittel zur Steigerung des Erhabenen. Schenkt man dem späten Zeugnis bei Quint. inst. 9,4,28 Glauben, so scheint Maecenas eine Vorliebe für dieses Stilmittel gehabt zu haben.

673 Für weitere Gleichsetzungen der *puella* mit der Tür s. weiterhin V. 17: *immitia*, V. 28: *duris*, V. 73: *crudeles ... rigido*, V. 74: *dura*. Mit *superba* (V. 58) ist dann das gesamte Haus mit der *puella* gleichgestellt.

mühselige *servitium* des elegischen Ich mit dem mühseligen *servitium* des Sklaven parallelisiert, umso mehr als die erwähnten Ketten des Sklaven (V. 1: *catena*) auch den elegischen Liebhaber kennzeichnen.⁶⁷⁴ Bereits in V. 2 liefert Ovid das Bild, das auf seine Refrainverse vorausdeutet, die Türangelbewegung, *moto cardine*. Auch diese Wortwahl ist ein Zitat Tibulls (1,2,10), bei dem *verso cardine* an gleicher *sedes* steht. Angesichts der Apostrophe des nach dem alt-italischen Gott der Türen, Janus,⁶⁷⁵ benannten Türsklaven (*ianitor*) sowie des folgenden Umfelds (etwa V. 29–30) könnte *verso cardine* beim Publikum auch Reminiszenzen an Vergils siebtes *Aeneis*-Buch (607. 609–610. 620–622) geweckt haben. An dieser Stelle öffnet eine weibliche Gottheit, Iuno, anstelle des Latinerkönigs die Türen des Krieges, um so den Beginn des Krieges zwischen den eindringenden Trojanern und den autochthonen latinischen Völkern zu markieren.

- 607 sunt geminae Belli portae (sic nomine dicunt) [...];
 [...] centum aerei claudunt uectes aeternaque ferri
- 610 robora, nec custos absistit limine Ianus: [...]
 [...]
- 620 tum regina deum caelo delapsa morantis
 impulit ipsa manu portas et cardine uerso
- 622 Belli ferratos rumpit Saturnia postis.
- 607 Zweifach sind des Krieges Torflügel (so heißen sie mit Namen) [...];
 [...] hundert Riegel verschließen sie, aus Erz, und des Eisens ewige
 Stärke, und nicht entfernt sich ihr Wächter, Ianus, von der Schwelle: [...]
 [...]
- 620 Da stieß die Königin der Götter, entglitten vom Himmel, die zögernden
 Torflügel selbst mit der Hand an und durch Drehen der Angel
- 622 sprengt Saturnia des Krieges Pfosten, die eisernen.

Damit hätte Ovid gleich zu Beginn seines Paraklausithyron zwei sehr bekannte Vorläufer zitiert, nämlich mit Tibull einen Hauptvertreter der Liebeselegie, mit

⁶⁷⁴ Laut Murgatroyd 1981, 596 führen die augusteischen erotischen Dichter die Ketten neu in die *servitium*-Metaphorik ein. S. für *catena*: Prop. 2,15,25; Tib. 2,4,3; Ov. 1,7,1; 3,11,3. S. für *vincla*: Prop. 2,29,6; 3,11,4. 15,10; Tib. 1,1,55; 1,2,92; 2,4,4; Ov. 1,7,1. 28; 1,9,39. In Tib. 1,6,38 sowie Ov. 3,4,13 können die *vincla* auch die (von einem Mann bewachte) *puella* charakterisieren. Demgegenüber verwendet Horaz *catena* meist im politisch-kriegerischem Sinne, s. *carm.* 1,29,5; 2,13,18; 3,8,22, wie es überhaupt bei ihm die gelegentliche Überschneidung von *militia*- und *servitium*-Topos nicht gibt (James 2003, 297, Anm. 89), die für die Elegiker typisch ist (Drinkwater 2013, 195).

⁶⁷⁵ In den *Fasti* (1,137–140) lässt Ovid Janus sich selbst (in einem Vergleich) als *ianitor* bezeichnen.

Vergil den Hauptvertreter des Epos und wohl angesehensten augusteischen Autor überhaupt. Gleichzeitig steckt er so die Grenzen seines weitreichenden transtextuellen Fundus ab, aus dem er als Spätgeborener schöpfen kann und ganz selbstbewusst schöpfen will.

Ein weiterer Gewährsmann, Kallimachos, wird in dem erstmals durch alle drei Hauptzäsuren markierten V. 5 evoziert. Der Sprecher beschreibt hier seinen Körper als vom *servitium amoris* derart geschmälert (*tenuauit*),⁶⁷⁶ dass er durch den schmalsten Türspalt (V. 3: *aditu* ...) hindurchpasse. Dieser Umstand würde die Schuld des eventuell doch öffnenden *ianitor* ebenso gering (V. 3: *exiguum*)⁶⁷⁷ sein lassen, wie sein Körper ausgemergelt ist. Ähnlich zu der später in den *Tristia* (1,1,3–13) ausgestalteten Entsprechung des äußeren Erscheinungsbildes von Gedichtbuch und Autor ist damit auch insinuiert, dass der *poeta* seit seinem epostauglichen Auftakt (am. 1,1)⁶⁷⁸ gemäß dem kallimacheischen *brevitas*-Ideal⁶⁷⁹ an Masse verloren hat. Das würde auch ‚erklären‘, warum er sein Liedchen mit der mehrfachen Wiederholung eines Refrainverses ‚auffüllen‘ muss. Auf jeden Fall liegt Ironie in der Transformation des kallimacheischen Hypotextes vor, wie ja *semiadaptata* (V. 4) zeigt, ein sehr langes Wort, das aber nur einen winzigen Spalt bezeichnet. Bei Kallimachos ait. fr. 1,23–24 Harder⁶⁸⁰ war ja das Körperideal (des Opfertieres) gerade nicht *tenuē*. Ovids Werk aber enthält – eben wie später auch die *Tristia* nahelegen werden – anders als die restliche erotische Dichtung und anders als der Hypotext⁶⁸¹ nicht nur eine *scripta puella*, sondern auch einen *scriptus poeta*, der sich poetologisch mit dem Werk gleichsetzen lässt.⁶⁸²

676 Zum poetologischen Ideal des *tenuē* und anderen Entsprechungen von λεπτός/λεπταλέος s. unten S. 173 mit Fn. 776–780. Barchiesi 2011, 528–529 betont zu Recht, dass Ovid derjenige römische Dichter sei, der kallimacheische Hypotexte am ehesten für die poetische Praxis fruchtbar mache, anstatt sie nur in metapoetischen Diskussionen zu verwerten.

677 Zu Synonymen von *exiguum* als poetologische Metaphern s. unten S. 173 mit Fn. 776 und 779.

678 Dazu ausführlich unten ab S. 273.

679 Im Werk des Kallimachos scheinen aber die Dimensions-/Quantitätsaussagen das Ideal von Kürze (epigr. 58,1–2. 6 Asper = 8,1–2. 6 Pfeiffer: Μικρή ... ῥῆσις ... ἡ βραχυσυλλαβίη; ait. fr. 1,9 Harder: [ὄλ]ιγόστιχος) noch viel häufiger *ex negativo* als Zurückweisung von Länge (ait. fr. 1,3–4 Harder: οὐχ ... ἐν πολλαῖς ... χιλιάσιν; ait. fr. 1,10. 12 Harder: τὴν μακρὴν ... ἢ μεγάλη; Ap. 105–106) zu formulieren.

680 Vgl. Zitat unten S. 172.

681 Vgl. die als weibliche Gestalten personifizierten konkreten literarischen Werke in ait. fr. 1,10–12 Harder, dazu unten S. 205.

682 S. Keith 1999, 59.

Doch der Hauptgewährsmann ist, wie schon im obigen Verweis auf am. 1,1 angeklungen, Ovid selbst. Wie im Programmgedicht der *Amores* (am. 1,1,2: *risisse*) lacht Amor auch hier (V. 11: *risit*). Wie Amor dort (am. 1,1,4) den Gang des Dichtens durch Versfuß-Entwendung lenkt, lehrt er hier den Dichter das lautlose Lenken der Füße (V. 7–8)⁶⁸³ und usurpiert so den Gestus des Dichters, der sonst als *magister amoris* aufzutreten pflegt.⁶⁸⁴ Dem epischen 1. Vers dort entspricht hier der Ausruf des von seiner Mutter Venus begleiteten Amor (V. 12: *fies tu quoque fortis*), der mit Sicherheit auf Tibull 1,2,16 (*fortes adiuvat ipsa Venus*) und dessen epostaugliche Untertöne anspielt.⁶⁸⁵

Ein humorvoller Unterton wird durch das anagrammatische Wortspiel⁶⁸⁶ *mora* – *amor* (V. 13) erzeugt, das gerade durch die Nicht-Erwähnung an das weitere Anagramm, nämlich *Roma*, denken lässt. Den Hypotext für solche anagrammatischen Spielereien stellt Properz, womit neben Tibull ein weiterer Vorläufer der Elegie evoziert wird. Bei Properz finden sich diese anagrammatischen Spielereien häufig,⁶⁸⁷ sodass Gerhard Binder so weit geht, sie für ein Erklärungsmuster des properzischen Œuvres zu halten: „Die Pole, zwischen denen ein ständiges Spannungsverhältnis besteht und sich die Ambivalenz der Gedichte aufbaut, könnte man [...] plakativ [...] für Properz vielleicht AMOR und ROMA [nennen.]“⁶⁸⁸

Die anagrammatische Folge in am. 1,6,13 *mora* – *amor* löscht das weitere nicht erwähnte Anagramm *Roma* geradezu aus und insinuiert so, dass *Amor* das ‚patriotische‘ Thema per se ist: ein patriotisches Thema schon deswegen, weil Amor gemäß der bereits angesprochenen Abstammung der Julier von Venus⁶⁸⁹ als kleiner Bruder des Aeneas konsequenterweise ein Großcousin des Augustus ist.⁶⁹⁰ Diese andere Wahrnehmungsmöglichkeit Amors wird von der auguste-

⁶⁸³ Für Videau 2010, 134 ist Ovid nicht der erste, der mit *pes* derlei Wortspiele treibt, sondern Tibull (2,6,13–14). Vor dem Hintergrund von Fineberg 1993 (die freilich keinen Bogen zu Ovid schlägt) könnte man einen tibullischen Hypotext auch für die Personifizierung von 3,1 samt ihren sie distinguierenden Gangarten (V. 11. 14) vermuten.

⁶⁸⁴ S. oben Fn. 65.

⁶⁸⁵ S. Auhagen 1999, 106 m. Anm. 373. Merriam 2006, 14 sieht Despektierlichkeit darin, dass Ovid in den *Amores* Venus als ihrem Sohn untergeordnet darstelle, eine Despektierlichkeit, die sich auf Augustus erstrecke.

⁶⁸⁶ S. Ryan u. Perkins 2011, 69.

⁶⁸⁷ S. Prop. 1,3,44: *in amore moras*; 1,12,2: *Roma moram*; 1,13,6: *in nullo ... amore moram*; 2,6,22: *Romae ... amor*). Zu den Anagrammen *amor*, *mora*, *Roma* bei Prop. vgl. Pucci 1978, 53 m. Anm. 3. 6.

⁶⁸⁸ Binder 1995, 151.

⁶⁸⁹ S. oben S. 115 m. Fn. 517.

ischen Propaganda nur sehr selten ausgestellt,⁶⁹¹ und die angeführten anagrammatischen Spielereien lassen sich als Mimesis eben dieser Seltenheit lesen.

Diese Vorgeschichte lässt den Elegien-Dichter, dessen Körper schon als schwindend beschrieben worden war (V. 5–6), durch die Betonung von dessen Furchtlosigkeit vor Toten aus dem Schattenreich (V. 13: *non umbras nocte volantis*) und dem eigenen Tod (V. 14: *non timeo strictas in mea fata manus*) noch ätherischer wirken. Da die poetologisch durchsetzte Sprache nahelegt, dass man Dichterkörper und Gedichtkörper gleichsetzen kann, wird gewissermaßen aitiologisch hergeleitet, warum Elegien kurze Gedichte sein müssen: Amor verschleißt die (Gedicht-)Körper. Danach wendet sich der Elegie-Dichter wieder in direkter Ansprache dem Türwächter zu. Dieser scheint aus der momentanen Sicht des Sprechers hierarchisch sogar über Amor zu stehen, der ansonsten als übermächtig gezeichnet wird: Der Wächter wird durch die Blitz-Metonymie⁶⁹² mit Jupiter⁶⁹³ identifiziert (V. 16: *tu ... fulmen habes*).

In der zweiten Partie (B1) wird diese Imagination des *ianitor* als Jupiter weiter geführt:

- aspice (uti uideas, inmitia claustra relaxa)
 18 uda sit ut lacrimis ianua facta meis.
 certe ego, cum posita stares ad uerba ueste,
 20 ad dominam pro te uerba tremente tuli.
 ergo, quae ualuit pro te quoque gratia quondam,
 22 heu facinus! pro me nunc ualet illa parum?
 redde uicem meritis: grato licet esse quod optas.
 24 tempora noctis eunt; excute poste seram.

⁶⁹⁰ So sehen etwa Davis 1999, 439 und Miller 2004, 164 die Amor-Figur grundsätzlich als ‚pro-augusteisch‘ an.

⁶⁹¹ Ein seltenes Beispiel für die Inklusion Amors in die augusteische Ideologie gibt etwa die berühmte Augustus-Statue von *Prima Porta*.

⁶⁹² So auch unten Ov. 2,1,15–17, betont durch Wiederholung, wo der Blitzstrahl im Mittelpunkt steht, Jupiter nur ‚Zutat‘ ist.

⁶⁹³ Vielleicht ist die Stelle sogar noch anspielungsreicher: Immerhin überliefert Sueton (Aug. 91) einen zur Sorte *minus uana* gerechneten Traum des Augustus, wonach der kapitolinische Jupiter dem Träumenden klagte, dass der 22 v. Chr. geweihte Jupiter-Tonans-Tempel ihm die Verehrer abspenstig mache; Augustus soll dem Gott darauf geantwortet haben, er habe ihm den Jupiter Tonans als *ianitor* nebenan hingesetzt. Für die Parodie eines Gebets bzw. Hymnus halten Yardley 1978, 31 bzw. Watson 1982a, passim am. 1,6. Vorwiegend in der Diskussion um das *Metamorphosen*-Ende (insbes. 15,871) wird in der Ovid-Forschung die (hohe/lächerliche) Rolle Jupiters und seine mögliche Gleichsetzung mit Augustus diskutiert, vgl. Segal 2001–2002; Johnson 2008, 122.

3 Textanalysen

- Betrachte (damit du es siehst, lockere die unsanften Riegel)
- 18 wie die Tür von meinen Tränen feucht geworden ist.
Sicher habe ich, als du mit abgelegter Kleidung zur Auspeitschung bereit
standst,
- 20 bei der Herrin für dich Zitternden das Wort ergriffen.
Also die Macht, die einst für dich wirksam war,
- 22 Ach, welche Schande! Vermag jene für mich nun zu wenig?
Gib Vergeltung den Verdiensten: Dem Dankbaren steht es frei, <frei> zu sein,
was du wünschst.
- 24 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Jupiter-*ianitor* soll sich vom Anblick der für den *exclusus amator* typischen Tränen rühren lassen. Der Schmerz des *exclusus* wird im V. 18 durch U-Laute (*uda ... ut ... ianua*)⁶⁹⁴ sowie Homoioteleuta (*uda ... ianua, lacrimis ... meis*) geradezu zelebriert. Die Artistik von V. 18⁶⁹⁵ soll darüber hinwegtäuschen, dass der Türsklave die tränennasse Tür öffnen müsste, um einen Blick darauf werfen zu können. Die Artistik ist also ebenso wie die schmeichelnde Gleichsetzung mit Jupiter Teil der Persuasionsstrategie. Weil diese scheitert, fährt der Liebende mit einer Erinnerung fort, die dem gerade erst erweckten Eindruck des gottgleichen Sklaven zuwiderläuft: Einst habe er sich, als die gemeinsame Herrin Schläge androhte, erfolgreich für den Türsklaven eingesetzt, dessen damaliges Zittern durch die V- und T-Alliterationen abgebildet ist (V. 19–20: *uerbera ueste, | [...] te uerba tremente tuli*).⁶⁹⁶ In einer *do-ut-des*-Logik (V. 23),⁶⁹⁷ die ihrerseits erneut den gottgleichen Aspekt betonen würde, müsste die damals gelungene Persuasion jetzt belohnt werden, was auch den laufenden Persuasionsakt mit Erfolg krönen dürfte.

Nach dem refrainartigen Scharniervers (V. 24) kreist die Persuasionskunst um einen neuen Dreh- und Angelpunkt in der dritten Partie (B2a):

- excute: sic umquam longa releuere catena,
26 nec tibi perpetuo serua bibatur aqua.
ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis,
28 roboribus duris ianua fulta riget.
urbibus obsessis clausae munimina portae
30 prosunt: in media pace quid arma times?
quid facies hosti, qui sic excludis amantem?
32 tempora noctis eunt; excute poste seram.

⁶⁹⁴ S. Dimundo 2000, 108.

⁶⁹⁵ S. Auhagen 1999, 107.

⁶⁹⁶ S. McKeown 1989, 134.

⁶⁹⁷ S. Dimundo 2000, 109.

- Nimm ihn weg: So mögest du einst von der langen Kette befreit werden,
 26 und von dir mag nicht mehr Sklavenwasser getrunken werden.
 Als Eiserner hörst du den vergeblich Bittenden, Türsklave,
 28 mit harten Holzbalken gesichert bleibt die Tür starr.
 Besetzten Städten bieten geschlossene Tore als Schutz
 30 Nutzen: Mitten im Frieden – was fürchtest du Waffen?
 Was wirst du mit dem Feind machen, der du so den Liebenden ausschließt?
 32 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Hierbei schlägt das Pendel wieder zurück und statt der Jupitergleichheit wird das Sklavendasein des Angeredeten unterstrichen,⁶⁹⁸ was etwa in V. 26 durch die Passivkonstruktion pointiert zum Ausdruck gebracht wird. Diesem nun wieder ganz ‚versklavten‘ Türsklaven kann dann (zum Lohn fürs Türöffnen) Freiheit in Aussicht gestellt werden, und dies in einem Umfeld (schon realisierten) Friedens. Die mimetische Wortstellung von *in media pace* bringt die Ironie der Passage (V. 29–30), die *militia-amoris*-Topik mit Paraklausithyron verbindet, klar zum Vorschein.⁶⁹⁹ Sie stellt „die Stilisierung des *princeps* als Friedenskaiser [...] und Neubegründer der ersehnten *aurea aetas*“⁷⁰⁰ in Frage: Der ‚eiserner‘ Sklave (V. 27) scheint nicht zu dieser *aurea aetas*⁷⁰¹ zu passen, ebenso wenig wie Freiheit und Frieden zusammenpassen.⁷⁰² Am schwersten wiegt aber, dass die *pax Augusta* dem Ziel des Paraklausithyron, nämlich dem *Öffnen* der Tür – und

698 Olstein 1973 spricht von „extremen Polaritäten“ (199 m. Anm. 22), auf die das Gedicht hinkomponiert sei, und sieht auch den Sprecher (zwischen „gespielter Angeberei“ und „Feigheit“) hin und her pendeln (201).

699 Für Barsby 1993, 75 ist die Verbindung von *militia-amoris*-Topik und Paraklausithyron, wie sie aus den V. 29–30 hervorgeht, eine originelle Erfindung Ovids.

700 Gall 2006, 9, die zu Recht darauf hinweist, dass man nicht wissen könne, wie überzeugend diese Selbststilisierung auf die Zeitgenossen gewirkt habe.

701 Der *aurea-aetas*-Diskurs lässt sich etwa aus Verg. ecl. 4 und aus Aen. 6,791–795 erahnen. Für eine Identifikation des *puer* in ecl. 4 mit Augustus vgl. z. B. Binder 1983, einen guten Überblick über die Forschungskontroverse ist immer noch in Nisbet 1978 zu finden, neuer Lange 2009, 46. Zu den Widersprüchen innerhalb des Vergilischen Gesamtwerkes vgl. Perzell 2002. In Tib. 2,3,77–78 findet sich der Gedanke ganz explizit ausgedrückt, dass das – wie Tib. 1,2 selbst unmissverständlich performativ vor Augen führt – *vergangene* goldene Zeitalter ohne *ianitor* auskam.

702 Nach ihrem Selbstverständnis bringen bereits die republikanischen Römer eroberten Völkern Rechtssicherheit und Ordnung, also (inneren wie äußeren) Frieden in Austausch für Freiheit, vgl. etwa Fowler 1995, 257 und Debroun 2007, 256, aber v. a. Cic. off. 1,34; 2,26–28. Cicero scheidet darin altrepublikanisches gerechtes ‚Patronat‘ von spätrepublikanischer selbstgerechter ‚Hegemonie‘. Ciceros Kritik zum Trotz wird diese Rhetorik gerade durch die Expansionspolitik Caesars noch an Boden gewinnen (Stichwort *populos pacare*, vgl. Caes. Gall. 1,6; 2,1. 35; 3,7. 11. 28; 4,37; 5,24; 6,5; 7,65). Auch Caesars Nachfolger greifen diese Rhetorik erfolgreich auf, wie das im (Übergang zum) Prinzipat propagierte Sendungsbewusstsein (vgl. Verg. Aen. 1,276–283; 6,847–853) nahe-

damit dem Zugang zur *puella* – diametral gegenübersteht: Ihr Ideal ist schließlich, wie auch das oben angeführte Zitat aus der *Aeneis* mit der als Kriegstreiberin gezeichneten Juno impliziert, das *Schließen* der (Janustempel-)Tür(en).

Nach der zweiten Nennung des Scharnierverses (V. 32) gerät in der vierten Partie (C1) erneut der Sprecher in den Blick:

- non ego militibus uenio comitatus et armis:
34 solus eram, si non saeuus adesset Amor;
hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum:
36 ante uel a membris diuidar ipse meis.
ergo Amor et modicum circa mea tempora unum
38 mecum est et madidis lapsa corona comis.
arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?
40 tempora noctis eunt; excute poste seram.

- Nicht komme ich von Soldaten begleitet und von Waffen:
34 Allein wäre ich, wenn nicht der wilde Amor da wäre;
diesen kann ich, auch wenn ich es wünschte, nirgends loswerden:
36 vorher auch sogar könnte ich mich selbst von meinen Gliedern trennen.
Also Amor und ein wenig Wein um meine Schläfen
38 sind mit mir und der von den feuchten Haaren herabgeglittene Kranz.
Wer möchte diese Waffen fürchten? Wer möchte diesen nicht entgegengehen?
40 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Passend zu der gerade erfolgten Skizzierung des friedlichen Umfelds sei er ohne Waffen und ohne Kampfgefährten gekommen, von dem mit ihm eins gewordenen Amor einmal abgesehen. Diese Einswerdung wird durch einen Verstoß gegen die *consecutio temporis* (V. 34: Imperfekt für Irrealis der Gegenwart)⁷⁰³ und ganz unmimetisch durch ein Zeugma (V. 37–38: *Amor ... mecum est*) unterstrichen.⁷⁰⁴ Nach den Tränen oben (V. 18) tauchen hier erneut einige bekannte (feuchte) Paraklausithyron-Elemente auf: Der Wein (V. 37), der die Sinne bene-

legt. Freiheit im Austausch für Sicherheit, das sei auch der Handel, den laut Drinkwater 2013, 205 die römische Elite mit dem späteren Augustus nach der Schlacht von Actium schließt.

⁷⁰³ Für weitere derartige Verstöße bei Ovid vgl. Dimundo 2000, 112 m. Anm. 46, die den Verstoß irrigerweise als Ausweis von Unbedarftheit des *exclusus amator* deutet.

⁷⁰⁴ Ryan u. Perkins 2011, 71 sehen die feine Ironie nicht, wenn sie folgenden Schluss ziehen: „The narrator’s attitude toward Amor has changed from resistance (Amores 1.1) and capitulation (Amores 1.2) to wholehearted welcoming of Love as part of himself.“ Überhaupt ist ihr Kommentar gerade für die vorgegebene Zielgruppe („the intermediate Latin student“, IX) überhaupt nicht zu empfehlen, da der ihm zugrundeliegende Text keiner bekannten Ausgabe folgt und Abweichungen von der handschriftlichen Tradition nicht verzeichnet sind.

belt, das vor Öl solchermaßen triefende Haar, dass der Gelage-Kranz herabfällt (V. 38).

Ein neuer Dreh- und Angelpunkt tritt in der fünften Partie (C2) auf den Plan, die dadurch auffällt, dass jeder ihrer Hexameter sehr kunstfertig komponiert ist und alle drei Zäsuren enthält:

- lentus es: an somnus, qui te male perdat, amantis
 42 uerba dat in uentos aure repulsa tua?
 at, memini, primo, cum te celare uolebam,
 44 peruigil in mediae sidera noctis eras.
 forsitan et tecum tua nunc requiescit amica:
 46 heu, melior quanto sors tua sorte mea!
 dummodo sic, in me durae transite catenae.
 48 tempora noctis eunt; excute poste seram.

- Gleichgültig bist du: Oder überlässt der Schlaf, der dich arg zugrunde richten
 soll, des Liebenden
 42 Worte den Winden, nachdem sie von deinem Ohr abgeprallt sind?
 Aber, ich erinnere mich, zunächst, als ich dir etwas verhehlen wollte,
 44 warst du immer wachsam bis zu den Sternen der Mitternacht.
 Vielleicht ruht auch deine Freundin nun mit dir:
 46 Ach, um wie viel ist dein Schicksal besser als mein Schicksal!
 Insofern es sich so verhält, geht zu mir über, ihr harten Ketten.
 48 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Der Grund für die Gleichgültigkeit⁷⁰⁵ bzw. Passivität des Türsklaven wird zunächst in seinem tiefen Schlaf vermutet. Die Erwähnung des Windes durch das (auch im Deutschen geläufige)⁷⁰⁶ Sprichwort (V. 41–42: *amantis | uerba dat in uentos*) dient wohl lediglich dazu, den mythologischen Exkurs der kommenden Partie (B2b) vorzubereiten. Der Wind wird also nur um der Diapher willen genannt.⁷⁰⁷ Dabei wird der Inhalt der Redensart durch das Enjambement auch formal abgebildet, und des Liebenden Worte werden tatsächlich im Über-

⁷⁰⁵ Zu *lentus* s. unten Fn. 1313.

⁷⁰⁶ S. Röhrich 2001, 1732. Zum Topos ‚in den Wind reden‘ in der augusteischen erotischen Dichtung vgl. Kölblinger 1971, 3–23.

⁷⁰⁷ Dass ein Stoff nur um seiner rhetorischen Form willen formuliert wird, vermutet Auhagen 1999, 107 für die V. 19–20: „Der Gedanke, Ovid habe den Türhüter durch seine Fürsprache vor Schlägen bewahrt [...], ist wohl nur für die Präsentation der Paronomasie *verbera – verba* formuliert.“ Ovids Faible für die rhetorische Figur der Diapher belegt eindrucksvoll die Cephalus-und-Procris-Geschichte (met. 7,690–862; ars 3,683–746): Diese beruht auf der Diapher mit dem hier ebenfalls erwähnten Synonym für Wind, *aura* (V. 52), und erwähnt ebenfalls den hier in V. 53–54 genannten Raub der Orithyia (met. 7,695), dem aber auch eine eigene *Metamorphosen*-Episode (met. 6,675–721) gewidmet ist.

gang von Hexameter zu Pentameter verweht. Dass der Türwächter schlafen könnte, wird jedoch mit dem Verweis auf frühere ‚Begegnungen‘ mit ihm verworfen, da dieser sonst auch zu nachtschlafender Zeit seinen Dienst, beinahe in der Manier des aischyleischen Phylax,⁷⁰⁸ auszuüben pflegt (V. 43–44). Dann wird als möglicher anderer Grund für die ausbleibende Reaktion des *ianitor* imaginiert, dass er glücklich bei seiner Liebsten liege. Diese letzte Vorstellung erscheint dem *poeta* so reizvoll, dass er sich das konkrete *servitium* des *ianitor* wünscht, was in einer Ansprache an dessen Ketten gipfelt (V. 47: *in me durae transite catenae*). Dadurch erklärt sich das elegische Ich bereit, seine metaphori-schen Liebes(sklaven)ketten in konkrete Sklavenketten einzutauschen. In seinen Substitutionsbestrebungen entfernt sich der *exclusus* also immer weiter vom Ziel, der *puella*. Statt, wie im Paraklausithyron üblich, die *puella* mit der Tür gleichzusetzen, hatte der *poeta* hier den Türsklaven zum Adressaten seiner Einlassklage gemacht, statt des Türsklaven apostrophiert er nunmehr lediglich dessen Ketten, die auch auf seine eigenen Liebesketten verweisen.

Der vierte Refrain (V. 48) öffnet den Blick für ein neues Bild auf die Schwellsituation in der sechsten Partie (B2b):⁷⁰⁹

Fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes
 50 raucaque concussae signa dedere fores?
 fallimur: impulsa est animoso ianua uento.
 52 ei mihi, quam longe spem tulit aura meam!
 si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae,
 54 huc ades et surdas flamine tunde fores!
 urbe silent tota, uitreoque madentia rore
 56 tempora noctis eunt; excute poste seram.

Täuschen wir uns oder erschollen die Pfosten von der gedrehten Angel
 50 und gaben die erschütterten Türflügel schnarrende Signale?
 Wir täuschen uns: Angestoßen wurde die Tür vom ungestümen Wind.
 52 Wehe mir, wie weit hat der Hauch meine Hoffnung fortgetragen!
 Wenn du noch, Boreas, hinlänglich der geraubten Orithyia eingedenk bist,
 54 erscheine hier und zerstoße die tauben Türflügel mit deinem Wehen!
 In der Stadt schweigt alles und vom glasklaren Tau triefend
 56 gehen die Stunden der Nacht dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Parallel zu der vorangehenden Partie werden zwei Möglichkeiten aufgemacht, um das vom Elegien-Dichter venommene Geräusch zu erklären: Erstens ein

⁷⁰⁸ Besonders V. 44 erinnert an Aischyl. Ag. 4 (ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουρι), und auch die vielen Bilder des Angekettetseins (V. 1. 25. 47) zitieren das vom Phylax beklagte ‚Hundeleben‘ (Ag. 3: κυνὸς δίκην).

⁷⁰⁹ Für Auhagen 1999, 105 ist der eigentliche Adressat in dieser sechsten Partie (B2b) nicht mehr der *ianitor*, sondern der Sprecher selbst.

Geräusch deutet das Drehen der Angeln an (V. 49), zweitens der Wind spielt mit den Angeln (V. 50). Nur die zweite Möglichkeit wird letztlich für plausibel erachtet. Der Elegieleser/-hörer jedenfalls wird durch die vielen S- und K-Laute (V. 49–50) Zeuge des Geräusches. Dieses Klangphänomen wird auch durch die abAVB-Wortordnung (V. 50) noch hervorgehoben.⁷¹⁰ Der Nord-Wind,⁷¹¹ der sonst von den *exclusi amatores* gefürchtet wird und der, noch ohne nähere geographische Bestimmung, bereits erwähnt worden war (V. 42), wird nun direkt apostrophiert und in die Persuasionsstrategie eingebunden, soll er doch einst die Tochter des sagenhaften athenischen Königs Erechtheus geraubt haben (V. 53–54). Damit wird mittels der Rhetorik subtil die Rhetorik selbst verabschiedet:⁷¹² Boreas soll nämlich keine – angesichts der tauben Türflügel (V. 54) ohnehin aussichtslose – Überzeugungsarbeit leisten, sondern wie einst mit roher Gewalt ans Werk gehen.

Die fünfte und letzte Nennung des Scharnierverses (V. 56) gibt die Sicht frei auf ein weiteres Panorama:

aut ego iam ferroque ignique paratior ipse,
 58 quem face sustineo, tecta superba petam.
 nox et Amor uinumque nihil moderabile suadent:
 60 illa pudore uacat, Liber Amorque metu.
 omnia consumpsi, nec te precibusque minisque
 62 mouimus, o foribus durior ipse tuis.
 non te formosae decuit seruare puellae
 64 limina: sollicito carcere dignus eras.

Oder ich selbst werde schon, allzu entschlossen, mit Eisen und Feuer,
 58 das ich als Fackel halte, das hochmütige Haus angreifen.
 Die Nacht und Amor und der Wein raten zu nichts Gemäßigtem:
 60 Jene entbehrt die Scham, Liber und Amor die Angst.
 Alles habe ich aufgewendet, nicht dich haben wir mit Bitten oder Drohungen
 62 bewegt, oh du selbst als deine Türflügel Härterer.

710 S. Ryan u. Perkins 2011, 72.

711 S. oben Hor. carm. 3,10,1–7, vgl. McKeown 1989, 149.

712 Mit der Erwähnung des Boreasmythos (V. 53–54) liegt wohl auch ein intertextueller Verweis auf Platons *Phaidros* vor und damit eine zwar augenzwinkernde, aber noch grundsätzlichere Kritik an der Rhetorik: Immerhin lassen sich Phaidros und Sokrates für ihr Gespräch unweit des Ortes nieder, an dem Boreas Orithyia geraubt haben soll, unter einer mit Zikaden besetzten Platane am Ilissos (229b4–d1). Dieses sich von Tau (hier V. 55) ernährende Tier wiederum begegnet in der unten herangezogenen kallimacheischen *Recusatio* (ait. fr. 1,30. 32 Harder) im Kontext des Aurora-Tithonos-Mythos, der in dem Pendantgedicht am. 1,13 im Fokus steht. In der Forschung ist es strittig, ob Kallimachos auf Platon beruht (so z. B. Hunter 1989; Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 246. 252) oder doch eher beide auf die gleichen Prätexthe (vielleicht Sappho fr. 58 Voigt m. PKöln 21351+21376r, dazu Geißler 2005) zurückgreifen (so z. B. Asper 1997, 195 m. Anm. 268).

Nicht ziemt es dir, zu bewachen der Mädchen
 64 Schwellen: Des traurigen Kerkers würdig wärst du.

In der letzten Partie ist nun die Rede von der möglichen Gewaltanwendung durch den Sprecher selbst, in politisch-militärischen Termini technici (V. 57: *ferroque ignique*). Bezeichnenderweise liefert ihm ausgerechnet ein typisches Gelagerequisit, die Fackel, das Feuer, mit dem er das Haus anzugreifen gedenkt, das mit dem Türsklaven und der Geliebten gleichzusetzen ist und in politischer⁷¹³ Terminologie als ‚hochmütig‘ (V. 58: *superba*) bezeichnet wird. Bar jeder rhetorischen Verstellung nennt er das bisher Ausgesparte beim rechten Namen und beginnt zu drohen (V. 61), um dann die Genese des Paraklausithyron darzulegen. Im Rückgriff auf die V. 9–12 und V. 37 inkriminiert das Dichter-Ich nun Amor sowie Wein und Nachtzeit und erklärt sich damit für nicht zurechnungsfähig.⁷¹⁴ Amor und Wein flößten Furchtlosigkeit ein (V. 60), die Nacht Schamlosigkeit (V. 60: *pudore vacat*), alle drei zusammen Maßlosigkeit⁷¹⁵ (V. 59: *nihil moderabile*, was durch die in der ganzen Elegie einzigartige Trith- und-Hepthemimeres-Kombination hervorgehoben wird). Nur Maßlose also könnten *superbos* ohne Konsequenzen angreifen, was das römische Selbstverständnis geradezu umkehrt. Dagegen werden Türwächtern, die ihren Dienst ernst nehmen, indem sie unbestechlich auf ihrem jeweiligen Posten bleiben, Konsequenzen angedroht – zwar nicht in Form von Kerkerstrafe aber von Kerkerwache – was wiederum ein Verhältnis verkehrt, und zwar das von innen und außen. Gilt es doch, niemanden zur *puella* hinein-, aber niemanden aus dem Kerker herauszulassen.⁷¹⁶

Mit Beginn der letzten Partie (A2) beginnt intradiegetisch ein neuer Tag:

713 S. oben S. 143 m. Fn. 645.

714 Den Mangel an Zurechnungsfähigkeit sieht auch Auhagen 1999, 106.

715 Wie wichtig rechtes Maß und goldener Mittelweg in römischer Denkungsart sind, zeigt Hor. *carm.* 2,10, aber auch Ovid selbst z. B. in *met.* 8,155–259 (auch *ars* 2,17–98). Überhaupt haben viele der erlittenen Verwandlungen in begangenen Maßlosigkeiten ihre Ursache, auch die Götter erweisen sich diesbezüglich als ‚anthropomorph‘ (vgl. Diana in *met.* 3,253–255). Zum Ideal des goldenen Mittelwegs in *ars* 3 vgl. Gibson 2006b.

716 Noch komplexer ist das Verhältnis von dem *ianitor* hier zu dem Gott Janus in Ovids *Fasti*. Dort soll Janus den Krieg nicht aus seinem Gefängnis herauslassen (1,123–124), aber den Frieden in die Welt hinauslassen (1,121–122). Später (1,277–282) heißt es dann, dass durch Janus Frieden unter Verschluss gehalten werde. Den sich daraus ergebenden Widerspruch hat Green 2000, 304 zu lösen versucht, indem er statt Frieden Soldatenvolk als logisches Subjekt annimmt. Selbst wenn man sich Green anschliesse, so ergäben sich bei Berücksichtigung anderer augusteischer Janustempel-Anspielungen weitere Ungeheimheiten, dazu unten S. 164 m. Fn. 727–729. Das schon angeführte Bild von Janus bei Vergil (*Aen.* 7,607–610) entspricht hingegen schon eher der von Ovid für den *ianitor* imaginierten Kerkerwache.

iamque pruinosos molitur Lucifer axes,
 66 inque suum miseros excitat ales opus.
 at tu, non laetis detracta corona capillis,
 68 dura super tota limina nocte iace;
 tu dominae, cum te proiectam mane uidebit,
 70 temporis absumpti tam male testis eris.
 qualiscumque uale sentique abeuntis honorem,
 72 lente nec admisso turpis amante, uale.
 uos quoque, crudeles rigido cum limine postes
 74 duraque conseruae ligna, ualete, fores.

Schon setzt der Morgenstern seine bereiften Achsen in Bewegung
 66 und die Elenden scheucht der Vogel zu ihrer Arbeit auf.
 Aber du, von den nicht glücklichen Haaren geglittener Kranz,
 68 liege auf der harten Schwelle die ganze Nacht;
 Du wirst für die Herrin, wenn sie dich früh daliegend sieht,
 70 meiner so schlecht zugebrachten Zeit Zeuge sein.
 Wie auch immer beschaffen, lebe wohl und höre des Gehenden
 Ehrenbezeugung
 72 du Gleichgültiger und, weil der Liebhaber nicht eingelassen wurde,
 Schändlicher, lebe wohl.
 Ihr auch, ihr grausamen Pfosten mit starrer Schwelle,
 74 und ihr mit dem harten Holz mitversklavte Türflügel, lebt wohl.

Mit Tagesanbruch (V. 65–66) scheinen auch Maß und Scham wieder zurückgekehrt, wohl auch weil das nun anstehende Tagewerk (der *puella*, anderer Hausklaven, des möglichen Mannes im Haus?) das ersehnte Schäferstündchen ohnehin vereiteln würde. Die letzten Verse sind durch mehrere Adressatenwechsel und Widersprüche gekennzeichnet, die das erwünschte, aber nicht stattgefundene Drehen der Angeln im schnellen Umschwung simulieren. Am längsten wird zuerst der bereits in V. 38 vom Kopf des Sprechers geglittene Kranz apostrophiert.⁷¹⁷ Er soll der Geliebten als sichtbares Zeichen seines Paraklausithyron dienen, das ansonsten, wenn überhaupt, nur vom *ianitor* gehört wurde: Hier wird mit einer Klage über die (unter unangenehmen Bedingungen) verstrichene Zeit (V. 70) erneut der Scharniervers aufgegriffen. Es ist verwunderlich, dass der Sprecher sich nun eigens an den Kranz wendet, damit dieser für „die ganze Nacht“ vor der Tür liegen möge, da die Erwähnung des einsetzenden Morgengrauens in V. 65–66 diese Formulierung *ad absurdum* führt.⁷¹⁸ Dann bekommt der Türwächter einen teils ironisch-ehrerbietigen,⁷¹⁹ teils lästernden Abschiedsgruß zu hören. Auch hier besteht das durch die zweifache

717 Vgl. Tib. 1,2,14.

718 Wie Ovid dem Sklaven das Leid wünscht, das er selbst empfindet, scheint er hier sein Unglück auf den Kranz übertragen zu wollen (erinnert sei an die von Barsby 1993, 75 und Ryan u. Perkins 2011, 65 ins Spiel gebrachte Magie).

Wiederholung von *uale* (V. 71. 72) unterstrichene Paradox, dass der Liebende sich über den Charakter des Sklaven kein Bild zu machen vorgibt (V. 71: *qualis-cumque*), ihn dann aber doch, zum dritten Mal nach V. 15 und 41, als gleichgültig und, neu, als schändlich charakterisiert. Zum Schluss wendet sich das elegische Ich metonymisch an die Tür selbst, indem es deren Komponenten (Pfeiler, Schwelle, Holz) wie Feinde als grausam, starr und hart (V. 73–74: *crudeles rigido cum limine postes | duraque [...] ligna*) und zuletzt empathisch als Mitsklaven (V. 74: *conseruae ... fores*) bezeichnet. Es bleibt offen, wessen Mitsklaven die Türflügel sind, es ist aber wahrscheinlicher, dass sie Mitsklaven des *servus amoris* selbst sind. Vor dieser Deutung wären die grausamen, starren und harten Türteile mit dem Türsklaven (und der *puella*) gleichzusetzen, die Türflügel dagegen mit dem *poeta*, da beide gegen ihren Willen reglos in ihren Angeln verbleiben mussten. Den Türflügeln gilt die Abschiedsformel *valete* (V. 74) auf der ersten Ebene. Auf einer zweiten Ebene könnte man sie auch auf das nun zu einem Ende gelangte Paraklausithyron selbst beziehen, zumal es in den *Amores* das einzige bleibt.

Ovid reflektiert in diesem Gedicht Möglichkeiten der (In-)Visibilisierung. Am eindringlichsten wird die (Un-)Sichtbarkeit des Türsklaven thematisiert. Man könnte hier auch einen Bogen zu den von Thomas Habinek angesprochenen „practices of oppression and exploitation“ schlagen.⁷²⁰ Über weite Strecken bleibt der *ianitor* eine unsichtbare Gestalt. Bis zum Schluss bleibt unklar, ob es diesen Türsklaven als tatsächliche Figur der Handlung überhaupt gibt. Ovid versucht gar nicht, den *ianitor* als Person zu beschreiben, sondern lässt ihn in höchst diverse Rollen schlüpfen, die meist keinen Berührungspunkt mit einem Sklavenleben haben: Vom obersten Gott Jupiter (V. 15–16) über ein dem unglücklich-liebenden Sprecher selbst geradezu ebenbürtigen Gegenüber (V. 19–23) bis hin zum erfolgreichen *amator* (V. 45–46).

Doch nicht nur die Darstellung des *ianitor* ist schwankend. Jeder der Scharnierversen (V. 24. 32. 40. 48. 56) eröffnet einen neuen Blickwinkel und zeigt, wie das elegische Ich ständig zwischen der Fokussierung auf sich selbst (V. 33–39. 49–55) und auf den angeredeten Sklaven (V. 25–31. 41–46) wechselt. Dabei wird paradoxerweise die (private) Innensicht des (öffentlich) Außenstehenden (*poeta*) der gedachten (öffentlichen) Außensicht des (privat) Innenstehenden

⁷¹⁹ Tatsächlich würde ein Sklave, der seine Aufgabe derart zuverlässig verrichtet, eigentlich Ehrerbietungen verdienen. Laut James 2003, 140 wird hier dem mitleidlosen Sklaven in der Tat Hochachtung entgegengebracht, weil er sowohl dem elegischen Ich gegenüber seiner *puella* als auch dem Elegiendichter Ovid gegenüber seinen Lesern die Möglichkeit gibt, der Pflicht zum Paraklausithyron nachzukommen.

⁷²⁰ Habinek 2002, 56.

(*ianitor*) gegenübergestellt. In viel eindrücklicher Weise, als es der (ironisierte) Topos vom *servitium amoris* (V. 5–6. 20) allein je leisten könnte, erscheinen Freiheit und Unfreiheit so als relative und prekäre Zustände. Als relativ und prekär werden so aber auch Privatheit und Öffentlichkeit, innen und außen gekennzeichnet. Zudem werden diese Themenkonexe nicht nur über den (ironisierten) Topos der *militia amoris* (V. 33–39) mit dem Thema Krieg und Frieden verbunden, sondern das Paraklausithyron an sich wird zum Paradigma von Belagerung (V. 29–30), Angriff (V. 53–54) und Rückzug (V. 65–74).⁷²¹ In dieser Gemengelage werden alle Möglichkeiten zu einer sinnvollen Unterscheidung von inneren und äußeren Feinden, vom Frieden verheißenden Schließen der (Janustempel-)Tür(en) und deren Krieg ankündigendem Öffnen vereitelt.

3.1.5 Zusammenfassung

Die Analyse der Paraklausithyra der hier vorgestellten Dichter gibt einen guten Einblick in den Variantencharakter dieser Gedichtform. Besonders Prop. 1,16 (mit dem Monolog der Tür) und Ov. am. 1,6 (mit der Apostrophe des Türsklaven) weisen sich jeweils bereits im ersten Distichon als höchst originelle Realisationen der Paraklausithyron-Form aus.

Alle vorgestellten Realisationen lassen sich als „Deviation“ (nach Holm und Tygstrup) begreifen, insofern der Tür und ihren Pfosten, die im Paraklausithyron für gewöhnlich im Fokus stehen, im unmittelbaren römischen Rezipientenkontext eine andere Rolle zukommt, als das noch für die griechischen Rezipienten der Paraklausithyron-Epigramme der Fall war. Die hier analysierten Gedichte können in der von Holm und Tygstrup auf Grundlage von Rancière entwickelten Systematik unter dem Deviationstyp 1), der Kreation von neuen Realitätsbildern, subsumiert werden, welche die dominierenden symbolischen Formen herausforderten.⁷²² Den deviatorischen Zug dieser Transformation sehe ich nicht allein darin begründet, dass ja dem Bereich des *limen* in der römischen Kultur allgemein, wie in der Forschung oft angeführt wird,⁷²³ eine zentralere Rolle als in der griechischen zukommt, also das *limen* gewissermaßen erst in der römischen Kultur zur symbolischen Form avanciert. Der Bezug, den die augusteischen Paraklausithyra zu den sie umgebenden symbolischen For-

⁷²¹ Vielleicht sind gar noch mehr Anspielungen auf Kriege und Eroberungen vorhanden: McKeown 1989, 132 etwa vermutet in V. 16 ein sonst nur in der Periphrase *fulmina belli* für die Scipionen fassbares Wortspiel und meint, dass *fulmen* hier sowohl „thunderbolt“ als auch „door-bolt“ bedeute.

⁷²² S. oben S. 72 m. Fn. 308.

⁷²³ Zu dem Assoziationsraum des *limen* s. oben S. 89 m. Fn. 402.

men herstellen, kann jedoch noch viel spezifischer gefasst werden. Die Tür evoziert auf ambivalente Weise das von Augustus im Anschluss an seinen dreifachen Triumphzug inszenierte Schließen der Janustempeltüren im Jahre 29 v. Chr. Nach eigenem Bekunden⁷²⁴ wollte Augustus durch diesen Akt die römische Tradition wiederbeleben, Kriegszeiten durch Öffnen, Friedenszeiten durch Schließen der Janustempeltüren zu markieren. Für diese Tradition gibt es allerdings kaum Belege aus republikanischer Zeit.⁷²⁵ Darum folgert Tanja Itgenshorst, dass die „Schließung des Ianustempels“ ebenso, wie der Triumphzug, ein „ambivalenter Akt“ sei, der zwar „auf eine republikanische Tradition“ anspielen soll, aber weit über sie hinausweise.⁷²⁶ Bei den augusteischen Dichtern selbst gibt es auch außerhalb der Paraklausithyra ausreichend Anspielungen auf diese Tradition. Diese ergeben zusammengenommen aber ebenfalls ein ambivalentes Bild, das es unmöglich macht, eine eindeutige Symbolik aus diesen Anspielungen abzuleiten. Einige Dichter inszenieren Janus als denjenigen Gott, der den Krieg unter Verschluss hält, was bedeuten würde, dass ein Öffnen der Türen ihn auch im übertragenen Sinn entfesseln würde.⁷²⁷ Andere machen Janus zum Friedenswächter⁷²⁸ bzw. selbst zum Bewachen,⁷²⁹ demnach würde ein Öffnen der Türen bewirken, dass der Krieg Zugang erhält.

Am deutlichsten ausgestaltet finden sich diese Anspielungen auf die Janustempeltüren bei Ovid in am. 1,6. Den Themenkomplex um Krieg und Frieden, der durch das Öffnen und Schließen dieser Türen vor dem eben skizzierten zeitgenössischen Hintergrund automatisch alludiert wird, flicht Ovid ausdrücklich und ausführlich in sein Paraklausithyron ein, dessen erstes Wort der Anrede des *ianitor* gilt, sodass Janus unmittelbar evoziert wird. Gleichzeitig wird in am. 1,6 das eingangs erwähnte Potential des Paraklausithyron, Schwelensituationen und Kippmomente zwischen innen und außen, Privatheit und

⁷²⁴ S. R. Gest. div. Aug. 13, wo vom dreimaligen Schließen ohne weitere Angaben die Rede ist. Das oben erwähnte Türschließen im Jahre 29 v. Chr. hatte wohl die gewonnene Schlacht von Actium und den Fall von Alexandria zum Anlass. Das zweite Türschließen fand wohl im Jahre 25 v. Chr. nach Beendigung der Kriege in Spanien statt. Das dritte Türschließen ist nicht näher zu ermitteln. S. dazu Kienast 2009, 222–223 mit Literatur, kritisch diskutiert Syme 1979 alle verfügbaren antiken Quellen.

⁷²⁵ S. Itgenshorst 2017, 65.

⁷²⁶ Itgenshorst 2017, 65.

⁷²⁷ S. Enn. Ann. (7) fr. 225 Skutsch = 266 Vahlen sowie Verg. Aen. 1,292–296 und 7,601–622 (partielles Zitat oben S. 150); Ov. fast. 1,123–124; Pont. 1,2,124.

⁷²⁸ S. Ov. fast. 1,253–254. 277–282 (mit z. B. Syme 1979, 192, Putnam 1986, 277 und Herbert-Brown 1994, 186); anders Green 2000, 304, für den das Soldatenvolk unter Verschluss gehalten wird, vgl. oben Fn. 716).

⁷²⁹ S. Hor. carm. 4,15,8–9 (unten S. 255; mit Putnam 1986, 276–277, vgl. ferner Green 2000, 307–308); epist. 2,1,255–256 (dazu Brink 1982, 256).

Öffentlichkeit darzustellen, so intensiv ausgeschöpft wie nirgendwo sonst. Am. 1,6 stellt auf paradoxe Weise die (private) Innensicht des (öffentlich) Außenstehenden *servus amoris* der gedachten (öffentlichen) Außensicht des (privat) Innenstehenden *ianitor* gegenüber. Das elegische Ich wechselt zwischen dem Blick auf sich selbst und den Blick auf den Türsklaven: Da im ganzen Gedicht jedoch keinerlei Reaktion des Sklaven beschrieben wird und die Fokussierung auf ihn mit (Rollen-)Zuschreibungen einhergeht, die kaum Berührungspunkte mit einem Sklavenleben haben, lassen sich sowohl Strategien der Visibilisierung wie der Invisibilisierung aufzeigen. Genauso wenig wie man den Sklaven zu fassen bekommt, lässt sich festmachen, welche *conditio* mehr Freiheit oder Unfreiheit, Einsamkeit oder Zweisamkeit beinhaltet, die des *servus amoris* oder des *ianitor*. Vielmehr werden Freiheit und Unfreiheit als relative und prekäre Zustände geschildert. In dieser Gemengelage verschwinden die Unterschiede von inneren und äußeren Feinden, vom Frieden verheißenden Schließen und Krieg ankündigenden Öffnen der (Janustempel-)Tür(en). Gewissheiten gibt es im annagrammatisch verdichteten Zusammenspiel von Roma und Amor nicht (mehr).

Mit der gleichen Begründung, mit der Tanja Itgenshorst das Schließen der Janustempeltüren für einen „ambivalente[n] Akt“ hält,⁷³⁰ dass nämlich damit vorgeblich ein Brauch aus alter Zeit aktualisiert werde, für den es gar keine Belege aus alter Zeit gebe, hält sie auch den Triumphzug, wie ihn Augustus im Jahre 29 v. Chr. abhält, für einen solchen „ambivalente[n] Akt“. Auch auf den Triumphzug wird in den hier zitierten Paraklausithyra entweder explizit oder implizit häufiger angespielt. Explizit tut sich vor allem Prop. 1,16 diesbezüglich hervor: Bei seiner Verbindung von Triumphzugs- und Paraklausithyron-Dichtung kann man nicht sicher entscheiden, ob die Triumphzugsdichtung durch die Paraklausithyron-Dichtung herabgewürdigt oder doch eher die Paraklausithyron-Dichtung durch die Triumphzugsdichtung aufgewertet wird. Die anderen Polyvalenzen in dem Gedicht legen nahe, dass diese Doppelbödigkeit gewollt ist. Auch öffnet hier die konkrete Triumphzugsbeschreibung den Wahrnehmungsraum dergestalt, dass sie der Sicht der Besiegten Beachtung schenkt. Properz teilt also die Wahrnehmung von Siegern und Besiegten im Rancièrschen Sinne neu auf. Implizit lassen die Paraklausithyra v. a. durch die Fokussierung auf die Türpfosten den historischen Triumphzug anklingen, da diese auch realiter im Mittelpunkt der Triumphzüge stehen. Immerhin besteht der finale Schlusspunkt des Zuges u. a. darin, die von den Feinden erbeuteten *spolia* an die Tempel-Türpfosten auf dem Kapitol anzubringen.⁷³¹

⁷³⁰ Itgenshorst 2017, 65.

⁷³¹ Die sog. *spolia opima*, die eigens vom erlegenen Heerführer erbeutete Rüstung, wurde vom siegreichen Feldherrn an dem Tempel des Jupiter Feretrius angebracht, was

Die Paraklausithyra potenzieren also die grundsätzliche Ambivalenz⁷³² des *limen* maximal, wenn sie das Einlassbegehren mit den ambivalenten Akten des Janustempeltür-Schließens und des Triumphzuges verbinden. In Ov. am. 1,6 wird der Bezug besonders eindrücklich vor Augen geführt: Hier wird die Thematik des Friedens explizit mit der des Türschließens verbunden (V. 29–30), und die Scharnierversen ‚simulieren‘ fünfmal das Türöffnen, das in der Gedichtfiktion erwünscht ist, aber ausbleibt, gemäß augusteischer Ideologie jedoch unerwünscht und zu verhindern ist.

Die Türpfosten werden aber auch jenseits des Janustempeltür-Schließens und des Triumphzuges in der augusteischen Zeit ideologisch instrumentalisiert. Immerhin geht die Verleihung des Ehrentitels ‚Augustus‘ im Jahre 27 v. Chr. mit dem Vorrecht einher, die Türpfosten des prinzipialen Hauses mit Lorbeer schmücken zu dürfen.⁷³³ Wie eine Stelle bei dem frühen christlichen Autor Tertullian belegt,⁷³⁴ wird in der Folge das Umwinden der Türpfosten mit Lorbeer (an Kaiserfesttagen) zur Standard-Praxis römischer Herrscherverehrung gehören.

Eine weitere symbolische Form, deren Wahrnehmungsmöglichkeit neu aufgeteilt wird, ist die Figur der Venus, die insbesondere bei den Elegikern vornehmlich Liebesgöttin ist, während etwa der Vergil der ‚großen‘ Form eher ihre Funktion als Venus Genetrix in den Mittelpunkt rückt.⁷³⁵ In dieser Hinsicht sticht besonders Tibulls Paraklausithyron 1,2 hervor. Das Gedicht lebt davon, Störung, Disharmonie und Zerrissenheit darzustellen, insbesondere auch im Hinblick auf Venus. Diese disharmonischen Tendenzen sind es aber, die Venus als geeignete Verkörperung der elegischen Liebe, der Liebeselegie-Gattung sowie der in heroische Hexameter und gefällige Pentameter zerrissenen elegischen Form schlechthin erscheinen lassen. Damit verkörpert Venus in Tibulls Paraklausithyron Vorstellungen, die als Transgression derjenigen moralischen Ideale aufgefasst werden können, die später in die augusteischen Ehegesetze

nach der Stiftung dieses Brauchs durch Romulus nur zwei weitere Male (durch A. Cornelius Cossus und M. Claudius Marcellus) geschehen sein soll, s. Liv. 1,10,5–7; 4,20; vgl. ferner Kehne 1998 und Harrison 1989. Simple *spolia*, d. h. feindliche Beutestücke, aus Ägypten weihte Augustus anlässlich seines dreifachen Triumphzuges 29 v. Chr. der kapitolinischen Trias im Iuppiter-Optimus-Maximus-Tempel, vgl. Itgenshorst 2005, Katalog Nr. 289 3c.

⁷³² Dazu oben S. 90–91.

⁷³³ R. Gest. div. Aug. 34. Vermutlich spielt Ovid am Ende der Daphne-Metamorphose genau darauf an, vgl. met. 1,562.

⁷³⁴ S. Tert. apol. 35,4. 11.

⁷³⁵ S. die gesamte *Aeneis* sowie georg. 1,26–28. In Vergils ‚kleinen‘ Formen wird auch der Aspekt von Venus als Liebesgöttin berücksichtigt, s. ecl. 3,28; 7,62; 8,78; georg. 2,329; 3,64. 97. 137. 210. 267; 4,199. 516.

münden. Nicht zuletzt wegen dieser Kennzeichnung des elegischen Distichons als zerrissen lässt sich Tibull 1,2 auch als Ausgestaltung des Catullischen Paradoxons *odi et amo* auffassen und als *ex post*-Deutung, warum Catull es nicht in einem seiner anderen zahlreichen Metren, sondern im elegischen Distichon abgefasst hat.⁷³⁶ Ähnlich irreduzibel wie die Formel *odi et amo* ist bei Tibull die Figur der Venus selbst, es wäre also genauso verfehlt, sie als Chiffre für Opposition zu Augustus⁷³⁷ oder als ‚laue‘, alle Disharmonien nivellierende Synthese⁷³⁸ aufzufassen.

Horaz schließlich begnügt sich nicht mit der Deviation offiziöser symbolischer Formen, sondern kreiert neue Realitätsbilder, welche die symbolische Form Literatur, das Paraklausithyron selbst, herausfordern. Seine *Epode* 11 hat Züge einer *Recusatio*, insofern dort eine bestimmte Form der Dichtung, nämlich neoterisch-elegische Dichtung, als eine zu überwindende beschrieben wird. Gleichzeitig verfällt die *Epode* häufiger in elegisch-neoterische (Bild-)Sprache und schafft so eine Spannung zwischen Form und Inhalt, die schließlich zu einer Dekonstruktion der antiken Stil-Denkungsart-Gleichsetzung sowie des Liebesbegehrens an sich führt, das ja den Kern des Paraklausithyron darstellt.

Auch *carm.* 1,25 trägt *Recusatio*-Elemente, insofern man dort über zu Überwindendes und Abzulehnendes mehr erfährt als über Favorisiertes. Nachdem in der *Epode* neoterisch-elegische Kontrastfolien aufgerufen worden waren, erweitern nun vergilisch-lukrezische Kontrastfolien den Erfahrungsraum des geschilderten Inhalts, d. h. einerseits der erotischen Beziehung zu

⁷³⁶ Neben elegischen Distichen (65–116) finden sich bei Catull Gedichte im phaläkeischen Hendekasyllabus (1–3; 5–7; 9–10; 12–16; 21; 23–24; 26–28; 32–33; 35–36; 38; 40–43; 45–50; 53–58; 58a), Choliambus (8; 22; 31; 37; 39; 44; 59–60), jambischen Trimeter (4; 29; 52), Sapphicum (11; 51), Glykoneus (34; 61), Priapeum (17), Asclepiadeum (30), katalektischen Quaternar (25), Galliambus (63) und Hexameter (62; 64). Manchen Wissenschaftlern gelten einige der elegischen Gedichte Catulls als „erste“ römische Elegien, z. B. Cairns 2006a, 84, der dies zudem mit Catulls von der griechischen Elegie erheblich abweichende Unterordnung des Mythos unter die Realität begründet; Miller 2004, 4 macht Catulls Pioniertum bei der Schöpfung der für die römische Elegie unabdingbaren *servitium-amoris*-Topik und pseudo-autobiographischen Erzählerhaltung stark. Putnam 2006, 1–5 streitet wegen der Vielzahl nicht-lyrischer Metren (neben den schon erwähnten 52 Gedichten in elegischen Distichen noch zwei weitere in einem daktylischen Versmaß, ferner 12 in jambischen und ein Gedicht in ionischen Versen) im catullischen Gedichtkorpus sogar ab, dass man dessen Gedichte in lyrischen Metren überhaupt als Lyrik bezeichnen könne, besonders wenn man sie mit der horazischen vergleicht.

⁷³⁷ Vgl. Merriam 2006, 14: „Venus becomes, for the elegists, a symbol of the regime that they actively, if in different ways, oppose.“

⁷³⁸ Vgl. Heilmann 1959, 30: „Zum Frieden gehört die mitis Venus, die zwar Unruhe in der Ruhe des Friedens bedeutet, aber nicht maßlose Leidenschaft, die den Frieden zerstören müsste.“

Lydia und andererseits den Darstellungsraum der gebrauchten Form, der sapphischen Strophe.

Am deutlichsten wird *carm.* 3,10 als Abgesang auf die Form Paraklausithyron ausgewiesen. Hier artikuliert Horaz ohne offensichtliche Kontrastfolien sein Anliegen mit ‚eigenen‘ Worten: Der Geltungsanspruch seines lyrischen Diskurses erstreckt sich von politisch-geographischen Belangen über Ursprungserzählungen bis hin zu Bildungs- und Kulturidealen und reicht damit weit über das Spektrum der anderen Paraklausithyra-Varianten hinaus.

Mit Bachtin⁷³⁹ könnte man erwägen, ‚das Recusatorische‘ als architektonische Form aufzufassen, die eben bei Horaz in die kompositionelle Form Paraklausithyron eingearbeitet ist. Doch damit ist schon auf das Thema des nächsten Kapitels vorgegriffen.

3.2 Die Recusatio

The Romans were never tired of elaborating variations on the Aetia prologue.
(Wilkinson 1966, 142)

Gian Biagio Conte hält die Recusatio für das charakteristischste, konstanteste Element augusteischer Dichtung und definiert sie lapidar als „the poet’s insistence on letting us know that he could also be doing something else.“⁷⁴⁰ Statt des vorliegenden Recusatio-Gedichts könnte sich der Dichter also einem Epos – so eine gängige Interpretation⁷⁴¹ – oder aber vielleicht auch einer anderen Gattung widmen.⁷⁴² Vor dem Hintergrund der Definition, die Conte über das Wesen einer Gattung im Allgemeinen gibt – nämlich als „invitation to take on a form“⁷⁴³ – lässt sich die Recusatio folglich als Zurückweisung⁷⁴⁴ eben dieser Einladung auffassen.⁷⁴⁵ Damit wird aber nicht nur die jeweilige Form zurückgewiesen, sondern auch der mit ihr verbundene Stoff.⁷⁴⁶

739 Dazu oben S. 40.

740 Conte 1992, 119.

741 S. etwa Holzberg 2006, 7. White 1993, 297, Anm. 29 spricht zu Recht davon, dass auch andere Gattungen zurückgewiesen werden könnten.

742 So Davis 1991, der statt von Recusatio lieber von „disavowal“ sprechen will (s. unten S. 181–181 m. Fn. 838–841) und meint, dass grundsätzlich jede Gattung zurückgewiesen werden kann. Davis analysiert, wie die horazischen *Oden* etwa Elegien (39–60) oder Jamben (71–77) zurückwiesen.

743 Conte 1989, 442.

744 S. Dettmer 1983, 263; Thomas 1993, 201.

Dieser Befund ist vor dem Hintergrund der antiken Gattungskonvention, nach der bestimmte Metren eher für bestimmte Stoffe geeignet sind,⁷⁴⁷ vielleicht wenig überraschend. Dennoch sollte man sich zwei Dinge vergegenwärtigen. Zum einen treten die Recusatio-Gedichte meist in Gestalt von Elegien auf – die ursprünglich (in der griechischen Archaik und Klassik) an keinen bestimmten Stoff gebunden waren.⁷⁴⁸ Wenn, wie Conte sagt, die Gattung nur der Horizont ist, der die Grenzen ihrer Bedeutung markiert und damit ihre realen Möglichkeiten innerhalb des literarischen Systems abgrenzt,⁷⁴⁹ dann ist klar, dass die hier besprochenen Dichter daran arbeiten, diese Grenzen neu zu ziehen. Zum anderen hat nicht nur Aristoteles in seiner *Poetik*,⁷⁵⁰ sondern auch der von den augusteischen Dichtern häufiger als Vorbild heraufbeschworene Kallimachos in seinen *Jamben*⁷⁵¹ eine Definition der Gattung allein qua Metrum in Frage gestellt. In seiner Funktion als Bibliothekar hat letzterer aber beim Abfassen der *Pinakes* der klassifikatorischen Kraft des Merkmals Metrum den Vorzug gegeben, wozu James Zetzel treffend anmerkt: „But if Callimachus shared these presuppositions about earlier literature, it is all too obvious that, in his own poetry, he consistently and deliberately violated them. [...] In other words, the cataloger deliberately made himself uncatalogable.“⁷⁵²

⁷⁴⁵ Für Labate 1990, 952–953 haben die Recusatio-Dichter dabei vor allem eines im Blick: den Leser. Labate bezeichnet die Recusatio darum als „Aufführung“, als „Dramatisierung“ der poetischen Entscheidungsfindung vor den Augen des damit in den Rang eines Schiedsrichters erhobenen Rezipienten.

⁷⁴⁶ Vgl. Fantham 1996, 75: „For the poets of this generation the problem of imperial expectations affected [...] aesthetic liberty – the right to choose their own genre and poetic content.“ Flach 1967, 55 sieht hingegen nur eine „Stoffabwehr“.

⁷⁴⁷ Vgl. z. B. Hor. ars 73–92 (zu dessen die zeitgenössische Elegie bewusst verkennenden Charakter vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 180–182); Ov. rem. 371–382, bes. 372: *ad numeros exige quidque suos* (vgl. dazu Hinds 2000, 224–225).

⁷⁴⁸ Im Gegenteil war ihr Stoff eher episch als erotisch, vgl. Lesky 1999, 144: „Gehalt und sprachliche Form sind so stark vom Epos her bestimmt, daß in gewissem Sinne [...] die Elegie wirklich als dessen Seitenschoß anzusehen ist.“ So urteilt denn auch Jacoby 1905, 99 über die römische Elegie: „Die Form ist in der That äusserlich die gleiche“, es habe in ihr aber „von den Stoffen der alten Elegie eben nur der eine“ erotische Eingang gefunden. Vgl. jüngst Hunter 2013, 347.

⁷⁴⁹ Conte 1989, 442.

⁷⁵⁰ S. poet. 1447a13–1447b29.

⁷⁵¹ S. iamb. 13,30–33, vgl. dazu Hunter 2010. Kallimachos *Jamben* mögen auch der Hintergrund für den ebenfalls nicht an das Metrum gebundenen Gebrauch von *iambi* in Cat. 36,5; 40,2; 54,6 sein, vgl. dazu Knox 2007, 164. Vgl. grundlegend Lennartz 2010 und Rotstein 2010, trotz Heranziehens umfangreicher Textgrundlagen beide ohne eindeutigen Befund für *Iambos* als Metrum.

⁷⁵² Zetzel 1983, 99.

Wenn die hier analysierten erotischen Dichter trotz dieses Hintergrundes auf einer Definition der Gattung durch das Metrum beharren, zementieren sie damit auch – literatursoziologisch gesprochen – ihre Dichteridentität als Elegiker, Lyriker etc. Denn die damit verbundene Gattungsfrage dient nicht nur als Richtschnur für die *Pinakes*, sondern auch als Klassifizierung für darauffolgende ‚Literaturgeschichten‘.⁷⁵³ Im Übrigen hatte auch Parthenios von Nicaea die Schrift, die nach einigen Forschern⁷⁵⁴ den größten Einfluss auf die Elegiker⁷⁵⁵ gehabt haben soll, die Ἐρωτικὰ Παθήματα, dem Cornelius Gallus mit den Worten gewidmet: αὐτῷ τέ σοι παρέσται εἰς ἔπη καὶ ἐλεγείας ἀνάγειν τὰ μάλιστα ἐξ αὐτῶν ἁρμόδια. Parthenios selbst geht also davon aus, dass der Stoff seiner 36 Erzählungen, deren Personal und Plots von keinem der Elegiker unmittelbar aufgenommen werden,⁷⁵⁶ sowohl für Epen⁷⁵⁷ als auch für Elegien geeignet sei.

Das Ur-Muster einer Recusatio hat Kallimachos⁷⁵⁸ mit seinem im elegischen Distichon verfassten *Aitien*-Prolog geschaffen. Und auch dafür wurde schon ein spezielles Form-Inhalt-Verhältnis ins Spiel gebracht, das sich ähnlich liest, wie das oben (Kap. 2.1) ausgeführte: „[T]he form throughout both supports and foregrounds the content. This is true alike in syntactic structure, in word placement, in repetition of sound, and in metrical effect.“⁷⁵⁹

⁷⁵³ Vgl. etwa Quint. inst. 10,1,37–131 (s. etwa bes. 93–96).

⁷⁵⁴ Vgl. z. B. Günther 2002, 24; Merriam 2006, 12. Clausen 1964, 187–188; Brodersen 2000, 12 betonen dagegen vor allem den Einfluss auf die Neoteriker, während Hinds 1998, 74–83 eine Verbindung von Neoterikern und Parthenios für eine Konstruktion hält. Labate 1990, 930 weist zu Recht auf die Schwierigkeit hin, einen einzigen Mittelsmann ausmachen zu wollen, ähnlich auch Knox 2007, 159.

⁷⁵⁵ Vgl. für eine Auflistung der intertextuellen Referenzen Lightfoot 1999 und zum Einfluss auf Vergil, Gallus und Properz Cairns 2006b, 110–111. 131–134. 237–249. 316–317.

⁷⁵⁶ S. Boucher 1966, 74. Natürlich kann streng genommen nicht ausgeschlossen werden, dass Gallus selbst nicht doch Anspielungen auf Parthenios gemacht hat.

⁷⁵⁷ Vielleicht in der Art der *Metamorphosen* Ovids, deren Titel ausschließlich bei Sen. apocol. 9,5 und Quint. inst. 4,1,77 überliefert ist, wohl aus Analogie mit einem bis auf den Titel verschollenen Werk Μεταμορφώσεις vermutlich eben dieses Parthenios, s. zur Frage der Autorschaft Lightfoot 1999, 39–40.

⁷⁵⁸ Sullivan 1976, 122 zieht in Erwägung, dass Recusatio-Motive (in Form eines Eingeständnisses eigener Unfähigkeit und mangelnder Ambitionen) schon prähellenistisch seien. Für Butrica 1996, 99, Anm. 30 sind alle römischen Recusationes in unmittelbarer Verbindung zu Kallimachos zu sehen.

⁷⁵⁹ Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 242. Für konkrete Beispiele s. dort, bes. 241 m. Anm. 19. 242. 243. 244.

Nicht nur der schlechte Erhaltungszustand des Textes erschwert es, den Grad von Korrespondenz zwischen Inhalt und Form – das Zitat suggeriert einen sehr hohen Grad – bestimmen zu wollen. Hoch problematisch sind vor allem der diegetische Status der dort getroffenen Äußerungen wie auch ihre teilweise metaphorische Form, die nicht immer auf *einen* eigentlichen Inhalt zurückzuführen ist. Beides wird von den römischen Hypertexten übernommen.

Der Prolog beginnt damit, dass das elegische Ich seinen fiktiven Gegnern, den Telchinen,⁷⁶⁰ folgenden „unmetaphorischen Vorwurf“⁷⁶¹ in den Mund legt:⁷⁶²

- εἶνεκεν οὐχ ἔν⁷⁶³ ἄεισμα διηνεκέε ἢ βασιλ[η
 4]αε ἐν πολλαῖε χιλιάειν
 ἦ.....]ουε ἦρωαε [...]

- weil ich nicht ein Lied, ein fortlaufendes entweder auf Königs...
 4 [...] vollendet habe in vielen tausend Versen
 oder [...] auf Helden, [...]

Neben stofflichen (βασιλ[η ... ἦρωαε) und gattungsmäßigen⁷⁶⁴ (διηνεκέε) Implikationen scheint die vorgebliche Beanstandung also auch auf einen Mangel an Quantität (ἐν πολλαῖε χιλιάειν), sprich Länge des literarischen Elaborats, zu zielen. Markus Asper weist zu Recht darauf hin, dass diese „Quantitätsfixierung“ mit Absicht den fiktiven Gegner „verzerrt[“] und ihn „lächerlich[“] machen soll.⁷⁶⁵ Verfremdende und zur Darstellung eigener Interessen instrumentalisierte Transtextualität, also nach Genette Hypertextualität, wird auch bei den römischen Recusationes begegnen: Dafür führt Francis Cairns den Begriff *deformazione* ein.⁷⁶⁶

760 S. oben Fn. 465.

761 S. Asper 1997, 209.

762 Der *Aitien*-Text folgt Harder 2012b; meine Übers. hier und im Folgenden.

763 Wie Harder 2012a, 18 treffend feststellt, kann ἐν entweder als „which has unity of plot“ oder als „one single“ interpretiert werden; ihre Abwägung beider Möglichkeiten schließt sie mit einer Favorisierung der letzten und folgt damit Asper 1997, 213. 222.

764 Gegen die Lektüre des *Aitien*-Prologs als Epos-Zurückweisung spricht sich wiederholt Cameron 1995a, 457; 476 aus; vgl. kritisch dazu Asper 1997, 155 m. Anm. 98. 198. 218ff.; Barchiesi 2011, 531 konzidiert Cameron seine Kritik an der ‚römischen Brille‘, durch die auf Kallimachos gesehen werde, nicht ohne ironisch zu bemerken, dass aber die Römer im Endeffekt ebenso wenig an Epos-Zurückweisungen interessiert seien.

765 Asper 1997, 150–152. Dieselbe Funktion dürfte laut Asper 1997, 218–220 auch das Adjektiv διηνεκέε erfüllt haben, das als „rhetorische Tugend“ des „archaischen Epos“ nur dazu taugt, die Telchinen als Vertreter einer „obsoleten Ästhetik“ zu verunglimpfen; ähnlich Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 246: „confused and outmoded aesthetic.“

Eine schwer zu entschlüsselnde Metapher, die im weitesten Sinne auf der Benennung von Dimensionen beruht, findet sich in berichteter Rede wenig später (ait. fr. 1,23–24 Harder): Das elegische Ich berichtet von den Ratschlägen des Dichtergottes Apoll, die es an die Hand bekommt, als es sich zum ersten Mal⁷⁶⁷ eine Schreibtafel auf die Knie legt:

„.....]... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
24 θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην.“

„... Sänger, das Opfer zwar möglichst fett
24 nähren, die Muse aber, mein Bester, dünn!“⁷⁶⁸

Während Markus Asper sich dagegen verwehrt, λεπταλέην als ästhetisches Ideal aufzufassen,⁷⁶⁹ überwiegt in der Forschung nach wie vor der von ihm⁷⁷⁰ beklagte Umstand, in λεπτός/λεπταλέος den Zentralbegriff kallimacheischer, ja, hellenistischer Ästhetik zu sehen.⁷⁷¹ Er selbst plädiert dagegen dafür, dass die Bedeutung von λεπταλέος zur Zeit des Kallimachos am ehesten mit

⁷⁶⁶ S. zur Definition von *deformazione* Cairns 2006b, 82 m. Anm. 57. 301; er diskutiert vor allem den verfremdenden Umgang mit Gallus.

⁷⁶⁷ Zu den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten dieses „ersten Mals“ – ob das erste Mal des Schreiblehrprozesses in Kindertagen, die ersten Gehversuche als Autor oder der Beginn der *Aitien*-Niederschrift gemeint ist – vgl. Harder 2012a, 56. Da die betreffenden V. 21–22 sehr gut erhalten sind, scheint eine gewisse Vagheit intendiert zu sein; im Gesamtkontext des Prologs aber mit seinem Kindheit-Alter-Gegensatz, wie er in dem Telchinenvorwurf (V. 5–6) und der altersunabhängigen Musengunst (V. 37–38) zum Ausdruck kommt, spricht auch einiges für die erste Möglichkeit, vgl. Asper 1997, 149–150.

⁷⁶⁸ „Fett und Dürrigkeit [werden] in poetologischer Metaphorik“ (Asper 2004, 165) auch in iamb. 13,60 gegenübergestellt; die starke Zerstörung des Textes lässt jedoch weder eine eindeutige Bewertung des homerischen πίων noch von λιμηρός zu, da auch die Sprecherinstanz (Rede des elegischen Ich oder kolportierte Rede der ‚Gegner‘) unklar ist.

⁷⁶⁹ S. bes. Asper 1997, 167: „So ist also ein ästhetisches Verständnis der μοῦσα λεπταλέη als ‚schön‘ für den zeitgenössischen Kallimachos-Rezipienten fernzuhalten.“ Eher changiere λεπτός zwischen „verständlich“ und „klug“ (Asper 2004, 489). Für eine grundsätzliche Kritik an einer metaphorischen Aufladung des Begriffes λεπτός schon zu Kallimachos' Zeiten, vgl. Asper 1997, 156–189. Dass die Muse im Wortsinne dünn ist, und zwar so dünn, dass sie sich aufstützen muss, legt humoristisch ait. fr. 43,57 Harder nahe.

⁷⁷⁰ S. Asper 1997, 157.

⁷⁷¹ Vgl. z. B. Reitzenstein 1931, 25–40; Snell 1975, 114; Wimmel 1960, 115 m. Anm. 1; Pfeiffer 1970, 173; Lohse 1973, 21–34; Schwinge 1986, 13: „Zentralwort der kallimacheischen Dichtungsauffassung“; Riedweg 1994, 131: „λεπτός [...] ist ein Schlüsselbegriff für Kallimachos' Kunstverständnis“; Gutzwiller 2007, 33: „Callimachus and other early Hel-

Gesundheitsvorstellungen⁷⁷² in Einklang zu bringen sei und dass hier nur eine „organologische Metapher“⁷⁷³ vorliege. Nur über einen Umweg also, nämlich indem man „organologische Metaphorik für Quantitatives“⁷⁷⁴ setzt, lässt sich der Rat Apolls als eine Warnung vor allzu voluminösen Textkorpora auslegen. Vermutlich nimmt jedoch die metapoetische Übertragung mit Kallimachos ihren Anfang: „So ist es nicht unwahrscheinlich, daß Kallimachos der Urheber der poetologischen λεπτός-Metapher und damit unbeabsichtigt des späteren terminologischen λεπτός-Begriffs bzw. seiner lateinischen Äquivalente überhaupt ist.“⁷⁷⁵

Bei den Römern ist jedenfalls spätestens mit Catull ein Bezug auf den Begriff mit eindeutigen ästhetischen Untertönen fassbar: Lateinische Pendanten von λεπτός/λεπταλέος sind *tenue*,⁷⁷⁶ *molle*,⁷⁷⁷ *deductum*,⁷⁷⁸ aber auch *parvum*⁷⁷⁹ und *leve*.⁷⁸⁰ An Letzterem lässt sich leicht die schon im Falle des Kallimachos beklagte Schwierigkeit veranschaulichen, die uneigentlichen Implikationen auf

lenistic poets chose [...] leptos, to convey the essential qualities of their poetry“; Bing 2005, 120 (zur Verwendung des Begriffs in Pos. 1,4). Leider geben auch die anderen Okkurrenzen von λεπτός bei anderen hellenistischen Dichtern keinen Aufschluss über einen möglichen uneigentlichen Sinn, vgl. z. B. Herod. 8,29 und Pos. 1,4. Immerhin meint λεπτής ἄντρογος in Herod. 8,29 wohl ein Kleidungsstück der ‚Inspirationsgottheit‘ Dionysos, was eine uneigentliche Bedeutung zumindest nicht völlig ausschließt; das sich daraus ergebende Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Inspirationsgottheit und dichterischem Elaborat wäre ein Aspekt, den Kallimachos nirgends zu insinuieren scheint.

⁷⁷² S. Asper 1997, 171: „Wenn der zeitgenössische Rezipient des *Aitien*-Prologs eine solche Vorstellung mitbrachte, so würde λεπταλέος von ihm als ‚gesund‘ konnotiert“; vgl. Männlein-Robert 2015, 350 ad Pos. 95,1 mit Belegen zu λεπτός in griechischer medizinischer Fachliteratur.

⁷⁷³ S. dazu Asper 1997, 156 m. Anm. 106.

⁷⁷⁴ S. Asper 1997, 186 m. Anm. 230, der – im Hinblick auf fr. 473 Asper (= 398 Pfeiffer) – ganz grundsätzlichen Zweifel an einem solchen Vorgehen anmeldet.

⁷⁷⁵ Asper 1997, 189.

⁷⁷⁶ S. Cat. 51,9; Verg. ecl. 1,2; Prop. 3,1,5. 8; 3,9,29; Hor. carm. 1,6,9; 2,16,38; 3,3,72; epist. 2,1,225; ars 46.

⁷⁷⁷ S. Cat. 16,4; Cic. Brut. 38; Prop. 1,7,19; 2,1,2; 2,34,42; 3,1,19; 3,3,1. 18; Hor. sat. 1,10,44. 59. Zur kulturellen Bedeutung von *mollitia* vgl. Edwards 1993, 63–97.

⁷⁷⁸ S. Verg. ecl. 6,5b; Hor. sat. 2,1,4; carm. 3,30,13–14; epist. 2,1,225; ars 129–130; Ov. am. 3,8,27; met. 1,3–4. trist. 1,1,39; vgl. zu dieser Metapher schon Quint. inst. 8,2,9: *quo nihil inveniri possit significantius ... ut Vergilius ‚deductum carmen‘*. Ich hatte oben (S. 67–69) bereits auf die teilweise identische rhetorische, ästhetische und militärische Begrifflichkeit hingewiesen: Auch *deducere* hat eine militärische Konnotation und kann als Terminus technicus das Vorführen von Gefangenen beim Triumphzug bezeichnen, vgl. dazu Miller 2009, 311 und Ziogas 2015, 117 m. Fn. 2.

⁷⁷⁹ S. Prop. 3,3,5. 18; Hor. carm. 4,2,31; epist. 2,1,257.

einen einzigen Nenner zu bringen: Während *leve* im poetologischen Diskurs ein Ideal bezeichnet, ist *levis* im Liebesdiskurs höchst ambivalent.⁷⁸¹ Mindestens genauso oft werden die Ideale *ex negativo* formuliert,⁷⁸² zurückgewiesen werden das *pingue*,⁷⁸³ *dure*,⁷⁸⁴ *tumide*,⁷⁸⁵ *grande*⁷⁸⁶ und *grave*.⁷⁸⁷ Auch eine auf Physiologie beruhende Metaphorik,⁷⁸⁸ wie sie ja letztlich auch der Μούσα ... λεπταλή zugrundeliegt, wird im Verlauf der Arbeit bei den römischen Autoren noch in einem viel höheren Maße begegnen, als es der erhaltene kallimacheische Hypotext vermuten ließe. Der Fall λεπτός jedenfalls ist höchstwahrscheinlich eins der wirkungsmächtigsten Beispiele für die eingangs erwähnte und v. a. von Richard Hunter angeprangerte Sicht moderner Hellenismusforscher durch die sie blind machende ‚römische Brille‘.⁷⁸⁹

Kallimachos legt Apoll in seiner Recusatio aber noch mehr in den Mund, nämlich die verklausulierte Forderung nach Originalität,⁷⁹⁰ „ein[em] grundlegende[n] ästhetische[n] Wertbegriff“.⁷⁹¹

780 S. Prop. 2,12,22; Tib. 1,1,73; 2,1,49; Hor. carm. 1,1,31; 1,6,20; 2,1,40; 2,20,11–12; Ov. am. 1,1,19; 2,1,21; 3,1,41.

781 Für negative Konnotationen s. Prop. 1,4,9; 1,9,32: 1,10,18; 1,15,1; 1,18,11; 1,19,5; 2,5,28; 2,9,36; 2,12,4; 2,16,26; 2,24A,10; 2,24B,2; Tib. 1,9,40; Hor. carm. 1,14,18; 1,25,10; Ov. am. 2,9B,49; 2,14,26; 2,16,45; 3,1,41; fast. 3,481; für positive s. Prop. 1,3,15; 1,3,33; 2,3,13; 2,5,16; 3,17,31; Tib. 1,1,73; 1,6,51; 1,7,44; 1,8,31; 2,5,96. Die negative Verwendung hat häufig moralische, die positive (human-)ästhetische Anklänge.

782 Wie auch im Hellenismus, s. oben Fn. 679.

783 S. Verg. ecl. 6,4–5a; Hor. sat. 2,6,14–15.

784 S. Prop. 2,1,41. Anders als *levis/leve* verhält es sich mit *durus/dure*, das weder poetologisch noch erotodiskursiv (s. Prop. 1,16,18; Ov. am. 1,6,62. 68. 74; 2,1,22; 3,1,53–54; rem. 508; fast. 5,339–340) ein Ideal ist.

785 S. Cat. 95,9; Prop. 3,9,35.

786 S. Hor. carm. 1,6,9.

787 S. Prop. 1,9,9; 2,10,9; Hor. carm. 4,9,8; ars 14.

788 S. oben Fn. 264 und 271. Mit der Problematik dieser Metaphorik beschäftigt sich Fredrick 1997: Sein Fokus liegt auf der Gewalt, die der *poeta amator* sowohl der körperlich imaginierten als auch der seine Dichtung verkörpernden *puella* (und damit auch sich selbst) stellenweise antut. Dies liest er als bewusste, aber nicht gewaltverherrlichende Transgressionen, als „transparent play on the extremes of the genre“ (189). Zu ihnen zählt er auch die Recusationes – er diskutiert Prop. 2,1 –, die er aufgrund der epischen Elemente als „violation of its [sc. the elegy’s] own poetic values“ (188–189) ansieht. Wie sich zeigen wird, teile ich seine Auffassung nicht, schon allein weil ich die angeblichen elegischen Werte, wie ausschließlich erotische Themen und ‚kleine‘ Formen, nur für eine Inszenierung halte.

789 S. oben S. 52–53.

790 S. z. B. Harder 2012a, 63.

- „πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
 26 τὰ στείβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ’ ὁμά
 δίφρον ἐλ]ῆν μηδ’ οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθου
 28 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στείβοτέρην ἐλάσει.“

- „[Noch dazu] befehle ich dir Folgendes, was Fahrzeuge nicht befahren,
 26 das zu betreten, nicht längs derselben Spuren anderer
 [den Wagen zu fahren] noch auf breiter Bahn, sondern
 28 auf unberührten Wegen, magst du auch auf einem engeren fahren!“

Das Dichter-Ich soll frequentierte Pfade meiden, in niemandes Fußstapfen treten und stattdessen einsame, unwegsame, schwer gangbare Wege (mit seinem Wagen) einschlagen. Der Wagen könnte dabei metaphorisch für den Inhalt, der Weg für die Form der Dichtung stehen.⁷⁹² Beachtenswert ist, dass im Zentrum von Apolls Argument eher der Weg, also (in einer fortgeführt metaphorischen, d. h. allegorischen⁷⁹³ Lesart) die Form, als der Wagen steht, also (in einer allegorischen Lesart) der Inhalt. Zudem wurde der Wagen als Attribut des Dichters ohnehin nur ergänzt (V. 27: δίφρον; ἄμαξαι in V. 25 gehört ja zu dem, was der Dichter gerade vermeiden soll). Somit könnte hier auch der Form der Vorrang vor dem Inhalt gegeben sein. Die dabei benutzten Dichtungsmetaphern von Wagen und Weg sind dabei selbst nicht originell, sondern finden schon in der Chorlyrik⁷⁹⁴ Verwendung. In dieser „kann Wagenfahren allgemein gleichbedeutend sein mit Dichten.“⁷⁹⁵ Den schwierigeren von zwei Wegen preist bereits Hesiod an,⁷⁹⁶ nicht mit poetologischer, sondern mit ethischer⁷⁹⁷ Konnotation, wobei er die physische Mühe, die es auf sich zu nehmen gilt, besonders betont.⁷⁹⁸ Auch in den *Aitien* scheint mit στείβοτέρην (fr. 1,28 Harder) eine Art

791 S. Häselser 2002, 638.

792 Bezeichnend ist, wie viele Anklänge die vehicle-tenor-Metaphertheorie eines Ivor Armstrong Richards (dazu vgl. kurz und prägnant Nünlist 1998, 1–10) an diese metaphorische Sprache des Kallimachos hat.

793 Zu meiner Auffassung von Allegorie als *metaphora continua* s. oben Fn. 400.

794 In den tradierten Texten wird sie v. a. bei Pindar greifbar, Asper 1997, 26 geht aber davon aus, „daß Pindar mit diesen traditionellen Elementen kreativ umgegangen ist.“

795 S. Asper 1997, 28, der sodann Pind. Isthm. 2,1–2 zitiert, wo sich mit δίφρον der gleiche Terminus findet, der bei Kallimachos im Gegensatz zu den zu meidenden ἄμαξαι für den zu fahrenden Wagen gesetzt ist. Besonders interessant sind die Fälle, in denen Pindar diese Bildersprache in einer Ode auf einen Sieger im Wagenrennen gebraucht: Das metaphorische Wie des Preisens hat einen direkten semantischen Bezug zum Gepriesenen, so z. B. Ol. 6.

796 S. erg. 286–292: Der eine Weg (V. 287: ὁδός) ist glatt (V. 287: λείη) und sein Ziel, die Untüchtigkeit (V. 286: κακότητα), liegt auf ihm ganz nah (V. 287: ἐγγύθι); der andere (V. 289: οἶμος), der zur Tüchtigkeit (V. 289: ἀρετῆς) führt, ist lang (V. 289: μακρός), steil (V. 289: ὄρθιος) und anfangs hart (V. 290: τρηχύς) sowie schwierig (V. 292: χαλεπή);

πόνος-Konzept angedeutet zu werden,⁷⁹⁹ das sich in der Folge in der augusteischen Literatur großer Beliebtheit erfreut hat.⁸⁰⁰ Die gesuchten ‚Synonymien‘ muten dagegen schon originell an: zwei für das Fahrzeug (25: ἄμαξαι, 27: δίφρον), vier für das zu Befahrende (25. 26: τὰ, 26: ἕχνια, 27: οἶμον, κελεύθου),⁸⁰¹ zwei für das ‚Befahren‘ selbst (25: πατεύουσιν, 26: στείβειν). Dem Originalitätspostulat scheint also eher die Lexik und die Kombination⁸⁰² der Metaphern denn die Bildersprache selbst Genüge zu tun.⁸⁰³ Konventionell ist auch das Originalitätspostulat an sich.⁸⁰⁴ Auf was für eine Originalität mag also gezielt werden? Für Markus Asper kann hier – wie schon bei den Chorlyrikern – nur eine rein stoffliche gemeint sein „[E]s [geht] hier um Originalität [...] des Inhalts [...]“. Dabei präzisiert Markus Asper, dass bei den Chorlyrikern „auch eine nicht episch-kontinuierliche Behandlung (vgl. *Pyth.* 4) noch als abweichende Inhaltsfülle, also immer noch in der Kategorie des Inhaltlichen, interpretiert wird.“⁸⁰⁵

bezeichnenderweise findet sich aber ὁδός bei Kallimachos überhaupt nicht und οἶμος für den zurückgewiesenen Weg.

797 Diese hebt Asper 1997, 94 besonders hervor.

798 S. erg. 288–289a: τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάροισιν ἔθηκον | ἀθάνατοι. (Der Tüchtigkeit voran haben die Götter aber den Schweiß gestellt, | die unsterblichen.)

799 S. Harder 2012a, 67. Vgl. etwa Kallim. epigr. 55 Asper (= 6 Pfeiffer). 56 Asper (= 27 Pfeiffer); Herod. mim. 8,71–72a; Theokr. eid. 7,49–51; Pos. 67.

800 S. z. B. Prop. 3,1,8; Hor. sat. 1,4,12; 1,10,65; carm. 4,2,27–31; epist. 2,2,92; ars 44. 291; der Primat von *ars* über *ingenium* kann auch in dieser Logik gesehen werden, s. Ov. am. 1,15,14; trist. 2,424.

801 Vgl. Harder 2012a, 67: „The evidence suggests that, as with οἶμος to describe the wide road, Callimachus has also chosen an unexpected word to indicate his untrodden paths. Thus his vocabulary seems to underline the demand for originality.“

802 Vgl. Harder 2012a, 66: „[P]art of the ease of the well-trodden paths is [...] that there is no need to be selective, whereas the narrow roads force the poet to choose and to select his material carefully.“

803 Womit nicht gesagt sein soll, dass diese von Kallimachos sehr oft benutzte Synonymie-Varianz immer ein positiv mimetisches Verhältnis zum Dargestellten habe, zumindest kein unmittelbar eingängiges. So gebraucht Kallimachos z. B. in der oft als Liebesgeschichte bezeichneten Akontios-und-Kydippe-Erzählung (ait. fr. 75 Harder) in nur drei Versen (9–11) gleich zwei sehr seltene Wörter für kultische Schneidewerkzeuge (9: μαῦλις, 11: δορίς), ohne dass sich für den unmittelbaren Plot – die Braut ist gerade dabei, den ‚Falschen‘ zu heiraten – ein Mehrwert ergibt. Erst bei der weiteren Lektüre erfährt man, dass der ‚richtige‘ Bräutigam einem wichtigen Priestergeschlecht entstammt (V. 32b–37), das wohl zum πρηῶνειν (V. 35) und zum αἰτεῖσθαι (V. 36) dem Zeus mit Hilfe einer δορίς Opfertiere geschlachtet haben dürfte.

804 S. Hutchinson 1990, 108 m. Anm. 108; Asper 1997, 72 m. Anm. 207 und Harder 2012a, 63 jeweils mit Belegstellen.

Das heißt jedoch nicht zwingend, dass auch Kallimachos diese Nivellierung der Unterschiede zwischen Form und Inhalt sachlich nachvollzieht. Seine Wortspiele à la ῥήσιες, Ἀρήτου (epigr. 56,4 Asper = 27,4 Pfeiffer) sprechen dafür, dass er ein feines Gespür für die Semantik *au premier degré* seiner Texte einerseits und für das schiere Klang- und Buchstabenmaterial andererseits hatte. Im Übrigen wird die hier besprochene Weg-Metaphorik in einer Art Ringkomposition am Ende der *Aitien* erneut aufgegriffen: In ait. fr. 112,9 Harder kündigt das elegische Ich an, die Fußgänger-Weide der Musen betreten zu wollen – also nicht wie hier im Wagen unterwegs zu sein –, was wohl als Übergang zu den *Jamben* zu lesen ist.⁸⁰⁶ Dies scheint vor allem formal gemeint zu sein: Es folgt nun ein anderes, gemäß dem Diktum des Aristoteles (Poet. 1449a25–28) ‚prosaischeres‘ Metrum, eine andere Gattung. Denn inhaltlich „entfernen sich [die iamb. 7–11 ...] konsequent weiter vom ‚Jambischen‘“⁸⁰⁷ und bieten wieder *Aitia*, obwohl gerade sie metrisch am ‚jambischsten‘ sind.

Auf jeden Fall scheint Kallimachos sich aber bei der Zurückweisung literarischer Phänomene diese Form-Inhalt-Gemengelage geschickt zunutze zu machen: So legt er etwa seinen Gegnern den Vorwurf in den Mund, er habe nicht eine bestimmte Form, nämlich ein durchgängiges vielversiges Lied, auf einen bestimmten Inhalt, Könige oder Helden, zu dichten vermocht (ait. fr. 1,3–5a Harder).⁸⁰⁸ Schließlich begegnet er diesem Vorwurf mangelnder Länge mit Vorhaltungen ganz anderer Art (ait. fr. 1,9b–12 Harder).⁸⁰⁹ Etwas vorsichtiger formuliert kann man festhalten, dass Kallimachos angesichts der Bedeutung der Metaphern in den Hypotexten seinen Apoll wohl kaum eine nur formale, stilistische Originalität fordern lässt.

Wenn die Augusteer mit ausdrücklicher Kenntnis des Originalitätspostulats aus dem *Aitien*-Prolog⁸¹⁰ trotzdem und noch dazu im Unterschied vornehmlich formale Originalität betonen – wie auch an den nicht nur in Recusa-

⁸⁰⁵ Dieses und das vorangehende Zitat aus: Asper 1997, 72 (wobei die Hervorhebung meine ist).

⁸⁰⁶ Vgl. dazu Asper 1997, 58–60.

⁸⁰⁷ Asper 2004, 32.

⁸⁰⁸ οὐχ ἔν ἄειμα διηνεκὲς ... ἐν πολλαῖς ... χιλιάσιν scheint auf den ersten Blick auf die – epische – Form zu gehen und βασιλ[η] ... ἥρωας auf den Stoff, aber das Gegenteil ist genauso richtig: Der idealtypische Auftrittsort von Königen und Helden ist das Epos.

⁸⁰⁹ Was sich genau hinter τὴν μακρὴν und ἡ μεγάλη ... γυνή bzw. γλυκός und ἀπαλαί verbirgt, ist im Sinne einer möglichen Form-Inhalt-Dialektik nicht sicher auszumachen. Sicher scheint, dass die Metaphern selbst nicht auf der gleichen Ebene liegen und kein Bemühen vorliegt, weder zu einer Stil- noch zu einer Sujetnachfolge Eindeutiges darzulegen, vgl. Asper 1997, passim, bes. z. B. 70–71, der den Metaphern „Unklarheit“ attestiert und ihnen „begriffliche Eindeutigkeit“ abspricht.

⁸¹⁰ S. z. B. Verg. georg. 3,291–293; Prop. 3,1,14–18; Hor. epist. 1,19,21–22.

tiones rekurrenten *primus ego*-Selbst-Fashionings⁸¹¹ ersichtlich ist –, dann übernehmen sie also strukturell eine Eigenart des Kallimachos. Diese besteht darin, Bezugsfolien verfremdend wiederzugeben: Die Telchinen werden karikierend wiedergegeben, die Chorlyriker paradoxal, da Kallimachos sich ja an deren Bildersprache bedient, also komplett unoriginell ist, um Originalität einzufordern. Die Augusteer übernehmen auch dieses paradoxe Element: Bei ihnen äußert sich die Paradoxie darin, dass sie sich in die Nachfolge eines Originalitätspostulanten stellen⁸¹² – wenigstens Horaz weist auch augenzwinkernd auf diesen Widerspruch hin.⁸¹³ Man mag sich in diesem Punkt auch an das (durchaus spannungsreiche) Konzept der „musterhaften Originalität“ bei Immanuel Kant erinnern fühlen, wonach ein Genie „ein Beispiel [...] der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird“, schaffe.⁸¹⁴

Neben der Wendung von inhaltlicher hin zu formaler Originalität gibt es einen weiteren Unterschied zwischen der hellenistischen Ausgangsform der *Recusatio* und ihren augusteischen Pendanten: War die Zurückweisung im *Aittien*-Prolog an – freilich fiktive – Dichterkollegen adressiert, ist der intradiegetische Adressat in den römischen *Recusationes* meist ein Gönner⁸¹⁵ und Staatsmann, der dem Dichter gegenüber angeblich ein Preislied für sich oder den Prinzeips reklamiert hat. Die Haltung der Forschung zu diesem Bestandteil der *Recusatio* ist ein beredtes Beispiel für die Richtigkeit von Kennedys eingangs zitierter Beobachtung, wonach die Kategorien ‚augusteisch‘ und ‚anti-augusteisch‘ die Rezipienten und ihre Erwartungshaltung beschreiben, nicht aber die Texte.⁸¹⁶ Ein Teil der Forschung hält den *Recusatio*-Anlass für echt,⁸¹⁷ weil man zum Beispiel in Cicero⁸¹⁸ Evidenzen für die historische Realität sol-

811 S. Verg. ecl. 6,1–2; georg. 2,174–176; 3,10–12; Prop. 3,1,3; Hor. carm. 3,1,1–4; 3,30,13–14; epist. 1,19,23–24a. Vorher bereits bei Lucr. 1,926. 930 (= 4,1. 5); 5,336–537, von Cic. in seinen *Tusc.* bewusst verleugnet (vgl. aber ad Q. fr. 2,10,3).

812 Vgl. dazu schon Hinds 1998, 52–63.

813 Vgl. epist. 1,19,19–22 mit epist. 2,2,99–101. Dieses Paradoxon gibt wohl auch den Hintergrund von Ov. met. 1,1–4 ab, s. dazu Labate 1990, 964–965; Albrecht 2000c; van Tress 2004, 24–71. Für Ersteren löst Ovid dieses Paradoxon meisterlich auf, weil er mit fremden Worten Originelles produziert, und übertrifft darin wohl die hellenistischen Hypotexte (963). Pucci 1978, bes. 63 arbeitet heraus, dass auch Properz um dieses Paradoxon weiß und es v. a. an ‚liminalen‘ Erfahrungen thematisiert (Prop. 1,1,17–18; 3,1,1–2).

814 Kant 1998, 419 (§49).

815 Zum Mäzenatentum in augusteischer Zeit grundlegend Saller 1982, der auf die davon ausgelöste Kritik in Saller 1989 antwortet, einen guten Überblick über die verschiedenen Positionen gibt Winterling 2008; für die hellenistischen Hypotexte s. Hunter 2003, 24–45.

cher Erwartungen von Politikern gegenüber Dichtern in Rom zu finden gemeint hat. Ein anderer Teil findet diese Frage irrelevant,⁸¹⁹ z. B. weil das Existieren der Gattung Preisgedicht an sich einem Dichter, der etwas auf sich hält, Anlass genug für ein beherztes Lobpreisen oder begründetes Zurückweisen desselben liefern dürfte.⁸²⁰ Bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts gibt es allerdings Forscher,⁸²¹ die es für eine bewusste Erfindung halten, dass die augusteischen Dichter gedrängt worden seien, in epischer Form über die Taten eines Agrippa oder Augustus zu schreiben. Das würde bedeuten, dass der Mäzen ausschließlich als poetologisches Textkonzept zu betrachten ist. Die Kehrseite der Frage nach der Historizität von solchen Panegyrik-Forderungen besteht in der Frage, ob die Augusteer solch elaborierte Formen als Zensurumgehung geschaffen haben könnten. Naturgemäß wird auch diese Frage nicht minder kontrovers diskutiert. Während vor allem Ovid von vielen Forschern als Beispiel für zensorisches Eingreifen behandelt wird,⁸²² urteilt Karl Galinsky dagegen apodiktisch: „We have no evidence that Augustus busied himself with scrutinizing the poetic production of his time for political correctness.“⁸²³

Francis Cairns geht so weit, ein solches Drängen deswegen für unmöglich zu erklären, weil es selbstzerstörerisch gewesen wäre.⁸²⁴ Allein mit Epen⁸²⁵ wären Maecenas und Augustus ihrem Ziel nie nahegekommen, sowohl den

816 S. zu Kennedys grundlegendem Beitrag oben S. 15.

817 Vgl. z. B. Pasquali 1920, 302; Griffin 1984; Kühnert 1985, 120, 123; Mette 1961, 136; Stahl 1985, 164; Lefèvre 1993; Gold 2012, 310; Albrecht 2012, 541. Letzterer schreibt zum Thema Augusteis: „Nur Varius erfüllt den Wunsch nach einem Augustus-Epos – und fällt der Vergessenheit anheim.“ Man könnte Suetons Urteil über Augustus, *componi tamen aliquid de se nisi et serio et a praestantissimis offendebarur* (89), in dem Sinne auffassen, dass der Biograph schon den Recusationes aufgefressen ist.

818 S. Cic. Arch. 19–22. 28. fam. 5,12 (an L. Luceius).

819 S. Syndikus 2001a, 405, unentschieden auch Lowrie 2009, 215–216: „real or felt obligations.“

820 Vgl. z. B. Fantham 1996, 75. Ähnlich ist auch die These, Augustus habe die Dichter mittelbar zu bestimmten Dichtungen gedrängt und so auch Zurückweisungen provoziert, etwa durch seine Bautätigkeit, vgl. White 1993, 185.

821 S. Howald 1948, 64; Williams 1968, 102; Cairns 2006b, 265.

822 S. z. B. O’Gorman 1997; Gall 2006, 23; Ziogas 2015, passim, z. B. 116; mit rem. 361–362 lädt Ov. auch explizit zu derlei Spekulationen ein.

823 Galinsky 1999, 103.

824 S. Cairns 2006b, 41.

825 Eine Liste der „[d]amals [...] in Rom [producirten] Unmengen grosser Epen“ gibt Jacoby 1905, 56, Anm. 1, der darin – noch vor „des Kaisers und seiner Freunde [...] Anforderungen“ – den ersten historischen Grund für die Lage des Elegikers sah, „seine Thätigkeit [...] verteidigen zu müssen.“

eigenen Namen als auch den des römischen Volkes zu perpetuieren und damit den Beweis anzutreten, dass das römische Volk auch in der Literatur dem griechischen wenigstens ebenbürtig, wenn nicht – wie in der Politik – gar überlegen ist. Um dies zu erreichen, habe es *jeder* literarischen Gattung bedurft, also auch und gerade der Elegien. Dafür spricht, dass erst die Existenz eines römischen Alkaios, Hesiod und Homer das beispiellose strategische Funktionalisieren der Gattung durch die augusteischen Dichter möglich macht, wie Gian Biagio Conte zu Recht betont:⁸²⁶ Eben weil sie erstmals das gesamte Gattungsregister bedient hätten, könnten sie es im gleichen Zuge aufwühlen.⁸²⁷ Der Witz von Francis Cairns' Deutung ist, dass er die elegischen Recusationes selbst für Auftragsdichtung hält,⁸²⁸ d. h. also, dass er den Mäzen sowohl für einen historischen Akteur als auch für eine literarische Textfunktion hält.⁸²⁹ Es deutet also alles darauf hin, dass – wie es für den Satirendichter Horaz schon vorgeschlagen worden ist⁸³⁰ – die Recusatio-Dichter ein gewisses Maß an Repression nur deswegen konstruieren, damit sie sich als umso heldenhaftere Freidenker präsentieren können.

Wie im Falle des Paraklausithyron gibt es auch bei der Recusatio die Tendenz, die Bezeichnung der Form zu entgrenzen und sie auf ganze Werkskorpora zu beziehen.⁸³¹ Ebenso divergieren auch hier die Meinungen darüber, was notwendige, was hinreichende Bedingung⁸³² für eine Recusatio ist, was nicht

826 Conte 1992, 113.

827 Dies gilt, wie bei Burdorf 2001, 34–35 zu lesen ist, zwar in einem gewissen Maße immer: „Er [sc. der Künstler] ahmt die so von ihm erfaßte Form einerseits nach, andererseits produziert er sie neu: Jedes neue Kunstwerk in einer tradierten Form bereichert nicht nur das Korpus dieser Form, sondern weicht auch (wenngleich zum Teil nur minimal) von der ihm vorangehenden Traditionsreihe ab.“ Es trifft aber auf die römischen Autoren trotz des ihnen vorliegenden griechischen Kanons in einem ungleich höheren Maße zu.

828 S. Cairns 2006b, 265. Vgl. (zu Properz' 2. Buch) ferner Cairns 2006b, 322: „[I]t was in the interests of Maecenas (and Augustus) that Propertius should continue to write love poems and, even in elegies evincing general approval of the Augustan regime, continue to voice the antisocial attitudes of his elegiac *persona* when they clashed with the regime's civic policies.“ Man könnte in diesem Zusammenhang auch die Einschätzung von Brenk 1999 beibringen: Demnach habe Augustus über seine Ideologie unterminierende Sekundär-Strukturen in Ovids *Metamorphosen* bewusst hinweggesehen (186–187), weil die Haupt-Strukturen „seinen Zwecken genügend gedient hätten“ (195).

829 Das tut in letzter Konsequenz auch Gold 2012. In der germanistischen Mediävistik wurde solch eine grundsätzlich doppelte Auffassung des Gönners schon vor geraumer Zeit vorgeschlagen, vgl. z. B. Kelly 1996.

830 S. Rosen 2014, 22–24.

831 Zum Paraklausithyron s. oben S. 89 m. Fn. 406. Für Miller 2004, 225 ist ganz trist. 2 eine Recusatio, für Sullivan 1972, 30 und Sullivan 1976, 138–139 bzw. Dettmer 1983, 516

zuletzt durch Abwandlungen, wie z. B. ‚Anti-Recusatio‘,⁸³³ deutlich wird. Die Bezeichnung selbst ist wie die des Paraklausithyron nicht den hier behandelten Dichtern selbst entlehnt. Sie ist aber nicht einmal antik, sondern wurde von der Forschung geprägt⁸³⁴ und wird uneinheitlich gebraucht. Einige moderne Forscher sprechen auch von Recusatio-Excusatio⁸³⁵ oder nur von Excusatio⁸³⁶ und betonen den kategorialen Unterschied zur kallimacheischen Recusatio.⁸³⁷ Gregson Davis betont die Nähe zu *praeteritio* sehr und möchte deswegen besser von „generic disavowal“ statt von Recusatio sprechen.⁸³⁸ Seine durchaus klugen und treffenden Beobachtungen gehen leider von einem ziemlich naiven Recusatio-Begriff aus. Denn schon bei dem Begriffspräger der Recusatio, Hans Lucas, ist der Terminus weitaus gattungsoffener und gleichzeitig dialektischer formuliert, als es Gregson Davis unterstellt, nämlich als „Weigerung, jemand durch ein erbetenes Gedicht zu ehren und damit die Erfüllung“;⁸³⁹ im Übrigen formuliert Hans Lucas den Recusatio-Begriff ja schon in Analogie zur *praeteritio* aus (321). Was Gregson Davis demnach als Korrekturen desselben verstanden wissen will, sind m. E. Beschreibungen der Standard-Merkmale, wie z. B. ihr paradoxaler Charakter oder die Inklusion der zurückgewiesenen Gattungen.⁸⁴⁰ Ein weiteres (unnötiges) Problem ist, dass er auf dem Terminus „disavowal“ besteht, weil er meint, Recusatio suggeriere Aufrichtigkeit.⁸⁴¹

Auch Alt-Historiker benutzen den gleichen Ausdruck, nämlich *recusatio imperii*, um damit den inszenierten oder konsequenten Verzicht auf (übergroße)

das ganze vierte Buch von Propertius’ Elegien bzw. Horaz’ *Oden*. Richardson 1977, 414 subsumiert ‚nur‘ Prop. 4,1 darunter.

⁸³² Als Recusatio-Variation bezeichnet etwa Wheeler 1999, 9 Ov. am. 1,1. Loupiac 1999, 250 betont die große Bandbreite an Formen, die die Recusatio annehmen kann.

⁸³³ S. z. B. Günther 2010, 146. 153–154.

⁸³⁴ Lucas 1900, passim, bes. 321.

⁸³⁵ S. z. B. D’Anna 1979–1980, 1987, 427; Pedernera 2011, 70.

⁸³⁶ S. z. B. Brouwers 1995, 159, dagegen Junk 2002, 101.

⁸³⁷ S. z. B. D’Anna 1979–1980, 209–210, Anm. 3; Álvarez Hernández 1997, 24. Beide sehen den wesentlichen Unterschied in der angeblichen uneingeschränkten Anerkennung der Augusteer für Dichtung, die Haupt- und Staatsaktionen besinge.

⁸³⁸ Vgl. zu den in dem Absatz folgenden Ausführungen Davis 1991, 28–30.

⁸³⁹ S. Lucas 1900, 329.

⁸⁴⁰ Dazu mehr in den folgenden Textanalysen und synoptisch unten ab S. 311.

⁸⁴¹ Man fühlt sich in dem Zusammenhang in Forschungskontroversen aus Zeiten zurückversetzt, in denen Allen 1950, 153 die rhetorische *fides* gegen die romantische Authentizität setzen musste. Was Cairns 2006b, 322 treffend im Hinblick auf die Elegiker formuliert, „in any case ‚sincerity‘ is not a useful critical concept in the context of Roman elegy“, gilt ebenso für Horaz.

Macht(fülle) zu bezeichnen.⁸⁴² So wird etwa die Niederlegung der außerordentlichen Amtsgewalt durch Augustus am 16. Januar 27 v. Chr. unter der Bezeichnung *recusatio imperii* gefasst. Dies ist auch einer der Ausgangspunkte für die Überlegungen von Kirk Freudenburg: Es sei Augustus selbst, der die bereits vor seiner Zeit existierende Form der *recusatio imperii* zur Perfektion gebracht habe.⁸⁴³ Mehr noch: Mit seiner Verzichtshaltung habe er sich den Beinamen Augustus zuallererst verdient, die *recusatio* wird also zur Quintessenz des „Augustanats“ erklärt: Dies hätte die augusteischen Dichter zu ihren ‚literarischen‘ *Recusationes* mehr inspiriert als der *Aitien*-Prolog. In seinen *Res Gestae* habe er aber auch Kostproben der ‚literarischen‘ *Recusatio* gegeben, insbesondere in den §§4–6⁸⁴⁴ liege der Fokus klar auf den *res non gestae*, wie Walter Eder⁸⁴⁵ es sinnigerweise formuliert hat. Als weiteres Beispiel lässt sich etwa die Genese des Ehrentitels *Augustus* selbst anführen: Er entsteht aus der *Recusatio* des Ehrentitels *Romulus*.⁸⁴⁶ Diese *Recusatio* ist nur Formsache, Augustus vollführt damit also eine Pseudo-Bescheidenheitsgeste.

Wie im Falle des Paraklausithyron ist auch der Status der *Recusatio* nicht ganz eindeutig: Es gibt Forscher, die ihr gar den Status einer Gattung zuerkennen.⁸⁴⁷ Ich plädiere jedoch dafür, wie schon im Falle des Paraklausithyron,⁸⁴⁸ sie als ‚Form‘ aufzufassen.⁸⁴⁹ Es wurde oben bereits zusammenfassend festgestellt, dass Horaz’ Paraklausithyra Züge der *Recusatio* tragen.⁸⁵⁰ Im letzten Abschnitt wurde kurz vorgestellt, wie Augustus’ Autobiographie, wie Machtrituale des Prinzeips und nach ihm anderer Kaiser mit der *Recusatio* in Verbindung gebracht werden können. Folglich kann man also Eigenarten der *Recusatio* in vielerlei Gattungen entdecken: neben den soeben erwähnten Paraklausithyra in der Jambik und Lyrik des Horaz sowie der Autobiographie des Prinzeips lässt sie

⁸⁴² Dazu grundlegend Huttner 2004. Zu Augustus vgl. 81–106. Das Spektrum seiner diskutierten unterschiedlichen ‚Rekusationstypen‘ reicht von der Herrschaftsablehnung dem Scheine nach bis zur Herrschaftsverweigerung (81–405), für die daraus gewonnene Typologie vgl. 406–472. Freudenburg 2014, 24–25 gibt eine Übersicht aller *recusationes imperii* des Augustus.

⁸⁴³ Das in diesem Absatz Folgende nach: Freudenburg 2014, 4–6.

⁸⁴⁴ S. R. Gest. div. Aug. 4–6: [...] *supersedi*. [...] *deposui* [...]. [...] *non recepi*. [...] *non recepi*. [...] *nullum ... recepi*.

⁸⁴⁵ Eder 2005, 14.

⁸⁴⁶ Dazu unten Fn. 1156.

⁸⁴⁷ Vgl. Race 2014, 1: „[S]ubgenre.“

⁸⁴⁸ Dazu oben S. .

⁸⁴⁹ Vgl. a. Junk 2002: „Ausdrucksform“ (253), „Figur (101), „Anwendung der rhetorischen Gedankenfigur der Paralipse“ (7).

⁸⁵⁰ Dazu oben S. 167.

sich bekannterweise auch in den lateinischen kleinen Formen Bukolik und Epigrammatik finden.⁸⁵¹ Die Recusatio strukturiert also das Wortkunstwerk und ist meiner Meinung nach auf der Grundlage von Bachtin⁸⁵² deswegen zu den architektonischen Formen zu zählen: Folgerichtig müsste man statt von Recusatio strenggenommen also von ‚dem Recusatorischen‘ sprechen, wie man sonst vom Epischen oder Dramatischen spricht. Im Folgenden werde ich aber auch künftig den in der Klassischen Philologie üblichen Begriff der Recusatio weiterhin verwenden, da die zu analysierenden Gedichte sowohl in diesem disziplinären Sinne Recusationes sind als auch in dem eben festgestellten Sinne Züge des ‚Recusatorischen‘ tragen.

Was aber ist die Funktion der literarischen Recusationes? Bieten sie – wie Ernst A. Schmidt sagt⁸⁵³ – tatsächlich nur eine explizite Diskussion der Alternative von privater versus politischer Lebensform, die ihrerseits in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen? Eines scheint auf den ersten Blick klar: Es geht mehr um die Form als um den Stoff! Schließlich wird die Form hier selbst zum Hauptstoff und der eingangs zurückgewiesene Stoff wird nur in Gestalt der *praeteritio* eingeführt,⁸⁵⁴ also klandestin durch die Hintertür, so wie der Paraklausythyron-Dichter es sich von seiner Geliebten/dem Türhüter wünschen würde. Tatsächlich berichtet das elegische Ich im Programm-Gedicht der ovidischen *Amores* davon, wie es sich gerade angeschiedt habe, gemäß der Form-Stoff-Entsprechung Episches in Hexametern zu dichten, als Amor einen Versfuß gestohlen habe. Diese neue Form des elegischen Distichons, die deutlich als Deviation vom Hexameter markiert wird,⁸⁵⁵ habe das Dichter-Ich dann erzwungenermaßen übernommen, sogar ohne einen dafür geeigneten Stoff zu haben.⁸⁵⁶ Zwar lässt Amor sich nicht zweimal bitten und entsendet gleich nach dieser Klage des Dichters einen seiner Pfeile, doch noch in 1,3,19 muss das Dichter-Ich eine noch namenlose *puella* bitten, Stoff für die schon vorhandene Form zu werden.

te mihi materiam felicem in carmina praebe

Schenke dich mir als fruchtbaren Stoff für meine Lieder

851 Dazu oben Fn. 215.

852 Dazu oben S. 40.

853 S. Schmidt 2003, 114.

854 S. oben S. 181–181 m. Fn. 838–841.

855 Vgl. dazu Hunter 2013, 339–340.

856 Zitat s. oben S. 33.

Dass mit diesem Vers die Figur der Corinna gemeint sein dürfte, kommt erst in am. 1,5,9 zum Ausdruck. Damit unterscheidet sich Ovid fundamental von seinen Vorgängern, etwa Properz, der seine Monobiblos mit *Cynthia*... beginnen lässt.⁸⁵⁷ Ov. wird diesen Vers erneut aufnehmen: Zuerst in den überarbeiteten *Fasti*, Kaiser Tiberius mit der *puella* eng verschränkt,⁸⁵⁸ später rein selbstbezüglich und gleichsam als Schlusswort des tradierten Werks.⁸⁵⁹ Dass trotz der Stilisierung der *puella* als über den *servus/miles amoris* herrschender *domina* die elegischen *puellae* nur Objekte sind, zeigt Ellen Greene unter Anderem daran auf, dass diese – wie oben in am. 1,3,19 – als narrative *materia* des Dichters stets unter dessen Kontrolle bleiben.⁸⁶⁰

Die Elegie – zumindest die ovidische der *Amores*,⁸⁶¹ wie das eben angeführte Zitat nahelegt – wird also als Form in Szene gesetzt, in der Ernsthaftes, Heroisches keinen Platz hat: Es wurde ja bereits erwähnt, dass dies gattungsgeschichtlich nicht richtig ist.⁸⁶² Die Forschung berücksichtigt diesen Aspekt zu wenig, wenn sie Ovids Rolle als Elegiker wegen seiner angeblichen Inklusion nicht-elegischer Themen als subversive herausstellt.⁸⁶³ Man könnte hier mit Francis Cairns von einem Sonderfall der *deformazione*⁸⁶⁴ sprechen, der die

857 Vgl. dazu Schubert 1993.

858 S. fast. 1,17–18: *da mihi te placidum, dederis in carmina vires: | ingenium voltu statque caditque tuo.*

859 S. Pont. 4,16,49–50: *omnia perdidimus, tantummodo uita relicta est, | praebeat ut sensum materiamque mali.*

860 S. Greene 1998, xiv. 37. 68–73.

861 In den hier nicht berücksichtigten Versepieteln der *Heroides* wird diese Spannung in gewisser Weise auf die Spitze getrieben: Gehört doch ihr Personal zum Epos und zur Tragödie, dessen Diktion und Erlebniswelt aber vornehmlich dem erotisch-elegischen Bereich verpflichtet bleibt. In den *Fasti* (2,126), die nicht mehr eine explizit erotische Thematik verfolgen, wird dann das genaue Gegenteil behauptet, nämlich dass Elegie und Heroisches gut zusammenpassten. M. E. bezieht diese Volte Ovids ihren überraschenden und interesselweckenden Charakter nur daraus, dass er Heroisches vorher so sorgfältig vom elegischen Distichon exkludiert hatte. Denn originell oder raffiniert ist Ovids Rückkehr zum inklusiven griechisch-archaischen Elegiebegriff im Grunde überhaupt nicht. „Werkpolitisch“ – um es mit Scheidegger Lämmle 2016 zu sagen – bauen gerade die *Fasti*, so paradox das klingen mag, auf den *Amores* auf.

862 S. dazu z. B. Fantham 1996, 106. Man könnte sich weiterhin fragen – und der hier gewählte Fokus auf bei aller Heterogenität doch recht ähnlichen Topoi-Variationen könnte einer solchen Überlegung Vorschub leisten –, ob diese inhaltliche Verengung nicht doch in Richtung eines *ἔν ἄεικμα δὴνεκῆς* (dazu oben S. 171 m. Fn. 763) geht, vgl. dazu Conte 1992, 112: „When compared with the *multiform variety* of Hellenistic elegiac poetry, Roman elegy is certainly characterized by a *unified project* which selects and retains only those traits which, [...] make elegy the specific representation of a [...] love relationship“ (meine Hervorheb.).

transtextuelle Subkategorie der Architextualität betrifft: Nicht Stoffe oder Motive der Hypotexte im Allgemeinen, sondern speziell ihre Gattungskonventionen⁸⁶⁵ werden verfremdet und eigenen Vorstellungen unterworfen. Erst durch diese Konstruktion, die politische Inhalte zum Sujet erklärt – ein Sujet, das in der von Kallinos und Tyrtaios gepflegten Gattung⁸⁶⁶ nichts zu suchen hat – kann die Recusatio zum ‚Ort‘ werden, wo das Elegiefremde über die *praeteritio* noch viel wirkungsvoller inszeniert werden kann.⁸⁶⁷ Diesem Inszenierungscharakter scheint zumindest in den Recusatio-Gedichten eine implizite Annahme von der Autonomie der Literatur zugrunde zu liegen, wie sie dann im zweiten Buch der *Tristia* explizit zum Ausdruck kommen wird.⁸⁶⁸ Zusammenfassend kann man sagen, dass die Recusatio nicht nur auf inhaltlicher Ebene Form und/oder Stoff desavouieren kann, sondern eben auch auf formaler Ebene. Dieser Befund hat auch Auswirkungen auf die Forschungskontroversen über regime-affirmierende oder -subvertierende Tendenzen in der augusteischen Literatur: Es erscheint immer weniger möglich, diese – ja, Literatur überhaupt – in eine der genannten Tendenzen einzuordnen.⁸⁶⁹

863 Vgl. z. B. Harrison 2002, passim, bes. 79. Auch die Deutung in Scheidegger Lämmle 2016, 191–193 zu am. 3,1 krankt daran, dass sie den inszenatorischen Aspekt unterbewertet (vgl. aber unten Fn. 1343). Bereits am. 1,1,1–2; 2,1,11–14, aber auch etwa die *Metamorphosen*, arbeitet gegen die von beiden diagnostizierte generische Aszendenz-Poetik an.

864 Zu dem Begriff s. oben S. 171.

865 Einen allgemeinen Überblick über alle formalen, thematischen und meta-generischen Merkmale, die Gattungskonventionen ausmachen können, gibt Harrison 2007a, 22–33.

866 Über den Erfinder des elegischen Distichons war man sich schon in der Antike uneins. Diskutiert wurden die Namen des Archilochos, Kallinos und Mimnermos, vgl. dazu Hunter 2013.

867 Harrison 2007a, 21 qualifiziert solche *praeteritiones* sogar als Epos-Pastiche.

868 Auf den performativen Selbstwiderspruch, in den sich Ovid verwickelt, wurde schon vielfach hingewiesen: Wenn die Literatur wirklich ein abgeschlossenes System wäre mit keinerlei Wirkung auf die extratextuelle Realität, dann wären auch die *Tristia* selbst und namentlich die darin enthaltene Bitte um die Relegatio-Rücknahme überflüssig und wirkungslos.

869 Und natürlich ist sie auch gerade deswegen so interessant, weil diese kleine Form der Dichtung anders als etwa das Epos des Vergil, das mit seinem Bericht einer Vielzahl von mehr oder minder historischen und mythischen Ereignissen doch sehr auf den Stoff fixiert zu sein scheint, eben ein weitaus freieres Spiel der Form mit dem Inhalt zulässt. Nichtsdestotrotz wäre grundsätzlich überlegenswert, welche Konsequenzen die Erkenntnisse aus einer solchen Recusatio-Betrachtung für das Urteil über Vergil hätten, etwa auf die Two- (Parry 1963) und Three-Voices-Theorien (Lyne 1987).

3.2.1 Properz

2,1: Die Epos-Neuschreibung ‚Properziade‘

Während die etwa 28 v. Chr. publizierte Monobiblos als ganz auf die (Liebe zur) *puella* Cynthia fixiert angesehen wird, gilt das zweite Buch mit seinem Fokus auf poetologische(re) Themen einigen Forschern als radikal anders.⁸⁷⁰ Fasst man Cynthia als *puella scripta* auf,⁸⁷¹ kann aber höchstens von einer leichten Akzent-Verschiebung, nicht jedoch von einem Bruch die Rede sein. Dafür spricht auch, dass Properz die Struktur des zweiten Buches⁸⁷² sehr an die des ersten Buches anlehnt: Beide werden von Prolog (1,1 und 2,1) und Epilog (1,22 und 2,34) gerahmt, und beide beinhalten metapoetische Binnenzyklen (1,7–9 und 2,10–13).

In der Prolog-Elegie 2,1 kommen jedenfalls beide Aspekte stark zum Tragen: die in einer Recusatio erwartbaren poetologischen Erwägungen ebenso wie Cynthia. Nicht zuletzt die höchst prominente Verortung als Programm-Gedicht, welches das gesamte Buch zwei eröffnet, hat bewirkt, dass einige Forscher der Recusatio in Properz' Œuvre eine zentrale Funktion zusprechen.⁸⁷³ Die sicher erst nach der Schlacht bei Actium im Jahre 31 v. Chr. entstandene (V. 31–34) Elegie bietet von Beginn an eine intensive und ausdrückliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt.⁸⁷⁴

In einem ersten Teil (A1) wird die eigene Dichtung beschrieben, dann werden in einem Mittelteil (B) die Stoffe aufgezählt, zu denen sich Properz als nicht prädestiniert erklärt. Ein langer Schlussteil (A2) kehrt in einer Art Ringkonstruktion wieder zum Ausgangsthema zurück und handelt erst *ex negativo* (a2¹), dann *ex positivo* (a2²) von den Formen und Stoffen, die das Schicksal dem Ich eigens auserwählt hat. Diese Komposition der sehr kunstvoll gestalteten Elegie⁸⁷⁵ kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

870 Vgl. z. B. King 1980, 62–63. 65; Mitchell 1985, 46.

871 Dazu oben Fn. 453.

872 So Álvarez Hernández 1997, 90. Zum Problem, dass das tradierte Buch 2 als zu lang für ein Elegienbuch angesehen wird und es darum verschiedene Ansätze gibt, es in zwei Bücher aufzuspalten, vgl. unten Fn. 943. Für meine Argumentation ist diese Frage zweitrangig: Über die programmatische Sonderstellung der von mir untersuchten Elegien 2,1, 2,13a und 2,34 herrscht in der Forschung weitgehende Einigkeit, der Prologcharakter von 2,1 und der Epilogcharakter von 2,34 bleiben bei fast allen Lösungsvorschlägen unangetastet.

873 S. z. B. Sullivan 1972, 29.

874 Ähnlich auch Miller 2004, 140.

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–16	Thematisierung eigener Dichtung				16
B	17–38	Thematisierung zurückgewiesener Stoffe				32
A2	39–78	Thematisierung eigener Formen und Stoffe				40
		a2 ¹	39–70		<i>ex negativo</i>	22
		a2 ²	71–78		<i>ex positivo</i>	8

Diese Struktur lässt sich auch in metrischen Besonderheiten nachverfolgen: Im Vergleich zum folgenden Teil (B) sticht der erste (A1) dadurch hervor, dass all seine Hexameter Penth- und Hephthemimeres in sich tragen. Die Hälfte dieser Hexameter verfügen zusätzlich auch über eine Trithemimeres. Allesamt enthalten sie eine bukolische Brücke– bis auf V. 3, der aber stattdessen immerhin eine bukolische Diärese aufweist.

Gleich vom ersten Wort an (V. 1: *quaeritis*) ist klar, dass das Dichter-Ich, wie im *Aitien*-Prolog, einen Vorwurf aufzugreifen scheint.⁸⁷⁶ Anders als dort erklärt es sich hier einem anonymen Publikum:

- Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores,⁸⁷⁷
 2 unde meus ueniat mollis in ora liber.
 non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
 4 ingenium nobis ipsa puella facit.
 siue illam Cois fulgentem incedere † cogis †,
 6 hoc totum e Coa ueste uolumen erit;
 seu uidi ad frontem sparsos errare capillos,
 8 gaudet laudatis ire superba comis;
 siue lyrae carmen digitis percussit eburnis,
 10 miramur facilis ut premat arte manus;
 seu compescentis somnum declinat ocellos,
 12 inuenio causas mille poeta nouas;
 seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
 14 tum uero longas condimus Iliadas;
 seu quidquid fecit siue est quodcumque locuta,
 16 maxima de nihilo nascitur historia.

⁸⁷⁵ Lange Zeit wurde dieser Charakter verkannt und immer wieder versucht, die Elegie in zwei und sogar fünf Teile aufzuspalten oder Verse zu transponieren bzw. attetieren, vgl. dazu ausführlich m. Literatur Kühn 1961, 84–85; Wiggers 1977, 334. Camps 1967, 65 hat viel zur Akzeptanz als Gedichteinheit beigetragen; er strukturiert anders als ich: A) 1–16; B) 17–78, b1) 17–38, b2) 39–46; C) 47–78, c1) 47–70, c2) 71–78.

⁸⁷⁶ Einen nahezu gleichen Anfang wählt der *Romanus Callimachus* auch in 2,31 (V. 1: *Quaeris...*) und 3,13 (V. 1: *Quaeritis...*).

⁸⁷⁷ McKeown 1987, 103–107 hält *amores* für eine Gattungsbezeichnung. Butrica 1996, 108 sieht mit *amores* den Titel der Elegie-Bücher 2–4 genannt.

3 Textanalysen

- Ihr fragt, weswegen von mir so oft Liebesgedichte geschrieben werden,
2 weswegen mein Buch sanft in eure Mündel kommt.
Nicht Kalliope, nicht Apollo singt mir dies:
4 Den schöpferischen Geist macht mir das Mädchen selbst.
Ob du jene † zwingst †, im Koergewand als Glänzende einherzuschreiten,
6 aus dem koischen Kleid wird dieser ganze Band bestehen;
oder ob ich an der Stirn die versprengten Haare irren sah,
8 es gefällt ihr, hochmütig mit gelobten Haaren einher zu gehen;
ob sie ein Lyrallied anschlägt mit elfenbeinfarbenen Fingern,
10 ich wundere mich, dass leicht sie mit Kunst die Hände drückt;
oder ob sie ihre mit dem Schlaf kämpfenden Augen niederschlägt,
12 ich erfinde der Gründe tausend als Dichter – neue;
oder ob sie nackt mit mir kämpft – das Gewand entrissen –
14 dann erschaffen wir sogar lange Iliaden;
oder ob sie etwas gemacht hat – was auch immer gesagt hat –
16 aus dem Nichts erwächst die größte Geschichte.

Ebenfalls anders als im *Aitien*-Prolog, in anderen *Recusationes* oder etwa später in Prop. 3,3 ist auch die hier genannte Inspirationsquelle: Nicht Kalliope⁸⁷⁸ oder Apoll,⁸⁷⁹ sondern einzig die *puella* habe das Dichter-Ich inspiriert. Was die *puella* dazu prädestiniert, nicht nur den Stoff⁸⁸⁰ abzugeben,⁸⁸¹ sondern gar das Dichteringenium⁸⁸² zu produzieren, ist Folgendes: Sie ist selbst kunstfertig genug (V. 10: *arte*),⁸⁸³ *militia-amoris*-gemäß herrisch (V. 8: *superba*)⁸⁸⁴ und wird mit *incedere* und *fulgentem* (V. 5) gar als Göttin charakterisiert und dadurch mit

878 S. Kallim. ait. fr. 75,77 Harder. Bei Properz wird Kalliope im Kontext erotischer Dichtung oft erwähnt, s. 1,2,28; 3,2,16; 3,3,38. 51 (wo sie ihn zum Dichter weiht); vgl. aber 4,6,12.

879 S. Kallim. ait. fr. 1,21–24 Harder. Ähnlich auch King 1980, 63: „The *ipsa puella* is a Muse-, Apollo-substitute.“ Für eine typologische Übersicht aller ‚einschreitenden Gottheiten‘ s. unten S. 313–313.

880 Übrigens in V. 6 wörtlich (i. S. v. Kleiderstoff) zu nehmen, vgl. dazu Debrohun 1994, 51. 52.

881 So wie Ov. in am. 1,3,19 schreiben wird, Zitat s. oben S. 183.

882 Kühn 1961, 87 liest dies als Ausweis von „stolze[m] Selbstvertrauen“. In Anlehnung an diesen Vers wird Martial (8,73,5) dichten: *Cynthia te vatem fecit, lascive Properti*, und damit nicht nur das Dichter-*ingenium* auf Cynthia gründen zu lassen. Properz selbst betont aber Cynthias Einfluss speziell auf sein *ingenium* erneut in 2,30B,40. Eine Engführung von *materia* und *ingenium* wird Ov. am. 3,12,16 geben, allerdings erst *ex post: ingenium mouit sola Corinna meum*.

883 Für Wiggers 1977, 335 und Sharrock 1991, 40 wird Cynthia wegen *eburnis* (V. 9) gar selbst zum Kunstwerk.

884 Entgegen Riesenweber 2007, 159–166 bin ich nicht der Meinung, dass die *militia-amoris*-Metaphorik immer nur dazu benutzt wird eine Antithetik zur *militia militis* auszudrücken: Die Bilder funktionieren gerade deshalb so gut, weil sie zum Teil auf Äquiva-

Musen und Musengott auf eine Stufe gehoben.⁸⁸⁵ Auch alles andere in dieser Partie scheint eine Stufe höher zu stehen, als man es von einer Elegie, aber ganz besonders von einer Recusatio, erwarten würde.⁸⁸⁶ Das Dichteringenum beschreibt hier seine Dichtung als Ilias (V. 14 *Iliadas*),⁸⁸⁷ als ‚Geschichte‘ (V. 16: *historia*). Beide Ausdrücke, die am Pentameterschluss stehen und schon wegen der Wortlänge hervorstechen, betonen für James Zetzel einen Primat der Form über den Inhalt.⁸⁸⁸ Hans-Josef Kühn überträgt in seiner Interpretation *historia* mit dem modernen Wort „Roman“. ⁸⁸⁹ Belässt man *historia* aber in seiner antiken Bedeutung ist es weitaus konnotationsreicher. Viele der erwähnten Ereignisse lassen sich unter der von Cicero gegebenen *historia*-Definition subsumieren *historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota* (inv. 1,27). Doch die Ereignisse, die nicht unter den zweiten Teil der Definition fallen, die rezenteren (zeitgenössischen) Ereignisse, entsprechen sogar noch mehr der Bestimmung als *gesta res*.⁸⁹⁰ In einem noch viel höheren Maße würden sie dem *historia*-Begriff entsprechen, von dem sich Tacitus rund 140 Jahre später absetzen wird *sed nemo annales nostros cum scriptura eorum contenderit, qui veteres populi*

lenz gründen (ähnlich schon Spies 1930, 73; Welch 2012, 104–105 allgemein, Drinkwater 2013, 201–202 zu Ovid). Interessant sind die partiellen Divergenzen (wie z. B. die Betonung eines unblutigen Sieges in Ov. am. 2,12,6. 27 oder meine Deutung von Ov. am. 1,6,58 oben S. 160). So verhält es sich auch hier: Der *miles* Properz entspricht voll und ganz dem römisch-militärischen Selbstverständnis (s. oben Fn. 702), wenn er die *superba* (V. 9) Cynthia *debellat*. Explizit als Amazone begegnet Cynthia in Prop. 2,15,9, die – wie Camilla in der *Aeneis* – erfolgreich niedergedrungen wird.

⁸⁸⁵ Das durch eine bukolische Brücke betonte *incedere* (V. 5) kommt sonst ausschließlich Göttinnen zu, vgl. Verg. Aen. 1,405 (wo Aeneas seine Mutter Venus an dieser Gangart erkennt). Zu Cynthia als Göttin vgl. Prop. 2,2,6–7. Ovid übernimmt dies in am. 2,18,17. Auch das durch Hephthemimeres in Elision herausgestellte *fulgentem* (V. 5) hat diese Konnotation, vgl. Casanova-Robin 2008, 73–74. Später (84) stellt Casanova-Robin einen Zusammenhang zwischen der äußeren Ästhetik Cynthias und ihrer Rhetorizität her, weil ihre Beschreibung in V. 5–6 ziemlich genau dem aristotelischen Ideal des Vor-Augen-Stellens entspreche. Auch die Lyra (V. 9) ist in diese Richtung deutbar, da sie das Requisit der Unterweisungs-/Berufungsgottheit(en) zu sein pflegt (vgl. Pind. Pyth. 1,1–4; Hor. carm. 1,6,10; 4,15,2; Ov. am. 1,1,12. 16).

⁸⁸⁶ Wiggers 1977 und Drinkwater 2013, 200 sehen hier eine Äquivalenz von Epik und Liebesdichtung, letztere zieht Prop. 2,22A,21–24. 33–34 als analoge Stelle hinzu.

⁸⁸⁷ Für weitere Anspielungen auf Homer vgl. Gale 1997, 83.

⁸⁸⁸ S. Zetzel 1983, 92.

⁸⁸⁹ S. Kühn 1961, 88.

⁸⁹⁰ Als Synonym für *res gestae* fasst auch Putnam 1980, 51–52 diese Stelle, anders Miller 1981, 173–174. Beide besprechen den intertextuellen Zusammenhang zu Z. 3 des Galus-Papyrus von Qaṣr Ibrīm: *maxima Romanae pars eri<s> historiae*. Vgl. in diesem Zusammenhang unten Fn. 1145 zu Horaz' Privilegierung der *res gerendae* über die *res gestae* in carm. 1–3.

*Romani res composuere. ingentia illi bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges [...] memorabant.*⁸⁹¹ Vor diesem Hintergrund kann man die properzischen Termini als Synonyme auffassen, epische *Iliades* und *historia* fallen in eins.

Ganz zu Recht sieht Zetzel in der Erwähnung von Kos (V. 5–6) einen Verweis auf Philetas, in der Betonung von Cynthias musikalischem Talent (V. 8–9) eine Anspielung auf Lyrik, in dem Ausdruck *causas* (V. 12) eine Allusion auf Kallimachos' *Aitien*. Im Endeffekt deutet Zetzel ganz 2,1 als Versuch, die Äquivalenz von Liebesdichtung mit jeglicher ‚großer‘ und ‚kleiner‘ Gattung unter Beweis zu stellen.⁸⁹² Dies ist zweifellos richtig, aber Properz bewerkstelligt dies m. E. gerade nicht, indem er ausschließlich auf Kallimachos' Pfade wandelt.⁸⁹³ Zum einen läuft nicht nur der Vergleich mit Preis- und Geschichtsepos einer kleinen Dichtung à la Kallimachos zuwider⁸⁹⁴ – oder überhöht sie auf widersprüchliche Weise. Zum anderen charakterisiert Properz seine Dichtung auch ganz explizit mit unkallimacheischen Merkmalen. Lang (V. 14: *longas*) ist sie. Mit den in ihr geschilderten 1000 Gründen (V. 12: *causas mille*) scheint sie fast wörtlich die nicht empfohlenen „viele tausend Verse“⁸⁹⁵ aus den *Aitien* (parodistisch) zu zitieren, wenn da nicht in derselben Zeile noch das *nouae* wäre, das wenigstens das Originalitätspostulat Kallimachos'⁸⁹⁶ zustimmend aufzugreifen scheint. Die mit Anaphern (*sive, seu*) eingeleiteten Verse 5–16 scheinen darauf hinzudeuten, dass der Dichter nur aus Erlebtem schöpfen und eben deswegen nur eine Properziade schaffen kann.

Jedenfalls wirkt die im zweiten Teil (B) folgende Beteuerung durch die Betonung des Erlebnischarakters der eigenen Dichtung glaubwürdiger:

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,
18 ut possem heroas ducere in arma manus,
non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo

⁸⁹¹ S. Tac. ann. 4,32,1. Ähnlich auch die *historia*-Auffassung im *Agricola*, einer um das Jahr 98 n. Chr. publizierten Biographie über seinen Schwiegervater Agricola, in der sich Tacitus noch bewusst in die Tradition seiner Vorgänger einfügt: *Clarorum virorum facta moresque posteris tradere, antiquitus usitatum* (Agr. 1,1). Vgl. ferner Hor. ars 73: *res gestae regumque ducumque et tristia bella*.

⁸⁹² S. Zetzel 1983, 92.

⁸⁹³ Insofern geht Properz m. E. über das von Wimmel 1960, 13–43 Diagnostizierte hinaus.

⁸⁹⁴ S. Fredrick 1997, 180: „[T]he violence of epic remains.“ Ähnlich auch Miller 2004, 140: „[T]here is consistent practice of *contaminatio* throughout the poem, as one generic [...] frame is invaded by another [...]. This [is a] violation of the law of genre – whereby the *mollis* and the *durus*, [...] epic, history, and elegy are deliberately confused.“

⁸⁹⁵ S. Kallim. ait. fr. 1,4 Harder: ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν.

⁸⁹⁶ S. Kallim. ait. fr. 1,27–28 Harder.

- 20 impositam, ut caeli Pelion esset iter,
 nec ueteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri,
 22 Xerxis et imperio bina coisse uada,
 regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae,
 24 Cimbrorumque minas et bene facta Mari:
 bellaque resque tui memorarem Caesaris et tu
 26 Caesare sub magno cura secunda fores.
 nam quotiens Mutinam aut, ciuilia busta, Philippos
 28 aut canerem Siculae classica bella fugae
 euersosque focos antiquae gentis Etruscae
 30 et Ptolomaei litora capta Phari,
 aut canerem Aegyptum et Nilum, cum attractus in urbem
 32 septem captiuis debilis ibat aquis,
 aut regum auratis circumdata colla catenis,
 34 Actiaque in Sacra currere rostra Uia;
 te mea Musa illis semper contexeret armis,
 36 et sumpta et posita pace fidele caput:
 Theseus infernis, superis testatur Achilles,
 38 hic Ixioniden, ille Menoetiaden.

- Wenn es mir so sehr, Maecenas, das Schicksal gegeben hätte,
 18 dass ich es vermöchte, Heroen zuhauf zu den Waffen zu führen,
 nicht würde ich Titanen besingen, nicht den Ossa, der dem Olymp
 20 aufgesetzt ist, sodass zum Himmel der Pelion der Weg ist,
 nicht das alte Theben, nicht Troja, das einem Namen dem Homer machte,
 22 und dass auf des Xerxes Befehl zwei Ströme zusammengingen,
 oder das Reich, das erste, des Remus, oder den Hochmut Karthagos
 24 und der Kimber Drohungen und die Großtaten des Marius:
 Sowohl die Kriege als auch die Taten deines Caesar würde ich in Erinnerung
 rufen, und du
 26 würdest nach dem großen Caesar meine zweite Sorge sein.
 Denn sooft ich Mutina oder die Bürgergräber Philippis
 28 oder die Seekriege der Sizilischen Flucht besingen würde,
 und die zerstörten Herde des alten Volkes Etruriens
 30 und des Ptolemäus Strände, die eroberten, am Pharos,
 oder den Ägyptos und den Nil besingen würde, wie er – hineingezogen in die
 Stadt –
 32 mit sieben gefangenen Wasserströmen schwach dahingeht,
 oder der Könige in Ketten gelegte Hälse,
 34 und dass Actiums Schiffsschnäbel auf die Via Sacra eilen;
 dich würde meine Muse immer in jene Waffengänge einflechten,
 36 dich sowohl im gebrochenen als auch im gesicherten Frieden treues Haupt:
 Theseus bei den unterirdischen Göttern, bei den überirdischen Achilles,
 38 erinnert dieser an den Ixionsohn, jener an den Menoetiussohn.

Das Dichter-Ich beteuert hier, dass es, reichte das Ingenium nur aus,⁸⁹⁷ nicht Gigantomachie oder Titanomachie (V. 19–20), nicht Thebais, Ilias oder Perseis (V. 21–22), ja, nicht einmal ein Remus- oder Marius-Epos (V. 23–24), sondern

mit einer Caesareis bzw. Maecenais einzig Ereignisse aus der unmittelbaren Zeitgenossenschaft (V. 25–36) besingen würde.⁸⁹⁸ Damit, dass nur das eigene Erleben verdichtet werden kann, spielt auch V. 18, in dem der Dichter – in Kenntnis des ersten Verses der *Aeneis*⁸⁹⁹ – bedauert, nicht Heroen zuhauf zu den Waffen führen zu können, anstatt nur zu bedauern, dies nicht in würdigem Rahmen versprachlichen zu können.⁹⁰⁰

Dieser zweite Teil, der jetzt seltener eine zweite Zäsur neben der Penthemimeres aufweist, überrascht mit der Art und Weise, wie übliche Epenstoffe aus mythischer und vor-augusteischer Zeit sowie Caesareis⁹⁰¹ und Maecenais zurückgewiesen werden. Überraschend ist insbesondere die starke Fokussierung auf die Besiegten oder – je nach Forscherstandpunkt⁹⁰² – Furcht Gebietenden (V. 19: *Titanas*, V. 21: *Pergama*, V. 22: *Xerxis*, V. 23: *Remi ... Carthaginis*, V. 24: *Cimbrorumque ... Mari*, V. 30: *Ptolemaei litora capta Phari*, V. 31: *Aegyptum et Nilum*), aber auch die Auswahl der aufgezählten Ereignisse an sich. In gewisser Weise füllt Properz hier den gleichen Zeitraum aus, den später auch die *Metamorphosen* zum anvisierten zeitlichen Horizont erklären werden: *ab origine mundi | ad mea [...] tempora* (met. 1,3–4). Er beginnt mit der weltgeschichtlichen Urzeit, den Titanen (V. 19), erwähnt Theben, die Kriege gegen Troja (V. 21) und Persien (V. 22), um dann endlich die römische Geschichte zu thematisieren. Diese lässt er bezeichnenderweise nicht mit dem Namensgeber und ersten sagenhaften König Romulus beginnen, mit dem sich Augustus gern⁹⁰³ parallelisiert haben soll und auf den sich ja auch die Tradition des im Folgenden beschriebenen Dreifachtriumphs zurückbeziehen lässt.⁹⁰⁴ Stattdes-

897 Heilmann 1959, 105 sitzt dieser Beteuerung Properz' auf und sieht nicht, dass es ihm eigentlich um die Ebenbürtigkeit von elegischem und epischen Enthusiasmus geht.

898 Ich sehe nicht, wie Lowrie 2009, 180 zu dem Schluss kommt, dass nur Maecenas besungen werden soll, aber das mag auch damit zusammenhängen, dass man nicht erfährt, welche Properz-Edition dieser Folgerung zugrundeliegt. Anschließen kann ich mich ihrer Meinung, wonach hier das Persönliche das Politische übertrumpfe.

899 Dafür, dass Properz Thema und Anfangsverse der *Aeneis* kannte, vgl. Cairns 2003.

900 „[...] *ducere* may represent the poetic process“ so Debroun 1994, 51. Aber auffallend daran ist – neben der geradezu unpassenden Konkretheit des Ausdrucks –, dass eben nicht *deducere* steht (dazu oben S. 173 m. Fn. 778).

901 Für Stahl 1985, 164 ist der Ausdruck *tui ... Caesaris* (V. 25) despektierlich gemeint, da der Herrscher nur als Freund Maecenas' überhaupt Eingang in das Gedicht findet. Ich halte das angesichts des nächsten Verses für unwahrscheinlich, würde der Gönner so doch hinter den Verachteten gestellt. Vielmehr geht es darum, dem Gespann Caesar-Maecenas sowohl hinsichtlich ihrer Taten als auch der Gesänge darüber das Paar Properz-Cynthia als ebenbürtig gegenüber zu stellen.

902 Vgl. etwa Wiggers 1977, 336.

903 S. Davis 2006, 47. Vgl. ferner Harrison 1989, 409, Anm. 8.

sen führt Properz Rom wie in 3,9,23 auf Romulus' Bruder Remus zurück.⁹⁰⁵ Als weitere Meilensteine reiht er die punischen Kriege, die Kimbernkriege sowie den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla aneinander, um die Reihe mit Augustus zu schließen. Die Schilderung von dessen Triumphzug nimmt interessanterweise genauso viele Verse in Anspruch (V. 31–34) wie die Siege bei Mutina, Philippi, Perugia und über Ägypten zusammen (V. 27–30). Jedem der drei Triumphe wird mindestens ein Vers gewidmet, und zwar in einer nicht-chronologischen Reihenfolge: In V. 31–32 (*Nilum, cum attractus in urbem / ... debilis*)⁹⁰⁶ wird der dritte Triumph anlässlich des Sieges über Ägypten (im Jahre 30 v. Chr., gefeiert am 15.08.29 v. Chr.), in V. 33 (*regum*) der erste anlässlich des Sieges über die dalmatischen Stämme (im Jahre 33 v. Chr., gefeiert am 13.08.29 v. Chr.) und in V. 34 (*Actiaque ... rostra*) der zweite anlässlich des Sieges bei Actium (im Jahre 31 v. Chr., gefeiert am 14.08.29 v. Chr.) erwähnt.⁹⁰⁷ Zuerst also steht, über den gesamten dargelegten Zeitraum gesehen, durch die Auswahl nur besiegter Protagonisten eher das Bedauern über „die Kosten dieser Militärcampagnen“⁹⁰⁸ im Fokus. Sogleich aber schlägt das Pendel, betrachtet man nur die augusteische Zeit, quantitativ um und das Bedauern über den Siegestaumel gerät in den Blick.⁹⁰⁹ Zugleich führt die chronologisch unübersichtliche Darstellung dazu, die Feierwürdigkeit der Ereignisse in Frage zu stellen.⁹¹⁰

904 S. Itgenshorst 2017, 65.

905 Im Falle von 3,9,23 macht Merriam 2006, 36–37 einen augustuskritischen Unterton der Erwähnung des durch Brudermord getöteten und damit an die Bürgerkriege erinnernden Remus stark, vgl. ferner Lowrie 2011, §19 m. Anm. 30. Diese Stelle zusammen mit 3,9,50 scheint im krassen Widerspruch zu der These in Newman 1967a zu stehen, wonach alle Augusteer Augustus zuliebe den Konflikt zwischen Remus und Romulus minimierten.

906 Fluss-Personifizierungen bei den Triumphzügen zu zeigen, scheint eine gängige Praxis gewesen zu sein, vgl. Verg. Aen. 8,726b–727; Ov. ars 1,223–224; trist. 4,2,41–42 (dazu s. Beard 2007, 136).

907 Zu den drei Triumphen des Augustus s. Itgenshorst 2005, Katalog Nr. 287–289. Zur Darstellung der historischen Ereignisse vgl. ferner Galinsky 1969, 81–82; Hubbard 1974, 100–102. Für Cairns 2006b, 339 besingt Properz mit V. 76 auch die von Augustus nur imaginierten Ereignisse, wie eben die Erweiterung des römischen Reiches um die Britischen Inseln.

908 Miller 2009, 77.

909 Miller 2009, 77. Über die Einschätzung der zurückgewiesenen historischen Anlässe herrscht Uneinigkeit. Sullivan 1972, 19 etwa meint Folgendes: „[M]ost *untactfully*, he [sc. Propertius] alludes to the more painful episodes of the Civil War, to Mutina, to Philippi, and, not least and once again, to the Perusine War.“ Auch Hubbard 1974, 100–101; Stahl 1985, 165–167; Miller 2004, 142 diagnostizieren intendierte Taktlosigkeit, während Camps 1967, 69 und Cairns 2006b, 263 Properz' Bemühen zu erkennen meinen, jegliche Taktlosigkeit zu vermeiden. Anders ist der Ansatz von Breed 2010: Er zieht eine Paral-

In diesem Teil gibt es einen Hinweis darauf, dass es sich vorher nicht um ein reines Spiel mit den Chiffren *Iliadas* (V. 14) oder *historia* (V. 16) gehandelt haben kann, sondern dass hier ein sehr selbstbewusster elegischer Dichter synthetisierend dem Stilideal des *tenue* auch stofflich neue Weihen zu geben versucht. Als ein solcher Hinweis ist das epische Diskurse evozierende *memorarem* (V. 25) anzuführen. Es lässt sich als Reflexion von Homers Musenanrufen auffassen: nicht nur jener am Anfang beider Epen, sondern vor allem des Musenanrufs vor dem Schiffskatalog der *Ilias*.⁹¹¹ Vielleicht ist dieser Abglanz bereits durch Vergils sehr selbstbewusste Variation *Musa, mihi causas memora*⁹¹² vermittelt. Dass in V. 35 dann doch noch eine ‚handelnde‘ Muse begegnet (*te mea Musa illis semper contexeret armis*), lässt sich in diese Deutung miteinflechten: Erstens ist *Musa* hier mit Abstand nicht so emphatisch gebraucht wie in den Anfangsversen von *Ilias* und *Odysee*, sondern meint – wie das Verb andeutet – schlicht *Gedicht*, zweitens zeigt es doch nur umso deutlicher, wie wenig die hier von Properz entworfene Phantasie mit seinem tatsächlichen Dichtertum gemein hat: Das Schicksal hat ihn nicht dazu ausersehen, Epen schreiben zu können, aber wenn er ausersehen gewesen wäre, dann *besänge* er nicht den Kampf zwischen Göttern und Giganten, sondern zwischen Augustus und Antonius, und dann *ließe* er keine Mitwirkung Maecenas’ an Waffengeplänckeln aus (V. 35: *te mea Musa illis semper contexeret armis*). Der Satz ist überdies übertrieben schmeichelhaft (*semper*) und durch die Wortwahl ähnlich metaphorisch überhöht wie V. 18: Properz tut hier auf der ersten Ebene so, als ob es nicht um das Beschreiben oder Besingen von Schlachten ginge, sondern um das Kämpfen an sich. Da das erotische Ringen mit Cynthia auch als Kampf vorgestellt wird (V. 13–14), ist die Beschreibung der nur gedachten Maecenas in V. 35 nicht gänzlich frei von erotischen Konnotationen, zumal ja Maecenas selbst wenige Verse zuvor (V. 25) als *cura* bezeichnet worden war. Während also in der *Ilias*

lele von dem in Buch 2 omnipräsenten Bürgerkriegsbrudermord zu der in der Elegiegattung fest verwurzelten Rivalenfigur und meint deswegen, Properz wolle die Elegie als sublimierende Kraft etablieren.

910 So deutet Beard 2007, 184 in grundsätzlicher Weise mangelnde Präzision in der poetischen Triumph-Darstellung als Modus der In-Frage-Stellung; s. dazu unten Fn. 1383.

911 S. Il. 1,1: Μῆνιν ἄειδε θεὰ; Od. 1,1: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα; Il. 2,491–492: εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο | θυγατέρες μνησαίαθ’ ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον. S. für eine weitere Anspielung Fn. 913.

912 S. Aen. 1,8 (vgl. dazu Lowrie 2009, 215 m. weiterer Lit.) Vergil schränkt diesen selbstbewussten Zug später aber ein, vgl. 7,645 (*et meministis enim, diuae, et memorare potestis*). Man könnte in *si memini* (V. 49) einen humoristischen Abglanz einer solchen Einschränkung sehen: Das eventuell nicht Gewusste ist wenigstens in produktionsästhetischer Hinsicht an Trivalität nicht zu überbieten.

noch die Muse selbst singt und sie in der Odyssee und *Aeneis* immerhin noch durch Informationen bzw. Erinnerungsauffrischung in Aktion treten muss, würde der Dichter hier – wenn das Schicksal es nur anders mit ihm gemeint hätte! – selbst singen, selbst 1000⁹¹³ Gründe finden und sich selbst erinnern können.

Indessen deutet sich an, wie wenig der Dichter mit seinem Schicksal zu hadern scheint. In der dreifachen Elision des V. 30 verschwinden hypothetischer Sänger (*caner...*), hypothetisches Gesangsobjekt (*Aegypt...*) und hypothetische Zeitdimension (*c...*). In V. 17 wird der erst jetzt explizit gemachte Adressat, Maecenas, als *cura* (V. 26) bezeichnet – ein Wort, das sonst meist der *puella* vorbehalten bleibt, also fest zum elegischen Diskurs gehört.⁹¹⁴ Dies zeigt aber auch den elegisch-diskursiven Rahmen auf, innerhalb dessen – wie oben bezüglich der *puella* festgestellt (V. 15: *quidquid fecit*) – Meilensteine augusteischer Geschichte eben doch besungen werden können.⁹¹⁵ Immerhin sind in dieser Recusatio alle Anlässe⁹¹⁶ enthalten, die Augustus im Jahre 29 v. in einem dreifachen Triumph feierte. Ebenso wird der Anlass zu einer *Ovatio* thematisiert – der Sieg über Sextus Pompeius (V. 28). Damit ist diese Liste der zurückgewiesenen Stoffe die längste Liste innerhalb aller augusteischen Recusationes.⁹¹⁷

Der dritte Teil (A2) beginnt mit einem Bekenntnis zur kleinen, dem eigenen Können entsprechenden kallimacheischen Dichtung:

sed neque Phlegraeos Iouis Enceladique tumultus
 40 intonet angusto pectore Callimachus,
 nec mea conueniunt duro praecordia uersu
 42 Caesaris in Phrygios condere nomen auos.
 nauita de uentis, de tauris narrat arator,
 44 enumerat miles uulnera, pastor ouis;
 nos contra angusto uersamus proelia lecto:
 46 qua pote quisque, in ea conterat arte diem.
 laus in amore mori: laus altera, si datur uno
 48 posse frui: fruar o solus amore meo!
 si memini, solet illa leuis culpae puellas
 50 et totam ex Helena non probat Iliada.

⁹¹³ Die Zahl könnte eine (hyperbolische) Anspielung auf den bereits erwähnten (oben Fn. 911) zweiten Musenanruf der *Ilias* sein: Homer bezeichnet dort (2,489) sogar zehn Zungen und zehn Münder als unzureichend für die Ausbuchstabierung des Schiffskatalogs.

⁹¹⁴ Für Miller 2004, 139 liegt auch in der *essedae ... Britannae* (V. 76) eine „inversion of gender traits“, die Maecenas zu einer *puella* macht.

⁹¹⁵ S. Gold 2012, 315.

⁹¹⁶ Dazu oben S. 193 m. Fn. 907.

⁹¹⁷ Miller 2004, 143.

3 Textanalysen

seu mihi sunt tangenda nouercae pocula Phaedrae,
52 pocula priuigno non nocitura suo,
seu mihi Circaeο pereundum est gramine, siue
54 Colchis Iolciacis urat aena focus,
una meos quoniam praedata est femina sensus,
56 ex hac ducentur funera nostra domo.
omnis humanos sanat medicina dolores:
58 solus amor morbi non amat artificem.
tarda Philoctetae sanauit crura Machaon,
60 Phoenicis Chiron lumina Phillyrides,
et deus exstinctum Cressis Epidaurius herbis
62 restituit patriis Androgeona focus,
Mysus et Haemonia iuuenis qua cuspide uulnus
64 senserat, hac ipsa cuspide sensit opem.
hoc si quis uitium poterit mihi demere, solus
66 Tantaleae poterit tradere poma manu;
dolia uirgineis idem ille repleuerit urnis,
68 ne tenera assidua colla grauentur aqua;
idem Caucasia soluet de rupe Promethei
70 bracchia et a medio pectore pellet auem.

Aber nicht die Phlegräischen, des Jupiter und des Enceladus, Tumulte
40 mag anstimmen mit enger Brust Kallimachos,
nicht eignet sich mein Zwerchfell, mit hartem Vers
42 des Caesars Namen auf phrygische Urahnen zu gründen.
Der Seemann von den Winden, von den Stieren erzählt der Pflüger,
44 es zählt auf der Soldat die Wunden, der Schäfer die Schafe;
wir dagegen tragen auf engem Bett Kämpfe aus:
46 worauf ein jeder sich versteht, auf diese Kunst soll er den Tag verwenden.
Ein Lob liegt darin, in Liebe zu sterben: ein anderes Lob, wenn es gegeben ist,
einer einzigen
48 frönen zu können: Möge ich alleine meiner Liebe frönen!
Wenn ich mich erinnere, ist jene gewöhnt, leichte Mädchen zu beschuldigen,
50 und wegen Helena missbilligt sie die ganze *Ilias*.
Oder wenn ich die Trinkbecher der Stiefmutter Phädra anfassen muss,
52 Trinkbecher, die ihrem Stiefsohn nicht schaden werden,
oder wenn ich sterben muss an dem Kraut der Circe, sei's, dass
54 die Kolcherin mit Feuern, mit iolkischen, den Kessel heizt,
da ja eine einzige Frau meine Sinne geraubt hat,
56 wird aus diesem ihrem Haus sich unser Leichenzug in Bewegung setzen.
Alle menschlichen Schmerzen heilt die Medizin:
58 Einzig die Liebe liebt nicht den Heilkünstler für die Krankheit.
Spät heilte des Philoktetes Wunde Machaon,
60 des Phoenix Augenlicht Chiron, Sohn der Philyra,
und mit kretischen Gräsern hat den ausgelöschten der Epidaurische Gott
62 wiederhergestellt, den Androgeus, auf väterlichen Herden,
auch der mysische Jüngling hat, durch welche Spitze er die Wunde
64 gespürt hatte, durch diese Spitze Haemons selbst Linderung gespürt.

- Wenn irgendjemand dieses Laster mir nehmen könnte, würde er allein
 66 der Hand des Tantalus den Apfel übergeben;
 jener selbe würde die Fässer mit der Jungfrauen Krügen füllen,
 68 damit nicht die zarten Häse durch das unaufhörliche Wasser beschwert
 würden;
 derselbe würde von kaukasischen Felsen lösen des Prometheus
 70 Arme und verscheuchen mitten von der Brust den Vogel.

In einer langen Abfolge von Versen (39–56) wird der Stoff dieser kleinen Dichtung, die Liebe, erstanlicherweise⁹¹⁸ zuerst anhand mythischer Exempla aus den zurückgewiesenen Gattungen Epos und Tragödie beschrieben. Nach einem Exkurs, der deutlich macht, dass es nicht an mangelnder Gelehrsamkeit liegen kann, dass der Dichter keine Epen schafft, wird eine physische Metapher installiert: die zum Epensingen nicht geeignete Brust, zuerst die des Kallimachos (V. 40: *angusto pectore*), dann die eigene (V. 42: *nec mea conueniunt ... praecordia*). Letztere scheint von den Fata (V. 17) so gewollt und unabänderlich. Den eigenen defizitären Körper thematisiert Properz auch in 3,3,5 (*parua ... ora*)⁹¹⁹ und setzt sich in dieser Hinsicht von Horaz ab, der eher sein *ingenium* – also Defizite in seiner geistigen Anlage – als Entschuldigung vorbringt.⁹²⁰ Nimmt man Horaz' erste *Epode* als Hypotext an, könnte man in der nicht geeigneten Brust neben einer poetologischen auch noch eine politische Metapher sehen. Dort stellt das Epoden-Ich nämlich seine Freundschaft zu Maecenas auf eine

918 Galinsky 1969, 83 sieht angesichts des aufgerufenen (epischen Themas des) Triumphzuges Ironie am Werke, wenn Properz die zu diesem Anlass gebenden *proelia* (V. 46) nun ganz als Sache zwischen ihm und seinem Mädchen ansieht. Hendry 1997, 600–601 zeigt zu V. 63–64, dass die Referenz auf Haemon lediglich um des Wortspiels mit αἴμα willen passiert – vielleicht unterschätzen wir das komische Potential des epischen und tragischen Personals auch nur. Williams 1980, 169 findet diesen Zug nicht erstaunlich, sondern „besonders elegant“.

919 Weitere Defizitsmetaphern finden sich in 2,34,83 (*minor ore*), 4,1,58 (*paruus in ore sonus*) und 4,1,59 (*exiguo ... e pectore*). Während 4,1,58–59 durch die narratologische Situation, das Gespräch zwischen Properz und Horos, eindeutig auf Properz bezogen werden kann, wird 2,34,83 seit Housman 1972, 275–276 meist auf Vergil (als Dichter der *Eklogen*) bezogen, einige (etwa Cairns 2006b, 298) meinen darin eine Anspielung auf Varius zu erkennen, dazu unten S. 217–218 m. Fn. 989 und Fn. 993.

920 S. die Belege unten S. 312 m. Fn. 1359. Anderswo verquickt Horaz jedoch positiv gewendet beides, also den nicht-defizitären Körper mit der nicht-defizitären geistigen Anlage, wobei er seine eigene Person aber davon absetzt, vgl. sat. 1,4,43–44: *ingenium cui sit, cui mens diviniat atque os | magna sonaturum, des nominis huius* [sc. poetae] *honorem*. (Wem die Begabung zukommt, wem ein göttlicherer Geist und ein Mund, | der Großes künden wird, wirst du die Ehre dieses Namens [sc. Dichter] geben.); ars 323–324: *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo | Musa loqui, praeter laudem nullius avaris*. (Den Griechen hat Begabung gegeben, den Griechen mit gerundetem Mund | zu sprechen, die Muse, ihnen, die auf nichts begieriger denn auf Lob sind.)

Stufe mit derjenigen zwischen seinem Gönner und dem künftigen Prinzeps und imaginiert⁹²¹ sich selbst als möglichen Begleiter des Maecenas nach Actium mit einer *forti ... pectore* (V. 14).

In diesem Teil gibt es weitere Indizien dafür, wie ernst es dem elegischen Ich mit den Termini *Iliadas* (V. 14) oder *historia* (V. 16) ist: Erstens ruft das an Horaz' *dulce et decorum est pro patria mori* (carm. 3,2,13) gemahnende *laus in amore mori* (V. 47) „echtrömische[] Gedanken“ hervor.⁹²² In die gleiche Stoßrichtung, die Urrömisches mit Elegischem zu einem Paradox mischt, geht zweitens auch *fruar o solus amore meo* (V. 48): Diese Formulierung evoziert ein die Geschlechtervorzeichen verkehrendes *univira*-Ideal⁹²³ und deutet schon auf die in den folgenden Versen 49–50 explizierte angebliche⁹²⁴ moralische Überlegenheit der Elegie über das Epos voraus.

Die schon erwähnte, mythisch und metrisch⁹²⁵ überhöhte Deutung der Liebe als unheilbare Krankheit⁹²⁶ (V. 47–58) wird im deutlich kürzeren Schlussteil erneut aufgegriffen, in dem die eigene Dichtung *ex positivo* beschrieben wird (a2²):

quandocumque igitur uitam mea fata reposcent
 72 et breue in exiguo marmore nomen ero,
 Maecenas, nostrae spes inuidiosa iuuentae,
 74 et uitae et morti gloria iusta meae,
 si te forte meo ducet uia proxima busto,
 76 esseda caelatis siste Britanna iugis,
 taliaque illacrimans mutae iace uerba fauillae:
 78 „Huic misero fatum dura puella fuit.“

921 S. Hor. epod. 1,11: *feremus*.

922 Kühn 1961, 93. Vgl. ferner Baker 1970, 679–680. Lowrie 2009, 181 betont, dass Properz hier geradezu das Gegenteil von Horaz ausdrücke; dieser Befund überrascht angesichts ihrer omnipräsenten Derridaschen Lektüre (Stichwort „under erasure“) doch sehr.

923 S. Prop. 2,13b,36; 2,30,23.

924 Wiggers 1977, 339 nimmt Properz beim Wort.

925 Ab V. 57 enthält jeder Hexameter mindestens zwei Zäsuren mit Ausnahme von V. 59; es finden sich in dieser Partie überhaupt keine bukolischen Brücken mehr, nur noch Diäresen.

926 S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 372. V. 58 sticht wieder schon durch sein mehrsilbiges Pentameterende hervor. Sein Sinn gilt manchen als dunkel (s. etwa Richardson 1977, 216, ich denke aber, dass die Unklarheit hier nur darin liegt, dass Properz uneigentlichen und eigentlichen Sinn gleichzeitig treffen wollte: Zum einen fügt sich die Liebe eben nicht dem ‚Heilkünstler‘, sie fügt sich aber ebenso wenig dem ‚Wortkünstler‘, der für sie zuständig ist (und sie meist als unguenen, d. h. ‚kranken‘ Zustand beschreibt), also dem Elegiker.

- Wann auch immer also mein Leben die Schicksalslose einfordern –
 72 und ein kurzer Name werde ich auf winzigem Marmor sein –,
 Maecenas – beneidenswerte Hoffnung unserer Jugend,
 74 sowie meines Lebens und Todes gerechter Ruhm –,
 wenn dich zufällig der nächste Weg zu meinem Grab führt,
 76 halte den Wagen an, den britannischen, mit ziseliertem Geschirr,
 und solche Worte wirf weinend meiner stummen Asche zu:
 78 „Diesem Elenden kam das Schicksal einer harten Geliebten zu.“

Der Schlussteil enthält eine ‚Post-Mortem-Phantasie‘.⁹²⁷ Maecenas erweist dem Dichter die letzte Ehre und spricht einen Satz, der wie ein Grabepigramm⁹²⁸ gehalten ist (V. 78: ‚*Huic misero fatum dura puella fuit.*‘) und der dem Tenor all derjenigen Elegieteile entspricht, die der eigenen Dichtung gelten (V. 1–16. 39–78).

Diese starke Betonung des Fatums überrascht und findet sich dergestalt nicht in anderen Recusationes, nicht einmal bei Horaz. Der als Krankheit beschriebene Stoff seiner Dichtung, seine Liebe zu Cynthia, war als schicksalhaft vorgeführt worden (V. 57–70): Es müssten schon Mächte ans Werk gehen, die die Strafen des Tartaros außer Kraft zu setzen vermöchten, um ihn zu heilen, hieß es dort. Den Adressaten von 2,1 selbst, Maecenas, lässt Properz diese Schicksalhaftigkeit⁹²⁹ im letzten Vers 78 explizit auf den Punkt bringen: Cynthia, ihre mehr oder minder erwiderte Liebe und die daraus inspirierte Dichtung sind Properz’ Fatum. Damit charakterisiert Properz seine Elegie als Erzählung über einen Mann, der – bald mehr, bald minder überzeugt – seinem Fatum folgt, nämlich der Liebe zu seiner *puella* Cynthia. Damit ähnelt Prop. 2,1 der wohl zu diesem Zeitpunkt schon bekannten Grundstruktur der *Aeneis* Ver-

⁹²⁷ Ich verstehe unter diesem nicht seltenen Merkmal augusteischer Dichtung (s. Prop. 1,17,19–24; 1,19,3–24; 2,13B; 2,28,29–32; 3,1,36–38; 3,16,23–24; Tib. 1,3,4–8. 53–94; 2,4,39–44. 45–50; Hor. *carm.* 2,6,21–24) die Imagination des eigenen Todes oder desjenigen einer geliebten/verhassten Person (inkl. u. a. Verhalten am Grab als Liebesbeteuerung, Elysiumsversprechen, Verwünschungen etc.). Cairns 2007, 91 subsumiert die Imagination des eigenen Todes unter dem Rubrum *mandata morituri*. Den Terminus bei Günther 2002, 29–31, „Liebestod“, halte ich für völlig verfehlt, da er in der (germanistischen) Literaturwissenschaft ein schon lange eingeführtes ästhetisches Konzept bezeichnet, das völlig anders konturiert ist als etwa Tib. 1,3.

⁹²⁸ Vgl. dazu Schmidt 1985b, 322–323. 325–326, anders Wiggers 1977, 340: Sie deutet Maecenas’ Ausspruch und Handeln als Respektsbekundung des Epos vor der Elegie, was sie dann von dessen elegisch konnotiertem Wagen (dazu oben Fn. 914) konterkariert sieht. Diesen Wagen interpretiert Greene 2005, 75 dagegen als typisch episch, dafür aber V. 73 (*nostrae spes inuidiosa iuuentae*) als erotisch und damit elegisch.

⁹²⁹ Es ist dieser Aspekt des Schicksals, der meiner Meinung nach die hier vorgestellte properzische Elegie auf eine Stufe mit dem Epos hebt und nicht so sehr das Thema des Todes, wie Wiggers 1977, 338 meint.

gils.⁹³⁰ Zugleich schreibt er das Epos neu und schafft eine Properziade, nach dem Motto „elegy is as rigorous a form of discourse as epic.“⁹³¹ Und ebenso wie Aeneas gelingt es auch der Properz-*persona*, ‚ein Reich zu begründen‘: das *angustus lectus* (V. 45).⁹³² Ein solches wird bereits in 1,8 (33–36) erwähnt, wo es ausdrücklich mit dem Königreich des Pelops gleichgesetzt wird: *illa uel angusto mecum requiescere lecto | et quocumque modo maluit esse mea, | quam sibi dotatae regnum uetus Hippodamiae | et quas Elis opes ante pararat equis*.⁹³³ Dort war als künftiges Ziel episches κλέος (1,8,46: *gloria*) in Aussicht gestellt, das durch elegietypisches *blandi carminis obsequio* (1,8,40) erlangt werden kann. Hier ist *gloria* (V. 74) in der Post-Mortem-Phantasie bereits erreicht, wenn auch widmungsgerecht auf den Adressaten abgewälzt,⁹³⁴ und das ganz selbstbewusst durch eposebenbürtige Dichtung (V. 14: *Iliadas*).⁹³⁵ Nicht Cynthia übernimmt hier die Rolle des Augustus,⁹³⁶ sondern Properz selbst.

⁹³⁰ Dass sie teleologisch auf Augustus zuläuft, wird jedenfalls schon mit V. 42 (*Caesaris in Phrygios condere nomen auos.*) gesagt, den Cairns 2006b, 264 für affirmativ lesbar hält. Dass Teile bekannt sind, wird aus V. 18 deutlich.

⁹³¹ Greene 2005, 76. In diesem Beitrag deutet Ellen Greene die episierenden Tendenzen von 2,1 als Rückaneignung von Männlichkeit durch den (wegen des Hochhaltens von Werten wie etwa *mollitia*) effiminierten Elegiker.

⁹³² Pucci 1978, 72, Anm. 26 sieht auch in der Junktur *angustus lectus* eine ähnliche poetologische Aufladung von *angustus* (V. 45: *angusto*), wie ich sie oben für die Junktur *angusto pectore* (V. 40) thematisiere, vgl. dazu ferner Commager 1974, 7–8; Wiggers 1977, 338. Letztere sieht ansatzweise auch die von mir beschriebene Epos-Ebenbürtigkeit, missdeutet sie aber (positivistisch) als Selbstbetrug Properz’, der hier seinen eigentlichen Liebesentwurf verrate. Die Analogie zwischen Sex und Epik sieht auch Fredrick 1997, 180, der diese Nähe aber unter Gender-Aspekten für problematisch hält.

⁹³³ (Sogar lieber mit mir auf dem Bett ruhen, dem engen, | wollte jene und wie auch immer die meine sein | als zu besitzen das alte Reich der Hippodamia, der wohlausgestatteten | und die Mittel, die sich Elis vorher durch Rosse verschafft hatte.) Zu 1,8,32–36 vgl. Pucci 1978, 59: „Propertius usurps *verbatim* and explicitly royal prestige and *insignia*.“

⁹³⁴ Ähnlich funktioniert Hor. *carm.* 1,1,35–36, wo der Ruhm ebenfalls vom Mäzen *Maecenas* kommt.

⁹³⁵ Genau genommen ist ‚eposebenbürtig‘ unpräzise: Denn die *Ilias* muss sowohl als Chiffre für das Epos (V. 14) als auch für Liebesdichtung (V. 50) herhalten, vgl. dazu Gale 1997, 83. Innerhalb des Liebesdiskurses ist die Elegie 2,1 der *Ilias* überlegen, schon weil sie eine kluge und nicht leichtfertige *puella* besingt. Aber auch der Eposdiskurs mit dem errungenen Reich und Ansehen kann sich sehen lassen.

⁹³⁶ Wyke 2002, 154: „Cynthia replaces Caesar as the subject of poetic discourse.“ Für Miller 2004, 130–149 wiederum ist Properz selbst eine *puella*, worunter er v. a. das Andere der normativen Ordnung verstanden wissen will. Seine Ansätze, die darauf hindeuten, dass Properz möglicherweise eher etwas Drittes schafft (s. oben Fn. 894) überzeugen mich mehr als diese Alteritätsthese.

Es dürfte gleich mit dieser ersten Recusatio hinreichend deutlich geworden sein, dass die Selbstcharakterisierungen der Elegiker mitnichten immer mit dem Impetus einhergehen, Episches als Anderes der Elegie bzw. Episches als Anderes der Stoffe Frauen und Erotik zu positionieren.⁹³⁷ Im Gegenteil wird ja sogar die *Ilias* auf das Thema Frau und Erotik reduziert (V. 13–14. 49–50). Prop. 2,1 ist aber auch deutlich mehr als nur schlicht eine „alternative to epic.“⁹³⁸ In Kenntnis der tradierten *Aeneis* geht Properz sogar noch über Vergil hinaus, da er hier das Dichter-Ich sein Fatum, die Liebe zu der einen Frau Cynthia, bis zum Tod vollenden lässt, während Aeneas am Ende des Epos noch am Leben ist. Überdies schildert Properz mit der Maecenas-Episode (V. 71–78) noch die Reaktion (Rezeption?) der Nachwelt auf dieses gelebte Fatum. Das hier stilisierte Verhältnis zu Epos und Ependichtern lässt sich in Transformationstermini beschreiben: Properz invertiert⁹³⁹ in einem agonistischen Modus den Referenzbereich der Epen. Dies hat auch politische Konsequenzen. Denn Maecenas oder Augustus könnten sich gerade nach der Seeschlacht von Actium gegen Kleopatra schlechterdings wünschen, in Aufmerksamkeitskontexten zu erscheinen, die zwielichtigen, Krieg auslösenden Frauen gewidmet sind (V. 50). Aber auch die Properziade hat einen zu bitteren Beigeschmack, als dass sie sich als Preisepos-Ersatz auffassen ließe: Zu sehr wurde die elegische Form in gleichem Maße als geeignete Bühne zur Darstellung des eigenen Triumphierens (V. 5–16) wie auch gerade des eigenen Scheiterns und Sterbens (V. 47. 72. 78), ja, des Beliebigen schlechthin inszeniert (V. 15).

2,13a: *tunc ego*

Ungleich weniger episch,⁹⁴⁰ zumindest auf formaler Ebene, erscheint die nächste Recusatio, 2,13a.⁹⁴¹ Auch an dieser Dichterberufung sind weder Kalliope noch Apoll beteiligt, sondern Amor (V. 2).⁹⁴² Einige Forscher setzen den

⁹³⁷ Pace Hinds 2000, 225–226. Später konzidiert Hinds, dass die Elegiker Epischem zwar auch Erotisches zuerkennen, aber nur, um es als das Epische subvertierend zu kennzeichnen (227); die Implikationen seines Beispiels, Ov. trist. 2,361–362. 371–374 (229), liegen hier aber alle nicht vor. Die Richtigkeit seiner Betrachtungen zur Selbstcharakterisierung durch die Epiker bleibt von dem Gesagten unberührt.

⁹³⁸ King 1980, 63; Wyke 2002, 151.

⁹³⁹ Dazu s. kurz und prägnant Bergemann u. a. 2011, 53–54.

⁹⁴⁰ Anders Heyworth 2012, 230–231, der eine Parallele zu Ov. am. 1,1 zieht und Properz hier etwa mit *Achaemeniis* (V. 1) das Versprechen nach *bella* aus 2,10,8 zum Schein einlösen sieht.

3 Textanalysen

Beginn eines neuen Elegienbuches mit 2,13 an,⁹⁴³ womit es als Programmelegie und Recusatio ein Pendant zu 2,1 darstellen würde.

Die kurze Elegie weist eine einfache Komposition auf, die aus zwei gleich langen Teilen mit zwei unterschiedlichen Foki besteht, wie sich aus der folgenden Struktur ergeben lässt:

Strukturübersicht			
Teil	Vers	Thema	Versanzahl
A	1–7	Inspirationsgottheit Amor	8
B	8–16	Properz	8

Es ist ein *locus amoenus*, in den Properz hier lexikalisch und metrisch – über zahlreiche bukolische Brücken – seinen Rezipienten führt. Doch auch hier ist genug Stoff, um sich gegen Formen zu wenden: Es ist eine Erhebung⁹⁴⁴ über die Dichtung eines Orpheus oder eines Linus, wenn nicht gar eine Absage an diese.

Non tot Achaemeniis armatur † etrusca † sagittis,⁹⁴⁵
2 spicula quot nostro pectore fixit Amor.
hic me tam gracilis uetuit contemnere Musas,
4 iussit et Ascreaem sic habitare nemus,
non ut Pieriae quercus mea uerba sequantur,
6 aut possim Ismaria ducere ualle feras,
sed magis ut nostro stupefiat Cynthia uersu:
8 tunc ego sim Inachio notior arte Lino.
non ego sum formae tantum mirator honestae,

941 Obwohl die Handschriften ein einziges Gedicht 2,13 überliefert haben, lassen die meisten Herausgeber mit V. 18 eine neue Elegie beginnen, vgl. dazu Boucher 1965; Butler u. Barber 1996, 212; Fedeli 2005, 362, dagegen Wimmel 1960, 41; Wilkinson 1966; Williams 1980, 125–126.

942 Cairns 2006b, 124 diskutiert diese Änderung, die er als „strongly elegiac“ (und später, 125, auch als „erotic twist“) kategorisiert, und schließt seine Ausführungen damit, dass sie wohl eine Innovation des Properz war, mit dem Ziel, die Hypotexte (Verg. ecl. 6 und damit Gallus) zu korrigieren.

943 Für King 1980, 82–83 m. Anm. 63, Günther 1997, 9, Heyworth 1995 und Heyworth 2012, 229 ist 2,13 eine Programm-Elegie, die ein neues Buch eröffnet. Dagegen steht die seit Skutsch 1975 verbreitete Auffassung, wonach nicht 2,13–34, sondern 2,10–34 ein Buch dargestellt hätten. Auch was die Zahl dieses *libellus* angeht, herrscht Uneinigkeit: Für Skutsch 1975 etwa sei die Monobiblos nicht zu zählen und somit seien die Elegien 2,10–34 nicht etwa als dritter, sondern als zweiter *libellus* anzusehen, der auf den ersten (2,1–2,9) folge. Für die separate Publikation von Prop. 1 als *Cynthia* und Prop. 2–4 als drei Bücher umfassende Gesamtpublikation namens *Amores* spricht sich Butrica 1996 aus.

944 S. Cairns 2006b, 125.

- 10 nec si qua illustris femina iactat auos:
 me iuuet in gremio doctae legisse puellae,
 12 auribus et puris scripta probasse mea.
 haec ubi contigerint, populi confusa ualetio
 14 fabula: nam domina iudice tutus ero.
 quae si forte bonas ad pacem uerterit auris,
 16 possum inimicitias tunc ego ferre Iouis.

- Nicht mit so vielen achaemenidischen Pfeilen wird † etruska † bewaffnet,
 2 wie Pfeilschäfte in unser Herz geheftet hat Amor.
 Der verbot mir die so zierlichen Musen zu verachten,
 4 und er befahl, den Wald von Askra so zu bewohnen,
 nicht, dass pierische Eichen meinen Worten folgen
 6 oder ich wilde Tiere im ismarischen Tal führen kann,
 sondern eher, dass durch unseren Vers Cynthia vor Verwunderung erstarrt:
 8 Dann sei ich berühmter durch diese Kunst als der inachische Linus.
 Nicht bin ich so sehr der Schönheit Bewunderer – der ehrenhaften –,
 10 auch nicht wenn eine Frau mit berühmten Ahnen um sich wirft,
 mir mag es gefallen – auf dem Schoß eines gelehrten Mädchens – vorgelesen
 12 und an reinen Ohren meine Schriften geprüft zu haben.
 Sobald diese mir gelingen mögen, lebe wohl, des Volkes verworrenes
 14 Märchen: Denn wenn meine Herrin Richterin ist, werde ich geschützt sein.
 Wenn sie zufällig ihre Ohren im Guten zum Frieden wendet,
 16 kann ich dann die Feindschaften Jupiters ertragen.

Schon durch das Wort *nemus* (V. 4) wird der besagte *locus amoenus* angedeutet. *nemus* findet sich bei Properz häufiger⁹⁴⁶ und beschwört immer hellenistische Vorbilder herauf. Hier wird *nemus* noch durch *Ascraeum* verstärkt, das Herkunftsadjektiv, das die Heimat des gern von hellenistischen Dichtern rezipierten Hesiod bezeichnet, auf den ja auch die über Kallimachos *Aittien* (fr. 2–2j Harder) vermittelte Szenerie der Dichterweihe zurückgeht. Das veranlasst Francis Carins hier wieder sein *deformazione*-Konzept am Wirken zu sehen, stehe doch seiner Meinung nach Hesiod für eine modifizierte Version der Liebesele-

945 Zu den möglichen Rettungsvorschlägen für diesen *locus desperatus* vgl. Fedeli 2005, 966–967 und Cairns 2006b, 274–279. Der Vorschlag des Letzteren (*Non tot Achaemeniis armantur Etrusca sagittis, | spicula quot nostro pectore fixit Amor*. „Love has fixed in my heart more arrow-heads than there are Etruscan arrow-heads fitted to Persian [i. e. Parthian] shafts.“) ist bedenkenswert. Ich frage mich jedoch – ohne einen konkreten Lösungsvorschlag parat zu haben –, ob es des Umwegs über die Vorzüge persischer Metallurgie bedarf und nicht beide Verse ganz dem Thema der Liebe zuzuschlagen wären: Schließlich gibt Horaz Aufschluss über das erotische Potential der Etrusker (carm. 3,10,11–12) und des Achaemenidenreiches als Tertium in dem auch sonst rekurrenten Topos, die Geliebte allen Schätzen des Ostens vorzuziehen (carm. 2,12,21; zum Topos s. unten Fn. 1064).

946 S. Prop. 1,18,2; 2,32,10; 3,1,2; 3,3,42; 4,4,1; 4,9,24.

gie.⁹⁴⁷ Der nicht explizit genannte Orpheus, der pierische Eichen und wilde Tiere angelockt haben soll, wird in V. 5–6 wohl weniger aus formalen denn aus ‚rezeptionsästhetischen‘ Gründen zurückgewiesen:⁹⁴⁸ Der Dichter ist sich sicher, eben gerade durch seinen Erfolg beim – wie sich in V. 11 herausstellen wird – gebildeten weiblichen Publikum berühmt zu werden (V. 7–8). Orpheus dagegen war ja gerade von – freilich in bacchische Ekstase geratenen – Frauen (und zwar nicht nur in übertragener literaturkritischer Hinsicht) zerrissen worden, nachdem er sich aus Trauer über Eurydikes Tod vom schönen Geschlecht abgewandt hatte. Es kann also nicht verwundern, dass Properz auf einen orphischen Erfolg bei den Frauen keinen Wert legt. Auch die beiden anderen Orpheus-Okkurrenzen legen dies nahe. In 1,3,39–42 bezeichnet Cynthia ihre Leier als orphisch, in einer Szene, in der sie gerade das elegische Ich verflucht hat, weil auch ihr Leierspiel ihn nicht anzulocken vermocht hatte:

o utinam talis producas, improbe, noctes,
 40 me miseram qualis semper habere iubes!
 nam modo purpureo falebam stamine somnum,
 42 rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae [...].

Wenn du doch auch solche verbrächtetest, Schändlicher, Nächte,
 40 wie du sie mich Elende immer haben heißt!
 Denn bald täuschte ich mit dem Faden, dem purpurfarbenen, den Schlaf
 42 und wiederum mit einem Lied der orphischen Leier [...].

In 3,2 scheint sich das elegische Ich erst in eine imaginäre Linie mit dem als Steine- und Wildtiererweicher bekannten Orpheus zu stellen. Allerdings relativieren die Distanz markierenden Floskeln *dicunt* und *ferunt* das Gesagte etwas, vollends zurückgenommen wird diese imaginäre ‚Vorläufer‘-Kette durch ihr zweites parallel gestaltetes Glied, Polyphem.

Orphea detinuisse feras et concita dicunt
 4 flumina Threicia sustinuisse lyra;
 saxa Cithaeronis Thebas agitata per artem
 6 sponte sua in muri membra coisse ferunt;
 quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna
 8 ad tua rorantis carmina flexit equos [...].

Orpheus habe die wilden Tiere, sagen sie, zurückgehalten und die reißenden
 4 Flüsse mit der Lyra aufgehalten, mit der thrakischen.
 Die durch Kunst nach Theben getriebenen Felsen des Kithairon

947 S. Cairns 2006b, 331.

948 Ähnlich Fantham 1996, 110. Rothstein 1898, 220 deutet Orpheus dagegen als Vertreter eines Dichtertypus, der für den „Erfolg in der großen Welt“ komponiere.

- 6 hätten sich von selbst zu einer Mauer als Glieder verbunden, so berichtet
man.
Ja, Polyphem, sogar Galatea, am Fuße des Ätna, des wilden,
8 lenkte nach den Liedern, den deinen, die Rosse, die triefenden [...].

Das meiste, was Properz hier über seine *puella* sagt, mag genauso gut auf seine Dichtung übertragbar sein. Dieses Phänomen, dass Aussagen über die *puella* poetologisch gelesen werden können bzw. müssen, ist bis zurück zu Kallimachos ait. fr. 1,11–12 Harder verfolgbar: Dort findet sich der metaphorische Gebrauch von αἰ ... ἀπαλαῖ („die zarten“) für das eigene stilistische Dichtungsideal sowie ἡ μεγάλη ... γυνή („die große Frau“) für die stilistisch nicht favorisierte Dichtung. Dieses ästhetische Konzept wird in Ovids am. 3,1 noch einmal in einer elaborierteren Form begegnen. Hier in Prop. 2,13a jedenfalls muss die *puella* nicht über eine ‚würdige‘ Form (V. 9: *formae ... honestae*) verfügen, d. h., die Elegie kann von kleinerer, einfacherer Gestalt sein. Des Weiteren braucht die *puella* keine berühmten Vorfahren zu haben (V. 10: *nec ... illustris ... auos*), die Elegie muss sich also nicht in eine reiche Traditionslinie, nicht in einen Kanon einreihen. Dagegen muss die *puella* ebenso gelehrt (V. 11: *doctae*) sein wie die Elegie.

Wie die Nichteingliederung in eine Tradition gemeint ist, obwohl offensichtlich hellenistische Vorbilder eine wichtige Rolle spielen, zeigt sich auch in der hypertextuellen Ausgestaltung dieser Elegie: Sie ist als Gegenentwurf zu einer Stelle in Vergils 6. Ekloge konzipiert.⁹⁴⁹ Dort versucht Linus,⁹⁵⁰ sekundiert von einer Muse, Gallus zu einer Dichtung von der Art des Orpheus zu inspirieren. Hier lässt Properz Orpheus und Linus links liegen. In seinen ausgestalteteren Dichterweihe-Elegien (3,1; 3,3) wird er zu Darstellungen gelangen, die Kallimachos und Vergil verpflichtet sind und dennoch eigenständig sind. Hier wird

949 S. Verg. ecl. 6,64–73: *tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum | Aonas in montis ut duxerit una sororum, | utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis; | ut Linus haec illi diuino carmine pastor | floribus atque apio crinis ornatus amaro | dixerit: ‚hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, | Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat | cantando rigidas deducere montibus ornos. his tibi Grynei nemoris dicatur origo, | ne quis sit lucus quo se plus iacet Apollo.‘* (Dann singt er davon, wie den am Permessus-Strom umherirrenden Gallus | in die aonischen Berge eine der Schwestern führte, | und wie sich vor dem Mann des Phoebus‘ Chor erhob in Gänze; | wie Linus, der Hirt, dieses zu ihm in einem gottbegeisterten Lied, | mit Blumen und bitterem Eppich die Haare geschmückt, | sagte: ‚Diese Rohrflöte geben dir – da nimm sie! – die Musen, | welche einst sie dem Alten, dem Ascräischen, gegeben, mit welcher dieser pflegte | durch sein Spiel Eschen, starre, von den Bergen herabzuziehen. | Auf ihr soll des gryneischen Waldes Ursprung besungen werden, | auf dass es keinen Hain gebe, dessen sich Apollo mehr rühmt.‘)

950 Linus als „Symbol kallimacheischer Dichtung“ behandelt King 1980, 83.

ein erster Zug von Selbständigkeit besonders daran deutlich, dass Amor im hesiodischen Hain (V. 4: *Ascraeum ... nemus*) genau denjenigen Aspekt der orphischen Kunst explizit verbietet, den Vergil zur Charakterisierung des Wesens von hesiodischer (und dem Gallus zur Nachahmung anempfohlener) Dichtung anführt: die Magie.⁹⁵¹ Properz schreibt damit also Vergils Narrative über die poetische Sukzession um: Linus/Orpheus, Hesiod, Gallus.⁹⁵² Das Ergebnis ist, da die Referenz auf Vergil identifizierbar bleibt, eine inverse Transformation, die jedoch – wegen der Ablehnung der vergilischen Dichterlinie – eine Nähe zur Negation aufweist.⁹⁵³ Ob er sich als *alter Gallus* ins Spiel bringen will, wie Francis Cairns zu beweisen sucht,⁹⁵⁴ lässt sich nicht klären: Zumal eines der zentralen Phänomene – mehrsilbige Pentameter-Endungen –, die er ins Feld führt, hier nun gerade nicht anzutreffen ist.

Wichtig für eine poetologische Deutung ist das in V. 12 mit *auribus ...* artikuliert Ideal. Es scheint ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen den Rezeptionsorganen der *puella* – also des idealen (intradiegetischen) Publikums – und dem Gedicht zu postulieren: Beide müssen gleichermaßen ‚rein‘ sein, wie das Wasser der Bienen der Demeter, das Kallimachos in seinem Apollonhymnus den Gott als Analogon für gute Dichtung einfordern lässt.⁹⁵⁵ Dieses Bienenwasser ist nicht nur besonders sauber, sondern auch sehr exklusiv – ein winziger Schluck, das Feinste vom Feinen⁹⁵⁶ –, den Geschichten im Volke (und damit auch dem Geschmack und dem Gerede des Volkes)⁹⁵⁷ ganz und gar zuwiderlau-

951 Vgl. bes. V. 5–6 mit ecl. 6,70–71: Beide Male werden Bäume, Eichen (V. 5: *quercus*) bzw. Eschen (ecl. 6,71: *ornos*) bewegt. Während Vergil dafür den poetologischen Terminus *deducere* (ecl. 6,71) benutzt, taucht bei Properz nur *ducere* auf, und das auch nur im Zusammenhang der wilden Tiere (V. 6: *feras*), die bei Vergil in der intradiegetischen Linus-Rede (ecl. 6,69–73) gar nicht vorkommen (dafür aber bezeichnenderweise zusammen mit Eichen im extradiegetischen Silengesang [ecl. 6,27–28]). Auch ein Blick auf den oberflächlich betrachtet recht ähnlichen Passus in ecl. 4,55–57 lässt die Unterschiede in der Tiefe distinkt hervortreten: Verg. macht seine ‚Überbietung‘ Orpheus‘ und Linus‘ von dem *puer* (s. dazu oben Fn. 701) abhängig. Prop. verlegt sie in den Mund des über (die Zukunft der) erotische(n) Dichtkunst verfügenden Gott Amor. Einen weiteren gegenläufigen Zug in dieser Hinsicht könne man laut Butler u. Barber 1996, 212 darin sehen, dass Properz hier keinerlei Wunder erwähnt, wie sie über Hesiod oder Orpheus berichtet worden seien.

952 Vgl. dazu und weiteren Zwischenstationen poetischer Sukzession Hunter 2006, 25.

953 Dazu s. Bergemann u. a. 2011, 52. 53–54.

954 Cairns 2006b, 146–218. Schon Anderson u. a. 1979, 151 hatten eine Korrektur Gallus‘ durch Prop. 2,13a ins Spiel gebracht.

955 S. Kallim. Ap. 105–113, bes. 110–111: Δηοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, | ἀλλ’ ἤτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει [...]. (Der Demeter jedoch bringen nicht von überallher Wasser die Bienen, | sondern was rein und unberührt hervorkriecht [...].)

fend (V. 13–14:). Properz erinnert hier ein wenig an Horaz' Diktum *odi profanum vulgus et arceo*,⁹⁵⁸ das wohl auf Kallimachos' bekannten Topos der Selbstdarstellung zurückgeht: *σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια*.⁹⁵⁹ Einige Forscher stellen für *puris* sogar eine spezifischere Bedeutung in den Raum: Reine Ohren eignen sich demnach besonders gut, um Nuancen differenziert herauszuhören, also um Klangqualität zu würdigen⁹⁶⁰ oder um Gehörtes kritisch beurteilen zu können.⁹⁶¹ Eine so herausgehobene Stellung des Klanges bei der Konzeption des Poesieideals liegt jedenfalls auch dem kallimacheischen Bild zugrunde.⁹⁶²

Properz artikuliert sein artistisches Exklusivitätsansinnen also gleichermaßen auf erotischer (V. 7. 11–12), poetischer (V. 7. 12) und mindestens lese-politischer Ebene (V. 13–14), da er ja explizit einige Rezipientengruppen ausschließt. Man könnte hier auch den Begriff der Werkpolitik bemühen:⁹⁶³ Durch sein Werk schreibt Properz hier die Literaturgeschichte in seinem Sinne um und erschafft die Nische, in die keiner so gut passt wie er.

⁹⁵⁶ S. Kallim. Ap. 112b: ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον (als winziger Tropfen eine Spitzenauslese). Die Formulierung ἄκρον ἄωτον bezeichnete ursprünglich eine Art Güteklasse eines Gewebes, meist von Wolle (vgl. Hom. Il. 13,599; 13, 716; Od. 1,443), aber auch z. B. von Leinen (vgl. Il. 9,661: λινόιό τε λεπτόν ἄωτον). Als Eigenschaft sprachlich-musikalischer Elaborate begegnet sie erst bei Pindar (Isthm. 1,50–51), dort ebenfalls mit Biene (Pyth. 10,53–54) bzw. Strömung (Isthm. 7,16–19) verbunden. Zu den Implikationen dieses Homer-Pindar-Recyclings vgl. Williams 1998, 5. Die anempfohlene Reinheit ist sicher nicht als poetische Reinheit in dem Sinne zu verstehen, dass nur ein Subtext, nur eine literarische Form, nur eine Bildersprache als Ideal deklariert werden. Im Gegenteil scheint eine eklektizistische Mischung von Elementen nahegelegt, welche allerdings nicht von x-beliebigen Subtexten genommen werden sollen (vgl. Ap. 110: οὐκ ἀπὸ παντὸς). Wie der möglicherweise in Ap. 110 insinuierte Kanon bleiben jedoch auch die Prinzipien des proklamierten Eklektizismus im Dunkeln.

⁹⁵⁷ *Fabula* kann auch für *fama* stehen, s. Rothstein 1898, 221–222.

⁹⁵⁸ S. Hor. carm. 3,1,1.

⁹⁵⁹ S. Kallim. epigr. 2,4 Asper = 28,4 Pfeiffer. Ähnlich ist auch der Tenor in ait. fr. 1,25–28 Harder.

⁹⁶⁰ S. Butler u. Barber 1996, 212.

⁹⁶¹ So Lloyd-Jones 1963, 82, der eine Verbindung zu Poseidippos Sphragis (118,2 AB = SH 705,2) in Betracht zieht.

⁹⁶² S. Fn. ⁹⁵⁶. Zur Relevanz des Klangs in der römischen Literatur s. grundsätzlich oben S. 42, m. Fn. 131.

⁹⁶³ Dazu oben S. 75–76.

2,34: *Properz als alter Vergilius*

Nicht um den Pöbel, vielleicht aber um falsche Freunde, scheint es in einem weiteren Gedicht des zweiten Buches, nämlich in der Epilog-Elegie 2,34, zu gehen. Beginnt man erst in Zeile 25 zu lesen, scheint man – wie Hans-Christian Günther treffend formuliert – eine „elegische[]“ Standardszene mit dem verliebten Freund“ vor sich zu haben, wie sie auch bei Horaz *carm.* 1,27 und 2,4 begegnet.⁹⁶⁴ Die vorangehenden Zeilen (1–24) erinnern eher an Catull 77, wo dieser beklagt, den Preis der Freundschaft mit (einem nicht näher bekannten) Rufus damit bezahlt zu haben, dass jener ihm die Geliebte entrissen habe: Properz beschuldigt nämlich den angeredeten Lynceus,⁹⁶⁵ seine Geliebte Cynthia angerührt zu haben (V. 10). Und so mögen die Ratschläge im zweiten Teil (V. 25–94) über die Eigenschaften derjenigen Dichtung, die in Liebesdingen den gewünschten Erfolg bringe, nicht so recht zu den Anfangszeilen (1–24) passen: Properz würde schließlich seinem Nebenbuhler Ratschläge an die Hand geben, mit welcher Dichtung eine Cynthia restlos zu erobern wäre. Aus den eben genannten Gründen ist davon auszugehen, dass es sich um zwei Elegien gehandelt haben dürfte,⁹⁶⁶ weswegen hier nur der zweite Teil (V. 25–94) analysiert wird.

Es lassen sich also in 2,34,25–94 vier ungleiche Abschnitte, wie folgt, identifizieren (A1–C):

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	25–32			Form(en) der Liebe	Lynceus	8
A2	33–54			keine Form(en) der Liebe	Lynceus	22
B	55–80			<i>aemulatio</i>		12
		b ¹	55–60	Elegie	Properz	6
		b ^{2a}	61–66	<i>Aeneis</i>	Vergil	6

⁹⁶⁴ S. Günther 2010, 33.

⁹⁶⁵ Laut Boucher 1958 könnte es sich dabei um ein Pseudonym für Lucius Varius Rufus handeln, den Horaz in seiner *Recusatio* (*carm.* 1,6) als Stellvertreterdichter vorschlägt; s. Cairns 2006b, 296 m. Anm. 3 und 4 für einen Überblick über zustimmende und ablehnende Forscherstimmen sowie zur Möglichkeit, dass es ein sprechender Kosename sein könnte (299–300).

⁹⁶⁶ Auch Butler u. Barber 1996, 255 und Mitchell 1985, 52. 57, Anm. 10 nehmen den Beginn eines neuen Gedichts ab V. 25 an. S. Cairns 2006b, 295 m. Anm. 1 mit Belegen für die seltenere „unitarische“ Meinung, der er sich gleichwohl anschließt. Die durchaus topische Klage des *magister amoris*, seine Ratschläge würden jetzt anderen nützen (s. etwa Tib. 1,6,9–14), fehlt hier, sodass nicht davon ausgegangen werden kann, dass Properz eine Variation dieses Topos versucht.

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
		b ^{2b}	67–80	<i>Eklogen, Georgica</i>	Vergil	14
C	81–94	(Geschichte der) eigene(n) Form			Vorläufer, Properz	14

Von diesen vier Abschnitten zerfällt der längste (B) in drei Segmente (b¹, b^{2a}, b^{2b}). Recusatio-typisch wird den zurückgewiesenen (A2) bzw. fremden (b^{2a}, b^{2b}) Formen und Stoffen mit 22 bzw. 20 Versen besonders viel Raum gegeben. Die(ser) Elegie(teil) (A1) beginnt mit einer Apostrophe an Lynceus, der sich offenbar spät im Alter noch einmal verliebt hat:

Lynceus ipse meus seros insanit amores!
 26 solum te nostros laetor adire deos.
 quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris
 28 proderit aut rerum dicere posse uias?
 aut quid † erechthi † tibi prosunt carmina lecta?
 30 nil iuuat in magno uester amore senex.
 tu potius memorem Musis⁹⁶⁷ imitere Philitan
 32 et non inflati somnia Callimachi.

Lynceus selbst, mein Freund, rast vor später Liebe!
 26 Allein darüber freue ich mich, dass du dich unseren Göttern näherst.
 Was wird deine Weisheit aus sokratischen Büchern dir nun
 28 nützen oder dass du der Dinge Lauf nennen kannst?
 Oder was nützen dir die Lieder † des Erechtheus †, die du gelesen hast?
 30 Nichts hilft in großer Liebe euer Greis.
 Du solltest eher den unter den Musen nicht vergessenen Philetas nachahmen
 32 und die Träume des nicht aufgeblähten Kallimachos.

Lynceus wird explizit weder für die Wahl seines Liebesobjektes gescholten – was schon sehr ungewöhnlich wäre, wenn es Cynthia sein sollte – noch – wie schon in der Komödie, aber auch in der augusteischen Dichtung sonst topisch⁹⁶⁸ – für seine verspätete Liebe. Das einzige, das gleichwohl vielleicht auf einen nicht ernst zu nehmenden Adressaten hindeuten könnte, sind die vielen Zischlaute in V 25–26. Diese könnten bedeuten, dass die Anrede an Lynceus

⁹⁶⁷ Ich weiche hier von dem Text in Fedeli 1994 ab, der den gesamten Passus *satius memorem musis* (V. 31) für völlig verdorben hält und in Cruces setzt, und gebe den Text von Heyworth 2007b wieder. Dieser belässt die im ältesten Codex, dem Guelferbytanus Gudianus 224 aus dem 12. Jahrhundert, überlieferte Wortfolge *memorem musis*, wobei er *musis* nicht als Metapher für Gedicht ansieht, sondern konkret als Musen fasst und darum als *Musis* abdruckt (vgl. dazu Mitchell 1985, 56).

⁹⁶⁸ S. oben S. 123 m. Fn. 548. Anders als hier (V. 27–28) werden in Anschluss an eine der in Fn. 548 angeführten Properz-Stellen (3,5,23–24) übrigens just (natur-)philosophische Studien als altersgemäße Beschäftigungen anvisiert (3,5,25–26).

nur als Pseudo-Anlass vorgeschoben wird, um Wichtigeres zu verkünden. So wie man auch sonst davon ausgehen muss, dass das Drängen eines Maecenas nach preisenden, epischen Gedichten eben nur einen willkommenen Pseudo-Anlass und eine passende Kontrastfolie⁹⁶⁹ dafür abgeben, die eigene Dichtung zu konturieren. In einer Art Exposition wird Lynceus eine Abwendung von den bereits zu Gemüte geführten griechischen Philosophieabhandlungen (V 27–28) und Liedern (V 29–30)⁹⁷⁰ empfohlen und stattdessen zu einem aktiven Imitieren der Dichtung eines Philetas und Kallimachos geraten. Hans-Peter Syndikus sagt passend zu dieser Stelle: „Das Wort *somnia* weist auf den Traum des *Aitien*-Prologs hin, in dem die Musen Kallimachos zu seiner Dichtung inspirieren. Das zeigt gut, daß *imitere* keine Motiv-, sondern eine Stilnachfolge meint.“⁹⁷¹ In der Tat ist es also nicht so sehr der Stoff der Liebe, der Lynceus empfohlen wird, um seine eigenen Liebesangelegenheiten besser in den Griff zu bekommen, als die Form Elegie, denn die *Aitien* – so weit man das in ihrem fragmentarischen Zustand beurteilen kann – sind nicht primär erotische Gedichte. Dass hier in Gedicht 34 nicht der Inhalt der jetzigen Lebenssituation Lynceus’ kritisiert wird, also das ‚Objekt seiner Begierde‘, sondern dann schon eher die ‚Form‘, nämlich sein Alter und seine hilflose Reaktion darauf, wäre ein weiteres Indiz dafür, zwei getrennte Gedichte anzunehmen. Im Übrigen zeigt dies, dass sich der Primat der Form auch auf andere Ebenen als nur auf die (meta-)poetische erstreckt.

In einem zweiten Teil (A2) widmet sich das elegische Ich ausführlich dem Zurückzuweisenden:

nam rursus licet Aetoli referas Acheloi,
 34 fluxerit ut magno fρactus amore liquor,
 atque etiam ut Phrygio fallax Maeandria campo
 36 errat et ipsa suas decipit unda uias,

⁹⁶⁹ S. Miller 2009, 77: „[T]he emerging epic serves as a familiar foil for the elegist’s self-definition.“

⁹⁷⁰ Laut Cairns 2004, 311 und Cairns 2006b, 211 wird in V. 27–28 auf die philosophischen, in V. 29–30 auf die epigrammatischen Werke von Philodem von Gadara angepielt, der als junger Mann nach Athen gezogen war. Der Grund, warum Properz von diesem abrate, liege an dessen epikureischer Auffassung von Dichtung und zwischenmenschlichen Beziehungen, die nicht förderlich sei. (Es leuchtet nicht so ganz ein, warum Cairns 2004, 316 dann trotzdem schlussfolgert, dass Philodem seinen beiden Schülern Varius und Vergil als Türöffner zum Maecenas-Kreis gedient haben soll.) Die käufliche Liebe, die in V. 71 mit Bezugnahme auf Vergils *Eklogen* evoziert wird, dort aber nicht so auftaucht, würde sich vielleicht auch unter Berücksichtigung von Philodems epigr. 10, 11, 17, 18, 20, 21 Sider besser in das Gedicht fügen (Cairns 2004, 314).

⁹⁷¹ Syndikus 2010, 209 m. Anm. 437. Vermutlich spielt auch V. 31 auf ein (nicht erhaltenes) Gedichtproömium (des Philetas) an.

qualis et Adrasti fuerit uocalis Arion,
 38 tristis ad Archemori funera uictor equus:
 † non amphiareae prosint tibi † fata quadrigae
 40 aut Capanei magno grata ruina Ioui.
 desine et Aeschyleo componere uerba coturno,
 42 desine, et ad mollis membra resolue choros!
 incipe iam angusto uersus includere torno,
 44 inque tuos ignis, dure poeta, ueni!
 45 tu non Antimacho, non tutior ibis Homero:
 46 despicit et magnos recta puella deos.
 51 harum nulla solet rationem quaerere mundi,
 52 nec cur fraternis Luna laboret equis,
 53 nec si post Stygias aliquid restabit † erumpnas †,
 54 nec si consulto fulmina missa tonent.
 47 sed non ante graui[s] taurus succumbit aratro,
 48 cornua quam ualidis haeserit in laqueis,
 49 nec tu tam duros per te patieris amores:
 50 trux tamen a nobis ante domandus eris.

Denn magst du auch abermals vom Ätolischen Acheloos berichten,
 34 wie geflossen ist, von großer Liebe gebrochen, sein Wasser,
 und sogar dass auf Phrygischem Feld der betrügerische Mäander
 36 irrt und selbst die Welle über seine Wege täuscht,
 derart wie auch des Adrastus Redner Arion gewesen ist,
 38 sein Pferd, trauriger Sieger bei den Ehrenspielen für Archemorus:
 † Nicht nützen werden dir der amphiaraoischen † Quadriga
 Schicksalssprüche
 40 oder des Capaneus' Sturz, dem großen Jupiter lieb.
 Hör auch auf, Worte für den aischyleischen Kothurn zusammzusetzen
 42 hör auf, und zu sanften Chören bewege die Glieder!
 Beginne schon Verse einzuführen auf enger Drehbank,
 44 zu deinen eigenen Feuern, harter Dichter, komm!
 45 Du wirst nicht sicherer gehen als Antimachus, nicht sicherer als Homer:
 46 Es sieht auch auf große Götter herab, das aufrichtige Mädchen.
 51 Von diesen pflegt keine nach dem Grund der Welt zu fragen,
 52 noch warum sich Luna mit des Bruders Rossen abmüht,
 53 nicht ob uns nach den stygischen † Wellen † irgendetwas verbleiben wird,
 54 nicht ob die geschickten Blitze auf Geheiß hin einschlagen.
 47 Aber nicht mag dem schweren Pflug sich der Stier unterwerfen,
 48 bis er die Hörner in starke Seile hängt,
 49 auch du wirst so harte Liebschaften nicht aus freien Stücken ertragen,
 50 als Störrischer musst du dennoch von uns vorher gezähmt werden.

Lynceus soll sich weder einer Herakleis (V. 33–36) noch einer Thebais (V. 37–39) und auch keiner Tragödie widmen. Dabei gilt die Zurückweisung sichtlich mehr diesen Formen als den Stoffen, denn es werden teilweise gerade die Liebesepisoden des Herakles-Mythos anzitiert.⁹⁷² Auch die spätere Formulierung

mollis ... chorus (V. 42) weist in diese Richtung. Das Wörtchen *rursus* (V. 33) deutet an, dass er dies schon allein deswegen unterlassen sollte, weil er nicht der erste wäre, und es gilt ja eher, *eigene* Feuer (V. 44) zu entfachen. Der Hauptgrund liegt allerdings anderswo. Nicht darin, dass sein Talent für diese Gattungen möglicherweise nicht ausreichend sein könnte:⁹⁷³ Nein, selbst ein Homer oder ein Antimachos wären vor einer vernichtenden Rezeption beim weiblichen Publikum nicht sicher (V. 45–46),⁹⁷⁴ und darauf, eine solche zu vermeiden, kommt es hauptsächlich an. Ähnlich wie in 2,13a, die orphische, wird hier epische und tragische Dichtung nicht um ihrer selbst willen zurückgewiesen, und auch nicht aus mangelnder Berufung wie in 2,1,⁹⁷⁵ sondern aus rezeptionsästhetischen Gründen.⁹⁷⁶

Nach den Zurückweisungen folgt nun der mittlere Teil (B), der mit Empfehlungen beginnt:

aspice me, cui parua domi fortuna relicta est
 56 nullus et antiquo Marte triumphus aui,
 ut regnem mixtas inter conuiuia puellas
 58 hoc ego, quo tibi nunc eleuor, ingenio!
 me iuuat hesternis positum languere corollis,
 60 quem tetigit iactu certus ad ossa deus;
 Actia Uergiliu[m] custodis litora Phoebi,
 Caesaris et fortis dicere posse ratis,
 qui nunc Aeneae Troiani suscitāt arma
 64 iactaque Lauinis moenia litoribus.
 65 ceditē Romani scriptores, ceditē Grai!
 66 nescio quid maius nascitur Iliade.
 77 tu canis Ascraei ueteris praecepta poetae,⁹⁷⁷
 78 quo seges in campo, quo uiret uua iugo.
 79 tale facis carmen docta testudine, quale

⁹⁷² S. V. 33–34 Acheloos als Mitbewerber um Deianira, V. 35–36 die Anspielung auf die Omphale-Episode.

⁹⁷³ Auch Kallimachos spricht sich ja nicht gegen einen neuen Homer aus, er zweifelt nur daran, dass es so einen noch geben könne.

⁹⁷⁴ Vgl. Prop. 1,9,11: *plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero*. Vgl. ferner Gurval 1995, 172. Für *tutus* als literaturtheoretischen Terminus vgl. Hor. ars 28, wo *tutus* freilich kein Ideal darstellt.

⁹⁷⁵ Trotzdem bleibt auch 2,34 im ‚Bild‘ der Berufung, die in 2,1 an physischen Merkmalen festgemacht worden war: Die kleine Werkbank (*angusto ...*, V. 43), auf der die Verse gedrechselt werden sollen, nimmt wörtlich den zu engen Brustkorb Kallimachos‘ aus 2,1,40 (dazu oben S. 197) auf.

⁹⁷⁶ Ähnlich Tib. 2,4,15–20, dazu Herrmann 2001, 507: „Die größeren Formen sind seiner Meinung nach weder inattraktiv noch jenseits seiner Kräfte, sondern schlicht unnütz.“

- 80 Cynthus impositis temperat articulis.
 67 tu canis umbrosi subter pineta Galaesi
 68 Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,
 utque decem possint corrumpere mala puellas
 70 missus et impressis haedus ab uberibus.
 felix, qui uilis pomis mercaris amores!
 72 huic licet ingratae Tityrus ipse canat.
 felix intactum Corydon qui temptat Alexin
 74 agricolae domini carpere delicias!
 quamuis ille sua lassus requiescat auena,
 76 laudatur facilis inter Hamadryadas.

- Betrachte mich, dem kleiner Reichtum zu Hause zurückgeblieben ist,
 56 kein Triumph des Vorfahren aus früherem Krieg gehört,
 wie zwischen versammelten Mädchen ich als Tischherr throne,
 58 ich, durch das Talent, durch das ich für dich nun herabgesetzt werde!
 Mir soll es gefallen, mich zu fläzen, gelegt auf die gestrigen Kränze,
 60 mir, den der sichere Gott mit seinem Schuss bis ins Mark getroffen hat;
 dem Vergil [soll es gefallen], die Strände von Actium, über die Phoebus wacht,
 und des Caesar tapfere Flotte feiern zu können,
 der nun des trojanischen Aeneas Waffengänge in Bewegung setzt,
 64 und die an Laviniums Küste in die Höhe errichteten Mauern.
 65 Weicht ihr römischen Schriftsteller, weicht ihr griechischen!
 66 Ich weiß nicht, was größer geboren wird als die *Ilias*.
 77 Du besingst die Lehren des alten Dichters aus Ascra,
 78 auf welchem Feld die Saaten, auf welchen Berg Rücken die Rebe in Kraft
 stehen.
 79 So machst du das Lied, wie mit gelehrter Leier
 80 der Cynthier es macht, nachdem er die Finger daraufgelegt hat.
 67 Du besingst unter den Pinien des schattigen Galaesus
 68 Thyrsis und Daphnis auf abgenutzter Hirtenpfeife,
 wie zehn Äpfel die Mädchen verderben können,
 70 und ein Böckchen, das genommen worden war von den eingedrückten
 Eutern.
 Glücklich, der du mit Äpfeln billige Lieben kaufst!
 72 Für diese Undankbare mag Tityrus selbst singen.
 Glücklicher Corydon, der den unberührten Alexis angeht,

977 Der hier gegebene Text ist – wenn man so will – eine Synthese von Fedeli 1994 und Heyworth 2007b: Während ich (beim Buchstabenlaut) meist Fedeli 1994 folge, habe ich wie Heyworth 2007b die auf Ribbeck zurückgehende Umstellung der V. 77–80 hinter V. 66 übernommen. Schon die so entstehende chronologisch umgekehrte Werkabfolge *Aeneis* – *Georgica* – *Eklogen* finde ich überzeugend. Aber vor allem die (Anti-)Klimax mit den *Eklogen* zum Schluss, die Properz als ‚Vorläufer‘-Dichtung inszeniert (diese Inszenierung wird auch von Forschern bemerkt, die den Text von Fedeli 1994 zugrundelegen), wirkt von der ‚Dramaturgie‘ der Elegie her effektiver. Für diese spricht sich auch Günther 1997, 32 aus, ohne aber dabei (im Gegensatz zu Heyworth 2007b) auch die auf Müller zurückgehende Transposition der V. 47–50 hinter V. 54 aufzugeben.

3 Textanalysen

- 74 um des ländlichen Herrn Wonnen zu pflücken!
Mag jener müde von seiner Flöte ruhen,
76 gelobt wird er unter den leicht zu begeisternden Hamadryaden.

Empfohlen wird ein Stil,⁹⁷⁸ dessen Hauptcharakteristikum darin liegt, dass man mit ihm als Dichter unter Frauen bestehen kann (V. 57). Oberflächlich betrachtet könnte man hinter der Aussage des Dichters, seines Eigentums verlustig gegangen zu sein (V. 55), Kritik an Augustus' Landreform vermuten. In ähnlicher Weise ließe sich auf den ersten Blick auch der Stolz auf das Fehlen eines beeindruckenden Stammbaums (V. 56) als Abkehr von traditionellen römischen Werten deuten. Auf der Ebene des dichterischen Self-Fashionings wird jedoch gerade eine Autokratie (V. 57: *regnem*) bedingungslos empfohlen. Diesem Streben nach Herrschaft (über die Frauenwelt) ist alles andere untergeordnet. Die poetologischen Empfehlungen, sein Werk ganz nach den ‚rezeptionsästhetischen‘ Erwartungen auszurichten, scheint politische Praktiken naheulegen, die ganz nach den Stimmen aus dem Volk ausgerichtet sind.

Ebenfalls aus rezeptionsästhetischen Gründen wird Vergil hier, dem immerhin 20 Verse von 94 gewidmet sind, weniger als Dichter der *Aeneis* (V. 61–66), sondern als Dichter der *Georgica* (V. 77–80) und vor allem der *Eklogen* (V. 67–76) vorgestellt, mit je einem Vers pro Buch bzw. Ekloge. Immerhin zitiert jeder Vers Properz' über die *Eklogen* (V. 67–76) jeweils eine andere Ekloge Vergils, womit auf alle zehn angespielt wird.⁹⁷⁹ Dem vergilischen Epos sind dagegen lediglich sechs Verse gewidmet, also angesichts des tradierten *Aeneis*-Werks nur einer für je zwei Bücher, und das obwohl es positiv vor aller anderen griechischen und römischen Dichtung dieser Art hervorgehoben wird (V. 65). Dieser Umstand dürfte nicht nur der Tatsache geschuldet sein, dass Vergils Epos noch im Entstehen begriffen und nur in Grundzügen bekannt war.⁹⁸⁰ Trotzdem gilt der Satz *nescio quid maius nascitur Iliade* (V. 66) nicht nur der

⁹⁷⁸ Dass einzig der Stil von Homer, Antimachos und Aischylos (und nicht ihr Stoff) zurückgewiesen wird, darauf beharrt Günther 1997, 84 und würde deswegen V. 39–40 tilgen. Worin dieser Stil besteht, wird fast ausschließlich *ex negativo* gesagt, z. B. *non inflati* (V. 32); die wenigen positiven Bestimmungen lauten: *mollis ... chorus* (V. 42), *augusto torno* (V. 43).

⁹⁷⁹ Diese artistische Intertextualitätsleistung Properz' arbeitet Thomas 1999, 263–266 präzise heraus.

⁹⁸⁰ Nimmt man ein konstantes Arbeitstempo Vergils an, wie es die *Vita Suetoniana-Domitiana* nahelegt (*mane plurimos versus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere, non absurde carmen se more ursae parere dicens et lambendo demum effingere*), könnte zum Zeitpunkt der Publikation von Prop. 2.34 bereits ein knappes Drittel der *Aeneis* vorliegen. Nicht umsonst spricht Cairns 2006b, 221 von „misrepresentations of Virgil's *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid* in elegy 2.34.“ Später (318) konstatiert Cairns eine Transformation von Vergils *Eklogen* in „Pseudo-Elegien“. Der Faden

Aeneis, er gilt auch den *Georgica* und den *Eklogen*.⁹⁸¹ Denn wie auf den Archegeten des Epos wird auch auf den πρώτος εὔρετής des Lehrgedichts, Hesiod (V. 77: *Ascraei*), respektive der Bukolik, Theokrit (V. 68: *Thyrsin ... Daphnin*),⁹⁸² angespielt. Darüber hinaus könnte V. 66 – eingedenk des V. 14 des Einleitungsgedichts zum zweiten Buch (*tum uero longas condimus Iliadas*) – unbescheiden⁹⁸³ selbstreferentiell gemeint sein. Immerhin wird hier die Treffsicherheit der Gottheit hervorgehoben, die in der eigenen Dichtung prominent vertreten ist (V. 26: *nostros ... deos*): diejenige Amors (V. 60: *certus ... deus*) und gerade nicht diejenige des für Actium und das Epos zuständigen Phoebus (V. 61).⁹⁸⁴ Es ist diese im übertragenen Sinn erotische, aber konkret kriegerische Überlegenheit von Amors Pfeilen, die es vermag, die mit einem militärischen *cedite* direkt apostrophierten römischen und griechischen Autoren zur Kapitulation zu zwingen. Zudem wird Vergil hier in den ersten Versen zuvörderst als ‚Stellvertreter‘ vorgestellt: eine Dichterfigur, wie man sie auch aus anderen Recusationes⁹⁸⁵ kennt, die für die zurückgewiesene Gattung besser geeignet zu sein scheint. Diesem Stellvertreter Vergil wird hier nach Vollendung seiner *Aeneis* eine Augusteis anempfohlen.

Ausgiebig gelobt und zitiert werden dagegen, wie schon erwähnt, Vergils frühere ‚kleine‘ Schriften.⁹⁸⁶ Properz mag diese wieder in rezeptionsästhetischer Hinsicht übertrumpfen. Vergils Schäfer vermögen es mühelos, *puellae* mit Äpfeln zu gewinnen (V. 69–71), Wonnen wie Früchte zu ernten (V. 73–74) und

wird von O’Rourke 2011 weitergesponnen. Vgl. auch Stahl 1985, 172–188 mit älterer Literatur zur ambivalenten Komplimentierung Vergils in V. 59–66. Mitchell 1985, 51–52 und Benediktson 1989, 45 sehen keine Ambivalenz, sondern Kritik, ähnlich auch Lowrie 2009, 185: „Vergil is the primary model against whom Propertius defines himself in terms of both ideology and genre.“ Thomas 1986, 71, Anm. 2 sieht Properz in V. 65–66 Ironie und Antipathie artikulieren. Uneingeschränktes Lob sieht dagegen Newman 1997, 220.

981 Vgl. Laird 1999, 32: Er zeigt, wie V. 66 auf eine verwickelte Weise durch das Zitat von Verg. ecl. 4,1 (*maiora*) und 4,5 (*nascitur*) den *Eklogen* selbst gilt, deren ‚Geburt‘ im properzianischen Text ja noch bevorsteht (V. 67–76).

982 Natürlich sind die Namen Thyrsis und Daphnis auch Anspielungen auf Verg. ecl. 7 und 5, aber eben besonders auch auf Theokr. eid. 1, wo Thyrsis ein Lied über Daphnis zum Besten gibt.

983 Ähnlich schon Jacoby 1905, 56, Anm. 2: „Deutlich tritt die ironisch gefärbte Hochachtung und das leichte Ueberlegenheitsgefühl der Liebesdichter in Stücken wie Properz [...] II 34 [...] hervor.“

984 Möglicherweise hat dieser Vers Ovid zu met. 1,452–473 (dazu unten Fn. 1221) inspiriert.

985 S. Hor. carm. 1,6; 2,12; 4,2 unten Kap. 3.2.2. Vgl. dazu schon Lucas 1900, 329, der als Teildefinition für Recusatio „die Abwälzung des Auftrages auf eine andere Dichtgattung“ ansetzt; anders Junk 2002, 170, der nur Horaz Stellvertreter-Figuren verwenden sieht.

das Lob zugänglicher Nymphen zu ergattern (V. 75–76). Properz dagegen wird – dabei die Pose des Bukolikers und Lehrdichters eng verschränkend – als *magister amoris* (V. 81–82) dem Publikum beistehen, das wie er eine *dura puella* (2,1,78) zu erobern hat. Dabei ist unausgesprochen klar, dass Properz in typisch artistischer Art und Weise das schwer zu Erobernde sehr und das leicht zu Erobernde gering schätzt: Dies wird etwa an dem – poetologisch zu lesenden – *non iuuat e facili lecta coronae iugo* in 4,10,4 explizit.⁹⁸⁷ Die intradiegetischen Bedingungen des *Eklogen*-Kosmos sind also auf dem Boden des erotischen und poetischen Diskurses als unwahrscheinliches und eigentlich falsches Wunschbild entlarvt.⁹⁸⁸ Die Frage, ob sich auch andere Schriften Vergils diesen ‚Vorwurf‘ gefallen lassen müssen, also ob auch die *Aeneis* nur ein Wunschbild eines sich teleologisch entwickelnden Geschichtsbildes liefern, wird implizit nahegelegt, aber nicht expliziert.

Die im vorangehenden Teil (B) im Fokus stehende Stilisierung Vergils als Wegbereiter und die sorgfältige Herausstellung der *aemulatio*-Fähigkeiten beider erreichen im Schlussteil (C) ihren Kulminationspunkt:

non tamen haec ulli venient ingrata legenti,
 82 sive in amore rudis sive peritus erit.
 nec minor hic animis, [a]ut sit minor ore, canorus
 84 anseris indocto carmine cessit olor.
 haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
 86 Varro Leucadiae maxima flamma suae;
 haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
 88 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
 haec etiam docti confessa est pagina Calvi,

⁹⁸⁶ Das gilt umso mehr, als V. 67 nicht nur auf eine kleine Schrift Vergils (georg. 4,126), sondern vor allem auf eine kleine Schrift Varius’ anspielt: und zwar auf die – epikureisch inspirierte und damit gut zu der in den Elegien rekurrenten *carpe-diem*-Rhetorik passenden – Schrift *De morte* (4,1). Zugegebenermaßen ist diese einzig erhaltene hexametrische Schrift des Varius qua Metrum nicht so ‚klein‘ wie eine Elegie, aber sicherlich immer noch ‚kleiner‘ als sein angenommener, aber verlorener Panegyrikos auf Augustus (vgl. dazu Cairns 2006b, 312 m. weiterer Lit.), zudem soll sie laut Macrobius (Sat. 6,2,20. 1,40. 2,19. 1,39) ein Hypotext Vergils sein: Auf drei intertextuelle Verweise in den ‚kleinen‘ Schriften (ecl. 8,85–89; georg. 2,506; 3,115–117) komme nur einer in der ‚großen‘ (Aen. 6,621–622).

⁹⁸⁷ Vgl. Prop. 1,8,42b: *Cynthia rara mea est!* Auch das Ende von 2,13a war ja von Exklusivitätsansinnen geprägt, dazu oben S. 207–207.

⁹⁸⁸ Zu dieser grundsätzlich entgegengesetzten Tendenz von Bukolik und Elegie vgl. Veyne 1983, 117. Ich will damit nicht unterstellen, dass die Bukolik nicht (stellenweise) auch parodische Reflexion ihres doppelten Bodens sein kann (vgl. dazu Gall 2006, 33): Entscheidend ist, dass Properz eben vor dem Hintergrund bukolischer Doppelbödigkeit nicht bukolisch dichten will.

- 90 cum caneret miserae funera Quintiliae.
 et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
 92 mortuus inferna vulnere lavit aqua!
 Cynthia † quin etiam † versu laudata Properti,
 94 hos inter si me ponere Fama volet.

- Nicht dennoch werden diese Zeilen irgendeinem Leser unangenehm sein,
 82 ob er in Liebesdingen unbewandert, ob er erfahren ist.
 Nicht in solchen Zeilen an Geist geringer, mag er auch geringer an Mund
 sein, tritt der Sing-
 84 Schwan von der Gans ungelehrtes Lied zurück.
 Solches auch spielte nach seinem vollendeten *Iason* Varro,
 86 Varro, die liebste Flamme seiner Leucadia.
 Solches sangen auch die Schriften des lasziven Catull,
 88 der als Lesbia selbst bekannter als Helena ist;
 solches hat auch die Buchseite des gelehrten Calvus bekannt,
 90 als sie die Begräbnisfeierlichkeiten der unglücklichen Quintilia besang.
 Und wie viele, soeben von der schönen Lycoris beigebrachten Wunden wusch
 Gallus,
 92 tot, in den unterirdischen Gewässern!
 Cynthia † ja sogar sie † wird durch den Vers des Properz gelobt,
 94 wenn mich Fama unter diese stellen mag.

Nachdem in V. 65 namenlose Schriftstellerkollegen Vergil weichen mussten, ist es nun der Vergil (V. 83–84: *canorus ... olor*) der ‚kleinen‘ Schriften (V. 83: *minor ore*) selbst, der Properz weicht (V. 84: *cessit*). Diese ‚kleinen‘ Schriften, *Eklogen* und *Georgica*, sind aber *pace* Verg. ecl. 9,36 keine Gänselieder und auch nicht weniger ingenüös (V. 83: *nec minor hic animis*) als die *Aeneis*.⁹⁸⁹ Es ist also kein geringes Erbe, das Properz sich anzutreten anschickt. Vielleicht soll mit dieser verklausulierten Sprechweise sogar noch etwas Weiteres in der Schwebe belassen werden, nämlich ob Properz’ Dichterkarriere nicht doch potentiell wie die Vergils ablaufen könnte und auf leichtere Zeilen gewichtigere folgen könnten.⁹⁹⁰ Diese Deutung hätte aber auch Konsequenzen für die Recusatio-Form als solche: 2,34 wäre demnach als Ankündigung der zurückgewiesenen Gattung aufzufassen. Vielleicht hätten die gewichtigeren Zeilen aber auch im Sinne dessen, was Francis Cairns allgemein zur Recusatio sagt,⁹⁹¹ nicht zwingend eine

⁹⁸⁹ Meine Übersetzung und Interpretation stützt sich (wie auch die von Fedeli 1994 in den Text aufgenommene Konjektur) auf Housman 1972, 275–276. Housman deutet (mit Bezug auf ecl. 9,29) den Schwan als Vergil, welcher in leichten Zeilen ebenso kongenial sei wie in ernsten.

⁹⁹⁰ S. Lowrie 2009, 187. Zu dieser Aszendenz-Vorstellung, die von Vergils Werk selbst inszeniert wird und so Rezeption und Wahrnehmung desselben lenkt, vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 111–134.

⁹⁹¹ S. oben S. 179.

Aeneis, sondern ein neues Elegienbuch kallimacheischen Zuschnitts⁹⁹² insinuierten können.

Die zum Gedichtende vorgebrachte, nicht mehr ganz so ehrgeizige Hoffnung wird dagegen ganz unverklausuliert vorgetragen und mit vier für die Gattung Elegie einschlägigeren Vorläufernamen verbunden.⁹⁹³ Der Wunsch nach Rezeption durch Frauen und Liebende (V. 57. 81–82) ist nun demjenigen nach Rezeption durch die Nachwelt, nach *Fama* (V. 94), gewichen. Diese soll Properz in eine Linie mit Varro Atacinus (V. 85–86), Catull (V. 87–88), Calvus (V. 89–90) und Gallus (V. 91–92) stellen. War doch all diesen Dichtern mit Leucadia (V. 86), Lesbia (V. 88), Quintilia (V. 90) und Lycoris (V. 92) ebenfalls eine (*scripta*) *puella* wie Cynthia zugefallen. Es ist nicht zufällig, dass Properz hier nur ein einziges Liebesobjekt benennt, obwohl ja (mindestens) im Falle Catulls mehrere geliebte Personen bekannt sind, da die Reduzierung auf ein Liebesobjekt der poetologischen Lesart der *puellae* Vorschub leisten soll. Zu Recht weist Pietro Pucci auf die Ambivalenz hin, die sich aus der Einordnung der *scripta puella* in diese imaginäre Stammtafel und dem Originalitätspostulat à la Kallimachos ergibt.⁹⁹⁴ Zufällig ist wohl auch nicht der Vergleich Lesbias mit Helena: Wenn Catulls Lieder also bekannter als Homers *Ilias* geworden sind, stehen die Chancen für Properz nicht schlecht, einen ähnlich hohen Rezeptionsgrad zu erreichen.⁹⁹⁵ Nachdem er schon bei der Darstellung des Vergil-Cœuvres – mit der umgekehrt chronologischen Reihenfolge, den *Eklogen* als (Anti-)Klimax – Anpassungen vorgenommen hatte, schreibt er auch hier wieder die ‚Literaturgeschichte‘ in seinem Sinne um.⁹⁹⁶ Zwar haben Varro, Catull und Calvus auch Elegien gedichtet, aber nicht ausschließlich: Properz selbst geriert sich hier also als *Fama* dieser drei.⁹⁹⁷

992 Zu denken ist etwa an einen starken Schwerpunkt auf einem metapoetischen Diskurs wie in Prop. 3 oder an eine Kombination aitiologischer und panegyrischer Elemente wie in Prop. 4.

993 Cairns 2006b, 298 kommt auf die in meinen Augen unplausible Deutung des *olor* als Varius, womit Properz für ihn dann ab V. 83 in jeweils einem Distichon fünf andere Dichter und schließlich sich selbst besingt.

994 S. Pucci 1978, 63, der auch noch die in anderen Elegien thematisierte Promiskuität Cynthias diesbezüglich zum Argument macht. Zu der genannten Ambivalenz s. schon oben S. 178.

995 Vgl. Prop. 3,1,33–38.

996 S. Sullivan 1976, 117: „[A] select and untrustworthy list of his predecessors in Roman love elegy.“ Vgl. ferner Cairns 2006b, 316.

997 Aus Sicht des modernen Lesers trifft das sogar (und eigentlich in noch höherem Maße) auf den nicht erhaltenen Gallus zu.

Properz führt in dieser Elegie die Manipulierbarkeit von Literaturgeschichte vor Augen. Vergil wird für seine Bukolik und Lehrdichtung, Catull für seine Elegien gefeiert. Fama scheint ähnlich der *puella (scripta)* etwas zu sein, über das ein Dichter beliebig verfügen könne. Es bleibt offen, was das Movens dabei ist. Soll in einer Bewegung des Enthüllens und Aufklärens auf die Manipulierbarkeit von Geschichte, von Ideologie, von Erinnerung hingewiesen werden? Soll im Gegenteil die von Properz triumphatorisch angewandte Klitterung salonfähig gemacht werden? Immerhin weist 2,34 entschieden die Bescheidenheitstendenz des vergilischen Self-Fashionings in ecl. 9,33–36 zurück.⁹⁹⁸ In jedem Fall versteht sich Properz bestens darauf, die Aufmerksamkeit der Rezipienten so zu lenken, dass es der Stellung seines Werks zugutekommt.

3,9: Die Mimesis des Recusatio-Verursachers

Wie allen hier diskutierten Properz-Recusationes wird auch der Elegie 3,9 der Charakter eines (gleichwohl kein Buch eröffnenden) Programmgedichts zugesprochen.⁹⁹⁹ In ihm parallelisiert Properz sein Dichterschaffen mit der Lebensweise seines Patrons. Dadurch wird literarische Terminologie politisch, soziale Terminologie literarisch verwandt und diese Gemengelage zu einer aufwendigen und komplexen Recusatio verwoben.¹⁰⁰⁰

Komplex ist auch die Struktur der Elegie: Innerhalb eines vierzeiligen Rahmens (A1, A2), der das Patron-Klienten-Verhältnis thematisiert, werden vier größere Themenblöcke verhandelt, wie sich aus folgender Aufschlüsselung ersehen lässt:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–4			Patron-Klienten-Verhältnis	Maecenas, Properz	4
B	5–20			„naturgemäße“ Kunst		16

⁹⁹⁸ Vgl. dazu Butler u. Barber 1996, 261–262.

⁹⁹⁹ S. Gold 1982, 103, die eine weitere Parallele zu 2,1 darin sieht, dass auf beide Recusationes erotische Gedichte folgen. Die von ihr erwähnte (112) Wiederaufnahme des Vokabulars aus 3,9 in 3,10 (vgl. insbes. 3,9,57 m. 3,10,4 und 3,9,58 m. 3,10,3) erinnert an die (wohl von Hor. *carm.* 3,1–3 inspirierten) kontrastiven Anknüpfungsmethoden in Tib. 2,4, s. dazu unten Fn. 1160. Binder 1995, 144 sieht in der Gedichtanordnung sowohl von Buch 3 als auch von 4 ein bewusstes Streben nach Ambivalenz. Über den programmatischen Prolog- bzw. Epilog-Charakter von 2,1 bzw. 2,34 herrscht Einigkeit (s. dazu oben Fn. 872); für einige Forscher ist auch 2,13 eine programmatische Eröffnungselegie (s. dazu oben Fn. 943).

¹⁰⁰⁰ S. Gold 1982, 112.

3 Textanalysen

Strukturübersicht							
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl	
		b ^{1a}	5–8		allgemein	4	
		b ²	9–16		gr. bildende Künstler	8	
		b ^{1b}	17–20		allgemein	4	
C	21–34	,bescheidenes‘ Leben			Maecenas	14	
D1	35–42			zurückgewiesene Kunst		8	
		d1 ¹	35–36	,naturgemäße‘ Fähigkeiten	Properz	2	
		d1 ²	37–42	zurückgewiesene Kunst	Theben, Troja	6	
D2	43–56	,eigene‘ Kunst				14	
		d2 ¹	43–47	ideale ,eigene‘ Kunst	Kallimachos, Philetas	4	
		d2 ²	47–56	potentielle ,eigene‘ Kunst	Giganten, Rom	10	
A2	57–60	Patron-Klienten-Verhältnis			Maecenas, Properz	4	

Der Rahmen (A1, A2) thematisiert also zum einen analogisierend aneinander gereiht, Kunst (B) und Leben (C), zum anderen kontrastiv gegenübergestellt, Zurückgewiesenes (D1) und Eigenes (D2).¹⁰⁰¹ Einzig der Block, der das Leben des Patrons betrifft (C), lässt keine weiteren Unterteilungen zu: Maecenas' Leben wird also strukturell herausgehoben.

- Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,
 2 intra fortunam qui cupis esse tuam,
 quid me scribendi tam uastum mittis in aequor?
 4 non sunt apta meae grandia uela rati.

- Maecenas, du Ritter von etruskischem Geblüt der Könige,
 2 der du innerhalb des Schicksals zu bleiben wünschst, des deinigen,
 was schickst du mich auf des Schreibens Meer, das so weite?
 4 Nicht sind große Segel geeignet für meine kleine Barke.

Der Anfangsteil der Recusatio (A1) gilt Maecenas, genauer: der Andeutung eines von ihm in Auftrag gegebenen längeren Gedichts. Dabei wird Horaz' erstes Odengedicht zitiert (carm. 1,1,1: *Maecenas atavis edite regibus*)¹⁰⁰² und dessen Priamelstruktur evoziert, was den Boden für die folgende kontrastive Argumentationsstruktur bereitet. Das an ihn herangetragene Ansinnen weist

¹⁰⁰¹ Schwindt 2002b, 503 spricht von einer „mimetisch-aemulativ[en] Struktur“.

¹⁰⁰² Für Gold 1982, 104–105 versucht Properz hier Horaz lexikalisch zu überhöhen. Gold schlüsselt die genauen Parallelen auf (112) und deutet 3,9 letztlich als agonistische Transformation (113). Zu Maecenas' etruskischem Ursprung und Properz' ,etruskischem' Lebensgefühl vgl. Gold 1982, 105; Cairns 2006b, 271–272.

Properz mit einem Verweis auf sein zu geringes Talent weit von sich. Seine inhaltliche Aussage findet ihre Entsprechung in der Faktur des Verses, so wird Properz' Verlorenheit auf dem weiten Meer der Groß-Dichtung durch ein Hyperbaton¹⁰⁰³ abgebildet (V. 4).

Im folgenden zweiten Teil (B) baut Properz diese Zurückweisung weiter aus:

- turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus
 6 et pressum inflexo mox dare terga genu.
 omnia non pariter rerum sunt omnibus apta,
 8 palma nec ex aequo ducitur una iugo.
 gloria Lysippo est animosa effingere signa;
 10 exactis Calamis se mihi iactat equis;
 in Ueneris tabula summam sibi poscit Apelles;
 12 Parrhasius parua uindicat arte locum;
 argumenta magis sunt Mentoris addita formae;
 14 at Myos exiguum flectit acanthus iter;
 Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno;
 16 Praxitelen propria uendit ab urbe lapis.
 est quibus Eleae concurrat palma quadrigae,
 18 est quibus in celeris gloria nata pedes;
 hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis:
 20 naturae sequitur semina quisque suae.

Schändlich ist es, was man nicht bewältigen kann, dem Kopf anzuvertrauen
 an Belastung

- 6 und belastet vor gebeugtem Knie den Rücken zu zeigen.
 Alle Dinge sind nicht auf vergleichbare Weise für alles geeignet.
 8 nicht wird eine Art von Siegespalme herabgeführt von der gleichen Anhöhe.
 Der Ruhm des Lysipp ist es, lebendige Standbilder auszuformen;
 10 durch naturgetreue Pferde drängt sich Kalamis mir auf.
 mit einer Venus Bildnis hat für sich das Höchste gefordert Apelles;
 12 Parrhasius beansprucht durch seine feine Kunst einen Rang;
 Geschichten sind besonders hinzugefügt der Gussform Mentors;
 14 hingegen umwindet des Mys' Akanthus einen schmalen Raum;
 der phidische Jupiter schmückt sich mit elfenbeinerer Bildsäule;
 16 den Praxiteles preist der Stein von seiner eigenen Stadt;
 es gibt welche, mit denen die Siegespalme für das olympische Wagenrennen,
 18 welche, mit denen in ihren schnellen Füßen angeborener Ruhm mitläuft;
 dieser ist gezeugt für den Frieden, jener im Felde tauglich für die Waffen:
 20 Seiner Natur folgt ein jeder Samen.

Zuerst schließt Properz eine allgemeine philosophische Betrachtung an, wonach nicht alle Dinge im gleichen Maße für alles geeignet seien (V. 7). Eine

1003 V. 3: Genitivattribut (*scribendi*), Attribut (*tam uastum*) und Bezugswort (*in aequor*).

dem Hyperbaton in V. 4 vergleichbare Korrespondenz von Inhalt und Form prägt auch die weitere Ausgestaltung des Themas von den unterschiedlichen Eignungen: Im Hexameter werden nämlich Künstler herangezogen, die es durch großartige, im Pentameter jene, die es durch kleinere Kunst desselben Typus zu großem Ruhm gebracht haben.¹⁰⁰⁴ Damit führt Properz allein durch die Möglichkeiten des Metrums die Überlegenheit des elegischen Distichons gegenüber rein hexametrischer Dichtung zu nuancierter Darstellung performativ vor. Überhaupt ist alles im Kleinen sehr sorgfältig komponiert. Die schon im horazischen Hypotext vorhandene (carm. 1,1,5) und hier in den allgemeinen Überlegungen angeführte Siegespalme (V. 8: *palma*) wird im Kontext der Sportkunst erneut aufgegriffen (V. 17: *palma ... quadrigae*), wobei gleichzeitig auch die akribisch geformten Pferde aus der Bildkunst des Kalamis (V. 10: *exactis ... equis*) evoziert werden. Eben durch diesen Vergleich mit Wagenrennen- und Sprintkunst (V. 17–18) wird die aus 2,1 und 2,34¹⁰⁰⁵ bekannte physische Komponente des mangelnden Talentes zwar implizit, aber doch effektiv ins Bewusstsein des Rezipienten gerückt. Ähnlich suggestiv wirkt auch die Parallelisierung von Friedens- und Kriegskünstler im Hexameter (V. 19). Zum einen werden die Unterschiede zwischen Frieden und Krieg so eingeebnet, zum anderen werden beide Dinge als nicht von Properz anvisierte Ziele charakterisiert. Denn es sind ja die im Pentameter genannten Künste, die in Analogie zur eigenen Kunst gedacht werden.

Im dritten Teil (C) wird das Korrespondenzverhältnis auf Maecenas und Properz übertragen:¹⁰⁰⁶

at tua, Maecenas, uitae praecepta recepi,
 22 cogor et exemplis te superare tuis.
 cum tibi Romano dominas in honore securis
 24 et liceat medio ponere iura foro,
 uel tibi Medorum pugnacis ire per hastas
 26 atque onerare tuam fixa per arma domum,
 et tibi ad effectum uires det Caesar et omni
 28 tempore tam faciles insinuentur opes,
 parcis et in tenuis humilem te colligis umbras:
 30 uelorum plenos subtrahis ipse sinus.
 crede mihi, magnos aequabunt ista Camillos

1004 S. Syndikus 2010, 249; Flach 1967, 65. Letzterer präzisiert noch (66), dass sich ab V. 15 die Blickrichtung allmählich verschiebt: vom großen bzw. kleinen Kunstwerk zu kostspieligem bzw. einfachem Werkstoff (V. 15–16) sowie zu prächtigerem bzw. anspruchsloserem Schauspiel (V. 17–18).

1005 Vgl. 2,1,40. 42 (oben S. 197) und 2,34,83 (oben S. 217).

1006 Der Frage, inwieweit tatsächlich ein Korrespondenzverhältnis zwischen Maecenas und Properz bestand, widmen sich Firpo 1998, 287–298; Rosati 2005, 137–140.

- 32 iudicia, et uenies tu quoque in ora uirum.
 Caesaris et famae uestigia iuncta tenebis:
 34 Maecenatis erunt uera tropaea fides.

- Dagegen habe ich deine, Maecenas, Lebensgrundsätze übernommen,
 22 ich bin gezwungen, auch dich mit deinen eigenen Beispielen zu übertreffen.
 Obwohl du in römischer Ämterwürde hoheitliche Beile
 24 und Gericht mitten auf dem Forum halten
 oder durch der Meder kämpferische Äxte gehen
 26 sowie dein Haus durch aufgehängte Waffen überhäufen kannst
 und Caesar dir zur Ausführung die Kräfte gibt und dir zu jeder
 28 Zeit so einfach die Mittel zufallen,
 hältst du dich zurück und bescheiden sammelst du dich in sanften Schatten:
 30 Der Segel vollen Bausch ziehst du von selbst ein.
 Glaub mir, den großen Camilli werden sie gleichkommen -
 32 deine Entscheidungen - und auch du wirst in aller Männer Mund kommen.
 Auch des Caesar-Ruhms Spuren wirst du mit den deinen zusammenhalten:
 34 Des Maecenas Trophäen wird seine wahre Treue sein.

Auch die Idee zu der Patron-Klienten-Korrespondenz scheint durch Horaz vermittelt, der in *carm.* 2,12 eine Korrespondenz zwischen Maecenas' „Sinn für die subtilen Reize des Lebens“¹⁰⁰⁷ und seiner eigenen Dichtung etabliert. Das muss den Förderer schon sehr eingenommen haben – umso mehr, als einige Forscher davon ausgehen, dass die dort besungene *puella* seine Ehefrau ist. Properz argumentiert aber ungleich zwingender: Sein Vorbild qua Lebensführung gemahnt ihn zur Liebesdichtung, ein denkbarer stilistischer Richtungswechsel wird davon abhängig gemacht, ob Maecenas seinen eigenen Lebensentwurf ändert (V. 21–22). Verlangte Maecenas nämlich andere Stile, würde er ja gleichzeitig seinen eigenen Lebensstil als nicht des Lobes würdig erachten. Anknüpfungspunkt zu den vorangehenden Form-Inhalt-Korrespondenzen stellt die Information dar, die im expositorischen ersten Teil über Maecenas gegeben worden war. Dieser habe trotz adeligen Ursprungs auf die Ämterlaufbahn verzichtet (V. 1–2),¹⁰⁰⁸ einen ‚Bescheidenheitsgestus‘, den Properz durch die äußerst seltene Einsparung der Zäsur im dritten Hexameter-Fuß¹⁰⁰⁹ untermalt. Nun wird ausgeführt, dass er auch weiterhin trotz Zugangs zu Macht und beachtlichen Mitteln (V. 27–28) angeblich ein bescheidenes Leben führe. Die Beschreibung kulminiert in dem Bild vom selbst eingezogenen Segel-

1007 Syndikus 2010, 248 m. Anm. 164.

1008 Maecenas ist zwar von königlichem Blute (V. 1), gehört aber nicht zum höchsten Stand, dem *ordo senatorius*, sondern wird als zum *ordo equester* zugehörig gekennzeichnet, den er offensichtlich auch nicht durch die Ämterlaufbahn zu verlassen getrachtet hat.

1009 S. Platnauer 1971, 6–7.

bausch, womit sicherlich Maecenas' Toga gemeint ist (V. 30: *uelorum plenos subtrahis ipse sinus*). Dies entspricht dem Vergleich von Properz' Dichtergenie mit einer Barke, die nur kleine Segel verträgt (V. 4). Auch in dem durch Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolische Diärese besonders betonten V. 29 (*tenuis ... humilis*) wird eine Verbindungslinie von kallimacheischer Ästhetik zu maecenatischem Lebensstil gezogen. Die Bescheidenheit, die Zurückhaltung von Maecenas' Lebensstil scheint der Feinheit, der Sparsamkeit von Properz' Dichtungsstil direkt zu entsprechen. Für Francis Cairns ist die Korrespondenz zwischen Dichter und Patron so groß, dass er die Maecenas betreffenden V. 21–34 als „included recusatio“ bezeichnet.¹⁰¹⁰ Diese Darstellung des Maecenas, dem Stifter der weitläufigen und luxuriös ausgestatteten *horti*, kann indes nur ironisch gemeint sein.¹⁰¹¹ Dies wird etwa durch das *insinuentur* (V. 28) wieder aufgreifende *plenos ... sinus* (V. 30) zusätzlich markiert. Die beständig mühelos (V. 27–28: *omni | tempore faciles*), eingesackten' Geldmittel müssten eigentlich dazu führen, dass der zur Verwahrung eines (ja dann immer prall gefüllten) Geldbeutels benutzte Togabausch, eine Art antiker ‚Hosensack‘, kaum gerafft werden kann.¹⁰¹² Properz spielt hier zudem auf verwickelte Weise mit dem bereits erwähnten rhetorischen Topos, wonach Redestil und Lebensstil korrelieren und umgekehrt.¹⁰¹³ Demgemäß würde eben ein bescheidener Lebensstil des Patrons besonders gut zu dem bescheidenen Schreibstil eines Autors passen. Vor diesem Hintergrund schwingt aber natürlich auch Maecenas' eigener Redestil mit, und der soll ja genauso ‚bescheiden‘¹⁰¹⁴ gewesen sein wie seine Pracht-Gärten.

Erst der vierte Teil (D1) enthält Zurückweisungen:

non ego uelifera tumidum mare findo carina:
 36 tota sub exiguo flumine nostra mora est.
 non flebo in cineres arcem sedisse paternos
 38 Cadmi nec semtem proelia clade pari,
 nec referam Scaeas et Pergama Apollinis arces,
 40 et Danaum decimo uere redisse ratis,

¹⁰¹⁰ S. Cairns 2007, 224.

¹⁰¹¹ S. Gold 1982, 106–107. Gold deutet auch den angeblichen Amtsverzicht (V. 23–26) als irrealer Phantasie, weil diese Ämter dem *equus* Maecenas gar nicht zur Disposition stünden, und will in dieser Spitze die Motivation für die Horaz überbietende Anrede in V. 1 erkennen, s. dazu oben Fn. 1002. Freudenburg 2014, 17 dagegen sieht unmotivierterweise Properz hier sehr ernsthaft und effizient Maecenas' eigene Machtverzichtbekundungen für seine Freiheit als Künstler instrumentalisieren.

¹⁰¹² S. Richardson 1977, 352.

¹⁰¹³ S. oben S. 56 und S. 65 m. Fn. 260. 261. 262.

¹⁰¹⁴ Dazu oben Fn. 262. Vgl. unten Fn. 1073.

moenia cum Graio Neptunia pressit aratro
42 uictor Palladiae ligneus artis equus.

Nicht ich durchpflüge auf segeltragendem Schiff das aufgewühlte Meer,
36 unser ganzes Verweilen liegt in einem winzigen Flussbett.
Ich werde nicht beweinen, dass auf die väterliche Asche die Burg sich setzte,
38 des Kadmos, noch die sieben Kämpfe mit ähnlicher Niederlage,
nicht werde ich berichten von den skäischen Torflügeln noch von Troja, des
Apollo Burg,
40 und dass der Danaer Flöße im zehnten Frühling zurückgingen,
als die Mauern Neptuns mit griechischem Pflug
42 als Sieger drückte der Pallaskunst hölzernes Pferd.

Die in augusteischer Zeit rekurrente maritime Bildersprache¹⁰¹⁵ sorgt für eine Verknüpfung dieses vierten Teils mit dem vorangegangenen ersten Teil (V. 3–4. 30. 35–36). Nun erst kommen die zurückgewiesenen Gattungen zur Sprache: Thebais (V. 37–38) und Illiupersis (V. 39–42).

Der fünfte Teil (D2) beginnt mit einer Anknüpfung der eigenen Dichtung an Kallimachos und Philetas (V. 43–44):

inter Callimachi sat erit placuisse libellos
44 et cecinisse modis, Coe poeta, tuis.
haec [c]urant pueros, haec [c]urant¹⁰¹⁶ scripta puellas,
46 meque deum clament et mihi sacra ferant!
te duce uel Iouis arma canam caeloque minantem
48 Coeum et Phlegraeis Eurymedonta iugis;
celsaque Romanis decerpta palatia tauris,
50 ordiar et caeso moenia firma Remo,
eductosque pares siluestri ex ubere reges,
52 crescet et ingenium sub tua iussa meum;

1015 Diese maritime Bildersprache lässt sich, wenn sie auf die Beschreibung von Affekten zielt, bis auf Homer zurückverfolgen (Il. 7,4–6; Od. 23,233–238; bes. dann von den Tragikern übernommen, vgl. dazu Schnyder 1995). Der Gewährsmann für den Einsatz mit dem Zweck, Poetologisches zu verhandeln, ist Pindar (Pyth. 1,91–92; 11,38–40; Nem. 3,26–27; 4,69–72; 5,3. 51–53). Neoteriker und Augusteer benutzen sie für beide Themenfelder, vgl. zum Liebesaffekt-Diskurs (vgl. dazu a. Lieberg 1969): Cat. 68,3–4; Prop. 2,12,7–8; 2,14,29–30; 2,22A,41; 2,25,23–24; 3,11,5; 3,24,11b–18; Tib. 1,5,76; Hor. carm. 1,5; 1,9,9b–11a; 3,9,22–23; 4,2,40; Ov. am. 2,10,9; ars 1,411b–412. Vgl. zum Poetologie-Diskurs: Verg. georg. 1,40; 2,41. 44a–45a; 4,116–117; Prop. 3,3,22–24; 3,9,3–4. 35–36; 3,17,2; Hor. carm. 4,15,3–4; Ov. am. 2,10,9; ars 3,26; met. 15,176–177; fast. 1,3. 466; 2,3–4. 863–864; 4,18; trist. 2,329–330. 548; rem. 811–812.

1016 Zustimmung für die Athetese in Fedeli 1994 aus Gründen der parallelen Konstruktion (alle Verben im Konjunktiv). Shackleton Bailey, David Roy 1956, 162 liest diesen Vers metapoetisch und meint, dass die jungen Leute von Properz das Feuer der *aemulatio* übernehmen sollen.

3 Textanalysen

- prosequar et currus utroque ab litore ouantis,
54 Parthorum astutae tela remissa fugae,
c<|a<u>straque Pelusi Romano subruta ferro,
56 Antonique grauis in sua fata manus.

- Unter des Kallimachos Büchlein wird mir genügen, gefallen zu haben
44 und gesungen, den Formen nach, koischer Dichter, die die deinen sind.
Diese Schriften mögen die Jungen entflammen, sie mögen die Mädchen
entflammen,
46 und mich mögen sie Gott rufen und mir Opfer darbringen!
Unter deiner Leitung mag ich auch sogar des Jupiter Waffen besingen sowie
den dem Himmel drohenden
48 Coeus und Eurymedon auf den Phlegräischen Höhen;
mit dem himmlischen und durch römische Stiere abgegrasten Palatin,
50 mag ich beginnen und mit den Mauern, befestigt durch den Mord an Remus,
mit den aus Waldeutern aufgezogenen Zwillingkönigen,
52 und es wird mein Genie unter deinen Befehlen wachsen;
ich mag fortfahren mit den Wagen, von beiden Ufern triumphierend,
54 mit den Pfeilen, bei hinterlistiger Partherflucht zurückgeschossen,
und den Verschanzungen Pelusiums, durch römisches Eisen niedergerissen,
56 und des Antonius für sein Schicksal schwerwiegende Hände.

Durch diese Anknüpfung an die Vorläufer erhofft der Dichter, nicht mehr und nicht weniger denn als Gott verehrt zu werden (V. 46).¹⁰¹⁷ Bereits diese Hyperbel lässt aufhorchen. Noch mehr Verwirrung dürfte die sich anschließende Ankündigung stiften, der Dichter werde unter Maecenas' Führerschaft¹⁰¹⁸ aitiologisch-epische Dichtung über Giganten sowie über römische Früh- und Zeitgeschichte zustande bringen (V. 47–56). Immerhin sind das genau die Epochen, die er in 2,1 aus mangelndem Interesse (2,1,19: Giganten-Epoche, 2,1,23–24 Remus-/Marius-Epoche) oder Talent (2,1,25–36 eigene Epoche) zurückgewiesen hatte.¹⁰¹⁹ Überraschend ist ferner, dass die hier anvisierten Sujets weniger an konkrete literarische Ausbuchstabierungen¹⁰²⁰ denken lassen als die in V. 37–42

¹⁰¹⁷ S. dazu Hunter 2006, 16, der Parallelen zum heutigen Starkult zieht und generell dafür plädiert, Properz' (insbes. in 3,1) evozierte religiöse Kontexte ernster zu nehmen, als es gemeinhin getan wird (11).

¹⁰¹⁸ Der genaue Sinn von *te duce* (V. 47) – ob Maecenas hier eine Art Inspirationsvermögen oder gar doch die mögliche Übernahme eines höheren Amtes unterstellt wird – ist umstritten, vgl. Fedeli 1985, 326–329, der damit schließt, eine Änderung von Maecenas' Lebensentwurf für unwahrscheinlich zu erklären, anders Cairns 2006b, 268.

¹⁰¹⁹ S. Gold 1982, 110, die sich zudem davon irritiert zeigt, dass die Chronologie in V. 49–51 nicht stringent sei (109). Zudem bringt sie die Möglichkeit ins Spiel, Properz mache mit der Rekurrenz des Gigantomachie-Themas einen Witz auf Maecenas' Kosten: „[T]he assault of the Titans and giants on the Olympic gods might have some bearing on Maecenas' ‚assault‘ on the honors and powers of Augustan Rome.“ (116, Anm. 27).

zurückgewiesenen. Betrachtet man die Recusatio-Form als privilegierten Ort für lediglich poetologische Aushandlungen, würde man ja genau das Gegenteil erwarten.

Der Schlussteil (A2) gilt der Beschreibung von Maecenas' Führerschaft:

mollia tu coeptae fautor cape lora iuuentae,
 58 dexteraque immissis da mihi signa rotis.
 hoc mihi, Maecenas, laudis concedis, et a te est
 60 quod ferar in partibus ipse fuisse tuas.

Sanfte Zügel ergreife du, Gönner meiner begonnenen Jugend,
 58 und rechte Zeichen gib mir für meine in Gang gesetzten Räder.
 Dies, Maecenas, gestehst du mir an Lob (für dich) zu, und in deinem Sinne ist
 es,
 60 wenn man mir nachsagen wird, dass ich von selbst auf deiner Seite war.

Maecenas' Führerschaft wird so qualifiziert, dass die ganze Elegie dadurch ein weiteres *Quantum Ambivalenz*¹⁰²¹ erhält, dazu wird eine Metapher aus dem Bereich der Wagenrennen bemüht: Oben in der Künsteübersicht (V. 17) waren die Wagenrennen durch ihre Verortung im Hexameter als nicht eigen charakterisiert worden (V. 17), aber das (seit Pindar geläufige) Bild findet sich durchaus auch bei Properz für die eigene Dichtung.¹⁰²² Dieser widersprüchliche Zug verdichtet sich noch, versucht man dem eigentlichen Gehalt der Metapher auf den Grund zu gehen. Einerseits soll Maecenas die Zügel von dem – Properz' vorgebliches jugendliches Ungestüm symbolisierenden – Wagen ergreifen, aber nur sanfte¹⁰²³ (V. 57). Andererseits soll er Zeichen für die längst in Gang gesetzten Räder geben (V. 58), also deren Schwung nicht bremsen.¹⁰²⁴ Zum paradoxalen

¹⁰²⁰ Laut Binder 1995, 146 ist denn auch Properz' thematische Einlösung dieser Ankündigung in Buch 4 nicht als „Tribut an die Rom- und Augustus-Ideologie“ der Zeit zu erkennen, da die nationale Thematik bis in die Sphäre der Götter Roms erotisiert, bisweilen karikiert und so ihres affirmativen Gehalts beraubt wird.“ An anderer Stelle spricht er in gleichem Zusammenhang auch von „(Selbst-)“ (161, Anm. 41).

¹⁰²¹ So auch Feichtinger 1989, 171, dagegen Lieberg 2002, 441, Anm. 18. Die Ambivalenz wird noch größer, wenn man wie Commager 1962, 34, Anm. 72 in den V. 29–30 nicht nur eine Anspielung auf Maecenas' Lebensstil, sondern auf seinen Schreibstil sieht: „Maecenas himself avoided national themes to write in the style of the neoterics.“

¹⁰²² S. Prop. 3,1,9–14; 3,3,18. 21; 4,1,70; vgl. Pind. Ol. 9,80–81; Pyth. 10,65–66; Lucr. 6,92–95; Verg. georg. 2,541–542; Ov. ars 1,39–40; rem. 397b–398. Gold 1982, 110–111 zeigt m. E. überzeugend, dass diese Metapher eigentlich gut auf den Dichter Properz wie zugleich den *equus* (V. 1) Maecenas passt; dieser Umstand macht aber die oben dargestellte Paradoxie nur noch augenfälliger.

¹⁰²³ Miller 2004, 139 sieht in dieser Korrespondenz zwischen der *mollitia* der Elegie und der *mollitia* des Maecenas eine Spitze gegen letzteren, nicht zuletzt, weil Maecenas

Charakter trägt auch eine weitere Korrespondenz zwischen Maecenas und Properz bei: eine Korrespondenz bezüglich des zu erwartenden Ruhms. War in V. 33–34 eine Entsprechung zwischen Augustus' künftigem Ruhm und demjenigen seines treuen Gefolgsmannes Maecenas etabliert worden, wird nun (V. 59–60) das Verhältnis zwischen Maecenas und Properz in dem Augustus-Maecenas-Verhältnis gespiegelt: Wie Maecenas aus seiner treuen Freundschaft zu Augustus soll Properz einen Teil seines Ruhmes aus der Freundschaft zu Maecenas empfangen.

Doch der Properz-Leser weiß, dass es doch eher umgekehrt ist, dass es Kunst (V. 9–16) und Literatur¹⁰²⁵ sind, die ewigen Ruhm bescheren. Überdies wird der Leser in der Elegie selbst auf diesen Umstand gestoßen: etwa durch die Erwähnung von Lysipp, dem einzigen autorisierten Proträtisten Alexanders des Großen.¹⁰²⁶ Properz wirft damit einen Schatten auf das Augustus-Maecenas-Verhältnis und grundsätzlich auf die Irreduzibilität römischer Reziprozitätsverhältnisse.¹⁰²⁷ Es ist nicht zu entscheiden, worin genau die ‚Gaben‘ überhaupt bestehen könnten: (Ruhm durch) Dichtung im Austausch für (finanzielle) Förderung?¹⁰²⁸ Noch weniger ist auszumachen, in welchem (hierarchischen/materiellen) Verhältnis die ‚Gaben‘ zueinander stehen. Genauso wenig wird klar, was dem Prinzeps durch seine V(v)ertrauten (Dichter), was den V(v)ertrauten (Dichtern) durch den Prinzeps zukommt.

Um ein Zwischenfazit der vier analysierten Properz-Recusationes zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: In den Properz-Gedichten 2,1, 2,13a, 2,34 und 3,9 wird mehr Gefallen am Eigenen und weniger an der stilistischen Mimesis

als effiniert gegolten haben soll. Überhaupt ließe sich mit Plut. mor. 759F8–760A7 fragen, ob sich die Mimesis auch auf andere Elegien als Recusationes erstreckt: Soll doch Maecenas in der Art von Ov. am. 1,4,51–58 (vgl. Tib. 1,2,57–58) die Ehefrau des Gabba bei einem Gelage verführt haben (wobei dieser sich aber absichtlich schlafend gestellt haben soll). Görgemanns 2011, 164, Anm. 211 präzisiert zwar, dass es sich dabei um eine Wanderanekdote mit austauschbarem Personal handele, anerkennt aber: „Zu Maecenas, der als Genußmensch galt, paßt die Anekdote durchaus.“

1024 Ambivalenz bringt auch der von Shackleton Bailey, David Roy 1956, 165 bemerkte Bildbruch: In V. 57 wird Maecenas als Lenker imaginiert, in V. 58 als Zuschauer.

1025 S. z. B. in Prop. 2,34,85–94. Vgl. Fn. [1286](#). [1287](#). [1288](#).

1026 Kaum ein Herrscher war sich der „Sängerbedürftigkeit der Tat“ so bewusst wie Alexander der Große, vgl. dazu Assmann 2009, 42. Was die Alexander-Statuen Lysipps vor allen anderen ausgezeichnet haben soll, ist ein ἀληθεία qua ἦθος-Prinzip, vgl. dazu Pos. 65 (= AP 16, 119); Plut. mor. 360d.

1027 Zur althistorischen Sicht auf diese s. oben Fn. [76](#).

1028 Dazu ausführlich in Bezug auf den hier nicht näher beleuchteten großen Augusteer, Vergil: Stöckinger 2016.

sis der zurückgewiesenen Gattung artikuliert. Properz' Impetus beschränkt sich darauf, seine Gelehrsamkeit, seine Kenntnisse von Stoffen, die epischer Formen würdig wären, in Form von *praeteritiones* an den Tag zu legen. Dieser stark ausgeprägte *poeta-doctus*-Zug hat aber einen Sinn jenseits des Heraufbeschwörens hellenistischer Vorbilder oder Zur-Schau-Stellens großer Gelehrsamkeit: Zwar lehnt Properz die Elegie 2,1 nicht vollends mimetisch ans Epos an, aber er hebt sie dadurch gegenüber anderen Elegien dennoch hervor.

Properz preist seine Gedichte als wirksamer an, wenn er in 2,13a und 2,34 rezeptionsästhetische Bedenken gegen die zurückgewiesenen Gattungen vorträgt: Seine Elegien, wie beispielsweise seine ‚Properziade‘ 2,1, könnten immerhin – so scheint es mitzuschwingen – beim Publikum eine bessere Aufnahme finden als eine zweite *Aeneis*. Und im Falle des Maecenas wenigstens – so *carm.* 3,9 – würden sie auch stilistisch besser zu dem möglichen besungenen Objekt und ‚Auftraggeber‘ passen. Ob darum der Schluss zu ziehen erlaubt ist, Properz mahne auch Augustus zu größerer Bescheidenheit, liegt im individuellen Ermessen des Lesers.

3.2.2 Horaz

carm. 1,6: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Homer)

Die Gattungsproblematik stellt sich in den *Oden* des Horaz etwas anders dar als in den Elegien. Erstens bestreitet Horaz nicht grundsätzlich, dass seine in Anlehnung an Sappho und Alkaios gewählten lyrischen Versmaße für ernste Themen wie Schifffahrt, Flucht und Krieg geeignet sind,¹⁰²⁹ wie es die Elegiker mit der Gattung eines Kallinos und Tyrtaios konstruierterweise getan haben. Zweitens bricht seine erste Recusatio sehr unvermittelt über den linear lesenden Rezipienten herein.¹⁰³⁰ Zwar folgt sie unmittelbar auf ein als erotisch klassifizierbares Gedicht, die sog. Pyrrhaode. Ode 1,5 gehen aber vier Gedichte mit eher politischen bzw. poetischen Themen voran, und überdies kulminiert es in einer Art Absage an erotische Lyrik! Fazit: Am Ende von *carm.* 1,6 hat man mehr Recusatio-Verse gelesen als solche, aus denen hervorginge, was stattdessen besungen würde.¹⁰³¹

¹⁰²⁹ S. etwa *carm.* 2,13,28–29 zu Alkaios. Vgl. Schmidt 1985a, 145.

¹⁰³⁰ Zetzel 1982, 95 sieht in der Anordnung Ironie und Selbstspott am Werke. Seidensticker 1976 spricht von einem „beabsichtigte[n] Kontrast“ zwischen den Adressaten, der „Hetäre[] Pyrrha“ (1,5) und dem Felherrn Agrippa (1,6).

¹⁰³¹ S. Schmidt 1992, 50. Es liegt eine Verkennung der Form bei Überprivilegierung des Inhalts vor, wenn Oliensis 1998, 151 Horaz hier von militärischer zu sexueller Eroberung

3 Textanalysen

Doch bevor ich zu einer eingehenderen Analyse des Verhältnisses von Inhalt und Form komme, seien hier einige allgemeinere Betrachtungen vorangestellt: Ode 1,6 zählt zu den sogenannten Paradeoden und ist in der zweiten Asklepiadeischen Strophe verfasst, genau wie eine weitere hier analysierte *Recusatio*, *carm.* 2,12. Angesprochenener ist Agrippa (64–12 v.), ein Freund, Helfer und Schwiegersohn des Augustus, zeitweise der zweitmächtigste Mann in Rom. Überdies hat er die mächtige Seeflotte aufgebaut, die den entscheidenden Sieg bei Actium für Augustus errungen hat. Zurückgewiesen wird das angebliche Ansinnen Agrippas, es möge doch ein Preislied auf seine und des Prinzeps Taten entstehen. Das Dichter-Ich empfiehlt und präsentiert einen Stellvertreter:¹⁰³² Lucius Varius Rufus (70–15 v.), der Horaz – zusammen mit Vergil – im Jahre 38 v. Chr. in den Maecenas-Kreis eingeführt hatte.¹⁰³³ Dieser sei fähig, ein Epos nach homerischer Manier auf Augustus und Agrippa zu dichten, er sei aber auch für die ernste Gattung der Tragödie geeignet – eine Bemerkung, die die beiden genannten Staatsmänner jenseits von Gattungshierarchien in ein fragwürdiges Licht setzen könnte. Der *poeta* selbst sei aus Mangel an homerischem Genie indes nur geeignet, Symposien und Mädchen zu besingen.

Bezüglich der Komposition der Ode können zwei recht unterschiedlich lange Abschnitte ausgemacht werden (A, B). Davon lässt sich der erste in drei weitere Segmente teilen (a^{1a}, a², a^{1b}), wie die folgende Übersicht zeigt:

Strukturübersicht						
Teil	Strophe	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–4	1–16		zurückgewiesene Dichtung		16
		a ^{1a}	1–4		Agrippa, Stellvertreter	4
		a ²	5–12		<i>nos</i>	8
		a ^{1b}	13–16		<i>quis</i>	4
B	5	17–20		eigene Dichtung	<i>nos</i>	4

übergehen sieht. Erst mit dem sympotischen *carm.* 1,7 und dem erotischen *carm.* 1,8 wird Horaz eine Kostprobe des hier als Alternative genannten Programms geben, aber auch dort ist die Kontrastfolie des Epos mit den hier genannten Exponenten (V. 5: *Pelidae*, V. 6: *Ulixei*) anwesend (vgl. *carm.* 1,7,25–32: an Odysseus angelehnte Teuker-Rede; 1,8,13–16: Achilles).

¹⁰³² Flach 1967, 56–57 spricht von „Ersatzmann“ und sieht dieses Motiv erst in 2,12 „[i]ns Spielerische gewendet“.

¹⁰³³ S. Kühnert 1985, 122. 124. 125. Vergil ist es denn auch, der mit *Aen.* 8,671–713 (bes. 678–684) einen Vorgeschmack dessen gibt, was Horaz hier zu dichten verweigert.

Die Struktur des Gedichts stimmt also mit der Strophenstruktur überein: Zwar gibt es – für Horaz recht typisch – ein Enjambement (V. 8–9), welches das Ende von Strophe zwei überspielt, thematisch hängen die Strophen zwei und drei (V. 5–12) aber ohnehin zusammen. Die Ode setzt ein mit der Anrede an den Stellvertreter:

- Scriberis Vario fortis et hostium
 2 victor Maeonii carminis alite,
 quam rem cumque ferox navibus aut equis
 4 miles te duce gesserit.
 nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
 6 Pelidae stomachum cedere nescii
 nec cursus duplicis per mare Ulixei
 8 nec saevam Pelopis domum
 conamur, tenues grandia, dum pudor
 10 inbellisque lyrae Musa potens vetat
 laudes egregii Caesaris et tuas
 12 culpa deterere ingeni.
 quis Martem tunica tectum adamantina
 14 digne scripserit aut pulvere Troico
 nigrum Merionen aut ope Palladis
 16 Tydiden superis parem?
 nos convivia, nos proelia virginum
 18 sectis in iuvenes unguibus acrium
 cantamus vacui, sive quid urimur,
 20 non praeter solitum leves.

- Beschrieben wirst du werden durch Varius, du mutiger und über die Feinde
 2 siegreicher, durch diesen Schwan des mäonischen Gesangs,
 welche Tat auch immer der Soldat mit Schiffen oder Pferden,
 4 der wilde, unter deiner Führung vollführte.
 Wir, Agrippa, versuchen weder dies zu feiern noch den schweren
 6 Magen Achills – unfähig zu weichen –
 noch Odysseus' Fahrten übers Meer – voll Falsch –
 8 noch das grausame Pelopshaus
 – [zu] zart in Bezug auf dies Erhabene – so lange Scheu
 10 und die der unkriegerischen Lyra mächtige Muse es verbietet,
 die Ruhmestaten des herausragenden Caesar und die deinen
 12 durch die Fahrlässigkeit meines Genies zu schmälern.
 Wer würde Mars – bedeckt mit seiner stählernen Tunika –
 14 würdig beschreiben oder – vom troischen Staube
 schwarz – Meriones oder – durch Athenes Macht
 16 Göttern ebenbürtig – den Tydiden?
 Wir besingen die Gelage, wir, die Kämpfe der Mädchen –
 18 auffahrend – mit beschnittenen Nägeln gegen die jungen Männer,
 wir besingen dies frei oder in irgendeine Hinsicht entbrannt,
 20 nicht wider Gewohnheit leichtmütig.

Von Belang sind vor allem Struktur und Wortwahl der Ode. Die Struktur gibt sich alternierend und voranschreitend: *Du, mutiger*, wirst von *Varius* auf episch-panegyrische Weise *beschrieben* werden (V. 1–4), während *wir, Agrippa, nicht* (V. 5–8) *solches* zu feiern¹⁰³⁴ *versuchen*, *wir zarte* (V. 9–12), *wer* wird *Mars* würdig beschreiben (V. 13–16), *wir* besingen *Symposia* und *Liebeleien*. Die Kerninformation steht immer an derselben Stelle im Vers: An erster Stelle *Scriberis* (V. 1), *nos* (V. 5), *conamur* (V. 9), *quis* (V. 13), *nos* (V. 17), an zweiter *Vario*, der Stellvertreter (V. 1), *Agrippa*, der ‚Adressat‘ (V. 5), *tenues* (V. 9), Seinsform und Ideal des *poeta, Martem*, das zurückgewiesene *Sujet* (V. 13), *convivia*, das gewählte (V. 17). Strukturell hat das Gedicht also seinen Mittel- und Kulminationspunkt in Horaz selbst (V. 9: *conamur...tenues*).¹⁰³⁵ Neben sein ‚Gegenmodell‘ *Varius* samt *Sujet Agrippa* hat er noch eine dritte allgemeine Ebene eingezogen: *wer* (V. 13: *quis*) samt *Sujet Mars* (V. 13: *Martem*). Mir scheint *quis ... scripserit ... ?* (V. 13–16) *pace* Syndikus¹⁰³⁶ keine rein rhetorische Frage zu sein: Horaz versucht hier, sein (Mädchengesangs-)Dichten als alternativlos darzustellen. Mit dieser allgemeinen Frage kann er auf unpersönliche Art Vermutungen darüber anstellen, dass ein zweiter *Homer* nicht in Sicht sei, ohne seinen Freund *Varius* dabei zu kränken.¹⁰³⁷ Wenn man nämlich kein neuer *Homer* ist – das ist schon seit *Kallimachos* bekannt – sollte man sich, wie es in der Mitte¹⁰³⁸ des Gedichts heißt, von den *grandia* (V. 9) fernhalten, ist man doch dafür – in

1034 Zu *dicere* mit Akk. als Ausdruck für episches/epinikisches würdigendes Singen vgl. Giangrande 1967, 329, ähnlich auch in sat. 2,1,11; carm. 1,21,1; 3,25,7; 4,2,19; 4,9,21; carm. saec. 8. 76; epist. 1,16,26; 1,19,8; vgl. Prop. 2,34,62; Ov. am. 2,1,11; met. 1,1; Verg. Aen. 7,41–42. Vergil ist es freilich, der in ecl. 6,5–6 das ganze Spektrum des Wortes aufzeigt, s. Zitat in Fn. 1368. Für Hor. 4,2,50 werden eher ‚volkstümlichere‘ Konnotationen vorgeschlagen (s. unten Fn. 1108), während 2,12,14, je nach Deutung *Licymnias*, eine mal mehr mal weniger feierliche Note enthält –in jedem Fall ist aber lyrisches Singen gemeint.

1035 Mindt 2007, 33 spricht zu Recht von einer „ernstzunehmende[n] dichterische[n] Selbstbestimmung“.

1036 Vgl. Syndikus 2001a, 87, Anm. 8.

1037 Prinzipiell ähnlich Fraenkel 1957, 233–234. Anders Davis 1987, Davis 1991, 38 und Lowrie 1997, 65, die Horaz *Varius* die Rolle des *alter Homerus* zuspiesen sehen. M. E. trennt Horaz hier die mythische Vergangenheit von der Gegenwart stilistisch und klanglich und eröffnet seinem *Maecenas*-Kreis-Freund dadurch zuallererst einen ausfüllbaren ästhetischen Spielraum – einen Spielraum, den er freilich für sich nicht in Anspruch nehmen will und der aber auch nicht zu Lasten einer Dichtung à la *Carmen Saeculare* gehen soll (s. unten Fn. 1047). Die von Davis 1987, 294 richtig beobachteten Allusionen auf *Ennius*, der in den erhaltenen *Annales*-Fragmenten eben gerade *Homer* und *Kallimachos* eng verschränkt, sprechen m. E. gerade dafür, dass Horaz *Varius*‘ Werk wie das des ihm gleichgestellten *Vergil* (ars 55) als gelungene Synthese archaischer Groß- und hellenistischer Kleinkunst ansieht.

übersetzter hellenistischer Terminologie – zu *tenuis* (V. 9). Eher ist die Frage (V. 13–16: *quis ... scripserit ... ?*) ironisch gemeint:¹⁰³⁹ Immerhin gibt Horaz mit der näheren Beschreibung von Mars, *tunica tectum adamantina* (V. 13), das die Latinisierung des Epithetons homerischer Kriegshelden ist, χαλκοχίτων, eine Kostprobe seines homerischen Genies.¹⁰⁴⁰ Überdies tun sich zwei untrennbare Ebenen auf – *neque haec dicere nec* (V. 5):¹⁰⁴¹ diejenige von den Taten der homerischen Helden (V. 5b–9a. 13–16) und diejenige von den Taten des Agrippa und Augustus (V. 1–4. 10b–12). Diese sind schon sprachlich völlig verschieden ausgestaltet: affektbeladen hier, prosaisch dort. Das geradezu komisch¹⁰⁴² anmutende Epitheton des Meriones (V. 14–15: *pulvere ...*) scheint nur als Anspielung auf die kallimacheische Poetologie-Metapher vom dreckigen Strom der herkömmlichen Epik¹⁰⁴³ verständlich. Diese Poetologie geht ja nicht mit einer Verachtung der originären homerischen Epen einher. Die Anspielung auf Pelops – die sicherlich auch als augenzwinkernde Anspielung auf Varius’ „damals hochberühmte“,¹⁰⁴⁴ aber heute verlorene Tragödie *Thyest* gelesen werden kann – ist, in ihrem homerischen Kontext belassen, allerdings konnotationsreicher. Das Haus des Pelops taucht bei Homer nur einmal auf, und zwar im zweiten Buch der *Ilias*:¹⁰⁴⁵ Dort beschreibt Homer – wenn nicht als Zeichen der Ironie, so doch wenigstens als schlechtes Augurium – die *translatio* des Zepters vom Psy-

1038 Auch Nauck 1889, 29 sieht den „Hauptgedanke[n]“ in der Mitte artikuliert. Zur Programmatik von ‚Mitten‘ s. unten S. 237 m. Fn. 1062. Den Gedichtmitten bei Horaz widmet sich Harrison 2004 und identifiziert Mitten, in denen besonders die Autorposition charakterisiert wird (94–97), etwa *carm.* 2,12,13–16 (94), übersieht aber *carm.* 1,6,9.

1039 Schmidt 2002, 367.

1040 S. auch Harrison 2007a, 171. 173. 174 und Davis 1991, 36. 37, die die Homer-Allusionen als ironisch bzw. parodistisch bezeichnen. Vgl. ferner Mayer 2012, 94.

1041 Zur Doppeldeutigkeit von *dicere* s. oben Fn. 1034.

1042 Vgl. Johnson 2004, 8, der den Höhepunkt der Komik in der 4. Strophe erreicht sieht.

1043 Vgl. Kallim. *Ap.* 108–109. S. Thomas 1986, 61: „[W]e read and apply Horace *Odes* 1,6 [...] as a more or less pure profession of Alexandrian literary principles.“

1044 S. Syndikus 2001a, 89; zum Versuch einer Rekonstruktion vgl. Lefèvre 1976.

1045 S. Hom. *Il.* 2,100b–108: ... ἀνά δὲ κρείων Ἀγαμέμνων | ἔσθη σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμει τεύχων. | Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι, | αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρω ἄργεϊφόντη· | Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίπῳ, | αὐτὰρ ὁ αὐτε Πέλοψ δῶκ’ Ἄτρεί ποιμένι λαῶν, | Ἄτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ, | αὐτὰρ ὁ αὐτε Θυέστ’ Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι, | πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν. (... der Herrscher Agamemnon | erhob sich, das Zepter haltend, das Hephaistos mühevoll verfertigt hatte, | Hephaistos hatte es Zeus übergeben, dem Kronossohn und Gebieter, | Zeus übergab es dem Götterboten, dem Argostöter: | Hermes, der Gebieter, übergab es dem rossetummelnden Pelops, | Pelops übergab es jedoch dem Atreus, dem Hirten der Völker. | Atreus, sterbend, hinterließ es dem herdenrei-

chopompos Hermes über den Tantaliden Pelops zu dessen beiden Söhnen: mit diesem Zepter wird der Herr der Männer noch am selben Tag tatsächlich viele Griechen in den Hades führen.

Die homerischen Helden sind so gezeichnet, dass es Agrippa, Augustus und allen anderen wenig schmeichelhaft¹⁰⁴⁶ erscheinen sollte, an ihre Stelle treten zu wollen (V. 6: *stomachum cedere nescii*, V. 7: *duplicis*, V. 8: *saevam*). Das trifft nebenbei ebenso auf die Tragödienanspielung zu, wenn man diese denn stark machen wollte.¹⁰⁴⁷ Die Form des Inhalts scheint das Ziel zu verfolgen, etwaigen Wünschen nach homerisierenden Preisliedern einen faden Beigeschmack zu geben. Überdies könnte man sich fragen, ob nicht die Notwendigkeit einer Würdigung an sich in Frage gestellt bzw. stark relativiert werde: Schließlich erwähnt V. 3 mit *rem* nur eine einzige (Kriegs-)Tat, die noch dazu irgendwie¹⁰⁴⁸ und nicht einmal von Agrippa selbst, sondern nur von (einem seiner) Soldaten ausgeführt wird. Dazu kommt, dass *laudes* (V. 11) primär Ruhmesdichtungen und nicht -taten evoziert.¹⁰⁴⁹

chen Thyestes, | Thyestes hinterließ es jedoch dem Agamemnon, damit er es trage und | über viele Inseln und über ganz Argos gebiete.)

1046 Eine pejorative Darstellung von Achill und Odysseus sehen Nauck 1889, 29; Nisbet u. Hubbard 1970 und Santirocco 1986, 304–305. Commager 1962, 71, Anm. 25 meint noch darüber hinaus, Horaz wolle so Agrippa vorführen, wie er eine epische Dichtung auf ihn „vermasseln“ würde; Ahern, JR. 1991 baut diese These aus. M. E. verleidet Horaz Agrippa Epen aber in noch grundsätzlicherer Weise, vgl. Race 2014, 9: „[Horace] suggests that epic portrayals are no longer appropriate to contemporary achievements.“

1047 Vielleicht ist gar leichte Kritik an Augustus' literarischem Geschmacksurteil damit verbunden, hatte doch dieser den *Thyestes* für die in Anschluss an seinen dreifachen Triumph im Jahre 29 v. Chr. veranstalteten Siegesspiele in Auftrag gegeben (s. Spencer 2003, 148) und mit einer Million Sesterzen honoriert (s. Kühnert 1985, 125; Heinze 1997, 233); für Jocelyn 1980, 391 m. Anm. 24 wurde *Thyestes* erst 28 v. aufgeführt, anlässlich der Weihe des Apollotempels auf dem Palatin. Immerhin weist Conte 1992, 113 m. Anm. 15 darauf hin, dass Horaz in epist. 2,1 mit Bestimmtheit das Fehlen eines modernen Theaters beklage und mit diesem Urteil vielleicht nicht ganz allein gewesen sein mag: Auch Ovid setze sich selbst (und nicht Varius) als Höhepunkt der tragischen Gattung (am. 2,8,13–14; 3,1,29–30) und Quintilians Beurteilung strafe ihn nicht Lügen (inst. 10,1,98). Das *Carmen Saeculare*, das Augustus dann für das Jahr 17 v. Chr. in Auftrag geben wird, entspricht aber auf jeden Fall in seiner Anlage mit dem Wechselgesang von Mädchen und Jungen im Sapphicum eher der hier ausgedrückten Ästhetik als Epos und Tragödie. Man könnte sich fragen, ob die 23 v. Chr. publizierten *Oden*-Bücher 1–3, über deren Resonanz Horaz enttäuscht war (s. epist. 1,19), wenigstens Augustus' ästhetisches Empfinden geschult haben könnten.

1048 Weil diese Beliebigkeit nur schwer erträglich erschien, wurde bereits im 16. Jh. die in nur einem Kodex überlieferte Lesart *qua ... cumque* zur einzig richtigen erklärt, dazu s. Mayer 2012, 91–92. Klingner 1959 tut recht daran, die gut überlieferte *lectio difficilior* beizubehalten.

Das oben erwähnte Alternationsschema oszilliert zwischen Antithese und Parallele. Parallelisiert werden nicht nur Varius und Horaz, sondern auch Agrippa und Augustus (V. 11). In diesem Zusammenhang ist augenfällig, dass dem Meriones (V. 15) hier Diomedes (V. 16) hinzugesellt wird und nicht Idomeneus und damit die Gelegenheit ausgeschlagen wird, die beiden *laudandi* mit dem sprichwörtlichen Freundespaar¹⁰⁵⁰ gleichzustellen. Dagegen gibt es vielleicht, wenn man *navibus aut equis* (V. 3)¹⁰⁵¹ synekdochisch für Agrippa und Augustus auffasst, eine Parallele zu den hier nicht mehr nur wie bei Homer schillernd, sondern eindeutig pejorativ¹⁰⁵² beschriebenen Odysseus und Achill. Gewisse Aspekte der Stoffe und Formen beider Dichter, Varius und Horaz, scheinen antithetisch angelegt zu sein: *scriberis/ scripserit* (V. 1 14) steht *cantamus* (V. 19) gegenüber,¹⁰⁵³ *grandia* im vollendeten Oxymoron¹⁰⁵⁴ *tenues* (V. 9), *laudes* (V. 11), *ingeni* (V. 12), *gravem* | ... *stomachum* (V. 5–6), *leves* (V. 20). Seine Auflösung findet dies paradoxerweise in einer Art Verschränkung in der letzten Strophe. Dort endlich begegnet man den lang erwarteten gesangswürdigen – nämlich symposiastischen und erotischen – Stoffen ausgerechnet im Gewand der elegischen *militia amoris*:¹⁰⁵⁵ *proelia* sollen besungen werden, von *virginum* ... *acrium*, die nichts Besseres zu tun haben, als mit ihren *sectis unguibus*¹⁰⁵⁶

1049 Wenn man keinen (mehrfachen) Konstruktionsbruch postulieren möchte, können es indes keine Loblieder sein: Während *egregii Caesaris* (V. 11) durchaus entweder als Genitivus possessivus zur Ruhmestat oder als Genitivus obiectivus zum Loblied passen könnte, würde das Possesivpronomen *tuas* (V. 11), wenn man *laudes* (V. 11) als Loblied fasst, aus dem Offizier Agrippa einen bloßen Panegyriker machen. Im *carm.* 3,25, dem strukturellen Pendant (dazu Dettmer 1983, Appendix; Santirocco 1986, 150; Lowrie 2007, 83), wird *egregii Caesaris* (4) wieder aufgenommen und dem von Bacchus in eine Mänaden-Ekstase versetzten *poeta* als noch und nur im bacchantischen Taumel zu erfüllende Ankündigung in den Mund gelegt.

1050 Idomeneus und Meriones werden im Schiffskatalog der *Ilias* als Führer des kretischen Kontingents (2,640–647) bezeichnet. Im weiteren Verlauf des Epos erscheint der jüngere Meriones als Gefolgsmann und ‚liebster Gefährte‘ des älteren Idomeneus. Ein anonymes Epigramm gibt den beiden Helden ein gemeinsames Grab (AP 7,322); Straton von Lampsakos sieht die beiden Freunde als homoerotisches Paar (AP 12,247).

1051 Kiessling u. Heinze 1901, 54 versuchen die Junktur historisch zu erschließen und lesen sie als Anspielung auf „die Siege im zweiten *bellum Siculum* (Liv. per. 129) und *b. Perusinum* (Appian BC. V 31. 35), oder auch in Gallien, wo Agrippa [...] focht (Dio XLVIII 49).“

1052 S. oben Fn. 1046. Als kreative Bezugnahme auf die Homerscholien deutet Bitto 2012a, 452 die „pejorative Wiedergabe von *πολύτροπος*“ durch *duplicis* (V. 7) wie auch übrigens die „überraschende[] Erwähnung einer iliadischen Nebenfigur wie Meriones.“

1053 Ähnlich auch Mindt 2007, die den „schreibenden Panegyriker[]“ dem „singenden Dichter[]“ bzw. „performenden Poeten“ gegenüberstellt.

1054 S. Santirocco 1986, 35.

3 Textanalysen

gegen *iuvenes* zu ziehen (V. 17–18). Dies ist wenig ernst gemeint¹⁰⁵⁷ und hat nichts mit den Liebeskonzepten zu tun, wie sie oft in der Elegie zur Sprache kommen – man denke hier beispielsweise an Prop. 1,7, wo das Leben der *persona* Properz' auf die Liebe reduziert wird.

- 5b ... nostros agitamus amores,
6 atque aliquid duram quaerimus in dominam; [...]
[...]
9 hic mihi conteritur vitae modus, haec mea fama est [...]

- 5b ... ich betreibe meine Liebesdichtungen
6 und suche irgendetwas gegen meine harte Herrin; [...]
[...]
9 So wird von mir die Lebensform dahingebraucht, dies ist mein Ruhm...

Horaz stellt das von ihm zurückgewiesene Epos als ‚Ort‘ für den Affekt Zorn gemäß dem Beginn der *Ilias* zwar klanglich dar, doch er konterkariert diesen Gestus: Zum einen lexikalisch, indem er das sehr prosaische¹⁰⁵⁸ *stomachum* (V. 6) als Übersetzung für $\mu\eta\upsilon\nu$ wählt, zum anderen klanglich, weil er die harten R-, P-, T- und C-Laute der ‚homerischen‘ zweiten Strophe in gleichem Maße in der ‚elegischen‘ fünften Strophe dominieren lässt.¹⁰⁵⁹ Seine *Oden* als ‚Ort‘ für den Affekt Liebe zu inszenieren, versucht er also gar nicht erst ernsthaft, insofern grenzt er sich in 1,6 nicht nur gegen das Epos, sondern auch gegen eine Liebesdichtung à la Elegie ab. Die klangliche Form desavouiert, wenn auch nicht völlig den erotischen Inhalt, so doch die Erwartung des Lesers auf diesen seit vier Strophen ersehnten nicht zurückgewiesenen Stoff: Denn was macht Horaz? Er wartet in den letzten zwei Versen dann doch mit dem passenden ‚Stoff‘ zu so harter ‚Form‘ auf:¹⁰⁶⁰ Freimütig bekennt er nämlich, dass er im Zustand völliger Affektlosigkeit – *vacui* (V. 19) – genauso Erotika dichten kann

¹⁰⁵⁵ Vgl. dazu Spies 1930, 69. Commager 1962, 72 sieht in *carm.* 1,6 wie in 1,5 als Hauptreiz eine Dialektik von wörtlichen und übertragenen Begriffen. Er übersieht dabei, dass wenigstens in 1,6 mit Ausnahme von V. 3–4 an keiner Stelle ‚echte‘ Kriege benannt werden, sondern immer nur literarisch geformte: Der Gegensatz ist nicht zwischen *militia militum* und *militia amoris*, sondern zwischen epischer und lyrischer Darstellung.

¹⁰⁵⁶ Als Verweis auf die $\lambda\epsilon\pi\tau\acute{o}\tau\eta\varsigma$ von Horaz' Dichtung liest Tzounakas 2013 diese Junktur.

¹⁰⁵⁷ S. Nauck 1889, 30.

¹⁰⁵⁸ Ahern, JR. 1991; Thomas 2007, 52; Mayer 2012, 92.

¹⁰⁵⁹ S. Commager 1962, 115: „In the very act of reasserting his allegiance to a gentler world he steals a glance at a harsher one, commandeering his language from the subjects he rejects.“

wie in einem Zustand brennendster Leidenschaft – indes, nicht einmal letztere vermögen seinen leichten Sinn aus dem Takt zu bringen.

carm. 2,12: Das eigene Erotikon

Diese leichtmütige, kaum eingelöste Selbstaussage, ein Dichter der leichten Muse zu sein, füllt Horaz in seiner zweiten Recusatio im zweiten Buch der *Oden*-Sammlung etwas mehr mit entsprechendem Inhalt aus. Dem Gedicht kommt eine wichtige Rolle in der *Oden*-Sammlung 1–3 zu, denn es liegt genau im Zentrum.¹⁰⁶¹ Die Mitte einer Dichtung, eines Dichtungsbuches oder Dichtungswerks ist wiederum ein privilegiertes Ort, an dem die Dichterstimme Besonderes (Programmatisches) zu verkünden pflegt.¹⁰⁶²

Die recht einfach gehaltene Struktur der Ode kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht				
Teil	Strophe	Vers	Thema	Versanzahl
A	1–2	1–9	zurückgewiesener Stoff	9,5
B	3	9–12	Dichter-Stellvertreter	3,5
C	4–7	13–28	Licymnia	16

Von sieben Strophen in dem gleichen Versmaß wie *carm. 1,6*, dem *Asclepiadeum alterum*, entfallen demzufolge zwei (A) auf den zurückgewiesenen Stoff, eine (B) auf den im Gegenzug vorgeschlagenen Schriftsteller-Stellvertreter Maecenas und vier (C)¹⁰⁶³ auf die betörende Licymnia: Eine einzige Locke von dieser stelle sage und schreibe den Gegenwert eines Achämenidenreiches, ganz Phrygiens und einiger arabischer Paläste dar.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁰ Aus diesem Grund und auch wegen des bereits zu Beginn der Analyse von *carm. 1,6* erwähnten Missverhältnisses zwischen angeblich Zurückgewiesenem und angeblich Anvisiertem (s. oben S. 229 m. Fn. 1031) kann ich Ahern, JR. 1991 nicht darin zustimmen, dass diese Ode besser als Neuschreibung aufgefasst werden sollte. Zwar schließe ich mich der Betrachtung an, dass Horaz epische Elemente pejorativ abwandelt (s. etwa oben Fn. 1046), aber in dem Maße, in dem er dekonstruiert, konstruiert er nichts, was den Namen Neuschreibung verdienen könnte.

¹⁰⁶¹ S. Santirocco 1986, 126: „[M]idpoint poem[.]“

¹⁰⁶² Vgl. allgemein Conte 2007, eine gute Übersicht über daran entflammende Kritik gibt Martelli 2013, 78–85. Vgl. ferner speziell zu Horaz Kytzler 1992, 806, der etwa *carm. 4,8* als „Mesolog“ bezeichnet.

¹⁰⁶³ Carlson 1978, 442 unterteilt die letzte Partie noch mal in V. 13–20 und 21–28.

3 Textanalysen

- Nolis longa ferae bella Numantiae
2 nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poeno purpureum sanguine mollibus
4 aptari citharae modis
nec saevos Lapithas et nimium mero
6 Hylaeum domitosque Herculea manu
Telluris iuvenes, unde periculum
8 fulgens contremuit domus
Saturni veteris, tuque pedestribus
10 dices historiis proelia Caesaris,
Maecenas, melius ductaque per vias
12 regum colla minacium.

- Nicht kannst du wollen, dass die langen Kriege gegen Numantia, das wilde,
2 oder der harte Hannibal oder das sizilische Meer
– von punischem Blut gerötet – den sanften
4 Weisen meiner Kithara angepasst werden
noch die wilden Lapithen und – zu voll mit Wein –
6 Hylaeus und die von herkuleischer Hand gezähmten
Jünglinge der Erde, von wo Gefahr
8 das strahlende Haus erzitterte
des alten Saturn, du nämlich wirst in prosaischen
10 Historien die Kämpfe Caesars nennen,
Maecenas, besser, und – gezogen durch die Straßen –
12 der drohenden Könige Nacken.

Der im Anfangsteil (A) zurückgewiesene Stoff ist so gewählt, dass eine literarische Ausarbeitung verzichtbar erscheint. Die historischen Stoffe sind alt, Numantia und Karthago bald schon hundert Jahre zerstört, Lapithenstreit und Gigantomachie im Wortsinne sagenhaft. Sie sind nur bedingt anschlussfähig¹⁰⁶⁵ für die in der dritten Strophe, dem Mittelteil (B), erwähnten Historien, die von

¹⁰⁶⁴ Der Topos, die Geliebte allen Schätzen des Ostens vorzuziehen, findet sich auch bei den anderen erotischen Dichtern (vgl. Cat. 45,21. 107,3; Prop. 1,8,33–36; Tib. 2,2,13–16; Ov. Epist 15,76) und ist bis in die griechisch-archaische Lyrik zurückzuverfolgen (vgl. Sappho fr. 16,17–20 Voigt; Kallim. ait. fr. 75,44–48 Harder; Theokr. eid. 8,53–56). Eine artistische Variation des Topos liegt vielleicht in epist. 1,7,35–36 vor: Hier möchte Horaz seine *otia* [...] *liberrima* nicht eintauschen, womit er v. a. die Freiheit zur Nicht-Produktion von (lyrischer) Dichtung meint (vgl. epist. 1,11–10; 2,2; ars 304–306). Dass Geliebte und (elegische) Dichtung in eins fallen (können), ist schon angemerkt worden, s. oben Fn. 453. Zum Haar als wichtigem Element im rhetorisch-ästhetischen bzw. erotisch-ästhetischen Diskurs s. oben Fn. 276 bzw. unten Fn. 1300.

¹⁰⁶⁵ Carlson 1978, 443 dagegen sieht darin einen panegyrischen Zug, dass Gigantomachie und Augustus in einem Atemzug genannt werden. Sieht man jedoch in Augustus eine Fortsetzungslinie der Gigantomachie, könnte man indes hinter der Zurückweisung des Themas der Gigantomachie auch eine Warnung davor sehen, sich in hybridverdächtiger Weise mit den Olympiern gleichstellen zu wollen.

Augustus' Kämpfen handeln sollen. Jedenfalls ist es das, was Horaz insinuiieren möchte, schlägt der *poeta* doch als Form für das Augustuslob auch noch Prosa vor – eine Form, die aus horazischer Feder überhaupt nicht überliefert worden ist.¹⁰⁶⁶

me dulcis dominae Musa Licymniae
 14 cantus, me voluit dicere lucidum
 fulgentis oculos et bene mutuis
 16 fidum pectus amoribus:
 quam nec ferre pedem dedecuit choris
 18 nec certare ioco nec dare brachia
 ludentem nitidis virginibus sacro
 20 Dianae celebris die.
 num tu quae tenuit dives Achaemenes
 22 aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes
 permutare velis crine Licymniae
 24 plenas aut Arabum domos,
 cum flagrantia detorquet ad oscula
 26 cervicem aut facili saevitia negat
 quae poscente magis gaudeat eripi,
 28 interdum rapere occupet?

Dass ich der Herrin Licymnia süße
 14 Gesänge feiere, wollte die Muse und dass ich feiere die hell
 blitzenden Augen und die recht
 16 treue Brust für die Liebe, die wechselseitige.
 Dieser stand, den Fuß im Reigen zu heben, nicht übel an,
 18 noch zu wetteifern im Scherzen noch zu geben die Arme
 als Spielende den strahlenden Jungfrauen am heiligen
 20 der verherrlichten Diana Tag.
 Würdest du etwa, was der reiche Achaimenes besaß,
 22 oder des fruchtbaren Phrygien mygdonische Mittel
 tauschen wollen für ein Haar der Licymnia,
 24 oder volle arabische Paläste,
 wenn sie zurücklegt für brennende Küsse
 26 den Nacken oder diese mit gefälliger Wildheit versagt,
 welche sie mehr als der Verlangende genießt, sich entlocken zu lassen,
 28 unterdessen zu entlocken sich anschickt?

Wie spätestens in diesem letzten Teil (C) deutlich wird, agiert Horaz hier raffinierterweise ausschließlich aus dem Hintergrund heraus (V. 13. 14: *me ... me*)¹⁰⁶⁷ Handelnde sind in der Ode nur Maecenas (V. 9: *tuque*, 21: *num tu*) – Adressat und Stellvertreter in Personalunion –, die Muse – die hier eine

¹⁰⁶⁶ Diesen Anflug von Ironie, der in der vorgeschlagenen, aber nicht ernstzunehmenden Sprachform liegt, sieht auch Wilkinson 1968, 83.

Befehlsattitüde an den Tag legt, die bei Properz (3,3) Apoll und bei Ovid (am. 1,1; 2,1) Amor vorbehalten ist – und Licymnia,¹⁰⁶⁸ die die Fachwelt teils als Hetäre teils als Terentia¹⁰⁶⁹ zu identifizieren weiß, ihres Zeichens Ehefrau des Maecenas und angebliches Sehnsuchtsobjekt des Augustus.¹⁰⁷⁰ Jedenfalls gebraucht Horaz abgesehen von *carm.* 2,8,19 nur hier, in diesem „Mosaik aus Worten“,¹⁰⁷¹ den zu der *servitium-amoris*-Topik gehörigen Terminus *domina*.¹⁰⁷²

In den Verben steckt die Quintessenz der Ode: Der bereits im ersten Teil benutzte *Potentialis*, *nolis* (V. 1), ist auch hier mit *velis* (V. 23) wieder in Gebrauch und zeigt zweierlei an: Zwar ist die Vorstellung, Horaz könnte einen historischen oder mythischen Stoff behandeln, nicht unreal, insofern sie ja auch den Pseudo-Anlass für die Ode abgeben konnte. Aber dass Horaz diese historisch-mythische Abhandlung verfasst, ist genauso wenig wahrscheinlich, wie dass Maecenas auf die allen Reichtum dieser Erde aufwiegende Licymnia verzichten wollte. Dies würde umso mehr gelten, wenn man hier tatsächlich ein Pseudonym für Terentia annimmt. Die Muse hat dem Dichter ihre generischen Anordnungen schon vor längerer Zeit aufgetragen (V. 14: *voluit*) und Licymnia

¹⁰⁶⁷ Carlson 1978, 444 bezeichnet die mit V. 13 beginnende Strophe zurecht als „pivot“, als „center around which Horace artfully arranges the poem“: Mehrere der vor V. 13 begegnenden Termini werden ab V. 17 wieder aufgenommen. Fraenkel 1957, 219 irrt, wenn er einen gewissen Mangel an Scharfsinn in der Anordnung des ersten Teils der Ode konstatiert. Ich erwähne die aus meiner Sicht wichtigsten Entsprechungen in meiner Interpretation, Carlson 1978, 444–447 führt weitere an, sieht darin aber einen spielerischen Zug (dazu unten Fn. 1075).

¹⁰⁶⁸ Laut Santirocco 1980, bes. 230–231 u. Santirocco 1986, 157 handelt es sich dabei um einen sprechenden Namen mit symbolischer Funktion, der passenderweise von der lateinischen Übersetzung (V. 13–14: *dulcis ... cantus*) seiner Bestandteile (λιγύς ὕμνος) umarmt werde.

¹⁰⁶⁹ S. Syme 1939, 342 m. Anm. 5 (in Syme 1986, 390 wieder verworfen), Fraenkel 1957, 219, Williams 1962, 35, West 1998, 83–86, Thomas 2007, 53 und Evenepoel 2014, unentschieden Morris u. Williams 1963, entschieden dagegen Davis 1975; zum Eheleben Maecenas' vgl. Martini 1995.

¹⁰⁷⁰ S. Galinsky 1981, 127; Kühnert 1985, 126.

¹⁰⁷¹ Wilkinson 1968, 156.

¹⁰⁷² Santirocco 1986, 90 meint in 2,8,19 die Bedeutung „Geliebte“, in 2,12,13 dagegen eher „Hausfrau“ ausmachen zu können. Vielleicht ist *domina* jedoch programmatischer und gleichzeitig auf den Mäzen bezogen ironischer gemeint. Die erotische Kostprobe für Maecenas in 2,12 könnte durch sein Pendant 2,8 noch spezifiziert sein: Was für den Dichter Horaz lediglich ein in seiner Liebesdichtung gleichwertig zu behandelndes, letztlich austauschbares und in jedem Fall kreativitätsförderndes Sujet ist (2,8,19: *inpiæ ... domina*, 2,12,13: *dulcis dominae*), würde auf Ebene des Liebeslebens von Maecenas doch einen erheblichen Unterschied ausmachen.

hat ihre Reize im Reigen schon seinerzeit vorführen dürfen (V. 17: *dedecuit*). Der einzige, der mit seinem Handeln in der Pflicht steht, ist der angeredete Maecenas selbst: Er wird die Prosa-Historien verfassen (V. 10: *dices*).¹⁰⁷³

Die Spitze der Raffinesse stellt *detorquet* (V. 25) dar: Das *longum* des Glykoneus trifft darin unmittelbar auf dasjenige des Choriambus und bildet das im Verb *detorquere* Ausgedrückte metrisch ab. Dadurch wird auch das inhaltlich Dargelegte, nämlich den vorgestreckten und in den Nacken gelegten Kopf der zum Kuss herausfordernden Frau, metrisch dargestellt. Ganz ähnlich ist auch die erste Strophe der sog. Pyrrha-Ode, *carm.* 1,5, am Schluss gestaltet: „As Pyrrha ties up her hair, Horace wraps up the stanza.“¹⁰⁷⁴ *detorquet* (V. 25) lässt sich also als Kostprobe subtiler Erotik für Maecenas lesen und stellt gleichzeitig auch eine Kostprobe poetischer Performativität dar,¹⁰⁷⁵ die dessen Prosa auf Augustus niemals wird erreichen können.

detorquet (V. 25) und die damit verbundene Idee der Biegung und Wende bringt auch einen anderen wesentlichen Aspekt dieser horazischen Recusatio auf den Punkt: ihr Potential zur Versöhnung von Gegensätzen.¹⁰⁷⁶ Dies wird noch dadurch unterstützt, dass der Gewaltcharakter (V. 1: *ferae*, V. 2: *durum*, V. 5: *saevos*), der anfangs dem zurückgewiesenen Sujet und Genre zugeschrieben worden war, am Ende metaphorisch in das entgegengesetzte eigene Sujet und Genre reintegriert wird (V. 26: *saevitia*, V. 27: *eripi*, V. 28: *rapere occupet*). Damit sei der grundsätzliche Inklusionscharakter und die subtile Überlegenheit des eigenen Genres erwiesen, so Gregson Davis, der meint, Horaz habe diese „metaphorical absorption“ von Sappho (insbes. fr. 16 Voigt) übernommen.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷³ Horaz wälzt also nicht nur die Verantwortung für die Entscheidung gegen bestimmte Stoffe auf Maecenas ab, wie West 1998, 80 meint, sondern die Verantwortung für die Entstehung eines ganz konkreten Werks. Wenn Suet. Aug. 86 zu trauen ist, der Maecenas' einen eher asianischen – also für Prosa-Historien nicht sehr geeigneten – Stil zuspricht, könnte man in V. 9–10 eine Spitze sehen, so J. Griffin bei Innes 1979, 167; Santirocco 1986, 157.

¹⁰⁷⁴ Fitzgerald 2013, 115.

¹⁰⁷⁵ In diesem Sinne ist auch die mehrfach in diesem Gedicht festgestellte „Verspielt-heit“ (Fraenkel 1957, 221, vgl. Carlson 1978) zu deuten, wie *domina* ist auch *ludere* (V. 19: *ludentem*) ein fester Bestandteil des erotischen Diskurses.

¹⁰⁷⁶ Ähnlich Morris u. Williams 1963, 150, die besonders in Licymnia Gegensätzliches verkörpert und versöhnt sehen: „The dominant tone of the poem is a rich, yet refined and restrained extravagance, in which eroticism is at once exhibited in the language and controlled by the form. The mystery of Licymnia is that she can unite passion with decorum, beauty with fidelity, the jest with the burning kiss. This is the paradox at the core of erotic love, and it is a paradox which Horace's art is concerned both to celebrate and to explore.“

Ähnlich wie im nachfolgend zu analysierenden *carm.* 4,2¹⁰⁷⁸ meidet es Horaz also nachgerade, Mimesis formaler Strategien mit Mimesis von Metra zu kombinieren, da die Ode ja nicht im Sapphicum, sondern im *Asclepiadeum alterum* gehalten ist. Am besten bringen die Oxymora *certare ioco* (V. 18)¹⁰⁷⁹ und *facili saevitia* (V. 26) den überlegenen integrativen Charakter auf den Punkt. Diese Reintegration kulminiert auch wieder in *detorquet ... cervicem* (V. 25–26), das die *regum colla minacium* (V. 12) wieder aufnimmt und gleichsam korrigiert: Wirkt ein Nacken im Kontext episch-panegyrischer Stoffe noch bedrohlich, bewirkt es der lyrisch-erotische Dichter, dass er sich von selbst beugt.¹⁰⁸⁰

carm. 4,2: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Pindar)

Diese poetische Performativität wird in der im Sapphicum verfassten Ode 4,2 – entsprechend dem würdigen Sujet, nämlich dem unnachahmlichen Pindar – noch viel meisterlicher ausgearbeitet. Das wohl 16 v. Chr. abgefasste Gedicht¹⁰⁸¹ stellt zusammen mit den ihm vorausgehenden und folgenden Gedichten eine Art „Einleitungszyklus zum vierten Odenbuch“¹⁰⁸² dar: Während *carm.* 4,1 ein erotisches und *carm.* 4,3 ein poetologisches Programm entfaltet, liegt hier der Schwerpunkt auf der Politik.

Strukturell lassen sich drei große Teile identifizieren, von denen der zweite (B) aus zwei parallel gebauten Unterteilen, der dritte (C) aus einem den Stellvertreter umzingelnden Rahmen besteht.¹⁰⁸³ Die Komposition des Gedichts kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

¹⁰⁷⁷ S. Davis 1991, 33.

¹⁰⁷⁸ S. unten S. 244 m. Fn. 1086.

¹⁰⁷⁹ Carlson 1978, 446 sieht in dieser Junktur eine Glorifizierung Licymnias, glorifiziert wird aber, wenn überhaupt, Horaz' Dichten über sie.

¹⁰⁸⁰ Die sogar noch während des Triumphzuges bedrohlichen Nacken der besiegten Feinde sind ein durchaus schillerndes Bild: Einerseits weckt ihr noch vorhandenes Drohpotential Angst im Rezipienten und stellt so den Erfolg des Triumphators in Frage, andererseits beweist es aber auch die Legitimität des vom Triumphator geführten Krieges, vgl. für eine ähnliche Ambivalenz *Ov. trist.* 4,2,21–24.

¹⁰⁸¹ Fraenkel 1957, 433.

¹⁰⁸² Günther 2010, 63.

¹⁰⁸³ Ähnlich Freis 1983, 28: A (1–27), B (27–32), C (33–44), D (45–52), E (53), F (54–60). Davis 1991, 133–134 sieht nur zwei Teile, 1–32 und 33–60, würdigt aber die sorgfältige Komposition, die er als Spiegelung der auf inhaltlicher Ebene (V. 29) artikulierten *labor* deutet.

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–24	Pindarimitatio				24
B	25–44	zwei Dichter				20
		b ¹	25–32		Biene Horaz	8
		b ²	33–44		Ikarus Iullus	10
C	45–60	zwei Dankopfer zur Augustus-Rückkehr				16
		c ^{1a}	45–52		Biene Horaz	8
		c ²	53		Ikarus Iullus	1
		c ^{1b}	54–60		Biene Horaz	7

Bereits das erste Wort bringt Thema(bezugnahme) und Stil(bezugnahme) auf den Punkt.

- Pindarum quisquis studet aemulari,
 2 Iulle, ceratis ope Daedalea
 NItitur PINnis, vitreo DATuRUS
 4 NOmINA ponTO.
 monte decurrens velut amnis, imbres
 6 quem super notas aluere ripas,
 fervet immensusque ruit profundo
 8 Pindarus ore,
 laurea donandus Apollinari,
 10 seu per audacis nova dithyrambos
 verba devolvit numerisque fertur
 12 lege solutis,
 seu deos regesque canit, deorum
 14 sanguinem, per quos cecidere iusta
 morte Centauri, cecidit tremendae
 16 flamma Chimaerae,
 sive quos Elea domum reducit
 18 palma caelestis pugilemve equomve
 dicit et centum potiore signis
 20 munere donat,
 flebili sponsae iuvenemve raptum
 22 plorat et viris animumque moresque
 aureos educit in astra nigroque
 24 invidet Orco.

- Wer es auch sei, der Pindar überbietend nachzuahmen eifert,
 2 Iullus, mit nach der Art eines daedaleischen Werkes wachsgefügten
 Schwingen schwebt er, und dem kristallklaren Meer wird er
 4 seinen Namen geben.
 Wie vom Berge der Fluss hinabeilt, den die Regenfälle
 6 bis über die bekannten Ufer gespeist haben,
 so wallt und unermesslich stürzt aus tiefem

3 Textanalysen

- 8 Mund Pindar,
des Lorbeers würdig, des Apollinischen,
10 ob er in kühnen Dithyramben neue
Worte entspinnt und von Rhythmen davongetragen wird
12 – von der Regel befreit –,
ob er Götter und Könige besingt, der Götter
14 Blut, durch die dahingesunken sind – eines gerechten
Todes – die Zentauren, dahingesunken ist – fürchterlich –
16 die Flamme der Chimäre,
ob er diejenigen, welche Elea nach Hause zurückbringt –
18 dieser himmlische Ehrenpreis –, ob Faustkämpfer, ob Pferdereiter,
feiert und – wertvoller als hundert Statuen –
20 sie mit einer Gabe beschenkt.
Ob er der weinenden Braut Jüngling – geraubt –
22 beweint und seine Kräfte und seinen Geist und seinen Charakter
– golden – heraufführt zu den Sternen und dem schwarzen
24 Orkus missgönnt.

Im ersten Teil (A) häufen sich rauhe P- und R-Konsonanten (V. 5–8) sowie Alliterationen mit C (V. 14–16): Auf diese Weise ist Pindar auch hörbar gemäß dem Bild vom Strom für den naturgewaltigen Dichter gestaltet.¹⁰⁸⁴ Alle fünf Strophen dieser Partie bilden eine einzige syntaktische Einheit und imitieren damit die langen Perioden Pindars. Zum pindarischen Eindruck trägt auch bei, dass die beiden rhetorischen Stilmittel Vergleich (V. 5) und Metapher (V. 7) ineinanderfließen.¹⁰⁸⁵ Diese pindarische syntaktische Atemlosigkeit, also die formale Struktur der Ode, und ihr Versmaß, die Sapphische Strophe, ergeben einen Kontrast.¹⁰⁸⁶ Das über mehrere Strophen ausgestaltete Bild vom Strom für den naturgewaltigen Dichter geht auf Pindar selbst zurück.¹⁰⁸⁷ Indem Horaz in der letzten dieser Strophen zwei Synaphien (V. 22–23: *moresqu’ | aureos*, V. 23–24:

¹⁰⁸⁴ Die Einschätzung dieser Ode von Mette 1961, 136–137 ist geradezu ein Paradebeispiel für die eingangs beklagte Vernachlässigung der Form in der Forschung: Er sieht nicht, dass Horaz hier kallimacheische Poetologie in pindarischem hohen Ton – oder wie er sagt im ὑψηλόν – präsentiert (Martial hatte das wohl verstanden, vgl. epigr. 8,18,5–6).

¹⁰⁸⁵ S. Thomas 2011, 106.

¹⁰⁸⁶ „[G]ewisse Anklänge an Pindar“ erreicht Horaz aber durch „die weibliche Zäsur“, die „[i]n keinem Gedicht in sapphischen Strophen [...] so häufig [ist] wie hier“ (Steinmetz 1964, 12). Einen ähnlichen Kontrast enthalten auch *carm.* 1,1 (Asclepiadeum mit ‚sapphischer‘ Priamel) und 1,31 (Alcaicum mit ‚sapphischer‘ Priamel).

¹⁰⁸⁷ S. Pind. fr. 274 Snell/Maehler. Quintilian *inst.* 10,1,61 wird das Bild von dem *eloquentiae flumen* für Pindar explizit von Horaz übernehmen. S. *Ol.* 10,10; *Nem.* 7,12; *Isthm.* 7,19, wo nicht der Dichter selbst, sondern sein Gesang als Strom imaginiert wird. Auch das Bild des Dichters als in die Höhe schwebender Vogel (V. 25–27) ist Pindar entlehnt, s. *Nem.* 3,80–83; 5,22; *Ol.* 2,86–89, wo der Dichter allerdings nicht mit dem

nigroqu' | *invidet*) unmittelbar aneinanderreihet, lässt er dessen Wortstrom wortwörtlich die Welt transzendieren und in den Orkus münden,¹⁰⁸⁸ in den Ort also, an dem Pindar jetzt weilen müsste. Damit erweist er dem Vorläufer eine Reverenz – wie er ja dessen (poetische) Unsterblichkeit für sich selbst anvisiert¹⁰⁸⁹ – und schiebt ihn gleichzeitig elegant beiseite.

multa Dircaeum levat aura cycnum,
 26 tendit, Antoni, quotiens in altos
 nubium tractus: ego apis Matinae
 28 more modoque,
 grata carpentis thyma per laborem
 30 plurimum, circa nemus uvidique
 Tiburis ripas operosa parvos
 32 carmina fingo.
 concines maiore poeta plectro
 34 Caesarem, quandoque trahet ferocis
 per sacrum clivum merita decorus
 36 fronde Sygambros,
 quo nihil maius meliusve terris
 38 fata donavere bonique divi
 nec dabunt, quamvis redeant in aurum
 40 tempora priscum;
 concines laetosque dies et urbis
 42 publicum ludum super inpetrato
 fortis Augusti reditu Forumque
 44 litibus orbum.

Zuhauf heben den Dirkäischen Schwan die Luftströme,
 26 wie oft er strebt, Antonius, in die hohen
 wolkigen Züge: Aber ich, nach der matinischen Biene
 28 Sitte und Weise,
 die wohlduftende Thymiankräuter sammelt, mit größter Mühe,
 30 um den Hain und um die feuchten
 Tiburischen Ufer herum, bilde – bescheiden –

Schwan, sondern mit dem Adler des Zeus gleichgestellt wird. Jedoch ist die Metapher des Schwanes für den Dichter spätestens z. Zt. des Hellenismus bereits eine lexikalisierte, s. Leon. Tar. AP 7,19,1–2; Antip. Sid. AP 7,30,1, vgl. oben Prop. 2,34,84 (zu dessen Auseinandersetzung mit den Dichtermetaphern Schwan und Gans in Verg. ecl. 9,29. 35–36 s. oben Fn. 989) und Hor. carm. 1,6,2.

1088 Wie Thomas 2011, 107 treffend feststellt, wird diese Bewegung von oben (V. 5: *monte*) nach unten (V. 24: *Orco*) in den Sujets der pindarischen Genera (vgl. unten Fn. 1093) gespiegelt, sodass nach Göttern und Heroen, individuelle Sportler und schließlich mit dem Tod die *conditio humana* schlechthin zur Sprache kommt. Dazu, dass Horaz um dieser Sujet-Abfolge willen die Werkfolge aus der ihm bekannten alexandrinischen Pindaredition verändert, vgl. Freis 1983, 30–35.

1089 S. die unten in Fn. 1286 angeführten Horazstellen.

3 Textanalysen

- 32 kunstvolle Lieder.
Besingen wirst du als Dichter mit schwererem Saitenschlag
34 Caesar, wenn er herbeischleppt die Wilden,
über den heiligen Hügel – geschmückt mit verdientem
36 Laub –, die Sugambrer,
nichts Größeres als diesen oder Besseres auf Erden
38 haben die Schicksalssprüche geschenkt und die guten Götter,
noch werden sie es je geben, auch wenn sie ins goldene
40 Alter die Zeiten wenden.
Besingen wirst du auch die frohen Tage und der Stadt
42 öffentliches Spiel, wegen der erlangten
Rückkehr des mutigen Augustus, und das Forum
44 – von Streitereien verschont.

Mit der Bienenmetapher (V. 27–29: *nubium tractus ego apis Matinae | more modoque, | grata carpentis thyma per laborem*) und der Betonung des Mühseligen und Kleinen (V. 29–32: *grata carpentis thyma per laborem | plurimum, circa nemus uvidique | Tiburis ripas operosa parvos | carmina fingo*) betritt nun ein anderer Vorläufer Horaz' die Bühne, Kallimachos.¹⁰⁹⁰ Es findet hier aber keine Ausgestaltung dieser kallimacheischen Ästhetik statt, wie sie beispielsweise in Prop. 3,3 vorliegt, das mehr Weihegedicht denn Recusatio darstellt, aber durchaus ein von Apoll und Calliope erteiltes Verbot bestimmter Gattungen (3,3,16–24. 40–46) enthält. Horaz entfaltet hier sein ästhetisches Programm beileibe nicht so eindringlich, wie das zurückgewiesene, das hier originellerweise nicht ein episches, sondern ebenfalls ein lyrisches ist.¹⁰⁹¹ In diesem Sinne merkt auch Syndikus an „Für einen Augenblick könnte man befürchten, daß Horaz' bescheidener Verzicht auf den hohen Stil unglaublich wird – so überzeugend versteht er hier dessen [sc. Pindars] Ton zu vergegenwärtigen!“¹⁰⁹² Genau das ist der Punkt: Es ist die Recusatio, die hier zurückgewiesen wird!¹⁰⁹³ Horaz wäre sehr wohl in der Lage, den hohen, fast übermenschlichen Ton Pindars zu

1090 Zur Bienenmetapher s. oben S. 206 m. Fn. 955. 956; zum *πόνοϛ*-Konzept s. oben S. 176 m. Fn. 799.

1091 So schon Fraenkel 1933, 22: „Neu aber und diesem Gedicht (i.e. IV, 2) eigentümlich ist es, dass hier nicht Normen der Lyrik gegen solche des Epos oder der Historie gehalten werden, sondern dass zum Gegenbilde der horazischen Lyrik die Lyrik Pindars gemacht wird.“ Pasquali 1920, 781 meint, dass Augustus an Horaz das Ansinnen herangetragen habe, nun zum römischen Pindar zu werden, nachdem er schon zum römischen Alkaios geworden war.

1092 Syndikus 2001b, 290.

1093 Günther 2010, 146 spricht hier vereinfachend von einer Anti-Recusatio, mit der Begründung, es sei von keiner Forderung die Rede; dies erklärt aber überhaupt nicht, warum Horaz hier Pindars Stil erst kongenial rezipiert und dann in den abschließenden vier Strophen zu einem ganz anderen, ‚eigenen‘ Ton findet. Ein Grund für diese Verkür-

treffen.¹⁰⁹⁴ Er tut dies aber nur kurzfristig, indem er diesen Ton über einige Strophen hinweg anreißt,¹⁰⁹⁵ die Eduard Fraenkel für eine der besten Passagen der gesamten Odendichtung hält und deren εἰρωνεία er zu nachgerade phantastischen Dimensionen gesteigert sieht.¹⁰⁹⁶ Dazu gehören neben den ‚pindarischen‘ Strophen 1–6 auch 9–11, die Ausbuchstabierung des von Iullus zu erwartenden Preisliedes.¹⁰⁹⁷ Apropos Ausbuchstabierung: Das anagrammatische Potential des Buchstabenmaterials der ersten Strophe mit ihrer „frappierenden Verschachtelung“ von Form (*PINDARUS*) und Adressaten (*ANTONI*) hat schon Saussure und seine Schüler beschäftigt,¹⁰⁹⁸ auch dem Akrostichon (V. 1–4: PINN) wurde schon Beachtung geschenkt.¹⁰⁹⁹ Es spricht viel dafür, dies als bewusstes Anagrammatisieren und als weiteren Beleg für Horaz’ Artistik anzu-

zung liegt wahrscheinlich darin, dass Günther pindarischen und panegyrischen Stil eng verschränkt, wobei doch Horaz genau die Formvielfalt Pindars betont! In den V. 9–24 spielt er explizit auf dessen Dithyramben-, Paian-, Epinikien- und Threnoi-Dichtung an (zu den verschiedenen Erklärungsversuchen dieser nicht eingängigen Reihenfolge vgl. Bitto 2012a, 356–357). Mögen Pindars Verse alle dem *genos enkomiaстикon* zuzurechnen sein – die Beispiele in *carm.* 4,2 sind so gewählt, dass sie eben auch Genera erwähnen, die gerade kein zurückzuweisendes Augustus-Preisgedicht evozieren: etwa die durch ihre Endposition hervorgehobenen Threnoi.

1094 Aus diesem Grund kann man auch nicht von dezidiertem Anti-Kallimacheismus sprechen, obwohl Horaz hier natürlich auch einer pindarisirenden Ode à la *Victoria Berenices* (Kallim. *ait. fr.* 54–60j Harder) eine Absage erteilt. Vgl. zum Verhältnis Pindar-Kallimachos Fuhrer 1992. Dass Horaz auf Kallimachos rekurriert und ihn abwandelt, sieht auch Wehrli 1944, aber auch er unterschätzt das (performativ-widersprüchliche) Potential der Form, wenn er Horaz ein (inhaltliches) Bekenntnis zur Monumentaldichtung unterstellt, für die die eigenen Kräfte nicht ausreichend seien.

1095 Weitere Kompositionen in dieser Manier sind *carm.* 4,4 und 4,14 (Fraenkel 1957, 426–432) sowie das *Carmen Saeculare* (Fraenkel 1957, 370, Anm. 2. 435) aber auch 4,6 (Fraenkel 1957, 400–402) und 4,8 (Fraenkel 1957, 423). Es liegt wieder Verkennung der Form bei Überprivilegierung des Inhalts vor, wenn Porter 1962, 227 vor dem Hintergrund der Pindar-Recusatio in 4,2 *carm.* 4,4 folgendermaßen beurteilt: „[P]oem alien to his [sc. Horace’s] true nature.“

1096 S. Fraenkel 1957, 435.

1097 Dieser Antonius Iullus, ein Sohn des Marc Anton mit Fulvia, der von Augustus’ Schwester Octavia aufgezogen wurde, soll laut dem Horaz-Kommentator Ps.-Acro (*ad carm.* 4,2,33) eine *Diomedie* in 12 Büchern verfasst haben. In den Augen des Horaz scheint er nicht dazu prädestiniert zu sein, pindarische Preisgedichte zu schaffen, dieses Ansinnen wird nämlich zum vermessenen Werk eines Daedalus erklärt (V. 1–4). Thomas 2011, 105 spekuliert, dass 12 Epos-Bücher nach dem Erscheinen der *Aeneis* ein noch viel waghalsigeres Unterfangen seien und Horaz vielleicht unter der Maske des Pindarischen im Grunde auf die *Diomedie* anspielt.

1098 S. Starobinski 1971, 157. Für eine kluge allgemeine Reflexion des Anagramms vgl. Ahl 1988, 26–36. Zum artistischen Charakter des Anagramms, vgl. Dubois 1979, 108–110.

sehen,¹¹⁰⁰ als Belege dafür, dass die Form noch auf einer ganz anderen Ebene über den Inhalt dominiert – nämlich bis in den einzelnen Buchstaben hinein.

Warum Horaz diese fremden Stile nur anreißt, wird im zweiten Teil (B) ausgeführt: Die Gründe liegen im Ästhetischen¹¹⁰¹ und im Individuellen.¹¹⁰² Er will mit Gesängen daherkommen, die nicht prahlerisch durch Masse, Größe und Pracht die Aufmerksamkeit auf sich lenken – wie zehn Stiere und genauso viele Kühe, sondern mit etwas ganz Besonderem und sehr Persönlichem. Man muss hier eine Referenz auf die mit dem Namen Kallimachos verknüpfte Vorliebe für das kleine Feine sehen.¹¹⁰³ Horaz gibt der Referenz aber einen sehr eigenen Dreh, denn bekanntlich sollte das im *Aitien*-Prolog verlangte Opfertier ja fett sein.¹¹⁰⁴ Man könnte angesichts des bereits in den Strophen 1–6 sowie 9–11 festgestellten hohen Ton Pindars auch von einer – allerdings nur partiellen – Umkehrung des Kallimachos sprechen: von fettem Opfer bei dünner Muse in dünnes Opfer (Kälbchen) bei fetter Muse (Pindarisieren).

tum meae, si quid loquar audiendum,
 46 vocis accedet bona pars, et „o sol
 pulcher, o laudande!“ canam recepto
 48 Caesare felix.
 teque, dum procedis, io Triumphae,
 50 non semel dicemus, io Triumphae,
 civitas omnis dabimusque divis
 52 tura benignis.
 te decem tauri totidemque vaccae,
 54 me tener solvet vitulus, relicta
 matre qui largis iuvenescit herbis
 56 in mea vota,
 fronte curvatos imitatus ignis
 58 tertium lunae referentis ortum,

1099 S. Thomas 2011, 104, der die Erwartungshaltung des Lesers, nämlich PINDARUS, enttäuscht sieht durch das *pinnis* (V. 3) aufgreifende PINN: Damit imitiere das Buchstabenmaterial die Aussage der ersten Strophe, denn Iullus schaffe es nicht, mit Pindar wettzueifern, sondern nur auf (Ikarus-)Schwingen abzustürzen.

1100 Immerhin wird man durch *decurrens* (V. 5) darauf gestoßen, die Augen wandern zu lassen. Zur Notwendigkeit eines „Signalwortes“ beim Akrostichon vgl. Feeney u. Nelis 2005.

1101 S. Lowrie 1997, 346.

1102 S. Race 2014, 17: „[B]ut it is special because it is his very own.“

1103 S. Gall 1981, 37, Anm. 2. 161, Anm. 2. 195; Davis 1991, 133–143; Harrison 2007a, 203, der zusätzlich auch Verg. ecl. 3,85–87 als Hypotext annimmt; Lowrie 2007, 87; Roman 2014, 292. Gänzlich verfehlt das Urteil bei Wilkinson 1968, 40 m. Anm. 1, der die V. 53–60 mit ihren „heimeligen Details“ für „irrelevant“ hält.

1104 Zitat s. oben S. 172.

qua notam duxit niveus videri,
60 cetera fulvos.

Dann wird, wenn, was ich sage, Gehör verdienen sollte,
46 hinzutreten meiner Stimme beträchtlicher Teil, und ich werde „oh Sonne,
herrliche, oh preisenswerte!“ singen, über den empfangenen
48 Caesar im Glück.
Und dich auch, während du fortschreitest, oh Triumph,
50 werden wir nicht ein Mal rufen, oh Triumph,
als ganze Bürgerschar, und wir werden den Göttern
52 Weihrauch spenden – den gnädigen.
Dich werden zehn Stiere und genauso viele Kühe,
54 mich ein Kälbchen auslösen – ein zartes, verlassen
von der Mutter –, das heranwächst auf reichlich Gräsern,
56 für mein Gelübde,
auf der Stirn hat es nachgeahmt die gekrümmten Feuer
58 des Mondes, der den dritten Aufgang anzeigt,
wo es das Mal trug, scheint es schneeweiß,
60 im Übrigen rotgelb.

Im letzten Teil (C) bringt neben dem Opfertier selbst auch der Mini-Refrain „io Triumphe“¹¹⁰⁵ die Vorliebe für Kleinpoesie zum Ausdruck. Wie das mondsichel-förmige Mal, das sein als Opfer dargebrachtes rotgelbes Kälbchen auf der Stirn trägt,¹¹⁰⁶ ist Horaz' Lied so gestaltet, dass es sich zuallererst *symbolisch*¹¹⁰⁷ als Anhänger des von der Gemeinschaft als Gestirn- und Lichtgestalt gefeierten Herrschers (V. 46–47: *o sol | pulcher*) ausweist.¹¹⁰⁸ Und sicherlich sollte es auch dem besungenen Herrscher zu denken geben, dass Horaz in einem Gedicht, das

¹¹⁰⁵ Vgl. dazu Wills 1996, 58–59. 421–422. Die Elegiker legen diesen Ausdruck Soldaten in den Mund, vgl. Tib. 2,5,118; Ov. am 1,2,34, wo er nur ein Mal und in Sperrung fällt.

¹¹⁰⁶ Klooster 2013 interpretiert auch das Mal als Ausweis kallimacheischer Ästhetik. Man könnte auch eine Parallele zu *carm. saec.* 35–36 ziehen und das Mal mit Putnam 2000, 71 als Verweis auf Diana und Apoll und deren gemeinsames Attribut, den Bogen, sehen.

¹¹⁰⁷ Das Verhältnis zwischen dem Mond-Mal und dem Sonnen-Herrscher-Vergleich ist kein reduzierbares. Commager 1962, 65 erkennt in dem Mond-Mal Horaz' Zurückhaltung, sich mit der Sonne in irgendeiner Form zu assoziieren. Oliensis 1998, 150 m. Anm. 103 interpretiert dagegen: „[Horace] is one *qua* away here from a quite unRoman and unRepublican identification of Augustus with the sun.“

¹¹⁰⁸ Kiessling u. Heinze 1960, 397 betonen (von Wilkinson 1968, 142 und Doblhofer 1966, 89–91 affirmativ aufgegriffen), dass diese Worte sich „als erste Hälfte eines troch. Septenars“, dem „für solchen Volksgesang üblichen Maß“, auffassen lassen, was sie als Aufgehen des *vates* in der Volksmenge interpretieren. Ich denke, dass Horaz das eher fremde Gattungsmaterial über zwei Verse einfügt, um gerade einen Abstand auszudrücken (vgl. Commager 1962, 234): Immerhin geschieht es nur innerhalb einer Ankündi-

mit dem Scheitern des Ikarus beginnt, die runde Sonnenscheibe gegen das bescheidene Mondviertel austauscht.¹¹⁰⁹ Die von Michèle Lowrie hier diagnostizierte Absicht Horaz', „to praise without blatancy“,¹¹¹⁰ kann weiter gedacht werden: Horaz könnte damit auch dem Gepriesenen einen gewissen Grad an Demut nahelegen. Von unschlüssiger Symbolik ist auch die Farbe des Kälbchens: Einerseits stehen in der Regel vor allem bei einem offiziösen Opfer, etwa für den kapitolinischen Jupiter, eigentlich vollständig weiße Tiere am höchsten im Kurs, andererseits entspricht Horaz' zweifarbiges Kälbchen genau der Beschreibung der Stiergestalt des Zeus bei Moschos.¹¹¹¹ Angesichts der Konnotationen, die Forscher bezüglich der in Ovids *Metamorphosen* angeblich erfolgenden Gleichsetzung Jupiters mit Augustus diskutieren,¹¹¹² ist die Moschos-Anspielung zwar poetologisch eindeutig eine Erhöhung des Kälbchens/der Ode, politisch aber nicht gerade eine Erhöhung des *laudandus*.¹¹¹³

Um diskret¹¹¹⁴ zu preisen, verharrt Horaz nicht in der Pindar-Mimesis, sondern integriert Elemente kallimacheischen Stils.¹¹¹⁵ Denn *Imitatio* oder *aemulatio* eines Epinikions oder Enkomiums, um des Lobpreises willen, wäre

gung von Gesang, deren Erfüllung auch noch davon abhängt, ob das momentan Erklingende, also *carm.* 4,2 selbst, Gehör findet (V. 45: *si quid loquar audiendum*). Ebenso ließe sich *dicemus* (V. 50) nicht nur positiv als Aufgehen, wie es oft gelesen wird, sondern auch negativ als Verbergen oder Verlöschen des *vates* deuten (s. unten Fn. 1147 für den ganz ähnlichen Fall in *carm.* 4,15,32). Johnson 2004, 50 stellt zu 4,2,50 noch weitere Hypothesen dieser Art auf. Vgl. Lowrie 2010, 220–224, die keinen Weg aus der Dialektik sieht. Sehr dialektisch auch die Charakterisierung von *carm.* 4,2 bei Davis 1991, 142: „Horace's terse praise of Augustus artfully composed in the popular strain.“

1109 Ähnlich Davis 1991, 143. Eine Anspielung der Junktur *o sol | pulcher* (V. 46–47) auf Ikarus sieht Commager 1962, 63.

1110 Lowrie 1997, 258. Vgl. ferner Johnson 2004, 51 „The Callimachean aesthetic does not negate panegyric; its restraint gives praise life and strength.“ Für einen weiteren Beleg neben Horaz, dass Panegyrik mit Bescheidenheit einhergeht und damit vielleicht eine viel eingängigere Wirkung erzielen kann, s. Verg. *Aen.* 3,286–288 mit Binder u. Binder 1997, 148: „Die Sagentradition weiß von einem solchen Weihegeschenk [Schild] an mehreren Orten, Vergils *Aeneis* beschränkt es auf *Actium*.“

1111 S. 2,84–85. 87–88: τοῦ δὴ τοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας ξανθόχροον ἔσκε, | κύκλος δ' ἄργύρεος μέσσω μάρμαρε μετώπῳ, | ἴσά τ' ἐπ' ἀλλήλοισι κέρα ἀνέτελλε καρήνου | ἄντυγος ἡμιτόμου κεραῆς ἄτε κύκλα σελήνης. (Während also sein übriger Körper gelb-farben, | erstrahlte ein Kreis, ein silberner, mitten auf seiner Stirn | [...] und einander gleiche Hörner entwachsen dem Haupt, | wie die Kreise des gehörnten Mondes, wenn ihr Rand zweigeteilt worden ist.)

1112 Dazu oben Fn. 693.

1113 Davis 1991, 143 verharrt im Poetologischen, wenn er im Moschos-Zitat nur eine Überhöhung des kleinen Opfers sieht.

1114 S. Commager 1962, 64: „[F]or Horace discretion remains the better part of patriotism.“

nicht sehr originell: so wenig originell – und diesen Seitenhieb lässt sich Horaz nicht entgehen¹¹¹⁶ – wie die der Chorlyrik Pindars entnommenen Originalitätsmetaphern des *Aitien*-Prologs (Weg und Wagen)¹¹¹⁷ respektive des Apollonhymnus (Biene). Ebenso liegt ja auch das reine Ausspielen Pindars gegen ein favorisiertes kallimacheisches Ideal schon mit Prop. 3,17 vor und Horaz muss hier allein deswegen auch Kallimachos einer Transformation unterziehen. Vermutlich ist der Pindarbezug nicht bar jeder Ironie:¹¹¹⁸ Immerhin setzt sich Horaz, der hier mit *Dircaeum ... cycnum* (V. 25) Pindar bezeichnet, in *carm.* 2,20,9–12 selbst mit einem Schwan gleich, während die der mantinischen Biene zugrundeliegende Assoziation von Biene bzw. Dichtung mit Honig ebenfalls auf Pindar zurückgeht.¹¹¹⁹ Die zurückgewiesene Dichterart (V. 25: *Dircaeum ... cycnum*) ist also genauso pindarisch wie die favorisierte (V. 27–28: *apis Matinae | more modoque*). Unterstützung erfährt diese Vermutung durch eine weitere Parallele: Horaz vergleicht sich ebendort (2,20,13–14) mit Ikarus. Ähnlich – so Stephen Harrison – verhalte es sich auch mit dem anderen großen Dichter-Topos in 4,2, dem des *poeta laureatus*, mit dem Horaz hier Pindar (V. 9) betitelt und der ansonsten wegen *carm.* 3,30,14–16 auf Horaz selbst bezogen werde.¹¹²⁰ Ironie ist auf jeden Fall in der Junktur *vitreo ... ponto* (V. 3–4) am Werke, die zwar den reinen Strom des Kallimachos evoziert, hier aber gerade dem Bildbereich des zu Vermeidenden angehört.¹¹²¹

Und der spätere Autor der *Ars Poetica* führt performativ noch eine weitere dichtungstheoretische Erkenntnis vor, deren Relevanz er durch die Ringkonstruktion *aemulari ... imitatus* (V. 1. 57) unterstreicht: *aemulari* heißt nicht, besonders ausgefallene *imitatio* zu betreiben, sondern etwas genuin Neues zu schaffen, was formal durch das Wort *aemulari* selbst abgebildet wird, das eigentlich zum Prosa-Register gehört.¹¹²² Im Übrigen hat Horaz die Schwierig-

¹¹¹⁵ Ein Ausspielen des Kallimacheischen gegen das Pindarische sieht auch Thomas 2011, 104.

¹¹¹⁶ Einen ähnlichen Seitenhieb diagnostiziert Scodel 1987, *passim*, bes. 213. 215 in den Satiren (bes. 1,4 und 1,10).

¹¹¹⁷ S. oben S. 175–176.

¹¹¹⁸ Vgl. Davis 1991, 135–136; Harrison 1995, 114–115.

¹¹¹⁹ S. Pyth. 10,53–54 bzw. Ol. 6,21; 10,95–99; 11,4; Isthm. 2,7; 5,53b–55a.

¹¹²⁰ S. Harrison 1995, 111–112.

¹¹²¹ Den Selbstspott, den McKeown 1989, 11 im Kallimachos-Hypertext feststellt, sehe ich nicht.

¹¹²² S. Thomas 2011, 105. Zu Horaz' Pindar-Mimesis vgl. Nagy 1994, 416. Es gibt weitere Ausdrücke, die Horaz in *carm.* 4,2 für den poetischen Diskurs fruchtbar macht, und zwar *fervet* (V. 7), *profundo ... ore* (V. 7–8), *devolvit* (V. 11), vgl. dazu Thomas 2011, 106–108.

keit eines solchen *aemulari*-Unterfangens ja explizit betont, indem er den zu ‚emulierenden‘ Dichter selbst als Innovator stilisiert (V. 10–11: *nova ... verba*, V. 11–12: *numerisque ... lege solutis*).¹¹²³ Ein Ikarus ist, so warnt er seinen Adressaten Iullus, wer sich bloß mit ausgewählten fremden Federn schmückt und wegen solch unverstandener Pracht auch noch übermütig wird. Die Möglichkeit zu einem daedaleischen Werk, wie 4,2 selbst,¹¹²⁴ bleibt davon unberührt. William Fitzgerald sieht gar Horaz eine Parallelität zwischen einer *Imitatio Pindaris* und einer *Imitatio republikanischer Werte* im Prinzipat herstellen: Beides sei gleich ambitioniert und gefährlich, wie der Bürgerkrieg, in den republikanische Tugenden gemündet seien, nahelege, und folglich nur unter ganz bestimmten Vorbehalten zu empfehlen.¹¹²⁵ Damit wäre bereits in 4,2 eine strukturelle Analogie zwischen Dichter und Herrscher angedeutet, wie sie auch im folgenden Gedicht 4,15 aufgedeckt wurde.¹¹²⁶ Wenn Francis Cairns mit seiner Meinung Recht hat, dass sich das römische Gattungsbewusstsein der Zeit unter Lobpreisung auf Augustus speziell auch Dithyramben vorgestellt hat,¹¹²⁷ dann ist *carm.* 4,2 mit seinem sapphischen Metrum und seiner dithyrambischen Atemlosigkeit ein schönes Beispiel spannungsreicher¹¹²⁸ horazischer Ambivalenz. Gleichermaßen Ironie wie Sublimität¹¹²⁹ betrachtet auch Michèle Lowrie als Quintessenz von 4,2.¹¹³⁰

¹¹²³ Dass es sich um eine Stilisierung des Horaz handelt, macht Thomas 2011, 108 anhand der zuletzt genannten Junktur stark: „[It is] by no means true of Pindaric dithyramb, as far as can be told.“ Für Commager 1962, 61, Anm. 12 ist der in der Junktur artikuliert Anspruch denn auch lediglich hier in *carm.* 4,2 selbst (V. 22–24) eingelöst.

¹¹²⁴ S. Harrison 1995, 111: „Horace is no Icarus but rather a Daedalus.“ Harrison verweist auf einen weiteren interessanten Hypotext, der Daedalus mit der „matinischen Biene“ Horaz verbindet: Verg. *georg.* 4,179, wo die ‚Häuser‘ der Bienen als *daedala ... tecta* bezeichnet werden. Überhaupt verkörpert die Figur des Daedalus natürlich sehr gut Horaz’ Ideologie des goldenen Mittelwegs (dazu oben Fn. 715). In ähnlichen Termini beschreibt Holtorf 1958, 173 die Sapphische Strophe, das dieser Ode sowie dem *Carmen Saeculare* (auf das die Bemerkung gemünzt ist) gemeinsame Metrum: „Sie hält die künstlerische Mitte zwischen dem anspruchlosen Maß des hellenistischen Päans und dem des unnachahmlichen Genius eines Pindars.“

¹¹²⁵ S. Fitzgerald 1987, 83–84: „As I have suggested, Horace’s relation to Pindar in this poem is analogous to that between Republican and Augustan Rome, [...] Horace has found a means of establishing a progression from the past to the present without playing down the dangers and undesirability of simply imitating the charismatic figures of the poetic or historical past.“

¹¹²⁶ S. 256 m. Fn. 1143 und 1144.

¹¹²⁷ S. Cairns 2007, 96.

¹¹²⁸ S. Commager 1962, 65.

¹¹²⁹ S. zur von Horaz verkörperten Dialektik von Kallimacheismus und Sublimität schon Wehrli 1944, 74 mit Zustimmung von Fowler 1995, 265, vgl. dazu Schiesaro 2009,

carm. 4,15: Das eigene Politikon

Die in 4,2 versprengten kallimacheischen Motive¹¹³¹ stehen in 4,15¹¹³² nur zu Beginn. Die Ode ist wohl 13 v. Chr. entstanden¹¹³³ und lässt sich – schon wegen der Verbtempora – in zwei gleichgroße Teile à vier alkäische Strophen gliedern, wie das folgende Schema zeigt:

Strukturübersicht				
Teil	Strophe	Vers	Thema	Versanzahl
A	1–4	1–16	<i>Caesar...restituit...restituit...revocavit</i>	16
B	5–8	17–32	<i>Custode rerum Caesare ... canemus</i>	16

Die Ode 4,15 sticht auch dadurch hervor, dass sie das einzige horazische Gedicht darstellt, in dem Apoll als Protagonist auftritt; ihm gilt bereits das erste Wort.

- Phoebus volentem proelia me loqui
 2 victas et urbis increpuit lyra,
 ne parva Tyrrenum per aequor
 4 vela darem. Tua, Caesar, aetas
 fruges et agris restituit uberes
 6 et signa nostro restituit Iovi
 derepta Parthorum superbis
 8 postibus et vacuum duellis
 Ianium Quirini clausit et ordinem
 10 rectum evaganti frena licentiae
 iniecit emovitque culpas
 12 et veteres revocavit artis,
 per quas Latinum nomen et Italiae
 14 crevere vires fama que et imperi
 porrecta maiestas ad ortus
 16 solis ab Hesperio cubili.

73–75. Vgl. ferner Johnson 2004, 50: „Here is the familiar paradox: Horace’s poetry, even his panegyric, is fat and thin. Horace’s praise can be Pindaric and Callimachean.“

¹¹³⁰ Lowrie 1997, 352.

¹¹³¹ Murray 1985, 41 folgert aus diesen intertextuellen Verweisen, dass Horaz die Ode ursprünglich an den Anfang des 4. Buches setzen wollte; der seinem Gedanken zugrunde liegenden Logik würde aber nur Ovid entsprechen, der tatsächlich alle drei *Amores*-Bücher ebenso mit einer Recusatio beginnen lässt wie Kallimachos die *Aitien*.

¹¹³² Vgl. dazu Johnson 2004, 198–213.

¹¹³³ Fraenkel 1957, 449.

3 Textanalysen

- Phoebus hat mich, als ich die Kämpfe nennen wollte
2 und die besiegten Städte, angefahren mit seiner Lyra,
damit ich nicht über das tyrrhenische Meer
4 die Segel, die kleinen, setze. Dein Zeitalter, Caesar,
hat Früchte und Äcker zurückgebracht, ergiebige,
6 und die Zeichen wiederhergestellt unserem Jupiter
– entrissen von der Parther hochmütigen
8 Pforten – und frei von Zweikämpfen
hat es den Janustempel des Quirinus geschlossen und der die Ordnung
10 – die rechte – übertretenden Freizügigkeit Zügel
angelegt und hat entfernt die Schuldigkeiten
12 und die alten Fähigkeiten wiederhergestellt,
durch welche der lateinische Name und Italiens
14 Kräfte wuchsen und der Ruhm und des Reiches
Macht ausgedehnt worden ist bis zu den Aufgängen
16 von der Sonne hesperischem Nachtlager.

In den Versen 1–4a pfeift der Poesiegott den Dichter zurück, der sich gerade anschickt, richtige Schlachten (V. 1: *proelia*) – und nicht Jungfrauen-Schlachten wie in 1,6,17 – zu besingen. Wer nun etwa eine ausgestaltete Szenerie à la Properz 3,3¹¹³⁴ erwartet, wird hier bitter enttäuscht. In einer einzigen, über mehrere Strophen gehenden Periode (4b–16) werden die Haupttaten des Augustus vorgestellt, und zwar in einem langen Polysyndeton, das eine „almost unlimited sequence of beneficial achievements“ nahelegt, wie Eduard Fraenkel richtigerweise feststellt. Politisch (affirmativ) deutet Eduard Fraenkel auch die Prävalenz des Präfixes *re-* (V. 5. 6. 12) im Sinne der *res publica restituta*.¹¹³⁵ Diese Haupttaten sind allerdings so gewählt, dass keine einzige für das in V. 1 zurückgewiesene Schlachtenepos (*proelia*) zwingend gewesen wäre.¹¹³⁶ Auch das sehr unepische umgangssprachliche *loqui* scheint die Notwendigkeit eines Epos zu negieren. Michael von Albrecht spricht deswegen gar von „Oxymoron“ und von „Mißverhältnis von Stoff und Aussage“.¹¹³⁷ Wenig verwunderlich interpretieren viele Forscher¹¹³⁸ *carm.* 4,15 so, dass der Friedensfürst Augustus eben

¹¹³⁴ Vgl. zu den vorhandenen Anleihen Putnam 1986, 267–270.

¹¹³⁵ S. Fraenkel 1957, 450; ähnlich auch Johnson 2004, 202.

¹¹³⁶ Das wird vor allem vor dem Hintergrund des vorangehenden *carm.* 4,14 deutlich, wo Horaz tatsächlich *proelia* besingt. Porter 1962, 201 schließt aus diesem offensichtlichen Widerspruch, dass 4,15 zu einer anderen Sorte von Recusationes als etwa 1,6 und 2,12 gehöre, weil Horaz dort seinem Wort treu bleibe. Die Spannung, die Porter erst für das 4. *Oden*-Buch ansetzt, ist aber m. E. das Prinzip aller horazischen Recusationes, auch und gerade, wenn man wie er die Platzierung im Gedichtbuch zum Argument erhebt. Dass Aufrichtigkeit – jenseits von der problematischen Gleichsetzung von Dichter-Ich und Dichter – angesichts von *carm.* 1,6,19 nicht im Zentrum steht, dürfte auch klar geworden sein, s. allg. zur Frage der Aufrichtigkeit oben Fn. 841.

gar nicht mehr episch besungen werden dürfe. Selbst die von den Parthern zurückerlangten Feldzeichen hätten – für sich allein genommen, ohne die Vorgeschichte – wohl eher Stoff zu einem Vademecum für Diplomaten¹¹³⁹ abgegeben, wenn nicht gar eine tiefergreifende Kritik impliziert ist,¹¹⁴⁰ an Augustus, aber auch an der Recusatio-Gottheit Apoll und damit auch an der eigenen Dichtungsfähigkeit. Schließlich evoziert *superbis* | *postibus* (V. 7–8), und zwar auf die Wortwahl und Lokalisierung im Vers genau, diejenigen *Aeneis*-Verse 8,721–872, die den Apollotempel auf dem Palatin beschreiben.¹¹⁴¹ Dazu kommt, dass die Begründung für das einmalige¹¹⁴² Schließen des Janustempels hier mit dem gleichen Adjektiv (V. 8: *vacuum*) ausgedrückt ist, das in 1,6,19 die Unabhängigkeit von jeglichem Erleben als Anlass zu Dichtung bezeichnet hatte. Es scheint, als ob Horaz hier nur die Form zurückweist und die Staatsaktionen auf eine Ebene holt, die ihn nicht zwingt, um in seinem Bild zu bleiben, auf das tyrhenische Meer hinauszusegeln (V. 3). Der nach kallimacheischen Prinzipien zu bombastische Stoff ist hier auf ein Maß verdichtet, das kleinere Formen nicht sprengt. Es fehlt jegliche mythische oder epische Koloratur, die Sprache ist recht schlicht gehalten und ein prosaisch feststellendes Perfekt dominiert, welches das Geschehen in eine Distanz rückt, die eines weiteren Preises gar nicht mehr zu bedürfen scheint. Diese Zurückhaltung wird etwas aufgebrochen, wenn es um *veteres... artis* (V. 12) geht. Ist dies auch auf den alte (griechische Vers-)Künste (im Lateinischen) wiederherstellenden Horaz selbst zu beziehen? Dann käme Augustus eher eine Helferrolle (durch die Bereitstellung eines zu Dichtung animierenden friedlichen Umfeldes) zu. Oder wird hier, wie Ellen Oli-

1137 S. Albrecht 2000c, 160; vgl. Lowrie 1997, 101: „The poet’s averted utterance is [...] a far remove from song.“ Zu *loqui* mit Akk. als umgangssprachlichen Ausdruck s. Giangrande 1967, 329.

1138 S. Fraenkel 1957, 449; Dahlmann 1958, 348–349; Wimmel 1960, 273; Penna 1969, 164; Williams 1990, 271; Lyne 1995, 38–39; Lowrie 1997, 345; Debroun 2007, 271; Lowrie 2007, 87–88; Miller 2009, 233; Günther 2010, 154; Lowrie 2010, 215–216. Zur *pax Augusta* s. unten S. 322.

1139 S. dazu Syme 1979, 190; Casali 2006, 228–231.

1140 Heyworth 2016, 259 schließt seinen Beitrag zu irrationaler Panegyrik mit eben dieser Ode und geißelt die Unwahrheit, die der ganzen Sequenz (V. 4–16) zugrunde liege.

1141 S. Putnam 1986, 275; Miller 2009, 309–310. Zu dieser vergilischen Palatin-Erwähnung s. unten Fn. 1383.

1142 Da das Gedicht im Sommer 13 v. Chr. entstanden sein soll, muss der Tempel schon zweimal auf Augustus’ Geheiß geschlossen worden sein, s. oben Fn. 724. Auch findet Syme 1979, 191 es auffällig, dass Horaz’ das mehrfache Janustempeltür-Schließen unterschlägt sowie überhaupt das Thema erst 16 Jahre nach dem erstmaligen Schließen aufgreift. Zum Abweichen Horaz’ von der Darstellung des Brauches, wie sie etwa bei Vergil vorliegt, vgl. oben S. 164.

ensis meint, Augustus selbst implizit die Rolle des in Recusationes üblichen Stellvertreters zugespielt, kreist die Ode im Grunde also lediglich um „the labor of the imperial artist“?¹¹⁴³ Dann würden auch die *veteres... artis* (V. 12) auf Augustus' *res-publica-restituta*-Künste zu beziehen sein.¹¹⁴⁴

Custode rerum Caesare non furor
 18 civilis aut vis exiget otium,
 non ira, quae procudit ensis
 20 et miseras inimicat urbis;
 non qui profundum Danuvium bibunt
 22 edicta rumpent Iulia, non Getae,
 non Seres infidique Persae,
 24 non Tanain prope flumen orti;
 nosque et profestis lucibus et sacris
 26 inter iocosi munera Liberi
 cum prole matronisque nostris
 28 rite deos prius adprecati
 virtute functos more patrum duces
 30 Lydis remixto carmine tibiis
 Troiamque et Anchisen et almae
 32 progeniem Veneris canemus.

Solange der Wächter der Dinge Caesar ist, wird nicht die Wut
 18 der Bürger oder ein Angriff die Muße vertreiben,
 nicht der Zorn, der die Schwerter schmiedet
 20 und unglückselige Städte verfeindet;
 nicht werden die, welche aus tiefer Donau trinken,
 22 die Abkommen brechen – die Iulischen –, nicht die Geten,
 nicht die Serer und die treulosen Perser,
 24 nicht die, welche dem Tanais nahe – dem Flusse – entspringen;
 wir aber werden sowohl an unfestlichen Tagen als auch an heiligen
 26 zwischen des fröhlichen Liber Gaben
 mit der Nachkommenschaft und unseren Weibern
 28 gemäß dem Ritus, nachdem wir die Götter erst betend angerufen haben,
 sie, welche mit Tapferkeit gewaltet haben nach Sitte der Väter, die Führer,
 30 im mit lydischen Flöten gemischten Lied,
 Troja und Anchises und der holden
 32 Venus Geschlecht besingen.

1143 S. Oliensis 1998, 151–152. Für einige grundsätzliche Überlegungen zu strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Augustus und augusteischen Dichtern s. unten Kap. 3.2.6, dort auch (S. 315 m. Fn. 1374 und 1375) weitere Forscherstimmen zu dem von Oliensis angesprochenen „Künstlerführer“.

1144 S. Lowrie 1997, 344: „[T]he *veteres* ... *artes* (12) have passed from the purview of artists to the public realm.“

Wie dem auch sei, auch die nun folgende zweite Partie ist durch ihr Tempus, das Futur, in eine schwer zu greifende Distanz gerückt.¹¹⁴⁵ Man weiß nicht so recht, in wie ferner oder naher Zukunft man sich diesen Tag vorzustellen habe, an dem Horaz Führer, Troja, Anchises und der Venus Nachkommenschaft besingen werde. Schließlich ist der Ablativus absolutus *custode rerum Caesare* (V. 17) grammatikalisch zeitgleich zu den im Futur stehenden Verben, wenngleich Augustus zur Entstehungszeit dieser Ode und auch im Hinblick auf das, was die innere Erzählung des Gedichts in den Strophen 1–4 berichtet, bereits Wächter der Dinge *ist*.¹¹⁴⁶ Was dem Leser im Ohr bleibt, ist freilich nur eine Ankündigung, *canemus* (V. 32), was eher Verlöschen der lyrischen Stimme denn begeistertes Miteinstimmen in panegyrische Gesänge anzudeuten scheint.¹¹⁴⁷ Daneben bleibt noch mit der Erwähnung von Anchises und Venus¹¹⁴⁸ ein Stoff in der Erinnerung haften, der natürlich in die Form einer *Aeneis* gepresst werden könnte – Stephen Heyworth spricht tendenziös von „endlosen *Aeneiden*“¹¹⁴⁹ –, aber eben auch in die eines Gesanges der leichten Muse passen würde.¹¹⁵⁰ De facto wird Horaz über die bereits 17 v. Chr. im *Carmen Saeculare* – also vier Jahre vor dem Erscheinen des vierten Oden-Buches – artikuliert Apostrophe des Augustus als *clarus Anchisae Venerisque sanguis* (carm.

¹¹⁴⁵ Vielleicht hat das etwas damit zu tun, dass die horazische *persona* – wie Lowrie 1997, 265 für die Römeroden feststellt und dies an die strukturelle Eigenart der Gattung Lyrik rückkoppelt – eher die *res gerendae* als die *res gestae* des Prinzeips zu präsentieren pflegt. Im vierten Oden-Buch macht Lowrie dann hinsichtlich der Erzählung von Augustus’ *res gestae* einen Kollaps der linearen Darstellung zugunsten einer zyklischen aus. Dies laufe weder auf einen Sieg der Lyrik über die Politik, noch aber auf einen Sieg der Politik über die Lyrik hinaus (351).

¹¹⁴⁶ Fowler 1995, 257 liest schließlich 4,15,17–20 weniger als Lobpreisung denn als (bei Horaz geradezu topische) Vermischung von Öffentlichem mit Privatem. S. generell zu dieser genuin augusteischen Mischung auch unten S. 319 m. Fn. 1402 und S. 337 m. Fn. 1483. Fraenkel 1957, 452 dagegen liest die Junktur *custode rerum Caesare* (V. 17) in Parallelität zu *caput rerum* als (positiv gemeinte) Hyperbel.

¹¹⁴⁷ Den Futur lesen Lowrie 1997, 91–92 und Thomas 2007, 53 ironisch. Ein Verlöschen des *vates* sehen auch Putnam 1986, 273–274; Lowrie 1997, 348; Oliensis 1998, 151; Thomas 2011, 269–270; Heyworth 2016, 259–260. Zur Funktion des Plurals in 4,2,50 (auch mit positiven Interpretationen desselben) s. oben Fn. 1108.

¹¹⁴⁸ Durch die Erwähnung Venus’ im letzten Vers entsteht im vierten Oden-Buch eine Ringkomposition (vgl. carm. 4,1,1), so auch Mindt 2007, 77 m. Anm. 197. Welche Interpretationsfreiheiten die hier gegebene (formale) Polyvalenz eines Stoffes auch dem Rezipienten bieten kann, wird Ovid in trist. 2,259–264 unter anderem auch am Beispiel der *Aeneadam genetrix ... alma Venus* erläutern und damit schließen, dass Epen (wie Ennius’ *Annales*) und philosophische Lehrgedichte (wie Lukrez’ *De rerum natura*) den Geist gleichfalls durcheinanderbringen können, s. dazu Gibson 2006a, 355.

¹¹⁴⁹ S. Heyworth 2016, 260.

saec. 50) nicht mehr hinausgehen. Gregor Bitto argumentiert dafür, dass sich das Jahrhundertfeierlied als *carm.* 4,16 angeschlossen haben könnte.¹¹⁵¹ Dies hieße, dass *canemus* (V. 32) auf einen intratextuellen Vorverweis reduziert und gleichzeitig in eine Art zeitlicher Aporie münden würde: Rom hätte den Gesang des Horaz wie die Kustodie des Augustus schon hinter sich.

Um ein Zwischenfazit der vier analysierten Horaz-Recusationes zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: Anders als Properz gefällt es Horaz bisweilen sehr wohl, die *Recusatio* zu subvertieren, indem er der zurückgewiesenen Gattung besonders viel Raum gibt (1,6: homerisches Epos, 4,2: pindarische Preisdichtung). Aber er nutzt die Form der *Recusatio* auch, um seine ganz eigene Ode besser in Szene zu setzen (2,12: Erotikon, 4,15: Politikon). Stoffliche und formale Anleihen bei der zurückgewiesenen Gattung werden ganz unterschiedlich mit dem Eigenen verwoben, es ist schwer, eine gedichtübergreifende stoffliche (inhaltliche) Quintessenz daraus zu ziehen. Laut Gordon Williams liege der Vorzug der *Recusatio* darin, den Dichtern einen Rahmen („framework“) zu bieten, innerhalbdessen sie *sowohl* das Regime preisen *als auch* Ansichten zu Themen äußern könnten, die ihren formalen Vorlieben entsprechen.¹¹⁵² Dem kann man mit einigen Zuspitzungen zustimmen. Politischer Stoff findet in jedem Falle zumindest *ex negativo* in der Form der *praeteritio* selbstverständlich Eingang in die *Recusatio*-Gedichte. Dass die bloße Nennung von heroischen Gestalten im selben Atemzug mit Staatsmännern wie Agrippa, Maecenas oder gar dem Prinzeps nicht notwendigerweise einen Panegyrikos ergeben – ein Automatismus, den beispielsweise Syndikus für alle Zurückweisungen ansetzt¹¹⁵³ – lässt sich m. E. gerade an Horaz 1,6 besonders gut erkennen. Dass auch Staatsaktionen zum von der Biene Horaz gesaugten Thymiannektar werden können, zeigt dagegen 4,15. *Ex positivo* erlaubt es die *Recusatio* den Dichtern natürlich, ihr poetisches Programm zu entfalten – auch wenn deutlich

¹¹⁵⁰ S. Lowrie 1997, 348–349. Nach Murray 1985, 92 könnte der Gesang der leichten Muse eine römischere Tradition *symptomischer Poesie* sein und also eine mögliche „Revitalisierung der *carmina convivialia*“ ankündigen (Mindt 2007, 79). Johnson 2004, 203 sieht darin mehr eine Pose: „Horace is (re)inventing it [sc. the tradition of the *carmina convivialia*] here.“ Vielleicht ist diese Ankündigung aus Horaz’ Sicht aber mit dem *carm.* saec. auch schon realisiert. Kein politisches Nachgeben im *carm.* saec. sieht Loupiac 1999, 234–235. Welcher Gesang auch immer damit gemeint sei, laut Lowrie 2010, 229 kündigt Horaz an, dass Augustus ihn sich ohnehin nur verdiene, wenn dessen Walten in den Grenzen des *mos maiorum* (V. 29) bleibe, bekannter- und bezeichnerweise aber verstumme Horaz danach (Lowrie 2007, 88).

¹¹⁵¹ S. Bitto 2012b.

¹¹⁵² S. Williams 1968, 102.

¹¹⁵³ S. Syndikus 2001a, 406.

geworden ist, dass davon nicht zwangsläufig Gebrauch gemacht werden muss, wie in 1,6, und mehr Zurückgewiesenes als Nicht-Zurückgewiesenes entfaltet wird oder dass in 4,2 sogar auf die Nachahmung der zurückgewiesenen Form mehr Verse entfallen als auf die eigene bejahte Form. Und offenbar kann in diesen Recusationes auch der nicht zurückgewiesene Stoff in der nicht zurückgewiesenen Form zu seinem Recht kommen, so etwa in 2,12: Die Recusatio erfüllt hier die Funktion dessen, was bei den Elegikern strukturell dem inszenierten eigenen Erlebnis entspricht, nämlich einen Anlass für einen Mädchengesang abzugeben – einen Anlass, den es für den *vacuus* (carm. 1,6,19) und *levis* (carm. 1,6,20) seienden Horaz anders nicht geben kann.

Was neben dieser Doppelfunktion von Lob und Programmentfaltung den Ausschlag dafür geben könnte, sich für diese Form zu entscheiden, ist der Umstand, dass die Recusatio es ermöglicht, wie Michèle Lowrie speziell für Horaz feststellt, Personen und Anlässe ohne Prahlerei, ohne lärmendes Wesen (*blatancy*) zu preisen.¹¹⁵⁴ Dass ein Loblied ohne lärmendes Wesen¹¹⁵⁵ gerade für Horaz eine erstrebenswerte Form gewesen sein kann – wenn vielleicht auch nur in der Selbstinszenierung – dafür ist seine historisch erste Recusatio, die erste Satire des zweiten Buches, ein im Wortsinne schlagendes Beispiel.

- [HOR.:] [...] „ne faciam, inquis,
 6 omnino versus?“ [TREBATIUS :] „aio. [...]
 [...]
 10 aut, si tantus amor scribendi te rapit, aude
 Caesaris invicti res dicere, multa laborum
 12 praemia laturus.“ [HOR.:] „cupidum, pater optime, vires
 deficiunt. neque enim quivis horrentia pilis
 14 agmina nec fracta pereuntis cuspide Gallos

¹¹⁵⁴ S. Lowrie 1997, 258. In nicht gänzlich unähnlicher Weise spricht schon Doblhofer 1966 von einer „Panegyrik [...] im Vorbeigehen [] in der Form der recusatio“ (wenngleich sein Aufrichtigkeitsdiskurs [passim, z. B. 16] bedenklich ist, s. dazu Fowler 1995, 248–249, allg. zur Frage der Aufrichtigkeit schon oben Fn. 841). Auch Flach 1967, 41 hebt Horaz' Widerstreben, „den Herrscher mit der tönenden Aufdringlichkeit eines Hofpoeten zu verherrlichen“ positiv hervor. Flach bringt immer wieder die „Gedämpftheit“ als Ideal an, die er auch dem späten Properz zunehmend zugesteht (51). Von Kallimachos auf Vergil und Horaz folgernd, spricht Asper 2004, 22 davon, dass es Dichtern wohl darum gegangen sei, „mit eigenen Mitteln zur Stabilität der Regime beizutragen, in denen sie leben und von denen sie profitieren“: Es ist klar, dass Horaz nicht dieselben Mittel ergreifen kann, die schon Vergil für sich in Anspruch genommen hat.

¹¹⁵⁵ Eine solche ‚Gedämpftheit‘ scheint auch in den hellenistischen Hypotexten am Werk zu sein, so urteilt Bonelli 1979, 18 über Kallimachos: „No, lui (sc. Callimaco) non scriverà un poema fragoroso, tonante: la poesia deve essere sottile.“ Und Zetzel 1983, 94 charakterisiert Kallim. ait. fr. 54–60j Harder folgendermaßen: „[T]hey too tend to be delicate and subtle, not bombastic.“

3 Textanalysen

- aut labentis equo describit volnera Parthi.“
- 16 [Treb. :] „attamen et iustum poteras et scribere fortem,
Scipiadam ut sapiens Lucilius.“ [Hor. :] „haud mihi dero,
- 18 cum res ipsa ferret: nisi dextro tempore Flacci
verba per attentam non ibunt Caesaris aurem:
- 20 cui male si palpere, recalcitret undique tutus.“
- [HOR.:] [...] „Nicht soll ich, sagst du,
6 überhaupt Verse machen?“ [TREBATIUS :] „Das sage ich. [...]
- [...]
- 10 Oder, wenn dich so große Liebe zum Schreiben ergreift, wage es,
des unbezwungenen Caesars Taten zu feiern, den Mühen wird er viele
- 12 Belohnungen geben.“ [HOR.:] „Dem Begierigen, bester Vater, die Kräfte
fehlen. Denn nicht jeder beschreibt vor Wurfspießsen starrende
- 14 Schlachtreihen und wegen zerbrochener Lanze zugrunde gehende Gallier
oder der vom Pferd gleitenden Parther Wunden.“
- 16 [Treb. :] „Aber dass er sowohl gerecht ist, könntest du schreiben, als auch
mutig,
wie der weise Lucilius schreibt, dass es Scipio ist.“ [Hor. :] „Nicht an mir wird
es fehlen,
- 18 wenn die Sache selbst es verlangt: Nur zur treffenden Zeit werden des Flaccus
Worte vordringen bis zu Caesars aufmerksamen Ohr:
- 20 Wenn du ihn unmäßig bauchpinselst, wird er ausschlagen in alle
Richtungen – aus der Deckung heraus.“

Hier scheint es neben der Wahl des richtigen Augenblickes vor allem auch auf die Wahl der Worte anzukommen, die dem Prinzeps nicht zu arg schmeicheln dürften¹¹⁵⁶ – ansonsten liefe man Gefahr, dass dieser heimtückisch aus der Deckung heraus ausschlage (V. 20).¹¹⁵⁷

Ein Schelm, wer sich bei dieser Wortwahl Böses denkt¹¹⁵⁸ – ein größerer, wer vergisst, dass diese Eigenheit des Prinzeps (genau wie die Entschuldigung

¹¹⁵⁶ Augustus selbst wird nach dem Erscheinen des zweiten Satirenbuches auf seine Art unter Beweis stellen, wie wenig er Unverblühtes schätzt (oder fürchtet): Als 27 v. Chr. der Senat darüber diskutiert, ihm dem Ehrentitel ‚Romulus‘ zu geben, lässt er durch Munatius Plancus den Gegenvorschlag ‚Augustus‘ unterbreiten, vgl. Suet. Aug. 7,2 und Schlange-Schöningh 2005, 4. Augustus scheint also politisch und literarisch vorsichtig zu sein, wie auch Williams 1990, 275 meint: „The danger always was that literary support could degenerate into mere panegyric; and, since panegyric is easily reversible by the malicious, could then actually injure the man and his program.“

¹¹⁵⁷ Dagegen, so (das Wunschenken bzw. die protreptische Strategie von) Horaz in V. 83–86, lege Augustus über beißende gut gemachte Satire seine schützende Hand. Zur einem vielleicht auch protreptischen Zug ovidischer Dichtung (am. 2,1) s. unten Fn. 1294. Dafür, dass ‚gut gemacht‘ (V. 83: *sed bona siquis* | [...] *condiderit*) hier vor allem ‚nach kallimacheischer Art‘ heiße und dass Augustus hier über den Hypotext des Apollonhymnus selbst als Literaturkritiker Apoll stilisiert werde, vgl. Claus 1985.

mit dem eigenen Unvermögen in den Versen 12–13, die in Ode 1,6 wieder begegnen werden), in genau dem Versmaß verfasst sind, das zurückgewiesen wird. Die (Hexameter-)Form geht dem speziellen *framework* der Recusatio, dem Gewand der *praeteritio* voraus: Sie teilt sich vom ersten Vers an mit. Und schließlich: *quis velit?* Wer will schon in der Form gepriesen werden, die sich so vorzüglich zum Entlarven von Ehebruch (sat. 1,2) und Erbschleicherei (sat. 2,5) eignet?

3.2.3 Tibull

2,4: Elegie-Recusatio

Die Artistik im Bau von Tibulls zweitem Elegie-Buch, das allgemein als ‚Nemesis-Buch‘ bekannt ist, steht der des ersten Buches in keiner Weise nach. Auch hier gibt es eine Ringkomposition, die allerdings noch konsequenter dichotomisch organisiert ist:¹¹⁵⁹ In den Rahmenelegien (2,1 und 2,6) werden zwei divergente Lebensformen, das Landleben und der Militärdienst, gegeneinander ausgespielt, danach folgen Gebete an Genius respektive Apoll (2,2 und 2,5), um dann im Zentrum in der Ausgestaltung des *servitium amoris* (2,3 und 2,4) zu kulminieren.

In diesem Zentrum steht die einzige Recusatio Tibulls (2,4). In erster Linie schließt sie an das ihr vorangehende Gedicht an: So wird in 2,4 am Anfang (V. 1: *dominamque*, V. 4: *vincla*) und zirkelschlussartig am Ende (V. 54: *imperium*) an die wichtigen *servitium-amoris*-Stichworte aus den letzten beiden Versen von 2,3 (2,3,79–80: [...] *vinclis*) angeknüpft.¹¹⁶⁰ Beide Elegien enthalten außerdem in ihren Expositionen den gleichen schmerzinduzierten Hiatus *O ego* (2,3,5 und 2,4,7). In gewisser Weise scheint 2,4 aber auch viele Stränge aus dem einzigen Paraklausithyron, 1,2, weiterzuführen.

¹¹⁵⁸ Zur Ironie und ihren Implikationen vgl. Lowrie 2005b, 418.

¹¹⁵⁹ Das erkennt man ziemlich unzweideutig daran, dass die beiden sich entsprechenden Elegien zusammen 144 Verse haben, vgl. dazu Meillier 1985.

¹¹⁶⁰ Das würde auch das erste Wort in 2,4 erklären (*Hic*), so auch Murgatroyd 1994, 126, der sich freilich für *sic* entscheidet. Vgl. ferner Maltby 2004, 117–118. Vielleicht mag die kontrastive Anknüpfungsmethode in den Römeroden Horaz' einen Einfluss gehabt haben (vgl. *divitias* [carm. 3,1,48] mit *pauperiem* [3,2,1] sowie *scelestum* [3,2,31] mit *Iustum* [3,3,1]). Allerdings kann man auch bereits in der oben analysierten Elegie Tibulls, 1,2, Anknüpfungen an die vorangehende Elegie ausmachen: So nehmen 1,2,67–72 die Priamelstruktur von 1,1 wieder auf, während die Paraklausithyron-Thematik von 1,2 an (den bereits oben Fn. 664 bez. am. Ov. 1,6 erwähnten) 1,1,56 anschließt.

3 Textanalysen

Strukturell lassen sich sechs unterschiedlich lange Teile ausmachen,¹¹⁶¹ wie die folgende Übersicht zeigt:

Strukturübersicht					
Teil	Vers	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–12	Tibulls Gefühlslage			12
		2		<i>libertas</i> -Anrede	1
		6		<i>saeva puella</i> -Anrede	1
B1	13–26	unnütze Dichtung und Alternative			14
		15–20		Musen-Anrede	6
B2	27–38	Ursache: Genese und Konsequenzen			12
		33–34		Rezipienten-Anrede	2
C1	39–44	<i>puella avara</i>			6
C2	45–50	<i>puella bona</i>			6
A2	51–60	Tibulls Unterwerfung			10

Innerhalb eines jeweils die Gefühlslage Tibulls darstellenden Rahmens (A1: gegenwärtig, A2: prospektiv) lassen sich demnach je zwei Diptycha bestimmen, die über das Thema der Habgier miteinander verbunden sind: B1 behandelt die zurückgewiesene Dichtung, B2 den Hintergrund dazu, C1 die unvollkommene, C2 die vollkommene *puella*. Für Felix Jacoby ist dies „das einzige rein erotische Gedicht, das fehlerlos komponiert ist.“¹¹⁶²

Im Anfangsteil (A1) wird panoramaartig die Gefühlslage des elegischen Ich entfaltet:

- Hic mihi servitium video dominamque paratam:
- 2 Iam mihi, libertas illa paterna, vale.
Servitium sed triste datur, teneorque catenis,
 - 4 Et numquam misero vincla remittit Amor,
Et seu quid merui seu nil peccavimus, urit.
 - 6 Uror, io: remoue, saeva puella, faces.
O ego ne possim tales sentire dolores,
 - 8 Quam mallet in gelidis montibus esse lapis,
Stare vel insanis cautes obnoxia ventis,
 - 10 Naufraga quam vasti tunderet unda maris!
Nunc et amara dies et noctis amarior umbra est:
 - 12 Omnia nam tristi tempora felle madent.

¹¹⁶¹ Andere Struktureinteilungen bei Jacoby 1910 und Ball 1983, 179 (dreiteilig), Mutschler 1985, 248–249 (siebenteilig, vgl. dazu Herrmann 2001) und Murgatroyd 1994, 286–288 (neunteilig), wobei die zwei letztgenannten wesentlich artistischere Ringkonstruktionen und Symmetrien diagnostizieren als ich.

¹¹⁶² Jacoby 1910, 83.

- So sehe ich für mich den Dienst und die gerüstete Herrin:
- 2 Schon lebe mir wohl, frühere, vom Vater geerbete Freiheit.
Ein Dienst, doch ein trauriger, wird mir gegeben, auch werde ich von Ketten gehalten,
- 4 und niemals wird mir Elenden die Fesseln lösen Amor,
und ob ich es verdient habe oder ob wir in nichts gefehlt haben, er verbrennt mich.
- 6 Ich verbrenne, ach, nimm weg, wildes Mädchen, die Fackeln!
Oh, dass ich solche Schmerzen nicht verspüren könnte,
- 8 wie viel eher würde ich auf eisigen Bergen ein Stein sein wollen,
oder stehen als rasenden Winden ausgesetzte Klippe,
- 10 welche die Schiffbruch verursachende Woge des weiten Meeres bricht!
Nun ist sowohl der Tag bitter als auch bitterer der Schatten der Nacht:
- 12 Alle Zeit nämlich trieft vor trauriger Galle.

Ohne sein Zutun oder gar Einverständnis (V. 3: *datur*, V. 4: *teneor*) wurde dem elegischen Ich ein *servitium amoris* auferlegt (V. 1. 3). Während seine *puella* als gerüstete Herrin vorgestellt wird (V. 1), geht es selbst traurig in Ketten¹¹⁶³ (V. 3) bzw. elend in Fesseln (V. 4). In der Hierarchie steht die *puella* über Amor,¹¹⁶⁴ da sie als erste genannt wird und über dessen Attribute verfügt (V. 6: *saeva ... faces*).¹¹⁶⁵ Damit knüpft Tibull intratextuell an 1,5,5 an (*Ure ferum et torque*): Nemesis löst jetzt die dort an Delia gerichtete Bitte ein. Dies alles scheint indes in Einklang mit dem postponierten Amor zu geschehen, dessen Willkür herausgestellt wird (V. 4). Tibulls Dichter-Ich – dessen Ausgeliefertsein durch den Wechsel von Singular zu Plural betont wird – muss unabhängig von seiner Liebesfähigkeit leiden (V. 5).¹¹⁶⁶ Strukturell ähnelt dieses Bekenntnis dem eines Horaz oder Ovid, die ebenfalls betonen, sowohl brennend vor Leidenschaft als auch ungerührt von Liebesaffekten erotische Dichtung produzieren zu können, wenn diese Aussage hier auch nicht auf der gleichen Metaebene explizit wird. Denn zumindest auf der performativen Ebene lässt Tibull sein elegisches Ich nichts Anderes sagen, als dass es, ob glücklich liebend oder elend leidend, so oder so dichten kann. Sein elendes Leiden untermalt es durch einen Hiatus (V. 7: *O ego*) sowie Topoi-Variationen. Den Hartherzigkeitstopos¹¹⁶⁷ abwandeln würde es gerne zu einem Stein in einer windigen unwirtlichen Gegend wer-

1163 Zum Motiv der *catena* in der römischen Literatur s. oben Fn. 674.

1164 Anders Putnam 1987, 177, der bloß eine „implizite Gleichsetzung“ sieht.

1165 S. unten Ov. 1,1,5: *saeva puer*. Einzig in Prop. 1,13,26 gehören die *faces* ebenso wenig zu Amor.

1166 So auch Maltby 2004, 118.

1167 Vgl. Cat. 64,154–157 (bes. 154: *sub rupe*); Verg. Aen. 4,365–370 (bes. 366–367: *cautibus horrens* / *Caucasus*); Tib. 1,1,63–64 (bes. 64: *silex*); Ov. epist. 10,1. 109–110 (*silices ... silices*); met. 7,32–33. 8,119–125 (bes. 120: *inhospita Syrtis*, 121: *austroque agitata Charyb-*

den,¹¹⁶⁸ der sonst topisch als Tertium für Gefühllosigkeit angeführt wird. Der Topos von der Liebe als Schiffbruch¹¹⁶⁹ wird aufgerufen, wenn das Ich sich wünscht, zu einer Art männlicher Skylla zu mutieren – die ihrerseits ja bekanntlich Schiffbruch verursacht, was eine reizvolle Spannung zu dem zuvor alludierten Topos schafft.¹¹⁷⁰ Sinnigerweise äußert das *poeta*-Ich den Wunsch, sich in unbeseelte Materie zu verwandeln, die es aber auf seine Art ‚beseelt‘: So sind die Winde *insanis* (V. 9), und die Meereswogen werden (Cat. 11,3 imitierend) lautmalerisch belebt (V. 10: *tunderet unda*). Statt von einer Metamorphose wird der Liebende aber von Bitterkeit heimgesucht (V. 11–12).¹¹⁷¹

- Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:
 14 Illa cava pretium flagitat usque manu.
 Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:
 16 Non ego uos, ut sint bella canenda, colo,
 Nec refero Solisque vias et qualis, ubi orbem
 18 Complevit, versis Luna recurrit equis.
 Ad dominam faciles aditus per carmina quaero:
 20 Ite procul, Musae, si nihil ista valent.
 Aut mihi per caedem et facinus sunt dona paranda,
 22 Ne iaceam clausam flebilis ante domum
 Aut rapiam suspensa sacris insignia fanis:
 24 sed Venus ante alios est violanda mihi.
 Illa malum facinus suadet dominamque rapacem
 26 Dat mihi: sacrilegas sentiat illa manus.

- Weder nützen Elegien noch des Gesanges Urheber Apollo:
 14 Jene fordert inzwischen mit Ungestüm den Preis mit ihrer Hand, der hohlen.
 Geht fort, Musen, wenn ihr nicht dem Liebenden nützt:
 16 nicht, damit Kriege zu besingen sind, verehere ich euch,

dis); 9,613–615 (bes. 614: *silices*); 14, 712–713 (*durior ... saxo*). 757–758 (*hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus, | quod fuit in duro iam pridem corpore, saxum*).

1168 Das elegische Ich kann sich von seinem aktuellen Selbst nicht lösen, denn es imaginiert einen Stein auf eisigen Bergen, die der brennenden Liebesglut also Labsaal sein könnten (dem gefühllosen Stein wäre ja sein Standort sicher gleichgültig), ähnlich auch Murgatroyd 1994, 129. Ein (hoffnungsvoller) Wunsch nach Metamorphose kommt in Ov. am. 2,15,9 zur Sprache.

1169 S. oben Fn. 1015.

1170 Eine reizvolle Spannung liegt vielleicht auch im intertextuellen Verhältnis zu Vergil vor: Spielt Tibull doch auf den Hartherzigkeitstopos an, wie er in Aen. 4,365–370 vorliegt, und gleichzeitig auf den Vergleich Didos mit einem Stein in 6,471 *dura silex ... cautes*, wie Putnam 1987, 177 meint.

1171 Es scheint, als ob Ovid sich von diesem Distichon zu am. 1,6,55–56 hat inspirieren lassen – beide haben Zeit und Enttäuschung/Galle zum Thema.

- noch berichte ich von den Bahnen der gleichmäßigen Sonne und wie, sobald
er seinen Kreis
18 vollendet hat, der Mond nach dem Wenden der Pferde zurückeilt.
Zur Herrin ersuche ich einfache Zugänge durch meine Gesänge:
20 Geht fort, Musen, wenn diese nichts vermögen.
Entweder müssen von mir durch die Untat Mord Geschenke angeschafft
werden,
22 damit ich nicht weinend vor verschlossenem Haus liege:
Oder ich werde gar aufgehängte Zeichen in heiligen Tempeln rauben:
24 Doch Venus vor anderen ist von mir zu verletzen.
Jene rät zur bösen Tat und eine raffgierige Herrin
26 gibt sie mir: Meine frevelhaften Hände soll sie spüren.

An diesem stimmungsmäßigen Tiefpunkt angelangt, evoziert der *poeta* im zweiten Teil (B1) einige Verse aus Kallimachos' drittem Jambus,¹¹⁷² spitzt sie aber wesentlich zu: Bedauert das jambische Ich dort lediglich, in einer Zeit zu leben, die Apoll und die Musen nicht mehr genug respektiere, spricht das elegische Ich hier Apoll und den Musen ihre Kompetenz in Sachen Liebe(sdichtung) ab. Das Ergebnis Tibull weist Elegien von sich. Bevor er auch ‚homerische‘ Epen (V. 16) und naturphilosophische¹¹⁷³ Lehrdichtung (V. 17) entschieden zurückweist, parodiert¹¹⁷⁴ er den epischen Musenanruf im Hexameter (V. 15: *Ite procul, Musae*). Dies ist umso bemerkenswerter, als es in der gleichen Diktion geschieht, mit der in 1,1,75–76 militärische Tätigkeiten abgelehnt worden waren (*vos, signa tubaeque, | Ite procul*). Wenig später (V. 20) wiederholt er den ‚Musenabruf‘ fast wörtlich, diesmal allerdings im Pentameter. Die Zurückweisung von Elegie und Epos gelingt also nur im elegischen Distichon.¹¹⁷⁵ Für diese Zurückweisung nennt Tibull ausschließlich rezeptionsästhetische Gründe: Elegische und epische Gattung werden zurückgewiesen, weil sie keinen Zugang zur *puella* bieten (V. 19). Mit *aditus* (V. 19) evoziert Tibull zugleich die Wegmetaphorik des *Aitien*-Prologs wie das Paraklausithyron. Der Umstand, dass für die vollständige Zurückweisung Hexameter und Pentameter notwendig sind, sowie das Paradoxon,¹¹⁷⁶ dass der Elegie innerhalb einer Elegie ihr Nutzen

1172 S. iamb. 3,1–2 [inkl. Maas' Vorschlag]. 38b–39: Εἶθ' ἦν, ἄναξ ὄπολλον, ἠνίκ' οὐκ ἦα | φίλαι τε Μοῦσαι· καὶ σὺ κάρτ' ε[...].μᾶσθε | [...] γῶν δ' ὁ μάργος ἐς Μούσας | ἔνευσα· τοίγα[ρ] ἦν ἔμαξα δὲν[...].σω. Den 3. Jambus hält Wimmel 1968, 265 für den wichtigsten Hypotext von Tibulls Kallimachos-Rezeption.

1173 Für Drinkwater 2013, 198 weisen V. 17–18 astronomische Dichtung zurück.

1174 S. Murgatroyd 1994, 135; Herrmann 2001, 507.

1175 Und nur in diesem Sinne könnte man versuchen, das Diktum zu V. 13 von Stroh 1983, 220, das elegische „Versmaß sei in der Liebe besonders nützlich“, zu ‚retten‘, wenn auch zum Preis einer gewissen Tautologie: Das elegische Versmaß ist für die Elegie besonders nützlich, eben weil sie auch ganz andere Dinge behandelt als (gelingende) Liebe.

abgesprochen wird, sollte davor bewahren, voreilige Schlüsse zu ziehen.¹¹⁷⁷ Noch dazu sind die zurückgewiesenen ‚epischen‘ Stoffe so formuliert, dass sie sich ironischerweise als Paradethemen der Elegie lesen lassen. Man denke etwa an die in V. 16 genannten Kriege: Eine Pointe dieses Verses besteht darin, dass damit auch der Krieg zwischen *poeta amator* und Nemesis gemeint ist. Der *poeta amator* hat sich nicht zum *vates Apollinis Musarumque* aufgeschwungen, um mit seiner *puella* heftige Auseinandersetzungen über den Wert oder Unwert seiner Dichtung auszufechten. Darüber streitet der *poeta* in den Recusationes sonst mit seinem Mäzen (Prop. 2,1), dem Prinzeps (Hor. epist. 2,1,245–270) oder seinem Dichter-Stellvertreter (Hor. carm. 1,6), nicht aber mit der *puella*. Aber auch besonders das Thema der Nacht-Tag-Wechsel gehört ebenso sehr zu Lehrdichtung wie zu Paraklausithyra, worauf einen Tibull durch die Wortwahl *aditus* (V. 19) geradezu stößt, auch indem er den Topos in V. 21 ein weiteres Mal aufgreift. Die Sinnlosigkeit von Elegien wird mit dem *puella-avara*-Motiv begründet, das ja elegisch par excellence ist. Als mögliche ‚nützliche‘ Alternative zur Dichtung folgt nun eine Gewalt-Apologie um Galanteriegeschenke willen: Der *poeta* entscheidet sich gegen den durch Hendiadyoin als besonders verwerflich herausgestellten Totschlag (V. 21) und für den Tempelraub (V. 23). Das in 1,2 angedeutete nicht gänzlich ungetrübte Verhältnis zu der Liebesgöttin ist hier nunmehr völlig gestört: In einer Pervertierung des *do-ut-des*-Gedankens will der *poeta* die Beute, mit der er um die *puella* werben will, ganz bewusst in Venus’ Tempel machen.¹¹⁷⁸ Schließlich hat Venus ja einerseits dem Liebenden eine solche Leidenschaft eingehaucht, dass dieser zu deren Erfüllung bereit ist, Untaten zu begehen (V. 25a), und dem Liebesobjekt andererseits eine solche Habgierigkeit, dass diese nur durch Untaten zu befriedigen ist.¹¹⁷⁹

1176 S. Herrmann 2001, 507.

1177 Mit Bright 1978, 206. 215 und Putnam 1987, 177–178 und gegen Lee 1990, 152 und Murgatroyd 1994, 123–124 sehe ich nicht nur Ernsthaftigkeit in dieser Elegie. Im Gegenteil halte ich die von Murgatroyd 1994, 124 an einer ironischen, ambivalenten Auffassung von 2,4 kritisierte „schwierige Kombination von Leichtigkeit und Schwere“ am ehesten für die Quintessenz des Gedichts, insofern Tibull ja in V. 13 ‚leichte‘ Elegien und in V. 16–17 ‚schwere‘ (Lehr-)Epen zurückweist.

1178 Mit Putnam 1987, 179, der meint, dass *Venus ... violanda* (V. 24) auf der zweiten Ebene auch sexuell zu deuten sei, wäre das Verhältnis noch einmal stärker beschädigt.

1179 Es herrscht also trotz allem eine gewisse Äquivalenz zwischen *poeta* und *puella*, umso mehr, wenn man mit Murgatroyd 1994, 133 auch in Nemesis einen sakralen Zug entdeckt, weil sie materielle Geschenke den Apoll-inspirierten Gedichten vorzieht. Auffallend sind jedenfalls die (etymologisierenden) Wiederholungen, die bald die *poeta-puella*-Beziehung (V. 23: *rapiam*, V. 25: *rapacem*), bald aber auch die Tibull-Venus-Relation (V. 26: *sacrilegas*, V. 23: *sacris*; V. 21: *mihi*, V. 26: *mihi*) tangieren.

O pereat, quicumque legit viridesque smaragdos
 28 Et niveam Tyrio murice tingit ovem.
 Addit avaritiae causas et Coa puellis
 30 Vestis et e Rubro lucida concha mari.
 Haec fecere malas: hinc clavim ianua sensit
 32 Et coepit custos liminis esse canis.
 Sed, pretium si grande feras, custodia victa est,
 34 Nec prohibent claves, et canis ipse tacet.
 Heu, quicumque dedit formam caelestis auarae
 36 Quale bonum multis attulit ille malis!
 Hinc fletus rixaeque sonant, haec denique causa
 38 Fecit ut infamis nunc deus erret Amor.

Oh, möge zugrunde gehen, wer auch immer grünliche Smaragde sammelt
 28 sowie das schneeweiße Schaf mit tyrischer Schnecke färbt.
 Gründe für Habgier gibt den Mädchen das koische
 30 Gewand sowie die leuchtende Muschelperle aus dem Roten Golf.
 Dies hat sie schlecht gemacht: Daraufhin spürte die Tür den Schlüssel
 32 und ein Wächter der Schwelle begann der Hund zu sein.
 Aber, wenn du einen hohen Preis bringst, ist die Wache besiegt,
 34 es halten dich keine Schlüssel ab, auch der Hund selbst schweigt.
 Ach, welcher Himmlische auch immer Schönheit der Habgierigen gegeben
 hat,
 36 was für ein Gut fügte jener den zahlreichen Übeln hinzu !
 Daher erklingen Geheule und Streitereien, diese Ursache schließlich
 38 macht es, dass nun übelbeleumdet Gott Amor auf Abwegen geht.

Tibull hatte sich nicht gescheut, seine Untaten beim Namen zu nennen (V. 26: *sacrilegas*), heischt jetzt im dritten Teil (B2) aber doch um Verständnis (für ihn und seine *puella*), indem er auf die Rolle der *avaritia* eingeht. Dieser Terminus (*avaritia*) ist einmalig in der elegischen Poesie¹¹⁸⁰ und erscheint zudem auch noch in der Gedichtmitte, die für gewöhnlich Programmatischem vorbehalten ist (V. 29).¹¹⁸¹ Werden erst die Sammler von Edelsteinen (V. 27) und die Färber von Purpurgewändern (V. 28) verantwortlich gemacht¹¹⁸² und darob verflucht, so sind in letzter Konsequenz die Luxusobjekte selbst – Gewand und Edelstein (V. 30) – Schuld an der Habgier der Mädchen. Man kann also in der hier geschilderten „Beziehung zu Luxusgütern“ mit Thomas Habinek einen politi-

¹¹⁸⁰ Das Wort ist weder bei Catull noch in der sonstigen augusteischen Dichtung zu finden, mit Ausnahme von Horaz' Satiren (1,4,26; 1,6,68) und Episteln (1,1,33).

¹¹⁸¹ Zum programmatischen Charakter der Mitte allgemein s. oben S. 237 m. Fn. 1062; zu Tib. vgl. Maltby 2004, der v. a. die Mitten in Gedichtbüchern behandelt und in diesem Zusammenhang auch 2,4 anführt (117–119).

¹¹⁸² Dieselbe Argumentationsstruktur hat Tibull 1,10,1–4, wo der Erfinder des Schweretes für die Existenz des Krieges verantwortlich gemacht wird.

schen Zug Tibulls ausmachen,¹¹⁸³ der sich jedoch einer univoken Interpretation entzieht. Denn Tibull dreht noch mehr an der negativen Zivilisationsspirale.¹¹⁸⁴ Nicht nur materielle Dinge wie die Paraklausithyron-Elemente Tür, Schlüssel oder Schwelle sind aktiv (V. 31: *sensit*, V. 34: *prohibent*) ‚schuld‘, auch die Natur (namentlich der Wachhund) ist korrupt. Damit sind erneut Merkmale des performativen Selbstwiderspruchs zu verzeichnen, ist doch ein Gedicht wie 1,2 ohne die hier angeblich gezeißelten Dinge unmöglich. Das Selbstparadox erreicht seinen Gipfel in der sprachlichen Gestaltung, die zu einer gewissen verschwenderischen Artistik neigt, die den Luxus auch formal spiegelt: Die beiden Luxusgüter mit Herkunftsnachweis thematisierenden Distichen V. 27–28 und 29–30 haben eine ausbalancierte Struktur (mit Pluralsubstantiv am Hexameterende und Singularsubstantiv am Pentameterende) und geben in chiastischer Reihenfolge die entsprechenden Informationen wieder (kleine Smaragde, lange Wollgewänder – große Gewänder, kleine Perlen), wobei sich dann innerhalb des Pentameters jeweils die Farben kontrastiv absetzen (schneeweiß, purpurn – strahlend, rot).¹¹⁸⁵ Ein weiteres Paradox liegt darin, dass Tibull jetzt doch entgegen der Zurückweisung in V. 18 philosophische Betrachtungen¹¹⁸⁶ anstellt, wenn er die Schönheit einer *puella avara* ironisch als *bonum* qualifiziert, das ein Gott ihren *mala* hinzugesellt hat (V. 35–36). Diese Voraussetzungen und Folgen der *avaritia* begründeten den schlechten Ruf Amors.

1183 S. Habinek 2002, 56.

1184 Zivilisationskritik ist ein Lieblingsthema Tibulls. In 1,3,35–48 macht er den ‚Sündenfall‘ an folgenden Erfindungen fest: Schiffe (= Gewinn/Import fremder Waren), Joche/Zaumzeug (= Domestizierung von Stier und Pferd), Türen (= Paraklausithyron-Anlass), Grenzsteine/-zäune (= individueller Grundbesitz), Landwirtschaft (= bäuerliche Arbeit), Eisen (= Streit/Krieg/Waffenhandwerk). All diese Dinge gibt es im goldenen Zeitalter Saturns noch nicht, sie erblicken erst im eisernen Zeitalter Jupiters das Licht der Welt. Das Thema ist natürlich auch bei den anderen Dichtern, wenn auch nicht so prominent, anzutreffen: Für die (sicherlich auf Soph. Ant. 332–337a zurückgehende) Kritik am Schiff vgl. Prop. 1,17,13–4; Hor. carm. 1,3,9–12a. 21–4; Ov. am. 2,11,1–6. Die Beobachtung von Bright 1978, 205–216, die natürliche Ordnung werde invertiert und durch eine Nemesis-Kunstordnung ersetzt, hat einiges für sich.

1185 Diese Betrachtung folgt Murgatroyd 1994, 141, der aber nicht die Spannung zwischen ‚luxuriöser‘ Form und Luxus geißelndem Inhalt sieht.

1186 Schwerwiegend und ernsthaft werden diese Ausführungen auch durch das Metrum mit Spondeen im ersten, dritten und vierten Fuß in V. 35, was dieser auch mit V. 30 gemeinsam hat, wo (s. Fn. 1184) auch schon ernsthafte zivilisatorische Erwägungen angestellt worden waren. Cairns 1979b, 15 ordnet übrigens die gesamte Elegie (zusammen m. 1,1; 1,3; 1,10; 2,6) der „Welt der Diatribe und der philosophischen Kontroversen“ zu.

- At tibi, quae pretio victos excludis amantes,
 40 Diripiant partas ventus et ignis opes:
 Quin tua tunc iuvenes spectent incendia laeti,
 42 Nec quisquam flammae sedulus addat aquam.
 Heu veniet tibi mors, nec erit qui lugeat ullus,
 44 Nec qui det maestas munus in exsequias.

- Aber dir, die du die hinsichtlich des Preises besiegten Liebhaber ausschließt,
 40 sollen Wind und Feuerstürme die Reichtümer, die erworbenen, verheeren:
 Ja sogar die Jünglinge sollen dann deinen Bränden erfreut zuschauen,
 42 und nicht soll jemand der Flamme eifrig Wasser begeben.
 Wehe, der Tod wird dir kommen, und es wird weder irgendjemand da sein,
 der trauert,
 44 noch, der das Leichengeschenk den traurigen Überresten gibt.

Nach den Luxusgutherstellern wird nun im vierten Teil (C1) auch die *puella avara* in direkter Anrede verflucht. Sie soll durch Brand ihres Hab und Guts verlustig gehen und keine rettende Lösch-Hilfe durch junge Männer erhalten, also durch das Kollektiv, das – von reicheren (sc Älteren?) besiegt – von ihr ausgeschlossen worden ist (V. 39). Passend zu den Liebesgluten des auktorialen Erzählers (V. 5–6) könnte man die Verse auch metaphorisch lesen,¹¹⁸⁷ die *puella avara* wäre dann ähnlich ausgestaltet wie die „brünstige“ Lydia in Hor. *carm.* 1,25,13. In einer Post-Mortem-Phantasie¹¹⁸⁸ wird ihr darüber hinaus ein einsames Grab gewünscht.

- At bona quae nec avara fuit, centum licet annos
 46 Vixerit, ardentem flebitur ante rogam:
 Atque aliquis senior veteres veneratus amores
 48 Annua constructo sarta dabit tumulo
 Et „bene“ discedens dicet „placideque quiescas,
 50 Terraque securae sit super ossa leuis.“

- Dagegen wird die, die gut und nicht habgierig gewesen ist, mag sie auch 100
 Jahre
 46 gelebt haben, vor dem Scheiterhaufen, dem brennenden, beweint werden:
 Und dagegen wird irgendein Älterer, vergangene Lieben hochhaltend,
 48 jährliche Kränze dem aufgeworfenen Hügel schenken
 sowie im Weggehen sagen: „Gut und friedlich mögest du ruhen,
 50 und die Erde möge für dich sorglose über deinen Gebeinen leicht sein.“

Im völligen Gegensatz zu C1 wird im fünften Teil (C2) nunmehr das Ideal der *puella bona* konstruiert – schon sprachlich: statt des Verfluchungskonjunktivs

1187 S. Putnam 1987, 180; Murgatroyd 1994, 148.

1188 S. oben Fn. 927.

steht hier ausschließlich das Futur, die direkte vorwurfsvolle Anrede ist der konstatierenden dritten Person gewichen. Einzig das sehr konventionelle ‚Grabepigramm‘ (V. 49–50) enthält eine formelhafte Anrede. In dieser Post-Mortem-Phantasie wird in Kontrast zu der vorherigen von einem älteren Mann gesprochen, der dem gut besuchten, betrauten Grab seine jährliche Reverenz erweist. Tibull verstößt mit dieser ‚Eschatologie‘¹¹⁸⁹ also erneut gegen seine eigene Zurückweisung in V. 18. Auch hier wird wieder ein gängiger elegischer Topos variiert, das *memento mori*, demgemäß der *puella* ihr Tod doch meist nur vor Augen geführt wird, um sie zum sofortigen Lebensgenuss zu animieren. Hier winken stattdessen die Umstände im Grab als Belohnung für das (nicht habgierige) Leben.

- Vera quidem moneo, sed prosunt quid mihi vera?
 22 Illius est nobis lege colendus Amor.
 Quin etiam sedes iubeat si vendere avitas,
 54 Ite sub imperium sub titulumque, Lares.
 Quicquid habet Circe, quicquid Medea veneni,
 56 Quicquid et herbarum Thessala terra gerit,
 Et quod, ubi indomitis gregibus Venus afflat amores,
 58 Hippomanes cupidae stillat ab inguine equae,
 Si modo me placido uideat Nemesis mea vultu,
 60 Mille alias herbas misceat illa, bibam.

- Wahres freilich mahne ich an, aber nützt es mir irgendetwas, das Wahre?
 46 Gemäß dem Gesetz von jener muss Amor von uns verehrt werden.
 Ja sogar wenn sie befehlen würde, den geerbten Besitz zu verkaufen,
 48 geht dahin unter ihre Herrschaft und unter den Verkaufsaushang, ihr Laren.
 Was auch immer Circe, was auch immer Medea an Gift hat,
 50 was auch immer thessalische Erde an Kräutern trägt,
 und was, wo den ungezähmten Herden Venus Liebe zuhaucht,
 46 als Hippomanes von der Scham der brünstigen Stute tröpfelt,
 wenn mich nur meine Nemesis mit freundlicher Miene ansieht,
 48 mag jene auch 1000 andere Kräuter mischen, ich werde es trinken.

Obwohl der *poeta amator* seine Erläuterungen zum schlechten Schicksal der *puella avara* und zum guten Schicksal der *puella bona* durch ein „line-framing“¹¹⁹⁰ (V. 51: *vera ... vera*) sehr pointiert als Wahrheit einstuft, beugt er sich

¹¹⁸⁹ In der sehr langen Post-Mortem-Phantasie in 1,3 hatte sich Tibull schon ausführlich diesem Thema gewidmet: Dort imaginiert er, wie er stirbt (ebenfalls von einem Grabepigramm begleitet) und daraufhin von Venus selbst ins Elysium geleitet wird, weil er gegenüber dem zarten Amor immer *facilis* gewesen sei (1,3,57–58). Dieses elysische Paradies für Liebende (1,3,59–66) gestaltet er kontrastiv zum Tartaros aus, in dem sich die üblichen mythischen Unterweltsünder, aber auch ‚Liebesverbrecher‘ wie die Danaiden befinden und künftig auch mögliche Rivalen leiden sollen (1,3,67–83).

im Schlussteil (A2) seiner *puella avara*. In einer Art Ringkonstruktion begegnet erneut die hierarchisch über Amor stehende *puella*, die eigentliche Gesetzgeberin (V. 52) und Befehlshaberin (V. 53. 54), und die Galle (V. 12) wird durch den Verweis auf das Gift (V. 55) wieder aufgenommen.¹¹⁹¹ Die Rede vom Gift bildet nach Preisgabe der vom Vater geerbten Freiheit (V. 2) und auch der väterlichen Laren (V. 54) den Endpunkt einer Klimax. Zuerst werden von mythischen, weiblichen Wesen ‚hergestellte‘ Gifte vorgestellt: von Circe, von Medea, von der (in der römischen Vorstellungswelt seit Vergils *Georgica* herumgeisternden) brünstigen Stute, letztere war ausführlich in Hor. *carm.* 1,25,13–16 begegnet.¹¹⁹² Die hyperbolische Spitze stellt dann Nemesis dar, deren programmatischer Name¹¹⁹³ erst an dieser Stelle der Elegie offenbart wird. Sie mischt noch 1000 andere Kräuter in das Gift, das sie braut. Trotzdem will der *poeta* es im Gegenzug für einen freundlichen Blick von Nemesis trinken. Angesichts des doch teilweise sehr poetologischen Gehalts (V. 13–20) der Elegie könnte man hierin eine Reminiszenz an den kallimacheischen *Aitien*-Prolog sehen,¹¹⁹⁴ zumal die *puella* nicht selten die elegische Inspirationsinstanz abgibt.¹¹⁹⁵ Damit wäre das hyper-

1190 S. dazu Wills 1996, 427–430.

1191 So auch Ball 1983, 181 und Murgatroyd 1994, 287.

1192 S. oben S. 138 zu Hor. *carm.* 1,25,13–14. Nicht ohne Ironie ist übrigens das ‚passendste‘ Gift das Hippomanes, das als (Grundlage für einen) Zaubersrank galt, vgl. Stadler 1913, 1881.

1193 Zum Namen jüngst Gärtner 2003, 215, Anm. 2; Stafford 2006, mit Forschungsdiskussion S. 33–34 m. Anm. 2–6. Auch ich würde mich den von ihr aufgeführten Forschern anschließen, die bei der Namensinterpretation ihre Betrachtung mit dem Charakter der Göttin Nemesis beginnen lassen (33). Dieser Gedanke ist aber m. E. damit zu verbinden, dass die meisten bekannten elegischen *puellae*-Namen Apoll-Epiklesen sind, neben Tibulls Delia Varros Leucadia, Gallus’ Lycoris und Properz’ Cynthia (dazu z. B. Bright 1978, 103–123; Lefèvre 2004, 41–42). Nemesis ist gerade dies nicht, und so stellt der Name ‚formal‘ eine Art Rache an Apollo *Delius* dar (und nicht wie oft zu lesen an Tibull selbst). Immerhin wird Apoll hier verabschiedet (V. 13). Im Vorgänger-Gedicht, 2,3, ist seine Darstellung als *servus amoris* des Admet bei aller paradigmatischen Funktion innerhalb der Elegie selbst mindestens ambivalent (2,3,13–14: der Heilkunstgott kann seine Liebeskrankheit nicht heilen; 24: die Lieder des Poesiegottes werden vom ‚Gemuhe‘ unterbrochen; 25–26. 31: der Orakelgott vernachlässigt seine Kultstätten) und in jedem Fall eine Beleidigung für den Apoll Actius. Günther 2002, 21 spricht diesbezüglich von „sarkastische[r] Ironie“, Littlewood 1983, 2143 führt die hier angeführten Verse aus 2,3 als Beispiel für Tibulls Humor an. Mit Koenen 1976 wäre gar eine von Tibull (u. a. durch die Wahl des mit Isis verbundenen Namens Nemesis) favorisierte Ablösung oder zumindest Gegenbalancierung von Apoll Musagetes durch Isis μουσανάγωγος denkbar.

1194 Immerhin zieht Smith 1964, 443 hier als Parallele Hor. *carm.* 4,3,1–2 heran, das sicher eine Reminiszenz von Kallim. *ait. fr.* 1,37–38 Harder (... Μοῦσαι γὰρ ὄκουσ ἴδου ὀθματι παῖδας | μὴ λοξῶι, πολιοῦσ οὐκ ἀπέθεντο φίλουσ. | ... Diejenigen, welche die

textuelle *Ite procul, Musae* (V. 15. 20) zusätzlich betont und passenderweise zum Abschied wiederholt. Vor diesem Hintergrund ließe sich auch die Preisgabe der Freiheit (V. 2) und der Identität (V. 54)¹¹⁹⁶ als poetologisches Statement lesen: Tibull ist sich bewusst, wie sehr er seinen Vorläufern und Einflüssen verpflichtet ist.¹¹⁹⁷ Man könnte sich fragen, ob diese performative Dichtungsweise auf ihre Art nicht viel raffinierter ist, als Vorläufer namentlich zu erwähnen oder auf einer expliziten Metaebene Reflexionen anzustellen – beides Dinge, die die Forschung bei Tibull vermisst.¹¹⁹⁸ Michael Putnam hat solche Betrachtungen für Tibull im Allgemeinen angestellt und sie mit der Erkenntnis geschlossen „Tibullus may well be the more difficult poet [sc. than Ovid].“¹¹⁹⁹

Die Elegie 2,4 ist aus mehreren Gründen exzeptionell. Zuvörderst weil sie ganz prinzipiell und sogar als einzige Elegie die Gattung der Elegie zurückweist, was m. E. in der Forschung zu wenig Beachtung gefunden hat.¹²⁰⁰ Am Ende steht die Erkenntnis, dass die *Recusatio*-Form – man müsste wohl besser vom ‚Recusatorischen‘ sprechen¹²⁰¹ – hier und allgemein zugleich fundamentale Form und Inhalt der Elegie ist. Denn das Zurückweisen des *poeta* von Gattungen ist strukturell nicht anders als das Zurückweisen der *puella* von Liebhabern. Und auch der Grund der Gattungszurückweisung – die Rezeptionsästhetik, auf die ich auch anhand anderer Autoren bereits hingewiesen habe und die erneut begegnen wird¹²⁰² – bringt *poeta* und *puella* wieder zusammen.

Es liegt im Auge des Betrachters, wie man diese Zurückweisung nun bewertet, die Liebes(dichtungs)- und Gattungsdiskurs eng verschränkt: Angesichts der in Elegien oft evozierten Paraklausithyra-Situationen scheinen die für den *exclusus amator* betrüblichen Zurückweisungen für den Elegien-Dichter

Musen nämlich als Kinder betrachteten | nicht scheelen Auges, lassen sie als ergraute nicht als Freunde fallen.) darstellt.

¹¹⁹⁵ S. z. B. Prop. 2,1,4; 2,30,40; Tib. 2,5,111–112; Ov. am. 3,12,16; rem. 764.

¹¹⁹⁶ So liest Ball 1983, 182. 184 die Preisgabe der Laren.

¹¹⁹⁷ In der Sache hat Jacoby 1910, 83 völlig recht: „Gerade II 4 ist vollständig aus lauter konventionellen τόποι zusammengesetzt“, wengleich man der Gerechtigkeit halber präzisieren muss, dass die Topoi (etwa der der Hartherzigkeit) durchaus unerwartete Wendungen nehmen.

¹¹⁹⁸ S. oben (zu 1,2) S. 106 m. Fn. 479.

¹¹⁹⁹ S. Putnam 1970, passim, bes. 23–24. 31 (Zitat).

¹²⁰⁰ Murgatroyd 1994, 135 erwähnt wenigstens in einem Halbsatz die Elegie-Zurückweisung, während Putnam 1987, 178 lediglich mitteilt, dass V. 13 die einzige Okkurrenz von *elegi* biete, Smith 1964, 431–443 scheint es nicht zu interessieren.

¹²⁰¹ Dazu oben S. 183.

¹²⁰² S. oben Prop. 2,13a (S. 201), 2,34 (S. 208) und unten Ov. am. 2,1 (S. 283).

sehr fruchtbare Inspirationsquellen zu sein.¹²⁰³ Auch hält der Dichter die eigene Zurückweisung für eine Zumutung, während er die Zurückweisung der Rivalen als selbstverständlich ansieht. Einzigartig ist ebenfalls, dass Apoll hier ersatzlos der Rang als Inspirationsgottheit aberkannt wird, und mit Sicherheit ist das ein bewusster Zug Tibulls. Die Frage ist überhaupt nicht, wie John F. Miller¹²⁰⁴ meint, *ob* man ihn politisch deuten könnte, sondern *wie*: Einerseits handelt es sich natürlich um eine Absage an den augusteischen Schutzpatron, die allerdings bei weitem nicht so ausgestaltet wird wie die Absage an Venus und dadurch nicht ganz so negativ hervorsteht. Andererseits scheint gerade die Unfähigkeit des Apoll Musagetes, die hier beschrieben wird, immer Beistand zu leisten, auch den Apoll Actius zu charakterisieren: Geht doch der *pax Augusta* eine lange Phase der Bürgerkriege voraus.

Tibull gelingt es jedenfalls, den Wahrnehmungsbereich der elegischen Form so zu erweitern, dass er auch das Nicht-Elegische oder besser das Elegische-Zurückweisende inkludieren kann. Gleichzeitig – performative Selbstwidersprüche nicht scheuend – zeigt er, dass das Zurückgewiesene unhintergebar ist: Nicht nur, dass das elegische Distichon weiter beibehalten wird, es kommen auch die elegischen Topoi beständig weiter zur Anwendung. Man könnte diese Struktur – inklusive der Selbstwidersprüche und Unhintergebarkeit – durchaus mit den Versuchen Augustus’ vergleichen, nicht-autokratische Bestrebungen (d. h. republikanische) oder, häufiger und dezidierter, autokratie-zurückweisende¹²⁰⁵ in seine neue autokratische Form zu inkludieren.

3.2.4 Ovid

am. 1,1: Amor vs. Apoll

Das hier schon mehrfach erwähnte Programm-Gedicht¹²⁰⁶ der *Amores* ist voller Überraschungen,¹²⁰⁷ und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Der oben bezüglich

¹²⁰³ Das gilt natürlich nicht nur intratextuell, wie ja auch das sehr negative Schlusswort Tibulls *bibam* (V. 60) Ovid zu seinem sehr positiven Schlusswort der *Metamorphosen* inspiriert haben dürfte: *vivam* (15,879).

¹²⁰⁴ S. Miller 2009, 299: „To be sure, there are many such instances where a larger ideological relevance hardly seems to be triggered. It is difficult to see how Augustus is evoked in Tibullus’ lament that poetry’s divine patron is of no benefit when faced with an avaricious girlfriend (2,4,13 *nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo*).“

¹²⁰⁵ Zu den *Recusationes* des Augustus s. oben S. 182–182 m. Fn. 842–846.

¹²⁰⁶ Vgl. dazu Moles 1991; Buchan 1995, 54–56; Boyd 1997, 147–149.

3 Textanalysen

am. 1,6 hervorgehobene ‚spätzeitliche‘ Charakter des ovidischen Werks zeigt sich auch hier in seiner ganzen Bandbreite.

Strukturell lässt sich das Gedicht in vier Abschnitte einteilen, wie das folgende Schema zeigt:

Strukturübersicht					
Teil	Vers	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–4	Amor der Dieb		Eposbeginn	4
B	5–20	Amor der Usurpator		Rede des elegischen Ich	16
C	21–26	Amor der Bogenschütze und Sieger			6
		24		Rede Amors	1
D	27–30	Amor der Herrscher		Eposabschied & Musenanrede	4

Innerhalb eines vierversigen Rahmens, in dem das elegische Ich zu Anfang ein Epos beginnt (A) und am Ende ein Epos verabschiedet (D), stellt es in einer Rede zweiter Ordnung Amor als Usurpator dar (B), was den größten Teil des Gedichts ausmacht. Der hier sehr erfolgreiche Liebesgott kommt auch selbst zu Wort (C).

- Arma graui numero uiolentaque bella parabam
 2 edere, materia conueniente modis.
 par erat inferior uersus; rissime Cupido
 4 dicitur atque unum surripuisse pedem.

- Waffen in schwerem Metrum und gewaltige Kriege schickte ich mich gerade
 an
 2 herauszugeben, der Stoff entsprechend der Form.
 gleich [lang] war der untere Vers [wie der obere]; gelacht hat da Cupido,
 4 so wird gesagt, und einen Fuß entwendet den Versen.

Das Gedicht beginnt mit einem epischen Donnerschlag: *arma* (V. 1), dem ersten Wort der *Aeneis*¹²⁰⁸ und Epos-Stoff *par excellence*, und dem durch Trith- und Penthemimeres betontem *grauī numero*, also der Epos-Form *par excellence*,

¹²⁰⁷ Oliensis 2014, 211 bezeichnet die von mir bereits mehrfach genannte und an am. 1,1 festgemachte Vorgängigkeit der Form nicht als überraschend, sondern gar als „skandalös“.

¹²⁰⁸ S. Korzeniewski 1964. Stroh 1971, 145, Anm. 19 arbeitet heraus, dass sogar die Vokale des ersten ovidischen Hemistichs alle bis auf einen mit denen des vergilischen übereinstimmen, was McKeown 1989, 12 für bewusste Artistik hält. Man beachte zudem den ‚konkreten‘ Ausdruck *bella parare*, als ob der elegische Dichter in der Manier eines Feldherrn ein Krieg strategisch zu planen versucht habe (konativer Imperfekt). Ähnlich

dem Hexameter.¹²⁰⁹ Erst weit nach dem Enjambement bemerkt ein etwaiger Zuhörer des Gedichts, dass er es mit einem Pentameter zu tun hat:¹²¹⁰ bezeichnenderweise just nach dem Wort *materia* (V. 2), das von dem zugehörigen *conueniente* durch Zäsur getrennt wird. An dieser Stelle macht sich bereits bemerkbar, was durch Amors Versfuß-Entwendung¹²¹¹ in Gang gesetzt wird: Dem *poeta* ist der heroische Vers gerade entschwunden, und die Zäsur markiert, dass es ihm mit dem Stoff genauso ergeht. Was nämlich nun ab *conueniente* folgt, hat keinerlei Anklänge an ein Kriegsepos mehr, und die in V. 1 evozierte Schwere wird bildlich in der jugenhaften¹²¹² Ikonographie Amors als Cupido und lautlich in dessen Gelächter aufgelöst (V. 3: *risisse*).¹²¹³ Die Tatsache, dass Amor sich zwischen den zum Epos fehlenden Fuß und den zur Elegie verdamnten Dichter stellt, wird durch die Wortstellung (V. 4: *unum ... pedem*) dargestellt.

- „quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
 6 Pieridum uates, non tua turba sumus.
 quid, si praeripiat flauae Uenus arma Mineruae,
 8 uentilet accensas flaua Minerua faces?
 quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
 10 lege pharetratae uirginis arua coli?

auch schon Prop. 2,1,18: *heroas ducere* (dazu oben Fn. 900); 2,34,63. Für mehr Beispiele solcher konkreten Ausdrücke vgl. McKeown 1998, 388, der sie geradezu für topisch erklärt.

1209 Vgl. Kennedy 1993, 59: „The elegiac couplet mimics epic in that its first line is a hexameter.“

1210 Ähnlich wird Ovid auch zu Beginn der Metamorphosen verfahren (1,1–2: *In nova fert animus mutatas dicere formas | corpora: di, coeptis [nam vos mutastis et illa]*): Dort bemerkt der Rezipient nicht eher als im zweiten Vers nach der Penthemimeres, dass er es mit hexametrischer Dichtung zu tun hat, nachdem er erst mit *corpora* (V. 2) erfahren hatte, dass es um veränderte Körper, nicht etwa Formen gehen soll. Akzeptiert man (wie der Editor Anderson) die Konjekture *illa* (V. 2), dann haben die Götter auch in die *Metamorphosen*-Verse eingegriffen, wie Amor in die *Amores*-Verse. Mögliche Leser von Ovids *Amores* bzw. *Metamorphosen* mögen schon am Schriftbild Distichen bzw. Hexameter erkannt haben, wie es etwa der Gallus-Papyrus von Qaṣr Ibrīm nahelegt.

1211 Ovid scheint also Kallim. Ap. 107 *auch* metaphorisch aufgefasst zu haben, wenn er hier ebenfalls einen Gott – aber nicht Apoll, sondern den Liebesgott Cupido – einen ganz anderen Gebrauch eines Fußes machen lässt: Aus dem bei Kallimachos etwas pleonastisch wirkenden ποδι (ἤλασεν wäre völlig ausreichend gewesen), mit welchem dem Neid zu Leibe gerückt wird, ist der Versfuß geworden – was sowohl ποὺς als auch *pes* bedeuten können –, der dem Gedichtkorpus amputiert wird, um aus episierenden Hexametern elegisierende Distichen zu machen. Zur metaphorischen Verwendung von *pes* vgl. Fineberg 1993.

1212 Vgl. auch V. 5: *saeue puer*, V. 13: *puer*.

1213 McKeown 1989, 12 interpretiert auch die Tatsache, dass V. 1 rein daktylisch ist, als Auflösung von Schwere.

3 Textanalysen

- crinibus insignem quis acuta cuspidē Phoebum
12 instruat, Aoniam Martē mouente lyram?
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna:
14 cur opus affectas ambitiose nouum?
an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?
16 uix etiam Phoebō iam lyra tuta sua est?
cum bene surrexit uersu noua pagina primo,
18 attenuat neruos proximus ille meos.
nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
20 aut puer aut longas compta puella comas.“

- „Wer, wilder Junge, gab dir dieses Recht an den Liedern?
6 der Pieriden Seher, nicht deine Schar sind wir.
Was, wenn Venus Minerva, der blonden, die Waffen entreißen sollte,
8 die blonde Minerva Fackeln, entbrannte, schwenken sollte?
Wer könnte es billigen, dass in Wäldern Ceres herrschte, in gebirgigen,
10 dass nach dem Gesetz der köcherbewehrten Jungfrau die Fluren bestellt
würden?
Den durch seine Haare ausgezeichneten, wer würde ihn, Phoebus, mit spitzer
Lanze
12 ausstatten, während Mars die Lyra, die aonische, schlüge?
Es gehören dir, Junge, große und überaus mächtige Reiche:
14 Warum maßt du dir ehrgeizig ein neues Werk an?
Oder ist etwa, was überall ist, deins? Ist deins das helikonische Tempe?
16 Kaum ist sogar dem Phoebus die Leier noch sicher, die seine?
Wenn gut die neue Seite emporgestiegen ist, mit dem Vers, dem ersten,
18 mildert meiner Lyra Saiten der folgende ab.
Nicht einmal einen Stoff habe ich, für leichtere Metren geeignet,
20 weder ein Junge noch ein frisiertes Mädchen, die Haare lang.“

Im ersten Teil (A) war das elegische Ich sorgfältig darauf bedacht gewesen, durch *dicitur* (V. 4) Distanz herzustellen¹²¹⁴ – die ein heutiger Rezipient in Anlehnung an Brecht in einem ganz anderen Sinne episch zu nennen geneigt wäre. Hier im Hauptteil des Gedichts (B) lässt das elegische Ich mit seiner an Amor gerichteten direkten Rede den Rezipienten doch wieder recht nahe an seiner angeblichen Empörung teilhaben.¹²¹⁵ Es ist zu Recht festgestellt worden, dass mit diesen empörten mahnenden Worten aus dem Munde des sich selbstbewusst gebenden *uates* (V. 6) eine Umkehrung der kallimacheischen *Recusatio* stattfindet, in der ja der Gott (Apoll) als Mahner auftritt.¹²¹⁶ Der *vates* bemüht

¹²¹⁴ S. Greene 1998, 71.

¹²¹⁵ Ryan u. Perkins 2011, 30 sehen die Empörung von der auf Amor zielenden Anapher von *quis* (V. 5. 9. 11) unterstützt.

¹²¹⁶ S. Nicoll 1980, 175, der konsequenterweise vor dem Hintergrund des *Aitien*-Prologs Amor in die Rolle des Dichters schlüpfen sieht.

denn auch einen juristisch-religiösen Diskurs, nach dem jede Gottheit ihren je eigenen Zuständigkeitsbereich und die damit verbundenen Zugriffsrechte (V. 5: *iuris*) habe. Dieser Diskurs ist durch die Vielzahl antithetischer rhetorischer Fragen als Adynaton¹²¹⁷ formuliert. So wie Amors Mutter Venus, die Göttin der Liebe, nicht einfach Minerva, die Göttin der Waffenkunst, supplieren könne und die Fruchtbarkeitsgöttin Ceres nicht die Jagdgöttin Diana, so könne auch der Bruder der letztgenannten, Apoll, der Dichter- und Musengott, nicht einfach seine Attribute mit Amors Vater Mars, dem Kriegsgott, tauschen. Wird auf Inhaltsebene also so getan, als ob die Zuständigkeitsbereiche – oder um mit Rancière zu sprechen die Räume – gerade nicht verhandelbar wären, so ist auf Formebene der Tausch der Zuständigkeiten durch die Wortstellung bereits vollzogen.¹²¹⁸ Assonanzen lenken im besonderen Maße die Aufmerksamkeit auf diesen vollzogenen Tausch und auf dessen (für die gewohnte Ordnung) bedrohlichen Charakter.¹²¹⁹ Man beachte zudem die sorgfältige Komposition, als Rahmen die beiden mit keinem Attribut versehenen Amor-Elternteile und die beiden Geschwistergötter in der Mitte. Das letzte Wort in diesem Zuständigkeitsdiskurs gilt dann aber mit der Lyra unbelebter Materie, die jedoch, wie zuvor Minerva und Apoll,¹²²⁰ ein Attribut erhält (V. 12: *Aoniam... lyram*).

Die Zuständigkeit Amors in Liebesdingen erkennt das elegische Ich durchaus an und erhebt ihn (und sein Kompetenzgebiet) in den Rang der zuvor genannten Olympier. Allerdings vergreife er sich mit der in kallimacheische Termini (V. 14: *opus ... nouum*) gefassten Versfuß-Entwendung an Apolls Leier(ressort).¹²²¹ Auf diese Weise ist der nicht mehr Epos komponierende Dichter vollkommen exkulpiert: Wie über den Ausgang des trojanischen Krie-

¹²¹⁷ Man mag einwenden, dass in *dem* Epos, der *Ilias*, Aphrodite tatsächlich zu den Waffen der blonden Athene greift und sich in das Schlachtgetümmel stürzt. Trotzdem ist sie auch da stets vornehmlich ihrem Zuständigkeitsbereich verpflichtet (vgl. 3,380b–420; 5,311–318 [bes. 314]. 330b–343 [bes. 337]. 347–430 [bes. 427–430]; 14,187–224; 21,430; 23,185–187) und speziell die hier erwähnte Athene weigert sich, Venus unter die ernstzunehmenden Götter zu rechnen (vgl. 5,129–132).

¹²¹⁸ Vgl. Ryan u. Perkins 2011, 31 zu V. 7–8: „[A]djective B, deity A, emblem B, deity B [...] adjective A, adjective B, deity B, emblem A.“

¹²¹⁹ S. Ryan u. Perkins 2011, 30.

¹²²⁰ Die Junktur *pharetratae uirginis* (V. 10) enthält natürlich auch ein Attribut, aber sie steht im Ganzen periphrastisch für Diana.

¹²²¹ An Apolls anderem Kompetenz-Bereich, dem Bogenschießen, lässt Ovid Amor sich zu Beginn der *Metamorphosen* (1,452–473) mit Erfolg vergreifen, einer Stelle, die zum Zeitpunkt des Erscheinens der 2. *Amores*-Auflage schon im Entstehen gewesen sein dürfte: Resultat ist beide Male Liebe(sdichtung), s. hier ab V. 21. Galinsky 1969, 93 m. Anm. 46 sieht hier gar ein Programm angekündigt, das auch für Ovids Epos Geltung

ges so wird auch über die Wahl einer Gattung an höherer Stelle entschieden, und es ist nicht etwa mangelndes Talent,¹²²² das die Wahl beeinflusst. Die nun folgende Charakterisierung des elegischen Distichons erinnert zumindest stark an die im deutschsprachigen Raum weithin bekannte Distichon-Definition Schillers: „Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule, | Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.“¹²²³ Hexameter und Pentameter erscheinen wie bei Schiller im ovidischen Text als Einheit, in der auf eine (episch-heroisierende) Klimax eine (elegisch-abmildernde)¹²²⁴ Antiklimax folgt oder – wie Kennedy interpretiert – auf die Erektion (V. 17: *surrexit*) im Hexameter die Beruhigung des *neruus*¹²²⁵ (V. 18) im Pentameter. Damit hätte Ovid begründet, warum sich das Metrum Kallinos' seiner Meinung nach erotischer Dichtung als Versmaß par excellence empfiehlt und warum Amor und nicht Apoll¹²²⁶ die passendere Inspirationsgottheit abgibt. Vor dem Hintergrund dieser Deutung erscheint auch die *militia-amoris*-Topik weniger widersprüchlich: Das elegische Distichon hat eben mit 50% Hexameter einen recht hohen episch-heroischen Anteil, dem es gerecht zu werden gilt. Auch die Ikonographie Amors vereint ja diese beiden Widersprüche in sich, was angesichts seiner Abstammung von Mars und Venus wenig überraschend ist.¹²²⁷ Für diese insgesamt für ‚leichter‘ (als der reine heroische Vers) befundene Formeinheit fehlt dem elegischen Ich, wie schon erwähnt, der Stoff, dessen Beliebigkeit dadurch unterstrichen wird,

beanspruchen dürfte: „Ovid [...] throughout his entire elegiac and epic poetry [...] depicts everything, even official themes, in erotic terms. [...] This ‚program‘, I believe, is explicitly announced in Amores I I, 13–16.“ Nicoll 1980 zählt die genannte *Metamorphosen*-Stelle zu den Recusationes.

¹²²² S. McKeown 1989, 8: „[D]isarming lack of modesty.“ Vgl. dagegen trist. 2,331–332.

¹²²³ Schiller 1796, vgl. dazu Koster 2007 (s. a. unten V. 27, dazu Weinreich 1920). Lateiner 2013, 70, Anm. 47 schreibt die Erfindung dieses Distichons über das Distichon fälschlicherweise Coleridge zu, der lediglich Schiller übersetzt, und sieht diese Definition in einem einzigen Hexametersvers Ovids (met. 11,619: *vix oculos tollens iterumque iterumque relabens*) realisiert.

¹²²⁴ Zum poetologischen Ideal des *tenue* und seiner Entsprechungen s. oben S. 173 mit Fn. 776–780.

¹²²⁵ S. Kennedy 1993, 59; Ryan u. Perkins 2011, 31–32. Vgl. dazu Adams 1982 mit Belegstellen zur erotischen Konnotation von *neruus* als Bogensehne (21), Lyrasaite (25) sowie Körpersehne (38). *neruus* ist aber auch im genuin poetologischen (hier bezeichnenderweise auch speziell elegietauglichen) Diskurs zu finden, vgl. z. B. Hor. ars 27b–28: *sectantem levia nervi | deficiunt animique*. Keith 1999, 58 zieht V. 17–18 als Beleg für eine Spezifität Ovids heran: „From the outset of the Amores, Ovid’s verse embodies a carnal physicality alien to both Tibullan and Propertian elegy.“

¹²²⁶ Von Albrecht sieht diese Hintansetzung Apolls und überhaupt eine Darstellung, die die Hilflosigkeit des Gottes herausarbeitet, auch in den *Metamorphosen* artikuliert, vgl. Albrecht 2000d, 54. 60, Anm. 29. 61.

dass sei's Jungen, sei's Mädchen ihn liefern könnten.¹²²⁸ Hatte bereits das durch Amor ausgelöste Zuwenig an (Vers-)füßen in V. 4 das Zuviel an Füßen Amors in Prop. 1,1,4 evoziert,¹²²⁹ so erinnert der Kunstschönheitsdiskurs (V. 20: *longas compta puella comas*) zwar an Prop. 1,2, aber wie im Falle der metaphorisch abgewandelten Füße ist auch bezüglich der Schönheit die Absicht unverkennbar, sich von der Monobiblos abzusetzen: Schließlich kommt in 1,1 der gerade nicht beliebige Stoff gleich mit dem ersten Wort, *Cynthia* (Prop. 1,1,1), zur Sprache, und in 1,2 erhält just die Naturschönheit den Vorzug vor der Kunstschönheit.¹²³⁰ Gleichzeitig wird mit *longas compta puella comas* (V. 20) auch an disziplinäre rhetorische Diskurse angeknüpft.¹²³¹ Erst vor diesem Hintergrund kann man dem Attribut Apolls (V. 11: *crinibus insignem*) neben der nur humoristischen auch eine ästhetische Nuance abgewinnen.

- questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
 22 legit in exitium spicula facta meum
 lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
 24 „quod“ que „canas, uates, accipe“ dixit „opus!“
 me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
 26 uror, et in uacuo pectore regnat Amor.¹²³²

¹²²⁷ S. Ryan u. Perkins 2011, 38. Diese sehen dann Ironie am Werke, wenn Ovid den in am. 1,1 sorgfältig als soldatischen Krieger charakterisierten Amor wenig später mit „elegischen Pfeilen“ (1,2,7: *tenues sagittae*) schießen lässt.

¹²²⁸ Dies wiegt umso schwerer, als in den *Amores* Jungen dann gar keine Rolle spielen werden. Jacoby 1905, 77 spricht passenderweise von Ovids „Inhaltslosigkeit“. Für Reitzenstein 1935, 69 ist am. 1,1, „ohne eigenen Erlebnisinhalt.“ Vgl. ferner Ryan u. Perkins 2011, 27: „[Ovid] is concerned more with the form of elegy than with its standard content.“

¹²²⁹ S. Prop. 1,1,4 (übrigens an gleicher *sedes*): *et caput impositis pressit Amor pedibus*, für einen Vergleich s. Hinds 1987, 11–12. Weitere Vergleiche der beiden Programm-Elegien bieten Keith 1992, Hardie 2002b, 35–37 und Tsomis 2009.

¹²³⁰ Diese Thematik wird Ovid vor allem in den *Metamorphosen* beschäftigen (s. dazu Spahlinger 1996), wo mindestens performativ (aber nicht nur, s. z. B. 3,158–159a) ebenfalls der Kunstschönheit der Vorrang eingeräumt wird, s. unten S. 297 m. Fn. 1300 (zu am. 3,1).

¹²³¹ S. oben Fn. 276 und McKeown 1989, 24.

¹²³² Zum Problem der Groß-/Kleinschreibung und ihren Implikationen von *Amor* / *amor* vgl. Heldmann 1981, von *Cupido/cupido* Keith 1992, 340–341. Damit hängt auch die oben Fn. 547 genannte Schwierigkeit zusammen, ob ein Gott als Personifikation oder als Person-Bereicheinheit aufzufassen sei. Ich stimme mit Wimmel 1983, 48 m. Anm. 76 darin überein, bei „Ovid und schon den Augusteern [... einen] Doppelsinn“ zugrunde zu legen.

3 Textanalysen

- Ich hatte geklagt, als jener prompt aus gelöstem Pfeilköcher
22 Pfeile, geschaffen für mein Ende, wählte,
und auf dem Knie spannt er stark zum Mond den gekrümmten Bogen:
24 „Dass du singen magst, Seher, empfang“, sagt er, „dies Werk!“
Ich Elender! Sicher beherrschte jener Junge seine Pfeile.
26 Ich brenne und in leerer Brust herrscht Amor.

In dieser olympischen Auseinandersetzung stellt also Apoll, der nur aufgrund seiner – (wie V. 20 insinuiert) unfrisierten – Haare als berühmt bezeichnet wird, für Amor keinen ernstzunehmenden Gegner dar: Amor substituiert sowohl Apoll Actius als auch Apoll Musagetes und handhabt samt zugehörigen *artes* sowohl die Attribute des ersten (V. 23: *arcum*) wie des zweiten (V. 16: *lyra*, V. 18: *neruos*) gekonnt. Dies gilt auch für den Diskurs des zweiten (V. 24: *canas, uates ... opus*) Amors Überlegenheit offenbart sich hier en passant dadurch, dass der Diskurs des Musagetes – etwa mit *numero/is* (V. 1/19. 27), *conueniente* (V. 2), *modis* (V. 2. 28), *neruos* (V. 18) und *opus* (V. 24) – zugleich poetologisch und erotisch lesbar ist.¹²³³ Dazu kommt, dass auch die Haupt-Tätigkeit des Actius, das Spannen der Bogensehne, eine erotische Komponente enthält.¹²³⁴ Die kallimacheisch inspirierte poetologische Sprache weist also einen engeren Zusammenhang zum erotischen Inhalt auf als im hellenistischen Hypotext,¹²³⁵ dabei geht sie dem erotischen Gehalt aber voraus, da dieser sich erst vom Ende her erschließt.¹²³⁶ So wird Amor denn auch im Verlauf des ersten *Amores*-Buches den Stoff der kunstvoll frisierten Mädchen erfolgreich implementieren.¹²³⁷

¹²³³ S. Kennedy 1993, 59 m. Anm. 15. 61 und unten Fn. 1339. Kennedy 1993, 62 zieht darum auch in Erwägung, dass Amor in das elegische Ich nicht nur mit einem Inspirationspfeil eindringt. Diese Doppelrolle als Geliebter von Amor und Liebhaber von *puellae* scheint auch in ars 1,24 angedeutet und erinnert an die Doppelrolle, die Fear 2000, 237. 223–228 für den *poeta amator* als ‚Sexarbeiter‘ von Maecenas/Augustus und als Zuhälter von *puellae* herausarbeitet, s. zu dessen These oben Fn. 526 und unten S. 321 m. Fn. 1412.

¹²³⁴ Erotisch konnotiert ist das Bogenspannen zum einen schlicht deswegen, weil dadurch *opus* (V. 24) ausgelöst wird, zum anderen, weil die gespannte Bogensehne selbst metaphorisch für eine Erektion stehen kann, vgl. Adams 1982, 21; Kennedy 1993, 59. 62.

¹²³⁵ Das stellt von Albrecht auch im Falle Vergils fest (s. unten S. 314 m. Fn. 1368).

¹²³⁶ Insofern überrascht es nicht, dass McKeown 1989, 22 etwa für die V. 17–18 jeglichen erotischen Unterton von sich weist. Die erotische Konnotation lässt sich natürlich nicht nur in den poetologischen Ausdrücken entdecken, sondern auch in den gleichermaßen epischen Stoff wie *militia amoris* bezeichnenden Worten, vgl. Kennedy 1993, 61: „But at a second glance, what the poet says he was writing about, *arma* and *violenta ... bella* (1), the *militia amoris*, turn out after all to be the subject-matter appropriate to the elegiac couplet.“

¹²³⁷ Vgl. v. a. Ov. am. 1,7. 14.

- sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;
 28 ferrea cum uestris bella ualete modis.
 cingere litorea flauentia tempora myrto,
 30 Musa per undenos emodulanda pedes.

In Rhythmen, sechs an der Zahl, steigt mir das Werk, in fünf legt es sich
 nieder;

- 28 ihr Kriege, mitsamt eurer Form lebt wohl, ihr eisernen.
 Lass dir bekränzen die blonden Schläfen mit Myrte von der Küste,
 30 Muse, die du je elf Füße hindurch auszugestalten bist.

Es liegt also nicht an mangelnden Traditionskenntnissen, dass die Auslassungen Amors als Inspirationsgottheit so dürftig ausfallen, sondern er geht – entsprechend Kallim. ait. fr. 1,25–28 – seinen eigenen Weg. Er, der andernorts selbst als *uacuus*¹²³⁸ bezeichnet wird, macht sich in der – andernorts teils zu engen,¹²³⁹ teils wie hier – leeren¹²⁴⁰ Brust des Sängers breit (V. 26: *in uacuo pectore regnat Amor*) und sein in V. 24 angekündigtes Werk scheint vom Sänger als eigenes angenommen zu werden (V. 27: *opus*). Um jeden *formalen* Zweifel aus dem Weg zu räumen, verabschiedet der Dichter die in V. 1 erwähnten kriegerischen Stoffe im nicht-heroischen Pentameter. Die zu feiernde Muse erinnert, blond und bekränzt wie sie ist, zwar an Apoll, aber die ähnliche, durch die chiastische Wortstellung besonders betonte Ikonographie lässt umso klarer die feinen Unterschiede ans Licht treten: Statt einen Lorbeerkranz zu tragen (Apoll-Attribut), wie es bei Triumphzügen üblich ist, trägt sie einen Myrtenkranz (Venus-Attribut),¹²⁴¹ wie es bei Ovationen üblich ist. Ovid wird seinen Leser im nächsten Gedicht, am. 1,2,23–52, erneut und ausgestalteter auf diese politische Bedeutung der Pflanzen stoßen¹²⁴² und sich in am. 1,15,37 selbst als myrtenbekränzt imaginieren, was Erich Woytek mit unserer Stelle zusammen als Augustuskritik deutet.¹²⁴³

1238 Vgl. Prop. 1,1,34: *et nullo uacuus tempore deficit Amor*.

1239 Die enge Brust thematisiert Prop. 2,1,40 (s. dazu oben S. 197); vgl. Prop. 4,1,59 (s. dazu oben Fn. 919). Ovid meidet diesen Topos also ganz bewusst, s. am. 3,1,30 (unten S. 302). Auch den Topos des zu kleinen Mundes (Prop. 2,34,83 [dazu oben S. 217]; 3,3,5 [dazu oben S. 197]; 4,1,58 [dazu oben Fn. 919]), greift er nur umkehrend auf, s. am. 2,1,12 (unten S. 287) und 3,1,64 (unten S. 306).

1240 Vgl. Hor. carm. 1,6,19 (oben S. 231).

1241 S. Verg. georg. 1,28.

1242 Dazu und anderen Verbindungslinien zwischen am. 1,1 und 1,2 s. Reitzenstein 1935, 73–76. Vgl. ferner Moles 1991.

1243 Woytek 1997, dagegen Lieberg 2002, 447–448.

Überraschenderweise erwähnt das Gedicht weder – wie man es von einer *Recusatio* erwarten könnte – einen Mäzen, dem etwas abgeschlagen wird, noch – wie man es von einem Programm-Gedicht erwarten würde – einen Mäzen, dem die so eröffnete Sammlung gewidmet wird.¹²⁴⁴ Insofern eröffnet diese Lücke einen Raum, der aus eben solchen Politika herauszufallen vorgibt.

Ebenso wenig wie ein Mäzen kommt ein alternativer Inhalt zur Sprache, der anstelle des immerhin begonnenen – also nicht schlichtweg zurückgewiesenen – Epos ins Spiel gebracht würde: In einer Programm-Elegie, die noch dazu vorangehende Programm-Elegien zitiert, *darf* eine begehrenswerte *puella* nicht fehlen.¹²⁴⁵ Sicher lassen sich diese Überraschungen strukturell als werkpolitische Strategien eines Spätgeborenen auffassen,¹²⁴⁶ dies erklärt aber noch nicht die Ausgestaltung der Phänomene im Einzelnen.

Das übliche Inspirationsszenen- und Proömien-Personal ist zwar vorhanden – Apoll, eine oder mehrere Musen –, aber nicht in der erwarteten Weise. Apoll ist nur ein Exemplum in einem Adynaton (V. 11–12), nur ein Anlass zur Amor-Schelke (V. 15–16). Die Muse(n) sind entweder Platzhalter für etwas, was gerade nicht den Tatsachen entspricht (V. 6) oder Periphrase für das elegische Gedicht (V. 30). Erstaunlicherweise prägt Ovid hier, als dritter und letzter der drei Elegiker, ein Verb, um den Gang des Pentameters erklären zu können: *emodulari* (V. 30).¹²⁴⁷ Ovid schafft auf diese Weise die Form Elegie neu, indem er ein Wort erschafft, um sie beschreiben zu können. In ähnlicher Weise hatte er ja auch die Aitiologie dafür geschaffen, dass nur die Kombination aus steigendem, also zum Höhepunkt führendem Hexameter und abfallendem, also dem Höhepunkt nachfolgenden Pentameter *das* Metrum für Erotika sein kann. Statt des Inspirationsgottes Apoll zeichnet Amor für die Form des Gedichts¹²⁴⁸ verantwortlich und nimmt sich dann – als offensichtlicher Pfeil-und-Bogen-Konkurrent – auch noch des Inhalts an. Raffinierterweise rückt gerade durch diesen

¹²⁴⁴ S. Roman 2014, 240.

¹²⁴⁵ Vgl. Tib. 1,1,57: *Non ego laudari curo: mea Delia, tecum*; Prop. 1,1: *Cynthia ...* Wenig überraschend hat Turpin 2014 (in Anschluss an Stroh 1971, 146, Anm. 23, Barsby 1993, 42 und Moles 1991, 553, Anm. 9) deswegen – m. E. nicht überzeugend – die Muse als Corinna deuten wollen. Möchte man unbedingt eine emotionale – und nicht nur eine poetologische – Auflösung des beklagten Widerspruches zwischen leerer Brust und darin herrschendem Amor bieten, so wäre etwa auch Verliebtheit ins Verliebtsein u. Ä. denkbar (dazu s. Cahoon 1985, 29). Eine vehemente Parteinahme gegen eine rein poetologische Interpretation und für eine Interpretation von am. 1,1 unter dem Motto „Liebe und Liebesdichtung sind eins, das eine bildet die Voraussetzung für das andere“ (681) liefert Liebermann 2000, mit geradezu Derridaschen Verrenkungen (679–680).

¹²⁴⁶ Dazu oben S. 147 m. Fn. 663.

¹²⁴⁷ Zu der humoristischen Anmutung des Hapax *emodulanda* vgl. Keith 1992, 336.

¹²⁴⁸ Ganz in Opposition zu Tib. 2,4,13: *Nec prosunt elegi, nec carminis auctor Apollo*.

nicht ernst zu nehmenden Amor¹²⁴⁹ – seine Versfuß-Entwendung kommt eher als jugenhafter¹²⁵⁰ Schelmenstreich daher (V. 3–4) – die eigentlich in Apoll Musagetes ausgeschlossene Facette des Apoll Actius besonders ins Bewusstsein des Lesers. Auch trägt die von Amor vorangetriebene und vom *poeta* beklagte Expansion seines Zuständigkeitsbereiches (V. 5–16) Züge der Expansion des Augustus: Unter dessen Herrschaft erreicht nicht nur das Römische Reich nicht gekannte Dimensionen, sondern auch die in einer einzigen Person versammelte Macht. Doch wie die *Amores* selbst performativ vor Augen führen, ermöglicht die von Amor(-Augustus?) betriebene Expansion dem *poeta* immerhin das Schaffen von 49 Gedichten.

am. 2,1: Amor vs. Jupiter

Ein inhaltliches und strukturelles Pendant zu *am. 1,1* stellt *am. 2,1* dar: Das zweite Buch beginnt ebenfalls mit einer Programm-Elegie und stellt erneut Amor als Inspirationsgottheit dar – hier jedoch schon wesentlich konsolidierter. Im Vergleich zu *1,1* beschreibt Carol Merriam Cupidos jetziges Handlungsziel treffend: „Having created the poetry, Cupid creates the audience in *Amores II.*“¹²⁵¹

Auffällig an der siebenteiligen Komposition ist der Rahmen, bei dem auf je einen vierversigen Teil (A1, A2), der den Gegenstand negativ definiert, ein sechsversiger Teil (B1, B2) folgt, der den Gegenstand positiv definiert. Das aus drei Teilen à sechs Verse bestehende Mittelstück (C–E) kann seinerseits wieder in kleinere Abschnitte aus vier plus zwei Versen untergliedert werden, wobei das Thema eines zweiversigen Abschnitts erneut im nächsten Teil vierversig aufgenommen wird, entweder fortführend (c^{b1} und d^{b2}, d^{c1} und e^{c2}) oder kontrastierend (c^{a1} und e^{a2}). Diese komplexe Struktur lässt sich wie folgt visualisieren:

¹²⁴⁹ Dass nicht nur Amor in *am. 1,1*, sondern „dass der Dichter und sein Lied nicht ‚ernst genommen‘ werden wollen“, und zwar in allen drei hier besprochenen Programmgedichten, rückt Reitzenstein 1935, 67 ins Bewusstsein. Dabei setzt er Ovid deutlich von den Recusatio-Vorgängern Propertius und Horaz ab, die „feierlich und ernst“ (68) seien, während die genannte mangelnde Ernsthaftigkeit Ovid „zu engem Anschluss an die hellenistische Poesie und zu ihrer Fortführung bestimm[e]“. Zu meiner Kritik an diesen *master narratives* s. oben Fn. 54

¹²⁵⁰ Zum Verhältnis *puer-vates*, das spätestens mit V. 26 zugunsten des *puer* kippt, s. Davis 1989, 63–64.

¹²⁵¹ Merriam 2006, 80.

3 Textanalysen

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–4	Konstruktion d. Rezipienten <i>ex negativo</i>				4
B1	5–10	Konstruktion d. Rezipienten <i>ex positivo</i>				6
C	11–16	<i>dicere</i> (epischer Stoff)				6
		c ^{a1}	11–14		Gigantomachie	4
		c ^{b1}	15–16		Jupiter	2
D	17–22	Paraklausithyron				6
		d ^{b2}	17–20		Jupiter	4
		d ^{c1}	21–22		Elegie	2
E	23–28	<i>cantare</i>				6
		e ^{c2}	23–26		Elegie	4
		e ^{a2}	27–28		Paraklausithyron	2
A2	29–32	<i>cantare</i> (epischer Stoff)				4
B2	33–38	<i>uates</i>				6

Mit dem Anfangsteil (A1) gelingt Ovid das Kunststück, Anklänge sowohl an einen topischen Buchanfang, nämlich an ein Proömium,¹²⁵² als auch an ein topisches Buchende, das heißt an eine Sphragis,¹²⁵³ zu schaffen:

- Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis
 2 ille ego nequitiae Naso poeta meae;
 hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, seueri:
 4 non estis teneris apta theatra modis.

- Dies auch habe ich zusammengestellt, der ich geboren bin bei den
 wasserreichen Paelignern,
 2 dies, ich, Naso, Dichter der Nichtsnutzigkeit, der meinen.
 Dies auch befahl Amor; fern von hier, haltet euch fern ihr Strengen:
 4 Nicht seid ihr für sanfte Formen geeignet als Theaterpublikum.

Wie in 1,1 liegt auch hier die Verantwortung wieder ganz bei Amor, der – durch Penthemimeres betont – zuerst eine Bestimmung der *Amores*-Rezipien-

¹²⁵² Und zwar spielt er mit V. 3 auf 1,31 der *Ars Amatoria* (*este procul, uitae tenues, insigne pudoris*, vgl. dazu Sharrock 1994, 110–112) an, der unmittelbar an eine Apoll und die Musen – und damit auch Kallimachos und Theokrit – zurückweisende Anti-Weihe-Szene anschließt.

¹²⁵³ Vor allem die Angabe seiner (wasserreichen) Heimat evoziert Sphragides, vgl. Ov. am. 3,15,3. 7. 11 sowie z. B. Prop. 1,20,9–10. Die durch den properzischen Hypotext geweckte Assoziation eines Grabepigramms wird der Ovid-Leser später in den *Tristia* (3,3,73–76) bestätigt finden, vgl. bes. 3,3,74 und V. 2 mit *Naso poeta* an gleicher *sedes*. Vgl. zur Sphragis Kranz 1961, passim (allg.). 122–124 (bei Ov.); Peirano 2014, 224–227 (allg.). 240–241 (bei Ov.).

ten *ex negativo* veranlasst. Die Rezipienten werden durch die Wortwahl (V. 4: *theatra*) synästhetisch eher als Zuschauer denn als Zuhörer konzipiert und dann direkt apostrophiert, und zwar in einer Art Oxymoron: Um nämlich den Imperativ überhaupt hören zu können, dürfen sie nicht *auf* ihn hören. Das an die ästhetischen Begriffe um *tenuē*¹²⁵⁴ gemahnende *tener* (V. 4) wird antithetisch dem moralischen *seuerus* (V. 3) gegenübergestellt. Damit scheinen¹²⁵⁵ Rezipienten, die an Dichtung eine moralische Richtschnur anlegen könnten, ausgeschlossen zu werden.

Im zweiten Teil (B1) wird das Wunschpublikum *ex positivo* angegeben:

- me legat in sponsi facie non frigida uirgo
 6 et rudis ignoto tactus amore puer.
 atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu
 8 agnoscat flammae conscia signa suae
 miratusque diu „quo“ dicat „ab indice doctus
 10 composuit casus iste poeta meos?“

- Mich möge eine im Angesicht ihres Verlobten nicht frigide Jungfrau lesen
 6 und ein unerfahrener, von der ihm unbekanntem Liebe berührter Junge.
 Und irgendeiner der jungen Männer, verwundet von dem Bogen, von dem
 nun ich [verwundet bin],
 8 möge die um seine Flamme wissenden Zeichen erkennen
 und, nachdem er sich lange gewundert hat, sagen: „Durch welchen
 Hinweisgeber belehrt,
 10 hat meine Leiden dieser Dichter zusammengefügt?“

Das Publikum soll aus ‚nicht frigidem Mädchen‘ und ‚unerfahrenen, aber verliebten Jungen‘ bestehen.¹²⁵⁶ Der Unterschied in der Behandlung der Geschlechter ist bezeichnend.¹²⁵⁷ Dass die weibliche Leserschaft nur in Anwesenheit des Richtigen ihrer Leidenschaft freien Lauf lassen soll, ist in V. 5 durch

1254 Zum poetologischen Ideal des *tenuē* und seiner Entsprechungen s. oben S. 173 mit Fn. 776–780.

1255 Man könnte einerseits einwenden, dass Ovid ja diese Verbindung von Moral und Ästhetik gar nicht erst hätte herstellen sollen, wenn es ihm ernsthaft darum gegangen wäre, deren Unzulässigkeit zu postulieren. Andererseits findet sich in der hier herangezogenen und oben zitierten Parallelstelle (Fn. 1252) gerade diese ‚antithetische‘ Moral-Ästhetik-Verbindung in der Junktur *uittae tenues* (ars 1,31). Ein mindestens ambivalentes Bild zur Moral von ästhetischen Artefakten und von deren Rezipienten geben auch Ovids Reflexionen aus den *Tristia* ab: Dort versucht er zu beweisen, dass seine Dichtungen keine Verbrechen enthielten (s. 2,347–348), dass er bestimmte Adressatenkreise bewusst ausgeschlossen habe (s. 2,245–252, mit intratextuellem Verweis auf das *Ars*-Prömium), dass zu Verbrechen ohnehin nur verbrecherische Geister verführt werden könnten (s. 2,301. 305–312) und dass darum auch ‚klassische‘ Dichtungen (s. 2,255–266) und Kunstwerke (s. 2,287–300) zu Verbrechen verführen könnten.

Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolische Diärese hinreichend hervorgehoben. Das Dichter-Ich sucht den Schulterchluss mit seinen (zuvörderst männlichen) Lesern, was noch dadurch verstärkt wird, dass mit *me* (V. 5) der Dichter für die Dichtung steht. Im Folgenden wird das innere Erleben des Lesers für identisch mit dem Gedichtinhalt erklärt. Damit bezeichnet der elegische Dichter die *Amores* als Erlebnisdichtung – als Erlebnisdichtung ihrer Rezipienten!¹²⁵⁸ Dass die *Amores*, wie aus 1,1 ersichtlich, ihren Anfang nehmen konnten, ohne auf ein im Vorfeld entbranntes Dichter-Ich aufzubauen, wird durch das per Hephthemimeres betonte *nunc* (V. 7) erneut in Erinnerung gerufen. Auch Amor begegnet wieder als mächtiger Gott, der die absolute Kontrolle über menschliche Vorhaben und Befindlichkeiten sowie über die Kommunikation derselben hat. Der in 1,1 Epen in Elegien wendende Inspirationsgott ist hier durch einen juristischen Terminus, *indice* (V. 9), zum Denunzianten geworden. Eine Korrespondenz zwischen Produzenten und Rezipienten wird also durch deren Ausgeliefertsein an den Liebesgott etabliert. Dabei wird augenzwinkernd auf elegische Self-Fashioning-Topoi¹²⁵⁹ und auf die literarische Tradition verwiesen. Beispielsweise nimmt *saucius arcu* (V. 7) an gleicher *sedes* und als gleiche Hexameterschlussart eine berühmte Stelle aus Vergils *Aeneis* auf (4,1: *saucia cura*). Diese Anleihe beim Epos wurde m. E. zu Unrecht als ironische Aushebelung der Gattungsfrage gelesen.¹²⁶⁰ Im Gegenteil würde ich in diesem dialektischen Umgang mit den Intertexten nachgerade ein Spezifikum augusteischer Literatur sehen, wie es auch schon in Hinsicht auf das Originalitätspostulat beschrieben worden ist.¹²⁶¹

¹²⁵⁶ Sehr kritisch von Cahoon 1985, 30 gesehen: „This suggestion that the *poeta* intends his cynical *nequitia* for a young virgin who is in love for the first time should shock and upset us. Now elegy is to corrupt innocence.“

¹²⁵⁷ Das ist schon angemerkt worden, vgl. hinsichtlich der hier in V. 3 anklingenden *Ars* z. B. Volk 2006, 237–238.

¹²⁵⁸ Diese Pointe hat Reitzenstein 1935, 78 nicht gesehen. Ich bezweifle, dass man – selbst unter Nicht-Berücksichtigung der *Tristia*-Apologie (s. oben Fn. 1255) – mit Tarrant 2002, 23 darin übereinstimmen kann, Ovid fehle in Gegensatz zu Kallimachos und den anderen diesen rezipierenden römischen Dichtern jeglicher Elitarismus. Es mag sein, dass er die Rezeption seines Werkes nicht auf „cultivated few“ (meine Hervorheb.) begrenzt wissen will, aber jedermann ist dezidiert genauso wenig seine Zielgruppe, vgl. etwa am. 1,15,35a.

¹²⁵⁹ In besonders raffinierter Weise soll die Formulierung *doctus ... poeta* (V. 9–10) gerade *nicht* auf diese Selbststilisierung verweisen, sondern ist erst einmal ganz wörtlich und banal gemeint. Die enttäuschte Erwartungshaltung beschwört den Topos aber umso eindrücklicher herauf.

¹²⁶¹ Dazu oben S. 133–136. Vielleicht ist die sich aus dem hypertextuellen Bezug ergebende Geschlechter-Verschiebung von Dido auf ‚Ovid‘ bewusst gewählt und das über die unterschiedliche Behandlung von Leserinnen und Lesern Gesagte ist zu relativieren.

Mit hypertextuellen Bezügen auf Properz-Recusationes und intratextuellen auf am. 1,1,1 wird im dritten Teil (C) das gescheiterte Eposvorhaben rekapituliert:

- ausus eram, memini, caelestia dicere bella
 12 centimanumque Gygen (et satis oris erat),
 cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo
 14 ardua deuexum Pelion Ossa tulit.
 in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,
 16 quod bene pro caelo mitteret ille suo.

- Ich hatte gewagt, ich erinnere mich, himmlische Kriege zu feiern,
 12 auch den hundertarmigen Gyges (und genug an Stimme/Mündern war
 vorhanden),
 als übel sich die Erde gerächt hat und der auf den Olymp getürmte
 14 steile Ossa den abschüssigen Pelion trug.
 In den Händen hatte ich die Winde und mit Jupiter den Blitz,
 16 den jener zum Wohle für seinen Himmel schicken sollte.

Das Selbstbewusstsein,¹²⁶² mit dem das elegische Ich seine einstigen Gigantomachie-Pläne¹²⁶³ vorträgt, ist gigantisch: Mit *et satis oris erat* (V. 12) überbietet er nicht nur seinen elegischen Vorläufer Properz,¹²⁶⁴ vor allem bringt er damit eine Spitze gegen Homer vor, den Ependichter schlechthin,¹²⁶⁵ umso mehr als dies im Pentameter erfolgt, der der Elegie vorbehalten ist. Nach diesem Schlag

¹²⁶² Ähnlich auch Bretzigheimer 2001, 13: „Beteuerung der Fähigkeit zu Höherem.“ Vgl. ferner Morgan 1977, 16.

¹²⁶³ Mit *Olympo ... Pelion Ossa* (V. 13–14) hatte auch Properz 2,1,19–20 sein zurückgewiesenes Sujet beschrieben. Abweichend von Hesiod scheint hier eine Kontamination von Titanen- und Gigantenkampf vorzuliegen: Während der Hunderthändige Gyges eigentlich zur Titanomachie gehört (und zwar auf Seiten von Zeus, s. Hes. theog. 617–735), sind es die Giganten, welche die drei genannten thessalischen Berge auftürmen, um den Himmel zu stürmen. Auch die Schema-Variante Typhonomachie (s. Hes. theog. 820–885) wird von den römischen Autoren oft falsch eingeordnet, vgl. z. B. Hor. carm. 3,4,53 (wo Typhoeus als Gigant firmiert). Vielleicht mag das Titano- und Gigantomachie zurückweisende Xenophanes-Fragment (1,19–24 Gentili-Prato) ein Vorläufer sein; bei Kallim. Del. 142–143 liegt immerhin eine Gleichsetzung von Hunderthändigen mit Giganten (dem Giganten Briareos) vor. Als Synonym für die römischen Bürgerkriege liest Cahoon 1985, 31 die Gigantomachie-Thematik, während Innes 1979 sie als „the grandest theme of martial epic“ bezeichnet. Die ausführlichste Würdigung der Thematik in moderner Belletristik (wenn auch über das Kunstwerk des Pergamonaltars vermittelt) gibt Weiss 1976, bei dem die angeblich widerstehenden Giganten die Sympathieträger sind.

¹²⁶⁴ S. oben Fn. 1239.

¹²⁶⁵ S. Hom. Il. 2,484–493; vielleicht auch über Enn. ann. (7?) fr. 469 Skutsch (= 561 Vahlen) vermittelt.

gegen den Dichturfürsten holt das elegische Ich – wen mag das noch verwundern? – gegen den ‚Götterfürsten‘ Jupiter¹²⁶⁶ aus. Mit einem ‚konkreten‘ Ausdruck¹²⁶⁷ bringt er ihn samt dessen Hauptattribut in seine Hand oder genauer: dessen Hauptattribut samt ihm! Der evozierte Phaethonmythos (V. 15–16) trägt vor dem Hintergrund des (sicherlich bei der Redaktion der zweiten *Amores*-Aufgabe¹²⁶⁸ schon mindestens in Grundzügen vorliegenden) zweiten Buches der *Metamorphosen* zum blasphemischen Charakter sein Übriges bei. Dort ‚nutzt‘ der oberste Gott, nachdem er in recht lächerlicher Weise durch seine Blitze einen größeren Weltenbrand verhindert hat, seinen abschließenden Kontrollgang als Feuerwehrmann – sozusagen –, um für Callisto selbst Feuer zu fangen:¹²⁶⁹ So wendet sich die epische Staatsaktion in ein elegisches Techtelmechtel.

Diese erotische Konnotation des Mythos gewährleistet hier nicht zuletzt durch einen weiteren intratextuellen Verweis – setzte doch am. 1,6,16 einen Türsklaven mit Jupiter gleich¹²⁷⁰ – den Übergang zum nun folgenden Paraklausithyron-Topos:

- clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;
 18 excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
 Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;
 20 clausa tuo maius ianua fulmen habet.
 blanditias elegosque leues, mea tela, resumpsi:
 22 mollierunt duras lenia uerba fores.

- Es hat die Freundin die Türflügel geschlossen: Ich habe mit Jupiter den Blitz
 fallen lassen;
 18 es ging heraus sogar aus meinem Sinn Jupiter.
 Jupiter, du magst verzeihen: Nichts haben mir deine Geschosse geholfen;
 20 die geschlossene Tür hat einen bedeutenderen Blitz als der deine.
 Zartheiten und leichte Elegien, meine Geschosse, habe ich wieder
 aufgegriffen:
 22 Erweicht haben die sanften Worte die hart(herzigen) Türflügel.

1266 Vgl. für sein griechisches Pendant Hes. theog. 886: θεῶν βασιλεὺς.

1267 Erneut zitiert das Dichter-Ich sich selbst (am. 1,1,1, dazu oben Fn. 1208) und Properz (2,1,18, dazu oben Fn. 900; 2,34,63). Die Wiederholung dieser prägnanten Formulierung in V. 17, die aus Jupiter nur Beiwerk macht, verstärkt die Komik. Ich sehe nicht, warum McKeown 1998, 14 hier meint, Ovid setze sich mit Jupiter gleich und widerspreche damit einer in ait. fr. 1,20 Harder artikulierten kallimacheischen Ästhetik.

1268 Dazu oben Fn. 52.

1269 S. met. 2,304–313 (bes. 310–311). 388–393 (bes. 390–391). 401–410 (bes. 410).

1270 Dazu und zu der im Zusammenhang der *Metamorphosen* diskutierten Gleichsetzung Jupiters mit Augustus s. S. 153 m. Fn. 693. Wahrscheinlich liegt auch ein hypertextueller Bezug auf Tib. 1,2,7–8 vor.

Im vierten Teil (D) wird der (bei Ovid einmalig) als *amica* bezeichneten *puella* der Rang der Allmächtigkeit zugesprochen und damit dem *pater omnipotens* (met. 2,304. 401) abgesprochen.¹²⁷¹ Die Apostrophe an den derart demontierten Jupiter wirkt auf den ersten Blick äußerst ironisch. Der Jupiter der *Metamorphosen* allerdings würde wohl über die Hintansetzung hinwegsehend dem Geschehen zustimmen.¹²⁷² Der Dichter verhält sich hier wie der oberste Gott in vielen *Metamorphosen* und lässt sich von (der verschlossenen Tür) der *puella* dazu bewegen, zu anderen Geschossen (V. 21: *tela*) zu greifen, nämlich zu Elegien (statt zu großdröhnenden Gesängen, möchte man da mit Kallimachos ait. fr. 1,19–20 Harder sagen). Die große Macht der Elegien wird zum einen durch die paradoxe Spannung von *duras* und *lenia* (V. 22) unterstrichen, zum anderen dadurch, dass das Paraklausithyron ganz untypisch als erfolgreich hingestellt wird.

Doch es bleibt nicht bei der Abwendung vom obersten Gott allein, auch ein zentraler Topos augusteischer Dichtung wird im fünften Teil (E) beiseitegeschoben bzw. neu nuanciert: der *poeta vates*:¹²⁷³

carmina sanguineae deducunt cornua lunae
 24 et reuocant niueos solis euntis equos;
 carmine dissiliunt abruptis faucibus angues
 26 inque suos fontes uersa recurrit aqua;
 carminibus cessere fores, insertaque posti,
 28 quamuis robur erat, carmine uicta sera est.

1271 Wohl nicht zufällig erfolgt die einzige Okkurrenz der Junktur in Buch 1 der *Metamorphosen* an der Stelle, wo Jupiter im Kampf mit den Giganten den Ossa vom Pelion niederschlägt (151–155).

1272 Beschreibt doch eine interne Fokalisierung des für Callisto entbrannten und listigerweise in Diana verwandelten Jupiter, wie sich der oberste Gott selbst aus dem Sinn verliert: *ridet et audit | et sibi praeferri se gaudet* (met. 2,429b–430). Und wenig später in der Europa-Episode, in welcher der auktoriale Erzähler mit *non bene conueniunt ... maiestas et amor* (met. 2,846–847a) geradezu das Motto dieser Art *Metamorphosen* expliziert, entgleitet Jupiter sein Zepter und sein dreizackiger Blitz (met. 2,847b–849) ganz wie dem Erzähler von am. 2,1. Dass Ovid schon in am. 1,1 wegen des zur Elegie umgebogenen Epos ein Dichter der Verwandlung ist, meint Kenney 2002, 27.

1273 McKeown 1998, 22 hat zwar recht damit, dass *vates* in V. 34 ein „incongruously grand term“ darstelle, das Konzept wird aber V. 23–28 schon vorbereitet und deswegen stimmt auch sein Urteil über besagte Verse nicht: „[T]hese lines are, strictly speaking, irrelevant to Ovid’s argument“ (17). Zur Verwendung des Wortes *vates* bei Ovid vgl. auch Newman 1967b, 182–195, der meint, dass es bloß ein Synonym von *poeta* sei. Allgemein ist dazu zu sagen, dass es aber Ovid gerade daran gelegen ist, dem *poeta-vates*-Konzept einen eigenen Stempel aufzudrücken. Knapp und informativ zeichnet Olstein 1975, 252–257 die Stationen der Begriffsverwendung innerhalb der *Amores* nach.

3 Textanalysen

- Die Lieder ziehen des blutigen Mondes Hörner herab
24 und rufen die schneeweißen Pferde der eilenden Sonne zurück;
mit einem Lied springen die Schlangen mit abgerissenen Rachen auseinander
26 und das Wasser eilt in die andere Richtung zu seinen Quellen zurück.
Durch die Lieder wichen die Türflügel und das Festgemachte des Pfostens,
28 obwohl es Kernholz war, durch ein spätes Lied sind sie besiegt worden.

Hier kommt ein Zauberer zum Vorschein, der klar die Züge einer Medea trägt.¹²⁷⁴ Ovid spielt mit der Polysemie von *carmen* (V. 23: *carmina*),¹²⁷⁵ das neben kunstvollem Lied eben auch ‚Zauberspruch‘¹²⁷⁶ bedeuten kann. Nichtsdestotrotz wird mit *deducunt* (V. 23), das sich hier durchaus wörtlich auffassen lässt, auch ein mit dem Standard-Topos des *poeta vates* durchaus häufig verbundenes ästhetisches Ideal¹²⁷⁷ evoziert, das die ganze Aufmerksamkeit überhaupt erst auf die Innovation lenkt. Es überrascht nicht, dass den Zaubersprüchen, von denen es heißt, sie beeinflussten sogar kosmische Kräfte, hier die Macht zugesprochen wird, in Paraklausithyron-Situationen (V. 27–28) wirksam zu sein.¹²⁷⁸ Freilich überrascht es aber, dass auf die toposüblichen psychologischen, moralischen und emotionalen Implikationen verzichtet wird. Dies macht wahrscheinlich, dass hier ein Selbstzitat vorliegt, das die Refrainverse von am. 1,6 (24. 32. 40. 48. 56) tatsächlich als magische Beschwörungsformeln aus-

¹²⁷⁴ Vgl. oben Tib. 1,2,45–54, wo Medea in V. 53 explizit genannt ist, und ähnliche Darstellungen in Prop. 1,1,19–24; 2,1,53 und Ov. am. 1,8,5–12, wo mit der Evozierung von Cytæ (1,19,24)/Colchis (2,1,53)/Aeæae (1,8,5) ausdrücklich auf die kolchische Heimat Medeas angespielt wird. Bereits Apollonios befließigt sich, das offensichtlich sehr bekannte Motiv, den Mond vom Himmel zu holen – hier in V. 23 aufgegriffen –, raffiniert zu variieren, indem er die Mondgöttin selbst die Klage über Medea vortragen lässt (vgl. Ap. Rh. 4,54–61). Laut Smith 1964, 216 sei das ‚Mondabziehen‘ immer Teil eines Liebeszaubers – es würde also vorzüglich zum *poeta amator* passen. Vgl. aber ars 2,99–106, wo eindrucklich auf die Nutzlosigkeit von Zaubertränken (*philtæ*)/-sprüchen (*carmine*) eingegangen wird. Auch Prince 2003 (zu Tib. 1,2,45–54) sieht in Medea eine mächtige Zauberin, die aber in Liebesdingen machtlos sei, und führt damit den *poeta amator* eng, der eben auch mächtige *carmina* komponiere, die aber letztlich keine Macht über die *puellæ* hätten. Vielleicht will Ovid mit dieser Allusion Werbung für seine in Vorbereitung befindliche *Medea* betreiben. (Somit müsste man sich 2,1 als Teil der ersten *Amores*-Auflage vorstellen; immerhin hätte Ovid beim Redigieren der zweiten Auflage, zu der wohl die das Medeaprojekt als vergangen beschreibende Elegie 2,18 zu zählen ist, beide Tragödienverweise in einem Buch versammelt, vgl. zur Datierung Heinze 1997, 21–24; Beck 2014, 82–85. 87–89).

¹²⁷⁵ Dazu s. Habinek 2005.

¹²⁷⁶ So im Zwölftafelgesetz Taf. VIII.

¹²⁷⁷ S. oben S. 173 m. Fn. 778.

¹²⁷⁸ Zu einseitig scheint mir das Urteil bei Cahoon 1985, 33, Ovid propagiere hier eine utilitaristische Funktion von Literatur.

weist.¹²⁷⁹ In der Literatur hängt das Funktionieren magischer Formeln oft weniger von ihrem semantischen Gehalt als von ihrer formalen Gestaltung ab.¹²⁸⁰ Wie es Ovid selbst in am. 1,6 zeigt, kommt der rhetorischen Figur der *repetitio* hierbei eine wichtige Rolle zu. James McKeown hatte über die V. 23–28 ziemlich ratlos geurteilt „[T]he purpose of that passage within the context of his poetic programme remains obscure.“¹²⁸¹ Mir dagegen scheint gerade dieser Elegieteil das zentrale Thema seines *Pendants* am. 1,1 unmittelbar fortzusetzen.

Nach diesem Exkurs *ex positivo*, was elegische Dichtung vermag, kehrt das elegische Ich im sechsten Teil (A2) zu seinem ursprünglichen Thema zurück:

- quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles?
 30 quid pro me Atrides alter et alter agent,
 quique tot errando quot bello perdidit annos,
 32 raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?

- Was könnte mir der schnelle besungene Achilles nützen?
 30 Was möchten für mich der eine und andere Atride tun,
 was jener, der so viel durch Irren wie durch Krieg verloren hat an Jahren,
 32 was auch der von Pferden geschleifte, von haemonischen, der
 bemitleidenswerte Hektor.

Nun wird nach der Gigantomachie auch eine Ilias und Odyssee als unwirksam abgelehnt. Die Szenerie, mittels der versweise die Heroen des Epos vorgestellt werden, ist so prägnant gewählt, dass die Sinnlosigkeit ihres Tuns in einem viel

¹²⁷⁹ Einen Bezug zu Magie sieht auch Reitzenstein 1935, 79, nimmt aber keinen intratextuellen, sondern einen intertextuellen Bezug auf Tib. 1,8,19–22 an.

¹²⁸⁰ Beck 2009, 1483–1484 problematisiert die große Heterogenität von Zaubersprüchen. Er beginnt seine Unterscheidung von vier Sorten mit der Gruppe der „sinnlose[n] Zauberwörter [...] z. B. Hokuspokus“ und betont die grundsätzliche Artifizialität jeglichen Zauberspruchs (dieser „bedient sich gerne metrisch gebundener Rede und zeichnet sich durch eine von der Alltagssprache differierende Vortragsweise aus [...] Eine besondere stilistische und rhetorische Faktur ist im Hinblick auf die Differenz von der Alltagssprache bedeutsam; als sprachlicher ornatus dienen Alliterationen, Stabreime und Endreime, die Verwendung von fremdsprachlichen oder bedeutungslosen Wörtern“). Zu der Auffassung augusteischer Literatur als Magie vgl. Putnam 2000. Für Magie als denkbarer Kategorie von Literarizität in moderner Literaturtheorie vgl. Miller 2002, 21–23. Zu *canere* im magischen Sinne vgl. Newman 1967a, 99–206, dass *canere* nicht automatisch eine magische Konnotation hat, zeigt z. B. Tib. 1,5,12: *Carmine cum magico praecinuisset anus*. Für eine mögliche politische Deutung einer magischen Sprachkonzeption vgl. Konstan 1995, 72: Für Konstan ist der aischyleische Wortzauber in Aristophanes’ *Fröschen* „fähig, dem ungeordneten Zustand des athenischen politischen Lebens eine Ordnung wiederzugeben“, Euripides’ realistische Kunst dagegen „sei allenfalls ein Spiegel der vorherrschenden Unordnung“.

¹²⁸¹ McKeown 1998, 17.

grundsätzlicheren Sinn als nur hinsichtlich einer möglichen Schützenhilfe bei der Gewinnung der *puella* offenbar wird: Von Achill ist nur seine Fußschnelligkeit geblieben, die beiden Atriden scheinen austauschbar, Odysseus ein derartiger Lebensverschwender, dass er nicht einmal mehr eines Namens, geschweige denn eines Patronyms, würdig ist,¹²⁸² und Hektor wird in seiner schwersten Stunde gezeigt. Ihm, dem Verlierer des trojanischen Krieges, scheint die größte Sympathie zu gelten. Die heroische Dichtung wird also nicht nur zurückgewiesen, weil sie in Sachen Liebe rezeptionsästhetisch ineffizient wäre oder weil der Dichter sich ihrer nicht fähig hielt. Vor allem wird sie als höchst unattraktiver Stoff für den Produzenten und unattraktive Identifikationsfolie für den Rezipienten charakterisiert. Das einzig reizvolle – so blitzt in V. 32 auf – sind diejenigen Momente der Heldenvita, die elegisch umformbar sind, und das sind vornehmlich Momente des Scheiterns. Man mag hier auch an die zeitgleich entstehenden *Heroides* denken.¹²⁸³

Im Schlussteil (B2) wartet Ovid mit Überraschendem auf:

- at facie tenerae laudata saepe puellae
 34 ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.
 magna datur merces: heroum clara ualete
 36 nomina: non apta est gratia uestra mihi;
 ad mea formosos uultus adhibete puellae
 38 carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.

- Dagegen kommt, nachdem das Gesicht des zarten Mädchens oft gelobt
 worden ist,
 34 zum Priester, als Lohn für das Lied, es selbst.
 Große Belohnung wird gegeben: Geht dahin der Helden berühmte
 36 Namen: Nicht geeignet ist eure Gunst für mich;
 zu mir wendet die schönen Gesichtszüge, Mädchen,
 38 zu meinen Liedern, die mir der purpurbekleidete Amor diktiert.

Er bejaht durchaus eine Form, die in den *Recusationes* standardmäßig zu den zurückgewiesenen Formen zählt: das Enkomium.¹²⁸⁴ Statt Helden und Könige soll es aber das Gesicht eines zarten Mädchens zum Inhalt haben, also nur seine äußere Gestalt. Der Zauber aus V. 23–28 scheint verflogen, wenn der Dichter sich als *uates* (V. 34) bezeichnet, doch nimmt er diesen Eindruck im nächsten Atemzug etwas zurück, indem er sich das gepriesene Mädchen als extratextuel-

¹²⁸² Der Eindruck von Sinnlosigkeit drängt sich umso mehr auf, wenn man die Kenntnis von Hom. Od. 11,387–456 (zu den Atriden). 467–491 (zu Achill) und Plat. rep. 620c3–d2 (zu Odysseus) voraussetzt.

¹²⁸³ Dazu oben Fn. 861.

¹²⁸⁴ Vgl. etwa oben Hor. 1,6. Ähnlich auch McKeown 1998, 22.

len Lohn herbeiphantasiert. Ansonsten ist es ja eher die *puella*, die ein *pretium* nennt, und wenn an ihre Dankbarkeit appelliert wird, dann meist im Austausch für ewigen Ruhm,¹²⁸⁵ wie zum Beispiel in am. 1,10,62–64:

- 62 carmina quam tribuent, fama perennis erit.
nec dare, sed pretium posci dedignor et odi;
64 quod nego poscenti, desine uelle, dabo!
- 62 der Ruhm, den Lieder verleihen, wird immerwährend sein;
Nicht zu geben, sondern dass ein Preis gefordert wird, schlage ich als
unwürdig ab und verabscheue es;
64 Was ich dir verweigere, wenn du es forderst, hör auf zu wollen, dann werde
ich es dir geben!

Besonders der letzte Vers ließe sich auch als Ausruf eines Recusatio-Dichters gegenüber an ihn herangetragenen Bitten um Panegyrik lesen.

Doch in am. 2,1 geht es nicht um Berühmtheit und Verewigung, weder um die des Dichters¹²⁸⁶ noch um die des Gedichtsujets¹²⁸⁷ oder gar beider zusammen,¹²⁸⁸ was sicher auch mit werkpolitischen Überlegungen des spätgeborenen Ovid zusammenhängt.¹²⁸⁹ Im Gegenteil werden ja die direkt apostrophierten Heroen als bereits berühmt bezeichnet. Die metrisch-syntaktische Disposition des Satzes bildet nachdrücklich den Inhalt ab: Durch ein Enjambement werden die Heroen verabschiedet, wobei das spezifisch heroische bleibende Merkmal, ihr Name, aus dem heroischen Vers fällt und in den Pentameter rückt. Auf die Recusatio-Situation zurückbezogen, heißt das, dass das zurückgewiesene Sujet gar keiner epischen oder panegyrischen Bearbeitung mehr bedarf. Das elegische Ich weist also – zusätzlich zu seinen ‚egoistischen‘ rezeptionsästhetischen Einwänden – die Unnötigkeit der zurückgewiesenen Form nach. Falls das argumentativ nicht schlagend genug sein sollte, greift das Ich im letzten Distichon in einer Art Ringkonstruktion V. 3 wieder auf und erklärt sich kurzerhand für nicht verantwortlich: Der wie ein König oder Triumphator in Purpur gekleidete Amor befiehlt nicht mehr nur wie in V. 3, auf eine bestimmte Art zu dichten, sondern diktiert das Gedicht (V. 38). Zusätzlich ersetzt Amor hier, nachdem er

¹²⁸⁵ Vgl. auch Prop. 2,5,5–8; 2,11; 3,2,17.

¹²⁸⁶ Anders als z. B. in Prop. 1,7,9–10. 15–22; 3,1,21–36; Ov. am. 1,15,7–8. 41–42; 3,15,19–20; met. 15,871–879; Hor. carm. 2,20,5–8; 3,30,1. 6–9; 4,3,10–12.

¹²⁸⁷ Anders als z. B. in Prop. 2,5,5–6 (*puella*); 2,11,1 (*puella*); 2,25,3 (*puella*); Hor. carm. 4,8,28 (namenloser Mann); 4,9,1–4. 25–34 (Heroen aus der Zeit vor dem trojanischen Krieg, M. Lollius).

¹²⁸⁸ Anders als z. B. in Prop. 3,2,17–26; Ov. am. 1,3,25–26; 1,15,30.

¹²⁸⁹ Dazu oben S. 147 m. Fn. 663.

in am. 1,1 die Rolle Apolls übernommen hat, Jupiter, der in V. 17–20 als machtlos dargestellt worden ist.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die ganze Recusatio letztlich als Versuch Ovids auffassen, die Unnötigkeit von Panegyrik als Sujet und Form zu beweisen. Augustus hat schon einen Namen, dafür hatte er selbst gesorgt, etwa durch seinen dreifachen Triumph und den damit verbunden Weihungen.¹²⁹⁰ Eben an diesen jupiterähnlichen Ornat des Triumphators spielt die Ikonographie Amors am Ende von am. 2,1 ausdrücklich an. Dies lässt sich – wie oben für den Umgang des Paraklausithyron mit der Triumphzugsthematik bereits beobachtet – als Deviation begreifen und als Kreation von neuen Realitätsbildern, welche die dominierenden symbolischen Formen herausforderten.¹²⁹¹ Mehr noch als die wankelmütige Venus¹²⁹² ist vielleicht ein Amor, der den Schutzpatron Apoll (am. 1,1) und den Staatsgott Jupiter (am. 2,1) substituiert, eine Provokation. Vielleicht kann man in diesem Verfahren sogar ein Statement gegen die Überführung Apolls¹²⁹³ in den Rang eines Staatsgotts wie Jupiter sehen bzw. eine Verspottung dieser Überführung. Gleichzeitig tanzt Amor (in am. 1,1 und am. 2,1) dem *poeta* auf der Nase herum, indem er ihn tyrannisiert und seiner dichterischen Autonomie beraubt, wodurch er deutlich als Despot gezeichnet wird: Vor dieser Kontrastfolie kann sich sein ‚jüngerer Großcousin‘ Augustus eigentlich nur positiv ausnehmen. Dafür, dass Augustus im Gegensatz zu Amor keine Gedichte diktiert (hat), ist das Œuvre der vorangehenden Elegiker, die zwar Recusationes, aber keine Panegyrik im herkömmlichen Sinne enthalten, ein möglicher Beleg. Daran schließt Ovid mit seinen *Amores*-(Recusationes) klar an – ob mit einer mehr deskriptiven oder mehr protreptischen Intention ist nicht letztgültig zu entscheiden.¹²⁹⁴

am. 3,1: Tragödie vs. Elegie

Um den Vorrang der Form vor dem Inhalt zu begründen, wurde oben im theoriebestimmenden Formkapitel (2.1) bereits auf einige Verse aus am. 1,1 – näm-

¹²⁹⁰ Dazu oben. Fn. 907.

¹²⁹¹ S. oben S. 72 m. Fn. 308. und S. 163.

¹²⁹² Dazu, dass Apoll zentraler für die augusteische Ideologie war als Venus, s. unten S. 316 m. Fn. 1382.

¹²⁹³ Dazu unten S. 317 m. Fn. 1393.

¹²⁹⁴ So auch schon oben (Fn. 1157) die Erwägungen zu sat. 2,1,83–86, die anlässlich eines zusammenfassenden Überblicks aller Recusationes von Horaz herangezogen worden waren.

lich V. 1–4. 19 – an prominenter Stelle vorgegriffen. Mit dem Programm-Gedicht 3,1, das das dritte Buch eröffnet, erreicht dieser Vorrang der Form über den Inhalt bei Ovid gewissermaßen seinen Höhepunkt: Zwei Formen, die Tragödie und die Elegie, treten hier höchstselbst als Personifikationen¹²⁹⁵ auf.

Die Elegie zerfällt narratologisch in drei grobe Blöcke, wobei der erste und der letzte einen Rahmen bilden (A–B2 und D: Ovid-Erzähler 1./2. Ordnung, C1–C2 andere Erzähler 2. Ordnung), und lässt sich in sechs ungleiche Teile mit zum Teil weiteren Unterteilen gliedern; ein mögliches Anordnungsprinzip ist die Tendenz zur Achsensymmetrie, wie das folgende Schema zeigt:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–6	Ort, Äußeres				6
B1	7–10	Elegie, Äußeres				4
B2	11–14	Tragödie, Äußeres				4
C1	15–32	Tragödie, wörtliche Rede				18
		c1 ^{a1}	15–22		elegische Vergangenheit	8
		c1 ^{a2}	23–26		tragische Zukunft	4
		c1 ^{b1}	27–28		elegische Vergangenheit	2
		c1 ^{b2}	29–30		tragische Zukunft	2
		c1 ^{c1}	31–32		Äußeres	2
C2	33–60	Elegie, wörtliche Rede				28
		c2 ^{c2}	33–34		Äußeres	2
		c2 ^{d1}	35–40		elegische Tragödie	6
		c2 ^{e1}	41–46		Paraklausithyron	6
		c2 ^{e2}	49–52		Corinna	4
		c2 ^{d2}	47–56		untragische Elegie	6
		c2 ^f	57–60		Anrede Ovids	4
D	61–70	Ovid, wörtliche Rede				10
		d ^{g1}	61–62		Elegie-Tragödie	2
		d ^{h1}	63–64		Tragödie	2
		d ^{h2}	65–66		Elegie	2
		d ^{g2}	67–70		Tragödie-Elegie	4

Nachdem Amor in 1,1 das Gedicht, in 2,1 den Adressatenkreis ‚erschaffen‘ hat, steht jetzt der Ruf des Dichters im Fokus:¹²⁹⁶

¹²⁹⁵ Zur Wichtigkeit dieses Stilmittels im Œuvre Ovids s. Hardie 2002b, 231–236.

¹²⁹⁶ S. Merriam 2006, 81.

3 Textanalysen

- Stat uetus et multos incaedua silua per annos;
2 credibile est illi numen inesse loco.
fons sacer in medio speluncae pumice pendens,
4 et latere ex omni dulce queruntur aues.
hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris,
6 quod mea quaerebam Musa moueret opus.

- Es steht alt und durch viele Jahre hindurch ungefällt der Wald;
2 glaubwürdig ist es, dass ein Gott jenem Ort innewohnt.
Eine heilige Quelle mitten darin und eine Höhle schwer vom Bimsstein,
4 und von jeder Seite klagen süß die Vögel.
Während ich hier spazierte, geschützt von Hainschatten,
6 fragte ich mich, was für ein Werk meine Muse in Gang setzen sollte.

Im Anfangsteil (A) wird der Blick auf eine an Prop. 3,1 gemahnende Szenerie in einem Hain mit Quelle und Grotte freigegeben.¹²⁹⁷ Durch diesen Hypotext, aber auch durch die explizite Erwähnung eines *numen* (V. 2), weckt der Erzähler die Erwartung, dass der Auftritt einer Inspirationsgöttheit nicht mehr fern sein kann. Aber der Erzähler bleibt vorerst allein, spaziert und denkt nach,¹²⁹⁸ und zwar über ein Opus. Sein Handeln ist in eine unbestimmte Vergangenheit ent- rückt, während der *locus amoenus* als noch gegenwärtig vorgestellt wird.

¹²⁹⁷ Vgl. den ähnlichen alten, göttlich besetzten Hain in V. 1–2. 5 mit Prop. 3,1,1–2 (*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, | in uestrum [...] nemus*), die Quelle in V. 3 mit Prop. 3,1,3 (*puro de fonte*) und die Grotte in V. 3 mit Prop. 3,1,5 (*in antro*). Es ist offensichtlich, dass Ovid um *uariatio* bemüht ist: Bis auf *fons* wählt er immer andere Formulierungen, vgl. aber in Prop. 3,3,27 das äußerst seltene Wort *spelunca* (V. 3), das ein episches Kolorit hat (Berman 1975, 15–16 m. Anm. 4–5). Auch kontextualisiert er einige Motive neu: etwa den Bimsstein, der bei Prop. in Anlehnung an Cat. 1,1 (*arida ...*) nur poetologische Bedeutung hat (3,1,8: *exactus tenui pumice uersus eat*) und hier (V. 3) zu einem konkreten Gegenstand materialisiert ist. (Fasst man die Szenerie als Korrespondenzlandschaft auf, wozu *dulce queruntur* [V. 4] einlädt, verschwimmt der Unterschied natürlich.) Ein weiteres Beispiel ist der Fuß, nach dem Properz fragt, weil er mit demselben wie Kallimachos und Philetas die Grotte betreten möchte, (3,1,6: *quoue pede ingressi?*). Dieser dient hier dazu, in poetologisch-metaphorisch aufzufassender Konkretheit die Gangart der personifizierten Gattungen (V. 8. 10: Elegie, V. 14: Tragödie) oder der zur Gattung Elegie gehörigen *puella* (V. 52) zu beschreiben. Vgl. dazu auch Morgan 1977, 17–20, die nur Anspielungen auf Prop. 3,3,25–28 sieht. Karakasis 2010, 141 betont die Nähe von 3,1,1 und Enn. ann. (6) fr. 175 Skutsch (= 187 Vahlen) sowie Verg. Aen. 6,179–182; wenn es sich tatsächlich um Hypotexte handeln sollte, dann präzisieren sie m. E. nur, dass Epiker in Ovids Wald nichts verloren haben.

¹²⁹⁸ Damit legt Ovid hier den Grundstein für spätere ‚Gedanklichkeits‘-Dichtung, als deren Archeget oft Petrarca, etwa mit seinem Sonett *Solo e pensioso* (*Canzoniere* XX, 1337), angesehen wird. In Ovids Hypotexten (Verg. 6,64) ist nur vom Spaziergehen die Rede, vgl. dazu Hunter 2006, 22–23.

Auf dieser Bühne tritt im zweiten Teil (B1) als erstes die personifizierte Elegie auf:

- uenit odoratos Elegia nexa capillos,
 8 et, puto, pes illi longior alter erat.
 forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
 10 et pedibus uitium causa decoris erat.

- Es kam die Elegie, die Haare zusammengebunden, die duftenden,
 8 und ich glaube, ihr einer Fuß war länger.
 Die Form anständig, das Kleid sehr zart, die Miene einer Liebenden,
 10 und den Füßen gereichte der Fehler zur Ursache von Anmut.

Die Hauptsache der Beschreibung liegt in der Korrespondenz von äußerer Gestalt und Wesen der Gattung.¹²⁹⁹ Sie trägt ihre duftenden Haare frisiert. Damit ist ein beliebtes Thema der Elegie aufgegriffen: die Haare der *puella*. Indem diese geschildert werden, schreibt sich der Elegie-Dichter meist auch in einen Kunstschönheits- bzw. Naturdiskurs ein.¹³⁰⁰ Einer ihrer Füße ist kürzer als der andere. Damit ist die Metrik des elegischen Distichons mit je einem längeren hexametrischen und einem kürzeren pentametrischen Versfuß beschrieben. Diese ungleiche Fußlänge wird als *uitium* (V. 10) bezeichnet, und somit wird das elegische Distichon hier explizit mit moralischen Vorstellungen verbunden. Damit wird ein Faden aus am. 1,1 aufgegriffen, wo allgemein der deviante Charakter des elegischen Distichons als Abweichung vom Hexameter angeklungen war,¹³⁰¹ und nunmehr konkret ausgestaltet. Das elegische Ich lenkt also das Augenmerk des Lesers ganz bewusst auf die Frage nach der Moralität der Elegie, um sie gleich wieder damit abzutun, dass eben in einer möglichen (moralischen) Unvollkommenheit ihr ganz besonderer Reiz bzw. oxymoral ihre Schicklichkeit liege, denn beide Nuancen sind im verwandten Terminus *decoris* (V. 10) vorhanden.¹³⁰² Gleichzeitig wird auch auf das rhetorische *decorum* angespielt. In der berühmten *decorum*-Definition, die Cicero im

1299 Vgl. dazu Houghton 2007, 157.

1300 S. oben zu am. 1,1 S. 279 m. Fn. 1230; während bei allen drei Elegikern hinsichtlich des Haares ein gemischtes Bild entsteht (s. z. B. für präferiertes naturschönes Haar Prop. 2,2,5; 2,22,9; 4,8,52; Tib. 1,5,15; Ov. am. 1,7,12 [*motae ... comae*]; 1,14, für kunstschönes Haar Prop. 2,3,13; 3,10,14; Tib. 1,8,10; Ov. am. 1,5,10; 1,7,11 [*digestos ... capillos*]), scheint Ovid insgesamt betrachtet die Kunstschönheit vorzuziehen, vgl. dazu Watson 1982b.

1301 S. oben S. 183.

1302 Zu einem ähnlichen Schluss – aber nicht wie hier in Auseinandersetzung mit der Tragödie, sondern mit dem Epos – kommt Sharrock 1991, 39 vor dem Hintergrund des Mythos von Pygmalion (met. 10,243–297), den sie als Pendant des elegischen Dichters fasst: „Epic is perfect art, but lifeless. Elegy, with her unequal feet and, according to offi-

Orator gibt, ist schon die hier ausgestaltete Gegenüberstellung von Leben (verlebendiger Elegie) und Wort enthalten.¹³⁰³ Und bereits Cicero betont, wenn nicht die größere, so doch die gleiche Wichtigkeit der (Wort-)Form gegenüber dem (Gedanken-)Inhalt.¹³⁰⁴ Nur im Hinblick auf diesen Nexus von Moral, Rhetorik- und Ästhetiktheorie ist wohl auch die Junktur *forma decens* (V. 9) zu erklären,¹³⁰⁵ deren Bedeutung von (*moralisch und rhetorisch*) *schicklicher Gestalt*, über (*ästhetisch*) *schöne Gestalt* bis hin zur nichtssagenden Tautologie ‚schöne Schönheit‘ schillert. Auch das äußerst zarte Kleid der Elegie lässt sich, je nachdem welche Bedeutung man *tenue* beimessen mag,¹³⁰⁶ nur als Kommentar zum Stil oder auch als Kommentar zu Stil und Inhalt lesen. Ebenso ist die Darstellung ihrer Miene als die einer Liebenden auf Form und Inhalt übertragbar: Sind doch Liebende Thema der Elegie, der Klang elegischer Distichen aber sicherlich lieblicher als beispielsweise Choliamben.

Erst im dritten Teil (B2) betritt die Tragödie als zweite den Schauplatz:

uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:

- 12 fronte comae torua, palla iacebat humi;
- laeua manus sceptrum late regale mouebat,
- 14 Lydius alta pedum uincla cothurnus erat;

Es kam auch mit riesigem Schritt die gewaltige Tragödie:

- 12 Auf die Stirn, die finstere, fielen die Haare, der Mantel auf die Erde;
- Ihre linke Hand bewegte das Zepter, das königliche, weithin,
- 14 der Kothurn, der lydische, war eine hohe Fessel für ihre Füße.

Auch hier scheinen die äußere Gestalt und das Wesen der Gattung einander zu korrespondieren. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass die gleichen Erscheinungsmerkmale vor Augen gestellt werden wie bei der Elegie: Gang,

cial rhetoric, poor morals, is imperfect, flawed, but all the more seductive because of her very flaws.“ Ein moralisches Defizit diagnostiziert auch Hunter 2006, 34 über den Umweg des unten (Fn. 1340) genannten Hypotextes, indem er (das Aussehen von) Prodiokos’ *Κακία* und Ovids *Elegia* eng verschränkt.

1303 Vgl. Cic. orat. 70: *πρεπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum. [...] huius ignoratione non modo in vita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur.*

1304 Vgl. Cic. orat. 71: *est autem quid deceat oratori videndum non in sententiis solum sed etiam in verbis.* Wenig später spricht Cicero die Referentialität von Worten an, die er zwar für grundsätzlich erklärt (72: *etsi sine re nulla vis verbi est*), was ihn jedoch nicht hindert, dem Signifikanten das Hauptgewicht vor dem Signifikat einzuräumen (72: *tamen eadem res saepe aut probatur aut reicitur alio atque alio elata verbo*).

1305 Es ließen sich gleichwohl augusteische Parallestellen für *decens* ohne moralische Konnotation finden, vgl. Prop. 4,8,52 (Cynthia); Hor. carm. 1,18,6 (Venus); 3,27,15 (Wangen der schamlosen Europa).

1306 Dazu oben 173 m. Fn. 776–780.

Haar, Kleid. Alles ist hier mindestens eine Nummer größer und ernster.¹³⁰⁷ Mit dem Königszepter (V. 13) hält die Tragödie ihren Stoff quasi in den Händen.¹³⁰⁸ Während ihr ungleiches ‚Fußmaß‘ der Elegie zur Anmut gereicht, stellt das hohe ‚Fußmaß‘ für die Tragödie eine Art Gefängnis (V. 14: *uincla*)¹³⁰⁹ dar.

Obwohl als zweite gekommen, redet die Tragödie im vierten Teil (C1) als erste:

et prior „ecquis erit,“ dixit, „tibi finis amandi,
 16 o argumenti lente poeta tui?
 nequitiam uinosa tuam conuiuia narrant,
 18 narrant in multas compita secta uias.
 saepe aliquis digito uatem designat euntem,
 20 atque ait ‚hic, hic est, quem ferus urit Amor!‘
 fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe,
 22 dum tua praeterito facta pudore refers.
 tempus erat thyrso pulsum grauiore moueri;
 24 cessatum satis est: incipe maius opus.
 materia premis ingenium; cane facta uirorum:
 26 ‚haec animo‘ dices ‚area digna meo est.‘
 quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae,
 28 primumque per numeros acta iuuenta suos.
 nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen:
 30 inplebit leges spiritus iste meas.“
 hactenus, et mouit pictis innixa cothurnis
 32 densum caesarie terque quaterque caput.

Als erste sprach sie: „Welches Ende des Liebens wird es für dich geben,
 16 oh, deines Stoffes träger Dichter?
 Von deiner Nichtsnutzigkeit erzählen weinselige Gelage,
 18 es erzählen von ihr die in viele Wege geteilten Kreuzungen.
 Oft zeigt jemand mit dem Finger auf den Seher, den vorübergehenden,
 20 und sagt: ‚Hier, hier ist der, den der wilde Amor entflammt.‘
 Als Gerede, du fühlst es nicht einmal, wirst du in der ganzen Stadt verbreitet,
 22 während du deine Taten nach vergangener Scham berichtest.

¹³⁰⁷ Für Cahoon 1985, 34 ist die Tragödie gar zu groß, zu ernst: „[T]he ridiculous arrival of an hysterical, striding *Tragoedia*.“ Reitzenstein 1935, 83 diagnostiziert einen Mangel an Ästhetik auf Seiten der Tragödie, die ihm zufolge „unelegant und ungraziös“ geschildert sei.

¹³⁰⁸ So fungiert denn auch *sceptra* in der (hier um der Platz-Ökonomie und Programm-Elegien-Parallelität willen nicht diskutierten) Recusatio am. 2,18 als Periphrase für die Gattung der Tragödie (V. 13).

¹³⁰⁹ Diese Formulierung beinhaltet neben dem nicht nur schmeichelhaften Verweis auf den ‚strengen‘ heroischen Vers eine Anspielung auf die Elegie: Cairns 1979b, 95 weist darauf hin, dass laut Varro ling. 5,10,61–62 *vincire* und damit *vincla* etymologisch mit Venus in Verbindung gebracht wurde.

- Die Zeit hatte geschlagen, vom gewichtigen Thyrsos angeregt zu werden;
 24 des Nichtstuns ist genug: Beginne ein größeres Werk.
 Durch den Stoff drückst du dein Genie; besinge Männertaten:
 26 ‚Dieses Gebiet‘, wirst du sagen, ‚ist würdig meines Geistes.‘
 Was Mädchen, zarte, singen mögen, darin hat sich deine Muse spielend geübt,
 28 und deine frühe Jugend ist durch ihre Rhythmen angetrieben worden.
 Nun möchte ich, römische Tragödie, durch dich einen Namen haben:
 30 meine Gesetze wird dieser Atem erfüllen.“
 Darauf bewegte sie, auf Kothurnen gestützt, auf gemalten,
 32 dreimal und viermal das mit Haar dichtbesetzte Haupt.

Entgegen ihrer äußeren Gestalt spricht sie nicht in einem tragischen Versmaß,¹³¹⁰ sondern sie legt quasi die in V. 14 erwähnten Fesseln ab und erklärt sich im elegischen Distichon. Doch es bleibt nicht nur bei metrischen Anleihen, wozu auch der Hiatus nach *o* (V. 16) zu rechnen ist,¹³¹¹ sie bedient sich auch elegischer Topoi.¹³¹² *Lente* (V. 16) ist durchaus auch im Liebesdiskurs kein Ideal,¹³¹³ und mit *nequitia* (V. 17) ist die Brücke zum vorherigen Recusatio- und Programm-Gedicht 2,1 geschlagen. Dort (V. 1–2) hatte Ovid nicht ohne Selbstironie und mangelndes Selbstbewusstsein in einer Art Sphragis genau das als Essenz seiner Dichtung bezeichnet. Auch dieses Lieblingswort Ovids war oft dem Verdacht des Anti-Augusteischen ausgesetzt.¹³¹⁴ Man könnte sich aber auch umgekehrt fragen, ob nicht *nequitia* im Gegenteil ein durch *otium et pax* gekennzeichnetes Umfeld voraussetzt, ähnlich wie Trevor Fear feststellt: „[E]legy can be perceived precisely as a literary form heavily invested in the *otium et pax* that the Augustan climate produced.“¹³¹⁵ Dies würde bedeuten, dass die hier häufiger diagnostizierte Ambivalenz dem elegischen System inhärent ist. In der Tat kommt der Terminus¹³¹⁶ ansonsten nur an drei weiteren Stellen der *Amores*

¹³¹⁰ Es gibt aber sehr wohl metrische Besonderheiten, und zwar kommt die Zäsur kata tetartou trochaion immer nur in Versen vor, in denen von der Tragödie die Rede ist (V. 11: *Tragoedia passu*, V. 29: *Tragoedia nomen*, V. 63: *altoque cothurno*, V. 67: *Tragoedia tempus*): Sie lesen sich wie eine Mini-Zusammenfassung der Auseinandersetzung zwischen *poeta* und Tragödie. Vgl. auch bei Schrijvers 1976, 417–421 einen Überblick zur möglichen Parodie tragischer Diktion. Zu einer anderen Einschätzung kommt Cahoon 1985, 34: „[Tragoedia’s] speech is undignified and strident.“

¹³¹¹ S. Platnauer 1971, 57.

¹³¹² Für weitere untragische Merkmale (etwa Umgangssprache) vgl. auch Karakasis 2010, der leider in eine Schwarz-Weiß-Malerei verfällt und Ovids Präferenz fürs Elegische von Anfang an klar artikuliert sieht.

¹³¹³ S. Prop. 1,6,12; 1,15,4; 2,3,38; 2,14,14; 2,15,8; 2,33B,3; 3,8,20; 3,23,12; 4,10,29; Tib. 1,3,82; 1,4,81; 1,10,58; 2,6,36; Hor. *carm.* 4,13,6; Ov. *am.* 1,6,15. 41. 72; 2,7,16; 2,19,51; 3,5,17; 3,6,60; 3,11A,30. Zum schillernden Charakter des Begriffs vgl. Khan 1979, 275–284; Gauly 1995, 91–92.

¹³¹⁴ Vgl. z. B. Cahoon 1985, 1988, 294.

vor, allesamt in Buch 3, und allesamt gelten der *nequitia* Corinnas.¹³¹⁷ Besonders interessant ist die Parallelstelle in 3,11B,5–6:

nequitiam fugio, fugientem forma reducit;
6 auersor morum crimina, corpus amo.

Deine Nichtsnutzigkeit fliehe ich, den Fliehenden zieht deine Schönheit
zurück;
6 Ich verabscheue deine Sittenverbrechen, deinen Körper liebe ich.

In dem Distichon kommt der aus 1,1 wohl bekannte Gegensatz zwischen Inhalt und Form zum Ausdruck, dazu zwischen Moral und Schönheit, zwischen Sittenverbrechen und äußerem Leib, und er geht auch hier wieder zugunsten der Form aus. Das elegische Ich scheint sich also von der eigenen *nequitia* zu entfernen, kann aber – entgegen dem am Ende von am. 3,1 der Tragödie gegebenen Versprechen – doch noch nicht von der elegischen Form lassen. Als Persuasionsstrategie, um Ovid dieses Versprechen abzunötigen, malt die Tragödie sehr lebhaft, indem sie die Vorwürfe voll Entrüstung wörtlich kolportiert, seinen schlechten Ruf aus. Ein weiteres Argument ist das Alter (bes. V. 28),¹³¹⁸ passend zum hypertextuellen Bezug in V. 24 auf Vergils *maius opus moveo*¹³¹⁹ aus dem Binnenproömium der Aeneis (7,45), das die iliadische Hälfte einleitet und dabei ein Versprechen aus georg. 3¹³²⁰ einlöst. Analog zu der in augusteischer Literatur sehr oft thematisierten Inkompabilität von Erotik und Alter¹³²¹ und eben auch zu der Werkabfolge bei Vergil sei es nun an der Zeit, sich gewichtigeren Sujets zu widmen, d. h., die Elegie gegen die Tragödie einzutau-

¹³¹⁵ Fear 2000, 235. Schlussendlich überwiegt aber in Fears Analyse eine Privilegierung des kritischen zulasten des ambivalenten Potentials der Elegie, s. unten S. 321 m. Fn. 1412.

¹³¹⁶ Bei Prop. ist er etwas häufiger (s. 1,6,26; 1,15,38; 2,5,2; 2,6,30; 2,24,6; 3,10,24; 3,19,10). Cairns 2006b, 94–95 hält den Gebrauch bei beiden Elegikern für eine Reminiscenz an Gallus; das einzig erhaltene Fragment bezieht sich wohl aber auf die *nequitia* von Lycoris (s. Anderson u. a. 1979, 140).

¹³¹⁷ S. 3,4,10; 3,11B,5; 3,14,17.

¹³¹⁸ Ovid wird diesen Vers wieder aufgreifen: im Proömium zum 2. *Fasti*-Buch (3–8), vgl. dazu Miller 1993, 155–156).

¹³¹⁹ Das Vergil-Zitat findet sich erneut in trist. 2,63, wo es die angeblich unfertigen *Metamorphosen* bezeichnet. Im vergilischen Hypotext folgen wenig später übrigens auch Ausführungen zum Alter, vgl. Aen. 7,51. 53.

¹³²⁰ V. 13b. 16: ... *templum de marmore ponam* [...] | *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*. Zum Recusatio-Charakter dieser Verse vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 120.

¹³²¹ S. oben S. 123 m. Fn. 548.

schen. Und die Tragödie ruft noch mehr typische Recusatio-Topoi auf, gibt ihnen aber einen entgegengesetzten Dreh: Das oft als Entschuldigung für die Epos-Zurückweisung vorgebrachte defizitäre Talent, das ein hohes Sujet herabwürdigen würde, sieht sie von dem niederen Sujet der Mädchengesangsdichtung herabgewürdigt (V. 25). Auch einer möglichen Recusatio-typischen Ausrede mit einem defizitären Körper beugt sie vor, indem sie dem Elegiendichter für die hohe Gattung der Tragödie genug Lungenvolumen zuspricht (V. 30: *spiritus iste*). Als Umkehrung des elegischen Topos des zu kleinen Mundes und zu engen Brustkorbes, wie er bei Properz vorliegt,¹³²² würde der Tragödie dieses Argument gut anstehen, wenn es nicht als intratextuelle Anspielung auf am. 2,1,12 (*et satis oris erat*)¹³²³ lesbar wäre: Dort hatte der Elegiendichter schon mit seiner epostauglichen Physis geprahlt und diese gleichwohl weiterhin aufs Elegiendichten verwandt. Schließlich tritt die Tragödie am Ende ihrer Ausführungen beinahe schon als Bittstellerin auf, wenn sie Ovid auffordert, dazu beizutragen, ihr einen Namen zu geben (V. 29). Mit dieser impliziten Besorgnis um den eigenen Ruf¹³²⁴ tut sie hier so – in noch dreisterer Weise als es im *Tusculanen-Proömium*¹³²⁵ geschieht –, als ob es keine Vorgänger in der anvisierten Gattung gebe. Der seltene Begriff *caesaries* (V. 32) zur Beschreibung ihres eindrucksvollen Haupthaars, hat den volksetymologieverliebten römischen Rezipienten sicherlich auch an Caesar Augustus denken lassen,¹³²⁶ was angesichts ihres königlichen Auftritts (V. 13: *sceptrum ... regale*) nicht unbedingt zu seinem Vorteil ausfällt.

Die Elegie wird nicht nur als hinkend,¹³²⁷ sondern im fünften Teil (C2) auch mit Attributen der Venus beschrieben:

¹³²² S. oben Fn. 1239.

¹³²³ S. oben S. 287.

¹³²⁴ Cahoon 1985, 35 sieht darin einen „distinctly indecorous“ Zug und bezichtigt die Tragödie des performativen Selbstwiderspruches.

¹³²⁵ S. Tusc. 1,5: *Philosophia iacuit usque ad hanc aetatem nec ullum habuit lumen litterarum Latinarum; quae inlustranda et excitanda nobis est*. Ciceros Übergehen von Lukrez ist natürlich nichts im Vergleich zu Ovids Nichtanerkennen von Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Accius und Pacuvius, vgl. dazu Curley 2013, 38. Dafür, dass auch nach Varius' *Thyestes* tatsächlich die Erwartung nach einer ‚neuen‘ römischen Tragödie existiert haben könnte, vgl. Fn. 1047.

¹³²⁶ Der ‚kaiserliche‘ Anstrich wird noch durch die episch-homerische Formulierung *terque quaterque* (vgl. Il. Od. 5,306; Verg. Aen. 1,94; 4,589; 12,155) und die Tatsache unterstrichen, dass *caesaries* bei Ovid sonst nur im Hexameter vorkommt, wie in der von Reitzenstein 1935, 84 ins Spiel gebrachten „Parallelstelle“ met. 1,178–180, wo es auf Jupiter bezogen ist. Zu Jupiter und Augustus s. oben Fn. 693.

¹³²⁷ Wie Ovid auch in *trist.* 3,1,11 sagt; Hunter 2006, 33 will darum *pes* lieber mit „leg“ übersetzen, was aber nur dem Zielbereich der metaphorischen Lesart gerecht würde.

altera, si memini, limis surrisit ocellis;
 34 fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?
 „quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia,“ dixit,
 36 „me premis? an numquam non grauis esse potes?
 imparibus tamen es numeris dignata moueri;
 38 in me pugnasti uersibus usa meis.
 non ego contulerim sublimia carmina nostris:
 40 obruit exiguas regia uestra fores.
 sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido:
 42 non sum materia fortior ipsa mea.
 rustica sit sine me lasciui mater Amoris:
 44 huic ego proueni lena comesque deae.
 45 quam tu non poteris duro reserare cothurno,
 46 haec est blanditiis ianua laxa meis.
 49 per me decepto didicit custode Corinna
 50 liminis adstricti sollicitare fidem
 delabique toro tunica uelata soluta
 52 atque impercussos nocte mouere pedes.
 47 et tamen emerui plus quam tu posse ferendo
 48 multa supercilio non patienda tuo.
 53 uel quotiens foribus duris infixi pependi
 non uerita a populo praetereunte legi!
 55 quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,
 ancillae miseram delituisse sinu.
 quid, cum me munus natali mittis, at illa
 rumpit et adposita barbara mergit aqua?
 prima tuae moui felicia semina mentis;
 60 munus habes, quod te iam petit ista, meum.“

Die andere, wenn ich mich recht erinnere, lächelte auf mit schiefen Augen;
 34 trüge ich mich oder war in ihrer rechten Hand ein Myrtenzweig?
 „Was drückst du, mit gewichtigen Worten, feindliche Tragödie,“ sagte sie,
 36 „mich? Kannst du niemals nicht gewichtig sein?
 Mit ungeraden Rhythmen hast du dich dennoch bequemt, dich zu bewegen;
 38 gegen mich hast du gekämpft, indem du meine Verse benutzt hast.
 Nicht ich habe wohl verglichen erhabne Lieder mit den meinigen:
 40 In den Schatten stellt euer königliches Haus die winzigen Türflügel.
 Ich bin leicht und mit mir ist leicht, meine Sorge, Cupido:
 42 Ich bin nicht stärker als der Stoff, der meinige.
 Bäurisch wäre ohne mich die Mutter Amors, des lasziven:
 44 Für diese Göttin bin ich als Kupplerin und Gefährtin hervorgegangen.
 45 Die du nicht entriegeln könntest mit dem Kothurn, dem harten,
 46 diese Tür steht den Sanftheiten, den meinigen, offen.
 49 Durch mich hat Corinna gelernt, nachdem der Wächter getäuscht worden ist,
 50 der versperrten Schwelle Zuverlässigkeit zu erschüttern
 und vom Bett zu gleiten, eingehüllt in eine lose Tunica,
 52 und nachts die Füße ohne Anstoß zu bewegen.

- 47 Und dennoch habe ich mich verdienter gemacht als du, indem ich vieles
ertragen konnte,
- 48 was von deinem Hochmut nicht gelitten werden kann:
- 53 Zum Beispiel hing ich oft, angeheftet, an hart(herzig)en Türflügeln
und hatte keine Scheu, mich vom vorbeigehenden Volk lesen zu lassen.
- 55 Ja, ich erinnere mich sogar, wie – bis der scharfe Wächter endlich wegging –
ich elende mich an der Dienerin Busen versteckte.
Was aber, wenn du mich als Geburtstagsgeschenk sendest, zerstört mich jene
und versenkt mich – die Barbarin – im beigestellten Wasser?
Als erste habe ich des Geistes, des deinen, verheißungsvolle Samen angeregt;
60 das Geschenk, um das dich bereits diese da bittet, hast du von mir.“

Die Elegie spielt, wie bei Ovid andernorts (ars 2,659) die Liebesgöttin. Eine weitere Übereinstimmung mit der Liebesgöttin ist der Myrtenzweig, den der intradiegetische Erzähler in ihren Händen zu erkennen meint. Die mit *fallor* (V. 34) zum Ausdruck gebrachte Distanzierung von der eigenen Wahrnehmung unterstreicht augenzwinkernd den phantastischen Charakter der Begegnung mit zwei Personifikations-Allegorien und relativiert auch die Gesamtaussage. Dazu passt auch gut die von Richard Hunter gemachte Beobachtung, dass Ovid hier die Aussage aus ait. fr. 1,37–38 Harder geradezu umkehre.¹³²⁸ Die Elegie betont am Anfang ihrer Rede die feindselige Gesinnung und Gewichtigkeit der Worte ihrer Gegnerin und entlarvt gleichzeitig deren wunden Punkt: Die Tragödie hatte in dem von ihr bekämpften Metrum, dem elegischen Distichon, gesprochen. Dabei hatte sie ausschließlich den Elegiendichter adressiert, während sich die Elegie nun der Auseinandersetzung mit ihrer Konkurrentin stellt, die sie aber ihrerseits nicht gesucht hatte. Es folgt ein Lob der eigenen Vorzüge in typischen Termini und Bildern des elegischen Diskurses: Weder erhaben (V. 39), noch königlichen Palästen vergleichbar (V. 40), noch Venus einen bäurischen¹³²⁹ Anstrich verleihend (V. 43) sei sie, sondern winzigen Türflügeln vergleichbar (V. 40), leicht (V. 41), zielführend in Paraklausithyron-Situationen (V. 45–46) und als „*magistra amoris*“¹³³⁰ (V. 49–52). Ihren ambivalenten Charakter erwähnt sie wie zufällig, indem sie ihr Äußeres mit einem Oxymoron

¹³²⁸ S. Hunter 2006, 40. Für das Kallimachos-Zitat s. oben Fn. 1194.

¹³²⁹ „[R]ustica, ein Wort, das für die Liebesauffassung Ovids auch von besonderer Bedeutung ist“ (Reitzenstein 1935, 84) und das zugehörige Substantiv *rusticitas*, ein „favourite word of Ovid’s“ (Summers 1910, 293) verkörpern bei Ovid wohl in Anlehnung an Catull das Unerwünschte, während es etwa bei Tibull nicht negativ konnotiert ist, vgl. am. 1,8,44; 2,4,13. 19; 2,8,3; 3,4,37; 3,10,18; epist. 1,77; 15,222. 287; 17,12. 13. 186; ars 1,607. 672; 2,369. 566; 3,128. 305; rem. 329; fast. 3,463, vgl. dazu Watson 1982b, 243; Myerowitz 1985, passim, bes. 41–72.

¹³³⁰ So auch Wyke 2002, 128, die im Folgenden betont, dass die Beispiele so gewählt sind, dass sie auch die beiden elegischen Vorläufer Tibull und Propertius evozieren.

beschreibt (V. 51: *uelata soluta*). Neben diesen (abermals rezeptionsästhetischen) Argumenten wartet sie auch mit ethisch-politischen auf: Frei von Arroganz (V. 47–48) biete sie sich sogar dem einfachen Volke dar (V. 54). Erst gegen Ende wendet auch sie sich an den Elegiendichter. Sie erinnert ihn an vergangene (gefährliche) Dienste als Geburtstagsgratulantin und rechnet sich zugute, als erste dessen Talent beflügelt zu haben. Nur darauf sei überhaupt zurückzuführen, dass die Tragödie es als wünschenswert erachte, von ihm ‚besungen‘ zu werden.

Erst der Schlussteil (D) enthält eine Rede des Elegiendichters, sie ist die kürzeste im ganzen Gedicht:

desierat; coepi: „per uos utramque rogamus,
 62 in uacuas aures uerba timentis eant.
 altera me sceptro decoras altoque cothurno:
 64 iam nunc contracto magnus in ore sonus.
 altera das nostro uicturum nomen amori:
 66 ergo ades et longis uersibus adde breues.
 exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:
 68 tu labor aeternus; quod petit illa, breue est.“
 mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,
 70 dum uacat: a tergo grandius urget opus.

Sie hatte aufgehört; ich begann: „Bei eurer beider Namen bitte ich,
 62 dass an zugängliche Ohren gelangen die Worte dieses Schüchternen.
 Du hier schmückst mich mit Zepter und hohem Kothurn:
 64 Schon jetzt entsteht in meinem zusammengezogenen Mund erhabener
 Klang.
 Du dort schenkst einen Namen, der immer leben wird, der Liebe, der meinen:
 66 Darum steh mir bei und füge den langen Versen kurze hinzu!
 Ein wenig gewähre dem Dichter, Tragödie, an Zeit:
 68 Du bist eine ewige Mühe; was jene verlangt, ist kurz.“
 Bewegt gibt sie die Erlaubnis. Es mögen die *Amores* eilig fertiggestellt werden,
 die zarten,
 70 solange freie Zeit vorhanden ist: Von hinten drängt ein größeres Werk.

Er schlägt mit blumigen Worten eine Art Kompromiss vor, auf den sich die Tragödie laut Erzählerkommentar¹³³¹ einlässt: Er wolle nur schnell die *Amores* zu Ende führen, um sich dann mit voller Kraft der Tragödie zu widmen. Genauer besehen überrascht diese Gewährung aber sehr. Mitnichten spricht Ovid erha-

¹³³¹ Die Stelle ist ähnlich zu met. 1,566b–567: *factis modo laurea ramis | adnuit utque caput visa est agitasse cacumen*. Die interne Fokalisierung Apolls und das distanzierende *visa est* lassen einige Forscher (so etwa Fabre-Serris 2010) dort an dem Einverständnis Daphnes zweifeln. Auch hier liegt die interne Fokalisierung nicht auf der angeblich stumm zustimmenden ‚Frau‘.

ben, sondern weiterhin elegisch, und zwar nicht nur hinsichtlich des Metrums, sondern auch hinsichtlich der formalen Bildersprache: Die Junktur *magnus in ore sonus* (V. 64) scheint ein intratextueller Reflex von V. 30 zu sein und nimmt damit den elegischen Topos des zu kleinen Mundes¹³³² wieder auf, indem es ihn, wie in am. 2,1,12,¹³³³ umkehrt. Durch *contracto* (V. 64) wird das Ganze jedoch zu einem unauflösbaren Oxymoron gestaltet.¹³³⁴ Ewigen Ruhm (V. 65) erwartet er auch weiterhin von seinen Elegien und nicht von der bald anzuehenden Tragödiendichtung, die ihm lediglich ewige Mühe, *labor* (V. 68), in Aussicht stellt – *labor* ist aber ein neoterisch-elegisch vorbelasteter Begriff.¹³³⁵ Der in V. 24 von der Tragödie evozierte Hypotext Vergils wird hier überbietend transformiert. Aus dem vergilischen *maius opus moveo* (Aen. 7,45) und dem ‚tragischen‘ *incipi maius opus* (V. 24) ist *grandius urget opus* (V. 70)¹³³⁶ geworden. Aus dem ein Werk in Bewegung setzenden Dichter ist ein drängelndes Werk geworden, bewegt wurde nur die Tragödie selbst (V. 69: *mota*).

Nicht von ungefähr kommen Deutungen, welche das Gedicht-Ende derart lesen, dass die Elegie den Dichter wieder ganz für sich eingenommen habe.¹³³⁷ Meiner Meinung nach ist es aber vor allem die Stellung innerhalb der Gedichtsammlung, die das der Tragödie Zugesagte, also das Aufgeben der Elegiengattung nach dem Beenden der *Amores*, erheblich konterkariert. Zum einen ist das Programm-Gedicht des dritten Buches 14 Elegien entfernt von der tatsächlich letzten. Zum anderen hat Ovid in der Elegie 2,10, die gleichzeitig Mittelpunkt¹³³⁸ des zweiten Buches wie der *Amores* im Ganzen ist, bereits eine ähnliche Situation beschrieben. Dort artikuliert er (negativ formuliert) seine Unentschiedenheit zwischen bzw. (positiv gewendet) seine Bereitschaft zu zwei literarischen Gattungen.¹³³⁹ Hier wird dieser Gedanke der Unentschiedenheit¹³⁴⁰ im antithetisch gebauten¹³⁴¹ V. 68 illustriert. Ovid steht quasi an der

¹³³² S. oben Fn. 1239.

¹³³³ S. oben S. 287.

¹³³⁴ Mit Fug und Recht spricht Thomas 1978, 449 hier von Ironie, setzt man V. 64 in Bezug zu dem Rest des Gedichts. Er betont auch den starken kallimacheischen Unterton von *contracto* (V. 64), das er in eine Linie mit dem hier besprochenen properzischen *angusto* (2,1,40) setzt, dazu oben S. 197.

¹³³⁵ S. oben S. 176 mit Fn. 800.

¹³³⁶ Die Formulierung in V. 70 begegnet (wie die aus V. 24, dazu oben Fn. 1319) erneut, und zwar am Ende des 4. *Fasti*-Buches (948), wo sie auf den Gründungstag des Vestatempels auf dem Palatin gemünzt ist.

¹³³⁷ Vgl. Thomas 1978, 449, Zgoll 2010b, 2010a.

¹³³⁸ Zum programmatischen Charakter der Mitte allgemein s. oben S. 237 m. Fn. 1062; speziell zu Ov. vgl. Hardie 2004b.

scheidenden Mitteldiärese: In die eine Richtung blickend fasst er eine Tragödie nach ‚elegischem‘ *πόνος*-Konzept ins Auge,¹³⁴² in die andere eine Elegie, die, wie nicht zuletzt 3,1 selbst vorgeführt hat, ohne Schwierigkeiten ein ‚episches‘ Aszendenz-Muster in Szene setzen kann. Ovid überbietet Vergil, indem er dessen Überbietungsfigur reflexiv gebraucht, also auf die *maius-opus*-Formel selbst anwendet.¹³⁴³

Um ein Zwischenfazit der drei analysierten Ovid-Recusationes 1,1, 2,1 und 3,1 zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: Der spätgeborene Ovid transformiert die Recusatio vollends. In am. 1,1 gibt es keinen Mäzen, keine *puella*, keinen Inspirationsgott Apoll und nirgends eine Inspirationsmuse wie Kalliope. An ihre Stellen wird Amor gesetzt, der erst die Form der Elegie (1,1,1–4) und dann deren Inhalt (1,1,24–26) stiftet. Auch fehlen jegliche Bekundungen mangelnden Talents oder mangelnder Neigung, was selbst ein Horaz nur performativ darzustellen gewagt hatte: In den *Amores* werden auch Epos-Projekte ohne viel Aufhebens in Angriff genommen (am. 1,1,1–2; 2,1,11–16).

1339 S. 2,10,4–8: *ecce duas uno tempore turpis amo. | utraque formosa est, operosae cultibus ambae, | artibus in dubio est haec sit an illa prior; | pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa, | et magis haec nobis et magis illa placet.* Dafür, dass der erotische Diskurs mit dem poetologischen zusammenfällt, gibt es zahlreiche Hinweise. Besonders augenfällig ist der Gebrauch maritimer Bildersprache (dazu oben Fn. 1015) in 2,10,9 (*erro uelut uentis discordibus acta phaselos*) sowie der Ausdruck *opus* in 2,10,35, das dort ungewöhnlicherweise *au premier sens* den Liebesakt bezeichnet. Das inspiriert Kennedy 1993, 59–62 zu einer erotischen Interpretation anderer Okkurrenzen von *opus* (s. oben S. 280 m. Fn. 1233 zu am. 1,1,14. 24. 27) und lässt ihn auch für am. 3,1,70 neben der poetologischen Aussage einen erotischen Tenor annehmen: Dabei übernimmt in 3,1 die männlich konnotierte Tragoedia (vgl. dazu Wyke 2002, 135) den Part Amors in 1,1. Tarrant 2002, 17 liest Ovids Bereitschaft zu anderen *puellae* als Corinna (z. B. in am. 2,4,47–48) grundsätzlich als multigenerische Disposition.

1340 Nicht umsonst wird diese Gattungswahl in die Nähe der Parabel von Herakles am Scheideweg gerückt, s. zuerst Reitzenstein 1935, 82, später Boyd 1997, 197–200; Wyke 2002, 130–137; Karakasis 2010, 128, ausführlich Harbach 2010, 181–231. Im Intratext wird die Unentschiedenheit auch durch V. 35–36 (*at mihi contingat Veneris languescere motu, | cum moriar, medium soluar et inter opus*) unterstrichen.

1341 S. dazu Drexler 1967, 111.

1342 Zum *πόνος*-Konzept s. oben S. 176 m. Fn. 799.

1343 Anders, wie schon oben (Fn. 863) angemerkt, Harrison 2002, 82; Scheidegger Lämmle 2016, 191–193. Ähnlich verfährt Ovid mit der Überbietungsfigur auch in rem. 389–390 (*magnum ... nomen ... | maius erit*). Diese Passage diskutiert auch Scheidegger Lämmle 2016 an anderer Stelle (205–206), erkennt aber deren inszenatorischen Charakter an (208–211).

Durch seine auf den *nervus* übertragbare Definition des elegischen Distichons (1,1,27) gibt Ovid als erster eine Aitiologie für die Engführung von Elegie und Erotik. Diese Engführung ist, wie in der Einleitung zur Recusatio festgestellt worden war, eine gattungsgeschichtliche Konstruktion der Elegiker,¹³⁴⁴ keiner hatte diese Engführung aber bisher herzuleiten versucht. Mit dieser Aitiologie setzt sich Ovid an die Stelle des Aitiologen schlechthin, Kallimachos, und überschreibt ihn geradezu. Er übertrumpft ihn auch darin, dass seine uneigentlichen metapoetischen Auslassungen durchweg einen engeren Konnex zum Inhalt haben, als dies im hellenistischen Hypotext der Fall ist. Die Überbietung zeigt sich auch an der Umkehrung der Mahner-Rolle: Nicht Apoll mahnt hier, sondern der sich selbstbewusst gebende *vates* (1,1,6). Ovid überbietet damit aber auch seine elegischen Vorläufer, was durch das Hapax *emodulari* (1,1,30) pointiert zum Ausdruck kommt: Wie er *die* Aitiologie für Elegie gleich Erotika schafft, prägt er auch als erster das Wort, das den Pentameter treffend darstellt.

Ovids gesamte Amor-Darstellung in am. 1,1, überblendet den Wahrnehmungsbereich des Apoll Musagetes mit dem des Apoll Actius und umgekehrt. Es erscheint darum unmöglich eine friedliche, rein musische Komponente in Apoll Musagetes auszumachen. Wie auch immer man die durchaus aggressive Expansion Amors in Gefilde, für die der Liebesgott eigentlich nicht zuständig ist, beurteilt, und womit auch immer man geneigt ist, sie zu parallelisieren, sie geht in jedem Fall mit einer intradiegetisch begrüßten poetischen Fertilität einher.

Diese ‚Expansionspolitik‘ Amors ist auch Thema in am. 2,1. Hier wird die Rolle des römischen Staatsgottes und obersten Olympiers, Jupiter, von Amor usurpiert. Für den Dichter bedeutet dies, dass er nicht nur seiner Autonomie verlustig geht wie in am. 1,1, wo unter dem Zeichen der Apoll-Usurpation ‚nur‘ in seine Form eingegriffen und ihm ein Inhalt eingehaucht worden war. Nunmehr unter dem Zeichen der Jupiter-Usurpation wird zudem über sein Publikum bestimmt (2,1,3–10), und schließlich werden ihm seine Lieder als ganze diktiert (2,1,38). Die Ikonographie Amors ist entsprechend dieser weitreichenden Maßnahmen nicht mehr die eines jungenhaften Versfuß-Diebs, sondern sein Purpurgewand erinnert an östliche Autokraten und den Ornat des Triumphators, der Jupiter verkörpert. Damit scheint die Lücke geschaffen, vor der Kontrastfolie dieses *Dictators* (im etymologischen Sinne des Wortes) positiv zu erscheinen. Man kann die Recusatio indes auch als Variation der auf Triumphzügen ausgesprochenen apotropäischen Formel *memento te hominem esse*¹³⁴⁵ lesen, sie also weniger einen Ist- denn einen Soll-Zustand beschreiben sehen.

¹³⁴⁴ Dazu oben S. 184–185.

¹³⁴⁵ S. Tert. apol. 33,4.

Die bereits erwähnten Epos-Projekte (am. 1,1,1–2; 2,1,11–16) werden in am. 3,1 um eine weitere anvisierte ‚große‘ Gattung erweitert: die Tragödie. Auf paradoxe Weise entfernt sich Ovid mit dieser Recusatio, in der er zwei Gattungspersonifikationen begegnet, weiter von einer Art Elegie, die auch nur pro forma ein Liebeserlebnis zu inszenieren scheint, und nähert sich ihr doch im Vergleich mit den beiden Amor-Recusationes wieder an: Immerhin ist wenigstens die eine von beiden, die Elegie, wie eine *puella* gezeichnet. Ovid gelingt es auch hier, mit Überraschendem aufzuwarten: Was sich anfangs wie eine Recusatio der Elegie liest, wird dann formal durch die elegisch redende Tragödie desavouiert und mündet gegen Ende in eine typisch-elegische Ambivalenz und Unentschiedenheit, die sowohl Tragisches (in fernerer Zukunft) als auch Elegisches (in näherer Zukunft) in Aussicht stellt. Bereits diese Unentschiedenheit gepaart mit der angesprochenen widerständigen Form macht es schwer, eine klare Gattungshierarchie artikuliert zu sehen. Hypertextuell wird diese Unmöglichkeit raffinierterweise noch dadurch unterstrichen, dass die Überbietungsformel Vergils (Aen. 7,45: *maius opus moveo*), mit der gewöhnlich eine Gattungsklimax verbunden wird (Bukolik–Lehrdichtung–Epos), selbst überboten wird (am. 3,1,24. 70) und das geschieht dazu in der Elegie vorbehaltenem Pentameter. Wie die eine große Gattung repräsentierende Tragödie im Metrum der kleinen Gattung Elegie reden kann und auch zum Personal der kleinen Gattung Elegie gehören kann, so könnten auch andere Haupt- und Staatsaktionen elegisch artikuliert und behandelt werden. Auch hierin unterscheidet sich Ovid von seinen Vorgängern: Denn auf diese Weise muss er keinen Stellvertreter benennen,¹³⁴⁶ der – sei es Tragödien, sei es Staatsaktionsdichtung – besser dichten könnte als er. Auf diese Art vermeidet er es aber auch dezidiert, Staatsaktionsdichtung für überholt zu erklären, wie es viele Forscher etwa als Hauptaussage der Recusationes in Horaz’ viertem *Oden*-Buch annehmen.¹³⁴⁷ Dies mit Ovids Spätgeborenheit zu erklären, damit dass er aus Unkenntnis der Bürgerkriegswirren die *pax Augusta* nicht zu schätzen gewusst habe,¹³⁴⁸ greift schon angesichts seines Hanges zu einer ganz intertextbasierten Dichtung viel zu kurz und unterschätzt die Reflektiertheit seiner Dichtung.

¹³⁴⁶ Anders als Prop. 2,34,61–64 (der Vergil für ein Augustus-Epos vorschlägt), Hor. *carm.* 1,6,1–2 (der Lucius Varius Rufus für ein Agrippa-Epos auswählt), Hor. *carm.* 2,12,9–12 (der Maecenas für Prosa-Historien designiert), Hor. *carm.* 4,2,33–44 (der Antonius Iullus für Augustus-Epinikien bzw. -Dithyramben empfiehlt).

¹³⁴⁷ Dazu oben S. 255 m. Fn. 1138.

¹³⁴⁸ Zu dieser gängigen *master narrative* s. beispielhaft oben Fn. 54.

3.2.5 Zusammenfassung mit typologischem Überblick

Es hat sich gezeigt, dass die *Recusationes* stark formalisiert sind. Doch sind sie immerhin so verschieden, dass eine Typologie nur aus mehreren, teilweise überlappenden Blickwinkeln heraus möglich und sinnvoll erscheint. Wie sich im Folgenden zeigen wird, kann mitnichten davon die Rede sein, dass schlicht *Assimilation* „the hidden program“ der meisten *Recusationes* bilde, wie Davis überzeugt ist.¹³⁴⁹

Ein zentraler Aspekt ist der vor allem formale Umgang mit dem Zurückgewiesenen. Bereits auf den ersten Blick lassen sich vier zum Teil diametral entgegengesetzte Arten ausmachen. 1) Auf der einen Seite steht die *Mimesis* der zurückgewiesenen Gattung. Diese *Mimesis* ist stellenweise so elaboriert, dass sie die Zurückweisung *ad absurdum* zu führen scheint. Wahrscheinlich entspricht dieser Typus am ehesten dem, was Davis vorschwebt,¹³⁵⁰ wenn er Ausdrücke wie „generic pseudo-imitation“, „mode of incorporation“ oder „artful mimicry“ gebraucht.¹³⁵¹ Hinsichtlich der eingangs erwähnten architektonischen Formen ist hier am eindeutigsten ersichtlich, wie diese Gedichte die Architektur ihrer generischen Form zugunsten einer fremden – der epischen und der epinikischen – aufgeben. 2) Auf der anderen Seite kommt es zur Neuschreibung der zurückgewiesenen Gattung. Als Variante 2a) begegnet hier die Möglichkeit, nicht die Gattung selbst, sondern die Gattungsgeschichte neuzuschreiben. Auf mikrostruktureller Ebene kann diese Variante eine Nähe zu 4) haben. Dann gibt es als 3) noch die Abkehr von der zurückgewiesenen Gattung, was Timothy Johnson als „exclusion“ bezeichnet.¹³⁵² Bei dieser letzten Art lässt sich noch eine Variante 3a) ausmachen, die in ihre Argumentation den *Recusatio*-Verursacher (Maecenas) hineinflücht¹³⁵³ und dessen Geschmack und/oder Lebensstil im Geschmack und Dichtungsstil des elegischen Ich spiegelt. 4) Schließlich begegnet auch der Fall, dass zurückgewiesene Gattung und realisierte Gattung in eins fallen, also die Elegie in der Elegie zurückgewiesen wird.¹³⁵⁴ Hier könnte man zum besseren Verständnis die von Davis für horazi-

1349 Vgl. Davis 1991, 29.

1350 Davis 1991, *passim*, bes. 11.

1351 Davis 1991, 23. 33. 39.

1352 S. Johnson 2004, 204. Seine beiden weiteren Kategorien, „(2) subversion“ und „(3) inclusion“, entsprechen keiner meiner Typologiearten: Während „subversion“ – wie die obigen Formulierungen („ad absurdum“ und „pseudo-imitation“ sowie „[s]ubverted disavowal[] of erotic lyric“) nahelegen – in 1) *Mimesis* und 4) Fortschreibung hineinspielt, ist „inclusion“ auf je ganz andere Art wichtig für 1) *Mimesis* und 2) Neuschreibung.

1353 Santirocco 1986, 157 spricht in Zusammenhang von Hor. *carm.* 2,1,2 von „cooption of the patron“.

sche Gedichte, die gemeinhin nicht als Recusationes angesehen werden,¹³⁵⁵ geprägten Formeln „[s]ubverted disavowal[] of erotic lyric“ und „self-denial“ hinzuziehen. Letztendlich lässt sich diese Form der Recusatio aufgrund des performativen Selbstwiderspruches aber auch als ‚(Gattungs-)Fortschreibung‘ auffassen.

Formaler Umgang mit dem Zurückgewiesenen		
1)	Mimesis	
	von Homer	Hor. carm. 1,6
	von Pindar	Hor. carm. 4,2
	von Pindar	Hor. carm. 4,2
2)	Neuschreibung	
	der Ilias → Properziade	Prop. 2,1
	→ Politikon	Hor. carm. 4,15
		a) Variante: Fokus weniger auf Neuheit des Elaborats denn auf Neuheit der Geschichte der eigenen Gattung
	der Rolle Hesiods	Prop. 2,13a
	der Rolle Varros/Calvus'/Catulls/Gallus'	Prop. 2,34
3)	Abkehr	
	vom Epos	Ov. am. 1,1
	vom Epos	Ov. am. 2,1
	von der Tragödie	Ov. am. 3,1
		a) Variante mit Anbindung an den Recusatio-Verursacher
	vom Epos	Prop. 3,9
	von Prosa-Historien	Hor. carm. 2,12
4)	‚Fortschreibung‘	
	der Elegie	Tib. 2,4

Wie man sieht, ist in unserem Korpus eine Epos-Zurückweisung nur eine mögliche Recusatio-Eigenheit unter vielen. Aber nicht nur in puncto Abkehr, sondern auch in puncto Mimesis oder Neuschreibung kommt der epischen Gattung kein Alleinstellungsmerkmal zu.¹³⁵⁶

¹³⁵⁴ Ähnlich vielleicht Ov. rem. 766.

¹³⁵⁵ S. Davis 1991, 60–71. Davis thematisiert in dieser Hinsicht carm. 1,19; 3,26; 4,1.

¹³⁵⁶ S. zur Frage der Epos-Zurückweisung im *Aitien*-Prolog und bei deren römischer Transformation oben Fn. 764.

Neben dem Umgang mit dem Zurückgewiesenen ist die Begründung für das Zurückweisen ein weiterer wichtiger typologischer Aspekt: Vorgebracht werden vor allem 1) Defizite in der körperlichen/geistigen Anlage, wodurch ein hohes Sujet herabgewürdigt würde und 2) rezeptionsästhetische Bedenken. Letztere haben starke politische Untertöne: So konstituieren sie zuallererst den idealen Rezipientenkreis und nehmen eine Aufteilung vor, wessen Aufmerksamkeit bei der Literaturproduktion zu berücksichtigen ist und wessen nicht. Man würde erwarten, dass diese Wahrnehmbarkeit in erotischer Dichtung dem Sehnsuchtsobjekt zufällt, doch die betreffenden Gedichte haben gerade nicht die *puella* zum alleinigen Haupt-Adressaten.¹³⁵⁷ Die Dichter suggerieren mit ihren rezeptionsästhetischen Bedenken, dass sie über ihre Rezeption verfügen können. Die Zurückweisung von bestimmten Gattungen ist demnach also eine Zurückweisung von bestimmten Publika.

Ein weiteres typisches Element, das eine Systematisierung mit generischen und weiteren formalen Implikationen erlaubt, ist die Benennung eines Stellvertreters, der an des Dichters statt das episch-panegyrische Langgedicht zu erschaffen habe. Dieses genuin römische Element (wie auch die Adressierung eines vorgeblichen Auftraggebers) kann, muss aber nicht als flankierendes Element in den Gedichten auftauchen, die den defizitären Recusatio-Dichter thematisieren. Diese Defizit-Rhetorik taucht nicht zufällig in den Erotisches mit Politischem mischenden Recusationes auf: „The rhetoric of inability is a powerful way to call attention to and protest one’s condition whether in love or politics.“¹³⁵⁸

Begründung für das Zurückweisen		
1)	Defizite	
	geistiger Art ¹³⁵⁹	Hor. 1,6,10–12
		Prop. 3,9,4–20
	körperlicher Art ¹³⁶⁰	Prop. 2,1, 40. 42
		Prop. 2,34,83
	gerade nicht körperlicher Art	Ov. am. 3,1,30. 64

¹³⁵⁷ Prop. 2,34 adressiert Lynceus, Ov. am. 2,1 eine/n *frigida uirgo/puer* bzw. *aliquis iuuenum*, Tib. 2,4 hat wechselnde Adressaten (V. 2: *libertas*, V. 6: *saeva puella*, V. 15–20: Musen, V. 33–34: Leser in *exclusus-amator*-Situation, V. 39–44: *puella avara*, V. 49–50: *puella bona* [im berichteten Grabepigramm], V. 54: Laren); prop. 2,13a spricht von Cynthia in der dritten Person (während 2,13b,18. 27–30. 39–41. 51. 57–58 sie direkt apostrophieren).

¹³⁵⁸ Lowrie 2011, §35. Vgl. zur Effizienz dieser Rhetorik auch Lowrie 2009, 103 (in politischer Hinsicht). 175 (in erotischer Hinsicht).

¹³⁵⁹ S. auch Hor. sat. 2,1,10–16a, epist. 2,1,258b–259.

¹³⁶⁰ S. auch Prop. 3,3,5. 4,1,58. 59.

Begründung für das Zurückweisen			
		a) Benennung eines Stellvertreters	
		Vergil	Prop. 2,34,61–64
		Lucius Varius Rufus	Hor. carm. 1,6,1–2
		(Recusatio-Verursacher) Maecenas	Hor. carm. 2,12,9–12
		Antonius Iullus	Hor. carm. 4,2,33–44
2)	rezeptionsästhetische Bedenken		
			Prop. 2,13a
			Prop. 2,34
			Tib. 2,4
			Ov. am. 2,1

Ein weiteres Merkmal möchte ich der Vollständigkeit halber erwähnen, kann es hier aber nur skizzenartig streifen: Wohl angelehnt an das Vorbild des *Aitien*-Prologs betritt meist eine einschreitende ‚Gottheit‘ die Recusatio-Bühne.¹³⁶¹ Neben dem aus Kallimachos bekannten Apoll können dies Amor, Muse(n) oder die *puella* sein.¹³⁶²

Einschreitende ‚Gottheit‘			
1)	Apoll ¹³⁶³		
			Hor. carm. 4,15,2
2)	Amor ¹³⁶⁴		
			Prop. 2,13a
			Ov. am. 1,1
3)	Muse(n) ¹³⁶⁵		
			Hor. carm. 1,6,10
			Hor. carm. 2,12,13
4)	<i>puella</i> ¹³⁶⁶		
			Prop. 2,1,4

¹³⁶¹ Dazu schon Wimmel 1960, 135–141.

¹³⁶² Vgl. Barchiesi 2011, 519: „Apollo [can] be transformed into a number of alternative mentors.“

¹³⁶³ S. auch Verg. ecl. 6,4; Prop. 3,3,13–26; 4,1,3–4. 133–136; Ov. ars 2,493–510.

¹³⁶⁴ S. auch Prop. 2,10,25–26; 2,13a,3.

¹³⁶⁵ S. auch Verg. ecl. 10,70–72 (Pieriden); Prop. 3,3,37–52 (Kalliope).

¹³⁶⁶ S. auch Prop. 1,12,19–20; 2,25,1–3; 2,30B,40; Tib. 2,5,111–112; Ov. am. 3,12,16; rem. 764.

In der hier nicht analysierten, chronologisch ersten und bekanntesten¹³⁶⁷ augusteischen *Recusatio*, *Ekloge* 6, habe Vergil, so von Albrecht, die bei Kallimachos „verwendeten [...] keine[r] ersichtliche[n] innere[n] Beziehung zum Hauptthema“ stehenden Metaphern – wie etwa das im Gegensatz zur Muse nicht zu dünne Opfertier – „sehr glücklich in die bukolische Welt übertragen.“¹³⁶⁸ Von einer viel sinnfälligeren Übertragung lässt sich auch im Falle des einschreitenden Apolls mit umso größerem Recht sprechen: Schließlich ist Apoll unter Augustus der Schutzpatron schlechthin.¹³⁶⁹ Ihm soll deswegen ein eigenes kleines Kapitel gelten, in dem auf makrostruktureller und nicht mehr auf mikrostruktureller Ebene einige Schlussfolgerungen gezogen werden sollen. Apoll ist quasi der Kritisationspunkt für die vorgestellten Analogien zwischen den diskutierten Autoren und Augustus.

3.2.6 Die *Recusatio*-Gottheit Apoll

My intention, however, is precisely to show that issues of literary influence and Augustan ideology should be taken in conjunction. (Barchiesi 2001, 293, Anm. 41)

Die Forschungsliteratur zur Figur des Apoll in augusteischen Texten konzentriert sich in ihrer Analyse oft auf deren Bezug zum offiziellen Apollo-Bild.¹³⁷⁰ Mir geht es in diesem Abschnitt dagegen um eine grundsätzlichere, strukturelle Ähnlichkeit in der Funktion, die Apoll im Wirken des Herrschers und im Wirken der Dichter erfüllt. Dass diese Ähnlichkeit etwas mit dem Rekurs auf Hellenistisches zu tun hat, sieht schon Anne Gosling, die aber wiederum wenig strukturell vorgeht und alles auf direkte Kallimachoszitate bezieht und im Übrigen eine Darstellung von Augustus' Apollo-Instrumentalisierung vermissen lässt.¹³⁷¹ Eine strukturelle Ähnlichkeit, die man keinesfalls automatisch mit

¹³⁶⁷ Thomas 1986, 61.

¹³⁶⁸ Albrecht 2008, 155–156. S. bes. Verg. ecl. 6,1–5: *Prima Syracosio dignata est ludere uersu | nostra nec erubuit siluas habitare Thalea. | cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem | uellit et admonuit: ‚pastorem, Tityre, pinguis | pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.‘* (Als erste im syrakusischen Vers zu spielen fand sie es wert | und errötete nicht, Wälder zu bewohnen, sie, meine Muse. | Als ich von Königen und Schlachten sang, zupfte der Cynthier mein Ohr | und ermahnte mich: ‚Ein Hirte, Tityrus, soll fette | Schafe weiden, sein Lied soll er zart singen.‘ Vgl. dazu Scheidegger Lämmle 2016, 113–120 m. Literatur.

¹³⁶⁹ S. Coffa 2001, 115, Anm. 109: „Apollo is both ‚Callimachean‘ (as the deity who promotes the Callimachean literary programme) and ‚Augustan‘ (as the deity associated with the Augustan political programme).“

¹³⁷⁰ Vgl. etwa die bei Miller 2009, 15 m. Anm. 1 angeführte Literatur.

einer „Interessenidentität von Macht und Geist im Zeitalter des Augustus“¹³⁷² verwechseln sollte, ist jenseits des Apollo-Bildes schon hier und dort bemerkt worden. So hat etwa Don P. Fowler mit Bezug auf Walter Benjamin¹³⁷³ in Augustus Züge des faschistischen ‚Künstlerführers‘ skizziert.¹³⁷⁴ Ferner hat Denis C. Feeney auf Grundlage von Hor. epist. 2,1 eine Identität von dichterischem Künstler und politischem Führer konstatiert.¹³⁷⁵ Wie bereits erwähnt, hat kürzlich Kirk Freudenburg eine verknüpfende Betrachtung der Dichter- und Herrscher-Recusationes vorgestellt. Kirk Freudenburg beharrt sogar darauf, nicht nur eine strukturelle Analogie entdecken zu können, sondern sieht den Herrscher den Dichtern eine „strukturierende Struktur“ vorgeben.¹³⁷⁶ Ich würde doch wieder einen Schritt zurückgehen wollen und vorsichtig ‚nur‘ von einer Analogie ausgehen. Zudem schließe ich dadurch den reizvollen Gedanken nicht aus, dass es an der einen oder anderen Stelle ja auch umgekehrt gewesen sein könnte, dass der Herrscher Anleihen bei den Dichtern gemacht haben könnte.¹³⁷⁷

Es ist bemerkenswert, dass die zuletzt diskutierte Recusatio, die Ode 4,15 von Horaz, den gleichen Schutzpatron wie der amtierende Herrscher hat: Apoll.¹³⁷⁸ *Ex negativo* wird aber auch in vielen der anderen hier angeführten Gedichten Apoll zum eigentlichen Gewährsmann der Poesie stilisiert:¹³⁷⁹ Apoll ist also Gott in den Recusationes (etwa Hor. 4,15) und gleichzeitig auch selbst zurückgewiesener Gott (etwa Ov. am. 1,1). Es besteht also eine Art performativ erzeugte spiegelbildliche Identität zwischen Apoll als Gott der Recusatio und als Zurückgewiesenes. Dieser Apoll-Bezug als solcher ist nichts Neues, sowohl Dichter als auch Herrscher können auf eine naheliegende ‚Tradition‘ zurückgreifen: Die Dichter auf die hellenistischen Hypotexte,¹³⁸⁰ der Herrscher auf den Umgang seiner Vorfahren mit diesem Gott¹³⁸¹ und anderen Gottheiten.

1371 Vgl. Gosling 1992, passim, bes. 512.

1372 Vgl. die berechtigte Kritik bei Schmitzer 2002, passim, Zitat: 282.

1373 Dazu oben Fn. 235.

1374 S. Fowler 1995, 251–252.

1375 S. Feeney 2002; auch hier hätte, nebenbei bemerkt, eine stärkere Berücksichtigung der Form notgetan: Wird doch das Horaz-Zitat, auf dem Feeneys Argumentation gründet, genau durch das Hexameterende getrennt: *una | cum* (epist. 2,1,267–268).

1376 Freudenburg 2014, 7–8. 17. Zu Freudenburgs Recusatio-Betrachtungen s. oben S. 182.

1377 S. unten Fn. 1383 und S. 320 m. Fn. 1408.

1378 Dieses Merkmal teilt 4,15 mit anderen hier aus Gründen der Ökonomie nicht berücksichtigten Recusationes (s. oben Fn. 1363). Zur Rolle Apolls in Recusationes vgl. Wimmel 1960, 135–141; Barchiesi 2011, 519–520.

1379 S. oben Prop. 2,1,3. 80; 2,13a; Tib. 2,4,13; Ov. am. 1,1,16.

Dabei verfahren nicht nur die Dichter nach dem Modus, von ihren jeweiligen Vorläufern hinterlassene Leerstellen zu füllen, sondern auch der Herrscher: Nur so ist wohl zu erklären, dass nicht Venus zur Schutzpatronin auserlesen wurde.¹³⁸²

Die Verbindung von Augustus zu Apoll ist älter und reflektierter als der oft angeführte Bezug¹³⁸³ auf die Schützenhilfe, die (gemäß der selbst inszenierten Ideologie)¹³⁸⁴ Apoll Actius bei der Seeschlacht im Jahre 31 v. Chr. geleistet haben soll. Augustus hatte in Apollonia studiert, dort hatte er auch von Caesars Ermordung erfahren.¹³⁸⁵ Seit 37 v. Chr. war Augustus ein Mitglied der *quindecemviri sacris faciundis*, eines Gremiums, das u. a.¹³⁸⁶ für die Bewahrung und

1380 Das Urteil von Miller 2009, Umschlagtext: „Contemporary poets variously responded to [Augustus’] appropriation of Phoebus Apollo“ greift viel zu kurz und verkennt die Macht der literarischen Tradition. Apoll in die Reihe des Gedichtpersonals aufzunehmen, ist viel mehr als nur eine Antwort auf Augustus’ Aufwertung desselben. Zur Rolle Apolls in Kallimachos’ ‚Ur‘-Recusatio s. oben 172–177.

1381 Immerhin war der erste Apollotempel 431 v. Chr. bei Rom von einem Julier erbaut worden (Liv. 4,29,7; Weinstock 1971, 12–15) und Caesar hatte die *ludi Apollinares* mit neuem Glanz versehen (Gagé 1955, 467–470; Zanker 1990, 57). Lange 2009, 41, Anm. 91 dagegen hält die Verbindung von Apoll und den Juliern für eher lose.

1382 Vgl. Loupiac 1999, 47. Dass sich der spätere Augustus von der Liebesgöttin abwendet, führt Loupiac darauf zurück, dass er Sullas und gerade auch Caesars Bezug auf sie als komprimittierend empfunden haben könnte und er mit dem Gott der Harmonie und Versöhnung Apoll einen Kontrapunkt setzen konnte. Diesen komprimittierenden Aspekt konzidiert auch Merriam 2006, 23, der jedoch trotzdem die Wichtigkeit von Venus in der augusteischen Propaganda berücksichtigt wissen will (11–12. 19–30). Im Übrigen war Venus schon vor Sulla und Caesar, anlässlich der politischen Restauration nach den Gracchischen Reformversuchen, mit politischer Erneuerung in Verbindung gebracht worden, vgl. Bravi 2014, 31.

1383 Vgl. v. a. Verg. Aen. 8,704 und Prop. 4,6, aber auch 2,34,61, die fälschlicherweise oft 1:1 als Ausweis offizieller Propaganda gelesen werden. Die Schildbeschreibung der *Aeneis* ist ganz sicher regime-affirmativ gemeint, aber sie weist sich auch genauso sicher als blanke, anachronistische Fiktion aus: Der 8,714–728 beschriebene dreifache Triumphzug des Augustus fand am 13.–15.08.29 v. Chr. statt und endete (wie üblich) vor dem Kapitol und natürlich nicht vor dem ohnehin erst am 09.10.28 v. Chr. eingeweihten Apollotempel, wie 8,720 insinuiert; erst die nach Vergils Tod im Jahre 17 v. Chr. stattfindenden *ludi Saeculares* werden dort ihren krönenden Abschluss finden. Vgl. Ov. ars 1,219–228 (dazu s. Beard 2007, 48–49, vgl. auch trist. 4,2,30), wo die Notwendigkeit von richtigen Erklärungen zu einem Triumphspektakel explizit in Frage gestellt wird. Im Gegenteil könnte man mit Schmitzer 2016b, passim, bes. 430 fragen, ob nicht eher Augustus Anleihen bei den Dichtern genommen haben könnte, statt wie Norden 1903, 142, „den Plan als solchen zurückzudatieren.“

1384 Wie sie beispielsweise aus Verg. Aen. 8,704–708 herausgelesen wird. Johnson 2004, 56 geht sogar so weit, jedes nach Actium verlaubliche Apollo-„Gebet“ – worunter er auch Gedichte wie Horaz’ *carm.* 4,15 fasst – für panegyrisch zu erklären.

Auslegung der Sibyllinischen Bücher zuständig war und mit seinen Dreifuß-Emblemen Apoll besonders nahe stand. Des Schlachtrufes ‚Apollon‘ hatten sich sowohl die Verschwörer als auch die Caesarianer bei Philippi bedient.¹³⁸⁷ Nach¹³⁸⁸ dem Sieg bei Naulochus über Sextus Pompeius hatte Augustus Apoll im Jahre 36 v. Chr. einen Tempel gelobt. Er wurde 28 v. Chr. neben seinem Wohnhaus geweiht und in dessen Bibliothek,¹³⁸⁹ in die später im Jahre 12 v. Chr.¹³⁹⁰ die zuvor im Kapitol gelagerten Sibyllinischen Bücher überführt wurden, eine Statue aufgestellt. Diese soll – wie der Horaz-Kommentator Ps.-Acro¹³⁹¹ bemerkt – Augustus *habitu ac statu Apollinis* gezeigt haben. Wie die inszenierte Integration griechischer Hypotexte nicht nur die augusteischen Dichter aufwertet, sondern auch den Wirkungsgrad der Hypotexte vergrößert,¹³⁹² bewirkt auch Augustus eine wechselseitige Aufwertung: Erst macht er aus Apoll einen Staatsgott im Range eines Jupiter,¹³⁹³ im Gegenzug kann er

¹³⁸⁵ Dies und das in diesem Absatz Folgende, soweit nicht anders angegeben, gemäß Urban 2005, 5–6.

¹³⁸⁶ Eine weitere Aufgabe war die Auswahl der Theateraufführungen für die staatlichen Feste (s. Albrecht 2012, 79) eine Funktion, die Augustus noch unmittelbarer mit den hier betrachteten Dichtern und auch mit deren vorgeschlagenen Stellvertretern in Interaktion treten lässt; über die Intensität dieser Interaktion lässt sich leider nicht zuletzt wegen der verlorenen *Medea* Ovids nichts Genaues sagen.

¹³⁸⁷ Vgl. Zanker 1990, 57; Lange 2009, 42–43; dagegen hält Moles 1983, 249–251 nur die Anwendung durch die Caesarianer für sicher.

¹³⁸⁸ Vgl. Vell. Pat. 2,81,3; Urban 2005, 5 schreibt dagegen: „Vor der Schlacht gegen Sextus Pompeius.“ Ich will damit nicht sagen, dass Augustus den Tempel als Dank für die gewonnene Seeschlacht lobt, da stimme ich mit Hekster u. Rich 2006 überein.

¹³⁸⁹ Vgl. dazu Neudecker 2013.

¹³⁹⁰ Augustus war inzwischen, im Jahre 17 v. Chr., vom einfachen Mitglied zum Vorsitzenden der *quindecimviri sacris faciundis* aufgestiegen.

¹³⁹¹ Ad Hor. epist. 1,3,17, vgl. Serv. ad Verg. ecl. 4,10.

¹³⁹² Zumindest in der Selbstdarstellung (vgl. z. B. Verg. georg. 3,10–20, Prop. 3,1,3–5) tun die Dichter so, als würden sie ihre Position dadurch erheben, dass sie Griechisches in römischem Gewand präsentieren; aber gerade die eben genannten – Vergil mit seiner *Aeneis*, Properz mit seinem 4. Elegiebuch – belegen eindrucksvoll das Bestreben, ihre griechischen Hypotexte hinter sich zu lassen, etwa in dem Sinne, dass nicht sie als muttersprachlicher zweitklassiger Ersatz für griechische Originale, sondern die griechischen Originale um ihrer muttersprachlichen Verarbeitung willen überhaupt noch bekannt und anerkannt zu sein haben. Dieses Phänomen könnte man mit dem Transformationskonzept der Allelopoiese (dazu s. Fn. 53) beschreiben.

¹³⁹³ Schon qua Größe des Apollotempels (Miller 2009, 3) und qua Lage in unmittelbarer Nähe zum Kapitol, vgl. Davis 2006, 31: „Elevation of Apollo is an important aspect of Augustan ideology in its earliest phase.“ Später wird diese Erhöhung Apolls auch durch

durch die Nähe zu diesem aufgewerteten Apoll aber auch seine eigene Position stärken.

Die zwischen Gelöbnis und Weihung liegende Schlacht von Actium scheint hingegen nicht die Spuren bei der äußeren Gestaltung des Heiligtumes hinterlassen zu haben, die man hätte erwarten können.¹³⁹⁴ Anders als man es vor dem Hintergrund von hellenistischen Ikonographien der Selbstlegitimierung erwarten würde, fehlt der Actium-Sieger¹³⁹⁵ selbst völlig. Der Actium-Gott tritt dem Betrachter in Gestalt einer Skulptur, die wohl auf einem Flachrelief abgebildet ist, das einen marmornen Votivsockel zierte, statt mit dem Bogen mit der Leier¹³⁹⁶ entgegen. Annic Loupiac sieht diese Entwicklung der augusteischen Bildersprache hin zu einem „sanften“ Apoll in dem Werk Horaz' gespiegelt, bei dem im Verlauf der *Oden* der leierbewährte heitere Gott zu Lasten des Bogenschützen an Boden gewinne.¹³⁹⁷ Dem Vorgehen der *poetae docti* vergleichbar ist auch Augustus' Rekurs auf Mythen: Auf der einen Seite der Apollotempel-Türen¹³⁹⁸ lässt er den Niobiden-Mythos¹³⁹⁹ gleichnishaft für das tatsächliche Geschehen bei der Actiumschlacht sprechen. Anders als ein

das Abhalten der Säkularfeier und die Überführung der Sibyllinischen Bücher vorangetrieben (Urban 2005, 6).

1394 Die Frage, ob Augustus mit der Weihung des Apollotempels auf dem Palatin überhaupt eine explizite Verbindungslinie zur Schlacht von Actium schlagen wollte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert: Während für einen Teil keine direkte Verbindung nachweisbar ist (vgl. z. B. Gurval 1995, 118–127), postuliert der andere die Beinamen „Actius“ (Verg. *Aen.* 8,704; Prop. 4,6,17) bzw. „Actiacus“ (Ov. *met.* 13,715) für den palatinischen Apoll (vgl. z. B. Kellum 1985, 174–176; Butrica 2001, 301–305; sehr vorsichtig Lange 2009, 168–171). Implizit ist, wie dieses Kapitel zeigt, natürlich eine Verbindung zu allen auch kriegerischen Facetten des Apollo-Bildes immer gegeben (vgl. Miller 2009, 191), wenn auch die unterschiedlichen Akzentuierungen im Verlauf von Augustus' Herrschaft gerade die interessanten Rückschlüsse zulassen.

1395 Das korreliert mit Augustus' Maßnahme, 80 in Rom aufgestellte, ihn darstellende Silber-Statuen zu entfernen und aus ihrem Erlös Weihegeschenke im Apollotempel aufstellen zu lassen, vgl. R. Gest. div. Aug. 24, dazu Zanker 1990, 91. Man könnte dies in die Nähe des oben für Horaz erwähnten Anspruches rücken, „ohne lärmendes Wesen zu preisen“ (dazu s. S. 250 m. Fn. 1110 und S. 259 m. Fn. 1154).

1396 Mit diesem Requisit ist auch der Apoll auf den Wandmalereien im sog. Haus des Augustus versehen, was ein thematisches Kontinuum mit dem angrenzenden Heiligtum gewährleistet haben mag (Miller 2009, 187). Diese Betonung nur einer Seite Apolls korreliert mit der Darstellung des opfernden *pius Aeneas* auf der Westseite der *Ara Pacis*, die im Jahre 13 v. Chr. gelobt und 9 v. Chr. eingeweiht wird; zu deren angeblich einer *Aeneis* in nichts nachstehenden vieldeutigen Rhetorik vgl. zuletzt Lamp 2013, 43–45. 56–57.

1397 S. Loupiac 1999, 205.

1398 Problematisch an dem Versuch, den Apollotempel zu rekonstruieren, ist, dass auch die Archäologen ihrerseits auf literarische Texte zurückgreifen: Der für diesen Absatz herangezogene Zanker 1990, 90–91 beruht v. a. auf Prop. 2,31 und 4,6. (Daneben

Selbstbildnis lässt der Mythos nicht nur Rückschlüsse auf die Identität des Siegers, sondern auch auf dessen moralische Legitimierung zu: Ist es doch selbstverschuldete menschliche Hybris, wofür Niobe bestraft wird. Vielleicht liegt sogar eine besondere Pointe darin, dass gerade der oft als effeminiert verunglimpfte Actium-Widersacher Antonius hier als Niobe ‚dargestellt‘ wird.¹⁴⁰⁰

Wie die Dichter lässt sich auch Augustus bei der Verbindung von Wohnstätte und Tempel auf dem Palatin von einem hellenistischen¹⁴⁰¹ Beispiel inspirieren. Einige Forscher deuten diese Verbindung als Mischung von Privatem mit Öffentlichem und sehen darin eine Konvergenz mit der Dichtung von Horaz, in der politische und persönliche Stimme nicht unterschieden werden könnten.¹⁴⁰² Dass die Architektur des Ensembles nicht rein hellenistisch inspiriert sei, hebt Gotthard Karl Galinsky hervor und bezeichnet sie wegen ihrer archaischen Elemente als ‚mannerism‘¹⁴⁰³ – womit Augustus wieder einmal ein Merkmal mit den Dichtern gemeinsam hätte. Vom ptolemäischen Herrscher-

findet der Tempel auch Erwähnung in: Verg. Aen. 6,69; 8,720–722; Hor. carm. 1,31; Ov. am. 2,2,3; ars 1,74; trist. 3,1,60–62, vgl. dazu Welch 2005, 79–111.) Dieses Vorgehen ist wegen der völligen Verknennung des Fiktionscharakters von Literatur (s. das Beispiel Vergils in Fn. 1383) schon im Allgemeinen schwierig. Es verkennt aber auch die durch Fokus und Reduktion, durch narratologische Rahmung intendierte Dichte von Dichtung (erinnert sei daran, dass Prop. 2,31 nur eine Ausrede für die Verspätung zu einem Stelldichein sein soll). Miller 2009, 11 hält es etwa für möglich, dass Prop. 2,31 mit seiner Betonung eines dichterischen Apolls die Tatsachen verkehrt; Welch 2005, 14 weist darauf hin, dass 2,31 ohnehin zusammen mit 4,6 gelesen werden müsse und schließt: „Propertius appropriates the honor of the temple of Palatine Apollo for himself: it commemorates his poetic achievement rather than the Princeps’ victory in battle.“ Immerhin trägt Tibulls Palatinischer Apoll durchaus triumphale Züge (2,5,5. 9–10), vgl. dazu Miller 2009, 298. Angesichts des hier gewählten Korpus wird die Argumentation mit archäologischen Indizien aber geradezu zirkulär, doch ist dies mangels anderer Materialbasis unvermeidbar. Auch das verdienstvolle Buch von Miller 2009 ist nicht vor Zirkelschlüssen gefeit: Er führt die „imagination of the age“ als Beweis dafür an, dass Apollo Cynthus in Verg. georg. 3,36 den Sieger von Actium evoziere (3) – aber es sind doch gerade die Texte von Vergil und Properz, aus denen sich unsere Imagination vom Zeitalter des Augustus speist.

1399 Vgl. dazu Lefèvre 1989, 19–20.

1400 Dass selbstverschuldete Hybris vor allem eine Frauen-Angelegenheit ist, während Männer göttliche Strafen eher unverschuldet erleiden, durchzieht viele der *Metamorphosen* Ovids (vgl. dazu Verf. 2015), der sich nicht zufällig in den *Tristia* (2,103–108) mit dem als schuldlos dargestellten Actaeon identifizieren wird.

1401 S. Zanker 1990, 59.

1402 Vgl. Feeney 1992, 2 und v. a. Spencer 2003, 155. Auch Milnor 2005, 52–53 sieht diese Konvergenz und versucht vor diesem Hintergrund eine Annäherung an die augusteische Ideologie von Seiten der (weiblichen) kaiserlichen Familie(nangehörigen).

1403 S. Galinsky 1999, 108.

haus übernimmt Augustus außerdem die der oben erwähnten Statue zugrundeliegende Andeutung einer „Inkarnation Apolls“.¹⁴⁰⁴ Nicht nur der Struktur nach – denn mindestens ab der zweiten Herrschergeneration ließen sich die Ptolemäer schon zu Lebzeiten als Götter verehren –, sondern mit der angeblichen Abstammung Alexanders des Großen von Apoll¹⁴⁰⁵ war auch eine inhaltliche Parallele gegeben. Im Zusammenhang mit Augustus’ Bauensemble auf dem Palatin spricht Paul Zanker gar von einem „mythologische[n] Handlungsrahmen ‚Apollo‘“, der vor allem für Moral und Disziplin stehe.¹⁴⁰⁶ Auch in der konsequenten Prägung und ‚multi-medialen‘¹⁴⁰⁷ Umsetzung dieses Mythos scheint der Herrscher also über ein ähnlich hohes Maß an Schöpfungskraft wie die Dichter zu verfügen. Philip Hardie schätzt die nicht zu leugnende Kreativität Augustus’ nur als Reaktion ein, etwa auf einen Ovid, der diesem am Ende der *Metamorphosen* eine „poetics of principate“ aufdränge.¹⁴⁰⁸ Paul Zanker hingegen meint, Kreativität in augusteischer Zeit nur noch in Macht-Inszenierungsprozessen zu sehen, während „auf fast allen Gebieten geistiger Tätigkeit, in Philosophie, Rhetorik, Dichtung, [...] Stagnation“ vorherrsche.¹⁴⁰⁹ Auch Ulrich Schmitzer tendiert dazu, ohne explizit so weit wie Zanker zu gehen, Augustus’ künstlerisch-kreative Attitüde stark hervorzuheben, wenn er von dessen „städttebaulichem und künstlerischem Konzept“ und – in literaturwissenschaftlicher Terminologie – gar von ihm selbst als „πρῶτος εὐρετής“ spricht. Im Übrigen

¹⁴⁰⁴ Urban 2005, 6; Miller 2009, 19.

¹⁴⁰⁵ S. Urban 2005, 6. Wenig überraschend verlautbarte die jeweilige Nachwelt über beide Herrscher, sie hätten sich auf einem Symposium als Apoll verkleidet, s. Ath. 12,537e; Suet. Aug. 70 (mit Miller 2009, 30–44) und Fishwick 1993, 30. 81. Mit Alexander dem Großen setzt Horaz über die Funktion des Literaturkritikers Augustus in epist. 1,2,232–244 gleich, vgl. dazu Spencer 2003, 150–153 m. weiterer Lit.. Laut Cairns 2006b, 41 war Augustus’ Angst, wie Alexander keinen Dichter zu finden, der auf der Höhe seiner Taten sei, eine entscheidende Motivation für seine Literatenpatronage. Das Todesdatum beider ist als ‚Grenzstein‘ von Literaturepochen herangezogen worden (s. oben S. 51 m. Fn. 180). Für weitere Parallelen vgl. Galinsky 2005b, 341.

¹⁴⁰⁶ Zanker 1990, 53.

¹⁴⁰⁷ Im Wortsinne meine ich damit natürlich die verschiedenen Medien, die den augusteischen Apoll-Mythos darstellen – Architektur, Plastik, Numismatik –, aber im übertragenen Sinne auch die damit verbundenen unterschiedlichen Bereiche, in denen diese Medien Verwendung finden: Der Tempelbau tangiert den religiösen Bereich, Herrscherplastiken und -münzen den politischen; aber gerade Zanker wird nicht müde zu betonen, dass auch der private Bereich von augusteischen Mythen überflutet wird, s. unten Fn. 1483.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Hardie 1997, 182. Lange 2009, 171 meint in ähnlicher Weise, dass Augustus etwa die Verbindung des Apoll Palatinus mit dem Apoll Actius bei Vergil und Properz vorliegen gehabt habe.

¹⁴⁰⁹ Zanker 1990, 332.

entsprechen die Eigenarten, die Ulrich Schmitzer als „neue Semantik der augusteischen Kunst“ bezeichnet – „Gleichzeitigkeit eigentlich ungleichzeitiger Stile, mit denen klassische [...] und hellenistische Elemente vereinigt wurden“¹⁴¹⁰ – denjenigen hellenistischer und augusteischer Texte. Und P. Lowell Bowditch sieht in Augustus’ „urban renovation and beautification“ (410) wie sie in dem Apollotempel auf dem Palatin zum Ausdruck kommt, eine ähnliche Strategie am Wirken wie in Properz’ Elegien: Beide schaffen ein ästhetisches Spektakel, das den Rezipienten der Macht der Schönheit unterwerfen soll. Im Verlauf ihrer Argumentation beschreibt sie den Apollotempel mit Worten, die auch einer elegische *puella* gut anstehen würden: „seductive charms of visual propaganda“ (412), „seductive persuasions“ (430), „a form of seduction“ (432). Insgesamt sieht P. Lowell Bowditch eine Analogie zwischen der (durch den Elegiendichter ausgeübten) Kontrolle über die *puella*, derjenigen über weibliche Sexualität schlechthin und derjenigen über den kaiserlichen Untertan (408).¹⁴¹¹ Trevor Fear geht noch einen kleinen Schritt weiter: Er fasst die zentrale Metapher vom *servitium amoris* als Allegorie für die Art und Weise auf, wie Augustus die römische Aristokratie zu einem Status des *servitium* (ver-)führt.¹⁴¹²

Die Rolle Apolls ist sowohl für die Dichter als auch für den Herrscher dieselbe.¹⁴¹³ Auf der einen Seite greift der Gott ordnend in Dichtungsproduktionsprozesse¹⁴¹⁴ ein, auf der anderen zwar bisweilen in kriegerische Auseinander-

¹⁴¹⁰ Schmitzer 2006, 109–110.

¹⁴¹¹ Bowditch 2009, 408. Dabei betrachtet Bowditch Cynthia in ihrer Analyse nicht nur in der Logik einer „Realismusästhetik“ (407), sondern auch als *scripta puella*, d. h., die v. a. aus Prop. 1,1,3; 1,3; 2,29B,25. 30; 2,30A,9 gewonnenen Erkenntnisse gelten sowohl für das intradiegetische elegische Ich als auch für den extradiegetischen Elegienleser. In der Ebenbürtigkeit von Elegiendichter und Kaiser sieht Bowditch letztlich eine affirmative Tendenz von Properz. Lowrie 2011, §7, die im Gegenteil gerade den Unterschied zwischen dem von Properz Dargestellten und dem von Augustus Erwünschten betont, kommt auf einem anderen, dem *différance*-Begriff Derridas verpflichteten Weg – nach dem ja ein Sinn immer auch seinen Gegensinn transportiert – zum letztlich gleichen Schluss: „The larger point is that Propertius turns out to be representative rather than or maybe because of being oppositionalist.“

¹⁴¹² S. Fear 2000, 237. Damit ist aber nicht gesagt, dass er in den Elegien eine Stilisierung des *poeta amator* als ‚Opfer‘ der *domina* Augustus sieht. Im Gegenteil erkennt er dem *poeta amator* mehrere, sich zum Teil widersprechende Rollen zu (1. als extratextueller ‚Sexarbeiter‘ des Patrons [217], 2. als intratextueller Zuhälter seiner Elegien, 3. als extratextueller Zuhälter seiner *puella* [220]), sodass er punktuell die „conflation between poet and princeps as self-serving *lenones*“ betonen kann [237]).

¹⁴¹³ Barchiesi 2000, 178 folgert deswegen bezüglich Hor. *carm.* 4,6: „[N]o Apollo, no Trojan Rome. [...] [N]o Caesar, no Horace.“ Bing 1988, 76–77 zeigt, dass dies nicht erst für die augusteischen Dichter, sondern sogar schon für Kallimachos gilt.

setzungen (Apolls in Actium siegreicher Bogen ist über den Niobiden-Mythos indirekt ja doch thematisiert), aber doch vor allem (symbolisiert durch die Leier) – in den (kulturellen) Neu-Gestaltungsprozess des Staates.¹⁴¹⁵ Fragt sich John Miller noch, warum sich Augustus in eine direkte Linie mit Apoll als eine der geringeren römischen Gottheiten stellte, gewinnt der Reiz dieser Verbindung vor dem Hintergrund der hellenistischen Inspirationsgottheit¹⁴¹⁶ mit ihrem Innovationsgebot sehr rasch distinkte Konturen: Auch Augustus bestreitet mit der *res publica restituta* einen neuen Weg, auch er wird – wie die Hellenismus rezipierenden Dichter – dabei die Tradition völlig transformieren.¹⁴¹⁷ Also wird auf kultureller und politischer Ebene das für den Hellenismus¹⁴¹⁸ typische Prinzip von ‚Tradition und Innovation‘¹⁴¹⁹ zur Schau gestellt. Dies versinnbildlicht das bereits erwähnte Wohnhaus-Tempel-Ensemble auf dem Palatin in vorzüglicher Weise: Augustus schafft damit etwas in Rom Neues, wobei

¹⁴¹⁴ So z. B. in Verg. ecl. 6,3–8; Prop. 1,2,27; 1,8,41; 3,3,13–26; 4,1,3–4. 133–136; Tib. 2,4,13; Hor. carm. 4,6,29–30; 4,15,1–4; sat. 1,10,31–39; Ov. am. 3,8,23.

¹⁴¹⁵ Darauf spielt vielleicht auch Hor. carm. 4,15,12 an. Gosling 1992, 503 erkennt diese strukturelle Ähnlichkeit, wenn sie Vergils und Properz' Gebrauch der Apollo-Figur antinomisch gegeneinander ausspielt: An der einzigen Stelle der *Aeneis*, wo Apoll als handelnde Person auftritt, greift er mit dem gleichen Verbotsgestus in das Geschehen ein, mit dem er sonst gegen Waffengesänge wettet – und zwar um den Stammvater der Julier, Ascanius, an einem weiteren Spannen des Bogens zu hindern (9,590–663).

¹⁴¹⁶ Vgl. Miller 2009, 23. Später (28–29) bringt Miller die Möglichkeit ins Spiel, dass Augustus auch auf Apolls Rolle als Heilgott abgezielt haben könnte und sich als ‚Heiler des Staates‘ gesehen haben mag.

¹⁴¹⁷ Dafür, dass die Kombination von „Kontinuität und Diskontinuität“ bis zu einem gewissen Maße typisch für jede herrscherliche Repräsentation ist, vgl. Zimmermann 2003.

¹⁴¹⁸ Vgl. für den literarischen Bereich mit seinen Homerismen, *imitationes veterum* und Gattungsneuschöpfungen Fantuzzi u. Hunter 2004. Auf politischer Ebene überrascht die Überbetonung des Griechisch(-Makedonisch)en und Landsmannschaftlichen gepaart mit pharaonischem Gottkönigtum. Sinnbild für dieses Prinzip ist in hellenistischer wie augusteischer Literatur die stark ausgeprägte Vorliebe für Aitia, die einerseits zur Legitimation des Status quo beitragen können, andererseits aber auch die Erklärungsbedürftigkeit der Gegenwart zuallererst betonen. Aber diese Formel findet auch für die Beschreibung der hier diskutierten Autoren Verwendung, z. B. spricht Jung 2007, 37 im Zusammenhang der horazischen *Ars* von der „Dialektik von Tradition und Innovation“.

¹⁴¹⁹ Vgl. Galinsky 1981, 127: „[T]he complex blend of innovation and past traditions which so profoundly informs the Augustan culture.“ Spencer 2003, 135: „[A] contradiction [...] at the heart of Augustan power: how to reconcile the old with the new.“ Nach Galinsky 1999, 111 sind jeweils verschiedene Dichter für diese beiden Hauptpole augusteischer „kultureller Thematik“ (wie er statt Ideologie sagen möchte [105]) zuständig: Vergil sei der Dichter der Tradition („stability and permanence“), Ovid der Innovation („change“).

er im Detail auf hellenistische Herrschertraditionen rekurriert, und begründet selbst eine neue Tradition. Dies ist schon daran ersichtlich, dass dessen Lokalisierung auf dem Palatium zum Namensgeber für jedwede herrschaftliche Wohnstätte geworden ist.¹⁴²⁰

Ich hatte ja schon oben (s. S. 57) in Bezug auf die augusteischen Dichter gesagt, dass sie ihre hellenistischen Vorläufer transzendieren, da sie das Gattungssystem erst füllen müssen, um es anschließend zu konterkarieren. Auch Augustus hat sicherlich die Inszenierung der Traditionalität des neuen Staatsgebildes sehr viel Imaginationskraft abverlangt.¹⁴²¹ Für Andrew Wallace-Hadrill schafft Augustus „the perfect revolution, which in changing everything *changes also the perception* of what is normal and traditional and so erases its own revolutionary status.“¹⁴²² Was Augustus also unternimmt, um es auch hier mit Rancière zu sagen, ist eine Neuaufteilung des Sinnlichen.¹⁴²³ Fritz-Heiner Mutschler spricht gar ganz explizit von Augustus' poetischer Kraft, die darin bestand, „Geschichten zu erzählen“, um sein in einem hinreichenden Potential physischer Macht bestehendes Machtfundament durch ein ideologisches zu ergänzen. Und er fährt fort, dass Augustus, weil die „Geschichte von der Wiederherstellung der Republik durch die Wirklichkeit nicht gedeckt [war...], daneben andere Geschichten erzählte, die die Hauptgeschichte ergänzten.“¹⁴²⁴ Als Ausweis dieser poetischen Kraft des Augustus ließe sich vielleicht auch Verg. georg. 1,27 lesen: *auctorem frugum tempestatumque potentem*. Der Vers spielt möglicherweise mit den verschiedenen Konnotationen von *auctor* als ‚Mehrer‘ und ‚Autor‘. Bezeichnenderweise, wie auch ein Kommentator anmerkt,¹⁴²⁵ wird erst nach Erscheinen der *Georgica* (29 v. Chr.) *Auctor*, wie auch *Augustus*, ein offizieller Titel des Prinzeips (27 v. Chr.). Damien Nelis zieht für Verg. georg. 1,27 sogar ein Wortspiel mit *Augustus* in Betracht: *AUctorem fruGUM tempeStatUMque potentem*. Ist man bereit, dieses Wortspiel gelten zu lassen und an der hergebrachten Datierung der *Georgica* nicht zu rütteln, könnte man auch hier einen Einfluss der Dichter auf den Herrscher sehen¹⁴²⁶ und – um es wie die Dichter mit geliehenen Worten zu sagen – folgern: „If there were any way of

¹⁴²⁰ S. dazu Miller 2009, 186 m. Anm. 3.

¹⁴²¹ Diese strukturelle Analogie in der inszenierten Traditionalität sehen auch Zetzel 1983, 84 und Hardie 1986, 16. Vgl. auch den breiten Raum, der Augustus bei Marginson 2010, 227–247 eingeräumt wird und wo er quasi als soziologisches Paradigma für die Imagination in punkto *nation-building* figuriert.

¹⁴²² Wallace-Hadrill 2008, 258 (meine Hervorheb.).

¹⁴²³ S. oben S. 72.

¹⁴²⁴ S. Mutschler 2011, 23–26.

¹⁴²⁵ S. Thomas 1988, 74.

settling the matter, the influence of Vergil on Augustus would make a more profitable subject for study than the influence of Augustus on Vergil.“¹⁴²⁷

Ähnlich wie in den kallimacheischen und römischen Recusationes¹⁴²⁹ ist der Bezug auf Apoll aber auch vor dem Hintergrund der Kontrastfolie der Widersacher zu verstehen: Da sich Antonius als Dionysos stilisiert,¹⁴³⁰ ist die Stilisierung Augustus' als Apoll auch als Auseinandersetzung mit Antonius zu verstehen.¹⁴³¹ Aus dem Antagonismus der beiden Götter – mit all ihren auch höchst diversen Epiklesen¹⁴³² – ergibt sich für Augustus ein ‚Handlungsrah-

¹⁴²⁶ S. Nelis 2013, 261, der sich vorsichtiger dafür ausspricht in georg. 1,27 ein Abbild der Diskussionen über Ehrentitel im augustusnahen Umfeld zu sehen. Zu grundsätzlichen Überlegungen zu *auctor* und der damit verbundenen *auctoritas*, die auch die poetische Kraft des Diskurses Augustus' berücksichtigen, vgl. Schwindt 2013 (hier, 72–73, auch Bemerkungen zum Ehrentitel *Augustus*). Zur Genese des Ehrentitels *Augustus* als Recusatio des Ehrentitels *Romulus* s. oben S. 182 und Fn. 1156. Tarrant 2002, 20 rückt denn auch das Streben nach Auszeichnungen, Ämtern und Ehrentitel Augustus' in die Nähe des poetischen Ehrgeizes eines Ovid und sieht dies auch formal-ästhetisch in dem Katalog-Charakter der R. Gest. div. Aug. und der ovidischen Dichtung (man denke etwa an den Hundekatalog in met. 3,206–224) realisiert.

¹⁴²⁷ Dalzell 1956, 161. Ähnlich a. Galinsky 1996, 246: „Moreover the poets were anything but merely reactive; they helped to shape Augustan culture as much as he [i. e. Augustus] did.“

¹⁴²⁹ Im *Aitien*-Prolog werden auf Seiten der Telchinen zwar keine Gottheiten, sondern nur die Personifikation des Neides (ait. fr. 1,17 Harder) verortet, gegen welche die Kallimachos-Gottheit Apoll ja in Ap. 105–107 mit vollem Körpereinsatz einschreitet. Implizit scheinen aber doch Zeus oder zumindest seine später mit dem Eselwiehern wieder aufgenommenen lautlichen Donnerkakophonien eine solche Kontrastfolie zu sein (ait. fr. 1,20. 30 Harder). Bei den Römern ist wesentlich weniger aggressiv im Ton von Stellvertreterdichtern die Rede (s. Prop. 2,1; Hor. carm. 1,6; 2,12), die ebenfalls als Kontrastfolie dienen.

¹⁴³⁰ S. Plut. Ant. 24,3; 60,3; Gurval 1995, 92–93; Lange 2009, 42.

¹⁴³¹ Vgl. Zanker 1990, 53, der in der Identifikation der beiden Antagonisten mit ihrem jeweiligen Gott gar einen sich selbst verstärkenden auto-poietischen Prozess sieht: „Aber der Mythos diene dabei nicht nur der Propaganda. Gerade an der Auseinandersetzung zwischen M. Antonius und Octavian kann man verfolgen, wie die mythischen Bilder und Gestalten im Laufe der Zeit mehr und mehr auf das Selbstverständnis der Protagonisten einzuwirken und deren Handeln mitzubestimmen begannen. Vor allem die großen Göttergestalten Dionysos/Bacchus und Apollo scheinen in bestimmten Situationen geradezu zu Identifikationsmustern geworden zu sein, mit deren Hilfe sich Antonius und Octavian einen Handlungsrahmen abstecken konnten, um den an sie herangetragenen Erwartungen entsprechen zu können.“ S. auch ders. 57. 60. 70–71 und Miller 2009, 26–27.

¹⁴³² Miller 2009, 27–28 erwähnt als Beinamen für Apoll ‚Heiler‘, ‚Folterer‘ (von Marsyas, übrigens einem Gefolgsmann des Dionysos), für Dionysos ‚Befreier‘, ‚Freudenspende‘, ‚Rohfleischesser‘, ‚Wilder‘.

men⁴, der ihnen gleichermaßen positive Muster für eigene Handlungen und negative für die Herabsetzung des anderen an die Hand gibt. Auch Sextus Pompeius hatte sich als Sohn des Neptun stilisiert.¹⁴³³ Und so erklärt auch Carsten Hjort Lange Augustus' Bezug auf Apoll als Strategie in einem „very personal war of words between Antonius, Octavian and Sextus.“¹⁴³⁴

Bei aller Analogie lässt sich final feststellen: Im Gegensatz zu den Dichtern bleibt es bei Augustus nicht bei einem Krieg der Worte.

¹⁴³³ S. Zanker 1990, 48; Gurval 1995, 91; Lange 2009, 39. 41.

¹⁴³⁴ Lange 2009, 41.