

Die Komödie der Liebe: Properz IV 8

Paraphrase und Interpretation

Vorbemerkung

Der Beitrag möchte dazu anregen, eine Elegie von PROPERZ im Lateinunterricht zu behandeln, wenngleich erst zu einem späten Zeitpunkt in der Lektürephase. Dabei sollen auch Reflexionen über die Paraphrase¹ als erste Annäherung an ein sprachliches Kunstwerk diesen wenig praktizierten methodischen Zugang ins Gespräch kommen lassen und ihn im Zusammenhang mit grundsätzlichen Überlegungen zum ‚Wesen‘ von Poesie gleichzeitig kritisch hinterfragen. Mit dem *carmen* IV 8 von Properz kann ein antikes Beispiel für ein Thema behandelt werden, das seit jeher die Wirklichkeit – natürlich auch in hohem Maße die unserer Schülerinnen und Schüler – wie die Kunst beherrscht: die Liebe. In besonderer Weise erscheint mir das ausgewählte Gedicht als geeignet, die gewünschte kognitive Verarbeitung hautnaher Probleme im fremden Gewand zu fördern, da es Glück und Leid menschlicher Beziehungen in eine komische Perspektive rückt und solchermaßen sowohl Identifikationsangebote wie Distanzsignale enthält.

Bedenken

„Alles, was wir heute über Lyrik sagen können, tönt falsch oder hohl; von der Lyrik würde man besser nicht mehr reden und die Ohren verschließen, wenn jemand von ihr spricht; nicht aus Scham, sondern damit sie nicht zerkrümelt, zerstört und in ihr Gegenteil verwandelt wird: als Diskurs für Einfaltspinsel, präventives Gefasel und Vermittlung kultureller Aufschneide-reien.“²

Diese Worte eines italienischen Lyrikers machen nicht gerade Mut, ein antikes Gedicht zu behandeln, zumal es ja auch noch um die Liebe geht, ein Thema, über das doch anscheinend jeder hinreichend Bescheid weiß, in dem jeder sich kompetent glaubt – bis zur Banalität hin.

Ist zudem die „große Liebe“, der man so viele Jahre nicht nur in der Literatur entgegenträumte, nicht längst als ein frommes Märchen entlarvt – in einer Zeit, die an die Stelle der einzigen, lebenslangen Verbindung zweier Personen ganz andere Intimbeziehungen anbietet, die hier nur

mit ein paar Stichwörtern bezeichnet werden können wie: plurale sexuelle Verhältnisse, Lebensabschnittspartnerschaften, Partnertausch, Ketten-ehe, Patchwork-Familie, *Cybersex*, *One-night-stand*, *Blind-date*, *Speed-dating*, Viagra-Feten, – das alles unterfüttert mit technischen Anweisungen des *make love*? Welche junge Dame malte sich heute noch den Partner in erotischer Antizipation zum schönen Prinzen aus, der sie aus der Dornenhecke des profanen Alltags befreien und in ein unbekanntes Reich des Glückes führen würde? Kann andererseits der „knackige“ weibliche „Typ“ – in der Werbung unablässig zum Blickfang und Lockmittel für ein angepriesenes Fabrikat degradiert – auch nur den Hauch eines mythischen Schauders vor dem geheimnisvollen Anderen erwecken und die zumindest latent noch vorhandene Hoffnung nähren, sich im Du, in der gegenseitigen respektvollen Anerkennung zu verwirklichen und zu vervollkommen? Kurzum: Ist Liebe, wenn die Grundlage eines sinnvollen, erfüllten Miteinanders fehlt, heute überhaupt noch ein seriöses Thema, das der Rede wert wäre? Die Geschichte der Lyrik jedenfalls ist fast identisch mit der Geschichte des Liebesgedichtes bis in unsere Zeit hinein.

Wo gibt es zudem ein anderes Thema, das ein ähnliches Gewicht gewonnen, das so viele und unterschiedliche Dichter inspiriert hätte, das die Kunst wie die Wirklichkeit in vergleichbarer Weise dominierte? Ist die Sehnsucht nach der beglückenden romantischen Liebe und dem Du entgegen unserer knappen ‚Bestandesaufnahme‘ heutiger Intimkontakte nicht zu allen Zeiten dieselbe, wie die amerikanische Anthropologin HELEN FISHER unermüdlich betont³?

Aber Liebe als Thema in der Schule? Auch das macht spätestens seit dem Sexualkundeunterricht keine Probleme, und dennoch: Stehen wir nicht in Gefahr, letzte Schonräume für das Ich unserer Schülerinnen und Schüler einzureißen, indem wir sie noch in die letzten Winkel ihrer Intimität verfolgen? Doch würden wir uns nicht andererseits in eine ganz und gar nicht *splendid isolation* begeben, schlossen wir die Liebe – nicht nur ein ‚Grundphänomen‘ unserer Wirklichkeit, sondern auch das Thema der Dichtung – aus

unseren pädagogischen Bemühungen aus? Bietet nicht gerade das literaturvermittelte Gespräch zugleich den Schutz für die Subjektivität der Heranwachsenden, die sich nicht direkt über sich selbst zu äußern bräuchten, wie auch die Möglichkeit, ‚verkappt‘ ihre wichtigsten Probleme abzuhandeln? Gerade ein antikes Liebesgedicht könnte aus zu starker Befangenheit im ‚Nahen‘ befreien und damit Jugendlichen Beschreibungs- und Deutungskategorien für ihre eigene Verfassung verfügbar machen; das ist natürlich längst schon im lateinischen Lektüreunterricht geschehen, v. a. mit CATULLS *carmina*, und – allerdings in weitaus geringerem Maße – mit OVIDS *amores*, PROPERZ dagegen ist im Grunde als Schulautor noch zu entdecken, gilt er doch v. a. wegen der sprachlichen Gestaltung seiner Verse als schwierig, ein Problem, das sicherlich mit einer zweisprachigen Lektüre zum großen Teil zu meistern ist.⁴

Paraphrase von IV 8

Paraphrasierend soll eine erste Annäherung an das Gedicht vollzogen werden:

1. Auf dem Esquilin sind meine Nachbarn aus dem Schlafe gerissen worden.
2. In einer Erdspalte Lanuviums haust seit langer Zeit ein Drache, der jährlich sein Futter aus den Händen von jungen Frauen verlangt. Waren diese keusch, so kehren sie in die Arme der Eltern zurück, und den Bauern steht ein fruchtbares Jahr bevor.
3. Hierhin fuhr wie ein Triumphator Cynthia, meine Geliebte. Da sich unter den Anwesenden ein Streit erhob, endete abrupt der Aufenthalt in einem Gasthaus, das die Freundin mit einem mir verhassten Galan besucht hatte.
4. Aus Rache für Cynthias Treubrüche lud ich zwei „Damen“ ein – die eine, Phyllis, nur im betrunkenen Zustande angenehm, die andere, Teia, in dieser Verfassung eine Nymphomanin. Für Wein und Musik war gesorgt.
5. Mehrere ungünstige Vorzeichen ließen aber das Fest misslingen, so dass ich mich – in Gedanken ohnehin bei Cynthia – einsam fühlte.
6. Plötzlich verschaffte sich meine Geliebte – vor Wut schäumend – Einlass und warf die beiden

anderen Frauen mit einem solchen Lärm aus dem Hause, dass die Nachbarn aus dem Schlaf gerissen wurden. Wie ein siegreicher Eroberer kehrte sie darauf zu mir zurück, verprügelte mich und spürte auch noch meinen unschuldigen Diener Lygdamus auf, der sich vor ihr versteckt hatte.

7. Schließlich diktierte sie mir, dem Besiegten, ihre Friedensbedingungen: Verzicht auf weitere Frauenbekanntschaften und Verkauf des Dieners in die Knechtschaft. Nachdem ich akzeptiert hatte und zudem das Anwesen einer rituellen Reinigung unterzogen war, fanden wir beide wieder großen Gefallen aneinander und gingen zum innigen Liebesspiel über.

Die Paraphrase ist auch bei zweisprachig gebotenen dichterischen Texten durchaus als erster Interpretationsschritt zu erwägen, der freilich bereits einen angestregten ‚Verarbeitungsprozess‘ voraussetzt: die – im Falle der Properz-Elegie – verstehende Aneignung eines sprachlichen Kunstwerkes in seinem Inhalt. Ein solcher methodischer Zugang vermag für das *carmen* IV 8 zumindest folgende Einsichten zu vermitteln: Es handelt sich um ein narratives Gedicht, das, deutlich gegliedert, auf einen Höhepunkt zuläuft, wobei der Beziehungskonflikt der beiden Hauptpersonen in komischer Weise dargestellt wird.

Paraphrasieren – ein falscher Zugang zum Gedicht?

Ist aber eine Annäherung an die Inhaltsseite, wie sie die Paraphrase augenscheinlich vornimmt, angesichts eines poetischen Gebildes überhaupt sinnvoll? LUDWIG TIECK fragte sich: „... warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?“⁴⁵ Als wesentliches Merkmal der Poesie wird hier ihre Orientierung nicht „auf das, was bezeichnet wird, sondern auf das Zeichen selbst“⁴⁶ angesehen. Im Dichten von der Sprache her scheint das Gedicht nicht mehr von einem Inhalt bedingt zu sein, der sich einem außerpoetischen Sachverhalt verdankt. Suspendiert von ihrer Mitteilungsfunktion, befreit von ihrem konventionellen Gegenstandsbezug, könnten demzufolge die Wörter in wechselseitigen Spiegelungen einerseits ein Potenzial frei schwingender Assoziationen entfalten, andererseits ihre Autonomie als selbst-

zweckhafte poetische Zeichen demonstrieren, denen keine eindeutige Nachricht mehr zu entnehmen ist. „Dichtung ist nicht Sprache“, notierte K. SHAPIRO, „sondern eine Sprache ‚sui generis‘ ... Ein Gedicht ist ein literarisches Gebilde, das aus Nicht-Wörtern besteht, die sich von ihren Bedeutungen ablösen und so zu einem prosodischen neuen und höheren Sinn gelangen. Das Ziel eines Gedichtes ist unbekannt.“⁷

Indem die Wörter der Lyrik sich vom begrifflichen Zwang der denotativen Sprache lösen, vermag Dichtung anscheinend Unabhängigkeit von einer eingeschränkten konkreten Bedeutung zu gewinnen, die ‚von außen‘ ihren signifikativen Wert ein für allemal festsetzte. Ohne Bezug auf eine außerästhetische Wirklichkeit würde sie sich solchermaßen als einmaliges ästhetisches Gebilde präsentieren, das nicht auf anderes, sondern allein auf sich selbst verwies.

Ist damit nicht das Urteil über die Paraphrase gesprochen, wenn dem poetischen Text in seiner vermeintlich bedeutungsfernen Materialität die Autonomie gegenüber der bedeutungsfunktionalen Bestimmung seiner Zeichen zuerkannt wird, die Wörter also nicht mehr auf einen Sachverhalt außerhalb ihrer selbst referieren, vielmehr die ‚Sache‘ selbst sind? Sollte freilich der ‚Sinn‘ der poetischen Aussageweise von ihren Zeichen nicht mehr abzuheben sein, verträge gerade Lyrik keineswegs eine Übertragung durch andere Ausdrücke, ohne dass ihre ‚Qualität‘ kollabierte. Im Zuge der Paraphrasierung würden die sprachlichen Zeichen, wären sie von ihrer Funktion als Informationsträger der außerpoetischen Welt befreit, als Vermittler von inhaltlichen Korrelaten missverstanden werden. CLEANTH BROOKS glaubte entsprechend, dass ein gutes Gedicht allen Versuchen einer solchen Transformation Widerstand entgegensetze, da diese nicht an den lyrischen „Bedeutungskern“ heranreiche: „Wenn man die Struktur des Gedichts auf etwas zurückführt, das letzten Endes eine Paraphrase ist, dann bezieht man sie auf etwas, das außerhalb des Gedichts liegt.“⁸ Durch die Paraphrasierung, so Brooks weiter, werde das Gedicht in „Form“ und „Inhalt“ gespalten, wobei nur letzterer Berücksichtigung finde, da Bilder und Rhythmus nicht

in eine andere Sprache übersetzt werden könnten. Herauskomme bei einem solchen Vorgehen lediglich eine Abstraktion, die dem „ganzen Gedicht“ nicht gerecht werde.

Muss man nicht zwangsläufig der Auffassung zustimmen, dass der ‚Sinn‘ von Lyrik nicht in dem liege, was die Wörter buchstäblich aussagten, sondern allein in der Art und Weise, wie sie geäußert würden, und dass Klang, Rhythmus, Assoziationen und Bildersprache die wesentlichen Momente der Poesie darstellten? Eine solche Annahme bestätigt auch ein Aperçu PAUL VALÉRYs: „Bei Gedichten ist die auf den Sinn beschränkte Genauigkeit eine Art von Verrat. Die schönsten Verse von der Welt sind unbedeutend und sinnlos, wenn sie durch einen Ausdruck ersetzt werden, dem die innere musikalische Notwendigkeit und die Resonanzen fehlen.“⁹

Die Entdeckung einer Nachbarschaft von Lyrik und Musik hat seit jeher etwas Bestechendes, denken wir nur an die – allerdings nie eingelösten – Empfehlungen zur Interpretation von HORAZ-Oden. Dennoch sollte Dichtung nicht durchweg mit Euphonie verwechselt werden, stellen doch das Material des sprachlichen Kunstwerks Wörter dar, die nicht auf klangliche Qualitäten allein zu reduzieren sind. Statt an P. VALÉRY könnte man sich an GOETHES Äußerung halten, dass ein Gedicht, das nicht übersetzbar – daher wohl auch nicht paraphrasierbar – sei, nicht wirklich Schönheit und Format besitze. Nun wäre es aber zu billig, die eine Ansicht gegen die andere auszuspielen. Wichtiger erscheint mir, dass die Auffassung von Lyrik als einem Musizieren in Worten und einem Denken in Tönen Ausdruck eines eingeschränkten Verständnisses von Dichtung ist, das v. a. in der Frühromantik und im Symbolismus bevorzugt wurde und den diesen Kunstrichtungen verpflichteten Theorien entspricht. Muss jedoch nicht – wenn wir jetzt andersherum fragen – eine Kunst für uns gleichgültig bleiben, die sich als „*existence sans monde*“ definiert¹⁰? Die „Instrumentierung des Gesprochenen“¹¹ zur sinnlosen Melodie, die allein zum musikalischen Erlebnis führen soll, verbannt Dichtung fürwahr in einen wirklichkeitsfernen Raum des Schönen. Presst man jene Vorstellung, so müsste man denjenigen als den geeignetesten Rezipienten

der Versmusik ansehen, der wie ein Ausländer lediglich die Worttöne einer ihm gänzlich unbekannt Sprache vernähme. Poesie vermag solchermaßen keineswegs mehr die Erfahrung des Menschen mit der Welt zu intensivieren oder dem Leser eine neue Sicht der Realität zu erschließen. Welchen pädagogischen Nutzen hätte im Literaturunterricht zudem der Umgang mit Dichtung, wenn diese mit ihrer fiktiven Welt nicht zu einer gesteigerten Wahrnehmung der Wirklichkeit verhülfe?

Poesie und Wirklichkeit

Die ästhetische Einstellung, die durch Poesie ermöglicht wird, sollte doch wünschenswerter Weise zur aktiven Selbstverwirklichung des Menschen anregen und nicht bei einer bloßen Bezauberung der Sinne stehen bleiben. Das Vergnügen an der Dichtung und das Nachdenken über das Ich und die Welt müssten zusammenkommen mit dem Ziel einer Aktivierung von Intellekt, Sensibilität, Vorstellungskraft und Emotionalität. Kurzum: Dichtung hätte das „verstehende Vergnügen“ (B. BRECHT) auf Seiten des Rezipienten dergestalt zu provozieren, dass es diesen dazu befähigte, „seine Stellung in der Welt auch außerhalb des Werkes schärfer zu sehen und tiefer zu begreifen“ (CHVATIK, 124). Damit wäre der poetische und ästhetische Wert der künstlerischen Mitteilung benannt, denen unser pädagogisches Interesse im Literaturunterricht zu gelten hätte. Freilich setzt eine solche Aufgabenzuweisung ein anderes Dichtungsverständnis voraus, als es die Theorie der absoluten Sprachmusik demonstriert. Dazu nur noch einige wenige Worte: Natürlich soll hier nicht geleugnet werden, dass die Sprache der Lyrik ihre Qualität und Wirkung zu einem nicht unerheblichen Teil „den phonologischen Eigentümlichkeiten ihrer Signifikanten und deren Kombination verdankt“¹². Diese Erkenntnis darf aber keinesfalls zu der Annahme verführen, in der Kunst sei als einem in sich ruhenden Phänomen jeglicher Bezug zur Realität gekappt. J. MUKAŘOVSKÝ¹³ hat immer wieder zu verdeutlichen versucht, dass durch die Dominanz der ästhetischen Funktion in der Sprache der Poesie das rezipierende Ich um so intensiver dazu veranlasst werde, sich mit den bedrängenden

Lebenserfahrungen auseinander zu setzen: „Die poetische Benennung unterscheidet sich von der mitteilenden dadurch, dass ihre Beziehung zur Realität zugunsten ihrer semantischen Einfügung in den Kontext abgeschwächt wird. Die praktischen Funktionen der Sprache, nämlich die darstellende, die expressive und appellative, sind in der Dichtung der ästhetischen untergeordnet, die das Zeichen selbst in den Mittelpunkt des Interesses rückt; das Vorherrschen eben dieser Funktion lässt den Kontext in der Poesie große Bedeutung erlangen. Die ästhetische Funktion als eine der vier Grundfunktionen der Sprache ist potentiell in jeder Sprachäußerung gegenwärtig; deshalb beruht der spezifische Charakter jeder poetischen Benennung nur auf einer radikaleren Enthüllung der jedem Benennungsvorgang eigenen Tendenz. Diese Abschwächung der unmittelbaren Beziehung der poetischen Benennung zur Realität wird dadurch kompensiert, dass das dichterische Werk als globale Benennung mit dem gesamten Komplex der Lebenserfahrungen des Subjekts, des schöpfenden wie des aufnehmenden, in Beziehung tritt“ (Mukařovský, 1967, 54). So ist es zu verstehen, „daß die Dichtersprache, auch wenn sie durch ihren Selbstzweck im Gegensatz zu den übrigen funktionalen Sprachen steht, nicht durch eine unüberwindliche Grenze von ihnen getrennt ist“ (Mukařovský, 1977, 146). Da für Mukařovský alle vier Funktionen der Sprache in der Poesie gleichzeitig wirksam sind, kann die Struktur des Kunstwerks als ein dynamischer Prozess aufgefasst werden, der, indem er alle Wörter zu einer wechselseitigen Konfrontation und Spiegelung zwingt, für die Polysemie eines dichterischen Textes verantwortlich ist. Dabei verliere aber die poetische Sprache, wie Mukařovský hartnäckig betonte, nicht ihre praktische Reichweite. Die „Ausrichtung auf den Ausdruck“¹⁴ – so R. JAKOBSONS Formulierung für die poetische Funktion –, die Sprache in der Dichtung eingeht, darf also keineswegs als Schwächung des Bedeutungsaspektes verstanden werden, „sondern im Gegenteil als dessen Intensivierung auf dem Wege der ‚Verfremdung‘“ (CHVATIK, 93). Weil sich die komplexe Interferenz der Bedeutungen, die durch die ästhetische Integration der außerästhetischen Bedeutungen in Gang gesetzt wird, nicht von

der konkreten Struktur des Kunstwerks trennen lässt, sind entsprechende Aktivitäten erforderlich, damit die semiotische Dynamik der künstlerischen Darstellung überhaupt wahrgenommen werden kann.

Paraphrase und Interpretation

Steht nun aber nicht die Polysemie des poetischen Textes einem erfolgreichen Einsatz der Paraphrase im Wege, die doch, indem sie das Kunstwerk im begrifflichen Diskurs monosemiert, zwangsläufig eine Verfälschung produzieren muss? Wie sollte denn „jenes nicht substituierbare ‚Sinngeschehen‘, das für den ästhetischen Prozeß der künstlerischen Semiose bezeichnend ist“ (CHVATIK, 125), ohne Verlust durch das instrumentelle ‚Inventar‘ der Sprache vermittelt werden?

Wir dürfen bei aller Autonomie der poetischen Sprache nicht verkennen, dass die Wörter, die als Zeichen Eingang in das Kunstwerk finden, auch in unserem konventionellen Kommunikationssystem des Nachrichtenaustausches ihre Funktion haben und diese nie ganz in der Dichtung vergessen machen können. Selbst die zum unwiederholbaren Besonderen strebende Sageweise der Lyrik vermag sich den logischen Gesetzmäßigkeiten der begrifflichen Rede nicht völlig zu entziehen, auch wenn sie dagegen bewusst opponiert. Diese ihre ‚normale‘ Seite kann die Paraphrase allerdings einfangen, die Mehrdeutigkeit des Kunstwerkes sollte dagegen die eigentliche Interpretation¹⁵ nicht zu sehr aus dem Auge verlieren. Von Kunst würde sich mit Sicherheit nichts lernen lassen, müsste man bei der Konstatierung ihrer Inkommensurabilität für unser Verstehen arretieren. Der Dichter ist keinesfalls der „*maitre du silence*“, der überhaupt nichts mehr zu sagen hätte, wie A. RIMBAUD glaubte¹⁶, sondern immer noch der Virtuose des Wortes. Sprache, die auf jegliche Mitteilung zu verzichten gedächte, überantwortete sich zudem dem Nichts, und Kunst als *existence sans monde* ließe uns letztlich zu Recht kalt. Wir sollten folglich auf Paraphrase und Interpretation nicht verzichten, wollen wir das „offenbare Geheimnis“ (GOETHE) der Dichtung in unseren Horizont übersetzen und ihren Horizont für uns öffnen. Da die

Polysemie der poetischen Sageweise nie völlig durch die diskursive Sprache eingeholt werden kann, möchte ich die Paraphrasierung nicht so sehr als Reproduktion denn als Ergänzung des Paraphrasierten sehen, als grundlegende Erfahrungsbarmachung eines historisch fernen Textes in der eigenen Sprache. Die sich anschließende Interpretation hingegen sollte bemüht sein, etwas von dem Sinnüberschuss des Kunstwerkes anzuzeigen, den die Paraphrase notwendigerweise beschneiden muss.

Interpretation von IV 8

Ruhestörung und Drachenkult

Disce, markant an den Anfang gestellt, zieht den Leser ganz nah an das Gedicht heran. Einfach, aber eindringlich wird in den beiden ersten Versen der Inhalt der Elegie angekündigt: Infolge einer nächtlichen Ruhestörung hat es, so hören wir, einen Aufruhr unter den Nachbarn des sprechenden Ichs auf dem Esquilin gegeben. Obwohl damit unsere Neugierde geschickt angestoßen ist, erhalten wir zunächst keinerlei weitere Aufklärung über das Spektakel, vielmehr folgt unvermittelt eine pathetisch-langatmige Beschreibung des Lanuvium-Kultes. Auf diese Weise bildet sich zwischen den beiden ersten Teilen der Elegie eine Leerstelle, freilich zunächst nicht im Sinne W. ISERS, der bekanntlich der Meinung war, dass die „Hohlräume“ einer Erzählung den Rezipienten dazu aktivierten, selbst über die gedankliche Ausfüllung des Ausgesparten die virtuelle Dimension des Textes zu entfalten und dessen ungeschriebenen Sinn zu entwerfen. Ein solches Bemühen würde indes die Absicht unseres Dichters zudecken, der bewusst die Erzählblöcke unverbunden nebeneinander stellt: Nur wenn das Ganze nicht sofort glättend eingeebnet wird, kann das Gegensätzliche als komischer Kontrast wahrgenommen werden – womit sich nun doch etwas vom Wesen unserer Elegie zeigt, nämlich das launige Spiel mit dem Leser, den die Leerstellen – wiewohl sein intensives Engagement mit dem ersten Worte abverlangt ist – ein übers andere Mal ‚ins Leere laufen lassen‘. Dass dieses Spiel nicht Selbstzweck ist, sondern – wie zu zeigen sein wird – der Pointe am Ende des Gedichtes zuarbeitet, offenbart die Meisterschaft des Künstlers Properz, der sogar

aus den „Hohlräumen“, einem Nichts noch einen signifikativen Wert – nun allerdings der Theorie Iusers entsprechend – herauszuzaubern versteht, was freilich erst vom letzten Vers her einsichtig wird.

Zur Komik kommt indes die Spannung hinzu, die der Dichter geschickt zu schüren weiß, indem er die Leerstellen als Überraschungseffekte für den Leser einbaut, die dieser zunächst nicht sinnvoll auszufüllen vermag. Die Geschichte laufe stets in einer unerwarteten Richtung weiter, merkte H. TRÄNKLE zurecht an (Tränkle, 179): So verfehlt auch die einleitende Inhaltsangabe bewusst ihren Zweck, uns das Wesentliche mitzuteilen; denn was hat das im epischen Vokabular¹⁷ beschriebene Lanuvium mit dem zuvor genannten Esquilin zu tun, was der nächtliche Krawall mit dem Drachenkult und der Jungfrauenprobe? Dass die Freundin des Ich-Sprechers mit im Spiel ist und ihre Unternehmungen die beiden Orte verbinden werden, kann und soll der Leser noch nicht vermuten, zumal in der vorangegangenen Elegie (IV 7) der Tod der Dame mitgeteilt worden ist. Folglich muss es wie ein „Paukenschlag“ wirken (KOMP, 128), wenn eine höchst lebendige Cynthia im Mittelpunkt des nächsten Abschnitts steht. Wie virtuos Properz das Spannungsmoment zu behandeln vermag, verdeutlicht gleich das erste Distichon dieses Erzählblocks: Auflösung der zuvor geschürten Spannung im Hexameter – Lanuvium sei das Reiseziel der Dame –, erneuter Aufbau von Spannung im Pentameter – Grund für den Ausflug sei Juno, mehr aber noch Venus. Wie ist es zu verstehen, dass Cynthia zu einem Fest fährt, auf dem Mädchen ihre Jungfräulichkeit zu beweisen haben? Will sich die Geliebte des sprechenden Ichs in geradezu aberwitziger Verkennung ihrer Situation gar selbst an der Prüfung beteiligen, und hatte ihr Freund deshalb in anscheinend so „unruhiger Bangigkeit“ (Tränkle, 179) vor dem Risiko eines solchen Versuchs gewarnt, da diejenigen, welche die Probe nicht bestehen, durch einen Biss der Schlange getötet werden? Oder soll das lärmende Drumherum und Durcheinander bei der Veranstaltung der untreuen Freundin eine willkommene Gelegenheit zur Liebe gewähren? Diese Fragen stellen heißt ihre Absurdität erkennen und eingestehen,

dass wir auf den bewusst arrangierten Leerstellen mit jeder vorschnellen Erklärung einbrechen. Hinter all dem steckt ein verschmitzter Poet, der seine Leser mit anscheinend diebischer Freude in die Irre gehen lässt, indem er zu Spekulationen einlädt, die sich in ihrer Unsinnigkeit sogleich widerlegen. Können wir dem Ich-Sprecher überhaupt seine Sorge bei der Beschreibung des Drachenkultes als echt abnehmen, oder malt er sich nicht vielmehr in seiner Phantasie genüsslich eine Begegnung Cynthias, deren Treulosigkeit er so oft beklagen musste, mit dem Tod bringenden Lindwurm aus, nachdem es ihm nie gelungen ist, sich von der flatterhaften Geliebten zu trennen, wiewohl er ihr nicht nur einmal den Abschied zu erklären versucht hatte, wobei er jedoch auf halbem Weg immer wieder zurückgekehrt war? Auch damit geben wir uns Vermutungen hin, die durch den Text nicht bestätigt werden.

Indem Properz so unvermittelt die Erzählteile aneinander stoßen lässt, entsteht eine „Bedeutungsatmosphäre“ (MUKAŘOVSKÝ, 1977, 178), die indessen einen eindeutigen Sinn nicht freigibt. Dabei spart der Dichter kein Stilmittel in seinem Feuerwerk von sprachlichen Delikatessen aus; selbst die *via Appia* wird als Zeugin des Geschehens um Cynthia in hochpathetischen Worten angerufen:

*Appia, dic quaeso, quantum te teste triumphum
egerit effusus per tua saxa rotis!*

Künde mir, Appische Straße, ich bitte dich
– denn du warst Zeuge –, Welch triumphale
Fahrt sie mit fliegenden Rädern über dein
Pflaster hin abhielt. (vv. 17-18)

Eine dreifache Alliteration (*te teste triumphum*) und ein ennianischer Sprachgebrauch (*effusus rotis*; s. Tränkle, 179f.) kommen zum Einsatz, um die ungestüme Fahrt der Freundin als Triumphzug auszuweisen. Wieder sind wir überrascht von der kraftvollen Komik der Beschreibung, ohne dabei die Zusammenhänge erkennen zu können: Warum wird überhaupt die Reise, deren Ziel zudem eine Kultstätte ist, zum Triumphzug? Über wen hat Cynthia gesiegt? Etwa über den in Rom zurückgebliebenen Freund oder sich selbst? Steckt bittere Ironie oder sarkastischer Spott hinter der Deskription?

Streit in einer Schenke

Ohne jegliche Vorbereitung leuchtet Properz eine andere Szene im anschließenden Distichon (vv. 19-20) an, das syntaktisch noch zum vorangegangenen gehört: In einer abgelegenen Schenke hat es einen Streit gegeben, der Cynthia zum Aufbruch veranlassen soll. Wieder gehen unsere Fragen ins Leere, wenn ohne plausible Erklärung sich Bild an Bild reiht: War Cynthia Mittelpunkt bzw. Ursache der Auseinandersetzung, eventuell sogar unter betrunkenen Besuchern? Zumindest bekennt der Ich-Sprecher, dass sein Ansehen aufgrund des Zankes gelitten habe. Will er damit andeuten, dass er selbst sogar das ‚Streitobjekt‘ war oder dass man eine Verärgerung über die Freundin auf ihn, ihren stadtbekanntesten Liebhaber, übertrug?¹⁸

Immer wieder müssen wir für den Anfang unserer Elegie konstatieren, dass die Leerstellen des Textes, obzwar sie die Phantasie zu Reaktionen verführen, jegliche Monosemierung verhindern.

Die Wagenlenkerin

Ehe sich der Leser in der Lage sieht, den roten Faden des Erzählten durch eine schlüssige Verknüpfung der Einzelteile zu erkennen, wird sein Blick im nächsten Distichon auf ein neues, erstaunliches Detail gelenkt: Cynthia selbst steuert, „bis zur Spitze der Deichsel“ nach vorn gebeugt (ROTHSTEIN, 312), spektakulär einen Reisewagen in schnittiger Fahrt über raues Gelände; fürwahr eine sportliche Glanzleistung, denken wir an VERGILS Kommentierung der Lenker beim Wagenrennen im Vergleich zur imponierenden Leistung der Ruderer in der Aeneis (V 146-147):

*nec sic immisis aurigae undantia lora
concussere iugis pronique in verbera pendent.*

Nicht so schütteln die Wagenlenker wogend die Zügel / über den jagenden Rossen und hängen zum Schläge vornüber.¹⁷

Darf man jedoch in Anbetracht des sicherlich ungewöhnlichen Verhaltens, das Cynthia mit der Einnahme des Kutschsitzes an den Tag legt, dem Dichter unterstellen, er wolle damit „eine alle Regeln weiblichen Anstandes missachtende Frau“ (KOMP, 128) vorführen? Gerade die Vorbilder aus

der Sage sollten zu einer vorsichtigeren Beurteilung raten. So fungieren als Wagenlenkerinnen z. B. Iuturna, die Schwester des Turnus, oder Ariadne, die das Tigergespann des Bacchus steuerte, ferner Medea, die sich von Drachen ziehen ließ, v. a. aber Iuno Sospita, die in Lanuvium verehrt wurde. Als „anstößig“, ja „unweiblich“ kann der Auftritt Cynthias nur erscheinen, verkennt man die sprachliche Überzeichnung und nimmt man das Pathos in der Beschreibung ernst. Das Ganze ist jedoch, wie Properz betont, ein *spectaculum* in der Stilisierung der Freundin zur Heroin, ja zur zweiten Iuno Sospita. Hier wird eine Dame vor Augen gestellt, die gewillt ist, die Zügel, ohne dabei ihrer weiblichen Attribute verlustig zu gehen, fest in die Hand zu nehmen, so dass man von ihr für den Fortgang noch einiges erwarten kann.

Hatte Cynthia mit ihrer die Szene dominierenden Aktivität sozusagen in Großaufnahme unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich gezogen, so werden wir – um im Bild zu bleiben – durch einen Kameraschwenk mit der Anwesenheit eines Begleiters überrascht (vv. 23-26). Auch das ist mit sprachlicher Delikatesse angerichtet, befindet sich doch in dem kostbar ausgestatteten Reisewagen, den die Lenkerin kurzerhand zum Rennwagen umfunktioniert hat, ein junger Galan, den der Erzähler in Form der *Praeteritio* am liebsten gar nicht zur Kenntnis nehmen möchte, nachdem er ihn schon in der Schenke mit keinem Wort erwähnt hatte. Daher versteckt er ihn zunächst im Kasus der Abhängigkeit, im Genetiv: Ja eigentlich gilt nicht einmal ihm die *Praeteritio*, sondern seinem Besitz (vv. 23-24):

*serica nam taceo vulsi carpenta nepotis
atque armillatos colla Molossa canis.*

Ich sage ja nichts von der seidenbespannten Karosse des glattgezipften Lebejünglings und von seinen Molosserhunden mit Spannen um den Hals.

Sogar seine Lieblingshunde, von bester Rasse, hat der Stutzer in seinem Wagen bei sich. Eine Finesse stellt der Ausdruck *armillatos colla Molossa canis* (s. ROTHSTEIN, 313) dar, der von der üblichen Distribution der Adjektive *canes Molossos armillatis collis* abweicht, um das Widernatürliche der Ausstattung mit Schmuckstücken hervorzuheben.

Nun aber kann sich der Ich-Sprecher nicht mehr zurückhalten und schüttet im anschließenden ‚unselbständigen‘ Relativsatz – mehr mag er dem protzigen Kutschenbesitzer nicht gewähren – seinen bitteren Spott auf den Galan aus, von dem wir jetzt doch ein genaues Bild geliefert bekommen sollen, obwohl ihm syntaktisch stets eine Nebenrolle zugewiesen wird; mit einem Minimum an sprachlichen Aufwand – über einen dekadenten Schönling ist halt jedes Wort fast zuviel – erzielt der Künstler in zwei Versen (vv. 25-26) ein Maximum an komischer Vernichtung, wenn es heißt, dass das verweichlichte Früchtchen sich eines Tages um fette Gladiatorenkost verdingen müsse, da ein Bart alsbald die jetzt noch glattgezupften Wangen ausstechen werde.

Hier nun wird ganz deutlich, wie der verhasste Nebenbuhler seinen Luxus finanziert: durch Verkauf seiner Liebe. Im Mannesalter wird es damit vorbeisein, wenn der Bart sprießt, der für ein solches ‚Liebchen‘ das Ende seines bisherigen Gewerbes bedeutet. Dann steht ihm, da er nicht zu wirtschaften gelernt hat, nur noch der Beruf des Gladiators offen, der sich – untergebracht in schmutzigen Räumen – für seine Kunst mästen lassen muss: fürwahr eine wollüstige Bestrafungsobsession, welcher der Dichter da verfällt. Dient aber der *pathicus* allein dazu, den „Kontrast zu Cynthias männlicher Pose“ (KOMP, 141) hervorzuheben? Sicherlich tritt die Aktivität der Dame um so kräftiger zutage, wenn sie und nicht der Besitzer der Karosse lenkt; wichtiger ist jedoch ein anderer Kontrast, der durch den beißenden Spott der Beschreibung verdeutlicht werden soll, nämlich der zum Ich-Sprecher; maßlos enttäuscht, dass Cynthia ihm ein Bürschchen vorzog, heult er sich in sein verletztes Innere hinein.

Das Fest

Nachdem wir endlich annehmen durften, mit der sich durch den Auftritt der Freundin belebenden Szene beim Thema angelangt zu sein, erfolgt durch einen erneuten Schauplatzwechsel eine weitere Überraschung; diesmal blicken wir auf das Anwesen des von seiner Geliebten verlassenen Freundes. Weil Cynthia ihm so oft die Treue gebrochen hat, will er nun Gleiches mit Gleichem vergelten (vv. 27-28):

*Cum fieret nostro totiens iniuria lecto,
mutato volui castra movere toro.*

Da meinem Bett so häufig Unrecht geschah,
beschloß ich, meine Zelte abzurechen und
ein anderes Lager aufzusuchen.

Damit sind wir bei der heikelsten Stelle des Gedichts angelangt: Denn nicht nur muss der Seitensprung als ausgleichende Gerechtigkeit motiviert, sondern dieser auch sprachlich so gemeistert werden, dass dem Ich-Erzähler die Sympathie der Leser erhalten bleibt; das heißt jedoch, dass dem Rache-Akt, soweit möglich, nichts Anrühiges anhaften sollte. Dies versucht der Erzähler, indem er die Bedeutung seines Vorhabens dadurch herunterspielt, dass er dem Ganzen einen komischen Aspekt verleiht. Dazu dient ihm z. B. der parodistische Einsatz militärischer Termini wie *castra movere*, die, ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfremdet und auf Liebesvorgänge übertragen, den Ernst der Situation auflösen, da sie dem Leser durch die dämpfende Zwischenschaltung des *tertium comparationis* den Treuebruch beinahe nur zu einem sprachlichen Ereignis werden lassen. Um das eigene Fehlverhalten verharmlosen zu können, muss sich der Ich-Erzähler allerdings zur komischen Figur stilisieren, deren Handlungen nichts Abstoßendes enthalten, sondern allein einen scherzhaften Effekt erzielen dürfen, soll die Gunst des Rezipienten bewahrt bleiben. Vorbereitet wurde die Komödienstimmung schon durch die Mitteilungen von der nächtlichen Ruhestörung auf dem Esquilin, dem Zank in der Taverne und der rasenden Fahrt Cynthias im Wagen des verweichlichten Schönlings. Als Komödienmotiv begegnete auch bei PLAUTUS (*Epid.* 135; vgl. KOMP, 169.) die Zuwendung zu einer neuen Liebe als Ausgleich für erlittenes Leid, der *alius amor* als *remedium amoris*.

Einem Lustspiel direkt entliehen scheinen die beiden „Damen“ – schon in der ‚Doppellung‘ liegt ein komisches Element – zu sein, mit denen sich der Ich-Sprecher auf einer Party in seinem Garten über den Betrug Cynthias hinwegzutrösten gedenkt. Ihre Charakteristik (vv. 29-32) ist ein Glanzstück Properzischen Witzes:

*Phyllis Aventinae quaedam est vicina Dianae,
sobria grata parum. cum bibit, omne decet.*

*altera Tarpeios est inter Teia lucos,
candida, sed potae non satis unus erit.*

Da gibt es eine gewisse Phyllis, die in der Nähe des Dianatempels auf dem Aventin wohnt. Nüchtern ist sie nicht sehr angenehm, doch wenn sie trinkt, steht ihr alles gut. Die andere, Teia, wohnt zwischen den tapejischen Wäldchen: Ein heiteres Kind, doch wenn sie getrunken hat, dürfte ein einziger Mann ihr kaum genügen.

Damit sind die beiden Frauen als *meretrices* der billigsten Sorte ausgewiesen. Beinahe trotzig muss der betrogene Betrüger sich selbst und den Lesern die Absicht beteuern, sich mit diesen ‚Prachtexemplaren‘ der Weiblichkeit zu amüsieren (vv. 33-34). *His ego* steht – die Parteien der Liebesnacht auf eine Stufe stellend – betont an der Spitze des Distichons, als wollte der Ich-Erzähler uns weinerlich verdeutlichen: „Seht, so weit ist es mit mir gekommen, dass ich mich mit solchen Geschöpfen, die weit unter meinem Niveau sind, einlassen muss, und schuld daran ist nur Cynthia!“

Das ist erneut ein geschicktes Spiel mit dem Rezipienten, dessen Mitleid mit dem untreuen Mann und zugleich Gefallen an seinem Unternehmen erregt werden soll. Im Vertrauen auf seine Kunst der *persuasio* präsentiert der Ich-Erzähler seine Schmuddelparty als „friedliches Idyll“ (JÄGER, 93), indem er wie selbstverständlich die Details des Festes bekannt gibt – als wollte er den Lesern eine Nachahmung empfehlen (vv. 37-42): Lygdamus, der Diener des Gastgebers, fungierte als Mundschenk; das Tischgeschirr bestand – im Unterschied zu den großen Gesellschaften im Speisesaal – aus Glasgefäßen; der aufgetragene Wein, zur milden Sorte gehörend, war etwas für Kenner; ein ägyptischer Flötenspieler und als Kastagnettentänzerin eine der beiden eingeladenen Frauen sorgten für die musikalische Begleitung; Rosenöl schließlich sollte dem Wohlgeruch dienen.¹⁹

Eine „bombastisch-komische Wirkung“ (LEFÈVRE, 123) inmitten des beschriebenen „Tingeltangels“ (TRÄNKLE, 180) geht von der Apostrophe *Nile* und dem seltenen Wort *crotalistria* (v. 39) aus. Stärker noch exponiert wird ein zur Musik rhythmisch die Hände bewegender Zwerg (vv. 41-42): Dieser „ist nicht nur unnatürlich klein, sondern auch verwachsen..., wie wenn Hals und

Kopf sich mehr nach unten als nach oben entwickelt hätten“ (ROTHSTEIN, 316). Mag auch ein *nanus* zur Unterhaltung bei Tisch als Schaustück der launenhaften Natur beliebt gewesen sein, so verleiht doch der vom Gastgeber gewählte dem sich so locker gebenden Bericht vom Fest einen düsteren Ton. Werden wir damit insgeheim darauf vorbereitet, dass sich ein Unheil für das schon per se Explosivstoff in sich bergende Dreiecksverhältnis mit den trinkfreudigen Liebespartnerinnen anbahnt?

Spielraum der Interpretation?

Für die besprochene Passage (ab v. 27) hat man gemeint, dass die Wut des Ich-Erzählers auf die *iniuria* Cynthias plötzlich „hinweggewischt“ sei und „eine leicht hingeworfene Schilderung seiner nächtlichen Einladung im Ton einer heiteren Plauderei“ erfolge (TRÄNKLE, 180). Ja man ging sogar so weit, „die lockere Geste des ‚Unrecht-mit-Unrecht-Vergeltens‘“ „als weltmännische Reaktion auf Cynthias Untreue“ aufzufassen (KOMP, 160). Die Folgerungen daraus für die Gattung der Elegie sind erheblich: „Die ganze Reaktion des Dichters auf Cynthias Treulosigkeit zeigt also bis in die einzelne Formulierung hinein, daß die Trennung von der Geliebten für den elegischen Dichter ihre existentielle Bedeutung verloren hat; was ihm Cynthia nicht bereit ist zu geben, wird im Umgang mit anderen, die gewissermaßen von der Straße ins Haus geholt werden, gesucht.“ Und: „Die unkomplizierte, aufschlußfreudige Art, mit der Properz in seiner letzten Cynthia-Elegie der wohlvertrauten Situation des hintergangenen, brüskierten Liebhabers zu begegnen sucht, kristallisiert sich also bei näherer Betrachtung als eine überraschend ‚unproperzische‘ Verhaltensweise und – was schwerer wiegt – als ein gründlich ‚unelegischer‘ Schritt heraus.“ (Komp, 170)

Die Beobachtung, dass die angesprochenen Verse im leichten „Ton einer heiteren Plauderei“ gehalten seien, bezieht sich, so ist einzuwenden, auf die ‚Oberfläche‘ der sprachlichen Darstellung. Hinter der sich nonchalant gebenden Ausdrucksweise steht, wie wir sahen, auch ein rezeptionstheoretisches Problem; dasselbe Verhalten nämlich, das für Cynthia mit beißendem Spott gegeißelt wird, muss für die eigene Person verharmlost

werden, damit das Wohlwollen der Leser mit aller Macht erhalten bleibt; die offensichtliche, paradoxe Widersprüchlichkeit kann solchermaßen als komische Ungereimtheit goutiert und der erboste Mann von der Verwerflichkeit seines Racheplanes ein wenig entlastet werden, gewährt er doch den Rezipienten mit seiner undurchdachten Revanche einen belachenswerten Zugewinn.

Wichtiger ist der Blick auf die seelische Verfassung des gekränkten Mannes, dessen billige, unwürdige Rache seine tiefe Empörung über Cynthia verrät. Das drohende Scheitern des *foedus amoris* vor Augen verfällt er, da er der Situation nicht überlegt und überlegen zu begegnen weiß, auf die unsinnigste Antwort: die Kopie. Nicht nur auf diesem Hintergrund kann ich in dem Vorsatz zum Fremdgehen eine „weltmännische Reaktion“ ganz und gar nicht erkennen. Ebenso bedenklich ist es, die Elegie kurzerhand zur Un-Elegie zu erklären, da sie mit bislang unbekanntem Elementen überrasche.

Souveräner Umgang mit den Motiven der Liebeslyrik

Zudem sind wir noch nicht am Ende des Gedichtes; wir werden sehen, wie sehr es sich rächt, eine Passage aus dem Gesamtzusammenhang zu lösen und dabei den weiteren Verlauf der ‚Geschichte‘ außer Acht zu lassen, welche die unaufkündbare Gefühlsbindung beider zunächst zur Untreue bereiten Partner in einem alles versöhnenden *Happy End* demonstrieren wird. Die Souveränität des Dichters ist keineswegs in der Empfehlung zum Liebesverrat zu erkennen, wohl aber in dem überlegten Umgang mit den Motiven seiner Liebeslyrik, die in IV 8 virtuos umgekehrt werden. Das ließe sich z. B. an der Wendung *mutato toro* in v. 28 zeigen. Hatte Properz mit dem Verb *mutare* in den früheren Gedichten v. a. die Unbeständigkeit der Freundin herausgestellt, so verwendet er es nun im Zusammenhang mit der Bereitschaft des enttäuschten Liebhabers zum Seitensprung. *Torus* bzw. *lectus* dienten zuvor als Stätte und Symbol für die Wahrung des *foedus amoris* (vgl. KOMP, 167f.). Derartige feste Zuordnungen werden in den letzten Cynthia-Elegien aufgehoben, ohne dass das freiere Hantieren mit den Elementen der Liebesdichtung schon eine

Befreiung von der Partnerin oder gar von der Liebe bedeuteten. Die Möglichkeiten der Amor-Thematik werden vielmehr durch die Konversion der Motive so weit ausgereizt, dass die Problematik und Vielschichtigkeit der Liebe in ihren zahlreichen Facetten angeleuchtet werden kann. Weil Cynthia für den Dichter nicht nur eine Frau unter vielen ist, sondern auch die Liebe überhaupt bedeutet, gibt es Glück allein in Verbindung mit ihr, wie der Fortgang des Gedichts enthüllt.

Das Scheitern des Festes

Zunächst einmal steht die Gartenparty unter ungünstigen Vorzeichen (vv. 44-48): Die Lampen werfen ein flackerndes Licht, obwohl bereits Öl nachgegossen worden ist; der Tisch fällt um, und dem Erzähler-Ich will der „Venuswurf“ nicht gelingen, der dann erzielt ist, wenn bei vier länglichen Würfeln jeder eine andere Zahl zeigt; statt dessen kommt immer wieder nur der Unheil bedeutende „Hundswurf“ mit der „1“ auf allen *tali* heraus.

Die stimulierende Einstimmung für das Zusammensein mit den beiden Frauen ist damit gründlich gescheitert, und der Gastgeber bleibt – „trotz einer geradezu aufdringlichen erotischen Stimmung bei Tisch“ (KOMP, 176) – den offen zur Schau gestellten weiblichen Reizen verschlossen. Die Absicht, sich für die Untreue der Freundin ebenfalls durch einen Liebesverrat zu rächen, kann nicht in die Tat umgesetzt werden, denn wie unter einer Zwangsvorstellung stehend, ist der zunächst zu allem bereite Mann in Gedanken bei Cynthia (v.47). Gerade die Schaltheit des billigen Amusements mit den leichten Damen lässt in ihm wohl die Sehnsucht nach der Geliebten und die Erinnerung an die glücklichen Stunden mit ihr übermächtig werden. Liebe als ritueller Höhepunkt eines Festablaufes ist anscheinend nur mit Cynthia selbst möglich, wie die Geburtstagslegie III 10 behutsam enthüllte. Obwohl die Partner sich gegenseitig so viele Wunden schlagen, vermag sie – auf die härteste Probe gestellt – zu überleben. Die in Gedanken entworfene, wenn man denn unbedingt will, „unelegische“ Liebe zu den *meretrices* zerschellt an der Unauflösbarkeit der ‚elegischen‘ Liebe zu Cynthia.

Vorbereitet wird diese Einsicht durch eine raffinierte, mit überraschenden Wendungen operierende Erzähltechnik, welche die Komödie der Liebe vorführt, um in ihr drohendes Unheil in Glück verwandeln, d. h. aber: ein großes *Happy End* anlegen zu können: „Mit dieser Komposition spannt Properz“, so K. JÄGER (93f.), „seinen Leser systematisch auf die Folter, doch ist die Gestaltung so abwechslungsreich wie möglich, damit das Interesse nicht erlahmt: zweimaliger Schauplatzwechsel, Ablösung ruhiger und belebter Szenen, Stimmungswandel des Erzählers und inhaltliche Kontraste, die die einzelnen Bilder in vielfältige Beziehungen zueinander setzen, sind die Mittel dazu.“ Damit ist wieder das Rezeptions-ästhetische Problem des Gedichts angesprochen: Bei allen verwerflichen Handlungen und Einstellungen der Hauptakteure muss die *benevolentia* der Leser gebunden werden, damit das Ziel der Elegie erreicht werden kann: die Verherrlichung der Liebe, die sich für den Ich-Sprecher allein an der Person Cynthias festmachen lässt. Zur Absicherung dieser Erkenntnis bedarf es allerdings noch einiger paradoxer narrativer ‚Kunststücke‘. Zunächst einmal vermag das lebhafteste Vorstellungsvermögen des Erzählers, der sich in Gegenwart der ihr Programm routinemäßig abspulenden „Damen“ einsam fühlt, das geliebte Wesen beinahe herbeizuzaubern. Cynthia weilt nämlich gar nicht mehr vor den Toren Lanuviums, sondern steht bereits – eine weitere witzige Überraschung – *ad primos Lares* (v. 50). Vorenthalten wird dabei den Lesern, ob die schlechten *omina* auch das Erscheinen der Freundin einbeziehen, die wohl ein bisschen zu früh – oder doch vielleicht gerade noch zur rechten Zeit? – auf den Plan tritt. Wie eine Komödienszene ist ihr Einzug effektvoll gestaltet: geräuschvolles Aufreißen der Haustür – ein neuerlicher komischer Kontrast zu dem noch eben vermittelten Bild des in seine Gedanken versunkenen Mannes –, erregtes Tuscheln der Diener am Eingang, Aufwerfen der Türflügel zum Garten und: Cynthia in Großaufnahme. Obwohl nicht mehr sorgfältig frisiert, bietet sie dem verdatterten Freund einen ‚tollen‘ Anblick: *furibunda decens* (v. 52). Soll hier ein „Mannweib“ (KOMP, 136) vorgeführt werden? Mag *furibunda* auch auf die antiken Rache Göttin-

nen anspielen, zumindest für den übertölpelten Geliebten ist diese Rache Göttin hinreißend schön. – Zu einem Mannweib verwandelt sich auch die maßlos enttäuschte Dido nicht unter dem Einfluss des *furor amatorius*. – Dem Gastgeber in unserer Elegie bleibt allerdings die Spucke weg, als er sich so unerwartet seiner Freundin konfrontiert sieht (vv. 53-56): Den müden Fingern entgleitet der Becher, und die vom Wein schon schlaffen Lippen erleichen. Cynthia aber scheint außer sich zu sein:

*fulminat illa oculis et quantum femina saevit,
spectaculum capta nec minus urbe fuit.*

Ihr Auge schleudert Blitze; sie rast, wie nur eine Frau rasen kann – ein Schauspiel, nicht weniger schrecklich als die Eroberung einer Stadt (vv. 55-56).

Wieder fällt das Signalwort *spectaculum*, mit dem auch die anschließenden rabiaten Aktionen der tobenden Freundin perspektiviert werden: Hier findet unter Verwendung militärischer und juristischer Termini Epenparodie im großen Stile statt²⁰:

*Phyllidos iratos in vultum conicit unguis,
territa vicinas Teia clamat aquas.
lumina sopitos turbant elata Quiritis,
omis et insana semita nocte sonat.
illas direptisque comis tunicisque solutis
excipit obscurae prima taberna viae.
Cynthia gaudet in exuviis victrixque recurrit
et mea perversa sauciat ora manu,
imponitque notam collo morsuque cruentat,
praecipueque oculos, qui meruere, ferit.
atque ubi iam nostris lassavit brachia plagis,
Lygdamus ad plutei fulcra sinistra latens
eruitur, geniumque meum protractus adorat.*

Mit wütenden Nägeln fährt sie Phyllis ins Gesicht; voll Entsetzen schreit Teia: „Nachbarn! Wasser!“ Man trägt Fackeln heraus, die Bürger fahren aus dem Schlaf, die ganze Gasse lärmt von der Tollheit dieser Nacht. Jenen Damen mit zerrauftem Haar und flatternden Unterkleidern gewährt die erste beste Schenke einer dunklen Nebenstraße Zuflucht. Cynthia freut sich über ihre Beutestücke. Siegreich eilt sie zurück und schlägt mir mit dem Handrücken ins Gesicht, drückt meinem Hals ihr Mal auf,

beißt ihn blutig und fährt mir besonders in die Augen, die sich schuldig machten. Wie endlich ihre Arme müde geworden sind, mich zu schlagen, wird Lygdamus aufgestöbert, der sich hinter der linken Sofalehne verborgen hat. Sie zerrt ihn hervor; er fleht mich bei meinen Genius an. (VV. 57-69)

Komödie

Das ist zugleich Boulevard-Theater ‚at his best‘, im Stile eines EUGÈNE LABICHE, nur dass man sich in der französischen Komödie anstelle von Cynthia die Ehefrau als Racheengel denken müsste; und dennoch sollte nicht übergangen werden, dass in der Antike Eifersucht als Ausdruck echter Liebe galt (vgl. JÄGER, 89.). Daher kann ich auch nicht die Ansicht von der erbarmungslosen Lächerlichmachung Cynthias teilen, so als wollte der Dichter durch die Hervorhebung ihrer „unheimlichen, furienhaften, männlich-aggressiven Züge“ seine früher proklamierten Ideale ironisieren und damit der Liebe und der Liebesdichtung den Abschied geben (so KOMP, 121 und 140).

Eine reizlose Geliebte nähme auch dem Gedicht jeglichen Reiz. Aber, so könnte man einwenden, Cynthia zeigt doch in offensichtlich männlicher Triumphpose die Reste von Kleidungsstücken, die sie den vertriebenen *meretrices* zerrissen und abgenommen hat, als Spolien vor! Das ist freilich weniger Betonung einer maskulinen Note bei der Siegerin (so wieder Komp, 131) als Karikatur der römischen Männerwelt und ihrer kriegerischen Attitüde, die hier restlos verlacht wird. Aber, noch einmal, die Freundin hat, woran nicht zu rütteln ist, ihren Geliebten geschlagen. Auch das passt, so befremdlich es scheinen mag, durchaus in die elegische Liebeswelt, war doch in III 8 einer Streit-szene ähnlichen ‚Zuschnittes‘ eine ganz und gar positive Bewertung gegeben worden; der Anfang des Gedichts muss hier genügen:

*Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas,
vocis et insanae tot maledicta tuae,
cum furibunda mero mensam propellis, et in me
proicis insana cymbia plena manu.
tu vero nostros audax invade capillos,
et mea formosis unguibus ora nota;
tu minitare oculos subiecta exurere flamma,
fac mea rescisso pectora nuda sinu!*

nimirum veri dantur mihi signa caloris:

nam sine amore gravi femina dolet.

Süß fand ich gestern nacht den rasenden Streit beim Lampenlicht und die vielen Schmähungen, die du ausgestoßen hast in deiner Wut, wie du im Rausch, sinnlos vor Zorn, den Tisch umgeworfen, mit rasender Hand mir den vollen Becher ins Gesicht geschleudert hast. Ja, fahre mir nur getrost ins Haar, zerkratze mir das Antlitz mit deinen schönen Fingernägeln, drohe nur, mir Feuer ins Gesicht zu werfen, mir die Augen auszubrennen, reiße mir das Gewand herunter und entblöße meine Brust! Das sind für mich doch alles Zeichen echter Glut; denn keine Frau fühlt sich verletzt, wenn sie nicht leidenschaftlich liebt. (vv. 1-10).

Auch der handgreiflichen Auseinandersetzung wird offensichtlich noch ein Reiz abgewonnen. Auffällig zurückhaltend nimmt sich in beiden Gedichten die Rolle des Mannes aus. Bot schon der Diener Lygdamus, den Cynthia ganz nach Art des gefälligen Sklaven in der römischen Komödie als Mitschuldigen an der Realisierung der Party mit den Dirnen erkannte, in seiner Hilflosigkeit ein komisches Bild – die zornige ‚Eroberin‘ hatte ihn hinter dem Sofa entdeckt, „griff ihn und riß ihn ins Drama“, wie F. DIETRICH (124) treffend eher paraphrasierte als übersetzte – so ist in seiner anscheinend ratlosen Jämmerlichkeit sein Herr ihm ein getreuer Spiegel oder umgekehrt.

Aus der Erzählebene herausfallend – vergleichbar dem Illusionsbruch in der Komödie – kommentiert der ‚geschlagene‘ Gastgeber kurz und bündig:

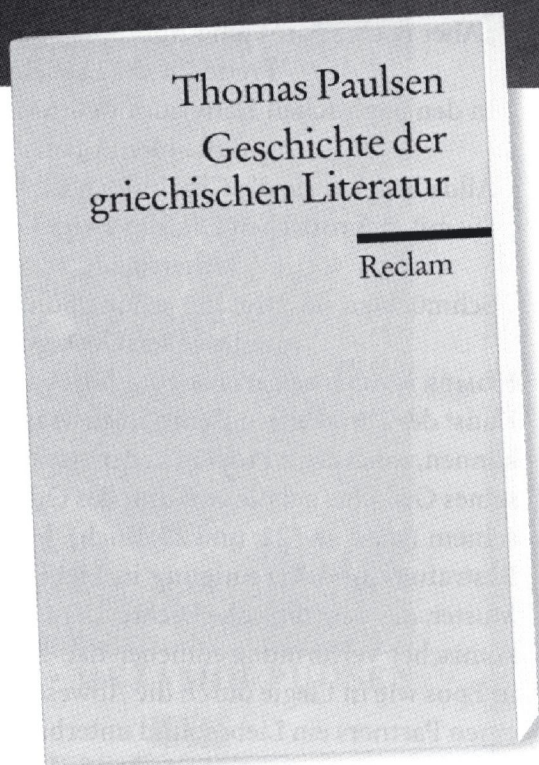
Lygdame, nil potui: tecum ego captus eram.

Lygdamus, ich war machtlos. Man hat uns beide erwischt. (v. 70)

Witzig ist hier ebenso das *nil potui*, das zweideutig auch auf das sexuelle ‚Versagen‘ gegenüber den ihre Reize zur Schau stellenden *meretrices* zurückweist (KOMP, 143), wie das militärische Bild der Gefangennahme.

Dem souveränen, selbstironischen Umgang mit der eigenen Person vermag der Ich-Erzähler indes ein weiteres komisches Glanzlicht aufzusetzen, indem er von der kriegerischen Metaphorik

Literaturgeschichte der Antike bei Reclam



Der Band gibt einen konzentrierten Überblick über mehr als 1200 Jahre griechischer Literatur; dabei wird nicht nur die historische Entwicklung nachgezeichnet, es werden auch die Hauptwerke aller Gattungen in präzisen Referaten interpretierend vorgestellt.

Thomas Paulsen:
Geschichte der griechischen Literatur
471 S. · UB 17657 · € 12,00 /
HC 10546 · € 21,90

Manfred Fuhrmann:
**Geschichte der römischen
Literatur**
576 S. · UB 17658 · € 12,80

**Die griechische Literatur in
Text und Darstellung**
Gr/Dt. · Hrsg.: H. Görgemanns
5 Bände · 2240 S.
UB 30009 · € 40,00

**Die römische Literatur in Text
und Darstellung**
Lat/Dt. · Hrsg.: M. v. Albrecht
5 Bände · 2474 S.
UB 30010 · € 48,00

Wir informieren Sie gerne über unsere
speziellen Bezugsbedingungen für Lehrer
Tel.: 07156 / 163 155 Fax: 07156 / 163 201
E-mail: lehrerservice@reclam.de www.reclam.de

Reclam

„ein quasi-militärisches weibliches ‚*imperium*‘ (= *potestas, dominatio*) über den Mann“ (KOMP, 133) vor, womit sich eine neue Variante der *servitium-amoris*-Motivik ergäbe, aber soll solchermaßen tatsächlich „die geradezu männliche Dominanz der Geliebten“, für den Partner dagegen eine „beschämende Passivität und hoffnungslose Unterwürfigkeit unter das ‚*servitium*‘ Cynthias“ (KOMP, 133 u. 136) herausgestellt werden?

Dagegen ist zu bedenken, dass die turbulente Liebeskomödie aus der Sicht des Mannes gestaltet ist, der, indem er augenzwinkernd auf seine Schwächen hinweist, auch mit der Partnerin spielt und für eine Überraschung noch gut sein dürfte. Eine vernichtende Satire gegen sich selbst: so weit geht der Spaß nun wirklich nicht; überdies: Das Lachen, zu dem Cynthia sich veranlasst sah und zu dem auch die Leser eingeladen wurden, ist kein „*rire d'exclusion*“²² nur, das den Gegner durch Lächerlichmachung vernichtete; es gilt nämlich ebenso den schiefen Verhältnissen, in die sie sich und den Geliebten mit ihrer mächtigen Dominanz als Frau gebracht hat. In die „unendlich positive Bewegung“, als die J. RITTER das Lachen generell interpretiert hat²³, stellt sie auch sich selbst hinein und entbindet damit bei den Rezipienten die lösende Kraft der Vergnügtheit sogar in Anbetracht der handgreiflichen Auseinandersetzungen. Weil sie durch die Unangemessenheit ihrer Verhaltensweise und Sprache zur komischen Figur wird, vermag die Heiterkeit der Komödie mit ihrer Fähigkeit, selbst das Negative noch zu positivieren, die Konflikte der Akteure mit einem Schlag unter den Aspekt der Ausgelassenheit zu platzieren. Vergnügen bereiten in diesem Sinne auch die weiteren Aktionen Cynthias, welche die Affäre des Mannes mit den Freudenmädchen gründlich – im wörtlichen Sinne – zu ‚bereinigen‘ sucht (vv. 83-87): Alle von den eingeladenen ‚Damen‘ berührten Stellen werden ausgeräuchert, die Lampen und die Decken ausgetauscht, die Schwelle mit klarem Wasser gesäubert, und sogar das Haupt des Gastgebers wird mit brennendem Schwefel dreimal berührt.

Anspielungen auf die Odyssee

Schon die Detailfreudigkeit, mit der die Reinigungszeremonie beschrieben wird, verleiht

den Handlungen eine komische Note, die sich noch verstärkt, erkennt man die Anspielungen auf berühmte Vorbilder in der Purgation, die hier einen realistischen Grund – die Entfernung fremder Spuren – mit einem symbolischen Vorgang kombiniert: der Entsöhnung des Ertappten kurz vor seinem geplanten Fehltritt. So verwandelte sich Aphrodite nach der Entdeckung ihres Verhältnisses mit dem schönen Kriegsgott Ares aus aller Befleckung und Schande in die göttliche Makellosigkeit zurück, wie der Sänger Demodokos in der Odyssee erzählt:

„Aber nach Kypros ging Aphrodite, die
Freundin des Lächelns,
In den paphischen Hain, zum Weihrauch-
duftenden Altar.

Allda badeten sie die Charitinnen und salbten
Sie mit ambrosischen Öle, das ewige Götter
verherrlicht;

Schmückten sie dann mit schönen und
wundervollen Gewanden.“²⁴

HOMER ist überhaupt eine gute Adresse, um die Kunst der Parodie in unserer Elegie würdigen zu können, spielt doch Properz in der zweiten Hälfte seines Gedichts auf die Ankunft des Odysseus in seinem Palast an (22. und 23. Buch). Heimkehr, Bestrafung und Vereinigung in Liebe sind das Muster, das der römische Dichter der Odyssee in komischer Verformung entliehen hat²⁵. Nachdem in Epos wie in Elegie durch die Abwesenheit des einen Partners ein Liebesbund unterbrochen ist, erfolgt die überraschende Ankunft dessen, den man tot bzw. fernab wähnte, und zwar just in dem Augenblick, da der Daheimgebliebene eine neue Beziehung ins Auge gefasst hat. In beiden Fällen beenden die beiden Zurückgekehrten ein Festgelage, indem sie mit der Drohgebärde des Rächers dem Treiben Einhalt gebieten. Vor Schreck fällt dem Gastgeber in der Elegie beim Anblick der erzürnten Freundin der Becher aus der Hand; das widerfährt auch Antinoos, als er vom Pfeil durchbohrt niedersinkt und dabei noch einen mit Speisen belegten Tisch umwirft. Ein Tisch war freilich ebenfalls während der Gartenparty umgekippt – allerdings vor dem Auftritt Cynthias. In Angst versetzt bei Homer der Vergeltung übende Odysseus die frechen Freier, von denen einige – wie Lygdamus im

Wir sind ein im Jahr 2005 neu gegründeter Verlag für Lateinische Schullektüre. Unser Verlagsziel ist der Aufbau einer Reihe **LATEIN KREATIV** mit Schwerpunkt auf kreativer und existenzieller Vermittlung lateinischer Lektüre. - Bisher erschienen sind:

LATEIN KREATIV



Ovid • METAMORPHOSEN

OVID
VERLAG

Der **SCHÜLERBAND** umfasst **172 Seiten** mit mehr als 100 farbigen Abbildungen aus antiker, klassischer und moderner Kunst. Die hoch aktuellen Bilder von Künstlern weltweit demonstrieren die Aktualität der Lektüre. Der Preis von **14 €** ist angesichts der Ausstattung äußerst günstig.

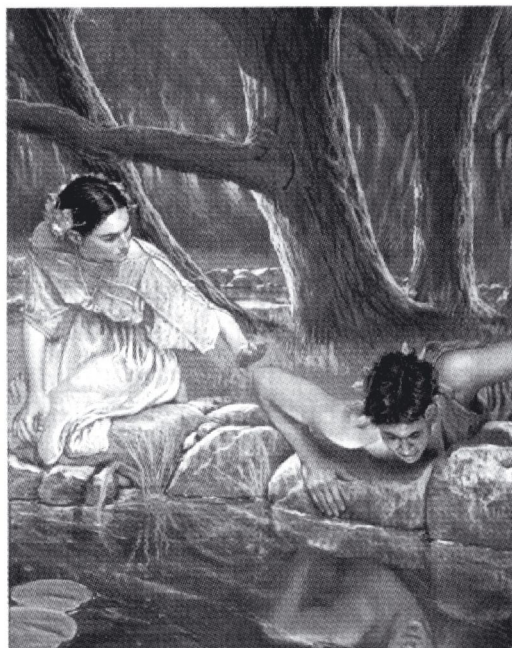
- Prolog
- Schöpfung, Vier Zeitalter,
- Apollo und Daphne
- Europa
- Cadmus
- Actaeon
- Narcissus und Echo
- Pyramus und Thisbe
- Salmacis und Hermaphroditus
- Perseus und Andromeda
- Pluto und Proserpina
- Niobe
- Die Lykischen Bauern
- Daedalus und Ikarus
- Erysichthon (Fames)
- Byblis und Caunus
- Orpheus und Eurydike
- Pygmalion
- Iris und Somnus (Ceyx und Alcyone)
- Die Fama
- Rede des Pythagoras
- Apotheose Caesars
- Epilog

Das **ÜBUNGSHEFT** (Din A4, 64 Seiten vollfarbig, mit Lösungsbogen, **7,50 €**) vermittelt neben Wortschatz- und Grammatikübungen Methoden einer vertiefenden Interpretation.

Da Ovid häufig der Erstautor in der Dichtung ist, werden die Schwierigkeiten der Dichterlektüre besonders berücksichtigt.

Der umfassende **LEHRERKOMMENTAR** (**240 Seiten** vollfarbig, **22 €**) berücksichtigt den aktuellen Forschungsstand zu den *Metamorphosen* und gibt Interpretationshilfen zu den zahlreichen Bildern. Alle Erzählungen werden textnah und eingehend interpretiert. Dabei werden vor allem auch Anregungen zu einer existenziellen Interpretation gegeben.

LATEIN KREATIV



Ovid • METAMORPHOSEN

Übungsheft

OVID
VERLAG

lateinischen Gedicht – um Gnade flehen, nachdem sie – anders als bei Properz – verschiedene böse Vorzeichen nicht ernst genommen haben. Vor allem das Verhalten des Herolds Menon, der sich hinter einem Sitzmöbel versteckt, steht in deutlicher Entsprechung zur Reaktion des römischen Dieners. Der Vertreibung der Männer folgt in der Odyssee die sorgfältige Reinigung des Palastes mit Schwefel und Wasser sowie die Auswechslung von Kleidern und Bettzeug und als Höhepunkt schließlich die gemeinsame Nacht der so lange Getrennten. Am stärksten weicht Properz vom epischen Vorbild in der Vertauschung der Rollen von Mann und Frau ab, denn in der Elegie präsentiert sich Cynthia als furchterregende Heimkehrerin, die in ihren Rachezug den auf seinem Anwesen zurückgebliebenen Geliebten einbezieht; unterwarf sich nach dem Ehebruch von Aphrodite und Ares die Göttin einer Reinigungszeremonie, so wird im römischen Gedicht der Gastgeber einer Entsöhnung unterzogen.

Es darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass die antiken Leser das Gewährwerden der komischen Parallelen und grotesken Differenzen zur Homerischen Vorlage als Lachreiz rezipierten. Im Hinblick auf den Rollentausch bei Properz hat man von einer „verkehrten Welt“ gesprochen und daraus schnell gefolgert, hier solle ein Mannweib mit einem lächerlich hilflosen, weibischen Manne konfrontiert werden (KOMP, 158 und 180). Damit ist aber der raffiniert-witzige Umgang mit dem epischen Modell auf eine zu einfache Plattform gestellt. Amüsant an dem literarischen Rollenwechsel Cynthias ist doch – wie bei allen Hosenrollen im Theater – die Beobachtung, wie sie als Frau den Part des Mannes spielt, ohne dabei der sie auszeichnenden femininen Attribute verlustig zu gehen. So ist ja auch für ihr Lachen ein doppelter Boden zu erkennen: einmal als Ausdruck ihres Triumphes, dann als Reaktion ihrer Weiblichkeit, die im Bewusstsein ihres Rollenspiels sich schmunzelnd von der an den Tag gelegten Härte ihres Diktates distanziert.

Der letzte Vers als Höhepunkt der Liebeskomödie

Im allerletzten Vers, auf den die Erzählung als Höhepunkt zustrebt, da hier die Komödie der Liebe ihr *Happy End* findet, wird das Verhältnis von Mann und Frau in ein ebenso aufhellendes wie – im doppelten Sinne – delikates Licht getaucht:

respondi, et toto solvimus arma toro.

...tat ich das Meinige. Wir warfen uns übers ganze Bett hin und beendeten unsern Krieg. (v. 88)

Da haben wir es wieder, das *respondi* von vorhin, das zuvor noch nicht die ganze Antwort des Geliebten war; jetzt steht er seinen Mann und versagt nicht; jetzt löst er das betonte *ego* von v. 81 ein, indem er darauf hinweist: Ohne mich geht hier gar nichts! Jetzt werden die Verhältnisse wieder zurechtgerückt. *Respondi* – das ist augenzwinkernd – beinahe möchte man meinen – zum Publikum gesprochen, vergleichbar dem „*I'll do my very best*“, das der Butler James, während er die betagte Dame die Treppe hoch zum Schlafzimmer geleitet, am Ende der Geburtstagsfeier in *Dinner for one* zum Zuschauer gewendet äußert, zuversichtlich, sich trotz seines ungeheuren Alkoholkonsums als Herr der Situation erweisen zu können, obwohl er zuvor von Miss Sophie so gnadenlos – und doch erwünscht – herumkommandiert worden war.

Dieses zweite *respondi*, pointiert an die Spitze des letzten Verses gestellt, in das der Mann seine ganze Selbstachtung versammelt, haben Interpreten als – unecht deklariert²⁶, da ein deutlich bestimmbarer Bezugspunkt fehle; es sei versehentlich aus v. 81 in das Schlusdistichon gerutscht²⁷.

Die ganze Elegie mit ihrer so überlegten Architektur spielt aber doch fortwährend mit der Wiederaufnahme von bereits einmal verwendeten Wörtern in der Absicht, eine Bedeutung zu verstärken, zu variieren oder zu korrigieren. Was fangen jene Kritiker des zweiten *respondi* an mit den mehrfach eingesetzten *caecus, sacer, causa, torus, lectus, clamare, decet, manus, merum, aqua, lucerna, oculus, spectaculum, nox, coma, taberna, os, captus, pes, primus, vicina, mora, collum, Venus, solvere, mutare, virgo, lex* – die

zuletzt genannten acht Wörter erscheinen sogar dreimal – ? Ist das alles durcheinandergerutscht und an den falschen Stellen gelandet?

Auf *respondi* kann auf keinen Fall verzichtet werden; dieses Wort hat es fürwahr in sich. M. Komp glaubte, dass Übersetzungen wie „...tat ich das Meinige“ (LUCK) oder „Ich tat meine Schuldigkeit“ (ROTHSTEIN) zu zimperliche Umschreibungen für die „derb obszöne“ Reaktion des Mannes seien; durch Cynthias „emsig-zielstrebiges Vorbereiten des Liebeslagers“ erregt, habe sich der Schwächling Properz auch auf sexuellem Gebiet dem Diktat der Freundin unterworfen (KOMP, 150f.). Damit wird aber aus dem *Happy End* beinahe eine – zudem noch von der Frau ausgehende – Vergewaltigungsszene gemacht. Um den Sinn der Stelle auszumachen, ist es besser, die Bedeutungsmöglichkeiten von *respondere* im gegebenen Zusammenhang abzuklopfen²⁸: Als *Terminus technicus* bezeichnet das Wort den Ertrag, den der Landmann der aufgewandten Mühe entsprechend eingebracht hat; in diesem Sinne könnte *respondi* scherzhaft auf den Lohn des Mannes hinweisen, den er sich für die klaglose Entgegennahme der Prügel und Gebote verdient hat. Auch die Verwendung des Verbs in der Sprache der Mediziner, die es für den erfolgreichen Einsatz eines Heilmittels gebrauchten, fügte sich witzig in den Kontext: Der so intensiv traktierte Liebhaber hätte dann die bittere Medizin, die ihm Cynthia verabreichte, schlucken müssen – er wurde ja sogar mit brennendem Schwefel behandelt –, um für die Liebe zu gesunden; in dem Versagen gegenüber den Freudenmädchen zuvor hätte die Krankheit ihren deutlichen Ausdruck gefunden. Genau so gut wäre für unsere Stelle *respondere* in der Variante zu halten, die medizinisch die Intaktheit der körperlichen Funktionen auch ohne Anwendung eines Mittels sogar nach den kämpferischen Aktionen der Freundin bezeichnete: Der Verprügelte hätte so trotz aller Querelen und Demütigungen die Unversehrtheit seines Wesens bewahrt; und darin besteht ja gerade die Größe seiner Persönlichkeit, dass er weiterhin „ich“ sagen kann: zunächst ganz betont *respondi ego* (v. 81), nachdem er äußerlich ungerührt die Bedingungen der Partnerin akzeptierte, jetzt verhaltener *respondi* (v. 88), da das Ich

sich am Ende nicht zu sehr exponieren darf, will es aus der Dissonanz noch zur Konsonanz mit der Geliebten finden. Natürlich ist in *respondere* auch die erotische Note zu vernehmen; das strahlkräftige Verb aber allein auf eine „derb obszöne“ Denotation reduzieren hieße der Komödie der Liebe, dem nuancenreichen Spiel der Partner gegeneinander und miteinander ein gewaltsames Ende bereiten und die ganze Elegie zum ‚Porno‘ verkommen lassen.

Über dem *respondi* dürfen freilich nicht die restlichen Wörter des allerletzten Verses vergessen werden, die ein weiteres Bravourstück Properzischen Künstlertums darstellen: *et toto solvimus arma toro*. Auch hier versagt die Übersetzung, die – unter dem Zwang der Monosemierung stehend – zumeist nur eine Bedeutung abzuschatten vermag, nicht für die Ortsangabe *toto toro*, wohl aber für die singuläre Junktur *solvere arma*²⁹. Kann man diese in Analogie zu *bellum, rixam* oder *certamen solvere* mit „Frieden schließen“, „die Waffen niederlegen“ bzw. „den Krieg beenden“ wiedergeben? Oder müsste man die Konjektur *movere* anstelle von *solvere* anbringen, um im Sinne von *arma Veneris movere* den erotischen Gehalt der Stelle zu sichern? Eine solche Änderung des Textes ist indessen gar nicht vonnöten, zumal *solvere* auch „bewegen“, „in Aktion setzen“ bedeutet, denkt man an Wendungen wie *navem, classem* oder *linguam solvere*. Warum sollte man für den letzten Vers überhaupt eine Monosemierung vornehmen und die Konnotationen zugunsten einer rigiden Festlegung unterdrücken? Mit der ungewöhnlichen Verbindung von *solvere* und *arma* will doch der Dichter anscheinend bewusst die Aufmerksamkeit auf das letzte Verb der Elegie lenken, das nach dem reinigenden Gewitter wohl die Beendigung des Streites, nicht aber der erneut einsetzenden Liebeskämpfe anzeigt. Zudem liegt mit dem Prädikat *solvimus* ein einziges Mal in unserem Gedicht eine erste Person Plural vor, womit nach aller Disharmonie die volle Übereinstimmung der beiden Partner veranschaulicht wird, die in ihrer Liebe voneinander nicht loskommen und das in ihrem tiefsten Innern auch gar nicht wollen.

Sollte unsere Elegie, wie IV 7, die vorangegangene, nahe legt, tatsächlich erst nach dem Tode

der Freundin geschrieben worden sein³⁰, so hat das Erzähler-Ich die Beziehung zu seiner Geliebten, die so launisch, streitsüchtig und ungerecht sein konnte, in einer großen Versöhnungsgeste abschließend gefeiert. Dass die Frau mit ihrer Rückkehr den ersten Schritt zur Erneuerung des Liebesbundes macht, wie das Gedicht vorgibt, markiert nachdrücklich die Transformation patriarchalischer Inbesitznahme, die zumeist in der Antike anzutreffen ist, und wenn auch nur in der Welt der Elegie. Aber ebenso muss der Mann dazu sein überzeugtes „Ja“ sagen: *respondi*.

Die Wiederherstellung des *foedus amoris* ist die überraschendste Wendung, die das Gedicht am Ende bietet. Liebe löst hier alle Probleme und umgreift die Gegensätze, welche die Menschen und die Erzählteile trennte, so dass die Irrwege, die das Paar gegangen ist, noch wie ein Vor-Spiel empfunden werden können. Mit ihrer wiederentdeckten Zuneigung, die aus der Einsamkeit (*solus*) zur Gemeinsamkeit (*solvimus*) führt, füllen die beiden die ‚Leerstellen‘ ihres Lebens aus.

Als plötzliches Ereignis erscheint die Rücklenkung der erotischen Empfindungen auf den einen Partner unmotiviert, als unerwartete ‚Hoch-Zeit‘, „die sich ausnimmt, als wäre sie tatsächlich das erste wirkliche Finden und Sich-Binden“ (VON MATT, 297) der Verliebten. Die fehlende psychologische Motivierung darf jedoch keinesfalls als künstlerisches Versagen gedeutet werden, sondern ist – so paradox das klingen mag – integrierendes Element, das alles zusammenführt, kurzum: ein Kunst-Stück. Eine rational einsichtige Begründung für die Wiederherstellung des *foedus amoris* musste gerade ausbleiben, damit das Geschehen am Ende als ein Wunder erkannt werden kann, als „Das Wunder der Liebe“. Dies aber lässt auch die religiösen Züge, die zunächst in dem Diktat der Friedensbedingungen und in der Reinigungszeremonie so komisch wirkten, in ein anderes Licht treten: Liebe, so will uns Properz bedeuten, „hat neben der naturhaft erotischen auch immer eine naturhaft sakrale Dimension“; sie ist die Ordnungsmacht, welche die private Welt wieder ins Lot bringt, denn sie „übersteigt die Liebenden, weil sie das ist, was den Kosmos durchwaltet, von Anfang an, vor dem Paar, in dem Paar und nach dem Paar“ (Von Matt, 19 und 212).

„Der Augenblick ist Ewigkeit“

Daher ist auch der Begriff der „verkehrten Welt“, mit der die Elegie IV 8 so gern charakterisiert wird, einer Korrektur zu unterziehen.

In der antiken Komödie war der Triumph der Sklaven über ihre Herren eine poetische Erfindung, welche die Kleinen über die Großen siegen ließ. Ihre ‚realistische‘ Entsprechung fand sie an den Festtagen, wenn sich die „verkehrte Welt“ für kurze Zeit in karnevalesker Ausbettung von den Zwängen der Alltagswelt etablieren durfte: mit den Dienern als Gebietern und den *domini* als Untergebenen, wobei beide Seiten sich bewusst waren, dass die Machtverhältnisse allein für eine temporale Enklave konvertibel waren. So erweist sich in der römischen Komödie der Triumph der Sklaven als *Happy End* der Schwachen, als fiktiver Trick, vergleichbar dem guten Ausgang im Theater *NESTROYS*, der ausschließlich für das vorgeführte Finale gilt, wohingegen die Komödie der Liebe, wie sie die Elegie vorführt, sich nicht in eine poetische Nische im Abseits von der Wirklichkeit ausgrenzt; ihr glückliches Ende ist im Gegenteil von einem fundamentalen Einverständnis mit dem Gegebenen getragen. Da echte Liebe auch außerhalb der Kunst, egal ob die Gesellschaft vom Patriarchat oder Matriarchat bestimmt ist, die Demokratie sich ändernder Machtverhältnisse beinhaltet, wobei mal der Mann, mal die Frau ein bisschen mehr ‚obenauf‘ ist, und die ‚komischen‘ Rollen unter den Partnern wechseln, vermag der Begriff „verkehrte Welt“ hier nicht so recht zu greifen. Das Angebot unseres Gedichtes besteht keineswegs in der Aufforderung zum ‚Eintauchen‘ in eine fiktionale, irreale Welt nur, sondern zum Festhalten der Wirklichkeit im Augenblick innigster Daseinsfreude. Auch das ließe sich ablesen aus dem großartigen *solvimus* der Schlusszeile, das der Form nach Perfekt und Präsens sein kann; sprang das Tempus schon in der ganzen Elegie scheinbar leichtfertig zwischen diesen beiden Zeitstufen hin und her – nur für die Beschreibung der sich so zäh hinziehenden Gartenparty wurden bezeichnenderweise Prädikate auch im Imperfekt aufgeboten –, so finden beide ‚Bewegungen‘ im letzten Verb zusammen: Das narrative Perfekt, das die Zeiterfahrung des Verlaufs wiedergibt, geht hier über in den Erlebnis-

moment der Gegenwart. GOETHES Formel „Der Augenblick ist Gegenwart“ hat in dem *solvimus* ihre frühe dichterische Gestaltung gefunden. Das Ende unseres Handlungsgedichtes ruft ein Jetzt hervor. Bereits die Monotonie und Variation im Gleichbleibenden, die sich neben den mehrfach verwendeten Wörtern auch in den Klangwiederholungen und im Metrum zeigen, radieren etwas an dem Kontinuum der epischen Progression, bis schließlich in dem enthusiastischen Moment des Zueinanderfindens die Zeit angehalten scheint. In der Verabsolutierung dieses lyrischen Augenblicks leuchtet auf, was sein sollte und sein kann: höchstes Glück.³¹ In dem *solvimus* wird offenbar, was jenes elegante Diktum da meint, dass Lyrik ein „punktuelles Zünden der Welt im Subjekt“ sei³², nämlich die Erfahrung des Ganzen im Zeitpunkt intensivster Lebenslust. In der gelingenden Beziehung der Liebenden vollzieht sich für das Ich und das Du im einenden Wir der ekstatische Umschwung „aus der gerichteten Zeit in die Vertikale des unbedingten Augenblicks“³³, und da hält das Gedicht dann inne.

Literatur

1. Textausgaben, Übersetzungen und Kommentare

- H. E. BUTLER / E. A. BARBER: *The Elegies of Propertius*, Oxford 1933 (Neudr. Hildesheim 1944)
- W. A. CAMPS: *Propertius, Elegies. Book IV*, Cambridge 1965
- F. DIETRICH: *Properz, Die Liebesgedichte*, Düsseldorf/Köln 1958
- P. J. ENK: *Ad Propertii Carmina Commentarius Criticus*, Zutphaniae 1911
- P. FEDELI: *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart 1984
- Ders.: *Properzio, Elegie. Libro IV*, Bari 1965
- G. GIARDINA: *Properzio. Elegie. Edizione critica e traduzione*, Rom 2005
- G. P. GOOLD: *Propertius, Elegies*, Cambridge Mass./London 1990
- R. HANSLIK: *Sex. Properti Elegiarum Libri IV*, Leipzig 1979
- R. HELM: *Properz, Gedichte*, Berlin 1983
- G. LUCK: *Propertii et Tibulli Carmina*, Zürich 1964
- B. MOJSISCH / H.-H. SCHWARZ / I. J. TAUTZ: *Sextus Propertius, Sämtliche Gedichte (UB 1728)*, Stuttgart 1993
- L. RICHARDSON Jr.: *Propertius, Elegies I-IV*, Norman, Oklahoma 1977

- O. L. RICHMOND: *Sexti Properti quae supersunt operae*, Cambridge 1928
- M. ROTHSTEIN: *Die Elegien des Sextus Propertius*, Berlin 1920: 1. Teil (Bücher 1 u. 2), 1924: 2. Teil (Bücher 3 u. 4), (Nachdr. Dublin/Zürich 1966)
- M. SCHUSTER / F. DORNSEIFF: *Sex. Propertii Legiarum Libri IV*, Leipzig 2. Aufl. 1958
- S. VIARRE: *Properce, Élégies*, Paris 2005

2. Abhandlungen

- B. ARKINS: *An Interpretation of the Poetry of Propertius*, Lewiston, N.Y. 2005.
- AU 2/92: *Römische Liebesdichtung*.
- C. BECKER: *Die späten Elegien des Properz*, in: *Hermes* 99, 1971, 449ff.
- E. BURCK: *Zur Komposition des vierten Buches des Properz*, in: *WS 79*, 1966, 405ff. (= in: *Ders.: Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, Bd. 1, Heidelberg 1981, 399ff.)
- K. CHVATIK: *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik und Poetik (stw 681)*, Frankfurt/M. 1987.
- J. B. DERBROHUN: *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy*, Ann Arbor, Mich. 2003.
- J. H. DEE: *Elegy 4. 8. A Propertian Comedy*, in: *TAPA* 108, 1978, 41ff.
- W. EISENHUT (Hg.): *Properz*, *WdF 237*, Darmstadt 1975.
- P. GRIMAL: *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des „Élégies“*, Brüssel 1953.
- H.-C. GÜNTHER: *Quaestiones Propertianae*, Leiden 1997.
- M. HARRIS: *Propertius' Book IV. The Interplay of Public and Private Themes*, Michigan/London 1971.
- R. HELM: *Sextus Propertius*, in: *RE XXIII 1*, Stuttgart 1957, 758ff.
- N. HOLZBERG: *Die römische Liebeselegie*, Darmstadt 1990.
- K. JÄGER: *Zweigliedrige Gedichte und Gedichtpaare bei Properz und in Ovids Amores*, Diss. Tübingen 1967.
- M. JANAN: *The Politics of Desire: Propertius IV*, Berkeley et al. 2001.
- M. KEUL: *Liebe im Widerstreit. Interpretationen zu Ovids Amores und ihrem literarischen Hintergrund*, Frankfurt/M et al. 1989.
- M. KOMP: *Absage an Cynthia. Das Liebsthema beim späten Properz*, Frankfurt/M et al. 1988. (Die Interpretation von IV 8 in dieser Abhandlung gab intensive Anregungen.)
- E. LEFÈVRE: *Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*, Heidelberg 1966.

- G. LUCK: Die römische Liebeselegie, Heidelberg 1961.
- P. VON MATT: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur (dtv 4566), München 1991.
- J. MUKAŘROVSKÝ: Kapitel aus der Poetik (es 203), Frankfurt/M. 1967.
- J. MUKAŘROVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik (Ullstein Buch 3311), Frankfurt/M et al. 1977.
- J. K. NEWMAN: Augustan Propertius: the Recapitulation of a Genre, Hildesheim et al. 1997.
- K. NEUMEISTER: Die Überwindung der elegischen Liebe bei Properz (Buch I-III), Frankfurt a.M/ Bern 1983.
- C. RAMBAUX: Properce ou les difficultés de l'emancipation feminine, Brüssel 2001.
- E. REITZENSTEIN: Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Properz, Leipzig 1936.
- M. RUHL: Die Darstellung von Gefühlsentwicklungen in den Elegien des Properz, Göttingen 2001.
- D. R. SHACKLETON BAILEY: Propertiana, Cambridge 1956.
- C. R. SHEA: The Return of Cynthia and the Structure of Propertius Book IV, Diss., Ann Arbor 1984.
- H.-P. STAHL: Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus, Berlin 1985.
- W. STROH: Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung, Amsterdam 1971.
- H. TRÄNKLE: Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache, Wiesbaden 1960.
- K.-W. WEEBER: Das 4. Properz-Buch. Interpretationen zu seiner Eigenart und seiner Stellung im Gesamtwerk, Diss. Bochum 1977.

Anmerkungen:

- 1) Zu diesem Texterschließungsverfahren vgl. P. BARIÉ: Von der Textparaphrase zur Interpretation, in: AU XXXVI/4+5 1993, 23ff., sowie *ibid.* W. MEINCKE: Handreichungen zur Satz- und Texterschließung im Literaturunterricht, 69ff.; 79f.
- 2) A. GIULIANI: Was sich über Lyrik sagen läßt, in: Akzente 19 1972, 206ff.; 207.
- 3) Hier sei nur auf eines ihrer ins Deutsche übersetzten Bücher hingewiesen, in dem die „Romantische Liebe“ behandelt wird: H. FISHER: Warum wir lieben: Die Chemie der Leidenschaft, aus dem Amerik. v. M. KLOSTERMANN, Düsseldorf/Zürich 2005.
- 4) Etwa mit: PROPERZ und TIBULL: Liebeselegien, Lateinisch u. Deutsch, neu hg. u. übers. v. G. LUCK, Zürich u. Stuttgart 1964 (Hiernach wird

zitiert.) oder mit: PROPERZ: Sämtliche Gedichte, Lateinisch/Deutsch (UB 1728), übers. u. hg. v. B. MOJSISCH, H.-H. SCHWARZ, I. J. TAUTZ, Stuttgart 1993.

- 5) Zitiert nach M. THALMANN: Romantiker als Poetologen (Poesie u. Wissenschaft 11), Heidelberg 1970, 68.
- 6) J. VACHEK: A Prague School Reader in Linguistics, London 21969, 49; zitiert nach: CHVATIK, 56.
- 7) Zitiert nach: Theorie der Lyrik, hg. v. L. VÖLKER (UB 9594), Stuttgart 1986, 107.
- 8) C. BROOKS: Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik, Frankfurt/M. 1965, 105.
- 9) Zitiert nach G. MOUNIN: Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Auswirkung, München 1967, 127.
- 10) E. LÉVINAS: De l'existence à l'existant, Paris 1981, 81.
- 11) S. MALLARMÉ: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par H. MONDOR et G. JEN-AUBRY, Paris 1970, 857.
- 12) P. V. ZIMA: Kritik der Literatursoziologie (es 85), Frankfurt/M. 1978, 172.
- 13) Die Erkenntnisse J. MUKAŘROVSKÝs habe ich für die Interpretation der Horaz-Ode I 9 zu nutzen versucht: W. SCHINDLER: Die Sprache der Poesie in der „Soracte“-Ode des Horaz, in: AU XXXIII/6, 31ff.
- 14) Texte der russischen Formalisten, Bd. 2, hg. v. W. D. STEMPEL, München 1972, 30f.
- 15) Generell zur Interpretation vgl. W. SCHINDLER: Interpretationsweisen im Literaturunterricht der Alten Sprachen, in AU XXX/6 1987, 4ff.
- 16) A. RIMBAUD: Sämtliche Gedichte, französisch mit deutscher Übers. v. W. KÜCHLER, Heidelberg 1946, 214f.
- 17) H. TRÄNKLE zählt die hochpoetischen Wörter minutiös auf, 175.
- 18) Die Abruptheit des Szenenwechsels veranlasste Interpreten dazu, die Verse 19-20 für unecht zu erklären oder sie im Anschluss an das erste Distichon zu platzieren. In beiden Fällen wird das dichterische Verfahren des Properz verkannt, der den Leser am Anfang der Elegie von Szene zu Szene hetzt; vgl. zur Problematik H. TRÄNKLE, der auf die „syntaktische Schwierigkeit“ bei einer Umstellung hinwies, da „dann beide ‚cum‘ verbunden nebeneinander stünden“, 180, Anm. 1.
- 19) Vgl. zu den Zurüstungen ROTHSTEIN, 314f.
- 20) TRÄNKLE, 181f., hat das Vokabular daraufhin durchmustert.
- 21) R. WARNING: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: Das Komische, hg. v. W. PREI-

- SENDANZ u. R. Warning (Poetik u. Hermeneutik VII), München 1976, 279 ff.; 304f.
- 22) E. DUPRÉE: Le problème sociologique du rire, in: *Revue philosophique* 106, 1928, 213ff.
- 23) J. RITTER: Über das Lachen, in: ders.: *Subjektivität* (BS 379), Frankfurt/M. 1974, 62 ff.; 91f.
- 24) HOMER: *Odyssee*, übers. v. J. H. Voss, Basel 1946, 104.
- 25) Ausführlicher dazu KOMP, 122ff. u. 155ff.
- 26) Z. B. SHACKLETON BAILEY, 258.
- 27) BUTLER/BARBER zur Stelle sowie L. RICHARDSON zur Stelle.
- 28) Für das Bedeutungsspektrum des Verbs vgl. ROTHSTEIN, 322f.
- 29) Vgl. zum Folgenden KOMP, 146f., Anm. 2.

- 30) Eine solche Fragestellung hieße aber zu biographisch vorzugehen bzw. die Cynthia-Elegien zu einem Lebensroman zu verknüpfen.
- 31) Zurückzuweisen ist auf diesem Hintergrund die Ansicht von RUHL, 223, dass in der Elegie IV 8 „keine leidenschaftliche Liebesbestimmung wie in den vorangegangenen Büchern“ geschildert werde; die humorvollen Elemente beieinträchtigen keinesfalls die Intensität der Liebesempfindung.
- 32) F. T. VISCHER: *Asthetik*, hg. v. R. VISCHER, Bd. e 1-6 München 1923, Bd. 6, 208.
- 33) VON MATT zur Undine-Dichtung I. Bachmanns, 256.
WINFRIED SCHINDLER, Schwäbisch Gmünd

Religion oder Ethik? (Zweiter Teil)

Fortsetzung des Aufsatzes in FC 1/2007, S. 11-17

3 Moral und Religion in der römischen Antike

3.1 Bildhafte Präsentation der Einheit von Moral und Religion in römischer Frühzeit

Dem handlungsleitenden *Nomos* (Brauch, Gesetz) des homerischen Epos entspricht römischerseits „*mos*“, bzw. die „*mores maiorum*“ (Sitten der Vorfahren). „*mos*“ wie auch „*Nomos*“ sind Konstrukte einer individuellen Entscheidung (*iudicium animi*) des jeweiligen Handlungsträgers. Beide durchlaufen im täglichen Handlungsvollzug ihre „Bewährungsprobe“, ehe sie schließlich als „*mos*“ oder „*Nomos*“ zu standardisierten Maximen individuellen Handelns werden. Im gesellschaftlichen Diskurs kann ihre gesellschaftliche Anerkennung erreicht werden. Auf der Basis dieses Konsenses erfahren sie dann als „*mores*“ kollektive Verbindlichkeit.

Durch den Zusatz „*maiorum*“ wird das römische Selbstverständnis auf die konkreten Handlungsträger einer vergangenen Moralität verwiesen, deren Handeln (*exempla*) auch für die Gegenwart noch normative Gültigkeit beanspruchen soll. So leitet sich die besondere Bedeutung der römischen Wertvorstellungen nicht von irgendwelchen abstrakten Idealen ab²⁵. Sie gründet sich vielmehr auf die immer neu reflektierte, personengebundene Erfolgsbilanz ihrer ursprünglichen Repräsentanten. Dies sind

die hochstilisierten „*maiores*“, deren offensichtliche Erfolgsbilanz durch den kontinuierlichen Erinnerungsprozess („*memoria*“) wachgehalten und so für Gegenwart und Zukunft neu verpflichtend gemacht wird.

Denn nur sie, die Vorfahren („*maiores*“), waren es, die – nach Meinung der römischen Schriftsteller – mit ihrer Moral einst den Aufstieg der „*res publica*“ begründeten und ihre gegenwärtige Größe zur Zeit CICEROS garantieren. Diese ausgeprägte Rückbindung an die „Tugenden der Vorfahren“ findet ihren Ausdruck in der Verehrung der Ahnen im privaten und öffentlichen Raum. Hier zeigt sich das religiöse Bewusstsein als „*pietas*“-Haltung (Frömmigkeit) des Römers, die in der besonderen Beachtung und Verehrung von Göttern und Menschen ihren sichtbaren, kultischen Niederschlag findet. In religiösen Zeremonien wird perpetuierend die Leistung der Ahnen vergegenwärtigt. Tradierung und Relevanz der überkommenen Wertvorstellungen sind so in und für die Nachwelt gesichert und religiös verkleidet.

Als bedeutsame Präsentation der bildhaften Einheit römischer Moral und Religion kann der Jupitertempel auf dem Kapitol gelten. Schon in römischer Frühzeit war die Vorhalle des Tempels mit einer Ehrenstatue des ROMULUS, dem ersten Triumphator und Repräsentanten