

## Der letzte klassische Elegiker? Zur Deutung der erotischen Dichtungen Maximians

von THOMAS GÄRTNER, Köln

Im Rahmen einiger kurzer, fast kursorischer Notizen zu Maximian wandte sich Manitius (542f.) im Jahr 1889 gegen die als damalige *communis opinio* angesehene Auffassung, Maximian sei Heide gewesen. Mit einigen Anklängen an allgemein-christliche Sprachidiome, bestimmte Bibelpartien und Stellen aus christlichen Dichtern suchte er den Gegenbeweis zu führen, Maximian habe dem christlichen Glauben angehangen. Diese Polemik bestimmt heute, weit über 100 Jahre später, im Prinzip noch immer die großen Kontroversen in der Maximian-Forschung<sup>1</sup>.

Freilich bestreitet heute wohl keiner mehr, daß Maximian in bestimmten Wendungen Kontakt mit christlichem Gedankengut aufweist. Strittig ist jedoch, wie man diesen geistigen Kontakt zu bewerten hat. Die Intertextualitätstheorie hat in moderner Zeit den Blick für die – im Zusammenhang vieler antiker und spätantiker Imitationsphänomene in der Tat bedeutsame – Tatsache geschärft, daß mit einer Anspielung auf einen fremden, allgemein bekannten textuellen Zusammenhang zugleich dieser gesamte fremde textuelle Zusammenhang mit all seinen Hintergründen „aufgerufen“ werden kann. Mit welcher Sinnintendenz freilich der fremde Zusammenhang durch eine solche Imitation „aufgerufen“ wird, bleibt im Einzelfall zu prüfen und kann nur am jeweiligen Text geklärt werden. Wenn z.B. ein Dichter wie Maximian, dessen Dichtung stofflich nicht von christlichem Gehalt geprägt ist, bestimmte christliche Wendungen gebraucht, so können dahinter – um die beiden möglichen Extreme zu nennen – zwei konträre Absichten stehen: Entweder will der Dichter dem von ihm beschriebenen, an sich keine christlichen Züge tragenden Geschehen als Hintergrund christliche Assoziationen geben, die möglicherweise das heidnische Geschehen aus christlicher Sicht bewerten und dann wahrscheinlich – eben weil es völlig unchristlich ist – verurteilen. Oder er will durch die christlichen Anklänge gerade hervorheben, daß das von ihm geschilderte Geschehen heidnisch bzw. gerade nicht christlich ist, und es betont vom Christentum distanzieren, also möglicherweise einen bewußt anti-christlichen Gegenentwurf zeichnen und die christliche Position abwerten<sup>2</sup>. Diese beiden Alternativen un-

---

<sup>1</sup> Eine moderne Doxographie über die Versuche, Maximian als Christen oder Heiden zu erweisen, bietet Schneider 85; vgl. auch Ratkowitsch 59.

<sup>2</sup> Eine anti-christliche Grundhaltung des Dichters als Ursache hinter Anspielungen auf Christliches erwägt bereits Webster 14.

terscheiden sich im Prinzip nur dadurch, ob man den „Vordergrund“ des Dichtertextes oder den intertextuell evozierten „Hintergrund“ als normativ bestimmend ansieht. Im erstgenannten Fall wäre der christliche Hintergrund normativ bestimmend und würde zu einer Verdammung des heidnischen Geschehens führen; nach der anderen Alternative gäbe dagegen der intratextuelle Vordergrund normativ den Ton an, und gelegentliche Anspielungen auf Christliches würden nur bekunden, daß das vom Dichter Dargestellte dezidiert unchristlich bzw. heidnisch ist und daß der Dichter das von ihm Geschilderte gerade wegen seines heidnischen Charakters als möglichen christlichen Alternativen (deren Kenntnis er intertextuell bekundet) überlegen ansieht.

Diese beiden – bislang nur theoretisch entwickelten – extremen Alternativpositionen bestimmen in der Tat die letzten beiden großen Maximian-Monographien. Christine Ratkowitsch betont die normative Prävalenz des durch Zitate aufgerufenen christlichen Hintergrunds und geht soweit, Maximian in das neunte Jahrhundert umzudatieren und in eine monastische Umgebung zu stellen; der Elegienzyklus diene dem Zweck, jungen Mönchen die Verderblichkeit eines auf diesseitige Liebe ausgerichteten Lebens vor Augen zu stellen; der lüsterne Greis Maximian figuriere als ein „warnendes Beispiel“ (Ratkowitsch 76) dafür, wohin die Sinnelust Menschen führen könne. Mit der Umdatierung ins neunte Jahrhundert erreicht Ratkowitsch zugleich eine wesentliche Vergrößerung des Fundus an zitierten christlichen Autoren. Denn diejenigen frühmittelalterlichen Dichter, die bislang als Maximian-Imitatoren galten, werden nach Ratkowitschs Umdatierung automatisch zu Vorbildern Maximians, deren intertextuell aufgerufene christliche Vorstellungen die Grundlage zur Verurteilung des Greises Maximian bilden.

Dagegen rückt Wolfgang Christian Schneider den Elegienzyklus wieder in ein spätantikes Umfeld, welches vor allem dadurch bestimmt ist, daß sich das Christentum allmählich gegen heidnische Überbleibsel durchsetzt. Schneider sieht in den Gedichten Maximians den – letzten literarisch faßbaren – Versuch, die alte heidnische Leiblichkeit als mögliches Lebensprinzip gegenüber der christlichen Spiritualität zu bekräftigen und einen betont heidnischen Gegenentwurf zur allgemein prävalenten christlichen Lehre zu bieten. Demnach wäre der im Mittelpunkt der Elegien stehende Greis Maximian in diametralem Gegensatz zu Ratkowitschs Deutung nicht ein abschreckendes Zerrbild, sondern der Träger eines betont anti-christlichen Lebensentwurfs. Zitate aus christlichen Zusammenhängen dienen nach dieser Deutung dem Zweck, das Ver-

halten Maximians mit der asketisch-christlichen Sichtweise als mit einer polemisch bekämpften Gegenposition zu konfrontieren<sup>3</sup>.

Beide skizzierten Forschungspositionen<sup>4</sup> haben trotz ihrer diametralen Verschiedenheit als gemeinsame Voraussetzung, daß die – positive oder negative – Auseinandersetzung mit dem Christentum das zentrale Anliegen von Maximians Dichtung bildet. Wenn man jedoch berücksichtigt, daß Anspielungen auf christliches Gedankengut keineswegs den gesamten Maximian-Text auch nur annähernd abdecken, sondern eher singulär zu finden sind, so wird man auch die Möglichkeit in Betracht ziehen dürfen, daß das Christentum Maximian zwar bekannt und vertraut war, daß aber eine ideologische Stellungnahme zum Christentum – wie sie in den Deutungen sowohl von Ratkowitsch als auch von Schneider von zentraler Bedeutung ist – trotzdem nicht zu den Absichten des Dichters gehörte. Die Intertextualitätstheorie betont zwar zu Recht die *Möglichkeit* einer Auseinandersetzung mit intertextuell aufgerufenen ideologischen Hintergründen, liefert aber andererseits keineswegs den Beweis, daß eine Anspielung auf einen im Dienste einer bestimmten Ideologie stehenden Text *immer notwändig* zugleich eine komplexe Auseinandersetzung mit dieser Ideologie implizieren müsse. Z.B. kann man kaum behaupten, daß jeder Dichter, der Vergil zitiert, mit diesem Zitat in bestimmter Weise zu der von Vergil vertretenen augusteischen Ideologie Stellung beziehen müsse. Demnach wird man auch bei Maximian die Möglichkeit einräumen müssen, daß eine ideologische Stellungnahme zum Christentum nicht oder zumindest nicht hauptsächlich das Anliegen des Autors bildete bzw. daß die relativ vereinzelt Anspielungen auf christliche Texte nicht als Schlüssel zu einer erschöpfenden Gesamtdeutung taugen.

Unter dieser Prämisse werden im folgenden zunächst die Gedichte Maximians hintereinander interpretiert; anschließend wird ein Versuch gemacht, die äußere Komposition des Elegienkorpus aus der auf dem Wege der Einzelinterpretation erschlossenen zentralen Aussageabsicht des Autors zu erklären. Da-

<sup>3</sup> Vgl. Schneider 66: „Die in den Vorlagen eine christliche Aussage fassende Fügung“ wird „in polemischem Sinne neutralisiert oder gar angegriffen. Auch in indirekter Form kommt somit an keiner Stelle eine christliche Aussageabsicht zum Ausdruck, vielmehr wird unverkennbar eine Wendung gegen das Christentum deutlich, eine Wendung, die keinerlei Anzeichen dafür bietet, als „innerchristliche“ Kritik gemeint zu sein“.

<sup>4</sup> Eine von diesen beiden Ansätzen (welche die Stellungnahme des Dichters zum Christentum als seine zentrale Intention ansehen) abweichende Gesamtdeutung hat in jüngerer Vergangenheit Öberg (besonders 37f.) vorgelegt, die den Zweck des Elegienkorpus in der Verhöhnung und Demütigung einer historischen Figur mit dem Namen Maximian (die natürlich vom Dichter verschieden zu denken ist, vgl. Öberg 26) sieht. Hiergegen macht Stiene 364f. zu Recht geltend, daß sämtliche reflektierenden und bekenntnishaften Partien sich einer Erklärung durch eine solche satirische Gesamtdeutung entziehen.

bei wird zugleich eine Stellungnahme zugunsten der herkömmlichen Einteilung des Werks in Einzelegien und zugleich eine Auseinandersetzung mit Schneiders (21ff.) These erfolgen, der annimmt, das Elegiencorpus bilde ursprünglich ein *opus continuum* und die übliche Einteilung in Einzelegien sei nur eine Folge der klassisch-humanistischen Editionstradition.

## Elegie 1

Das erste Gedicht beginnt mit einer Aufforderung an die *senectus*, dem Leben des greisen Dichters ein Ende zu setzen (1f.); das Leben in einem vom Alter derart erschöpften Körper, der – im Zuge einer Spezialisierung der üblichen leibfeindlichen Metaphorik der griechisch-römischen Philosophie auf den *al-ten* Körper – als ein *carcer* bezeichnet wird (3), bedeutet nur noch Qual.

Diese Situation des gegenwärtigen Elends gibt Anlaß zu einer wehmütigen Rückerinnerung an die ungetrübte Zeit der Jugend. Diese Reminiszenz nimmt fast 100 Verse ein (9-100). Der Dichter beschreibt seine beruflichen Tätigkeiten als Redner und Dichter (9-14), seine frühere Schönheit (*forma*, 17f.), seine sich vor allem in der Jagd (21-24) und bei sportlicher Betätigung (25-27) niederschlagende *virtus* (19-32) und seine Widerstandsfähigkeit (*tolerantia*, 33) gegen alle möglichen Widrigkeiten (33-54), nämlich Kälte und Hitze (35f.), stürmische Fluten beim Schwimmen (37f.), Schlaf- und Essensentzug (39f.), Trunkenheit (41-44, 47-50) und Armut (53f.). An das Ertragen der Armut schließt sich in parenthetischer Form ein zweiter – nach 15f. – auf die gegenwärtige Situation des Dichters bezüglicher Einschub (55-58) innerhalb der Jugendreminiszenz an.

Das Distichon 45f.,

*Haud facile est animum tantis inflectere rebus,  
Ut res oppositas mens ferat una duas,*

kann in seinem überlieferten Zusammenhang kaum als echt angesehen werden. *victus abit* (44) und *certamine* (47) verengen den Gedanken auf einen „Wettkampf“ in der Trinkfestigkeit (*Hoc ... virtutum certamine* heißt „in dieser wettkampffartigen Vergleichsmöglichkeit mehrerer menschlicher *virtutes*“, d.h. „im Wetttrinken“); hierin schlug Maximian den Weingott selbst (43f.), und hierin waren bekanntlich auch Socrates und Cato (47-50) hervorragend (Stiene 365 sieht dagegen Socrates und Cato allgemeiner als „Verkörperungen von Tugend und Untugend zugleich“ erwähnt). Die in Vers 50 als *res* bezeichnete Sache ist, wie das bei Ratkowsch 81 nachgewiesene Vorbild dist. Cat. 2,21 dartut, eben das Trinken. Insofern paßt der Gedanke an eine dem Trinken entgegengesetzte Sache, nach Ratkowsch 80 das in 39f. berührte „asketische Leben“<sup>5</sup>, überhaupt nicht in den hier gegebenen Zusammenhang, der sich seit 41ff. auf die Gelagesituation verengt hat, also die Askese völlig verlassen hat. Schetter 83

<sup>5</sup> Ähnlich Ellis 146, der die „two opposites“ in „hard drinking and abstemiousness“ findet.

erkennt richtig, daß der Abschnitt 41-50 auf das Thema „die Trinkfestigkeit des jungen Maximian“ beschränkt sein muß; er will *oppositas res ferre* auf die „Eigenschaft, viel trinken zu können und doch nicht betrunken zu werden,“ beziehen. Doch sind diese beiden Eigenschaften logisch keine *res oppositae*; die Eigenschaft, nicht betrunken zu werden, läßt sich schwerlich als ein „Ertragen“ eines dem Weingenuß konträren Umstands begreifen.

Das Distichon dürfte von einem Interpolator stammen, dem eine Duldsamkeit wie die in Vers 36 beschriebene, die tatsächlich auf dem Ertragen konträrer Faktoren (in diesem Fall *solstitium* und *frigus*) beruht, vorschwebte, und von einem Abschreiber an völlig unpassender Stelle (innerhalb der Behandlung der Trinkfestigkeit) eingefügt sein. Die Annahme einer Interpolation würde zudem Maximian von einem sprachlich höchst problematischen Ausdruck befreien: Die genaue Bedeutung von *tantis inflectere rebus* ist nämlich noch ungeklärt. ThLL VII 1,1460,83-1461,2 erklärt *inflectere* an dieser Stelle mit „i.q. adaptare“ ohne eine überzeugende Belegstelle für diese Bedeutung. Spaltensteins Übersetzung „plier un esprit à de telles choses, qui consistent en ceci que ...“ (97) zeigt die Schwierigkeit durch die Hinzufügung der hervorgehobenen Worte.

Smolaks (bei Ratkowitsch 81 Anm. 179) Konjektur in Vers 49, *caluisse* statt *valuisse* gemäß Hor. *carm.* III 21,12 (bereits in den Apparaten von Baehrens, Webster und Prada als Variante einer Handschrift mit Hinweis auf die Horazstelle angeführt), empfiehlt sich nicht, da der Gegensatz zwischen Askese (*rigidum*) und Trinkfreudigkeit (*caluisse* nach Smolak) gemäß dem oben Gesagten an dieser Stelle gar nicht vorschwebt. Zudem bliebe *caluisse* ohne einen Zusatz wie *mero* bei Horaz unverständlich, und *valuisse* ist in Anbetracht des vorschwebenden „Wettkampfs“ ohne Anstoß. Widerspruch gegen *caluisse* auch bei Schneider 206.

Die Verse 55-58 sind abweichend von den Ausgaben als Parenthese zu kennzeichnen. Diese schließt sich antithetisch mit *Tu ... sola an rerum dominus* (54) an, durch welche Junktur Maximian sich als Beherrscher jeglicher äußeren Lage bezeichnet. Diese Qualifikation gilt eben nur mit einer Ausnahme: dem Alter, dem Maximian nichts entgegenzusetzen hat. *his ... meritis* (59) greift über die Parenthese hinweg wieder auf die in 9-54 geschilderten *merita* zurück.

All diese Eigenschaften des Dichters in seiner Jugendzeit (berufliche Tätigkeit, Schönheit, *virtus* und *tolerantia*) werden im folgenden in Hinsicht auf seine erotische Lebensweise instrumentalisiert und unter dem Sammelbegriff *merita* zusammengefaßt (59f.):

*Ergo his ornatum meritis provincia tota  
Optabat natis me sociare suis.*

Die Summe aller aufgezählten Eigenschaften führte dazu, daß Maximian für alle Familien als Schwiegersohn wünschenswert war. Die Jugendeigenschaften, nach denen sich der greise Maximian zurücksehnt, dienen also vor allem dem Zweck, sein Ansehen beim anderen Geschlecht zu fördern.

Bemerkenswerterweise führt diese Beliebtheit aber nicht zu einem zügellosen Auskosten sexueller Kontakte. Gleich im nächsten Distichon betont Maximian, von den „angenehmen Fesseln“ der Ehe lieber freizubleiben (61f.). Bei seinen Gängen durch Rom genoß er das allseitige Interesse der Mädchen, pflegte frei-

en, geradezu lasziven Blickkontakt mit ihnen (63-70), aber ließ es offenkundig zu keiner geschlechtlichen Verbindung kommen, sondern beließ es bei seiner Position als allgemein beliebter, begehrter und umworbener *sponsus ... generalis* (72). Denn seine natürliche Anlage verleitet ihn zur Enthaltensamkeit, zum *pudor* (73f.):

[...] *nam me natura pudicum  
Fecerat, et casto pectore durus eram.*

An dieser Stelle fällt zum ersten Mal ein Kernbegriff, der für das Verständnis des jungen Maximian bzw. für die zeitliche Retrospektive des elegischen Ichs von zentraler Bedeutung ist: der *pudor*<sup>6</sup>.

Ratkowitsch 82 Anm. 182 hält das nach dieser Deutung zentrale Distichon 73f. für interpoliert, im Anschluß an Schetter 143ff., der sogar die ganze Versreihe 73-78 tilgen wollte. In der Tat erhält das in 73f. auf die natürlichen Charaktereigenschaften Maximians, nämlich *pudor* und *castitas*, zurückgeführte Verhalten in den Versen 75ff. plötzlich eine vergleichsweise pragmatische Erklärung, nämlich das faktisch geradezu unerfüllbare Schönheitsideal. Es spricht aber nichts dagegen, daß die zu *pudor* und *castitas* führende *natura* Maximians gerade durch dieses Schönheitsideal erklärt wird: „... Denn meine Natur hatte mich *pudicus* gemacht, und ich blieb enthaltensamen Herzens hart. Denn während ich mich (entsprechend ebendieser Natur) nur mit vorzüglicher Schönheit zu verbinden begehrte, blieb ich unberührt ...“ Die *natura* Maximians ist nicht auf die *castitas* als Selbstzweck angelegt (dies wäre nur bei einem habituellen Asketen verständlich), sondern auf eine Verbindung nur mit der erlesensten Schönheit. Insofern diese aber *de facto* nicht existiert, läuft Maximians Natur (die vor allem in seinem Anspruchsdenken besteht) faktisch auf Enthaltensamkeit hinaus. Der Gedanke ist widerspruchsfrei.

Ratkowitsch a.a.O. meint, Maximian werde in den das inkriminierte Distichon 73f. umgebenden Versen als „Schürzenjäger“ dargestellt (der Ausdruck auch bei Schetter 18 und 146)<sup>7</sup>. Tatsächlich ist in 63-72 nur von erotisch aufgeladenen Blickkontakten die Rede, wobei die Aktivität eher auf der Seite der Mädchen bzw. ihrer Eltern, die sich Maximian als Schwiegersohn wünschen, zu liegen scheint. In den Versen 75ff. geht es um das anspruchsvolle exklusive Schönheitsideal Maximians. Keine dieser beiden Parteien ist mit *pudor* bzw. *castitas* unvereinbar.

Schetters Tilgung der gesamten Partie 73-78 scheint vor allem ein Mißverständnis des Distichons 75f. zugrundezuliegen:

*Nam dum praecipuae cupio me iungere formae,  
Permansi viduo frigidus usque toro.*

<sup>6</sup> Minimalisiert wird die Bedeutung des *pudor* bei Schneider 97: „Dem Begriff der Scham kommt jedoch allenfalls beim jungen Maximian eine größere Rolle zu, ein der Liebe oder dem Alter entsprechendes Gewicht erhält *pudor* nicht“.

<sup>7</sup> Besser als der Begriff „Schürzenjäger“, der eine pathologische, auf vielfachen Vollzug der Sexualität abzweckende Aktivität des Mannes impliziert, paßt die Charakterisierung Maximians als „a desirable ‚Wunderknabe‘“ (Shanzer 193). Wenn Shanzer jedoch meint, der junge Maximian sei „plagued by bad luck in love“, so verkennt sie den Charakter seiner freigewählten Selbstbeschränkung.

Nach Schetter wäre hier nicht von einer freiwilligen Beschränkung, sondern von einem „erotischen Defekt“ (146), ja von der körperlichen Impotenz des jungen Mannes (147f.) die Rede; durch den *dum*-Satz werde „auf die Gleichzeitigkeit des Versuchs und des Versagens“ (147) hingewiesen. Tatsächlich wird durch dieses Temporalgefüge das Verhältnis nicht zwischen Versuch und Versagen, sondern zwischen Anspruch (Maximian wünscht sich als Partnerin nur eine Frau von vollkommener Schönheit) und Folge (das Bett Maximians bleibt verwaist und kalt) herausgestellt. Damit erledigt sich auch das von Schetter 148 herausgestellte Problem hinsichtlich Maximians Vorbild Ov. (?) am. III 5,42 *Frigidus in viduo destituere toro: viduo ... toro* bezieht sich bei Maximian ebenso wie bei Ovid auf eine von einem Liebespartner getrennte Person und nicht etwa auf einen „von seiner Manneskraft verlassenem“ Mann.

Diese Enthaltensamkeit des jungen Maximian wird im folgenden begründet und erläutert durch ein differenziertes und anspruchsvolles Schönheitsideal<sup>8</sup>, welches eine intime Verbindung nur mit Mädchen von exklusiven Qualitäten gestattet: Die Gesuchte muß dem Kriterium der *aurea mediocritas* hinsichtlich Körperform (79-88) und Hautfarbe (89-92), ferner weiteren genau katalogisierten, von oben nach unten aufgelisteten körperlichen Kriterien (93-100), beginnend mit der *Aurea caesaries* (93), genügen. Daß ein Mann, der an seine Auserwählte solche exklusiven Anforderungen stellt, sich nicht der *Venus vulgivaga* hingeben, sondern im Gegenteil die meisten Mädchen als potentielle Partnerinnen von sich aus ablehnen wird, leuchtet unmittelbar ein.

Als erotisches Ideal des jungen Maximian läßt sich also eine auf jugendliche *merita* begründete allseitige Beliebt- und Begehrtheit festhalten, die vor visuellem erotischen Kontakt mit allen möglichen Frauen nicht zurückschreckt, wohl aber vor einer engen und festen Bindung an eine bestimmte Frau; diese charakterlich verfestigte Enthaltensamkeit erklärt sich wiederum aus einem anspruchsvollen komplexen Schönheitsideal, welches von der einen Idealpartnerin – gewissermaßen als Gegenwert zu den von Maximian eingebrachten männlich-jugendlichen *merita* – bestimmte vollkommene körperliche Qualitäten einfordert. Diese an die „Idealfrau“ gestellten Anforderungen sind derart anspruchsvoll, daß ihnen *de facto* offenbar kein weibliches Wesen genügen kann und sich als letzte Konsequenz der strenge *pudor* als Lebensideal des jungen Maximian ergibt. Man könnte von einem enormen, durch männliche *merita* untermauerten erotischen Potential sprechen, welches jedoch der konkreten Aktualisierung unteilhaftig bleibt. Es genügt dem jungen Maximian, auf seine weibliche Umwelt erotisch zu wirken, an einer sexuellen Umsetzung dieser Erotik scheint er nicht interessiert.

Den Abschluß der fast 100 Verse langen Jugendreminiszenz und den Übergang zu seiner Greisengegenwart gewinnt Maximian, indem er die (zeitliche)

<sup>8</sup> Hinter der von Maximian gesuchten „vollkommenen Liebe“ (der Frau mit allen denkbaren körperlichen Idealeigenschaften) die „Liebe Gottes“ zu vermuten (Öberg 40), ist absurd.

Perspektive wechselt. Die Formulierung eines differenzierten Schönheitsideals, in die er sich in den letzten Versen mit enormer Detailliertheit geradezu verloren hat, wirkt peinlich im Munde eines Greises (101f.):

*Singula turpe seni<sup>9</sup> quondam quaesita referre,  
Et quod tunc decuit iam modo crimen habet.*

Eine Erörterung über das, was sich für einen jungen Mann im Gegensatz zu einem Greis schickt (103-108), ermöglicht es Maximian, wieder auf die Ebene seiner Gegenwart zurückzukehren und insbesondere seinen anfänglichen Wunsch nach dem Tod (111f.) wiederaufzugreifen.

Es beginnt eine umfängliche, ein komplementäres Gegenwicht zur Darstellung der juvenilen *merita* des Dichters (9-100) bildende Aufzählung der Leiden des Greisenalters, welche im wesentlichen den gesamten Rest der ersten Elegie ausmacht. Bei den einzelnen Dispositionspunkten kehrt der Dichter immer wieder zu dem Motiv zurück, daß die Bedrängnisse des Greisenalters wenn auch nicht den realen, so doch einen virtuellen Tod bedeuten. Zunächst wird der Mißstand beklagt, daß der nahe Tod immer diejenigen, die ihn herbeisehen, vermeidet, aber diejenigen, die ihn noch nicht wünschen, überrascht (113-116); der Dichter ist freilich schon in so vielerlei Hinsicht abgestorben, daß man ihn als lebenden Bewohner des Tartarus bezeichnen kann (117f.). Die Sinne und der Geist lassen nach (119-126); Maximian kann seinen früheren Berufen, der Dichtkunst und der Rhetorik, nicht mehr nachgehen (127-130); seine frühere Schönheit hat ihn verlassen (131-140); seine Augen versagen, und er kann insbesondere das Tageslicht nicht mehr ohne weiteres sehen (141-148); wer so des Tageslichts beraubt wird, muß eigentlich als von der Dunkelheit des Tartarus Umschlossener und somit als Toter gelten (149f.).

Die letzten auf die Schönheit bezüglichen Verse (137-140) konzentrieren sich auf das äußere Erscheinungsbild der Augen (137f. Weinen statt Lachen; 139f. Entartung der Augenbrauen), und das folgende Distichon bildet den Übergang zum neuen Thema ihrer mangelnden Funktion (141f. *Ac velut inclusi [sc. oculi] caeco conduntur in antro: / Torvum nescioquid seu furiale vident*). Dieser funktionale Aspekt wird im folgenden unter den Gesichtspunkten „Lesen“ (145f.) und „visuelle Wahrnehmung von Dunkelheit bzw. Tageslicht“ (147f.) spezialisiert. An das letztgenannte Thema (mangelnde Wahrnehmung des Tageslichts) schließt sich wiederum der epigrammatische Schlußsatz *Eripitur sine nocte dies* (149) an.

Diese eingängige Gedankenfolge wird in der Überlieferung unterbrochen durch das Distichon 143f.:

*Iam pavor est vidisse senem, nec credere possis  
Hunc hominem, humana qui ratione caret.*

<sup>9</sup> *Seni* ist Prädicativum zu einem zu denkenden *mihī*; eine Abwendung von der Perspektive des Greises (so Öberg 20) liegt nicht vor.

Hier wird das Problem „Sehen bzw. Augen im Alter“ nicht berührt; im Gegenteil ist *vidisse* aus der Perspektive der sozialen Umgebung des Greises verwendet, also geradezu in einer dem erforderten Gedanken gegensätzlichen Richtung. Das Motiv „Resonanz der sozialen Umgebung auf den Greis“ würde höchstens in den Zusammenhang 1,279ff. passen. Im hier gegebenen Kontext muß das Distichon 143f. ausgeschieden werden.

Hinzu kommen Krankheiten und der fehlende Genuß am Essen: An die Stelle der alten *tolerantia* (157) treten Schwierigkeiten sowohl bei Sättigung als auch bei Enthaltung (153-164). Die ganze Natur liegt darnieder, und kein Medikament hilft; vielmehr stürzt die „bauliche Stütze“ zusammen mit der ursprünglichen Bausubstanz ein (165-174). Die üblichen Ergötzungen verbieten sich, weil sie als für den Greis unziemlich gelten (175-180); Maximian kann seinen Reichtum nur noch behüten, nicht mehr genießen (181-194).

Schetter 139ff. hält die mit den Ergötzungen befaßten Verse 175-180 für interpoliert, weil sie mit dem vorausgegangenen Abschnitt unvereinbar seien: „Für den in diesem Abschnitt [155-174] geschilderten Greis, der an den äußersten Übeln eines unaufhaltsamen körperlichen Zerfalls leidet, kann man doch nicht ernsthaft die Teilnahme an *ioci, convivio, cantus* ins Auge fassen, woran er nach 175/80 durch nichts anderes als das Gesetz des Anstands gehindert sein will“ (141). Doch die Wirkung der kumulierten *incommoda* des Greisenalters ergibt sich aus ihrer rhetorischen Summierung und nicht aus der Möglichkeit, alle *incommoda* widerspruchsfrei in einem Individuum vereinigen zu können. Zudem sind die in 175-180 geschilderten Ergötzungen eher sozialer Art (bei *convivio* ist ebensowenig primär an das Trinken des Greises gedacht wie bei *cantus* an sein Singen, vielmehr steht in beiden Fällen der Gedanke an eine Teilnahme an einer geselligen Veranstaltung im Mittelpunkt), und gegen solche Ergötzungen läßt sich – anders als gegen den Essensgenuß – in der Tat nicht die mangelnde körperliche Aufnahmefähigkeit des Greises anführen, sondern nur die Unschicklichkeit seiner Teilnahme. Insofern ergibt sich kein gravierender Widerspruch.

Es folgt eine satirisch-typische Schilderung der Eigenheiten des Greises, die vor allem darauf abzielt, wie lästig er seiner sozialen Umgebung wird (195-208); die durchgängig in bezug auf einen typischen Greis (*senex*) verwendete dritte Person<sup>10</sup> erweckt den Eindruck, als ob es sich hier weniger um schmerzhaft empfundene persönliche Eindrücke des dichterischen Ichs als um topische Gemeinplätze, wie ein Greis auf seine Umgebung wirkt, handelt. Nichtsdestoweniger werden auch hierin *primitiae mortis* (209) gesehen.

Der nächste Abschnitt hat mit verschiedenen Arten körperlichen Verfalls, insbesondere dem Phänomen einer geduckten Körperhaltung, zu tun und gipfelt in der typischen Bitte eines Greises an die Erde, der er in seiner Körperhaltung immer näher kommt, ihn doch endlich aufzunehmen, d.h. sterben zu lassen (211-236); das häufige Liegen des Greises auf dem Lager nähert ihn bereits dem Zustand des Totseins an (237-240).

<sup>10</sup> Öberg 21 dehnt diesen Abschnitt bis Vers 248 aus; doch vgl. *mihi* in Vers 214.

Ganz normale Umwelteinflüsse wie Luft und Tageslicht führen beim Greis zu körperlichem Unwohlsein; wer aber Luft und Tageslicht nicht mehr ertragen kann, darf kaum mehr zu den Lebenden gerechnet werden (241-248).

Sogar der andere Menschen erquickende Schlaf bleibt dem Greis versagt (249-256); die Summe aller Gebrechen läßt das Leben als ein allmähliches Sterben (264) erscheinen (257-264). Diesem allmählichen Sterben wird – in Übereinstimmung mit dem Gedichtanfang – mit Nachdruck der tatsächliche Tod als eine wünschenswertere Alternative entgegengestellt (265 *Morte mori melius*). Der allmähliche Verfall ist als ein allgemeines, durch Exempla belegbares Phänomen hinzunehmen und nicht zu beklagen (267-274). Aber der einmalige und endgültige Tod wäre diesem langwährenden Elend vorzuziehen (275-278).

Ein letzter Abschnitt schildert schließlich die Verachtung, welcher der Greis in seinem sozialen Umfeld ausgesetzt ist und die er in vollem Bewußtsein miterleben muß (279-288); in Anbetracht dessen kann man nur denjenigen glücklich preisen, der rechtzeitig stirbt und nicht seinen eigenen Absturz vom Zenit der Jugendzeit miterleben muß (289-292).

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die breite Aufzählung der Leiden des Alters in vielen Details (z.B. Verlust der Schönheit und der körperlichen Leistungs-, Widerstands- bzw. Genußfähigkeit; Unfähigkeit zu beruflicher Betätigung in Rhetorik und Dichtung; Verlust des sozialen Ansehens) mit der Ausmalung der juvenilen *merita* kontrastiert. Insofern aber diese jugendlichen *merita* vor allem als ein die erotische Anerkennung beim anderen Geschlecht förderndes Instrument betrachtet wurden, ist es klar, daß ein Greis, der diese *merita* vermissen und stattdessen nur noch Defizite erkennen läßt, auf keine erotische Anerkennung mehr hoffen darf. Das von Maximian gezeichnete Bild einer Erotik, die sich nicht auf innere Werte oder innere Bindungen, sondern vor allem auf die beeindruckende Wirkung jugendlicher Vitalität stützt, ist *a limine* auf den alten Menschen nicht mehr übertragbar. Daß ein solcher Greis sich bei dem Versuch, eine sexuelle Beziehung aufrechtzuerhalten oder gar anzuknüpfen, geradezu notwendig lächerlich machen wird, ist die gerade gedankliche Konsequenz des in der ersten Elegie gezeichneten Menschenbilds, welches auf den beiden Pfeilern „erotische Wirkung durch beeindruckende juvenile Vitalität“ und „todesgleicher Verlust jugendlicher Vitalität im Alter“ beruht. Diese Konsequenz wird in den folgenden Elegien weiter verfolgt werden.

## Elegie 2

Die zweite Elegie führt Maximian in der schmerzhaften Situation der Trennung von seiner langjährigen Geliebten<sup>11</sup> Lycoris vor. Lycoris bekundet Maximian deutlich ihre Verachtung aufgrund seines Greisenalters. Die Art, wie sie ihn tituliert (6 *Me vocat imbellem decrepitemque senem*, ...) korrespondiert durchaus mit dem eigenen erotischen Ideal Maximians, wie er es in der Reminiszenz an seine Jugendzeit in der ersten Elegie formulierte: Maximian besitzt als Greis eben nicht mehr die ihn früher auszeichnende juvenile Vitalität und hat insofern Lycoris erotisch nichts mehr zu bieten. Maximian unterstellt Lycoris böswillige Vorwürfe (9f.):

*Immo etiam causas ingrata ac perfida fingit,  
Ut spretus vitio iudicer esse meo*<sup>12</sup>.

Was Lycoris ihm konkret vorwirft, erfährt man nicht, doch die sich aus diesen Vorwürfen ergebende Konsequenz *Ut spretus vitio iudicer esse meo* gilt in jedem Fall, denn nach Maximians eigenem erotischen Ideal sind eben die jugendlichen *merita* ausschlaggebend für die erotische Anziehungskraft eines Mannes, und daß diese bei ihm nun verschwunden sind, ist in letzter Konsequenz tatsächlich „sein eigener Fehler“. Seine Verdammung durch Lycoris ist sachlich – abgesehen von ihrer äußerst verletzenden Form – letztlich folgerichtig nach seinem eigenen erotischen Ideal.

Der in der ersten Elegie für die erotische Ausstrahlung zentrale Begriff *merita* (1,59) begegnet jetzt wieder, und ihm tritt ein auf den Greis Maximian passender Gegenbegriff an die Seite (19-22):

*Nonne fuit melius tali me tempore fungi,  
Quo nulli merito despiciendus eram,* 20  
*Quam, postquam periit quicquid fuit ante decoris,  
Extinctum meritis vivere criminibus?*

Maximian ist gestorben für seine *merita* und lebt nurmehr für seine *crimina*<sup>13</sup>, d.h. diejenigen altersbedingten Unzulänglichkeiten, die man ihm (nach seinem eigenen erotischen Ideal zu Recht, vgl. *merito despiciendus* in Vers 20) vorwerfen kann. Wünschenswerter als der damit eingetretene Zustand wäre für Maximian ein Tod vor dem Einsetzen des Verfalls gewesen, ein irrealer Wunsch, der bereits in der ersten Elegie mehrfach artikuliert wurde.

<sup>11</sup> Ratkowitsch 87 Anm. 195 deutet die Beziehung als Ehe.

<sup>12</sup> Zum Text vgl. Schetter 47ff.

<sup>13</sup> Irrig ist die Deutung von Ellis 155, der *meritis ... criminibus* als Junktur zusammennimmt. Zur Verwendung des Dativs vgl. 1,131f. *Ipsaque me species quondam dilecta reliquit, / Et videor formae mortuus esse meae.*

Im Gegensatz zu Maximian, bei dem das Alter deutlichste Spuren hinterlassen hat, ist die Schönheit der Lycoris noch nicht ganz vergangen (23-30):

*Iam nihil est totum, quod viximus: omnia secum  
 Tempus praeteriens horaque summa trahit.  
 At, quamquam nivei circumdant tempora cani* 25  
*Et iam caeruleus inficit ora color<sup>14</sup>,  
 Praestat adhuc nimiumque sibi speciosa videtur  
 Atque annos mecum despicit illa suos.  
 Et, fateor, primae retinet monimenta figurae,  
 Atque inter cineres condita flamma manet.* 30

In dem Distichon 25f. muß das Vordringen des Greisenalters als ein die immer noch vorhandene Eitelkeit (27f.) und tatsächliche Schönheit der Lycoris (29f.) einschränkender Umstand erwähnt werden (zur Grauhaarigkeit der Lycoris vgl. auch 55 *Sum grandaevus ego, nec tu minus alba capillis*); insbesondere korrespondiert *iam* (26: das Alter zeichnet sich s c h o n ab) mit *adhuc* (27: Lycoris wähnt sich selbst i m m e r n o c h schön). Überliefert ist am Anfang von Vers 25 mehrheitlich *Atque tamen* oder *Atque equidem*. Petschenig, Webster und Prada verbanden *Atque tamen* mit *Praestat adhuc* und verstanden die dazwischen stehenden Worte *nivei circumdant tempora cani / Et iam caeruleus inficit ora color* wenig überzeugend als asyndetisch eingeleitete Parenthese (mit ebendieser Parenthese hebt auch Schetter 77 den Text aus). Öberg 112 entscheidet sich jetzt für die andere Variante *Atque equidem*, was sie als einschränkende Konjunktion zu verstehen scheint („Allerdings ... aber ...“). Am sprachgerechtesten unter den bisher gemachten konjekturalen Vorschlägen ist der von Baehrens, *Dumque tamen*, der den Gedanken einer Einschränkung einigermaßen verständlich zum Ausdruck bringt. Allerdings entfernt sich Baehrens' Konjektur weit von der Überlieferung. Besser wäre in dieser Hinsicht Wernsdorfs Vorschlag *Atque ea dum* (empfohlen bei Ellis 155), der jedoch zu einer Redundanz der Lycoris umschreibenden Pronomina (*ea* 25, *illa* 28) führt. Deshalb ist hier als Alternative *At quamquam* versucht worden: Das Alter hat Maximians ganzes bisheriges Leben fortgerissen; aber in scharfem Gegensatz dazu (*At*) ist Lycoris trotz Anzeichen einsetzender Vergreisung immer noch eitel und tatsächlich relativ schön.

Aus dieser Beobachtung der zumindest partiell noch vorhandenen Schönheit der Lycoris entwickelt Maximian eine Art „Ästhetik des Alters“, die nicht mehr auf jugendliche *merita*, sondern auf eine Erinnerung an noch andeutungsweise vorhandene frühere Schönheit ausgerichtet ist (31-36):

*Ut video, pulcris etiam vos parcitis, anni,  
 Nec veteris formae gratia tota perit.  
 Reliquiis veterum veteres pascuntur amorum,  
 Et, si quid nunc est, quod fuit ante, placet.*  
*Ante oculos statuunt primaevi temporis actus* 35  
*Atque in praeteritum luxuriantur opus.*

<sup>14</sup> Zum Text vgl. Schetter 77ff.

Das Verhalten, sich an den Überbleibseln alter Liebe zu laben (33), Freude zu empfinden, wenn etwas noch so (schön) wie früher ist (34), und sich vergangenes Liebesglück genußvoll zu vergegenwärtigen (35f.), entspricht genau dem Gebaren Maximians gegenüber Lycoris. Insbesondere korrespondiert Vers 33 mit der von Maximian in 32 in Anbetracht von Lycoris' immer noch vorhandener Schönheit gemachten Feststellung *Nec veteris formae gratia tota perit*. Insofern kann das in 33-36 geschilderte Verhalten unmöglich auf „junge Leute“ gehen. Das überlieferte *iuvenes* (*Reliquiis veterum iuvenes pascuntur amorum*) ist in *veteres* zu ändern.

Schetter 39 bezieht *iuvenes* offenbar auf die neuen, jüngeren Liebhaber der Lycoris (5), „die ihren jugendlichen Liebhabern noch die Illusion eines vollen Liebesgenusses zu gewähren vermag“. Daß sich junge Männer an Lycoris in einem solchen Maße erfreuen sollten, wie es im Text ausgedrückt wird (33 *pascuntur*, 36 *luxuriantur*), erscheint unwahrscheinlich; eher – so würde man erwarten – dürften diese *iuvenes* junge Mädchen vorziehen und mit Lycoris höchstens gezwungenermaßen vorliebnehmen. Auch begriffe man nicht, warum diese *iuvenes* besonders empfänglich sein sollten für Lycoris' erotische Vergangenheit, die sie doch wohl gar nicht kennen. Dagegen passen die Verse 33-36 vorzüglich auf den Greis, der in der gealterten, aber doch noch ein wenig attraktiven Geliebten zugleich die Überbleibsel seiner eigenen erotischen Vergangenheit vor sich hat und darin schwelgt (36 *in praeteritum luxuriantur opus*). *nos* (37) greift problemlos die Personengruppe „wir Greise“ auf.

Öberg 115 übersetzt das Distichon 35f. *Ante oculos statuunt primaevi temporis actus / Atque in praeteritum luxuriantur opus* (unter der Voraussetzung, daß *iuvenes* Subjekt ist) folgendermaßen: „Sie stellen die Taten der Jugend vor **m e i n e n** Augen auf und gehen einer **m i r** verloren gegangenen Beschäftigung nach“. Viel natürlicher ist jedoch folgende Erklärung (unter der Voraussetzung, daß die Alten Subjekt sind): „Sie stellen sich die Taten ihres jugendlichen Alters vor Augen und schwelgen in dem Werk, welches für sie vergangen ist (*actus* und *opus* natürlich in obszöner Eindeutigkeit)“.

Eng verbunden ist mit dieser Ästhetik eine Erinnerung an Vergangenes, die hier in ihrer ganzen Behaglichkeit durch die Metapher *in praeteritum luxuriantur opus* ausgemalt wird. Bereits im ersten Abschnitt des Gedichts hatte Maximian beklagt, daß sich Lycoris nicht an seine erotischen Verdienste um sie zurückerinnert (7f.):

[...]  
*Nec meminisse volens transactae dulcia vitae*  
*Nec, quod me potius reddidit ipsa senem.*

Daß diese „Ästhetik der Erinnerung“ letztlich nur auf der Unfähigkeit zum aktuellen Liebesgenuß beruht, wird in den nächsten Versen deutlich (37-40):

*Et quia nos totus membrorum deserit usus,*  
*Nullius amplexus quod memoretur habet<sup>15</sup>;*  
*Sed solus miseris superest post omnia luctus:*  
*Quot bona tunc habui, tot modo damna fleo.* 40

<sup>15</sup> Zum Text vgl. Schetter 37ff.

Mit einem widerwilligen *Ergo* empört sich Maximian gegen die Vorstellung, daß sich jegliche Erotik auf das „Hier und Jetzt“ beschränken soll (43f.):

*Ergo velut pecudum praesentia sola manebunt?  
Nil de transactis quod memoretur erit?*

Das Distichon 41f.,

*Omnia nemo pati, non omnes omnia possunt  
Efficere: hoc vincit femina victa viro,*

ist mit Schetter 135ff. als Interpolation anzusehen, die vor allem den argumentativen Zusammenhang der umliegenden Verse zerreißt. Eine Bemerkung darüber, worin die Frau den Mann übertrifft, wäre am ehesten angebracht im Zusammenhang der Verse 25ff., die die Lycoris verbliebene relative Attraktivität (im Gegensatz zur totalen Vergreisung Maximians) hervorheben. Für diesen Zusammenhang dürfte das – schwer verständliche – Distichon ursprünglich konzipiert sein.

Mit einem adversativen *Cum* (45) wird eine Reihe von Exempeln (47-50)<sup>16</sup> vorbereitet, die zeigt, daß sogar Tiere (entgegen dem in Vers 43 vermittelten Eindruck) sich an ihnen Wohlbekanntes und Vertrautes binden<sup>17</sup>; nur Lycoris läßt das Vertraute und Bewährte (ihren Geliebten Maximian) im Stich (51f.). Wieder appelliert Maximian an ihre Erinnerung an seine vergangenen Leistungen (57f.):

*Si modo non possum, quondam potuisse memento:  
Sit satis, ut placeam, me placuisse prius.*

Für eine solche vergangenheitsorientierte Wertschätzung werden wiederum einige Exempel angeführt (59-62). Maximian verweist darauf, daß er immerhin noch dichten kann (63f.), und schließt mit einer appellativ auf die Geliebte einwirkenden Partie (65-72).

Im Mittelpunkt der zweiten Elegie steht also die Situation des gealterten Maximian, der die seine erotische Anziehungskraft – gemäß dem im ersten Gedicht formulierten Ideal – begründenden *merita* verloren hat und insofern eigentlich konsequenterweise von seiner langjährigen Geliebten verachtet wird. Am Anfang vermag er diese Verachtung noch als gerecht anzusehen (*merito* 20), doch

<sup>16</sup> Zur richtigen parenthetischen Interpunktion dieser Beispielreihe vgl. Schetter 24ff.

<sup>17</sup> Es liegt ein Argumentum a minore ad maius vor („wenn selbst Tiere sich an Wohlvertrautes binden, so ist dies erst recht vom Menschen zu erwarten“). Bereits in Vers 43 war impliziert, daß der Mensch sich in seinem Verhalten von Tieren abheben müsse, und in 45ff. wird korrigierend hinzugesetzt, daß selbst für Tiere nicht nur die Gegenwart entscheidend ist (was also erst recht nicht für den Menschen der Fall sein darf). Schneider 117f. mißversteht das Argument in dem Sinne, daß der Mensch mit anti-christlicher Tendenz in das Tierreich eingeordnet werde.

im Laufe des Gedichts entwickelt er ein neuartiges Konzept der Liebe, welches auf der Vergangenheit, genauer gesagt auf in der Vergangenheit erworbenen *merita*, gründet. Als psychologisches Grundfactum ist der auffällige Umstand hervorzuheben, daß Maximian offenbar seinem im ersten Gedicht formulierten *pudor*-Ideal, welches den Verzicht auf eine feste Verbindung mit einer – notwendig unvollkommenen – Partnerin in sich schließt, abgeschworen hat und sich um die Erhaltung einer seit langer Zeit bestehenden Bindung mit allen möglichen argumentativen Mitteln geradezu krampfhaft bemüht. Eine solche Bindung wäre in Maximians Jugend, nach der in der ersten Elegie geschilderten Reaktion der römischen Mädchen auf sein Auftreten zu urteilen, ohne weiteres möglich gewesen, wurde von ihm aber – mit fast hybrishaftem Hinweis auf die körperliche Unzulänglichkeit potentieller Partnerinnen – abgelehnt. Erst in seinem Greisenalter, wo seine *merita* geschwunden sind und er seine Unfähigkeit zu einer solchen erotischen Beziehung eingestehen muß – die sich einerseits im Verlust juveniler Vitalität, andererseits aber, wie besonders die Verwendung von *posse* in 57 nahelegt, durchaus auch konkret in sexueller Impotenz niederschlägt –, erst in diesem späten Stadium erstrebt er eine solche Bindung und klammert sich an der in Auflösung begriffenen Beziehung zu Lycoris mit allen denkbaren argumentativen Mitteln. Dieses psychologische Paradox (was früher, obwohl leicht möglich, abgelehnt wurde, wird später, als es unmöglich geworden ist, mit allen Mitteln erstrebt) wird die weiteren Elegien maßgeblich bestimmen.

Das Schlußdistichon (73f.) der zweiten Elegie (in einigen Handschriften offenbar auch als Auftakt der dritten aufgefaßt, vgl. Schetter 159) muß man ebenfalls als Interpolation betrachten:

*His lacrimis longos, quantum fas, flevimus annos:  
Est grave, quod doleat, commemorare diu.*

Durch *His lacrimis* scheint man gezwungen zu werden, die gesamten vorausgegangenen 72 Verse als eine geschlossene Oratio recta in Anführungszeichen zu setzen. Ist *longos ... annos* Akkusativobjekt zu *flevimus* (Öberg 117) oder Akkusativ der zeitlichen Erstreckung (Schneider 178)? Im ersteren Fall werden gerade die unmittelbar vorausgegangenen Verse, die sich intensiv appellativ an Lycoris richteten und nicht „über die langen Jahre weinten“, also über das Greisenalter klagten, völlig unpassend charakterisiert. Faßt man hingegen *longos ... annos* als Akkusativ der zeitlichen Erstreckung (eine Deutung, die insbesondere durch die dann parallele Formulierung *commemorare diu* im Pentameter empfohlen wird), so ergibt sich „Mit diesen Tränen weinte ich über lange Jahre hin, so weit es möglich war (?)“. Dieser Sinn fügt sich wiederum nicht zu der Tatsache, daß in den Versen 3f. eine bestimmte punktuelle Sprechsituation (nach langen Jahren des Zusammenlebens mit Lycoris, als sie ihn schließlich verschmähte) fixiert ist, der Inhalt der Verse 1-72 also nicht als eine im Laufe vieler Jahre immer wieder wiederholte Litanei verstanden werden kann.

### Elegie 3

Auch die vier Auftaktverse der dritten Elegie rühren schwerlich von dem ursprünglichen Verfasser dieses Gedichts her:

*Nunc operae pretium est quaedam memorare iuventae  
Atque senectutis pauca referre meae,  
Quis lector mentem rerum vertigine fractam  
Erigat et maestum noscere curet opus.*

Man rätselt, worauf *senectutis pauca ... meae* in der *Propositio* dieses Gedichts abzielt; auf Maximians Greisenalter bezieht sich in dieser, ganz in der Jugend des dichterischen Ichs spielenden Elegie rein gar nichts. Nach Öberg 145 („er wird nicht soviel von seinem Greisenalter sagen wie vorher“) müsste *pauca* dasselbe wie *nihil* bedeuten. Schneider 34 hilft sich, indem er die *Disposition* im Rahmen des von ihm angenommenen *opus continuum* nicht auf die folgende Episode beschränkt: *pauca senectutis* „gilt ... nicht der Erzählung von Aquilina, sondern weist auf die Ereignisse mit der Griechin [Elegie 5 nach herkömmlicher Zählung] voraus“. Doch die im Rahmen des mit *Nunc operae pretium est* erfolgenden Neueinsatzes gegebene *Disposition* sollte sich auf die unmittelbar anschließende Episode beziehen, selbst wenn man wie Schneider alle Episoden als Abschnitte eines *opus continuum* auffaßt.

Vor allem aber wiederholt sich die undifferenzierte Themenangabe „von Jugend und Alter berichten“ in der vermeintlichen *Propositio* zu der ganz in Maximians Greisengegenwart spielenden Elegie 5 (4, 55f.), die unten ebenfalls als interpoliert erwiesen wird. Offenbar suchte der Einleitungs- bzw. Übergangspartien einschwärmende Interpolator die einzelnen Episoden oberflächlich als „Berichte über Jugend und Greisenalter“ zu charakterisieren, ohne auf den genauen Inhalt der jeweils eingeleiteten Episode im einzelnen Rücksicht zu nehmen (bei Schetter 161 Anm. 10 werden die beiden – nach der hier versuchten Argumentation interpolierten – Themenangaben der Elegien 3 und 5 nebeneinandergestellt, aber das jeweils unpassende Glied einfach im Zitat weggelassen).

Schetter 158 zählt eine große Anzahl von Handschriften auf, welche die dritte Elegie erst mit 3,5 beginnen lassen. Möglicherweise reflektiert sich hierin noch die ursprüngliche Textgestalt.

Im Mittelpunkt der dritten Elegie steht die Liebesbeziehung des noch sehr jungen Maximian (in Vers 8 spricht er hinsichtlich seiner erotischen Unerfahrenheit von *rusticitas*) zu einem Mädchen namens Aquilina (5-16). Sowohl Maximian als auch Aquilina standen unter strenger elterlicher Bewachung (17-20), und so reifte das Liebesverhältnis zunächst im Verborgenen heran (21f.).

Wenig ergiebig ist der Versuch von Ratkowitsch (10f. und 1990, 207f., dagegen Schneider 101ff.), diese Ausgangskonstellation als spezifisch mittelalterlich zu erweisen. Die „Bewachung“ durch *paedagogus* bzw. Mutter (17-20) ist in der (Spät-)Antike wie im Mittelalter gleichermaßen denkbar, und diese Bewacher müssen in der ersten Phase einen Kontakt zwischen den beiden Liebenden durchaus zugelassen haben (anders Ratkowitsch 1990, 208), sonst hätte eine gegenseitige Verliebtheit überhaupt nicht zustandekommen können; die Wachsamkeit bezog sich nur auf charakteristische physiognomische und gestenhafte Zeichen der Verliebtheit (19f.), welche die Liebenden in der ersten Phase noch unterdrücken konnten (21f.) und somit zunächst unertappt blieben. Erst als sich die Liebe zwischen beiden in konkreten Versuchen geheimer Verabredung bekundete (23-28), griff Aquilinas Mutter ein (29ff.).

Hält man hiergegen die von Ratkowitsch selbst (92ff.) herangezogene ovidische Pyramus- und-Thisbe-Erzählung, so richtet sich hier der Widerstand der Eltern gegen eine mögliche Verfestigung der mit der Zeit gewachsenen nachbarschaftlichen Zuneigung durch eine Ehe (met. IV 59ff.), und trotz dieses Widerstands bleibt die gegenseitige Liebe bestehen (61f.) und bekundet sich zunächst in geheim gehaltenen „Winken und Zeichen“ (63f., genau das, worauf sich die „Bewachung“ von Maximian und Aquilina konzentrierte), später in Versuchen geheimer Verabredung (65ff.). Mit ihren „Winken und Zeichen“ handeln Pyramus und Thisbe also einem ausdrücklichen elterlichen Verbot bewußt zuwider, während sich bei Maximian und Aquilina die „Bewachung“ nur prophylaktisch auf „Winke und Zeichen“ konzentriert (19f. – *de facto* wird das Liebesverhältnis erst in 29 nach dem Versuch direkter Kontaktaufnahme von Aquilinas Mutter entdeckt). Daraus ergibt sich also, daß in Wirklichkeit die Eltern von Pyramus und Thisbe (deren Eheverbot als Voraussetzung *vor* der gesamten Liebesgeschichte steht) „strenger“ waren als die Bewacher von Maximian und Aquilina, die ihre Schützlinge zunächst offenbar Kontakt halten ließen, dabei aber argwöhnisch auf verräterische Zeichen achteten (welche die Schützlinge zunächst unterdrückten) und erst später – beim Versuch geheimer Verabredung – eingriffen. Von einer spezifisch mittelalterlichen Strenge der Bewachung bei Maximian kann also keine Rede sein, zumal auch den Bewachern kein speziell christliches Motiv (etwa die Erhaltung der Keuschheit des Mädchens) zugeschrieben wird.

Als die Beziehung dann jedoch unvermeidlicherweise offenbar wurde, erhielt Aquilina von ihrer Mutter sogar Prügel<sup>18</sup>, die sie jedoch im Hinblick auf ihre große Liebe tapfer ertrug und später sogar gegenüber ihrem Geliebten als den von ihr gezahlten „Kaufpreis“ für die ersehnte Beziehung zu Maximian ins Feld führt (23-42). An dieser Stelle ist der Leser auf Maximians Reaktion gespannt; zunächst verhält er sich durchaus erwartungsgemäß und erwidert die ihm mit solcher Inbrunst angetragene Liebe (43-46):

*His egomet stimulis angebar semper et ardens  
 Languebam, nec spes ulla salutis erat.  
 Prodere non ausus carpebar vulnere muto; 45  
 Sed stupor et macies vocis habebat opus.*

Doch an dieser Stelle ergibt sich eine unerwartete Wendung. Der vom Dichter nachdrücklich apostrophierte Philosoph Boethius tritt dem verzweifelt Liebenden als hilfreicher Berater zur Seite (47f.):

*Hinc mihi, magnarum scrutator maxime rerum,  
 Solus, Boethi, fers miseratus opem.*

Boethius tritt als ein Arzt auf, der Maximian hilft, die „Krankheit“ seiner Liebe zu überwinden<sup>19</sup>. Dementsprechend wird diese Liebe terminologisch in den

<sup>18</sup> Von Ratkowitsch 94f. und 1990, 229 als christliche *passio* umgedeutet.

<sup>19</sup> Das „seelenärztliche“ Gehabe des Boethius gegenüber Maximian entspricht in einigen Zügen dem Verhalten der Philosophia gegenüber dem eingekerkerten Boethius in der „Consolatio“, vgl. Wilhelm 607f. und Ratkowitsch 51f. Daß es sich hierbei jedoch um

folgenden Versen behandelt: als eine *pestis* (51), ein *dolor* (54), ein *morbus* (55) und ein *vitium* (57). Obwohl die Liebe derart eindeutig – in typisch popular-philosophischer Manier – als ein Übel eingestuft wird, entschuldigt den Liebenden die bekanntermaßen große Macht dieses Affektes (60):

*Pone metum: veniam vis tibi tanta dabit.*

Dementsprechend wird Maximian auch nicht etwa dazu ermahnt, dem Affekt mit aller Macht zu widerstehen; vielmehr fordert Boethius ihn – gegen seinen eigenen Widerstand (64)! – dazu auf, dem Liebesverlangen nachzugeben und betätigt sich mit durchaus konkreten Ratschlägen (69 *Unguibus et morsu teneri pascuntur amores*) als gewiefter Liebeslehrer. Und nicht nur das – der große Philosoph betätigt sich sogar als Kuppler, besticht die Eltern der Aquilina mit Geld (71f.)<sup>20</sup>; diese lassen sich erstaunlich leicht zum Nachgeben überreden und machen den Liebenden den Weg frei.

Zugunsten der biographischen Authentizität dieser Episode läßt sich wenig anführen. Die bereitwillige Reaktion der Eltern auf die Bestechung durch Boethius erscheint psychologisch nicht besonders überzeugend, und vor allem übernimmt Boethius eine recht dubiose Doppelrolle einerseits als ein die sexuelle Liebe als „Krankheit“ beurteilender Moralphilosoph und andererseits als ein vor dem Instrument der Bestechung nicht zurückschreckender Kuppler im Dienste Maximians. In dieser Doppelrolle wird man aber weder ein Abbild biographischer Wirklichkeit noch einen Versuch, die Person des Boethius parodistisch zu ironisieren, sehen. Vielmehr dürfte Maximian diese – *per se* unwahrscheinliche – Situationskonstellation gerade so arrangiert haben, um der im folgenden zu schildernden Reaktion des dichterischen Ichs eine spezifische Ausgangskonstellation zu geben: einerseits die Möglichkeit der Orientierung an einer geradezu philosophischen Verhaltensvorgabe (die sich in der moralphilosophischen Tendenz der Lehre des Boethius manifestiert) und andererseits die faktische Freiheit, das Liebesverhältnis zu Aquilina beliebig zu vollziehen (welche durch die zustimmende Reaktion von Aquilinas Eltern auf die Bestechung des Boethius gesichert wird). Einerseits könnte nichts Maximian daran hindern, seine Liebe zu Aquilina nach Belieben zu verwirklichen; andererseits entscheidet er sich dann eben doch zugunsten der durch die anfängliche moralphilosophische Haltung des Weisheitslehrers Boethius angedeutete asketische Position: Er verzichtet auf das Liebesverhältnis, bekennt sich in aller

---

keine „weitgehende Benutzung“, sondern nur um „einige Anklänge“ handelt, bemerkt richtig Wilhelm 614.

<sup>20</sup> Motivische Parallelen aus der Komödie hierzu bei Wilhelm 609.

Deutlichkeit zur *virginitas* (83f.)<sup>21</sup> und schließt sich in seiner Ausdrucksweise der vorher von Boethius verwendeten moralphilosophischen Terminologie an: Er spricht von dem Liebesverhältnis als von *vitia* (75), *nefas* (77) bzw. *morbus* (78) und umschreibt seine neue Haltung mit der Junktur *sanato pectore* (81). Als Lohn empfängt er schließlich die Glückwünsche des Boethius (87-90), der in dieser Episode schließlich doch als Weisheitslehrer und nicht als Kuppler erfolgreich war. Das Gewicht der moralischen Entscheidung liegt freilich alleine bei Maximian bzw. beim dichterischen Ich<sup>22</sup>.

Die Aporie der modernen Maximian-Forschung zeigt sich insbesondere auch im Umgang mit der Figur des Boethius. Viele Forscher sehen in dem von ihm in der dritten Elegie gezeichneten Bild „eine satirische Invektive gegen Boethius“ (Formulierung bei Ratkowitsch 99; vgl. auch die Doxographien bei Ratkowitsch 9 Anm. 14 bzw. Shanzer 186ff.; ferner jetzt Öberg 28 und 37 mit Anm. 114). Aufgegriffen wird diese Deutungsrichtung wieder in dem Aufsatz von Shanzer, die von dem Spottepigramm des Ennodius (carm. II 132) auf Boethius ausgeht, den Glückwunsch des Boethius an Maximian nach dessen Überwindung seiner Leidenschaft als pure Ironie ansieht (191: „the final speech of Boethius is ironic“) und die Rolle des Boethius in Elegie 3 als „a comic *deus ex machina* justifying his behaviour with arguments from a solemn work“ (195) bewertet.

Dagegen sieht Ratkowitsch 99 Boethius als „den wahren Helfer, der mit seiner Radikaltherapie den Jüngling zum Triumph über sich selbst und zum freien sittlichen Wollen führte“; gegen Shanzers Deutung wendet sich Ratkowitsch in ihrer späteren Abhandlung (1990, 230-232), wo sie das „positive Bild des Boethius als eines Seelenarztes“ (232) zu verteidigen sucht.

Beide skizzierten Extrempositionen haben als gemeinsame – fragwürdige – Voraussetzung, daß den Dichter bei der Komposition von Elegie 3 vor allem die feste Absicht leitete, dem Leser ein bestimmtes Bild von Boethius zu vermitteln; dies wäre ihm, nach den konträren Ergebnissen von Shanzer und Ratkowitsch zu urteilen, einigermassen mißlungen. Wenn es aber Maximians Absicht war, Boethius entweder als negative oder als positive Persönlichkeit zu schildern, warum ließ er dann sein Handeln in zwei Aktionen zerfallen (einerseits die Aufforderung an Maximian, die Liebe zu verwirklichen, und die Bestechung von Aquilinas Eltern, andererseits die seelenärztliche Protrepik) und überließ es dem Leser, das eigentliche Wesen des Boethius aus diesen völlig widersprüchlichen Aktionen zu erraten (Shanzer 194 spricht untertreibend von einer „s l i g h t l y incongruous combination of roles“, worin sie gerade den „joke“ in Maximians Boethius-Bild sieht; richtig Szövérfy 361: „the role attributed to him [Boethius] is c l e a r l y d u b i o u s“; schon Wilhelm 612 betont das „eigen-

<sup>21</sup> Die Deutung dieser Apostrophe als Anrede an Aquilina und die hieraus resultierende Annahme eines „matrimonium spiritale“ zwischen Maximian und Aquilina (Ratkowitsch 97f.; 1990, 229 sieht sie Aquilina dagegen als „Gegenbild zur reinen Jungfrau, als Verführerin zum Bösen, eben als zweite Eva“ an) ist sprachlich nicht zu stützen.

<sup>22</sup> Den Aspekt des „freien sittlichen Wollens“ betont auch Wilhelm 611. Kaum zutreffend sieht Öberg 27 den Zielpunkt von Elegie 3 darin, daß Maximian als zu einer erotischen Beziehung „untauglich“ dargestellt wird, worin Öberg eine Parallele zur (Alters-)Elegie 2 sieht. Diese Hervorhebung der erotischen „Impotenz“, welche Öberg als das in allen Elegien zentrale Element sieht (welches schließlich in Elegie 5 kulminiert, Öberg 40), hängt mit ihrer Gesamtdeutung des Gedichtcorpus als einer satirischen Invektive gegen Maximian zusammen, vgl. oben Anm. 4.

thümliche Gemisch von Sokrates, von Ovid und einem christlichen Beichtvater“)? Offenbar kam es Maximian überhaupt nicht darauf an, Boethius in einer bestimmten, positiven, negativen oder nur in sich stimmigen Weise zu charakterisieren, sondern er nutzte diese Figur nur als Staffage, um dem jugendlichen elegischen Ich im dritten Gedicht die Voraussetzungen für eine völlig autonome Entscheidung zwischen Liebe und *pudor* zu geben: Wenn Boethius in Elegie 3 diese Funktion hat, so ist es konsequent, daß das von ihm gezeichnete Bild widersprüchlich ist, weil er nämlich in einer Person beide Möglichkeiten anbieten muß, einerseits die Verwirklichung der Liebe und andererseits die Entscheidung zum *pudor*.

In der dritten Elegie wird also gezeigt, wie Maximian sich schließlich aus völlig freien Stücken gegen eine ohne weiteres mögliche, sich anbietende und vorher heiß ersehnte Liebesbeziehung entscheidet. Der Dichter resümiert mit den Worten (91f.):

*Sic mihi peccandi studium permissa potestas  
Abstulit atque ipsum talia velle fugit.*

Also gerade die vorhandene *potestas* nahm dem jungen Maximian seine Lust an dem Liebesverhältnis<sup>23</sup>. Damit tritt die in Elegie 3 geschilderte Situation in einen diametralen Gegensatz zu Elegie 2, wo der alte Maximian verzweifelt versucht, ein bestehendes Liebesverhältnis trotz seiner erloschenen *potestas* (vgl. 2,57 *Si modo non possum, quondam potuisse memento*) mit allen argumentativen Mitteln zu retten. Während er sich hier mit äußerster Konsequenz (und sehr schmerzlichen Folgen für Aquilina, die ja einiges für ihre Liebe zu Maximian erduldet hat) zugunsten eines moralischen Prinzips (der *virginitas*) gegen die sexuelle Liebe entscheidet<sup>24</sup>, hat er in der zweiten Elegie offenbar alle Prinzipien vergessen und bittet nur noch um den Erhalt einer wohl längst zum Scheitern verurteilten Beziehung. Die Elegien 3 und 2 schildern zwei diametral entgegengesetzte, in eine gewollt paradoxe Kontrastbeziehung zueinander gesetzte erotische Situationen des jungen bzw. alten Maximian.

Zugleich exemplifiziert Elegie 3 auch in gewisser Weise das in Elegie 1 ausgeführte erotische Jugendideal Maximians: Dieser ist im Begriff, zu einem bestimmten Mädchen eine engere, über bloß visuelle Kontakte (nach moderner Ausdrucksweise könnte man von bloßem Flirten sprechen) hinausgehende Beziehung aufzubauen, bricht diese schließlich aber doch willentlich wieder ab.

<sup>23</sup> Dieses Motiv der *permissa potestas* wird von der formal ähnlichen lasziven Motivausprägung in der klassischen Elegie („eine Beziehung, die nicht verboten ist, macht keinen Spaß“) richtig differenziert bei Ratkowitsch 96. Vgl. auch Ratkowitsch 99f. zum „Gemeinplatz von *velle* und *posse*“.

<sup>24</sup> Hier zeigt sich also die Einseitigkeit der Verallgemeinerung von Schneider 2002, 421: „Leiblichkeit und Geschlechtlichkeit ist bei Maximian das *stän dig* Gewünschte“. Diese Aussage verkennt völlig das *pudor*-Ideal des *j u n g e n* Maximian.

Das Motiv dieser bewußt durchgeführten willentlichen Entscheidung ist wiederum der *pudor* (94, vgl. 1,73f. *nam me natura pudicum / Fecerat*):

*Discidii ratio vita pudica fuit.*

Shanzers (191) Bezug des in diesem Distichon beschriebenen *discidium* auf eine Entzweigung zwischen Maximian und Boethius wird zu Recht abgelehnt von Ratkowitsch 1990, 231f. Neuerdings wieder aufgegriffen wird Shanzers Deutung von Schneider 17f., der – um diese Deutung plausibel zu machen – den Glückwunsch des Boethius an Maximian anlässlich der Überwindung seiner leidenschaftlichen Liebe als Ironie deuten will.

Dabei ist der *pudor* wiederum nicht als ein um seiner selbst willen gewähltes abstraktes moralisches Prinzip zu verstehen, sondern als eine durchaus pragmatische Maxime der Lebenserfahrung. Der Anstoß, sich zur *virginitas* zu bekennen (83f.), ergibt sich für Maximian aus der Erkenntnis, wie elend sein Zustand pathologischer Verliebtheit war (82 *Et subito didici, quam miser ante fui*). Der *pudor* ist also hier wie in Elegie 1 kein abstraktes moralisches Prinzip, sondern eine pragmatische Lebensmaxime: In Elegie 1 sichert diese Maxime die Aufrechterhaltung der hohen erotischen Ansprüche (die eine *Venus vulgivaga* faktisch unmöglich machen), hier dagegen – in fast epikureischer Denkweise – die künftige Freiheit von den subjektiv unangenehmen Folgen pathologischer Verliebtheit.

## Elegie 4

Auf die m.E. ebenfalls unechten Einleitungsverse 1-6 kann hier nicht näher eingegangen werden.

Zur Frage nach dem Alter des in diesem Gedicht handelnden elegischen Ich vgl. Ratkowitsch 106f. Die hier vorgelegte Interpretation hält sich an die bei Ratkowitsch als *communis opinio* behandelte Auffassung, Maximian setze in den Versen 51ff. seine Greisengegenwart einer wesentlich früheren Lebensphase entgegen. Ratkowitsch 107 entwickelt als mögliche Gegenposition die Deutung, Maximian sei bereits zum Zeitpunkt des Geschehens ein *senex* und berichte über ein erst kurze Zeit zurückliegendes Ereignis. Das zugunsten dieser Hypothese verwendete Argument, der Ausdruck in Vers 49, *cunctis sanctae gravitatis habebat*, passe in Anbetracht von Stellen wie 1,105 und 2,65 besser zu einem Greis, verfährt kaum:

1. Der Greis Maximian verhält sich gemäß den Gedichten 2 und 5 kaum so, daß er erwarten darf, bei seiner Umwelt im Ruf einer *sancta gravitas* zu stehen.
2. Diese *sancta gravitas* ist aber gerade das Ideal, zu dem sich der *j u n g e* Maximian in 3,83f. feierlich bekennt. Elegie 4 behandelt die in einer neuerlichen Liebesbeziehung bestehende Prüfung und Infragestellung des jugendlichen *pudor*-Ideals, das Maximian in Elegie 3 zu seinem Lebensprinzip erkoren hat.

In der vierten Elegie verliebt sich der junge Maximian in ein Mädchen namens Candida, welches sich besonders durch seine musikalische Begabung auszeichnet (7-16). Während in Elegie 3 die Schilderung der Verliebtheit zunächst beide Liebenden gleichermaßen betrifft (3,5-28) und sich dann in der Situation der Bestrafung durch ihre Mutter auf Aquilina konzentriert (3,33-36), ist es hier nur Maximian selbst, der von der Liebe gequält wird: Er kann die Eindrücke, die er von Candida erhalten hat, ihre Schönheit, ihre Stimme, ihre Gestik und insbesondere ihren Gesang, einfach nicht vergessen (17-22). Maximian selbst analysiert seinen Zustand wieder in Übereinstimmung mit populärphilosophischer Anschauung als *sine mente* (23) bzw. *non bene sanus* (24). Bereits auf dieser ersten Stufe wird deutlich, daß diese Liebe dem Ansehen Maximians schadet: Ein *aliquis* erkennt seinen Zustand und zerreißt sich prompt über seine Verliebtheit das Maul (25f.).

Während in Elegie 3 die zweite Phase, in welcher die Liebe nicht mehr verheimlicht werden kann (3,23ff.), das Verhalten beider Liebender verändert, ist hier ausschließlich Maximian bzw. das dichterische Ich von dieser neuen Phase betroffen: Maximian verrät sich nicht nur durch übliche Zeichen der Liebe wie Blässe und rote Gesichtsfarbe (29f.), sondern auch in einer spezifischen, vom Dichter breit geschilderten Situation: Als er im Freien schläft, äußert er träumend einen eindeutigen an Candida gerichteten Ausruf. Wie es der Zufall will, ruht gerade Candidas Vater in der Nähe Maximians im Gras; beim Namen seiner Tochter schreckt er auf und führt den Ausruf Maximians vermutungsweise auf dessen tatsächlichen seelischen Zustand zurück (33-48):

*Nam cum sopitos premerent oblivio sensus,  
Confessa est facinus nescia lingua suum.*  
„Candida“ clamabam „propera! cur, Candida, cessas? 35  
*Nox abit et furtis lux inimica redit.“*  
*Proximus ut genitor mecum comitatus amatae  
Virginis herbosa forte iacebat humo,  
Illius ad nomen turbatus excitat artus,  
Exsilit et natam credit adesse suam.* 40  
*Omnia collustrans toto me pectore somnum  
Prospicit efflantem nec meminisse mei.*  
„Vana putas? an vera sopor ludibria iactat  
Et te verus“ ait „pectoris ardor agit?  
*Credo equidem assuetas animo remeare figuras.* 45  
*An fallax studium ludit imago suum?“*  
*Stat tamen attonitus perplexaque murmura captat  
Et tacitus strepitu dicere plura rogat.*

Der oben gegebenen Gestaltung der Verse 43-46 („Hast du Wahnvorstellungen? Oder sind es doch wahre Trugbilder, die der Schlaf versendet, und treibt dich so ein wahres [tatsächliches] Verlangen deines Herzens an? Ich meinesteils glaube, daß die [im wachen Zustand] dem Gemüt gewohnten Gedanken [im Schlaf] zurückkehren. Oder ist es [doch nur] ein trügerisches Trugbild, welches den ihm innewohnenden [sich in ihm bekundenden] Eifer nur spielerisch vortäuscht?“) liegt das Bemühen zugrunde, eine verständliche Disjunktion (der Traum ein bloßes Trugbild oder eine Manifestation von Maximians tatsächlichen Empfindungen) herzustellen. Dabei würden diese beiden Alternativen chiasmisch angeordnet und je einmal wiederholt. Die durchgeführte Textänderung (*An* statt überliefertem *Et* am Anfang von Vers 46) ist vergleichsweise gering. Die Aussage *fallax studium ludit imago suum*, die sachlich (vgl. *fallax* und *ludit*) auf die Annahme eines bloßen Trugbilds hinausläuft, kann nicht durch *Et* verbunden werden mit dem Satz *Credo equidem assuetas animo remeare figuras*, der impliziert, daß der Ausruf einen tatsächlichen Seelenzustand Maximians wiederspiegelt (zum motivischen Hintergrund vgl. die Verweise bei Agozzino 252f., besonders Claud. carm. 27,1ff. [paneg. Hon. Aug. VI cos.] *Omnia, quae sensu voluntur vota diurno, / Pectore sopito reddit amica quies*, wo gerade der Liebende in Vers 7 als Exempel figuriert). Außerdem müßte, wenn die Verse 45 und 46 sachlich in die gleiche Richtung gingen, auch Vers 46 grammatikalisch von *Credo* abhängen.

Die Szene des gemeinsamen Schlafens mit dem Vater der Geliebten im Freien wirkt ähnlich mühsam konstruiert<sup>25</sup> wie die in Elegie 3 entwickelte Situation der „seelenärztlichen“ Beratung durch den Philosophen Boethius, der sich schließlich doch als ein die Eltern der Geliebten bestechender Kuppler im Dienste Maximians engagiert. Hier wie dort dient diese derart konstruierte Situationskonstellation dazu, eine ganz bestimmte Reaktion des dichterischen Ichs zu ermöglichen und ins richtige Licht zu setzen: Maximian resümiert die (damit abgeschlossene) äußere Handlung folgendermaßen (49f.):

*Sic ego, qui cunctis sanctae gravitatis habebam,  
Proditus indicio sum miser ipse meo*<sup>26</sup>.

Maximian stand also in seiner Umwelt im Rufe einer *sancta gravitas*; daß ihm die Resonanz seiner Umwelt nicht gleichgültig ist, erhellte bereits aus der Schilderung seiner Verliebtheit (23 *O quotiens demens, quotiens sine mente putabar*) und insbesondere aus der Wiedergabe der *Oratio recta* eines lästernen *aliquis* (25f.). Dieser Ruf einer *sancta gravitas*, also einer ehrbaren Würde des Lebenswandels, die mit kursorischen intensiven Liebesverhältnissen nicht vereinbar ist, also durchaus auch sexuelle Enthaltensamkeit in sich schließt, korrespondiert mit dem *pudor*-Ideal, welches Maximian in der ersten Elegie als für sein juveniles Liebesleben zentral herausgestellt hat: Er war in seiner Jugendzeit äußerst anspruchsvoll und wählerisch gegenüber Frauen, und hierzu paßt eben nicht die intensive momentane Hingabe an ein bestimmtes Mädchen, wie

<sup>25</sup> Schneider 103f. denkt an einen sakralen Anlaß, den Maximian jedoch völlig unbestimmt gelassen hätte.

<sup>26</sup> Zum Text vgl. Schetter 52f.



„Und jetzt [dagegen] bedeutet es für mich ein Unglück, wenn mein ganzes Leben ohne einen mir vorzuwerfenden Verstoß (*sine crimine*) ist, und ich schäme mich als alter Mann, wenn ich nicht fehlen kann. Wir [Greise] werden von den Lastern im Stich gelassen, [vor uns] flieht sich empörend die Lust, und doch ist es nicht meine Art, das, was ich nicht [mehr] vermag, [auch] nicht zu wollen. Aber wer vermöchte schon an diejenigen Teile [unserer] Natur rühren, [die bewirken,] daß der Weise auch trotz seines Wissens oft das Schuldigmachende will! Wir werden [eben] manchmal von den Lastern dahingerrissen und werden mit unserem [freien] Willen fortgezerrt, und unsere animalischen Herzen wollen [gerade] das, was sie nicht [mehr] zu fassen vermögen.“

Textkritische Eingriffe in Vers 51 (*Et nunc infelix non est sine crimine vita* Withof, *Et nunc infelix tota est in crimine vita* Baehrens, *Nec nunc infelix tota est sine crimine vita* Watt 246) beruhen auf einem Verkennen des erläuterten Gegensatzes zwischen der Haltung Maximians zu erotischen *crimina* in seiner Jugend (7-50: ablehnend) und in seinem Alter (51-54, 57-60: herbeisehnend). Was die grammatische Konstruktion anbelangt, so ist zu beachten, daß *infelix* das Prädikatsnomen und *tota ... sine crimine vita* das Subjekt ist: Gerade die Tatsache, daß sein gesamtes Leben ohne tadelnswerten Verstoß (also ohne erotische Erlebnisse) ist, empfindet der Dichter jetzt im nachhinein als unglücklich. Die Stelle wird verkehrt übersetzt von Öberg 127 („Und jetzt ist mein ganzes unglückliches Leben schuldlos“) und Schneider 184 („Und ohne Fehl ist nun unselig das ganze Leben“).

Die Ausscheidung des der skizzierten Gedankenfolge völlig fremden Distichons 55f. (welches bei Prada den Auftakt der neuen Elegie bildet) als Interpolation ist unumgänglich. Insbesondere zerreißt hier die Ankündigung eines neuen Themas eine in sich zusammenhängende (wie bereits die durch Sperrung hervorgehobenen Begriffe zeigen) Reflexion. Das interpolierte Distichon gehört der gleichen Klasse von undifferenzierten Dispositionsangaben über den folgenden Gedichtsinhalt an, wie sie anlässlich der Ausscheidung von Elegie 3,1-4 charakterisiert wurde.

Rätsel geben insbesondere die Worte *gemitus, quos mihi laeta dedit* sc. *aetas* auf. Die natürliche Deutung lautet „das Elend, welches mir das frohe Alter [also die Jugend, im Gegensatz zur *senior aetas*; zur Charakterisierung der Jugend durch *laetitia* vgl. 1,107f.] brachte“. Dann würde dem durch das Greisenalter verursachten Kummer anderer Kummer entgegengestellt, welchen die Jugend Maximian verursachte. Aber Elegie 5 spielt nun einmal vollständig im Greisenalter Maximians, und da es sich um die letzte Erzählung im Gedichtcorpus handelt, existiert auch kein späteres Gedicht mehr, auf das man diese Disposition beziehen könnte. Hilfe suchen die Kommentatoren in zwei Richtungen:

1. Man bezieht auch das zweite Glied durch mühsame Interpretationen auf das Greisenalter: Schneider 222 interpretiert *laeta* als auf das Alter bezügliche Ironie, Webster 106 und Öberg 127 als ein – wohl ebenfalls ironisch gefärbtes – Prädikativum („took joy in giving me“ bzw. „Betrübisse, die es mit Freude verursacht hat“); oder

2. man ändert den Text: Spaltenstein 243 liest nach einer schwach bezeugten Variante *lenta*, Baehrens konjiziert gar *lingua*. Viel näher liegt jedoch die Annahme, daß der Urheber des Distichons tatsächlich meinte, Maximian wolle auch vom Leiden seiner Jugendzeit sprechen (denn auch die sexuellen Abenteuer in Maximians Jugendzeit verlaufen ja immer unglücklich) und diesen – unpassenden – Gedanken der fünften Elegie als eine Inhaltsangabe aufpreßte, die dann in unserer Überlieferung auch noch in einen geschlossenen Gedankengang am Ende der vierten Elegie hineingeraten ist.

Immerhin markiert ein Teil der Handschriften den Anfang der fünften Elegie korrekt bei *Missus ad Eoas*, vgl. Schetter 159. Allgemein zur Abgrenzung der Elegien 4 und 5 in den Handschriften und frühen Ausgaben vgl. Schetter 159f. Elegie 5 wird viel besser durch die Exposition der äußeren Situation eingeleitet (*Missus ad Eoas legati munere partes*) als durch eine Erläuterung des im Elegienkorpus Maximians zentralen psychischen Paradoxons (Streben nach dem, was nicht mehr möglich ist). Denn der Dichter leitet erst durch die metaphorische Umbiegung des Begriffspaars Krieg/Frieden in 5,3f. (s.u.) behutsam von der äußeren Situation zu seiner psychischen Situation über. Dieser Effekt würde zerstört, wenn Maximian bereits am Anfang der Elegie damit herausplatze, in welchen psychischen Zwiespalt er in der im folgenden zu exponierenden Situation geriet.

*Sed quis eas* am Anfang von Vers 57 ist ein Versuch, der mehrheitlichen unmetrischen Überlieferung *Sed* (v.l. *Si*) *quis* *has* aufzuhelfen (trotz des Vorbilds Verg. georg. II 483 *h a s ne possim naturae accedere partis*). *Sed* ist *Si* vorzuziehen, weil diese Variante das frustrierte Ablassen von Versuchen, die zuvor herausgestellten Paradoxien zu erklären, treffend zum Ausdruck bringt. Daß dieses *Sed* nicht mehr verstanden wurde, sobald Vers 57 hinter die interpolierte Dispositionsangabe 55f. zu stehen kam, leuchtet ein.

Mit *Et nunc* wird die Greisengegenwart Maximians so deutlich wie nur möglich seiner psychischen Konstitution als junger Mann entgegengesetzt: Damals legte er solchen Wert auf seinen Ruf der *sancta gravitas*, daß er eine Schädigung dieses Rufs durch das unwillentliche Verraten eines Liebesverhältnisses im Schlaf als schmerzlich empfand (vgl. 50 *miser*); jetzt dagegen empfindet er seinen Ruf, ein ganzes Leben ohne tadelnswerten Verstoß verbracht zu haben (*tota ... sine crimine vita*), als Unglück (vgl. 51 *infelix*) und bedauert es, nicht mehr fehlen zu können (52). Im folgenden Distichon wird dieses Paradoxon (Maximian möchte fehlen, aber die Laster nehmen vor dem Greis Reißaus) weiter herausgearbeitet (53), und insbesondere das neue Paradoxon hinzugefügt, daß Maximian jetzt das will, was er nicht mehr kann (54, bereits angedeutet in 52). In dem Distichon 57f. wird geradezu abbrechend-resignierend („aber wer könnte schon ...!“) die Unergründlichkeit der menschlichen Natur herausgehoben, daß selbst der Weise trotz besseren Wissens (wie jetzt Maximian in seinem Greisenalter) das „Schuldigmachende“ (58 *noxia*, vgl. 53 *vitiis*) will. Dieses Faktum wird im letzten Distichon als unabänderliche, von den Menschen mitunter (59 *Interdum*) zu erfahrende Tatsache herausgestellt (59 *vitiis* greift 58 *noxia* auf), und der letzte Pentameter (60) hebt wieder das zuletzt in Vers 54 berührte Paradox heraus, daß gerade das, was nicht mehr möglich ist (*quod non capiunt sc. pectora bruta*), begehrt wird.

Dieses Paradoxon, daß der Greis gerade das will, was er nicht mehr vermag, ist besonders vor dem Hintergrund des Schlußresümes von Elegie 3 zu sehen, wo es über den freiwilligen Verzicht des jungen Maximian auf ein Liebesverhältnis zu Aquilina hieß (91f.):

*Sic mihi peccandi studium permissa potestas  
Abstulit atque ipsum talia velle fugit.*

Das, was der Greis jetzt begehrt, aber nicht mehr kann, ist genau das, was der junge Maximian damals gekonnt hätte, aber willentlich ablehnte.

Nach diesen Überlegungen wird die chiasmische Aufbaustruktur des Gesamtcorpus der Elegien Maximians<sup>28</sup> nunmehr schemenhaft deutlich. Die „inneren“ Elegien 3 und 4 zeigten das Ideal des jungen Maximian, das auf einem Ablehnen durchaus möglicher Liebesbeziehungen beruhte. Dagegen zeigen die „äußeren“ Elegien 1 und 5 den Greis, der jetzt gerade das begehrt, was damals möglich gewesen wäre, aber abgelehnt wurde, jetzt jedoch nicht mehr vermocht wird. Die nebeneinander plazierten „inneren“ Elegien führen das Ideal des jungen Maximians in zwei verschiedenen, schlaglichtartig signifikanten Situationen vor: Elegie 3 im Moment des Entstehens dieses Ideals, insofern der noch äußerst unerfahrene junge Maximian seine vielleicht erste, intensiv beginnende Liebesaffäre unter dem philosophischen Einfluß des Boethius (der diese Affäre jedoch zugleich faktisch ermöglichte!) abbricht, Elegie 4 dagegen im Moment eines schmerzlichen Verstoßes gegen ebendieses Ideal<sup>29</sup>, insofern der etwas älter gewordene Maximian seine tiefe Liebe zu Candida nicht wahrhaben möchte und durch sein ungewolltes Ausplaudern im Traum schmerzhaft affiziert wird. Gerade die Tatsache, daß ihn dieser Verstoß (und der damit verbundene Verlust des Rufs der *sancta gravitas*) so sehr schmerzt, zeigt, daß das Ideal nach wie vor gültig ist (und zu einer tatsächlichen Vereinigung mit Candida wird es nie gekommen sein).

Die beiden „äußeren“ Elegien 2 und 5 verdeutlichen dagegen das Nicht-Mehr-Können des Greises in seiner schmerzhaften Diskrepanz zum heißen Begehren. Doch wiederum beleuchtet Elegie 5 im Vergleich zu Elegie 2 einen wesentlich verschiedenen Aspekt: In Elegie 2 geht es darum, daß Maximian eine lange bestehende Beziehung zu Lycoris wegen seines Greisenalters nicht mehr aufrechterhalten kann, dies aber verzweifelt versucht; dagegen in Elegie 5 versucht er ein neues Liebesverhältnis anzuknüpfen, vermag dies aber ebenfalls nicht. Mit diesen verschiedenen Nuancen hängt es auch zusammen, daß in

<sup>28</sup> Einige Bemerkungen hierzu bereits bei Schetter 161f., besonders Anm. 11.

<sup>29</sup> Vgl. Shanzer 193: „Here already in his poetic „autobiography“ he has rejected his virtuous stance of *el. 3*“.

Elegie 5 das Nicht-Mehr-Können (welches im Zusammenhang mit der temporären Affäre mit der Griechin nichts anderes als körperliche Impotenz bedeutet) viel weniger komplex ist als das Nicht-Mehr-Können in Elegie 2, welches den bereits in Elegie 1 thematisierten Ausfall sämtlicher die erotische Ausstrahlung eines Mannes steigernder *merita* in sich schließt.

## Elegie 5

Die fünfte Elegie behandelt eine im Zusammenhang einer Gesandtschaftsreise des greisen Maximian in den Osten (wohl nach Byzanz) zustandegekommene Liebesaffäre mit einer jungen, in erotischen Dingen äußerst gewieften, namentlich nicht näher bezeichneten Griechin. In der zweiten Liebesnacht versagt peinlicherweise die Potenz des Greises.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Elegien hat dieses Gedicht als ganzes ein bestimmtes antikes Vorbild, nämlich die Elegie III 7 in den ovidischen Amores. Die motivischen Parallelen zwischen den beiden Gedichten sind unverkennbar: In beiden Fällen unterstellt die Frau dem elegischen Ich, die Impotenz erkläre sich aus dem Verkehr mit einer anderen (Ov. am. III 7,80 vgl. 61ff.); in beiden Fällen versucht sie, das Glied des Mannes manuell zu stimulieren (am. III 7,73f. vgl. 57f.). Bei Ovid findet sich eine Scheltrede des frustrierten Liebhabers an seinen eigenen Penis (am. III 7,69ff.), die bei Maximian zu einer allgemeinen Preisrede der Griechin über den Penis als Träger sexueller Geschlechtlichkeit umgesetzt und ausgeweitet wird (87ff.; 111ff.).

Wesentlich verschieden<sup>30</sup> ist jedoch bei Ovid und Maximian die Haltung des elegischen Erzählers: Bei Ovid spricht als Erzähler ein enttäuschter Liebhaber, der noch kein Greis ist, sich über den entgangenen erotischen Erfolg bitter ärgert und über seine sonstige Potenz schamlos prahlt (vgl. besonders am. III 7,23ff.), der also keinerlei innere Distanz von der Haltung des in der berichteten Episode handelnden elegischen Ichs aufweist; bei Maximian spricht dagegen ein Greis, der geprägt ist von dem Bewußtsein, daß es von vorneherein ein Fehler war, sich mit der Griechin einzulassen, sich also als Erzähler in gewisser Weise von seinem Handeln als elegisches Ich in der berichteten Episode distanziert. Diese Distanz nimmt durchaus die Gestalt von Scham an; diese Scham bezieht sich bei Maximian – anders als Ovid – nicht nur auf das eigene Versagen als Liebhaber, sondern vor allem auch auf die Tatsache, daß er sich als elegisches Ich überhaupt in eine solche Situation begeben hat. Denn Maximian betont,

<sup>30</sup> Einen kurzen Vergleich zwischen Ov. am. III 7 und Maximians fünfter Elegie bietet auch Ratkowitsch 115f.

daß er als ein schlichter italischer Greis von griechischer Verführungskunst überrumpelt wurde (39f., vgl. auch 5f.):

*Succubui, fateor, Graiae tunc nescius artis,  
Succubui Tusca simplicitate senex.*

Diese „Überrumpelung“ italischer Einfalt durch griechische List soll an das Ethos der Binnenerzählung im 2. Aeneis-Buch erinnern, wo Aeneas (ebenfalls in der Form der Ich-Erzählung) berichtet, wie die gutgläubigen Trojaner von den listigen Griechen durch das Trojanische Pferd überrumpelt wurden. Aus alledem erhellt: Die Haltung des elegischen Erzählers ist bei Maximian weit von derjenigen bei Ovid entfernt: Bei Maximian empfindet der Erzähler Scham und Distanz gegenüber seinem eigenen Verhalten in der berichteten Episode, bei Ovid ärgert er sich einfach über den entgangenen erotischen Erfolg und behält im übrigen die Haltung, die er in der berichteten Episode einnahm, nämlich die eines Erfolgreiche sammelnden erotischen Draufgängers, im wesentlichen bei.

Der unmittelbare Vergleich zwischen den beiden Impotenz-Gedichten bei Maximian und Ovid macht also sehr fraglich, ob Maximian tatsächlich besonders in seiner fünften Elegie das Hohe Lied der heidnischen Leiblichkeit gegen die christliche Askese singen wollte, wie Schneider meint<sup>31</sup>. Wenn dies seine Absicht gewesen wäre, so wäre es ein Leichtes gewesen, den prahlerischen Liebhaber von Ov. am. III 7 und seine Enttäuschung, die sich ausschließlich auf den mißlungenen Coitus bezieht, beizubehalten. Tatsächlich aber hat Maximian seinem elegischen Ich, einem von Scham und Schuldbewußtsein erfüllten Greis, eine völlig andere Charakteristik gegeben, die sich kaum zur Propagierung eines heidnischen Konzepts der ungetrübten Leiblichkeit eignet.

Das Gedicht nimmt seinen Ausgang von einer durchaus selbstkritischen popularphilosophischen Gedankenfigur: Maximian versuchte als Gesandter im Osten, einen (äußeren) Krieg beizulegen, mußte aber im Zuge dieser Unternehmung die Erfahrung machen, daß in seinem Inneren ebenfalls noch nicht beigelegte Kriege existieren (3f.):

*Dum studeo gemini componere foedera regni,  
Inveni cordis bella nefanda mei.*

Bereits in dieser Gedankenfigur liegt das Eingeständnis, daß die im folgenden berichtete Episode nur durch die unzureichend geordnete seelische Verfassung des elegischen Ichs zustandekommen konnte, daß es sich also im Prinzip um ein Fehlverhalten Maximians handelte.

<sup>31</sup> Vgl. Schneider 116: „Der Elegiendichter läßt sein Bekenntnis zur Leiblichkeit von einer Frau vortragen und gibt ihr in seiner Erzählung das bestimmende Gewicht“.

Die folgenden Verse (5-30) schildern die Art, wie die Griechin mit ihren verführerischen Eigenschaften und ihren verführenden Künsten den Greis Maximian „übereumpelte“; die musikalischen Fähigkeiten der Dame (17f.) erinnern ein wenig an die Candida der vierten Elegie. Im Laufe der Schilderung kommt Maximian auf seine eigene, beklagenswerte Rolle zu sprechen (13f.):

*Sic velut afflictam nimium miseratus amantem  
Efficior potius tunc miserandus ego.*

Ähnlich hatte Maximian in Elegie 3, nachdem er von seiner Liebe zu Aquilina geheilt war, das Elend seines früheren Zustands plötzlich eingesehen (3,81f.):

*Proieci vanas sanato pectore curas  
Et subito didici, quam miser ante fui.*

Ebenso bezeichnete Maximian in Elegie 4 seinen eigenen Zustand, nachdem sein Verstoß gegen das Ideal der *sancta gravitas* der Umwelt offenbar wurde, als *miser* (4,49f.):

*Sic ego, qui cunctis sanctae gravitatis habebam,  
Proditus indicio sum miser ipse meo.*

An allen drei Stellen wird die der Erotik ausgelieferte Situation des elegischen Ichs aus einer überlegen-analysierenden Position heraus als „elend“ (*miser*) bezeichnet.

Die Verse 31-38 sind mit Schetter 149ff. trotz Schneider 224 auszuscheiden (vgl. auch – mit etwas anderen Argumenten – Ratkowitsch 114f.), vor allem aus dem Grund, weil sie das peinliche Versagen in der zweiten Liebesnacht in unerträglicher Weise vorwegnehmen und Maximian, wenn bereits ein Versagen vorausgegangen wäre, nicht ohne weiteres von seinem Erfolg in der ersten Nacht (47f.) sprechen könnte. Weitere Umstellungen der überlieferten Versfolge sind nicht erforderlich. Die oben angeführten parallelen Distichen 5f. und 39f., die beide die Überlistung des simplen italischen Greises durch die gewiefte Griechin beschreiben, rahmen die Vorgeschichte der eigentlichen Affäre, nämlich die verführende Einwirkung der Griechin auf Maximian (7-30, mit Ausschluß von 31-38). Versetzungen der Versreihe 39-46 (hinter 22 Baehrens, hinter 14 Öberg 149f.) beruhen letztlich nur auf dem Bemühen, das in 31-38 interpolierte Mißerfolgserlebnis – welches zu früh kommend das authentische Versagen Maximians in 49f. störend antizipiert – mit den umliegenden Versen zu harmonisieren und insbesondere das Eingeständnis eines Unterliegens gegenüber der griechischen Verführungskunst (39f.) dem ersten überlieferten sexuellen Versagen (35f.) voranzustellen.

Anlaß der Interpolation von 31-38 könnte die Formulierung *in Venerem segnis, ut ante, fui* (50) gewesen sein, die einem oberflächlichen Leser auf ein früheres Versagen hinzudeuten scheinen konnte (welches dann durch eine Interpolation nachgetragen wurde). Tatsächlich geht *ut ante* („wie vorher immer, mit Ausnahme des überraschenden Erfolgs in der ersten Nacht, 47f.“) nur auf die natürliche Impotenz des Greises, worauf bereits die vorausgehende Junktur *Munera grandaevio vix subeunda viro* (48) anspielte.

Die Schilderung der Verführung des Greises durch die Griechin schließt mit dem bereits oben zitierten Eingeständnis, daß die gewiefte Griechin über den einfachen italischen Greis die Oberhand gewonnen hat (39f.). Maximian findet seine einzige Entschuldigung in der Größe der Macht erotischer Liebe, welcher bereits der Götterkönig Jupiter erlegen sei (46):

*Subditus his flammis Iuppiter ipse fuit.*

Ähnlich hatte Boethius den jungen Maximian mit einem Hinweis auf die Größe dieser Macht beruhigt (3,60):

*Pone metum: veniam vis tibi tanta dabit.*

In beiden Gedichten hindert dieser „Verzeihungsgrund“ aber keineswegs, daß die erotische Liebe als etwas im Prinzip Falsches und Vernunftwidriges angesehen wird.

In der ersten Nacht mit der Griechin ist Maximian noch erfolgreich (47f.); doch in der zweiten versagt er (49ff.), und selbst manuelle Stimulation seitens der mit professionaler Erfahrung vorgehenden Griechin bleibt ohne Erfolg (57ff.). Hierauf ergibt sich ein Wortwechsel zwischen der Griechin und Maximian: Sie unterstellt ihm, er komme von einer anderen Frau erschöpft zu ihr (61f.); Maximian bestreitet es, doch sie beharrt bei ihrem Vorwurf (63-66); schließlich muß Maximian weinend dieses *vitium crimenque* (73) eingestehen, um nicht die noch peinlichere Impotenz zugeben zu müssen (71-76).

Die Verse 67-70 sind m.E. ebenfalls interpoliert, trotz ihrer durchaus eingängigen sprachlichen Formulierung. Denn nachdem die Griechin in 65f. das Verhältnis Maximians zu einer anderen als Gewißheit hingestellt hat (und in 71ff. bequemt sich Maximian in der Tat notgedrungen diesem weniger peinlichen Vorwurf an), kann sie schwerlich danach das Schutzargument Maximians bekämpfen, er sei wegen „beißender Sorgen“ (wohl aufgrund der ernstesten Gesandtschaftsangelegenheiten) nicht in der richtigen Stimmung für erotische Genüsse (63f.). Denn wenn sie das Verhältnis Maximians zu einer anderen als Gewißheit ansieht, kann sie in diesem Argument nur einen erlogenen Vorwand sehen, den sie somit argumentativ nicht bekämpfen wird. Speziell der Anschluß mit *Quin potius* (67) läßt die Unlogik deutlich spüren. Offensichtlich hat sich ein Interpolator durch das Schutzargument Maximians zum Gnomologisieren anregen lassen.

Weitere Versuche der Griechin, die Männlichkeit Maximians zu stimulieren, mißlingen ebenfalls (77-84), schließlich läßt sie sich zu einer pseudo-pathetischen Totenklage auf die verblichene *mentula* Maximians herbei (85-104). Für diese Ausführungen hat Maximian freilich – trotz seiner eigenen peinlichen Situation – nur Spott übrig<sup>32</sup> (105-108):

<sup>32</sup> Vor dem Hintergrund dieser Textstelle zeigt sich die Einseitigkeit der Deutung von Ratkowitzsch 1990, 238: „Der Greis ist vor der Dirne bloßgestellt und wird mit Hohn und Spott überschüttet“.

*Hanc ego cum lacrimis deducta voce canentem  
Irridens dictis talibus increpui:  
„Dum defles nostri languorem, femina, membri,  
Ostendis morbo te graviore premi.“*

105

Der Komparativ *morbo ... graviore* ist durchaus in seinem Vollsinn zu fassen: Maximian weiß, daß er selbst – bei rationalistischer Betrachtung – einem *morbus* erlegen ist, sich als Greis während einer Gesandtschaftsreise auf eine Affäre mit dieser Dame einzulassen; aber sie offenbart, indem sie das ihr entgangene Erlebnis (welches gewiß nicht ihr einziges dieser Art gewesen wäre, wie die imperfektische, sich an die – nunmehr generisch zu verstehende – *mentula* richtende Meritenerinnerung [91-96] zeigt) pseudo-tragisch betrauert, einen *morbus*, der noch schlimmer ist als der Maximians: Die in ihrer weiblichen Geilheit dem einen entgangenen sexuellen Erlebnis nachtrauernde Lebedame ist im Urteil des elegischen Erzählers eben noch pathologischer als der verzweifelte Greis, der zugunsten eines – vielleicht seines letzten – Erlebnisses sich das Letzte abfordert und sich dabei – zumindest in der zweiten Nacht – überfordert. In diesem Sinne ist es, als ob Maximian zu seiner Partnerin sagt: „D u bist in Wahrheit die kränkere von uns beiden“ (vgl. die Juxtaposition von *te* und *graviore*)<sup>33</sup>.

Für die Gesamtdeutung der fünften Elegie ist es von immenser Bedeutung zu erkennen, daß der elegische Erzähler *b e i d e* handelnden Personen ironisiert und im Rahmen der üblichen – insbesondere durch den Auftritt des Boethius in Elegie 3 inaugurierten – seelenärztlich-popularphilosophischen Metaphorik als (in verschiedenem Grade) krank einstuft<sup>34</sup>. Diese Erkenntnis dürfte vor dem besonders in der Interpretation Schneiders nachweisbaren Irrtum schützen, in dem „hymnischen“ Enkomion der Griechin auf die *mentula* ein ernsthaft gemeintes letztes Credo des maximianischen Gedichtscorpus – etwa in dem Sinne einer antichristlichen Propagierung heidnischer Sinnlichkeit – zu erblicken. Vor dem Hintergrund der durchweg vorhandenen rationalen *pudor-*

<sup>33</sup> Die Deutung von Ratkowitsch 118, Maximian versuche mit dieser Äußerung „nur über die eigene Blamage hinwegzutäuschen“, geht an dem durchaus treffenden Sarkasmus dieses Ausspruchs, der jedem Leser einleuchten muß, vorbei.

<sup>34</sup> Einseitig ist die Deutung von Szövérfy 364, der in Elegie 5 eine ausschließlich gegen die Griechin gerichtete Satire sieht: „The object of this satire is [...] not Maximian [...] but the young *Graia*, whose sensuous nature is perfectly characterized by this phallic hymn. This turns the whole poem into a cleverly formulated invective against women, who are always bent on their own pleasure and who regard pleasure and sexual satisfaction as the center of not only their own life but also of the whole universe“. Dementsprechend sieht Szövérfy auch in dem Hymnus auf den Phallus „a pure mockery; it serves only to describe the twisted world of women in which sex prevails“. Überhaupt schreibt Szövérfy (365) den beiden „äußeren“ Frauenepisoden (Elegie 2 und 5) primär satirischen, misogynen Charakter zu.

Kategorie (die dem elegischen Erzähler stets erhalten bleibt, allerdings dem innerhalb der Erzählungen handelnden elegischen Ich nur partiell eignet, nämlich in bestimmten Abschnitten der „Jugendelegien“ 3 und 4) versagt die Griechin in noch eklatanterem Maße als Maximian; sie wird daher kaum die „Moral“ des gesamten Gedichtcorpus formulieren dürfen.

Die Aporie der modernen Maximian-Forschung besteht auch hier (ähnlich wie in der Bewertung von Boethius' Rolle in Elegie 3) in der Ausschließlichkeit von Extrempositionen, welche den Preis der *mentula* entweder als das die Kernaussage des Elegien corpus enthaltende Hohe Lied auf die heidnische Sinnlichkeit oder als eine aus christlicher Sicht zu verstehende Verspottung körperlicher Sexualität betrachten. Ratkowitsch 122 hält den Hymnus für „eine bittere Satire auf all diejenigen, die die Erotik und die sexuelle *libido* als höchstes Gut erachten und für die der Verlust derselben eine kosmische Katastrophe und gleichsam den leiblichen Tod bedeutet“ (ähnlich 1990, 238). Vgl. dagegen die andere Extremposition von Schneider 116: der Hymnus als das „von einer Frau vorgetragene Bekenntnis des Elegiendichters zur Leiblichkeit“; 2002, 421: „So antwortet die Griechin mit ihrem Lied ganz unmittelbar auf die Verweigerung der leiblichen Welt, wie sie die wortmächtigen Seelenhirten der Christen vortrugen und von den Gläubigen forderten“.

Entsprechend diesen konträren Positionen wird die Person der Griechin übrigens ebenfalls konträr bewertet: Von Ratkowitsch wird sie mehrfach als „Dirne“ bezeichnet, wogegen Schneider 105f. (vgl. auch a.a.O. 19) ausführlich argumentiert; er sieht in der Griechin eine hochgebildete „begehrende Frau, die Begehren erweckt“, eine „geschlechtsbewußte Frau, die nach dem Vollzug der Geschlechtlichkeit verlangt“ und zugleich einen bewußten konstruktiven Gegenentwurf zum christlichen Idealbild der Frau (106) und insbesondere zur Gestalt der Gottesmutter Maria (116).

Doch zurück zum Inhalt des Hymnus: Einerseits enthält er durchaus Motive, die mit den in den erzählenden Elegien dargestellten Situationen übereinstimmen: So wurde die alle anderen Mächte übertreffende Allgewalt der Liebe (125ff., 141ff.) von Boethius (3,60) wie vom dichterischen Ich selbst (5,46) als Entschuldigung für das Verhalten des jungen bzw. alten Maximian angeführt, und die Feststellung, daß erotisches Verlangen auch nach dem Ende des körperlichen Vermögens anhält (152), wird durch den gealterten Maximian auf das beste verifiziert. Andererseits läßt sich aber bekanntlich aus einem Sein kein Sollen folgen, und so bleibt es fragwürdig, ob die erwähnten – faktisch zutreffenden – Umstände ein Enkomion auf die *mentula* rechtfertigen oder ob sie nicht eher gerade den Fluch körperlicher Liebe explizieren. Zudem macht die dem kosmisch-allgemeinen Hymnus (111ff.) vorausgehende eher persönlich geprägte Lobrede der Griechin auf die *mentula* (87-104)<sup>35</sup> gerade durch die ausführliche „Meritenerinnerung“ (91-96) das Naturell der Sprecherin als „Lebedame“ entlarvend deutlich und verhindert insofern (ähnlich wie der von Maximian selbst formulierte Spott, 105ff.), daß der Leser den Hymnus im Sinne eines Credo des Dichters völlig ernst nehmen könnte.

Der Hymnus oszilliert schillernd zwischen einem objektiven Resümee der – noch an dem gealterten Maximian sichtbaren – Allmacht körperlicher Liebe und einem ironischen Psycho-

<sup>35</sup> Zu dieser Gliederung des „Elogiums“ vgl. Kleinknecht 195-199, besonders 198. Weiteres zum formalen Aufbau in dem Aufsatz von Ramírez de Verger.

gramm einer ihrem Tätigkeitsbereich allzu ergebenen Lebedame. Diese Ambivalenz entspricht der Position der Griechin in der äußeren Handlungskonstellation der fünften Elegie: Einerseits ist sie erotisch Maximian überlegen und darf ihn nach seinem peinlichen Mißerfolg belehren, andererseits ist sie aber auch selbst im Sinne der im Hintergrund immer wieder durchscheinenden popularphilosophisch-asketischen Grundhaltung „krank“, muß sich daher von dem blamierten Maximian verhöhnen lassen und offenbart in dem Hymnus wieder ihre eigene pathologische Seelenhaltung. Schließlich entspricht diese Ambivalenz des Hymnus auch der zweifachen Haltung des elegischen Ichs – als handelnde Person und als rückblickender Erzähler – in der fünften Elegie: „Maximian“ ist einerseits – innerhalb der Erzählung – der liebeshungrige, hilflose Greis, der sich von der überlegen dozierenden Griechin belehren lassen muß, andererseits aber auch der sich von beiden Figuren ironisch distanzierende Erzähler, der immer wieder seine popularphilosophisch-asketische Grundhaltung durchscheinen läßt und durch den Hymnus die pathologische Gemütsverfassung der Enkomiastin beleuchtet. Die komplexe Funktion des Hymnus erschöpft sich nicht in den Kategorien weltanschaulicher Bejahung oder Ablehnung der thematisierten leiblichen Liebe.

Die Griechin reagiert zornig auf Maximians Verhöhnungen und verlagert ihr *mentula*-Enkomion auf eine allgemeinere, gewissermaßen sogar kosmische Ebene. In dessen Verlauf tauchen allgemeine Aussagen auf, die im Verlauf des Gedichtcorpus bereits als *E n t s c h u l d i g u n g e n* für ein Unterliegen gegenüber der Macht der Liebe herangezogen wurden: so etwa das Motiv, daß selbst die größten Mächte der *mentula* weichen (126 *Cedunt imperiis maxima scepra tuis*) bzw. daß diese selbst Jupiter entwaffnet (144 *Excutis irato tela trisulca Iovi*). Dasselbe Argument hatte das elegische Ich des fünften Gedichts bereits zu seiner eigenen Entschuldigung hervorgebracht (45f. *Nec memorare pudet tali me vulnere victum: / Subditus his flammis Iuppiter ipse fuit*), und ähnlich hatte Boethius das erotische Vergehen des jungen Maximian entschuldigt (3,60 *Pone metum: veniam vis tibi tanta dabit*). Auch die Tatsache, daß das, was vorher nur erklärender Entschuldigungsgrund für eine unbestrittene Verfehlung war, jetzt plötzlich *per se* ein enkomiastisches Motiv abgibt, muß den Leser mißtrauisch machen – wie die durch die Worte des elegischen Ichs selbst (107f.) ironisierte Person der Enkomiastin.

Das Enkomion der Griechin endet mit einem anderen Motiv, welches in äusserst prägnanter Weise auf den zentralen Widerspruch zwischen dem alten impotenten Maximian in den Elegien 2 bzw. 5 und dem jungen potenten in den Gedichten 3 bzw. 4 Bezug nimmt (152):

[...]

*Et cum posse perit, mens tamen una manet.*

Der erste Teil der Aussage (*posse perit*) läßt sich auf den existenziellen Widerspruch zwischen altem und jungem Maximian ohne weiteres übertragen, wie besonders der oben besprochene Schluß von Elegie 4 zeigt. Der zweite Teil (*mens tamen una manet*) ist dagegen aus dieser Perspektive strenggenommen

unrichtig, insofern der junge Maximian ja gerade nicht auf körperliche Ausübung erotischer Liebe aus war, sondern, wie gezeigt, durch *pudor*-Vorstellungen bestimmt wurde; erst der alte Maximian entwickelt ein unstillbares Verlangen nach dem, was er nicht mehr vermag. Insofern müßte der Schlußsatz korrektermaßen eigentlich lauten „Das, was früher aus Schamhaftigkeit unterblieb, wird erst dann verlangt, wenn es nicht mehr vermocht wird“. Daß diese – durch das Elegien corpus des Maximian transportierte – tiefe Weisheit der wohl eher auf bloßen Lebesgenuß ausgerichteten griechischen Lebedame versagt bleibt, wird nicht verwundern. Aber auch die von ihr im Schlußsatz ausgesprochene Tatsache, daß die *mens* auch bei erloschenem erotischen Vermögen unverändert bleibt (daß also – konkret gesprochen – ein impotenter Greis immer noch Liebesverlangen empfindet), erscheint im Lichte des in Elegie 5 geschilderten Geschehens zwar faktisch unbestreitbar, aber als ein enkomiastisches Motiv – gerade in Anbetracht der sich für Maximian in dieser Episode ergebenden Peinlichkeiten – recht fragwürdig.

Die Schlußpartie der fünften Elegie stellt die Worte der Griechin nachträglich metaphorisch als Bestandteil ihrer „Leichenfeier“ (*exsequiae*) für Maximian dar (153f.); Maximian eignet sich diese Metaphorik an, erhebt sich von seinem Lager und glaubt fortan, als ein „in dieser Hinsicht“ (oder vielleicht eher konkret: „mit diesem Körperteil“) bereits Gestorbener weiter zu leben (6,11f.). Damit erhält die in Elegie 1 geradezu strukturbildend verwendete Metapher des „virtuellen Tods“ eine finale, besonders prägnante neue Spezialisierung.

Die Verse 6,11f. sind nach einem Vorschlag von Hans Aili (bei Öberg 152) an das Ende der fünften Elegie zu setzen:

*Conticuit tandem longo satiata dolore:  
Me velut expletis deserit exequiis.  
Infelix ceu iam defleto funere surgo:  
Hac me defunctum vivere parte puto.*

Schneider 82 (vgl. auch a.a.O. 20) sucht *Hac ... parte* im Zusammenhang des allgemein hin als sechste Elegie bezeichneten Schlußstücks (über dessen Authentizität hier nicht geurteilt werden kann) auszudeuten im Anschluß an bestimmte poetologische Stellen, wonach ein Dichter mit einer *pars* seiner selbst nach dem Tode weiterlebt; diese Deutung überzeugt nicht, zumal sie das Demonstrativum *Hac* unerklärt läßt (ein Rückgriff auf 1,5 *perit pars maxima nostri*, wie ihn Spaltenstein 285 annimmt, wäre für den Leser sprachlich kaum nachvollziehbar). Dagegen im Zusammenhang der fünften Elegie versteht man *Hac ... parte* mühelos als „in dieser Hinsicht“ (sc. auf körperliche Sexualität) oder vielleicht eher noch „mit diesem Körperteil“ (sc. mit der *mentula*). *Infelix ceu iam defleto funere surgo* schließt sich vorzüglich an *Me velut expletis deserit exequiis* an. In dieser Deutung ergibt sich der Vers 6,12 zwanglos als in den konkreten Zusammenhang von Elegie 5 passende Spezialisierung von 1,117f. *Me vero (heu!) tantis defunctum partibus olim / Vivum Tartareas constat inire vias.*

## Das Problem der Gesamtkomposition

Schneider 21ff. hat nach einigen Vorläufern in der modernen Maximianforschung (vgl. die Doxographie a.a.O. 24 Anm. 53) den Schritt vollzogen, die herkömmliche Einteilung der Dichtung Maximians in sechs Elegien aufzugeben und in dem Gesamtwerk ein *opus continuum* zu sehen. Die Überlieferung der Abgrenzungen ist – wie bei der äußerst breiten Maximianüberlieferung nicht anders zu erwarten – in den einzelnen Handschriften starken Schwankungen unterworfen; insbesondere die Zugehörigkeit der „Übergangspartien“ zur vorigen oder zur folgenden Elegie differiert oftmals in den einzelnen Handschriften (vgl. Schetter 158ff.).

Schneider argumentiert, die heute übliche Einteilung in sechs Elegien gehe im wesentlichen auf die mit Pomponius Gauricus beginnende humanistische Editionstradition zurück. Insofern dieser aber ein Interesse daran hatte, die Dichtung Maximians als ein Werk des antiken, nur schattenhaft faßbaren römischen Elegikers Cornelius Gallus zu verkaufen, mußte er ebenfalls ein Interesse daran haben, die Verse Maximians in der aus der antiken römischen Elegie vertrauten Form von mehreren in einem Gedichtbuch gesammelten Einzelegien darzubieten. Die moderne Editionspraxis habe sich diese auf einer nachweislich falschen pseudo-antiken Einordnung Maximians beruhende Gedichtabteilung kritiklos und unhinterfragt zueigen gemacht.

Schneider beansprucht, eine unter dieser humanistischen Tradition verschüttete, spezifisch spätantike Form zu restituieren: nämlich ein *opus continuum* von knapp 700 Versen, welches in allgemein gehaltene Einleitungs- und Schlußreflexionen vier diese Reflexionen exemplifizierende Frauenepisoden<sup>36</sup> einbette. Die traditionelle Abteilung in sechs Einzelegien zerreißt nach Schneiders Auffassung zahlreiche wichtige Sinnfäden.

Bei der Ausführung dieser durch die traditionelle Abgliederung angeblich gestörten werkimmanenten Sinnbeziehungen scheint Schneider die Möglichkeit,

---

<sup>36</sup> Die Frauenepisoden dienen nach dieser Interpretation einer „Konkretisierung der Leiblichkeit“ (Schneider 99). Mißtrauisch stimmt gegenüber dieser Deutung bereits die Tatsache, daß keine der Episoden eine glücklich vollzogene leibliche Beziehung zu einer Frau zum Gegenstand hat. In Anbetracht dieses Umstands kann man auch nicht ohne weiteres von einer „Kontrastierung des Glücks von Maximians Jugend mit den Leiden seiner *senectus*“ (Ratkovitsch 61) sprechen. Es fehlt eben die Darstellung einer glücklichen Liebesbeziehung des jungen Maximian, wie sie auch Schneider 2002, 421 in den angeblichen „freudvollen Rückerinnerungen an die Begegnungen mit Frauen bei Maximian“ zu finden meint. Die einzige angedeutete glückliche Beziehung zu einer Frau ist das jahrelang währende harmonische Miteinander mit Lycoris (2,3 *Post multos quibus indivisi viximus annos*), welches jedoch nur die Folie zu der traurigen Realität der jetzigen Verschmähung bildet.

in einer antiken bzw. antikisierenden Elegiensammlung sinnhaltige Querbeziehungen zwischen den Einzelegien einzufügen, allzusehr zu unterschätzen. So glaubt er etwa, ein Kriterium eines Gedichtzyklus sei „eine Gleichgewichtigkeit und annähernde Gleichartigkeit der Glieder“ (33). Bei den – als Einzelgedichten aufgefaßten – maximianischen Elegien sei dies nicht der Fall, weil „die Frauenepisoden [Elegien 2-5] ... gegenüber der Eingangsversfolge auf einer anderen Ebene stehen“, nämlich als Exemplifikation der in Elegie 1 angestellten allgemeinen Reflexionen. Daß aber eine Einleitungselegie programmatischen Charakter trägt und allgemeinere Reflexionen enthält als die folgenden Gedichte, hat bei den augusteischen Elegikern durchaus Parallelen: Etwa die Eingangselegie Tibulls enthält programmatische Reflexionen über die vom elegischen Ich ersehnte Kombination von Landleben und Erotik, während die folgenden Elegien in einzelnen Bildern den Versuch der Umsetzung (bzw. auch das Scheitern) des in Tib. I 1 entwickelten Lebensideals darstellen. Insofern liegt bei dem augusteischen Elegiker Tibull ein ähnliches Verhältnis zwischen programmatischer Reflexion im Einleitungsgedicht und entfaltender Exemplifikation in den folgenden Einzelegien vor.

Ferner glaubt Schneider, die sogenannte fünfte Elegie erhalte mit dem einen autonomen Teil bildenden Preislied auf die *mentula* „eine die elegische Form überanstrengende Gestalt“ (28). Daß das Enkomion der Griechin auf das männliche Glied nicht im Sinne von Schneiders Gesamtdeutung als ein zu verabsolutierendes auktoriales „Glaubensbekenntnis“ zu verstehen ist, sondern vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Charakterisierung der Enkomiaistin – also durchaus im Rahmen des Kontexts von Elegie 5 – zu betrachten ist<sup>37</sup>, wurde oben in der Einzelinterpretation ausgeführt. Doch selbst wenn dieses Preislied tatsächlich als ein im Sinne des Dichters objektiv zutreffendes Bekenntnis zu verstehen wäre, bestünde kein Anlaß, das Verfahren, eine solche Revelation einer bestimmten Person im Rahmen einer Einzelegie in den Mund zu legen, als mit der Praxis klassischer Elegienbücher unvereinbar zu betrachten: So legt Tibull in I 4 der Gottheit Priap eine ebenfalls recht umfangreiche, die Symmetrie der Elegie ebenfalls „überanstrengende“ (64 von 84 Versen) Knabenliebeslehre in den Mund, die ihrerseits offenbar das ideale Korrektiv bildet, vor dessen Hintergrund der faktische – weniger ideale – Verlauf von Tibulls homosexueller Liebesbeziehung zu dem Knaben Marathus, wie sie in den Elegien I 8 und I 9 dargestellt wird, zu betrachten ist. Also auch eine überproportional lange, ein im Sinne des Autors objektives elegisches Ideal entfaltende *Oratio recta* im Munde einer bestimmten Figur ergäbe kein Argument gegen die Annahme einer Einzelegie neben anderen im Sinne eines Elegienzyklus klassisch-augusteischer Prägung. Das in einer Einzelegie explizierte

<sup>37</sup> Gegen verabsolutierende Deutungen des *mentula*-Hymnus vgl. auch Ratkowitsch 1990, 238.

Ideal kann durchaus den Bewertungsmaßstab für die Interpretation anderer Einzelelegien liefern; also ist eine logische „Gleichwertigkeit“ der Einzelelegien in dem Sinne, daß eine in Elegie A gemachte allgemeine Aussage nicht auf konkreter Ebene durch Elegie B exemplifiziert – bzw. falsifiziert – werden könnte, nicht zu postulieren.

Von zentraler Bedeutung für Schneiders These eines *opus continuum* sind natürlicherweise die „Übergangspartien“ zwischen den einzelnen Frauenepisoden, deren Zugehörigkeit zum vorausgehenden oder zum folgenden Gedicht in den verschiedenen Handschriften meist differiert. In den oben angestellten textkritischen Überlegungen stellte sich heraus, daß sich in zweien dieser Überleitungspartien Unstimmigkeiten mit der jeweils folgenden Erzählung nachweisen lassen. Elegie 3 wird eingeleitet mit den Worten

*Nunc operae pretium est quaedam memorare iuventae  
Atque senectutis pauca referre meae,*

doch in der Erzählung über die Liebe Maximians zu Aquilina wird über das Greisenalter Maximians rein gar nichts gesagt; der einzig denkbare Notbehelf wäre, daß sich die Disposition – im Sinne von Schneiders These eines *opus continuum* – auf die übernächste Frauenepisode (Elegie 5 nach herkömmlicher Zählung) vorausbezüge – freilich im Widerspruch zu der sich geradezu aufdrängenden Annahme, der Neuansatz des Sprechens in *Nunc operae pretium est* beziehe sich ausschließlich auf die unmittelbar folgende Erzählung. Gerade dieser Notbehelf ist aber nicht möglich bei den Versen 4,55f.:

*Hoc etiam meminisse licet, quod serior aetas  
Intulit, et gemitus, quos mihi laeta dedit.*

Eine unvoreingenommene Deutung des Textes führt zu dem Ergebnis, daß der Dichter hier eine Episode ankündigt, die handeln soll 1. von den Betrübnissen, welche ihm das Greisenalter zufügte (*inferre* bezeichnet in der Regel ungünstige Einflüsse, und in bezug auf Maximians Greisenalter wird dies hier nicht anders sein), und 2. von dem Kummer, welchen das eigentlich frohe Alter (also die Jugend) verursachte. Ein Bezug des zweiten Glieds ebenfalls auf das Greisenalter, den die Maximian-Erklärer mit Hilfe kühner Umdeutungen oder Konjekturen mühsam und kaum überzeugend zu ermöglichen versuchen (s.o.), wird schon fragwürdig aufgrund der Tatsache, daß man erheblichen interpretatorischen bzw. konjekturalen Aufwand nicht gern verschwenden wird zu dem Zweck, eine offenkundig funktionslose und nicht einmal stilistisch besonders pointierte Tautologie mit dem ersten Glied zu gewinnen. In diesem Fall, in der Einleitung der letzten erotischen Geschichte, der Episode mit der Griechin in Byzanz, gibt es nun aber auch keine Möglichkeit, den „vom Ju-

gendalter verursachten Kummer“ in der folgenden Erzählung (die ganz im Greisenalter Maximians spielt) zu verifizieren oder aber einen Bezug auf eine spätere Episode anzunehmen (da es eine solche nach Elegie 5 nicht mehr gibt).

Wir haben also zwei einleitende Formulierungen vor uns, die in einem offenkundigen Mißverhältnis zu der jeweils eingeleiteten Episode stehen, und dieses Mißverhältnis ist in beiden Fällen verblüffend ähnlich: Es wird eine Erklärung über Umstände der Jugend und des Alters Maximians angekündigt, aber die jeweils folgende Episode bezieht sich ausschließlich auf die Jugend bzw. ausschließlich auf das Alter. Dieser Befund ist m.E. nur so zu erklären, daß man in beiden Partien denselben Interpolator greift, der den einzelnen erotischen Episoden jeweils den pauschalen Stempel „Ausführungen über Jugend und Alter“ bzw. „Ausführungen über den Kummer der Jugend und des Alters“ aufpreßte, ohne ihre jeweilige Besonderheit, die Beschränkung auf die Jugend bzw. auf das Greisenalter des elegischen Ichs, zu berücksichtigen. Offenkundig geht diese pauschale Charakterisierung hervor aus einer nur oberflächlichen Sichtweise auf das maximianische Elegien corpus: Ein solcher nur oberflächlicher Betrachter wird als erstes feststellen, daß die Elegien (in ihrer Gesamtheit) von der Jugend und vom Alter des elegischen Ichs handeln und daß überdies weder die Jugend noch das Alter als besonders glücklich bzw. erfolgreich geschildert werden, da keine Liebesbeziehung Maximian tatsächlich Glück oder Erfüllung verschafft. Insofern liegt eine derartige Charakterisierung, wie sie in 4,55f. vorliegt, für einen oberflächlichen Maximian-Leser einigermaßen nahe.

Wenn nun aber die Einleitungen zu den Elegien 3 und 5 als nachträgliche Interpolationen gelten müssen, so werden natürlich die gesamten Einleitungspartien im allgemeinen und im besonderen als Stütze für Schneiders These eines *carmen continuum* bedenklich. Scheidet man die Einleitungspartien zu den Elegien 3, 4 und 5 aus, so ergeben sich – nach dem Einleitungsgedicht – vier separate Frauenerzählungen, die in drei Fällen jeweils mit der Nennung des Namens der jeweiligen Geliebten im ersten Distichon (2,1f.; 3,5f.; 4,7f.) beginnen; in der fünften Elegie spielt der Name der Griechin keine Rolle, und das Gedicht beginnt mit einer Exposition der äußeren Situation (gesandtschaftliche Vermittlung in äußerem Kriegsgeschehen), die metaphorisch zur psychischen Zwangslage des dichterischen Ichs (innerer Konflikt) überleitet. Alle „Frauengedichte“ beginnen dann mit der Exposition eines bestimmten Liebesverhältnisses.

Es spricht also nichts gegen die Annahme, Maximian habe seine vier Frauenerlebnisse blockartig als Einzelgedichte entsprechend der Tradition der auguste-

ischen Liebeselegie nach einem programmatischen Einleitungsgedicht nebeneinandergestellt. Mannigfache Sinnbezüge sind, wie oben gezeigt, auch in diesem kompositorischen Rahmen möglich und entsprechend den in der augusteischen Elegie gegebenen Vorbildern sogar zu erwarten.

Die zweite Elegie, die noch nicht primär erzählenden, sondern argumentativen Charakters ist, schließt sich passend an die reflektierende Programmelegie an. Entscheidend ist aber in Hinsicht auf Maximians Aussagetendenz die chiastische Anordnung von Elegien aus der Greisengegenwart und aus der Jugend des elegischen Ichs. Diese chiastische Komposition macht durch die doppelte Konfrontation zwischen Greisenalter und Jugend den zentralen Widerspruch sinnfällig, nämlich das Mißverhältnis zwischen Können und Nicht-Wollen in der Jugend und Wollen und Nicht-Können im Alter. Die Elegien 2 und 5 thematisieren das Zusammentreffen zwischen Wollen und Nicht-Können, wobei diese „Impotenz“ in Elegie 2 sehr komplex im Sinne eines Ausfalls der in Elegie 1 aufgezählten juvenilen *merita* verstanden, in Elegie 5 dagegen ausschließlich in ihrem sexuell-körperlichen Aspekt gesehen wird. Dagegen behandeln die Elegien 3 und 4 das mit möglichen Liebesaffären konfrontierte *pudor*-Ideal des jungen Maximian, welches in dem auf die Jugendzeit bezüglichen Exkurs der ersten Elegie bereits zur Sprache gekommen ist; Elegie 3 stellt das elegische Ich vor in dem Stadium seiner primären, willentlichen, bekenntnishaften Aneignung dieses Ideals (dabei ist der Philosoph Boethius lediglich ein Requisit, welches die Voraussetzungen zu einer solchen willentlichen Aneignung sichert), Elegie 4 dagegen in dem späteren Stadium einer durch Verliebtheit bewirkten Versuchung dieses Ideals, wobei der Aspekt des äußerlichen Rufs einer *sancta gravitas* fast wichtiger erscheint als das innere Festhalten an dem eigentlichen Ideal. Damit ergibt sich ein vorzüglicher Anknüpfungspunkt für das konträre Verhalten des Greises, der solche *gravitas* eben nicht mehr erstrebt und im Gegenteil bedauert, daß sein ganzes Leben ohne tadelnswerte Verfehlung (*crimen*) geblieben ist. Dieser Anknüpfungspunkt wird in der Schlußreflexion der vierten Elegie (4,51-60) genutzt, in welcher in singulärer Weise innerhalb eines „Jugendgedichts“ eine gedankliche Konfrontation mit der konträren Seelenlage des Greises erfolgt. Am Ende des vorletzten Frauengedichts wird also die durch die chiastische Kompositionsweise im großen sinnfällig gemachte paradoxe Diskrepanz zwischen den Gemüthaltungen des alten und des jungen Maximian auch ein einziges Mal explizit ausgeführt. Allerdings muß man diese zentrale Reflexion von der in der Überlieferung störend dazwischentretenden, auch ihrerseits unpassenden interpolierten Einleitung zu Elegie 5 (4,55f.) befreien.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß gerade die in der Tradition der augusteischen Elegiensammlung gegebene Möglichkeit, allgemeine Reflexionen und einzelne erotische Erlebnisse blockartig in Form von Einzelgedichten nebeneinanderzustellen, der Wirkungsabsicht Maximians, die auf der Konfrontation von Alters- und Jugenderlebnissen beruht, trefflich entgegenkommt. Die einleitende Programmelegie kann das Problem des Mißverhältnisses zwischen Alter und Jugend auf reflektiver Ebene exponieren. Dabei korrespondiert die Form des Exkurses, welcher die juvenilen *merita* und das erotische Ideal des jungen Maximian ausladend vorführt (1,9-100) und zugleich von den Reflexionen über das Greisenalter eingeschlossen wird (1,1-8 und 101-292), mit der kompositionellen Anordnung der Elegien 2-5, die ebenfalls die Erlebnisse der Jugend (Elegien 3 und 4) von denen des Alters umschlossen sein läßt. Die an den „Jugendexkurs“ anschließenden Verse 1,101f. (*Singula turpe seni quondam quaesita referre, / Et quod tunc decuit iam modo crimen habet*) problematisieren das Mißverhältnis zwischen Jugend und Alter in ähnlicher Weise explizit wie die Elegie 4 abschließende Reflexion (4,51-60, mit Ausschluß von 55f.) unter dem Gesichtspunkt des erotisch konnotierten „tadelnswürdigen Vergehens“ (*crimen*). An diesen beiden wichtigen Schnittstellen im Elegienkorpus wird der kompositionell zentrale Aspekt des paradoxen Mißverhältnisses zwischen Alter und Jugend ausdrücklich zum Gegenstand der Reflexion. Neu ist an der Kompositionsweise des maximianischen Elegienkorpus, daß die in der augusteischen Tradition bereitliegende Möglichkeit blockartiger Konfrontation einzelner erotischer Erlebnisse in konstruktiver Weise genutzt wird zu einem kontrastiven Vergleich verschiedener Altersstufen des elegischen Ichs.

Daß Maximian in der skizzierten Weise die paradoxe Diskrepanz zwischen jugendlicher *pudor*-orientierter Ablehnung möglicher erotischer Erlebnisse und für das Greisenalter typischem verzweifeltem Streben nach inzwischen unmöglich gewordenem Lustgewinn in den Mittelpunkt seines Elegienkorpus gestellt hat, beweist, daß er kein eigentlich weltanschauliches Ziel, entweder eine (christlich orientierte) Verdammung der Geschlechtslust oder eine (dezidiert heidnische) Propagierung des Prinzips lebensfreudiger Leiblichkeit, verfolgte, wie ihm die moderne Forschung unterstellt. Diese beiden Aspekte (Keuschheit und Leiblichkeit) sind nur Koordinaten in dem von Maximian vorgeführten paradoxen Widerstreit zwischen den einzelnen Lebensaltern (die Jugend erstrebt Keuschheit, wäre aber zu körperlicher Liebe fähig, während das Greisenalter Leiblichkeit ersehnt, dazu aber nicht mehr in der Lage ist). Maximians Hauptanliegen ist eben nicht weltanschaulicher, sondern doch persönlich-bekennnishafter Art<sup>38</sup> und zielt auf die Herausstellung eines in der Diskrepanz zwischen Alter und Jugend erfahrbaren (vielleicht menschlich verallgemeiner-

<sup>38</sup> Schneider 111 sieht die Dichtung Maximians „jenseits aller privaten Erlebnishaftigkeit“.

baren, vielleicht aber auch nur für das subjektive elegische Ich gültigen) existentiellen Widerspruchs.

### Literaturverzeichnis

T. Agozzino, Massimiano. Elegie, Bologna 1970.

E. Baehrens, Poetae Latini Minores V, Leipzig 1883.

R. Ellis, On the Elegies of Maximianus, AJP 5, 1884, 1-15 und 145-163.

H. Kleinknecht, Die Gebetsparodie in der Antike, Stuttgart/Berlin 1937.

M. Manitius, Zu späten lateinischen Dichtern, RhM 44, 1889, 540-552.

Chr. S. Öberg, Versus Maximiani. Der Elegienzyklus textkritisch herausgegeben, übersetzt und neu interpretiert, Stockholm 1999.

M. Petschenig, Maximiani elegiae, Berlin 1890.

J. Prada, Maximiani Elegiae, Abbiategrasso 1919.

A. Ramírez de Verger, Parodia de un lamento ritual en Maximiano (*el. V 87-104*), Habis 15, 1984, 149-156.

Chr. Ratkowitsch, Maximianus amat. Zu Datierung und Interpretation des Elegikers Maximian, Wien 1986 (SÖAW 463).

Chr. Ratkowitsch, Weitere Argumente zur Datierung und Interpretation Maximians (Zu vorliegenden Rezensionen), WS 103, 1990, 207-239 (= Ratkowitsch 1990).

W. Schetter, Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian, Wiesbaden 1970.

W. Chr. Schneider, Das Ende der antiken Leiblichkeit. Begehren und Enthaltbarkeit bei Ambrosius, Augustin und Maximian, in: Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis, edd. Th. Späth et B. Wagner-Hasel, Darmstadt 2002, 412-426 (= Schneider 2002).

W. Chr. Schneider, Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit, Wiesbaden 2003 (Palingenesia 79).

D. Shanzer, Ennodius, Boethius, and the date and interpretation of Maximianus's *elegia* III, RFIC 111, 1983, 183-195.

Fr. Spaltenstein, Commentaire des élégies de Maximien, Rom 1983.

- H.E. Stiene, Rez. zu Öberg, *MLJb* 36, 2001, 363-367.  
J. Szövérfy, Maximianus a satirist?, *HSCPh* 72, 1967, 351-367.  
W.S. Watt, Notes on Maximianus, *Eikasmos* 6, 1995, 243-248.  
R. Webster, *The Elegies of Maximianus*, Princeton 1900.  
Fr. Wilhelm, Maximianus und Boethius, *RhM* 62, 1907, 601-614.

Priv.-Doz. Dr. Thomas Gärtner  
Institut für Altertumskunde, – Klassische Philologie –  
Universität zu Köln  
Albertus-Magnus-Platz  
D-50923 Köln  
e-mail: th-gaertner@gmx.de