

Catulls c. 68 und eine Kompositionsform der römischen Elegie und Epigrammatik.

Von Karl Barwick, Jena.

Die Frage, ob Catulls c. 68 eine Einheit oder in zwei Elegien, in 68a = 1—40 und 68b = 41—160, zu teilen ist¹, wird seit vielen Jahren auf das lebhafteste umstritten, ohne daß eine Einigung erzielt werden konnte; und es sieht fast so aus, als ob eine Verständigung aussichtslos sei. Wenn ich es trotzdem wage, die Frage erneut zur Diskussion zu stellen, so hauptsächlich deshalb, weil man bisher noch nicht versucht hat, die Schwierigkeiten, die einer Teilung des Gedichtes entgegenzustehen scheinen, in einen größeren Zusammenhang zu rücken; ich glaube, daß nur auf diesem Wege eine endgültige Lösung des Problems möglich ist.

1. Catull befindet sich während der Abfassung des Gedichtes (oder der Gedichte) in seiner Heimat, in Verona (27); die Trauer um den Tod seines Bruders hatte ihn nach Hause gerufen. Und hier, in Verona, erreicht ihn ein Brief seines Freundes Allius, in dem dieser sein Unglück geschildert und um Hilfe gebeten hatte. Catull antwortet in einem Brief (1—40), der auch gewisse sprachliche Eigentümlichkeiten des römischen Briefstils nicht verleugnet², und entschuldigt sich, der Bitte des Freundes nicht entsprechen zu können. Er beginnt: „Wenn Du mir in Deinem schweren Leid schreibst (1—2), ich möchte den Schiffbrüchigen und von den schäumenden Wogen des Meeres ans Land Geschleuderten aufrichten und von der Schwelle des Todes zurückbringen (3—4), Dich, den, verlassen in seinem einsamen Bett, weder die heilige Venus sanften Schlaf finden läßt (5—6), noch die Musen, in den durchwachten Nächten, mit einem süßen Lied alter Dichter erfreuen (7—8), so ist es mir lieb, daß Du mich Freund nennst und von mir Gaben der Musen und Venus (*munera et Musarum et Veneris*) erbittest“ (9—10).

An der richtigen Erklärung von *munera et Musarum et Veneris* (10) hängt das Verständnis der ersten 40 Verse. Die Deutung jener Worte ist nicht minder umstritten wie die Frage nach der Einheitlichkeit des Gedichts³. Der sicherste Weg zu ihrem Verständnis führt über eine Interpretation der Verse 1—10. Catull bezieht sich hier auf den Brief seines Freundes: auf

¹ Eine Teilung in 3 Elegien, wobei man noch 68c = 149—160 als besonderes Gedicht abtrennte, ist ernstlich nicht diskutierbar.

² Vgl. Kroll zu V. 1.27.37.

³ Zu der umfangreichen Literatur im einzelnen Stellung zu nehmen, ist unmöglich und wäre auch kaum fruchtbar. Ich beziehe mich im wesentlichen auf Kroll und die Besprechung seines Kommentars durch Jachmann (Gnom. 1, 1925, 200ff.), die wohl am meisten Takt in der Beurteilung der zahlreichen Interpretationsschwierigkeiten bewiesen haben. Aus der neueren Literatur waren mir nicht zugänglich: L. Jus, *De LXVIII c. Cat. = Eos 30* (1927) 77ff. und 31,63ff.; G. Perrotta, *L'elogia di Catullo ad Attio = Atene e Roma* 8, 1927, fasc. 3/4; G. Natoli, *La chiave del carne LXVIII di Catullo?* = *Il mondo classico* 8 (1938) Suppl. 21—26.

das Unglück, das ihn betroffen und seine Bitte um Hilfe. Der Dichter spricht darüber zunächst in ganz allgemein gehaltenen Wendungen; er wird aber allmählich immer deutlicher, so daß wir schließlich über das Unglück des Allius und den Inhalt seiner Bitte kaum mehr in Zweifel sein können. Allius hat, so heißt es eingangs (1—2), von bitterem Mißgeschick bedrängt (*fortuna casuque oppressus acerbo*), Catull einen Brief geschickt. Worin das bittere Mißgeschick bestand, bleibt vorerst noch ganz unbestimmt; und daß der Brief auch eine Bitte enthielt, mag man erraten, wird aber nicht ausdrücklich bemerkt. Deutlicher wird Catull in V. 3—4: Allius hatte sich in seinem Brief als einen Schiffbrüchigen (*naufragus*) bezeichnet, der von den Wogen des Meeres ans Land geschleudert worden sei, und daran die Bitte geknüpft, ihn aufzurichten (*subleuare*) und von der Schwelle des Todes zurückzubringen (*a mortis limine restituere*). Auch aus diesen Wendungen läßt sich über die Art des Unglücks und den näheren Inhalt der Bitte noch nichts Genaueres entnehmen. Aber die Alten verglichen gelegentlich das Unglück, und auch das Unglück in der Liebe, mit einem Schiffbruch¹. Und daß es sich um das letztere, vermutlich um ein Zerwürfnis mit der Geliebten, handelt² (denn an die Gattin kann nicht gedacht werden, wie im weiteren Verlauf der Untersuchung sich zeigen wird), beweisen die Verse 5—8, in denen die Nöte des Allius genauer geschildert werden. Es sind zweierlei Nöte, und dementsprechend bittet Allius um zweierlei, um *munera et Musarum et Veneris*. Schon Kroll bringt die *munera et Musarum et Veneris* richtig mit V. 5—8 in Zusammenhang; er bemerkt zu V. 10: „Den beiden in V. 5—8 geschilderten Leiden sollen auch zwei tröstende *munera* entsprechen; wie dort *neque-neque* (lies *nec*), so steht hier *et — et*“³.

In der Tat können die von dem Freund gewünschten *munera* nur gedacht sein als Hilfe gegen die in V. 5—8 geschilderten Nöte. Und zwar weisen die *munera Musarum* zurück auf V. 7—8: Allius kann nicht schlafen: seine *mens anxia pervigilat*. Er versucht es mit Lektüre; aber die Musen der alten Dichter machen ihm keine Freude. Und das veranlaßt ihn, *munera Musarum* = Gedichte⁴ von Catull zu erbitten, d. h. von ihm selbst verfertigte Gedichte. Denn, wie Kroll zu V. 7 richtig notiert, „modern Gedichte anderer, die bereits umliefen, hätte sich Allius auch ohne Catulls Hilfe verschaffen können“. Und wie die *munera Musarum* auf V. 7—8, so weisen die *munera Veneris* zurück auf V. 5—6. Auch hier heißt es, Allius könne nicht schlafen. Die Schuld daran trägt Venus. Denn Allius ist *desertus in lecto caelibe*. Es fehlen ihm also die Freuden der Liebe, die von den Griechen als *δώρα Ἀφροδίτης* (= *munera Veneris*) bezeichnet zu werden pflegen⁵. Wenn daher Allius an Catull die Bitte um *munera Veneris* richtet, so kann damit nur gemeint sein, er möge ihm zu Freuden der Liebe verhelfen; oder, wie Kroll zu V. 10 es ausdrückt: Catull solle „dem Freunde irgendwie dazu verhelfen, dem in V. 5f.

¹ Vgl. Ellis und Kroll zu V. 3.

² Allius ist *desertus*, ein Ausdruck, den die Lateiner gern verwenden, wenn die Gattin den Mann, die Geliebte den Liebhaber verlassen hat oder umgekehrt (Thes. 1. I. V 670, 71. 684, 38); er verbringt schlaflos die Nächte allein auf seinem Lager, und es ist Venus, die daran schuld ist.

³ Kroll hätte noch hinzufügen können, daß dort wie hier *Venus* und die *Musae* genannt werden.

⁴ Über diese Ausdrucksweise vgl. die Erklärer.

⁵ Belege geben die Erklärer.

geschilderten Zustande ein Ende zu machen, ihm eine Geliebte verschaffen“. Aber wenn Kroll weiter annimmt, Allius habe Catull zugemutet, dies in Verona zu tun, so ist das entschieden ein Irrtum¹. Allius muß vielmehr, wie gleich noch des Näheren begründet werden soll, die an Catull gerichtete Bitte um *munera Veneris* verknüpft haben mit dem Ansinnen, nach Rom zurückzukehren, um ihm dort in seinen Liebesnöten behilflich zu sein.

Die Richtigkeit unserer Deutung von *munera et Musarum et Veneris* wird bestätigt durch die V. 11—40, die ausführen, weshalb Catull sich gezwungen sieht, dem Freund diese *munera* zu versagen. Zuerst spricht er, V. 11—32, von den *munera Veneris*: Cat II befindet sich selber in großem Leid. Er hat zwar seit seiner Jugend, nachdem er die *vestis pura* angelegt, so manches Liebesabenteuer bestanden². Aber die Lust dazu ist ihm jetzt verleidet durch den Tod seines Bruders, der in bewegten Tönen beklagt wird. Und dann heißt es 27ff. weiter:

Quare, quod scribis Veronae turpe Catullo
Esse, quod hic³ quisquis de meliore nota
Frigida deserto tepefactet membra cubili,
Id, Mani, non est turpe, magis miserumst.

Demnach hatte Allius, der offenbar von Catull's Trauer noch nichts wußte, als er seinen Brief an ihn schrieb, dem Freund seinen Aufenthalt in Verona scherzhaft zum Vorwurf gemacht. Liebschaften seien dort kaum möglich. Er konnte daher auch nicht erwarten, daß Catull ihm in Verona die erbetenen *munera Veneris* vermittelte; und so wird er an jenen Vorwurf die Bitte geknüpft haben, nach Rom zurückzukehren⁴ und ihm dort zu den *munera Veneris* zu verhelfen. Wie man sich diese Hilfe im einzelnen zu denken hat, können wir natürlich nicht mit Gewißheit sagen. Aber da Catull ausdrücklich hervorhebt, daß die Trauer um den Tod des Bruders ihm jede Neigung zu Liebschaften aus seinem Herzen vertrieben habe (25f.), so darf man mit ziemlicher Sicherheit vermuten, daß Allius angenommen hatte, er würde gemeinsam mit ihm in Rom sich in Liebesabenteuer stürzen und ihm so zu einer neuen Geliebten verhelfen. Aber dazu ist Catull jetzt außerstande; und so bemerkt er abschließend, 31f.:

Ignosces igitur, si, quae mihi luctus ademit,
haec tibi non tribuo munera, cum nequeo.

¹ Wie schon Jachmann S. 211 betont: „Warum Allius, um zu einer Geliebten zu gelangen, den weiten Umweg über Verona einschlägt, während es doch bekanntlich in Rom Mädchen gab, so viel Stern' am Himmel stehen, begreift man nicht, um so weniger als Allius ja, wie aus V. 27—29 hervorgeht, selbst ganz genau weiß, daß Verona eine sehr ehrsame Stadt ist.“ Jachmann erklärt seinerseits *munera et Musarum et Veneris*, in Anlehnung an eine alte, „fast vergessene Deutung“ als „Kunstgedichte und Liebesgedichte“. Dagegen ist zu sagen, daß die Alten Liebesgedichte nie als Gaben der Aphrodite (Venus) bezeichnen, und daß nicht nur die „Kunstgedichte“, sondern die Gedichte überhaupt und auch die Liebesgedichte *munera Musarum* sind; überdies wären Liebesgedichte, wie schon Kroll in den Nachträgen seiner 2. Auflage S. 299 gegen Jachmann hervorhebt, ein sehr wenig taugliches Mittel gegen die Nöte, in denen sich Allius nach V. 5—6 befindet.

² *Multa satis lusi* (17). Daß *ludere* mit Kroll hier so zu deuten ist, beweisen u. a. die V. 27—30.

³ *Hic* bezieht Kroll, dem Jachmann zustimmt, mit Recht auf Verona.

⁴ Schon Is. Vossius bemerkt in den Adnot. seiner Catullausgabe (1691) zu V. 28 (S. 284): *Veronae erat Catullus, unde ut Romam revertatur hortatur Manlius.*

Catull wird also in Verona bleiben; und das macht ihm auch die *munera Musarum* unmöglich. Denn zum Dichten fehlen ihm in Verona die nötigen Bücher¹; er hat bei seiner Abreise aus Rom nur wenige nach der Heimat mitgenommen (33—36).

Zusammenfassend erklärt der Dichter noch einmal (37—40), daß er dem Freund die gewünschten *munera Musarum et Veneris* versagen müsse². Er tue das nicht *mente maligna aut animo non satis ingenuo*; er würde gerne geben, wenn es ihm möglich wäre (40):

Ultero ego deferrem, copia siqua foret.

2. Die Verse 1—40 bilden nach Inhalt und Aufbau ein in sich geschlossenes Ganzes: Wenn 41—160 durch Zufall verloren wären, würde niemand etwas vermissen. Catull hebt denn auch V. 41 abrupt und ganz von neuem an. In feierlicher Weise beginnt er mit einem Proömium (41—50), in dem die Musen angerufen werden: „Ich kann die Dienste, ihr Göttinnen, die mir Allius erwiesen, nicht verschweigen. Ich will sie Euch erzählen, und Ihr möget sie vielen Tausenden weitererzählen, auf daß sie immer im Gedächtnis der Menschen bleiben und nie die Spinne an Allius' Namen ihre Netze webt.“ Und nun schildert er (51—72) seine glühende Liebe zu einer Frau, d. h. zu Lesbia³, und wie ihnen der Freund zu traurem Zusammensein sein Haus zur Verfügung gestellt habe. Um den Wert der Dienste, die ihm Allius geleistet, noch stärker hervortreten zu lassen, beschreibt der Dichter anschließend (73—130) ausführlich, wie groß auch Lesbias Liebe zu ihm gewesen sei. Er vergleicht sie, wiederholt vom Thema abschweifend, mit der überschwenglichen Liebe Laodamias zu Protesilaos, der Lesbias Liebesglut nicht oder nur wenig nachgestanden habe (131—134). Auffällig ist, daß Catull dann (135—148) darauf hinweist, Lesbia sei mit ihm allein nicht zufrieden (*uno non est contenta Catullo* 135). Dadurch scheinen Allius' Dienste, die der Dichter doch preisen will, an Wert zu verlieren. Aber Catull entschuldigt die Geliebte, er will ihre *furta* ertragen und ist zufrieden, *si nobis is datur unis, Quem lapide illa diem candidiore notat* (147f.). Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Dichter auf die augenblicklichen Unstimmigkeiten in seinem Verhältnis zu Lesbia und seine Bereitwilligkeit, Nachsicht zu üben, nur eingegangen ist, um implicite sein eigenes Verhalten dem Freund als Lehre und Beispiel vor Augen zu stellen. Allius hat sich ja seinerseits mit seiner Geliebten entzweit, er ist *desertus in lecto caelibe*. Aber er denkt nicht an Ausöhnung; hatte er sich doch an den Freund gewandt mit der Bitte, ihm bei der Anknüpfung eines neuen Liebesverhältnisses behilflich zu sein. Da

¹ „Catull braucht, um dichten oder im antiken Sinne übersetzen zu können, eine kleine Bibliothek, in der namentlich die als vorbildlich geltenden *auctores* vertreten sein müssen“ (Kroll zu V. 33). Nach neoterischer Auffassung gehören Dichtkunst und Buchgelehrsamkeit, *doctrina*, eng zusammen. Daher bezeichnet *doctus* „alles was Beziehung zur Poesie hat“ (Kroll zu 35,16). Zahlreiche Stellen, wo die Musen oder die Dichter schlechthin das Prädikat *doctus* führen, im Thes. 1, I. V 1757, 12. 34. Es ist also nicht richtig, wenn Jachmann seine Deutung der *munera Musarum* als „Kunstgedichte“, d. h. als Gedichte nach der Art der größeren Gedichte Catulls, durch den Hinweis auf V. 33ff. begründet. Auch Kroll faßt *munera Musarum* nicht als Kunstgedichte auf, wie Jachmann irrtümlich S. 211 und 211,2 behauptet.

² *Non* vor *utriusque* (39) verneint das Prädikat und nicht *utriusque*; so auch Kroll und Jachmann.

³ Ihre Identität mit Lesbia wird auch von Kroll S. 218 und Jachmann S. 209 nicht bezweifelt.

× Die kann ein 'meus' Dienste erweisen?

verweist ihn nun Catull auf sein eigenes Verhalten und mahnt ihn, allerdings in weiser Zurückhaltung und gewissermaßen zwischen den Zeilen, zur Nachsicht und Versöhnlichkeit. So wird es auch verständlich, daß Catull in seinen Segenswünschen für Allius, im Epilog, auch dessen Geliebte mit einschließt (155), mit der er doch zerfallen war:

sitis felices et tu simul et tua vita.

Man hat an diesen Vers zum Teil sehr seltsame Vermutungen und Schlüsse geknüpft¹. Aber in den gemeinsamen Segenswünschen für Allius und seine Geliebte braucht nur ein Hinweis auf V. 135—148 zu liegen und die Mahnung, daß die beiden sich vertragen und (so wieder) glücklich sein mögen.

Inhaltlich bildet also, wie 1—40 (68a), so auch 41—160 (68b) eine Einheit. Und daß der Dichter die beiden Stücke als zwei gesonderte Einheiten aufgefaßt wissen wollte, wird bewiesen allein schon durch die Tatsache, daß er selber (149) 68b als ein *carmen* bezeichnet. Dieses *carmen* ist von einer einzigartigen Geschlossenheit des Aufbaus. Es wird umrahmt von einem Proömium (41—50) und einem Epilog (149—160), die dem Umfang nach ungefähr gleich sind². Das erstere kündigt die Aufgabe an, die der Dichter in dem *carmen* sich gestellt hat: Er will den Musen von den Diensten erzählen, die Allius ihm erwiesen, damit die Erinnerung an sie nie erlösche. Der Epilog weist in seinen beiden ersten Distichen auf das Proömium zurück: Das mit V. 41 beginnende *carmen* bezeichnet der Dichter als *munus*, mit dem er Allius dankt für seine vielen Dienste; es soll bewirken, daß sie auch in fernster Zukunft nicht vergessen werden³. Der Dichter ist überzeugt, daß auch die Götter noch weitere *munera* hinzufügen werden (153—154), und er selber wünscht abschließend (155—160) seinerseits noch Glück und Segen für Allius und seine Geliebte und für sein Haus⁴, und zuletzt auch für seine eigene Geliebte. Er bringt damit dem Freund noch einmal in Erinnerung, daß ihre gelegentlichen *furta* seine Liebe zu ihr nicht beeinträchtigen können. — Nur im Epilog wird Allius angeredet. Man hat daraus vielfach falsche Schlüsse gezogen und nicht beachtet, daß im Proömium die Musen angeredet werden und daß das Folgende (51—148) als ein an sie adressierter Bericht gedacht ist. Dadurch verbietet sich hier die Anrede an Allius von selbst. Erst im Schlußteil, nachdem der Bericht zu Ende ist, wendet sich der Dichter in lebhafter Apostrophe an den Freund. Daß übrigens 41—50 und 149—160, als Proömium und Epilog, zusammengehören, kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß Catull hier wie dort (41.50; 150) den Freund mit dem gleichen Namen, Allius, bezeichnet, während er in 68a (11.30) einen anderen Namen verwendet.

¹ Vgl. z. B. Riese z. St. und seine Einleitung zu c. 68.

² Vielleicht hatten sie genau den gleichen Umfang, wenn nämlich, was durchaus möglich ist, nach V. 46 nicht nur ein Hexameter, sondern ausserdem noch ein Distichon ausgefallen ist.

³ Man beachte, daß *officiis* im 2. Vers des Proömiums (42) genau an der gleichen Stelle des Epilogs wiederkehrt, daß *pro multis officiis* (150) zurückweist auf *quantis = quot officiis* (42) (für den Sprachgebrauch *quantis = quot* gibt Friedrich S. 445 Belege) und daß der *ne*-Satz im Epilog (151) dem *ne*-Satz des Proömiums (43) entspricht. Daß an der letzteren Stelle *ne* statt des überlieferten *nec* zu schreiben ist, hat Kroll z. St. richtig betont.

⁴ Daß in 157f. kein neuer Freund des Catull genannt war, halte ich mit Jachmann für sicher; Kroll hat seine früher dahingehende Auffassung, durch Jachmanns Einwände überzeugt, in den Nachträgen S. 299 zurückgenommen.

Nach dem Proömium schildert der Dichter (51—72) seine heiße Liebe zu Lesbia und wie Allius ihr Zusammensein ermöglicht habe. So heiß wie seine eigene Liebe, war die seiner Geliebten; das veranschaulicht er an dem Beispiel Laodamias (73—130), um dann wieder, 131—148, zur eigenen und Lesbias Liebe zurückzukehren. Die Anknüpfung von 131 ff. an 51—72 wird deutlich und unverkennbar markiert: *lux mea* und *se nostrum contulit in gremium* (132) weisen zurück auf *mea diva*¹ und *quo se intulit* in 70f. Aber auch die Erzählung von Laodamia wird nicht geradlinig durchgeführt, sondern durch mehrere Abschweifungen unterbrochen. Ihre Liebesglut, heißt es 73—86, war so groß, daß sie, ohne erst die Hochzeitsopfer abzuwarten, in das Haus des Protesilaos kam; der mußte nach Troja ziehen, wo ihm zu fallen bestimmt war². Erst in 105—130 wird die Schilderung der heißen Liebe Laodamias weitergeführt und dabei auch hier die Wiederaufnahme der früheren Erzählung deutlich markiert durch *Laodamia* 105 (vgl. 74) und durch *er ptum coniugium*, das an *abruptum coniugium* in 84 erinnert. Die Erwähnung Trojas (86) gibt Veranlassung zu einem kurzen Eingehen auf den trojanischen Krieg (87—90). Das Motiv wird, nach kurzer Unterbrechung, in 101—104 wieder aufgenommen und dabei auch hier nicht versäumt, die Anknüpfung an das Frühere (87—90) zu verdeutlichen: *ad* und *tum* in 101 nehmen *ad* und *tum* in 88 und 87 wieder auf. Der Tod so vieler Helden vor Troja erinnert den Dichter, daß auch sein Bruder vor Troja den Tod fand, den er in 91—100 in bewegten Worten beklagt.

Den Mittelpunkt von 68b bildet also die Klage um den Tod des Bruders, der fern von der Heimat, vor Troja, gestorben und begraben ist. Die ihr gewidmeten Verse sind zum Teil wörtlich aus 68a übernommen, wo die Klage um den Tod des Bruders ebenfalls im Mittelpunkt des Ganzen steht. Ihre Wiederholung in 68b soll Allius noch einmal daran erinnern, weshalb Catull nur mit dem vorliegenden *carmen* seine Dankesschuld abtragen kann und die gewünschten *munera* ihm versagen muß. Um diesen Mittelpunkt (91—100) gruppieren sich, in einer immer sich weiter spannenden Umrahmung, 3 Motive, zunächst das Trojamotiv 87—90 ~ 101—104. Um das Trojamotiv legt sich das Laodamiamotiv 73—86 ~ 105—130. Es folgt das Liebesmotiv Catull-Lesbia 51—72 ~ 131—148. Das Ganze wird umrahmt von einem Proömium (41—50) und Epilog (149—160), die, wie wir sahen, motivisch ebenfalls zusammengehören. Schematisch mag man sich den Aufbau folgendermaßen veranschaulichen:

	1	2	3	3
Exordium	Catulls Liebe zu Lesbia	Laodamia	Troia	Tod des Bruders Troia
41—50	51—72	73—86	87—90	91—100 101—104
	2	1		
	Laodamia	Catulls Liebe zu Lesbia		Epilog ³
	105—130	131—148		149—160

¹ Als Göttin wird Lesbia auch 133 charakterisiert; vgl. Kroll zu 133 und 70.

² Das überlieferte *scibant* (85) mit Lachmann (Ausgabe) und Vahlen (Ges. Schr. 2,665) in *scibant* zu ändern, ist zum mindesten überflüssig (Kroll z. St.).

³ Leider hat Kroll (S. 219), durch Skutsch (Kl. Schr. 46ff.) verleitet, 41—50 ~ 141—148 und 51—72 ~ 131—140 einander entsprechen lassen. Richtiger schon Westphal (Catulls Gedichte², S. 73ff.), der aber irrtümlich die eigenartige Umrahmungstechnik Catulls aus dem griechischen Nomos ableiten wollte. Auch Jachmann 212 bemerkt richtig: „Nach 140 ist kein Einschnitt, vielmehr schließt das folgende in engster Verbindung an, und 141—148 ist keine conclusio, diese beginnt erst mit 149.“

Somit dürfte kein Zweifel sein, daß wir, wie in 68a, so auch in 68b ein selbständiges Ganzes erblicken müssen. Es ist ein *carmen*, das Catull für den Freund dichtete und übersandte aus Dankbarkeit für die geleisteten Dienste und als Ersatz für die erbetenen *munera*. Er sagt das selber deutlich genug zu Beginn des Epilogs (149f.):

Hoc tibi, quod potui, confectum¹ carmine munus
Pro multis, Alli, redditur officiis.

Das Begleitschreiben zu 68b ist 68a. Als Brief ist das letztere auf einen etwas schlichteren Ton gestimmt als 68b. Auch daß in 68a (11.30) der Freund mit dem vertraulicheren Pränomen (*Mani*²) angedredet, in 68b dagegen (41.50.66.150) mit dem steiferen Gentile (*Allius*) bezeichnet wird, gehört in diesen Zusammenhang. 68a und 68b verhalten sich also ähnlich zueinander wie c. 65 und 66³. Auch 65 ist das Begleitschreiben zu 66. Doch darf man den Unterschied zwischen den beiden Gedichtpaaren nicht übersehen. 68a ist in stärkerem Maße verselbständigt; es wird nicht ausdrücklich, wie 65 (vgl. V. 15f. *Sed tamen . . . mitto Haec expressa tibi carmina Battiadae* = c. 66), als Begleitschreiben charakterisiert. Und andererseits bestehen zwischen 68b und 68a gewisse sachliche Beziehungen, die zwischen 66 und 65 gänzlich fehlen.

Diese sachlichen Beziehungen sind es nun, auf die sich im wesentlichen die Gegner der Teilung von 68 berufen. So notiert Kroll zu 149: „C. weist zurück auf V. 31 *haec tibi non tribuo munera cum nequeo* . . . Diese Verzahnung genügt allein, die Einheit des Gedichtes zu beweisen.“ Jachmann 209 pflichtet Kroll bei mit der Bemerkung: „Er sagt mit Recht zu V. 149, daß die Verzahnung dieses Verses mit V. 31 allein genügt, die Einheit zu beweisen. In der Tat liegt hier der stärkste Beweis.“ Jachmann fährt fort: „Ihm zur Seite tritt ein anderer, der in der inneren Verbindung von V. 12 mit 68 und 156 liegt. Auch das hat K. nicht verkannt, wie aus seiner Bemerkung zu V. 12 . . . hervorgeht.“ Es kann natürlich nicht geleugnet werden und ist wohl auch nie verkannt worden, daß enge Beziehungen zwischen 68a und 68b bestehen; ja man kann sagen, 68b stellt in gewissem Sinne eine Ergänzung dar zu 68a, und die beiden Gedichte bilden in höherem Sinne zusammen ein Ganzes. Aber deshalb hören sie nicht auf, für sich gesonderte Einheiten zu sein. Wir müssen eben in diesem Fall bei Catull eine besondere Form der Komposition anerkennen, der zufolge zwei Gedichte nebeneinandergerückt werden, die inhaltlich eng zusammengehören und von denen das erste gewissermaßen durch das zweite ergänzt wird, so daß die beiden, obwohl gesonderte Einheiten,

¹ *Quod potui* und *confectum* richtig erklärt z. B. von Kroll.

² Von Lachmann, dem sich z. B. Friedrich und Kroll anschließen, überzeugend hergestellt.

³ Dagegen führt ein Vergleich von c. 68 mit Vergils Eklogen VI und VIII in die Irre. Wenn Crusius RE 5,2291 für die Einheit von 68 eintritt mit der Bemerkung: „Ganz analog ist die Verbindung eines Widmungsbriefes mit einer größeren Dichtung in Virgils Eklogen VI, VIII“, so liegen hier die Dinge ganz anders als bei Catull. Denn erstens ist c. 68a kein „Widmungsgedicht“, und zweitens sind die 12 bzw. 13 Einleitungsverse der 6. und 8. Ekloge nicht in der Weise verselbständigt wie 68a oder können, wie das letztere, als je ein besonderes Gedicht gelten. Überdies wird in der 6. Ekloge durch *Pergite Pierides* (13) mit der vor hergehenden Widmung auch äußerlich eine Verbindung hergestellt; und in der 8. Ekloge gehören V. 1—5 überhaupt nicht zur Widmung, sondern sind inhaltlich mit dem auf die Widmung folgenden Gedicht (V. 14ff.) zusammenzunehmen.

der Idee nach doch ein Ganzes ausmachen. Wir müßten diese Tatsache hinnehmen, auch wenn es uns nicht möglich wäre, sonst in der antiken Dichtung Ähnliches nachzuweisen. In der Tat ist das aber der Fall¹, und zwar bezeichnenderweise auch auf dem Gebiet der elegischen Dichtung, dem Catulls c. 68a und 68b zuzurechnen sind.

3. Prop. 1,8 ist nach der Überlieferung eine Elegie. Aber schon Lipsius hat sie in 2 Gedichte (1—26 = 8a und 27—46 = 8b) zerlegt und damit so gut wie allgemein Zustimmung gefunden². Nach 8a ist Cynthia im Begriff, einen Nebenbuhler des Dichters nach Illyrien zu begleiten. Er macht ihr Vorstellungen und sucht sie von ihrem Vorhaben abzubringen. Er äußert seine Besorgnis über ihr Schicksal, während der Reise und ihres Aufenthalts in Illyrien, und versichert sie am Schluß seiner unwandelbaren Treue. In 8b ist die Situation verändert: Während in 8a Cynthia als anwesend gedacht und angeredet wird, ist 8b ein Monolog des Dichters, und von Cynthia wird nur in der dritten Person gesprochen. Sie hat sich anders besonnen und bleibt. Und der Dichter gibt, ganz ähnlich abrupt und unvermittelt einsetzend wie Catull in 68,41, seiner Freude darüber Ausdruck (27f.):

Hic erat, hic iurata manet. rumpantur iniqui.
vicimus: assiduas non tulit illa preces.

Nicht durch kostbare Geschenke, sondern *blandi carminis obsequio* hat er sie umgestimmt (39f.). Mit dem *blandum carmen* ist natürlich 8a gemeint, so daß kein Zweifel sein kann, daß nach der Absicht des Dichters 8a und 8b als zwei gesonderte Einheiten zu fassen sind. Aber andererseits gehören die beiden Gedichte doch auch wieder auf das engste zusammen; das zweite weist auf das erste zurück, ganz ähnlich wie Catulls 68b auf 68a; und die Beziehungen der beiden Elegien sind so eng, daß in 8b (37) der Rivale als bekannt vorausgesetzt wird, der vorher nur in 8a (3) genannt worden war. Interessant ist auch eine Besonderheit der Formgebung, die beiden Gedichten gemeinsam ist. In 8a schließen die beiden letzten Distichen mit den gleichen Worten: (*puella mea est 23 = (illa futura) mea est*. Die Wiederholung ist offenbar vom Dichter beabsichtigt und der Ausdruck seines Wunsches, die Geliebte möge ihm erhalten bleiben. Die gleiche Wiederholung kehrt wieder am Ende von 8b: (*Cynthia rara) mea est 42 = (illa) mea est 44*; hier soll die Wiederholung daran erinnern, daß der Wunsch des Dichters in Erfüllung gegangen und Cynthia ihm treu geblieben ist³.

Einen Zyklus von drei Elegien enthält 2,28: 1—34 = 28a, 35—46 = 28b, 47—62 = 28c. Von den Handschriften beginnt nur der Neapolitanus mit 35 eine neue Elegie, Lachmann hat außerdem noch 47—62 abgesondert. Den drei Elegien gemeinsam ist eine Krankheit der Geliebten und die Besorgnis

¹ Auch in der modernen Dichtung findet sich Verwandtes; man vergleiche z. B. Uhlands Balladen „St. Georgs Ritter“ und „Der junge König und die Schäferin“, die der Dichter selber in je 2 gesonderte Einheiten zerlegt hat.

² Neuerdings versuchte Godolphin 1,8 und andere Elegien des Properz als einheitlich nachzuweisen. Ich komme in einem Anhang, am Schluß dieses Aufsatzes, darauf zurück.

³ Rothstein hat diese Feinheit verkannt. Er bemerkt zu V. 26: „Die für das moderne Ohr störende Übereinstimmung im Schluß des letzten und des vorletzten Distichons scheint Properz nicht empfunden zu haben.“ Daß die gleiche Übereinstimmung auch am Schluß von 8b sich findet, ist Rothstein offenbar entgangen.

des Dichters um ihre Gesundheit. Im übrigen ist die Situation in den drei Elegien verschieden; Jede hat eine andere Phase der Krankheit zur Voraussetzung. In 28a bittet der Dichter Jupiter um Schonung für sein Mädchen; die Gefahr ist groß, denn die heiße Jahreszeit ist gekommen (1—4). Am Schluß (31—34) fordert er die Geliebte auf, auch ihrerseits etwas für ihre Rettung beizutragen; dann würde vielleicht noch alles sich zum Guten wenden. So klingt das Gedicht hoffnungsvoll aus. Die vier Verse am Anfang und Schluß entsprechen einander; sie umrahmen das Ganze und fassen es so zu einer Einheit zusammen. — Eine weitere Etappe der Krankheit hat 28b zur Voraussetzung; sie ist statt besser schlimmer geworden. Man hat selbst zu Zaubermitteln seine Zuflucht genommen; aber vergebens (35—38). Nun wendet der Dichter abermals sich an Jupiter (39—42). Im Fall seiner Hilfe würden er und sein Mädchen sich dankbar erweisen (43—46). Man beachte den konzinnen Aufbau der Elegie, sie setzt sich aus $4 + 4 + 4$ Versen zusammen. — Die letzte Etappe der Krankheit bildet den Hintergrund von 28c. Die Gefahr ist vorüber; die Geliebte *magno dimissa periclo* (59). Einleitend (47—48) bittet der Dichter Persephone und ihren Gatten, auch weiterhin Milde walten zu lassen. Am Schluß fordert er sein Mädchen auf, der Diana, aber auch ihm selber, sich dankbar zu erweisen. — Die Teilung in drei Elegien wird übrigens noch durch ein weiteres Moment bestätigt. In 28a und 28c spricht der Dichter in Anwesenheit Cynthias; dagegen wird sie in 28b, als die Krankheit ihren Höhepunkt erreicht hatte, nicht als anwesend gedacht.

Die Besonderheit in der Komposition der bisher behandelten Elegien wird ziemlich allgemein, und z. B. auch von Rothstein (Einleitung zu 1,8) und Wilamowitz (Hellenist. Dicht. I 235,1), anerkannt. Aber eine ähnliche Form der Komposition ist bei Properz noch öfter zu finden.

Wie 2,28a, 28b, 28c, so bilden auch 2,12 2,13a (= 2,13,1—16) 2,13b (= 2,13,17—58) einen Zyklus von drei Elegien; freilich ist der innere Zusammenhang hier etwas anders geartet als dort. Schon Birt, Cynthia S. 116 hat darauf hingewiesen, 12 und 13a seien „inhaltlich eng zusammengehörig und als zwei Elegien, die sich ergänzen, unmittelbar zu verbinden“. Es ist aber auch noch 13b als dritte Elegie hinzunehmen. Außer dem inhaltlichen Zusammenhang haben die drei Elegien auch einen klar gegliederten und konzinn gestalteten Aufbau gemeinsam. 12 setzt sich aus zwei gleichen Hälften zusammen, von denen jede wieder aus 3×4 Versen besteht. Die erste Hälfte (1—12) begründet, weshalb Amor von den Malern mit Recht als *puer* (1—4), als geflügelt (5—8) und als bewaffnet mit Pfeilen und Köcher (9—12) dargestellt wird. Die zweite Hälfte der Elegie (13—24) bringt die Anwendung auf den speziellen Fall des Dichters: Amor erweist sich auch bei ihm als *puer* und ausgerüstet mit Pfeilen und Köcher. Aber er hat seine Flügel verloren, er verläßt nie des Dichters Herz und führt einen beständigen Kampf mit ihm (13—16). Der Dichter bittet Amor um Schonung; er möge seine *tela alio traicere*. Sein Mark sei ausgezehrt (*siccae medullae*), und er selber nur noch eine *tenuis umbra* (17—20). Seine *Musa levis* sei Amors großer Ruhm; und wenn er ihn vernichte, gäbe es niemand, der sein Mädchen besinge (21—24).

Der in 12 nur andeutungsweise geschilderte Zustand des Dichters wird weiter ausgemalt in 13a und 13b, die sich zueinander verhalten wie Leben und Tod. Der Name des Mädchens wurde in 12 noch nicht genannt; aber

die beiden Schlußverse ließen keinen Zweifel, daß eine bestimmte Person gemeint war (*quis erit*):

qui caput et digitos et lumina nigra puellae
et canat ut soleant molliter ire pedes?

Den Namen des Mädchens erfahren wir nun in 13a und 13b, es ist Cynthia. In 13a ist der Zustand des Dichters der gleiche wie in 12. Er wird von Amor bedrängt und von ihm sein Dichten bestimmt; aber dieser Zustand wird in 13a eingehender geschildert: Amor hat den Dichter mit unzähligen Pfeilen verwundet (1—2); er hat ihn gezwungen, sein Leben und Dichten ganz in den Dienst seiner Liebe zu Cynthia zu stellen (3—8). Nur am Beifall seiner Geliebten ist dem Dichter etwas gelegen (9—14). Sollten seine Lieder ihm ihre Gunst etwa (auf die Dauer) zuwenden, kann ihm selbst Jupiters Feindschaft gleichgültig sein (15—16). Das kleine Gedicht gliedert sich in 2 + (6+6) + 2 Verse.

In 13b kommt das Todesmotiv, das schon in 12 angeschlagen worden war, voll zum Erklingen. Hatte 13a ausgeführt, daß im Leben ausschließlich Cynthia das Denken und Dichten des Geliebten bestimmt, so schildert 13b, wie auch angesichts des Todes seine Gedanken nur bei ihr verweilen. Sie ist es, die ihm sein *funus* ausrichten soll (19—38); sie soll ihn auch nach dem *funus*, in ihrem späteren Leben, nicht gering achten (39—50) und in Tränen manchmal seiner gedenken (51—58). Cynthia wird zunächst (17.27.28.29.39.40.41.51) ohne Namensnennung angedreht; erst am Schluß (57) fällt ihr Name. Aber der Leser wußte schon aus 13a (7), daß nur sie gemeint sein kann. — Auch diese Elegie zeichnet sich aus durch die Konzinnität ihres Aufbaus; sie zerfällt in 2 + (12+8) + (12+8) Verse: Auf 2 Verse Einleitung (17—18) folgen die Anordnungen für das *funus*¹ (19—38): 12 Verse (19—30) sind dem Leichenbegängnis, den *exequiae*, gewidmet, 8 Verse (31—38) geben Bestimmungen über die Bergung der Asche und ihre Beisetzung. Anschließend äußert der Dichter, in ebenfalls 12+8 Versen, weitere Wünsche, die Cynthia nach dem *funus*, bis zu ihrem eigenen Ende, erfüllen soll. — Anschließend noch ein Wort über die Absonderung von 13b. Schon Hemsterhusius u. a. hatten das Gedicht als besondere Elegie abgetrennt². Es setzt ganz unvermittelt ein (17):

quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos.

Igitur steht hier am Anfang einer Elegie wie in 1,8a oder *ergo* zu Beginn von 3,7 und 3,23. Es zieht, ähnlich wie in 1,8a, die Folgerung aus einem Gedanken, der dem Dichter unausgesprochen vorschwebt, und erst im weiteren Verlauf der Elegie zum Ausdruck kommt. Im Inneren einer Elegie beziehen sich *igitur* und *ergo* bei Properz immer auf einen Gedanken, der unmittelbar vorher ausdrücklich ausgesprochen wird. Wenn Rothstein (zu 13,17) behauptet, mit *igitur* werde „die Folgerung aus dem Vorhergehenden gezogen, ganz so wie in ähnlichem Zusammenhange II,1,71 *quandocumque igitur vitam mea fata reposcent*“, so liegen an der letzteren Stelle die Dinge ganz anders als

¹ Das Wort wird 18 und 24 im weiteren Sinne gebraucht und bezeichnet „alles zur Bestattung Gehörige, also die Aufbahrung, den Leichenzug und die Beisetzung oder Verbrennung“ (H. Blümner, Röm. Priv. Altert. 488). Die V. 19—30 behandeln speziell das Leichenbegängnis, die *exequiae* (24); dazu Blümner 491 ff.

² Gegen Rothstein, der die Absonderung von 13b bekämpft, wendet sich schon M. Ites, De Propert. elegiis inter se connexis. Diss. Göttingen 1908, S. 27 ff.

in 13,17:2,1,71 geht unmittelbar (in 55—70) ein Gedanke voraus, aus dem *igitur* die Folgerung zieht. Das ist aber 2,13,17 nicht der Fall. Allerdings ist dem Dichter schon in 12, und latent auch in 13a, der Todesgedanke gegenwärtig. Aber die Tatsache, daß er über kurz oder lang sterben werde, kommt hier nirgends zum Ausdruck.

Der innere Zusammenhang von zwei weiteren Elegien, von 1,11 und 12, liegt auf der Hand. Nach 11 befindet sich Cynthia in Baiae. Der Dichter ist eifersüchtig und besorgt, die Geliebte möchte in dem gefährlichen Luxusbad ihm untreu werden. Was er in 11 befürchtet hatte, ist in 12 Wirklichkeit geworden; Cynthia ist wieder in Rom; aber das früher so gute Einvernehmen zwischen ihm und der Geliebten ist zerstört (12,11f.):

non sum ego qui fueram: mutat via longa puellas:
quantus in exiguo tempore fugit amor.

Longa via weist auf die vorige Elegie zurück und auf Cynthias Reise nach Baiae. — Die enge Zusammengehörigkeit von 11 und 12 hat auch in der Überlieferung ihren Niederschlag gefunden. Die beiden Elegien werden in allen Handschriften, außer im Neapolitanus, ohne Trennung geschrieben.

2,23 und 2,24, 1—16 (= 24a) nimmt Rothstein als eine Elegie zusammen. Aber ein zwingender Grund dazu besteht nicht. Man wird auch hier zwei Elegien anzuerkennen haben, die eng zusammengehören und sich gegenseitig ergänzen. Darauf deutet auch die Tatsache, daß jedes Stück eine streng geschlossene Komposition aufweist. 23 setzt sich zusammen aus 2+20 (= 10+10) + 2 Versen. Die ersten beiden Verse geben die *propositio* und stellen fest, daß der Dichter jetzt mit gewöhnlichen Dirnen sich abgibt. Das wird in den nächsten 10+10 Versen begründet: V. 3—12 schildert die Plackereien einer Liebschaft mit vornehmen Frauen, V. 13—22 dagegen die Annehmlichkeiten eines Umgangs mit öffentlichen Dirnen. Die Elegie schließt mit einer Sentenz (23—24), die die vom Dichter vertretene Ansicht entschuldigen soll: Jeder Liebende ist unfrei, gleichviel auf welchen Gegenstand seine Liebe sich richtet.

Die in 23 behandelte Frage wird in 24a ergänzend von einer anderen Seite aus beleuchtet; auch diese Elegie zeichnet sich aus durch einen geschlossenen Aufbau. Auf die Ausführungen von 23 macht ein Ungenannter¹ einen doppelten Einwurf:

1. „Deine Worte stehen nicht im Einklang mit Deinem Cynthia-Buch²“ (1—2); 2. „Die Liebe zu öffentlichen Dirnen, und d. h. zu Sklavinnen, ist schimpflich; dagegen braucht man der Liebe zu einer *ingenua* sich nicht zu schämen“ (3—4)³. Auf den ersten Einwand, der auf 23,3—12 Bezug nimmt, antwortet der Dichter in 5—8: „Ich hätte mich mit Dirnen nicht eingelassen, wenn Cynthia etwas von mir wissen wollte“. Die Antwort auf den zweiten, auf 23,13—22 zurückweisenden Einwand folgt 9—14: Der Dichter leugnet nicht seine Berechtigung, führt aber zu seiner Rechtfertigung aus, die Liebe zu den

¹ Nichts weist darauf hin, daß 23 ihm gewidmet ist, oder daß der Dichter seine Worte persönlich an ihn gerichtet hatte. Im letzteren Falle müßte man auch schon nach V. 12 einen Einwurf erwarten. Man hat wohl anzunehmen, daß der Ungenannte irgendwie von 23 Kenntnis erlangt hatte und nun dem Dichter seine Einwände dagegen geltend macht.

² Insofern es beweist, daß der Dichter sich nicht mit *viles puellae* einließ, sondern eine *ingenua* zur Geliebten hat.

³ Text und Interpunktion der V. 1—4 hat Rothstein in Ordnung gebracht.

viles puellae sei nicht so kostspielig (*parcius infamant* 10) wie die zur anspruchsvollen Cynthia. Aber plötzlich bricht er ab und gesteht den (bereits 5—8 angedeuteten) wahren Grund ein, weshalb er sich von Cynthia ab- und den *viles puellae* zugewandt habe (15f.):

ah peream, si me ista movent dispendia: sed me
fallaci dominae iam pudet esse iocum.

4,1 hatte man schon vor Beroaldus mit Recht in zwei Elegien zerlegt: in 1—70 (= 1a) und 71—150 (= 1b). Jede der beiden Elegien ist inhaltlich und formal ein in sich geschlossenes Ganzes. Sie behandeln das gleiche Vorhaben des Dichters, aber von einem entgegengesetzten Standpunkt; man kann sie auch kurz als Rede und Gegenrede bezeichnen.

In 1a spricht der Dichter zu einem *hospes* und zeigt ihm Rom, das aus kleinen und unscheinbaren Anfängen zu seiner jetzigen Größe und Pracht sich entwickelt habe. Diese Stadt will er besingen (57) und ihre *sacra diesque . . . et cognomina prisca locorum* (69).

In 1b spricht ein Astrolog zum Dichter¹. Er hatte sich Properz und seinem Begleiter soeben zugesellt und aus der Rede des Dichters nur noch die letzten Sätze (V. 67—70) gehört². Und kaum war Properz mit seiner Rede zu Ende³, so nimmt der Astrolog das Wort. An den Schlußteil seiner Rede (67—70) anknüpfend, warnt er den Dichter, sein Vorhaben in Angriff zu nehmen (71—74). Um seiner Warnung mehr Nachdruck zu verleihen, stellt er sich selber vor (er heißt Heros, sein Vater ist der Babylonier Horops, und unter seinen Vorfahren zählt er so berühmte Männer wie Archytas und Conon) und schildert ruhmredig sein Wissen um Vergangenheit und Zukunft (75—134). Zum Schluß (135—150) verkündet er dann dem Dichter, es sei ihm bestimmt, seine Kunst nur in den Dienst der Liebe zu stellen. Wie bei Catull 68a und 68b zusammengenommen erst das enthalten, was der Dichter dem Freund auf seine Bitten zu sagen hatte, so bildet auch bei Properz 4,1b die Ergänzung zu 4,1a: Weder die eine noch die andere Elegie repräsentiert die ganze und wahre Meinung des Dichters; diese ergibt sich erst aus beiden Elegien zusammen.

Die bei Properz aufgezeigte Kompositionsform findet sich auch in den *Amores* Ovids, und zwar 1,11 : 12, 2,2 : 3, 7 : 8, 9a : 9b⁴. In 1,11 gibt der Dichter der Zofe Corinnas den Auftrag, dieser einen Brief zu überbringen, der die Bitte enthält, ihn doch in der Nacht zu besuchen: nach 1,12 ist die Zofe mit einer abschlägigen Antwort zurückgekehrt, und der Dichter wünscht die *tabellae*, die diese Antwort enthielten. — In 2,2 sucht der Dichter den Verschnittenen Bagous zu überreden, es mit der Obhut des ihm anver-

¹ Wie zu Beginn von 1a ein *hospes*, so wird zu Beginn von 1b *Propertius* angedeutet. Rothstein faßt *Properti* fälschlich als Genetiv. Dagegen verteidigt er mit Recht das überlieferte *fata*.

² Das ergibt sich aus 63—66 verglichen mit 121ff. An der ersteren Stelle bezeichnet Properz als seine Heimat Umbrien; und 121ff. nennt der Astrolog seinerseits Umbrien als Heimat des Dichters, um dadurch seine Allwissenheit glaubhaft zu machen: *Umbria te notis antiqua penetibus edit (Mentior an patriae tangitur ora tuae?)*, qua eqs. Das wäre absurd, wenn er vorher, in 63—66, die Heimat des Dichters aus seinem eigenen Mund erfahren hätte.

³ Die Behauptung Rothsteins (zu 71), der Astrolog habe den Dichter unterbrochen, hat im Text keinen Anhalt.

⁴ Vgl. Rothstein zu Prop. 1,8 und Brandt zu Ov. Am. 1,11. Auch Am. 1,1 und 1,2 gehören eng zusammen (E. Reitzenstein, Rhein. Mus. 84, 1935, 73).

trauten Mädchens nicht so genau zu nehmen: 2,3 berichtet von dem Mißerfolg seiner Bemühungen und einem erneuten Versuch, den Verschnittenen für sich zu gewinnen. — In 2,7 wendet sich der Dichter an Corinna und versucht, ihren Verdacht, daß er ein intimes Verhältnis mit ihrer Zofe Cypassis unterhalte, zu zerstreuen: 2,8 ist an Cypassis gerichtet. Der Dichter erzählt ihr von Corinnas Verdacht, er habe aber alles geleugnet. Zum Dank müsse sie ihm heute zu Willen sein; sonst würde er ihrer Herrin alles verraten. — In 2,9a bittet der Dichter Cupido, ihn doch endlich zu schonen: 2,9b widerruft diese Bitte; ohne Liebe sei das Leben schal.

Die in den Elegien des Properz und Ovid nachgewiesene Kompositionsform begegnet auch in den Epigrammen Martials. Ich habe darüber gehandelt Philol. 87 (1932) 63ff. Ich darf daher auf meine früheren Ausführungen verweisen und mich damit begnügen, hier beispielshalber an drei der dort besprochenen Epigrammenpaare kurz zu erinnern. In 1,4 bittet Martial den Kaiser um huldvolle Aufnahme seiner Epigramme; er möge sie so lesen, wie er dem Spiel der Mimen zuschaue. 1,5:

Do tibi naumachiam, tu das epigrammata nobis:

Vis, puto, cum libro, Marce, natare tuo.

ist als Antwort des Kaisers gedacht auf die in 4 ausgesprochene Bitte. — 1,39 rühmt in warmen Tönen die Vorzüge des Decianus. 1,40 wendet sich gegen die Neider, die das in 39 ausgesprochene Lob nicht gerne hören:

Qui ducis vultus et non legis ista libenter,

Omnibus invidias, livide, nemo tibi.

In 2,91 bittet der Dichter um Verleihung des Dreikinderrechts. 2,92 enthält den Dank für seine Verleihung.

Und nun zurück zu Catullus c. 68. Es dürfte kein Zweifel sein, daß die Kompositionsform, die uns in den Elegien des Properz und Ovid und in den Epigrammen Martials begegnet, im wesentlichen mit der Cat. 68a und 68b vorliegenden identisch ist: Überall ließ sich ein innerer Zusammenhang zwischen zwei (bzw. drei) nebeneinanderstehenden Gedichten feststellen. Er mochte in den verschiedenen Fällen verschieden eng und inhaltlich verschieden geartet sein. Aber prinzipiell war das Verhältnis zwischen den zusammengehörigen Gedichten doch immer das gleiche: Das nächstfolgende nahm auf das vorausgehende irgendwie Bezug, dergestalt, daß sie sich gegenseitig ergänzten und, obwohl in sich gesonderte Einheiten, doch auch wieder zusammen ein Ganzes bildeten.

Es ist nicht unmöglich, wenn auch nicht gerade wahrscheinlich, daß Ovid diese Kompositionsform aus Properz übernahm. Wohl aber dürfte es ausgeschlossen sein, daß Properz von Catull abhängig ist, oder daß beide, unabhängig voneinander, von sich aus die gleiche Kompositionsform gefunden haben, zumal diese auch später bei Martial wiederkehrt, der sie gewiß nicht aus der römischen Elegie entlehnt hat. Man muß also annehmen, daß jene Kompositionsform schon der hellenistischen Dichtung geläufig war, und daß sie die römischen Dichter, und so auch Catull, von dort übernommen haben. Wie weit sie in der hellenistischen Dichtung verbreitet war, können wir bei dem trümmerhaften Zustand unserer Überlieferung jetzt nicht mehr beurteilen. Von dem, was wir heute noch aus ihr besitzen, ist, wie Wilamowitz, Hellenist.

Dicht. I 235,1 unter Hinweis auf seine Textgeschichte der griech. Bukol. 218 bemerkt, noch vergleichbar das Kleinepos von Heracles bei Augias (Theokr. 25). So dürften die hellenistischen Dichter jene Kompositionsform zum mindesten in Elegie, Epigramm und Kleinepos verwandt haben. Für die Geschichte der römischen Elegie ist diese Feststellung, wie kaum betont zu werden braucht, von größtem Interesse.

Wenn also Catull, wie noch einmal hervorgehoben werden soll, das, was er seinem Freund Allius zu sagen hatte, nicht in einem, sondern in zwei Gedichten (68a und 68b) ausspricht, die gesonderte Einheiten bilden, aber innerlich eng zusammengehören, so folgt er einer Gepflogenheit, die in der hellenistischen Dichtung nicht ganz selten gewesen sein kann. Man darf daher auch vermuten, daß die beiden Gedichte aus einer einheitlichen Konzeption entstanden sind, d. h. daß Catull, als er 68a begann, schon die Absicht hatte, auch 68b zu schreiben.

Damit könnte ich schließen; ich möchte aber noch auf ein Moment aufmerksam machen, das unsere Auffassung, daß Catull 68 in zwei Gedichte zu zerlegen ist, von anderer Seite her bestätigt.

4. Wie in c. 68b und in anderen Gedichten des Catull¹ die Umrahmung weitgehend als Aufbauprinzip verwandt wird, so spielt sie auch in der Anordnung der erhaltenen Gedichtsammlung eine entscheidende Rolle. Im Mittelpunkt stehen bekanntlich die großen Gedichte 61—68. Die Umrahmung bilden die kleinen Gedichte: 1—60 in verschiedenen metrischen Formen auf der einen und 69—116 in elegischen Distichen auf der anderen Seite. Auch die großen Gedichte in der Mitte sind wieder nach dem gleichen Prinzip geordnet. Das bei weitem umfangreichste, das hexametrische Epyllion c. 64, steht in der Mitte. Voraus gehen drei Stücke, die, wie die kleinen Gedichte 1—60, in verschiedenen Maßen gehalten sind und auf diese Weise die Gruppe 1—60 gewissermaßen fortsetzen. Es folgen 65—68, die distichisch sind und so zur distichischen Gruppe 69—116 überleiten. Im Mittelpunkt der Kleingruppe 61—63 steht, genau wie in der großen Gruppe 61—68, ein Gedicht in Hexametern, während in 61 Glyconeen, in 63 Galliamben verwandt werden. So ist in der Gruppierung der drei Gedichte vor 64 abermals das Streben nach Umrahmung unverkennbar. Wir dürfen daher erwarten, daß auch die Anordnung der auf c. 64 folgenden Kleingruppe 65—68 von dem Prinzip der Umrahmung beherrscht wird. Das ist tatsächlich der Fall, aber nur, wenn c. 68 in 68a und 68b geteilt wird. Den Mittelpunkt bildet dann c. 67, das umrahmt wird von den eng zusammengehörigen c. 65 und 66 auf der einen und den ebenfalls eng zusammengehörigen c. 68a und 68b auf der anderen Seite.

Anhang (zu S. 8,2).

Gegen eine Teilung von Prop. 1,8.15 2,24.28 spricht sich aus Godolphin (Amer. Journ. of Philol. 55, 1934, 62ff.). Diese Elegien gehören nach ihm einem Typ an, in which incidents or emotions are presented dramatically and the elegy is treated as a monologue or carried on by successive scenes as a drama (62). Beispiele dieser dramatischen Technik fänden sich auch sonst in der römischen Literatur, bei Catull (8,61.63), Tibull (2,1.2) und Horaz

¹ Vgl. O. Frieß, Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls. Diss. München 1929.

(Epod. 9 c. 1,27). Aber die Technik bei Properz 1,8 und 2,28 ist grundverschieden etwa von der bei Tib. 2,1¹. Prop. 1,8a und 8b haben zwei sachlich und auch zeitlich verschiedene Situationen zur Voraussetzung. Überdies wird in 8b (40) auf 8a als ein besonderes *carmen* zurückverwiesen; und das erstere ist ein Monolog, während in 8a der Dichter an die als anwesend gedachte Cynthia sich wendet. Ganz ähnlich wie in 1,8 liegen die Dinge in 2,28, nur daß es sich hier um drei verschiedene und zeitlich gesonderte Situationen handelt. Bei Tib. 2,1 dagegen wird der Ablauf einer zwar zeitlich fortschreitenden, aber innerlich zusammenhängenden Handlung beschrieben; niemand kann daher auch nur auf den Gedanken kommen, diese Beschreibung in zwei oder drei Gedichte zu zerlegen.

In 2,24 sind zwei inhaltlich ganz verschiedene Gedichte miteinander vereinigt, von denen das eine (24,1—16 = 24a), wie oben S. 11f. gezeigt wurde, auf das engste mit der vorausgehenden Elegie 2,23 zusammenhängt: Beide behandeln die Frage, weshalb der Dichter sich jetzt von Cynthia ab- und den *viles puellae* zugewandt habe. In 2,24,17—52 = 24b dagegen versichert der Dichter die Geliebte seiner Ergebenheit und unwandelbaren Treue, obwohl sie einen Nebenbuhler begünstigt. Dieses Thema wird in der nächsten Elegie (25) variiert, so wie etwa 2,14 und 15 Variationen ein und desselben Themas sind.

1,15 ist auch nach meiner Auffassung nicht zu teilen². Ich halte die Elegie allerdings nicht für einen dramatischen Monolog wie Godolphin (64). Die Situation, die sie zur Voraussetzung hat, wird 1—8 angedeutet: Der Dichter ist schwer erkrankt, aber Cynthia hat es nicht eilig, ihn zu besuchen. Endlich erscheint sie, und der Dichter macht ihr bittere Vorwürfe (9—40): Er verweist sie auf die beispielhafte Treue mythologischer Frauen (9—22), aber keine von ihnen *tuos potuit convertere mores, Tu quoque uti fieres nobilis historia* (23f.). Dann heißt es 25f. weiter:

Desine iam revocare tuis periuria verbis,
Cynthia, et oblitos parce movere deos eqs.

Die Verse könnten den Eindruck erwecken, als habe Cynthia auf die Vorwürfe in 1—25 geantwortet und sie werde dabei von dem Dichter unterbrochen. Aber er hat ja schon so manches Mal Cynthias *levitas* zu spüren bekommen (V. 1); und sie ist bei solchen Gelegenheiten selbst vor Meineiden nicht zurückgeschreckt (35ff.). Der Dichter weiß also aus Erfahrung, daß die Geliebte auch diesmal versuchen wird, ihn durch Schmeicheleien und Treuschwüre zu betören. Daher fordert er sie (25ff.) von vornherein auf und ohne erst eine Antwort von ihr abzuwarten, jetzt (*iam*)³ endlich einmal damit aufzuhören: sie könnte die Götter nur an ihre früheren Meineide erinnern und sie zur Strafe veranlassen; auf ihn selbst machten ihre Beteuerungen doch keinen Eindruck. Das Gedicht klingt aus mit einer Warnung an andere Liebende:

O nullis tutum credere blanditiis.

¹ Der Komposition dieser Elegie besonders nahe steht Hor. c. 1,27 (dazu Heinze).

² Ribbeck, Rhein. Mus. 48 (1885) 487 und Rothstein trennen V. 25ff. als eine besondere Elegie ab.

³ *Jam* in 25 wird aufgenommen durch *iam* in 33. So hat das aus 31 eingedrungene *quam* Leo (bei Ites a. O. 15) richtig geändert.