

## SPHRAGIS

### Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung

---

#### III. Motivformen der alexandrinisch-römischen Epoche

Wie in den früheren Jahrhunderten, ist auch in der alexandrinischen Epoche das Dichtwerk vornehmlich zu lebendigem Vortrag, Rezitation oder Gesang berufen. Aber gerade unsere Betrachtungsweise soll bestätigen, daß in ihm zugleich auch der Charakter des spezifisch Literarischen hervortritt und daß sich hier altertümliches Formgut mit neuen Bestrebungen des hellenischen Künstlers vereinigt hat, der für seine Kunst sogar zu persönlichem Kampf bereit sein kann.

Das heroische Epos des Apollonios<sup>59)</sup> will eine geschlossene Einheit sein, aber es ist auch zugleich in sich gegliedert durch bewußte Absetzung von Gesängen. Anfang und Ende des Werkes entsprechen sich: Das Prooemium, in alter Hymnenform beginnend, altepischer Gedichte dabei gedenkend (V. 1 18 f.), deutet nach homerischer Sitte einen wesentlichen Inhalt des Werkes an, doch mit scharfer Betonung der eigenen Leistung (20), wobei die Musen hier, da ja Phoibos schon zu Beginn angerufen war, nur in fast konventionellem Tone als Helferinnen herbeigewünscht werden (22); der Werkschluß enthält den Abschied des Dichters von seinen Helden wieder im Ichton: ἦδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ τεύραθ' ἰκάνω ὑμετέρων καμάτων (IV 1773), doch erbittet er von diesen jetzt „Seligen“ ihren Segen, und „diese Gesänge mögen von Jahr zu Jahr süßer klingen den Menschen“, das wohlbekannte Schlußmotiv, hier wohl zum ersten Male in der bezeichnenden Fassung, daß der Dichterruhm immer mehr zu nehmen soll. Innerhalb aber dieses Epos nun setzt ja der zweite

---

59) Zu vergleichen sind H. Herters Ausführungen in Jahresber. über d. Fortschr. d. kl. Alt. 285 (1944. 1955) 254. 336 ff. 400, auch W. Schetters, Philolog. 103 (1959) 304. Unbegreiflich erscheint, wie man das Vorwort des Hekataios als Vorbild des echt epischen ersten Apollonischen auffassen konnte.

Gesang die Erzählung des ersten einfach fort, in homerischem Stile (vgl. E 1), aber im dritten bittet ein neues Vorwort Erato um Hilfe, Medeas Liebe zu Jason und ihre Wirkung zu schildern — . . . *καί τοι ἐπήρατον ὄνομα' ἀνήπται* . . . —, das des vierten aber die Göttin Muse sogar, statt des Dichters vielmehr selbst Medeas Not und Listen zu erzählen, Physisches in Psychisches steigernd wandelnde Umbildung von Homer B 488 ff., wie sie schon Sappho (F. 124 L.) und Ibykos (F. 3, 23 ff. D.) vornahmen.

Ist der Zeushymnos des Kleantes ein wohlausgewogenes, in sich ruhendes Kunstwerk, reiner Ausdruck stoischer Religiosität, ohne hervortretenden persönlichen Ton — denn das *καθ' ὑμνήσω* und *αἰέσω* V. 6 ist ja nur rhapsodischer Nachklang wie der Gruß an den Gott V. 3, nur daß dieser hier schon zu Beginn erschallt —, so hat der Stoiker Arat<sup>60)</sup> den Zeushymnos zur erhabenen Einleitung seines wohl auch für Schiffer und Bauer nützlichen astronomischen Lehrgedichts gemacht, und in ihn einzustimmen fordert er „die Männer“, also seine Hörer (doch auch Leser), auf. Nachdem er ihn mit dem rituellen Abschiedsgruß *χαίρει* geschlossen hat (V. 15), wendet er sich mit einem begrüßenden *χαίρουτε* an „alle Musen insgesamt“ (vgl. z. B. Theokr. IX, 28) und trägt ihnen, zugleich mit dem Übergang zum Thema, die Bitte vor: *ἔμοι γε μέν, ἀστέρας εἰπεῖν ἤι δέμις, εὐχομένωι τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδίην*. Zeitgeschichtlich wichtig, was für falsche, nach dem Vorbilde anderer Lehrgedichtproemien gemachte Einleitungen sich das Werk gefallen lassen mußte: eines mit traditionellem Musenanruf beginnend, zwei mit einer Widmung an „Gastfreunde“, das eine an Ankleides, das andere an „Antigonos“. Auf einen persönlich getönten Schluß hat der Dichter, nach unserer Überlieferung zu urteilen, verzichtet.

Dagegen hat der Tragödiendichter Lykophron die Prophezeiungen seiner Alexandra fest in den Rahmen eines Botenberichts eingespannt<sup>61)</sup> und diesen nach der altattischen, im besonderen Euripideischen Weise eingeleitet und abgeschlossen, wobei er freilich seinen Redner eine sehr andere Sprache, als jene war, sprechen läßt und das Ganze weithin ausdehnt. Der Bote antwortet auf eine nur fingierte Frage des Priamos und versichert, alles wahrheitsgetreu erzählen zu wollen, so wie dies

60) Vgl. Wilamowitz, Hellen. Dichtg. I 201 ff. II 262 ff. Die falschen Proemien erwähnt der Scholiast II 80 f. bei Maaß.

61) So urteilt zutreffend A. Lesky, Gesch. d. griech. Lit. S. 680.

ähnlich auch in jenen früheren Botenberichten geschehen kann, erläutert weiter im Ichton die Schwierigkeit seiner Aufgabe, ein gleichfalls übliches Wort zur Einleitung, und beginnt dann V. 17: ἐγὼ δὲ . . . ἀνεμι λοξῶν ἐς διεξόδους ἐπῶν . . . Der Abschluß V. 1467 ff. bringt, wie wir es wieder nach der Weise der tragischen λέξις ἀγγελικὴ erwarten, einen Rückblick des Boten auf das Gesagte, anfangend mit ἐγὼ δὲ λοξὸν ἦλθον ἀγγέλλων, ἄναξ, σοὶ τόνδε μῦθον παρθένου φοιβαστρίας . . ., und endet kurz mit einem Segenswunsch für den König und das troische Volk.

Nikanders ganz erhaltene Gedichte stellen eine besonders wichtig gewordene Buchform dar: in beiden zu Beginn ein Prooemium mit einer persönlich gehaltenen Widmung an einen Freund, Hermesianax in den Theriaka, Protagoras in den Alexipharmaka, und am Schluß beidemal eine Sphragis, im ersten mit Angabe des Verfassernamens, seiner Bezeichnung als epischer Dichter und dessen Heimat, im zweiten wieder mit Nennung des Namens, des Sängerberufes und hier statt der Heimatangabe einer Mahnung zur Erhaltung der Freundschaft an den mit der Dichtung Beschenkten, auch eine Art „Zukunftstopus“. Beide Sphragides haben durch ihre Ähnlichkeit im Bau geradezu etwas Formelhaftes an sich; entsprechend werden auch Nikanders übrige Werke geschlossen haben. Zweifellos sind sie eine Weiterbildung jener epigraphischen Dichtersignaturen, wie wir sie schon aus älteren Zeiten kennen (vgl. ob. S. 45 f.). Aber die Theriaka haben ja überdies eine zweite, noch größere Sicherung gebende Sphragis erhalten: die Akrostichis Nikandros V. 345—53<sup>62</sup>), an einer besonders wirkungsvollen Stelle, der Erzählung eines „uralten Mythos“. Können wir die Tätigkeit des Dichters noch dem Dritten Jahrhundert zuschreiben, so wäre dies das früheste sichere Zeugnis für die Akrostichis als Autorensphragis<sup>63</sup>), denn wenn nach der Überlieferung auch „die meisten“ Schriften Epicharms schon eine solche gehabt haben (Vors. 23 A3), so wissen wir doch nicht, ob die hier gemeinten wirklich originale oder überarbeitete (oder gar unechte) gewesen sind. Soweit können wir die Nikandrische Buchform eine echt hellenistische nennen; aber in den Vorreden wie in der Gesamtform

62) Entdeckt von E. Lobel; vgl. Gows und Scholfields Edition z. St. und dazu S. 176. Wenn wirklich Alexipharm. 266 ff. als attempt to another (acrostic) angesehen werden kann, so ist es bedeutungslos.

63) Vgl. Diels, Sibyllinische Blätter S. 34 ff.; R.-E. 1, 1200. 5, 917; Kern, Orph. Frag. 308.

lebt doch die alte Weise des persönlich belehrenden Epos fort, wie dies auch von seinen Georgica, nach dem Erhaltenen zu urteilen, gilt. Denn ähnlich wie Nikanders Vorgänger Numenius<sup>64)</sup> seine Lehren vom Fischfang, so hat er selbst die seinen vom Landbau und die von den Heilmitteln an ein persönliches „Du“ gerichtet; erst durch dieses gleichsam hindurch wendet er sich an ein weiteres Publikum, und durch solche Anreden wird das Ganze geradezu gegliedert, während doch in Arats Lehrgedicht das Du-wort erst im zweiten Teil, von V. 733 an, stärkere und hier nur ganz allgemeine Bedeutung hat.

Von den beiden form- und geistesverwandten hexametrischen Spruchreihen, den pythagoreischen Χρυσᾶ ἔπη und den pseudophokylideischen Γνώμαι<sup>65)</sup>, die beide einen unbestimmten Schüler anreden, hat nur noch die zweite ihre Sphragis am Anfang erhalten: Ταῦτα . . . θεοῦ βουλευματα φαίνει (legt an den Tag) Φωκυλίδης ἀνδρῶν ὁ σοφώτατος . . ., sicherlich aber ist eine entsprechende auch der ersten vorangegangen, die eine Πυθαγόρου ὑποθήκη, wie Iamblich Vit. Pyth. 144 sagt, ankündigte. Auch in ihrer Schlußbildung sind beide Gedichte ähnlich: der Pythagoreer verspricht nach einem Zeusanruf (V. 61), einem Rückblick auf seine Lehre und dem Verweis auf zwei andere eigene Gedichte mit dem Titel Καθαρμοί und Ψυχῆς λύσις dem Schüler Errettung der Seele und nach seinem Tode sogar Unsterblichkeit, und man vergleiche, wie sehr dem Dichter hier der Schluß der Empedokleischen Φυσικά (Vors. 31 B 110 f.) Vorbild war, während er aus den Καθαρμοί einen Vers sogar fast wörtlich zitiert (71 nach B 112, 4); der Phokylideer verweist zuletzt zurück auf den Eingang und spricht nur von einem guten Leben bis zur Schwelle des Alters als Lohn. Daß seine Lehre außer altgriechischem Sprachgut sogar solches des Alten Testaments verwendet, dürfte heute feststehen.

Hier sei nun jene Sphragis eingeordnet, welche in Epigrammform eine Sammlung der Theokritischen Gedichte erhalten hat (Anth. Pal. IX 434), mit dem Beginn Ἄλλος ὁ Χίτος· ἐγὼ δὲ Θεόκριτος ὃς τὰδ' ἔγραψα, der Angabe seiner Zugehörigkeit zu den Syrakusanischen Dichtern und des Vater- und Mut-

64) Vgl. Wilamowitz, Hell. Dicht. I 105.

65) Letzte Ausgabe von Diehl-Beutler I 2 S. 82 ff. Fr. Dornseiff hat in seinen „Echtheitsfragen antik-griech. Lit.“ S. 4 über das erste Gedicht zutreffend geurteilt, ist dagegen in der zeitlichen Ansetzung des zweiten ganz in die Irre gegangen. Zu jenem φαίνει vgl. z. B. Theokr. IX 28. Apoll. Rhod. IV 780.

ternamens sowie der gerade für ein Siegel so passenden Versicherung, daß alle Gedichte eigene Schöpfung seien. Die uns allein richtig scheinende Deutung von Wilamowitz<sup>66</sup>), unter dem Chier müsse Homer zu verstehen sein, so wie eben in Theokrits Gedichten VII 47 und XXII 218 ff., setzt mit Recht voraus, daß das Epigramm nicht als Vor-, sondern als Schlußwort der Sammlung gedient hat, denn nur nach, nicht vor der Lektüre war es überhaupt verständlich, und auch in Gedicht XXII bringt ja gerade der Gedichtabschluß den Vergleich des Chiers Homer mit dem Dichter. Der Gedanke, die Verse seien als Deutung eines Gemäldes von Theokrit zu verstehen, erweist sich durch ihren spezifisch literarischen Charakter als unrichtig. Und es spricht auch nichts gegen die frühere Vermutung, daß diese hübsche Sphragis von Theokrit selbst stamme, denn es kann kein gültiger Beweis dafür gegeben werden, daß nicht zwei Jahrhunderte vor Artemidors und Theons Theokritausgaben dieser selbst schon eine solche hergestellt hat<sup>67</sup>). Solche in Epigrammform gehaltene Schlußsphragides für eine Gedichtsammlung sind ja auch sowohl aus der Zeit vor wie der nach Theokrit wohl bekannt<sup>68</sup>). Man trieb damit auch Spiel: in dem ironischen Schlußepigramm, von einem boshaften Gegner für die Aitia des Kallimachos entworfen, spricht — nach der wohl zutreffenden Auffassung von Wilamowitz — das Buch selbst so (Anth. Pal. XI 275): *Καλλιμάχος — τὸ κάθαρμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξυλινὸς νοῦς — αἴτιος, ὁ γράψας 'Αἴτια Καλλιμάχου'*, und dieser läßt gar in Epigramm VI das Epos Oichalias Halosis des Kreophylos von Samos sich selbst verspotten. Formal etwas Ähnliches ist es, wenn Meleagers Gedichtekranz scherzend der Koronis das letzte Wort gibt, die, dem Einleitungsgedicht folgend, brav Auskunft erteilt über den Sammler und den mit der Sammlung Beschenkten (Anth. Pal. XII 257).

Dem Eingang und Abschluß der vier Kallimacheischen Elegienbücher Aitia<sup>69</sup>) ist besondere geistesgeschichtliche Bedeu-

66) Nicht irremachen kann es uns, wenn ein Tzetzesscholion, vielleicht älterer Tradition folgend, unter dem Chier Theokritos von Chios, der doch nur „Sophist“ und „Rhetor“ war, versteht (vgl. W. I. W. Koster, *Mnemosyne* 1954, 151).

67) Die Problematik erläutert zuletzt A. S. F. Gow in seiner Ausgabe S. 549 f.

68) Zum Folgenden vgl. Wilamowitz, *Sappho u. Sim.* S. 299 ff.; *Hellen. Dicht.* I 135 (aber auch Ed. Fraenkel, *Horace* S. 362, Anm. 1) II 96. 125.

69) Zum Folgenden vgl. die Erläuterungen in Pfeiffers Ausgabe I zu F. 1—2 und 112 sowie seine Addenda II, 100 ff.; H. Herter, *Jahresber.* über

tung zuzuerkennen. Zwei Arten des Prologs stehen zu Beginn hinter einander, von denen der erste jene ausführliche, mit stärkster Ichbetonung vorgetragene Verteidigung der schon vom jugendlichen Dichter auf Apollons Befehl gewählten künstlerischen Form enthält, gerichtet gegen Angriffe neidisch boshafter Kritiker; darin auch ein offenbar lobendes Urteil über die Kunst des Mimnermos und die des Philitas. Doch auch von seinem Alter spricht hier der Dichter, das er abstreifen möchte, obwohl ihm die Musen treu geblieben sind. Dieses Ganze, wohl über fünfzig Verse umfassend, vereinte also Persönlichstes mit einer Charakterisierung der eigenen Kunst, die nach ihrer τέχνη (V. 17), nicht nach Länge und „Donner“ gewertet sein will und soll — ein ganz neuer, literarischer Prologtypus. Als ein zweites Prooemium folgt die Schilderung des anderen Jugenderlebnisses, der im Traum geschehenen Begegnung des Dichters mit den Helikonischen Musen, die ihm Auskunft gaben auf seine Fragen nach Aitia, dem Thema des Werkes, wobei sich ein offenbar als ganz natürlich geschildertes Wechselgespräch zwischen Dichter und Musen entwickelte, das aber auch die eigene Dichterkundung als solche zu Worte kommen ließ. An Hesiods Erlebnis auf dem Helikon erinnert er selbst (F. 2), obwohl dieses doch sehr anderer Art, anderen Geistes war; wir aber bedenken, daß auch Epimenides seine Weisheit im Traum, durch Musaios, empfangen hatte, daß Orpheus seine Lehre der Nacht verdankte (vgl. ob. S. 15) und auch Parmenides nachts entführt wurde. Wenn jenes erste Prooemium von Kallimachos erst später diesem, in älterer Form gehaltenen, vorgesetzt worden ist, ein Gedanke, für den manches spricht, so hat diese Doppelheit doch seinem künstlerischen Gefühl nicht widersprochen, wie denn die beiden gewiß auch geschickt mit einander verbunden waren.

Auch der Epilog, der das zweite Prooemium wieder aufnimmt (F. 112, 6 vgl. F. 2, 1), trägt ganz persönliches Gepräge: Kallimachos spricht über ἐμῆ μοῦσα, erwähnt die ἀνασσα; nachdem dann einer göttlichen Gestalt —vielleicht Apollon— χαίρει und die Bitte um Wiederkehr zugerufen ist, erhält auch Zeus diesen Gruß und dazu den Segenswunsch σάω δ' ἔλον οἶκον ἀνάκτων; diesem gleichsam kultisch erhöhten Epilog aber folgt jener so viel diskutierte Schlußvers: αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζῶν

d. Fortschr. d. kl. Alt. 258 (1937) 96 ff.; M. Puelma, Philol. 101 (1957) 90 ff. 247 ff. Die Fragmentzahlen stets nach Pfeiffer.

ἔπειμι νομόν. Wie oft schon ist uns hier als Schlußglied eines Dichtwerks ein αὐτὰρ ἐγὼ . . . oder ἀλλ' ἐγὼ . . . oder ἐγὼ δὲ . . . des Dichters (oder auch seines Sprechers) begegnet! Aber daß dieser sogar auf eine eigene, andersartige, noch in der Zukunft liegende Arbeit hinweist, sicherlich doch wohl dichterischer Art, dies konnte erst in hellenistisch-literarischer Epoche geschehen; halb scherzend hat der Dichter dabei den altrhapsodischen Hymnenschluß αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομι' ἀοιδῆς seinem Zwecke dienstbar gemacht. Seinen Namen brauchte der Verfasser nicht anzugeben: auch er selbst konnte ja darunter schreiben, was noch der Papyrus enthält: Καλλιμάχου Ἀττίων Δ; und auch diese Angabe war dann, abgesehen von ihrer praktischen Bedeutung, eine Art Sphragis.

Aus der Fülle der Einzelgedichte dieser Epoche heben wir die für uns besonders wichtigen heraus. Hat Kallimachos<sup>70)</sup> den alten feierlichen, doch das dichtende Ich nicht verhehlenden Hymnoseingang in geistreichen Formen umgewandelt — halb spielend im Ersten und Dritten Hymnos; den eigenen θυμός befragend und sein heiliges Thema rühmend im Vierten (vgl. auch I, 5); mit der eigenen Phantasie den Hörergeist zum Erlebnis eines kultischen Ereignisses geradezu zwingend in den drei übrigen Hymnen wie auch im Melos der Pannychis (F. 227)<sup>71)</sup> —, so hält er im Hymnenschluß streng an dem traditionellen, der Gottheit gewidmeten χαίρει fest, das sich zu einem doppelten, ja dreifachen steigern kann (I 91 ff. vgl. III 225. 259 ff.). Verbunden wird dieser Abschiedsruf in der Regel mit dem ebenso geheiligten Segenswunsch, der im Zeushymnos die altrhapsodische Form zitiert und doch zugleich umformt, nicht ohne auf die Bedürftigkeit des Dichters hinzuweisen (I 94 ff.), in den übrigen Hymnen sich dem Ganzen wechselnd anpaßt. Doch im Apollonhymnos ist ja nun diese persönliche Schlußwendung, welche einst im Munde des Rhapsoden von Chios eine so freundliche Sphäre um sich schuf, mit kühner Schärfe in die Abwehr eines Angriffes des Phthonos umgewandelt worden, so zwar, daß der Dichter der Form nach in der Sphäre des Mythos bleibt. Hier aber kann sein Segenswunsch nur lauten: so wie der Phthonos möge auch noch Momos ver-

70) Die Grundlage bilden für diese Betrachtung die Interpretationen von Wilamowitz, Hellenistische Dichtung II 1 ff.; vgl. dazu Herter a.O. S. 190 ff., Pfeiffer II 1 ff.

71) Vgl. P. Friedländer, Das Problem des Klassischen und die Antike S. 35 f.

jagt werden; freilich haben die beiden ihm ja noch oder schon öfter Kummer bereitet wie Epigramm XXI und F. 393 zeigen. Sein Dreizehnter „Iambos“ (F. 203), in dessen erstem Verse er den Musen und Apollon „spendet“, wird, nach der erhaltenen Inhaltsangabe zu urteilen, ähnliche Gedanken enthalten haben, doch milderer Gesinnung gewesen sein, denn hier gab es Rede und Gegenrede. Frühe Eingangsformen neugestaltet finden sich auch in seinen lyrischen Gedichten, so in der Ektheosis Arsinoes, die begann (F. 228): Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἐγὼ δίχρα τῶνδε αἰεῖδειν . . . , in jenem Siegeslied (F. 383) mit dem Eingang Ζηνί τε καὶ Νημέτῃ τι χαρίσιον ἔδνον ὀφείλω . . . , und nicht minder im Liede über Arsinoes Hochzeit (F. 392), das anfang: Ἀρσινόης, ὧ ξεῖνε, γάμον καταβάλλοιμ' αἰεῖδειν, also einem Gastfreunde vorgetragen wurde.

Der erste Iambos (F. 191), in dem Kallimachos als wiedergeborener Hipponax seine Schelte und Belehrung vortrug, begann auch im Hipponaktischen Stile mit einem Ἀκούσαθ' Ἴππώνακτος, denn dieser hatte ja oft genug den eigenen Namen so in den Vers gebracht (vgl. F. 24<sup>a, b</sup> 29. 32 bei Diehl-Beutler); zu Hipponax kehrte Kallimachos' Ansprache am Schluß zurück. So wie die Gedichte jener alten Zeit bringen diese Stücke außer Anreden von Adressaten, Verspottung eines anderen Künstlers (Simonides F. 222) auch plaudernde Erzählung, aber gewiß alles in einem viel feineren, geistreich spielenden Ton. — Hipponax sogar übertreffen will Herodas in seinen Mimiamben; denn ohne Zweifel hat das Achte dieser Gedichte den überraschenden Schluß gebracht<sup>72)</sup>, daß der Dichter und Rezitator sich selbst meldete mit einem ὧδ' ἐγὼ κρῖνω (oder ähnlich), sich den Preis zusprach und triumphierte ἐξὼ κλέος, καὶ Μοῦσαν, ἥ μ' ἔπεα κοσμεῖς, μέγ' ἐξ ἰάμβων, habe diese ihn ja geradezu zum Vollender der Hipponaktischen Kunst bestellt. Hören wir Anfänge anderer choliambischer Gedichte<sup>73)</sup> wie Ἀκούσατ' ὦ Στόακες (Hermeias F. 1), Anrede des Adressaten (Phoinix F. 1, 1 vgl. 18; Anonym. in Turpilucrum V. 6), ein rein iambisches Selbstzitat des Kerkidas mit den Worten ὀρθῶς λέγει που Κερκίδας ὁ φιλιτατος (F. 11 a), Schlüsse wie τοιαῦτ' αἰεῖδω (Phoen. F. 2) oder ἐγὼ μὲν οὖν, ὦ Πάρνε, βουλοίμην . . . (An. in Turp. 103 vgl. schon 88), so erkennen wir die gleiche Technik. Auch Kerkidas' Singiamben bringen außer Adressatennamen (F. 2, 3) und An-

72) Vgl. die Ausgabe von Headlam-Knox S. 397.

73) Die folgenden Fragmentzahlen nach Diehl-Beutler I, 3 S. 124 ff.

rede eines Stoischen Gegners (F. 3 a 5) Wendung an den eigenen θυμός (F. 4, 7), womit zu vergleichen ist Kallimachos F. 75, 5 und Philitas F. 7 (bei Powell).

Mit dem Kallimacheischen den Theokriteischen Stil rezi-tativer Hymnik, der auch zugleich alt und neu sein will, in Eingangs- und Abschlußform zu vergleichen, ist notwendig<sup>74</sup>). Hierfür wählen wir die Preislieder auf die Dioskuren, auf Hieron und auf Ptolemaios. Betont homerisch-alexandrinisch ist jener Doppelhymnos (XXII): das Prooemium auf beide Brüder gemeinsam verwendet die alten Eingangsformen ἀρξομ' αἰεῖδεν, πρῶτον αἰέσω (V. 25f. vgl. 135), inszeniert sie aber durch seine Wiederholungen ὑμνέομεν, ὑμνέομεν καὶ δις καὶ τὸ τρίτον (V. 1. 4); der Epilog am Schluß enthält nicht nur den Abschiedsgruß an die Dioskuren und die Bitte um ständigen Dichterruhm (V. 214), sondern auch die Erinnerung an alle „Sänger“, welche die Gestalten des Troischen Krieges gefeiert haben, und im besonderen jenen denkwürdigen Vergleich Homers und Theokrits selbst (vgl. ἐγὼ . . . , ἐμὸς οἶκος 221f.), der den Heroen und Göttern (V. 223) seine Gesänge geradezu als Opfergaben darbringt. — Auch das Hieron gewidmete Gedicht (XVI) spielt bedeutungsvoll in seiner Einleitung mit wohlklingenden Worten, ὑμνεῖν und αἰεῖδεν, wie beispielsweise auch Kallimachos Hymn. X, 17f. 30f., zudem mit dem Vergleich eines Hymnos auf Götter mit dem auf Menschen. Persönlichstes trägt vor der mit εἰς μὲν ἐγὼ . . . beginnende, für den Dichter und seine Kunst eine Heimat suchende Schluß (V. 101 ff.). — Feierlich soll das mit Hilfe von Parallelismen durchgegliederte, mit Zeus beginnende Vorspiel zum Enkomion auf Ptolemaios (XVII) wirken, ist es doch zudem gehoben durch eine Fülle altpeischer, auch hymnischer Wendungen; das Nachspiel (V. 135) bringt den brauchmäßigen Gruß an den „Halbgott“, wieder nicht ohne den Ausdruck der Hoffnung auf persönliche Anerkennung des Dichters in der Zukunft, während der Segenswunsch ebenso wie der Eingang auf Zeus hin gerichtet ist.

Aus der bukolischen Dichtung — für die übrigens der Anruf und Preis der Musen durch seine Häufigkeit und Innigkeit ganz besonders bezeichnend ist — seien nur zwei Gedichte, die Thalysia Theokrits (VII) und der Epitaphios Bions eines Un-

74) Zu Theokrit und den „Bukolikern“ vgl. die Ausgaben von A. S. F. Gow und Wilamowitz; dazu Wilamowitz, Textg. d. Bukol. S. 182 ff., Hellen. Dichtg. II 120 ff., von dessen Urteil wir aber zuweilen abweichen.

bekanntem (App. I), als Beispiele betrachtet<sup>75</sup>). Theokrit hat den beiden Hirtenliedern, dem des Lykidas, hinter welchem sich ein unbekannter Dichter birgt, und dem des Simichidas, der Maske seiner selbst, ein Ichprooemium vorausgeschickt: Lykidas singt (V. 43—51) ein solches, das wie der Aitiaprológ ein „aesthetisches Bekenntnis“ ablegt, freilich ohne deshalb in einen Kampf einzutreten, Simichidas (91—95) ein anderes, das seine eigenen dichterischen Erfolge preist. Entsprechend persönlich die Schlüsse: das erste endet bescheidenen Tones im Preis eines verstorbenen Sängers, der bedeutender gewesen sei als er selbst (V. 83 ff.), das zweite mit einem Wunsch, der Ernst und Scherz paart (126 f.). Das Gedicht als Ganzes hebt an wieder mit jenem „Es war einmal“<sup>76</sup>) des Erzählers, des Dichters, und schließt mit seinem Wunschgebet (156 f.). — Zeigt das Vorspiel des Grabgedichtes für Bion nur zweimal das übliche *μοι* beim Imperativ (V. 1. 3), so beginnt mit dem *ἐγὼ δὲ . . .* von V. 114, nach der dreizehnten Wiederholung des Kehrverses *ἄρχετε Σικελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε Μοῖσαι*, ein sehr eigenartiger Schluß: der Dichter würde, wenn er könnte, wie andere vor ihm in den Hades hinabsteigen, um Bion zu sehen, ja im Geiste sieht er ihn schon und ruft ihm daher zu (119 f.), vor Kore, der Sizzilierin, ein Sizilisch Lied zu singen; sie würde ihn freilassen wie einst Eurydike; *εἰ δὲ τι κήγῳν συρῖσδων δυνάμαν, παρὰ Πλουτέϊ κ' αὐτὸς ἄειδον*. — Widmungsformen zu Beginn übrigens haben auch Theokrit und andere „Bukoliker“ gern angewendet, solche in Form eines ganzen Widmungsbriefes (XI, 1 ff.) wie einer Kurzrede (XVIII. XXI). Wir dürfen dies sicher als verbreitete literarische Sitte auch des hellenistischen Zeitalters voraussetzen, wie es die Epigramme bestätigen. Der Schluß des Herakliskos (XXIV, vgl. Gows Deutung II 436) hat, wie es scheint, nach Art eines Rhapsodenvortrags den Gott — hier Herakles — um einen Sieg im Agon gebeten.

75) An Eingängen und vor allem Schlüssen bezeichnend sind auch Theokrit I 145 II 163 ff. X 24 (und die Ichschlüsse 27. 31. 37) XV 149 XVIII 56 ff. XXVI 27 ff. Moschos F. 2. 7 (S. 138 bei Wil.) Bion F. 5, 77 ff. (S. 141 Wil.). Ein ganzes Zwiegespräch zwischen dem Dichter und seinem Thymos (Ursprung: Homer *Λ* 407; vgl. auch Leo, Monolog im Drama S. 2 f. 95) bringt Theokrit. XXX, wozu vgl. auch Verf., Rhein. Mus. 98 (1955) 278.

76) Die von Wilamowitz Hell. Dicht. II 142 angeführten Parallelstellen sind zu ergänzen, abgesehen von den durch Kern Orph. Fragm. p. 303 f. zusammengestellten, durch Kallimachos F. 192 (vgl. 193) und Kerkidas (?) 17, 31 (p. 214 bei Powell).

Innerhalb der parodischen Literatur<sup>77)</sup> läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit erkennen, daß Timons Sillenprooemium nach seinem berühmten Eingangsvers nicht nur Vorgänger in dieser Dichtkunst erwähnt, sondern auch von Ptolemaios Philadelphos und König Antigonos gesprochen hat. Kynische Nachbildung jenes Solonischen Wunschgebetes an die Musen gibt Krates F. 1, jedoch am Schluß, anders als Solon, zum Eingang wieder zurückkehrend.

Zu untersuchen, inwieweit Eingang und Schluß der im Kultus verwendeten, zahlreich erhaltenen Hymnen dieser wie früherer Zeiten, im besonderen der Paiane, die alten Formen beibehalten, würde hier zu weit führen. — Aus inschriftlich direkt oder indirekt überkommener Literatur sind uns zwei Stücke besonders wichtig: die Weihungen des Isyllos und des Eratosthenes<sup>78)</sup>. Wie jedes Weihgeschenk, geben auch sie die Namen des Weihenden, hier zugleich des Dichters, an. Isyllos, seltsam eifrig für die Erhaltung seines Namens besorgt, setzt an die Spitze des ganzen Dichtwerks Ἴσυλλος Σωκράτεως Ἐπιδαύριος ἀνέθηκε . . . (wie es ähnlich auch Aristonoos und Limenios mit ihren Hymnen getan haben), redet im ersten Gedicht V. 5 ff. von sich wie ein Epicharm im Vorwort (vgl. ob. S. 25 f.), beginnt sein zweites mit Τόνδ' ἱερὸν θεῖαι μοίραι νόμον ἤρην Ἴσυλλος . . . (vgl. seinen Segenswunsch V. 17), leitet auch den Bericht über seine Anfrage in Delphi mit seinem Namen ein und schließt endlich das letzte Gedicht noch ab mit Ταῦτά τοι, ὦ μέγ' ἀριστε θεῶν, ἀνέθηκεν Ἴσυλλος . . . . Eratosthenes hat seine Schlußverse epigramm-mäßig so geformt: . . . λέγοι δέ τις ἀνθεμα λεύσσω· Τοῦ Κυρηναίου τοῦτ' Ἐρατοσθένης. Wieder bestätigt es sich uns: ebenso zum Eingang wie zum Abschluß kann der Name eines Weihenden, eines Dichters, eines Künstlers überhaupt dienen. Das Gedicht des Eratosthenes ist ja aber vor allem ein mathematisches Lehrstück, das den zu Belehrenden V. 1 mit ὠγαθέ anredet, gegen Ende aber geradezu in hymnischem Tone spricht: in direkter Anrede preist es König Ptolemaios, zugleich mit seinem Sohn, und wünscht unter Anrufung des „himmlischen Zeus“ seiner Dynastie auch für die Zukunft

77) Zu Timon und Krates vgl. Diels, Poet. Philos. p. 183. 220; Diehl-Beutler I, 1 S. 120.

78) Im wesentlichen folgen wir Wilamowitz, Isyllos von Epidauros und Kleine Schriften II 48 ff. 277; vgl. aber auch Powell, Collect. Alex. S. 66 f. 132 ff. Andere Beispiele verschiedener Art bringt z. B. E. Loewys Werk „Inschriften griechischer Bildhauer“ (freilich vom Jahre 1885).

Gedeihen, ein Wort, geboren aus der alexandrinischen Hofatmosphäre.

Diesem Gedicht des Eratosthenes hat man im Altertum einmal einen wissenschaftlichen Brief an Ptolemaios vorausgesetzt, der freilich an dieser Stelle unpassend ist<sup>79</sup>). Solche an Hochstehende gerichtete schriftliche Ansprachen waren, als Nachfolge parainetischer Schriften, in bloßer Dedikationsform oder in der einer Abhandlung seit dem späteren vierten Jahrhundert üblich — Aristoteles' Widmung der Schriften über das Königtum und über Kolonien an Alexander waren dafür vornehmes Beispiel —, so daß ja sogar freie Erfindungen möglich wurden wie die Widmung von *Περὶ κόσμου* und *Ἡρωικὴ* wieder an Alexander. Wenn aber Archimedes die Schrift von der Sandzahl König Gelon von Syrakus widmet, den er dabei zu Beginn und Schluß anredet, wenn Apollonios die ersten Bücher seiner Lehre von den Kegelschnitten durch Briefe Eudemos von Pergamon dediziert, das vierte dann König Attalos, dem der Widmungsbrief die Geschichte des von ihm behandelten Problems darlegt, so sind solche Prosaschriftformen Parallelen zu manchen dichterischen Werken der Zeit.

Die von den griechischen Dichtern geschaffenen Formen eines persönlich gestalteten Gedichtanfangs und Gedichtschlusses, in hellenistischer Zeit auch übertragen auf ein größeres Gedichtbuch, ja eine Gedichtsammlung als Ganzes, haben die römischen Dichter zugleich mit den Versformen übernommen, und sie haben ihnen einen eigenen Stil aufgeprägt, was an ausgewählten Beispielen erläutert werden soll.

Ennius, hellenisch-hellenistischen Geistes voll, hat zwei seiner Werke durch das altgriechische, von Kallimachos bedeutungsvoll erneuerte Motiv eingeleitet, er verdanke sein Dichtertum einem Traum, die *Annales* wie den Epicharmus. Das *Annalenproemium* (F. 1—7)<sup>80</sup>) war umfangreich, auch darin dem der *Aitia* ähnlich, denn es enthielt ja nicht nur nach einem Musenanruf die Erzählung, wie ihm auf dem Parnas Homer erschienen sei, ihn nach Pythagoreerweise über die Seelenwanderung belehrt und versichert habe, jetzt sei seine Seele in Ennius

79) Abgedruckt von Heiberg, *Archimedes* III 102 ff.; vgl. dazu Wilamowitz a.O. S. 48 ff. Das Echtheitsproblem muß aber, was den Brief betrifft, erneut behandelt werden.

80) Die Fragmentzahlen nach Vahlen; doch vgl. dazu Leo, *Röm. Literaturgesch.* S. 161 ff., Norden, *Ennius und Vergilius* S. 143 ff.; J. H. Waszink, *Mnemosyne* III (1950) 215 ff.

selbst übergegangen, sondern auch, daß er, wie Lukrez (I 126) es ausdrückt, die *natura rerum* ihm dargelegt habe. So also wurde Ennius Dichter, ähnlich, und doch wieder sehr anders als Kallimachos, und als neuer Homer konnte er schon hier in der Vorrede seinem Werk Ruhm, „Verbreitung über weite Völker und Länder“ prophezeien (F. 3). So wie die *Aitia* und das Epos des Apollonios hat auch das seine Einzelbücher, wahrscheinlich nach Triaden abgerundet, mit Prooemien ausgestattet; so begann Buch VII mit jener stolzen, im Icton verkündeten Wertung seiner neu gewagten Kunst gegenüber der seiner Vorgänger — ein Stolz, dem er ja auch in anderer Gedichtform Ausdruck gab —, so Buch X mit einem Musenanruf. Im Epicharmus mit seiner *κατάβασις εἰς Ἄιδου* des träumenden Dichters hat, wie es scheint, Epicharm ganz und gar das Wort geführt selbst in F. 7, so daß hier ein philosophisches Lehrgedicht der alten Form entstand<sup>81</sup>). Ein Lehrepoes waren auch seine Hedyphagica, nach Arcestratos und wohl auch anderen gedichtet, lehrhafte Trochäen waren seine Praecepta, in beiden Gedichten aber belehrte der Dichter selbst das „Du“. — Einen Gedichtschluß kennen wir nur aus den Annalen; jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, daß der Vergleich eines Mannes mit einem tapferen Roß, das nach seinen olympischen Siegen im Alter ausruht (F. 374), eben den Dichter meint, der am Ende seines Werkes steht. Hier nannte er sich wohl auch Messapus (*poeta*) (376).

Wie Nikander hat Ennius, sicher auch unter dem Einfluß des von ihm gelesenen „Epicharmus“, als Sphragis (überdies?) die *παραστιχίς*, für die Cicero (*De divin.* II 11) bezeichnenderweise kein lateinisches Wort weiß, in mehreren Verswerken angewendet, in der Form ‘Q. Ennius fecit’, und mit Recht erklärt Cicero: *id magis est attenti animi quam furentis*. Uns erhaltene griechische, aber wohl von einem Römer verfaßte Sibyllinische Orakel, welche die Akrostichis zur Wahrung ihrer Gesamtform benutzen, scheinen aus der gleichen Ennianischen Epoche zu stammen<sup>82</sup>).

In der römischen Komödie kann die Gestalt des Prologus in seinem besonderen Kostüm, der für den Dichter auftritt und spricht, auch in der Ichform reden, so beispielsweise durchgehend in der Vorrede zu *Asinaria* und *Captivi* und zu *Hauton timo-*

81) Zum Folgenden vgl. Verf., *Philol.* 96 (1943/5) 71 f.

82) Nach dem Ergebnis von Diels, *Sibyllinische Blätter* S. 104.

rumenos und Hecyra (II), hier als Schauspieldirektor. Diese Prologform, im besonderen die Terenzische, ist sicherlich eine aus hellenisch-hellenistischen Formen stark ins Römische umgebildete<sup>83)</sup>. Die Schlußbitte um Beifall stammt aus der neueren griechischen Komödie (vgl. ob. S. 40), aber abwechslungs- und erfindungsreich ist hierbei die Plautinische, nur noch stereotyp wirkt die Form in der Terenzischen.

Auf unsere Kompositionsfragen antworten die erhaltenen Reste der Dichtungen des Lucilius, so oft er auch über sich selbst und sein Leben gesprochen hat, so oft er den eigenen Namen (in verschiedenen Formen) und die vieler anderer genannt hat, nur wenig<sup>84)</sup>. Am sichersten zu erschließen ist ja jenes große Gedicht, das in der Sammelausgabe wohl die Bücher 26—30 eingeleitet hat und in dem wir ihn über sein Dichtertum im Ichton sprechen hören, einem Kallimachos nicht unähnlich und doch wieder sehr anders: über die eigene dichterische Natur, die ihm gemäßen Themen, sein Ziel, die Leser, die er sich wünscht und die nicht.

Lukrezens Werk sah Cicero als „Empedoclea“ an, denn sonst hätte er es nicht in seinem Brief an den Bruder (II 9, 3) gerade den (mißlungenen) Sallusti Empedoclea gegenübergestellt, und sein Urteil trifft zu: So wie Lukrez Empedokles als Mensch und als Dichter verehrt hat (I 716—33), so hat er den Gesamtaufbau seines Werkes *De rerum natura* dem Empedokleischen *Περὶ φύσεως* nachgebildet<sup>85)</sup> und daher ist das seine noch ein Lehrepos der alten, sehr persönlichen Form geworden. Aber schon, daß er jedes seiner sechs Bücher durch ein bedeutendes Prooemium einleitet, diese sechs, offenbar nach *variatio* strebend, abwechslungsreich gestaltet, bald mehr, bald weniger persönlich getönt hat, lassen uns sein Werk auch als etwas Neues erscheinen; hellenistische Buchtechnik hat, so müssen wir schließen, die Genialität des römischen Dichters zu einer eigenen

83) Vgl. E. Bickel, *Lehrb. d. röm. Literaturgeschichte* S. 468 ff.; dazu M. Pohlenz, *Studi Italiani* 27/28 (1956) 434 ff. — Die persönlichen Bemerkungen in den Prooemien der griechischen und lateinischen Prosa-Schriften des 2. und 1. Jahrh. v. Chr. zu vergleichen mit denen der Dichtungen, ist hier unmöglich; für die Ciceronischen vgl. M. Pohlenz, *Kommentar z. d. Tusculanen* (1912) S. 22.

84) Vgl. Leo, *Gesch. d. röm. Lit.* S. 411 ff.; die Kombinationen von M. Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos* S. 68 ff. 97 ff. 150 ff. 358 ff. sind hier nicht zu diskutieren.

85) Dies ist dargelegt von Verf., *Philol.* 96 (1943/5) 73 ff. Zum Folgenden vgl. P. Friedländer, *Hermes* 67 (1932) 44 f.; *Transact. of the American Phil. Ass.* 70 (1939) 368 ff.

Kunstform umgeschaffen. Denn Hymnenform haben das erste und dritte, hymnische Züge das fünfte Prooemium, gedichtet in Fortsetzung altüberkommenen Brauches, neu aber durch seinen Enthusiasmus; das zweite und sechste bringt allgemein philosophische Gedanken; aber das vierte jenen feurigen Sang des Dichters voll Stolz auf die Ursprünglichkeit seiner Leistung, die Wahl eines so erhabenen Themas, die kluge Berechnung des poetischen Mittels<sup>86</sup>). Sein Ich dringt aber auch in den übrigen Prooemien vernehmlich durch. Das Vorwort des Ersten Buches (V. 1—140), zugleich auch das des ganzen Werkes (vgl. besonders 50—61. 127—135), daher auch von sehr großem Umfang, bringt ja die Bitte des Dichters statt an die Muse an die Göttin der Natur, die alma Venus, ihm zu helfen (25), seinem Werk sogar ewiggültige Schönheit zu schenken (28), die Wiederholung der Widmung an seinen Gönner Memmius in sich steigenden Formen (26. 42. 50 ff.), die lebendige, ich-betonte Schilderung der persönlichen und sachlichen Schwierigkeiten des Verfassers (41 f. 136—145), den Preis nicht nur seines Vorgängers Ennius, sondern vorher schon des „Inventors“ (117 ff. 62 ff.) und die Abwehr gewisser, vom Dichter befürchteter Bedenken des Adressaten (80 ff.). Sowohl im Prolog des Zweiten (55 ff., vgl. auch III 35 ff.) wie besonders deutlich in dem des Sechsten Buches (35 ff.) redet Lukrez vernehmlich von der ihn selbst bedrohenden Lebensangst, und noch uns bewegt sein so ganz persönliches Bekenntnis zu Epikur als seinem Erlöser, dem jener Hymnus des Dritten Buches gewidmet ist. — Einen besonderen Schluß hat der Dichter nur seinem Ersten Buche gegeben (1114 ff.), geformt nach dem „Zukunftstopos“, den auch das Empedokleische Vorbild angewendet hatte, hier aber in viel bescheidenerem Tone vorgetragen. Die Bücher Zwei bis Fünf verklingen in einer allgemeinen Sentenz. Doch wer weiß, ob nicht dem fertigen Werk noch ein anderer, besonderer Abschluß zgedacht war?

86) Unsere Themastellung schließt eine Behandlung der Frage nach der genetischen Entwicklung des Lukrezischen Werkes aus; sie muß das Werk in seiner letzten, nicht vollendeten Fassung — auch mit seinen Dubletten — als ein Gegebenes betrachten. Letzte eingehende Behandlung der einzelnen Prooemien unter anderem Gesichtspunkt durch K. Büchner, *Classica et Mediaevalia XII* (1951) 159 ff. [zuletzt L. Gompf, *Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht*, Diss. Köln 1960]. Den Deduktionen J. Krolls in den *Studien z. Textgeschichte u. Textkritik*, Festschrift G. Jachmann S. 89 ff., zu folgen sind wir außerstande.

Catulls<sup>87)</sup> Widmungsvorspruch für die Sammlung seiner *Nugae*, also für unsere Gedichte 1—60, beginnend mit jenem *Quoi dono . . .*, enthält am Schluß die nach griechischem Vorbild gestaltete Bitte an die Muse um ruhmvolle Dauer dieses libellus, was aber nicht ausschließt, daß Catull selbst auch später in einer Gesamtausgabe die drei Genera seiner Gedichte so vereinigt hat, wie sie uns vorliegt. In diesen vom Ich ganz erfüllten *Nugae*, aber ebenso in den epigrammatisch-elegischen Gedichten 69—116 ist die seit Archilochos' Zeiten die Jahrhunderte hindurch, besonders auch im Epigramm, fortwirkende Weise, mit einer Anrede zu beginnen, als erstem Wort oder doch im Laufe des Eingangs, beinahe zu einer Art Kompositionsgesetz geworden; so häufig hören wir hier den Namen einer Gottheit oder, wie allermeist, eines Menschen, auch eines Tieres, Ortes, personifizierten Dinges<sup>88)</sup>; die klassische Elegie zeigt sich dann hierin weniger gebunden. Nicht wieder erschallt aber auch so oft wie in seinen Gedichten der Name des Dichters selbst, mit besonderer Wirkung in der Selbstanrede Catulle, diese wiederum besonders ergreifend in jenem kurz abbrechenden Schluß von c. 51 — einer Deutung, an der wir festhalten müssen — und im Anfangs- und Schlußvers von c. 8 (vgl. c. 52), im Gegensatz zu dem objektiv berichtenden Nominativ des Verses 12. Das römische Komödienmotiv der namentlichen Selbstanrede<sup>89)</sup> hat dieser Dichter zu einem bedeutenden lyrisch-elegischen gesteigert. „Propertius“ ist dann „Catullus“ nachgefolgt. Innerhalb der Großgedichte ist zu erwähnen, daß der nach einem Kallimacheischen Gedichte gearbeitete *Attis* abschließt mit dem im alten Hymnenstil persönlich gehaltenen Gebet des Dichters und Rezitators. Bezeichnend für Catulls dichterische Eigenmächtigkeit ist wohl, wie gering das an die Musen gerichtete Vorwort seiner Elegie c. 68, 41 ff. die Bedeutung dieser „Göttinnen“ einschätzt, im Gegensatz zur alten, doch auch zur hellenistischen Dichtung: Im *Ichton* berichtet er den doch alles Wissenden, aus Dankbarkeit wolle er dem Freunde *Allius* ein Gedicht schenken, und bittet, ähnlich wie in c. 1, nur darum, daß dem Liede um *Allius* willen Ruhm und Dauer zuteil werde, erinnert die Musen

87) Im folgenden vgl. Norden, *D. röm. Literatur* S. 36, *Agnostos Theos* S. 144 zu c. 1; W. Krölls Kommentar zu c. 1, 9 f. 8, 1. 63, 91. 68, 45 und Verf., *Hermes* 65 (1930) 236 zu c. 51.

88) Ähnliches auch in der Vergil gehörenden oder von Catull und ihm abhängigen *Katalepton*dichtung. Das hier erhaltene, vortreffliche Buchschlußepigramm scheint doch nur für eben diese Sammlung gedichtet zu sein.

89) Vgl. Leo, *Monolog im Drama* S. 102 ff. 109 f.

dann selbst auch an das persönliche Liebesleid, das er erfahren hat (V. 52); für solche „Entwertung des Musenanrufs“ in dieser Epoche bringt der Humanist (E. R. Curtius, Eur. Lit. u. Lat. Mittelalt.<sup>2</sup> S. 239) andere Beispiele.

So wie Theokrits zu den *Bucolica* gezählte Gedichte bald unmittelbar mit einer Handlung einsetzen, bald eine besondere Einleitung, auch wohl Schlußform erhalten haben, so auch Vergils<sup>90)</sup> *Bucolica*. Der Prophetensang (IV) in dieser Umgebung forderte zum mindesten einen kurzen Vorspruch: *paulo maiora canamus . . . si canimus silvas, silvae sint consule dignae*. Die Widmung der Ekloge VI an Varus enthält zugleich eine Rechtfertigung dieser Dichtungsart als einer von Phoebus dem Dichter aufgetragenen, so wie der Prolog der Kallimacheischen *Aitia* sie gebracht hatte: *non iniussa cano*, so darf auch er sich rühmen; epische Dichtungsversuche mußte er als ihm nicht gemäß aufgeben. Der Themaangabe von *Ecloga VIII Damonis musam dicemus et Alpheisiboei* folgt unmittelbar, aber ganz natürlich die Widmung, sie jedoch in fast hymnischem Stil, wie die Ausdrucksform für den Aufenthaltsort des Angerufenen *seu . . . sive . . .* (v. 6 f.) und die Verherrlichung des Tu, gesteigert bis zu jenem *a te principium, tibi desinam* (11) zeigen; wurde der Name *Pollio* hier nicht genannt, um Anstoß zu vermeiden? — Sogar in der IV. *Eclogie* trägt der Dichter gegen Schluß (53—59) seine persönlichen Wünsche vor. Im Schlußgedicht der Sammlung, als solches vom Dichter im ersten Vers klar bezeichnet, nimmt er gegen Ende (70) noch einmal als *poeta* das Wort. Dreimal, in I. VI und X, schließt er mit einer Schilderung des Tagesendes.

Haben die *Georgica* die Form des ganz auf das Du gerichteten Lukrezischen Lehrgedichts abgestreift und beschränken sie sich auf gelegentliche Anrede der Gönner *Maecenas* und *Caesar*, so wetteifern sie mit ihm in der Ausgestaltung der jedem Buche vorausgesandten *Prooemien*; in diesen spricht sich auch hier das Ich des Dichters mit Demut, Freiheit und Größe aus. Das erste ist wie das entsprechende des Lukrez zugleich das Vorwort des ganzen Werkes, aber hier mit knapper Klarheit dessen Inhalt und Gliederung bezeichnend, zugleich mit der

90) Zum Folgenden vgl. E. Bickel a.O. passim, besonders S. 452; auch nach den neuesten Veröffentlichungen von K. Büchner, R. - E. 2. Reihe VIII A 1 (1021 ff.) A 2 (1265 ff.), H. Holtorf (*Bucolica* 1959), W. Richter (*Georgica* 1957), U. Fleischer, *Hermes* 88 (1960) 280 ff. müssen wir unseren eigenen Weg zu gehen versuchen, ohne auf die zahlreichen Einzelprobleme eingehen zu können.

Nennung des Adressaten. Bescheiden klingen die Äußerungen des dichtenden Ichs: *canere incipiam* (V. 5), *munera vestra cano* (12), *(Caesar) ignaros viae mecum miseratus agrestis ingredere* (41). Dagegen das zwölf Götter aus der Welt von Wald und Flur umfassende Gebet und der ebenso ausgedehnte Anruf des künftigen Gottes Caesar geben dem Eingang die Stimmung der Feierlichkeit; der Autor des *Culex* hat danach sein eigenes Prooem gebildet. Zu Caesar kehrt der Buchschluß, die Not der Zeit ergreifend schildernd, zurück. Variatio erstreben wie die Lukrezischen so auch diese Vergilischen Vorreden, Abwechslung in Gedankengut und Worttönung. So enthält die zweite nach einem Anruf des Gönners Maecenas (II 40 f.) jene eigentümlichen methodischen Bemerkungen: Er wünsche nicht mit seinen Versen „das Ganze zu umfassen“ noch werde er den Hörer durch Phantasiebilder, Abschweifungen, lange Vorreden fesseln — dies Lukrez VI 1081 bekämpfend und ergänzend. Klar hebt sich durch seine Stilhöhe der Hymnus auf Italia heraus (II 136—176), dessen Schluß ein *Salve* (= *Χαίρε*) für die *Saturnia tellus* und ein Bekenntnis des Dichters zu seinem *Ascraeum carmen* enthält. Ein Gipfel und zugleich Ende des Buches ist jener Preis des Lebens in der Natur und der Naturerkenntnis, in dem es heißt: *Me vero primum dulces ante omnia Musae, quarum sacra fero ingenti percussus amore, accipiant . . .* Nur eine formale Klausel sind die beiden letzten Verse. Buch III beginnt schlicht mit *Te quoque, magna Pales, . . . canemus*, dann aber, nach dem Choirilos- und dem Enniuszitat, erhebt sich der Dichtergeist zu ferner Höhe: Er wird, *modo vita supersit*, den Helikon besteigen (11) — also auch er! — und von dort neue Musen, d. h. Lieder, zurückbringen, die er als erster singen wird, zum Ruhme seiner Vaterstadt, und in verzückter Symbolsprache entwirft er ein Bild von diesem, Caesars Taten gewidmeten Werk; das Ganze ein einzigartiger Dichter-Zukunftstraum. „Inzwischen“ aber ruft statt des Helikon der Cithaeron, und so kehrt er zu seinem Thema zurück. Betont einfach dagegen der Vorspruch zum letzten Buch mit seinem *protenus exsequar* und *dicam* — Vergil liebt solche verbale Ichankündigung —, der kurzen Inhaltsangabe und statt eines Gebets der bloßen Nennung des *vocatus Apollo*. — So wie Nikanders *Georgica*, der Wahrscheinlichkeit nach, mit einer seiner *Sphragides* geschlossen haben (vgl. ob. S. 100), so die *Georgica* Vergils<sup>91</sup>). Aber dieses

91) Vgl. Ed. Fraenkel, *Horace* S. 362 mit Angabe der früheren Literatur.

neue römische „Siegel“ spricht nun in zweimal vier Versen bedeutungsvoll ausführlich: Mit *haec canebam* beginnend, gibt es in bescheidenem Tone und Caesars Macht bewundernd huldigend den Dichternamen sowie Inhalt, Entstehungszeit und -ort des vorliegenden Werkes an, nicht ohne einen liebevollen Rückblick auf das Jugendwerk *Bucolica*. Es wird ganz im Sinne des Dichters gewesen sein, wenn die vier Bücher Augustus einzeln vorgelesen wurden.

Die *Aeneis* bringt die Rückkehr zum streng-altepischen Stil. Ein einziges Kurzprooemium zum Ersten Buch nur ist ihr eigen, das in geraffter Knappheit das sachlich Notwendige sagt: die Themaangabe *Arma virumque cano* in der Form des Ἴλιον ἀείδω der Kleinen *Ilias*, danach ein näher erläuternder Relativsatz, wie ihn z. B. *Ilias*, *Odyssee*, *Kleine Ilias* auch bringen, sie alle mit Angabe der Leiden, welche das Werk schildern wird. Auch der *Aeneis* fehlt nicht ein Musenanruf, selbst nicht eine Frage an die Muse, wie sie auch die *Ilias* stellt; freilich die Frage des Dichters hier: *tantaene animis caelestibus irae?* bringt einen bitteren Ton, den erst eine spätere Zeit anschlagen kann. Mit V. 8 setzt die Erzählung ein, erst (vgl. V. 22. 23 ff.) in Selbsterfüllung der Aufforderung an die Muse — so wie in der *Ilias* —, dann mit dem Bericht über die eigentliche Handlung (34). So wie man den Eingang des Aratischen Gedichtes später durch Zusatz zum Vorwort persönlicher gestalten wollte (vgl. oben S. 98), so hat man es auch hier versucht, in vier vorausgeschickten, mit *Ille ego* anhebenden Versen, die auf *Bucolica* und *Georgica* zurückweisen und die *Sphragis* der *Georgica* selbst wohl lautend nachahmen. — Außer im *Aeneisprooemium* tritt das dichterische Ich altepischem Stile gemäß nur noch in jenem seit Homer beliebten Anruf göttlicher Gestalten hervor, der einer neu einsetzenden Handlung besonderes Gewicht geben soll, und auch dies erst vom Sechsten Buche an<sup>92)</sup>.

In diesen Zusammenhang gehören auch die so verschiedenartigen *Kleinepen Culex* und *Ciris*<sup>93)</sup>. Trotz ihres verschiedenen

92) Vgl. die Stellensammlung in Nordens Kommentar zu VI 264.

93) Zum *Culex* vgl. E. Bickel, *Rh. Mus.* 93 (1950) 294 ff., zu seinem Tu-hymnus Norden, *Agnostos Theos* S. 144 ff.; in ihn ist jene Negationsreihe eingeschmolzen, welche die Poesie seit *Tyrtaos* zur Steigerung verwendet, vgl. Renate Schäfer, *Die Negation als Ausdrucksform*, Bonn. Diss. 1959. Auf *Magdalena Schmidts Vergil, Die Mücke* (Schrift. u. Quell. der alt. Welt, Berlin. Akad. 1959) gehen wir nicht ein. — Für die *Ciris* sei hier nur verwiesen auf *Wilamowitz, Herm.* 42 (1907) 70 f. Anm.; E. Bickel, *Rh. Mus.* 93 (1950) 301. 321. W. Ehlers, *Mus. Helv.* 11 (1954) 65 ff.

Wesens bringen doch beide das umfangreiche hellenistisch-römische Prooemium, in dem der Dichter auch über sich selbst persönlich-literarische Gedanken äußern kann. Denn der in der Rolle eines noch jugendlichen Vergil sprechende Autor des *Culex* erinnert an die frühere Dichtung *Katalepton*, charakterisiert das vorliegende Werk als *ludus* und *iocus* und verspricht dem *Octavius* für später ein Gedicht mit einem *sonus gravior*; der Dichter der *Ciris*, dieser „zurückgebliebene Neoteriker“, deutet eigene frühere poetische, aber erfolglose Tätigkeit sowie ein jetziges Studium der Epikureischen Philosophie in Athen an und widmet dem „hochgelehrten“ *Messala* hier ein längst versprochenes, auch schon bearbeitetes Jugendwerk (V. 44 ff.), wünscht aber, ihm später ein großes *Lehrepos de mundo* oder *de natura rerum* (V. 7. 39) zuzueignen. Als zweites Motiv bringt der *Culex* in pompösem Tone einen Preis des *Phoebus* als *nostri carminis auctor* nebst einem zwiefachen Götteranruf und danach den *Tu-hymnus* auf seinen Gönner, der zugleich das folgende Gedicht charakterisiert, nebst dem Übergang zum Thema: *sed nos ad coepta feramur*. Im Prooemium der *Ciris* folgt der Widmung die Themaangabe, ein breit angelegter Kampf dieses Anonymus gegen „mehrere große Dichter“, welche das Thema *Scylla* irrig behandelt haben, während für ihn selbst das alte Einleitungsmotiv gilt: *verum fateamur: amat Polyhymnia verum* (V. 55), und endlich (V. 92) der *Musenanruf* in der Form, jetzt mögen sie des Dichters mannigfache Honig- und *Blumenspenden* vergelten. — Es schließt der *Culex* wirkungsvoll mit einem „*elogium*“. Wenn den bedeutungsvollen Abschluß der *Ciris* jene vier Verse aus Vergils *Georgica* I 406 ff. bilden, so kann dies wohl nur als eine Art Ehrung des Toten gedacht sein, der doch in der Einleitung V. 54 ff. mit unter seinen Gegnern gewesen war<sup>94</sup>).

94) Nur anmerkungsweise sei hier noch auf Ein- und Ausgang zweier anderer hexametrischer Gedichte hingewiesen. Ganz im Rahmen des Üblichen hält sich das Prooemium zum *Lehrepos* des *Grattius Cynegetica*: seinem *Dona cano divom, laetas venantibus artis* schließt er, wie natürlich, einen *Hymnus* auf *Diana* an und bezeichnet mit den Worten... *et arma dabo venanti et persequar artis Armorum* (V. 23) seinen Plan. Dagegen der *Panegyricus* *Messalae* zeigt eine geradezu extreme Form des *Ich-eingangs* und -schlusses. Das Preislied auf den Gönner ist eingerahmt durch zwei überlange Stücke, die, mit rhetorischem Putz verbrämt und mit Schmeichelei durchsetzt, über den Dichter selbst handeln: die Einleitung über seine Schwäche und Niedrigkeit, der aber dennoch von dem zu erwartenden *Wettkampf* der *Lobesredner* *Messalas* hofft: *sim victor...*, *ut nostrum tantis inscribam nomen in actis* (V. 38); der Schluß über seinen einstigen Reich-

Im Horazischen Dichtwerk ist die Betrachtung zuerst auf das Einzelgedicht, dann auf das Gedichtbuch als Ganzes zu richten. Horazens carmen Aeolium eignet bekanntlich so wie seinem Vorbild als ein nicht unwichtiger Wesenszug die persönliche Ansprache, gerichtet an ein göttliches oder, wie viel häufiger, ein menschliches Wesen, und es ist vom Gefühl des Dichters belebt, ja durchwaltet, das sich als Ich überall und mannigfach äußern kann, in Bitten und Fragen, Raten und Trösten, Feiern und Trauern, erstrebt aber auch oft in allgemein gehaltenen Gedanken philosophische Sphäre. In der Komposition des ganzen Gedichtes aber zeigt sich auch hier nicht selten die von uns beobachtete Kunstform. Es tritt ja gleich in c. I 1 und auch in I 31 zu Anfang — dort in der warmherzigen Widmung, hier in dem vom Dichter geliebten Wort vates — und gegen Ende (1, 29 ff. 31, 15 ff.) Person und Eigenart des Horaz in echter Ringkomposition hervor; in jenem Einleitungsgedicht werden dabei Dichterwesen und -freude in wirkungsvoller Priamelform<sup>95</sup>) vielen anderen menschlichen Wesensarten gegenübergestellt, wie es ähnlich vielleicht schon in einem Archilochischen Gedicht geschah (vgl. ob. S. 18). Ebenso gebaut wie diese beiden Lieder ist c. III 29, ähnlich auch IV 1, doch wird hier ein ruhiger Ich-schluß (V. 29—32) durch ein eruptives Bekenntnis der Leidenschaft des Dichters (33—40) geradezu überwältigt. Mit eigenartiger Emphatik verkündet der Beginn von c. II 19: Bacchum in remotis carmina rupibus vidi docentem, credite posteri . . ., oder war dies gar ein typischer Eingang von Wundererzählungen? — Vor allem aber kann man es als eine beliebte Horazische Kompositionsform bezeichnen, mit einer vom unmittelbar Vorhergehenden sich absondernden Ich-äußerung das Lied zu schließen, so daß es dadurch etwas geradezu intim Persönliches erhalten kann. Solche Funktion haben beispielsweise die Schlußverse von c. I 5, 13 f. 14, 17 f. (mit den Zeitangaben nunc und nuper) 16, 22 ff. (mit den Angaben in iuventa und nunc) 33, 13; man vergleiche auch den Abschluß von II 1<sup>96</sup>), den Abbruch von c. III 3 sowie den Liedschluß c. II 16, 31. 37. Welch persönliche Note bringt in das strenge

---

tum, jetzige Armut, aber seine Ergebenheit dem Gönner gegenüber, die so groß sei, daß er, nach der Seelenwanderung durch Pferd, Stier oder Vogel hindurch wieder Mensch geworden, ihn von neuem im Gedicht verherrlichen werde (210 f.). Auch ein Zukunftstopus!

95) Vgl. hierzu Ed. Fraenkel, Horace p. 230 ff.

96) Zuletzt hierüber Ed. Fraenkel a.O. 239.

Lied III 1, dessen Eingangstrophe doch sogar einem orphischen Priestergesang nachgeformt ist, der Schluß *Cur valle permutem Sabina divitias operosiores!* Die so feinen Festgedichte III 13 und 14 lassen trotz verschiedenen Baues am Schluß den Dichter von sich selbst sprechen: das an die Bandusiaquelle gerichtete von seiner Gewißheit, ihr Ruhm zu spenden, das für das Augustusfest gedichtete von seinem Alter im Vergleich mit seiner Jugend „*consule Planco*“; hier freilich hatte schon der erste Gedichtteil einen Ich-schluß (V. 14). Das Bekenntnis *Me lentus Glyceræ torret amor meæ* ist der Schlußstein für III 19. Wenn das *Carmen Saeculare* anhebt und endet mit Worten im Chor-Wir oder -Ich, so bringt jenes dem Chore selbst gewidmete Lied zum Abschluß das Namensiegel des Horaz (IV 6, 43), etwas in seiner Lyrik Einzigartiges, besonders Gewichtiges; sonst taucht sein Name ja nur, selten genug, in Iambus, Satire oder Epistel auf. Nur als fern verwandt mit den hier genannten Liedern kann man Gedichte wie I 22 und IV 3 ansehen, in denen ein allgemein gehaltener Gedanke themaartig an den Eingang gesetzt wird — wie es z. B. Pindar so häufig tat — und dann im weiteren Gang des Liedes bis zum Schluß hin als bewährt durch das Erleben des Dichters selbst dargestellt wird, und wie Persönliches kann dieser Schluß bringen: *monstror digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae!* Solche Worte meinte Goethe, wenn er von Horazens „furchtbarer Realität . . . besonders in den Oden“ sprach (nach Riemer, November 1806; denn die Konjekture „fruchtbarer“ ist als falsch abzuweisen, „furchtbar“ aber als „erschreckend stark“ zu deuten).

Die in Form und Gehalt so verschiedenartigen, unter dem Namen Iambi zusammengefaßten Gedichte spiegeln zwar Horazens Wesen mannigfach wider, doch ohne daß der Ich-äußerung mit Vorliebe ein bestimmter Platz zugewiesen würde. Von besonderer Bedeutung sind aber jene beiden Worte *vate me* im Endvers der Ansprache an die Mitbürger zur Revolutionszeit (16, 66), zumal des Dichters Person in diesem Gedicht nur hier allein hervortritt. Im Zweiten Iambus wirkt die Angabe des Sprechernamens *Alfius* wie eine komische Art *Sphragis*, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß ähnliche Ironie schon in einem *Archilochosgedicht* ihr Spiel getrieben hat<sup>97)</sup>. — Anders ist es in den Satiren des Ersten Buches: sie schließen gern mit einer

97) Vgl. Wilamowitz, *Sappho und Simonides* S. 306 f.; Heinze-Burck, *Horaz Oden u. Epoden* S. 491. 618 f.

kurzen, kräftigen, persönlichen Bemerkung, so: . . . *verbum non amplius addam* (1), *Fabio vel iudice vincam* (2), . . . *magis vivam te rege beatus* (3), *his me consolor* . . . (6), *sic me servavit Apollo* (9, auf den Eingang zurückgreifend); der Dichter wird zu einer ganzen Dichterschar in 4 (V. 141): . . . *multa poetarum veniat manus, auxilio quae sit mihi — nam multo plures sumus* — . . ., ein Gedanke, den der Schluß von Gedicht 10<sup>98</sup>) in zugleich stolzen und grimmigen Ernst umsetzt unter der namentlichen Nennung von nicht weniger als fünfzehn Freunden, beginnend mit jenem kategorischen *Non ego* (V. 76). In den wirkungsvollen Abschlüssen des Zweiten Satirenbuches fehlt es an solcherart Ich-äußerungen, wie ja überhaupt der Stil dieses noch reiferen Werkes ein anderer ist als der des früheren; aber im letzten Vers der Siebenten Satire taucht plötzlich das Sabinergut wieder auf. — Das schon gründlich behandelte Problem<sup>99</sup>), inwieweit die Episteln die Form des Prosabriefes nachbilden, der mit seinen festen Eingangs- und Schlußformen Jahrhunderte hindurch poetischen Werken gewissermaßen parallel geht, ist nicht unser Thema. Erstaunlich, wie fast regelmäßig der Empfängername hier gleich im ersten Vers (oder doch Satze) erscheint, ungleich häufiger als die Anrede in der Horazischen Lyrik; Ovids Briefe setzen diese Weise fort. An Ichschlüssen sind hervorzuheben die Selbstcharakteristik in I 4, 16 f. und 15, 42 ff. und die Angabe vom Ort der Briefentstehung sowie Stimmung des Schreibers in 10, 49. Sogar der Schluß der *Epistula ad Pisones* beginnt mit einer Ankündigung in alter Weise: *Siculi poetae narrabo interitum* (V. 463).

Daß die drei Bücher *Carmina* einzeln und zugleich die Sammlung als Ganzes kunstvoll in sich abgerundet sind, hat man seit langem erkannt<sup>100</sup>). Hier ist nur darauf wieder hin-

98) Zu der spielerischen späteren Erweiterung gerade des Eingangs um 8 Verse vgl. auch die ähnlichen S. 98 und 115 erwähnten Fälle.

99) Vgl. hierzu Heinzes Kommentar mit den Ergänzungen Burcks und seinen Aufsatz „Horazens Buch der Briefe“, von Burck S. 367 ff. mit Recht wieder abgedruckt; dazu Ed. Fraenkel a.O. S. 308 ff.

100) Zum Verständnis der Schlußgedichte vgl. jetzt besonders Ed. Fraenkel a.O. S. 297 ff., doch scheint er c. II 19 nicht gerecht zu werden. Sein Vorschlag S. 309 „Picture this plump and bald little man turning into a swan, complete with asperae pelles and all“ trifft nicht den Sachkern. Gewiß sind auch die Verse 9 ff. erschreckend real, aber gerade darum echt Horazisch herb, und es bleibt der Gedanke, das Gefühl des Seelenfluges in Aetherhöhe über die Welt dahin etwas Großes. Wie sogar ein Dichter der romantischen Ära Körper und Seele in Eins sehen kann, zeigt Kleist, der den Prinzen von Homburg, den Offizier, vor seinem vermeintlichen Tode spre-

zuweisen, daß im Ersten Buche dem vorletzten hochpolitisch-stürmischen Liede als letztes (38) ein Ich-schluß voll zartester Bescheidenheit und gelassener Ruhe folgt; daß der lyrische Epilog des Zweiten und der des Dritten Buches, also zugleich des Ganzen, sich entsprechen und ergänzen: jenes stellt dar die Verklärung des Dichters nach seinem Tode und, in Intensivierung jenes Ennianischen Gedankens, das Fortleben seines Wesens im orbis terrarum, dieses enthält die Prophezeiung seines dauernden Ruhmes, verschwistert mit dem Roms selbst, in jenen monumentalen Ichformen Exegi . . . , non omnis moriar, usque ego postera crescam laude recens . . . , dicar . . . , und hier mit der Angabe seiner Heimat, Abkunft — dies entsprechend den Schlußgedichten c. II 20 und Ep. I 20, 20 —, seiner Leistung als Dichter, welcher der Krönung durch die Muse selbst würdig ist. In diesen drei die Bücher abschließenden, die Seele des Dichters entfaltenden Liedern hat Horaz einer überkommenen Schlußweise dennoch nie gehörten Klang bereitet. — Auch das Gedicht, welches das Vierte Buch krönt, mit seinem Preis der aetas Caesaris (15), hebt zwar an mit einem Phoebus volentem proelia me loqui victas et urbis increpuit lyra, ordnet aber am Ende, so wie c. IV 5, den Dichter durch nos (24 ff.) ein in das gesamte Augustus ergebene Volk.

Für die Komposition des Buches Iambi sind zweifellos nicht nur metrische, sondern auch wie stets inhaltliche Gründe bestimmend gewesen<sup>101</sup>). Das Gedicht an Maecenas als Widmung, aber ebenso auch die Palinodie (mit ihrer Entgegnung) stehen an ihrem Platz, denn welcher Platz gebührte dieser passender als der letzte? — I puer atque meo citus haec subscribe libello ist die Subscription des Ersten Satirenbuches, die des ersten Epistelbuches das Abschiedsgedicht für den Liber selbst mit den Nachrichten über des Dichters Abkunft, sein Leben mit den „Ersten der Stadt“, seine Gestalt, seinen Charakter, sein derzeitiges, aufs genaueste angegebene Alter, und setzt Horaz damit eine hellenistische Sitte fort, so ist seine eingehende, geistreich spielende Weise des autobiographischen, sphragisähnlichen Schlußgedichts doch ganz seine eigene. Die Nachwirkung

---

chen läßt: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein! . . . Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern, durch stille Aetherräume schwingt mein Geist.“ — Zum „Wachsen“ des Dichterruhmes vgl. auch Apollonios Rhod. ob. S. 97. [Zu c. II 20 vgl. jetzt K. Abel, ob. S. 81 ff.]

101) Vgl. Heinze-Burck a.O. S. 486. 618; Fraenkel a.O. S. 64. 69. Zum Folgenden vgl. Fraenkel ebd. S. 362 f., dem wir zustimmen.

der hier gewählten Ansprache an das Buch geht bis in unsere Zeit<sup>102</sup>).

Zum Schluß seien innerhalb der Elegiendichtung der klassischen Epoche besonders charakteristische Eingangs- und Abschlußformen von Gedichten und Gedichtbüchern herausgehoben. Das „Ich“ ist auch diesen Elegien gleichsam eingeschmolzen, kein sich vom Ganzen abhebendes Ich-prooemium wird sich finden, es sei denn in hymnisch stilisierten Gedichten wie Tibull I 7, II 1 und 5 (dieses mit entsprechendem Schluß). Properzens Leidenschaft bricht nicht selten gleich zu Gedichtbeginn im Icton heraus so wie einst Anakreons, besonders stark aber in I 17, II 4 und 15. Als Schluß ertönt häufig ein Gebet<sup>103</sup>), uraltem Dichterbrauch entsprechend, in dessen negativer Form auch wohl Verwünschung. Am oder gegen Schluß sind epigrammatisch wirkungsvolle Verse, auch solche mit dem Namen des Dichters versehen, beliebt, so bei Tibull I 9, 83, Properz II 14, 25 ff., IV 3, 72, besonders in der Form des Grabepigramms wie bei Properz I 7, 25 II 1, 78. 11, 6 IV 7, 85, „Lygdamus“ 2, 29 wie auch öfter bei Ovid; ähnliche Epigramme können freilich gelegentlich auch schon mitten im Lied auftauchen. Der Horazische Buchschluß Sat. I 10 hat eine Parallele in dem Elegieschluß bei Properz III 23, 23 (mit der Angabe der Dichterwohnung).

Als Gedichtbuch, durch Ichbekenntnis eingeleitet und abgeschlossen, stellt sich Properzens Monobiblos dar, die mit dem Namen Cynthia, dem eigentlichen Thema des Buches, beginnt und mit jenem sphragisähnlichen c. 22 endet<sup>104</sup>), das älter ist als Horazens c. III 30 und epist. I 20. Zwar gibt auch dieses den Namen des Dichters nicht an, was zu der fingierten Frage des Freundes auch gar nicht passen würde, wohl aber seine Heimat und Herkunft, zugleich berührt es, anknüpfend an das vorhergehende Gedicht, als Zeitbestimmung das furchtbare Jugenderlebnis des Bürgerkrieges. Der Eingang des Zweiten Properzischen Buches entspricht dem des Ersten; sphragisartig schließt es mit dem Dichternamen als letztem einer Reihe von Vorgängern, nicht unähnlich wie einst jener Nomos des Timotheos. Den Beginn des Dritten: Callimachi Manes et Coi sacra

102) Vgl. z. B. auch Ed. Schwartzens bittere Anrede an seinen Liber am Schlusse der Vorrede zum Zweiten Bande der Euripidesscholien.

103) Hierzu s. W. Abel, Die Anredeform bei den römischen Elegikern, Diss. Berl. 1930 S. 78 ff.; denselben zur Briefform S. 124 f.

104) Richtig urteilt hierüber zuletzt Abel a.O. S. 32 ff.

Philetæ. In vestrum, quaeso, me sinite ire nemus hat man immer geradezu als Ausdruck eines neuen Programms empfunden. — Wohl zur Abwechslung hat „Lygdamus“ sein Elegienbuch einmal mit einem Widmungsgedicht eingeleitet, das eine genaue Beschreibung des kostbaren Dedikationsexemplars für die Geliebte gibt, nicht ohne wiederholten Anruf der Musen, der auctores huius mihi carminis.

Im Dichtwerk Ovids<sup>105</sup>) hat die hier betrachtete Kompositionsform in gewisser Weise eine Vollendung gefunden: jetzt tritt der Dichter zu Anfang und zu Ende bewußt als poeta oder auctor oder magister oder vates mit seinem opus, liber, libellus, carmen oder wie er es sonst nennt, vor sein Publikum, seinen lector, hin und beginnt und schließt durch eine zumeist ausführliche Ansprache im Ich-ton und in Sachen des Ichs; dabei wird das Einzelbuch in der Regel ebenso in sich abgeschlossen wie das Gesamtwerk, und so entsteht geradezu ein neuartiger Gedichttypus. Der eigene Name drängt sich oft genug vor, ja sogar Empfehlungen der Lektüre des vorliegenden wie schon erschienener oder noch zu erwartender Werke fehlen nicht. Das Namensiegel Naso wird gleich zu Anfang dem Werk aufgedrückt in Amores I (im vorgesetzten, von Ovid selbst stammenden Epigramm) und II 1 (zugleich mit Erwähnung des Geburtsortes), in der Ibis (zugleich mit der Angabe des Alters des Dichters), in den Remedia amoris (V. 71 f. gleich zweimal, während die Ausführung erst mit V. 79 beginnt), im Vorwort zum Liber ex Ponto I 1 (dann weiter sehr häufig in den briefmäßig angelegten Einzelgedichten). Aber jene ergreifende Selbstanrede fehlt dennoch, bezeichnenderweise. Das Ich regiert im Prolog überall. Nach altem Brauch spricht es über die Erweckung des Dichters zum vorliegenden Werk (sogar auch zu dessen Form) durch ein höheres Wesen und über seine Belehrung durch dieses, aber nun geradezu in spielerischem Tone wie in Amores I 1, Fasti I 1, 89 ff., oder es gibt hier eine Rechtfertigung der Dichtung gegenüber einer Gottheit wie Amores II 1. III 1 und

105) Zur Bedeutung der Ovidischen Schriften für das Buchwesen vgl. Schubart, Das Buch b. d. Griech. u. Röm.<sup>2</sup> S. 104; zu Ovids „Kunst“ H. Fränkel, Ovid (1945) S. 264 ff.; zum Proem der Metamorphosen U. Fleischer, Antike u. Abendl. VI (1957) 31 ff. (mit freilich ganz anderer Einschätzung). Eine ausführliche Darstellung der „Entwicklung“ (evolutione) der Ovidischen Sphragis gibt E. Paratore, Atti del Convegno Internazionale Ovidiano I (1959) 182 nach einem Rückblick auf frühere Formen, auf die hier mit Nachdruck hingewiesen sei.

Rem. Am., wozu auch der Eingang von Fast. IV und VI zu vergleichen ist. Als den berufenen *praeceptor amoris* stellt das Prooemium der *Ars amatoria* Ovid vor, und wie einst das alte Lehrgedicht versichert auch er „Wahres werde ich singen“ (V. 30), er auf Grund seiner reichen Erfahrung. Jenen Horazischen Epilog an seinen *Liber* wandelt Ovid zu einem großen Prolog um in Trist. I 1, indem er ihm sehr ausführliche Vorschriften für sein Auftreten in Rom erteilt, und III 1 in eine dramatische Erzählung des *Liber exsul* selbst. Ovid der „Lehrer“ gibt zum besseren Verständnis im Vorwort auch eine Disposition des Werkes wie z. B. in *Ars am.* I 35 ff. für I und II, woran später III mit neuem Vorwort gefügt wurde. — Aber das Ovidische Meisterwerk, sein gewiß einzigartiges Großepos, das ein ganz in sich geschlossener Gedichtkörper ist, hebt auch in einer für ihn einzigartigen Weise an: in prägnanter Form und größtmöglicher Kürze, so wie einst in den althellenischen Epen, wird das Thema genannt, zu dessen Behandlung der Dichter sich getrieben fühlt, und der Gesamthalt des gewaltigen *carmen* bezeichnet, das führen soll *prima ab origine mundi ad mea tempora*. Ein Anruf der Gottheit, der Götter war unerläßlich; auch er wurde so knapp wie möglich gehalten, wobei freilich die hier gewählte Begründung *nam vos mutastis et illas fast* wie ein Ausdruck der Verlegenheit wirkt.

Dem Eingang entspricht auch hier der Ausgang. Das Namensiegel *Naso magister erat* beschließt die *Ars amatoria* wie schon vorher deren Zweites Buch im Anschluß an den Wunsch *Cantetur toto nomen in orbe meum* (vgl. auch Fast. V 377); *Amores* I 11 erhält als Abschluß: *Subscribam 'Veneri fidas sibi Naso ministras Dedicat . . .'*

Auch die vom Dichter selbst verfaßte, dem Schlußgedicht von Trist. III (73 ff.) anvertraute Grabschrift für ihn enthält den Namen in beiden Pentametern. Oft wird Buch- oder Gedichtende durch ein Ich-wort bezeichnet wie *Hoc opus exegi . . .* (Rem. Amor.) oder *Hic teneat nostras ancora iacta rates* (*Ars amat.* I, vgl. Apollon. Rhod. IV 1773) oder *Vivam, parsque mei multa superstes erit* (*Amor.* I). Jene Form des biographischen Schlußgedichtes seiner römischen Vorgänger übernimmt Ovid und steigert sie von der schlichten Form der *Amores* III 15 (vgl. I 15) bis zu jenen hybriden Formen späterer Zeit Trist. IV 10 und Ep. ex Ponto IV 16, die geradezu Literaturgeschichte geben wollen. Von der Geschichte eigener Bücher handelt der Schluß von Trist. II (dem Eingang entsprechend) und III 14.

Den Livor bekämpft Ovid am Ende (Amor. I 15 Ex Pont. IV 16) so wie ein hellenistischer Dichter den Phthonos. Allzuoft, beinahe routinemäßig, ertönt Wunsch oder bestimmte Erwartung langer Fortdauer seines Werkes, auch in der Briefform (Trist. III 3, 77 ff.). Doch in den Metamorphosen übernimmt zwar der einem feierlichen, den römischen Götterverein anrufenden, Gebet für Augustus folgende kurze, persönliche Epilog XV 870 ff. wieder wesentliche Gedanken der Horazischen Schlußgedichte II 20 und III 30, aber auch ihm eignet etwas von monumentaler römischer Größe, und die Gewißheit des ewigen Dichterruhmes — *per omnia saecula vivam* (V. 878) —, hier scheint sie fast berechtigt. Dies ist zugleich die am höchsten gesteigerte Ausdrucksform jenes Ruhmmotivs, das uns von der Epoche des homerischen Sängers an in der hellenischen und danach in der römischen Dichtung so oft begegnet ist<sup>106</sup>).

Ovid steht schon auf der Schwelle zu einer neuen literarischen Epoche. Wie die griechische und römische Dichtung nach dem klassischen römischen Saeculum die altüberlieferten Eingangs- und Abschlußformen mit ihren subjektiven Äußerungen des Dichter-Ichs und der mehr objektiven Erscheinung des Dichter-Namens Jahrhunderte lang umgestaltend weiterträgt, bleibt weiterer Darstellung vorbehalten. Anfang und Ende sind und bleiben Kardinalpunkte für jede schöpferische Betätigung des Menschen.

Bonn

Walther Kranz †

---

106) Hierzu vgl. auch Curtius, Eur. Lit. u. Lat. Mittelalt.<sup>2</sup> IX Dichtung als Verewigung, S. 469. Als Gegenstück vergleiche man das Schlußgedicht in der Sammlung Schillers „Sängers Abschied“, in dem es von „diesen Liedern“ heißt: „Zur fernen Nachwelt wollen sie *nicht* schweben“.