Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 39 (1982)

Heft: 3

Artikel: Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie

Autor: Puelma, Mario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-30350

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM

Vol. 39 1982 Fasc. 3

Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie I

Von Mario Puelma, Freiburg/Schweiz

Fritz Wehrli zum 80. Geburtstag
am 9. Juli 1982

Zu den heute noch umstrittensten Problemen der lateinischen Literatur gehört die Frage nach den griechischen Ursprüngen jenes Typus von Liebeselegie, den wir aus den grossen Gedichtzyklen des Properz, Tibull und Ovid in seiner vollausgebildeten Gattungsform kennen, der aber seine ersten Vertreter schon bei den Neoterikern Catull und Calvus sowie bei Vergils Freund Cornelius Gallus hatte. Charakteristische Form dieser Elegienart ist der episodenhafte Eigenbericht des Dichters über namentlich bestimmte Liebesfälle, die gerne – manchmal auch als Titel einer Sammlung – als *amores* bezeichnet wurden[1]. Das entspricht dem griechischen Begriff ἐρωτικὰ παθήματα und kann mit 'Liebeserfahrungen, Liebesleiden' wiedergegeben werden[2]. In diesem Sinne sei im folgenden von *Amores*-Elegie oder -Dichtung oder einfach von *Amores* die Rede.

Die Unsicherheit in der modernen Frage nach den Vorbildern dieser Art lateinischer Elegiendichtung steht in eigentümlichem Gegensatz zur klaren Auskunft, die uns deren römische Autoren selbst – bestätigt durch die massge-

1 Ausser dem für Ovid bezeugten Titel darf auch für die vier Elegienbücher des Cornelius Gallus der Sammeltitel *Amores* angenommen werden, wie schon Fr. Skutsch, *Aus Vergils Frühzeit* (Leipzig 1901) 23. 26f. (gefolgt zuletzt von D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy and Rome,* Cambridge 1975, 73) vermutet hat nach Verg. *Ecl.* 10, 6 *sollicitos Galli dicamus amores,* 34 *vestra meos olim si fistula dicat amores* und ib. 52 *certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores* (Doxographie zur Titelfrage bei J. P. Boucher, *Gaius Cornelius Gallus,* Paris 1966, 72). – Dass Properz seinen Cynthia-Zyklus dem Leitbegriff *Amores* mit Titelfunktion unterstellte, zeigt deutlich das Einleitungsdistichon zu seinem II. Buch an: *quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores, / unde meus veniat mollis in ore liber* (vgl. I 7, 5 *nos, ut consuemus, nostros agitamus amores*).

2 ἐρωτικὰ παθήματα war der Titel der Sammlung mythologischer Liebesfälle, die Parthenios dem Cornelius Gallus als Unterlage zu eigener Liebespoesie gewidmet hatte (dazu u. S. 245f.), was die Annahme der Bezeichnung *Amores* für Gallus' eigene Elegiensammlung stützt.

bende Literarkritik des klassischen Rom – über ihr griechisches Hauptvorbild geben. In der Tat ist es der alexandrinische Dichter Kallimachos von Kyrene, dem im Programm der *poetae docti* der Amores-Elegie, von Catull bis Ovid, in eindeutiger Weise der Ehrenplatz als Leitbild der *imitatio* zugewiesen wird. Die Äusserungen beziehen sich dabei in erster Linie auf das grosse, «Aitia» benannte Elegienwerk, die *Somnia Callimachi,* wie sie Properz II 34, 32 in Anspielung auf den visionären Rahmen der kallimacheischen Sammlung nennt[3]. Im Programmgedicht III 9, 43 möchte Properz seine Amores-Dichtung unter die *Callimachi libelli* eingereiht wissen[4], während Ovid R. A. 379ff. unter Berufung auf die berühmte Kydippe-Elegie der Aitien die *Callimachi numeri* als das geeignete Metrum für die *blanda elegia* des Gottes *Amor* rühmt[5]. Catull schliesslich stellt gleichsam als Siegel der Kallimachos-Nachfolge die lateinische Übersetzung einer Aitien-Elegie, die «Locke der Berenike», die er selbst c. 65, 16 als *expressa carmina Battiadae* vorstellt, an die Spitze seiner Sammlung von Gedichten in elegischem Versmass c. 65–116[6]. Diese Sammlung ist die

3 Prop. II 34, 31: *tu satius memorem Musis imitere Philetan / et non inflati Somnia Callimachi.*

4 Prop. III 9, 43 *inter Callimachi sat erit placuisse libellos / et cecinisse modis, Coe poeta, tuis.* Weitere Berufungen auf Kallimachos im Sinne des Aitienprogramms: Prop. II 1, 39 *sed neque Phlegraeos Iovis Enceladique tumultus / intonet angusto pectore Callimachus / nec mea conveniunt duro praecordia versu / Caesaris in Phrygios condere nomen avos*; III 1, 1 *Callimachi manes et Coi sacra Philetae, / in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.*

5 Ov. *Rem. am.* 379: *blanda pharetratos Elegia cantet Amores / et levis arbitrio ludat amica suo. / Callimachi numeris non est dicendus Achilles, / Cydippe non est oris, Homere, tui.* cf. ib. 759: *Callimachum fugito, non est inimicus amori; / et cum Callimacho, tu quoque, Coe, noces. A.a.* 329: *sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae* (sc. Musa). Dass auch Tibull, obgleich er programmatischen Äusserungen abhold ist, entgegen der traditionellen Auffassung ganz der Kallimachos-Nachfolge verpflichtet ist, ist in neuerer Zeit immer deutlicher geworden (vgl. G. Luck, *The Latin Love Elegy*², Edinburgh 1969, Cap. 5 *Alexandrian themes in Tibullus*; J. K. Newman, *Augustus and the New Poetry,* Coll. Latomus 88, Brüssel 1967, 383ff.; A. W. Bulloch, *Tibullus and the Alexandrians,* Proc. Cambr. Phil. Soc. 1973, 71ff.; F. Cairns, *Tibullus. A hellenistic poet at Rome,* Cambridge 1979, pass., bes. S. 34).

6 Dass mit den *expressa carmina Battiadae* 65, 16 in erster Linie die folgende Übersetzung der «Locke der Berenike» gemeint ist, wird schon durch die enge Verbindung von c. 65 und 66 als Gedichteinheit in Analogie zu c. 68 (dazu u. S. 232ff.) nahegelegt. Die kompositorische Einheit der Sammlung von ἐλεγεῖα c. 65–116 wird dadurch hervorgehoben, dass die Rahmengedichte aufeinander abgestimmt sind: in c. 65 stellt Catull seinem Freunde Hortensius die Sendung einer poetischen Kostbarkeit in Aussicht, auf die jener mit Sehnsucht wartet – im Schlussgedicht hält er umgekehrt seinem missliebigen Adressaten Gellius vor, dieser habe sich durch die ersehnten Lieder des Catull in keiner Weise milder stimmen lassen; die betreffenden Liedsendungen des Catull werden an beiden Orten *carmina Battiadae* genannt (65, 16 ~ 116, 2). Dadurch wird der ganzen Sammlung elegischer Gedichte des Catull, worunter sich auch ein Programmgedicht mit Motiven des Aitienprologs (c. 95, dazu u. Anm. 14f.) befindet, der Stempel der Nachfolge des Elegikers Kallimachos aufgedrückt: Es sind darunter natürlich vor allem die *Aitia,* sicher aber auch die elegischen Epigramme des Kallimachos gemeint (dazu vgl. u. Anm. 26). Diese Beobachtungen sprechen für die Autorschaft des neoterischen Dichters selbst an der Komposition des überlieferten Catullbuches und seiner Teile. Zur Verbindung c. 65–116 vgl. C. MacLeod, *Catullus 116,* Cl. Qu. 23 (1973) 304ff., J. Van Sickle, *Poetics of*

älteste ihrer Art in Rom und enthält auch die ersten Zeugen eigentlicher Amores-Elegien, c. 67, 68 und 76. Von diesen sind die beiden ersten unmittelbar der kallimacheischen «Locke»-Elegie (c. 66) angeschlossen.

Der klar bekundete Wille der römischen Amores-Dichter zur Nachfolge des Kallimachos der Aitien erklärt sich natürlicherweise daraus, dass gerade dieses Werk damals die Rolle des massgebenden Musters literarischer *imitatio* für die Gattung Elegie spielte, eine Rolle, die dem Kallimachos den Titel des *princeps elegiae* eintrug. So wertet ihn Quintilian in seinem der *imitatio*-Idee unterstellten vergleichenden Kanon der klassischen literarischen Genera in Griechenland und Rom[7]. Dazu kam, dass die Aitien mit ihren über 4000 Versen in vier kunstvoll durchkomponierten Büchern das *opus magnum* des alexandrinischen Meisters waren, mit dem dieser offenbar den Anspruch verband, die repräsentativste Ausprägung seines neuen Stilideals der λεπτότης und der ποικιλία in Gegensatz und im Wettbewerb zu den hohen Gattungen des Heldenepos und der Tragödie zu bieten. Dafür zeugt schon die Tatsache, dass Kallimachos diese Elegiensammlung an die Spitze der Gesamtausgabe seines Werkes stellte und ihr einen grossen stilprogrammatischen Prolog beigab, der in Rom, seit Ennius fassbar, eine gewaltige Wirkung hatte[8].

Es ist daher verständlich, dass in Rom seit den Neoterikern, als der Kallimacheismus zur Mode wurde, für jeden, der sich der Elegiendichtung verschrieb, das Ziel gelten musste – wie Horaz ep. II 2 bestätigte –, ein *Callimachus Romanus,* natürlich in der Nachfolge der Aitien, zu werden[9]. Und diesen Titel

Opening and Closure in Meleager, Catullus and Gallus, Cl. World 75 (1981) 65ff.; zur Frage der Gesamtkomposition des Catullbuches den letztgenannten Aufsatz sowie E. A. Schmidt, *Catulls Anordnung seiner Gedichte,* Philologus 117 (1973) 215ff. und *Das Problem des Catullbuches,* Philologus 123 (1979) 215ff., K. Quinn, *Trends in Catullian Criticism,* Aufst. u. Niederg. d. röm. Welt I 3 (Berlin/New York 1973) 386ff., G. W. Most, *On the arrangement of Catullus' Carmina Maiora,* Philologus 25 (1981) 109ff.

7 Quint. *Inst. or.* X 1, 58 *tunc et elegiam vacabit in manus sumere, cuius princeps habetur Callimachus, secundas confessione plurimorum Philetas occupavit.* Mit diesem Satz ist die Aussage ib. 93 zu verbinden: *elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.* Der Ausdruck *Graecos provocamus* meint für die Elegie in Rom (im Gegensatz zum folgenden *satura quidem tota nostra est*), dass sie auf dem Wege der *imitatio* es mit dem besten *exemplar Graecum* der Gattung, also Kallimachos, aufnehmen kann. *provocare* hat hier den Sinn von *aemulari, aequare* (cf. Sen. *Con. exc.* 9, 1 p. 434 Müller *multa ... poetae Romani a Graecis dicta non subripuerunt, sed provocaverunt*).

8 Dazu bes. W. Wimmel, *Kallimachos in Rom* (Wiesbaden 1960); W. Clausen, *Callimachus and Latin Poetry,* Gr. Rom. Byz. St. 5 (1964) 181ff. und *The Neoteric Poets,* Cl. Qu. NS 28 (1978) 167ff.; J. K. Newman, *Augustus and the New Poetry,* Coll. Latomus 88 (Brüssel 1967).

9 Hor. *Ep.* II 2, 91 *carmina compono, hic elegos ...* 99ff. *discedo Alcaeus puncto illius, ille meo quis? / quis nisi Callimachus? si plus adposcere visus, / fit Mimnermus et optivo cognomine crescit.* Horaz bezieht sich hier vermutlich auf Properz. Er kann nur die *imitatio* der Aitien meinen. Denn die elegischen Epigramme waren keine eigentliche Kunstgattung, und ausser den Aitien hat es keine von Kallimachos besorgte Elegiensammlung gegeben; ob Einzelelegien des

haben bezeichnenderweise nur die Elegiker in Rom für sich beansprucht[10]. Das wiederum erklärt, warum die Hauptmotive des stilkritischen Aitienprologs mit der ganzen dort ausgeprägten Metaphorik der *Musa tenuis* im Gegensatz zur homerisierenden Stilart in keiner Gattung der lateinischen Poesie so intensiv nachgeahmt und entfaltet worden sind wie in den Programmgedichten der Amores-Elegiendichter[11].

Zu den zahlreichen Programmtopoi, die diese aus dem Aitienprolog übernahmen, gehört auch die rühmende Erwähnung von Kallimachos' unmittelbarem Vorgänger Philetas von Kos[12] sowie des Archegeten Mimnermos[13] als der nachahmenswerten Vertreter der Elegie im λεπτόν-Stil, während im Gegensatz dazu Antimachos von Kolophon, entsprechend der kallimacheischen Verdammung, als Dichter der Elegie im «geschwollenen» Stil schroff abgelehnt wird[14]. Schöpfer dieser stilprogrammatischen Synkrisis der «zarten» = «phileteischen» und der «fetten» = «antimacheischen» Elegienart in der Nachfolge des Mimnermos war eben der Elegiker Kallimachos im Aitienprolog[15]. Von dorther

Kallimachos anders als in später (aus den Aitien) zusammengestellten Syllogai publiziert wurden, ist fraglich (vgl. Anm. 31 und 42 zur «Locke der Berenike»).

10 In anderen Gattungen ist die Berufung auf Kallimachos sehr selten und nicht primär wichtig. So nennt Martial einmal beiläufig *Ep.* IV 23, 4 den Kallimachos als denjenigen, der in der griechischen Epigrammdichtung die *palma* innehatte, ohne ihn jedoch direkt als Vorbild für seine eigenen *epigrammata* zu beanspruchen, die er ausschliesslich in die Nachfolge lateinischer Autoren stellt (Catull, Calvus, Marsus).

11 Vgl. bes. Prop. I 7. 9; II 1. 10. 34; III 1. 3. 9; IV 1; Ov. *Am.* I 1; Cat. *c.* 95 (dazu Anm. 14). Zur Aneignung des Aitienprogramms bei Properz gut J. P. Boucher, *Etudes sur Properce* (Paris 1965) 161ff. und J. K. King, *Propertius 2, 1–12: His Callimachean second libellus,* Würzb. Jahrb. 6b (1980) 61ff. Dafür dass auch für Prop. I, obgleich dort der Name des Kallimachos nicht direkt genannt wird, der Satz gilt: «His master was inequivocally Callimachus», treffend Newman (Anm. 8) 373f.

12 So Prop. II 34, 31; III 1, 1; 9, 44 (Anm. 3–4), dazu IV 6, 3 *cera Phileteis certet Romana corymbis / et Cyrenaeas* (= Callimacheas) *urna ministret aquas,* und III 3, 51 *talia Calliope, lymphisque a fonte petitis / ora Philetea nostra rigavit aqua*; Ovid. *Rem. am.* 760, *A. a.* III 329 (vgl. Anm. 5).

13 Prop. I 9, 11 *plus in amore valet Mimnermi versus Homero: / carmina mansuetus levia quaerit Amor.*

14 Cat. *c.* 95, 9 *parva mei mihi sint cordi monimenta ‹Philetae›, / at populus tumido gaudeat Antimacho*; Prop. II 34, 45 *tu non Antimacho, non tutior ibis Homero: / despicit et magnos recta puella deos. – tumidus* entspricht kallimacheischem παχύ, οἰδοῦν, vgl. folg. Anm.

15 Call. Fr. 1, 9ff.

.....γ] ἀ̣ρ̣ ἓην ὀλιγόστιχος· ἀλλὰ καθέλ[κει
... πολὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια θεσμοφόρο[ς·
τοῖν δὲ] δ̣υ̣οῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, α[ἰ κατὰ λεπτὸν
.....], ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.

Zum Verständnis dieser Verse mit Konfrontation von Philetas' Elegienwerk (αἱ κατὰ λεπτὸν / ....]) und Antimachos' *«Lyde»* (μεγάλη γυνή = fr. 398 Λύδη καὶ παχὺ γράμμα...) als Möglichkeiten der Nachfolge des Mimnermos, einer Alternative, die Cat. *c.* 95, 9f. aufgreift (vorangehende Anm.), vgl. Verf., *Die Vorbilder der Elegiendichtung in Alexandrien und Rom.* Mus. Helv. 11 (1954) 101ff. und *Kallimachos-Interpretationen I: Philetas und Antimachos im Aitienprolog,* Philologus 101 (1957) 90ff. (= Die griech. Elegie, Darmstadt 1972, 459ff.); V. J.

bildete sich offenbar jene wertende Reihe: *Callimachus princeps – Philetas secundus – Mimnermus inventor* der griechischen Elegie, die wir in Rom antreffen[16]. Man wird danach der wiederholten Nennung des Philetas von Kos neben Kallimachos bei Properz und Ovid ebenso wie der gelegentlichen Berufung auf den εὑρετής Mimnermos mehr topische als reale Bedeutung zumessen. In der Tat spricht auch manches dafür, dass, wie es nicht selten in der Geschichte der literarischen Formen geschieht, das elegische Werk der beiden Vorgänger des alexandrinischen Meisters vom berühmteren Nachfolger, der nunmehr im Kanon der vorbildlichen Autoren als *princeps* der Gattung galt, in den Schatten gestellt, bald aus dem Repertoire des Buchhandels verschwand und nur in der Wertskala der Literarkritik sowie als Fundgrube für Grammatiker und Antiquare weiterlebte. Umgekehrt wurde dafür das poetische Werk des Kallimachos im allgemeinen und seine Aitienelegien im besonderen zum regelrechten Bestseller der hellenistisch-römischen Epoche. Dafür zeugt die Tatsache, dass Überreste aus nicht weniger als etwa vierzig selbständigen Papyrusausgaben des kallimacheischen Dichtwerkes vom 3. Jahrhundert v. Chr. an erhalten sind, während bis heute kein einziges Bruchstück einer antiken Ausgabe des Philetas oder Mimnermos ans Tageslicht gekommen ist[17].

Die Voraussetzungen dafür, die Aitien des Kallimachos, wenn sicher nicht als einziges, so doch als primär wirksames künstlerisches Vorbild der römischen Amores-Elegie ernst zu nehmen und näher zu untersuchen, sind somit von der realen literarischen Situation wie von den Willenskundgebungen ihrer Dichter her durchaus gegeben.

Was die äussere Kompositionsform betrifft, so liegt die Vorbildlichkeit der kallimacheischen Aitiensammlung auf der Hand: Kallimachos hatte zum einen gegenüber den älteren Formen der elegischen Paränese und der epigrammatischen Kurzelegie und zum andern gegenüber der assoziativen Katalogelegie, wie sie uns etwa aus den Theognidea oder aus den Überresten der «Lyde» des Antimachos und der «Leontion» des Hermesianax bekannt ist, offenbar als

Matthews, *Antimachos in the Aitia Prologue,* Mnemosyne 32 (1979) 128ff.; dagegen zuletzt K. Töchterle, *Die* μεγάλη γυνή *des Mimnermos bei Kallimachos,* Rh. Mus. 123 (1980) 225ff.

16 Ausser den bereits erwähnten Belegen aus Quintilian (Anm. 7), Horaz (Anm. 9) und den augusteischen Elegikern vgl. noch den auf diese zurückgehenden Kanon bei Stat. *Silv.* I 2, 252 *hunc ipse Coo plaudente Philitas / Callimachusque senex Umbroque Propertius antro / ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis / Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus.*

17 Vgl. W. Kuchenmüller, *Philetae Coi rel.* (Diss. Berlin 1928) 28ff., der zum Schluss kommt, dass die römischen Elegiker Philetas nicht gelesen haben. Von Mimnermos ist auf Papyrus nur ein Fragment in einem Antimachos-Kommentar erhalten (B. Wyss, *Antim. Col. rel.*, Berlin 1936, 83 = fr. 12A D., 13A West, 21 Gentili-Prato). Treffendes zur Frage, ob und wieweit Philetas und Mimnermos im Gegensatz zu Kallimachos für die Römer mehr als ein blosser Name gewesen sein können, bei A. Rostagni, *L'elegia erotica latina,* in: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide,* Entret. Ant. Class. 2 (Vandœuvres-Genève 1953) 61ff. und A. W. Bulloch (Anm. 5) 84.

erster – anknüpfend an die Elegiendichtung des Philetas und Mimnermos[18] – einen Elegientypus geschaffen, der dem neuen Kunstideal der λεπτότης und ποικιλία in technisch wegweisender Vollkommenheit entsprach. Er schliesst mit ein die kunstvoll durchkomponierte Buchsammlung von in sich geschlossenen elegischen Einzelgedichten mittlerer Grösse und eidyllionartigen Charakters. Diese elegischen Langgedichte, die auch Züge der hymnischen und lyrischen Poesie in sich aufnehmen konnten[18a], zeichnen sich durch einen bunten Wechsel der Topik und der Situationen aus, ordnen sich aber dabei einer einheitlichen Grundidee unter, in diesem Falle dem Aition-Gedanken.

Dass die der Amores-Idee unterstellten Buchsammlungen bunter Einzelelegien der römischen Kallimacheer im Einzelgedicht und in der Buchkomposition eben jenem formalen Kompositionstypus folgen, für den die Aitien des alexandrinischen Meisters in der poetischen Theorie musterhaft waren, ist evident und wird wohl kaum von jemandem heute ernsthaft bezweifelt werden[19].

Wenn darüber hinaus jedoch der innere Vorbildcharakter der Aitien für die lateinische Liebeselegie weithin als unwesentlich eingeschätzt und das Bekenntnis zur Kallimachos-Nachfolge mehr oder weniger als blosse Formsache abgetan worden ist[20], so beruht das hauptsächlich auf der Anwendung der

18 Über Aufbau und Wesensart der Elegien des Philetas lässt sich nichts Sicheres aussagen. Man kann nur aufgrund der kallimacheischen Antithese αἱ κατὰ λεπτὸν / ... ἡ μεγάλη γυνή (vgl. Anm. 15) vermuten, dass der Koer im Gegensatz zum Typus des antimacheischen *carmen perpetuum* eine Reihe mittelgrosser elegischer Einzelgedichte in einer Buchsammlung vereinigt hat (vgl. dazu Verf., Philologus 101, 1957, Anm. 20). Als Prototyp der eigentlichen Kunstgattung Elegie galt für Kallimachos das Werk des Mimnermos, das in der vermutlich erst alexandrinischen Sammlung den Gesamttitel «*Nanno*» (Teiltitel «*Smyrneïs*»?) erhielt. Darin war in assoziativer Form eine Vielfalt von Themen entwickelt, die in ihrer Spannweite vom persönlichen Erlebnis über die Erotodidaskalie bis zur mythologischen Geschichte und zur Gründungssage dem motivischen Spektrum der kallimacheischen Aitien nahekommt. Vgl. hiezu Verf., Mus. Helv. 11 (1954) 112 m. Anm. 35–37, dazu seither *Mimnermo,* Maia 17 (1965), mit Beiträgen von Della Corte, Marco, Colonna, Alfonsi, Gentili, sowie S. Szádeczky-Kardoss, Art. *Mimnermos,* RE Suppl. XI (1968) 935ff. Zur Stilart der antimacheischen Elegie vgl. G. Serrao, *La struttura della Lide di Antimaco e la critica callimachea,* Qu. Urb. 32 (1979) 91ff.

18a Zur Lyrisierung der Elegie am Beispiel des Phyllis-Aitions Fr. Klingner, *Catulls Peleus-Epos* (München 1956) 54ff. (vgl. u. S. 237f. u. Anm. 45).

19 Vgl. dazu P. Fedeli, *Properzio I 3, Interpretazione e proposte sull'origine dell'elegia latina,* Mus. Helv. 31 (1974) 23ff.

20 Um nur drei Beispiele für diese Wertung aus einem Zeitraum von 70 Jahren zu zitieren: R. Reitzenstein, *Properz-Studien,* Hermes 31 (1896) 199: «Kallimachos und Philetas werden (abgesehen von IV 1, wo es sich um römische Αἴτια handelt) nie als Quellen des Stoffs, sondern als Muster des Stils genannt». – V. Pöschl, in: *L'influence grecque sur la littérature latine ...,* 1953 (vgl. Anm. 16) 89: «Die Berufung auf Kallimachos und Philitas bei Properz hat dagegen gar keine so grosse Bedeutung, wie man zunächst vielleicht denken könnte ... Und wenn man keine Vorbilder hat, so erfindet man sie eben.» – J. P. Boucher, 1965 (Anm. 11) 190f.: «Ainsi le lien qui unit Callimaque et Properce, apparaît à la fois étroit sur le plan stylistique et assez lâche sur le plan de l'inspiration personnelle et de la sensibilité.»

geläufigen Alternativkriterien von sogenannt «subjektiv» und «objektiv» erotischer Erzählung. Man pflegt darunter den grundsätzlichen Unterschied zu verstehen zwischen einem selbstbiographisch-bekenntnishaften Erlebnisbericht eigener Liebschaften und jener Art poetischer Erzählung, in der der Dichter fremde Erlebnisse schildert oder schildern lässt, die mit Vorliebe aus dem Mythos stammen, weshalb der Gegensatz der Kategorien «subjektiv» und «objektiv» sich oft mit dem Kontrast Bios/Mythos deckt.

Die lateinischen Amores-Sammlungen scheinen nun, wenn nicht ausschliesslich, so doch in dominanter Weise vom sogenannt «subjektiv-erotischen» Erzählungstypus geprägt, die Aitien des Kallimachos dagegen ganz der Kategorie der «objektiven» Mythenerzählung mit überwiegend nicht erotischen Themen verpflichtet zu sein. Die Annahme ihrer Vorbildlichkeit wäre demnach thematisch wohl für die römischen Kultaitien im IV. Buche des Properz und in Ovids Fasten, allenfalls noch für dessen Heroiden-Briefe oder für Tibulls Elegie II 5 mit der Rom-Prophezeiung der Sibylle berechtigt, nicht aber für das Gros der selbstbiographischen Amores-Elegien. Für diese werden deswegen gerne ganz andere Ursprünge und Inspirationsquellen in der erhaltenen und verschollenen griechischen Literatur gesucht[21].

Abgesehen nun von der grundsätzlichen Frage, ob und wieweit die modernen Oppositionskriterien «subjektiv» und «objektiv» vom Standpunkt der antiken Poetik aus im Falle der Elegie – und auch sonst – überhaupt sinnvoll anwendbar sind[22], drängt sich heute, aufgrund der in den letzten Jahrzehnten erweiterten und vertieften Kenntnis des kallimacheischen Werkes und der Art seiner Rezeption in Rom, eine differenziertere und den Kunstmassstäben der Epoche angemessenere Betrachtung des Verhältnisses Aitien/Amores auf, als

21 Wegweisend für diese Forschungsrichtung war die Untersuchung von F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie,* Rh. Mus. 60 (1905) 38–105. Eine gute, auch heute noch gültige Bestandesaufnahme der vielfältigen Möglichkeiten, Quellen für die römische Liebeselegie auf der Grundlage der axiomatischen Scheidung von «objektiver» und «subjektiver» Darstellungsweise ausfindig zu machen, bietet A. Day, *The Origins of Latin Love-Elegy* (Oxford 1938). Die Kontroverse ging vor allem darum, ob es eine (in der Überlieferung verschollene) «subjektiv-erotische» griechische Elegie gegeben habe, die der römischen als direkte Vorlage dienen konnte. Diese Frage muss heute als negativ entschieden angesehen werden (dazu treffend Fedeli [Anm. 19] 30).

22 Berechtigte Kritik am Sinn dieser Einteilung übten in neuerer Zeit fast gleichzeitig J. P. Boucher (Anm. 11) 478 und (Anm. 1) 99f. sowie bes. Newman (Anm. 8) 365ff.; ihnen schliesst sich Cairns (Anm. 5) 215f. an. Eine Überprüfung der allgemein angenommenen «Subjektivität» der *Amores*-Elegie forderte schon Day (Anm. 21) 38; in Abrede gestellt hat sie m. W. erstmals – ohne Resonanz zu finden – G. Faltin, *Zur Properzkritik,* Progr. Gymn. Eisenberg (Leipzig 1876). – Einen bemerkenswerten, in der philologischen Zunft zu wenig beachtet gebliebenen Versuch, die Wertung der römischen Poesie von den unantiken, letztlich auf romantischen Vorstellungen von «Erlebnis-Poesie» beruhenden Kontrastkriterien von «Subjektivität» und «Objektivität» zu lösen, unternahm E. Howald, *Das Wesen der lateinischen Dichtung* (Erlenbach-Zürich 1948).

es ein zu materieller *imitatio*-Begriff im Sinne der früher so beliebten blossen Aufreihung sogenannter Parallelstellen erlaubt[23].

Wenn wir die Aitien, wie wir sie heute kennen, vom Standpunkt ihrer Themenwahl und ihrer Darstellungsperspektive aus näher betrachten, so lässt sich feststellen, dass der Anteil dessen, was man «subjektiv», «biotisch» und «erotisch» nennen kann, darin viel umfangreicher und vor allem qualitativ bedeutsamer ist, als man früher annehmen wollte oder konnte.

Bemerkenswert ist zunächst, dass Kallimachos der Gesamtheit der Aitien-Elegien eine ausgeprägt selbstbiographische Note dadurch gegeben hat, dass er sie in den Rahmen einer visionären Begegnung mit Apollon und den Musen einspannte und darin – grossenteils in Ich-Form – die Einzelgeschichten als Reminiszenzen an allerlei selbsterlebte, oft sehr lebensnah geschilderte Gespräche erzählte. Neben dem Wechselgespräch mit den Musen, das den grössten Teil der beiden ersten Bücher einnahm, fügte er – vor allem in die beiden späteren Bücher – Symposionunterhaltungen[24] und Dialoge mit Götterstatuen und anderen Gesprächspartnern[25] ein. Selbst dort, wo er nur berichtend erzählt, hat Kallimachos durch intermittierende Fragen und Anreden, Regiebemerkungen und sonstige Selbstunterbrechungen ständig die Präsenz des dichterischen Ichs betont und so der elegischen Erzählung der Aitien jenen *sermones*-haften Anstrich verliehen, der auch für die Amores-Erzählung der römischen Elegiker bezeichnend ist.

Eine andere Art der Subjektivierung hat Kallimachos mittels einer Darstellungsweise erreicht, die er anscheinend erstmals in die Elegiendichtung einführte und zum charakteristischen Merkmal seines neuen, eidyllionartigen Elegientypus machte. Diese Technik, die er vor allem in den aus selbständigen Einzelgedichten bestehenden Büchern III und IV anwandte, besteht darin, den aitiologischen Bericht als Ich-Erzählung einer anderen Person oder einem personifizierten Gegenstand in den Mund zu legen, sei es als dramatischen Monolog oder im Rahmen eines kurzen Dialogs mit dem Dichter selbst. Zum ersten Typus gehört etwa das Aition der selbstsprechenden Pelasgischen Mauer

23 Ansätze zu solcher Neubewertung findet man vor allem in der angelsächsischen Forschung der neuesten Zeit, woraus auf die bereits erwähnten Arbeiten von Bulloch (Anm. 5), Cairns (Anm. 5), Clausen (Anm. 8), Newman (Anm. 8), Ross (Anm. 1) hingewiesen sei. Wie fruchtbar die Anwendung eines auf die Transposition der inneren Leitideen und Formprinzipien erweiterten *imitatio*-Begriffes für die Frage nach den griechischen Ursprüngen der römischen Liebeselegie sein kann, haben die Arbeiten von P. Fedeli gezeigt (vgl. bes. Anm. 19 und zuletzt den monumentalen Kommentar zum I. Buch des Properz, Florenz 1980). In gleicher Ausrichtung ergiebig ist für die in manchen Problemen der *imitatio Callimachi* der römischen Liebeselegie nahen Bukolik Vergils J. Van Sickle, *The design of Virgil's Bucolics* (Rom 1978). Vgl. auch Andrée Thill, *«Alter ab illo». Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (Thèse Lille 1976).

24 Fr. 178–185 «Pollis-Mahl».

25 Fr. 114 Apollonstatue auf Delos; fr. 100 Hera-Bild; fr. 79 (Adressat unsicher).

(fr. 97) oder der Monolog der Locke der Berenike (fr. 110), vielleicht auch die Grabrede des Simonides (fr. 64); den Typus des dialogisch eingerahmten Monologs bietet der Selbstbericht der Apollonstatue von Delos (fr. 114) – alles Fälle, in denen Kallimachos Epigramm-Motive zu Eidyllien ausgeweitet und damit jene Technik vorgebildet hat, die dann in der römischen Liebeselegie eine entscheidende Rolle spielt[26]. Auch innerhalb eines längeren Erzählungsberichtes bediente sich Kallimachos gerne der Monolog-Einlage, um persönliche Gefühle aus der Erlebnisperspektive des handelnden oder leidenden Helden wirksam zum Ausdruck zu bringen, so etwa wenn er in der berühmten Kydippe-Elegie den unglücklich liebenden Akontios in einem entscheidenden Moment der Erzählung sein Leid in einem kurzen Monolog klagen lässt (fr. 73–74).

Mittels dieser Kunstgriffe dialogischer und monologischer Gestaltung gelang es Kallimachos, der elegischen Erzählung der Aitien den Grundzug subjektiver Erlebnisweise aufzuprägen, und zwar in der doppelten Dimension der eigenen Person des Dichters und der Personen seiner Phantasie, mit denen er mitfühlt und sich selbst identifiziert. Auf diese Weise erreichte er, dass die Gestalten des Mythos und der Geschichte, die den Hauptraum seiner Elegien einnehmen, in die Realität der Gegenwart und in die Intimität des Allgemeinmenschlichen einbezogen und damit Mythos und Leben einander angeglichen, im Prinzip austauschbar wurden. Diese Technik hat er übrigens auch in den Hymnen angewandt, und sie ist auch in den Idyllen des Theokrit zu finden.

Wenden wir von hier aus den Blick auf die römischen Kallimacheer der Amores-Elegie, so fällt sofort auf, dass auch sie mutatis mutandis die doppelte Subjektivität angewandt haben, die für die Aitien des Kallimachos charakteristisch war. Vorherrschend ist bei ihnen der in eigener Person anwesende und

26 Die kallimacheischen Aitien nahmen damit jene Form vorweg, die Jacoby (Anm. 21) als spezifische Ursprungssituation der römischen Liebeselegie als «erweiterten Epigramms» ansetzte. Dafür, wie die römischen Elegiker darin alexandrinischer Stiltechnik folgten, bietet P. Fedeli, in der Nachfolge von Ed. Fraenkel, *Carattere della poesia augustea,* Kl. Beitr. zur klass. Phil. II (Rom 1964) 209ff. (bes. 215ff.), aufschlussreiche Beispiele (cf. Anm. 19 und *Properce et la tradition hellénistique* in: L'élégie romaine. Enracinement-Thèmes-Diffusion, Bull. Fac. Lettr. Mulhouse, fasc. X, Paris 1980, 131ff.). Der prototypische Charakter der *Aitien*-Elegien für die Technik des zum Eidyllion erweiterten Epigramms wird schon durch die Tatsache wahrscheinlich gemacht, dass es eben Kallimachos war, der dem literarischen Epigramm durch lebendige Dialogisierung und Dramatisierung eine eigene Note verlieh. Auf die innere Verbindung von Epigrammgedicht und elegischer Erzählung bei Kallimachos machte schon U. von Wilamowitz, *Hellenist. Dichtung* I (Berlin 1924) 179 aufmerksam: «man kann geneigt sein, die Liebesepigramme kleine Elegien zu nennen» – ihre Ausweitung nach dem Muster mancher im Keime «epigrammatischen» Langelegie der *Aitien* lag für den römischen Kallimacheer nahe. Catull hat sich dieser Technik in einer für Rom prototypischen Weise bedient (vgl. dazu A. L. Wheeler, *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry,* Berkeley 1934, 169; W. Wimmel, *Der frühe Tibull,* München 1968, 245ff.; E. Pasoli, *Appunti sul ruolo del c. 68 di Catullo nell'origine dell'elegia latina,* in: L'élégie romaine, 1980, s.o., 17ff.).

sprechende Dichter. Daneben findet sich aber auch jener Typus monologischer Elegien, an denen der Dichter selbst nur am Rande oder gar nicht beteiligt ist. Zwei Muster dramatischer Monologe dieser Art enthält das IV. Buch des Properz. Das eine ist die Elegie 3, in der eine Frau, die sich Arethusa nennt, in der Form eines Briefmonologs ihrem durch Kriegsdienst in der Fremde von ihr getrennten Mann ihr Herz ausschüttet. Das andere ist die berühmte Rede der toten Cornelia an ihren geliebten Gatten, die das Buch abschliesst. Ein Pendant zu dieser bildet wiederum die grosse Ansprache der toten Cynthia IV 7, die Properz in den Rahmen einer eigenen Traumvision gestellt hat. Sie ist gleichsam das Siegelgedicht des ganzen Cynthia-Zyklus aus der Situation der tot vorgestellten Geliebten. Auch von Tibull haben wir ein markantes Beispiel für diesen Elegientypus in dem von einem kurzen Dialog mit dem Dichter umrahmten Lehrvortrag des Priapus (I 4), der einen Teil des Marathus-Zyklus des I. Buches bildet. Einen in dramatischer Form sprechenden Gegenstand anderer Art bietet Properz I 16 mit der Rede einer Haustür, die berichtet, was sie inner- und ausserhalb des Hauses ihrer Herrin miterleben muss, darunter die Paraklausithyron-Ansprache eines *miser amator,* die ihrerseits als monologische Einlage von dreissig Versen eingefügt wird – mit einer Verschachtelungstechnik, die wiederum typisch ist für die Eidyllionelegie der Aitien[27].

Das Motiv der sprechenden Tür hatte schon vorher Catull in der Elegie c. 67 verwendet mit dem Bericht einer personifiziert gedachten Haustür aus Verona über die skandalösen Zustände im Innern der Wohnung ihrer leichtlebigen Herrin. Diesen Türbericht hat der neoterische Dichter deutlich dem Modell der Aitien-Gespräche nachgestaltet, indem er selbst mit der Eindringlichkeit kallimacheischer Erkundungslust von der Türe das Aition der umlaufenden Gerüchte über die geheimnisvollen Vorgänge im Hausinnern zu erfahren sucht und so die Auskunft der Türe provoziert. Die Formel, die Catull für seine aitiologische Frage verwendet, wirkt wie eine Übersetzung der stereotypen Redewendungen, mit denen Kallimachos das Stichwort für die Aitien-Berichte seiner Dialogpartner zu geben beliebte: *dic agedum nobis, quare mutata feraris / in dominum veterem deseruisse fidem* (v. 7f.)[28].

27 Entspricht pindarischer Technik (vgl. Teil II zur *Victoria Berenices*).

28 Die feierliche, gebetsartige Anrede der Tür (*o dulci iucunda viro, iucunda parenti, / salve, teque bona Iuppiter auctet ope, / ianua, quam ... dicunt ... / quamque ferunt ...*), verbunden mit der aitiologischen Frage, wirkt wie eine Parodie der Anrufung göttlicher Auskunftspersonen in den Aitien, die ihrerseits eine elegische Variante der bekannten epischen Musenanrufe ist (vgl. die Reihe der mit κῶς eingeleiteten aitiologischen Fragen an die Musen Call. fr. 3, 1; 7, 19; 43, 87; an den Tischgenossen Theogenes mit τί, κῶς und τεῦ ἕνεκεν fr. 178, 23ff. nach vorangehendem τάδε μοι λέξον 22; analog dazu τεῦ δὲ χάριν im Eingangsvers fr. 79). Aufschlussreich ist der Vergleich mit der Aitiennachahmung in Ovids *Fasten,* z. B. I 65ff. Ianus-Gebet mit folgender Aufforderung 91f. *ede simul causam, cur de caelestibus unus, / sitque quod a tergo, sitque quod ante, vides?* und 149 *dic age, frigoribus quare novus incipit annus*; II 269 an die Musen *dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo, / attigerint Latias unde petita domos*; III 167ff. nach feierlicher Anrede des Mars (*Gradivus*) *dic mihi, matronae cur tua festa colant.* – Die

Dass Catull diese erotische Tür-Elegie unmittelbar auf die Übersetzung der kallimacheischen «Locke der Berenike» (c. 66 = fr. 110) folgen liess, ist sicher kein Zufall. In beiden Fällen handelt es sich um den Eigenbericht eines personifizierten Gegenstandes, der dank seiner privilegierten Stellung auf Beobachtungsposten imstande ist, über die intimsten Geschehnisse im Innern des Hauses seiner Herrin Auskunft zu geben. Deshalb, weil sie auf dem Haupte der Königin als Augen- und Ohrenzeuge «immer dabei» war, kann die Locke die sonst allen Aussenstehenden verschlossenen Geheimnisse der Hochzeitsnacht Berenikes *intra limina thalami* (v. 17) ausplaudern und die innigsten Regungen zaghafter Verzweiflung enthüllen, die das Herz ihrer sonst als *magnanima* (v. 26) bekannten königlichen Herrin erfüllten, als ihr neuer Gatte sie kurz nach der Hochzeit verliess, um in den Krieg zu ziehen. So kann auch die Tür von Verona aufgrund eigener Erfahrung und der mitangehörten Gespräche ihrer Hausherrin mit ihren *ancillae* über die Intimitäten berichten, die sich *intra limina* ihres Hauses abspielten. In beiden Fällen erhält so der Bericht des sprechenden Gegenstandes, in teilweise analogen Formulierungen, die für die kallimacheischen Aitien typische Patina des authentisch Bezeugten[29]. Die Qualität der ehelichen Liebe, die jedesmal zur Frage steht, ist demgegenüber kontrapunktisch: War die Ehe der Berenike der Musterfall einer idealen Liebe, über der die *Venus casta* (c. 66, 56) waltete, so stellt die Ehe der jungen Frau im Veroneser Haus das Muster eines *adulterium flagitiosum* (c. 67, 36/42) dar.

Catulls Tür-Elegie erweist sich so als eine Art komödienhaft-iambischer Variation der Motive der unmittelbar vorangehenden «Locke»-Elegie des Kallimachos[30]. Der Anlass zu dieser Themenvariation war schon in der Schlusspar-

Neugierde, mit der Catull nach der ersten Antwort der Tür auf weitere Auskunft drängt (15ff. *non istuc satis est uno te dicere verbo / ... / 'qui possum? nemo quaerit nec scire laborat.' / nos volumus: nobis dicere ne dubita.*), trägt die Züge kallimacheischer πολυιδρείη (fr. 75, 8) aus der Aitien-Befragung der Musen (z. B. fr. 43, 84 ὡς ἡ μὲν λίπε μῦθον, ἐγὼ δ' ἐπὶ καὶ τὸ πυθέσθαι / ἤθελον – ἦ γάρ μοι θάμβος ὑπετρέφετο – / ... κῶς ...) oder anderer Gesprächspartner (cf. fr. 178, 21ff. ὅσσα δ' ἐμεῖο σέθεν πάρα θυμὸς ἀκοῦσαι / ἰχαίνει, τάδε μοι λέξον ἀνειρομένωι / ... κῶς ...).

29 Mit den Worten *id mea me multis docuit regina querelis* (v. 19) begründet die Locke ihr Wissen; die Tür lässt der Dichter auf den selbst vorgebrachten Einwurf *dixerit hic aliquis: quid tu istaec ianua nosti?* (v. 37) die Erklärung geben: *saepe illam audivi furtiva voce loquentem / solam cum ancillis haec sua flagitia* (v. 41f.).

30 Die Personifikation und Anrede der Haustür ist in Rom erstmals in der Komödie nachweisbar (Plaut. *Curc.* 15f. 147ff.), und zwar in Verbindung mit dem sog. Paraklausithyron-Motiv, das schon im hellenistischen Epigramm (Call. *Ep.* 63, Asclep. *Ep.* 12 Gow-Page) und Mimus (cf. Anon. Tebt., Herodas ed. Crusius[5], 1914, 135) auftritt. Catulls Erkundungsgespräch mit der Haustür ist eine typische Erweiterung des dialogischen Epigramms, das schon zu Kallimachos' Zeit voll ausgebildet war, zur mimischen Eidyllion-Elegie nach Art der Aitien. Dass Prop. I 16 sich für seinen Tür-Monolog an Catulls Tür-Elegie inspiriert haben mag, berechtigt nicht dazu, die letztere zur gleichen Kategorie des κῶμος eines *exclusus amator* zu rechnen wie jene, Tib. I 2 und Ovid *Am.* I 6 (so P. Fedeli im Kommentar zu Prop. I, 1980, 365f.); mit der Situation eines solchen hat Cat. 67 direkt nichts zu tun.

tie (v. 79–88) der kallimacheischen Elegie selbst gegeben, die das eigentliche Aition enthielt, nämlich die Stiftung eines Salbopfers, das die Neuvermählten künftig der Locke darbringen sollen[31]. Hier werden die *novae nuptae,* die – wie Berenike – nach den Worten der Locke «reinen Herzens das Recht des Ehebettes hüten» (v. 83) solchen entgegengestellt, die sich – wie dann die Veroneser Braut der Tür-Elegie – dem *impurum adulterium* (v. 84) hingeben und deren Salbopfer die Locke verschmäht[32].

Die Annahme dieser Variationsabsicht der Tür-Elegie c. 67 wird gestützt durch die in Catulls Buch unmittelbar anschliessende sogenannte Allius-Elegie c. 68. Auf die gewollte Parallelität dieses Gedichtes mit der vorangehenden Locke-Übersetzung und deren Einleitung c. 65 hat der Dichter durch einen äusseren Kunstgriff aufmerksam gemacht. Er hat in beiden Fällen ein Gedicht, das eine poetische Gabe an einen Freund sein soll, der sich eine solche von Catull sehnlichst wünscht, unmittelbar mit einem vorangestellten Begleitbrief verbunden (c. 65 ≈ c. 68, 1–40). In diesen Begleitbriefen teilt er dem Freund – einmal Hortalus, einmal Allius[33] – jeweils mit, er wolle, dem Schmerz über den Tod des Bruders zum Trotz, den von ihm erwarteten Freundschaftsdienst den Umständen entsprechend erfüllen. Die poetische Gabe, in der dann dieser Freundschaftsdienst besteht, ist das eine Mal die lateinische Übertragung des Locke-Monologs (c. 66), das andere Mal Catulls Selbstbericht über seine Be-

31 In der Verspartie 79–88, die gerade das für eine Aitien-Elegie notwendige Kultgründungsaition enthält, eine eigene Zutat des Catull zum kallimacheischen Original zu erblicken (so nach M. C. J. Putnam, *Catullus 66, 75–88,* Cl. Phil. 55, 1960, 223ff. u. a. zuletzt A. Spira, *Die Locke der Berenike, Catull c. 66 und Kallimachos fr. 110 Pf.,* in: Dialogos, Festschr. H. Patzer, Wiesbaden 1975, 153ff. und E. Pasoli [Anm. 26] 20) ist abwegig; das Richtige bei Pfeiffer, *Callim.* I p. 121 und II p. XXXVI (vgl. auch L. Nicastri, *Catullo traduttore del* Πλόκαμος: *Il problema dei vv. 79–88,* Ann. Fac. Lett. Filos. Univ. Napoli 12, 1970, 17ff.). Dass im Locke-Text der Sylloge P.Oxy. 2258 (vgl. Anm. 42) diese Aition-Partie zu fehlen scheint, braucht nur zu besagen, dass entweder Kallimachos diese nachträglich für die Aufnahme in die Aitiensammlung einfügte oder der spätere Redaktor der Anthologie (P.Oxy. 2258 stammt aus dem 6./7. Jh. n. Chr.) in dem aus der Aitiensammlung isolierten Gedicht das ihm überflüssig scheinende Aition ausliess. Die Frage der doppelten Fassung der Locke ist gut dargestellt bei T. Ciserola, *Le due redazioni della Chioma di Berenice,* Rend. Ist. Lomb. 91 (1957) 123ff. Die für die Komposition der Aitiensammlung wesentliche Einrahmung der Bücher III und IV mit den zwei Berenike-Elegien (*Victoria-Coma,* vgl. Anm. 42 u. 100) spricht eher dafür, dass Kallimachos diese beiden von vornherein für die Aitiensammlung konzipierte; das wird auch von der Chronologie nahegelegt, insofern das Jahr 245 terminus post quem für die Locke-Elegie ist, die Altersausgabe der Aitien aber kaum viel später anzusetzen sein wird. Zuletzt hiezu, mit Berücksichtigung des Verhältnisses der beiden Berenike-Elegien, Th. Gelzer, *Kallimachos und das Zeremoniell des Ptolemäischen Königshauses,* in: Aspekte der Kultursoziologie, hg. von J. Stagl (Berlin 1982) 13ff., bes. 16ff. u. 29, n. 19. Zum Problem der Verse 79–88 vgl. auch Anm. 65.

32 66, 82 ... *iucunda mihi munera libet onyx, / vester onyx, casto petitis quae iura cubili. / sed quae se impuro dedit adulterio, / illius a mala dona levis bibat irrita pulvis.*

33 Das Problem Allius-Mallius sei hier ausgespart.

gegnung mit Lesbia, der das Kernstück von c. 68 bildet (v. 41–148). *Carmina Battiadae* und *carmina Catulli* erscheinen so in der Verbindung mit einander entsprechenden Briefelegien mit analogem Stellenwert eingesetzt.

Die Analogien der Themenvariation dieser beiden elegischen *carmina* liegen denn auch auf der Hand. Beide Male erzählt deren Sprecher aus der Stimmung des Schmerzes um die Trennung von einem geliebten Wesen heraus. Bei Catull ist es der Schmerz um den Verlust des Bruders, bei der Locke das Leid um die endgültige Trennung von ihrer Herrin und den Schwester-Locken auf deren Haupt. Beide Sprecher äussern ihren Trennungsschmerz während ihres Monologes mit einem bewegten Gefühlsausbruch[34].

Der zweite Anklang liegt darin, dass beidemal eben diese Gegenwartsstimmung der Trauer und Klage des Sprechenden ausgeglichen wird durch die Erinnerung an das glückliche Ereignis einer aussergewöhnlichen Liebesbegegnung. Die Locke ruft die Erinnerung wach an die Hochzeitsnacht der jungen Königin Berenike im alexandrinischen Thalamos und deren inniger Liebe zu ihrem *dulcis coniunx,* Catull erinnert sich an die geradezu göttliche Liebesnacht mit seiner eigenen *domina* im Refugium des Hauses seines Freundes Allius. Auf den Gleichklang dieser zwei Liebespaare Lesbia-Catull/Berenike-Euergetes hat der neoterische Dichter den Leser noch ausdrücklich hingelenkt durch das mythologische Parallelbeispiel von Laodameia und Protesilaos, das er zur Illustration des damaligen Erlebnisses mit seiner Geliebten unmittelbar folgen lässt (c. 68, 73–86 ~ 105–130). Denn die Geschichte der rührend aufopferungsvollen Liebe der Laodameia zu Protesilaos bildet ein bis in wörtliche Anklänge hinein[35] deutlich erkennbares Analogon zum ἐρωτικὸν πάθημα der Berenike in

34 *c.* 66, 39–50; 75–78 ~ *c.* 68, 91–100. Die Analogie der Trauerstimmung wird schon in *c.* 65 und 66 durch die Tatsache ins Bewusstsein gerufen, dass Catull im Schmerz um den Tod des Bruders (65, 5–14) die Wahl der «Locke der Berenike» als der dieser Stimmung angemessenen poetischen Gabe trifft. In *c.* 68 wird die Stimmungseinheit von Begleitbrief (v. 1–40) und Hauptelegie (v. 41–148) dadurch hervorgehoben, dass das Motiv der Trauer um den Bruder an beiden Orten zentral eingefügt wird (v. 19–26 ~ 91–100). Eine Spiegelung der Trennung vom Bruder ist vielleicht auch in der Trennung Berenikes von ihrem Gatten zu erblicken, der gleichzeitig ihr «Bruder » ist (vgl. 66, 21f.: *et tu non orbum luxti deserta cubile, / sed fratris cari flebile discidium?* ~ 68, 92 *ei misero frater adempte mihi, / ei misero fratri iucundum lumen ademptum* ~ 68, 20 und 65, 10f.). Durch diese Motivverbindung der Locke-Elegie mit dem Zentralgedanken des Begleitbriefes *c.* 65 ist diese natürlich auch mit *c.* 68 verbunden, wo das Bruder-Motiv in beiden Teilen vorkommt. Die Gleichung Catull ~ Protesilaos ~ Bruder Catulls in *c.* 68 verstärkt dieses Ineinandergreifen von *c.* 65 + 66 und 68 nach der Technik der Themenvariation (vgl. Anm. 37). Zur inneren Einheit von *c.* 66 und Einleitungsbrief *c.* 65, der in sich deutliche Züge der imitatio der Locke-Elegie trägt, vgl. W. Clausen, *Catullus and Callimachus,* Harv. St. Cl. Phil. 74 (1970) 85ff.

35 Vgl. *c.* 66, 29 *sed tum maesta virum mittens quae verba locuta es / ... / quis te mutavit tantus deus? an quod amantes / non longe a caro corpore abesse volunt? / atque ibi me cunctis pro dulci coniuge divis / non sine taurino sanguine pollicita es* ~ *c.* 68, 79 *quam ieiuna pium desideret ara cruorem, / docta est amisso Laudamia viro. / congiugis ante coacta novi dimittere collum, / quam veniens una atque altera rursus hiems / noctibus in longis avidum saturasset amorem /*

der Locke-Elegie. In beiden Fällen zieht der junge Gatte kurz nach der Hochzeitsnacht in den Krieg und lässt die zu voller Sinnlichkeit erwachte *nova nupta* zurück, die sich in ihrer Einsamkeit nach der Umarmung des Geliebten verzehrt und bereit ist, für seine glückliche Heimkehr alle Opfer zu bringen. Dazu gehörte eben das Haaropfer der Berenike, durch das sie sich gleichsam das Leben des Geliebten erkaufte[35a]. Der Gatte der Laodameia fällt dagegen vor Troia[36], dem Ort, wo auch Catulls Bruder sein Leben lassen musste[37]. Die Gleichung Lesbia – Laodameia – Berenike ist deutlich genug, ebenso jene von Catull – Protesilaos – Euergetes, wobei Protesilaos sich zusätzlich noch mit Catulls Bruder, gleichsam dessen zweiter Seele, kreuzt. Ein solches Spiel der Entsprechungen und Überschneidungen ist typisch für die neoterische Technik der spielerischen Transposition griechischer Vorbilder.

Es kann nach alledem – die Analogien liessen sich noch vermehren[38] –

posset ut abrupto vivere coniugio. Nicht auszuschliessen ist, dass Kallimachos in den Aitien auch die Geschichte von Laodameia und Protesilaos neben anderen ἐρωτικὰ παθήματα des Mythos behandelt hat. Die Aufnahme des Themas in den *Heroiden* Ovids, der aus den *Aitien* auch den Fall Akontios und Kydippe (auf den Catull *c.* 65, 19ff. im Übergang zur Locke-Elegie anspielt) und Phyllis-Demophoon (vgl. u. S. 237) übernommen hat, könnte dafür sprechen.

35a Die Opferung des Haupthaares ist von besonderer magischer Bedeutung, insofern dieses die Lebenskraft des Opfernden versinnbildlicht, der sich so ganz in die Gewalt der Gottheit begibt. Das Haaropfer ist deswegen Zeichen der höchsten Dankbarkeit für Errettung aus Lebensgefahr sowie der letzten Hingabe an ein geliebtes Wesen; beides ist beim Locke-Opfer der Fall. Literarischer locus classicus für ein solches Haaropfer, der Kallimachos vermutlich vorschwebte, ist *Il.* 23, 140ff. (Achill bringt dem gefallenen Patroklos das Haaropfer dar, das für seine eigene glückliche Heimkehr gelobt war). Das Haaropfer gehört auch zum Bereich der Hochzeitsbräuche. Vgl. hiezu L. Sommer, *Das Haar in Religion und Aberglaube der Griechen* (Diss. Münster 1912) und s.v. *Haaropfer,* RE VII 2 (1911) 2109; M. P. Nilsson, *Gesch. Griech. Rel.* (München 1941) 125f.

36 Die antike Sage, die Catull bei seinem Publikum wohl als bekannt voraussetzen konnte, wusste zu berichten, dass Laodameia kraft ihrer Liebe von den Göttern erwirkte, dass Protesilaos für einige Stunden zu ihr an die Oberwelt zurückkommen durfte, nach der erneuten Trennung aber ihm in den Tod folgte (cf. Apollod. *Epit.* 3, 30, Hyg. *Fab.* 103).

37 68, 87–104: Durch diese Koinzidenz wird die Laodameia-Protesilaos-Parabel noch enger mit Lesbia-Catull und – über Berenike/Euergetes ~ «*frater*» (vgl. Anm. 34) – auch mit *c.* 65 verbunden, in dessen Mitte, wie in *c.* 68, Catulls Klage um den Bruder steht. Die Elegie *c.* 68 spielt sich so gleichsam auf zwei Ebenen der Liebe ab, die durch das mythologische *exemplum* miteinander verknüpft sind: Das *amores*-Erlebnis des Catull mit seiner als *diva candida* erscheinenden *domina* (v. 68ff.) gleicht jenem des Protesilaos, dem Laodameia *flagrans amore* erscheint (v. 73f.) – der schmerzlichen Trennung des Catull von seinem Bruder, der bei Troia stirbt, entspricht für Laodameia der Verlust des geliebten Gatten. Bemerkenswert ist die dem *sermo amatorius* entnommene Terminologie in beiden Fällen: *omnia tecum una perierunt gaudia nostra, / quae tuus in vita dulcis alebat amor* (v. 95f.) ~ *quo tibi tum casu, pulcerrima Laudamia, / ereptum est vita dulcius atque anima / coniugium* (105ff.); vgl. *c.* 66, 6 *dulcis amor* zu Endymion, 33 *pro dulci coniuge* (dazu vgl. u. S. 240f. und Anm. 59).

38 Z.B. die Verwendung umfangreicher Gleichnisse (66, 43–49 ~ 68, 57–66; 109–116), mythologischer Parallelen grosser Liebe (66, 6 Endymion, 60 Ariadne ~ 68, 73ff./108ff. Laodameia-Protesilaos: dazu u. S. 244), doppelte Ebene des *amor* (vgl. u. S. 241ff.).

kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass Catull in den zwei auf die Locke-Übersetzung folgenden Langelegien römische Variationen zum Thema der als Leitbild vorangestellten Aitien-Elegie des Kallimachos bieten wollte, in der Tür-Elegie zum Komischen, in der Allius-Elegie zum Tragischen hin gewendet.

Diesen beiden römischen Langelegien des Catull kommt nun in der Geschichte der lateinischen Dichtung eine besondere Bedeutung zu. Sie stellen nämlich die ältesten uns bekannten Proben der voll ausgebildeten elegischen Amores-Erzählung dar, die sich nach Umfang, Aufbau und Stil klar von den erotischen Polymetra wie von den elegischen Epigrammen abhebt. Sie zeichnen sich durch die typischen Züge der breit argumentierenden sentimentalen Erzählung in Ich-Form aus mit der wohlbekannten Mischung von Klage und Tröstung, Schmerz und Freude, Trennung und Vereinigung, Liebe und Tod, Gegenwart und Reminiszenz, Meditation und Mimus, Ernst und Humor, sachlichem Bericht und emotionellem Ausdruck, von Leben und Mythos. Man kann sagen, dass Catull in diesen beiden Elegien, wie sich auch aus konkreten Bezügen ersehen lässt[39], die Prototypen der römischen Amores-Elegie geschaffen hat. Die Inspirationsquelle dafür legt Catull seinem Publikum offen dar: Es sind die *carmina Battiadae,* angeführt durch die «Locke der Berenike»[40].

Dafür, dass der Neoteriker gerade diesem Aitien-Gedicht eine derartige Modellfunktion zuweisen konnte, mag den Ausschlag gegeben haben, dass es eben dieses Gedicht war, dem der alexandrinische Meister selbst nach Thema und Stellung in seinem Elegienwerk so etwas wie die Rolle der «Königin der Elegien» zugedacht hatte. Das erreichte er dadurch, dass er darin eine mit einem Katasterismos verbundene Huldigung an die höchsten Frauen im Staate, die Königin Berenike und deren Vorgängerin und «Mutter» Arsinoe, darbrachte[41]. Diesem Huldigungsgedicht räumte Kallimachos die Ehrenstellung als Abschlusselegie der vierbändigen Aitiensammlung ein, und zwar, wie wir heute wissen, in symmetrischer Entsprechung zum jüngst entdeckten elegischen Epinikion auf Berenike, das offenbar das Prologgedicht zum III. Buch der Aitien

39 Z. B. das Motiv der «göttlichen Geliebten» von *c.* 68 in den Varianten bei Prop. II 15 – Tib. I 5 (mit analoger Spannweite wie Catull 68 von der Idealisierung der Geliebten als *diva candida* v. 70 bis zur resignierten Annahme ihrer *rara furta* v. 135ff.; vgl. D. F. Bright, *Haec mihi fingebam. Tibullus in his World,* Leiden 1978, 185) – Ov. *Am.* I 5.

40 Dazu vgl. o. Anm. 6. Die modellhafte Einwirkung der Allius-Elegie als Typus des «inneren Gesprächs» auf die Elegie des Cornelius Gallus und des Properz hat gut herausgearbeitet E. Lefèvre, *L'unità dell'elegia Properziana,* in: Colloquium Propertianum, Atti (Assisi 1966) 25ff., ohne jedoch auf die Vorprägung in den kallimacheischen Aitien-Elegien hinzuweisen (vgl. Anm. 48).

41 Arsinoe spielt eine entscheidende Rolle als Vermittlerin bei der Verstirnung der Locke, die einer partiellen Vergöttlichung der lebenden Königin durch die bereits vergöttlichte verstorbene Königin-«Mutter» gleichkommt; die Bezeichnung «Mutter» (fr. 110, 45 βουπόρος Ἀρσινόης μητρὸς σέο) für Arsinoe ist ebenso wie «Bruder» für Euergetes (vgl. Anm. 34) in übertragenem Sinne verwendet. Zum Verhältnis Berenike-Arsinoe und zu den Titeln und Anreden fürstlicher Gestalten bei Kallimachos vgl. Gelzer (Anm. 31).

bildete[42]. Eine Spiegelung des hohen Ansehens, das die Locke-Elegie als Krönung der Aitien genoss, darf man wohl auch in der Tatsache sehen, dass die ebenfalls vier Bücher umfassende Elegiensammlung des Properz gleichfalls mit einem Huldigungsgedicht auf eine hohe Frau der 'kaiserlichen familia' in Rom schliesst, nämlich mit der als *regina elegiarum* bekannten Cornelia-Elegie, die – wie die «Locke der Berenike» – dem Typus der Monologrede aus dem Jenseits im Munde einer von ihrem geliebten Wesen getrennten Person angehört[43]. Die besondere Wirkung und Attraktivität der Locke-Elegie aber beruhte offenbar darauf, dass diese in bemerkenswerter Konzentration eine Reihe formaler und motivischer Elemente enthielt, die dem spezifischen Anliegen der römischen Amores-Dichter in hervorragender Weise entgegenkamen. In erster Linie ist natürlich der erotische Grundcharakter dieser Elegie zu erwähnen, dessen Bedeutung vor dem Hintergrund der übrigen Aitien-Gedichte mit erotischen Themen verstanden werden muss.

Kallimachos hat in den Aitien, soweit unsere heutige Kenntnis reicht, mindestens vier bis fünf Liebesfälle behandelt, die der Heroenwelt oder lokalhistorischer Überlieferung entnommen sind. Dazu gehören ausser den schon genannten die Episode von Poseidons Liebe zur Danaos-Tochter Amymone in Zusammenhang mit dem Aition der Argivischen Quellen (fr. 66), sodann wahrscheinlich die erst seit Kallimachos bekannte tragische Liebesgeschichte der thrakischen Königstochter Phyllis, die aus Verzweiflung darüber, dass ihr Verlobter, Theseus' Sohn Demophoon, nicht zum vereinbarten Zeitpunkt aus Athen zurückgekehrt ist, sich erhängt und in einen dürren Mandelbaum ver-

42 Die Stellung der Locke-Elegie als Schlussgedicht des IV. Buches der Aitien ist durch die Diegesen gesichert, unabhängig davon, dass sie auch als Einzelgedicht in einer Anthologie in Umlauf sein konnte (so in P.Oxy. 2258 neben dem elegischen «Sosibios-Epinikion», vgl. Anm. 31); bekräftigt wird dieser wohl ursprüngliche Ort der Locke-Elegie durch die seit dem Liller Papyrus (ed. C. Meillier, Cahiers Rech. Inst. Pap. Egypt. Lille 4, 1976) gewonnene Erkenntnis, dass die zwei Huldigungselegien an Berenike (*Victoria-Coma*) die zweite Hälfte des Aitienwerkes einrahmten, die Kallimachos offenbar in späten Jahren der früheren Ausgabe der zwei ersten Bücher (mit Beigabe von Prolog und Epilog) zufügte. Vgl. dazu P. J. Parsons, *Callimachus: Victoria Berenices* ZPE 25 (1977) 1ff. (bes. 46ff.) sowie *Il nuovo Callimaco di Lille* (mit Beiträgen von E. Livrea, A. Carlini, C. Corbato, Fr. Bornmann), Maia 32 (1980) 238ff. (bes. 244), hiezu noch Anm. 100.

43 Dem gleichen Monologtypus einer toten Geliebten wie Properzens Cornelia- oder Cynthia-Elegie des IV. Buches könnte auch die verschollene Quintilia-Elegie des Calvus angehört haben, die, nach Cat. *c.* 96 zu schliessen, eine Klagerede *de veteribus amoribus / de missis amicitiis* (v. 3f.) gewesen zu sein scheint (vgl. Ed. Fraenkel, *Catulls Trostgedicht für Calvus,* Wien. St. 69, 1956, 278ff. = Kl. Beitr. 2, 103ff., trotz H. Tränkle, Mus. Helv. 24 (1967) 93ff. und zuletzt J. Delz, *Catulls Konsolationsepigramm für Calvus,* Mus. Helv. 34, 1977, 74ff., die m. E. treffendste Interpretation von Cat. *c.* 96). Die Vermutung, dass auch der Abschluss der Metamorphosen Ovids – eines «hesiodeischen» Lehrgedichtes, wie es auch die Aitien des Kallimachos zu sein vorgeben (vgl. Teil II) – mit dem Katesterismos Iulius Caesars eine Variation zur Verstirnung der Locke der Berenike am Ende der Aitien sein könnte, gewinnt von hier aus an Wahrscheinlichkeit.

wandelt wird, der erst dann zu blühen beginnt, als der vermeintlich Untreue – zu spät – wieder zurückgekommen ist (fr. 556)[44]. Des weiteren findet sich im III. Buch der Aitien (fr. 80–83) die Sage des milesischen Königs Phrygios, der sich in Pieria, Bürgerin der mit Milet im Kriege lebenden Stadt Myus, verliebt und ihr zuliebe den Frieden zwischen den zwei verfeindeten Städten herstellt – ein Beispiel gleichsam für den Satz *omnia vincit amor*[45].

Wie Kallimachos diese Liebesgeschichten im einzelnen gestaltet hat, lässt sich aus den spärlichen Textresten nur in sehr beschränktem Masse ausmachen. Mindestens im Falle der Phyllis aber zeugt ein erhaltener Vers, der die direkte Anrede des «untreuen Fremdlings» Demophoon enthält, neben anderen antiken Zeugnissen dafür, dass Kallimachos seine Heldin am einsamen Meeresstrand einen – in die Erzählung eingefügten oder direkt dramatischen – Klagemonolog an den fernen Geliebten halten liess[46]. Kallimachos schuf mit diesem sentimental-erotischen Fernmonolog ein literarisches Modell, das in Rom eine prototypische Bedeutung erlangte, die sich von Catulls Fernansprache der Ariadne an den *perfidus Theseus* in c. 64, 132ff. bis auf Ovids Briefrede der Phyllis Her. 2 verfolgen lässt, deren einleitende Worte «*Hospita Demophoon ...* (*scelerate* 17/29, *perfide* 78)» sich als Zitat der erhaltenen Anfangsanrede der Aitienvorlage erweisen: 'νυμφίε Δημοφόων, ἄδικε ξένε ...' (fr. 556)[47]. In der

44 Eine sichere Werkangabe des überlieferten Fragments liegt nicht vor; die der Akontios-Geschichte vergleichbare Nachwirkung bei den römischen Elegikern ebenso wie die Analogie des Monologtypus «Fernklage einer Verlassenen» zur Locke-Elegie lassen die Zugehörigkeit zu den Aitien wahrscheinlicher erscheinen (s. dazu im folg.).

45 Der Aristainetos-Brief I 15, der offenbar eine Paraphrase der kallimacheischen Aitien-Elegie enthält (vgl. Pfeiffers Kommentar zu fr. 80), illustriert mit der Geschichte Phrygios-Pieria den Satz 'οὐδὲν πιθανώτερον πέφυκεν οὐδ' ἀνυσιμώτερον Ἀφροδίτης'. Er zieht am Ende der Erzählung die Bilanz: οὕτως οὖν ἐκφανῶς δεδήλωκας, ὦ Πιερία, τὴν Ἀφροδίτην ἱκανὴν εἶναι παιδεύειν ῥήτορας οὐκ ὀλίγον ἀμείνους καὶ τοῦ Νέστορος τοῦ Πυλίου (~ fr. 80, 20ff.). Eine bemerkenswerte Analogie zur Aitiongeschichte von Akontios und Kydippe (fr. 67–75) bildet das Motiv der Begegnung bei einem Götterfest (das mit Artemis zu tun hat) und der Liebe auf den ersten Blick sowie die eingehende Schilderung der aussergewöhnlichen Schönheit der Heldin. Das erhaltene Original-Fragment 80 (Ergänzung zu v. 17–23, Pfeiffer, *Callim.* II p. 113) enthält einen Ausschnitt aus dem Dialog des Paares nach der ersten Liebesnacht, in dem die vom Dichter teilnahmsvoll angesprochene und mit feiner Psychologie in ihrer mädchenhaften Scheu gezeichnete Geliebte den königlichen Liebhaber um die Gabe des Friedens für ihre Mutterstadt bittet.

46 Vgl. die offensichtlich das kallimacheische Original umschreibenden Worte bei Proc. *Epist.* 86 p. 565 H. καὶ πρὸς τὴν θάλατταν ὁρῶμεν οὐχ ἧττον ἢ Φυλλὶς τὸν Δημοφοῶντα καλοῦσα τὸν ἄδικον ἐκεῖνον ... ἡ δὲ πρὸς τὴν θάλατταν ἐδάκρυε; dazu Ov. *Rem. am.* 597 *'perfide Demophoon' surdas clamabat ad undas, Am.* II 18, 22 *scribimus et lacrimas, Phylli relicta, tuas.*

47 Vgl. auch *'perfide Demophoon'* Ov. *Rem. am.* 597. – Welch exemplarisches Ansehen die kallimacheische Phyllis-Klage auch in der Anwendung auf den eigenen Lebensbereich der *amores* bei den römischen Elegikern genoss, zeigen die zahlreichen Anspielungen darauf bei Ovid (zu Anm. 46 noch *A. a.* II 353f., III 38) und Properz (II 22 *'Demophoon'* als Pseudonym des Adressaten; II 24, 43f. Phyllis und Demophoon als exemplum neben Ariadne und Theseus, ebenso wie bei Ov. *A. a.* III 35–38).

gleichen kallimacheischen Tradition standen wohl jene Lycoris-Elegien des Cornelius Gallus, die sich in der Ansprache des klagenden Dichters an die weitentfernte Geliebte bei Vergil Ecl. X 46ff. widerspiegeln[48].

Wie beim Phyllis-Thema, so wird man auch zu Ovids Briefmonologen von Akontios und Kydippe die unmittelbare Anregung in Kallimachos' Aitien-Elegie über die sentimentale Liebesgeschichte des keischen Prinzenpaares sehen dürfen (fr. 67–75). Sie war, wie manche Anspielungen und Zitate zeigen, bei den römischen Elegikern seit Catull besonders beliebt[49]. Dass das psychische Situationsbild des liebesunglücklichen Akontios, das Kallimachos in Form eines in der Waldeinsamkeit gesprochenen Monologs seiner Erzählung eingefügt hatte, auch auf die Selbstdarstellung der römischen Amores-Dichter einwirken konnte, zeigt die Klagerede des einsam leidenden Properz I 18. Hier findet man unüberhörbare Anklänge an die kallimacheische Akontios-Rede, wie etwa den wechselnden Anruf der fernen Geliebten und der umgebenden Bäume sowie das Einritzen des Namens der Geliebten in die Baumrinden[50]. Durch solche Anklänge gab sich die Selbstanalyse des Properz für den Kenner als Transposition der Selbstaussage des kallimacheischen Akontios zu erkennen. Die gleiche Transposition auf sich selber hatte offenbar schon Cornelius Gallus vollzogen, wie wir aus dem Bild des in den Wäldern umherirrenden liebeskranken Dichters in Vergils X. Ekloge schliessen können[51]. Die besondere

48 Auf die Bedeutung der kallimacheischen Phyllis-Klage für die römische Liebesdichtung seit Catull hat erstmals, einem Hinweis von R. Pfeiffer folgend, Fr. Klingner, *Catulls Peleus-Epos* (München 1956) 56ff. in treffender Weise aufmerksam gemacht. An die Modellhaftigkeit dieses Typus von «Klage der Verlassenen» mit Fernanrede für den Typus des «Inneren Monologs» bei Properz erinnert richtig G. Lieberg, Anz. f. Altertumswiss. 33 (1980) 11 (Rez. von E. Lefèvre, o. Anm. 40).

49 Catull spielt, wie schon Krolls Kommentar bemerkte, am Ende von *c.* 65 mit dem Gleichnis vom Liebesapfel (19ff.) auf die Geschichte von Akontios und Kydippe, eines der bekanntesten *carmina Battiadae,* an und schafft so den Übergang zur anschliessenden, ebenfalls erotischen Aitien-Elegie der «Locke». Auf das gleiche Motiv nimmt direkt Bezug Ov. *A. a.* I 457f. und *Tr.* III 10, 73f.; *Rem. am.* 382 erscheint die kallimacheische Kydippe als Muster einer Liebeselegie (vgl. Anm. 5). Zur Verbindung des Gleichnisses *c.* 65, 19ff. mit *c.* 66 (NB *casto ... e gremio* 65, 20 ~ *casto ... in gremio* 66, 56, *casto ... cubili* 66, 83) vgl. Clausen (Anm. 34) 93.

50 An die ferne Geliebte: fr. 74 λιρὸς ἐγώ· τί δέ σοι τήνδ' ἐπέθηκα φόβον; ~ Ov. *Epist.* 20, 127 *macerer interdum quod sim tibi causa dolendi / teque mea laedi calliditate puto.* An die Bäume: fr. 73 ἀλλ' ἐνὶ δὴ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε / γράμματα, 'Κυδίππην' ὅσσ' ἐρέουσι 'καλήν'. ~ Prop. I 18, 19 *vos eritis testes, si quos habet ardor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo. / a quotiens teneras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et vestris 'Cynthia' corticibus.* Auf die Verwandtschaft der Properz- mit der Akontios-Klage wies schon C. Dilthey, *De Callimachi Cydippa* (Leipzig 1863) 78 hin. Über die Analogie zum erhaltenen wörtlichen Fragment (fr. 73) hinaus hat F. Cairns, *Propertius I 18 and Callimachus, Acontius and Cydippe,* Cl. Rev. 83 (1969) 131ff. aufgrund der Paraphrase der Aitien-Elegie bei Aristainetos *Ep.* I 10 die Abhängigkeit der Partien v. 1–6, 17–21 und 30–31 vom kallimacheischen Original erwiesen. Das Notwendige ist heute im Kommentar von P. Fedeli, *Sesto Properzio, Il primo libro delle Elegie* (Florenz 1980) 416ff. zu finden.

51 Vgl. v. 52 *certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores /*

Wirkung dieses «inneren Monologs» des kallimacheischen Akontios auf die römische Amores-Elegie erklärt sich wohl auch daraus, dass – wie es hier dann die Regel wurde – ein Mann (und zwar nicht des fernen Heroenmythos, sondern der realeren Lokalgeschichte[52]) in der Situation des einsam Klagenden erschien, die üblicherweise in der griechischen Dichtung leidenden Frauen zugedacht wurde[53]. Als weitere typische Züge der neuen Art elegischer Liebesgeschichte, für die das Akontios-Kydippe-Aition in Rom wegweisend wirken mochte, können genannt werden: Die grosse Leidenschaft entsteht «auf den ersten Blick» und ist überwältigend; die Merkmale des Liebesleidens werden genau registriert; Liebhaber und Geliebte sind so sehr mit aussergewöhnlichen Eigenschaften ausgezeichnet, dass man keine klare Vorstellung von ihnen als Individuen gewinnen kann[54]. Alle diese thematischen Züge finden sich z. B. in den zwei ersten Elegien von Properzens Cynthia-Buch prologartig vereinigt.

Wird an diesen Beispielen schon deutlich, welche Bedeutung die erotischen Aitienelegien, namentlich mit der Darstellungsform der monologischen Selbstaussage unglücklich Liebender, für die lateinische Liebeselegie haben konnten, so gilt dies in besonderem Masse für die «Locke der Berenike»: Die temperamentvolle Rede, die Kallimachos die Locke vom fernen Firmament aus an ihre auf Erden zurückgebliebene Herrin halten lässt, von der sie sich buchstäblich abgeschnitten fühlt[55], trägt die charakteristischen Züge einer

arboribus: crescent illae, crescetis, amores. Dazu vgl. D. O. Ross (Anm. 1) 71ff. und J. K. King, *The two Gallusses of Propertius' Monobiblos,* Philologus 124 (1980) 223.

52 Kallimachos verweist in der Endpartie (fr. 75, 50–77) ausdrücklich auf die keïsche Lokalchronik des «alten Xenomedes» als Quelle des ἵμερος (v. 53f.) oder ὀξὺς ἔρως (v. 75) des Akontios, dem das Geschlecht der Akontiaden entstammt, die seither auf Keos herrschten (v. 50f.). Diese Quelle berichtet «Tatsächliches» (ἐτητυμίη v. 76). Die Geschichte von der Liebe und Ehe des armen Akontios und der vornehmen Kydippe gehört – wie die des Königs Phrygius und der Bürgerstochter Pieria im gleichen Buch der Aitien – in den Bereich der ionischen Novellistik, wofür schon die Aufnahme dieser beiden Aitiengeschichten in die Briefe des Aristainetos spricht. Die Neigung des Kallimachos zu Stil und Themen ionischer Novellistik hat gut herausgearbeitet E. Howald, *Ionische Geschichtsschreibung,* Hermes 58 (1923) 113ff., bes. 134ff. zur Akontios- und zur Locke-Elegie.

53 Klagereden liebeskranker Männer finden sich dort nur in der Bukolik im Bereich der Mythologie, wie dem Daphnis (1, 100–136) oder dem Kyklops (11) Theokrits. Zu den möglichen Gründen für diese Motivverschiebung auf die Perspektive des Mannes im biotischen Bereich vgl. H. J. Tschiedel, *Vergil und die römische Liebeselegie,* in: Lebendige Lektüre, Dialog Schule-Wissenschaft, Klass. Sprachen u. Literaturen Bd. 10 (München 1977) 120ff., bes. 138ff., und J. Griffin, *Genre and Real Life in Latin Poetry,* Journ. Rom. St. 71 (1981) 39ff.

54 Ein treffendes Bild dieser Modellfunktion der kallimacheischen Akontios-Elegie zeichnet schon A. Palmer in der Einleitung zum Kommentar von Ovids *Heroides* (Oxford 1898) 483 mit Hinweis auf J. P. Mahaffy, *Greek Life and Thought* (London 1887) 239ff., der sich seinerseits auf die noch heute lesenswerte Charakterisierung von Kallimachos' erotischer Elegie durch A. Couat, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (Paris 1882 = Alexandrian Poetry under the first three Ptolemies, ed. J. Loeb-E. Cahen, London 1931, 150ff.) stützt.

55 Cf. v. 51 ἄρτι νεότμητόν με κόμαι ποθέεσκον ἀδελφεαί = *abiunctae paulo ante comae mea fata sorores / lugebant.*

«Klage der Verlassenen» an sich. Wir kennen sie in sich wandelnden Formen aus der sapphischen Lyrik und aus dem hellenistischen Singspiel «Des Mädchens Klage», aus Theokrits Bukolik und aus der dem kallimacheischen Phyllis-Aition nahestehenden Ariadne-Klage in Catulls idyllischem Kleinepos c. 64[56], in vielfacher Variation aber vor allem aus dem permanenten «inneren Monolog» der römischen Amores-Elegie, als Klage in die Ferne entweder aus dem Munde des Dichters selbst oder einer anderen *persona* wie der properzischen Cynthia oder Arethusa und der ovidischen Heroiden. In der dafür typischen Mischung von Selbstmitleid und Zorn, Sehnsucht und Eifersucht gibt auch die Locke, wie ein lebhaftes junges Mädchen, ihrem Schmerz und Unmut über die unfreiwillige Trennung vom Haupt der Königin beredten Ausdruck, die mit der Locke gleichsam ihren Liebling der Liebe zum Gemahl geopfert hat[57]. Mit der Bitte an die geliebte Herrin, ihrer künftig wenigstens bei jedem Opfer an Aphrodite durch eine spezielle Salbölgabe zu gedenken, und mit dem unwirschen Gefühlsausbruch «Möge die Sternordnung zusammenbrechen, wenn ich nur wieder bei dir wäre» (v. 93f.)[58] – Worte, die sich wie eine Liebeserklärung anhören – beschliesst die Locke ihre Klagerede, deren erotischer Unterton

56 Vgl. Anm. 47 und 48.

57 Der Feststellung, dass die junge Königin sie, ihre Begleiterin von Jugend auf (25f. *at te ego certe / cognoram a parva virgine magnanimam*), der Heimkehr des Liebhabers und Gatten zuliebe aufgeopfert habe (33ff. *atque ibi me cunctis pro dulci coniuge divis / ... pollicita es, / si reditum retulisset. ... / quis ego pro factis calesti reddita coetu / pristina vota novo munere dissolvo*), lässt die Locke unmittelbar die vorwurfsvolle Klage folgen: *invita, o regina, tuo de vertice cessi, / invita: adiuro teque tuumque caput* (39f.), die nach der Schilderung ihrer Aufnahme unter die Sterne wiederholt wird: *non his tam laetor rebus, quam me afore semper, / afore me a dominae vertice discrucior* (75f.). Der Dichter stellt sich die Locke, obgleich der grammatikalische Ausdruck dafür auch männlich sein kann (βόστρυχος 8, πλόκαμος 62), als Mädchen personifiziert vor (με κόμαι ποθέεσκον ἀδελφεαί 51), eine Art Kammerzofe (sie möchte an den γυναικεῖα μύρα der Herrin teilhaben 77f.). Catull hat nur die Feminina (*caesaries* 8, *coma* 93) verwendet.

58 V. 93 *sidera corruerint utinam! coma regina fiam: / proximus Hydrochoi fulgeret Oarion.* 93 *cur iterent* V: *corruerint* ist mehrheitlich akzeptierte Korrektur von Lachmann; *cur retinent? utinam* Pontanus, *cursum iterent* Lenchantin; die offensichtliche Korruptel *cur iterent* wird vergeblich verteidigt von D. A. Kidd, *Some problems in Catullus 66,* Antichthon 4 (1970) 45ff. und K. Quinn, *Catullus, The poems*[2] (London 1973) 367f. Eine erschöpfende Bestandesaufnahme der Korrekturen und Interpretationen zur Stelle bietet N. Marinone, *I dati astronomici e la chiusa della Chioma di Berenice,* in: Scienza e tecnica nelle letterature classiche (Genua 1980) 125ff.; sein eigener Deutungsvorschlag mit der Lesung *sanguinis* v. 91, *effice* v. 92 und davon abhängigem Finalsatz mit vorangehender Parenthese: *(sidera cur iterem?) iterum ut coma regia fiam* ist sachlich und sprachlich wenig befriedigend, abgesehen davon, dass er die bei Catull sonst übliche Geschlossenheit der Distichen empfindlich stört. Marinonis Hauptargument, dass die Vorstellung vom «Zusammenbruch des Sternhimmels» astronomischen Gegebenheiten widerspreche, übersieht die Ethopoiie der sprechenden Locke, die sich in ihren emotionellen Gefühlsausbrüchen natürlich nicht an die Vorschriften astronomischer Gelehrsamkeit zu halten braucht.

unverkennbar ist[59]. So wird die Klage der Locke zum Muster eines dramatisch lebendigen Zustandsmonologs mit Fernanrede. Dessen besonderer Reiz liegt – wie bei mancher der entsprechenden Amores-Elegien – im Wechsel der Stimmungs- und Stilschichten von «objektiver» Erzählung und «subjektivem» Gefühlsausdruck, und dessen innere Spannung beruht sozusagen auf einem Dreiecksverhältnis, nämlich dem Verhältnis Locke/Berenike und Berenike/Euergetes. Bindeglied der zwei Handlungsebenen ist – nicht anders als in der Themenvariation der Allius-Elegie c. 68 – das seit Catull in der römischen Amores-Dichtung so zentrale Motiv von Trennung und Vereinigung[60].

In einer zweiten Schicht ist die Locke-Elegie in der Tat ein Lied zu Ehren der Hochzeit von Berenike und Ptolemaios Euergetes. Sie bildet so im Werk des Catull eine Brücke zwischen den Hochzeitsgedichten c. 61 bis 64 und den Liebeselegien c. 67 und 68, die ihrerseits Hochzeitselegien sui generis sind[61]. Wie bei diesen letzteren und bei den römischen Epithalamien c. 61 und 62 des Catull, besteht das Hochzeitspaar des Locke-Aitions aus Menschen der eigenen Gegenwart des Dichters, zu denen er selbst in enger Verbindung stand. In dieser Hinsicht handelt es sich um einen eminent biotischen Liebesfall, den einzigen sicheren dieser Art unter den erotischen Aitien-Elegien[62]. Im Hin-

59 Catull hat diesen in seiner Übersetzung noch verstärkt, indem er der Locke an Höhepunkten ihres Trennungsschmerzes Redewendungen des *sermo amatorius* in den Mund legte, wie *domina* und *discrucior* im emphatischen Ausruf v. 75f. (zit. Anm. 57); vgl. Plaut. *Cas.* 276 *discrucior miser amore, Poen.* 368 *discrucior miser, Trin.* 103, *Ba.* 435, dazu Cat. 85 *odi et amo ... excrucior. domina* mit erotischem Beiklang ist, nach einmaligem Gebrauch bei Lucil. 730, bei Catull *c.* 3, 10 und 61, 31 sowie in elegischem Metrum noch 68, 68 belegt (für Lesbia, die dort den Stellenwert von Laodameia ~ Berenike einnimmt, vgl. o. S. 233f. u. Anm. 37); geläufiger Leitbegriff der Liebeselegie war *domina* dann seit Gallus, wie das neue Fragment c v. 6 zeigt (Anm. 90). – Eine Art Liebesbekenntnis enthält auch die im erotischen Epigramm beliebte eidliche Beteuerung v. 39f. *invita o regina tuo de vertice cessi, / invita: adiuro teque tuumque caput* = σήν τε κάρην ὄμοσα σόν τε βίον.

60 Die Locke leidet unter der Trennung von Berenike, diese unter der Trennung von ihrem Gemahl. Das Haaropfer verbindet beide, indem die Überwindung der letzteren durch die erstere erkauft wird. Zwei Trennungsmotive verbinden sich auch in *c.* 68 (Catull-Bruder, Laodameia-Protesilaos, vgl. o. S. 234 und Anm. 37). Das mehrfache Trennungsmotiv verklammert die beiden Catullschen Langelegien *c.* 65 + 66 und 68 nicht nur mit den folgenden elegischen Gedichten (*c.* 76 Abschied von Lesbia, *c.* 101 Verlust des Bruders), sondern auch mit den vorangehenden, thematisch durch das Hochzeitsthema mit ihnen zu einer Gruppe verbundenen *carmina maiora* (*c.* 63 Attis verlassen am Seestrand, 64 verlassene Ariadne). Bemerkenswert ist die wohl nicht zufällige Übereinstimmung der Trennungsklage der Locke *c.* 66, 39 *invita, o regina, tuo de vertice cessi* mit den Worten des Abschied nehmenden Aeneas an Dido Verg. *Aen.* VI 460 *invitus, regina, tuo de litore cessi.* Zur Bedeutung des Trennungsmotivs bei Catull gute Bemerkungen bei Kidd (Anm. 58) 40ff., Putnam (Anm. 31) 226ff. und W. Clausen (Anm. 34) 90ff.

61 «Anti-hymenaeal poems» nennt sie nicht zu Unrecht Most (Anm. 6) 118, der die gemeinsamen Züge der Liedergruppe *c.* 61–68 gut herausarbeitet.

62 Vielleicht mit Ausnahme der Liebe der Königin Arsinoe, sofern das für Kallimachos bezeugte Hochzeitsgedicht auf diese Vorgängerin Berenikes Teil der Aitien war; Pfeiffer hält es (fr. 392)

blick auf die lateinische Amores-Dichtung ist dabei die Beobachtung von Interesse, dass Kallimachos in der sehr realistischen Darstellung der Hochzeitsnacht und der körperlichen Leidenschaft der *nova nupta* zu ihrem Mann, der bald darauf ins Feld ziehen muss, eine Reihe von typischen Zügen der römischen Liebeselegie im Keime vorweggenommen hat, nämlich die aus dem Motivbereich der *militia amoris* bekannte Bildersprache des Militärischen im Liebeskampf (13ff.)[63] und das Kontrastbild der Lebensformen von Krieg und Liebe. Zuerst von Catull in der Allius-Elegie abgewandelt[64], wurde es dann vor allem bei Cornelius Gallus und Tibull zu einem Leitmotiv der Liebeselegie. Typische Züge der späteren Amores-Dichtung nimmt insbesondere das exkursartige Bild voraus (v. 19–32), das Kallimachos die Locke – anschliessend an das Epithalamionmotiv der falschen Tränen der Braut in der Hochzeitsnacht (15–18) – von dem Gram der Neuvermählten um das *flebile discidium* (22) des Geliebten in einem lebhaften «inneren Gespräch» entwerfen lässt. Hier finden sich im Vokabular des sermo amatorius die Trauer um das verwaiste Bett, die Tränen des Abschieds, die verzehrende Sorge und Sehnsucht, das Schwinden der Sinne und die Ohnmacht, mit dem Unterton verhaltener Sinnlichkeit. Würde Berenike selbst die Jammerworte aussprechen, welche die Locke von ihr gehört haben will: *sed tum maesta virum mittens quae verba locuta es! / Iuppiter, ut tristi lumina saepe manu!*, so müsste man etwas erwarten wie die Klage der properzischen Arethusa (IV 3) an ihren geliebten Mann im Felde[65].

für hexametrisch (+ fr. 655), H. Herter (Bursian 255, 1937, 156) u.a. für elegisch. Die Parallele zur Hochzeitselegie auf Berenike, in der gerade Arsinoe-Aphrodite eine zentrale Rolle spielt, indem sie die Hingabe und Treue ihrer «Tochter» (vgl. Anm. 41) durch die Aufnahme und Vergöttlichung ihrer Opfergabe, der Locke, ehrt (51–68), stützt die Annahme einer Arsinoe-Elegie.

63 Vgl. 66, 11 *qua rex tempestate novo auctus hymenaeo / vastatum finis iverat Assyrios, / dulcia nocturnae portans vestigia rixae, / quam de virgineis gesserat exuviis.* Diesem erotischen Beutefeldzug stellt die Locke v. 20 den echten Kampf der Waffen gegenüber: *invisente novo proelia torva viro.* Aus der ganz in der Metaphorik kriegerischer Eroberung gehaltenen erotischen Elegie des Agathias A. P. V 293 sind für die verlorene Partie des Originals als Kallimachos-Zitate neben σύμβολον ἐννυχίης . . .ἀεθλοσύνης (v. 18 ~ 66, 13) vielleicht noch λάφυρα (v. 17 ~ *exuviis* 66, 13: παρθενικῶν . . .λαφύρων e.g.?) zu gewinnen.

64 Mit dem zu Berenike-Euergetes parallelen Motiv Laodameia-Protesilaos, vgl. o. S. 233f. Das Motiv 'Macht der Liebe besiegt Macht der Waffen' beseelte auch die Aitien-Geschichte von Phrygius und Pieria, vgl. o. S. 237.

65 Dem sermo amatorius sind zuzurechnen: *lacrimulis* 16, *querelis* 19, *orbum cubile* 21, *flebile discidium* 22 (cf. Ov. *Epist.* 15, 7 *flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen*), *exedit cura medullas* 23, *sollicitae / sensibus ereptis mens excidit* 24f. (cf. Cat. *c.* 51, 7ff. *nil est super mi ... gemina teguntur lumina nocte*), *maesta virum mittens* 29, *a caro corpore abesse* 23. Gut skizziert hat den ausgeprägt liebeselegischen Charakter der Partie v. 15–32 der Locke-Übersetzung Spira (Anm. 31) 159; eine petitio principii ist es jedoch, die Autorschaft dafür (ebenso wie für v. 79–88) dem Dichter des griechischen Originals abzusprechen, u.a. mit der Begründung, dass sich «solche elegischen Töne» wie hier «bei Kallimachos eigentlich nicht, jedenfalls nicht in den Aitien» fänden, dagegen alle charakteristischen Vokabeln dieser Partie in den erotischen Gedichten *c.* 51, 61, 64 und 68 des Catull zu belegen seien. Dieser Tatbestand zeigt

Bei aller Lebensnähe, mit der Kallimachos die menschliche Natur der Liebhaberin Berenike zeichnet, bleibt sie doch eine Frau hohen Ranges, der die Ehre zuteil wird, durch die Verstirnung ihrer Haarlocke, die im Grunde den Lohn der Arsinoe-Aphrodite für ihre grosse Liebeskraft darstellt[66], schon zu Lebzeiten Heimatrecht unter den Himmlischen zu erlangen – sozusagen als «göttliche Liebhaberin». Es ist die gleiche Berenike, die Kallimachos in einem elegischen Epigramm (51) als die «Vierte Charis» preist, ähnlich wie Sappho als «Zehnte Muse» galt (AP IX 506). Sie ist die «Aphrodisische» und die «Musische» in einem. Eine ähnliche Funktion scheint Kallimachos in den Aitien seiner Lieblingskönigin Arsinoe zugedacht zu haben, die nicht nur als Inbegriff des Aphrodisischen im Rahmen der abschliessenden Locke-Elegie erschien, sondern vielleicht auch am Ende des Aitienprologs als Gefährtin der Musenschar gepriesen wurde[67].

Diese fürstlichen Frauengestalten des Kallimachos nehmen sich wie Vorgängerinnen und vorbildliche Prägungen jenes Typus von *puellae doctae* der

vielmehr, wie sehr die Locke-Elegie dem Wesen und Anliegen des römischen Kallimacheers entgegenkam und ihm als Inspirationsquelle dienen konnte. Dass es sich bei *c.* 66 um eine im Prinzip möglichst wortgetreue Zeile-für-Zeile-Übersetzung handelt, haben alle auf Papyrus erhaltenen Teile der Vorlage gezeigt. Die Verse 15–32, für die der Papyrus-Beleg fehlt, bilden die unentbehrliche innere Begründung des Haaropfers (33ff.) im aussergewöhnlichen Eros der *nova nupta* (dazu vgl. Anm. 35a). Der erotische Grundcharakter der Elegie ist von Anfang an terminologisch durch den *dulcis amor* (v. 6) von Selene und Endymion angetönt, der in den *dulcia nocturnae vestigiae rixae* (13) und dem Ausruf *me pro dulci coniuge divis / ... pollicita es* (33f.) für Berenike und Euergetes abgewandelt erscheint.

Mit dieser betont erotischen Eingangspartie der Locke-Elegie ist nach Ringkompositionstechnik die Schlusspartie v. 79–88 motivisch eng verbunden: Sie enthält die Stiftung eines Salbölopfers, das als Entschädigung der Locke für die opfervolle Trennung vom salbenreichen Haupt der jungverheirateten Königin begründet wird (v. 75–78, wofür das griechische Original erhalten ist) und gleichzeitig ein Denkmal für die treue Liebe der *nova nupta* darstellt, wie sie in der Eingangsszene 11–32 geschildert worden war (vgl. die Rahmenverse 79 *nunc vos, optato quas iunxit lumina taeda, / non prius unanimis corpora coniugibus / tradite nudantes reiecta veste papillas* ... 87 *sed magis, o nuptae, semper concordia vestras, / semper amor sedes incolat assiduus* und 11 *qua rex tempestate novo auctus hymenaeo ... dulcia nocturnae portans vestigia rixae, / quam de virgineis gesserat exuviis* ... 31 *quis te mutavit tantus deus? an quod amantes / non longe a caro corpore abesse volunt?* Vgl. auch v. 21 *an tu non orbum luxti deserta cubile* ~ 85 *casto colitis quae iura cubili* ~ 56 *et Veneris casto collocat in gremio*). So ist diese Partie formal und thematisch in der Gesamtstruktur des Aitiengedichtes fest verankert (vgl. Anm. 31).

66 Vgl. Anm. 41 und 62.

67 Zum Lemma δεκάς in der Schlusspartie des Aitienprologs bemerkt der Kommentar fr. 2a, 5ff. Pf. II p. 102 ἤτοι ... τὸν Ἀπόλλωνα σημαίνει· Μουσηγέτης γὰρ ὁ θεός· ἢ Ἀρσινόην προσαριθμεῖ, ὅτι τετίμηται ταῖς τῶν Μουσῶν τιμαῖς καὶ συνίδρυται αὐταῖς ἐν τῶι Μουσείωι. Berenike und Arsinoe waren als Parfümkennerinnen (cf. Athen. 15, 689a) und als Pferdeliebhaberinnen bekannt. Beide Eigenschaften der Berenike sind in den Aitien hervorgehoben (Salbölaition fr. 110 = Cat. 66, 77ff., cf. *Ep.* 51; *Victoria Berenices* Ait. III 1, vgl. Anm. 42). Arsinoe trug den Beinamen Ἱππία (Hes. s.v.); ihren Sinn für das παίγνιον hebt Kallimachos *Ep.* 5 hervor. Vgl. hiezu Gelzer (Anm. 31) 23ff., der den Begriff der «Zehnten Muse» im Aitienprolog auf Berenike bezieht.

Amores-Elegie aus, in denen sich, wie in der Cynthia des Properz nach den lobenden Worten von I 2, 27ff., Venus und Calliope, Phoebus und Minerva gleichzeitig verkörpern und ihr den Nimbus einer *«puella divina»* verleihen. Es ist kaum ein Zufall, dass die römischen Amores-Dichter ihren mit aussergewöhnlichen Gaben der Gottheiten der Liebe und der Kunst bedachten Geliebten neben den auf grosse griechische Dichterinnen weisenden Kunstnamen wie *Lesbia* oder *Corinna* mit Vorliebe die verklärende Bezeichnung «Die Apollinische» geben. Das bedeuten die Namen der *«Lycoris»* des Gallus, der *«Cynthia»* des Properz und der *«Delia»* des Tibull[67a]. Sie waren dadurch mit der Patina des Apollon Musagetes versehen, der durch seine Rolle im Aitienprolog des Kallimachos zum eigentlichen Dichtergott der «neuen Dichtkunst» geworden war, wie er dann auch in den programmatischen Dichterweihen der römischen Kallimacheer erscheint[68].

Ein weiteres Mittel zur Verklärung menschlicher Frauengestalten über das Biotische hinaus, wie sie den biographisch schwer fassbaren *puellae doctae* der römischen Liebeselegie eigentümlich ist, findet sich ebenfalls in der Berenike-Gestalt der kallimacheischen Locke-Elegie vorgebildet. Die erwähnte Erhöhung der höchst fraulichen jungen Berenike zum Exemplum einer gleichsam «aphrodisischen» Heroine hat der Dichter der Aitien noch dadurch unterstrichen, dass er ihre Locke als Sternbild vergleichend dem vom Haupte der Ariadne an den Himmel versetzten Kranz an die Seite stellte (v. 59ff.). Damit war die Parallele von Berenikes Liebeserlebnis zu Ariadnes grosser Liebe und ihrer Belohnung durch den Gott Dionysos am Ende der Locke-Elegie hergestellt[69], so wie an ihrem Eingang mit dem *dulcis amor* von Selene und Endymion (v. 5f.).

Auch die römischen Amores-Dichter haben sich bekanntlich seit Catulls Gleichsetzung seiner Lesbia mit Laodameia in c. 68 immer wieder der verfremdenden Parallelen aus dem griechischen Mythos bedient, um ihre ohnehin schon mit aussergewöhnlichen musischen Gaben ausgestatteten und durch entsprechende Kunstnamen verklärten *puellae doctae* aus dem gewöhnlichen Leben in den Bereich des Heroischen zu heben und so mit dem Hauch der *diva candida* zu umgeben. So bezeichnet Catull seine Geliebte in der Allius-Elegie.

67a Den Pseudonymen des Apollinischen Zyklus gehört auch die *Leucadia* der verlorenen Elegien des Varro Atacinus an, *Lycoris* leitet sich vom Ἀπόλλων Λυκωρεύς (Callim. *Hy.* 2, 19) ab. Hiezu vgl. P. Boyancé, *Properce,* in: L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide (Vandœuvres-Genève 1956) 172f., Boucher (Anm. 11) 466ff.

68 Prop. III 3, 13ff. (cf. IV 1, 133f.), Verg. *Ecl.* 6, 3ff., vielleicht auch schon in der Einleitung zu den *Amores* des Cornelius Gallus, parallel zu Properz, der jenem auch sonst in manchem folgt (vgl. o. S. 238 und Anm. 72; weiteres in Teil II).

69 Zur Bedeutung des Ariadne-Kranzes, neben den die Locke der Berenike von Aphrodite ihren Ehrenplatz am Sternhimmel erhält, s. M. Erren, *Die Phainomena des Aratos von Soloi,* Hermes Einzelschr. 19 (Wiesbaden 1967) 34, zu Arat. *Phaen.* 71–73.

Deren Hauptmotiv der «göttlichen Liebesnacht» ist von allen drei augusteischen Elegiendichtern nachgebildet worden[70].

Der Hintergrund der mythischen Parallelbilder, welche die Liebesfälle der römischen Elegiker ständig begleiten, trägt wesentlich dazu bei, dass die Gestalten und Episoden der Amores-Elegien das individuell Biographische weitgehend verlieren und ins Überzeitliche, Allgemeingültige, Typische, Exemplarische übertragen erscheinen. Dabei verliert die Frage an Bedeutung, ob der Dichter «subjektiv» in eigener Person spricht oder «objektiv» eine andere sprechen lässt. Entscheidend ist, dass die sprechende *persona* jeweils eine typische Situation aus dem reichen Arsenal der ἐρωτικὰ παθήματα verkörpert. Die Namen der Sprecher sind dann im Prinzip austauschbar, wie denn die Geliebten mit Vorliebe unter einem verfremdenden Decknamen erscheinen. Bezeichnende Beispiele für diese Austauschbarkeit sind jene Amores-Situationen, die aus der Doppelperspektive zweier Rollenträger variierend dargestellt werden. So führt etwa Properz das Motiv des Liebhabers, der den einträglichen Krieg in der Ferne der friedlichen Liebe zu Hause vorzieht, einmal vom Standpunkt des Mannes aus in einem Mahnbrief an Postumus vor (III 12), einmal vom Standpunkt der zurückgelassenen Frau aus im Klagebrief der Arethusa (IV 3). Ähnlich erscheint das Motiv des *miser amator* vor der verschlossenen Tür aus der Sicht der hartherzigen Geliebten im Türmonolog Prop. I 16, aus derjenigen des leidenden Dichters bei Tibull I 2 oder Ovid Am. I 6 dargestellt.

Auf dieser Ebene des Typisch-Beispielhaften verwischen sich aber auch die Grenzen zwischen Bios und Mythos, derart dass die Situationsbilder unglücklich Liebender, wie sie Ovid in den Zustandsmonologen der Heroidenbriefe unter der Maske mythischer Gestalten vortragen lässt, mit denen des Dichters selbst und anderer Personen des realen Lebens austauschbar werden[71]. Nicht zufällig hat der griechische Dichter Parthenios eine Beispielsammlung mythologischer ἐρωτικὰ παθήματα seinem Freund Cornelius Gallus gewidmet. Man wird vermuten dürfen, dass der Dichter der Lycoris-Elegien diese Materialsammlung nicht nur als Fundgrube von Parallelbeispielen zu eigenen Liebessituationen auswertete, sondern ihr auch das Modell für die Ausgestaltung mancher seiner eigenen erotischen Lebensbilder entnahm. Das ist genau die Technik, die etwa Properz, nach dem Vorgang des Cornelius Gallus, im

70 Dazu vgl. Anm. 39. – Zur Funktion des Mythos in der römischen Liebeselegie im Sinne von ἀπόδειξις, παραίνεσις, αὔξησις vgl. aus neuerer Zeit: B. W. Klömel, *Die Funktion des Mythologischen in der Dichtung des Properz* (Heidelberg 1959); G. Lieberg, *Die Mythologie des Properz in der Forschung und die Idealisierung Cynthias,* Rh. Mus. 112 (1969) 311ff.; A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio* (Turin 1977) 196ff. (Origini e funzioni della mitologia Properziana): C. Bollo Testa, *Funzione e significato del mito in Properzio,* Quad. Urb. 37 (1981) 135ff.; Bright (Anm. 39) 3ff. zu Tibull.

71 Dazu treffend H. Dörrie, *Die dichterische Absicht Ovids in den Epistulae heroidum,* Ant. und Abendl. 13 (1967) 41ff.

Klagemonolog I 18 anwandte, wo er sich selbst in der vorgeprägten Rolle des kallimacheischen Akontios darstellte (o. S. 238)[72].

(Schluss folgt)

72 Zum Vorgang der Transposition der «objektiven» Liebeselegie des Kallimachos in die «subjektive» des Gallus und Properz treffend Fedeli (Anm. 50) 419: «Properzio infatti non si paragona in 1, 18 ad un eroe mitico, ma raffigura se stesso nella situazione di Aconzio». – Bedenkenswert ist der Hinweis von Ross (Anm. 1) 63ff. 90f., dass Gallus neben Akontios' Waldklage (~ Verg. *Ecl.* 10, 52–54) auch die Sage von Milanion und Atalante (~ ib. 55–60), mit der Properz (I 1, 9ff.) sich ebenfalls in Parallele setzt, als Modell der Selbstdarstellung verwendet haben könnte: «Gallus has slipped into the person of Milanion as in a dream» (ib. S. 91. Zustimmend E. A. Schmidt, Gnomon 51, 1979, 435).