

## TIBULLS ERSTE ELEGIE

### EIN BEITRAG ZUM VERSTÄNDNIS DER TIBULLISCHEN KUNST

[Schluss von LXIV 601 ff.]

#### 3. Der erotische Teil der Elegie (Tibull und Propertius).

Sehen wir uns den erotischen Teil näher an, zuerst für sich dann in seiner Stellung im Gesamtplan, so ergeben sich sehr seltsame Konsequenzen. Im ersten Moment ist man geradezu zu der Behauptung geneigt: was wir jetzt als erste Elegie lesen, ist in Wahrheit nicht ein Gedicht, sondern deren zwei.

Zu dieser Behauptung könnte uns nicht nur die eben konstatierte Tatsache verleiten, dass die Schlussverse nicht die ganze Elegie, sondern nur ihren ersten Hauptteil abschliessen, viel mehr noch drängt uns eine andere Beobachtung in die gleiche Richtung. Wie wir sahen, zerfiel das Mittelstück der Elegie (45—56) in zwei Teile, die im Grunde dem Gedanken nach nichts miteinander zu tun haben, zwischen denen wir einen Zusammenhang nur durch eine doch recht gekünstelte Interpretation, durch willkürliche Ergänzung eines Zwischengedankens herstellen<sup>1</sup>. Es stehen nebeneinander einmal der Gegensatz des nach Reichtümern jagenden *miles* und des mit bescheidenem, aber zureichendem Vermögen zufriedenen *rusticus*; ein Gegensatz, der die vv. 1—44 (50) und wieder den Schluss 75<sup>b</sup>—78 beherrscht und den wir als satirisch bezeichneten, ohne damit mehr andeuten zu wollen als die Sphäre, aus der dieser Gedanke ursprünglich stammt.

<sup>1</sup> Dieser Zwischengedanke muss aus 53/54 entnommen werden: 'Freilich nicht nur die φιλοχρηματία treibt die Menschen zu kriegerischen Fahrten. Der Anlass ist zuweilen φιλοδοξία. Und diese muss als berechtigt anerkannt werden, wenigstens in bestimmten Fällen. So in dem des Messalla. Ich freilich kann der φιλοδοξία so wenig gehorchen, wie der φιλοχρηματία. Denn wie diese durch meine Zufriedenheit mit einer *vita rustica et iners et pauper* ihre Wirkung einbüsst, so das an sich berechnete Streben nach Ruhm durch die Liebe.'

Auf der anderen Seite der Gegensatz zwischen dem vornehmen Messalla, den der Ruhm seines Geschlechtes verpflichtet, dem Staate zu dienen, *generis priscos vincere honores* (Laudes Messallae v. 31), und dem Liebhaber, der *non curat laudari*, der allein seinem Mädchen dient. Die Verse 1—50. 75<sup>b</sup>—78 sind ein durchaus einheitliches Gedicht, in dem 1—6 das Thema probandum, die Schlussdistichen gewissermassen die Moral geben; dessen Inhalt eine eigentümliche, wie es scheint, spezifisch römische Modifizierung eines wichtigen τόπος περί πλούτου ist. Aber auch die vv. 53—74 bilden für sich ein ganz einheitliches Gedicht von 'autobiographischem' Charakter; eine echte Elegie, der nur Einleitungs- und Schlussdistichon fehlt, um auf eigenen Füßen stehen zu können. Ihr Zweck ist die Ablehnung einer ganz bestimmt formulierten Aufforderung Messallas auf Grund der ganz persönlichen Verhältnisse des Dichters. φιλοχρηματία und αὐτάρκεια, φιλοδοξία und ἔρως könnte man die beiden Gedichte überschreiben, wenn diese Fassung des Titels für das zweite Gedicht nicht zu allgemein wäre. Eine innere Verbindung besteht zwischen den beiden Gedichten nicht. Der Faden, der sie zusammenhält, ist sehr dünn. Es ist nur die Erwähnung der Geliebten, die das ländliche Leben hier offenbar teilt, in den Distichen 45/46 und 51/52. Und diese Distichen machen keinen sehr ursprünglichen Eindruck; es ist sehr leicht, sie wegzudenken. Schwerlich würde man etwas vermissen, wenn man hintereinander 1—44. 47—50. 75—78 (unter entsprechender Veränderung von 75<sup>a</sup>) liest<sup>1</sup>.

Wenn wir nun nachweisen können, dass die beiden Gedichte, die wir aus der ersten Elegie herausgeschält haben, in der sonstigen Literatur selbständig auftreten, so verdichtet sich der oben ausgesprochene Verdacht immer mehr. Und dieser Beweis ist wirklich leicht. Er ist für das erste Gedicht (φιλοχρηματία — αὐτάρκεια oder *vita militaris* und *v. rustica*) schon geführt<sup>2</sup>. Das stellte sich quellenmässig zu Horazens popularphilosophischen Gedichten, Varros Saturae Menippeae u. ä. Das zweite aber führt uns in eine ganz andere Sphäre, in die der 'römischen Elegie'. Denn es ist längst erkannt, nicht nur dass sein Motiv bei Properz I 6

<sup>1</sup> Der Charakter von 51/52 als eines reinen Uebergangsdistichons zu dem Gegensatz 53/6 ist unverkennbar. Für 45/46 verweise ich auf das seltsame *aut* v. 47 (*et* Exc. Paris., weil sie 45/46 fortliessen?), das den Eindruck macht, als wenn die *domina* hier nicht dabei ist. Es sieht ganz so aus, als ob ursprünglich 47/8 an 43/44 schlossen.

<sup>2</sup> LXIV S. 624 ff.

wiederkehrt, sondern auch, dass eine wirkliche Beziehung zwischen beiden Gedichten besteht, derart dass sie nicht unabhängig voneinander geschrieben sein können. Es fragt sich zunächst, welcher Art diese Beziehung ist.

Obwohl es nun vollständig sicher ist, dass Properz I vor Tibull I erschienen ist<sup>1</sup>, ist damit nicht etwa schon sicher, dass Tibull I 1 später geschrieben ist als Prop. I 6<sup>2</sup>. Es muss vorläufig wenigstens die Möglichkeit offengelassen werden, dass Properz das Tibullische Gedicht etwa durch eine Rezitation in Messallas Hause oder in Abschrift kennen gelernt und aus ihm die Anregung für seine Elegie geschöpft hat. Sicher ist bis jetzt allein, dass die innerhalb der Tibullischen Elegie selbständige erotische Versgruppe das Thema eines ganzen Properzischen Gedichtes bildet. Um weiter zu kommen, analysiere ich daher zuerst kurz Prop. I 6. Die Elegie ist, wie fast alle Properzischen Stücke, scharf disponiert<sup>3</sup>:

1—6 Motiv: Wohl wäre ich bereit, dich zu begleiten, Tullus, aber die Geliebte hält mich zurück.

7—30 Ausführung: nach zwei Seiten

7—18 der Dichter und Cynthia,

19—30 der Dichter und Tullus.

31—36 Abschluss: Reise und gedenke meiner.

Dies das Gerippe der Elegie, die man als Propemptikon für Tullus bezeichnen kann. Die Uebereinstimmung mit der Tibullischen Versgruppe ist klar genug. Es ist das gleiche Motiv: Ablehnung den Freund und Gönner zu begleiten, weil die Geliebte da ist; Gegenüberstellung dieses Gönners, den sein Adel verpflichtet,

<sup>1</sup> Tibulls erstes Buch wird durch I 7 datirt. Es kann frühestens Ende 27, ist aber wohl kaum viel später erschienen. Die Chronologie von Prop. I wird durch II 31 bestimmt. Diese Elegie ist zum oder unmittelbar nach dem 9. Okt. 28 geschrieben, danach ist Buch I spätestens September 28 publiziert. Die Versuche, diesem Schlusse zu entgegen, sind mannigfach, aber wertlos.

<sup>2</sup> Bellings Resultate sind zwar meist richtig. Aber die Methode ist schlecht. Mit Einzelheiten, wie sie z. B. S. 112, 2 gegeben werden, lassen sich Prioritätsfragen überhaupt nicht entscheiden, selbst wenn die betreffenden Stellen brauchbarer wären, als sie es sind. Den Einfluss von Properz auf den zweiten Teil von Tib. I 1 behauptet Belling richtig, verwertet aber dieses Faktum nicht, um einen wirklichen Einblick in Tibulls Arbeitsweise zu gewinnen.

<sup>3</sup> Rothsteins Inhaltsangabe lässt das nicht erkennen. Ueber die kunstvolle Anlage im einzelnen s. unten S. 26, 1. 2.

dem Staate zu dienen, und des Dichters, dessen Kriegsdienst die Liebe ist; bei beiden Dichtern die Konzession, dass ihr Verhalten tadelnswert ist. Der Ausdruck dieser Gedanken erfolgt in vielfach gleichen Wendungen.

Tibull. v. 53 *te bellare decet terra Messalla marique,  
ut domus hostiles praeferat exuvias.  
me retinent vinctum formosae vincla puellae  
et sedeo duras iamitor ante fores.*

Propert. v. 1 *non ego nunc vereor Hadriae mare noscere tecum  
Tulle neque Aegaeo ducere vela salo*

. . . .

5 *sed me complexae remorantur verba puellae*

. . . .

19 *tu patrum meritas<sup>1</sup> conare antire secures.*

ferner:

Tibull. v. 57 *non ego laudari curo. mea Delia tecum  
dummodo sim, quaeso segnis inersque vocer.*

. . . . .

75 *hic ego dux milesque bonus.*

Propert. v. 25 *me sine, quem voluit semper fortuna iacere,  
hanc animam extremae reddere nequitiae. . . .*

29 *non ego sum laudi, non natus idoneus armis  
hanc me militiam fata subire volunt.*

Man könnte zunächst geneigt sein, die Properzische Elegie als eine Erweiterung der Tibullischen vv. 53—58 anzusehen. Dafür spricht die knappe Zusammenfassung, die der Gedanke in den drei Distichen Tibulls gefunden hat, zusammengenommen mit der Tatsache, dass diese drei Distichen unbestreitbar den Kern der Tibullischen Elegie bilden, so wie sie jetzt vorliegt. Auch die Art der Erweiterung wäre recht gut zu verstehen. Tibull sagt einfach 'mich hält mein Mädchen zurück' und führt in einem wortkargen Bilde 'wie der Türhüter — —' seine Lage

<sup>1</sup> *Meritas* findet seine Erklärung durch Tibulls *decet*. Der Gedanke ist: *secures* quas Tullus anteire meretur. Formell also Enallage. Properz hätte auch einfach *merito* schreiben können. Das folgende Distichon *nam tua non aetas* begründet eben dieses *meritas*. [Falsch erklärt Rothstein „die Beile sind das Symbol der Verwaltung; zu *meritas* muss man einen Infinitiv hinzudenken, etwa in dem Sinne 'die verdient, dass man einen Versuch macht sie zu übertreffen'. Banal Butler 'thy uncle's well-earned axes of office'. Ganz Unmögliches gab Hertzberg Quaest. p. 23 und Comm. zur Stelle.]

vor Augen (55/56). Ebenso knapp hat er (53/54) den Gegensatz aufgestellt: 'Dir ziemt es zu kriegen, damit dein Haus — —'. Bei Properz tritt an Stelle der knappen Bilder eine breite Ausmalung der Einzelheiten oder eine Begründung der These. Zuerst: 'Mich hält mein Mädchen zurück, sie bittet, beruft sich auf ihre Liebe, klagt die Untreue des Geliebten an; sie weigert sich ihm, sie droht (7—10). Da schmilzt der Entschluss des Dichters dahin (11—18)'<sup>1</sup>. Und dann: 'Du darfst versuchen, im Dienste des Staates dir Ruhm zu erwerben (19—20); denn nicht der Liebe, sondern den Waffen und dem Vaterlande hast du auch früher schon dein Leben geweiht (21—22). Möge dich auch fernerhin der Gott verschonen mit dem Leid, das er mir auferlegt hat (23—24). Mir, den Amor unterworfen, hat das Schicksal ein anderes Leben bestimmt (25—30)'<sup>2</sup>. So decken sich

Tibull. 53/54 Messalla ~ Prop. 19—36 Tullus

Tibull. 55/56 der Dichter ~ Prop. 1—18 der Dichter.

Dennoch ist bei näherer Betrachtung gar keine Frage, dass Properz die Priorität hat. Nicht Properz erweitert den Kern der Tibullischen Elegie zu einem ganzen Gedicht, sondern Tibull komponiert den zweiten, den erotischen Teil seiner Elegie aus Properzischen Motiven. Der Beweis dafür ist wieder leicht.

Was wir nach dem Gegensatz der Distichen 53—56 erwarten, ist doch ein Bild des Lebens mit der Geliebten, eine Begründung oder als Begründung eben dieses Gegensatzes; d. h. wir erwarten bei Tibull das zu finden, was Properz tatsächlich gibt. Denn wenn die Elegie die Ablehnung einer Aufforderung Messallas ist, den alten Reichtum des Hauses durch Kriegsfahrten

<sup>1</sup> Kunstvoll ist des Dichters Verhalten, seine Gedanken und Ueberlegungen umrahmt durch Cynthias Tun. Es sind drei Abschnitte zu je 2 Distichen: 7—10 Cynthia. 11—14 Properz. 15—18 Cynthia. 11—18 entsprechen inhaltlich auch dem einen Tibullischen Distichon 51/52.

<sup>2</sup> Hier sind es zwei Gruppen zu je drei Distichen: 19—24 Tullus: 25—30 Properz. Das Gleichgewicht ist so gut beabsichtigt wie im ersten Teile 7—18. Ebenso, dass die beiden Hauptteile der Ausführung aus je 6 Distichen bestehen, Eingang und Schluss aus je 3. Auch wer jeder Zahlenspielerei abhold ist, muss die Elegie in 3+12 (6+6) +3 Distichen zerlegen. Da der Eingang von Properz, der Schluss von Tullus handelt, so bilden 1—18 (Properz) und 19—36 (Tullus) die höheren Einheiten. Die Teile sind so scharf abgesetzt, dass kein Zweifel erlaubt ist. Die zum Tone des Ganzen nicht gut passende Entschuldigung der vv. 27/28 mag daher ihre Aufnahme eben dem Streben nach Symmetrie verdanken.

wiederzugewinnen, so ist es das natürliche, dass jetzt der Resignation gegenüber, die in der zweiten Hälfte des bukolischen Teiles herrscht, um so voller das Glück dieses Lebens gemalt wird, die Kompensation für das verlorene, die in dem Besitze der Geliebten besteht. Wir erwarten — und das gleiche Resultat wird sich uns von einem anderen Standpunkt der Betrachtung aus ergeben<sup>1</sup> — sei es in Wunschform, sei es besser als Schilderung, etwa das, was Tibull I 5, 21—34 gibt<sup>2</sup>.

Eine solche Schilderung scheint zunächst wirklich beabsichtigt, wenn das den erotischen Teil einleitende Distichon 57/58 zunächst mit dem Halbvers 57<sup>a</sup> *non ego laudari curo* den Gegensatz der vv. 53—56 resumiert, dann aber durch die Anrede an

<sup>1</sup> S. S. 25 ff. die Form der Anrede an die Geliebte hat I 5, 21 ff. so gut wie I 1, 57 ff.

<sup>2</sup> Ich bin nicht sicher, ob Leo S. 28 recht hat, in diesem Gedicht von der 'noch unerfüllten Sehnsucht nach Liebesglück' zu reden. (Ganz unverstänlich und widerspruchsvoll ist Ribbeck R D II 189). Auf mich macht der ganze Ton durchaus den Eindruck, als ob Tibull seine Ablehnung schreibt im glücklichen Besitze der Geliebten. Ja das ganze Gedicht, insbesondere das Kernstück, die Recusatio 53/56, gewinnt Sinn erst, wenn Tibull der Aufforderung zur Erwerbung von Reichtum den Besitz der Geliebten entgegensetzen kann, wenn er wirklich in der Lage ist:

*immites ventos audire cubantem  
et dominam tenero continuisse sinu;*

wenn wir *quam iuvat* als Schilderung fassen dürfen. Auch der v. 59 ff. ausgesprochene Wunsch hat nur dann wirklichen Sinn, wenn die Geliebte ihm jetzt angehört (cf. Prop. I 19), wenn Tibull die Dauer dieser Liebe bis zu seinem Lebensende erlebt. Nicht dagegen anzuführen ist natürlich die Wunschform v. 69, die vielmehr auch für bestehende Liebe spricht. (Vergl. wieder Prop. I 19, 25 u. II 15, 23.) Es bleibt allein v. 56 *et sedeo duras ianitor ante fores*. Er ist scheinbar entscheidend, aber eben doch nur scheinbar, weil er dem Tone des Ganzen widerspricht. Aber er lässt sich erklären. Ich erinnere zuerst an den allgemeinen Charakter der erotischen Elegie als *flexibile carmen*, an die *miserabiles elegi* und das *elegis flere amores*. Dieser Charakter hat den Ton von Prop. I 1 bestimmt, obwohl gerade der erste Zyklus des Buches das Glück seiner Liebe besingt. Ein solcher Hinweis auf die Härte der Geliebten, auf das traurige Los des Liebhabers ist mehr konventionell, sagt nichts aus für die Situation des Gedichtes. Den genügenden Beweis liefert gerade Prop. I 6. Da ist Propertius glücklich in seiner Liebe, und doch sagt er zu Tullus v. 36 *vivere me duro sidere certus eris*. Dass die Formulierung bei Tibull das Bild des unerhörten Liebhabers hervorruft, ist freilich nicht geschickt.

Delia die Weiterführung in dem angedeuteten Sinne ermöglicht. Aber wir werden enttäuscht. Der Inhalt des erotischen Teiles besteht nicht in der erwarteten Darstellung des gegenwärtigen Liebesglückes, sondern in einer Todesphantasie (59—68) und (mit ihr kontrastierend) einer Mahnung zum Genusse des Lebens (69—74).

Der Anschluss ist äusserlich vollkommen gut vollzogen<sup>1</sup>. Wenn Tibull ohne jede Beziehung zur zeitgenössischen Literatur stünde, würde man die Tatsache einer derartigen unerwarteten Weiterführung registrieren und etwa Schlüsse auf die geistige Veranlagung des Dichters daraus ziehen. Die romantische Stimmung der ersten Hälfte, die weiche Todesphantasie — das gibt das einheitliche Bild eines Charakters, dem die Leidenschaft versagt ist oder wenigstens die Fähigkeit, sie zu schildern. Die übrigen Gedichte bestätigen das: denn überall herrscht die gleiche gehaltene Stimmung, die Bevorzugung der ruhigen Empfindungen, die Bilder stillen Glückes, ein Zurücktreten — man könnte fast sagen der Erotik überhaupt. Es gibt nichts, was den leidenschaftlichen Ergüssen Properzens entspricht. Es scheint oft, als ob Tibull diesen Dingen absichtlich aus dem Wege geht, weil das 'himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt', der jähe Wechsel der Gefühle und die momentanen Ausbrüche elementaren Zornes und elementarer Liebe, die das Signum der Properzischen wie der Catullischen Erotik bilden, seiner Natur widersprechen.

Aber die Erklärung aus der Natur des Tibullischen Geistes genügt doch nicht. Sie macht es wohl verständlich, dass Tibull nicht ein Bild zügelloser Leidenschaft und wilder Eifersucht zeichnet, wie Properz in dem besprochenen Parallelgedicht I 6 von seiner Cynthia gibt, die sich bis zu Handgreiflichkeiten versteigt. Aber sie macht nicht verständlich, warum T. auch darauf verzichtet, das Bild ruhigen Glückes mit der liebenden Delia zu malen, um mit diesem Bilde des Liebesglückes seine Ablehnung Messalla gegenüber noch stärker zu begründen, als er es vorher mit dem Bilde seines ruhig frommen Landlebens getan hat. Ich komme also wieder darauf zurück: was Tibull hier sagt, ist dem Zweck des Gedichtes nicht angemessen.

Und wieder klärt uns die Tatsache auf, dass T. eben nicht

---

<sup>1</sup> Das man v. 59 *te spectem* ( $\psi$ ; *et A*) liest, ist selbstverständlich. Nur die Anapher gibt das genügende Pathos und stellt damit die Verbindung nach oben her.

beziehungslos in seiner Zeit steht. Wenn es deutlich war, dass seine erste Elegie und Prop. I 6 nicht unabhängig voneinander sind, während die Prioritätsfrage sich nicht entscheiden liess, so wird diese Entscheidung ermöglicht durch die Beobachtung, dass jenes so wieder Erwarten an 53—58 angeschlossene Motiv der Todesphantasie, die kontrastierend die Aufforderung zum Lebens- und Liebesgenuss hervorruft, einer anderen Elegie aus Propertius erstem Buch zugrunde liegt, der 19<sup>ten</sup>. Das Verhältnis ist wieder so, dass der in sich geschlossenen Versgruppe Tibulls (59—74) ein ganzes Gedicht des Rivalen entspricht. Es steht

Tibull. 53—58<sup>1</sup>: Prop. I 6 = Tibull. 59—74: Prop. I 19.

Ich analysiere wieder die Properzische Elegie, die mir nicht immer richtig verstanden zu sein scheint. Auch dieses Gedicht erscheint, wie I 6, einheitlich in der Stimmung und ist dementsprechend klar und scharf disponiert.

Die Eingangsworte

*non ego nunc tristes vereor mea Cynthia Manes*

erinnern deutlich an I 6, 1

*non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum | Tulle.*

Das *nunc* ist hier wie dort gleichmässig zu verstehen als unbestimmte Andeutung einer Situation, die sich in ihren Einzelheiten aus dem folgenden Gedicht näher bestimmen lässt, obwohl das nicht einmal nötig ist. Der Dichter springt mit *nunc* in medias res, wie mit *ergo* u. ä., nur dass *ergo* den Leser zwingt, eine unterdrückte Gedankenreihe sich zu ergänzen, *nunc* die Ergänzung einer Situation verlangt. Es heisst 'wie die Sache jetzt liegt', 'nach dem, was ich gesagt habe', 'da ich weiss, was ich weiss'. Die Bedeutung ist recht abgeblasst<sup>2</sup>. Also:

1—4 schlägt das Motiv an: ich fürchte nicht den Tod, nur den Verlust deiner Liebe, wenn ich sterbe.

<sup>1</sup> Dazu gehört noch der zusammenfassende, zum folgenden überleitende und in die v. 59 verlassene Bahn zurücklenkende Halbvers 75. Vergl. die gleichartigen Halbverse 49 *hoc mihi contingat*. 57 *non ego laudari curo*.

<sup>2</sup> Ueber dieses *nunc* vergl. Berl. phil. Woch. 1909 col. 748. Man wird sich wegen der Parallele mit I 6, 1 vor allem hüten müssen, in *nunc* eine specielle Verbindung zu dem vorhergehenden Gedicht I 18 zu sehen. Wie allgemein *nunc* zu fassen ist, lehrt I 2, 25, wozu Rothstein zu vergleichen ist. Seine Erklärung ist nur etwas zu eng. Was er zu I 6, 1 bemerkt, verstehe ich nicht.

5—20 kontrastierend: ich bin ganz anders (so dass Du mir gegenüber nicht die gleiche Furcht zu hegen brauchst). Auch im Tode, im Reiche des Hades bleibe ich dein. Könntest du für mich fühlen, wie ich für dich, so wäre mir der Tod nicht bitter<sup>1</sup>.

21—26 aber von Dir kann ich Treue über das Grab hinaus nicht erwarten. Darum wollen wir nicht an die Zukunft denken, sondern das Leben geniessen, solange wir dürfen.

Ueberlegt man aber den Gedankenfortschritt in diesem Gedichte, so ergibt sich, dass ein solcher nur vom ersten zum dritten Teile statthat. 'Ich fürchte den Tod nicht, wohl aber den Verlust deiner Liebe, wenn ich tot bin. Denn ich muss fürchten, dass eine neue Liebe dich fesseln wird. Darum lass uns das Leben geniessen, solange es möglich ist.' Das Distichon 21/22 führt den Gedanken von 3/4 weiter, indem es den Grund der dort ausgesprochenen Furcht angibt. Liest man 1/4 und 21/26 hintereinander (und 21 schliesst vorzüglich an 4), so haben wir ein hübsches Epigramm<sup>2</sup>: ich fürchte (1—4) — — denn (21—24) — — also (25—26). Die Pointe liegt natürlich in dem 25/26 gezogenen Schlusse; 'vivamus' kann man das Gedicht überschreiben. Parallelen zum Schlusse finden sich unendlich oft in der Form des Liedes bei Horaz; aber auch bei Catull 5. Danach müssen wir sie im Epigramm erwarten und finden sie z. B. bei Asklepiades AP V 84, Palladas V 71<sup>3</sup>. Die Vordersätze, aus denen der Schluss gezogen wird, variieren. Meist ist es einfach die Kürze des Lebens, die Unsicherheit über das, was nach dem Tode kommt, aus denen die Aufforderung zum Lebensgenuss abgeleitet wird. Properz hat das popularphilosophische Motiv mit pikanter Wendung in die elegische Sphäre übertragen: er zieht seinen Schluss aus den ihm bekannten Charakter Cynthias<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Darin liegt der Schlüssel für das Verständnis des Gedichtes und seiner Entstehung. Die vv. 15—18 sind erklärt von Leo Rh. Mus. 1880, 432.

<sup>2</sup> Ich habe nichts dagegen, wenn man ein solches Epigramm von 5 Distichen als Kurzelegie bezeichnet. Nur sehe ich den Zweck nicht ein. Der Terminus ist unantik und schafft nur Verwirrung.

<sup>3</sup> Anderes aus Komödie und Epigramm bei Hölzer De poesi amatoria etc. Marburg 1899 S. 34 ff.

<sup>4</sup> Auf die Feinheit, mit der dabei jeder Vorwurf für die Geliebte vermieden, wie sie vielmehr entschuldigt wird, ist längst hingewiesen. Amor zwingt sie gegen ihren Willen in ein neues Verhältnis. Nun das

Das ganze umfangreiche Mittelstück (5—20), trägt zum Fortschritt des Gedankens nicht bei. Das spricht sich äusserlich darin aus, dass sein Schlusdistichon den Gedanken des Einganges (1—4) wiederholt. Nur die Form ist geändert: dort die Aussage 'ich fürchte nicht den Tod, sondern den damit verbundenen Verlust deiner Liebe'. Hier konditional — nicht unreal, weil dann die Fortführung abgeschnitten wäre — 'wenn ich den Verlust Deiner Liebe nicht zu fürchten brauchte, brauchte ich auch den Tod nicht zu fürchten'. Man könnte das Stück streichen, ohne dass eine Lücke sichtbar würde. Eingefügt ist es einfach gegensätzlich: der Gedanke an den Tod ruft in dem Dichter eine Vermutung oder Befürchtung über Cynthias Verhalten wach. Ihr stellt er gegenüber, welche Wirkung der Tod auf ihn selbst haben wird. Dann kehrt er zum Verhalten Cynthias zurück.

Analysieren wir, ehe wir fragen, wie die Verbindung vollzogen ist, das Mittelstück für sich. Es behandelt einen ganz einfachen Gedanken 'auch im Reiche des Todes wird meine Liebe zu Dir nicht sterben'. Einfach ist auch die Durchführung: zuerst wird das Thema aufgestellt, die Behauptung ausgesprochen (5—6). Dann wird ein Vergleich angeschlossen; denn das ist der Sinn des Folgenden: 'ich bin wie Protesilaos'. Er hat nicht die gewöhnliche Form, in der Properz sonst seine παραδείγματα einführt: *talis-qualis, non sic, aspice* uä., er steht auch nicht unverbunden neben dem zu illustrierenden Zustande des Dichters, wie etwa I 1 das παράδειγμα von Milanion v. 9—16 vor 17—18. Er ist vielmehr durch Anapher verbunden: illic (7) — illic (11): dort, im Hades, hat Protesilaos die Liebe zur Gattin bewahrt (7—10); dort werde ich mitten unter den Schönheiten der Vorzeit die Liebe zu Dir, Cynthia, bewahren (11—14)<sup>1</sup>. Keine Länge der Zeit — und mögest Du noch lange leben — wird mich in meiner Liebe irre machen (15—18). Dann der Abschluss in ein Distichon zusammengepresst (19/20): <so stark ist meine Liebe>;

---

ist schliesslich nur der mythologische Ausdruck für Cynthias der Liebe bedürftiges Temperament. Sie kann den Vorwurf der Treulosigkeit abweisen mit den Worten der Heldin der *Lys rouge*: 'et puis, j'ai des sens, moi. voilà! mon cher.' Der Dichter weiss das.

<sup>1</sup> Leider hat Properz diesen schönen Vergleich durch die reinformale Anapher v. 13 unklar gemacht. V. 13/14 stehen nicht etwa gleichwertig als drittes Glied des Vergleiches neben 7—10 und 11—12, sondern sie gehören eng mit 11/12 zusammen, weil sie Properzens Situation ausmalen.

wäre die deinige gleich stark, der Tod wäre ein Nichts, etwas Gleichgültiges<sup>1</sup> für uns. Das klare Schema dieses Mittelstückes ist also:

5—6 Motiv

7—18 Ausführung

7—10 Protesilaos (als παράδειγμα)

11—14 } Propertius  
15—18 }

19—20 Abschluss.

Man wird nicht verkennen, dass das eigentlich ein Gedicht für sich ist. Eine eigene Elegie, die man 'Macht der Liebe' oder 'Liebe überwindet den Tod' überschreiben kann. Symmetrisch, wie so oft bei Properz, sind die Teile gestaltet: ein Anfangsdistichon mit dem Thema, ein kontrastierendes Schlussdistichon. Dazwischen das dreifach geteilte Hauptstück, jeder Teil zu zwei Distichen. Der erste malt ein παράδειγμα aus, der zweite und dritte die Situation des Dichters. Eine leise Aenderung etwa des Eingangs — und vielleicht ist sie nicht einmal nötig — und das Gedicht wäre auch äusserlich selbständig<sup>2</sup>. Der feinsinnige Leser würde vermutlich ohne weiteres auch das heraushören, was in 1—4 und 21—24 steht: den Gegensatz von Cynthias levitas zur constantia des Dichters. Je nach eigenem Gefühl würde er diesen unausgesprochenen Gegensatz, den leisen Vorwurf stärker oder schwächer heraushören. Oder er würde in *possis-sit* (v. 19/20) einen Potentialis sehen: 'möglich, dass Cynthia für den Dichter so empfindet, wie er es wünscht'.

Die Elegie I 19, 5—20 würde der Phantasie des Lesers einen Spielraum lassen, der uns im lyrischen Gedicht besonders sympathisch und fein dünkt. Aber Properz hat andere dichterische Anschauungen. So leidenschaftlich er ist, so sehr die Leidenschaft auch Sprache und Stil bei ihm färbt, der Gedanke ist stets klar, wohlüberlegt und scharf, oft etwas schematisch-rhe-

<sup>1</sup> Ueber die Interpretation dieses Distichons vergl. Lachmann zu III 15, 2. Leo l. l. Ich brauche wohl nicht besonders zu bemerken, dass ich in allen Einzelheiten von Rothsteins Auffassung des Gedichtes abweiche.

<sup>2</sup> In der Verbindung, in der 5—20 jetzt stehen, schliesst 5 nicht gut an 4. Man muss schon ein *ut tuis ocellis* ergänzen. Denn die Pointe des Gedichtes, wie es jetzt ist, beruht auf der Gegenüberstellung von Properz und Cynthia und ihres beiderseitigen Verhaltens.

torisch zerlegt. Er liebt das Zwielflicht nicht, in dem sich Tibull so oft gefällt. So hat ihm hier der unbestimmte Schluss

*quae tu viva mea possis sentire favilla*

Anlass zu der Verbindung mit dem Epigramm gegeben. Die Unbestimmtheit verschwindet: die neue Elegie geht aus von der Furcht des Dichters, die sich am Schlusse zur Ueberzeugung steigert, dass Cynthias Liebe seinen Tod nicht überdauern wird. Darum: genieße, solange es Zeit ist. 'Vivamus' überschrieben wir nach einem Catullischen Epigramm das Ganze. Die erste Elegie 'Liebe überdauert den Tod' sinkt zum Teil eines Ganzen, zum Kontrastbild herab.

Wir sehen wieder hinein in die Entstehungsgeschichte einer Properzischen Elegie. Dabei lasse ich es dahingestellt, ob der Ausgangspunkt für Properz das Epigramm war oder die Elegie der vv. 5—20; d. h. ob er das Epigramm durch das Kontrastbild erweitert (erste Möglichkeit), oder ob er die Elegie durch das Motiv des Epigramms umrahmt hat (zweite Möglichkeit). Und weiter, ob er im ersteren Falle das Kontrastbild ad hoc geschrieben hat zum Zwecke der Erweiterung (1a), oder ob er das Stück zu anderer Zeit vorher verfasst hat als eine Art Studie und es nun an ihm passend erscheinenden Platze verwendet (1b). Dergleichen können wir mit Sicherheit nicht entscheiden. Immerhin spricht so manches für die Eventualität 1b. Die schon berührte, nicht sofort klare Verbindung des Mittelstückes nach oben hin<sup>1</sup> lässt freilich schliesslich mehrere Deutungen zu, wenn sie auch vielleicht am meisten dafür spricht, dass hier die Verbindung zweier ursprünglich einander fremder Stücke vollzogen ist. Stärker fällt ins Gewicht die ungewöhnlich grosse Selbstständigkeit der beiden Stücke. Sowohl 1—4. 21—26 wie 5—20 sind auch für sich allein volle und runde Gedichte von dazu sehr verschiedenem Tone. Es scheint sich also nicht nur um die in einem Zug geschehene einfache Verbindung verschiedener Motive, um Verbreiterung eines Epigramms zu handeln, sondern um Vereinigung selbständig entstandener Stücke.

Solche Verbindung gelingt selten restlos. Sie ist auch hier nicht gelungen. I 19 gehört zu den wenigen Gedichten Properzens, denen die innere Einheit fehlt, wie sie sonst seinen erotischen Momentbildern eigen zu sein pflegt, die bei aller Feile im einzelnen<sup>2</sup> doch Kinder des Augenblicks sind, wie die hellenistischen

<sup>1</sup> S. S 11, 2.

<sup>2</sup> Aengstlich freilich ist Properz nie gewesen. Er scheut nicht  
Rhein. Mus. f. Philol. N. F. LXV. 3

Epigramme und die *nugae Catulli*, die echten Vorfahren dieser Elegie. Es würde schwer werden, das eigentlich herrschende Motiv hier aufzuzeigen. Liest man die Elegie in einem Zuge, so erscheint das Mittelstück zuerst nicht nur als solches, sondern auch als Kern- und Hauptstück. Und gewiss ist nur durch seine Einfügung aus dem Epigramm die Elegie geworden, in der des Dichters Liebe einen überwältigend starken Ausdruck findet. Aber der Eindruck bleibt nicht. Wenn man den Eingang vergessen hat, so erinnert der Schluss daran, dass es sich in dieser Elegie gar nicht um die Stärke oder Schwäche von Properzens Liebesgefühl handelt, sondern um die Schwäche von Cynthias Charakter. Nur als Kontrast dazu führt Properz sich und seine starke Liebe ein. Gewiss liess ein solcher Kontrast ein einheitliches Gedicht zu. Aber dann musste es auch auf diesen Kontrast gestellt sein. Mahnend, zürnend oder klagend konnte der Dichter der Geliebten diesen Gegensatz vorhalten. Er hat genug ähnliche Gedichte, in denen er sein Verhalten dem der Geliebten entgegensetzt. Ich nenne etwa I 8 A. I 15, denen, wie allen Elegien dieser Art, ein besonders leidenschaftlicher Ton eigen ist. Aber hier ist das eben nicht der Fall. Nicht auf dem Kontrast ruht das Gedicht, sondern auf einer gewissermassen philosophisch ruhigen Ueberlegung, wie sich wohl Cynthia bei seinem Tode verhalten werde. Man hat das Gefühl, dass Properz einmal an eine Deklamation gedacht habe, 'was würde Cynthia tun, wenn Properz stürbe', dass er sich über ihre vorauszusehende Untreue hinweghilft mit dem halb frivolen, halb resignierten

*quare dum licet inter nos laetemur amantes  
non satis est ullo tempore longus amor.*

Zu diesem ruhigen Stück passt die tief innerliche Elegie über die Stärke seiner Liebe recht wenig.

Doch wir haben uns schon zu lange bei Properz aufgehalten. Eigentlich geht uns ja das Gedicht hier nur wegen seiner Beziehung zu Tibull etwas an. Denn Tibull kennt und verwertet — damit kehren wir zum Ausgangspunkte zurück — die Elegie I 19. Da ist es vielleicht eine Bestätigung unserer Analyse dieses Gedichtes, dass Tibull nur das verwendet hat, was wir als seinen

---

zurück vor Härten und Unebenheiten in Vers und Sprache. Was uns als Feile erscheint, ist vielfach gewiss nur Technik, handwerksmässige Fertigkeit als Resultat von Lektüre und Übung.

Rahmen bezeichnen konnten, die vv. 1—4. 21—26 mit der Pointe im letzten Distichon.

Prop. 25—26 *quare dum licet inter nos laetemur amantes:  
non satis est ullo tempore longus amor.*

Tib. 69—70 *interea dum fata sinunt, iungamus amores  
iam veniet tenebris mors adopena caput*<sup>1</sup>.

Hier wie dort haben wir eine Todesphantasie; hier wie dort die aus dem Gedanken an den unentrinnbaren Tod entspringende Aufforderung zum Genusse des Lebens und der Liebe. Nachdem sich bereits der Zusammenhang zwischen Tibull. 53—58 ~ Prop. I 6 gezeigt hat, dürfen wir hier die Pointe der folgenden Versgruppe 59—74 im gleichen Sinne verwerten. Jetzt wird Tibulls Verfahren klar: er hat in dem zweiten, dem erotischen Teile seiner Elegie eine Reihe Properzischer Motive aus dessen vor a. 28 erschienenem ersten Buche verwendet<sup>2</sup>. Er hat zunächst die Aufforderung Messallas, ihn zu begleiten, abgelehnt mit einer Formulierung des Gegensatzes zwischen Staatsmann und Liebhaber, die ihm Prop. I 6 geliefert hat. Damit erklärt sich die in den vv. 53—56 vorgenommene Verschiebung des die ganze übrige Elegie beherrschenden Kontrastes *divitiae et labor* ~ *paupertas et inertia* zu dem von *laus* ~ *amor*. Hier zuerst tritt in der

<sup>1</sup> Seinerseits verwendet Properz wohl dieses Distichon in II 15, 23 *dum nos fata sinunt oculos satiemus amore | nox tibi longa venit nec reditura dies*, das als Kombination aus Tibull und Catull. 5 erscheint. D. h. Properz schliesst die Aufforderung des Hexameters mit der kurzen dem Catull entnommenen Begründung ab, während Tibull an die gleiche Aufforderung das Bild des verliebten Greises mit Gegenbild schliesst.

<sup>2</sup> Kenntnis des Properz verrät übrigens auch der erste Teil der Tibullischen Elegie. Denn v. 11/12 *nam veneror seu stipes habet desertus in agris seu vetus in trivio floridaserta lapis* hängt doch gewiss direkt zusammen mit Prop. I 4, 23 f. *nullas illa suis contemnet fetibus aras et quicumque sacer qualis ubique lapis*. Was die Chronologie angeht, so steht dem obigen Resultat kein Hindernis entgegen. Da wir für Properz I nur den Terminus ante quem, das J. 28 kennen (s. S. 24, 1), ist seine Benutzung durch Tibull möglich, auch wenn die Delialieder a. 29 geschrieben sind, wie Leo Philol. Unters. II 23 als subjektive Ansicht ausspricht. Tibull hat m. E. vor den Delialiedern nur I 10 geschrieben. Die Marathuselegien d. h. I 8. 9 (denn ob I 4 ursprünglich dazu gehörte, ist sehr zweifelhaft s. unten) sind jünger und liegen zwischen Deliaelegien und I 7. Eine genauere Chronologie, als die Folge der Gruppen 10; 1—3. 5—6; 8—9; 7 wage ich nicht zu geben. Die Zeit von 4 kann ich sowenig bestimmen, wie das zeitliche Verhältnis der Deliatede zueinander.

Formulierung *segnis inersque vocer* auch der von Properz durch *nequitia* sehr scharf ausgedrückte Gedanke auf, dass die vom Dichter gewählte Lebensweise ihm berechtigten Tadel zuziehen kann. Ausdrücklich war im bukolischen Teile davon keine Rede. Die *vita rustica* des Dichters erschien eher als die höhere, philosophischere Lebensform. Der Anschluss dieses Gegensatzes an den ersten Teil des Gedichtes vollzog sich im übrigen leicht, weil er vorbereitet ist durch das Verbindungsstück 45—52, in dem der Gedanke an die *Domina* als den schönsten Schmuck der *vita iners* zuerst auftritt. So geht die Verschiebung ganz unmerklich vor sich, ja sie bedeutet einen Fortschritt des Gedankens. 'Die Sucht nach Reichtum kann mich nicht veranlassen, mein tatenloses Leben aufzugeben. Die Sucht nach Ruhm und Ehren nicht, mein Mädchen zu verlassen.'

Je enger sich Tibull auch in dem sprachlichen Ausdruck des neuen Gegensatzes an Properz angeschlossen hat, um so mehr musste er aber nun versuchen, in seiner Ausführung sich von der Vorlage zu entfernen, wenn er nicht einen einfachen Abklatsch der Properzischen Elegie liefern wollte. Er hat darauf verzichtet, die *vincla puellae*<sup>1</sup> und das *deceat* auszuführen, wie es Properz mit den *verba puellae* und dem *meritas* gemacht hat. Er hat die Elegie nicht in ein nach beiden Seiten ausgeführtes Kontrastbild (Tibull ~ Messalla) auslaufen lassen, das dem Properzischen Schema (Properz ~ Tullus) entspräche, so wenig er sie nach dem Horazischen Vorbild in ein Bild ländlichen Lebens mit der *prudica uxor* auslaufen liess. Er tat es schon deshalb nicht, weil er im ganzen Gedichte aus guten Gründen die von ihm abgelehnte Lebensweise immer nur mit ein paar knappen Strichen zeichnet, die gewünschte dagegen bis in die Einzelheiten ausmalt<sup>2</sup>. Davon abzugehen lag gerade hier kein Grund vor wo die Einzelausmalung zu engerem Anschluss, als Tibull wünschen konnte, an Properz I 6 geführt hätte.

Dagegen musste er, entsprechend der ganzen Anlage seiner Elegie, die zweite Seite des Gegensatzes (der Dichter und die Geliebte) durchaus in breiterer Weise abhandeln, gerade wie Properz. Sein Streben konnte also hier nur sein, diesen Gegensatz möglichst mit anderen Zügen auszustatten, als es bei Properz

<sup>1</sup> Die Variation *vincla* ~ *verba* hat also einen tieferen Grund.

<sup>2</sup> So stehen im ersten Teile 1/4 ~ 5/24; noch kürzer im zweiten 25/26 ~ 27/44.

geschehen war. Bei diesem steht Cynthia im Vordergrund, wie es die Formulierung des Gegensatzes (*remorantur verba puellae*) verlangt. Es ist ein Bild unmittelbarer Vergangenheit und Gegenwart. Gerade darum hat Tibull ein Gegenwartsbild, wie er es z. B. I 5 selbst zeichnet, hier vermieden<sup>1</sup>. Statt von der hier zuerst wirksamen, für seine Ablehnung von Messallas Aufforderung entscheidenden Gegenwart spricht er von einer entfernten Zukunft<sup>2</sup>. Er gibt eine Todesphantasie. Das hat wirklich keinen tieferen Grund. Man darf es nicht erklären aus der Vorliebe des weichen, romantischen Dichters für den Gedanken an den Tod — der momentanen Eindrücken und Stimmungen hingeebene Properz denkt daran viel öfter. Es ist ganz allein das Streben<sup>3</sup> massgebend, die Properzische Vorlage so weit wie möglich zu verlassen, sie zu variieren. Eigenartig ist nur, dass diese Variierung mit Hilfe einer anderen Properzischen Elegie geschieht. I 6 liefert gewissermassen den Rahmen; I 19 die Ausfüllung. Das Distichon 57/58 bildet den Uebergang: *non ego laudari curo* (57 a), entsprechend dem Properzischen *non ego sum laudi non natus idoneus armis*, geht noch an Messalla<sup>3</sup>; dann wird Delia angeredet und bleibt die Angeredete, wie Cynthia bei Properz I 19.

Das Verhältnis zu Properz ist wieder ganz klar. Tibull scheut sich auch durchaus nicht, durch eine Art von Zitat (v. 69/70 ~ Prop. I 19, 25/26) seine Verpflichtung für jeden Leser deutlich anzuerkennen. Er hat auch keinen Anlass, sich zu scheuen. Denn ich zweifle nicht, dass sein Verfahren Anerkennung fand, weil es recht originell ist. Denn wieder liefert Properz nur die Anregung, nur den Rahmen, den Tibull frei ausfüllt. Properz hat in pikanter Weise, mit einer leisen Ironie über die Schwäche

<sup>1</sup> Zwar wäre durch die bukolische Färbung dieses Bildes eine genügende Verschiedenheit gegenüber der Properzischen Vorlage erzielt worden. Aber ein bukolisches Bild durfte aus anderen Gründen diese Elegie nicht schliessen (s. unten S. 49 f.).

<sup>2</sup> Erst durch den Kontrast zu dieser entfernten Zukunft, zu Tod und Greisenalter, entwickelt sich dann sekundär ein freilich nur knappes Bild der Gegenwart (73/74.) Das ist dann absolut anders als das Properzische, wie es auch aus anderer Quelle stammt. Nicht die Geliebte, sondern der Dichter ist da handelnde Person.

<sup>3</sup> Dass nach *curo* zu interpungieren, nicht nach *mea Delia*, ist mir unzweifelhaft. Dafür spricht die Versstelle, dafür die analogen Halbverse 49. 75 (vergl. auch die Nachahmung bei Lygd. 3, 31), dafür endlich der Vergleich mit Properz.

des weiblichen Geschlechtes<sup>1</sup>, seiner Ueberzeugung Ausdruck gegeben, dass auch Cynthia nicht anders sein wird wie die übrigen (24 *flectitur assiduis certa puella minis*). Er hat daraus den Schluss gezogen 'also lass uns lieben, solange wir leben'. Dieses Motiv 'wie wird sich die Geliebte beim Tode des Dichters verhalten' setzt Tibull in die Wunschform um: 'Mögest Du mir nahe sein, wenn ich sterbe, und um mich trauern.' Er malt sich eine Delia, die nicht am noch offenen Grabe die Tränen trocknet, um sich einem anderen in die Arme zu werfen, sondern eine, die er selbst vor dem Uebermass der Trauer warnen muss<sup>2</sup>. Diese Delia mit dem zärtlichen Herzen (v. 63—64) ist das genaue Gegenstück zu der Cynthia von I 19, ein gewolltes und beabsichtigtes Gegenstück. Freilich wenn daran mit *interea dum fata simunt* die Propertische Mahnung zum Lebensgenuss angeknüpft wird, so kann man nicht leugnen, — was sich uns übrigens bald von anderer Seite her bestätigen wird — dass das rein äusserlich gegensätzlich ist, wie so oft in Tibullischen Kontrastbildern. Die Mahnung hat ihre eigentliche Bedeutung verloren: der Ausdruck einer halb trüben, halb ironischen Resignation, zu dem Propert die banale Aufforderung der vulgaten Lebensauffassung gestaltet hatte, ist in ihre ursprüngliche Sphäre herabgesunken.

Wir konstatieren hier eine recht komplizierte Arbeitsweise Tibulls, die aber dem Bilde entspricht, das wir uns von seiner

---

<sup>1</sup> Dieser Unterton von Ironie darf nicht überhört werden. Man muss die Elegiker nicht gar so bitter ernst nehmen.

<sup>2</sup> Darauf scheint nun wieder ein Gedicht aus Propert II Bezug zu nehmen. Der sanfte Tibull wünscht nicht, dass Delia unmässiger Trauer sich hingebe. Prop. II 13, 27 ff. dagegen will sich nicht mit den von Tibull verlangten Tränen und Küssen (Tibull. 61/62 ~ Prop. 29) begnügen, sondern verlangt

27 *tu vero nudum pectus lacerata sequeris  
nec fueris nomen lassa vocare meum.*

Und statt der Mahnung *tum manes ne laede meos* haben wir hier die halbe Drohung

41 *interea cave sis nos aspernata sepultos.*

Man sieht hier in ein gegenseitiges Nehmen und Geben, Nachahmen und Ueberbieten der beiden Elegiker hinein, das den Zeitgenossen gewiss noch deutlicher war. Uns ersetzt es bis zu einem gewissen Grade den Mangel an Nachrichten über ihr persönliches Verhältnis zueinander. Vergl. jetzt auch Cartault, Tibulle 1909 S. 103 f., der aber zu unentschieden ist.

Veranlagung zu machen haben. Er war der Anregung von aussen her bedürftig. Diese bot ihm für den bukolischen Teil in allererster Linie die popularphilosophische Literatur, in der der τόπος περί πλούτου mehrfach in einer Weise ausgeführt war, dass dem mit Gefahren aller Art verknüpften Streben des Soldaten, Seefahrers, Kaufmanns nach Reichtum das friedliche, mit bescheidenem Besitze zufriedene Leben des Landmannes gegenübergestellt wurde. Viel dergleichen fand Tibull bei Horaz. Spezielle Anregung bot die zweite Epode, als deren elegische Umformung wir I 1 geradezu bezeichnen konnten. Auch Vergil hat manchen Einzelzug und Ausdruck beige-steuert<sup>1</sup>. Da, wo er dem Gedankengange der Epode nicht mehr folgen kann, weil die persönliche Veranlassung und Abzweckung der Elegie, die Ablehnung von Messallas Aufforderung einen anderen Gang verlangt, — denn mit diesem Grunde können wir uns vorläufig begnügen — tritt an Stelle Horazens als Führer Properz ein. Ihm entlehnt er den Gegensatz 53—56, der in dem Tibullischen Gedichte das Kernstück bildet. Er ersetzt die Properzische Ausführung dieses Gegensatzes durch das Motiv eines zweiten, ebenfalls Properzischen Gedichtes, um auch hier in der Ausführung wieder eigene Wege zu gehen.

Man wird erwarten, dass da wieder fremde Anregungen massgebend sind; und um das Bild der Tibullischen Arbeitsweise abzurunden, will ich auch hier auf die Einzelheiten eingehen. Zunächst scheint Properz noch weiterhin Führer geblieben zu sein. Dieser hat das Bild seines Todes im ersten Buche noch einmal ausgeführt. I 17 beklagt er, dass er Cynthia verlassen hat, um nun in der Fremde von widrigen Winden zurückgehalten zu werden. Soll er nun hier sterben? Wie anders wäre der Tod in der Heimat gewesen. Da hätte die Geliebte ihm die letzten Ehren erwiesen:

21 *illa meo caros donasset funere crines*  
*molliter et tenera poneret ossa rosa.*  
*illa meum extremo clamasset pulvere nomen,*  
*ut mihi non ullo pondere terra foret.*

Die Form ist die des irrealen Wunsches; aber in der Wunschform und in dem Inhalt steht dieses Bild der Ausfüllung, die Tibull dem aus I 19 genommenen Rahmen gegeben hat, doch

<sup>1</sup> Bellings Formulierung (S. 218) 'was für den zweiten Teil unserer Elegie Properz, ist für den ersten Vergil' entspricht den Tatsachen nicht.

recht nahe. So ergibt sich für den erotischen Teil die Benutzung von drei Properzischen Gedichten, die gleichsam ineinandergeschachtelt sind

53—58 ~ Prop. I 6  
 59—60 ~ Prop. I 19  
 61—68 ~ Prop. I 17  
 69—70 ~ Prop. I 19  
 75a ~ Prop. I 6

Aber selbst damit kommen wir nicht aus. Abgesehen von den vv. 71—74, die keine Entsprechung in den drei Gedichten haben, ist auch die Todesphantasie 59—68 nicht einfach aus I 17 übernommen, sondern in veränderter Form ausgeführt unter Benutzung neuer, nun z. T. griechischer Anregungen. Die Belege sind meist bekannt.

1. v. 59—60: Für das Bild, mit dem die Todesphantasie einigermaßen unvermittelt einsetzt<sup>1</sup> — Delia am Todesbette Tibulls, die Hand des Sterbenden haltend — hat man längst Damagetos AP VII 735, 5—6 verglichen: ὡς ὤφελόν γε χειρὶ φίλην τὴν σὴν χεῖρα λαβοῦσα θανεῖν. Es ist nicht undenkbar, dass ausgeführte Schilderungen derart bestanden. Vielleicht gab es Todesphantasien bereits in Gallus Elegien:

Verg. ecl. X 33 *o mihi tum quam molliter ossa quiescant,*  
*vestra meos olim si fistula dicat amores*

und:

42 *hic gelidi fontes, hic mollia prata Lycori,*  
*hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo.*

Näheres darüber lässt sich nicht sagen, ist auch nicht nötig, da das Epigramm zur Genüge zeigt, dass Tibull die Szene nicht frei erfunden hat.

2. vv. 61—64: 'Delia wird ihn beweinen; denn ihr Herz ist weich'. Der Gedanke des ersten Distichons ist vulgat; der des zweiten — es ist, wie häufig, ein begründender Exkurs, der, statt mit der begründenden Partikel, anaphorisch angeknüpft wird —

<sup>1</sup> Man muss zu *dummodo sim* schon ein 'mein ganzes Leben' ergänzen, um den Uebergang weniger hart zu gestalten. Denn mit der guten Ueberlieferung *et spectem* (59) — *et teneam* zu lesen und alle drei Verben von *dummodo* abhängen zu lassen, geht schon deshalb nicht, weil 57/58 zu deutlich in sich abgeschlossen sind. Aber gerade in den Uebergängen bietet Tibull nicht wenige solcher Härten (s. oben LXIV S. 605, 3. 620 zu v. 7); sie sind eine Folge seiner Arbeitsweise und mit den Härten, die Properz zeigt, gar nicht zu vergleichen.

ist ein τόπος, der Il. Ω 205 σιδήρειόν νυ τοι ἦτορ zuerst auftritt. Er kommt dann in mannigfachen Variationen vor, vielfach in Verbindung mit dem anderen Ausdruck von Herzenshärte (erzeugt vom Meere, Felsen, wilden Tieren), dessen Prototyp Il. Π 33 ff. steht. Erotisch gewendet ist er schon von Pindar fr. 123 Schroed. τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσων μαρμαρυζοίσας δρακεῖς | ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἔξ ἀδάμαντος ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν | ψυχρᾷ φλογί κτλ.

3. vv. 65—66. Sie unterbrechen die Anrede an Delia, die in diesem ganzen letzten Teile herrscht, durch eine Schilderung. Das ist echt tibullisch. Der Gedanke an Delias Verhalten bei der Bestattung des Geliebten führt zu näherer Ausmalung der Zeremonie. Das Distichon 67/68 lenkt wieder zu Delia zurück: 'du wirst weinen (61/62): diese Tränen wünsche ich auch (63—64); aber keine wilderen Ausbrüche des Schmerzes (67—68)'. Wir haben also 65—66 als einen der vielen nur ein Distichon umfassenden Exkurse anzusehen, der mit dem Vorhergehenden verknüpft ist durch das emphatisch vorangestellte *illo* 'bei jenem Begräbnisse, von dem ich spreche, wird nicht nur Delia, auch die anderen werden weinen'. Es ist dem Sinne nach durchaus nicht angängig einen Kontrast zwischen 65/66 und 67/68 zu konstatieren 'die anderen (*iuvenis, virgo*) — du'. Darum kann ich *tu* v. 67, das durch seine Stellung einen solchen Kontrast hineinbringt, nicht für richtig halten, sondern lese mit Haupt *tum manes*.

Das als Exkurs erkannte Distichon enthält aber wieder einen traditionellen Gedanken. Es malt nicht einfach ein beliebiges Begräbnis aus um der Ausmalung willen, auch nicht spezieller das des treuen Liebhabers, sondern der Gedanke gehört zum Begräbnis des erotischen Dichters, dem die liebende Jugend (*iuvenis, virgo*) als ihrem Lehrer und Wohltäter die letzten Ehren erweist. So sagt Properz I 7, wenn er dem Epiker die Liebe und ihre Folgen prophezeit, nicht nur, dass seine eigenen Dichtungen dann höher geschätzt werden, sondern er denkt sofort — jede Umstellung verdirbt den Gedanken — an den Leichenzug:

*nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro  
'ardoris nostri magne poeta iaces'.*

Mir scheint dies Distichon Tibull die Anregung geliefert zu haben. Auf den Ausdruck hat I 17, 11 eingewirkt.

Es lohnt sich, diesem τόπος etwas weiter nachzugehen. Sehr nahe steht die Schilderung der Verehrung, die der erotische

Dichter schon bei seinen Lebzeiten, wenn auch vielleicht erst als Greis, genießt. Er erscheint vor allem in didaktischen Elegien vom Ars-Charakter. So Tibull selbst:

I 4, 75                    *vos me celebrate magistrum,*  
                               *quos male habet multa callidus arte puer.*  
                               *gloria cuique suast: me qui spernentur amantes*  
                               *consultent: cunctis ianua nostra patet.*  
                               *tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem*  
                               *deducat iuvenum sedula turba senem.*

(Vergl. Ovid Ars II 741—746. III 811—812. Rem. 813—814.)  
 Damit wird wohl nicht nur den Worten, sondern auch dem Sinne nach zusammenzustellen sein Kallimach. fr. 11 aus den Αἴτια<sup>1</sup>:

γηράσκει δ' ὁ γέρων κείνος ἐλαφρότερον  
 κοῦροι τὸν φιλέουσιν, ἔδον δέ μιν οἶα γονηὰ  
 χειρὸς ἐπ' οἰκείην ἄχρις ἄγουσι θύρην.

Ebenfalls hierher gehört der τόπος, dass der erotische Dichter sich seiner prophetischen Begabung und überhaupt seiner Macht in Liebessachen rühmt, die ihn über andere Menschen hinaushebt und ihn zum Lehrer und Berater geeignet macht. Verliehen haben ihm diese Macht eigene Erfahrung oder die Götter des Liebeslebens. So Properz I 9, 5—8 *non me Chaoniae vincant in amore columbae dicere . . . me dolor et lacrimae merito fecere peritum*. Tibull. I 8, 1—6 *non ego celari possum, quid nutus amanti . . . ipsa Venus . . . perdocuit*. Am stärksten Properz I 10, 15—20.

*possum ego diversos iterum coniungere amantes*  
                               *et dominae tardas possum aperire fores*  
                               *et possum alterius curas sanare recentis*  
                               *nec levis in verbis est medicina meis.*  
*Cynthia me docuit semper quaecumque petenda*  
                               *quaeque cavenda forent. non nihil egit Amor.*

Es sind die Künste, die sonst von den *sage mulieres* geübt werden. Der τόπος als solcher stammt aus dem Epigramm (Catull 6. Leo Plaut. Forsch. 130).

4. v. 67—68: Die Mahnung, die die Todesphantasie abschliesst, ist vulgat. Bei *parce solutis crinibus* mag immerhin erinnert werden an Prop. I 17, 21 *illa meo caros donasset funere crines*, obwohl hier sicher das κείρασθαι κόμην bezeichnet wird,

<sup>1</sup> Trotz Dissens Widerspruch. Richtig Wilhelm Sat. Viadr. Breslau 1896, 58.

von Tibull vielleicht nur das *scindere*, wenigstens hat es Ovid Trist. III 3, 51 *parce tamen lacerare genas nec scinde capillos* so verstanden.

Bis hierhin haben wir die Ausmalung eines einheitlichen Bildes durch allerhand Motive und Gedanken konstatiert, die in der erotischen Literatur längst heimisch sind. Von dem eigenartigen Verhältnis zu Propertius vielleicht abgesehen, unterscheidet sich Tibulls Verfahren nicht von der bekannten Art der römischen Dichter, besonders der Erotiker. Einen seltsamen Begriff von Tibulls Kunst aber gewährt uns die noch übrig bleibende Versgruppe.

5. vv. 69—74. Was den Inhalt der vv. 71—74 angeht, so verlassen wir mit ihnen das Gebiet, auf dem in der Hauptsache Propertius herrschte, und betreten das der Komödie. Ich brauche für die Herkunft der hier verwendeten Motive nur auf Leo Plaut. Forsch. 140 f. und Hoelzer De poesi amatoria 37 f. 63 f. zu verweisen. Die Schwierigkeit beginnt erst, wenn wir uns die Rolle des Distichons 69/70 in der Gesamtkomposition klar zu machen suchen. Ich muss dazu noch einmal weiter ausholen.

Tibull hat den Rahmen von Prop. I 19 ausgefüllt mit einer Todesphantasie vor allem nach Prop. I 17, doch unter Benutzung auch anderer Anregungen für das einzelne. Dabei verlor die zum Rahmen gehörige Mahnung, das Leben zu geniessen, mit der Tibull die Todesphantasie abschliesst, ihre eigentliche Pointe (s. S. 37 f.). Viel merkwürdiger aber ist, dass nun diese Mahnung bei Tibull doch nicht den Schluss des Gedichtes bildet. Das *interea* v. 69 hat nicht nur seine gewöhnliche durch einen Kontrast abschliessende Bedeutung; sondern dem so eingeleiteten Satze tritt ein neuer Kontrast gegenüber. 'Tod und Leben' 59—69 (70); 'Alter und Jugend' 71—74 kann man als Ueberschriften setzen. Beide Bilder hängen insofern zusammen, als beide sich um die Stellung zur Liebe drehen. Aeusserlich wird der Zusammenschluss vermittelt durch v. 70, der erneut auf den Tod hinweist (*mors* 70  $\sim$  *moriens* 60) und den v. 71 anaphorisch aufnimmt.

Aber so einfach liegt die Sache denn doch nicht. Prüfen wir jetzt einmal den Gedankenfortschritt des ganzen erotischen Teiles: 'mit dir möchte ich leben (57—58), in deinen Armen sterben (59—68). Bis dahin aber deine Liebe geniessen (69). <Denn> der Tod kommt bald (70). Bald <auch> das Alter, dem die Liebe nicht ansteht (71—72). Darum wollen wir der Liebe

pflügen, solange wir jung sind (73—74).’ Ich glaube, der erste Blick zeigt, dass die beiden Stücke 57—68 und 71—74 in sich einheitlich sind, dass sie aber zusammengerückt keinen Gedankenfortschritt ergeben, dass das einen solchen vortäuschende Distichon 69—70 in Wahrheit jeder ratio entbehrt. Wenn wir es bisher als Abschluss der Todesphantasie betrachteten, weil es in der Properzischen Vorlage diese Rolle spielte, so war das möglich, weil wir 57—58 aus dem Spiele liessen und die dem Properzischen Gedicht I 19 entsprechende Versgruppe 59—70 isoliert betrachteten. Da ergab sich der Kontrast ‘Tod (59—68) — Leben (69—70)’. Aber im Zusammenhange der Tibullischen Elegie geht der ersten Hälfte des Kontrastes die zweite mit 57—58 schon voran. Der Kontrast lautet nicht ‘Tod — Leben’, sondern ‘Leben (57—58 *mea Delia tecum* eqs.) — Tod (59—68)’. Damit verliert die aus Properz genommene, mit *interea* beginnende Schlusspointe ihre Berechtigung und Beziehung, denn sie lebt nur durch den Gegensatz ‘da der Tod nahe ist, mich von Dir trennen wird’ o. ä.

Das hat nun aber auch Tibull durchaus empfunden. Er schliesst gar nicht etwa die Todesphantasie 59—68 mit dieser Pointe, sondern er hat, nachdem er ihren Properzischen Kontrast ‘da der Tod mir Deine Liebe rauben wird’ aufgegeben hat, der Pointe den zweiten möglichen Kontrast gegeben ‘denn der Tod ist nahe’. D. h. das Distichon 69—70 enthält bei ihm einen neuen, ganz selbständigen Gedanken, gegen den an sich wieder nichts einzuwenden ist.

Damit haben wir die Gedanken des erotischen Teiles festgelegt: er besteht aus drei — oder wenn man die zugehörige Versgruppe 53/56 des Kernstückes einrechnet — aus vier Kontrastbildern

1. v. 53—56 Messalla sucht den Ruhm, Tibull dient der Liebe.
2. v. 57—68 Mit dir Delia, will ich leben; in deinen Armen sterben.
3. v. 69—70 Lass uns unsere Liebe geniessen; denn der Tod ist uns nahe.
4. v. 71—74 Dem Greise ziemt die Liebe nicht. Lass uns jetzt lieben, solange wir jung sind.

Diese Gedanken und Kontrastbilder sind als solche klar und geschlossen. Der Fehler — denn ein solcher ist es inhaltlich wie formell — liegt in dem Versuche, sie zu einem Bilde, zu einem Gedankengange zu vereinigen. Er bedeutet zunächst inhaltlich eine Ueberladung des erotischen Teiles mit Motiven, von

denen jedes einzelne für sich genügt hätte. Was wir verlangen, ist ein ausgeführtes Bild des Lebens mit der Geliebten, — meinetwegen auch des Todes in ihren Armen — gleichgiltig welches, aber eines, das den Bildern der *vita rustica* und *vita pauper* die Wage hält. Das erhalten wir nicht, sondern Tibull gibt uns eine Folge selbständiger Gegensätze, deren formale Verbindung nur durch eine Täuschung des Lesers gelingt. Der Uebergang von 1 zu 2 ist ohne weiteres verständlich durch die geschickte Formulierung des Distichons 57/58, dessen erster Teil rückgreifend abschliesst *non ego laudari curo*, so dass wie von selbst sich anschliesst, was der Dichter wünscht. Aber 2—4 haben für die Gesamtkomposition nicht die gleiche Bedeutung. Während 2 und 4 ganz selbständige Bilder sind, ist 3 zum Verbindungsstück hinabgedrückt: es knüpft mit *interea* nach oben an und täuscht damit einen Kontrast zu 59—68 vor, der in Wahrheit nicht besteht, weil vielmehr 57/58 und 59/68 kontrastieren. Nach unten aber knüpft es an mit einer Anapher, die wieder unberechtigt ist. Denn sie ist rein formal und auf *iam* beschränkt. Denn so sehr sich Tibull bemüht, uns eine wirkliche Wiederaufnahme von 70 vorzutäuschen (*veniet ~ subrepet; Mors ~ aetas*), so ermöglicht in Wahrheit doch allein das 'bald' die Verbindung. Der Gedanke von v. 70 ist ein ganz anderer, als der von 71 bis 74.

Vergleichen wir jetzt den erotischen Teil als ein ganzes mit dem bukolischen, so tritt der Unterschied grell hervor. Auch in diesem sind die Motive und selbst die Bilder nicht neu; Tibull ist sogar im stärksten Masse von Horaz angeregt, dessen zweiter Epode er geradezu das Gerüst, dessen Sermonen er den beherrschenden Grundgedanken seiner Elegie verdankt. Aber der unbefangene Leser wird diese Abhängigkeit schwerlich empfinden. Denn Tibull hat uns hier geschlossene, lebensvolle, von persönlicher Empfindung durchtränkte Bilder vor Augen gestellt. Zwar mussten wir konstatieren, dass die beiden grossen Bilder 7—24 und 25—44 verschiedene Voraussetzungen haben und dass ihre Zusammenfügung innerhalb der Elegie nicht ohne Unklarheit erfolgt, aber an sich betrachtet hat Tibull in beiden das übernommene Gut durch die persönliche Empfindung, zu deren Ausdruck er es verwendet, zu seinem Eigentume gemacht.

Wie ganz anders ist der Eindruck des erotischen Teiles. Ich bin ausserstande, ihn anders zu charakterisieren, denn als

Centon aus Properz und Komödie. Er hat alle Mängel der Centonen, die Ueberladung mit Motiven und ihre nur ganz äusserliche Verbindung. Gegenüber den beiden breit und ruhig ausgeführten Bildern des bukolischen Teiles konstatieren wir hier ein ängstliches Ineinanderarbeiten von Motiven verschiedener Herkunft, die nicht empfunden, sondern nur angelesen sind. Sie schlagen sich gegenseitig tot, weil keines zu der für die Wirkung notwendigen vollen Entwicklung gelangt. Der Dichter bemüht sich offenbar, den wichtigsten, weil das ganze krönenden Teil des Grundplanes so voll und so eindrucklich wie möglich zu gestalten. Aber offenbar weil die Empfindung fehlt, durch die allein das Motiv zum organischen Teile des Ganzen werden kann, versucht er, es durch die Masse zu zwingen. Die Masse auch der herangezogenen Motive sticht seltsam ab gegen die weise Sparsamkeit des bukolischen Teiles. Erreicht ist natürlich nichts. Sobald man schärfer zusieht, löst sich die scheinbare Einheit des erotischen Teiles wieder in ihre sehr disparaten Bestandteile auf.

Den Grund für diese seltsame Erscheinung werden wir später zu erkennen suchen. Wir gehen weiter und fragen nach der Rolle, die der erotische Teil in der Gesamtkomposition spielt.

#### 4. Die Stellung des erotischen Teiles im Gesamtplan (Tibull und die Bukolik).

Alles was wir bisher über den erotischen Teil festgestellt haben, sind Einzelheiten. Sie besagen, auch wenn man sie alle zugibt, nicht mehr, als dass dieser Teil in sich misslungen ist. Dieses Resultat berührt aber nicht die im ersten Abschnitt festgestellte, im zweiten doch nur in Nebenpunkten bestrittene Vorzüglichkeit der Gesamtkomposition. Jetzt müssen wir den weiteren Schritt tun: der erotische Teil ist nicht nur in sich schlecht komponiert, er schädigt durch die Art seiner Ausführung auch die Gesamtanlage der Elegie auf das schwerste. Denn der Dichter wechselt in ihm plötzlich seinen Standpunkt; er zerstört durch ihn die Grundvoraussetzung seiner Dichtung.

Die erste Elegie ist bukolisch umrahmt. Bukolisch ist ihre erste Hälfte, bukolisch der erste Teil des Kernstückes, in dem bereits das erotische Element sich geltend macht (vv. 45—52). Auch in den vv. 53—58 kann man mit gutem Willen noch bukolischen Hintergrund annehmen. Aber von da ab wird es unmöglich. Was wir von v. 59 an lesen, insbesondere was in dem

Distichon 73/74 steht, das sind unbestreitbare Stadtbilder<sup>1</sup>. Wir können das um so sicherer sagen, weil wir in dem gleichen Stück den Quellenwechsel konstatieren konnten: an Stelle der philosophisch-bukolischen Vorlagen (Horaz-Vergil) traten Properz und Komödie. Es ist ganz unzweifelhaft, dass der Dichter das Milieu verlässt, in dem er sich bisher bewegt hat, dass er sich in eine Sphäre versetzt, die im schärfsten Kontrast steht zu der, in der er bisher sein Leben zu verbringen wünschte. Derselbe Tibull, dessen Ideal in dem ruhigen Leben auf eigenem Besitze bestand, will auf einmal in dem Treiben der Stadt, in den Kreisen der *jeunesse dorée* und der Hetären sich bewegen.

Der Umstand, dass in diesem letzten Teile die Stadt nirgends ausdrücklich genannt wird, verschleiert vielleicht den Bruch der Situation; aber er hilft uns natürlich nicht über die Tatsache hinweg, dass der Ton in diesem letzten Teile ein vollkommen anderer wird, dass Tibull seine Liebe nicht mit den Farben der Bukolik zeichnet, sondern mit denen der Elegie und der Komödie. Diese Tatsache tritt um so auffälliger hervor, als in anderen Gedichten Tibull Bilder zeichnet, die nach unserem Gefühl viel besser in den Rahmen der ersten Elegie passen würden. Ich erinnere nur an den sogar im Ausdruck ähnlichen Gegensatz I 2, 65 ff., der sich *mutatis mutandis* leicht in unser Gedicht übertragen liesse, während er in dem durchaus städtischen Milieu der zweiten Elegie im ersten Moment Befremden erregt:

65 *ferreus ille fuit, qui te cum posset habere,  
maluerit praedas stultus et arma sequi.*

.....

71 *ipse boves mea si tecum mea Delia possim  
iungere et in solito pascere monte pecus  
et te dum liceat teneris retinere lacertis  
mollis et inculta sit mihi somnus humo.*

Ich erinnere vor allem an das volle Bild ländlichen Lebens mit Delia, das wieder in durchaus städtischem Milieu in I 5 gezeichnet wird<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Den Situationswechsel erkannte schon Karsten S. 222; den richtigen Grund dafür gab Kroll Neue Jahrb. 1903 I 29. Bei Cartault S. 54 stehen wieder entschuldigende Redensarten. Aber den Wechsel gibt doch auch er zu.

<sup>2</sup> Was Belling S. 120 f. über 'diese meisterhafte Episode' und ihre Abfassungszeit sagt, ist Phantasterei. Es wird schon durch das ganz idyl-

19 *at mihi felicem vitam, si salva fuisses,*  
*fingebam demens et renuente deo*  
*rura colam frugumque aderit mea Delia custos*  
*e. q. s.*

Man füge dieses Bild in die erste Elegie ein; man beachte, einen wie schönen Gegensatz seine Schlusdistichen

31 *huc veniet Messalla meus, cui dulcia poma*  
*Delia selectis detrahat arboribus*  
*et tantum venerata virum dum sedula curet,*  
*huic paret atque epulas ipsa ministra gerat*

zu dem Mittelstück unserer Elegie (53—54) bilden würden. Schwerlich wird auch der enrägierteste Bewunderer Tibulls leugnen können, dass allein auf diese Weise die Elegie einen reinen, weil ganz einheitlichen Eindruck machen würde; dass sie dagegen jetzt trotz aller früher konstatierten Kunst der Verklammerung in zwei Hälften von ganz verschiedenem Tone auseinanderfällt; und mehr als das: weil die Liebe zu Delia, das Verhältnis zu ihr in der Stadt lokalisiert ist, fehlt jede innere Verbindung zwischen dem bukolischen und dem erotischen Teil. Zumal wenn man den unglückseligen Schluss berücksichtigt, mutet jetzt der erotische Teil wie ein unorganisches Einschiesel, wie ein fremdes Gedicht an. Wer sich aber von diesen inneren Gründen nicht überzeugen lässt, der lese noch einmal die früher verglichene Hauptvorlage Tibulls, die zweite Epode. Da folgt auf die mit der ersten Hälfte unserer Elegie sich deckende Schilderung ländlichen Lebens ein kurzer Seitenblick auf jene städtischen Vergnügungen, die der bald vergessen wird, der sich dem Landleben ergeben hat<sup>1</sup>. Diesen ungesunden *amores* aber wird gegenübergestellt als ein weit schönerer Ersatz das Walten der Hausfrau (39 *quodsi pudica mulier in partem iuuet*), gezeichnet in einer Weise, die lebhaft an die oben aus der zweiten und fünften Elegie zitierten Stücke erinnert. In der Epode haben

---

lische I 10 widerlegt. Ein Tibull, der erst allmählich ein Verhältnis zum Landleben gewinnt, existirt nur in Bellings Phantasie.

<sup>1</sup> V. 37 f. *quis non malarum quas Amor curas habet haec inter obliviscitur*. Es ist beschämend, dass man hieran herumkonjiziert hat: *ager* statt *Amor* Luc. Müller; *Roma quas c. h.* Scriverius Mnemos. 1887, 325. Ich würde davon schweigen, wenn nicht Vollmer der letzteren Vermutung die Ehre einer Erwähnung im Apparat hätte zuteil werden lassen.

wir die Einheit des Tones, die wir in der Elegie vermissen; ihre Komposition bildet die schärfste Kritik Tibulls.

Aber wir wollen Tibull nicht schelten, sondern ihn verstehen. Woher der Bruch? Warum hat er die Vorlage, an die er sich im ersten Teile so eng hielt, im zweiten verlassen? War er so kurzsichtig, dass er die Verschiedenheit des Tones nicht bemerkte, die entstand, als er von Horaz zu Properz übergang, und haben wir ihn wirklich verstanden, wenn wir sein Verfahren mit dem Schlagwort 'Kontamination' abtun? Ich kann mich nicht entschliessen, das einem Dichter zuzutrauen, dessen überlegsame Art und feines Verständnis für das passende oft so deutlich zu uns sprechen. Oder waren die ell. 2. 5 schon geschrieben, als Tibull I 1 komponierte, und konnte er deshalb das hier allein passende Bild nicht mehr verwenden? Wieder vermag ich den Dichter nicht für so ärmlich zu halten, dass er nicht eine dritte Gestaltung des Motivs gefunden haben sollte, die zwar nicht den Reiz der Neuheit hatte, — an der lag ihm gar nichts — wohl aber den der Variation. Für mich ist allein die Annahme möglich, dass Tibull mit Bewusstsein so gehandelt hat, so handeln zu müssen glaubte. Zu dieser Annahme komme ich um so lieber, als die Beweggründe des Dichters unschwer zu erkennen sind. Der Bruch in der Situation ist verschuldet durch den Zwang der Gattung. Tibull schrieb keine Βουκολικά. Ein bukolisches Gedicht dem Inhalte nach — denn von der Form wird noch zu reden sein — aber wäre I 1 geworden, wenn er auch das erotische Motiv in seiner bukolischen Form verwendet hätte. Wir sehen jetzt, warum er hier dem Gedankengange der zweiten Epode nicht weiter gefolgt ist; warum er die Motive des erotischen Teiles vielmehr gerade aus der Sphäre nimmt, die Horaz mit kurzem Seitenblick als städtische hinstellt. Nicht absichtslos steht bei Tibull die bukolisch gezeichnete Erotik in Gedichten, deren sonstiges Lokal die Stadt ist, nicht absichtslos hebt sich hier, wo alles sonst bukolisch ist, wenigstens das erotische Motiv von einem städtischen Hintergrunde ab. Wenn im ersteren Falle das bukolische Bild vielleicht befremdet, aber nicht stört, haben wir es in dem unsrigen mit einer Konzession an die Gesetze der Gattung zu tun, wie sie grade in dem ersten Gedichte einer Elegiensammlung unvermeidlich war.

Bedarf es wirklich noch eines Beweises, dass äussere Gründe Tibull zu einem Verfahren bestimmten, dessen Konsequenz in

der Aufgabe der einheitlichen Situation und des einheitlichen Tones bestand? So mag ihn II 1 liefern, wieder eines der schönsten Gedichte Tibulls; wieder eines, dessen Konzeption und dessen Grundplan absolut einheitlich sind; wieder eines, das sich ganz in der Sphäre des ländlichen Lebens bewegt; und wieder eines, in dem nun nicht nur die städtische Färbung einer Partie, sondern geradezu ein Einschub aus dem Stoffkreise der städtischen Erotik die Einheit der Konzeption und hier auch der Ausführung jäh unterbricht und die vom Dichter sorgfältig vorbereitete und festgehaltene Stimmung vernichtet. Die kurze Analyse dieses Gedichtes, bei dem ich mich mit Polemik und Einzelheiten nicht mehr aufhalten kann, wird uns endlich die Frage beantworten, ob auch I 1 in der Konzeption einheitlich ist, und wird uns dann weiter ein zusammenfassendes Urteil über den Dichter Tibull erlauben.

II 1 ist ein Stück, das ich am liebsten als *Mimus* bezeichnen würde, wäre dieser Terminus jetzt nicht etwas in Misskredit gekommen. Sagen wir also: es ist ein mimisch-dramatisches Festgedicht, vergleichbar den theokriteischen *Adoniazusen*, dem kallimacheischen *Bade der Pallas* und den sog. Hymnen auf Apollon oder Demeter, vor allem aber dem Catullischen Hochzeitsliede, oder wie ich lieber sage, der 'Hochzeitsfeier' (61), das man wie jene in Absätzen drucken<sup>1</sup> und mi-szenischen Anweisungen versehen muss, um es in seiner Anlage und seinem Fortschritt richtig zu verstehen<sup>2</sup>. Denn es liegt

<sup>1</sup> Wie das v. Wilamowitz beim Apollonhymnus und dem *Pallabade* getan hat.

<sup>2</sup> Bellings Zahlenschema (S. 268) trifft natürlich die Komposition nicht. Ebenso wenig hat Maurenbrecher (*Philol.-Hist. Beitr.* Curt Wachmuth 1897 S. 58 f.), trotzdem er das Gedicht 'fast dramatisch' nennt, die Komposition verstanden. Auch vom *Nomos*-Schema (Crusius, *Verd. Phil.-Vers.* Zürich [Leipzig 1888] S. 275) ist hier keine Rede. der eindringenden Besprechung Reitzensteins *Hellenist. Wunderer* 159 f. tritt der mimetische Charakter der Elegie nicht hervor. Reitzenstein verkennt, dass sich Tibull, so gut wie Kallimachos i. Apoll. an einen 'Chor' wendet, nämlich an die Schar seiner Gutssklaven und Mägde. An sie geht die feierliche Ankündigung, das *cernite* (17), nicht an den Leser, der damit zum Zuschauer wird, wie Reitzenstein meint — *viden* (25), *proferte* (27), *quisque dicat* (31), *cantate* — *voci* (83), endlich *ludite* (87). Es stimmt nicht, dass 'Tibull nur noch das Festmahl erwähnen und dabei ein Einzellied anstimmen kann, das einen sakral gebundenen Charakter nicht mehr hat.' Denn das Gedicht

z. B. zwischen der Aufforderung zum festlichen Mahle (27/32), die auf den günstigen Ausfall des Opfers folgt, und dem am Schlusse oder nach dem Mahle gesungenen Hymnus auf die Götter des Landes eine geraume Zeit, in der man sich zum Mahle bezieht und es einnimmt. Die Aufforderung ist eben deshalb so ausführlich gehalten, um diesen Zeitraum zu markieren, zugleich aber auch, um dem Dichter eine Schilderung des Mahles selbst zu ersparen. Denn er vermeidet hier durchaus rein epische Schilderungen, bewegt sich durchaus in dramatischen Reden an die anwesenden Festteilnehmer. Den Unterschied zwischen epischer Schilderung eines Festes und der hier beliebten mimisch-dramatischen Darstellung lehrt etwa ein Vergleich mit Ovid. Fast. II 639—684<sup>1</sup>.

schliesst ja wieder mit einer Aufforderung an den 'Chor'. Ob der Hymnus beim Mahle sakral erforderlich war, weiss ich nicht. Er kehrt aber in den analogen Schilderungen als Bestandteil der Feier wieder und wird dabei mit dem technischen Ausdruck *laudes* bezeichnet. Wenn dann Reitzenstein S. 163 sagt, Tibull näherte sich in II 1 'in Gang und Aufbau bis zu gewissem Grade einer Beschreibung des Festes, einer einfachen ἐκφρασις, wie sie Ovid Amor. III 13 bietet', so erscheinen mir diese Gedichte grundverschieden und grade geeignet, den Unterschied der ekphrastisch-deskriptiven (Ovid) und der dramatisch-mimetischen Art (Tibull) zu illustrieren (s. auch die nächste Anmerkung).

<sup>1</sup> In dieser Beschreibung der Terminalia kehren sämtliche Elemente der Tibullischen Darstellung wieder, aber eben nur deskriptiv. V. 641—656 die Zeremonien der Feier (Tib. 1—26); aber an Stelle des wenn auch nur angedeuteten, so doch vorhandenen kletischen Hymnus (3/4) ist die Beschreibung des Gottes (v. 641—42) getreten, immerhin noch in der Form des Anrufs; an Stelle der feierlichen Eröffnungsrede (1—14) die Mitteilung (654) *et linguis candida turba favet*. Es folgt wie bei Tibull (27—32) das festliche Mahl (657/8). Wenn dann Tibull in eigenem Namen Messalla anruft, ihn zum feierlichen Hymnus auf die Götter des Landes zu begeistern (33—36), so sagt Ovid einfach beschreibend *et cantant laudes, Termine sancte, tuas*. Aber den Hymnus (v. 659—678 oder 684) gibt er dann auch in extenso, weil er damit eine weitere Beschreibung vermeidet. — Im übrigen kann man jede Festschilderung vergleichen, wird aber meist finden, dass sie weniger vollständig sind, als Tibull. Ganz kurz z. B. und nicht sehr klar das Fest, das Vergil ge. I 338 ff. erwähnt; oder die Caristia Ovid Fast. II 617 ff. mit der ausgeführten Eröffnungsformel (623—630), der Angabe des Opfers (631—634) und der an Tibull anklingenden Erwähnung des Festmahles (635—638). In der mimetischen Form näher, wie ja auch im einzelnen stark nach ihr gearbeitet, steht der Tibullischen Elegie die Feier der Feriae sementivae Fast. I 655 ff.: 663—670 Eröffnungs-

Das Gedicht stellt eine private *lustratio agri*<sup>1</sup> in ihren einzelnen Abschnitten dar, der Reihe nach, aber nicht mit pedantischer Aufzählung des einzelnen und nicht mit gleicher Ausführlichkeit in den einzelnen Stadien. Ganz wie Catull die Hochzeitsfeier. Der erste Teil (1—14) beginnt mit der rituellen Formel, die die heilige Handlung eröffnet (*1 quisquis adest faveat*)<sup>2</sup>, an die begründend die Angabe des Festes sich schliesst (*fruges lustramus et agros*) und der erste Akt der Zeremonie, der feierliche Herbeiruf der beteiligten Gottheiten (3—4). Es sind die gleichen Elemente, die in anderer Form und mit grösserer Ausführlichkeit der erste Teil Catulls (v. 1—35) gibt: da steht am Anfange ein regulärer ὕμνος κλητικὸς an den betreffenden Gott, in den der Anlass und die Art der Feier begründend eingewebt ist (16—25). Catull springt mit dem Hymnus in medias res; er lässt die rituellen Formeln und Zeremonien fort. Der Leser muss sie sich aus und zwischen den einzelnen Liedern ergänzen. Tibull dagegen behandelt gerade sie mit liebevoller Aufmerksamkeit, während er umgekehrt den kletischen Hymnus nur ganz oberflächlich

ruf. 671—674 Aufforderung zum Gebet. 675—696 Gebet. Was folgt, ist Exkurs des Dichters. — Eine Mittelstellung zwischen solchen Festbeschreibungen und der Tibullischen Festdarstellung nehmen Gedichte ein wie Tibull II 5 (s. unten S. 81 f.) und Prop. IV 6 *sacra facit vates, sint ora faventia sacris*. Letzteres hat viel mit Tibull gemein (v. 1—10: Tib. 1—14; 11—68: Tib. 33—86; 69—84: Tib. 27—32; 85—86: Tib. 87—90); aber es nimmt nur anfangs die Form des mimetischen Festgedichtes an, hält sie nicht streng inne. Gerade wie Tibull II 5 auch. Von 'Allegorie' würde ich dabei nicht reden.

<sup>1</sup> Ich begnüge mich mit dieser unbestimmten Bezeichnung, die uns Tibull in den feierlichen Formeln v. 1 *fruges lustramus et agros* und 17 *purgamus agros purgamus agrestes* an die Hand gibt. Doch glaube ich nach Fowlers Ausführungen (Class. Rev. 1908, 36 ff.), dass wir an der vulgaten Erklärung als *Ambarvalia* festhalten dürfen. *Paganalia* (= *Feriae Sementivae*?) Reitzenstein; *Feriae Sementivae* Postgate (dessen Ansicht ich nur aus Fowler kenne).

<sup>2</sup> Sie spricht natürlich Tibull als 'opfernder Hausvater'. Reitzenstein erkennt, dass der Dichter in der ganzen Elegie als solcher erscheint. Er verkündet die *feriae*, spricht das feierliche Gebet, teilt dem harrenden Gesinde (s. S. 50, 2) den günstigen Ausfall des Opfers mit, lädt es zum Mahle, singt — denn er ist ja Dichter — dabei von Messalla inspiriert den selbst komponierten Hymnus, und heisst Knechte und Mägde den Rest des freien Tages in Spiel und Tanz geniessen. Der Mimus gibt die Wirklichkeit, den βλοç wieder. Wir sind auf Tibulls väterlichem Gut *in regione Pedana*.

andeutet. Denn ein solcher ist in dem Distichon 3/4 skizziert. Was v. 5/14 steht, geht ihm zeitlich voran<sup>1</sup>. V. 11/12 (mit dem kontrastierenden Distichon 13/14) gehören unmittelbar zur Eröffnungsformel. Ihre beiden Teile, der positive (v. 1) und der negative (11/12 bezw. 11/14) sind voneinander getrennt<sup>2</sup>. Diese Zerreiſung der Formel ist beabsichtigt. Denn indem sie die feierlich rituelle Ankündigung der *feriae* und den ersten Akt, die Anrufung der Götter (vv. 3/4) umrahmt, kann der Dichter eine Schilderung der Vorbereitungen d. h. einen episch erzählenden Eingang vermeiden. Er hat diese Dinge, die er nicht fortzulassen wünscht, in den feierlichen Eröffnungsruf mit hineingenommen<sup>3</sup>. Wir kommen also auch hier sofort in *medias res*, sehen als erstes Bild den Dichter, der die Feier mit dem feierlichen Aufruf eröffnet.

Der zweite Teil, (15—26) enthält die eigentliche Zeremonie der Lustration mit der Umführung des Opfertieres und dem Gebet. Ausgeführt hat der Dichter allein das Gebet (17—24)<sup>4</sup>. Die

<sup>1</sup> Ueber den Inhalt dieser Verse und die offizielle Ankündigung der *feriae* vergl. Reitzenstein S. 160.

<sup>2</sup> Aehnlich stehen bei Prop. IV 6 v. 1 *sacra facit vates, sint ora faventia sacris* und 9 *ite procul fraudes* zueinander, obwohl letzterer schon nicht mehr so genau ist. Die beiden Teile sind obligatorisch. Reitzenstein vergleicht Ov. Fast. II 623—630. s. auch Horat. c. III 1 *odi profanum vulgus et arceo* (= Tib. 11/12). *favete linguis* (Tib. 1 a). *carmina non prius audita Musarum sacerdos . . . canto* (Tib. 1 b. 2).

<sup>3</sup> Das hat Karsten Mnemos. 1888, 42 f. verkannt, der 3/4 hinter 14 stellen will, weil sie an ihrem jetzigen Platze die Anrede an die turba ruricola inept (!) unterbrächen und weil er für *cernite* v. 15 keine Beziehung fand. Aber dass Tibull den kletischen Hymnus nicht als selbständigen Teil gibt, ist eine kluge Beschränkung. Er hätte neben dem Gebet und dem grossen Hymnus das Gedicht zu sehr mit Anrufungen der Götter überlastet.

<sup>4</sup> Dabei sind eigentliches Gebet nur die beiden ersten Distichen 17—20. Die folgenden 21—24 sind inserted rather from the point of view of the poet than as really belonging to the actual ritual (Fowler, Class. Rev. 1908, 38, der es mit Recht ablehnt, in ihnen ein Votum zu sehen, und interessante Bemerkungen macht über das 'survival of an ancient bit of custom or ritual', das Tibull hier im Auge hat. Es handelt sich um ein Mitsommerfest mit Laubhütten und Johannisfeuern Aehnlich schon Karsten l. l. 40, der auch schon an das Fest der Anna Perenna Ov. Fast. III 527 und die Neptunalia Festus p. 377 erinnerte). Tibull malt nämlich im Gebet die Folgen aus, die seine Erhörung haben

begleitenden Zeremonien, selbst das eigentliche Opfer und das *extispicium* werden durch die umrahmenden Distichen 15/16 u. 25/26 nur angedeutet. — Auf die Lustration folgt das festliche Mahl, wobei die Schilderung in gleicher Weise wie im Beginne dadurch vermieden ist, dass der Dichter sie in eine Aufforderung umsetzt (27—32). Bei diesem Mahle (cf. Ovid l. l. 657/58) wird der Hymnus auf die Götter des Landes gesungen. Er ist umrahmt von Doppeldistichen. 33/36 ruft der Dichter Messala an, ihn zu inspirieren; 83/86 heisst er die Festgenossen den Gott anrufen. Eine Aufforderung, den festlichen Tag mit Tanz und Spiel zu geniessen, bis die Nacht kommt (87—90), beschliesst passend das Gedicht, das so einen ganzen Tageslauf darstellt.

Der Hymnus — und damit kommen wir zu dem, was uns hier angeht — zerfällt nach der Ankündigung in zwei Teile. *rura cano rurisque deos* (37). Antiker Dispositionsweise entsprechend erfolgt die Abwandlung der angekündigten Teile in umgekehrter Reihenfolge: 37—46 *ruris dei* 47—66 *rura*. Die Teile sind in sich zusammengehalten und voneinander geschieden durch die verschiedene Anapher. *his* (37) — *illi* (39) — *illi* (41) und *rura* (47) — *rure* (49) — *agricola* (51) — *agricola* (55) — *rure* (59) — *rure* (61). Beide Teile schliessen je mit einem ausmalenden Exkurse. Das Verständnis der ganzen Anlage des Hymnus, dessen Anfangdistichen unter vielfachen Umstellungsversuchen gelitten haben, ist geradezu davon abhängig, dass man vv. 43—46, wo mit den Hss. *tunc—tunc—tunc* zu lesen ist (gegen *tum—tum—tum* der Exc. Paris. und edd.), als solchen Exkurs auffasst. Die beiden Distichen malen den glücklichen Zustand aus, in dem das Menschengeschlecht sich befand, nachdem die Götter des Landes sich seiner angenommen hatten. Wie dieser Exkurs in sich wieder durch eigene Anapher zusammengehalten und von dem eigentlichen Hymnus geschieden wird, so die vv. 63—66 durch *hinc—hinc—atque aliqua*. Dieser Exkurs knüpft an das scherzhafte *curam exhibitura puellis* an.

Dieser deutliche Aufbau des Hymnus wird zerstört durch die vv. 67 (70)—82 (86), in denen der Gott Amor hymnisch gewird. Dieser Kunstgriff ist echt tibullisch. Er ermöglicht es ihm auch in II 5, das ausgeführte bukolische Bild 83—100 einzulegen. Es schliesst (wie in II 1) an die Bitte an Apollon, ein günstiges Jahr zu geben (79—82). Dass in II 1 nur ein knappes Bild gegeben wird, in II 5 ein unverhältnismässig weit ausgeführtes, entspricht der unten besprochenen Verschiedenheit der Gedichte (S. 60, 2).

feiert wird. Die Folge der Teile ist jetzt im Widerspruch mit der Ankündigung *dei — rura — dei*. Dieses gleiche Stück aber durchbricht auf das unerfreulichste die streng an die Wirklichkeit sich haltende Schilderung des Lustrationstages. Gewiss ist es Tibull gelungen, es äusserlich einzufügen durch die vv. 67—69 und 83—86: Amor ist auf dem Lande geboren und hat dort seine Kunst gelernt; Amor sollen die Festteilnehmer anrufen, dass er dem Vieh Fruchtbarkeit, ihnen selbst das Glück der Liebe gewähre. Aber wie jene Anknüpfung nach oben mit ihrem nachklappenden *ipse quoque* die angekündigte und bis 66 auch durchgeführte Disposition des Hymnus stört, so entsteht durch die Anknüpfung nach unten der monströse Zustand, dass der Hymnus auf die Götter des Landbaues mit dem Anrufe Amors schliesst. Das widerspricht der Realität der ganzen Festschilderung. Darüber helfen Interpretationskunststücke so wenig hinweg wie die Sorgfalt, mit der Tibull auch innerlich zu verbinden gesucht hat, indem er Amor im Eingang und Schluss als *deus ruris* charakterisiert<sup>1</sup>. Ob er diese Verbindung selbst erfunden hat oder nicht, sie bleibt äusserlich: denn inhaltlich haben wir es in diesem Hymnus auf Amor wieder vollständig mit einem Stücke städtischer Erotik zu tun, in dem der Ton von Komödie und Elegie herrscht und Verhältnisse, die dem Milieu des Gedichtes ganz fremd sind. Zum Ueberflusse ist dieses Stück auch noch äusserst unpersönlich. Allein in *ei mihi* v. 70 kann man etwa eine Anspielung auf die persönliche Lage des Dichters erkennen. Das brauche ich im einzelnen nicht auszuführen, weil es jeder beim Lesen selbst empfindet und mühelos nachweisen kann.

Das Verfahren, das Tibull hier eingeschlagen hat, nämlich ein persönlich gefärbtes erotisches Stück in ein ganz andersgeartetes Gedicht einzuführen, ist ihm auch sonst nicht fremd. Es findet sich bezeichnenderweise gerade in den Elegien, für die wir mit grosser Sicherheit hellenistische Vorbilder ansprechen können<sup>2</sup>. Eine ganz zutreffende Analogie zu II 1 bietet II 5, das

<sup>1</sup> Da Gruppens 'Röm. Elegie', die ich selbst sehr hoch schätze, neuerdings als Inbegriff aller Weisheit zitiert wird, möge man einmal nachlesen, wie er S. 68 Amors Einführung erklärt.

<sup>2</sup> Nur in den beiden Geburtstagsgedichten I 7. II 2 hat er darauf verzichtet. Aber zuviele solcher 'unerotischen' Stücke durften nicht in einem Elegienbuche stehen.

inhaltlich vollständig aus dem gewöhnlichen Kreise der erotischen Elegie herausfällt. Aber auch das Πριόπειον I 4 bietet eine gewisse Analogie. In beiden Gedichten ist es erst der Schlussteil, der das persönlich erotische Element hineinbringt und damit das Gedicht, ich möchte sagen, erst zur Elegie macht. Doch ist in beiden Fällen die Einfügung viel geschickter vollzogen, als in II 1.

I 4 zerfällt in zwei Teile von sehr ungleicher Länge, deren zweiter mit seiner Beziehung auf des Dichters eigene Liebeschmerzen die ganze Elegie aus einer objektiv erzählenden zu einer subjektiven macht. Das Schema ist einfach<sup>1</sup>:

I) Priapos v. 1—74.

A) Rahmen: Einleitende Szene (Gespräch des Dichters mit dem Gotte) v. 1—8.

B) Rede des Gottes

1. Prologos 9—14.

2. Logos 15—52.

(15—20. 21—26. 27—38. 39—52.)

3. Epilogos 53—56.

4. ἔξω τοῦ λόγου 57—72.

C) Rahmen: Schlusswort (Zweck und Erfolg des Gespräches) 73—74.

II) Tibullus 75—84.

A) 75—80.

B) 81—84.

Ohne das hier im einzelnen ausführen zu wollen, weil es einen Ueberblick über die gesamte hellenistische Priapidichtung erfordern würde, behaupte ich, dass I und II nicht ursprünglich zusammengehören. Das beweisen allein schon die beiden Namen Titius und Marathus. Von ihnen hat nur der zweite eine Verbindung mit dem Dichter. Warum Titius eingeführt wird, ist unklar und von niemand erklärt worden<sup>2</sup>. Das begreift sich

<sup>1</sup> Belling S. 166, 1 sucht wieder nach Zahlensymmetrie, wo keine hingehört, und übersieht dabei die vom Dichter deutlich genug gemachten Absätze. Sein Vergleich der Komposition von I 4 mit I 2 (S. 90) ist gänzlich verfehlt.

<sup>2</sup> Vahlen (Monatsb. d. Berl. Ak. 1878, 351) weicht, nachdem er 1—72 feinsinnig erklärt hat, dem Schlusse aus und spricht von einem 'Seitenhieb auf Titius'. Wilhelms Erklärung (Sat. Viadr. S. 50), 'dass jener Titius doch nur als Folie dient, um des Dichters eigene Empfindungen zu verbergen', verstehe ich nicht. Belling S. 166 findet in dem Distichon eine 'gelungene Ueberraschung'.

nicht, wenn die Konzeption einheitlich ist, sei es als freie Schöpfung Tibulls, sei es als Wiedergabe einer hellenistischen Vorlage. Die Sache liegt offenbar so: 1—74 sind quellenmässig ein einheitliches Gedicht, Wiedergabe oder Erweiterung eines hellenistischen Πρίπτειον<sup>1</sup>, dessen Pointe in dem überraschenden Schlusse liegt:

<sup>1</sup> Wilhelm l. l. 53 verweist auf Theokrit ep. 4 und Thalyssia 103 ff. Seine Nachweise (Bellings Polemik S. 163 trifft den Kern nicht) über Herkunft der einzelnen Motive aus der paiderastischen Literatur und mehr noch die Beobachtung der Komposition macht mir ein Epigramm als Grundlage wahrscheinlich. Dieses ist erweitert durch Motive der epigrammatischen *μουσα παιδική* und der gewöhnlichen Erotik. Die Anlage des lehrhaften Kernstücks ist nämlich ausserordentlich schematisch. Es wird durchgängig 1. die Regel selbst gegeben, in einem Distichon, oft mit einem allgemeinen Satze als Abschluss. 2. wird diese Regel ausgeführt durch eine Reihe von Beispielen, die durchweg verbreitete *τόποι* sind. Von den Beispielen wird gewöhnlich eines breiter ausgeführt, die anderen kurz in einem Vers oder Distichon abgemacht. 3. wird ev. noch die Folgerung aus oder die Anwendung der Regel gegeben, an Nr. 1 anschliessend. Nr. 2 kann man überall ausschneiden, ohne dass eine Lücke entsteht; vielmehr ergibt sich so erst ein rechter Zusammenhang.

I v. 15—20	II 21—26	III 27—38
1. v. 15—16	v. 21—22	v. 27 (—28)
2. v. 17—20	v. 23—26	v. 28 (29)—32
a) v. 17 } <i>longa d.</i>	a) 23/24 Juppiter	a) 28 } <i>quam cito</i>
b) v. 18 }	b) 25 Dictynna	b) 29 }
c) v. 19 } <i>annus</i>	c) 26 Minerva	c) 30 }
d) v. 20 }		d) 31—32 }
3. —	—	v. 33—38
	IV 39—56	V 57—72
	1. v. 39—40	v. 57—58 (60)
	2. v. 41—52	v. 59 (61)—70
	a) 41—46	
	b) 47—48	
	c) 49—50	
	d) 51—52	
	3. v. 53—56	v. 71—72

Natürlich kann man die Erklärung dafür schliesslich in dem Ars-Charakter suchen. Aber sehr wahrscheinlich ist das nicht. Denn wie schon Teuffel Stud. u. Charakt.<sup>2</sup> 478, Karsten Mnemos. 1887, 223 und Wilhelm S. 49 bemerkten, wollen einige Versgruppen nicht so recht in Priaps Mund passen. Aber wenn Wilhelm, der auch gemerkt hat, dass mit dem Schlusse irgend etwas nicht in Ordnung ist, darin wieder tiefe künstlerische Intentionen findet — die vv. 27—38. 57—70 klingen

*haec mihi quae canerem Titio deus edidit ore:  
sed Titium coniunx haec meminisse vetat.*

In diesem Original hat der Dichter den Priapus um des Titius willen konsultiert, weil er selbst zu Titius in Beziehung steht. Dabei sind zwei Möglichkeiten gegeben: entweder der Dichter fragt einfach, weil er Titius gewinnen will, oder er fragt, um seinem geliebten Titius die Eroberung eines anderen Knaben zu ermöglichen<sup>1</sup>. In beiden Fällen — in dem ersten einfacheren wohl noch mehr — wirkt das ἀπροσδόκητον des Schlusses unbedingt humoristisch. In dem Tibullischen Zusammenhange aber hat es seine eigentliche Bedeutung verloren, weil eine erotische Beziehung zwischen Tibull und Titius durch vv. 81 ff. ausgeschlossen, irgend eine andere nicht angedeutet ist. Die Nennung des Titius ist bei Tibull nur noch ein Rudiment. Immerhin hat der Dichter es nicht ungeschickt zur Fortführung benutzt: 'nun gut, wenn Titius unter dem Pantoffel steht, so sollen doch die Lehren des Gottes nicht verloren sein. Ich will sie allen denen mitteilen, *quos male habet multa callidus arte puer*. Das wird mir Ruhm bringen'. Es ist der oben (S. 41 f.) besprochene τόπος, den Tibull mit offenbarem Anklang an Kallimachos hier verwendet. Diese Verbindung von Priapeion und Kallimachos ist, wie gesagt, nicht ungeschickt; aber die Fortführung verwässert doch den Witz des Originals. Wir wünschten Tibull hätte sich entschlossen, das ἀπροσδόκητον der Vorlage fortzulassen. Sein Gedicht hätte dadurch an einheitlicher Wirkung entschieden gewonnen. Jetzt stört die Verdoppelung eines an sich wirksamen Motivs, die verrät, dass der Dichter nicht frei geschaffen hat.

ihm wie 'Liebeswerben des Dichters selbst' und bereiten seiner Ansicht nach 'echt tibullisch' den persönlichen Schluss vor — so glaube ich nicht, dass jemand diese Vorbereitung merkt, die ja auch das schönste an dem Gedicht, den Humor des ἀπροσδόκητον, töten würde. Es ist das alte Vorurteil Statt solche Anstöße zur Erklärung der Arbeitsweise des Dichters zu benutzen, interpretiert man sie in maiorem Tibulli gloriam hinweg, wobei man ev. wirkliche Schönheiten vernichtet. Hat Tibull hier ein Epigramm erweitert, so erklärt sich alles.

<sup>1</sup> Zu der zweiten Möglichkeit erinnere man sich der Art, wie Tibull I 8 und I 9, 41 ff. Liebesabenteuer des Marathus begünstigt hat und welchen Dank er dafür erwartet. 'Ein ganz gewöhnliches κολάκευμα' sagt Wilhelm 51, 4. Vergl. auch für die Technik das Fragment, das Reitzenstein RE VI 103\* anführt. Die Wahrscheinlichkeit spricht übrigens dafür, dass in der Vorlage der Dichter für sich selbst fragte.

Verdoppelung! Denn Tibull hat seinem Gedicht den persönlichen Schluss, der es zur Elegie macht, dadurch verschafft, dass er das Mittel auch seinerseits anwendet, durch das die Vorlage ihre humoristische Wirkung erzielte<sup>1</sup>). Der pausbäckige Preis des eigenen Lehramtes in der Erotik wird durch das über-raschend eintretende

*heu quam Marathus lento me torquet amore*

auf seinen wahren Wert zurückgeführt. Die Verbindung dieses persönlichen ἀπροσδόκητον mit der Vorlage unter Fortfall des Titius wäre leicht gewesen. Jetzt verfällt man unwillkürlich auf den Gedanken, dass I 4 ursprünglich eine rein alexandrinische Studie

<sup>1</sup> Vielleicht hat er das sogar noch einmal getan. Auch Priapus Rede schliesst mit einem ἀπροσδόκητον. Der Gott ist zu Ende. Der Knabe ist gewonnen (53—56). Da plötzlich heisst es *heu male nunc artes miseris haec saecula tractant* (57). Die ganze Rede, all die schönen Ratschläge sind nutzlos. Heutzutage hilft allein das Geld. Ich zweifle, ob dieses Stück 57—72 in der Vorlage stand. Sein Inhalt ist ein τόπος mit dem Gegensatze *munera-blanditiae* (57—60: 71—72) oder er sollte es wenigstens sein. Jetzt ist damit ein zweiter τόπος verbunden: *munera-carmina* (61—70), der seinen Platz nur haben würde, wenn Titius Dichter wäre. Vielleicht war er das, obwohl seine Identifikation mit dem Titius von Horat. epp. I 3, 9 ff. sehr unwahrscheinlich ist. Dieser Titius, der a. 21 ein dichterischer Anfänger war, hat doch wohl a. 27 schwerlich schon eine *coniunx* gehabt. Jedenfalls bleibt die Häufung von Motiven, die sich gegenseitig nur stören und die wir auch im Schlussteile von I 1 als Eigenheit Tibulls erkannt haben. Da man aber diesen zweiten τόπος ohne den Zusammenhang zu stören herauschneiden kann, so bleibt immerhin die Möglichkeit, dass das echte ἀπροσδόκητον 57—60, 71—72 in der Vorlage seine Entsprechung hatte. Zumal auch diese Klage ein τόπος der paiserastischen Poesie so gut wie der erotischen ist. Das zweite verdankt dann seine Zufügung dem Gedanken an das eigene Verhältnis zu Marathus (cf. I 9, 47 ff.). Doch habe ich persönlich die Empfindung, dass die Pointe 73—74 besser an die einfache Ars 1—56 schliesst und dass Tibull hier kontaminierend erweitert hat. Die Erweiterung stört; weder in dem Titiusdistichon noch in dem persönlichen Schlusse an Marathus spielt das Geld irgend eine Rolle. So glaube ich, Tibull hat das technische Mittel der Vorlage noch zweimal selbständig verwendet, einmal um die Rede des Priapus nicht sehr glücklich zu erweitern, dann um seinem Gedichte den persönlich elegischen Schluss zu geben. — Was Vahlen S. 351 sagt, 'dass, wenn die vv. 57—70 dem Priapus entzogen werden, dem Gedicht das Herz ausgebrochen wird', gilt nur insoweit, als er damit Ritschls Umstellungen widerlegt. Nachdem die Verse einmal eingefügt sind, kann sie natürlich niemand anders sprechen, als Priapus.

war, vermutlich die Erweiterung eines epigrammatischen Πρίοπειον, die erst zum Zwecke der Aufnahme in das Elegienbuch ziemlich äusserlich mit dem persönlichen Schlusse (81—84) und dem dazu überleitenden Kallimacheischen τόπος (77—80) versehen ist<sup>1</sup>). Ist das richtig, so steht Tibulls Verfahren in I 4 nicht ganz auf der gleichen Stufe wie in I 1 und II 1, weil in diesen beiden der persönlich erotische Teil vom Dichter gleich im Grundplan beabsichtigt ist.

Eine ganz zutreffende Analogie bietet dagegen II 5, von dem ich hier nur kurz den Schlussteil (v. 83—120) bespreche<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Hier ist Belling S. 166, 1. 243 dem richtigen nahe gekommen mit seinem Zweifel, ob 81 ff. wohl dem ursprünglichen Plane angehörten. Nur gehen 75—80 eng mit 81 ff. zusammen. Was übrig bleibt, 1—74, ist wirklich eine rein hellenistische Studie. Die Zufügung des persönlichen Schlusses, als der Dichter sie in sein Buch aufnahm, erklärt sich darum ohne weiteres. Eben deshalb aber darf man dies Verfahren, Tibulls Wegen nachzugehen, nicht auf I 2 und andere Gedichte anwenden, wie das Belling tut.

<sup>2</sup> Die Besprechung des ganzen Gedichtes spare ich mir auf, weil sie intensives Eingehen auf kritische Fragen erfordert. Ich sage nur soviel, dass ich II 5 als Festgedicht auffasse zur Feier des ersten Opfers, das der neue quindecimvir Messalinus dem Apollon bringt. Aber der Dichter erzählt davon nicht episch (wie der Verf. der Laudes Messalae von dem ersten Opfer des Konsuls Messalla; v. 118 ff.), sondern er stellt den feierlichen Akt mimisch dar. II 5 stellt sich auch darin zu II 1 und den oben S. 29 dazu zitierten hellenistischen und römischen Parallelen. Frappant ist z. B. die Verwandtschaft des kletischen Hymnus, der die Elegie einleitet (v. 1—10), mit dem kletischen Hymnus Catull 61, 1—35 und ähnlichen Gedichten, wie z. B. Horat. c. I 30. Daran schliesst, wieder wie bei Catull, der wirkliche Hymnus auf den Gott, die Laudes Apollinis. Man kann das wirklich nicht anders auffassen, zumal der aufzählende Hymnenton mit der hier obligaten Anapher für die Einführung der einzelnen ὄπεραί wenigstens in den vv. 11—16 unverkennbar ist (vergl. zB. Prop. III 17 *tu— tuo mero — per te — per te — tu — te* e. q. s. Horat. c. I 10 *Mercuri . . qui . . te canam — te — duce te — tu*). Man wird dann am besten das ganze übrige Gedicht mit seinen wiederholten Anreden an Phoibos (19. 65. 105/6 und besonders der Schluss 121/22) als Hymnus fassen. Die grossen Exkurse sind technisch diesem Rahmen durchaus eingefügt. Nur einmal vergisst sich der Dichter, wenn er v. 113 Nemesis höchst unpassender Weise direkt anredet (v. 83 *gaudete coloni* stört wegen seiner Stellung nicht so sehr). — Der Unterschied gegen II 1 liegt darin, dass der Dichter das mimetische Element weniger urgirt. II 5 ist nicht, wie II 1, die dramatische Wiedergabe einer heiligen Handlung in allen ihren Teilen. Die Elegie beginnt nur

Er zerfällt in eine bukolische und eine erotische Hälfte von etwa gleicher Länge (83—100, 101—120); die erotische Hälfte ihrerseits wieder in vier Versgruppen, drei zu je zwei Distichen (101 bis 104, 105—108, 109—112), die letzte und wichtigste zu vier (113—120). Sie entwickelt sich ungezwungen aus der bukolischen Schilderung, viel ungewungener, als die entsprechende Partie in II 1. Beim fröhlichen Mahle, in dessen Erwähnung nach bekannter Art der bukolische Teil ausläuft, erhebt sich der Liebeszwist, der trunkene Jüngling beleidigt sein Mädchen, was er dann selbst bereut (101—104). Diese Versgruppe ermöglicht den Uebergang zu der rein erotischen Partie. Ja, Amor ist kein bequemer Gott. Er sendet mehr Leiden als Freuden (105—108). Mir ganz besonders, der ich in Nemesis' Banden liege. Ohne Nemesis bin ich als Dichter nichts (109—112). Darum aber musst Du, Nemesis, milde sein. Denn die Dichter stehen überhaupt unter göttlichem Schutz. Ich aber habe noch die besondere Aufgabe, den Messalinus zu besingen, wenn er einmal zur Freude seines Vaters triumphierend in Rom einzieht (113—120).

Die ersten drei Gruppen enthalten nichts Originelles<sup>1</sup>. Aber sie sind nicht ungeschickt zusammengefügt, wenn auch die Uebergänge (namentlich 105 *pace tua* und 109 *et mihi praecipue*) etwas äusserlich sind. Man spürt die Kontamination der Motive in ihrer Zusammenfügung. Durchaus geschickt und originell ist dagegen die Art, wie sich Tibull die Möglichkeit geschaffen hat, zu Messalinus zurückzukehren und ihn, von dem sich bisher nicht

---

mimetisch, um dann ähnlich wie Prop. IV 6 zu verlaufen. Immerhin ist in v. 81/82 (mit 82 *omine quo felix et sacer annus eat* vergl. Laud. Messall. 132 *oriente die duce fertilis anni*) das vollzogene Opfer angedeutet. Das Distichon, das mit II 1, 15—26 zu vergleichen ist, um den Unterschied beider Gedichte zu erkennen, erlaubt die ungezwungene Anfügung des bukolisch-erotischen Schlussteiles innerhalb des Hymnus (s. über die Technik oben S. 53, 4). Dass wir in diesem Gedicht die 'Symmetrie der römischen Elegie' erkennen, würde ich nicht sagen. Es ist vielmehr charakteristisch tibullisch und — wie wir wohl sagen dürfen — hellenistisch auch in dem beabsichtigten Streben nach gleichem Umfang der korrespondierenden Teile. Das näher auszuführen, ist hier unmöglich. Aber weder Properz noch Ovid haben vergleichbares. Das Nomoschema darf man auch hier nicht suchen.

<sup>1</sup> Ich brauche das hier nicht ausführlich nachzuweisen. Jeder sieht, woher die Gedanken stammen und dass Tibull sonst und in dem für die Verbindung wesentlichsten Motiv (111/2) seinen gewöhnlichen Führer in *eroticis* Properz in Kontribution setzt.

viel sagen liess, doch wenigstens in einem prophetischen Zukunftsbild zu preisen. Man kann sich eine andere Art des Ueberganges an Stelle dieser durch die Gattung geforderten persönlichen Erotik denken und auch wünschen. Aber sie ist technisch gut behandelt; Tibull hat hier wirklich aus der Not eine Tugend gemacht, gerade so wie in dem humoristischen Abschluss von I 4.

Alle diese Gedichte sind nicht aus 'elegischer Stimmung' <sup>X</sup> geboren. Eine solche Behauptung macht fälschlich die gattungsmässige, ganz konventionelle und inhaltlich meist völlig unselbständige Zutat zur Hauptsache, zum dichterischen Ausgangspunkt und zur psychologischen Grundlage. Man missversteht nicht nur Stimmung und Ton des Ganzen, sondern auch die Arbeitsweise des Dichters, wenn man das äusserliche dieser erotischen Partien verkennt. Im Gegenteil erleichtert die Vergleichen der vier Gedichte das Urteil über II 1. Denn sie lässt es noch deutlicher hervortreten, dass in diesem Gedicht der auf Amor bezügliche Teil des Hymnus die Einheit der Komposition und des Tones stört. Tibull hat hier eben keinen Weg gefunden, die persönliche Erotik ungezwungen einzuführen. Wenn er trotzdem auf eine solche persönlich-erotische Einlage nicht verzichtet, so kann seine Absicht nur sein, mit ihm das rein bukolische Festgedicht im Stoffkreise der erotischen Elegie festzuhalten oder richtiger — es in diesen Kreis einzuführen<sup>1</sup>. Es ist der Zwang der Gattung, um dessentwillen er sich hier sein schönstes Gedicht verdirbt und verderben musste, nachdem er dieses Gedicht zur Einleitung eines Elegienbuches bestimmt hatte. Der Gedanke, dass es sich

<sup>1</sup> D. h. der Hymnus auf Amor erfüllt die gleiche Aufgabe wie z. B. Prop. II 31, 1—2. III 7, 71—72 und der persönliche Schluss von Tibull. I 4, vergl. Berlin. phil. Woch. 1909, 749 f. Denn für die Widmung des Buches an Messalla war natürlich kein erotischer Teil nötig. Diese Widmung war mit vv. 33—36 genau so ungezwungen gegeben, wie die des ersten mit I 1, 53—56. Gegenüber den immer wiederholten Zweifeln schliesst Reitzenstein schon aus dieser Widmung mit Recht, dass auch Buch II vom Dichter selbst ediert ist. Das ist freilich auch wegen Ovid am. III 9 nötig, wenn man diese Elegie richtig als Kataloggedicht auffasst. Cartault S. 66 redet da wieder herum. Aber eine hübsche moderne Analogie zu dieser von Skutsch festgestellten Gattung bietet Spieros Epikedeion auf Detlev von Lilienron Hamburg. Korrespondent 1909 Nr. 368.

in II 1 etwa um die Vereinigung zweier verschiedenen Entwürfe handle, kann gar nicht gefasst werden. Der Hymnus auf Amor ist für und um der Ambarvalienelegie willen komponiert.

Danach können wir aber auch die oben (S. 22 ff.) aufgeworfene Frage verneinend beantworten, ob wir es in I 1 mit der Vereinigung zweier verschiedenen Entwürfe zu tun haben, eines Gedichtes, in dem Tibull das Glück des Landlebens im Gegensatz zur *vita militaris* pries; eines anderen, in dem er mit Berufung auf seine Liebe die Aufforderung Messallas, ihn ins Feld zu begleiten, abwies. Eine solche Annahme wird schon durch unsere Interpretation des v. 25 ausgesprochenen Wunsches (s. LXIV 609 f.) widerlegt, durch die der dreiteilige Grundplan des Gedichtes deutlich wird: allgemeiner Vergleich der *vita rustica* mit der *vita militaris*; die besondere Folgerung, dass auch ein persönlicher Umstand, seine Armut, ihn nicht zu der letzteren vita veranlassen kann; daraus sich ergebende Ablehnung von Messallas Aufforderung, ob dieser sie nun mit der Aussicht auf Gewinn — was er nicht tut; dies Argument brauchen andere — oder mit der Aussicht auf Ruhm begründet. Denn wie die *vita incers* für den fehlenden Reichtum, so entschädigt die Liebe für den Ruhm. Die Ueberzeugung, dass der Grundplan schon den erotischen Teil in sich schloss, wird bestätigt durch die Erkenntnis, dass auch Tibulls unmittelbare Vorlage, die zweite Epode, einen entsprechenden Teil an gleicher Stelle enthielt. Nachdem wir erkannt haben, dass bei Tibull der Zwang der Gattung in diesem Teile eine ganz besondere Art der Erotik verlangte, nachdem sich uns der Quellenwechsel in diesem letzten Teile erklärt hat, ist an der Einheitlichkeit der Konzeption nicht mehr zu zweifeln.

Auf der anderen Seite ist allerdings nicht zu verkennen, einmal, dass die Einheit der ersten Elegie mehr eine Einheit des Planes, als der Ausführung ist; zweitens, dass der Zwang der Gattung die erste Elegie schwerer geschädigt hat, als das Ambarvaliengedicht. Die Einheit der Ausführung leidet daran, dass Tibull Messalla nicht zu den Vertretern der *vita militaris* im eigentlichen Sinne, zu den *viri cupidi* rechnen darf; er muss also zur φιλοχρηματία das zweite Motiv der φιλοδοξία einführen. Das wäre an sich nicht schlimm. Es hätte sogar durch die Steigerung der Motive zu einem Vorzug werden können. Aber Tibull hat es nicht vermocht, dies Motiv nun wirklich zum beherrschenden zu gestalten. In den unglücklichen Schlusdistichen wird es so gut vergessen, wie sein erotisches

Kontrastbild. Der bis dahin tadellos durchgeführten Steigerung der Gedanken und Motive wird durch das Zurückgreifen auf den Anfang die Pointe genommen. Der Grund dieses fast unbegreiflichen Verfahrens liegt allein darin, dass Tibull von dem Vorbild der Epode nicht loskommen konnte. Er hat zwar die Erotik eingeführt, aber er hat die Geliebte nur ganz äusserlich an Stelle der pudica uxor eingeschoben. Er hat kontaminiert, ohne die Konsequenzen der Kontamination zu ziehen.

Was aber den zweiten Punkt betrifft, so handelt es sich in II 1 um eine durch die Gesetze der Elegie gebotene Zutat, die zwar störend ist, aber doch eben nur um eine Zutat zum Grundplan. Man könnte sie einfach heraus schneiden, wenn man nur die Distichen 83—86 dem wirklichen Hymnus (37—66) entsprechend änderte oder diesen Hymnus nach Fortfall von 67—86 mit der ihm gebührenden Schlussanrufung versähe. Wir würden dann ein in Ton und Aufbau einheitliches Gedicht erhalten. In I 1 dagegen ist ein Teil des Grundplans selbst elegisch gefärbt worden. Die Einheit des Tones wird dadurch in weit stärkerem Masse angegriffen. Um sie herzustellen, genügt kein Ausschneiden, sondern es wäre eine völlige Aenderung dieses Hauptteiles notwendig.

Damit aber haben wir den für die Beurteilung des Dichters Tibull wesentlichen Punkt gefunden. Wir werden ihm gerecht, nicht indem wir die festgestellte, die unverkennbare Uneinheitlichkeit des Tones ableugnen oder hinwegzuinterpretieren suchen<sup>1</sup>, sondern allein wenn wir sie zu verstehen suchen als ein Resultat der Forderungen, die die Gattung an ihren Dichter stellte. Sagen wir es gleich noch deutlicher: als eine Folge des Widerstreites zwischen Tibulls natürlicher Veranlagung oder Geisteshaltung und den Gesetzen der Gattung, denen er folgen musste, nachdem er sich die Gattung nun einmal gewählt hatte.

##### 5. Der Dichter Tibull.

Eine andere Frage aber ist es — und damit kommen wir zum Schlusse — was ein Dichter leisten konnte und wie wir ihn einzuschätzen haben, der sich eine Gattung wählt, die seine innersten Natur widerspricht.

Versuchen wir diese Natur erst einmal zu bestimmen. Deut

---

<sup>1</sup> Natürlich auch nicht, wenn wir sie mit Karsten S. 222 (*iuvenil poetae ingenium severae concinnitati parum studuit*) — ich weiss nicht recht, ob schelten oder entschuldigen.

lich ist aus den Elegien, dass Tibull ein typischer Vertreter jener romantischen Stimmung ist, die in den letzten Jahren der Bürgerkriege in Rom mächtig anschwillt und auf die Literatur eine tiefe Wirkung geübt hat<sup>1</sup>. Sie ist ein Produkt der Zeitumstände, einmal des ungeheuren Jammers der Revolutionszeit überhaupt, dann aber der allmählich durchdringenden Erkenntnis, dass es mit dem alten Rom und seiner Bürgerfreiheit endgiltig vorbei ist. Denn auch die Männer, die die Ueberzeugung gewonnen haben, dass Rom eine andere Verfassung braucht, dass die Weltherrschaft Italiens nur auf Kosten der Freiheit der herrschenden Stadt aufrechtzuerhalten ist, trennen sich nicht leicht von den alten Idealen, für die sie teilweise noch selbst gefochten haben. Mit Bedauern und Sehnsucht denken sie an die Zeit der *antiqui viri magni*; sie begreifen, dass diese Zeit nicht wiederkehren kann; aber sie empfinden auch, dass der Preis, den Rom für seine Fortdauer bezahlen muss, hoch ist. Dieser romantischen Stimmung sind die schwächeren Naturen in der Literatur ganz erlegen: Vergil<sup>2</sup> und Tibull. Horaz hat sich ihr entzogen durch den kühlen Realismus seines Wesens; auch mag dem Sohne des Freigelassenen die Intensität des Bürgergefühles gefehlt haben. Propez scheint von Natur unpolitisch gewesen zu sein; auch ist sein leidenschaftliches Temperament wenig gestimmt, an vergangene Zeiten zu denken. Er macht, obwohl wenig, wenn überhaupt älter als Tibull, halb und halb schon den Eindruck eines Kindes der neuen Zeit und trägt die Züge, die die zweite Generation der Augusteer kennzeichnen. Denn das Kaiserreich bringt mit der Stabilierung der Monarchie zwar den Frieden, aber mit erstaunlicher Schnelligkeit auch den politischen Quietismus und Indifferentismus. Die neuen Männer sehen nicht mehr zurück; sie leben in den Verhältnissen, in die hinein sie geboren sind. Die romantische Stimmung macht einer ganz anderen Geistesrichtung platz, dem Streben nach unbekümmertem Lebensgenuss, im besten Falle nach Verfeinerung dieses Genusses durch Kunst und Literatur. *cultus* ist das Schlagwort, wie es der glänzendste Exponent der neuen Zeit ausspricht, indem er die *intonsi avi*

<sup>1</sup> Leo Plaut. Forsch. S. 22 ff. Norden Neue Jahrb. 1901 I 251 ff.

<sup>2</sup> Die Aeneis ist ohne diesen romantischen Zug gar nicht zu verstehen (Norden l. l. 270 ff.). Augustus' Regierung wird als Wiederheraufführung von Saturns Regierung, d. h. der goldenen Zeit, dargestellt. Wie ganz anders betrachtet Ovid die Monarchie!

ridiculisiert, für die man in der vorigen Generation schwärmte (Ars III 121 ff.)

*prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum  
gratulor; haec aetas moribus apta meis.*

....

*sed quia cultus adest nec nostros mansit in annos  
rusticitas priscis illa superstes avis.*

Selbst der uritalische Janus trägt der Zeit Rechnung und modernisiert sich (Fast. I 225)

*laudamus veteres, sed nostris utimur annis.*

Solange aber die Romantik herrschte — und sie war nie stärker, als in den Jahren um Actium — äussert sie sich in den verschiedensten Richtungen, in der Versenkung in die Vergangenheit Roms, in die Welt des Mythos, in der Flucht zur Natur. Diese letztere Richtung scheint die weiteste Abkehr vom realen Leben zu bedeuten; und doch ist gerade das Gegenteil der Fall. Denn hier tritt rettend die alte, doch noch nicht ausgestorbene, römische Bauernnatur ein. Die römische Poesie, soweit sie das Landleben zum Gegenstand nimmt, besitzt einen unbestreitbaren Vorzug vor der griechischen: ihre Dichter reden von Dingen, die sie verstehen und die ihnen am Herzen liegen. Zwar Vergils Eklogen sind, soweit nicht das 'Erlebnis' einwirkt wie in I und IX, in der Stimmung genau so künstlich und preziös, wie die hellenistische Bukolik, dieses Produkt einer überfeinerten, ihrer selbst satten Kultur. Dabei sind sie inhaltlich viel weniger lebendig und naturwahr, haben auch sonst alle Nachteile der Imitationspoesie. Ganz anders die Georgika. In ihnen herrscht echtestes Leben; der Erdgeruch italischen Bodens und italische Bauernarbeit, geadelt und verklärt durch die Empfindung und die Kunst des Dichters. Vergil ist kein 'römischer Theokrit' geworden, aber er hat, was mehr wert ist, 'das ländliche Leben und seine Beschäftigung poetisch empfunden'<sup>1</sup>.

Tibulls Natur hat mit der Vergils die grösste Aehnlichkeit. Neben den weichlichen Klagen über den Untergang des goldene Zeitalters, die konventionell anmuten und es auch sind<sup>2</sup>, stehe

<sup>1</sup> Leo KdG<sup>2</sup> I 8 S. 365.

<sup>2</sup> Auch darauf hat Leo wiederholt hingewiesen.

<sup>3</sup> Stücke wie I 10. I 3, 35 ff. (vergl. Ox. Pap. I S. 37) u. a. sind Wiedergabe hellenistischer τόποι, die für Tibulls Charakter nur soweit verwendbar sind, als die wiederholte Verwendung ihn als Romantiker zeigt. Durchaus unwahr und typisch mutet II 3 an.

eine Reihe von Gedichten und Einzelbildern, in denen wie in den Georgika die echte innige Empfindung, das wahre und tiefe Verständnis für das gesunde Leben der italischen Bauern herrscht. So I 1, 1—48. I 5, 19 ff. II 1. Auch hier ist das Einzelne poetisch empfunden und verklärt, aber Empfindung und Ausführung verlassen nicht den festen Boden der Wirklichkeit. Der Dichter flüchtet nicht in ein Traumland, er lebt nicht in Arkadien, sondern in Italien, auf seinem Gute, inmitten seiner Arbeiter. 'Il aime la campagne plutôt que la nature' sagt Pichon, ohne sich selbst bewusst zu sein, einen wie urrömischen Zug Tibulls er mit diesen Worten berührt. Wenn sich etwas aus den Elegien mit Sicherheit ergibt, wenn wir nicht überhaupt darauf verzichten wollen, Wesen und Art eines Dichters aus seinen Werken abzulesen, so ist es diese Tatsache, dass Tibull wie kaum ein anderer ausgeht von und aufgeht in der Liebe zum Landleben. In den Elegien mag jedes 'Faktum' erfunden, rein aus literarischer Nachahmung erklärbar sein; wie weit das der Fall ist, vermögen wir bei der absolut konventionellen Ausdrucksweise gar nicht festzustellen. Aber für den Fond von Tibulls Wesen zeugt sein erstes Gedicht (I 10) so gut wie die späteren Schöpfungen. Die ersten Erlebnisse des Jünglings, seine ersten Schritte auf der politischen Laufbahn im Gefolge Messallas haben diese natürliche Anlage nicht berührt, sowenig wie es die Gesetze der Dichtungsgattung, die er sich wählte, getan haben. Die haben nur ihren Ausdruck getrübt und beschränkt, weil sie nicht gestatteten, dass der Dichter Tibull *nur* das aussprach, was der Mensch Tibull im innersten Herzen wirklich empfand; weil sie ihn im Gegenteil in ein Gebiet zwangen, das seinem Empfindungsleben fremd war.

Denn aus denselben Dichtungen ergibt sich ein zweiter Zug der Tibullischen Natur, der meinem Gefühl nach eng mit dem ersten zusammenhängt und den wir gleichfalls bei Vergil wiederfinden. Tibull ist sowenig Erotiker im Sinne der antiken erotischen Poesie wie Vergil. Das liegt insofern nicht ganz auf der Oberfläche, als Vergil nie eine Gattung gepflegt hat, in der es sich um die Aussprache eigener erotischer Empfindungen handelte. Aber vielleicht ist schon die Tatsache, dass er es nicht getan hat, dass selbst in dem Buche Catalepton eigentlich erotische Stücke fehlen, bezeichnend genug. Wohl vermag er — das Didobuch beweist es — ein psychologisch feines Bild weiblichen Liebeslebens zu zeichnen, wie das auch Tibull vermocht hat,

wenn er, was ich gern glaube, den Sulpicia-Cerinthus-Kranz gedichtet hat. Aber ein eigenes starkes erotisches Gefühl haben sie beide nicht besessen. Es wird uns glaubwürdig überliefert, dass Vergil keine Beziehungen zu Frauen gehabt hat; für Tibull beweist es seine Poesie<sup>1</sup>. Delia ist ein Schatten, ob sie nun Plania war oder nicht<sup>2</sup>; Nemesis eine Phantasiefigur. Sie gehören mit Corinna zusammen, nicht mit Lesbia und Cynthia. Wo Tibulls Erotik nicht bukolisch gefärbt ist, wirkt sie absolut konventionell. Davon gleich ein mehreres.

Hier liegt der tiefgreifende Unterschied zwischen Tibull und Vergil. Dieser kannte, wo er nicht höheren Wünschen ungerne nachgab, die Gesetze seiner Natur. Er hat keine Erotica gedichtet, weil sein Empfindungskreis die Liebe nicht einschloss. Er war kein Städter, das moderne Rom mit dem Treiben der jeunesse dorée sagte ihm nichts. Tibull aber hat seine Natur gezwungen. Dadurch dass er die erotische Elegie nach Gallus' Vorbild anbaute, kam er in einem Literaturkreis, dessen Boden die Hauptstadt ist. Denn die Erotik, wie Komödie und Epigramm sie ausgestaltet haben, ist ausschliesslich städtisch, ihrem Ursprung und ihren Bedingungen nach. Sie passt nicht zum bukolischen Rahmen, kaum zu dem theokriteischen, gar nicht zu der so viel wahreren und natürlicheren Bukolik, die wir als schönste Errungen-

---

<sup>1</sup> Von Tibulls 'namentlich im erotischen überaus zahmen Genussfreudigkeit' spricht Rothstein Einl. zur Properzausgabe S. XLVII mit Recht. Wie es mit der Knabenliebe steht, lasse ich dahingestellt. Mir persönlich machen Tibulls Marathusgedichte den Eindruck, als ob sie nicht nur literarische Studien sind. Sie zeigen ein Leben, das sich nicht allein aus nachweisbaren Quellen erklärt. Aber Eindrücke lasse sich nicht beweisen. Nur soll man uns nicht mit moralischen Phrasen kommen und die antiken Dichter nicht nach den §§ des Strafgesetzbuches beurteilen. Die Ueberlieferung über Vergils Neigung zu schönen Knaben ist freilich reine Kombination, herausgesponnen aus dem Missverständnis der in Ekl. II vorgenommenen Variation theokriteischer Motive.

<sup>2</sup> Ich hätte nie geglaubt, dass man darüber nach Leo Phil. Unters. II 19 ff. auch nur noch ein Wort zu verlieren brauchte. Ab wir erfahren ja jetzt, dass Tibull sich bei seinen erotischen Elegien 'Frauen aus dem Volke wie Delia als Hörerinnen denkt' (Crusius B. V 2296); und Cartault Tibulle 1909 schreibt wieder einen Tibullrom in dem er Delia Marathus Nemesis in allen Einzelheiten charakterisiert. Cartaults Polemik gegen Leo und Wilhelm ruht auf lauter Trübschlüssen.

schaft der Vergilischen und Tibullischen Kunst bezeichnen konnten. Zum Leben des Landmannes, des Gutsherrn, wie Tibull es wünscht, empfindet und schildert, gehört nicht die elegante Hetäre, über deren χρήματα χρήματα ἀνὴρ sich Komödie und Elegie in gleicher Weise beklagen, sondern die züchtige Hausfrau, die Freundin und Helferin des Mannes, gehören die lieben Kinder, die in rechter Ehe erzeugt sind. Warum fällt denn das Phantasiebild der 5. Elegie — Delia als Hausfrau Tibulls — so merkbar aus dem Ideenkreise und dem Tone der erotischen Elegie heraus? Doch nur weil dieses Bild sein Gegenstück findet in den Schilderungen echt römischen Familienlebens, in Epod. II 39 ff. und Ge. II 524 f.; weil Delia hier nicht als die Geliebte, sondern als die *pudica uxor* erscheint.

Man setze doch einmal den Fall, den wir schon oben (S. 47 f.) in einer Problemstellung berührten, Tibull hätte in der ersten Elegie auch den letzten Teil, etwa in der Art der fünften, bukolisch angelegt. Das hätte unzweifelhaft seinem Naturell, seinen persönlichen Neigungen mehr entsprochen; ebenso unzweifelhaft würde uns das Resultat mehr befriedigt haben. I 1 wäre ein Gedicht geworden von nicht starker Originalität der Erfindung, aber absolut einheitlich in Aufbau und Ton, ein Gedicht, dessen Wirkung sicher war. Das kann Tibull selbst schwerlich entgangen sein. Aber für ihn lag die Sache nicht so einfach, wie sie uns zu sein scheint, die wir nicht immer genügend bedenken, welche faszinierende Macht die Tradition, die Forderungen der Gattung über den Geist des antiken Dichters ausüben. Selbst wer neuen Wein gibt, giesst ihn vielfach in die alten Schläuche. Er ändert lieber das Wesen und den Inhalt der Gattung, als ihre äussere Form. Wenn Tibull den erotischen Teil bukolisch gestaltet hätte, würde er in dem so entstandenen Gedichte keine Elegie mehr gesehen haben, sondern ein bukolisches Gedicht. Er würde sich gefragt haben, ob er noch ein Recht auf das elegische Distichon hätte; ob er nicht statt in Gallus Spuren zu wandeln, nach Theokrits und Vergils Vorgang den bukolischen Hexameter hätte verwenden müssen<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Wie scharf die äusserlichen Grenzen der Gattungen in augusteischer Zeit beachtet wurden, lehrt die Tatsache, dass Vergil die elegischen Wechselreden der Βουκολιασταί β' wieder in Hexameter umgesetzt hat (ecl. VII). Eine solche Strenge ist natürlich für eine klassizistische Imitationspoesie. Für Bukolik und Elegie haben in Rom Vergil und Gallus (Properz-Tibull) ein für allemal Epoche gemacht.

Entschloss er sich aber dazu, weil der Hexameter das legitime Mass der Bukolik war, so erhob sich ein neues Bedenken: das so angelegte Gedicht konnte auch nicht eigentlich als bukolisches bezeichnet werden. Nur das Milieu war bukolisch, nicht der Inhalt. Denn die Bukolik gehört ihrem Ursprunge und ihrer Art nach zur deskriptiven Poesie, mit starker Einmischung freilich des mimetischen Elementes. Sie ist nicht bestimmt, den subjektiven Empfindungen des Dichters direkten Ausdruck zu geben. Das war die Aufgabe der Lyrik, des Epigramms, der römischen Elegie, wie sie Gallus gestaltet hatte. Tibull befand sich — man entschuldige den vulgären Ausdruck — in einer Zwickmühle. Um aus ihr herauszukommen, bedurfte es des Entschlusses, die Fesseln der überlieferten Gattungen zu sprengen.

Tibull hätte eine echte bukolische Poesie schaffen können, wenn er nicht die konventionell gewordenen Hirten Vergils darstellte, die unter der rein äusserlichen Maske Empfindungen vortragen, die nie ein Hirt gehabt hat — ihr Abstand von den viel natürlicheren Hirten Theokrits ist augenfällig —, sondern wenn er das eigene Leben mit der Natur, seine eigene Sehnsucht nach dem Glücke ländlichen Lebens, seine eigene Befriedigung in dem bescheidenen Kreise der ländlichen Arbeiten, Hoffnungen, Leiden und Freuden im Ich-Tone der Elegie ausgesprochen hätte. Das wäre eine neue Gattung gewesen, die 'bukolische' oder 'idyllische' Elegie, die manche Berührungs- und Anknüpfungspunkte in der hellenistischen Poesie gehabt hätte, viel weniger vielleicht in den bukolischen Dichtungen, als in den idyllischen Ausmalungen der heroischen Zeit; aber nur Anknüpfungspunkte keine genaue Entsprechung sowenig wie Vergils Georgika<sup>1</sup>

Man mag das doch auch bei der Datierung der Ps.-Vergilischen Lydi: beachten, die nichts ist als eine 'Elegie in Hexametern'.

<sup>1</sup> Dass Tibulls Schilderungen des goldenen Zeitalters auf eine hellenistischen τόπος zurückgehen, brauchten wir wirklich nicht erst aus Ox. Pap. I p. 37 zu lernen. [Die Gattung, aus der dieses Fragment stammt, lässt sich trotz Crusius RE. V 2279 f. nicht bestimmen. Aber gerade diese 'idyllischen' Partien Tibulls sind ganz konventionelle und literarische. Was ihm eigen ist, wie dem Vergil — der echten Ton echten Landlebens in der Gegenwart — fand er bei den hellenistischen Dichtern am allerwenigsten. Darin ist er ganz Römer. Wenn den wahren Tibull fassen will, muss die seltsame Mischung von idyllisch-romantischer Sehnsucht und von Wirklichkeitssinn in ihre Elemente auflösen.

Kein Zweifel, dass Tibull für eine solche Gattung prädestiniert war. Sie hätte ihm die Aussprache seiner Empfindungen und nur seiner Empfindungen gestattet. Das aber ist die Vorbedingung jeder echten Lyrik, zu der die Elegie ihrem Inhalt nach durchaus gehört<sup>1</sup>; die Vorbedingung des Erfolges besonders für einen Mann, der, wie Tibull, vollständig unter dem Zwange seiner Empfindungen und ihrer Grenzen steht, dem die Fähigkeit versagt ist, sich in eine Atmosphäre zu versetzen, die nicht die seinige ist.

Aus dieser Begrenzung Tibull einen Vorwurf zu machen, wäre verkehrt. Niemand kann über die Grenzen seiner Natur hinaus. Aber er sollte sich auch innerhalb dieser Grenzen halten. Wir haben ein Recht, Tibull zu tadeln, dass er sich ohne inneren Drang an die erotische Elegie wagte. Es fragt sich nur, wie wir diesen Tadel zu formulieren haben. Das hängt davon ab, ob sich Tibull über seine eigene Natur klar war, ob er wusste, dass ihm die Erotik nicht lag. Es hängt auch davon ab, wie weit sein künstlerisches Verständnis ging, ob er sehenden Auges, um den Forderungen der Gattung zu genügen, Erzeugnisse seiner eigensten Natur wie I 1 und II 1 durch Einarbeitung von Stücken wie I 1, 59—74 und II 1, 67—86 künstlerisch totschlug; oder aber ob er unbewusst unter dem nicht

---

<sup>1</sup> D. h. die römische Elegie, wie sie von Gallus Propert Tibull gestaltet ist. Was die Elegie ihrem Ursprung nach war, ist dabei so vollkommen gleichgültig wie die Flötenbegleitung. Aber antike und moderne Auffassung einer literarischen Gattung gehen hier ganz verschiedene Wege. Die antiken Kritiker haben die Elegie des Metrums wegen der epischen Poesie zugezählt, wie ich Rhein. Mus. 1905 S. 42, 3 49, 2 kurz bemerkte. Da Crusius RE. V 2263\* das nicht verstanden hat oder nicht verstehen wollte, so verweise ich auf Quintilians Abriss der Literaturgeschichte. Er bespricht der Reihe nach bei den Griechen 1 a) Alte Epiker (X 1, 46—53). b) Hellenistische Epiker und Epyllien-dichter (54—57). 2. Elegie (58). 3. Iambographen (59—60). 4. Lyrik (61—64). 5. Dramatische Poesie (65—72). Bei den Römern 1. Epiker (85—92). 2. Elegie (93). 3. Satire (93—95). 4. Jambus (96). 5. Lyrik (97). 6. Dramatische Poesie (97—100). Das entspricht genau der Reihenfolge in Proklos' Chrestomathie. Die Einreihung der Elegie zwischen das hexametrische Epos und die hexametrische Satire ist absolut beweisend. Die Elegie gilt als Appendix des Epos, was auch bei dem Inhalt der hellenistischen Elegie sehr verständlich ist. Auf die römische wird das einfach übertragen, trotz des inhaltlich ganz verschiedenen Charakters.

weiter bedachten Zwange der Tradition handelte. Wir haben bisher jenes vorausgesetzt. Aber im Grunde glaube ich nicht, dass Tibull Erwägungen angestellt hat, wie die oben (S. 69 f.) formulierten. Ich glaube vielmehr, wir alle überschätzen in der Nachfolge der antiken Kritiker, für die die vorhandenen Gattungen bei ihrem Urteil etwas Gegebenes waren, und die in diesen Grenzen wesentlich nach formalstilistischen Erwägungen urteilten, die literarische und künstlerische Bedeutung Tibulls, wir nehmen ihn viel zu ernst, viel ernster, als er selbst sich genommen hat<sup>1</sup>. Er war doch schliesslich nur — ich spreche es aus, obwohl das Wort einen Sturm erregen wird — ein Dilettant höherer Ordnung, wie deren die römische Literatur vermöge ihrer eigenartigen Entwicklung so viele aufweist. Ein junger Mann aus guter Familie, *equus Romanus*, nicht unbemittelt, ein echter Römer seinem ganzen Wesen nach, d. h. ein tüchtiger Landwirt und ein tapferer Soldat. Und dieses Wesen hat die damals obligatorische Bildung im Kerne nicht verändert. Tibull ist kein Literat geworden, wie Catull, Propertius, Ovid; sowenig wie er je ein Stadtmensch geworden ist, ein Grossstädter vom Typ dieser drei Dichter, denen das *insanum forum* soviel Abneigung einflösste wie das altrömische Bauernleben. Tibull ist mehr zufällig zu dichterischer Produktion gekommen. Er hat sich zuerst als Soldat in der Cohors seines Gönners bewährt<sup>2</sup>. Ihm ist er treu geblieben als dieser sich unzufrieden mit der politischen Entwicklung in Privatleben zurückgezogen hatte und einen Musenhof gründete dessen hellster Stern später Ovid geworden ist. Messala selbst hat in seiner Jugend griechische Bukolika geschrieben und ist der Literatur nie fremd geworden. Kann man überhaupt in cäsarischer und mehr noch in augusteischer Zeit einen gesellschaftlich und politisch hervorragenden Mann aufweisen, der nicht der Muse mit mehr oder minder Glück, mit mehr oder minder Ausdauer seinen Tribut bezahlt hätte? Tibull hat zweifellos die best Bildung genossen, die es damals gab. Dass er Verse macht ist nichts Ungewöhnliches; viel weniger verwunderlich, als etwa bei dem Staatsmann Gallus, bei Augustus selbst und so vielen anderen im öffentlichen Leben stehenden Männern. Und wie leicht war ihm die Sache gemacht. Als Tibull nach Verzie

<sup>1</sup> Es wurde oben (LXIV 602, 1) darauf hingewiesen, dass ihm der Gedanke an Nachruhm fernliegt. Wenigstens gibt er ihm nirgend Ausdruck.

<sup>2</sup> Marx RE. I 1321 f.

auf eine politische Laufbahn die Literatur wie mancher andere als Ersatz aufnahm, da hatte Vergil in zwei Werken die Dichtersprache zu einer Vollendung erhoben, die es einem begabten Dilettanten ermöglichte, fast spielend gute Verse zu schreiben. Die Wirkung, die in dieser Beziehung von Vergil ausging, war die gleiche, die von unserer klassischen Dichtung hervorgerufen ist. Die 'gebildete Sprache' war da; so gelangen die Verse. Tibull selbst hatte Vergils Werke gründlich studiert; ebenso die Horazens, mit dem er noch dazu persönlich befreundet war. Es lag eigentlich nahe, dass er sich in einer der von ihnen angebauten Gattungen versuchte. Was ihn davon abhielt, können wir nur vermuten. Vielleicht war es wirklich die Einsicht, dass man die Meister bewundern, aber nicht mit ihnen rivalisieren sollte. Aber es gab ja noch andere Gebiete, auf denen sich eher Ruhm erhoffen liess. So hatten die *Erotica* des Gallus Aufsehen erregt und, wie jedes neue γένος in einem literarisch bewegten Zeitalter, Nachfolge gefunden. Eben hatte Properz sein erstes Buch publiziert oder wenigstens die Einzelstücke und Cyklen bekannt gemacht, die er dann zum ersten Buch vereinigt hat. Die Gattung war gerade modern und sie gehörte nicht eigentlich zur hohen Poesie. Sie schien dem Dilettanten erreichbar und dem jungen Manne nicht unpassend. Tibull griff zu dieser Form, wie zwanzig Jahre früher und dann wieder nach dem Absterben der Elegie die grossen und kleinen Dilettanten zu den Formen Catulls griffen und *nugae*, *hendecasyllabi* oder wie sie es sonst nannten, nicht nur schrieben, sondern auch buchmässig publizierten. Er griff zu der modernen Form, wie Lygdamus dazu gegriffen hat, der im übrigen eine recht gute Folie für Tibull bildet. Er mag zu ihm stehen, wie die vornehmen Neoteriker Memmius Hortensius, und selbst Cinna — alles offenbar Dilettanten bösester Ordnung<sup>1</sup> — zu Calvus, während man Properz, ohne einem von beiden unrecht zu tun, ruhig mit Catull vergleichen kann. Das βεβαιωμένον ist in seinen Dichtungen äusserlich nicht so deutlich, aber es ist ebenso mächtig.

Hätte Tibull ein paar Jahre früher gelebt oder eine Gene-

<sup>1</sup> Man darf ruhig an das gewiss nicht ungerechte Urteil der Graeculi erinnern (Gell. XIX 9, 7), die nur Catull und Calvus gelten lassen. *Nam Laevius implicata et Hortensius invenusta et Cinna ineptida et Memmius dura ac deinceps omnes rudia fecerunt atque absona*. Auch im ersten Jahrhundert n. Chr. scheint es zum guten Ton gehört zu haben, ein Bändchen *nugae* zu publizieren (Plin. epp. V 3).

ration später, sein Nachlass würde vermutlich dem Catullischen sehr ähnlich gesehen haben. So hat er sich dem Zuge der Zeit folgend einer der damals erneuerten klassischen Gattungen zugewendet. Das war von vornherein kein Glück für ihn. Denn stärker als seine grossen Zeitgenossen steht Tibull unter hellenistischem Einfluss<sup>1</sup>. Seine Jugend und Erziehung fällt noch in die Zeit, in der die Neoterik die Schule beherrschte, in der die Literatur durch die zweite Generation dieser Richtung repräsentiert wurde, in der Vergil Cinnas und Gallus' Epyllien pries und selbst ganz wie Catull seinen höchsten Ruhm in der Neueinführung eines hellenistischen γένος fand. Denn die Bukolika stehen ganz auf neoterischem Boden, sind allein vergleichbar den grossen catullischen Gedichten. Nur darin erhebt sich Vergil über die zeitgenössischen Neoteriker, dass er nicht wie sie den schwer verständlichen Parthenios oder Euphorion imitiert, sondern — wie Catull und Calvus an Kallimachos — an einen Klassiker des Hellenismus, an Theokrit sich hält. In diesem Jahrzehnt aber vollzog sich auch die Wandlung. Gallus, der als Neoteriker nicht höher einzuschätzen ist, als Cinnas und Konsorten<sup>2</sup>, wandte sich mit unter den ersten von der neoterischen

---

<sup>1</sup> Scharf und gut hat das Crusius Verh. Philol.-Vers. Zürich (Leipzig 1888) S. 265 ausgesprochen: 'der Alexandrinismus . . durchdringt und bestimmt bei einer grossen Anzahl von Gedichten die Gesamtkomposition.' Er scheidet danach die Elegien in erotisch-symptomische und hellenistische Kompositionen ('Festgedichte im Hymnenstil', wie er sagt, ist zu eng), was leider nicht die verdiente Beachtung gefunden hat. Ueber die Verwendung griechischen Materials im einzelnen haben nach Leo namentlich Wilhelms Untersuchungen Licht verbreitet. Den Wechsel der Anschauung über Tibulls Verhältnis zu den Griechen, speziell zur hellenistischen Literatur, zeigen am besten Leos um ein Vierteljahrhundert getrennte Urteile. Philol. Unters. II 46 und KdG<sup>2</sup> I 8 S. 368 f.

<sup>2</sup> Ich halte Gallus für den Autor der Ciris. Da mir aber Sudhaus' Nachweis (Herm. 1907) der starken Abhängigkeit dieses Gedichtes von der ersten Neoterikergeneration durchaus gelungen scheint, so konstatiere ich, dass Gallus kein bedeutender Dichter war, wenn ich auch in einzelnen Punkten milder urteile als Sudhaus. Ich habe das auch früher nicht geglaubt. Die Komplimente von Zeitgenossen, namentlich einem grossen Manne gegenüber, sind für die Einschätzung ganz bedeutungslos. Auch Horaz hat den dürftigen Varius, dessen Produktion noch eher als die des Gallus von der Bildfläche verschwunden ist, für einen bedeutenden Epiker erklärt: s. I 10, 43 *forte epos acer*

zur klassischen Imitation und schuf die 'römische Elegie' als Nachfolgerin, wie er gewiss glaubte, der ionischen<sup>1</sup>. Anders

*ut nemo Varius ducit.* Aehnliche Urteile aus alter und neuer Zeit liessen sich häufen.

<sup>1</sup> An meiner im Rh. Mus. 1905 gegebenen Darstellung muss ich in allen wesentlichen Punkten festhalten. Was dagegen eingewendet ist, reduziert sich im wesentlichen auf zwei Punkte. Einmal auf den Nachweis der sog. Kurzelegie in hellenistischer Zeit. Deren Existenz habe ich nie geleugnet. Aber 'Kurzelegie' ist kein antiker, sondern ein moderner Terminus, der unterschiedslos auf die Ausläufer der ionischen Elegie und auf gewisse Epigramme (παίγνια, ἐπιγράμματα) angewendet wird. Seine Grenzen sind so fließend, wie die der 'römischen Elegie' fest bestimmt sind. Den Unterschied zwischen ihr und der 'Kurzelegie' zu erkennen, genügen die Beispiele oder das Beispiel für die letztere aus Catull (c. 76). Ferner die Rolle des Parthenios. Ich habe sie mir wohl überlegt und in jenem Aufsatz mehrfach berührt (s. besonders S. 47). Aber alles, was wir von seiner Art wissen, macht es völlig unglücklich, dass er der Schöpfer jenes γένος gewesen sein soll. Er schreibt Epyllien und eine Elegie im Stile der Lyde. Alles schwer gelehrt und vermutlich ohne jeden poetischen Wert. Diese späten Hellenisten erfinden überhaupt nicht mehr. Den Abriss der Liebessagen für Gallus εἰς ἔπη καὶ ἐλεγείας, den ich S. 69, 2 erwähnt habe, vermag ich schon deshalb nicht als Widerlegung gelten zu lassen, weil wir die Zeit seiner Entstehung nicht kennen. Die Worte können sich beziehen 1. auf hellenistische Epyllien und Sagenelegien, 2. auf hellenistische Epyllien und römische Elegien, wenn ihn Parthenios für des Gallus Elegien, etwa nach Erscheinen des ersten Buches abgefasst hat. 3. Endlich können Elegien hellenistischen Stiles gemeint sein, also Gedichte wie Tibull II 1. 5 und — Catull 68 (glaubt von Mess Rh. Mus. 1908, 488 wirklich, dass er mit seiner oberflächlichen Interpretation dieses typisch hellenistischen Enkomions die Existenz einer subjektiv-erotischen Elegie vor Catull nachgewiesen hat? Er hätte den oben S. 74, 1 zitierten Crusius lesen sollen, um den generellen Unterschied solcher Gedichte von der erotisch-sympotischen Elegie der Römer zu verstehen). Das können wir wirklich nicht entscheiden. Im übrigen glaube ich so wenig wie Bethe Herm. 1903, 608 ff., dass uns Parthenios' Büchlein in der originalen Form erhalten ist. — Auf der anderen Seite hat mir noch niemand die Frage beantwortet, warum denn Catull keine solchen Elegien geschrieben hat, wie Properz und Tibull (ich habe mich S. 68 ganz unmissverständlich ausgedrückt: 'Catull kann man nicht in eine Reihe mit den 'römischen Elegikern' stellen, da' etc. und habe die Eigenschaften dessen, was ich stets in Anführungsstrichen als 'römische Elegie' bezeichnete, deutlich genug hingestellt. Dass ich den Römern die Erfindung der 'Elegie' überhaupt zugeschrieben habe, konnte selbst der flüchtigste Leser nicht glauben. Crusius hat sehr

als Vergil, Horaz, Properz hat es Tibull nie recht vermocht, die aus der Schule stammenden Eindrücke wenigstens in der Form abzustreifen. Er ist zu sehr Dilettant, zu wenig eigentlicher Literat. Unter seinen Dichtungen findet sich eine auffällig grosse Zahl, fast ein Drittel — I 4. 7. II 1. 2. 5 — die in ihrer Konzeption und ihrer formalen Ausgestaltung durchaus hellenistischer Natur sind, Enkomien, Fest- und Gratulationsgedichte. Nur zum Teil (I 4. II 1. 5) sind sie wenigstens äusserlich zu 'römischen Elegien' gemacht worden. Sonst stehen sie den grösseren Catullischen Dichtungen, namentlich 61 und 68, viel näher als den Properzischen und Ovidischen Elegien, unter denen man die nichterotischen Stücke an den Fingern einer Hand abzählen kann. Die Art der Exkurse, das vielfach evidente Streben nach zahlenmässiger Symmetrie der Teile ist ganz hellenistisch, erinnert stark an Catull 68 und gewisse Erscheinungen in den Epyllien. Auch die äussere Länge der Gedichte ist zu beachten. Sie bedingt fast einen Unterschied der Gattung. Denn anders als Properz und Ovid geht Tibull auch nicht vom Elegienbuch, sondern vom Einzelgedicht aus. Die Kunst, eine Reihe von Elegien zu Zyklen zusammenzuschliessen und aus diesen das Buch aufzubauen, so dass die einzelnen Gedichte als organische Teile eines Ganzen erscheinen, hat er nicht geübt, nicht einmal, wo das möglich gewesen wäre, in den rein erotischen Stücken der Sammlung. Als eine aus der Stellung zur hellenistischen Poesie

---

flüchtig gelesen. Aber ich frage doch, ob seine Note RE. V 2292 \*\* noch erlaubte Polemik ist). Neuerdings hat Reitzensteins Erörterung über 'Rhetorik und Elegie' (Wunderzähl. S. 152 ff.) für die Gedichte, die auf die Komödie zurückgehen, die Zwischenstufe der hellenistischen Elegie beseitigt. Es wäre wirklich leicht, auch für das Verhältnis Epigramm ~ Elegie mehr Beispiele zu geben, als ich es in den beschränkten Grenzen eines Aufsatzes tun konnte. Eines möchte ich hier noch bemerken, was die 'Erfindung' der erotischen Elegie durch Gallus vielleicht noch verständlicher erscheinen lässt. Es sind in jenen Jahren, in denen die römische Literatur sich von der hellenistischen zur klassischen Imitation wandte, eine ganze Reihe von Versuchen gemacht, die subjektiv-erotische Poesie der Alexandriner in neue Formen zu giessen. Der Verfasser der 'Lydia' hat eine Art von bukolisch-erotischem Gedicht gemacht, Horaz (s. Rh. Mus. 1905 S. 101, 1, wo ich Reitzensteins GGA. 1904 zitieren musste) hat erst die Formen der archilochischer Epode, dann die der äolischen Lyrik mit diesem Stoffe gefüllt. Man möchte sagen, dass er die polymetrischen, Gallus die distichischen nuga klassisch umbildet.

zu erklärende Erscheinung wird man die Gleichberechtigung der  $\mu\omicron\upsilon\sigma\sigma\alpha$  παιδική im Elegienbuche auffassen. Kurz, Tibulls Bücher erinnern mutatis mutandis vielmehr an den bunten Inhalt der *nugae*, aus denen die Elegie durch einseitige Betonung eines bestimmten Inhaltes, allerdings des wichtigsten, und Wahl einer neuen Form herausgewachsen ist und von denen sie wieder abgelöst wird. Die nächste Analogie zu seiner oft ganz äusserlichen Stempelung verschiedenartigster Gedichte zu erotischen Elegien und zu ihrer Zusammenfassung in ein 'Elegienbuch' bietet aber wohl das corpus der Vergilischen Eklogen, in dem eine Reihe von Stücken ebenfalls mehr oder minder äusserlich, nur um den Forderungen des γένος zu genügen, bukolisch umrahmt sind<sup>1</sup>). Ja Tibull hat in einzelnen Stücken (I 7. II 2) auf die äussere Einführung in den elegischen Stoffkreis überhaupt verzichtet<sup>2</sup>).

Es sind nicht gerade die schlechtesten Gedichte, die Tibull in diesem Stil geschrieben hat. Gewiss lässt sich gegen I 7 viel einwenden, auch I 4 macht doch in seinem Grundstock nur den Eindruck eines erweiternden Epigramms; aber wenn II 2 durch die Wahrheit des Tones und die Einfachheit gefällt, so wirkt II 5 und vor allem II 1 durch die Kunst der Gestaltung. II 1 gehört zu den schönsten Gedichten in lateinischer Sprache und vermag sich ebenbürtig theokritischen Mimen an die Seite zu stellen. Die vergleichbaren Kallimacheischen Hymnen übertrifft es m. E. an poetischer Wirkung wesentlich. Wenn Tibull schon nicht eine neue Gattung zu schaffen wagte, so würde er doch vielleicht bedeutenderes noch geschaffen haben, wenn er in der Nachfolge Catulls in den Bahnen der hellenistischen Imitation geblieben wäre. Dass er es für nötig gehalten hat, diese 'hellenistischen' Gedichte erotisch abzustempeln, hat jedesmal den Aufbau geschädigt, bald stark bald weniger empfindlich. Mit der Erkenntnis aber, dass diese erotischen Zutaten rein äusserlich sind, verschwinden viele Schwierigkeiten, die diese Gedichte dem Interpreten bisher machten.

Geradezu ein Verhängnis aber war es, dass Tibull von den

<sup>1</sup> Am deutlichsten, weil durch einfache Vorsetzung der vv. 1–3 erzielt, ist dies Ekl. 4, die ursprünglich natürlich nicht als Stück eines Buches von Bukolika geschrieben war. Kunstvoller, aber nicht wesentlich verschieden in Ekl. 6. Dagegen ist in 10, das von vornherein für das Buch bestimmt wurde, der Rahmen viel kunstvoller mit dem Inhalt zu einer Einheit verschmolzen.

<sup>2</sup> Wie sich das — ebenso selten — Propertius mit I 16. 21. IV 3. 11 erlaubt.

klassischen Gattungen gerade die Erneuerung der jonischen Elegie, die erotischen Dichtungen des Gallus, als sein Feld sich ausersah. Zur Bukolik — aber die war neoterisch — oder vielleicht gar zur Satire — doch war er dazu wohl noch zu jung — hätte es vielleicht noch gereicht; aber zum Erotiker fehlte ihm nicht weniger als alles. Er hat diese Gattung als die seinige betrachtet; denn von den 10 Elegien des ersten Buches gehören ihr von vornherein vier Delia Gedichte (I 2. 3. 5. 6) an, das fünfte (I 1) durch die Formulierung des erotischen Teiles; sodann die Marathusgedichte (I 4. 8. 9), in denen er die *μοῦσα παιδική* der späteren Alexandriner in die gleiche Form gegossen hat<sup>1</sup>. Nur I 10 ist gewissermassen auf einer früheren Entwicklungsstufe stehen geblieben. Im gleichen Stoffkreis bewegt sich Buch II mit drei Nemesisgedichten (II 3. 4. 6); von den drei andersartigen sind doch zwei (II 1. 5) durch die Einarbeitung persönlich-erotischer Partien zu solchen 'römischen Elegien' gemacht.

Wenn ich genügenden Raum hätte, so würde hier eine Einzelbesprechung und Untersuchung der erotischen Stücke folgen müssen, deren Beurteilung den stärksten Schwankungen unterliegt. Aber ich denke doch, ich kann darauf verzichten nach dem, was ich in grösster Ausführlichkeit über den erotischen Teil von I 1 gesagt habe. Denn einer objektiven Betrachtung bieten alle jene Gedichte das gleiche Bild. Wir konstatieren überall nicht nur eine bis ins einzelne gehende Abhängigkeit von römischen Vorgängern<sup>2</sup>, sondern auch — und dies ist das Wesentliche — die gleiche absolute Unfähigkeit, sich das übernommene Gut wirklich zu eigen zu machen. Es gelingt wohl einmal ein Einzelbild; wir finden eine Reihe formell gut ausgearbeiteter Situationen, die mehrfach auch überraschend gegenständlich sind und in knapper Formulierung doppelt wirken. Aber nirgends haben wir hier ein einheitliches, aus einer Empfindung quellendes Gedicht. 'Une élégie de Tibulle, c'est, à propos d'un fait insignifiant, une suite de lieux communs arbitrairement consus' — dieses leider schlecht und teilweise direkt falsch begründete, unterschiedslos gefällte Urteil Pichons<sup>3</sup> gilt

<sup>1</sup> Das wird doch wohl seine Erfindung sein, da Properz — I 20 ist andersartig — und Ovid nichts gleichartiges haben.

<sup>2</sup> S. unten S. 84 f.

<sup>3</sup> In seiner populären Hist. d. l. Lit. rom. Paris 1903 S. 382 ff. Auch Karsten Mnemos. 1887 hat die Schwäche Tibulls in der Komposition erkannt, bleibt aber, wie Pichon, überall an der Oberfläche.

doch für die rein erotischen Stücke. Das Verfahren Tibulls in seinen erotischen Elegien ist das der Kontamination; und er kontaminiert nicht geschickt. Denn fast nie erreicht er — der Hauptgrund ist dabei der Mangel an künstlerischer Beschränkung, die Ueberlastung einer Elegie mit Motiven — ein einheitliches Gedicht, in dem die einzelnen Bilder und Situationen sich mit innerer Notwendigkeit auseinander entwickeln oder einem Hauptmotiv untergeordnet sind<sup>1</sup>. Ein *at* oder *sed*, ein ganz äusserlicher Kontrast oder eine ebenso äusserliche Anapher sind meist die einzige Verbindung ganz disparater Motive und Gedanken. Vielfach muss man sich auch Gedanken ergänzen, um überhaupt einen Zusammenhang zu finden. Das Streben nach Kontrastbildern vielfach mit einer gewissen Zahlensymmetrie und die Häufigkeit der kürzeren oder längeren Exkurse auch in diesen Gedichten erinnern übrigens an die nach hellenistischen Mustern gearbeiteten.

Der Fehler der Interpreten besteht darin, dass sie sich die Arbeitsweise Tibulls, seine Anlagen und seine Begrenzung, die äusseren Bedingungen, unter denen er schuf, nicht genügend klar gemacht haben. Tibull galt dem Altertum als der grosse Elegiker. So glaubte man, es sei unsere Aufgabe, ihn als solchen zu erweisen. Statt zu fragen, worauf das antike Urteil beruht, statt zu konstatieren, dass wir mit ganz anderen Voraussetzungen an ein Gedicht herantreten, wie die Rhetoren Velleius und Quintilian, denen jede Fähigkeit mangelt, über die Komposition eines Kunstwerkes zu urteilen, weil ihr eigenes Schaffen sich ganz auf die Ausgestaltung der Einzelheiten erstreckt — statt dessen hat man in missverstandener Pietät die Komposition der Tibullischen Erotica als meisterhaft, ja als den Höhepunkt elegischer Kunst zu erweisen gesucht<sup>2</sup>. Da aber die Schwierigkeiten und Unebenheiten in der Komposition vorhanden waren, sich jedem Leser aufdrängen mussten und auch aufdrängten, so hat man sie zu beseitigen versucht, teils auf mechanischem Wege durch Umstellungen und Annahme von Inter-

<sup>1</sup> Vergl. auch Rh. Mus. 1905 S. 93 f.

<sup>2</sup> Die Haltung der Philologen ist ungefähr die gleiche wie die den Vergilischen Eklogen gegenüber eingenommene. Auch hier bedürfen wir dringend eines mit unbefangenen Urteil gearbeiteten Kommentars, der Stücke wie 2. 4, um nur die unbestreitbar schlechten zu nennen, nach ihrem wahren Wert würdigt.

polationen, oder auch indem man die einzelnen Gedichte in zwei drei und mehr selbständige Stücke auseinanderriss, teils durch Interpretation. Und dieser letzte Weg ist der gefährlichste. Er täuscht uns tiefe künstlerische Absichten vor, wo einfach Unfähigkeit einheitlich zu komponieren und im besten Falle ein aus der Not entwickelte Technik vorliegt. Dabei führt dieser Weg nicht zum Ziele, weil jeder Interpret die Widersprüche und Unklarheiten auf seine Weise zu beseitigen versucht, weil er unterlegen muss statt auszulegen. Hier entscheidet der Erfolg: Solange man a priori überzeugt ist, dass Tibull ein Dichter ersten Ranges, seine Erotika die Krone der römischen Elegika sind, wird der unfruchtbare Streit um I 2 nicht aufhören, wird man weiter versuchen, für I 6 durch allerlei Künsteleien die Erklärung einen einheitlichen Hintergrund zu suchen. Was für unendliche Arbeit ist allein auf diese beiden Gedichte verwendet worden; und wie wenig entspricht der Erfolg der aufgewendeten Mühe.

Den unbefangenen Betrachter erfüllt die Stellung unserer Literarhistoriker zur römischen Produktion mit immer erneuter Erstaunen. Man darf von Pindar sagen, dass er zuweilen 'reihölzerne konventionelle Poeme' gemacht hat; man darf von 'matten Füllstücken' bei den grossen Tragikern reden, darf die homerischen Gedichte unbefangen beurteilen — aber den Römern gegenüber scheint solche freie Kritik unerlaubt. Man darf von Vergil nicht sagen, was man von einer homerischen Rhapsodie ohne weiteres konstatiert, ohne als Heiligtumsschänder betrachtet zu werden. Psychologisch mag das erklärlich sein. Man fürchtet die Konsequenzen. Denn allzuviel bleibt von der römischen Poesie nicht übrig, wenn man sie mit dem ästhetischen Massstab misst. Aber was hilft das alles. Wir können nun immer unser ästhetisches Urteil nicht danach formulieren, dass die römische Literatur eine historisch einzigartige Bedeutung besitzt. Wir wollen diese historische Bedeutung anerkennen, aber sie nicht auf das ästhetische Gebiet übertragen. Namentlich aber wollen wir die Freiheit in der Wertung der einzelnen römischen Autoren bewahren und uns hier nicht dem Urteile der inkompeten 'Literarhistoriker' der Kaiserzeit fügen, wie das für Tibull geschieht<sup>1</sup>. Die Folge ist nur, dass wir Leute bewundern, es nicht verdienen und andere — Properz und auch H

<sup>1</sup> Hübsch ist, was Rothstein p. XLVII f. sagt.

— viel zu gering einschätzen. Wer sich einmal die Komposition von I 1 im ganzen, die täuschende Einheit des erotischen Teiles im speziellen, den verfehlten Schluss und den Widerspruch in den beiden Hälften der bukolischen Partie klar gemacht hat, wer dabei bedenkt, wie viel echtes Gefühl gerade aus diesem Gedichte zu sprechen scheint, der wird sich fragen, ob man wirklich mit hohen Erwartungen an inhaltlich so konventionelle Stücke wie I 2. 5. 6. 8. 9 herangehen darf. Er wird vorziehen zu konstatieren, dass diese Gedichte als Ganzes verschwommen und unklar sind, weil den zusammengeschobenen und oberflächlich verbundenen Bildern, die der Dichter aus dem erotischen Motivenschatze entlehnt hat, die Einheit der Grundvoraussetzungen fehlt, weil der Dichter ausserstande war, sie ihnen zu geben. Wir wissen und erfahren nicht, welches denn nun eigentlich die Situation ist, in der sich der Dichter und seine Personen befinden, weil die einzelnen Teile einander widersprechen. Und das Dämmerlicht ist nicht etwa ein Vorzug, eine gewollte Kunst, es ist einfach Mangel an innerer Verarbeitung.

Man hat seit Gruppe — Haupt, Bernhardt, Teuffel, Rasi u. a. wiederholen das Schlagwort; Leo hat es mit feinsten Kunst der Interpretation zu begründen versucht — von der 'Welle der Gedanken', vom 'Wellenschlag der Empfindung' u. a. gesprochen. Soweit das nicht eine einfache Bezeichnung der Tibullischen Vorliebe für Ausmalung der Situation und für Exkurse ist, kann es sich nur auf ein Gedicht beziehen. Nur in I 3 können wir bei gutem Willen, d. h. wenn wir die éine grosse Unklarheit und die vielen Aeusserlichkeiten übersehen<sup>1</sup>, von 'dem hin-

<sup>1</sup> Denn an solchen fehlt es auch in diesem mit Recht bewunderten Gedicht nicht: so die beständige Adversativpartikel im zweiten Teile v. 56. (63). 67. 83. (87), die Unklarheit des Kernstückes, die zu tadeln wir ein volles Recht haben; das Ueberwiegen typischer und konventioneller Bilder u. a. Aber allerdings ist das hier nicht nur mit grosser Kunst aneinandergesetzt und 'die zu grunde liegende Fiktion motiviert von vornherein ein willenloses Gleiten der Gedanken' (Leo). Mit anderen Worten: Tibulls sonst wenig erfreuliche Art, disparate Bilder rein äusserlich aneinander zu reihen, war für die hier gewählte Situation das naturgemässe. Der Mangel wird hier zur Tugend und diese Elegie ist tatsächlich 'eines der glücklichsten Erzeugnisse Tibulls' (Leo), ein Gedicht, wie es Properz nie hätte machen können. Dass ich des Raumes wegen eine Einzelbesprechung nicht geben kann, bedauere ich, da nach Leos vorzüglicher Würdigung das Gedicht noch mehrmals ausführlich und nicht immer richtig behandelt ist. Nur eins

gleitenden elegischen Stil' sprechen, 'der sich beständig zu lösen und wieder zu schliessen scheint, bis doch zuletzt ein Rundes und Ganzes dasteht'. Mir liegt es ganz fern, zu leugnen, dass I 3 ein stimmungsvolles Gedicht voll unmittelbarster Wirkung ist. M. E. hat daran das 'Erlebnis' den grössten Anteil — überall, wo Tibull sagen kann, was er empfindet, was er erlebt hat, wo nicht nur literarische Motive wirksam sind, überrascht uns ja das Resultat; so in I 1, in II 1 und trotz der konventionellen Ausdrucksweise auch in I 10. Aber dieses Gedicht verhält sich zu den übrigen Delia- und Marathusgedichten wie die erste und neunte Ekloge Vergils zu dem Rest des Buches. Es ist ein Hineintragen moderner Gattungsbegriffe, wenn man das Wesen der Elegie in diesem 'Schwanken und Wogen der Empfindungen' sieht und Tibull deshalb als ihren Meister und Vollender preist. Ja ich zweifle jetzt fast, ob wir in der Komposition auch nur dieses Gedichtes eine wirklich überlegte Technik erkennen dürfen — so wie etwa Properz die Komposition jeder Elegie, Vergil die der Georgikabücher, Horaz die der Sermonen überlegt hat — oder ob eben nur der hier deutlich erkennbare erlebte und gefühlte Untergrund das Gedicht aus der Sphäre der Kontamination hebt. Denn diese Art kehrt nicht wieder<sup>1</sup> — die 'hellenistischen' Stücke sind ganz anders komponiert — im Gegenteil: wo wir eine künstlerisch überlegte Komposition in den Erotika zu erkennen glauben, da ist Tibull Properzianer. Denn wie Tibull vor allem dem Properz die Masse seines erotischen Materials verdankt, so ist ihm abgelauscht die straffe

---

möchte ich sagen: Leos Urteil (Phil. Unters. II 24): 'nur scheinbar waltet das traurige Element vor, tatsächlich hinterlässt die Elégie den Eindruck, in glücklichem Lebensgenuss, vielleicht im Hinblick auf die überstandene Mühsal gedichtet zu sein', scheint mir der Schönheit der Elegie nicht ganz gerecht zu werden. Ich sehe ihren grössten Vorzug gerade darin, dass wir wirklich einen totkranken Mann zu hören glauben, seinen Gedanken folgen, mit ihm verzweifeln, resignieren, phantasieren. Dass das Gedicht tatsächlich nicht auf dem Krankenbette gedichtet sein wird, sondern erst nach der glücklichen Heimkehr — wir können das natürlich nicht feststellen; es liegt aber auch nichts daran — kommt uns gar nicht zum Bewusstsein. Darin liegt wohl das höchste, was ein lyrischer Dichter erreichen kann, dass uns die Plastik der Situation und Ausführung die äusseren Umstände vergessen lässt, in denen er sie tatsächlich darstellen d. h. sein Gedicht schreiben konnte.

<sup>1</sup> Am nächsten kommen I 3 immer noch II 3 und II 6.

Art der Komposition in IV 13, das, wenn es von Tibull stammt<sup>1</sup>, sicher kein Jugendgedicht ist; vor allem aber in II 4. Dies ist das einzige rein erotische Gedicht, das fehlerlos komponiert ist. Die drei Teile (1—20. 21—50. 51—60) sind scharf abgesetzt und stehen doch in innerer Verbindung. Der Schluss greift ganz in Properzischer Weise auf den Eingang zurück. Der Fortschritt gegenüber und der Unterschied von Gedichten wie I 2. 5. 6 ist unverkennbar. Aber er ist rein formal. Gerade II 4 ist vollständig aus lauter konventionellen τόροι zusammengesetzt; richtig und fehlerlos, aber ohne jeden Hauch eigenen Gefühls. Nicht ganz mit Unrecht sagt Belling, dass „der Künstler (hier) handwerksmässig arbeitet“ (S. 388). Auch die zutreffende Beobachtung Karstens (Mnemos. 1888, 53), dass dieses Gedicht 'interdum dictionem magis cultam et exquisitam' zeige 'quae Alexandrinorum ampullas redolet', weist uns in die gleiche Richtung der Properznachahmung. So vermag ich in I 3 keinen künstlerisch überlegten Fortschritt, nicht die gelungene Ausbildung einer der Properzischen gleichberechtigten Technik zu erkennen, am allerwenigsten ein Muster der 'elegischen Kunst' überhaupt, sondern ein nicht anders als I 2. 5. 6 mittels anreihender Kontamination komponiertes Gedicht. Nur wirkt es trotz der unkünstlerischen Verbindung der Einzelbilder durch das zugrunde liegende 'Erlebnis' und den dadurch hervorgerufenen lebenswahren Ton anders auf uns. Vor allem muss anerkannt werden, dass die Wahl der Situation, die Einkleidung des Ganzen als Gedanken des den Tod erwartenden Dichters, eine künstlerische Tat ist und dass dieser vom Dichter gewählten Situation die ihm eigene anreihende Art ganz vorzüglich sich fügt<sup>2</sup>. Aber wie kann man in den anderen Erotika von einem Auf- und Abwogen der Empfindungen sprechen, wenn die Empfindung selbst überhaupt fehlt. Ich weise noch einmal darauf hin, dass überall, wo wirkliche Empfindung durchbricht, diese nicht erotisch, sondern bukolisch — eigentlich ist das nicht das richtige Wort, 'bürgerlich' wäre besser — orientiert ist. Tibull vermag das Leben mit der pudica uxor zu empfinden und kann es deshalb

<sup>1</sup> Woran ich nicht zweifle. Das Urteil von Marx RE. I 1327, sie sei 'gering an dichterischem Wert', ist mir etwas zweifelhaft. Sie macht einen stark empfundenen Eindruck, was man von keinem der übrigen Erotika sagen kann. Das Epigramm ist freilich ganz konventionell.

<sup>2</sup> S. S. 81, 1.

in unübertrefflicher Weise schildern (I 3 ist ganz in diesem Ton<sup>1</sup>. I 5 19 ff.); aber ihm fehlt völlig der Sinn für das leidenschaftliche Liebesverhältnis, für den *furtivus amor*. Nur wo er humoristisch wird, ist er überhaupt erträglich<sup>2</sup>.

Ich muss hier darauf verzichten, auch die formale Seite der Tibullischen Kunst zu betrachten, den Sprachschatz, den Bau der Distichen, die rhetorisch-stilistischen Kunstmittel. Eine solche Betrachtung würde das gleiche Resultat ergeben. Trotz unverkennbarer formaler Begabung, die sich im Versbau übrigens zu fast pedantischer Strenge steigert, so dass der Dichter schliesslich selbst gemildert hat; trotz der Klarheit, Weichheit und Lieblichkeit der Sprache konstatieren wir eine gewisse Aermlichkeit des Ausdrucks in sprachlicher wie in metrischer Beziehung<sup>3</sup>. Schöpferisch ist Tibull nirgends hervorgetreten. Er bleibt auch hier auf gebahntem Wege, indem er sich mit Geschmack und natürlichem Empfinden der Mittel bedient, die die Arbeit der grossen Vorgänger und Zeitgenossen geschaffen hatte und die durch Unterricht, Lektüre und literarischen Verkehr zum Gemeingut der gebildeten Stände Roms geworden waren und wurden.

So wenig wie formell ist Tibull inhaltlich denkbar ohne seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er ist von ihnen in weitaus höherem Masse abhängig, als es durch die Konstanz der Gattung und die geschätzte Kunst der Imitation geboten war. Denn es

<sup>1</sup> Das sagt niemand. Aber man diskutiert eifrig, ob der Schluss des Gedichtes Delias Verheiratung voraussetzt.

<sup>2</sup> Ich kann mir nicht versagen, den ersten Satz von c. IV bei Cartault Tibulle 1909 S. 90 auszuschreiben: 'Tibulle atteste nettement que son oeuvre est sincère: il écrit avant tout pour se concilier les bonnes grâces de sa maîtresse. *ad dominam faciles aditus per carmina quaero* II 4, 19.' si Cartault l'a cru, 'c'est qu'il avait la foi robuste'.

<sup>3</sup> Dass Tibull die Möglichkeiten, die das Distichon vermöge seiner doppelten metrischen Gliederung für den Ausdruck des Verhältnisses von Gedanken und Vers bot, nicht voll ausgeschöpft hat, wird ein Vergleich seines Distichenbaus mit dem des Properz deutlich zeigen. Ueber den Wortschatz s. Teufel, *De Catulli Tibulli Propertii vocibus singularibus*, Freiburg i. B. 1872. Auch eine Beobachtung Bellings (S. 136 f.) verdient genauere Ausführung. Auch Leo GGA 1898, 50 sagt jetzt: 'Tibull hat einen beschränkten Kreis des sprachlichen Ausdrucks wie er einen beschränkten Kreis des poetischen Stoffes hat.'

fehlt dem Erotiker Tibull inhaltlich an jeder Originalität. Einförmig, ja ärmlich ist der Kreis seiner Motive; kein Dichter wiederholt sich so oft und so stark wie Tibull. Grell zeigt sich der Mangel eigener schöpferischer Phantasie darin, dass er nicht nur die Motive selbst, sondern vielfach auch ihren Ausdruck und ihre Gestaltung bis in den Wortlaut hinein römischen Vorgängern entlehnt<sup>1</sup>. Er steht zu Properz, Horaz, Vergil ganz anders als diese zueinander oder zu ihren Vorgängern; er steht zu ihnen, wie sie zuweilen zu den Griechen stehen<sup>2</sup>. Jede Einzeluntersuchung zeigt das. Und diese Unselbständigkeit wird akzentuiert dadurch, dass ihm die Gabe der eigenen Komposition versagt ist, weil das entlehnte Gut nicht in einen wirklichen neuen Zusammenhang tritt, sondern in den mosaikartigen Gebilden, als die sich Tibulls Erotika uns darstellen, seine alte Selbständigkeit behält. Denn diese Art der Abhängigkeit herrscht wesentlich in den rein erotischen Stücken der beiden Bücher. Aber da diese Stücke doch schliesslich die Mehrzahl darstellen, so bestimmen sie den Eindruck, den die Kunst des Dichters auf uns macht. Leblos, ohne jede Originalität, ohne festen Grundplan und schlecht komponiert, lassen diese Erotika fast vergessen, dass Tibull doch auch anderes geleistet hat und dass er mehr hätte leisten können, wenn ihn nicht sein böser Dämon zur erotischen Elegie geführt hätte.

Denn indem ich diese dürftige, in mehr als einer Beziehung lückenhafte Skizze schliesse — das wahre Verständnis Tibulls und ein im einzelnen wirklich begründetes Urteil kann ja erst ein Kommentar ermöglichen — will ich doch betonen, dass es meine Absicht nicht war, irgend einem Leser, sei er Laie oder Philologe, den Genuss an Tibulls Poesie zu vereiteln. Ich glaube, das wäre auch gar nicht möglich. Denn jeden, der unbefangen

<sup>1</sup> Haupt Opusc. III 206: 'T. . . ist nicht reich an Gedanken und wenig erfindsam'. Leo wird, obwohl gute Spezialuntersuchungen über das Verhältnis Tibulls zu Vergil, Horaz, Properz noch fehlen, sein Urteil 'Tibull zieht selten die hergebrachten Register an und wird selbst dann fast nie konventionell' wohl kaum noch aufrecht erhalten. Sein Schlussurteil hat er m. E. zu sehr nach den besten Stücken I(1). 3. (4) II 1 gebildet. Die Bellingsche Methode, die Abhängigkeit Tibulls von römischen Vorgängern nachzuweisen, lehne ich ab. Er hat stark übertrieben und seine Zusammenstellungen beweisen wenig. Aber die Tatsache dieser Abhängigkeit bleibt trotz Leo GGA. 1898 S. 50 f. bestehen.

<sup>2</sup> Ein Beispiel oben LXIV 618.

an den Dichter herantritt, wird immer wieder der Zauber der Stimmung ergreifen, der über so verschiedenen Gedichten wie I 1, I 3, II 1 ausgegossen ist, der in Einzelbildern wie I 5, 19 ff. I 10, 13 ff. II 5, 83 ff., u. ä. liegt. Sie berühren uns als die Gefühlsäusserungen eines echten Römers; sie atmen den Erdgeruch italischen Bodens und lassen hineinblicken in den Kern italischen Wesens. Echte Römer sind in der römischen Poesie selten. Ich weiss, *si parva licet componere magnis*, keinen besseren Vergleich als mit der Aeneis. Auch hier nimmt den empfindenden Leser bei allen schweren Anstössen im einzelnen und bei aller Erkenntnis, dass Vergil dem heroischen Epos nicht gewachsen war und nicht gewachsen sein konnte, immer wieder Ton und Stimmung des ganzen gefangen, jener urrömische Stolz und die feste Ueberzeugung von der schicksalsbestimmten Mission der ewigen Stadt. Es wird uns oft schwer, uns diesem Zauber der Stimmung und allerdings auch dem fast noch stärkeren der Form zu entreissen, um kühl und objektiv die Kunst des Epikers Vergil abzuschätzen. So geht es uns auch mit Tibull. Wir empfinden Sympathie, treten in ein persönliches Verhältnis zu ihm, weil seine lebenswürdig einfache Natur, seine wahre Freude am Landleben, am eigenen Besitz, nicht zum wenigsten auch der oft hervortretende Humor und andererseits die Freiheit von dem mythologischen und historischen Apparat, den wir bei Properz nur mit Anstrengung goutieren, so wenig national und kulturell beschränkt, so allgemein menschlich wirken. Ueberraschend richtig und tief ist daher Leos Aperçu, dass Tibull 'der römische Dichter ist, der am sichersten, der vielleicht allein völlig die Uebersetzung in moderne Sprache verträgt.'

Aber weder die persönliche Sympathie für jenen Stimmungsgehalt Tibullischer Poesien, noch das Urtheil an sich und für uns nicht kompetenter antiker Kritiker, noch einzelne auch formell gelungene Stücke dürfen uns in unserem Urtheil über die künstlerische Bedeutung dieser beiden Elegienbücher bestimmen. Die ohne Vorurteil und ohne Absicht angestellte Einzeluntersuchung darf hier allein entscheiden. Und sie lehrt uns, dass Tibull kein grosser Dichter und kein grosser Künstler ist. Er ist ein lebenswürdiger und sympathischer Mensch, dem es gegeben war, was er empfand und sah, in einer gebildeten Sprache oft wahr und ergreifend auszudrücken. Aber da er sich damit nicht begnügt hat, zeigt sich, was ihm fehlt: der innere Impuls, der *ἐνθουσιασμός*, der göttliche Funke, der erst den wahren Dichter ausmacht, den

Catull hat und Lucrez und Properz. Und weiter fehlt ihm der künstlerische Blick und die künstlerische Ueberlegung, die sich der Richtung und der Grenzen der eigenen Begabung bewusst ist. Ebenso wie die Freiheit des Denkens und Empfindens, die auch übernommenes Gut zu eigenem Besitze zu machen weiss, d. h. die Eigenschaften, die Horazens Werk auszeichnet und alle Angriffe gegen ihn zuschanden werden lässt. Tibull besass weder die künstlerische Einsicht noch die künstlerische Kraft, eine neue, der eigenen Natur gemässe Gattung zu schaffen. Er hat sich nur auf gebahnten Wegen bewegt und er ist dabei noch den falschen Weg gegangen. Moriz Haupt hat über Properz das schöne und wahre Wort gesagt, 'ihm sei es geglückt, gerade die Gattung der Poesie zu erwählen, die seiner ganzen Anlage am meisten entsprach'. Wir können den Satz umkehren und er ist dann für Tibull geschrieben: er hatte das Unglück, gerade die Gattung der Poesie zu erwählen, die seiner Anlage am wenigsten entsprach.

Kiel-Kitzeberg.

Felix Jacoby.

---