

ständigeren Tradition basiert. Vielmehr liegt eine Entwicklung vor, die – von der Aristoteleskommentierung des Ammonios ausgehend¹⁷⁾ – sich innerhalb der Schule von Alexandria vollzieht und deren verschiedene Stadien noch deutlich erkennbar sind. Es ist ferner kein Zufall, wenn gerade die pythagoreischen Schriften auf diese Weise vor dem Verdikt der Fälschung aus ‚niederen Motiven‘ gerettet werden. Zugleich aber blieb der alexandrinische Neuplatonismus kritisch genug, die Pythagoras-Schwärmerei der Platoniker auf ein philologisch-historisch vertretbares Maß herabzustimmen, indem er die pythagoreischen Schriften nicht als von Pythagoras verfaßt, sondern als Manifestationen der Wirkungsgeschichte des großen Mannes verstand.

Saarbrücken

Carl Werner Müller

17) Bemerkenswert ist zu sehen, wie der Anstoß, den Ammonios gegeben hatte, in seiner Wirkung auf die Aristoteleskommentierung beschränkt bleibt und selbst innerhalb der eigenen Schule nicht auf die Einleitungsliteratur zu anderen Autoren übergreift. Das zeigt jedenfalls der Verfasser der *Προλεγόμενα τῆς Πλάτωνος φιλοσοφίας*, der dem Kreis um Olympiodor und Elias nahesteht (vgl. L. G. Westerink, *Anonymous Prolegomena to Platonic Philosophy*, Amsterdam 1962, XLIX). Er behandelt zwar mit einiger Ausführlichkeit die Frage der Echtheit oder Unechtheit platonischer Schriften (218f Hermann), läßt sich jedoch nicht auf eine Erörterung der Entstehungsursachen der Pseudepigraphie ein.

DIE CORNELIA-ELEGIE DES PROPERZ

(IV 11)

Eine Formuntersuchung und ihre Ergebnisse
für die Textkritik

In memoriam filiae

Die Cornelia-Elegie gilt seit Jahrhunderten als eines der schönsten oder gar als das schönste Gedicht des Propertius. Generationen von Forschern haben sich um ihr Verständnis bemüht, und doch gibt sie dem aufmerksamen Leser immer wieder Rätsel

auf, was zum geringeren Teil an der schlechten handschriftlichen Überlieferung liegt, zum größeren daran, daß Gesamtkomposition und Aufbau, Beziehung zu griechischen Vorbildern, aber auch die Eigentümlichkeiten der properzischen Gedankenführung und des Sprachbaus noch eindringlicher als bisher untersucht werden müssen¹⁾.

Anlaß und Abfassungszeit des Gedichts sind bekannt. Im Jahre 16 v. Chr. starb Cornelia, aus vornehmstem römischen Adel stammend, durch ihre Mutter Scribonia Halbschwester der Kaisertochter Julia, standesgemäß vermählt mit dem ehemaligen Konsul und Zensor Aemilius Paullus, Mutter von drei noch unmündigen Kindern. Sie stand in der Blüte ihrer Jahre; ihr wesentlich älterer Mann war untröstlich. Dieser Todesfall und das dem Ansehn der beteiligten Personen entsprechende Leichenbegängnis muß für ganz Rom ein großes Ereignis gewesen sein. Für den trauernden Mann – ob aus freien Stücken oder im Auftrag, wissen wir nicht – hat Propertius das Gedicht verfaßt, es ist also eine *Consolatio*.

Propertius hat sich nicht an das übliche Schema gehalten, nach dem ein naher Freund oder Verwandter sich an den Trauernden wendet, sondern ein anderes, noch heute in der Friedhofspoese nicht ausgestorbenes Motiv als Grundlage für die äußere Situation gewählt: Die Tote selbst spricht aus dem Grabe – und das heißt zugleich aus der Unterwelt – heraus zu den an ihm Weilenden. Von dieser äußeren Grundsituation wird ausgegangen, und sie wird bis zum Schluß beibehalten, auch wenn sie, an sich nicht wichtig, von anderen Vorstellungen öfters überdeckt wird²⁾. Was damit gewonnen wird, ist ohne weiteres klar: Der Trost wird um so eindringlicher, wirkungsvoller, als er von dem kommt, dem die Trauer gilt. Er muß vor allem beweisen, daß

1) Einen ausführlichen Kommentar habe ich in Vorbereitung. Ihm soll dieser Aufsatz zur Einführung und Entlastung dienen. Der von W. A. Camps, *Propertius Elegies Book IV*, Cambridge 1965 gibt manches Nützliche, ist aber zu knapp. Aus dem von Paolo Fedeli, *Propertius Elegie, Libro IV* (Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell' università degli studi di Bari I) Bari 1965, habe ich kaum etwas lernen können. So ist man immer noch auf die bekannten und verdienstvollen älteren angewiesen, die aber dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht mehr voll genügen.

2) Vgl. W. Eisenhut, Die poetische Situation der Cornelia-Elegie des Propertius (IV 11), *Würzb. Jahrb.* 4, 1949/50 S. 57: „Das Totengericht ist nichts anderes als eine Fiktion Cornelias während der Anrede an Paullus, eine Fiktion, der lediglich subjektive Wirklichkeit im Geiste der Sprecherin zukommt.“

das Leid um ihn unberechtigt, grundlos ist, da ihm ja kein Unglück widerfahren ist. Die Aufgabe ist also der vergleichbar, die sich Seneca in seiner Schrift *Ad Helviam matrem* stellt, wobei er (was die offizielle, prosaische Trostliteratur anlangt, wohl mit Recht) behauptet I 2: *praeterea cum omnia clarissimorum ingeniorum monimenta ad compescendos moderandosque luctus composita evolverem, non inveniebam exemplum eius, qui consolatus suos esset, cum ipse ab illis comploraretur*. Ja, er zeichnet im Bild die eigene Situation der unseres Gedichts entsprechend I 3: *quid quod novis verbis ... opus erat homini ad consolandos suos ex ipso rogo caput adlevanti?* Ebendort sagt er etwas später IV 1: *vincam autem (scl. tuum dolorem), primum si ostendero nihil me pati, propter quod ipse dici possim miser, nedum propter quod miseros etiam quos contingo faciam*. Ähnlich muß auch das Ziel sein, das Properz sich gesetzt hat. Für das Verständnis des Schlußteils der Elegie wird sich das noch als wichtig erweisen.

Das Gedicht will aber nicht nur eine *Consolatio* sein, sondern zugleich eine *Laudatio funebris*. Beide Gattungen sind miteinander verwandt, bedienen sich auch oft der gleichen *τόποι*, sind aber doch ihrem Wesen nach verschieden. Zweck der *Laudatio* ist der Preis des Toten, seiner Leistungen (*merita*) und seiner Familie. Die *merita* des römischen Mannes bestehen in erster Linie in seinem Wirken für den Staat und die Öffentlichkeit (*facta, res gestae*). Bei der Frau, die vom öffentlichen Leben ausgeschlossen ist, treten an ihre Stelle die *mores*.

Für Properz ergab sich bei der zugrunde gelegten äußeren Situation eine nicht geringe Schwierigkeit: Für die *Consolatio* war die verstorbene Cornelia die am besten geeignete Person; wie aber hätte sie, an ihren Mann gerichtet, eine *Laudatio* auf sich selbst halten sollen, ohne daß das peinlich hätte wirken müssen? Diesen Eindruck vermeidet der Dichter durch die Einführung eines neuen Motivs, des von Cornelia nur in der Vorstellung, aber mit äußerster Intensität erlebten Totengerichts. Vor ihm muß jeder Tote Rechenschaft über sein verflonesenes Leben ablegen, alles aufführen, was zu seinen Gunsten sprechen kann. Dabei geht es bei Cornelia, wie es nicht anders sein kann, vor allem anderen um die Untadeligkeit ihrer *mores*, die behauptet, begründet und durch gewichtige Zeugnisse erhärtet wird.

Aus diesem Zusammenhang heraus müssen aber auch die *mandata* an Mann und Kinder (73–98) verstanden werden. Es handelt sich keineswegs nur um ein Zurückspringen in die äußere Situation: Die zu Wort kommende Liebe und Fürsorge für Kinder und Mann bringt erst die letzte Bewährung der *mores*, läßt

die Sprecherin in ihrer vollen menschlichen Größe erscheinen. Wie sie sich hier zeigt, das muß auch für das Urteil des Totengerichts von großer, geradezu ausschlaggebender Bedeutung sein. Erst danach kann sie sagen: *causa perorata est* (99).

In diesem Abschnitt hat Properz, wie man längst gesehen hat, den Vergleich mit einer hochberühmten Szene der euripideischen Alkestis, der großen Abschiedsrede der Heldin (280ff) gesucht; er greift also sehr hoch. Er konnte damit rechnen, daß seinem augusteischen Publikum das Stück des Euripides bekannt und gegenwärtig war. Aber er begnügt sich nicht damit, die Erinnerung an das Bild des griechischen Meisters wachzurufen, um gewissermaßen mit einem indirekten mythologischen *exemplum* die Bedeutung der Sprecherin seines Gedichts zu steigern, sondern er stellt der großartigen Gestalt des griechischen Mythos ein nicht minder großartiges Gegenstück römischer Haltung gegenüber. Das soll etwas näher erläutert werden.

Alkestis ist Heroine. Ihre Geschichte ist ins Mythische erhoben, wenn auch gerade Euripides viel aus der rein menschlichen Sphäre mit hineinverwoben hat. Alkestis ist Fürstin, Gattin eines großen thessalischen Königs, glücklich mit ihm verheiratet, Mutter von Kindern; aber sie muß jung sterben, weil sie sich dem Tod, dem ihr Mann verfallen war, freiwillig als Ersatzopfer angeboten hatte, als sonst niemand, weder seine Eltern noch seine Freunde, dazu bereit gewesen waren. Zu Beginn des Stückes ist der Erfüllungstag des gegebenen Versprechens da. Alkestis muß sterben. Sie tut es gefaßt, wenn auch mit einer gewissen Resignation, die nicht frei von Bitterkeit ist, und verabschiedet sich mit einer großen Rede (280ff). (Daß sie schließlich durch den zufällig eintreffenden Herakles dem Tod noch wieder abgejagt wird, und daß so das Stück einen glücklichen Ausgang nimmt, ist in unserem Zusammenhang bedeutungslos).

Vergegenwärtigen wir uns kurz den Ablauf der euripideischen Szene: Alkestis hält ihrem Mann eindringlich vor, was sie für ihn getan und was sie aufgegeben hat (280–298). Sie fordert dafür als gerechte, wenn auch keineswegs gleichwertige Gegenleistung, daß er ihr feierlich verspricht, ihren Kindern keine, in jedem Falle schlechtere Stiefmutter zu geben, weil diese schlimmer als eine Giftschlange für die Kinder sein würde (299 bis 310). Dabei ist ihr um ihr Töchterchen noch mehr bange. Der Sohn würde am Vater einen stärkeren Anhalt haben, während die Tochter bei Hochzeit und Wochenbett den mütterlichen Beistand entbehren müßte (311–319). Im Schlußwort an Mann

und Kinder sagt sie, daß er sich rühmen könne, die beste Frau gehabt zu haben, die Kinder, die beste Mutter (320–325).

In seiner Antwortrede verspricht Admet leidenschaftlich temperamentvoll, ihren Wunsch zu erfüllen. Nie wieder wird er heiraten. Alle Freuden wird er aus seinem Leben verbannen. Ein Bild von ihr wird er sich anfertigen und im Schlafzimmer aufstellen lassen. In ihm wird er *sie* umarmen. Im Traum soll sie ihm zum Trost erscheinen. Wenn er Orpheus wäre, würde er sie aus der Unterwelt zurückholen. Jetzt soll sie ihn dort erwarten und ihm das Haus bereiten. Im selben Sarg will er sich beisetzen lassen. Niemals, selbst im Tode nicht, sollen sie voneinander getrennt werden (328–368).

Alkestis ruft die Kinder zu Zeugen, daß Admet versprochen hat, nicht wieder zu heiraten und ihr diese Ehrenkränkung nicht anzutun. Admet erneuert in feierlicher Form sein Versprechen. Daraufhin übergibt sie ihm die Kinder (371–375). An ihrer Stelle soll er jetzt ihre Mutter werden (377). Dabei betrachtet sie die Kinder gewissermaßen als ihr persönliches Eigentum. Der Vater spielt eine mehr sekundäre Rolle. Nur aus Not muß er an die Stelle der Mutter treten. Als Admet verzweifelt fragt, was denn ohne sie aus ihm werden solle, hat sie nur die beinahe schneidend klingende Antwort:

χρόνος μαλάξει σ'· οὐδέν ἐστ' ὁ καθανών (381).

Bei Alkestis hat man fragen können, ob sie ihren Mann überhaupt liebt oder wenigstens geliebt hat. Ihr Denken und Fühlen richtet sich nur auf die eigene Opfertat, die sie über alle anderen Menschen hinaushebt, und auf ihre Kinder. Dem Mann gegenüber verhält sie sich skeptisch, geht auf seine Liebesbeteuerungen mit keinem Wort ein und sucht nur so viel wie möglich, man möchte geradezu sagen, juristische Sicherheit zu bekommen, daß er keine andere Frau mehr heiratet. Das Los, das ihn als verwitweten Mann erwartet, kümmert sie nicht: Sie kennt die Männer und das Leben und macht sich darüber keine Illusionen. So steht sie vor uns als *Einzelwesen*, ganz Weib und Mutter, zugleich eine heroische Ausnahmerecheinung ihres Geschlechts.

Die properzische Cornelia tritt von Anfang an als Produkt und Teil einer großen, traditionsreichen Familie auf. Sie steht würdig in der Reihe der *maiores*. Das bildet die Grundlage ihres Persönlichkeitsbewußtseins:

- 43 *non fuit exuviis tantis Cornelia damnum,*
 quin et erat magnae pars imitanda domus.

- 47 *mi natura dedit leges a sanguine ductas*
 nec possis melior iudicis esse metu.

So hat sie sich im Leben bewährt, *darauf* beruht ihr Stolz: Nicht Singularität, sondern Glied einer ruhmvollen Kette. Der Gedanke an die Familie, die *domus* oder das *genus*, ist geradezu dominierend. Und obwohl sie in dem Abschnitt der *mandata* als Verkörperung augusteischer *humanitas* der Strenge des griechischen Vorbilds gegenübertritt, ist doch das oberste Gesetz in der Äußerung ihrer Gefühle die *Haltung*, die Selbstbeherrschung, die man vom echten Römer verlangt. Dazu hält sie auch – ich denke da besonders an den Anfang des Gedichts – ihren Mann an, den sie von Herzen und ohne jeden Vorbehalt liebt. Mütterliche Innigkeit liegt in ihrem Verhältnis zu den Kindern, aber die Söhne sind wichtiger für das Geschlecht als die Tochter. Wie viele Gedanken der Fürsorge hat sie für die Kinder wie auch für den Mann! So sehr sie wohl innerlich wünscht, er möge ihr auch über den Tod hinaus treu bleiben, so zeigt sie doch volles menschliches Verständnis dafür, wenn er die Witwenschaft nicht aushalten, sich wiederverheiraten sollte. Sie sieht auch keine Rivalin in der möglicherweise ins Haus kommenden Nachfolgerin, sondern erkennt auch deren schwierige Lage nicht, im Gedanken an das Wohlergehen des Hauses, des Geschlechts, dem sie angehört. So wächst sie an seelischer, menschlicher Größe weit über die heroische Gestalt der griechischen Sage hinaus, auch wenn ihr Schicksal als etwas beinahe Alltägliches erscheinen könnte.

Verfolgen wir den Aufbau des ganzen Abschnitts (73–94): Eine eigenartige Gegenbewegung läßt sich feststellen. Zuerst denkt Cornelia nur daran, wie sie den Zustand ihrer mutterlos gewordenen Kinder erleichtern kann: Der Vater muß jetzt mit an ihre Stelle treten, die Last, die sie bisher gemeinsam getragen haben, alleine auf sich nehmen (73–76). Aber wie sie dazu übergeht, ihm besondere Anweisungen (Tröstung durch Küsse) zu geben, wird der Gedanke an die Schwere seiner Aufgabe zugleich auch immer stärker. Nur scheinbar sind die beiden benachbarten Pentameter 76 und 78 ganz inhaltsgleich:

omnis erit collo turba ferenda tuo

.....
tota domus coepit nunc onus esse tuum.

Wenn er den eigenen Kummer vor den Kindern geheimhalten soll (79/80), so wird ihr bei diesem Auftrag immer deutlicher, wie schwer auch *er* an ihrem Verlust leiden wird. So gibt sie ihm die Anweisung (81–84), seinem Schmerz um sie nur in der Nacht freien Lauf zu lassen. Seine Liebe wird ihn ihr Bild im Traum sehen lassen, denn sie ist gewiß, daß er versuchen wird, die Verbindung mit ihr auch über den Tod hinaus aufrechtzuerhalten (81/82). So soll er in der Stille die innige Zwiesprache mit dem von ihr angefertigten Abbild weiterpflegen, wie er das mit der Lebenden getan hatte (83/84)³. Es ist der Augenblick, wo sie ihre liebevolle Verbundenheit mit dem Mann am stärksten empfindet. Doch gerade da erfolgt der Umbruch. Es würde uns durchaus nicht befremdlich vorkommen, wenn sie jetzt Paullus bäte oder wie Alkestis forderte, keine Frau nach ihr zu heiraten, aber gerade da schiebt sich bei ihr der Gedanke vor, daß die Zeit auch den größten Schmerz allmählich abschwächt und tilgt. Das wirkt sich aber ganz anders aus als in dem Alkestis-Wort *χρόνος μαλάξει σ'· οὐδέν ἐσθ' ὁ κατθανών*. Cornelias Liebe zu Paullus ist so groß, daß sie ihm kein übermäßiges Opfer um ihretwillen zumuten will. Ihre Fürsorge gilt nicht nur ihren Kindern, sondern auch dem geliebten Mann. So spricht sie dann ohne jeden Ton von Bitterkeit wie von etwas ganz Natürlichem davon, daß Paullus trotz seinem jetzt untröstlichen Schmerz (*tamen*) möglicherweise noch einmal heiraten wird (85–90). Es fällt auch kein böses Wort gegen die dann an ihre Stelle tretende *noverca*. Im Gegenteil, sie hält ihre Kinder an, die Ehe des Vaters gutzuheißen, der neuen Mutter ihre schwere Aufgabe durch gutes Betragen zu erleichtern und so auch ihr Herz zu gewinnen. Das geht so weit, daß sie die Kinder ermahnt, nicht allzusehr ihre verstorbene Mutter zu loben, weil das gar zu leicht von der Stiefmutter als Kritik, als *offensa* aufgefaßt werden könnte. Gewiß wird es so auch für die Kinder am besten sein, aber es spricht zugleich ein tiefes, menschliches Einfühlungsvermögen in die nicht leichte Situation der Nachfolgerin (*cauta noverca*) aus diesen Worten⁴.

3) Das euripideische Vorbild ist wesentlich verinnerlicht. Dazu: Richard Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, 2. Aufl. 1963, 165.

4) *cautus* kann hier keinesfalls in pejorativem Sinn verstanden werden. Die *noverca* (wahrscheinlich eine ganz junge Frau) ist vorsichtig, ängstlich,

Erst jetzt (91–94) wendet sich Cornelia der anderen Möglichkeit zu, daß Paullus sich nicht wiederverheiraten sollte. Allein schon diese Reihenfolge der ins Auge gefaßten Fälle besagt viel. Es wäre für sie ein ganz ungewöhnlicher Akt der Selbstbescheidung ihres Mannes, für den sie ja keine lebende Frau, sondern, wie sie scharf hervorhebt, nur noch ein Schatten (*umbra*), ein Häufchen Asche (*cineres*) sein kann, und zugleich ein Akt unerhörter Wertschätzung auch noch nach dem Tode. Für diesen Fall gilt ihm ihre ganz besonders innige Anteilnahme und Fürsorge, wenn sie die Kinder anweist dafür zu sorgen, daß er vor dem Kummer (*curae*) des herankommenden, einsamen Alters bewahrt bleibe. In dieser ganzen Haltung ist Cornelia – anders als Alkestis – als ideale Verkörperung der römischen *mater familias* gezeichnet.

Erst mit Vers 95 beginnt scheinbar ein ganz neuer Gedanke, aber bei näherem Zusehen zeigt sich, daß er mit dem Vorigen noch in eng Verbindung steht:

quod mihi detractum est, vestros accedat ad annos.

Das ist zu ihren Kindern gesagt und scheint ein in sich geschlossener, rein mütterlicher Wunsch zu sein. Aber, wie der zugehörige Pentameter deutlich macht, schwingt auch darin der Gedanke an den Mann mit. Sie wünscht nicht einfach, daß die Kinder um so viel länger leben sollen, als ihre Mutter vorzeitig hat sterben müssen⁵⁾. Wünscht sie, daß ihre Kinder statt etwa 70 Jahre 80 oder 90 alt werden sollen? Das kann natürlich nicht gemeint sein, und es wäre merkwürdig, wenn sie nicht auch den Mann in die Lebensverlängerung einbezöge. In Wirklichkeit hat sie ganz etwas anderes im Sinn, was erst durch den eng verbundenen Pentameter klar wird:

prole mea Paullum sic iuvet esse senem.

„Durch meine Kinder und Kindeskindern soll es so für Paullus eine Freude sein, ein *senex* zu sein.“ Aus diesem Zusammenhang heraus erkennt man erst den wahren Sinngehalt des Wunsches: Ihr eigener Tod legt die Befürchtung nahe, daß auch ihre Kinder

weil sie sich in ihrer neuen Rolle noch unsicher fühlt. Sie kann von Cornelia nicht als ‚sorgsame und umsichtige Hausfrau‘ angepriesen werden (Rothstein). Aber auch der Gedanke an Eifersucht (Shackleton Bailey, *Propertiana* 1956, 266) muß ferngehalten werden.

5) Das geht von der verbreiteten volkstümlichen Vorstellung aus, daß jedem Menschen eine Normalzeit an Leben verliehen ist, wird sie nicht erfüllt, kann er sie anderen gewissermaßen vermachen.

frühzeitig, *ante suos annos*, noch zu Lebzeiten des Vaters sterben könnten, und das wäre natürlich für ihn ein unendlicher Schmerz. Dem soll der Wunsch apotropäisch entgegneten: ‚Wenn ich jung, vorzeitig habe sterben müssen, so soll dadurch ein gleiches Schicksal von euch abgewehrt sein.‘ Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich darin die Aufnahme des euripideischen Motivs vom Opfertod, freilich in ganz verwandelter Form, sehe. Es gehört alles zusammen, die liebevolle Fürsorge für den Vater durch die Kinder und daß sie selber am Leben bleiben, daß durch sie das Geschlecht in eine glückliche Zukunft weiterwächst: *Paulum sic iuvet esse senem!*

Mit dem Distichon 97/98 rundet sich der ‚familiäre Teil‘, der mit Vers 73 begonnen hatte, ab. Von der Sorge um die Kinder war Cornelia dort ausgegangen mit dem auch sprachlich wunderbar kraftvollen Vers 74:

*haec cura et cineri spirat inusta meo*⁶⁾.

Zu ihnen kehrt der Gedanke hier am Schluß zurück, aber in einer ganz veränderten Stimmung. Das Leid der Gegenwart ist zurückgetreten. Am Anfang dominiert der Jammer um das durch ihren Tod vernichtete oder doch auf's Schwerste getroffene Familienglück, am Ende ist der Gedanke hingelenkt zu dem heiter-idyllischen Zukunftsbild: Kinder und Kindeskind im Kreis um den sich an ihnen freuenden Vater und Großvater. – Aber sie selber ist doch nicht dabei! Muß das nicht doch schmerzliche Gefühle aufkommen lassen? Es ist, als ob sie auf diese Frage antwortete mit den knappen Worten: *et bene habet*, so wie es gekommen ist, ist es *gut*. Diese an sich befremdliche Äußerung, angesichts des traurigen Ereignisses ein wahres *ἀπροσδόκητον*, wird sogleich erläutert: *nunquam mater lugubria sumpsit*. Dabei kommt auf das Wort *mater* alles an. Cornelia kann nicht behaupten, daß sie niemals habe Trauerkleider anlegen müssen, wohl aber nicht in ihrer Eigenschaft als Mutter. Bei der hohen Kindersterblichkeit war das etwas Außerordentliches. Geradezu die Regel dürfte es gewesen sein, daß die Mutter eins oder mehrere ihrer Kinder

6) Verschiedene Vorstellungen sind, wie es dem properzischen Stil entspricht, unnachahmlich in Antithese miteinander verschmolzen: Sie selbst ist tot, aber die Sorge um die Kinder lebt noch oder, wie es viel plastischer ausgedrückt wird, *atmet* noch. Und diese Sorge wird unauslöschlich bleiben wie das Mal, das man einem Sklaven oder Verbrecher einbrennt. Das verschwindet freilich mit dem Tode des Gezeichneten wieder, aber bei ihr ist es noch der Toten oder, wie es wieder viel prägnanter heißt, ihrer Asche eingebrannt.

wieder begraben mußte. Deshalb drückt sie sich im Pentameter so aus: *venit in exsequias tota caterva meas*. Nicht sie hat zur Bestattung ihrer Kinder gehen müssen, sondern umgekehrt, alle, die sie hervorgebracht hat, haben *ibr* das letzte Geleit gegeben. Nicht der Vorgang des Begräbnisses selbst ist wichtig (etwa die Tatsache, daß ihre drei Kinder dabei aufgetreten sind), sondern was dahinter steht: Alle ihre Kinder leben und nur sie ist tot. Das ist wieder echtes Muttergefühl und steht in unmittelbarem Gedankenzusammenhang mit dem Wunsch in Vers 95. Mit dieser Bejahung ihres Schicksals im Hinblick auf das, was ihre Kinder hätte treffen können, steht Cornelia der *Gesinnung* nach nicht hinter dem Opfertod der Alkestis zurück.

Die beiden letzten Distichen (99–102) bieten noch besondere Schwierigkeiten. Ihre richtige Erklärung ist für das Gesamtverständnis des Gedichts von entscheidender Bedeutung. Nach den so ganz persönlichen Anweisungen an Mann und Kinder mit dem tröstlichen Ausklang folgt abrupt (99/100):

*causa perorata est. flentes me surgite, testes,
dum pretium vitae grata rependit humus.
moribus et caelum patuit: sim digna merendo,
cuius honoratis ossa vebantur avis!*

Wie beide Teile innerlich zusammengehören, darauf wurde schon oben (S. 128) kurz hingewiesen. Ich möchte von dem letzten Distichon ausgehen. Es bildet den Abschluß der fiktiven Rechtfertigungsrede vor dem Totengericht und darf nicht als züversichtlicher, aber unverbindlicher Wunsch für den Ausfall des Urteils verstanden werden, während die Richter sich zur Abstimmung zurückgezogen haben. Auch hier wird auf ein berühmtes literarisches Vorbild angespielt. Es ist jenes Stück in Platons Apologie 36d, wo Sokrates den Antrag seiner Ankläger auf die Todesstrafe mit dem Gegenantrag auf Speisung im Prytaneion beantwortet. Zur Begründung beruft er sich auf seine rastlosen Bemühungen als Privatmann um die Hebung von Sittlichkeit und Einsicht bei seinen Mitbürgern: *ὅπως ὡς βέλτιστος καὶ φρονιμώτατος ἔσοιτο* (36 c). Das sind seine Leistungen, durch die er sich die höchste Ehrung, die es für einen attischen Bürger geben kann, verdient hat, im Gegensatz zu den Männern, die im öffentlichen Leben wirken. Römisch gesprochen geht es um die *mores*. Aus diesem Geist erwächst das *moribus et caelum patuit* der Cornelia. Wenn sie danach die Rede abschließend fortführt: *sim digna merendo, cuius honoratis ossa vebantur avis*, so ist das *ibr* Antrag für

das Urteil. Als Glied in der Kette des ruhmvollen Geschlechts kann es für sie nichts Größeres geben, als zu ihren bei den Römern nahezu göttliche Ehre genießenden Ahnen kommen zu dürfen⁷. In der platonischen Schrift ist der Antrag des Sokrates ein Höhepunkt, aber seine Rede ist damit noch nicht zu Ende. Cornelias Antrag ist der krönende Schlußstein des ganzen Gedichts.

Das Motiv vom Totengericht erweist sich als äußerst fruchtbar. Es ist weit mehr als ein technischer Kunstgriff, um die Laudatio zu ermöglichen. Nur von ihm aus ließ sich der grandiose Abschluß gewinnen. Ich habe oben schon darauf hingewiesen (S. 128), daß es im ganzen Gedicht um die *mores* der Verstorbenen geht, die den männlichen *res gestae* als gleichwertig gegenübergestellt werden. Vor den Totenrichtern erläutert Cornelia an Hand ihres Lebenslaufes zunächst ihre *merita*. Der Reihe nach führt sie auf: ihre ruhmvolle Abkunft, ihre untadelige Ehe mit Paullus, ihre vorbildliche Keuschheit, ihre Pietät der Mutter gegenüber, das Urteil des Kaisers über sie. Dazu kommt noch ihre Leistung als Mutter dreier Kinder, damit die Erfüllung ihrer Pflicht zur Fortführung des Geschlechts. Am Ende dieses Abschnitts ist ein erster Höhepunkt erreicht. Sie kann im Hinblick auf das bisher Vorgetragene den Ausgang ihres Lebens als einen *femineus triumphus* bezeichnen (71). Aber von ihren menschlichen Qualitäten, ihrer *humanitas* haben wir bis dahin kaum etwas erfahren. Die enthüllen sich erst in der selbstlosen Liebe und Fürsorge für Kinder und Mann. Bis dahin erscheint sie nur als vornehme, untadelige Frau. Erst durch den Schlußteil wird sie zum ebenbürtigen Gegenbild zu der so andersartigen Alkestis, verwandelt aber auch dem des platonischen Sokrates.

Das scheint mir auch noch durch einen weiteren Zug unterstrichen zu werden. Bisher bin ich noch nicht auf die Worte des Schlußdistichons eingegangen: *flentes me surgite, testes, dum pretium vitae grata rependit humus*. Man versteht sie, soweit ich sehe, allgemein so, wie sie zuletzt etwa G. Luck in seiner zweisprachigen

7) Ob es im römischen Prozeßwesen irgendwie einen dem attischen Recht entsprechenden Modus, daß ein Beklagter nicht nur seinen Freispruch, sondern sogar eine Belohnung beantragen konnte, gegeben hat oder nicht, dürfte unerheblich sein. Es handelt sich ja um ein Verfahren, für das es im Leben keine genaue Parallele geben kann. Der Dichter mischt die Farben aus der dem Augusteer vertrauten römischen und griechischen Vorstellungswelt, wobei für die Phantasie des Hörers vielerlei offengelassen wird.

gen Ausgabe im Artemis Verlag (1964) übersetzt hat: ‚Zeugen, erhebt euch und weint über mich, während dankbar die Erde den Lohn vergilt, den sich mein Leben erwarb‘. Das paßt nicht zu dem Schlußbild der in stolzem Selbstbewußtsein ihren Antrag stellenden Cornelia. Es paßt auch nicht zu ihrem Gesamtbild. Sie will nicht Gnade und Mitleid, sondern wie Sokrates Gerechtigkeit. Und wofür soll ihr die Erde *dankbar* sein? Dafür gibt es nur sehr gewundene Erklärungen, auf die ich nicht eingehen will. Nein, *grata humus* heißt ‚die mir willkommene Erde‘, ein Gedanke, den Cornelia wiederholt in ihrer Rede äußert, und auf dessen Wichtigkeit ich noch eingehen werde. Daß bei den *testes* an die am Grabe weilenden Angehörigen zu denken ist, ist richtig. Sie allein können wissen, was sie als Mensch wirklich war⁸⁾.

Cornelia kann aber auch nicht sagen ‚Zeugen, erhebt euch und weint um mich!‘ Das würde gewiß dem antiken Gerichtsbrauch entsprechen, bei einem Verfahren, das auf das Mitleid der Richter abzielt. Aber gerade das will sie ja nicht. Nein, ihre ‚Zeugen‘ weinen in hemmungslosem Schmerz an ihrem Grabe, so wie es der Eingangsvers des Gedichts eindrucksvoll zeichnete. Ihnen ruft sie das wohl absichtlich doppeldeutige *surgite* zu. Wir gingen aber davon aus, daß das Gedicht eine *Consolatio* ist. Wir haben also hier einen *Trostgedanken* zu erwarten. Und der steht auch in dem *dum*-Satz, wir müssen ihn nur nicht in temporalem, sondern in adversativem Sinne verstehen⁹⁾. Ich übersetze also: ‚Erhebt euch, ihr Zeugen, die ihr um mich weint, während doch die mir willkommene Erde mir den Lohn für mein Leben erstattet.‘ So schließt sich lückenlos ein Gedanke an den anderen: Es besteht kein Grund zum Weinen. Der Tod ist kein Übel. Er ist mir willkommen, denn den höchsten Lohn für meine Lebensleistung habe ich zu erwarten, ja kann ich beanspruchen‘. Das entspricht dem, was Seneca an der früher genannten Stelle sich zum Ziel seiner *Consolatio* setzte. Es mag ein *τόπος* der Trostliteratur gewesen sein. Aber das Urbild liegt doch wohl wieder bei Platon vor. Wie Sokrates seinen Tod bejaht in der Überzeugung, daß ihm auf Grund seines tugendhaften Lebens nichts Böses gesche-

8) Es ist viel zu realistisch gedacht, wenn man sagt (z. B. Rothstein), die *testes* könnten nur Angehörige des Totenreiches sein. Wenn nötig, können die Totenrichter genauso die ‚oberirdischen‘ Zeugen sehen und hören, wie sie aus der Unterwelt zu ihren Hinterbliebenen spricht. Hier fließen Vorstellungen ineinander, die man nicht mit dem Messer der Logik sezieren darf.

9) Vgl. Kühner-Stegmann II 2, 377 A 4.

hen könne, ja in der festen Hoffnung, daß ihm ein glückliches Los zuteilwerden würde, wie er so den trauernden Freunden gegenübertritt und ihr Tröster wird, so ist auch, freilich ohne den philosophischen Hintergrund, Cornelia gezeichnet.

An drei (bzw. vier) Stellen des Gedichts nimmt Cornelia ausdrücklich zu ihrem Tod Stellung, jedesmal an markanten Punkten. Das erste Mal geschieht es am Ende ihres großen Rechenschaftsberichts in zwei kurz aufeinander folgenden und sich steigenden Aussprüchen. Was ihr den eigenen Tod leichter (oder leicht) macht (*levamen* 63), so heißt es in der mit Vers 61 einsetzenden Gedankenreihe, ist die Tatsache, daß ihr stolzes Geschlecht in ihren Kindern fortleben wird, und daß es gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt den alten Glanz durch ihren Bruder erneuert hat (65/66):

*vidimus et fratrem sellam geminasse curulem,
consule quo facto tempore rapta soror.*

Man hat den Sinn des Pentameters kläglich banalisiert, indem man entweder Lachmanns Konjektur aufnahm *consul quo factus tempore rapta soror* oder den überlieferten Text als ‚Mischkonstruktion‘ in gleicher Weise deutete¹⁰). Schon der Versbau hätte davor warnen müssen! Was wir vor uns haben, ist keine für den Zusammenhang des Gedichts belanglose, höchst prosaische Zeitangabe, Cornelia sagt vielmehr, daß sie im Glücksgefühl über das Konsulat des Bruders, die höchste erreichbare Ehre für die *gens*, ihren Tod – mochte er auch eine *immatura mors* sein (17) – nicht als zur Unzeit erfolgt betrachtet. *tempore* entspricht also dem griechischen *ἐν καιρῷ* wie das wohl etwas häufigere *in tempore* oder das *tempori, temperi* der Komiker¹¹). Man müßte also etwa übersetzen: ‚Erlebt habe ich auch, daß mein Bruder die doppelte Würde des kurulischen Sessels gewann: Als er *Konsul* geworden, wurde zur rechten Zeit (für sie) die Schwester dahingerafft.‘ Man könnte die Empfindung mit dem schon Goethe bekannten *veder Napoli e poi morir* illustrieren.

Derselbe Gedanke an ihren Tod taucht aber nach einem Zwischenstück von nur zwei Versen noch einmal auf in dem Distichon 69/70, dessen Text freilich durch die handschriftliche

10) Völlig unerträglich (man lese den Vers nur einmal laut!) scheint mir die Konjektur von Köppiers zu sein, die freilich den Beifall von Camps gefunden hat:

consule quo, festo tempore, rapta soror.

11) Vgl. Kühner-Stegmann II 2, 567 A 11.

Überlieferung verderbt und von den Herausgebern nicht richtig hergestellt ist. Als überliefert kann gelten:

*et serie fulcite genus, mihi cumba volenti
solvitur † uncturis † tot mea fata malis.*

Wie schon die Varianten *nupturis* F, *aucturis* ζ zeigen, ist an dieser Versstelle der Herd der Verderbnis zu suchen. Ganz unmethodisch hat man aber das einwandfrei am Versende überlieferte *malis* in *meis*¹²⁾ ‚verbessert‘ und danach *uncturis tot mea fata meis* oder *aucturis tot mea facta* (oder *fata*) *meis* hergestellt, was alles keinen befriedigenden Sinn ergibt. Gewiß muß hier eine Begründung dafür gegeben werden, daß Cornelia sagen kann, sie trete die Reise in das Totenland gern an. Aber soll sie die darin finden, ‚daß die Zahl der Hinterbliebenen, die die Pflichten der Pietät gegen sie erfüllen werden (*uncturis ... mea fata*) so groß ist‘ (Rothstein)? Oder darin: ‚Since so many of my blood will add fresh lustre to my deeds (*aucturis ... mea facta*) (Butler-Barber unter Berufung auf Postgate), wo sie doch *facta* für sich gar nicht in Anspruch nehmen kann?‘¹³⁾ ‚Wenn so viele aus meinem Geschlecht mir Ehre bringen im Tod‘ (*aucturis ... mea fata*) übersetzt Luck in Übernahme von Shackleton Baileys ‚bring me glory in death‘ (wobei allerdings das Futurum hätte berücksichtigt werden müssen). Selbst wenn man die sprachliche Möglichkeit einer solchen Deutung anerkennt¹⁴⁾, bleiben doch nahezu dieselben Bedenken wie bei der Lesung *mea facta*. Wie sollen die Nachkommen den Ruhm Cornelias vermehren? Durch Taten? Die hat sie nicht aufzuweisen. Durch ihre *mores*? Das ginge in erster Linie nur die Tochter an¹⁵⁾. So wie sie sich als Glied der

12) So schon, nach Barbers Angabe, die editio Brixiana (wohl die von 1486). Bei Schuster-Dornseiff heißt der Korrektor Palmier, wobei auf Enk verwiesen wird, der allerdings nur Palmer aufführt. Bei Butler-Barber wird der Mann Paulmier genannt, während Fedeli im Apparat überhaupt nicht vermerkt, daß eine Konjekture vorliegt!

13) Beides wird mit Recht zurückgewiesen von Shackleton Bailey, Propertiana, Cambridge 1956, 265 f.

14) Die als Beleg angeführte Parallelstelle Sil. It. 3, 708 *Sidonios augebis avos* ist eine aus dem ganzen Zusammenhang durchsichtige Breviloquenz: *avos* = *gloriam avorum*, was hier, wie schon die verschiedenen Deutungsversuche zeigen, nicht der Fall ist.

15) Camps scheint ähnliche Bedenken gehabt zu haben, wenn er *mea fata* als ‚meine Lebenszeit‘ *life* (i. e. allotted span) zu deuten versucht und übersetzt ‚when there are so many of mine in whose lives my own life will be prolonged‘. Mir kommt das zu kompliziert vor. Aber auch so wird man fragen müssen: Ist Cornelia denn ihr eigenes Leben so wichtig?

Ahnenreihe fühlt, ist für sie aber der bleibende Ruhm des Geschlechts das Entscheidende.

Ich glaube, wir müssen einen ganz anderen Weg einschlagen. Ein verbreiteter *τόπος* der Trostschriften ist der Hinweis, daß der Tod den Menschen von vielen Übeln, vor allem auch solchen, die ihm bei weiterem Leben noch bevorgestanden hätten, befreit. Deshalb möchte ich – auch wenn das das Stirnrunzeln der Paläographen hervorrufen wird – ein Wort wie *abducens* an die Stelle des verderbten einsetzen: *mibi cumba volenti solvitur abducens tot mea fata malis*. ‚Der Nache entföhrt mich als Tote so vielen Übeln.‘ Aber auch der Anfang des Distichons verlangt noch ein Wort der Erklärung: *et serie fulcite genus*... Man versteht das im allgemeinen etwa so, wie es Luck übersetzt: ‚Stützt unser Haus auf eine Reihe von Enkeln!‘ Für einen derartigen Gebrauch von *fulcire* gibt es genügend Beispiele; allerdings zweifle ich, ob das bloße *serie* = *serie liberorum* oder *nepotum* gebraucht werden kann¹⁶). Doch auch so ergeben sich inhaltliche Schwierigkeiten. An wen wendet sich Cornelia? Man möchte im Zusammenhang des Abschnitts annehmen: an alle zuvor Genannten, die Söhne, den Bruder und die Tochter. Das Kindererzeugen würde aber der *gens* nur nützen von Seiten der männlichen Deszendenz, da die Frauen ja in die Familien ihrer Männer übergehen. In scharfer Antithese werden hier einander gegenübergestellt: die Aufgaben, die die Lebenden zu übernehmen haben, und sie selber, die jetzt den *rogus emeritus* erreicht hat. *Sie* hat das Ihrige zu dem *fulcire genus* getan und kann nun gern (*mibi* ... *volenti*) in ein besseres Jenseits hinübergehen, während die andern sie ablösen. Daraus ergibt sich zweierlei. Einmal bedeutet *serie* etwa wie *lege seriei* so viel wie ‚nach, in der Reihenfolge (nach der jetzt ihr daran seid)‘. Ferner ist *fulcire* (wie 32) gebraucht von allem, was zum glanzvollen Bestand des Geschlechts beiträgt. Sie selber hat das nicht nur durch Kindergebären, sondern durch ihren ganzen Lebenswandel geleistet: *quin et erat magnae pars imitanda domus* (44). So kann sie auch ihre Tochter in das *fulcite genus* einschließen.

Die beiden anderen Stellen am Schluß des Gedichts habe ich bereits behandelt. Überblickt man das Ganze, so ergibt sich eine fortlaufende Entwicklung des Todesgedankens. Am Anfang und in den ersten zwei Dritteln scheint noch nichts darauf hin-

16) Man müßte wohl eher paraphrasieren: ‚Erhaltet aufrecht unser Geschlecht, dadurch daß ihr die Reihenfolge der Glieder nicht abreißen laßt!‘

zuweisen, daß Cornelia ihren Tod anders beurteilt als ihre Hinterbliebenen. Sie spricht zunächst von der Unerbittlichkeit des Geschehens, der Zwecklosigkeit, sich dagegen aufzubauen. Die Apostrophen (15/16)

*damnatae noctes et vos, vada lenta, paludes
et quaecumque meos implicat unda pedes,*

scheinen die allgemeine Ansicht widerzuspiegeln, daß der Tod dem Leben gegenüber ein trauriges Los bedeutet.

Erst in dem mit Vers 61 einsetzenden Abschnitt, der das für die Consolatio typische Thema behandelt, daß der Tote doch auch mancherlei Glück im Leben genossen hat¹⁷⁾, taucht mit dem *tempore rapta soror* (66) zuerst ein anderer Gedanke auf. Er besagt zunächst nicht mehr, als daß die Sprecherin sich mit dem *Zeitpunkt* ihres Todes einverstanden erklärt, weil ihr im ferneren Leben nichts Größeres mehr hätte widerfahren können. Dieser Gedanke verdichtet sich aber weiter, wenn sie im Anschluß an den Auftrag an die Lebenden, nun ihrerseits für den Glanz des *genus* zu sorgen, sagt: *mibi cumba volenti solvitur* (69f). Das geht über das *tempore* noch hinaus, während die Begründung eine Art Umkehrung der vorigen bringt: *abducens tot mea fata malis*. Dort lautete sie ‚nichts Größeres hätte ich mehr erleben können‘, hier ‚der Tod erspart mir so viele über die Sterblichen verhängten Leiden‘.

Damit ist noch immer nicht eine wirklich positive Beurteilung ihres Schicksals gegeben. Die tritt uns erst in dem *bene habet* (97) entgegen in dem Hochgefühl: Sie hat sterben müssen, aber ihre Kinder und ihr Mann werden dafür glücklich leben. Das führt zu der letzten Steigerung des Ausgangs: Der Tod bringt ihr selber das äußerste, unvergängliche Glück. Das ist noch mehr als der *femineus triumphus* (71), der ja nur das Leben auf Erden krönend abschließt.

Die beiden Themen Consolatio und Laudatio sind so kunstvoll miteinander verschlungen, daß man sie nicht fein säuberlich auseinandernehmen kann. Eindeutig zum Genus der Laudatio ist wohl nur der erste Teil der Rechtfertigungsrede (27–60) zu rechnen. Der Abschnitt über die *mandata* (73–98) gibt indirekt, in der Gegenüberstellung Cornelias mit der euripideischen Alkestis, eine besondere Laudatio der Toten, aber die Rede mündet

17) Dazu Richard Reitzenstein, a. O. 165.

doch in den Gedankenkreis der *Consolatio*, die mit den letzten vier Versen ihren Abschluß erreicht.

Wie aber ist die eigentliche *Consolatio* durchgeführt? Man kann wohl sagen: in dichterisch freier, eklektischer Verwertung der von den Fachschriftstellern gegebenen Regeln. Die für uns wichtigen dürften in grobem Umriß etwa folgende sein: Man soll nicht sofort, wenn der Schmerz noch frisch ist, mit Trostworten einsetzen. Erst wenn der erste Sturm sich gelegt hat, soll man mit dem Zuspruch, *exempla* und *praecepta*, beginnen. Das führt dann zu dem Nachweis, daß dem Toten nichts Böses geschehen ist, und daß für die Hinterbliebenen kein wirklicher Grund zu quälender Trauer vorhanden ist.

Scheinbar widerspricht dem der Anfang des Gedichts mit seinem *desine, Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum* (1). Aber es fällt kein Trostwort, im Gegenteil, die ganze Grausamkeit des Unabänderlichen, die schmerzliche Dissonanz zwischen Leben und Tod wird mit aller Schärfe herausgestellt. Aber die für den Trostbeginn notwendige *mora*, das Abstandgewinnen des Schmerzzerrissenen, wird erreicht durch die lange Rechtfertigungsrede, die ganz allmählich dazu übergeht, das Gute, das die Verstorbene während ihres Lebens erfahren hat, immer stärker hervortreten zu lassen. Das führt zu dem Punkt, an dem Cornelia sagen kann, ihr Tod sei zur rechten Zeit erfolgt, ihr Leben habe an seinem Höhepunkt geendet. Bei den dann folgenden *mandata* handelt es sich – vom Blickpunkt der *Consolatio* aus gesehen – darum, daß auch den Hinterbliebenen klargemacht werden soll, daß sie keinen triftigen Grund zur Trauer haben. Dabei wird erneut von der schmerzlichen Gegenwartssituation ausgegangen: Kummer, Sorge, Last. Aber auch hier verschiebt sich das Bild nach und nach, bis es sich zu dem der für Mann und Kinder glücklichen Zukunft verwandelt hat. Damit sind zwei Hauptanliegen der *Consolatio* erfüllt: Die Tote ist nicht unglücklich, weil sie das Höchste im Leben erreicht hat, ihre Lieben sind nicht unglücklich, weil ihnen eine freudvolle Zukunft bevorsteht. Der letzte, stärkste Trost ist aber der, daß sie selber nicht nur nicht unglücklich, vielmehr der höchsten Seligkeit im Jenseits gewiß ist.

Es mag auffallen, daß der sonst allgemein so wichtige *τόπος* der *exempla* – abgesehen von den beiden wegen ihrer Keuschheit berühmten Römerinnen Claudia und Aemilia (51–54) – ausgespart worden ist. Aber findet sich nicht doch ein mythologischer Parallelfall zitiert? Ich meine schon: in dem Hinweis auf die

Alkestisgeschichte. Sie ist nur in völlig untypischer Weise verwertet worden, indem die griechische Heroine, ohne genannt zu werden, als Folie für die menschliche Haltung der Römerin Cornelia dienen muß.

Es erübrigt sich beinahe noch darauf hinzuweisen, daß auch dieses Gedicht eine ‚Gefühlselegie‘ ist, wie ich das vor langen Jahren als für die properzische Kunst charakteristisch nachzuweisen versucht habe¹⁸⁾. Auch hier gibt das nicht erzählte, aber aus den Worten der Sprecherin zu ergänzende äußere Situationsbild nur den Anstoß für eine reiche ‚Gefühlsentwicklung‘, die in gewaltigem Spannungsbogen von schmerzlicher Resignation bis zum Bewußtsein höchsten Glücks durchgeführt wird.

Anlage

Ich möchte noch die Behandlung einer anderen verderbten Stelle des gleichen Gedichts anschließen. In den Versen 49–54 apostrophiert Cornelia zwei Frauen aus der römischen Geschichte, die als *exempla* weiblicher Keuschheit gelten, jene Claudia, die das bei der Einholung der Magna Mater im Tiber stekkenbleibende Schiff wieder flott machte, und jene andern Orts Aemilia genannte Vestalin, die das erloschene Feuer des Staatsherdes wieder zum Aufflammen brachte. In beiden Fällen handelt es sich um einen magischen Akt, den Paul Thieme in einem kürzlich gehaltenen Vortrag ‚Spekulation und Magie in den Upanishaden‘ als ‚Wahrheitszauber‘ bezeichnet hat. Der weitverbreitete Typus bleibt in den Grundzügen immer derselbe: Durch öffentliches Aussagen einer anderswie nicht beweisbaren Wahrheit werden übernatürliche Kräfte entbunden, beziehungsweise es wird ein Zwang auf eine angerufene Gottheit ausgeübt. Der magisch so Handelnde ist ein ‚Wahrheitssager‘. Das Verfahren ist für ihn selbst nicht ohne Gefahr, denn sogar bei einer unwissentlich unwahren Aussage droht ihm Vernichtung. Daß es sich bei der Anwendung dieses Mittels besonders häufig um die weibliche Keuschheit handelt, liegt in der Natur der Sache.

Zu den von Thieme überwiegend aus dem Indischen angeführten Beispielen passen diese beiden römischen genau, und es wird auch das gleiche Schema angewendet: Die Beschuldigte

18) Erich Reitzenstein, Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Propertius, Philol. Suppl. 29, 2, 1936.

ruft vor einer einwandfreien Zeugenschaft das ‚Gottesurteil‘ an, indem sie ihre Unschuld aussagt und zur beweiskräftigen Bestätigung von einer Gottheit ein bestimmtes ‚Wunder‘ fordert; geschieht es nicht, will sie als schuldig gelten und mit dem Tode büßen. In der ausführlichen Behandlung der Claudiageschichte in Ovids Fasten (4, 293 ff) treten alle genannten Punkte klar hervor. Sie fehlen auch nicht in der knappen Formulierung Suetons (Tib. 2, 3) *precata propalam, ut ita demum se sequeretur, si sibi pudicitia constaret*, nur daß die Angabe, was bei Nichterfüllung ihrer Bitte mit ihr geschehen solle, weggelassen ist. Nicht anders ist, wie aus der Version des Dionys von Halikarnass (2, 68) hervorgeht, die Geschichte der Aemilia erzählt worden. Sie hat παρόντων τῶν ἱερέων καὶ τῶν ἄλλων παρθένων ihre Unschuld beteuert, Vesta angerufen, ihre *carbasus alba* auf den erloschenen Herd gelegt und als Bekräftigungswunder verlangt, daß sie in Flammen aufgehen solle. Geschieht es nicht, will sie das ἄγος der Stadt (durch ihren Tod) büßen. Also in beiden Fällen wird eine bestimmte Forderung gestellt, von Claudia, daß ihr das Schiff mit dem Bild der Göttin folgen soll, von Aemilia, daß das Leinen sich entzünden soll.

Wenden wir uns nun dem Properztext zu. Überliefert ist:

53 *vel cuius ramos (iasos m u) cum Vesta reposceret ignes,
exhibuit vivos carbasus alba focos.*

Dazu gibt es eine wahre Legion von Konjekturen, die alle nicht recht befriedigen, so daß Barber in seiner Ausgabe *†cuius ramos†* als unheilbare Crux bezeichnet. Folgt man z. B. Rothstein, wie Schuster und andere es tun, und schreibt *vel cuius, sacros...*, so ergibt sich ein schlechter Satzbau und das Epitheton ist ausgesprochen matt und konventionell. Ansprechender ist schon das von Camps vorgeschlagene *vel cui, iusta suos...*, das Luck aufnimmt. Aber die Erklärung von Camps *iusta*: Vesta can be here so called because as a mistress she is fair, and so kind, if firm; cf. phrases as *iusta et clemens servitus*³ kommt mir doch reichlich gezwungen vor. Ich würde eher ein Wort erwarten, das mit properzischer Knappheit einen charakteristischen Zug der magischen Handlung kennzeichnet. Das wird aber erreicht, wenn wir schreiben:

*vel cui iussa, suos cum Vesta reposceret ignes,
exhibuit vivos carbasus alba focos,*

,oder sie, der auf ihr Geheiß, als Vesta ihr Feuer zurückforderte,

das weiße Leinen die Herdflammen wiederaufleben ließ.⁴ Ich glaube, daß so auch dem properzischen Stil am besten Rechnung getragen wird. Die ganze dem Hörer bekannte Geschichte ist auf engsten Raum konzentriert, der eigentliche Höhepunkt des ‚magischen‘ Geschehens, der Moment, in dem das Wunder gefordert wird und dann auch wirklich geschieht, wird aber kraftvoll herausgearbeitet. Das wird auch dadurch erzielt, daß der die Vorgeschichte referierende *cum*-Satz retardierend und damit die Spannung steigernd zwischen *iussa* und *exhibuit* tritt.

Mainz

Erich Reitzenstein

REMARQUES SUR LES "DIRAE" ET LA "LYDIA" DE L' "APPENDIX VERGILIANA"

Les arguments de Van der Graaf sont-ils irréfutables?

En 1945 a paru l'étude détaillée de C. Van der Graaf "*The Dirae / with translation, commentary and an investigation of its authorship*" (XVIII – 153 pp., Leiden, E. J. Brill, 1945), considérant les *Dirae* et la *Lydia* comme une oeuvre de jeunesse de Virgile. A la différence de la thèse soutenue en 1792 par Fr. Jacobs¹⁾, la *Lydia* n'a pu exister comme poème séparé des *Dirae*, mais en fait intégralement part. Comme les *Bucoliques* I et IX les *Dirae* sont dues et font allusion aux événements qui ont suivi la mort de César: les expropriations d'Octave en faveur des vétérans de son père adoptif après la bataille de Philippi.

Selon Van der Graaf Virgile aurait composé ce poème de 183 hexamètres dactyliques entre 42 (bataille de Philippi) et 40 av. J.-C. (siège et destruction de Perusia). "It has become my per-

1) „Über die *Dirae* des Valerius Cato“, dans „Bibliothek der alten Literatur und Kunst“ IX, 1792, pp. 56–61. Idem dans „Vermischte Schriften“ V, Leipzig 1834, pp. 637–650: „Die *Dirae* des Valerius Cato“. Déjà en 1573 J. J. Scaliger a remarqué la différence entre la première partie (vs. 1–103 = *Dirae*) et la deuxième partie (vs. 104–183 = *Lydia*) du poème: „Publii Virgilii Maronis Appendix, cum supplemento multorum antehac nunquam excusorum Poematum veterum Poetarum“, Lyon 1573, pp. 433–435 et ré-imprimé à Leyde 1617, tome II: „In Appendixem P. Virgilii Maronis Commentarii et Castigationes“, pp. 169–170.