

XVII.

Archäologisch-textkritische Bemerkungen zur Salmasianusanthologie.

Als Fortsetzung der in der 'Festschrift für Otto Bendorff' S. 49 ff. abgedruckten 'Archäologischen Bemerkungen zur Lateinischen Anthologie' soll hier die kurze Behandlung einiger Stellen der Salmasianusanthologie folgen, deren archäologische Verwertung ähnlich wie bei den in der Festschrift behandelten Stellen zugleich an eine richtige Auffassung, bezw. Herstellung des Textes gebunden ist; zu einer commentierten Ausgabe der Salmasianusanthologie, die m. E. eine wünschenswerte Bereicherung unsrer philologischen Litteratur darstellen würde, wollen diese Zeilen einen bescheidenen Beitrag bilden.

1) c. 93, das wir uns wohl als Unterschrift einer bildlichen Darstellung des Salomourteils zu denken haben, bezieht sich auf den Moment, in dem die ächte Mutter ihr Kind, nur um es vom Tode zu erretten, der Nebenbuhlerin überlassen will; diesem Moment entsprechend muß wohl im engsten Anschluß an die ursprüngliche Ueberlieferung gelesen werden:

Inventa est ferro pietas, prolemque *negando*
Conservat *matrem* contemto pignore *vixtrix*.

Subjekt des zweiten Satzes *prolemque* — *vixtrix* ist die Hauptfigur des Bildes, auf die sich das Epigramm bezieht; man braucht also nicht, wie schon früh versucht worden ist und auch Riese für nötig hält, aus *matrem* ein *mater* zu machen, zumal die Apposition *vixtrix* das Fehlen des grammatischen Subjectworts eher erleichtert; *prolem negando*, für das ich keinesfalls *necando* zulassen möchte, steht zu *conservat ma-*

trem im pointierten Gegensatz: 'sie verläugnet ihr Kind, aber sie bewahrt ihre Mutterstellung dadurch'.

2) Ob Riese recht daran gethan hat, c. 238 in zwei verschiedene Epigramme zu zerlegen, ist bei dem Zustand des Gedichtes schwer zu entscheiden; die Ueberschrift *de ovidio*, aus der L. Müller *de ovili* mit Beziehung auf 238^a zurechtgemacht hatte, läßt Riese nur für 238 gelten und gestaltet paläographisch sehr geschickt ein *de* <die> *occiduo* daraus; etwas Fragmentarisches haben wir jedenfalls vor uns, und wir müßten jedenfalls auch 238 nach Loslösung von 238^a als bloßes Bruchstück betrachten; daß in vier Versen die Gestalten des Himmels eingeführt werden, um das Gedicht in ein Distichon im Schafstall ausklingen zu lassen, ist freilich wenig wahrscheinlich. Doch wie dem auch sein mag, V. 4 der Versreihe ist interessant, weil er uns den Schlafgott in dem Kreise der Tag- und Nachtgötter zeigt, Selene ist, so heißt es in V. 3, in ihrem Wagen emporgefahren: *astra subit niveis Phoebe subvecta iuvenis*, der Schlafgott steigt nach dem folgenden Verse vom Himmel zur Erde herab:

Mitis et aetherio labitur axe Sopor.

Riese druckt *sopor* und hat also offenbar die Einführung der Personification an der Stelle nicht für möglich gehalten, aber es hat durchaus nichts Wunderbares an sich, daß wir in dem oft variirten Kreis der Umgebung von Sol und Luna auch einmal dem Somnus begegnen, der in der bildlichen Darstellung dann natürlich der jugendliche Gott des bekannten dahineilenden Typus sein würde.

3) c. 247, ein Bestandteil des kleinen Florus'schen Epigrammencyklus *de qualitate vitae* (— so richtig Riese mit der Ueberlieferung) stellt Apollo und Dionysos als die Feuergeborenen und Feuererzeugenden zusammen in einer Reihe von 4 Versen, in deren erstem nebenbei gesagt das *correlative sic* — *sic* besondere Beachtung verdient:

Sic Apollo, deinde Liber sic videtur ignifer;

Ambo sunt flammis creati prosatique ex ignibus;

Ambo de comis calorem, vite et radio, conferunt,

Noctis hic rumpit tenebras, hic tenebras pectoris.

Es ist m. E. eine überflüssige Aenderung, die Riese nach

Schraders Vorgang in V. 3 durch Einsetzung von *donis* statt *comis* vorgenommen hat; die Kunstdarstellung der beiden Zeussöhne schwebt dem Epigrammatiker vor, und mit Recht stellt er den Strahlenkranz des Apollo und den Traubenschmuck im Haar des Liber als Gegenstücke hin; von den Attributen, die die beiden Gottheiten 'im Haare' tragen, geht die Feuerwirkung nach der Auffassung des Dichters aus. Apollo und Dionysos als Parallelgestalten sind auch der kunstmythologischen Betrachtung ein geläufiger Begriff¹⁾. Zur Kunstmythologie des letztgenannten Gottes bietet das Salmasianusepigramm Nr. 32 eine von Riese in der zweiten Auflage gewiß richtig behandelte Schriftquelle:

*Orgia lassato quotiens solvuntur Jaccho,
Sic deus uda mero ponere membra solet.*

Riese bemerkt in der *Adnotatio critica*: 'Simulacro Bacchi adscriptum puto'. Man kann sowohl an eine Erscheinungsform des Gottes, wie die auf dem Votivrelief aus dem Piräus Friederichs-Wolters 1122, wie auch an statuarische Typen nach der Art von Clarac-Reinach I S. 382 Nr. 1604 denken. Dies Bild des Gottes präsidiert — so belehrt uns wohl das Epigramm — dem Gelage, das ihm zu Ehren gefeiert wird.

4) Das Epigramm gegen die winzige Tänzerin Macedonia, die mit Vorliebe Heldengestalten von stattlicher Größe pantomimisch darstellt, c. 310, hat im dritten Distichon nach A folgenden Wortlaut:

*Sed putat illarum (scil. Helenae et Andromachae)
fieri se nomine talem*

† *Montibus et falsis crescere membra cupit.*

Riese hat die paläographisch sehr einleuchtende Abänderung von † *montibus* in *motibus* auch in der zweiten Auflage beibehalten, und ich will nicht bestreiten, daß man von *motus falsi* bei einer pantomimischen Kunstleistung reden kann, mit einer ähnlichen Auffassung wie sie dem 'finge' in V. 8 zu Grunde liegt. Wahrscheinlicher ist aber doch wohl, daß die Sinnes-täuschung der Zuschauer an der verderbten Stelle den springenden Punkt des Gedankens bezeichnet, wir also — was der Ueber-

¹⁾ Zu Apollo und Dionysos als *cognata numina* s. auch c. 126, 5 f.

lieferung kaum ferner steht — *mentibus et falsis* zu lesen haben. Lesen wir *mentibus* mit Recht, so reiht sich die Stelle den gelegentlichen Bemerkungen an, die wir in anderen Epigrammen auch der lateinischen Anthologie über die Täuschung der Sinne, die mit der Kunst verbunden ist, ohne irgendwelche unmittelbare Beziehung zu einem ästhetischen Systeme ausgesprochen finden; vgl. Riseses Note zu c. 150, 5; 173, 4; 367, 7 auch Ennodius c. 98 *de anulo Firminae inl. feminae* V. 1 *nil fallit, simulans quod finxit dextera: verum est* (Hartel interpungiert anders, hinter *simulans*)³⁾.

5) Die Lebenswahrheit⁴⁾ der Kunstdarstellung drückt auch das Epigramm auf das Kleopatrabild c. 274 aus — verschoben und unklar genug; denn nachdem der Dichter schon in V. 2 mit *vivere*, das Riese mit Recht beibehalten hat, dem Gedanken gerecht geworden ist, schließt er in V. 4 f. mit den Worten:

O quam vivit opus, quam paene figura dolorem
Sentit et ex ipso moritur pictura veneno.

Die beiden Zeilen sollen die Lebenswahrheit der Kleopatra rühmen, nachdem die Schlange schon oben abgethan ist; das geschieht mit *figura* ganz ansprechend, *pictura* dagegen ist sonderbar; ich meinte früher, das Wort beruhe auf Textverderbnis, und man müsse *picto* und ein dem vorangehenden *figura* gleichwertiges Substantiv zur Bezeichnung der Kleopatra einsetzen, doch ist es wohl richtiger, die etwas verschrobene Wendung zum Lobe der Kunstdarstellung als Tatsache hinzunehmen. *Blando mersa veneno* (Stat. Silv. III 2, 119) war Kleopatra gewiß ein sehr beliebter Gegenstand der Kunstdarstellung, für die uns leider in der Masse römischer Bronzen und sonstiger Bildwerke ganz sichere Belege noch nicht zur Verfügung stehen.

²⁾ Zu meiner 'Festschr. f. Benndorf S. 55 vorgetragenen Auffassung der Schlußscene des ersten Einsiedler Gedichtes bemerke ich nachträglich, daß es als eine Art von Zeugnis für die von mir vermutete pantomimische Darstellung zu betrachten ist, wenn Plinius im *Panegyricus* auf Trajan schreibt: *quis iam locus miserae adulationis manebat ignarus, cum laudes imperatorum . . . etiam . . . saltarentur* (c. 54).

³⁾ S. auch Vollmer zu Statius Silv. I 3, 47 *metalla viva*.

⁴⁾ Vgl. *vivax pictura* c. 158, 1. Gegen die Einsetzung von *fictor* statt des überlieferten *pictor* c. 139, 3 ist, nebenbei bemerkt, m. E. c. 158, 1 und 4 entscheidend.

6) In diesen Zusammenhang gehört auch wohl das Epigramm Nr. 282 De ursa aenea in qua serpens fuit ubi inscius puer manum misit; das Gedicht beginnt mit dem Distichon

Aere cavo falsam serpens impleverat ursam

Addidit et morsum et iubet esse feram

in der Ueberlieferung folgt ohne Zwischenraum der zweite Pentameter

Implevit serpens quod minus artis erat

Burmann hat, um den regelrechten Distichenbau herzustellen, im Sinne der Ueberschrift als Zeile 3 eingesetzt:

Cumque puer dextram committeret inscius ursae;

wie dem auch sein mag, die Schlußpointe des Gedichtes kann nur sein: über die künstlerische Lebenswahrheit hinaus ist diese Figur der Bärin durch die Schlange gebracht, die sich in ihm versteckt hat: die Bärin vermag sogar wirklich zu töten. Danach ergibt sich die Unmöglichkeit, mit Riese für V. 4 an quod *minus* artis erat zu denken; im Gegenteil, die Schlange hat ja geleistet, was der Kunstleistung bei aller ihrer Naturwahrheit noch abging; quod minus artis erat muß also heißen, indem artis zu quod als attributiver Genetiv gezogen wird: 'was von der Kunstleistung noch im Rückstand war'; für diese Bedeutung von minus verweise ich auf c. 298, 8 der Anthologie, wo wohl fuerat quod minus illi auch den Sinn 'was ihm noch abgegangen war' hat.

7) C. 319 und 320 der Salmasianusanthologie behandeln zwei Sarkophage, deren erster — ubi turpia sculpta fuerant — dem Epigrammatiker Anlaß gibt, über die moecha sepulcra zu klagen, die luxuriam ad Manes gerunt; wenn wir den Ausdruck wörtlich nehmen, so können wir uns kaum erwehren, an eine mythologische Scene, etwa die Pasiphae mit dem Stier, vielleicht auch an Mars mit Venus zu denken. Das zweite, ausführlichere Epigramm behandelt ebenfalls einen Sarkophag, derselbe dient aber als Brunnentrog für die Pferde eines Circus und giebt dem Dichter zu ganz anderen Betrachtungen Anlaß; das ganze Epigramm ist trotz seines ausgesprochen ekphrastischen Charakters nicht ganz leicht zu verstehen, da der Epigrammatiker doch zu sehr die Autopsie des Beschriebenen bei dem Leser voraussetzt; in engerem Anschluß an die

Ueberlieferung als Riese schlage ich vor von V. 7 ab so zu lesen:

†neclam sarcofagus tristissima funere claudit,

Sed laetus dulci flumine complet equos.

Fundit aquas duro signatum marmore Flumen,

Falsa tamen species vera fluenta vomit.

Ob die darauf in V. 11 genannten Musae diversaue signa mit zu der Reliefdarstellung gehörten, von der wir den gelagerten Flußgott in dem bekannten Typus aus V. 9 feststellen konnten, ist zweifelhaft; praemia der Ueberlieferung in V. 13 bedarf durchaus nicht der von Bährens vorgeschlagenen Abänderung in praelia.

8) In c. 356 de statua Veneris in cuius capite violae sunt natae — nebenbei bemerkt einem interessanten Beispiel für Verwendung von Statuen als Gartenschmuck!⁵⁾ — heißt es V. 5 f.:

nec mendax locus est: qui viole forent

servabit famulas inguinibus rosas.

Salmasius änderte: violas ferat, Riese violas feret oder quo violae florent, Mähly violas fovet, Traube cum violae ore sint. Der Dichter sieht in dem Veilchentragen eine dauernde Eigenschaft des Venusbildes, darauf beruht ja die ganze Schlußwendung; er wird also qui, violae ferens, servabit u. s. w. geschrieben haben; zum Wechsel von viola in Singular und Plural vgl. florem V. 4.

9) In dem 4ten der Galateaepigramme (c. 151—154), die mit Ausnahme des ersten sämtlich Kunstdarstellungen der Nymphe auf einem Eßservice zum Gegenstande haben, hat die Aufforderung des Dichters an den Benützer der Schüssel (V. 3 f.):

Si prandere cupis, differ spectare figuram,

Ne tibi ieiuno lumina tendat amor

textkritische Anfechtung erfahren, die Burmann zu einem matten lumina tentet amor, Mähly zu einer noch weniger ansprechenden Aenderung von lumina ins Priapeische hinein veranlaßt hat; Riese hat sich Burmann angeschlossen: ich glaube, auch hier, wie in so vielen Fällen, wo sie angefochten wurde, besteht die Ueberlieferung durchaus zu Recht. Amor, der die Leute am Ohre zupft, ihnen ins Ohr flüstert, sie der Geliebten zudrängt, sich — wie beim Ares Ludovisi — sonstwie in Szenen des Liebeskummers unnütz macht, ist eine dem Altertum aus zahllosen Kunstwerken geläufige Vorstellung. Wenn sich nun die Leute 'die Augen ausgucken' vor dem reizenden

⁵⁾ Vielleicht beziehen sich die mythologischen Ausführungen in c. 332 V. 2 ff. ebenfalls auf Bildwerke in dem Garten des Euegetus.

Bildchen der lustigen Nymphe, die, in der lactea massa gebildet, unverhüllt auf dem Teller dargestellt ist, so mag den Epigrammatiker zu der an sich nicht unmöglichen Wendung *lumina tendere* noch die konkrete Vorstellung des Amor in solchen Szenen, wie die oben genannten, veranlaßt haben: auf amor, nicht auf *lumina tendat* liegt, abgesehen natürlich von *ieiuno*, der Nachdruck: der Betrachter bleibt hungrig und verliebt sich sogar noch in das Kunstbild der Nymphe.

10) *Arretine calix mensis decorate paternis,*

Ante manus medici quam bene sanus eras!

Es ist eine paläographisch sehr elegante Aenderung, durch die Scaliger in diesem Epigramm (c. 259) den arretinischen Becher durch *decor ante* zu einem ererbten Prunkstück des Hauses gemacht hat, aber wir dürfen die Stelle wohl als Beleg für *decorare* als *terminus technicus* der bildlichen Ausschmückung des kunstgewerblichen Produktes festhalten und einfach verstehen: Arretinischer Becher, der für den väterlichen Tisch einst fabriciert worden ist. Nicht unmöglich, daß der bildliche Schmuck bei der Fabrikation nach dem Wunsch und der Angabe des Bestellers gewählt worden war.

11) In dem Scävolaepigramm c. 155, das wir uns als Unterschrift einer bildlichen Darstellung des Vorgangs zu denken haben, in der zwei Momente der Handlung in der allen Epochen der Kunst geläufigen Weise mit einander verbunden sind, ist für die von dem Dichter beliebte Schlußbetrachtung die Ueberlieferung m. E. ganz richtig und mit Unrecht in der neusten Ausgabe angefochten worden:

*Plus flammis patriae confert quam voveret armis (scil.
se conlaturam esse)*

Una domans bellum funere dextra suo.

Das *voverat* bezieht sich auf den Eidschwur, durch den die römischen Jünglinge mit Scävola zum Zweck der Ermordung des Königs sich verbunden hatten. An eine wirklich vorhandene Kunstdarstellung lehnt sich ja gewiß auch Silius Italicus (*Punica VIII 385 ff.*) in seiner Schildbeschreibung an:

*flagrant altaribus ignes,
Tyrrhenum valli medio stat Mucius ira
In semet versa saevitque in imagine virtus.
Tunc ictus specie pavitare hoc bella magistro
Cernitur effugiens ardentem Porsena dextram.*

Wir erneuern gewiß nicht die verkehrten Gedankengänge der Spence'schen Polymetis, wenn wir aus solchen Schilderungen, der des Epikers wie der des Epigrammatikers, auf Einzeldarstellungen oder Bilderzyklen schließen.