

# thersites

11/2020

Annemarie Ambühl (Ed.)

*tessellae* –  
Birthday Issue for  
Christine Walde



## **Imprint**

### **Universität Potsdam 2020**

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums  
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)  
<https://www.thersites-journal.de/>

### **Editors**

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)  
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)  
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)  
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**ISSN 2364-7612**

### **Contact**

#### **Principal Contact**

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

#### **Support Contact**

Dr. Christian Rollinger  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

### **Layout and Typesetting**

text plus form, Dresden

### **Cover pictures:**

- 1 – Medallion of the Mainz Orpheus Mosaic. Photo by J. Ernst.
- 2 – Syrian banknote (front of the 500-pound note). Photo by Anja Wieber.

### **Published online at:**

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11>

This work is licensed under a Creative Commons License:  
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).  
This does not apply to quoted content from other authors.  
To view a copy of this license visit  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

# thersites

11/2020

## Contents

---

### PROLEGOMENA

Annemarie Ambühl

Vorwort: *tessellae* \_\_\_\_\_ i

### ARTICLES

Irene M. Weiss

Amarilis y la belleza de Zacinto: voces de poetas  
en el idilio 4 de Teócrito \_\_\_\_\_ 1

Petra Schierl

Der Heldenkörper in Szene gesetzt:  
Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie \_\_\_\_\_ 31

Ulrich Schmitzer

Etymologie und Erotik:  
Properz schreibt das elegische Rom \_\_\_\_\_ 69

Alexander Kirichenko

Sex, Macht und Fiktion in den *Metamorphosen* Ovids \_\_\_\_\_ 97

Matthias Heinemann & Adrian Weiß

Roms Metamorphosen im Exil. Die *Romae novae des exul*  
bei Ovid und Lucan \_\_\_\_\_ 117

Paolo Esposito

Cesare nella Troade: l'impossibile rinascita del passato \_\_\_\_\_ 151

Farouk F. Grewing A Saturnalian Poet as a Literary Critic. The Carnavalesque Poetics of Martial's <i>Apophoreta</i> 183–196 _____	176
Elena Merli Nota sul Silio Italico <politico> negli epigrammi di Marziale _____	205
Barbara Feichtinger Bukolisches Idyll in Bethlehem. Zur kulturellen Hybridität von Hieronymus <i>Epistula</i> 46 _____	218
Helmut Seng Träume statt Theurgie. Zum Traumbuch des Synesios (Περὶ ἐνυπνίων/ <i>De insomniis</i> ) _____	247
Anja Wieber Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbeikone für Seife _____	277
<b>ESSAYS</b>	
Patrick Schollmeyer Lotte Eisner: Eine Archäologin als Filmkritikerin _____	324
Anna Kranzdorf & Eva Werner „An Herrn Prof. A. Wlosok“. Über eine der ersten Latinistikprofessorinnen im deutschsprachigen Raum – eine Spurensuche im Jahr 2020 _____	343
Georg Wöhrle Sängers Glück. Zu Reinhard Meys Lied <i>Ich wollte wie Orpheus singen</i> _____	357

## BOOK REVIEWS

- Wolfram Brinker  
Rezension von Harold Tarrant, Danielle A. Layne,  
Dirk Baltzly & François Renaud (eds.): *Brill's Companion  
to the Reception of Plato in Antiquity* \_\_\_\_\_ 362
- Emilia Di Rocco  
Review of Silvio Bär & Emily Hauser (eds.): *Reading Poetry,  
Writing Genre. English Poetry and Literary Criticism in Dialogue  
with Classical Scholarship* \_\_\_\_\_ 370
- Katharina Wesselmann  
Review of Rachel Bryant Davies: *Victorian Epic Burlesques.  
A Critical Anthology of Nineteenth-Century Theatrical  
Entertainments after Homer* \_\_\_\_\_ 379
- Konrad Löbcke  
Review of Jesse Weiner, Benjamin E. Stevens & Brett M.  
Rogers (eds.): *Frankenstein and Its Classics. The Modern  
Prometheus from Antiquity to Science Fiction* \_\_\_\_\_ 385
- Matthias Heinemann  
Review of Eran Almagor and Lisa Maurice (eds.): *The Reception  
of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture.  
Beauty, Bravery, Blood and Glory* \_\_\_\_\_ 392
- Ginevra Benedetti  
Review of Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay (dir.):  
*Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture  
populaire contemporaine* \_\_\_\_\_ 401



ANNEMARIE AMBÜHL

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

## Vorwort: *tessellae*

Im sechsten Buch von Senecas *Naturales Quaestiones* findet sich die folgende Anekdote (6,31,3):<sup>1</sup>

*Hoc quoque dignum memoria iudico, ab eruditissimo et grauissimo uiro cognitum (forte enim, cum hoc euenit, lauabatur): uidisse se adfirmat in balneo tessellas, quibus stratum erat solum, alteram ab altera separari iterumque committi, et aquam modo recipi in commissuras pauimento recedente, modo compresso bullire et elidi.*

Auch die folgende Geschichte halte ich für erwähnenswert, die ich von einem sehr gelehrten und angesehenen Mann erfahren habe (er war nämlich gerade zufällig am Baden, als sich dies ereignete): Er versichert, dass er gesehen habe, wie in dem Bad die Mosaiksteinchen, mit denen der Boden ausgelegt war, sich voneinander trennten und dann wieder zusammenkamen, und wie das Wasser bald in die Fugen aufgenommen wurde, wenn das Pflaster auseinanderwich, bald sprudelnd herausgepresst wurde, wenn dieses sich wieder zusammenzog.

Die vom Erdbeben bewegten Mosaiksteinchen – die *tessellae* – können als passendes Motto für die vorliegende elfte Ausgabe von *thersites* dienen, die als ‚*birthday issue*‘ unserer Mitherausgeberin Christine Walde, Inhaberin des Lehrstuhls für Klassische Philologie/Latinistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, zu ihrem 60. Geburtstag am 25. November 2020 gewidmet ist, denn

---

<sup>1</sup> Der lateinische Text ist zitiert nach der Ausgabe von Harry M. Hine (*L. Annaei Senecae Naturalium quaestionum libros* rec. H. M. H., Stuttgart & Leipzig: Teubner 1996). Die Übersetzung stammt von der Verfasserin.

es ist ihr ein besonderes Anliegen, Steine ins Rollen zu bringen und verkrustete Strukturen in der Forschungslandschaft aufzubrechen. Die hier mosaikartig versammelten Beiträge von akademischen Weggefährt\*innen und Freund\*innen aus verschiedenen Stationen ihres Wirkens reflektieren die vielfältigen Forschungsinteressen der Jubilarin ebenso wie die Schwerpunkte der von ihr maßgeblich mitbegründeten Zeitschrift.<sup>2</sup> Sie reichen von innovativen Gattungsaushandlungen und -poetiken in der hellenistischen und römischen Dichtung,<sup>3</sup> insbesondere der Bukolik, der Elegie, dem Epos und dem Epigramm, über literarische Konstruktionen der Stadt Rom und ihrer Gegenbilder bis zur Rolle von Träumen in der spätantiken Philosophie. Antikerezeption in verschiedenen Medien, Geschichte der Altertumswissenschaften und Gender Studies stehen im Fokus weiterer Beiträge.

Den Auftakt macht Irene M. Weiss mit einer originellen poetologischen Lektüre von Theokrits viertem *Idyll*, in der sie aufzeigt, dass der Hirte Aigon nicht als Athlet, sondern als Dichter nach Olympia aufbricht. Das Thema des athletischen Körpers leitet über zum Beitrag von Petra Schierl zu Hercules im römischen Epos und der Elegie. Auch wenn dieser mythische Superheld in der modernen Imagination den Typus des Muskelmannes verkörpert, lotet die antike Dichtung oft gerade Krisensituationen aus, in denen seine Männlichkeit auf den Prüfstand gestellt wird. Das bereits im Zusammenhang mit Hercules thematisierte vierte Elegienbuch des Properz steht dann im Zentrum des Beitrags von Ulrich Schmitzer, der die Urbanität des augusteischen Rom als gemeinsame Basis für den antiquarisch-aitiologischen *und* den liebeselegischen Charakter von Properzens innovativem Gattungsprojekt identifiziert.

Die dunklere Seite des augusteischen Rom nehmen die nächsten beiden Beiträge in den Blick. Alexander Kirichenko sieht in der allgegenwärtigen Gewalt in Ovids *Metamorphosen*, die sich oft als (sexuelle) Machtausübung von Göttern gegen Menschen manifestiert, einen Reflex der uneingeschränkten politischen Macht des Princeps, in der vom Erzähler explizit hervorgehobenen Fiktionalität der mythischen Geschichten zugleich aber auch einen Freiraum für das römische

---

2 Vgl. Filippo Carlà, Christian Stoffel & Christine Walde, ‚Geleitwort der Herausgeber‘, in: Christine Walde & Christian Stoffel (Hrsgg.), *Caesar’s Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert = thersites 1* (2015) ix–xiv (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/article/view/15/14>).

3 Vgl. dazu auch das ‚special issue‘ *thersites 2* (2015): Christine Walde (ed.), *Stereotyped Thinking in Classics: Literary Ages and Genres Re-Considered* (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/issue/view/2>).

Publikum. Der Doppelbeitrag von Matthias Heinemann und Adrian Weiß widmet sich der Stadt Rom in den Exilegien Ovids und in Lucans Bürgerkriegsepos, jedoch als verlorener und aus der Perspektive der Exilierten (Ovids *persona* Naso und Lucans Pompeius) in der Fremde (vergeblich) immer wieder neu konstituierter Orientierungspunkt. Pompeius' Gegenspieler spielt die Hauptrolle in Paolo Espositos *close reading* der fiktiven Episode von Caesars Besuch bei den Ruinen Troias, die sein komplexes Verhältnis zu Rom und zugleich auf einer metapoetischen Ebene Lucans Auseinandersetzung mit Vergil reflektiert.

Farouk Grewings Beitrag setzt sich ebenfalls mit der Dichtung des ersten nachchristlichen Jahrhunderts auseinander, nun in einer saturnalischeren Variante, den ‚Buchgeschenken‘ aus Martials 14. Epigrammbuch, die er als Manifest einer ‚karnavalesken‘ Poetik liest. Elena Merli interpretiert Martials Epigramme auf den Politiker und Dichter Silius Italicus als programmatische Kommunikation eines eigenen Lebensstils. Neue Lebensentwürfe auf der Folie der paganen römischen Literatur und Kultur bilden auch den Fokus von Barbara Feichtingers Interpretation des 46. Briefes des Kirchenvaters Hieronymus, der (hier einmal aus angenommener weiblicher Perspektive) Bethlehem als christlichen Gegenentwurf zu Rom konzipiert. Helmut Seng deutet anhand einer Schrift des spätantiken Philosophen Synesios den Traum als philosophisches und literarisches Inspirationsmedium, aber auch als Mittel der Polemik gegen die rivalisierenden Vertreter der Theurgie.

Anja Wieber schlägt dann in ihrem Beitrag die Brücke von der Antike zur Antikerezeption, indem sie der Instrumentalisierung Zenobias und weiterer ‚orientalischer‘ Königinnen in der amerikanischen Kosmetikwerbung um 1900 nachgeht<sup>4</sup> – die damit einhergehenden sexistischen und rassistischen Untertöne haben leider immer noch traurige Aktualität.

Die darauf folgenden beiden Essays nehmen aus der Perspektive der Wissenschaftsgeschichte und der Geschlechterforschung Biographien von Altertumswissenschaftlerinnen in den Blick. Patrick Schollmeyer ruft die zu Unrecht fast vergessenen Anfänge der bekannten Filmhistorikerin Lotte H. Eisner (1896–1983) in Erinnerung, deren Blick als promovierte Klassische Archäologin ihr Werk in weit höherem Maß als bisher erforscht geprägt haben dürfte. Anna Kranzdorf und Eva Werner werfen auf der Grundlage persönlicher Funde aus dem Main-

---

4 Vgl. dazu auch das ‚special issue‘ *thersites* 6 (2017): Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity* (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/issue/view/6>).

zer Universitätsarchiv Schlaglichter auf die Karriere von Antonie Wlosok (1930–2013), einer der ersten Latinistikprofessorinnen in Deutschland. Georg Wöhrle schließlich setzt mit seinen Reflexionen zur Rezeption des Orpheus-Mythos beim Liedermacher Reinhard Mey den letzten Mosaikstein.<sup>5</sup>

Wie immer finden sich am Ende der Ausgabe auch Rezensionen von thematisch relevanten Neuerscheinungen, die sich mit der Rezeption der antiken Literatur und Kultur in unterschiedlichen Kontexten bis in die Gegenwart befassen.

Zum Schluss möchte ich als Herausgeberin allen am (unter Corona-Bedingungen nicht ganz einfachen) Zustandekommen dieser Ausgabe Beteiligten danken und Christine Walde auch im Namen der Mitherausgeber von *thersites*, Filippo Carlà-Uhink und Christian Rollinger, unsere Glückwünsche überbringen. Möge das aus verschiedensprachigen bunten Steinchen komponierte Mosaik der Jubilarin Freude bereiten und auch ein weiteres Publikum zum Lesen und Weiterdenken anregen!

---

5 Passend dazu zeigt eine der Illustrationen auf dem Titelblatt der vorliegenden Ausgabe das teilweise rekonstruierte zentrale Medaillon des Mainzer Orpheus-Mosaiks aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., das 1995 in der Mainzer Altstadt entdeckt wurde. Die Bildrechte (© GDKE Landesarchäologie Mainz, Foto. J. Ernst) wurden dankenswerterweise von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (Dr. Marion Witteyer, Leiterin der Landesarchäologie Mainz, und Barbara Spannring) zur Verfügung gestellt; für die Vermittlung sei unserem Beiträger Patrick Schollmeyer sowie besonders Rüdiger Goggräfe gedankt (vgl. Rüdiger Goggräfe, *Orpheus aus der Mainzer Unterwelt: Bericht zur Ausgrabung, Bergung, Sicherung und Rekonstruktion des Orpheus-Mosaiks aus der Badergasse in Mainz; Präsentation des Mosaikfundes vom 3. bis 17. April 2001 im Drusussaal der Zitadelle (GWM)/Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Abteilung Archäologische Denkmalpflege, Amt Mainz [Mainz: von Zabern 2001]; 2. Auflage 2007 unter dem Titel *Die Wiedergeburt des Mainzer Orpheus*).*

---

Annemarie Ambühl  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Institut für Altertumswissenschaften  
Klassische Philologie  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18  
D-55128 Mainz  
ambuehl@uni-mainz.de

**Suggested citation**

Annemarie Ambühl: Vorwort: *tessellae*. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. i–v.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.185>



IRENE M. WEISS

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

## Amarilis y la belleza de Zacinto: voces de poetas en el idilio 4 de Teócrito

---

**Abstract** Theocritus' id. 4 has been considered by some scholars as an example of rural mime; the fact that the poem, a unique case in the *Corpus Theocriteum*, does not contain any pastoral song or contest contributes to the impression of 'realism'. This lack could be an obstacle for the poetological approach to the bucolic genre in antiquity, which considers metapoetry as its main feature. Our reading of the idyll shows that this limitation is only apparent.

**Keywords** Theocritus, bucolic genre, metapoetry, intertextuality, Aristophanes

## 1. UN INICIO AGONAL

El cuarto idilio es un caso curioso dentro de la poesía bucólica teocritea, porque aparentemente no registra ningún canto, ni como intercambio entre pastores (idd. 5, 6, 7, [8], [9]) o segadores (id. 10), ni como canto individual o ‘solista’ (idd. 1, 3, 11). Esta característica podría presentar una dificultad a una de las lecturas más convincentes – si no *la* más convincente – de la poética bucólica, la de E. A. Schmidt. En efecto, el estudioso define el género bucólico, término que él asigna exclusivamente a la poesía de pastores de la Antigüedad para distinguirla de la pastoril moderna, como poesía que se caracteriza por tener un objeto específico: los cantos de pastores y los pastores-poetas. Tal metapoeticidad constituye para Schmidt el rasgo esencial del género.<sup>1</sup> Desecha el presunto obstáculo que podrían presentar el id. 4 y la ecl. (égloga) 1 de Virgilio, pues también ellos incluyen el motivo del canto o de la música. En el caso del id. 4, ejemplifica su aserto con los vv. 29–37.<sup>2</sup> Con esto limita Schmidt la dimensión metapoética del poema a esa breve sección. En las páginas que siguen nos proponemos mostrar, en cambio, que el rasgo de reflexividad se extiende más allá de la tirada comprendida en esos versos. La singularidad del idilio depende, según entendemos, de que en él se entretejan citas y voces poéticas poco definidas o de difícil identificación, que imprimen en el texto una dinámica de corte altamente alusivo. Se diferencia con esto de otros idilios en los que la reflexión se logra incluyendo un canto en otro e ilustrando en el canto incluido algún aspecto de la realización poética que ha sido anunciado en el canto incluyente, como en los idd. 1, 3 ó 7,<sup>3</sup> o presentando un certamen poético, como en el caso de los idd. 5, 6, [8], [9]. Nuestra interpretación, de carácter poetológico, se contrapone a una de las más difundidas aproximaciones al poema, que lee tanto este idilio como el id. 5 desde una

1 Cf. Schmidt (1972) 15–17.

2 Cf. Schmidt (1972) 19, n. 14. En p. 19 especifica: “Man sagt zur Beschreibung bukolischer Gedichte [...], daß sie alle ohne Ausnahme das Motiv des Gesanges bzw. der Musik enthalten.”

3 Para ejemplificar con los idilios más claramente metapoéticos, podemos decir que el canto de Tirsis, incluido en el id. 1, es ejemplificación del “τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεόν ἴκεο μούσας” del v. 20, y que un papel semejante cumplen en el id. 7 los cantos de Lícidas y Simiquidas, esta vez respecto de la exhortación del segundo en v. 36 (βουκολιασδώμεσθα) a cantar un tipo particular de cantos.

perspectiva ‘realista’.<sup>4</sup> Para algunos críticos, se trataría de versiones rurales de la literatura mimética urbana,<sup>5</sup> según el modelo creado por Sofrón y cultivado, también en período alejandrino, sistemáticamente por Herodas, ocasionalmente por el mismo Teócrito.<sup>6</sup> Sin duda el id. 4, de carácter dialógico, juega con aspectos del mimo; no son sin embargo los decisivos.

Empecemos por la estructura del idilio. Se desarrolla como un diálogo entre dos figuras: Coridón, cuyo nombre conocemos ya desde el inicio gracias al vocativo del v. 1, y Bato, de quien hasta el v. 41 ignoramos cómo se llama. Los 63 versos del poema se pueden dividir en cinco secciones, de las que las cuatro primeras tienen un número equiparable de versos (14–14–15–14). Este equilibrio en la distribución de los versos destaca la homología entre las cuatro partes del poema.

En el vivo diálogo de la primera sección (vv. 1–14), agilizado por el recurso a la esticomitia, asistimos al encuentro aparentemente casual entre Bato y Coridón. Se conocen, el ambiente local les es familiar a ambos, lo que queda probado por el hecho de que Bato pregunte si el ganado que cuida Coridón es de un tal Filondas.<sup>7</sup> Con todo, el desconocimiento que tiene Bato de ciertas circunstancias da a entender que ha estado una temporada ausente. Coridón aclara que está pastoreando las vacas de Egón, quien se las ha dejado a cargo para ir a los juegos olímpicos, acompañando a Milón. Bato reacciona burlándose de la circunstancia; Coridón, en tono conciliador, reproduce una opinión que ‘le’ (viv) atribuye la fuerza y el vigor de Hércules; el referente del viv queda impreciso. Agrega que

---

4 De carácter metapoético es también la ingeniosa lectura de Piacenza (2006), pero su empeño en encontrar una correspondencia entre cada una de las figuras presentes o ausentes en el idilio y algún poeta alejandrino (la evocación de Calímaco en Bato ya la había avanzado Reitzenstein en 1893) socava, en su rigidez, la alusividad propia de la poesía alejandrina.

5 Inclusive Gow, aún adelantando que el id. 4 está lejos del realismo de Herodas, o del que se refleja en el id. 15, considera que “the absence of restriction in the subject matter gives it a liveliness and verisimilitude nearer akin than any other in the bucolic Idylls to the vivacity of id. 15.” (Gow [1952] II 76). La cercanía al mimo urbano estaría entonces para él en el hecho de que no haya un tema de especial relevancia. Sin querer entrar en este lugar en el debate sobre la mayor o menor plausibilidad del “mimo rural”, remito a la distinción que hace Nauta (1990) 122 con n. 30, entre el hecho indiscutido de que hay rasgos del mimo en el epos bucólico – con la consecuente y buscada tensión que surge de la conjunción de un género ‘popular’ y el verso heroico – y la afirmación, muy discutible, de que existe un “mimo hexamétrico” (ver Effe [1977] 15). Cf. además Weiss (2011) 189–190.

6 Así en el id. 15.

7 Este nombre es uno de los tantos puntos de contacto entre los idd. 4 y 5; cf. 5.114.

el ganado extraña a Egón, lo que deriva en nuevas observaciones mordaces de Bato, esta vez sobre el estado de abandono del ganado.

En la segunda sección (vv. 15–28), la serie monostíquica es reemplazada por una alternancia de breves parlamentos de tres versos por interlocutor, exceptuados los dos primeros. En ella se suceden, siempre en boca de Bato y en el tono de chacota o de provocación que lo caracteriza en esta primera parte del idilio, tres claras alusiones al quehacer poético: la primera se encuentra en la metáfora del v. 16, μή πρῶκας σιτίζεται ὥσπερ ὁ τέττιξ (‘no se alimentará del rocío como la cigarra, ¿no?’); con ella describe Bato en primera instancia la flacura de una de las terneras de Egón, pero remite, en un segundo momento, a una imagen del poeta que, a más tardar desde el *Fedro* platónico (258e–259d), quedó plasmada en el mito de los hombres subyugados por el canto de las Musas, que terminan convirtiéndose en cigarras. Gran relevancia adquiere la comparación en el comienzo de los *Aetia*, donde Calímaco dedica varios versos a equipararse con el insecto cantor (cf. fr. 1, vv. 29–36).<sup>8</sup> La segunda alusión está mediada por el empleo, en el v. 20, de vocabulario poetológico alejandrino: λεπτὸς μὲν χῶ ταῦρος ὁ πυρρίχος (‘también el toro, el rojizo, está delgado’), donde, al igual que en el ya citado proemio programático de los *Aetia* (cf. fr. 1, vv. 23–24), encontramos asociado el ganado a un adjetivo caracterizador tanto de la poética calimaquea como de la teocritea. La tercera alusión es la del v. 28, cuando Bato menciona el instrumento musical emblemático de la poesía pastoril, la siringa (χὰ σῦριγξ εὐρῶτι παλύνεται, ἄν ποκ’ ἐπάξα, ‘y la siringa que en otro tiempo ajustaste se cubre de moho’). Metonímicamente está también expresada la ejecución del canto, que podemos presumir pastoril, por su vinculación con la siringa. Las tres referencias señaladas dan a entender que es Bato quien introduce en el diálogo, en un tono algo desafiante, el plano de la reflexión poética. Inicialmente, Coridón no reacciona; su respuesta ante el tema que propone Bato se hace esperar. Sólo cuando este último menciona la siringa arruinada por el desuso entra el pastor en el orden metapoético sugerido por Bato, y por lo tanto en el código ‘musical’ que éste le venía insinuando en las alusiones anteriores.

El centro poetológico del idilio lo constituye sin duda la tercera sección (vv. 29–43), que tiene un verso más que las otras tres: a los nueve versos que contienen el repertorio de Coridón, siguen la respuesta de tres versos de Bato (vv. 38–40) y un cierre, también de tres versos, en la voz de Coridón (vv. 41–43). La cantidad de quince versos desarrolla y lleva a su plenitud (3 x 5) la serie de las sucesivas

<sup>8</sup> La última edición de los *Aetia*, Harder (2012), no difiere en este pasaje de la de Pfeiffer.

tríadas anteriores (vv. 17–38), con lo que el pasaje adquiere una clara relevancia dentro de la composición total del poema.

En la cuarta sección (vv. 44–57) han desaparecido el tono de provocación y la agresividad de Bato, hecho que ha sido notado en general por la crítica.<sup>9</sup> Las figuras dialogan pacíficamente, y Bato inclusive le pide a Coridón que le saque una espina que se le ha clavado en el pie, ocasión que aprovecha el último para instruirlo sobre la vida rural. Estas indicaciones de Coridón acentúan la sensación de que Bato, de quien en ningún momento se dice qué tipo de ganado pastorea, no sea ‘pastor’ en el sentido de que cuide algún tipo de ganado.<sup>10</sup> Lo que en cambio sí es evidente, como hemos visto, es que se interesa por la actividad musical. La quinta sección del idilio la constituyen los seis versos de cierre (vv. 58–63), un retorno al cotilleo del inicio del poema.

## 2. EL REPERTORIO DE CORIDÓN

Ante la provocación de Bato en los vv. 15–28, Coridón responde, según acabamos de ver, con una tirada de nueve versos, la más larga del idilio. La transcribimos, junto con el diálogo que le sigue:

- KO. οὐ τήνα γ', οὐ Νύμφας, ἐπεὶ ποτὶ Πῖσαν ἀφέρπων  
 δῶρον ἐμοί νιν ἔλειπεν· ἐγὼ δέ τις εἰμὶ μελικτάς, 30  
 κεῖ μὲν τὰ Γλαύκας ἀγκρούομαι, εὖ δὲ τὰ Πύρρω.  
 αἰνέω τάν τε Κρότωνα – ‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’–  
 καὶ τὸ ποταῶν τὸ Λακίνιον, ἄπερ ὁ πύκτας  
 Αἴγων ὀγδώκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.  
 τηγεί καὶ τὸν ταῦρον ἀπ' ὄρεος ἄγε πιάξας 35  
 τᾶς ὀπλᾶς κῆδωκ' Ἀμαρυλλίδι, ταὶ δὲ γυναῖκες  
 μακρὸν ἀνάυσαν, χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν.
- BA. ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, μόνας σέθεν οὐδὲ θανοίσας  
 λασεύμεσθ'· ὅσον αἴγες ἐμὶν φίλαι, ὅσον ἀπέσβης.  
 αἰαῖ τῷ σκληρῷ μάλα δαίμονος ὅς με λελόγχει. 40

<sup>9</sup> Cf. Haber (1994) 23.

<sup>10</sup> El v. 39, como veremos más adelante, no implica necesariamente que sea cabrero, aunque la crítica lo interprete en general así.

- KO. θαρσεῖν χρή, φίλε Βαττε· τάχ' αὔριον ἔσσετ' ἄμεινον.  
ἐλπίδες ἐν ζωοῖσιν, ἀνέλπιστοι δὲ θανόντες,  
χῶ Ζεὺς ἄλλοκα μὲν πέλει αἴθριος, ἄλλοκα δ' ὕει.<sup>11</sup>
- CO: No es así, por las Ninfas, cuando salió para Pisa  
me la dejó de regalo, pues soy alguien como cantor, 30  
y preludio muy bien lo de Glauca y lo de Pirro  
sé el elogio de Crotona – ‘hermosa ciudad es Zacinto’–,  
y del templo de [Hera] Lacinia que da hacia el Oriente, donde el boxeador  
Egón deglutió, él solo, ochenta tortas.  
También ahí, apresando al toro por la pezuña, lo bajó 35  
desde la montaña y se lo dio a Amarilis; las mujeres  
chillaban fuertemente y el vaquero se reía de ellas.
- BA: Oh graciosa Amarilis, la única; aun muerta  
no te olvidamos. Cuanto las cabras me son queridas, así [te quería]  
cuando te fuiste. 40
- Ay, ay, mucho me ha tocado de un duro destino. 40
- CO: Hay que tener ánimo, amigo Bato. Probablemente el mañana será  
mejor.  
Mientras haya vida hay esperanzas, los muertos son los que no  
tienen esperanzas.  
Zeus hace que a veces haya cielo sereno, y que otras llueva.<sup>12</sup>

En la primera tríada Coridón comienza dando prueba, con las dos primeras menciones (τὰ Γλαύκας [...] τὰ Πύρρω), de que como cantor tiene un nombre, es alguien.<sup>13</sup> El mismo se ha autocalificado como μελικτάς, un término del que

11 Sigo la edición de Hunter (1999).

12 A menos que haya indicación contraria, las traducciones son de mi autoría.

13 La interpretación de “τις εἰμι μελικτάς” depende de cómo comprendamos la sintaxis. Gow (1952) II 83 y Hunter (1999) 136 optan por entender el pronombre indefinido τις como adjetivo; el tono, en ese caso, es depreciativo, y el pronombre es interpretado como un τις de modestia. Legrand (1967), seguido por García Teijeiro & Molinos Tejada (1986), considera que el τις es de valoración positiva; no lo traducen, en consecuencia, como atributo del sustantivo, sino como predicativo: ‘soy alguien/tengo un nombre como cantor’. Legrand (1967) 40: “Et je m’entends en quelques peu en musique!”; García Teijeiro & Molinos Tejada (1986) 83: “Yo soy hombre aficionado a la música”. Una interpretación que resulta más plausible, dado que Coridón va a dar de inmediato pruebas de su competencia musical. Ninguno de estos editores, sin em-

nos queda un solo testimonio incierto antes de Teócrito.<sup>14</sup> El escoliasta aclara escuetamente “μελικτάς: τραγωδητής· μελίζω γὰρ τὸ τραγωδῶ” (‘pues entono el canto’), explicando el inusual sustantivo por medio de un *hápax legómenon*, τραγωδητής.<sup>15</sup> Es evidente que el vocablo, tan fuera de lo común, tiene para Coridón una connotación prestigiosa, es por ello que traduzco el pronombre τις como predicativo. ¿Hay diferencias entre el tipo de cantor que designa μελικτάς y el que se entiende bajo αοιδός, expresión con la que en otros idilios se denomina al pastor en tanto cantor?<sup>16</sup> Lo inusual del primer término hace que sea difícil responder a esta pregunta. Manifiesto es en cambio que Coridón, como prueba de que cumple con la condición de μελικτάς, *menciona*, sin reproducirlo, parte de su repertorio, comenzando con la referencia a algo de la producción de Glaucia y algo de la de Pirro. Diversas fuentes antiguas dan indicio suficiente de que el género cultivado por estos dos poetas era el de la poesía lasciva y urbana.<sup>17</sup> En la segunda tríada amplía su repertorio cambiando de género. En efecto, las dos piezas que menciona son de carácter epidíctico-celebratorio: la fundación

---

bargo, se detiene en el sustantivo μελικτάς. Dover (1971) 124 sí lo hace, pero permanece en el plano meramente conjetural: “μελικτάς: Probably ‘singer’, in view of 32, and μέλισμα is song in XIV.31.” Añade a esto la aclaración de que es posible tocar un instrumento de viento y cantar, si se alternan los dos medios.

14 La principal fuente antigua es precisamente el pasaje de Teócrito que nos ocupa. Aparte de esto, antes de Teócrito se encuentra sólo en el fr. 340 M. de Píndaro: μελικτάς ὄδοιπόρους θαλάσσης, en el que es imposible inferir el contexto; después de Teócrito, sólo en Ps.-Mosco, *Epitaphios Bionos* v. 7 – evidente recepción de Teócrito –, y en un pasaje de las *Epístolas* de Juliano el Apóstata.

15 El único testimonio del término son los escolios a Teócrito (= Σ). LSJ consigna erróneamente τραγωδητής como sinónimo de τραγωδός, “member of the tragic chorus”, repitiendo la definición que da Pape (1888). Ni uno ni otro tienen sin embargo en cuenta que, en el griego bizantino del escoliasta, τραγωδητής indica simplemente al cantor, cf. Sophocles (1957) s. v.

16 Idd. 5,80; 7,38.

17 Según los escolios, Glaucia fue una tañedora de lira o arpa en época de Ptolomeo Filadelfo (s. III a. C.), otras fuentes confirman su existencia. Wendel (1966) 144 señala que, según Teofrasto, un carnero se había enamorado de ella (¿relación con el mundo rural?). Sobre sus composiciones lascivas, ver Hédilo, *HE* 1883 (epitafio a Teón), Plut. Mor. 397a, que destaca su reputación como citarista; cf. Maas (1910) 1396–1397. De Pirro, eritreo o lesbio, dicen los escolios que era μελῶν ποιητής, compositor de melodías, y un escolio agrega que fue posterior a Filóxeno (ss. V–IV a. C., cf. Wendel [1966] 145), podría ser un contemporáneo de Teócrito; cf. los comentarios al verso en Gow (1952), García Tejeiro & Molinos Tejada (1986), Hunter (1999). Pirro ha sido identificado con Pyrrhus, un κιναιδόλογος (= compositor de versos obs-

de Crotona,<sup>18</sup> una *ktisis* por lo tanto,<sup>19</sup> y el elogio del templo de Hera Lacinia, cercano a la Crotona siciliana. Sea como ‘muestra’ de su destreza en la primera de las celebraciones, o simplemente para recordarle a Bato de qué elogio se trata, Coridón cita en el v. 32 un fragmento, ‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’, para el que quizás podemos suponer un breve acompañamiento melódico.<sup>20</sup> Este final del v. 32 parece ser el único ‘canto’ incluido en el no escaso repertorio de Coridón.

Dentro de este elenco de canciones que el pastor declara saber ejecutar en su calidad de μελικτάς, es difícil reconocer alguna de asunto pastoril. Coridón no diferiría en esto de otros pastores teocriteos, como por ejemplo Simiquidas en el id. 7, o el cabrero del id. 3, cuya serenata consiste en una serie de ejemplos míticos tradicionales. No cabe duda, sin embargo, de que el repertorio de Coridón es mucho más amplio que el de cualquier otro pastor de los idilios.

### 3. LOS VV. 33–37

A lo señalado hasta ahora sobre el repertorio de Coridón se agrega la incertidumbre que plantean los versos que van desde el final del v. 33 al v. 37, ¿en qué relación están con los precedentes? En el plano sintáctico, es evidente que la subordinada relativa que empieza en ἔπειρ depende, a través de su antecedente (τὸ ποταῶνον τὸ Λακίνιον), del αἰνέω del v. 32. Pero, ¿depende también el contenido, o el pronombre relativo es simplemente un puente argumental? Está claro

---

cenos) milesio mencionado en Ath. 14,620E y en Suidas (s. v. Σωτάδης), cf. Gow (1952) II 83. Hunter (1999) 137 considera plausible esta identificación, teniendo en cuenta el tipo de humor que maneja el idilio.

**18** El escoliasta relaciona esta mención con la fundación de Crotona por Crotón, hijo de Feacio, en Sicilia; no se trataría por lo tanto de la Crotona italiana y pastoril que es escenario de nuestro poema: “τὰ δὲ πράγματα ἐν Κρότωνι τῆς Ἰταλικῆς” (‘la acción es en la Crotona itálica’), dice Σ en la introducción al idilio.

**19** El género era muy popular en la literatura alejandrina, cf. Barbantani (2015).

**20** No es fácil entender en qué relación está este hemistiquio con la primera parte del verso. Edmonds (1977) 54 enmienda la sintaxis para hacer depender la cita de una comparación con Crotona (Κροτώνα καλὰν πόλιν ἅτε Ζάκυνθον, ‘Crotona, una hermosa ciudad, como Zacinto’). Más convincente Hunter (1999) 137, quien afirma que la cita da pie a un priamel que es probable que culminara con la superioridad de Crotona. El escoliasta, como hemos visto, considera que se trata de una ciudad homónima en Sicilia, cf. Wendel (1966) 145.

que por él tenemos el escenario, pues la mención del templo de Hera<sup>21</sup> da el pie para lo que sigue: la referencia a la ingesta de ochenta tortas por parte del ‘púgil Egón’, glotonería comparable a la que sobre todo la comedia atribuía a Hércules. También el *τηνεὶ* del v. 35 (comienzo de la tercera tríada) confirma la escena, cercana a Crotona, lugar de juegos atléticos, donde se presenta a Egón bajando un toro de la montaña para ofrecérselo a Amarilis. El contexto de ‘cortejo’ amoroso despierta chillidos entre el público femenino y como respuesta carcajadas en Egón. Las exageraciones y la expresividad de las mujeres y del mismo vaquero hacen que esta segunda hazaña se mantenga en la vis cómica de la primera.

Revisemos lo que dicen sobre este pasaje los comentarios de mayor interés para nuestro objetivo:

- Los escolios hacen notar que las hazañas que se le atribuyen a Egón son las que se cuentan en realidad de un tal Astianacte milesio,<sup>22</sup> tanto por la proeza de aferrar un toro de su rebaño por la pezuña como por su voracidad. Al destacar la alusión intertextual – de la que no menciona un ‘autor’ –, parece poner en duda que sea el pastor quien las haya cumplido.
- Gow observa que hay semejanzas también con hazañas reportadas para otros como, por ejemplo, Titormo (Ael. VH 12,22) o el mismo Milón (Ath. 10,412E).<sup>23</sup>
- Hunter va un paso más allá. Para él es de particular interés el paralelo con la historia del modo en que Teseo, el héroe ateniense hijo del rey Egeo (el estudioso hace notar que Aigeus es un nombre similar al del vaquero del id. 4), llevó a la fuerza al toro de Maratón hasta Atenas. Constata semejanzas entre nuestro pasaje y algunos fragmentos de la *Hecale* de Calímaco, cuyo protagonista es precisamente Teseo. Aporta además unos versos que tienen muchas similitudes con el id. 4,33–37, inclusive en lo que respecta a la ruidosa respuesta de las mujeres ante el hecho heroico.<sup>24</sup> Con ello, a diferencia de lo que pasaba en los dos casos anteriores, está remitiendo a un posible intertexto alejandrino, la *Hecale* de Calímaco; esta indicación permitiría inferir que tam-

21 Las referencias al Esaro y al Latimno en los vv. 17 y 19 ubican la escena en el sur de Italia.

22 Cf. Wendel (1966) 145–146.

23 Cf. Gow (1952) II 34.

24 Cf. Hunter (1999) 138. El estudioso cita del Fr. 260 (= 69 Hollis) de la *Hecale* los vv. 4 “μακρὸν ἄυσε”, cf. id. 4,37 “μακρὸν ἀνάυσαν”; 9 “ζῶν ἄγων τὸν ταῦρον”, cf. id. 4,35 “τὸν ταῦρον ... ἄγε”; 14–15 “αἰ δὲ γυναῖκες ... στόρνησιν ἀνέστεφον”, cf. id. 4,36 “ταὶ δὲ γυναῖκες”. Hunter constata además que la celebración calimaquea de Teseo tiene lugar en un paisa-

bién en los vv. 16 y 20, señalados más arriba, hay una alusión al Cireneo, pero a los *Aetia*. Como resultado de sus observaciones, Hunter califica los versos dedicados a Egón en el idilio como ‘epinicio cómico’.<sup>25</sup> Al clasificarlos así, nos coloca en un registro genérico que supera tanto la mera asociación geográfico-argumental, es decir, la mención del templo de Hera Lacinia, cercano al lugar del encuentro de Bato y Coridón (cf. vv. 33 y 35), como las eventuales referencias intertextuales que sugieren el escoliasta o Gow.

- Kampakoglou (2014) adhiere a la propuesta del epinicio, pero haciéndolo empezar en ἀνιέω, lo que le permite, tras una fuerte enmienda del texto, explicar la mención de Zacinto como alusión a un epinicio perdido de Simónides. La imaginería erótica a la que recurre el *laudator*, Coridón, para destacar las virtudes atléticas del *laudandus* sería para el estudioso una prueba de que el pasaje sigue el modelo de la lírica coral, en especial pindárica; a falta de la habitual referencia mítica, Kampakoglou interpreta como tal las hazañas locales de Egón (vv. 34–36).<sup>26</sup>

Estas lecturas apuntan a subtextos, pero las dos primeras, según parece, remiten a ‘Teócrito’ como origen del juego alusivo. Estaríamos así ante una alusión de primer nivel, en la que el relato que hace Coridón de ‘hazañas’ realizadas por Egón, a las que llega gracias a la mención del templo de Hera, permite descubrir los intertextos a los que recurre ‘Teócrito’. Hunter, en cambio, siguiendo una línea interpretativa que ya había sido introducida por Vetta,<sup>27</sup> consigna el ‘epinicio cómico’ como parte del repertorio de Coridón, pero aclarando que no es

---

je rural, y considera que esta figura clásica podría ser el modelo heroico de la hazaña de Egón, que hace bajar ‘el’ toro (aparentemente uno determinado, por eso el artículo definido) de la montaña, agarrándolo por una pezuña.

25 Toma la expresión de Vetta (1984). Dadas las supuestas circunstancias (juegos olímpicos), tal clasificación genérica es sin duda más apropiada que la de encomio que propone Guzwiler (1991) 149.

26 Kampakoglou (2014) 4–11, 19–22. El sostenido recurso al nivel especulativo para explicar diversas instancias del idilio (alusión a Simónides, relación de Egón con Amarilis, relación del pastor con su padre, paralelo con Dafnis, etc.) debilita en parte su argumentación.

27 Vox (1985) 175, siguiendo la propuesta de Vetta (1984), interpreta el pasaje también como serio-cómico: “un epinicio per Egone, sebbene – è stato notato di recente (sc. Vetta [1984] 345) – un epinicio di tono composito, serio-comico, probabilmente un’eco motivata di un genere popolare.”

necesario considerarlo como composición suya. Y agrega: “Less probable is to regard all of 32–37 (with 32 suitably emended)<sup>28</sup> as a verbatim quotation.”<sup>29</sup> Fundamental es la afirmación de que Coridón no está simplemente comunicando los hechos, tal como podíamos suponer en los escolios o Gow, sino más precisamente el *canto sobre* ellos, sea como su ‘autor’ o no. Aquí radicaría una diferencia notable con la cuarta lectura, ya que Kampakoglou no duda de que el autor del epinicio sea Coridón. Para Hunter, en resumen, el pasaje podría indicar (1) que lo que se está refiriendo son las hazañas de Egón o (2) que se trata del canto sobre ellas (“a summary of a comic ‘epinician’ for the athletic Aigon”<sup>30</sup>), caso en el cual se abren las alternativas: (2a) que Coridón sea el autor, o (2b) que no lo sea – ambas estarían implícitas en la expresión “verbatim quotation”. Esta cita literal se sumaría a la del v. 32 sobre la bella ciudad de Zacinto. Esta interpretación liga por lo tanto la celebración del templo de Hera Lacinia con la de dos hechos desmesurados protagonizados por Egón. Si los primeros complementos directos del verbo αἰνέω son la ciudad de Crotona y el templo de Hera, el hecho de que también el “epinicio cómico” (Vetta, Hunter) dependa de él crea un efecto de inesperada discrepancia en las composiciones cantadas por Coridón, introduciendo un aspecto nuevo, el de la comicidad de fundamento genérico.

#### 4. EGÓN, ¿PASTOR Y ATLETA?

A pesar de su diversidad, las mencionadas interpretaciones coinciden en que Egón es un pastor que o bien se ha convertido en atleta, o bien es simultáneamente pastor y atleta. También así en Gutzwiller (1991), quien sin embargo conigna lo sorprendente del caso.<sup>31</sup> ¿Qué viabilidad tiene esto dentro del mundo pastoril teocriteo? Es curioso que la crítica – por lo que resulta de mis lecturas – omita darle una respuesta a esta pregunta clave. Es cierto que en los vv. 6–10 hay datos que podrían inducir a pensar que el pastor Egón ha optado por un cambio

<sup>28</sup> Se refiere a la enmienda de Edmonds (1977) citada más arriba, n. 20: καλὰν πόλιν ἄτε Ζάκυνθον, que Hunter (1999) 137 traduce: ‘[Kroton] a lovely city like Zakyntos’.

<sup>29</sup> Hunter (1999) 137.

<sup>30</sup> Hunter (1999) 137.

<sup>31</sup> Gutzwiller (1991) 147.

radical en su vida: Coridón aclara en el v. 6 que Egón partió para Olimpia junto con Milón, y después añade la cantidad de vacas de las que se ha aprovisionado (v. 10). Pero, ¿quiere decir esto necesariamente que su idea es competir como atleta? Porque en ningún momento del pasaje se dice que Egón haya ido a Olimpia para medir su capacidad física. Lo que sí se afirma es que ha partido hacia el Alfeo acompañando a Milón, ¿no puede haber ido movido por alguna otra razón? El comentario de Bato sobre la falta de familiaridad de ‘aquél’ con la vida del atleta (v. 7, καὶ πόκα τῆνος ἔλαιον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀπώπει; ‘¿Y cuándo ha visto él con sus ojos el aceite de atleta?’), no implica necesariamente que haya ido a competir, podría más bien indicar la extrañeza por el interés de un vaquero en las lides deportivas. Pero además τῆνος es cuando menos ambiguo, ¿por qué no puede tener por referente a Milón y ser otra chanza de Bato? Gow al menos cree necesario agregar una aclaración;<sup>32</sup> para borrar las dudas, Hunter suplementa con el nombre de Egón,<sup>33</sup> García Teijeiro & Molinos Tejada<sup>34</sup> suplen directamente el pronombre por el nombre del pastor ausente. Por mi parte, considero que la equivocidad subyacente abre la posibilidad de que la respuesta de Coridón en el v. 8 (φαντί νιν Ἡρακλῆι βίαν καὶ κάρτος ἐρίσδεν, ‘dicen que en fuerza y vigor compite con Hércules’), en la cual nos encontramos con otro pronombre de referente ambiguo, νιν, pueda indicar también a Milón, no sólo a Egón. De hecho, Hércules pasa por ser el iniciador de la *lucha* como deporte, especialidad en la que se destacó el Milón histórico, que no era púgil, sino luchador. La réplica burlesca de Bato (v. 9: κῆμι’ ἔφαθ’ ἅ μᾶτηρ Πολυδεύκεος εἶμεν ἀμείνω, ‘también de mí decía mi madre que soy mejor que Polideuces’) deja abierta la inestabilidad referencial, ¿se autoalude comparándose con Egón, o con Milón?

Una clave de este posible juego de malentendidos está en este último nombre, Milón. Gow argumenta con razón que no se puede tratar del histórico atleta del siglo VI a. C.,<sup>35</sup> vencedor en más de treinta competencias panhelénicas, entre otras en Olimpia. Pero es inevitable que el nombre nos remita a él, no en última instancia por la estrecha relación del famoso luchador de la Grecia arcaica con la ciudad de Crotona, de cuyo círculo pitagórico formaba inclusive

32 Cf. Gow (1953) II, 78.

33 Cf. Hunter (1999) 133.

34 Cf. García Teijeiro & Molinos Tejada (1986) 81.

35 Cf. Gow (1952) II 78.

parte.<sup>36</sup> Del Milón del idilio no sabemos nada, ¿de dónde lo conoce a Egón? ¿Tiene alguna relación con el pastoreo o con tareas agrícolas o ganaderas en general? La referencia a Hércules parece más bien apuntar a una comparación con el Milón histórico, de quien Eliano recoge un episodio conocido en la Antigüedad: Milón desafiando a competir al pastor de vacas Titormo, conocido por su extremada fuerza. El vencedor fue Titormo, quien agregó una segunda hazaña a la primera, aferrando por sendas pezuñas con una mano a un toro salvaje, con la otra a otro.<sup>37</sup>

Los versos iniciales del idilio avanzan entonces entre el tono de provocación que caracteriza a Bato en sus primeras intervenciones y las respuestas de Coridón, sólo en apariencia ingenuas – precisamente los versos centrales obligarán al lector a revisar esta primera impresión. Este comienzo, al que se suma la prolepsis alusiva a la anécdota asociada a Milón que acabamos de mencionar y que se va a desarrollar en los vv. 34–36, tiene consecuencias para la lectura del pasaje central del idilio (vv. 29–43).

¿Qué datos seguros tenemos sobre el ausente Egón? Sabemos que es vaquero y propietario del ganado que cuida Coridón. Éste, que sin ser siervo está en una situación subalterna,<sup>38</sup> ha quedado con el encargo de custodiarlo. Esto significa que Egón sigue siendo el dueño del ganado; no ha abandonado su condición de pastor de vacas. Como buen pastor, es también cantor: la confirmación está en que al partir le ha dejado a Coridón su siringa. Pero la relación en que queda este último por un lado con el ganado y por el otro con el instrumento es diferente: mientras que a las vacas tiene que apacentarlas (βόσκειν, v. 2), la siringa la ha recibido de Egón como regalo (δῶρον ἐμοί νιν ἔλειπεν, v. 30), hecho que Coridón justifica, como vimos más arriba, caracterizándose como τις μελικτάς. ¿Por qué ha decidido Egón regalarle la siringa a su subalterno? Ni el escoliasta ni los comentaristas se detienen en ello, probablemente porque consideran que el viaje que hace Egón a Olimpia indica el señalado cambio radical en su vida. La relación que tendría ahora con el ganado, entonces, correspondería de algún modo a la del ‘socio capitalista’.

<sup>36</sup> Cf. *ibid.* y Hunter (1999) 133. Vox (1985) 173 no duda de que la referencia a Milón tiene fines humorísticos, pero considera que es una forma de prestigiar a Egón en su intento de transformarse en atleta. Dado el anacronismo que significaría desplazar a los pastores teocriteos al siglo VI, ¿no se trataría de hiperficcionalizar la figura más que de prestigiarla?

<sup>37</sup> Cf. Ael. VH 12,22.

<sup>38</sup> En el v. 4 se queja de estar muy controlado por ὁ γέρον, probablemente el padre de Egón.

## 5. EL MARCO INTERTEXTUAL

Un breve excursus, antes de proponer mi interpretación de los vv. 33–37. Hay en la literatura griega, y sobre todo en la latina a partir del s. I a. C., el empleo de un manierismo que suponemos que se afirmó en el período alejandrino. Me refiero al procedimiento poético por el que el poeta aparece operando él mismo los hechos, personas o efectos que en realidad canta. Recurre para ello al reemplazo de los *verba dicendi* que refieren la acción de cantar por verbos que denotan las acciones cantadas. Se elimina de este modo el nexo entre los hechos y el *decir* sobre ellos; el poeta mismo es quien los lleva a cabo, quien *hace* lo que canta. Un ejemplo muy evidente lo ofrece Propertio en 2,34,63–64, expresando el vigor poético de Virgilio directamente con verbos de acción, sin el trámite intermediario de los verbos de decir: [Vergilius] *qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma / iactaque Lavinis moenia litoribus* ([Virgilio] ‘quien ahora levanta las armas del troyano Eneas y las murallas de Lavinio construidas en las orillas’).<sup>39</sup> Es muy posible que la fuente de inspiración esté en el empleo que del tropo hace el ‘homenajeado’ precisamente en las églogas. Así en la ecl. 9,19–20 de Virgilio, en la que Lícidas, apenas enterado del riesgo de muerte que ha corrido Menalcas, se pregunta: *Quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis / spargeret, aut viridi fontis induceret umbra?* (‘¿Quién cantaría Ninfas? ¿Quién sembraría la tierra de hierbas florecientes, o cubriría de verde sombra la fuente?’).<sup>40</sup> Es evidente el paralelo con ecl. 5,40 (*spargite humum foliis, inducite fontibus umbras*, ‘sembrad la tierra de hojas, cubrid de sombras las fuentes’), pero mientras que en este caso las imágenes se integran en el ritual funerario que Dafnis ordena hacer a los pastores, en ecl. 9,19–20 el poeta mismo es quien con su canto *realiza* las acciones; Cucchiarelli lo interpreta como expresión del “dono ‘poietico’ e orfico”<sup>41</sup> del cantor.

Pero sobre todo es en la ecl. 6 donde adquiere una fuerza particular esta expresión del poder demiúrgico del cantor. Como bien observa Lieberg en dos enjundiosos estudios sobre el tema,<sup>42</sup> a partir del v. 46 del poema (*Pasiphaen nivei*

<sup>39</sup> Otro ejemplo en Prop. 2,1,17–18.

<sup>40</sup> Más ejemplos en Virgilio aporta Lieberg (1982b) 264–266.

<sup>41</sup> Cucchiarelli (2012) 459.

<sup>42</sup> Lieberg (1982a) 5–45 y Lieberg (1982b). En el caso del artículo, en la primera parte el estudio analiza el tropo retóricamente, en la segunda, respecto de la ‘realidad’ que expresa.

*solatur amore iuveni*, ‘consuela a Pasífae del amor por un níveo toro’), al referir el canto de Sileno, la voz narradora alterna el tropo que nos ocupa con versos en que los temas están precedidos por *canebat* (v. 31), *refert* (42), *adiungit* (v. 43), *canit* (vv. 61, 64, 84). La culminación está en los vv. 62–63, en los que la figura mítico-dionisiaca es quien opera la transformación de las Helíades en árboles: *tum Phaetontidas musco circumdat amarae / corticis, atque solo proceras erigit alnos* (‘entonces envuelve a las Faetóntidas con musco de corteza amarga, y eleva del suelo altos alisos’). No hay aquí intervención de ningún *verbum dicendi*, Sileno mismo cubre a las Faetóntidas de una corteza de árbol. Lieberg observa que es difícil encontrar el término retórico que designe la figura, y señala el problema ya en Servio, quien comenta el recurso: *mira autem est canentis laus, ut quasi non factam rem cantare, sed ipse eam cantando facere videatur* (‘mas es un elogio admirable de quien canta, como si no cantara algo hecho, sino que parece que él mismo, cantando, hace la cosa’), pero no dispone de un vocablo específico para calificarlo. La poesía latina ofrece innumerables ejemplos del procedimiento,<sup>43</sup> al que los filólogos modernos le prestaron atención, sin acertar sin embargo en la designación retórica definitiva. Una solución la ofrece G. Pascoli en sus *Prose*,<sup>44</sup> aunque él mismo no parece estar totalmente de acuerdo con ella: braquilogía. La figura corresponde en la retórica al campo semántico de la *brevitas*: se elide uno de los términos, el lector tiene que reconocer y completar interiormente el o los elementos faltantes.<sup>45</sup> En su *Métalepse. De la figure à la fiction*, Genette, aportando los ejemplos de las églogas que vimos más arriba, califica la figura de ‘metalepsis de autor’.<sup>46</sup>

43 Ver entre otros Hor. Sat. 1,10,36; 2,5,41; Juv. 7,151, cf. sobre estos pasajes Kassel (1966) 9–10. Más ejemplos en Hor. Carm. 2,1,18; Ov. Tr. 2,439, Juv. 1,162–163, Stat. Silv. 2,7,77–78; 4,2,2, con el comentario de Vollmer (1898 [1971]) 447. La lista no es exhaustiva, cf. Lieberg (1982b) 266. Wright (1983) 114–115 interpreta que también el *pascite ut ante boves, pueri, submitte tauros* de la ecl. 1,45 se inscribe en esta figura.

44 Pascoli (1953) 875.

45 Cf. Ueding (1992–2015) s. v. Brachylogie: “Der Hörer oder Leser soll Gedanken erkennen, die nicht expressis verbis ausgedrückt sind.” Se asocia ahí el recurso a la aposiopesis o reticencia.

46 Cf. Genette (2004) 10–14. Genette retoma una especificación sobre la metalepsis ya presente en Fontanier (1988) 128. Le agradezco estos datos a Alejandro Bekes.

En la literatura griega el recurso no está tan testimoniado como en la latina. Hay sin embargo en la poesía helenística un ejemplo muy citado, el de los vv. 78–84 del *Epitaphios Bionos* de Ps.-Mosco. Dice el poeta, comparando las composiciones de Homero y de Bión:

χῶ μὲν Τυνδαρέοιο καλὰν ἄεισε θύγατρα  
καὶ Θέτιδος μέγαν υἷα καὶ Ἀτρείδαν Μενέλαον,  
κεῖνος δ' οὐ πολέμους, οὐ δάκρυα, Πᾶνα δ' ἔμελλε 80  
καὶ βούτας ἐλίγαινε καὶ ἀείδων ἐνόμει<sup>47</sup>  
καὶ σύριγγας ἔτευχε καὶ ἀδέα πόρτιν ἄμελγε  
καὶ παίδων ἐδίδασκε φιλήματα καὶ τὸν Ἔρωτα  
ἔτρεφεν ἐν κόλποισι καὶ ἤρεθε τὰν Ἀφροδίταν.

Uno cantó a la hermosa hija de Tíndaris  
y al magno hijo de Tetis, y al Atrida Menelao,  
mas el otro no las guerras, no las lágrimas, [a] Pan cantó 80  
y con clara voz [a] los vaqueros y cantando pastoreaba  
y fabricaba siringas y ordeñaba la dulce ternera  
y enseñaba a los niños a besar y en el regazo  
alimentaba a Eros y deseaba a Afrodita.

En este pasaje se acentúa, sin embargo, un aspecto algo diferente, porque el canto sobre personas o hechos deriva, a partir del v. 82, en verbos de hacer que expresan la creación poética misma: es evidente que las acciones son producto del canto, no producto del cantor, como veíamos en los ejemplos anteriores. Ahora el poeta no canta acciones supliendo el acto de decir por la acción misma, sino que el canto *crea* la realidad. Quizás haya que entender en este sentido las interrogaciones de la ecl. 9,19–20: la primera de ellas (*Quis caneret Nymphas?*) parece estar calcada sobre el Πᾶνα δ' ἔμελλε del v. 80; las que siguen, (*Quis humum florentibus herbis / spargeret, aut viridi fontis induceret umbra?*) hacen eco a las acciones directas – en lugar del canto acerca de ellas – que encontramos en los vv. 81–84 del *Epitaphios Bionos*.

<sup>47</sup> La juntura ἀείδων ἐνόμει parece remitir a Theocr. id. 11,80–81 (οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμεινεν τὸν ἔρωτα/μουσίσδων ('así Polifemo pastoreaba el deseo/cantando')). Sin embargo, hay una clara diferencia en el hecho de que en Ps.-Mosco el verbo νομεύω no tiene un complemento directo, con lo que se enfatiza su intensidad 'ficcional'. Sobre el pasaje del id. 11, cf. Weiss (2017) 28–30.

Antes que en la poesía helenística, el recurso de la ‘braquilogía’ aparece en la prosa griega: así en Tucídides 1,5,2 (οἱ παλαιοὶ τῶν ποιητῶν τὰς πύστεις τῶν καταπλεόντων πανταχοῦ ὁμοίως ἐρωτῶντες εἰ λησταί εἰσιν [...], ‘los antiguos poetas, quienes querían saber de los que desembarcaban si eran piratas o no [...]), o en Aristóteles *Metaph.* 989b 33–34 (διαλέγονται μέντοι καὶ πραγματεύονται [οἱ Πυθαγόρειοι] περὶ φύσεως πάντα· γεννῶσί τε γὰρ τὸν οὐρανόν [...], ‘los pitagóricos, por su parte, discuten y se ocupan de las cosas de la naturaleza; y, en efecto, engendran el cielo [...]’) y *Poet.* 1450a 21 (οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις [...], ‘no actúan, pues, para imitar los caracteres, sino que envuelven a los caracteres con las acciones’). Como texto poético, Friedrich Leo menciona Eur. *Hec.* 466ss., donde el coro de mujeres troyanas, imaginando su futura vida como esclavas griegas, se ve enganchando los potros de hermosos carros en el peplo de Atenea.<sup>48</sup> No es sin embargo un ejemplo convincente, porque está claro que el tejido funge ahí de mediador estético, de ‘texto’.

Dentro del género dramático interesa más Aristófanes, que juega de diferentes maneras con el margen de comicidad que despiertan las diferentes posibilidades de asociación de la palabra poética con la acción o efecto que transmite. Un claro ejemplo del tropo que nos interesa (a saber, el poeta aparece *operando* acciones, personajes y efectos que en realidad *canta*) se encuentra en los vv. 12–15 de *Ranae* donde Aristófanes hace decir al descontento Jantias, criado de Dioniso:

τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,  
εἴπερ ποιήσω μηδὲν ὄνπερ Φρύνιχος  
εἴωθε ποιεῖν; καὶ Λύκις κάμειψίας;  
σκεύη φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμῳδίᾳ.<sup>49</sup>

48 [...] ἢ Παλλάδος ἐν πόλει τὰς καλλιδίφρους Ἀθαναίας ἐν κροκέῳ πέπλωι ζεύξομαι ἄρα πῶλους ἐν δαιδαλέαισι ποικίλλουσ' ἀνθοκρόκοισι πήναις [...], ‘o en la ciudad de Palas engancharé en el azafranado peplo de Atenea los potros de hermosos carros bordando en el elaborado tejido de intensos colores [...]’. Cf. Leo (1960) 39 n. 2.

49 Sigo la edición de Wilson (2007), que tiene sólo leves variantes formales respecto de Dover (1993). Curiosamente, los escolios tienen dificultad en entender el verso; lo mismo ocurre en la crítica moderna: Dindorf, Bergk, Meineke lo eliminaron; también Hall & Geldart (1956), fundándose en una nota de los escolios; Del Corno (1994) pone el verso entre corchetes. Con sensatez se sorprende ya Süß (1911) 9 de la supresión del verso o de las conjeturas sobre el pasaje: “Wundern muss man sich, dass im altertum und in der neuzeit der harmlose vers so schwere bedenken verursacht hat.”

¿Por qué entonces hacía falta que yo llevara este equipaje,  
 si no haré nada de lo que Frínico  
 acostumbra hacer, y Licis y Amipsias?  
 Ellos una y otra vez transportan equipaje en la comedia.

Está claro que la *pointe* del pasaje está en que los mismos comediógrafos (Frínico, Licis o Amipsias) aparezcan cargando el equipaje. En este caso, el tropo es claramente vehículo de la crítica de Aristófanes al abuso de recursos bufonescos utilizados en la comedia contemporánea. Un efecto cómico semejante tiene el procedimiento en *Lysistrata*, cuando ante la pregunta de Cleónica sobre la modalidad en que harán un juramento, Lisístrata responde (Lys. 188–189): εἰς ἄσπίδ', ὄσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ, / μηλοσφαγούσας ('sobre el escudo, como dicen que en otro tiempo hizo Esquilo al sacrificar la oveja'). La escena remite a Aesch. Sept. 42–43, donde los siete hacen una jura antes de atacar Tebas. Es decir que Lisístrata le hace realizar al trágico lo que en la tragedia realizan los personajes.<sup>50</sup>

En Aristófanes hay también otro recurso que permite entender cómo puede estar funcionando el efecto cómico en el id. 4. En *Thesmophoriazusae*, las mujeres pretenden juzgar a Eurípides por aquello que en realidad dicen y hacen sus personajes masculinos (cf. en particular Thesm. 386–397), es decir que toda la comedia está recorrida por lo que Genette llama metalepsis de autor, porque se presenta al trágico en acciones de las que en realidad son responsables sus personajes. Pero aparte de esto, el κηδεστής (pariente) de Eurípides-personaje actúa en cierta forma como su doble,<sup>51</sup> y se disfraza de mujer para defender al trágico de la agresión de las tesmoforiantes. La presencia de Eurípides-autor, que en

50 Dover (1993) 192 consigna también el ejemplo de Plut. 582–586. El recurso de la metalepsis de autor entra dentro del amplio abanico de posibilidades cómicas que ofrecen las relaciones entre palabra y realidad extralingüística en Aristófanes, quien sabe sacar gran provecho de ellas, exacerbando el potencial hilarante del lenguaje figurado. En *Aves*, parte de la efectividad de la propuesta de Pistetero en la construcción de la futura ciudad de Nefelococigia (Νεφέλοκοκκυγία) está precisamente en un tipo de discurso que sustituye, con la palabra, toda realidad extradiscursiva; parece una parodia del lenguaje performativo. Se trata de un giro carnavalesco en la relación lenguaje-realidad que alcanza tanto a los dioses como a los hombres: de los primeros afirma Pistetero en vv. 823–825 que la llanura flegrea es producto de su fanfarroneo; entre los segundos está el mismo Pistetero, quien funda una ciudad aérea de urbanística sólo verbal y que al final de la comedia inclusive le pone alas al insistente sicofante en un acto exclusivamente poético-discursivo (v. 1437): Νῦν τοι λέγων περῶ σε ('Ahora, por cierto, hablando te pongo alas').

51 Cf. Bonanno (1990) 253–254.

tanto 'persona' está voluntariamente ausente de la reunión femenina, se hace efectiva cada vez que el pariente introduce en sus parlamentos fragmentos de sus tragedias. Así por ejemplo cuando incluye en *Thesm.* 855–870, con algunas variantes, versos de la *Helena* y más tarde de la *Andrómeda* de Eurípides, obras poco anteriores a las *Thesmophoriazusaie* mismas. Este juego intertextual de parodia de los trágicos, en primer lugar de Eurípides, es uno de los puntales del humor aristofanesco. En *L'allusione necessaria*, Maria Grazia Bonanno presenta este medio dramático como una variante de la paramímesis. Ésta era una práctica 'burlesca' surgida en Siracusa en los ss. VI–V, probablemente con Epicarmo, quien según los testimonios parodiaba en sus piezas los mitos difundidos por los poemas épicos. Aristófanes adopta el subgénero en la variante de la paratragedia, un tipo de hipertextualidad con fines decididamente burlescos.<sup>52</sup> Bonanno destaca en la paratragedia aristofanesca el entrelazamiento del texto parodiado con el de la comedia, un motivo más de hilaridad, sobre todo cuando este entrelazamiento pasa desapercibido para el espectador primero, incluido en la obra, pero no en cambio para el segundo, el público que asiste a la representación teatral.<sup>53</sup> El juego de desdoblamiento y convergencias de personajes y situaciones será también uno de los fundamentos de la comedia nueva, así como de la moderna comedia de enredos. En nuestro idilio, ya hemos visto que los versos de la primera sección juegan equívocamente con los posibles referentes del discurso.

---

52 Insoslayable para la profundización del tema es el volumen de Peter Rau: *Paratragedia* (1967). El extensísimo anexo de ejemplos (pp. 185–218) que ofrece el volumen permite constatar que Aristófanes usa abundante y reiteradamente el procedimiento.

53 Cf. Bonanno (1990) 260.

## 6. EGÓN CANTOR

Con los ejemplos vistos de ‘braquilogía’, o metalepsis de autor, y de paramímesis, volvemos a los controvertidos<sup>54</sup> vv. 33–37 del id. 4:

ἄπερ ὁ πύκτας  
 Αἴγων ὀγδώκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.  
 τηνεὶ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ’ ὄρειος ἄγε πιάξας 35  
 τᾶς ὀπλᾶς κῆδωκ’ Ἀμαρυλλίδι, ταὶ δὲ γυναῖκες  
 μακρὸν ἀνάυσαν, χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν.

donde el boxeador  
 Egón deglutió, él solo, ochenta tortas.  
 También ahí, apresando al toro por la pezuña, lo bajó 35  
 desde la montaña y se lo dio a Amarilis; las mujeres  
 chillaban fuertemente y el vaquero se reía de ellas.

Los comentarios, como vimos, ofrecen dos posibles lecturas: una (escoliaista, Gow) entiende que Coridón incluye en su elogio del templo de Hera Lacinia hazañas protagonizadas por Egón, pero hace notar que el mismo tipo de proezas han sido difundidas sobre diferentes ‘campeones’; la otra lectura (Vetta, Hunter, Kampakoglou) destaca que se trata de un ‘epinicio’, es decir de un canto que entona Coridón sobre la base de hechos protagonizados por Egón; Hunter agrega que puede o no ser cita literal. Ni la una ni la otra de estas lecturas, sin embargo, duda de que el vaquero Egón, aún antes de decidirse a acompañarlo a Milón a Olimpia, ya se ejercitaba en juegos atléticos (como púgil, o en la hazaña con el toro), reuniendo además otras características propias de los grandes atletas, como ser la voracidad. En uno y otro caso Egón es protagonista del canto de Coridón. Casi todas las lecturas coinciden también en el innegable efecto cómico del pasaje.

Para interpretar estos versos, considero decisivo volver al mundo de relaciones en que se mueven las figuras del idilio. Respecto de Coridón, Bato y Egón, remito a lo dicho más arriba (apartados 1 y 4). De Milón no sabemos nada, pero su nombre suscita una serie de inevitables connotaciones. Ante su mención al

<sup>54</sup> Las dificultades de interpretación del pasaje quedan documentadas en Gow (1952) II 84 y en diversos traductores, cf. Haber (1994) 22.

comienzo del idilio, los editores anotan la eventual alusión al Milón histórico. Al llegar a las supuestas hazañas excesivas de Egón, en los vv. 33–36, Gow cita a Ateneo, para mostrar que la desmesura en la comida también caracterizaba al célebre Milón.<sup>55</sup> Añade además el dato de la competencia de éste con el pastor de vacas Titormo, dato que Ateneo remonta a Alejandro Etolo (ἄκμῆ 280 a. C.), poeta activo en Alejandría y contemporáneo de Teócrito; cabe aclarar, sin embargo, que Titormo aparece documentado ya en Heródoto.<sup>56</sup> Más arriba señalamos que también Eliano (VH 12,22) refiere la competencia entre Milón y Titormo, en la que el pastor vence sin esfuerzo al célebre atleta. Al ver las hazañas de Titormo, Milón lo compara con Hércules; también en nuestro idilio, v. 8, hay una comparación con Hércules de la que en su momento indicamos la ambigüedad referencial. Esta red de asociaciones en torno al nombre ‘Milón’ de ninguna manera puede ser irrelevante. Las coincidencias entre las figuras homónimas revelan que el Milón teocriteo tiene una identificación mimética con lo que la fama transmite sobre la figura del Milón histórico. Esto puede explicar su deseo de ir a Olimpia. En una primera lectura, también Egón parece identificarse con ciertos rasgos de desmesura del Milón arcaico, pero su mimetismo va más allá, porque se extiende al de su invencible contrincante, el vaquero Titormo; entre ambos hay sin embargo una diferencia sustancial: Egón es pastor de vacas y cantor, Titormo sólo vaquero. El juego relacional entre las parejas Egón–Milón (de viaje) y Milón–Titormo (trasfondo textual ejemplar) permite afirmar que Milón y Egón, ausentes del escenario donde dialogan Bato y Coridón, desdoblan y reflejan a la célebre pareja, además de hacerlo entre sí, si atendemos a las equívocas atribuciones que despierta el inicio del idilio. Estamos ante una especie de *mise en abyme*, en la que la pareja presente (Bato–Coridón) evoca a la pareja ausente (Egón y Milón), que a su vez alude a la pareja ‘histórica’ (Milón–Titormo). El plano presente espeja y varía el plano pasado. El juego de ambigüedades que ya señalamos al comienzo del idilio no se detiene ahí. De hecho, T.J. Halbertsma prefiere leer en el v. 34 no Egón, sino Milón, porque considera absurdo que sea Egón el protagonista de los excesos; más de un estudioso comparte su lectura.<sup>57</sup>

¿En qué relación están, como cantores, Egón y Coridón? Al partir, Egón le ha regalado su siringa a Coridón; el nexos que establece entre ellos el instrumento permite reconocer también aquí una pareja. Al donarle su siringa, Egón está

55 Cf. Ath. 10,412F.

56 Cf. Hdt. 6,127.

57 Cf. Gow (1952) II, 82.

*reconociendo* la calidad musical de Coridón, pero no *renunciando* a la música. También Menalcas, en la ecl. 5,85, le regala su flauta a Mopso como acto de reconocimiento. Ya vimos que el repertorio que menciona Coridón pone en evidencia su versatilidad como cantor; de hecho, su instrumento no es exclusivamente la siringa, ya que “lo de Glaucá” y “lo de Pirro” son composiciones urbanas,<sup>58</sup> y requieren otro tipo de acompañamiento musical. El verbo que emplea el pastor para la ejecución de ambas composiciones es ἀγκρούομαι, que implica el rasgueo de un instrumento de cuerdas, como por ejemplo la lira. Y en efecto, de Glaucá afirma Plutarco que era citarista.<sup>59</sup>

Nuestra lectura de los vv. 33–36 se apoya tanto en las diferentes voces que asoman en el abanico musical del idilio, expreso en Coridón, aludido miméticamente en Egón, como en el desdoblamiento y mutuo reflejo de los personajes. Volvamos a algunos de los ejemplos de metalepsis de autor vistos más arriba. En Propercio 2,34,63–64 (*qui nunc Aeneae Troiani suscitát arma / iactaque Lavinis moenia litoribus*), el poeta de la *Eneida* aparece concretando las acciones que en el poema cumple Eneas; tenemos por lo tanto que imaginarlo como conductor del ejército y como constructor de la ciudad. También en los ejemplos del comienzo de *Ranae* o de *Lysistrata* los poetas aparecen cargando el equipaje en escena, o haciendo el sacrificio propiciatorio. En nuestro idilio, no hay suficientes indicios para pensar que Egón es atleta, estamos en cambio seguros de que es pastor-cantor. ¿Qué canta? La explícita versatilidad musical de Coridón permite suponer que también quien le ha regalado su siringa cultiva diversos géneros, entre ellos lo que podríamos llamar un ‘epinicio rural’ – partimos para ello de la sugerencia del “epinicio cómico” de Vetta –, según el modelo que ofrecen particularmente las hazañas del célebre vaquero Titormo. Sobre ese modelo textual proyecta Egón-cantor una figura de pastor de condiciones extraordinarias, autoestilizándolo como púgil de inmensa voracidad (tal como Hércules, el Milón histórico, Titormo), y realizando la proeza con el toro (como Titormo). Estamos ante una metalepsis de autor donde Coridón presenta al cantor Egón como protagonista de las acciones que canta, tal como Propercio presenta a Virgilio en 2,34. Hay sin embargo una diferencia, porque mientras en Propercio Virgilio no aparece como ‘general’ – aunque está claro que debemos imaginarlo así –, en el id. 4, Egón sí lo hace como púgil. Entiendo que corresponde al juego de desdoblamiento entre las parejas del idilio (históricas, míticas, pastoriles) que señalamos

58 Ver nota 17.

59 Cf. más arriba, n. 17.

más arriba. Hércules y Milón eran luchadores, el personaje del poema de Egón es boxeador. Podríamos parafrasear los versos en cuestión del siguiente modo: “Yo, Coridón, sé preluir el elogio de Crotona y el del templo de Hera Lacinia, donde Egón cantó sobre el boxeador que deglutió ochenta tortas y que bajó el toro del monte agarrándolo por la pezuña para dárselo a Amarilis. El impacto del canto de Egón fue grande entre las mujeres, lo que provocó la risa del cantor.”

El ‘epinicio rural’ no lo canta entonces Egón, que está ausente, sino que Coridón lo inserta en su propio repertorio, como Aristófanes inserta en sus comedias fragmentos de Eurípides; en uno y otro caso se alcanza un efecto cómico. En la segunda mitad del v. 36 Coridón vuelve al marco en que envuelve esa paramímesis: τὰ δὲ γυναῖκες / μακρὸν ἀνάσσαν, χὼ βουκόλος ἐξεγέλασσε. Este cierre (gritos de las mujeres, risa del vaquero), que reproduce el impacto que tuvo la pieza cuando la cantó Egón, suma al efecto que tuvo en su momento el epinicio paródico de Egón el que quiere producir Coridón en el nuevo público, o sea Bato, con la inserción paramimética de la pieza en la sucesión que ha mencionado previamente (τὰ Γλαύκας, τὰ Πύρρω, τὰν τε Κρότωνα, τὸ ποταῶον τὸ Λακίνιον).

Coincidimos por lo tanto con quienes sostienen que Coridón no está simplemente comunicando los *hechos*, tal como podíamos suponer en los escolios o Gow, sino más precisamente el *canto sobre ellos*, sea como su ‘autor’ o no. Diferimos en cambio tanto en cuanto a la autoría del ‘epinicio’, como en lo que respecta a la función que haya de atribuírsele en el repertorio de Coridón.

Resumiendo: en la tirada de Coridón encontramos una escala de ‘canto’ que va desde un primer nivel de reproducción de canciones líricas no pastoriles, tanto de carácter urbano-cortesano (Glaucia y Pirro) como etiológico (ktísis) o celebratorio (templo de Hera Lacinia), a uno segundo de reproducción del *canto* del mismo Egón *fictionalizando* poiéticamente hechos semejantes a los de Milón o Titormo, y que ofrecen paralelos con la escenificación de Teseo en la *Hecale* calimaquea. Esta última ‘alusión’ podría ser una respuesta de Coridón a las veladas alusiones a Calímaco que hace Bato en la segunda sección del idilio, pero presentándola en una doble inversión: primero, porque el responsable del canto es Egón (su voz queda enmarcada en la de Coridón); segundo, por el tono fuertemente paródico del pasaje, teñido de una cierta teatralidad.

En la medida en que Coridón menciona a *otros* poetas o cita composiciones de otros, está tomando a unos y otras como tema y *reflejándolos* en su parlamento. El oyente avisado, representado intratextualmente por Bato, tiene que poder reconocer esas piezas y clasificarlas genéricamente. Esto nos coloca en un nivel abiertamente metapoético. En el v. 33, Coridón cambia el código: deja de lado las referencias metapoéticas y reproduce un canto del mismo Egón-poeta, como si

éste fuera el ‘héroe atlético’, en la línea de un Titormo, de un Hércules o de un Teseo. El recurso por el que Coridón inserta el ‘epinicio’ de Egón en su propio canto puede calificarse de paramimético. También este procedimiento es efectivo sólo en la medida en que el receptor capte el juego intertextual y lo disfrute.<sup>60</sup>

Podemos dar un paso más. Hemos visto que, si consideramos que Coridón reproduce una composición del mismo Egón, podemos concluir que también esta canción forma parte de su propio repertorio, no sólo del de su creador, Egón. Pero diversamente de lo que ocurre con las canciones inicialmente mencionadas por Coridón, este canto final conserva elementos pastoriles; el principal es el nombre de Amarilis. Bato, de quien poco sabemos, aparte de que tiene un evidente interés por la actividad musical – lo constatamos en el primer apartado –, entiende el giro que ha dado Coridón, y entra en el juego de las citas, respondiendo con un inicio emblemático de la poesía de asunto pastoril: “ὦ χάρεισ’ Ἀμαρυλλί”. La cita lo pone a él mismo como amante de Amarilis y cantor, ‘función’ que en el id. 3,6 tenía el cabrero sin nombre; hay con todo una diferencia, ya que Bato agrega como *variatio* que la amada ha muerto. La identificación con el protagonista del id. 3 lo lleva a mencionar su amor por las cabras, dato por el que buena parte de la crítica concluye, a mi parecer erróneamente, que Bato mismo es cabrero.<sup>61</sup> No hay por qué. Si el comentario de Bato implica un reconocimiento del recorrido poético presentado por Coridón en su repertorio, la asimetría que parecía haber al principio entre los dos interlocutores queda superada: esto podría dar una explicación de por qué a partir del v. 44 desaparece el tono de agresividad.

Partiendo de esta lectura de los versos de Bato, la suma de lugares comunes con que responde Coridón (vv. 41–43), quien se ha revelado como verdadero μελικτάς, no implica el consuelo ingenuo por la pérdida de Amarilis. Por el contrario, es una forma de continuar el juego de citas, pero en el marco del lenguaje paremiaco-formular. Así como la voz de Bato replica, en el plano metapoé-

<sup>60</sup> Cf. Bonanno (1990) 267, quien retoma una afirmación del *Arte allusiva* de G. Pasquali (1968).

<sup>61</sup> Cf. Giangrande (1977). Es poco sólido suponer, partiendo del v. 39, que es cabrero. ¿Es cantor? Una orientación la da el hecho de que pida de los demás definiciones ‘musicales’: provoca a Coridón para que pruebe sus dotes de cantor, y le critica a Egón que haya decidido *hacer* (enamorándose de la funesta victoria, cf. v. 27), en lugar de *cantar* (tiene abandonada su siringa, y su ausencia hace sufrir al ganado). ¿Interpreta bien la situación? ¿O es otra forma de provocar, para que Coridón finalmente entre en la lisa? Lo evidente es que su espíritu erístico se tranquiliza una vez que el pastor entra en terreno ‘musical’.

tico (género bucólico), el código pastoril al que alude Coridón con la mención de Amarilis, de modo semejante el ‘consuelo’ que le ofrece Coridón a Bato replica, también en el nivel de la reflexividad poética, la nueva dimensión ‘genérica’ (citas) propuesta por Bato. En la elección del registro gnómico podría inclusive haber un guiño al padre de la paramítesis, el citado Epicarmo, activo en Siracusa y conocido en la Antigüedad por sus sentencias.<sup>62</sup> De hecho, el epigrama de Anth. Pal. 9,60, atribuido a Teócrito (Ep. 18), está dedicado a Epicarmo, poeta en quien el texto destaca la invención de la comedia (ὁ τᾶν κωμωδίαν / εὐρῶν Ἐπίχαρμος) y sus sabias sentencias (σοφῶν ... ῥημάτων).

## 7. AMARILIS Y LA BELLEZA DE ZACINTO

Lo dicho hasta acá nos aleja claramente de la interpretación del id. 4 como mimo rural. Los pastores teocriteos no imitan a pastores reales; constatamos, muy por el contrario, que el mundo bucólico se rige por leyes propias. Payne hace inclusive pivotar la novedad teocritea precisamente en la invención de la pura ficcionalidad (“fully fictional”), que él opone a la ficción mimética, es decir a aquella que permite reconocer acciones humanas que podrían tener lugar en el mundo ‘real’.<sup>63</sup> Esta condición de la bucólica teocritea hace poco productiva la lectura lógico-conclusiva, que, en el caso del id. 4, se afana por definir un objetivo claro para el viaje de Egón y Milón a Olimpia. En este sentido, tampoco es orientativo el amor por la victoria (v. 27) que Bato le imputa con suspicacia a Egón, pues en definitiva se mantiene en el marco burlón que caracteriza sus primeras intervenciones. En un sistema poético autónomo como son los idilios, más provechoso es ver qué relaciones se establecen entre los personajes; en el caso del id. 4, hemos constatado la relevancia que tiene el juego de constitución y reflejo de las diversas parejas. Para esta lectura especular de los personajes, resulta enriquecedora la analogía que propone Gutzwiller entre los agones deportivos y los lite-

<sup>62</sup> Diógenes Laercio 8,78 informa sobre una estatua de bronce en Siracusa, para la que Teócrito habría compuesto su Ep. 18 (Anth. Pal. 9,60). Epicarmo fue aparentemente el primero en recurrir a la paramítesis, en su caso, de los épicos; Aristófanes, ampliando las posibilidades paródicas del recurso, incluirá paratragoidíai, cf. Bonanno (1990) 263–264. Sobre lo poco, pero sustancioso, que se puede extraer del poco material restante de y sobre Epicarmo, cf. Kerkhof (2001) 116–129 y Gentili (1962) 335–337.

<sup>63</sup> Cf. Payne (2007) 1–2.

rarios. Los últimos fueron revigorizados por Ptolomeo Filadelfo, organizador de ‘juegos’ en honor de las Musas y de Apolo, y de premios para los mejores poetas. A Gutzwiller le interesa sobre todo la comparación entre un Egón-atleta, que se mide efectivamente con deportistas olímpicos, y el poeta bucólico, que compite con los grandes épicos,<sup>64</sup> pero, ¿por qué no ver más bien la competencia deportiva como el elemento de comparación? Leído así el idilio, no es la excelencia deportiva de Egón, sino la musical, lo que lleva a Milón a invitarlo a Olimpia.

Nuestro idilio en particular se caracteriza por la prevalencia del reflejo de diversas voces poéticas. La refracción está guiada inicialmente por las dos voces principales, las de Bato y Coridón; en ellas se espejan y enmarcan luego una serie de otras voces. En nuestro análisis hemos visto que quien abre el juego metapoético es Bato (segunda sección), pero que la verdadera densidad poetológica la propone Coridón (tercera sección), presentando un repertorio de amplio registro que incluye una cita literal sobre la belleza de Zacinto (‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’), y culmina en la paramímesis de un ‘epinicio’ de Egón. Bato reconoce la propuesta estética y responde con la exclamación sobre la belleza de Amarilis (ὦ χαρίεσσ’ Ἀμαρυλλί), recurriendo así al código del mundo bucólico, el último de los que le sugiere Coridón. Más allá de este juego relativamente evidente de voces que reflejan voces, hay un segundo nivel de réplicas, menos patente, recorrido por homerismos y formulaciones épicas, que operan como contrapunto de los diversos calimaquismos señalados en el idilio. Este plano, en el que no hemos entrado, confirma la variedad de voces en juego.

El id. 4 pone de manifiesto entonces, como metapoesía, algo más que la reflexión poética sobre un objeto específico – cantos de pastores o pastores-poetas – que señala Schmidt. En este idilio encontramos *in parvo* y de forma particularmente concentrada, otro rasgo primario y constante de la poética bucólica del *Corpus Theocriteum*, y más adelante de la virgiliana: la inclusión o enmarque de unas voces en otras, su amalgama o fusión, que incluye cantos, citas y alusiones de los más diversos órdenes o géneros.<sup>65</sup>

64 Cf. Gutzwiller (1991) 154–156.

65 Mi agradecimiento a Arturo Álvarez Hernández por muchas sugerencias enriquecedoras; a Helmut Seng, por su atenta lectura crítica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbantani (2015). – Silvia Barbantani, ‘Apollonios Rhodios 1776’, en David Engels & Stephan Schorn (eds.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker Continued* (Leiden & Boston: Brill 2015) (16. August 2020 [http://dx.doi.org/10.1163/1873-5363\\_jciv\\_a1766](http://dx.doi.org/10.1163/1873-5363_jciv_a1766)).
- Bonanno (1990). – Maria Grazia Bonanno, ‘Metateatro in parodia sulle ‘Tesmoforiazuse’ di Aristofane’, en Maria Grazia Bonanno, *L’allusione necessaria* (Roma: Ed. Dell’Ateneo 1990) 241–276.
- Coulon (1950). – Victor Coulon (ed.), *Aristophane*. Tome III, *Les oiseaux*. *Lysistrata* (Paris: Les Belles Lettres 1950).
- Cucchiarelli (2012). – Andrea Cucchiarelli (ed.), Alfonso Traina (transl.), *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche* (Roma: Carocci editore 2012).
- Del Corno (1994). – Dario Del Corno (ed.), *Aristofane, Le rane* (Verona: Mondadori 1994).
- Dover (1971). – Kenneth J. Dover (ed.), *Theocritus, Select Poems* (London: Macmillan 1971).
- Dover (1993). – Kenneth J. Dover (ed.), *Aristophanes, Frogs* (Oxford: Clarendon Press 1993).
- Effe (1977). – Bernd Effe, *Die Genese einer literarischen Gattung: Die Bukolik* (Konstanz: Univ. Verl. 1977).
- Edmonds (1977). – John M. Edmonds (ed.), *The Greek Bucolic Poets* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: William Heinemann 1977).
- Fontanier (1988 [1827]). – Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion 1988).
- García Teijeiro & Molinos Tejada (1986). – Manuel García Teijeiro & Ma. Teresa Molinos Tejada (eds.), *Bucólicos griegos* (Madrid: Gredos 1986).
- Genette (2004). – Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris: Du Seuil 2004).
- Gentili (1962). – Bruno Gentili, ‘Rezension von Oxyrhynchus Pap. XXV’. *Gnomon* 33 (1962) 335–337.
- Giangrande (1977). – Giuseppe Giangrande, ‘Aphrodite and the Oak-Trees’. *Museum Philologum Londiniense* 2 (1977) 177–186.
- Gow (1952). – Andrew S.F. Gow (ed.), *Theocritus*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Volume II, Commentary, Appendix and Plates (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1952<sup>2</sup>).

- Gutzwiller (1991). – Kathryn J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1991).
- Haber (1994). – Judith Haber, *Pastoral and the poetics of self-contradiction* (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994).
- Hall & Geldart (1956 [1907]). – F.W. Hall & W.M. Geldart (eds.), *Aristophanis Comoediae* (Oxford: Clarendon Press 1956 [1907]).
- Harder (2012). – Annette Harder (ed.), *Callimachus, Aetia*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Vol. II, Commentary (Oxford: Oxford Univ. Press 2012).
- Hollis (2009). – Adrian S. Hollis (ed.), *Callimachus, Hecale. Introduction, Text, Translation and Enlarged Commentary* (Oxford: Oxford Univ. Press 2009).
- Hunter (1999). – Richard Hunter (ed.), *Theocritus, A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 11 and 13*. (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1999).
- Kampakoglou (2014). – Alexandros Kampakoglou, 'Cowherd or Athlete: Aegon's Ambiguous Status and the Erotics of Genre in Theocritus *Idyll 4*'. *Phoenix* 68,1/2 (2014) 1–26.
- Kassel (1966). – Rudolf Kassel, 'Kritische und exegetische Kleinigkeiten II'. *RhM* 109 (1966) 7–12.
- Kerkhof (2001). – Rainer Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie* (Leipzig 2001).
- Legrand (1967). – Philippe-Ernest Legrand (ed.), *Bucoliques Grecs. I, Théocrite* (Paris: Les Belles Lettres 1967).
- Leo (1960). – Friedrich Leo, 'Vergil und die Ciris', en Eduard Fraenkel (ed.), *Ausgewählte Kleine Schriften*. II (Roma: Edizione di Storia e di Letteratura 1960) 29–70.
- Lieberg (1982a). – Godo Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung* (Amsterdam: Gieben 1982).
- Lieberg (1982b). – Godo Lieberg, 'Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité'. *Latomus* 41 (1982) 255–284.
- Maehler (2001). – Herwig Maehler (ed.), *Pindarus, Carmina cum fragmentis* (Berlin: Teubner 2001).
- Maas (1910). – Paul Maas, 'Glauke', en *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE) VII,1 (1910) 1396–1397.
- Mumprecht (1964). – Vroni Mumprecht (ed.), *Epitaphios Bionos* (Zürich: Juris-Verlag 1964).
- Nauta (1990). – Ruurd Nauta, 'Gattungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte am Beispiel der Entstehung der Bukolik'. *A&A* 36 (1990) 116–137.
- Pape (1888). – Wilhelm Pape, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch. In drei Bänden* (Braunschweig: Friedrich Bieweg & Sohn 1888).

- Pascoli (1953). – Giovanni Pascoli, *Prose*, I. A cura di Augusto Vicinelli (Milano: Mondadori 1953<sup>3</sup>).
- Pasquali (1968). – Giorgio Pasquali, ‘Arte allusiva’, en Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti*. II (Firenze: Le Lettere 1968) 275–282.
- Payne (2007). – Mark Payne, *Theocritus and the Invention of Fiction* (Cambridge: Cambridge Univ. Press 2007).
- Piacenza (2006). – Nicola Piacenza, ‘Leonida, Callimaco e la rivincita del rovo: per l’interpretazione e la datazione dell’*Idillio* 4 di Teocrito’. *ARF* 8 (2006) 85–108.
- Powell (1981 [1925]). – John U. Powell, *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae, 323–146 a. C.* Repr. of the ed. Oxford, 1925 (Chicago: Aris & Bivener 1981).
- Rau (1967). – Peter Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München: Beck 1967).
- Reitzenstein ([1893] 1970). – Richard Reitzenstein, *Epigramm und Skolion* (Hildesheim: Olms 1970).
- Rumpel (1961 [1879]). – Ioannes Rumpel, *Lexicon Theocriteum* (Darmstadt: Georg Olms Verlag 1961).
- Schmidt (1972). – Ernst August Schmidt, *Poetische Reflexion* (München: Fink 1972).
- Schmidt (1987). – Ernst August Schmidt, *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie* (Frankfurt am Main: Lang 1987).
- Sophocles (1957 [1887]). – Evangelinos A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B. C. 146 to A. D. 1100)*. Vol. I–II (New York: Ungar 1957).
- Süss (1911). – Wilhelm Süss (ed.), *Die Frösche des Aristophanes. Mit ausgewählten antiken Scholien* (Bonn: Marcus & Weber Vlg. 1911).
- Ueding (1992–2015). – Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 1–12 (Berlin: De Gruyter 1992–2015).
- Vetta (1984). – Massimo Vetta, ‘Gentili, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo* (Book Review)’. *RFIC* 112 (1984) 341–347.
- Vollmer (1971 [1898]). – Friedrich Vollmer (ed.), *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri* (Hildesheim & New York: G. Olms 1971).
- Vox (1985). – Onofrio Vox, ‘Il contrasto di Batto e Coridone nell’*idillio* IV di Teocrito’. *MD* 15 (1985) 173–178.
- Weiss (2011). – Irene M. Weiss, ‘*Theocritus traditus*: algunas tesis acerca de la lectura de la poesía bucólica teocritea’. *REC* 38 (2011) 181–214.

- Weiss (2017). – Irene M. Weiss, ‘¿Pánta páterga (*id.* 11, 11)? Canto y enunciación bucólica en Teócrito’, en Arturo Álvarez Hernández & Irene M. Weiss (eds.), *Bukolik und Liebeselegie zwischen Antike und Barock/Bucólica y elegía erótica entre la Antigüedad y el barroco* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2017) 13–36.
- Wendel, C. (1966). – *Scholia in Theocritum vetera* (Stuttgart: Teubner 1966 [1914]).
- Wilson (2007). – Nigel G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit N. G. W. T. II (Oxford: Clarendon Press 2007).
- Wright (1983). – James R. G. Wright, ‘Virgil’s Pastoral Programme: Theocritus Callimachus and *Eclogue* 1’. *PCPhS* N. S. 29 (1983) 107–160.

---

Irene M. Weiss  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Jakob Welder-Weg 18  
D-55099 Mainz  
weissds@uni-mainz.de

**Suggested citation**

Irene M. Weiss: Amarilis y la belleza de Zacinto: voces de poetas en el idilio 4 de Teócrito. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 1–30.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.174>

PETRA SCHIERL

(Universität Basel)

## Der Heldenkörper in Szene gesetzt

### Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie

---

**Abstract** Taking its cue from the portrayal of Hercules as muscleman in both films and ancient sculpture this article turns to poetry as a verbal art and examines when and how the hero's body comes into focus in Roman epic and elegy. It is argued that moments of crisis contrasting Hercules' state in a given situation to his former heroic achievements give rise to representations of his body, while epic fight scenes rather draw attention to the bodies of his inferior opponents. The body is described through references to different body parts, qualified by attributes as masculine in elegiac contexts. A somewhat exotic word as *tori* suffices to highlight the hero's muscular body.

**Keywords** Hercules, Roman epic, love elegy, body, heroism, masculinity

## 1. HERCULES, DER MUSKELMANN: VON HOLLYWOOD ZURÜCK NACH ROM

Übermenschliche physische Kräfte und große Willensstärke zeichnen den Halbgott Hercules aus, der Ungeheuer wie den nemeischen Löwen und die lernäische Hydra besiegte. Als Waffen dienen Hercules Keule sowie Pfeil und Bogen, das wichtigste Werkzeug im Kampf ist aber sein Körper. Hercules-Darstellungen in der zeitgenössischen Populärkultur lassen daran keinen Zweifel.<sup>1</sup> So stellt etwa in Brett Ratners *Hercules* (2014) der ehemalige Wrestler Dwayne Johnson, auch bekannt als „The Rock“, den Helden dar; die Hauptrolle in Renny Harlins Actionfilm *The Legend of Hercules* (2014) spielt der Schauspieler Kellan Lutz, der seinen muskulösen Körper bereits als Unterwäsche-Model zur Schau stellte.<sup>2</sup> Im Hinblick auf das Körperbild des Helden stehen beide Filme in der Tradition der Peplum- oder Sandalenfilme der 1950er und 1960er Jahre, in denen im Anschluss an die Erfolge des Mr. Universe Steve Reeves in Pietro Franciscis *Le fatiche di Ercole* (1957) und *Ercole e la regina di Lidia* (1959) die Rolle des Hercules wiederholt durch Bodybuilder besetzt wurde.<sup>3</sup> Die Filme spiegeln die Bedeutung wider, die Hercules als ein Idealbild der griechisch-römischen Antike, das die aktive Körpergestaltung zugleich aufwertete und legitimierte, seit den Anfängen des Bodybuildings im 19. Jahrhundert besaß, als ‚Muskelmänner‘ im Zirkus und an Jahrmärkten auftraten.<sup>4</sup> Neben Hercules wurden andere Helden und Götter als Vorbilder herangezogen. So suchte beispielsweise ein Bodybuilding-Wettbewerb im Jahr 1907 nach dem Kandidaten, der am besten den „modernen Apoll“ verkör-

---

1 Zu den Hercules-Darstellungen vgl. die Beiträge von Solomon (2018) 13–27 und Blanshard (2018) 28–42 in dem von Augoustakis & Raucci publizierten Sammelband *Epic Heroes on Screen* (2018) sowie den Überblick bei Janka & Stierstorfer (2018) 100–104; zur Inszenierung des männlichen Körpers des Helden vgl. bes. O’Brien (2014); Rushing (2016) bes. 45–54; Bièvre-Perrin & Pampanay (2017) bes. 204.

2 Blanshard (2018) 29.

3 Blanshard (2018) 29–32; zu den Sandalenfilmen über Hercules vgl. Solomon (2018) 13–18; zu einem kurzen Überblick über das Filmgenre vgl. Rushing (2016) 8–29.

4 Vgl. Wyke (1999) 357–358: „The circus buildings themselves were sometimes decorated in classical vein with, for example, Corinthian columns and a winged Pegasus, or they were ornamented, on their boxes and in their lobbies, with painted classical scenes. The various appeals to classical architecture and statuary in the display of the male body gave the veneer of high art and instructional purpose to this new form of popular entertainment.“

perte.<sup>5</sup> Als Inbegriff für Stärke schlechthin war Hercules jedoch in besonderem Maße ein Musterbeispiel für den Sport, zumal bereits die bildende Kunst der Antike durch die Inszenierung einer eindrücklichen Muskellandschaft Betrachtern die Stärke des Helden vermittelte.

Der „Hercules Farnese“ bietet das bekannteste Beispiel für den Darstellungstypus des Muskelmanns, der auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht.<sup>6</sup> Die monumentale Marmorskulptur, die im 16. Jahrhundert in den Caracalla-Thermen wiederentdeckt und nach ihrem ehemaligen Aufstellungsort im Palazzo Farnese als „Hercules Farnese“ bekannt ist,<sup>7</sup> zeigt den Helden, wie er sich lässig auf die mit dem Löwenfell bedeckte Keule stützt. In der Hand hinter dem Rücken trägt er die Äpfel der Hesperiden, die darauf verweisen, dass er die letzte (kanonische) Arbeit ausgeführt hat, was die eingenommene Ruhepose erklärt. Der Blickfang dieser Skulptur ist der Körper selbst: Dieser zeichnet sich durch seine Fülle aus und lässt sich als massig, überaus muskulös und männlich beschreiben. Nicht das entblößte Geschlecht, sondern vor allem die sekundären Geschlechtsmerkmale, Muskeln und Bart, bestimmen das Bild. Schlagworte wie „Muskelprotz“ oder „Kraftpaket“ fallen einem zu dieser Skulptur ein, die mit der Akzentuierung der imposanten Muskellandschaft die Möglichkeiten der Plastik optimal ausschöpft. Der „Hercules Farnese“ wurde zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. von einem Bildhauer namens Glykon gefertigt, doch ist die Statue nach einem verlorenen Werk des berühmten Lysipp gestaltet, welches das Modell für etwa 90 weitere erhaltene Skulpturen geboten hat.<sup>8</sup> Es ist deshalb davon auszugehen, dass seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. der Körper des Helden in der plastischen Kunst in vergleichbarer Weise betont und individualisiert wurde.

Die Darstellungen des Hercules als Muskelmann im Film stehen somit in einer Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. Vor diesem Hintergrund möchte ich danach fragen, ob und wie in der römischen Dichtung auf den muskulösen und männlichen Körper des Hercules verwiesen wird. Da sich die medialen

---

5 Vgl. Wyke (1999) 359.

6 Die Vorbildfunktion der Statue verdeutlicht eine frühe Photographie, auf der Eugen Sandow, der Begründer des modernen Bodybuildings, in der Pose des Hercules Farnese zu sehen ist; vgl. dazu Wyke (1999) 358–359.

7 Vgl. Schneider (2005) 138–139; seit 1787 befindet sich die Skulptur im Museo Archeologico Nazionale in Neapel.

8 Vgl. Schneider (2005) 140–141, der die individuelle Gestaltung des römischen Bildwerks betont.

Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Literatur von denen der Plastik und anderer bildlicher Medien grundlegend unterscheiden, stellt sich aber zunächst die Frage, wann und wie der Körper des Helden in der Dichtung überhaupt zur Sprache kommt. Während die bildende Kunst den Körper als ihren zentralen Gegenstand ausgestalten muss, ist eine ausführliche verbale Beschreibung eines Körpers zwar möglich, aber nicht notwendig.<sup>9</sup> Um auf den populären Helden und im gesamten Mittelmeerraum verehrten Gott Hercules zu verweisen, reichen der Name bzw. die in der Dichtung gebräuchlichen Umschreibungen *Alcides*, *Tirynthius* und *Amphitryoniades* aus. Denn auch ohne eine Beschreibung können sich Rezipienten Hercules vorstellen. Wenn der Körper des Helden überhaupt Erwähnung findet, dann geschieht dies meist durch knappe Hinweise auf einzelne Körperteile, die je nach Kontext entweder im Rückblick auf die Taten der Vergangenheit oder im Rahmen der Schilderung von Handlungen erfolgen. Von Bedeutung für diese Untersuchung ist daher auch die von der neueren Forschung vollzogene Abkehr von der auf die antike Rhetorik zurückgehenden Auffassung, dass Anschaulichkeit und Lebendigkeit (*enargeia*) eines Textes auf der Evokation mentaler Vorstellungen, d. h. der Evokation von ‚Bildern vor dem inneren Auge‘, beruhen.<sup>10</sup> Betont wird demgegenüber die Beschreibung von Bewegungen von Körpern im Raum, welche die sensomotorische Wahrnehmung des Rezipienten stimuliert.<sup>11</sup> Dies lässt sich auch für die Hercules-Darstellungen der römischen Dichtung beobachten.

Im Zuge einer verstärkten Hinwendung zum Körper in den Altertumswissenschaften,<sup>12</sup> rückte auch der Körper des Herakles bereits in den Blick der For-

<sup>9</sup> Im *Laokoon* (1766) bestimmte Lessing bekanntlich „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften“ als „eigentliche Gegenstände der Malerei“ und Handlungen als „Gegenstand der Poesie“; vgl. Lessing (1964) 114–115.

<sup>10</sup> Unter Rückgriff auf die „enactive theory of cognition“ und darauf aufbauende literaturwissenschaftliche Forschungen zeigen Grethlein & Huitink (2017), dass ein derartiger Ansatz erklären kann, weshalb Homer als ein besonders anschaulicher Dichter galt.

<sup>11</sup> Vgl. Huitink (2020) 201: „[...] the rendition of bodily movement has a positive effect on visualization and on ‚presence‘, ‚the sense of having physically entered a tangible environment, of ‚being there‘. [...] [W]e should think of ‚presence‘ as consisting of a complex sensorimotor ‚echo‘ in the reader’s body of real-world perceptions, movements, gestures, and postures, as triggered by the narrative rendition of such actions in the text.“

<sup>12</sup> Vgl. etwa die Sammelbände von Porter (1999), Prost & Wilgaux (2006), Fögen & Lee (2009) und Garrison (2010), dort besonders den Beitrag von Holmes (2010).

schung.<sup>13</sup> Autor- und gattungsübergreifende Untersuchungen zur römischen Dichtung finden sich jedoch bisher nicht. Anhand von ausgewählten Beispielen aus dem römischen Epos und der Elegie soll im Folgenden untersucht werden, wie und in welchen Kontexten der Körper des Helden erwähnt oder auch prominent in Szene gesetzt wird. Dabei wird deutlich werden, dass der Körper des Helden in den betrachteten Texten vor allem dann fokussiert wird, wenn Hercules nicht als siegreicher Kämpfer gezeigt wird, sondern sich in Situationen befindet, die sich aus unterschiedlichen Gründen als ‚Krisen‘ bezeichnen lassen. Ausgehend von Schilderungen von Kämpfen des Hercules in Epen von Vergil, Ovid und Lucan wendet sich der Beitrag der Klage des vergifteten Hercules in Ovids *Metamorphosen* sowie der Omphale-Episode in elegischen Dichtungen von Propertius und Ovid zu, wo die Bezugnahmen auf den Körper des Hercules auch einen Gattungsdiskurs aufrufen.

## 2. EPISCHE KAMPFSZENEN: DER GEGNER IM FOKUS

Ausgedehnte Schilderungen von mythischen Kämpfen des Hercules gegen übermenschliche Gegner finden sich etwa in Vergils *Aeneis* (8,184–275), Ovids *Metamorphosen* (9,1–88) und Lucans *Bellum civile* (4,581–660),<sup>14</sup> dabei interagieren die Hercules-Exkurse bei Vergil und Lucan mit der Darstellung von Protagonisten auf der Handlungsebene.<sup>15</sup> Obwohl in diesen Episoden jeweils die Kampfhandlungen und die entsprechende Leistung des Hercules im Vordergrund stehen, wird der Körper des Helden nicht oder allenfalls kurz erwähnt, während

<sup>13</sup> Zum Körper des Herakles in der griechischen Tragödie vgl. Cawthorn (2008) bes. 79–111; im Rahmen einer Studie zu Ovids Rezeption der griechischen Tragödie kommt Curley (2013) 161–176 und 206–216 auf Hercules und seinen Körper zu sprechen; zu einem Überblick über Herakles-Darstellungen in der bildenden Kunst vgl. Avramidou (2010).

<sup>14</sup> Eine Einbeziehung der *Punica* des Silius, der *Thebais* des Statius und der *Argonautica* des Valerius Flaccus kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden. Zu Hercules im römischen Epos vgl. Piot (1965) bes. 351–358; Galinsky (1972a) 129–149 (zur *Aeneis*) und 157–164, Galinsky (1972b) (zu Ovids *Metamorphosen*) sowie Binder (2019) 135–148 (zur *Aeneis*); zu Herakles im griechischen Epos vgl. Bär (2018).

<sup>15</sup> Vgl. Binder (2019) 135, 138, 161 zur typologischen Verbindung zwischen Hercules, Aeneas und Augustus; zur Einbindung und Funktion des Hercules-Antaeus-Exkurses bei Lucan vgl. Asso (2002) und Uhle (2006) bes. 446 mit Anm. 30 und 34.

seine Gegner etwas ausführlicher beschrieben werden. Am Beispiel der Kampfszene in Vergils *Aeneis* lassen sich die Gründe für eine derartige Fokussierung auf den Körper des Gegners nachvollziehen.

## 2.1 Hercules und Cacus

Im achten Buch der *Aeneis* (8,184–275) berichtet der Arkaderkönig Evander seinem Gast Aeneas als Augenzeuge von Hercules' Kampf mit dem Rinderdieb Cacus, der zur Gründung der Ara Maxima führte.<sup>16</sup> Als Cacus sich in seiner Höhle verschanzte, konnte selbst Hercules den Felsen, der den Eingang verschloss, nicht wegbewegen. Es gelang ihm aber, in die Höhle einzudringen, indem er den Granitblock, der die Höhle bedeckte, zu Fall brachte und die Höhle von oben öffnete. Dann nahm er Cacus mit Wurfgeschossen unter Beschuss. Als dieser Feuer speie und sich in eine Rauchwolke hüllte, sprang Hercules in die Höhle und erdrosselte ihn.

Der Körper des Hercules wird von Evander nicht erwähnt, allein aus seinen Handlungen lassen sich physische Stärke und ein entsprechender Körperbau ableiten. Auf eine Beschreibung des allseits bekannten Helden kann daher verzichtet werden. Anders verhält es sich mit Hercules' Gegner Cacus, der lediglich auf seine Rolle als Rinderdieb festgelegt ist. Während dieser Rinderdieb bei dem Historiker Livius (1,7,5–8) ein dreister Hirte ist, zeigt ihn Vergil als den feuerspeienden Sohn des Volcanus und als Mörder, der den Ungeheuern der kanonischen Taten in keiner Weise nachsteht und die Gegend am Tiber in Angst und Schrecken versetzt. Den Rezipienten muss in diesem Fall eine Anleitung gegeben werden, wie sie sich Cacus vorzustellen haben. Eine erste Annäherung an Cacus erfolgt bei Vergil über die Beschreibung seiner Behausung, einer tief in den Felsen zurückgezogenen Höhle, deren Boden das Blut der von Cacus Ermordeten erwärmt (8,193–199). Cacus selbst wird als Halbmensch von grässlicher Erscheinung (*semihominis Caci facies ... dira*, 194) und als Ungeheuer (*monstrum*, 198) bezeichnet, das sich Feuer speiend mit seiner großen Masse fortbewegt (*atros / ore vomens ignis magna se mole ferebat*, 198–199). Doch erst, als die Bewohner der

---

<sup>16</sup> Die Episode findet sich auch in Livius' *Ab urbe condita* (1,7,4–15), im vierten Buch der Elegien des Properz (4,9,1–26) und in Ovids *Fasti* (1,461–586); auf diese Darstellungen kann im Rahmen dieses Beitrags jedoch nicht näher eingegangen werden.

Gegend den Leichnam des getöteten Cacus in Augenschein nehmen, wird der Körper aus der Perspektive der Geretteten eingehender beschrieben (265–267):<sup>17</sup>

*... nequeunt expleri corda tuendo  
terribilis oculos, vultum villosaque saetis  
pectora semiferi atque extinctos faucibus ignis.*

Ihr Herz konnte sich nicht sattsehen an den schrecklichen Augen, der Fratze und der von Borsten zottigen Brust des Halbtieres und an dem Schlund, in dem das Feuer erloschen war.

Dem Blick der Betrachter folgend werden Cacus' schreckliche Augen, sein Gesicht, seine Brust und sein Schlund erwähnt. Dabei wird auf die Behaarung der Brust verwiesen, die dem Körper des Cacus animalische Züge verleiht, und auf Cacus' Fähigkeit, Feuer zu speien. Die Begutachtung des Leichnams verdeutlicht somit die Leistung des Hercules, der die Bewohner von Pallanteum von dieser Gefahr befreit hat.

Es lässt sich festhalten, dass sich nur zu dem in seinem Aussehen weniger festgelegten Körper des Cacus nähere Angaben finden, nicht jedoch zu Hercules selbst. Allerdings wächst die Leistung des Siegers durch die Ungeheuerlichkeit des von ihm getöteten Gegners: so bestimmt das Bild des Monsters Cacus letztlich die Tat des Hercules. Der abschließende Blick auf den Leichnam des Cacus – aus der Perspektive der von ihm befreiten Bevölkerung – lässt Hercules als Befreier und Retter erscheinen. Sein Sieg wird zu einem Triumph über das Böse überhöht.

---

<sup>17</sup> Vgl. Binder (2019) 142; Vergils *Aeneis* wird nach der Ausgabe von Conte (<sup>2</sup>2019) zitiert; die Übersetzung der Verse 266–267 folgt weitgehend Binder & Binder (2001).

## 2.2 Die Ringkämpfe mit Antaeus und Achelous

Ebenfalls im Rahmen einer aitiologischen Erzählung und in Auseinandersetzung mit dem vergilischen Prätext wird bei Lucan (4,581–660) der Sieg des Hercules über Antaeus geschildert.<sup>18</sup> Ein Bewohner des libyschen Hügellandes erklärt dem Römer Curio bei seiner Ankunft, weshalb die Gegend als „Reich des Antaeus“ bekannt ist. Antaeus wird als Sohn der Tellus vorgestellt, der über enorme körperliche Kraft verfügte. Mit Cacus hat Antaeus gemein, dass er als Mörder die Bewohner der Gegend in Angst und Schrecken versetzte. Erst Hercules besiegte Antaeus, nachdem er erkannt hatte, dass er verhindern musste, dass dieser durch den Kontakt zum Erdboden neue Kraft schöpfen konnte.

Die Erzählung des Ringkampfes fokussiert die Körper der beiden nahezu gleich starken Kontrahenten, deren erster Zusammenstoß zu einer Pattsituation führt (Lucan. 4,617–620):

*conseruere manus et multo brachia nexu;  
colla diu gravibus frustra temptata lacertis,  
immotumque caput fixa cum fronte tenetur,  
miranturque habuisse parem.*

Sie brachten Hände und Arme in vielfältigem Ringergriff zusammen; lange versuchten sie vergeblich mit wuchtigen Armen den Nacken des anderen zu beugen; die Köpfe blieben unbewegt Stirn an Stirn aneinander gepresst und sie wunderten sich, dass sie einen ebenbürtigen Gegner hatten.<sup>19</sup>

Obwohl mehrere in die Kampfhandlung involvierte Körperteile Erwähnung finden, werden lediglich die Arme der Kontrahenten durch *gravis* genauer beschrieben. Das Adjektiv verweist auf das Gewicht, mit dem die Arme auf dem Nacken des Gegners lasten.<sup>20</sup> Hercules gelingt es jedoch schließlich, Antaeus zu Fall zu

<sup>18</sup> Zum Verhältnis des Exkurses zur Cacus-Episode der *Aeneis* vgl. Asso (2002) 66–69; Uhle (2006) 446 Anm. 3.

<sup>19</sup> Lucan wird nach der Ausgabe von Shackleton Bailey (<sup>2</sup>1997) zitiert; die Übersetzung folgt weitgehend Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011) 167, bleibt aber etwas näher am lateinischen Text.

<sup>20</sup> ‚Wuchtig‘ oder ‚schwer‘ ist daher für *gravis* gegenüber der auf das Aussehen abzielenden Übersetzung ‚muskelpack‘ – so Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011) 167 – zu bevorzu-

bringen. Drei historische Infinitive betonen diese Wendung im Kampfgeschehen: „Da wurde der Nacken durch Rütteln müde gemacht, da wurde die Brust von der Brust weggestoßen, da gerieten die Beine unter Handkantenschlägen ins Wanken“ (*tum cervix lassata quati, tum pectore pectus / urgueri, tunc obliqua percussa labare / crura manu*, 624–626). Schließlich packt Hercules die Mitte des Gegners und streckt ihn zu Boden. Obwohl auf die Körper beider Kontrahenten Bezug genommen wird, steht insgesamt Antaeus im Vordergrund. Betont wird zunächst, was mit seinem Körper unter den gewaltsamen Attacken des Hercules passiert. Als Antaeus dann am Boden liegt, schöpft er durch die Berührung mit der Erde auf wundersame Weise neue Kraft und kann sich, schon fast besiegt, aus der Umklammerung des Hercules lösen (Lucan. 4,630–631):

... *calido complentur sanguine venae,  
intumescere tori, totosque induruit artus*

... Seine Adern füllten sich mit warmem Blut, die Muskelpakete blähten sich auf und sämtliche Glieder strafften sich ...

Die unerwartete Veränderung seines Körpers signalisiert das erneute Erstarren. Für die Muskeln des Antaeus wird der vergleichsweise seltene, aber, wie noch gezeigt werden wird,<sup>21</sup> von Cicero und Ovid für die Muskeln des Hercules gebrauchte Begriff *tori* verwendet.<sup>22</sup> Nachdem Hercules das Geheimnis seines Gegners durchschaut hat, verwehrt er ihm den Kontakt zur Erde, was zu seinem Sieg und zum Tod des Antaeus führt.

Eine vergleichbare Konzentration auf Hercules' Gegner ist für seinen Ringkampf gegen den Flussgott Achelous in den *Metamorphosen* (9,4–88) zu konstatieren. Als Bewerber um die Hand der Deianira gerieten Achelous und Hercules aneinander und maßen ihre Kräfte in einem Ringkampf, den Hercules gewann. Der Kampf und seine Vorgeschichte werden von dem Verlierer Achelous geschildert, der in diesem Fall ein Horn einbüßte und mit einer aitiologi-

---

gen, auch wenn im Plural *lacerti*, der die Oberarme bezeichnet, aber mitunter auf die Oberarmmuskeln übertragen wird, ein Verweis auf die Muskeln gesehen werden kann; vgl. André (1991) 90–91, 204; OLD s. v. 2; Esposito (2009) 284 verweist auf den Gebrauch von *gravis* für Gestalten von außergewöhnlicher Stärke.

21 Vgl. unten S. 46–47 und S. 58–60.

22 Vgl. dazu auch Esposito (2009) 287.

schen Erzählung diesen Verlust und sein gegenwärtiges Aussehen erklärt.<sup>23</sup> Im Vordergrund steht der Körper des Flussgottes nicht nur, weil er sich infolge des Kampfes dauerhaft veränderte, sondern auch, weil sich Achelous der drohenden Niederlage gegen Hercules durch Verwandlungen zu entziehen suchte. Als er die Gestalt einer Schlange annahm, verlachte ihn Hercules, der schon die lernäische Hydra besiegt hatte, und erdrosselte ihn fast; dem in einen Stier Verwandelten rammte Hercules die Hörner in den Boden und brach schließlich eines der beiden Hörner ab.

Eine Körpereigenschaft des Hercules wird dennoch betont. In der den Verwandlungen vorausgehenden ersten Phase des Ringkampfes hielt der Flussgott den Angriffen des Hercules dank seines eigenen Gewichtes stand.<sup>24</sup> Erst nach einiger Zeit gelang es Hercules, auf seinen Rücken zu springen (Ov. met. 9,54–56):

*... avertit tergoque onerosus inhaesit.  
si qua fides (neque enim ficta mihi gloria voce  
quaeritur), imposito pressus mihi monte videbar.*

... er drehte mich um und hing als Last an meinem Rücken. Wenn du mir glaubst (denn ich suche keinen Ruhm mit erdichteten Reden), es war mir, als würde ein Berg auf mir liegen und mich niederdrücken.<sup>25</sup>

Der Flussgott, der zunächst durch das eigene Gewicht punkten konnte, wird von der Masse des Gegners überrascht, die er mit einem Berg vergleicht. Für einen Moment rückt hier der Körper des Hercules in den Fokus, dessen ungeheures Gewicht Achelous seinem Zuhörer Theseus anschaulich und mit starker Über-

---

23 Zur Inkompetenz des Achelous als Kämpfer und Berichterstatter eines Ringkampfes sowie zu einer intertextuellen Untersuchung der Passage vgl. Secci (2009). Da der Flussgott vergleichsweise glimpflich davorkommt und von diesem Abenteuer noch selbst berichten kann, ist die Episode als ein heiteres Gegenstück zur vergilischen Cacus-Episode zu sehen; zu Ovids Auseinandersetzung mit Vergil vgl. Galinsky (1972b).

24 Achelous verweist auf seine *gravitas* und vergleicht sich mit einem Damm (*moles*), den sein Gewicht (*pondus*) schützt (Ov. met. 9,39–41).

25 Die nach der Ausgabe von Tarrant (2004) zitierten Passagen aus den *Metamorphosen* wurden unter Heranziehung der Übersetzungen von Holzberg (2017) und von Albrecht (1994) ins Deutsche übertragen.

treibung vermittelt.<sup>26</sup> Als einer, der einen Kampf mit Hercules überlebt hat, offenbart der Flussgott, wie sich ein Zusammenstoß mit dem Helden „anfühlt“.

Festzuhalten bleibt, dass in den betrachteten epischen Kampfszenen nicht Hercules, sondern seine Kontrahenten im Vordergrund stehen. Von Cacus wird auch das Aussehen genauer beschrieben, Antaeus und Achelous bleiben im Hinblick auf ihr Äußeres weitgehend unbestimmt. Betont werden vielmehr die außergewöhnlichen körperlichen Fähigkeiten, die erklären, wie Hercules durch diese Gegner jeweils vor eine neue Herausforderung gestellt wird. Im Rahmen der Schilderung der Ringkämpfe finden ferner Körperteile der Kontrahenten Erwähnung, die unmittelbar in die Kampfhandlung eingebunden sind. In diesem Zusammenhang werden einzelne Eigenschaften des Hercules, wie seine wuchtigen Oberarme und sein Gewicht, besonders herausgestellt.

### 3. DIE (DE)KONSTRUKTION DES HELDENKÖRPERS IN OVIDS *METAMORPHOSEN*

Der Ringkampf zwischen Hercules und Achelous bildet den Auftakt zur Hercules-Sequenz in den *Metamorphosen* Ovids (9,1–272), die Episoden aus dem Leben von Hercules und Deianira enthält, mit der Apotheose des Hercules endet und auf diese Weise seinen Weg vom Heros zum Gott nachvollzieht. An den Ringkampf mit Achelous schließt sich die versuchte Entführung der Deianira durch den Centauren Nessus an, die zur Tötung des Nessus durch Hercules führt. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht die darauffolgende Episode, die mit dem Ende des irdischen Lebens von Hercules den Stoff der *Trachinierinnen* des Sophokles aufgreift.<sup>27</sup> Als Deianira von Hercules' Liebe zu Iole erfährt, will sie den Gatten durch einen Liebeszauber zurückgewinnen und schickt dem von Oechalia heimkehrenden Hercules ein mit dem Blut des Centauren Nessus getränktes Gewand entgegen. So wird Deianira, von Nessus getäuscht, zum In-

<sup>26</sup> Das von Achelous konstatierte ungeheure Gewicht des Hercules antizipiert die *augusta gravitas* (met. 9,270) die den vergöttlichten Hercules bei seiner Aufnahme in den Himmel am Ende der Sequenz auszeichnet; zur *gravitas* der Götter vgl. Feeney (1991) 207.

<sup>27</sup> Zu Ovids Transformation der tragischen Vorlage vgl. Curley (2013) bes. 161–176 zur Rede des Hercules.

strument seiner Rache. Denn das Blut wirkt nicht als Liebeszauber, sondern als tödliches Gift, das in den Körper eindringt und Hercules nie gekannte Qualen bereitet, die er schließlich durch die Selbstverbrennung auf dem Oeta beendet. Die Veränderung des Körpers, die das Gift bewirkt, lässt sich als eine Verwandlung begreifen, welche die Überwindung der eigenen Körperlichkeit durch den Feuertod und letztlich die Apotheose vorbereitet.<sup>28</sup>

### 3.1 Die Zersetzung des Körpers

Im Moment seiner Zersetzung rückt der Körper des Helden oder das, was davon übrig ist, in den *Metamorphosen* in den Fokus. Die nach Sophokles' *Trachinierinnen* gestaltete Episode, die später im *Hercules Oetaeus* aufgegriffen wird,<sup>29</sup> bestätigt die für Epos und Tragödie konstatierte Fokussierung auf Körper unter Gewalteinwirkung und Schmerzen.<sup>30</sup> Als Hercules das vergiftete Gewand abzustreifen sucht, löst sich die Haut mit ab, so dass der Blick auf Gelenke und Knochen freigegeben wird. Allein die Größe der Knochen lässt noch den Heldenkörper erahnen (Ov. met. 9,166–176):

*nec mora, letiferam conatur scindere vestem;  
qua trahitur, trahit illa cutem, foedumque relatu,*

<sup>28</sup> Neben diesen ‚Verwandlungen‘ des Hercules ist die *Metamorphose* des Lichas (9,211–229) als eigentliche Verwandlungssage im Rahmen der Hercules-Sequenz zu nennen. Zur Bedeutung des Körpers in den *Metamorphosen* vgl. Segal (1998) 9: „The poem [...] uses the body as its focus for its view of the human condition, of art, and of male and female identity.“ Zur Thematisierung und Stilisierung von Gewalt in den *Metamorphosen* vgl. Newlands (2018) bes. 140–141.

<sup>29</sup> Während Sophokles' Tragödie als Prätext Ovids in der folgenden Untersuchung berücksichtigt wird, kann eine im Hinblick auf die Fragestellung durchaus lohnende Einbeziehung des *Hercules Oetaeus* im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden; zum *Hercules Oetaeus* vgl. Walde (1992).

<sup>30</sup> In seiner Monographie *Tragedy in Ovid* bemerkt Dan Curley (2013) 166 zu diesem gattungsspezifischen Fokus: „Both epic and tragedy harbor considerable interest in the human form, the *soma* or *corpus*, and in ways to display it. [...] Both genres traditionally fashion the body as a *locus* for violence, such that corporeal pathos becomes one of the defining motifs.“

*aut haeret membris frustra temptata revelli  
 aut laceros artus et grandia detegit ossa.  
 ipse cruor, gelido ceu quondam lammina candens  
 tinctor lacu, stridit coquiturque ardente veneno.  
 nec modus est, sorbent avidae praecordia flammae  
 caeruleusque fluit toto de corpore sudor  
 ambustique sonant nervi, caecaque medullis  
 tabe liquefactis tollens ad sidera palmas  
 ... exclamat*

Gleich versucht er das tödliche Gewand zu zerreißen. Doch wo es gezogen wird, zieht es die Haut mit ab, und – grausig zu erzählen – bleibt entweder an den Gliedmaßen haften, nachdem vergeblich versucht wurde, es abzuziehen, oder deckt die zerfleischten Gelenke und riesigen Knochen auf. Auch das Blut zischt wie bisweilen eine weißglühende Klinge, die ins eisige Wasser getaucht wurde, und siedet im brennenden Gift. Und damit nicht genug: gierig zehren die Flammen an seiner Brust, vom ganzen Körper strömt dunkel der Schweiß und versengt knistern die Sehnen. Als sein Mark durch das unsichtbare Gift dahingeschwunden ist, streckt er die Hände zum Himmel und ruft ...<sup>31</sup>

Die Schilderung vollzieht das Eindringen des Giftes in den Körper nach: es zerstört zunächst die Haut, dringt dann über die Gelenke zu den Knochen vor, erfasst das Mark und zersetzt so den Körper des Helden. Das Gift entfaltet seine Wirkung über das Gewand, das sich mit der Haut verbindet und in den Versen 166–169 als Agens beschrieben wird. Während dieser Teil der Schilderung auf visuelle Aspekte im Zusammenhang mit der Aufdeckung des Inneren beschränkt ist, heben die folgenden Verse das Zischen des siedenden Blutes (170–171), das durch einen Vergleich veranschaulicht wird,<sup>32</sup> und das Knistern der versengten Sehnen (174) hervor und vergegenwärtigen die Situation auch durch den Verweis auf akustische Phänomene. Die Geräusche stehen in Verbindung mit der Feuer-Metaphorik (171–172, 174), welche die Wirkung des unsichtbaren Gifts ver-

<sup>31</sup> Zur Übersetzung der Passagen aus den *Metamorphosen* vgl. oben Anm. 25.

<sup>32</sup> Die Vorlage für den Vergleich findet sich in Odysseus' Erzählung von der Blendung Polyphems (Hom. Od. 9,389–394); vgl. dazu Bömer (1977) 324 ad loc.

anschaulicht und nahelegt, dass Hercules bei lebendigem Leib ‚verbrennt‘, bevor er durch den Feuertod sein irdisches Leben beendet.<sup>33</sup>

### 3.2 Die Rekonstruktion des Heldenkörpers

In der folgenden an die Erzfeindin Juno gerichteten Rede (176–204) wünscht sich Hercules den Tod und beklagt angesichts seiner Taten das Fehlen göttlicher Gerechtigkeit. Um seine Verdienste vor Augen zu führen, zählt Hercules – in Form einer rhetorischen Frage – insgesamt 16 Taten auf. Neben den zwölf kanonischen Taten werden vier Taten genannt, die nicht zum Dodekathlos gehören: die Bezwingung des Osiris-Priesters Busiris und die Überwältigung des Antaeus (182–184), der Kampf gegen die Centauren (191) und die Übernahme des Himmelsgewölbes von Atlas (198).<sup>34</sup> Waffen werden in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, der Körper allein erscheint als Werkzeug. Explizit nennt Hercules die Hände, die er personifiziert und apostrophiert, sowie am Ende des Tatenkatalogs Arme und Nacken (186–190, 197–198):

*vosne, manus, validi pressistis cornua tauri?  
vestrum opus Elis habet, vestrum Stymphalides undae  
Partheniumque nemus? vestra virtute relatus  
Thermodontiaco caelatus balteus auro  
pomaque ab insomni concustodita dracone?*<sup>35</sup>  
...

<sup>33</sup> Die Selbstverbrennung des Hercules wird in den *Metamorphosen* (9,239–241) nur in drei Versen angedeutet, anders als in der Tragödie *Hercules Oetaeus*, wo sie Gegenstand des Botenberichts von Philoctetes ist; vgl. dazu Walde (1992) 226–233. Als Feuer, das sich an seinem Innersten weidet, beschreibt Hercules das Gift in seiner Rede (Ov. met. 9,201–202).

<sup>34</sup> Die Begegnung mit Atlas ist an sich als Parergon zu dem im Katalog in Vers 190 erwähnten Hesperiden-Abenteuer zu sehen; dort wird allerdings auf eine mit der Übernahme des Himmelsgewölbes von Atlas nicht zu vereinbarende Version des Abenteuers Bezug genommen, nach der Hercules den Drachen, der die Äpfel bewacht, selbst tötet; vgl. dazu Bömer (1977) 337 ad loc. mit folgender Erklärung: „Die Tatsache, daß Ovid IX 190 den *insomnis draco* und das Tragen des Himmels an zwei verschiedenen Stellen erwähnt (s. o.), läßt darauf schließen, daß er hier, ähnlich wie Euripides, beide Abenteuer trennen wollte; [...]“

<sup>35</sup> Die Interpunktion in den Versen 187–190 folgt Holzberg (2017).

*his elisa iacet moles Nemeaea lacertis,  
hac caelum cervice tuli. ...*

Habt ihr, meine Hände, die Hörner des gewaltigen Stieres niedergedrückt? Bezeugen Elis, die stymphalischen Wogen und der parthenische Wald euer Werk? Wurden durch eure Tatkraft der aus thermodontischem Gold getriebene Gürtel gewonnen und die Äpfel, die der schlaflose Drache bewachte? ... Von diesen Armen erwürgt, liegt das nemeische Ungeheuer am Boden. Auf diesem Nacken habe ich den Himmel getragen.

Sechs Taten, die teilweise nur durch die geographische Lokalisierung angedeutet werden,<sup>36</sup> werden zunächst als Leistung der Hände vorgestellt.<sup>37</sup> Den Tatenkatalog beschließen dann Hercules' Verweise auf seine Arme, mit denen er den nemeischen Löwen erdrosselte, und auf den Nacken, auf dem er für Atlas das Himmelsgewölbe trug. Die in diesem Kontext gebrauchten deiktischen Pronomina *his* und *hac* legen nahe, dass der Sprecher auf diese Körperteile hindeutet. Insgesamt wird somit die Hälfte der 16 genannten Taten explizit mit einem bestimmten Körperteil in Verbindung gebracht.<sup>38</sup>

Als Modell dient Ovid der auf den Körper als Werkzeug fokussierte Tatenkatalog, der das Kernstück der langen Klagerede des Herakles in den *Trachinierinnen* bildet.<sup>39</sup> In Sophokles' Tragödie eröffnet den Katalog eine Apostrophe verschiedener Körperteile, deren jetziger Zustand den Anlass zur Rückbesinnung auf die einstigen Taten gibt (Trach. 1089–1095, 1101–1102):

ὦ χέρρες χέρρες,  
ὦ νῶτα καὶ στέρν', ὦ φίλοι βραχίονες  
ὕμεῖς ἐκεῖνοι δὴ καθέσταθ', οἳ ποτε  
Νεμέας ἔνοικον, βουκόλων ἀλάστορα,

<sup>36</sup> Vgl. Curley (2013) 165.

<sup>37</sup> Es sind die Taten, die sich mit den folgenden Stichworten verbinden: kretischer Stier, Reinigung des Stalles des Augias, stymphalische Vögel, Hirschkuh, Gürtel der Amazone und die Äpfel der Hesperiden; vgl. Bömer (1977) 328–329; Kenney (2011) 415–416.

<sup>38</sup> Vgl. Curley (2013) 171. Die folgenden Überlegungen führen den von Curley (2013) 161–176 angestellten Vergleich der Reden des Helden bei Ovid und Sophokles unter Einbeziehung von Ciceros Übersetzung der Herakles-Rede weiter.

<sup>39</sup> Vgl. Curley (2013) bes. 164–165.

λέοντ' ... / βία κατειργάσασθε ...

...

ἄλλων τε μόχθων μυρίων ἐγευσάμην,  
κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν.

O Hände, Hände! O Rücken und Brust, o ihr treuen Arme, – soweit ist es mit euch gekommen, die ihr einst Nemeas Bewohner, die Plage der Hirten, den Löwen ... mit Gewalt bezwungen habt ... Noch tausend andere Mühen kostete ich, und niemand wurde Sieger über meine Hände!<sup>40</sup>

In einem von οἷ ποτε eingeleiteten Relativsatz werden exemplarisch sechs Taten aufgezählt, bevor der Tatenkatalog mit einem hyperbolischen Verweis auf tausend weitere Mühen endet, die Herakles' Hände gemeistert haben. Der Körper bietet dabei den Ausgangspunkt für die Erinnerung an die in der Vergangenheit ausgeführten Handlungen und vergegenwärtigt vorübergehend den Helden von einst. Dan Curley bemerkt daher treffend: „Heracles' rhetoric transforms his body into a conduit to other places and times by presenting the labors as lived experiences – or, more precisely, by presenting the hero in the act of reliving his experiences.“<sup>41</sup>

Eine freie lateinische Übertragung der Klagerede des sophokleischen Herakles bietet Cicero in seiner Abhandlung über den Schmerz in den *Tusculanen* (2,20–22). Den Tatenkatalog eröffnet ebenfalls eine Apostrophe der Körperteile (Cic. frg. 34,33–36 FPL<sup>4</sup>):

... o ante victrices manus,  
o pectora, o terga, o lacertorum tori,  
vestrone pressu quondam Nemeaeus leo  
frendens efflavivit graviter extremum halitum?

O ihr früher siegreichen Hände, Brust, Rücken und Muskelarme! Wart ihr es, unter deren Druck der nemeische Löwe heftig mit den Zähnen knirschend seinen letzten Atemzug getan hat?<sup>42</sup>

---

40 Der griechische Text folgt der Ausgabe von Lloyd-Jones & Wilson (1990); zur Übertragung ins Deutsche wurde die Übersetzung von Willige (<sup>5</sup>2007) herangezogen.

41 Vgl. Curley (2013) 169.

42 Zur Verbindung von *frendens* und *graviter* vgl. Grilli (1987) 245 ad loc.

Bei Cicero erinnert der Held bereits zu Beginn des Tatenkatalogs an die früheren Siege, indem er die Hände als „siegreich“ bezeichnet; ein erneuter Verweis auf die *victrix manus* findet sich am Ende des Katalogs. An die Stelle von Sophokles' Wendung φίλοι βραχίονες tritt mit *lacertorum tori* eine Bezugnahme auf die Muskeln an den Oberarmen, die einen anatomischen Aspekt des Heldenkörpers betont.<sup>43</sup> Ovid greift den Begriff *tori* in den *Metamorphosen* im Zusammenhang mit dem Athleten Milon von Kroton auf, der als Greis angesichts seiner schlaffen Arme den Muskeln von einst nachtrauert, die denen des Hercules glichen.<sup>44</sup> In der Rede des Hercules im neunten Buch werden hingegen die Arme (*lacerti*) erwähnt, die wie bei Sophokles und Cicero mit der Tötung des nemeischen Löwen in Verbindung gebracht werden;<sup>45</sup> diese Tat wird allerdings erst am Ende des Katalogs genannt. Dass Ovid auf Ciceros Übertragung der Herakles-Rede als Modell zurückgriff, legen auffällige Übereinstimmungen nahe, die nicht nur den Erfordernissen der lateinischen Sprache geschuldet sein dürften. So findet die Frage *vestrone pressu*, die bei Cicero direkt an die Apostrophe anschließt, bei Ovid eine rhetorisch stärker ausgestaltete Entsprechung in der dreifachen Wiederholung des Possessivpronomens *vestrum opus ... vestrum ... vestra virtute* (187–188).<sup>46</sup> Zudem zeigt sich bei Cicero die Tendenz, den Tatenkatalog und die Bezugnahme auf Körperteile miteinander zu verschränken. So führt Cicero die fünf Taten, die im Anschluss an die Überwältigung des nemeischen Löwen genannt werden (frg. 34,37–42 FPL<sup>4</sup>), als rhetorische Fragen an, die er mit *haec dextra* einleitet, wobei er die Bedeutung der Rechten durch eine Anapher unterstreicht, indem er *haec* fünfmal wiederholt, davon dreimal zu Versbeginn. Anklänge an Ciceros Gestaltung des Katalogs lassen sich also in der engeren Verbindung der Taten mit bestimmten Körperteilen sowie ferner in Ovids Akzentuierung der Hände zu Beginn des Tatenkatalogs und im Gebrauch von *his* (197) und *hac* (198) am Anfang der beiden Schlussverse des Katalogs se-

43 Zu *torus* als Bezeichnung des Bizeps vgl. André (1991) 204; vgl. auch OLD s. v. 3: „a muscle, considered as protuberance on the body“.

44 Der Verweis auf Milon findet sich in der Rede des Pythagoras; vgl. Ov. met. 15,229–231 ... *fletque Milon senior, cum spectat inanes / illos, qui fuerant solidorum mole tororum / Herculeis similes, fluidos pendere lacertos* – „... und es weint der gealterte Milon, wenn er jene Arme, die einst mit ihren prallen Muskelpaketen denen des Hercules glichen, leer und schlaff herabhängend sieht.“ Vgl. dazu auch Casali (1995) 104–105 und Esposito (2009) 287.

45 Zu *his lacertis* als Entsprechung zu Ciceros *lacertorum tori* vgl. Caviglia (1979) 348 Anm. 36

46 Vgl. schon Caviglia (1979) 348 Anm. 36.

hen. Ovids Verbindung des Demonstrativpronomens mit unterschiedlichen Körperteilen, d. h. Armen und Nacken, variiert Ciceros *haec (dextra)*.

Die unmittelbar vor der Rede des Hercules vom Erzähler geschilderte Zersetzung des Körpers legt nahe, dass Ovids Hercules auf einen Körper hinweist, der unter dem Fleisch bereits die Knochen erkennen lässt (169). Bei Sophokles berichtet zuerst Herakles' Sohn Hyllos von der Wirkung des vergifteten Gewandes;<sup>47</sup> dann wird Herakles selbst auf die Bühne getragen, beschreibt in einer Klagerede die Wirkung des Gifts,<sup>48</sup> zeigt seinen entstellten Körper dem Sohn und den Umstehenden<sup>49</sup> und erinnert an die einst vollbrachten Taten, bevor er wieder auf seinen gegenwärtigen Zustand zurückkommt.<sup>50</sup> Der Tatenkatalog dient in diesem Kontext der kontrastiven Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, intaktem und zerstörtem Körper.<sup>51</sup> Während der Herakles des Sophokles auf diese Weise den eigenen körperlichen Verfall zum Ausdruck bringt, schildert bei Ovid der Erzähler die Zersetzung des Körpers.<sup>52</sup> Ovids Hercules nimmt lediglich nach dem Tatenkatalog kurz Bezug auf das verzehrende Feuer, das in ihm wütet (201–202), als er sich über das Ausbleiben eines gerechten Lohns für seine Taten empört. Seine Rede ist daher weniger eine Klage als eine an die Widersacherin Juno adressierte Anklage. Da die Schilderung des Verfalls in Ovids Epos der Rede des Hercules vorausgeht, vollzieht diese mit dem Tatenkatalog gleichsam eine Gegenbewegung dazu und rekonstruiert den Körper, indem sie Körperteile wieder mit den jeweils vollbrachten Taten in Verbindung bringt und so den funktionstüchtigen Heldenkörper evoziert. Mit der Erinnerung an die Taten wird im Rahmen der Hercules-Sequenz bei Ovid somit auch die Vergöttlichung des Hercules vorbereitet.<sup>53</sup>

47 Vgl. Soph. Trach. 767–771 und dazu Curley (2013) 167.

48 Vgl. Soph. Trach. 1051–1057 und dazu Curley (2013) 167–168; vgl. auch Cic. frg. 34,6–11 FPL<sup>4</sup>.

49 Vgl. Soph. Trach. 1076–1080; vgl. auch Cic. frg. 34,28–30 FPL<sup>4</sup>.

50 Vgl. Soph. Trach. 1104–1105 und dazu Curley (2013) 169–170.

51 Vgl. Curley (2013) 169.

52 Vgl. Curley (2013) 170.

53 Im Rahmen seiner intratextuellen Lektüre der Tatenkataloge in Ovids *Metamorphosen* und in *Heroides* 9 sieht Curley (2013) 213–215, dort 215, in Hercules' Rede eine Antwort auf

Die Körperzentriertheit der Hercules-Rede zeigt sich ferner in der Erwähnung der Körper von Hercules' Gegnern und deren Opfern.<sup>54</sup> Im Rahmen des Tatenkatalogs werden der dreifache Leib des Geryones und des Cerberus (185) angesprochen sowie die Hörner des Stieres (186). Zudem wird auf die nachwachsenden Kräfte, das heißt Köpfe, der Hydra hingewiesen (192 f.). Wie schon die Analyse der Cacus-Episode gezeigt hat, unterstreicht die Monstrosität der Gegner die Leistung des Hercules und lässt Rückschlüsse auf seine Körperkraft zu, ohne dass sein Körper genau beschrieben werden müsste. Als Held erweist sich Hercules, weil er andere von der Gefahr befreit, die von seinen Gegnern ausgeht. Diese Gefahr verdeutlicht der Verweis auf die Opfer. So beschreibt Hercules die Rosse des Diomedes als „gemästet mit Menschenblut“ (*equos humano sanguine pingues*, 194) und erwähnt, dass er „ihre Krippen voll von zerfleischten Leichen sah“ (*plenaque corporibus laceris praesepia*, 195); so wird erklärt, weshalb er die Rosse samt ihrem Meister niederstreckte. Unter Bezugnahme auf die monströsen Körper von Gegnern und auf die Körper der Opfer zeigt der Tatenkatalog den Körper des Hercules als Werkzeug und konstituiert damit den Heldenkörper als Summe seiner Teile wie auch der damit ausgeführten Taten.

#### 4. DER HELDENKÖRPER IM FRAUENGEWAND: HERCULES UND OMPHALE

Neben der Zersetzung des Körpers bietet auch dessen Verhüllung durch weibliche Gewänder im Zuge des Kleidertauschs mit der Geliebten Omphale einen Kontext, in dem der Heldenkörper literarisch in Szene gesetzt wird. In den Dienst der lydischen Königin musste Hercules treten, um einen Mord zu sühnen, doch finden sich schon früh Zeugnisse für Versionen, die den Sklavendienst als Affäre mit der schönen Königin darstellen, der Hercules hörig wird.<sup>55</sup> Dass sich Hercules dem Willen der Omphale unterwirft, verdeutlicht das Motiv des Kleidertau-

---

das von Deianira entworfene Heldenbild: „An intratextual reading of *Met.* 9 and *Her.* 9 shows Hercules, made effeminate in Deianira's letter, remaking himself as an epic hero with a *gravitas* both imitating and exceeding the Sophoclean stage.“

54 Vgl. Curley (2013) 171.

55 Vgl. Boardman (1994) 46; Oehmke (2000) 147.

ches, das möglicherweise auf das Drama des 5. Jahrhunderts zurückgeht, aber erst in augusteischen und kaiserzeitlichen Texten greifbar wird;<sup>56</sup> zudem finden sich in der bildenden Kunst seit der späten Republik Darstellungen des Paares mit getauschten Kleidern.<sup>57</sup> Gerade in der römischen Elegie ist die Beziehung des Hercules zu Omphale, die als *servitium amoris* aufgefasst wird, ein beliebtes Thema.<sup>58</sup> Properz verweist auf Hercules als mythisches Vorbild für den elegischen *amator* (3,11,17–20) und lässt ihn mit dem Verweis auf das Tragen von Frauenkleidern argumentieren, als er Zutritt zum Hain der Bona Dea erlangen will, damit er dort an einer Quelle seinen Durst stillen kann (4,9,45–50). Wenn Ovid empfiehlt, die Geliebte zu hofieren, erwähnt er Hercules als Beispiel (ars 2,217–222). Das Liebesleben des Hercules ist der Gegenstand des Briefes der Deianira an Hercules, die sich in Ovids *Heroides* besonders über die durch den Kleidertausch manifestierte Unterwerfung unter Omphale empört (her. 9,53–118). In den *Fasti* (2,303–358) vereitelt der rituell motivierte Kleidertausch den versuchten Übergriff des Faunus auf Omphale und wird zum Aition für die Nacktheit der *Luperci*. Der Kontrast zwischen den feinen Gewändern und dem Körper des Hercules prägt diese Passagen und entfaltet – unabhängig von der Bewertung des Kleidertauschs durch verschiedene Figuren – eine komische Wirkung.<sup>59</sup> Im Folgenden soll am Beispiel von Properz 4,9 und dem neunten Heroidenbrief gezeigt werden, welche Aspekte des Heldenkörpers im Zusammenhang mit dem Kleidertausch betont werden.

---

56 Neben den im Folgenden genannten elegischen Darstellungen finden sich Verweise auf den Kleidertausch bei Sen. Herc. 465–476; Sen. Phaedr. 317–329; Herc. Oet. 371–377; Stat. Theb. 10,646–649; zu Bezugnahmen auf die Episode in der griechischen Literatur vgl. Oehmke (2000) 148 mit Anm. 11.

57 Vgl. dazu Ritter (1995) 101–104 (zu Werken, die in die späte Republik zu datieren sind), 171–179; ferner Ritter (1996) 89–102 sowie Oehmke (2000) 150–162 zu einer Skulptur von Hercules und Omphale in Neapel (Mus. Naz. 6406), die sie in die flavische Zeit datiert.

58 Vgl. Fantham (1983) 193. Dass die mögliche politische Funktionalisierung der Omphale-Episode zur Verunglimpfung von Antonius und Kleopatra seitens der gegnerischen Partei im Bürgerkrieg keine Erklärung für elegische Rückgriffe auf den Mythos bietet, betont Oehmke (2000) 195–196.

59 Vgl. Fantham (1983) 192–201.

#### 4.1 Der elegisch codierte Körper

In Auseinandersetzung mit Vergil behandelt Properz in der Elegie 4,9 zunächst den Kampf des Hercules gegen Cacus. Im Mittelpunkt des Gedichts steht jedoch eine aitiologische Erzählung, die erklärt, weshalb Frauen von der Verehrung des Hercules an der Ara Maxima ausgeschlossen sind.<sup>60</sup> Als Hercules nach seinem Sieg den Durst an einer Quelle im Hain der Bona Dea löschen wollte, wurde ihm von der Priesterin aufgrund seines Geschlechts der Zutritt verwehrt. Bevor er schließlich gewaltsam in den heiligen Bezirk eindrang, versuchte Hercules mit Verweis auf seine Zeit im Dienst der Omphale die Priesterin davon zu überzeugen, ihm Zutritt zum Hain zu gewähren (4,9,45–50):

*sin aliquam vultusque meus saetaeque leonis  
terrent et Libyco sole perusta coma,  
idem ego Sidonia feci servilia palla  
officia et Lydo pensa diurna colo,  
mollis et hirsutum cepit mihi fascia pectus,  
et manibus duris apta puella fui.*

Wenn aber eine mein Antlitz, das borstige Löwenfell und mein von der libyschen Sonne verbranntes Haar erschrecken: ich habe auch im sidonischen Mantel Sklavendienste geleistet und mein tägliches Pensum am lydischen Spinnrocken erfüllt; ein weiches Band umfing meine struppige Brust und trotz meiner harten Hände war ich ein brauchbares Mädchen.<sup>61</sup>

Hercules ist sich seines wilden und angesichts des Löwenfells geradezu animalischen Erscheinungsbildes bewusst. Indem er daran erinnert, dass er selbst einst Frauenkleider trug, legt er nicht nur das Fell ab und verhüllt verbal den potentiell schreckenerregenden Körper, sondern präsentiert sich zugleich als *puella*.

<sup>60</sup> Mit dem Cross-Dressing befassen sich aus der Fülle der Forschungsliteratur zu dieser Elegie besonders DeBrohun (1994), DeBrohun (2003) 157–165, Wyke (1994), Lindheim (1998) und Welch (2004).

<sup>61</sup> Übernommen wird der Text des Kommentars von Fedeli, Dimundo & Ciccarelli (2015); die Passage wurde unter Heranziehung der Übersetzung von Luck (1996) ins Deutsche übertragen.

Nach seiner Einschätzung hat er im Hinblick auf Aussehen und Tätigkeit ein passables Mädchen abgegeben und verdient daher den Zutritt zum Hain.

Wie im Epos so sind auch in der Elegie die Hände wichtige Körperteile des Hercules, da über sie die Tätigkeit des Helden zur Sprache gebracht werden kann. Die hier erwähnte für Frauen typische Wollarbeit steht in einem starken Gegensatz zu den epischen Taten des Helden. Dass sich der Körper des Helden jedoch auch durch die weibliche Tätigkeit und Gewandung nicht verändert, deutet das Attribut *durus* an.

Mit dem Verweis auf die Körperbehaarung des Hercules tritt ein gegenüber dem Epos neuer Aspekt des Heldenkörpers hinzu: erwähnt werden das von der Sonne verbrannte Haupthaar sowie die Brust, die als struppig (*hirsutum*) bezeichnet wird.<sup>62</sup> Die Brust gleicht darin dem borstigen Löwenfell (*saetae leonis*), das als einziges Kleidungsstück gleichsam eine zweite Haut des Helden darstellt. Hercules erscheint daher als unzivilisiert und geradezu wild – wie die Ungeheuer, von denen er selbst die Welt befreite,<sup>63</sup> – aber auch als männlich.<sup>64</sup>

Die Händen und Haaren des Helden zugeschriebenen Eigenschaften *durus* (‚hart‘) und *hirsutus* (‚struppig‘) stehen im Gegensatz zu der als *mollis* (‚weich‘) beschriebenen Textur des Brustbandes.<sup>65</sup> Sie verweisen auf die insbesondere in den als geschlechtsspezifisch aufgefassten Körpereigenschaften ‚hart‘/ ‚weich‘ anklingende Dichotomie ‚männlich‘/ ‚weiblich‘. Die genannten Attribute sind bei Properz jedoch zugleich poetologische Schlüsselbegriffe:<sup>66</sup> Dem mit der Elegie assoziierten *mollis* steht das für Ennius’ *Annales* gebrauchte *hirsutus*

62 Die haarige Brust des Herakles erwähnt auch Kallimachos in der Theiodamas-Erzählung in den *Aitien* (frg. 24,2 Pf./Harder); vgl. Casali (1995) 108; Harder (2012) II, 239.

63 So lässt eine zottige Brust bei Vergil (Aen. 8,266–67) Cacus als Halbtier erscheinen.

64 Zur Assoziation des Löwen mit dem männlichen Geschlecht in physiognomischen Traktaten und der Behaarung als einem Zeichen von Männlichkeit vgl. Gleason (1995) 68–69, 75, 80–81; zum Löwen als Verkörperung des männlichen Ideals vgl. auch Vogt (1999) 154 zu *Physiognomonica* 809b14–36. Nach Vogt (1999) 196–197 ist „eine Entstehung der *Physiognomonica* im aristotelischen oder frühen nacharistotelischen Peripatos“ plausibel, so dass sich die Schrift als ‚aristotelisch‘ bezeichnen lässt, auch wenn die Verfasserfrage nicht beantwortet werden kann.

65 Der Gegensatz ‚hart‘/ ‚weich‘ prägt auch die Bezugnahme auf Hercules in Prop. 3,11,20: *tam dura traheret mollia pensa manu*, wo nicht die Kleidung, sondern letztlich die Wolle als weich bezeichnet wird.

66 Hutchinson (2006) 215 beschreibt die Attribute als „full of generic resonance“.

sowie der allgemein auf das Epos verweisende Begriff *durus* gegenüber,<sup>67</sup> das in Propertius' Gedichtsammlung als ‚männliche‘ Gattung den Gegenpol zu der als ‚weiblich‘ oder ‚verweiblicht‘ konnotierten Elegie darstellt.<sup>68</sup> Mit dem verbotenen Anlegen von Frauenkleidern gibt sich der epische Held und Kämpfer Hercules somit einen elegischen Anstrich.<sup>69</sup> Als Bittsteller *ante fores* und als der Omphale höriger Liebhaber gleicht er dem elegischen *amator*, der sich dem Willen einer Frau unterwirft und insofern selbst die Rolle einer Frau übernimmt.<sup>70</sup> Diese Verweiblichung des Hercules ist jedoch zeitlich beschränkt. Mit seinem gewaltsamen Eindringen in den Hain und dem Ausschluss von Frauen von der kultischen Verehrung erweist sich Hercules am Ende der Elegie als überaus männlicher Held.<sup>71</sup>

---

67 Zu *hirsutus* vgl. Prop. 4,1,61: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona* und dazu Hutchinson (2006) 72; zu *durus* mit Bezugnahme auf das Epos vgl. z. B. Prop. 2,1,41 *duro ... versu*; das Elegienbuch wird demgegenüber in Prop. 2,1,2 als *mollis ... liber* bezeichnet; vgl. dazu auch Wyke (1994) 117.

68 Vgl. Wyke (1994) 117 und 119: „Propertian elegy claims for itself the realm of the feminine as inspiration (*Quelle*), subject-matter (*Gegenstand*) and readership (*Ziel*) and as a set of characteristics with which to align its male *ego* but, in designating elegiac production as *mollis*, the Propertian narrator also claims the realm of the feminine even as the very texture of his verse. [...] The very texture of elegiac verse, its ‚softness‘ or *mollitia* marks the genre as effeminate.“ Zur *mollitia* in moralischen Diskursen Roms vgl. Edwards (1993) 63–97; zur Verweiblichung vgl. auch Williams (2010) 156–170.

69 Vgl. DeBrohun (1994) 48: „In poetic terms, then, Hercules has tried to ‚reduce‘ his stature from epic (or at least hard, patriotic) to elegiac, thus implying that he ‚recognizes‘ the (love) elegiac nature of his situation.“ Vgl. auch DeBrohun (2003) 161.

70 Vgl. Lindheim (1998) 61–62.

71 Vgl. Lindheim (1998) 62–63: „Ultimately the instances of „taking on the feminine,“ both for Hercules and for the *amator*, end with the re-inscription of a more comforting, more knowable biological division into two genders. And yet, for a brief moment, both opened up Garber's „space of possibility,“ unveiling gender as no more than performance.“

## 4.2 Der geschmückte Körper

Ausgehend von den Reden des Hercules bei Properz und Sophokles verbindet Ovid im neunten Heroidenbrief einen Katalog der Taten des Hercules mit einer Darstellung des Kleidertauschs.<sup>72</sup> Die Beschreibung des Heldenkörpers in der Epistel hebt stärker als die bisher betrachteten Textstellen verschiedene Körpereigenschaften des Hercules hervor. Die eifersüchtige Ehefrau Deianira hält als Sprecherin bzw. Schreiberin des Briefes Hercules angesichts seiner Liebe zu Iole, der Königstochter von Oechalia, die in Deianiras Augen eine Unterwerfung des Siegers unter die Besiegte darstellt,<sup>73</sup> frühere Affären vor. Im Zentrum der Epistel steht als ‚Präzedenzfall‘ Hercules’ *servitium amoris* bei der lydischen Königin Omphale. Deianira deutet den Kleidertausch als einen Sieg der Omphale über den ihr ergebenen Hercules, der dessen einstige Heldentaten entwertet. Um Hercules zu provozieren, skizziert sie seine Verweiblichung am Hof der Omphale in drei Schritten: Aus der Perspektive des Flusses Mäander imaginiert sie zunächst – an den Gatten gewandt – Frauenkleider und -schmuck am Körper des Hercules (55–66), die ihn als *vir mollis* (72), einen effeminierten Mann, erscheinen ließen, für den sich die besiegten Gegner schämen müssten.<sup>74</sup> Im Anschluss kommt Deianira auf sein Verhalten zu sprechen, wobei sie insbesondere die Wollarbeit in den Blick nimmt, für die sein Körper kaum geeignet war (73–84), und stellt sich vor, wie Hercules bei dieser Tätigkeit von seinen Heldentaten berichtete (85–102). Schließlich richtet sie ihr Augenmerk auf Omphale, die sich mit den Waffen und dem Löwenfell des Hercules Deianira zufolge als wahrer Mann in der Beziehung (106) und als der eigentliche Sieger erwies (103–118). Das Löwenfell, gleichsam die zweite Haut des Hercules, wird in diesem Kontext zur Trophäe, die den Sieg über Hercules indiziert.<sup>75</sup>

Der Körper des Hercules findet vor allem in den Beschreibungen seiner Erscheinung und seiner Tätigkeit am Hofe Beachtung. So nimmt Deianira zu-

72 Vgl. Curley (2013) 213.

73 Ov. her. 9,1–2 *gratulor Oechaliam titulis accedere nostris, / victorem victae succubuisse queror*; zum Motiv des ‚besiegten Siegers‘ vgl. Casali (1995) 12; zur Epistel vgl. Lindheim (2003) 62–75.

74 Vgl. Lindheim (2003) 71. Die von Ovids Deianira vorgenommene Bewertung des Helden im Frauengewand als *vir mollis* wird in der christlichen Polemik aufgegriffen; vgl. dazu Eppinger (2017).

75 Vgl. Lindheim (2003) 72.

nächst die weiblichen Schmuck- und Kleidungsstücke am Körper des Hercules in den Blick und kontrastiert damit die einst mit den entsprechenden Körperteilen ausgeführten Taten, die als eigentlicher und zum Heldenkörper passender ‚Schmuck‘ erscheinen (her. 9,55–66):

*Maeandros ...  
vidit in Herculeo suspensa monilia collo  
illo, cui caelum sarcina parva fuit.  
non puduit fortes auro cohibere lacertos  
et solidis gemmas opposuisse toris?  
nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis  
edidit, unde umerus tegmina laevus habet!  
ausus es hirsutos mitra redimire capillos!  
aptior Herculeae populus alba comae.  
nec te Maeonia lascivae more puellae  
incingi zona dedecuisse putas?*

Mäander ... erblickte eine Halskette, die um den Nacken des Hercules hing, um den Nacken, für den der Himmel eine leichte Last war. Hast du dich nicht geschämt, die starken Arme mit einem Goldreif zu umringen und Edelsteine auf die strammen Muskeln zu setzen? Freilich hat unter diesen Armen das nemeische Verderben sein Leben ausgehaucht; daher hat die linke Schulter ihre Bedeckung! Du hast es gewagt, die struppigen Haare mit einer Mitra zu umbinden, passender wäre Weißpappellaub für Hercules' Haar. Glaubst du etwa, dass es sich schickte, dass du dich nach Art eines leichten Mädchens mit einem mäonischen Gürtel gegürtet hast?<sup>76</sup>

Die Halskette, der mit Edelsteinen besetzte goldene Armreif, die asiatische Mitra und der mäonische Gürtel wirken am Körper des Helden aus Deianiras Sicht deplatziert. In Anbetracht dieser Aufmachung erinnert sie daher an die großen Taten von einst, die mit dem Nacken (*collum*), den muskulösen Armen (*lacerti, tori*) ausgeführt wurden: die Übernahme des Himmelsgewölbes und die Bezwingung des nemeischen Löwen. In beiden Fällen kontrastiert sie die Zeit des Hercules bei Omphale mit der entfernteren Vergangenheit: so trug der Nacken einst keine Halskette, sondern das Himmelsgewölbe, das nicht nur für die Tat als sol-

---

76 Der lateinische Text folgt Casali (1995); die Übersetzung wurde in Auseinandersetzung mit Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2000) erstellt.

che steht, sondern als ein zu einem Helden passendes Schmuckstück erscheint. Die muskulösen Arme des Hercules, die am Hof der Omphale von edelsteinverzierten Armreifen eingeengt werden, erdrosselten einst den Löwen: von dieser Tat zeugt wiederum das Löwenfell an der linken Schulter, ein Kleidungsstück, das zugleich eine Trophäe ist. Die Kontrastierung der Situation bei Omphale und der weiter zurückliegenden Vergangenheit entspricht dem Muster des Tatenkatalogs in der sophokleischen Klagerede, in der Gegenwart und Vergangenheit einander gegenübergestellt werden. An die Stelle des Körpers, der sich unter der Einwirkung des Gifts zersetzt, tritt hier ein mit Frauenschmuck herausgeputzter Körper.<sup>77</sup> Aus Sicht des jeweiligen Sprechers lässt sich die skizzierte innerliche bzw. äußerliche Veränderung des Körpers, der einst die Heldentaten ausführte, jedoch in beiden Fällen als Krise bezeichnen: es sind Umstände, die für den primär als Kämpfer und Retter geltenden Helden nicht die Norm darstellen. Wie schon bei Properz (4,9,46 und 49) findet zudem die Behaarung des Hercules Erwähnung. So verweist Ovids Deianira schließlich auf das struppige Haupthaar, das von einer Mitra bedeckt wurde, und stellt dieser das Pappellaub als passendere Kopfbedeckung gegenüber. Während das Pappellaub an Hercules' Rückkehr aus der Unterwelt denken lässt,<sup>78</sup> markiert das Tragen der Mitra die Verweiblichung.<sup>79</sup>

Auch im Rahmen der Beschreibung der von Hercules verrichteten, Fingerspitzengefühl erfordernden Wollarbeit finden sich Bezugnahmen auf den Körper des Helden. Der Tätigkeit entsprechend rücken neben den Händen selbst auch die Finger bzw. der Daumen als einzelner Finger in den Blick (her. 9,75–80):

---

77 Curley (2013) 214 beschreibt die unterschiedliche Wirkung der Tatenkataloge wie folgt: „[...] given his role as a love-slave, a *servus amoris* whose feminine finery is ill suited to his masculinity, his present circumstances contain more bathos than pathos – although for Deianira they are no less offensive.“

78 Vgl. Casali (1995) 109 mit Verweis auf Serv. ecl. 7,61.

79 Als Träger einer Mitra imaginiert Cicero Clodius, der anlässlich des Festes zu Ehren der Göttin Bona Dea als Frau verkleidet in das Haus Caesars eingedrungen war; vgl. z. B. Cic. har. 44. Das Tragen der Mitra bringt auch Aeneas und den Trojanern in Vergils *Aeneis* (4,216 und 9,616) den Vorwurf der Verweiblichung ein; vgl. dazu Williams (<sup>2</sup>2010) 160–161. Zu Kleidung und Schmuck als Status- und Identitätsmerkmalen in der Antike vgl. Holmes (2010) 174–178.

*Non fugis, Alcide, victricem mille laborum  
 rasilibus calathis imposuisse manum  
 crassaque robusto deducis pollice fila  
 aequaque formosae pensa rependis erae?  
 A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,  
 praevalidae fusos comminuere manus!*

Scheust du dich nicht, Alcide, die in tausend Arbeiten siegreiche Hand auf glatte Körbchen zu legen, ziehst du mit deinem kräftigen Daumen grobe Fäden und reichst der schönen Herrin, was sie dir abmisst, zurück? Ach, wie oft, wenn mit harten Fingern du den Faden drehtest, zerbrachen die äußerst starken Hände die Spindel.

Die Hände stehen in den Tatenkatalogen bei Sophokles und in Ovids *Metamorphosen* als universell einsetzbares Werkzeug des Helden jeweils an erster Stelle. Wie im sophokleischen Prätext wird auch hier die Sieghaftigkeit des Hercules auf seine Hände projiziert und es ist hyperbolisch von der *manus victrix mille laborum* die Rede.<sup>80</sup> Eben diese Hand hält nun geglättete Körbchen und Spindeln. Die Tätigkeit am Hof der Omphale wird mit den früheren Heldentaten kontrastiert, die das übliche Betätigungsfeld des Hercules darstellen.

Mit der Erwähnung der Hände ist es in diesem Fall nicht getan, denn auch einzelne Finger kommen beim Spinnen zum Einsatz: Hercules führt mit dem Daumen den Faden herab und dreht ihn mit den Fingern. Dass sich Hercules bei seiner neuen Arbeit nicht geschickt anstellt, grobe Fäden produziert und Spindeln zerbricht, macht ihn zusätzlich lächerlich.<sup>81</sup> Die Beobachtung seiner Ungeschicklichkeit lenkt aber wiederum den Blick auf den Körper, der sich auch beim Verrichten von Frauenarbeit nicht verändert hat, sondern der Körper eines ausgesprochen männlichen Helden bleibt.

Der neunte Heroidenbrief zeigt einen Hercules, der beim Spinnen von seinen Taten erzählt und in dieser Hinsicht etwa die Töchter des Minyas in den *Meta-*

<sup>80</sup> Vgl. oben S. 46–47 zu Soph. Trach. 1101–1102 und die von Cicero (frg. 34,33 u. 44 FPL<sup>4</sup>) gebrauchte Wendung *manus victrix*.

<sup>81</sup> Das Zerbrechen der Spindel unter den starken Händen entspricht als unbeabsichtigte Wirkung des Körpers im Umgang mit den für Frauenhände gefertigten Gerätschaften der Zerstörung von Omphales Schmuck und ihren Schuhen in den *Fasti*, wo der Kleidertausch als Teil einer *antiqui fabula plena ioci* (Ov. fast. 2,304) erzählt wird und die komische Wirkung der Episode im Vordergrund steht; vgl. Fantham (1983) 194.

*morphosen* präfiguriert.<sup>82</sup> Hercules geht mit dem Spinnen einer Tätigkeit nach, die mit der Komposition von ‚zarter Dichtung‘ in der Tradition des Kallimachos und der von ihm propagierten Μοῦσα λεπταλέη (Ait. frg. 1,24 Pf./Harder) assoziiert wird: so verweist die Wendung *deducis pollice fila* (77) auf das im übertragenen Sinne gebrauchte *deducere* in programmatischen Passagen bei Vergil und Horaz.<sup>83</sup> Die von Hercules mit seinem ‚kräftigen Daumen‘ (*robusto ... pollice*) produzierten ‚dicken Fäden‘ (*crassa ... fila*) stehen freilich im Gegensatz zu dem ‚feinen Faden‘, aus dem Dichtung, die sich durch die für Kallimachos typische λεπτότης auszeichnet,<sup>84</sup> entsteht. Die ‚dicken Fäden‘ des Hercules lassen sich insofern poetologisch verstehen und betonen das nicht neue, aber doch kühne Unterfangen, einen Helden des Epos zum Gegenstand einer Elegie zu machen.

Insgesamt nimmt Deianira sieben verschiedene Körperteile in den Blick, die – anders als im Tatenkatalog der *Metamorphosen* – durch Attribute qualifiziert werden:

59: *fortes lacerti* – starke (Ober)Arme

60: *solidi tori* – stramme Muskeln

63: *hirsuti capilli* – struppige Haare

71: *durum collum* – harter Nacken (vgl. auch 57, *Herculeum collum*)

77: *robustus pollex* – kräftiger Daumen

79: *duri digiti* – harte Finger

80: *praevalidae manus* – sehr starke Hände (vgl. auch 75, *manus victrix mille laborum*)

Stärke, Rauheit und Härte zeichnen demnach den Körper, d. h. die Oberarme, den Nacken, die Hände und einzelne Finger als Werkzeuge des Hercules, aus. Diese Eigenschaften des Heldenkörpers werden in der Elegie erwähnt, weil sie sich am Hof der Omphale nicht in entsprechenden Taten niederschlagen. Die Adjek-

82 Vgl. Ov. met. 4,36 und dazu Gutzwiller (2020) 184–185 sowie Anm. 35 mit weiterer Literatur.

83 Vgl. Verg. ecl. 6,4–5 *pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen*; Hor. epist. 2,1,224–225 *cum lamentamur non apparere labores / nostros et tenui deducta poemata filo*; ferner Ov. met. 1,4; vgl. zu Vergil und Ovid die Diskussion bei Gutzwiller (2020) 183–185, die das Spinnen als Bild für das Dichten auf den Aitienprolog des Kallimachos (frg. 1,5 Pf./Harder, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω] zurückführt.

84 Vgl. Gutzwiller (2020) 182 und Hor. epist. 2,1,225 *tenui ... filo*.

tive unterstreichen zudem die Männlichkeit des Helden. So provoziert Deianira zwar den Gatten, indem sie seine Verweiblichung darstellt, entwirft jedoch zugleich das Bild eines harten und kräftigen und insofern ausgesprochen männlichen Körpers.

Omphale, die nach dem Kleidertausch das Löwenfell trägt, zeichnet sich demgegenüber durch eine „weiche Seite“ (*molle latus*) aus (her. 9,111–114):

*o pudor! hirsuti costis exuta leonis  
aspera texerunt vellera molle latus!  
falleris et nescis – non sunt spolia illa leonis,  
sed tua, tuque feri victor es, illa tui.*

O Schande! Das raue, von den Rippen des struppigen Löwen abgezogene Fell bedeckte eine weiche Seite [einer Frau]! Du täuschst dich und weißt es nicht – das ist nicht die erbeutete Haut eines Löwen, sondern deine: du hast ein wildes Tier besiegt, sie aber dich.

Körper und Gewand werden so kontrastiv gegenübergestellt: Der weiche Körper der Omphale steckt im rauen Löwenfell (*aspera vellera*), der als hart und kräftig beschriebene Körper des Hercules hingegen im sidonischen Umhang (*Sidonio ... amictu*, 101). Dass das Löwenfell viel besser zu Hercules passt, deutet sich dadurch an, dass es wie die Haare des Helden als ‚struppig‘ (*hirsutus*) beschrieben wird. Der Kleidertausch führt dazu, dass die Aufmachung jeweils in einem Spannungsverhältnis zu Körper und biologischem Geschlecht steht, da im Gegensatzpaar ‚hart‘/‚weich‘ auch die Dichotomie ‚männlich‘/‚weiblich‘ mitschwingt.<sup>85</sup> Indem Deianira dieses Missverhältnis betont, unterstreicht sie letztlich die Männlichkeit des Helden. Die Körperbeschreibung wie auch der damit

<sup>85</sup> Hinter dem für die Elegie programmatischen Gegensatzpaar *durus/mollis* steht letztlich die verbreitete Differenzierung geschlechtsspezifischer Merkmale. Die von Aristoteles in den biologischen Schriften konstatierte Geschlechterdifferenz wurde in physiognomonischen Traktaten der Folgezeit in Form von Katalogen typischer Eigenschaften und Verhaltensweisen ausdifferenziert; so werden etwa in den erwähnten *Physiognomonica* dem männlichen Geschlecht ein robuster Charakter sowie große, gut gegliederte und sehnige Körperteile zugeschrieben, dem weiblichen Geschlecht hingegen ein weichlicher Charakter sowie kleine, ungegliederte, schwache und fleischige Körperteile; vgl. dazu Vogt (1999) 155.

verbundene Tatenkatalog<sup>86</sup> unterlaufen daher ihre Behauptung, Hercules habe sich in einen *vir mollis* verwandelt.<sup>87</sup>

In der detaillierten Beschreibung Deianiras rücken selbst die Muskeln in den Blick. Ovid gebraucht den Ausdruck *tori*, der sich bereits in Ciceros Übersetzung der Klagerede des sophokleischen Herakles findet und im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen* zur Beschreibung des Athleten Milon, wiederum im Zusammenhang mit Hercules, aufgegriffen wird.<sup>88</sup> Dass sich mit dem Verweis auf *tori* eine Vorstellung von den Muskeln eines in besonderer Weise trainierten Körpers verbindet, legt auch Quintilian (inst. 10,1,33) nahe, der die von einem Redner gegenüber einem Geschichtsschreiber geforderte Zurückhaltung mit dem Hinweis darauf veranschaulicht, dass „nicht die Muskelpakete von Athleten, sondern die kräftigen Arme von Soldaten“ (*non athletarum toris, sed militum lacertis*) notwendig seien.<sup>89</sup> Der im 1. und 2. Jahrhundert vergleichsweise selten in dieser Bedeutung gebrauchte Begriff *tori* kann somit als Einladung dazu verstanden werden, sich eine markante Muskellandschaft vorzustellen, wie sie der Schöpfer des Hercules Farnese in seinem Medium zum Ausdruck gebracht hat.

---

**86** Nach den bereits erwähnten Bezugnahmen auf Heldentaten des Hercules folgt in her. 9,85–100 ein Tatenkatalog, in dem den Körpern der Gegner besondere Beachtung geschenkt wird. In 46 Versen (9,55–100) werden so insgesamt 12 Taten von Deianira erwähnt; vgl. Curley (2013) 214.

**87** Zur Wirkung des Tatenkatalogs vgl. Cyrino (1998) 223: „Yet Ovid’s prolonged description of Hercules’ mighty deeds and his successful conquest of numerous foes in this passage only heightens the impression of the hero’s strength and virility. Through Omphale’s eyes, Deianira has forced us to focus on the image of the reinvigorated, reborn hero as he is about to leave Lydia.“ Einen strategischen Schachzug Deianiras erkennt Lindheim (2003) 72 in der Evokation der heroischen Größe des Hercules: „In juxtaposing his glorious deeds with his shameful behavior, she provides him with the reminders of his greatness in order that he might reject his current humiliation in favor of his former heroism.“

**88** Vgl. dazu oben S. 47.

**89** Vgl. André (1991) 204 sowie OLD s. v. 3.

## 5. FAZIT: MUSKELN UND HAARE DES HERCULES

Der Überblick über die Bezugnahmen auf den Körper des Hercules im augusteischen und frühkaiserzeitlichen Epos und in der Elegie hat gezeigt, dass in epischen Kampfscenen zwar verschiedene Körperteile des Helden im Rahmen der Schilderung der Kampfhandlungen erwähnt werden, dass der Körper des Helden jedoch unbestimmt bleibt, Körpereigenschaften, wie das Gewicht, nur vereinzelt betont werden und insgesamt die bisweilen spektakulären Körper der Gegner im Fokus stehen, denen Gewalt angetan wird. Nur als Leidender steht Hercules im Epos im Mittelpunkt. So wird sein Körper in den *Metamorphosen* beschrieben, als das tödliche Gift ihn zersetzt und er wie schon in der als Prätext dienenden sophokleischen Tragödie zum „locus of violence“<sup>90</sup> wird. Auch wenn die Hercules-Sequenz der *Metamorphosen* auf die Apotheose hinführt, mit der Hercules auch die Körperlichkeit überwindet, lässt sich die qualvolle Zersetzung des Körpers, die letztlich eine Etappe auf diesem Weg darstellt, als ‚Krise‘ bezeichnen. Die elegische Dichtung stellt Hercules nicht als Kämpfer, sondern als Liebenden ins Zentrum, der sogar zum Kleidertausch bereit ist. Als Liebesklave in den Gewändern der Omphale leidet Hercules zwar nicht, doch bringen ihm seine Aufmachung und sein Verhalten den Vorwurf der Verweiblichung ein. Zum Gegenstand der Dichtung wird der Körper des Hercules also gerade dann, wenn er nicht als der siegreiche Kämpfer begegnet, sondern sich in Situationen befindet, die von dieser Norm abweichen und sich insofern als ‚Krisen‘ bezeichnen lassen.

Die körperlichen Veränderungen, die Zersetzung des Körpers oder seine Dekoration durch weibliche Accessoires, führen jedoch dazu, dass der intakte oder unverhüllte Heldenkörper als Kontrastfolie evoziert wird und deshalb im Moment einer ‚Krise‘ in den Fokus rückt. In der Hercules-Rede in den *Metamorphosen* sind es die Taten allein, die den Körper des Hercules als Heldenkörper ausweisen. Die entsprechenden Körpereigenschaften werden nicht ausdrücklich erwähnt, sondern stellen die Voraussetzungen der im Tatenkatalog erinnerten Kämpfe dar. Während das Epos den Körper des Hercules mit den Taten in Verbindung bringt und als den Körper eines Kämpfers inszeniert oder diesen rekonstruiert, wird im elegischen Diskurs die Männlichkeit betont. Zur Beschreibung verschiedener Körperteile werden Attribute verwendet, die den Wortfeldern ‚hart‘ und ‚rau‘ zuzuordnen sind, den Körper des Hercules als ‚männlich‘ codie-

<sup>90</sup> Vgl. zu dieser Wendung Curley (2013) 166; zitiert auf S. 42 Anm. 30.

ren und diesen im Rahmen des Gattungsdiskurses als einen ‚epischen Fremdkörper‘ präsentieren. In diesem Zusammenhang gewinnen auch die struppigen Brust- und Haupthaare des Hercules Bedeutung, die beim Kleidertausch vorübergehend von einer Brustbinde bzw. einer Mitra bedeckt werden.<sup>91</sup> Verweise auf die Körperbehaarung des Hercules fehlen in den betrachteten Epen, da die Haare für den Kämpfer Hercules nicht relevant sind. Die Hercules-Darstellung im neunten Heroidenbrief ist angesichts der Fülle der genannten Körperteile, die alle durch Attribute weiter qualifiziert werden, vergleichsweise stark deskriptiv. Die Taten werden dort zwar ebenfalls in Erinnerung gerufen, doch erscheinen sie als Folie zu den Schmuckstücken des Hercules und den Wollarbeiten, mit denen Hercules am Hofe der Omphale befasst ist. Vor diesem Hintergrund wird die Anführung der Eigenschaften, die den Heldenkörper auszeichnen, notwendig. Doch auch wenn Hercules, wie im Brief der Deianira, zum Gegenstand einer Ekphrasis wird, reichen kurze Bezugnahmen auf einzelne Körperteile und Schlagworte wie *fortes lacerti* oder *solidi tori* zur Evokation des athletischen Heldenkörpers aus.<sup>92</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- André (1991). – Jacques André, *Le vocabulaire latin de l'anatomie* (Paris: Les Belles Lettres 1991).
- Asso (2002). – Paolo Asso, ‚The Function of the Fight: Hercules and Antaeus in Lucan‘. *Vichiana* 4.1 (2002) 57–72.
- Augoustakis & Raucci (2018). – Antony Augoustakis & Stacie Raucci (eds.), *Epic Heroes on Screen* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2018).
- Avramidou (2010). – Amalia Avramidou, ‚The Body of a Hero. Images of Herakles and Their Political Use in Antiquity‘, in Garrison (2010) 217–237.
- Bär (2018). – Silvio Bär, *Herakles im griechischen Epos. Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018).

<sup>91</sup> Zu einem Verweis auf die Beinbehaarung vgl. Ov. fast. 2,348.

<sup>92</sup> Dem Beitrag liegt ein Vortrag zugrunde, der am 20. November 2019 an der Tagung Körperbilder an der CAU Kiel gehalten wurde; den dort Anwesenden danke ich für die anregende Diskussion. Für die kritische Lektüre des Beitrags und wertvolle Hinweise zu seiner Verbesserung danke ich Annemarie Ambühl (Mainz) und Veronika Lukas (München).

- Bièvre-Perrin & Pampanay (2017). – Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay, ‚Esthétique et fonction du corps antiquisant dans la publicité au XXIe siècle‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) 199–240.
- Binder & Binder (2001). – Edith Binder & Gerhard Binder (Hgg.), *P. Vergilius Maro, Aeneis, 7. und 8. Buch*. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. von E. & G.B. (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001 [u. ö.]).
- Binder (2019). – Gerhard Binder, *P. Vergilius Maro, Aeneis: Ein Kommentar*, Bd. 3: Kommentar zu *Aeneis* 7–12 (BAC 106) (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2019).
- Blänsdorf (<sup>4</sup>2011). – *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicque Aratea*. Post W. Morel et K. Büchner editionem quartam auctam curavit Jürgen Blänsdorf (Berlin & New York: Walter de Gruyter <sup>4</sup>2011).
- Blanshard (2018). – Alastair J. L. Blanshard, ‚Hercules: The Mythopoeitics of New Heroism‘, in Augoustakis & Raucci (2018) 28–42.
- Boardman (1994). – John Boardman, ‚Omphale‘. *LIMC* VII (1994) 45–53.
- Bömer (1977). – Franz Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VIII–IX*. Kommentar von F. B. (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1977).
- Casali (1995). – Sergio Casali (a c. di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IX: Deianira Herculi* (Firenze: Le Monnier 1995).
- Caviglia (1979). – Franco Caviglia, ‚Cicerone traduttore di Sofocle‘, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, vol. I (Roma: Edizioni di storia e letteratura 1979) 333–350.
- Cawthorn (2008). – Katrina Cawthorn, *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy* (London: Duckworth 2008).
- Conte (<sup>2</sup>2019). – Gian Biagio Conte (ed.), *P. Vergilius Maro, Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit G. B. C. (Berlin & Boston: Walter de Gruyter <sup>2</sup>2019).
- Curley (2013). – Dan Curley, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre* (Cambridge: Cambridge University Press 2013).
- Cyrino (1998). – Monica S. Cyrino, ‚Heroes in D(u)ress: Transvestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles‘. *Arethusa* 47 (1998) 197–230.
- DeBrohun (1994). – Jeri Blair DeBrohun, ‚Redressing Elegy’s *puella*: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion‘. *JRS* 84 (1994) 41–63.
- DeBrohun (2003). – Jeri Blair DeBrohun, *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy* (Michigan: The University of Michigan Press 2003).

- Edwards (1993). – Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press 1993).
- Eppinger (2017). – Alexandra Eppinger, ‚Hercules cinaedus? The Effeminate Hero in Christian Polemic‘, in Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink & Margherita Facella (eds.), *TransAntiquity. Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World* (Abingdon & New York: Routledge 2017) 202–214.
- Esposito (2009). – Paolo Esposito (a. c. di), *Marco Anneo Lucano, Bellum civile (Pharsalia)* (Napoli: Loffredo 2009).
- Fantham (1983). – Elaine Fantham (1983), ‚Sexual Comedy in Ovid’s *Fasti*: Sources and Motivation‘. *HSCP* 87 (1983) 185–216.
- Fedeli, Dimundo & Ciccarelli (2015). – Paolo Fedeli, Rosalia Dimundo & Irma Ciccarelli (a. c. di), *Properzio, Elegie, libro IV. 2 voll.* (Studia Classica et Mediaevalia 7) (Nordhausen: Verlag T. Bautz 2015).
- Feeney (1991). – D. C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Oxford University Press 1991).
- Fögen & Lee (2009). – Thorsten Fögen & Mirelle M. Lee (eds.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin & New York: Walter de Gruyter 2009).
- Galinsky (1972a). – G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century* (Oxford: Blackwell 1972).
- Galinsky (1972b). – G. Karl Galinsky, ‚Hercules Ovidianus (*Metamorphoses* 9,1–272)‘. *WSt* 6 N.F. (1972) 93–116.
- Garrison (2010). – Daniel H. Garrison (ed.), *A Cultural History of the Human Body in Antiquity* (A Cultural History of the Human Body 1) (Oxford: Berg 2010).
- Gleason (1995). – Maud W. Gleason, *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome* (Princeton: Princeton University Press 1995). [Eine Version des 3. Kapitels: ‚Department as Language: Physiognomy and the Semiotics of Gender‘, 55–81, erschien zuerst als: ‚The Semiotics of Gender: Physiognomy and Self-Fashioning in the Second Century C.E.‘, in David E. Halperin, John J. Winkler & Froma Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton: Princeton University Press 1990) 389–415].
- Grethlein & Huitink (2017). – Jonas Grethlein & Luuk Huitink, ‚Homer’s Vividness: an Enactive Approach‘. *JHS* 137 (2017) 67–91.

- Grilli (1987). – Alberto Grilli (a c. di), *Marco Tullio Cicerone. Tuscolane libro II. Testo, introduzione, versione e commento* (Brescia: Paideia Editrice 1987).
- Gutzwiller (2020). – Kathryn Gutzwiller, ‚Under the Sign of the Distaff: *Aetia* 1.5, Spinning and Erinna‘. *CQ* 70.1 (2020) 177–191.
- Harder (2012). – Annette Harder (ed.), *Callimachus, Aetia*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Vol. II, Commentary (Oxford: Oxford University Press 2012).
- Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2000). – Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz & Hermann Stocker, *P. Ovidius Naso, Heroides/Briefe der Heroinnen*. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000 [u. ö.]).
- Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011). – Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz & Hermann Stocker, *Lucan, Bürgerkrieg*. Lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert. 2 Bde. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011).
- Holmes (2010). – Brooke Holmes, ‚Marked Bodies. Gender, Race, Class, Age, Disability and Disease‘, in Garrison (2010) 159–183.
- Holzberg (2017). – Niklas Holzberg (Hg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von N.H. (Berlin & Boston: Walter de Gruyter 2017).
- Huitink (2020). – Luuk Huitink, ‚*Enargeia* and Bodily *Mimesis*‘, in Jonas Grethlein, Luuk Huitink & Aldo Tagliabue (eds.), *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece. Under the Spell of Stories* (Oxford: Oxford University Press 2020) 188–209.
- Hutchinson (2006). – Gregory Hutchinson (ed.), *Propertius, Elegies: Book IV* (Cambridge: Cambridge University Press 2006).
- Janka & Stierstorfer (2018). – Markus Janka & Michael Stierstorfer, ‚Die kuriosen Metamorphosen des antiken Heros Hercules im globalisierten Medienverbund der Postmoderne‘. *Gymnasium* 125 (2018) 95–127.
- Kenney (2011). – Edward J. Kenney (a c. di), *Ovidio, Metamorphosi. Vol. IV: libri VII–IX* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore 2011).
- Lessing (1964). – Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Alten Kunstgeschichte*. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1964 [u. ö.]).
- Lindheim (1998). – Sara H. Lindheim, ‚Hercules Cross-Dressed, Hercules Undressed: Unmasking the Construction of the Propertian *amator* in Elegy 4.9‘. *AJPh* 119.1 (1998) 43–66.

- Lindheim (2003). – Sara H. Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press 2003).
- Lloyd-Jones & Wilson (1990). – *Sophoclis Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson (Oxford: Oxford University Press 1990).
- Luck (1996). – Georg Luck, *Propertius, Tibullus, Liebeselegien/Carmina*. Lat./dt. Neu herausgegeben und übersetzt von G. L. (Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1996).
- Newlands (2018). – Carole E. Newlands, 'Violence and Resistance in Ovid's *Metamorphoses*', in Monica R. Gale & J. H. D. Scourfield (eds.), *Texts and Violence in the Roman World* (Cambridge: Cambridge University Press 2018) 140–178.
- O'Brien (2014). – Daniel O'Brien, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film. The Mighty Sons of Hercules* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014).
- Oehmke (2000). – Steffi Oehmke, 'Entwaffnende Liebe. Zur Ikonologie von Herakles/Omphale-Bildern anhand der Gruppe Neapel-Kopenhagen'. *JdI* 115 (2000 [2001]) 147–197.
- Piot (1965). – M. Piot, 'Hercule chez les poètes du I<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ'. *REL* 43 (1965) 342–358.
- Porter (1999). – James I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body* (Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999).
- Prost & Wilgaux (2006). – Francis Prost & Jérôme Wilgaux (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (Rennes: Presses universitaires de Rennes 2006).
- Ritter (1995). – Stefan Ritter, *Hercules in der römischen Kunst: von den Anfängen bis Augustus* (Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte 1995).
- Ritter (1996). – Stefan Ritter, 'Ercole e Onfale nell' arte romana dell' età tardo-republicana e augustea', in Colette Jourdain-Annequin & Corinne Bonnet (éds.), *II<sup>e</sup> rencontre Héracléenne: Héraclès, les femmes et le féminin* (Bruxelles & Rome: Institut historique belge de Rome 1996) 89–102.
- Rushing (2016). – Robert A. Rushing, *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2016).
- Schneider (2005). – Rolf Michael Schneider, 'Der Hercules Farnese', in Luca Giuliani (Hg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München: Verlag C. H. Beck 2005) 137–157.

- Secci (2009). – Davide A. Secci, ‚Ovid *met.* 9.1–97: Through the Eyes of Ache-  
lous‘. *G&R* 56.1 (2009) 34–54.
- Segal (1998). – Charles Segal, ‚Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and  
Violence in the *Metamorphoses*‘. *Arion* 5.3 (1998) 9–41.
- Shackleton Bailey (<sup>2</sup>1997). – *M. Annaei Lucani De bello civili libri X*. Edidit D. R.  
Shackleton Bailey (Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner <sup>2</sup>1997 [1988]).
- Solomon (2018). – Jon Solomon, ‚Hercules and the Millennial Generation‘, in  
Augoustakis & Raucci (2018) 13–27.
- Tarrant (2004). – Richard J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Recogno-  
vit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant (Oxford: Oxford Uni-  
versity Press 2004).
- Uhle (2006). – Tobias Uhle, ‚Antaeus – Hannibal – Caesar. Beobachtungen  
zur Exkurstechnik Lucans am Beispiel des Antaeus-Exkurses (Lucan. 4,593–  
660)‘. *Hermes* 134 (2006) 442–454.
- Vogt (1999). – Sabine Vogt, *Aristoteles, Physiognomonica*. Übersetzt und kom-  
mentiert von S.V. (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 18:  
*Opuscula*, Teil 6: *Physiognomonica*) (Berlin: Akademie Verlag 1999).
- Von Albrecht (1994). – Michael von Albrecht (Hg.), *P. Ovidius Naso, Metamor-  
phosen*. Lateinisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von M. v. A. (Stutt-  
gart: Philipp Reclam jun. 1994 [u. ö.]).
- Walde (1992). – Christine Walde, *Herculeus labor*. Studien zum pseudoseneca-  
nischen *Hercules Oetaeus* (Frankfurt a. M. & Bern: Peter Lang 1992).
- Welch (2004). – Tara S. Welch, ‚Masculinity and Monuments in Propertius 4.9‘.  
*AJP* 125.1 (2004) 61–90.
- Williams (<sup>2</sup>2010). – Craig A. Williams, *Roman Homosexuality*. With a Foreword  
by Martha Nussbaum (Oxford: Oxford University Press <sup>2</sup>2010).
- Willige (<sup>5</sup>2007). – Wilhelm Willige (Hg.), *Sophokles, Dramen*. Griechisch/  
deutsch. Herausgegeben und übersetzt von W.W., überarbeitet von Karl  
Bayer. Mit Anmerkungen und einer Einführung von Bernhard Zimmermann  
(Regensburg: Patmos Verlag <sup>5</sup>2007).
- Wyke (1994). – Maria Wyke, ‚Taking the Woman’s Part: Engendering Roman  
Love Elegy‘. *Ramus* 23.1-2 (1994) 110–128.
- Wyke (1999). – Maria Wyke, ‚Herculean Muscle!: The Classicizing Rhetoric of  
Bodybuilding‘, in Porter (1999) 355–379.

Petra Schierl

Departement Altertumswissenschaften/Latinistik, Universität Basel

Petersgraben 51

CH-4051 Basel

petra.schierl@unibas.ch

**Suggested citation**

Petra Schierl: Der Heldenkörper in Szene gesetzt. Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie.

In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 31–68.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.182>

ULRICH SCHMITZER

(Humboldt-Universität zu Berlin)

## Etymologie und Erotik

### Properz schreibt das elegische Rom

---

**Abstract** Propertius' fourth book of elegies is generally read with respect to the antiquarian and aetiological learning presented there. But it is as well the continuation of the erotic themes that Propertius has developed in the first three books – book 4 is on both aetiology *and* love.

**Keywords** Propertius, Varro, elegy, Rome, aetiology

**Abstract** Properz' viertes Elegienbuch wird üblicherweise unter dem Blickwinkel der dort ausgebreiteten antiquarischen Gelehrsamkeit betrachtet. Doch bei genauerem Hinsehen handelt es sich nicht nur um einen Neueinsatz, sondern auch um die Fortsetzung des liebelegischen Schreibens der ersten drei Bücher – also um die Themen Aitiologie *und* Liebe.

**Keywords** Properz, Varro, Elegie, Rom, Aitiologie

## ETYMOLOGIE UND EROTIK. PROPERZ SCHREIBT DAS ELEGISCHE ROM<sup>1</sup>

Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt; doch gab es auch noch den Flaneur, welcher den Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will. Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben.

So beschreibt Walter Benjamin (1892–1940)<sup>2</sup> einen Menschentypus der europäischen Moderne, der – wiewohl aus dem Geist der Großstadt geboren – sich den Anforderungen der arbeitsteiligen Großstadtwelt entzieht und sich – anders als der bloße Passant – einen eigenen, zweckfreien Rhythmus des Gehens und Verweilens schafft. Weiter entfaltet ist dies im unvollendet gebliebenen „Passagenwerk“, und in den *Materialien* dazu findet sich folgender Abschnitt:<sup>3</sup>

Diesen Typus erschuf Paris. Daß nicht Rom es war, ist das Sonderbare. Und der Grund? Dieser: Zieht nicht in Rom selbst das Träumen gebahntere Straßen? Und ist die Stadt nicht zu voll von Themen, von Monumenten, umfriedeten Plätzen, Nationalheiligtümern, um ungeteilt, mit jedem Pflasterstein, jedem Ladenschild, jeder Stufe und jeder Torfahrt in den Traum des Passanten eingehen zu können. Auch mag manches im Nationalcharakter der Italiener liegen. Denn Paris haben nicht die Fremden, sondern sie selbst: die Pariser zu der gelobten Stadt des Flaneurs, der „Landschaft aus lauter Leben gebaut“, wie Hofmannsthal sie einmal nannte, gemacht.

---

<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen nehmen ihren Ausgang von Schmitzer (2016) bes. 127–142 und 177–181 (dort findet sich auch jeweils die weitere bibliographische Dokumentation) und versuchen den dortigen Ansatz für das Verständnis von Properz und dessen Verhältnis zu Rom zu vertiefen.

<sup>2</sup> Benjamin (1991) 556.

<sup>3</sup> Benjamin (1991a) 1053.

Aber Walter Benjamin spricht von der Moderne und dem neuzeitlichen Rom. Beim Blick auf das antike Rom hätte er nämlich dort sehr wohl auch die Urgeschichte des Flaneurs finden können, ist diese Stadt doch die Stadt schlechthin, wie der Zusammenhang von *urbs* und Urbanität naheliegt und wie es in der Spätantike Isidor von Sevilla in einer Wortdefinition eingeführt: *urbani vocabantur, qui Romae habitabant. Qui vero in ceteris locis, oppidani. Nam sola urbs Roma, cetera oppida* (Isid. 9,4,37, was sich kommentierend etwa so übersetzen lässt: „*Urbani* [scil. Bewohner der Stadt/*urbs*] wurden die genannt, die in Rom wohnten. Die aber an anderen Orten, *oppidum*-Bewohner. Denn die einzige *urbs* ist Rom, die übrigen sind nur stadtartige Siedlungen.“).

Das folgende Szenario vermag diesen Zusammenhang von Urbanität und Flaneurexistenz zu illustrieren, wobei die Situation auf den ersten Blick einem zeitlosen Szenario gleicht, wie sie etwa in der einleitenden Erzählung der musikalischen Ballade *Samarcanda* (1977) des italienischen *cantautore* Roberto Vecchioni formuliert ist:<sup>4</sup>

*C'era una grande festa nella capitale  
perché la guerra era finita. I soldati  
erano tornati tutti a casa  
e avevano gettato le divise.  
Per la strada si ballava e si beveva vino;  
i musicanti suonavano senza interruzione.  
Era primavera e le donne finalmente potevano,  
dopo tanti anni, riabbracciare  
i loro uomini.*

Und so ist es auch in Rom:<sup>5</sup> Ein Krieg ist vorüber, die Soldaten kommen nach Hause, im Triumphzug bringen sie Beute, Gefangene und verlorene Feldzeichen heim – dann kommt die zeitgeschichtliche Konkretisierung: Der gottgleiche Caesar Augustus hat endlich die Schmach der Jahrzehnte zurückliegenden Niederlage getilgt. Auf diese Weise imaginiert sich der Ich-Erzähler in der Elegie 3,4

<sup>4</sup> <https://www.antiwarsonsongs.org/canzone.php?lang=it&id=7914>; vgl. [https://it.wikipedia.org/wiki/Samarcanda\\_\(album\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Samarcanda_(album)).

<sup>5</sup> Schmitzer (2016) 124–125; Schmitzer (2017) 59.

des Properz irgendwann um das Jahr 20 v. Chr. den errungenen Sieg über die Parther und den Profit, den die Stadt Rom davon haben wird:<sup>6</sup>

*qua videam spoliis oneratos Caesaris axes,*  
 <...>  
*tela fugacis equi et bracati militis arcus,* 17  
*et subter captos arma sedere duces,* 18  
 <...>  
*ad vulgi plausus saepe resistere equos.* 14

Der Tag, an dem ich die mit Beutewaffen beladenen Wagen Caesars sehen werde, ... die Waffen des fliehenden Pferdes, die Bogen des hosentragenden Soldaten und die unter den Waffen sitzenden gefangenen Anführer ... und wie sich beim Beifall der Menge die Pferde aufbäumen.

Aber Properz beneidet die Sieger nicht, er will nicht in ihrem Triumph mitmarschieren, er hat vielmehr andere Interessen:

*inque sinu carae nixus spectare puellae* 15  
*incipiam et titulis oppida capta legam!*  
*ipsa tuam serva prolem, Venus: hoc sit in aevum,* 19  
*cernis ab Aenea quod superesse caput.* 20  
*praeda sit haec illis, quorum meruere labores:*  
*me sat erit Sacra plaudere posse Via.*

An die Brust des lieben Mädchens gelehnt, will ich beginnen, das zu betrachten, und an den Aufschriften die eroberten Städte ablesen. Bewahre du, Venus, deine Nachkommen. Dieses Haupt sei auf ewig, das – wie du siehst – von Aeneas übrig ist. Diese Beute sei für jene, durch deren Mühen sie es sich verdient haben. Für mich wird es genug sein, auf der Sacra Via Beifall spenden zu können.

---

<sup>6</sup> Zugrunde liegt die maßgebliche Edition von Heyworth (2007), die z. T. eigene Wege der Textgestaltung geht. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.

Ob in dieser Sichtweise Pazifismus mitschwingt oder nicht, können wir hier problemlos ausklammern.<sup>7</sup> Wichtig und auf den ersten Blick zu bemerken ist die dezidiert private Perspektive, die der Erzähler einnimmt: Mögen andere materiellen und immateriellen Erfolg haben, Properz richtet sein Augenmerk auf das höchst private Glück, für das das gegenwärtige Rom den passenden Rahmen bildet: Er kann seiner *puella*<sup>8</sup> etwas bieten, das sie beeindruckt.

Properz hat für diese Verwendung Roms einen prominenten Vorgänger<sup>9</sup>, den *πρῶτος εὐρετής* der römischen Liebeselegie, Cornelius Gallus, der ebenfalls zwischen offiziellem Rom und persönlichem Zugriff unterscheidet (frg. 3 Blänsdorf = vv. 2–5 Capasso 2003):<sup>10</sup>

*fata mihi, Caesar, tum erunt mea dulcia, quom tu  
maxima Romanae pars eri(s) historiae,  
postque tuum reditum multorum templa deorum  
fixa legam spolieis divitiora tuis.*

Mein Schicksal, Caesar, wird dann für mich angenehm sein, wenn du der bedeutendste Teil der römischen Geschichte bist. Und nach deiner Rückkehr will ich mit meinen Augen lesen, wie die Tempel vieler Götter mit deinen Beutewaffen geschmückt und bereichert sind.

Gallus war in seiner bürgerlichen Existenz hoher Offizier und Beamter, am Ende brachte er es sogar zum ersten *praefectus Aegypti*, als liebeselegischer Dichter aber blickt er ganz anders auf Politik und Öffentlichkeit. Die militärischen Erfolge und die durch die Triumphbeute bereicherten Tempel dienen nicht dem Beweis römischer Überlegenheit und göttlicher Führung, auch nicht dem Prestige des siegreichen Feldherrn, sie werden vom Dichter nur in ihrer Nützlichkeit für das eigene, aufs Private und Erotische fokussierte Leben wahrgenommen: Es genügt dem Elegiker, dass der militärische Sieg errungen ist, egal über wen, und

<sup>7</sup> Vgl. Maltby (2006) 177; Syndikus (2006) 251, Anm. 19; Hubbard (1989) 103–108.

<sup>8</sup> Zum *puella*-Konzept der (englischsprachigen) Elegieforschung siehe in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive neuerdings erhellend Miller (2019).

<sup>9</sup> Vgl. Cairns (2006) 88.

<sup>10</sup> Schmitzer (2017) 56–57.

dass er die Resultate – die in den Tempeln aufgehängten Beutestücke – als Flaneur betrachten kann.

Während in althistorisch-archäologischer Perspektive die Stadt Rom zum Raum der Repräsentation des Princeps und der Seinen wurde, während Augustus rückblickend sich rühmte, Rom aus einer Ziegel- zu einer Marmorstadt gemacht zu haben (Suet. Aug. 28,3), ist dieses Rom für die poetischen Vertreter einer liebeselegischen Lebensweise der Raum, der es ihnen gerade durch seine urbane Ausgestaltung ermöglichte, ihre Ideale in Literatur und vielleicht sogar in die Lebenswirklichkeit umzusetzen. In diesem Sinne ist die römische Liebeselegie die urbane Gattung der lateinischen Literatur schlechthin. Sie steht also legitimerweise am Anfang einer Auseinandersetzung mit „Urbanität in der Antike“. Die Elegie ist darüber hinaus Großstadtliteratur, aber nicht mit dem pessimistischen Unterton, der die literarische Auseinandersetzung mit Großstadtphänomenen seit dem 19. Jahrhundert begleitet, sondern in dem Sinne, dass sie die sich entfaltende Großstadt Rom zur Entfaltung und Realisierung ihrer eigenen Lebensentwürfe geradezu benötigte.

Die römische Liebeselegie, die – genauer gesagt – subjektive Liebeselegie eines Gallus, Tibull, Propertius und Ovid wird von der Latinistik seit vielen Jahrzehnten, um nicht zu sagen: Jahrhunderten, intensiv erforscht. Doch die Einbindung der Gattung in den urbanen Kontext und dessen Funktionalisierung stand dabei nur selten im Zentrum der Aufmerksamkeit, ist aber kaum weniger wichtig als die Rolle des elegischen Ich, die Moralfrage oder die Intertextualität. Ja das Verhältnis von Text und Raum lässt sich geradezu mit den Kategorien der Intermedialität erfassen. Denn der elegische Lebensraum ist die Stadt, die *urbs Roma*. Darüber besteht (wenn man einige Gedichte Tibulls einmal ausklammert) unter den Elegikern Konsens, wie es in geradezu programmatischer Weise am Ende der elegischen Ära, in der *Ars amatoria* Ovids heißt (ars 3,113–122):<sup>11</sup>

*simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est,  
et domiti magnas possidet orbis opes.  
aspice quae nunc sunt Capitolia, quaeque fuerunt:  
alterius dices illa fuisse Iovis.  
curia, concilio quae nunc dignissima tanto,  
de stipula Tatio regna tenente fuit.*

---

11 Schmitzer (2016) 152–163.

*quae nunc sub Phoebō ducibusque Palatia fulgent,  
 quid nisi araturis pascua bubus erant?  
 prisca iuvent alios: ego me nunc denique natum  
 gratulor: haec aetas moribus apta meis.*

Die ungeschlachte Einfachheit war früher: Jetzt ist Rom golden und besitzt die riesigen Schätze des gezähmten Erdkreises. Sieh, wie jetzt das Kapitol ist und wie es war: Man könnte sagen, dass es einem anderen Iuppiter gehörte. Die Curie, die jetzt völlig würdig ist für ein so bedeutendes Gremium, war zur Regierungszeit des Tatiŭs aus Stroh. Der Palatin, der jetzt unter Phoebus und den Herrschern strahlt, was war er anderes als eine Weide für Rinder, die pflügen sollten? Die alte Zeit soll andere erfreuen. Ich beglückwünsche mich, dass ich nun endlich geboren bin: Dieses Zeitalter ist für meinen Charakter passend.

Und wenig später deutet Ovid auch die Ursprungslegende Roms um: Rom ist wahrhaft die Stadt der Venus, so dass die Elegie die ideale Rom-Literatur gewähren kann. Denn Zivilisationskritik und mangelnde Fortschrittsgläubigkeit sind nicht die Sache der Elegie, allenfalls das Thema der *paupertas*, also die Diskrepanz der materiellen Lebensverhältnisse macht dem elegischen Liebhaber zu schaffen, wenn er mit einem Reichen vergeblich um die geliebte *puella* konkurriert.

Elegie, elegischer Dichter/Liebhaber, *puella* und Rom<sup>12</sup> ist auch eine der grundlegenden Konstellationen, die die Dichtung des Properz prägt, vor allem in den ersten drei Elegienbüchern, die mit dem Wort *Cynthia* und damit dem Namen der elegischen Geliebten programmatisch beginnen. Anders als bei Gallus lässt sich über Properz' außerliterarische Existenz kaum etwas sagen (und noch weniger über *Cynthia*), außer in literaturgeschichtlichem Zusammenhang ist nur die Präsenz der Propertii in Umbrien, in Assisi, epigraphisch belegt<sup>13</sup>, woraus sich immerhin auf eine gewisse lokale Bedeutung und auch auf entsprechendes Vermögen schließen lässt, so dass *paupertas* auch in diesem Fall ein literarisches, nicht ein soziales Phänomen gewesen sein dürfte. Auch wenn wir nichts Genaues über die Lebenszeit des Properz wissen, so kann man doch als gewiss annehmen, dass er ein Zeitgenosse des Beginns von Augustus' Baupolitik war, mit dem die *urbs* Roma ihr neues, prachtvolles Aussehen erhielt. Properz ist also

12 Vgl. Schmitzer (2018) 59–65.

13 Siehe Rothstein (1898/1) VI; Guarducci (1986).

einer, der von außen nach Rom kam, aus der tiefsten Provinz, und der sich nicht zuletzt deshalb die Stadt Rom auch ganz bewusst aneignete.

Diese Stadt war in jenen Jahrzehnten endgültig dabei, zu einer Großstadt zu werden.<sup>14</sup> Auch wenn es kaum möglich ist, die Einwohnerzahl nach heutigen Kriterien und mit heutiger Exaktheit zu bestimmen, lässt sich relativ zuversichtlich sagen, dass nach der Mitte des 1. Jahrhunderts nach Christus sich die Zahl der freien Einwohner in Rom der Halb-Millionen-Marke näherte<sup>15</sup>, so dass etwa die ptolemäische Metropole Alexandria, die in ihrer Hochzeit etwa 300 000 Freie als Einwohner zählte<sup>16</sup>, nunmehr deutlich übertroffen wurde. Die Römer, die sich lange gegenüber den Residenzstädten des Ostens minderwertig vorgekommen waren, mussten sich nun nicht mehr schämen. Auch wenn das Zentrum Roms wohl eine Dauerbaustelle war, so scheint das eher als Verheißung denn als Bedrängung verstanden worden zu sein. So negative Einschätzungen über die von außerhalb, vor allem aus dem Osten Gekommenen<sup>17</sup> wie in der Rom-Satire Juvenals vom Ende des 1. Jh. n. Chr. finden wir in der augusteischen Literatur nicht. Auch die Elegie ist eine prinzipiell optimistische Zeugin dieser Entwicklung, sie teilt nicht die Skepsis der römischen Satire, sei es in gemäßigter Form bei Horaz, sei es in der radikalen und zutiefst polemischen Abkehr vom gegenwärtigen Rom bei Juvenal, auch nicht die Polemik gegen privaten Bauboom und Überfremdung, wie sie aus den Epigrammen Martials spricht.

Das Wachstum der Stadt ging einher mit einer wachsenden Bewusstheit von der eigenen Umgebung sowie einer nach antiken Kriterien wissenschaftlichen Aneignung der Lebenswelt. Auch damit erreichte Rom nun den Anschluss an die hellenistische Kultur, wo insbesondere die alexandrinische Gelehrsamkeit schon lange für die intellektuelle Aufarbeitung gesorgt hatte. In Rom war vor allem der Universalgelehrte Varro die entscheidende Größe, wie aus dem bekannten Lob Ciceros auch für die Zeitgenossen deutlich hervorgeht. Vor allem seine einundvierzig Bücher umfassenden *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* (47/46 v. Chr. erschienen) müssen das Fundament für das Wissen über Rom gebildet haben (Cic. acad. 1,9):<sup>18</sup>

---

14 Vgl. Schmitzer (2016) 25–26.

15 Vgl. zur (nicht leicht zu schätzenden) Einwohnerzahl Roms Kolb (2002) 448–457.

16 Jansen-Winkeln (1996).

17 Kolb (2002) 457–463.

18 Schmitzer (2016) 74–79.

*nam nos in nostra urbe peregrinantis errantisque tamquam hospites tui libri quasi domum deduxerunt, ut possemus aliquando qui et ubi essemus agnoscere. tu aetatem patriae tu descriptiones temporum, tu sacrorum iura tu sacerdotum, tu domesticam tu bellicam disciplinam, tu sedum regionum locorum tu omnium divinarum humanarumque rerum nomina genera officia causas aperuisti; plurimum quidem poetis nostris omninoque Latinis et litteris luminis et verbis attulisti atque ipse varium et elegans omni fere numero poema fecisti, philosophiamque multis locis inchoasti, ad impellendum satis, ad edocendum parum.*

Denn uns, die wir in unserer eigenen Stadt heimatlos waren und umherirrten, gleichsam wie Fremde, haben deine Bücher sozusagen nach Hause geführt, sodass wir irgendwann einmal erkennen konnten, wer und wo wir sind. Du hast das Lebensalter der Heimat kundgetan, du die Beschreibung ihrer Geschichte, du das Sakral- und Priesterrecht, du die Friedens- und die Kriegskunst, die Namen, Arten, Aufgaben und Gründe der Wohnsitze, Gegenden, Örtlichkeiten, aller göttlichen und menschlichen Dinge; am meisten Erleuchtung aber hast du unseren Dichtern und überhaupt der lateinischen Literatur und Sprache gebracht und selbst ein abwechslungsreiches und geschmackvolles Gedicht in beinahe jedem Rhythmus geschaffen und die Philosophie in vielen Punkten begonnen, genug zum Ansporn, zu wenig zur vollständigen Belehrung.

Diese Bewusstheit der Stadt und ihrer Begründungsgeschichte, oftmals auf dem vom Hellenismus vorprägten Weg der Etymologisierung, hat weitreichende Auswirkungen auf die augusteische Literatur. Dafür sei als Beleg etwa auf die Tatsache verwiesen, dass Vergil im 8. *Aeneis*-Buch die Stationen, die Aeneas und Euander auf ihrem Weg durch das künftige Rom passieren, nicht zuletzt mit dem Wissen der varronischen Gelehrsamkeit ausgestaltet sein lässt.<sup>19</sup>

Man kann sicherlich mit allenfalls geringer Übertreibung und Zuspitzung sagen: Sofern die Römer durch innere Unruhen nicht daran gehindert wurden, freuten sie sich an ihrer Stadt und ihrem wachsenden Schmuck. Das gilt insbesondere auch für die Vertreter der römischen Liebeselegie.

Auch Properz fügt sich in die Reihe dieser literarischen Flaneure ein und sieht in seinen ersten drei Elegienbüchern Rom vor allem als Ort, an dem ein nach liebeselegischen Idealen geführtes Leben seine topographische Basis hat. Das ändert sich allerdings mit dem 4. und letzten Buch deutlich (bzw. es scheint sich zu

<sup>19</sup> Vgl. MacDonald (2016).

ändern)<sup>20</sup> mit seinen 11 (oder auch 12 – die textliche Überlieferung ist, wie immer bei Properz, nicht eindeutig) Elegien. Nun tritt Rom in ganz anderer, neuer Weise in den Mittelpunkt, zum synchronen Bild des gegenwärtigen Rom tritt das aus antiquarischer Perspektive und mit antiquarischem Wissen gewonnene diachrone Bild des Gewordenseins. Damit schließt sich Properz dezidiert an hellenistische Verfahrensweisen an und bezeichnet sich nach dem Ahnherrn der griechischen aitiologischen Elegie mit Recht als *Romanus Callimachus*. Cynthia verschwindet zwar nicht ganz aus dem Text<sup>21</sup>, aber sie wird eher randständig zugunsten der neuen Themen und in einer Vergangenheitsperspektive betrachtet, wie ein thematischer Überblick unmittelbar zeigt, wobei der Wechsel zwischen römisch-antiquarischen Themen und der Präsenz von (nicht nur typisch liebeselegischen) Frauen durch die graphische Anordnung illustriert wird. Die Elegie 4,1, die das Buch einleitet, besitzt als generelle thematische Setzung<sup>22</sup> eine eigene Position in der Buchkomposition:<sup>23</sup>

## 4,1 Properz und Horos

4,2 Vertumnus und der Vicus Tuscus

4,3 Arethusa

4,4 Tarpeia und das Kapitol

4,5 *lena* Acanthis

4,6 Apollo, Actium und der Tempel auf dem Palatin

4,7 Cynthia

4,8 Cynthia

4,9 Hercules und die Ara Maxima

4,10 Iuppiter Feretrius und die *spolia opima*

4,11 Cornelia

<sup>20</sup> Grundlegend sind die Erläuterungen bei Hutchinson (2006), auf die hier (mitsamt der dort genannten weiteren Literatur) pauschal verwiesen sei.

<sup>21</sup> Vgl. anregend Heyworth (2010).

<sup>22</sup> Vgl. schon Pasoli (1967) 31–32. – Von den zahlreichen Studien ist wegen seines integrativ alttumswissenschaftlichen Zugriffs hervorzuheben Blank (2016). Zur Frage nach der Einheit der Elegie siehe Heyworth (2007a) 424–425.

<sup>23</sup> Ältere, eher paraphrasierende Untersuchungen zur Struktur und Einheit von Properz' viertem Buch sind etwa Grimal (1953), Pasoli (1967) 25–56 und Nethercut (1968). Siehe zuletzt Karacsony (2018) 17–29 mit dem Versuch einer literaturtheoretischen Herangehensweise. Vgl. den Überblick über die behandelten sakralen Orte bei Viarre (2010).

Sehen wir uns aus dem 4. Buch eine Einzelegie genauer an, um genaueren Aufschluss über Properz' Strategie zu erhalten, die Elegie 4,10<sup>24</sup>, in der sich exemplarisch Topographie, Aitiologie und ideologisch aufgeladene Gegenwart verbinden. Properz beginnt die Elegie, indem er die aitiologische Absicht (*causae*) unmittelbar deutlich macht (4,10,1–2):<sup>25</sup>

*Nunc Iovis incipiam causas aperire Feretri  
armaque de ducibus trina recepta tribus.*

Nun des Iuppiter Feretrius Begründung will ich zu enthüllen beginnen und die je drei Waffen, die von drei Feldherrn empfangen wurden.

Properz beginnt terminologisch exakt mit der Ankündigung einer aitiologischen Erklärung des Iuppiter Feretrius<sup>26</sup> (wobei zunächst offenbleibt, ob des Namens, des Kults oder der Kultstätte) und der dort aufbewahrten, von Feldherrn deponierten Waffen. Es lässt sich zuversichtlich vermuten, dass Properz damit keineswegs allgemein Bekanntes einfach in Verse goss, also gewissermaßen Eulen nach Athen trug, denn Iuppiter Feretrius besaß zwar einen alten, aber eher obskuren Kult. Dass man sich nicht einmal ganz über die Bedeutung des Beinamens klar war, zeigt der aus Varro geschöpfte Eintrag im Lexikon des Festus (p. 92):<sup>27</sup>

*Feretrius Iuppiter dictus a ferendo, quod pacem ferre putaretur; ex cuius templo sumebant sceptrum, per quod iurarent, et lapidem silicem, quo foedus ferirent.*

24 Siehe Welch (2005) 160–164 und zuletzt Bitto (2016); hauptsächlich unter literarkritisch-intertextuellem Aspekt liest Ingleheart (2007) das Gedicht und sieht eine augustuskritische Ausrichtung, während Karacsony (2018) 184–212 weit ausholend eher Augustuspanegyrik erkennen will.

25 Zum Verhältnis der Elegie zu Varro vgl. MacDonald (2016) 207. Zur Elegie insgesamt und ihren Quellen Hutchinson (2006) 219–230.

26 Die Quellen sind übersichtlich zusammengestellt bei van Heck (1977) 235–238 (Nr. 125).

27 Vgl. (auch zu den im Folgenden angeführten antiken Etymologien – die nicht immer mit dem modernen Kenntnisstand identisch sind) die nützliche Zusammenstellung von Maltby (1991), auf die hier pauschal verwiesen sei.

Feretrius Iuppiter ist nach dem Tragen/Bringen (*ferre*) genannt, weil man glaubte, er bringe (*ferre*) den Frieden, aus dessen Tempel man das Szepter nahm, bei dem man schwor, und einen Kieselstein, mit dem man ein Bündnis schloss (*ferire*).

Solche Alternativerklärungen sind aus dem Geist des Hellenismus zwar auch in Rom durchaus gelehrter Standard, dennoch zeigt sich daran auch, dass das Epitheton Iuppiters in spätrepublikanischer bzw. frühaugusteischer Zeit nicht mehr einfach zu verstehen war. Insofern verspricht Properz einen durchaus eigenständigen und keineswegs trivialen Beitrag zur Kenntnis der römischen (Sakral)Topographie auf dem Wege der Aitiologie zu leisten.

Properz kann also mit Fug und Recht ankündigen, seine Aufgabe sei schwierig, die Erfüllung aber zugleich ruhmreich (4,10,3–4):

*magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires:  
non iuvat e facili lecta corona iugo.*

Einen großen Weg schreite ich empor, aber es gibt mir der Ruhm Kräfte. Es erfreut nicht ein Siegeskranz, der von einem leicht zugänglichen Gipfel erworben ist.

Da der Ort, an dem sich Iuppiter Feretrius befindet, in Rom allgemein bekannt gewesen sein dürfte, nämlich auf dem Kapitol und gleichsam im Schatten des Iuppiter Optimus Maximus, braucht Properz diese Information nicht zu liefern und kann sich sogleich der historischen Dimension widmen (5–10):<sup>28</sup>

*imbuis exemplum primae tu, Romule, palmae  
huius, et exuvio plenus ab hoste redis,  
tempore quo portas Caeninum Acrona petentem  
victor in eversum cuspide fundis equum.  
Acron Herculeus Caenina ductor ab arce,  
Roma, tuis quondam finibus horror erat.*

Du gibst ein Beispiel, du Romulus, dieses ersten Siegeszeichens und kehrst voll von Waffenbeute vom Feind zurück, zu der Zeit, als du den Acron aus Caenina, der unsere Tore angreifen wollte, siegreich vom Pferd stürzttest und mit der Lanze durch-

---

28 Heyworth (2007a) ad loc.

bohrtest. Acron aus dem Geschlecht des Hercules, der Feldherr von der Burg von Caenina war einst, Rom, Schrecken für dein Gebiet.

Properz befindet sich hier vollkommen in Einklang mit der römischen historiographischen Tradition, wonach der erste römische Sieg über die danach von der Bildfläche verschwundene Nachbarstadt Caenina errungen wurde. Dass damit aber nicht unbedingt nur die Ausschaltung eines wilden Gegners von göttlicher Abstammung gemeint ist, sondern der Abwehrkampf gegen die wütende Reaktion der Sabiner auf den Raub ihrer Frauen (und Caenina war eben eine Sabinerstadt), blendet Properz aus – und befindet sich damit in bester Gesellschaft. Denn in den *Fasti Capitolini*, die auf Initiative des Augustus gut sichtbar auf dem Forum Romanum angebracht waren, findet man als ersten Eintrag, wonach der als Sohn des Mars apostrophierte Romulus in den ersten beiden Jahren seiner Königsherrschaft über Caenina und Antemna triumphiert habe (ILS 69 = EDR [Epigraphic Database Roma] 072008):

*Romulus Martis f(i)lius rex ann(o) [I]  
de Caeninensibus K(alendis) Mar[t(i)is];  
[Ro]m[ulus] Marti[s f(i)lius] rex II a[nn(o) I?]  
[de Antemnatibus ---]*

Properz ist in der Überlieferungsgeschichte der erste, der nicht nur die feindliche Stadt, sondern auch den Namen des Königs nennt. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass bereits Varro den Namen „Acro“ eingeführt hat, wie aus der (fragmentarisch erhaltenen) Übernahme durch Festus hervorgeht (p. 189 Müller = p. 212 Lindsay):

*trina contigerint nomini Romano: una, quae Romulus de Acrone; altera, quae Cossus Cornelius de Tolumnio; tertia, quae M. Marcellus <Iovi Feretrio de> Viridomaro fixerunt. M. Varro ait opima spolia esse, etiam si manipularis miles detraxerit, dummodo duci hostium ...*

Dreimal wurden sie (scil. die *spolia opima*) den Römern zuteil: die einen, die Romulus nach dem Sieg über Acro, die zweiten, die Cossus Cornelius nach dem Sieg über Tolumnius gewann; die dritten, die M. Marcellus nach dem Sieg über Viridomarus im Tempel des Iuppiter Feretrius aufhängten. M. Varro schreibt, es handle sich um *spolia opima*, selbst wenn sie ein gemeiner Soldat erbeute, sofern nur von einem Anführer der Feinde ...

Properz befindet sich mit seiner Darstellung also im Einklang mit dem aktuellen Stand des antiquarischen Wissens ebenso wie mit der öffentlichen Repräsentation, dieses Wissens, nicht zuletzt indem er die gewaltsam-erotische Komponente, den Frauenraub, in seiner Elegie ebenfalls ausklammert (anders als etwa die Romulus-Biographie des Plutarch, obwohl dieser sich auch auf Varro beruft). Konsequenterweise schildert in der Fortsetzung Properz die Tötung und die Opferung der Beutewaffen als Akt der *pietas* (4,10,11–16):

*hic spolia ex umeris ausus sperare Quirini  
ipse dedit, sed non sanguine sicca suo.  
hunc videt ante cavas librantem spicula turres  
Romulus et votis occupat ante ratis:  
,Iuppiter, haec hodie tibi victima corruet Acron.<sup>6</sup>  
voverat, et spoliū corruit ille Iovi.*

Dieser hatte es gewagt, die Beutewaffen von den Schultern des Quirinus zu erheben und gab sie selbst, aber nicht trocken von seinem Blut. Diesen sieht Romulus vor den hohlen Türmen die Speere wiegen und kommt ihm mit einem vorher überlegten Gebet zuvor: „Iuppiter, als dieses Opfer wird für dich heute Acron niederstürzen.“ Er hatte es gelobt, und jener stürzte als Beute für Iuppiter nieder.

Danach behandelt Properz die eigentliche Weihung sowie die anderen beiden Fälle, in denen es zur Weihe von *spolia opima* kam – den Sieg des Cossus über Tolumnius aus Veii (428 v. Chr.) sowie den Sieg des M. Claudius Marcellus über den Gallierkönig und Nachfahren des berühmten Brennus Viridomarus (222 v. Chr.). In der Tat war also die Weihung der *spolia opima* ein außerordentlich seltenes Ereignis, wie auch Festus (p. 186) konstatiert:

*Unde spolia quoque, quae dux populi Romani duci hostium detraxit; quorum tanta raritas est, ut intra annos paulo ...*

Sie werden deshalb *spolia* genannt, wie sie der Anführer des römischen Volkes dem Anführer der Feinde abgezogen hat. Das ist so selten, dass innerhalb von ... Jahren wenig ...

Schließlich kommt Properz am Ende noch einmal auf die Ausgangsfrage zurück (4,10,45–48):<sup>29</sup>

*nunc spolia in templo tria condita: causa Feretri,  
omine quod certo dux ferit ense ducem;  
seu quia victa suis umeris haec arma ferebant,  
hinc Feretri dicta est ara superba Iovis.*

Nun (d. h. nach dem Tod des Viridomarus) sind drei Spolien dort bewahrt. Die Ursache des Feretrius ist, dass der Feldherr mit sicherer Weissagung einen Feldherrn erschlägt (*ferire*); oder weil sie diese besiegten Waffen auf den Schultern trugen (*ferre*), ist von daher der stolze Altar des Iuppiter Feretrius genannt.

Man muss genau hinsehen, um zu erkennen, wie Properz hier vorgeht. Er übernimmt die durch Festus (p. 92) aus Varro überlieferte dichotomische Etymologie, wonach Feretrius von *ferire* oder von *ferre* abgeleitet ist, doch ändert er diskret die inhaltliche Begründung. *ferre* wird mit dem Tragen der Waffen, nicht mit dem Bringen des Friedens zusammengebracht. *ferire* wird nicht, wie bei Varro, vom rituellen Akt des Bündnisschlusses (*foedus ferire*) erklärt, sondern vom Erschlagen des feindlichen Feldherrn. Das passt zu der Tatsache, dass Properz sich nur auf die Funktion des Tempels als Aufbewahrungsort der *spolia opima* konzentriert und den Aspekt des Schwurgottes völlig ausklammert, obwohl diese Aufgabe faktisch eigentlich erheblich bedeutsamer war. Eine solche Umakzentuierung macht die Beschreibung zu mehr als nur einer versifizierten Variante eines Lexikoneintrags, sondern gibt ihr einen eigenständigen Rang im Diskurs über die römische Topographie und deren Bedeutung. Vergleichbar ist die Etymologisierung des Forum Boarium in 4,9, wo – wie Severin Koster schon vor vielen Jahren gezeigt hat<sup>30</sup> – die Ableitung nicht von den Rindern, den *boves*, vorgenommen wird, sondern vom griechischen Wort für das Muhen der Rinder, von βoᾶν, was Properz aus dem etymologischen Mainstream ausscheren lässt und durch die Mischung von Griechischem und Lateinischem noch mehr Raffinesse gibt.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Heyworth (2007a) ad loc.

<sup>30</sup> Koster (1983).

<sup>31</sup> Garani (2007) sieht in dieser etymologischen Ambiguität auch das Potential für politische Ambivalenz, ohne allerdings die antike gelehrte Praxis, die solche Alternativfassungen durchaus erträglich fand, in die Erörterung einzubeziehen.

Liest man Properz' Darstellung in 4,10 ohne weiteren Kontext, so stellt sich der Eindruck eines bedeutenden Heiligtums ein, das eine ganze Elegie verdient. Doch die Realität sah anders aus. Obwohl es sich (was Properz nicht ausdrücklich sagt) um den ältesten Tempel Roms handelte, war er lange Zeit in einem beklagenswerten Zustand (Nep. Att. 20,3):

*cum aedis Iovis Feretrii in Capitolio, ab Romulo constituta, vetustate atque incuria detecta prolaberetur, ut Attici admonitu Caesar eam reficiendam curaret ...*

Als der Tempel des Iuppiter Feretrius, der von Romulus errichtet worden war, wegen seines Alters und wegen mangelnder Sorge kein Dach mehr besaß und einstürzte, sorgte Caesar auf Ermahnung des Atticus für dessen Wiederherstellung.

Die Längsseite des Heiligtums maß 15 Fuß (Dion. Hal. 2,34) also nicht einmal 4 Meter (das Tempelpodium des benachbarten Iuppiter Optimus Maximus war dagegen 62 Meter lang<sup>32</sup>), ein Eindruck, der auch durch die wenigen erhaltenen bildlichen Darstellungen unterstützt wird, etwa durch einen Denar aus dem Jahr 50 v. Chr. mit Claudius Marcellus und den *spolia opima* (BMCR [Coins of the Roman Republic in the British Museum] Rome 4206, abgebildet auch in „NBE online [Numismatische Bilddatenbank Eichstätt, <http://www.nbeonline.de>]“). Die archäologische Suche nach diesem frühen römischen Kultort lieferte aber wenig mehr als spekulative Hypothesen.<sup>33</sup> Als Augustus kurz vor der Schlacht von Actium den Tempel wiederherstellen ließ, konnte er dort nach dem ausdrücklich in der ersten Person<sup>34</sup> gegebenen Zeugnis des Livius (4,20) noch den Panzer des Tolumnius mit der (damals offenkundig unrestaurierten) Weihinschrift des Cossus lesen, so wenig hatte sich getan. Durch diese Wiederherstellung erlangte der Iuppiter Feretrius neues Prestige, so dass Marcus Licinius Crassus im Zuge seines im Prokonsulat errungenen Sieges über den König Deldo von Makedonien und des ihm zugesprochenen Triumphes auch die Deponierung der

---

32 Cifani (2008) 100–101.

33 Vgl. die instruktive Zusammenstellung bei Mazzei (2007).

34 Liv. 4,20,7 *hoc ego cum Augustum Caesarem, templorum omnium conditorem aut restitorem, ingressum aedem Feretri Iovis quam vetustate dilapsam refecit, se ipsum in thorace linteo scriptum legisse audissem, prope sacrilegium ratus sum Cosso spoliiorum suorum Caesarem, ipsius templi auctorem, subtrahere testem.*

*spolia opima* anstrebte, doch wurde ihm das von Augustus mit fadenscheiniger Begründung verwehrt (Dio 51,24):

καὶ τὸν γε βασιλέα αὐτῶν Δέλδωνα αὐτὸς ὁ Κράσσοι ἀπέκτεινε· κἄν τὰ σκῦλα αὐτοῦ τῷ Φερετρίῳ Διὶ ὡς καὶ ὀπίμα ἀνέθηκεν, εἶπερ αὐτοκράτωρ στρατηγὸς ἐγεγόνει.

Und Crassus selbst erschlug ihren König Deldo und hätte seine Waffen als *spolia opima* dem Iuppiter Feretrius geweiht, wenn er kommandierender Feldherr gewesen wäre.

Augustus sorgte auch dafür, dass *Romulus umeris ducis arma ferentem* (Ov. fast. 5,565: „Romulus, der auf seinen Schultern die Waffen des Feldherrn trug“) auf dem 2 n. Chr. geweihten Augustusforum dargestellt wurde. Auch Vergil erwähnt die *spolia opima* zweimal im Rahmen der Unterweltsschau des 6. *Aeneis*-Buches, das eine Mal mit Blick auf Cossus (841)<sup>35</sup>, das andere Mal mit Blick auf Marcellus (855), doch musste er die letztere Passage aus traurigem Anlass ergänzen, da dessen Nachfahre Marcellus, der Lieblingsneffe und prädestinierte Nachfolger des Augustus, im Jahr 23 v. Chr. noch in jungen Jahren plötzlich verstorben war, was Vergil zum bekannten Marcellus-Elogium veranlasste. Marcellus wurde schließlich als erster im neu errichteten Mausoleum des Augustus auf dem Marsfeld beigesetzt. Auf diese Weise wurde auch der Iuppiter Feretrius-Tempel zu einem Erinnerungsort für den Augustusneffen, den Properz bereits in der Elegie 3,18 betrauerte und den er nun – irgendwann zwischen 23 und 16 v. Chr. – indirekt ehrt.

Properz' aitiologische Elegie speist sich also nicht aus zeitlosem antiquarisch-encyklopädischem Interesse, sondern befasst sich mit den Veränderungen der Stadt, in diesem Fall nicht mit der Veränderung der topographischen Gestalt, sondern der aktuell bewirkten Veränderung des von der Topographie transportierten Sinnpotentials.<sup>36</sup> Properz ist also ein *Callimachus Romanus*, der beide Bestandteile dieses Ehrentitels erfüllt: Er ist *poeta doctus* in alexandrinischem Sinn und er wendet seine Gelehrsamkeit auf Rom, das konkrete Rom seiner Zeit an.

35 Norden (1927) ad loc.

36 Cristofoli (2017) sieht Prop. 4,10 in vollkommener Übereinstimmung mit der Propaganda des Princeps, ohne die unterschiedlichen Aneignungsmodi der Realität in Dichtung und Politik ausreichend zu bedenken.

Die Elegie 4,10 ist damit geradezu ein Seitenstück zur Actium-Elegie 4,6, vor allem aber zu 4,9, wo die neue Bedeutung der Ara Maxima am Forum Boarium und des Hercules-Kults ebenfalls indirekt beleuchtet wird. Mit Johanna Loehr lässt sich sogar konstatieren, dass Properz' Themen in diesen Elegien eigentlich genuiner Stoff eines nationalen, historisch ausgerichteten Epos wären – ein Epos, das Properz aber zugunsten der aitiologischen Elegie nicht schreibt.<sup>37</sup> Auch die Tarpeia-Elegie (4,4) blickt auf dem Weg über die Vergangenheit auf das zeitgenössische Kapitol, während die Vertumnus-Elegie 4,2 poetisch das *tota Italia*-Programm<sup>38</sup> des Augustus mit Rom als Kristallisationskern nachvollzieht.

Blickt man unter diesen Prämissen zurück auf die Eingangselegie 4,1, dann zeigt sich, dass es auch dort nicht nur um ein nach dem Einst–Jetzt angeordnetes Gesamtpanorama Roms geht, sondern ebenfalls unaufdringlich das zeitgenössische, augusteische Rom behandelt wird (Prop. 4,1,1–2):

*hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est,  
ante Phrygem Aenean collis et herba fuit.*

Dies alles, was du siehst, Fremder, wo das über die Maßen große Rom ist, war vor dem Phryger Aeneas nur Hügel und Gras.

Properz lässt in der dialogischen Struktur des Textes das Interesse eines Ankömmlings (*hospes*), der offenkundig wenig oder nichts von Rom weiß, zur Legitimation für seine Erklärungen werden: Damit schreibt er die Grundkonstellation von Vergils 8. *Aeneis*-Buch fort, wo der Fremdling Aeneas vom im künftigen Rom ansässigen König Euander informiert wird. Die aktuelle Großstadterfahrung (*maxima Roma*) kontrastiert Properz mit den geringen Anfängen und entwickelt sie daraus. Anders als bei Vergil ergibt sich in der Elegie keine lineare Wegstrecke durch Rom. Genannt sind der Palatin mitsamt dem Apollotempel, das Kapitol (besonders der Iuppiter Optimus Maximus), die Kurie (die als Curia Iulia durch Caesar neue Prominenz erhalten hatte), die *domus Remi* (der Tempel des Quirinus auf dem davon abgeleiteten Hügel), die Theater (wohl vor allem das Marcellustheater), der Tiber und (eventuell) der Vestatempel auf dem Forum (gewissermaßen komplementär zur Kurie gelegen). Was sich zunächst wie

<sup>37</sup> Loehr (1996) 70–77.

<sup>38</sup> Syme (1939) 276–293 zeigt die Italienbasiertheit von Octavians gegen Antonius und Kleopatra gerichteter Politik in den 30er-Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr.

ein bunter Katalog liest, ist aber nicht einfach ein Sammelsurium von Sehenswürdigkeiten, vielmehr lassen sich die Orte als Anordnung eines Rundblicks lesen, in dem die Entfernungsunterschiede durch panoramahafte Gestaltung kompensiert werden. Als Standort für diesen Panoramablick ist demnach im Bereich des Forum Boarium anzunehmen, etwa in der Nähe des alten Tiberhafens, von wo einst Hercules und Aeneas ihre ersten Schritte auf das Terrain des künftigen Rom gelenkt hatten und wo offenbar auch der *hospes* angekommen ist. Hier zwischen Fluss und Stadt lässt sich tentativ ein Ort ansetzen, an dem alle genannten festen Punkte der Stadtlandschaft ins Blickfeld kommen können. Die sich so ergebende optische Organisation der Elegie führt zu einem imaginären Panorama, mit dem (im Uhrzeigersinn) erfasst werden: das Marcellustheater, das Kapitol, leicht dahinter versetzt die Kurie, im Hintergrund der Quirinstempel, dann wieder näher gerückt das Vesta-Heiligtum und schließlich am rechten Rand des Blickfelds der Palatin mit dem dortigen Apollotempel. Diese topographische Statik ergänzt Properz um die Dynamik der Festrituale, die in je unterschiedlicher, einander ergänzender Weise die ganze Stadt durchzogen: die Parilia als die ganze Stadt prägendes, nur noch der Erinnerung nach tatsächlich von Hirten gefeiertes Fest, die Compitalia als ein Fest, bei dem in der ganzen Stadt die Heiligtümer der *lares compitales* geschmückt und verehrt wurden, sowie schließlich die Lupercalia, in denen die Stadt durch den spektakulären und spektakelhaften Umzug der *luperci* durchmessen und damit performativ angeeignet wurde.

Die antiquarischen Elegien im weiteren Verlauf des Buches wirken vor diesem Hintergrund auch wie exemplarische Ausarbeitungen der in 4,1 angerissenen Themen, die prinzipiell durch weitere aitiologische Elegien ergänzt werden könnten und die Properz als Kenner des gegenwärtigen Rom und seiner historischen Dimension ausweisen.

Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Denn das 4. Elegienbuch des Properz enthält keineswegs nur Antiquarisches und Aitiologisches, ist also nicht einfach nur eine lateinische Umsetzung der *Aitien* des Kallimachos. Vor allem zwei Passagen verdienen besondere Aufmerksamkeit, nämlich der zweite Teil von 4,1 (bzw. 4,1a – ob es sich um eines oder zwei Gedichte handelt, ist umstritten, tut aber hier nichts zur Sache, da es um das gesamte Buch geht) sowie die Elegie 4,7.

In 4,1 folgt auf den gerade genannten Rundblick über das augusteische Rom die Intervention eines Horos, eines babylonischen Astrologen. Diese Person von eher zweifelhafter Reputation und Herkunft setzt zu einer langen Gegenrede an, die in einer etwas befremdlichen Mischung die Kunde von der troianischen Herkunft der Römer und der Fahrt des Aeneas mit der Biographie des Properz vermischt. Das große mythologisch-historische Feld gehöre dem *vates*, dem al-

lenfalls Klein-*vates* Horos, Properz solle seine Betätigung weiterhin bei der Liebeselegie suchen (4,1,133–138):

*tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo  
et vetat insano verba tonare foro.  
at tu finge elegos, fallax opus (haec tua castra!),  
scribat ut exemplo cetera turba tuo.  
militiam Veneris blandis patiere sub armis,  
et Veneris pueris utilis hostis eris.*

Dann kündigt dir Apollo Weniges von seinem Gedicht und verbietet, laut donnernd auf dem verrückten Forum aufzutreten. Du aber dichte Elegien, ein trügerisches Werk (das ist dein Feldlager!), auf dass nach deinem Beispiel die übrige Schar schreibe. Den Kriegsdienst der Venus sollst du unter schmeichlerischen Waffen ertragen und den Knaben der Venus wirst du ein nützlicher Feind sein.

Man weiß nicht so recht, was man mit diesen Aufträgen des Horos anstellen soll. Sind sie durch die Person des Sprechers, des orientalischen Astrologen per se schon diskreditiert oder hat sich Properz tatsächlich auf ein Feld gewagt, für das er nicht geeignet ist? Erste Zweifel kommen auf, doch lässt sich Properz ganz offenkundig nicht beirren: Auf das Rom-Panorama von 4,1 folgen die bereits genannten weiteren Rom-Elegien des 4. Buches. Horos hat also deutlich weniger Erfolg als die Intervention des Apollo bei Tityrus-Vergil in der 6. Ekloge, wonach der Dichter tatsächlich vorläufig von der großen Form abgehalten wird.

Aber es gibt noch drei weitere Elegien im 4. Buch, die die erotische Thematik aus 1 bis 3 fortsetzen und sich nicht dem *aitiological turn* anschließen: In 4,3 behandelt Properz die Kupplerin Acanthis, in 4,8 schildert er einen Eifersuchtsanfall der elegischen Geliebten Cynthia – mit ihrem Namen hatte er seine Dichtung in 1,1 eröffnet –, die den Erzähler mit einer anderen Frau im Bett antrifft.<sup>39</sup> Im Rahmen ihrer Scheltrede verbietet Cynthia ihrem Geliebten, in Rom die typischen Orte der elegischen Liebe und des elegischen Lebens aufzusuchen (4,8,75–78):

*tu neque Pompeia spatiabere cultus in umbra,  
nec cum lascivum sternet harena Forum.*

<sup>39</sup> Vgl. Dee (1978) über die Verbindung der Elegie zur Komödie.

*colla cave inflectas ad summum obliqua theatrum,  
aut lectica tuae se det aperta morae.*

Du sollst nicht aufgeputzt im Schatten des Pompeius herumspazieren und auch nicht, wenn das unmoralische Forum Sand streut. Hüte dich davor, den Hals zu drehen und zu den Oberrängen des Theaters zu wenden oder dass eine offene Sänfte von dir angehalten wird.

Die Porticus des Pompeiustheaters wird wenig später Ovid in der *Ars amatoria* (1,67) mit einem beinahe wörtlichen Zitat als einen der für den Flirt am besten geeigneten Orte bezeichnen, und auch Theater und Forum erscheinen in diesem Kontext bei Ovid. Dem erzwungenen Abschied von der elegischen Topographie geht der noch weniger reversible Abschied von Cynthia voraus. Denn unmittelbar zuvor, in 4,7<sup>40</sup> hatte Properz schon vom Tod Cynthias geschrieben, die ihm in einer Traumvision aus dem Grab erscheint und ihm mit einem in 4,8<sup>41</sup> dann bestätigten Misstrauen Vorschriften für seinen künftigen Lebenswandel und sein Dichten macht (4,7,77–86):

*et quoscumque meo fecisti nomine versus,  
ure mihi: laudes desine habere meas.*

...

*hic carmen media dignum me scribe columna,  
sed breve, quod currens vector ab urbe legat:  
HIC TIBURTINA IACET AUREA CYNTHIA TERRA:<sup>42</sup>  
ACCESSIT RIPAE LAUS, ANIENE, TUAE.*

Und welche Verse auch immer du durch meinen Namen gefertigt hast, verbrenne sie für mich: Hör auf, den mir gebührenden Ruhm zu haben ... Hier schreibe ein Ge-

<sup>40</sup> Zur motivischen Einbindung der Elegie in Properz' Gesamtwerk siehe Fabre-Serris (2009). Einzelbeobachtungen bei Hyuga (2017); außerdem Hutchinson (2006) 170–205, bes. 170.

<sup>41</sup> Möller (2007) wendet sich allerdings gegen eine solche synoptische Lesung von 4,7 und 4,8 und konzentriert sich auf 4,8.

<sup>42</sup> Zum Text Heyworth (2007a) ad loc.

dicht, das meiner würdig ist mitten auf die Säule, aber ein kurzes, das der von der Stadt laufende Wanderer lesen soll: *Hier liegt die goldene Cynthia in tiburtinischer Erde, deinem Ufer, Anio, kam dieser Ruhm hinzu.*

Der Tod Cynthias ist das Ende der Cynthia-Dichtung, Properz ist nicht mehr der Dichter der Liebeselegie, er hat nun die Kapazität, sich anderen Formen im elegischen Distichon zuzuwenden, dem Grabepigramm und eben auch der aitiologischen Rom-Dichtung. Die Rom-Elegien sind von Cynthia selbst legitimiert und verdanken sich mindestens ebenso sehr der *puella* aus der Halbwelt wie der großen Politik und der göttlichen Inspiration. Diese Wendung ist vielleicht überraschend, aber sie ist bereits im zweiten Buch vorbereitet. Dort bietet die Elegie 2,31 die bekannte Beschreibung des Apollotempels auf dem Palatin anlässlich von dessen Eröffnung durch Augustus. Der elegische Erzähler durchschreitet das Tempelareal und berichtet von den überwältigenden Eindrücken. Aber er tut das nicht primär zum Lobe des Augustus, sondern weil er sich wieder einmal bei Cynthia entschuldigen muss: *quaeris cur veniam tibi tardior?* beginnt er die Elegie – und einmal, dieses eine Mal hat er eine gute Entschuldigung: *aurea Phoebi porticus a magno Caesare aperta fuit* („Die goldene Säulenhalle des Phoebus Apollo wurde vom großen Caesar eröffnet“).

Auch in den nicht-erotischen Passagen besteht also der Primat der Liebeselegie, andere elegische Formen sind nur substitutiv und subsidiär zugelassen. Auch die Romgedichte werden in dieser Perspektive Teil der elegischen Welt, wie umgekehrt die nicht-aitiologischen Elegien dezidiert in Rom angesiedelt sind. Der als Urform der Heroides-Elegie häufig interpretierte Brief der Soldatenfrau Arethusa an ihren Ehemann Lycotas endet mit der Ankündigung eines dankbaren Weihepigramms (4,3,67–72):

*sed ...  
incorrupta mei conserva foedera lecti!  
hac ego te sola lege redisse velim:  
armaque cum tulero portae votiva Capenae,  
subscribam salvo grata puella viro.*

Aber du ... bewahre den unverbrüchlichen Bund meines Bettes. Nur unter dieser Bedingung möchte ich, dass du zurückkommst. Und wenn ich die versprochenen Waffen zur *porta Capena* gebracht habe, will ich darunterschreiben: das wegen des unversehrten Mannes dankbare Mädchen.

Wieder ist von Waffen als Motivgaben die Rede, aber dieses Mal eben nicht wegen eines blutigen und grausamen Sieges, sondern wegen der Rettung des Soldaten. Sie sollen im heiligen Hain der Camenen an der Porta Capena ihren Platz finden, wo einst Hannibal den Marsch auf Rom abbrach – nicht auf dem Kapitol.

In 4,5 bezieht die Kupplerin Acanthis, die Properz mit allen Mitteln verflucht, ihre Aphrodisiaka von einem signifikanten Ort: die *herbae Collinae* (4,5,11) verweisen auf die *porta Collina* auf dem Quirinal, in der Nähe des vor allem von Prostituierten verehrten Tempel der Venus Erycina – und damit diametral entgegengesetzt zur „guten“ Porta Capena. In der Elegie 4,7 erinnert Cynthia den Properz zur Bekräftigung ihrer Worte an das gemeinsame Liebesspiel in ihrer Wohnung in der Subura. Die komplementäre Elegie 4,8 beginnt mit dem Esquilin (*Disce, quid Esquilias hac nocte fugarit aquosas ...*) und konstruiert zuerst einen Stadt-Land-Gegensatz: Cynthia ist verreist und weilt in Lanuvium, wohin die Via Appia führt. Das nützt Properz zu einer speziellen Stadttour: Er holt sich vom Dianatempel auf dem Aventin eine gewisse trinkfeste Phyllis sowie eine nicht minder trinkfeste Teia vom Kapitol (4,8,29–32):

*Phyllis Aventinae quaedam est vicina Dianae,  
sobria grata parum: cum bibit, omne decet.  
altera Tarpeios inter stat Teia lucos,  
candida, sed potae non satis unus erit.*

Eine Phyllis ist benachbart der Diana auf dem Aventin, wenn sie nüchtern ist, dann ist sie wenig gewinnend, wenn sie trinkt, dann ist sie voller Charme; Teia, die andere, hat ihren Platz zwischen den tarpeischen Hainen, sie ist strahlend, aber wenn sie betrunken ist, dann wird ihr nur einer nicht genügen.

Mit diesen beiden vergnügt er sich, als ihn Cynthia überrascht, seine Gespielinnen gewaltsam vertreibt und ihm – wie bereits erwähnt – die liebeselegische Stadtlandschaft zum verbotenen Ort erklärt.

Lediglich die „Königin der Elegien“, das Gedicht auf die verstorbene Cornelia<sup>43</sup>, die Tochter von Augustus' erster Ehefrau Scribonia, ersetzt den klaren topographischen Hinweis durch die Verankerung im der aristokratischen Welt Roms. Wahrscheinlich war der explizite Hinweis gar nicht nötig, denn die Eingangverse lassen den Aemilius Paullus als am Grab Cornelias stehend erschei-

43 Siehe zuletzt Hallett (2019).

nen und die (nach Cynthia erneute) Rede einer Toten vernehmen. Wo sich ein solches Grab einer Frau aus der Nobilität befand, dürfte in Rom allgemein bekannt gewesen sein, so dass Properz variierend auf eine genaue Lokalisierung verzichten kann.

Das ganze 4. Buch des Properz ist also ein Rombuch,<sup>44</sup> das eine differenzierte Stadtlandschaft entwirft. Das reicht von den politisch aufgeladenen Plätzen, die Augustus durch seine Baupolitik prägte, über scheinbar unbedeutende Stätten wie den *vicus Tuscus* bis hin zu den Regionen handfester und derber Sexualität. All das gehört zur Totalität Roms, wie es Properz schildert, ja die gelehrten aitiologischen Elegien können nur deshalb stattfinden, weil Cynthia ihn von der elegischen Liebe dispensiert und ihn aus ihrem höchst eigenen Interesse auf ein anderes Terrain lenkt. Ja, so gesehen ist selbst das aitiologisch fundierte Augustus-Rom dem liebeselegischen Rom, dem Rom der urbanen Lebensart, unterworfen. Wie für den elegischen Gallus ist dieses Rom für Properz die Kulisse, vor der er seinen eigenen Interessen nachgehen kann.

## BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin (1991). – Walter Benjamin, ‚Das Paris des Second Empire bei Baudelaire‘, in *Gesammelte Schriften. Bd. I.2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991) 511–603.
- Benjamin (1991a). – Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Bd. V.1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991).
- Bitto (2016). – Gregor Bitto, ‚Properz 4,10 als Leerstelle‘. *Gymnasium* 123 (2016) 207–231.
- Blank (2016). – Thomas Blank, ‚Treffpunkt, Schnittpunkt, Wendepunkt. Zur politischen und musischen Symbolik des Areal der augusteischen Meta Sudans‘. *Chiron* 46 (2016) 285–317.
- Cairns (2006). – Francis Cairns, ‚Propertius and the Origins of Latin Love Elegy‘, in Günther (2006) 69–95.

---

44 Zur Tendenz des 4. Buches siehe auch Levy (2009), bes. 219 über die Intention des Dichters: „n’est pas subversif, mais il est libre“; ähnlich schon Viarre (2002) über die Ambivalenz der römischen Elegie und damit des 4. Properzbuches.

- Capasso (2003). – Mario Capasso, *Il ritorno di Cornelio Gallo. Il papiro di Qasr Ibrîm venticinqueanni dopo*. Con un contributo di Paolo Radiciotti (Napoli: Graus 2003).
- Cifani (2008). – Gabriele Cifani, *L'architettura romana arcaica. Edilizia e società tra Monarchia e Repubblica* (Roma: Bretschneider, 2008).
- Cristofoli (2017). – Roberto Cristofoli, ‚Giove Feretrio in Propertio: storia e mito‘, in Giorgio Bonamente, Carlo Santini & Roberto Cristofoli (Hrsgg.), *Le figure del mito in Propertio: Proceedings of the Twentieth International Conference on Propertius, Assisi-Bevagna 30 May–1 June 2014* (Leiden: Brill 2017) 209–239.
- Dee (1978). – James H. Dee, ‚Elegy 4.8: A Propertian Comedy‘. *TAPhA* 108 (1978) 41–53.
- Fabre-Serris (2009). – Jacqueline Fabre-Serris, ‚Explorations génériques au livre IV de Propertius. Des voix nouvelles dans l'épigramme: quelques réflexions sur les poèmes 7 et 9‘, in Danielle van Mal-Maeder (Hrsg.), *Jeux de voix. Enonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique* (Bern: Lang 2009) 157–174.
- Garani (2007). – Myrto Garani, ‚Propertius' Temple of Jupiter Feretrius and the *spolia opima* (4.10): A Poem not to be Read?‘. *AC* 76 (2007) 98–117.
- Grimal (1953). – Pierre Grimal, *Les intentions de Propertius et la composition du livre IV des „Épigrammes“* (Bruxelles: Latomus 1953).
- Guarducci (1986). – Margherita Guarducci, ‚La casa di Propertius. Nuove riflessioni sulla *domus Musae* di Assisi e sulle sue epigrafi‘. *RAL* 40 (1985) 163–181.
- Günther (2006). – Hans-Christian Günther (Hrsg.), *Brill's Companion to Propertius* (Leiden & Boston: Brill 2006).
- Hallett (2019). – Judith Hallett, ‚A Love Poet's Script for an Augustan Power Couple. Propertius 4.11‘, in Anne Bielman Sánchez (Hrsg.), *Power Couples in Antiquity* (London & New York: Routledge 2019) 151–165.
- Van Heck (1977). – Adrianus van Heck, *Breviarium Urbis Romae viatorum in usum* (Leiden & Rom: Brill & Bretschneider 1977).
- Heyworth (2007). – *Sexti Propertii Elegos apparatu critico instructos edidit* S. Heyworth (Oxford: Oxford University Press 2007).
- Heyworth (2007a). – Stephen Heyworth, *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius* (Oxford: Oxford University Press 2007).
- Heyworth (2010). – Stephen Heyworth, ‚An Elegist's Career: From Cynthia to Cornelia‘, in Philip Hardie & Helen Moore (Hrsgg.), *Classical Literary Careers and their Reception* (Cambridge: Cambridge University Press 2010) 89–104.

- Hubbard (1989). – Margaret Hubbard, *Propertius* (London: Bristol Classical Press 1989).
- Hyuga (2017). – Taro Hyuga, ‚Il fantasma di Cinzia: Properzio 4.7‘. *Japan Studies in Classical Antiquity* 3 (2017) 103–115.
- Hutchinson (2006). – *Propertius, Elegies Book IV*, ed. by Gregory Hutchinson (Cambridge 2006).
- Ingleheart (2007). – Jennifer Ingleheart, ‚Propertius 4.10 and the End of the *Aeneid*: Augustus, the *Spolia Opima* and the Right to Remain Silent‘. *G&R* 54 (2007) 61–81.
- Jansen-Winkel (1996). – Karl Jansen-Winkel, ‚Alexandria‘. *Der Neue Pauly* 1 (1996) 463–465.
- Karacsony (2018). – Robert Karacsony, *Properzens Vertumnus-Elegie (4,2) und das Dichtungsprogramm des vierten Buches. Ein intertextueller Kommentar* (Stuttgart: Steiner 2018).
- Kolb (2002). – Frank Kolb, *Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike* (München: Beck <sup>2</sup>2002).
- Koster (1983). – Severin Koster, ‚Die Etymologien des Properz‘, in Severin Koster, *Tessera: Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Theorie der Antike* (Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg 1983) 47–54.
- Levy (2009). – Johanne Levy, ‚L’inspiration augustéenne et nationale dans le livre IV des Elegies de Properce, ou l’irreverence sous la révérence‘, in Bénédicte Delignon & Alexandre Renaud, *Le poète irrévérencieux: modèles hellénistiques et réalités romaine* (Paris: Bocard 2009) 195–220.
- Loehr (1996). – Johanna Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Denkens* (Stuttgart & Leipzig: Teubner 1996).
- MacDonald (2016). – Carolyn MacDonald, ‚Rewriting Rome: Topography, Etymology and History in Varro De Lingua Latina 5 and Propertius Elegies 4‘. *Ramus* 45 (2016) 192–212.
- Maltby (1991). – Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies* (Leeds: Francis Cairns 1991).
- Maltby (2006). – Robert Maltby, ‚Major Themes and Motifs in Propertius’ Love Poetry‘, in Günther (2006) 147–181.
- Mazzei (2007). – Paola Mazzei, ‚L’area archeologica della Protomoteca in Campidoglio: ricognizione preliminare e lettura della documentazione attuale come premessa al rilievo delle strutture‘. *BCAR* 108 (2007) 145–193.
- Miller (2019). – Paul Allen Miller, ‚Assuming the Puella‘. *TAPhA* 149 (2019) 201–226.

- Möller (2007). – Melanie Möller, ‚Phantastische(s) Dichte(n). Eine kleine Semiotik des Properz (c. 4,8)‘. *Poetica* 39 (2007) 263–284.
- Nethercut (1968). – William Nethercut, ‚Notes on the Structure of Propertius, Book IV‘. *AJPh* 89 (1968) 449–464.
- Norden (1927). – Eduard Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, 3. Auflage (Leipzig: Teubner 1927) (= 7. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981).
- Pasoli (1967). – Sesto Propertio, *Il libro quarto delle elegie. Saggio introduttivo, testo e traduzione a cura di Elio Pasoli* (Bologna: Pàtron <sup>2</sup>1967).
- Rothstein (1898). – Max Rothstein, *Die Elegien des Sextus Propertius. Zwei Teile* (Berlin: Weidmann 1898).
- Schmitzer (2016). – Ulrich Schmitzer, *Rom im Blick: Lesarten der Stadt von Plautus bis Juvenal* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016).
- Schmitzer (2017). – Ulrich Schmitzer, ‚Räume des *otium* in der römischen Liebeselegie‘, in Francesco Fiorucci (Hrsg.), *Muße, otium, schole in den Gattungen der antiken Literatur* (Freiburg: Rombach 2017) 53–68.
- Schmitzer (2018). – Ulrich Schmitzer, ‚Corinna. Szenen aus dem Leben von Ovids elegischer Geliebten‘. *Acta Classica Mediterranea* 1 (2018) 53–78.
- Syme (1939). – Ronald Syme, *The Roman Revolution* (Oxford: Clarendon Press 1939).
- Syndikus (2006). – Hans Peter Syndikus, ‚The Second Book‘, in Günther (2006) 245–318.
- Viarre (2002). – Simone Viarre, ‚Le livre IV des Élégies de Propertius est-il sérieux?‘, in *Hommages à Carl Deroux, 1: Poésie* (Bruxelles: Latomus 2002) 507–514.
- Viarre (2010). – Simone Viarre, ‚Sanctuaires et tombeaux, réels ou incertains, dans les élégies du livre IV de Propertius‘, in Dominique Briquel (Hrsg.), *Varietates fortunae: religion et mythologie à Rome* (Paris: PUPS 2010) 33–44.
- Welch (2005). – Tara S. Welch, *The Elegiac Cityscape. Propertius and the Meaning of Roman Monuments* (Columbus: Ohio State University Press, 2005).

Ulrich Schmitzer

Institut für Klassische Philologie, Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6

D-10099 Berlin

ulrich.schmitzer@hu-berlin.de

**Suggested citation**

Ulrich Schmitzer: Etymologie und Erotik. Properz schreibt das elegische Rom. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 69–96.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.178>

ALEXANDER KIRICHENKO

(HU Berlin)

## Sex, Macht und Fiktion in den *Metamorphosen* Ovids

---

**Abstract** This article analyses the eroticized power dynamics that Ovid stages in the *Metamorphoses*. It argues that 1) erotic desire functions in Ovid as a synonym of the desire for power; 2) that the transformations of gods can be read as a metaphor of the powerful subjecting the powerless to their will; 3) that metamorphosed humans can be regarded as notional monuments to divine power; and 4) that, by parading the self-evident fictionality of his transformation tales (including, most notably, the story of Julius Caesar's apotheosis in Book 15), Ovid allows his readers, at least for the duration of the reading process, to experience a modicum of freedom.

**Keywords** Ovid, *Metamorphoses*, Augustus, political Eros, fictionality

Die enge Verbindung zwischen Sex und Macht ist ein in der klassischen Antike allgegenwärtiger Topos.<sup>1</sup> Bereits in der griechischen Literatur ist Erotik als Metapher für Politik ein etabliertes Motiv: Sowohl Aristophanes als auch Platon beschreiben demokratische Politiker als egoistische „Liebhaber des Volkes“, die ihren Geliebten verwöhnen, um ihre eigene Machtbegierde zu befriedigen (Aristoph. Equ., insb. 266–268), während Thukydides den imperialen Drang Athens als erotische Begierde nach einer immer größeren Macht auffasst (Thuk. 2,43,1).<sup>2</sup> Angesichts der Tatsache, dass im Lateinischen ROMA und AMOR ein Palindrom bilden, darf es nicht überraschen, dass in der römischen Literatur die erotische Begierde eine besonders breite metaphorische Bedeutungspalette entfaltet. So parallelisiert Catull seine von allen römischen Männern ebenso begehrte Geliebte (vgl. z. B. Catull. 58) mit den gleichermaßen begehrten imperialen Reichtümern (vgl. z. B. Catull. 28, 29).<sup>3</sup> Tibull hingegen verbindet eine ähnliche erotische Obsession mit der utopischen Sehnsucht nach einem vollkommen befriedeten römischen Reich, in dem der endgültige Triumph über die Feinde der imperialen Ordnung ein neues Goldenes Zeitalter herbeibringen würde (Tib. 1,3, vgl. Lucr. 1,1–61).<sup>4</sup> Ganz anders kontrastiert Properz die frustrierende elegische Sehnsucht nach seiner sich ewig entziehenden Geliebten mit der sicheren männlichen Dominanz des Augustus über das sich immer weiter ausdehnende Imperium (vgl. insb. Prop. 2,10): Die Tatsache, dass Properz im 4. Buch die Liebesdichtung zugunsten von staatstragenden patriotischen Themen demonstrativ aufgibt (vgl. Prop. 4,1), lässt ROMA als die einzige zuverlässige Quelle der Befriedigung erscheinen, die einem vom AMOR für immer verwehrt bleibt.<sup>5</sup>

Als letzter augusteischer Liebesdichter blickt also Ovid auf eine lange literarische Tradition der Politisierung des Erotischen zurück. Diese Tradition benutzt er, um eine für seine Leser\*innen besonders brisante Frage aufzuwerfen – nämlich die Frage nach der Möglichkeit der persönlichen Freiheit in einem zunehmend autokratischen Regime. So zieht er zum Beispiel am Anfang des ersten

1 Ludwig (2002); Wohl (2002); Scholtz (2007).

2 Zu Aristophanes' *Rittern* als einer Parodie der „erotischen Politik“ des Perikles siehe Wohl (2002) 73–123. Vgl. Scholtz (2007) 43–70. Zur „Erotik“ der perikleischen Grabrede bei Thukydides siehe Monoson (2000) 67–74; Ludwig (2002) 153–169; Wohl (2002) 30–72; Scholtz (2007) 31–42.

3 Vgl. Wray (2001).

4 Vgl. Wimmel (1976); Lee-Stecum (1998).

5 Wyke (1987); Kirichenko (im Druck).

Buches der *Amores* eine direkte Parallele zwischen dem Gott Amor, der über die gesamte römische Bevölkerung triumphiert (Ov. am. 1,2,27–28 *ducentur capti iuvenes captaeque puellae / haec tibi magnificus pompa triumphus erit*), und Augustus, der die besiegten Völker des Imperiums mit Gnade behandelt (Ov. am. 1,2,51–52 *aspice cognati felicia Caesaris arma: / qua vicit, victos protegit ille manu*).<sup>6</sup> Und am Ende der *Amores* erinnert sich Ovid daran, dass er eigentlich von Freiheitskämpfern gegen die Macht Roms abstammt (Ov. am. 3,15,8–10):

*Paelignae dicar gloria gentis ego,  
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,  
cum timuit socias anxia Roma manus.*

Mich wird man den Stolz des Paelignerstammes nennen, den sein Freiheitssinn zu ehrenvollem Kampf einte, als ein verängstigtes Rom vor den Scharen der Bundesgenossen zitterte.

Dieser Kampf ist zwar längst verloren. Doch die Darstellung der Liebe als einer gemeinsamen Gefangenschaft, die der Dichter mit seinen Leser\*innen teilt, lässt Ovids Liebesdichtung als den einzigen Freiraum erscheinen, den es in Rom noch gibt – einen Raum, in dem das Gefühl der Zugehörigkeit zur virtuellen Gemeinschaft der Liebhaber\*innen (d. h. der Leser\*innen von Ovids Liebesdichtung) den imperialen Staat, zumindest in der Phantasie, vorübergehend ersetzt.<sup>7</sup>

Wie ich nun zeigen möchte, besteht das Ziel des erotischen Diskurses in den *Metamorphosen* auch darin, einen Freiraum innerhalb der von einer uneingeschränkten Macht dominierten Welt zu etablieren. Dies geschieht jedoch auf eine etwas andere Weise. Während in den *Amores* die Macht der Liebe – zumindest für die Zeit der Lektüre – die Macht des Augustus gleichsam ersetzt, fungiert in den *Metamorphosen* der erotische Drang als Synonym eines uneingeschränkten Machtdrangs, der mit zweierlei Verwandlungen einhergeht – Verwandlungen der Mächtigen, die ihre wahren Intentionen nur kurzfristig und eher notdürftig maskieren, und Verwandlungen der Machtlosen, die durch ihre Konfrontation mit der höheren Macht für immer verändert bleiben. Der Ausweg, den Ovid aus dieser ausweglosen Situation aufzeichnet, hängt mit der Auffassung des Wahrheitsgehalts der mythologischen Verwandlungsgeschichten in

<sup>6</sup> Vgl. Miller (1995).

<sup>7</sup> Vgl. Boyd (1997) 165–202.

der antiken rhetorischen Theorie zusammen, wo sie immer als Paradebeispiele von *mythoi* oder *fabulae* behandelt werden – also von offensichtlich erfundenen Erzählungen, die gar nicht wahr sein können.<sup>8</sup> Ovid signalisiert auch ununterbrochen, dass seine Verwandlungsgeschichten nichts anderes als Fiktionen sind.<sup>9</sup> Für ihn handelt es sich dabei aber oft um äußerst machtvolle – von den Mächtigen propagierte – Fiktionen, deren verändernder Wirkung man nicht leicht entkommt. Bei Ovid bietet jedoch gerade die Offenlegung der offensichtlichen Fiktionalität solcher Fiktionen den einzigen Freiraum, in dem man vor dieser scheinbar uneingeschränkten Macht Zuflucht finden kann.

Eines der häufigsten Erzählmuster in den *Metamorphosen* handelt von sexuellen Übergriffen, die – besonders wenn sie von übermächtigen Göttern durchgeführt werden – in Vergewaltigungen enden.<sup>10</sup> Das Motiv der Verwandlung versinnbildlicht dabei sowohl die unschuldige Fassade, hinter der sich die Brutalität einer willkürlichen Macht verbirgt, als auch die entmenschlichende Wirkung einer solchen Macht auf ihre Opfer.

Den Göttern dienen Verwandlungen in erster Linie als theatralische Verkleidungen, die ihnen erlauben, ihre erotischen Ziele möglichst effizient zu erreichen – ohne zu viel Zeit und zu viele Worte zu verlieren. In einer typischen Vergewaltigungsgeschichte befriedigt zum Beispiel Jupiter seine Lust nach Callisto, einer Anhängerin der Diana, indem er sich in Diana selbst verwandelt, sich dadurch Callistos Vertrauen sichert und sie dann sofort vergewaltigt (2,425–437). Der einzige Grund hingegen, warum es in der allerersten erotischen Erzählung

<sup>8</sup> Z. B. Sext. *Gramm.* 1.264; Feldherr (2010) 10–11. Vgl. Ov. *trist.* 2,64; Sen. *Apocol.* 9.

<sup>9</sup> In der Mitte der ovidischen Welt (met. 12,39 *orbe locus medio*) befindet sich der Bereich der Fama, der von allen Geschichten bevölkert ist, die überhaupt erzählt werden können, wobei die Mischung aus Wahrheit und Lüge (12,54 *mixtaque cum veris passim commenta vagantur*) die Anzahl der Fiktionen unablässig vermehrt (12,57–58 *mensuraque ficti / crescit*): Tissol (1997) 85–88; Papaioannou (2007) 45–48; Hardie (2012) 150–177. Um die offensichtliche Fiktionalität seiner Erzählung zu betonen, verrät Ovid manchmal, dass das „hohe Alter“ seiner Geschichten als einziger Zeuge ihrer Wahrhaftigkeit gilt (z. B. 1,400 *quis hic credat, nisi sit pro teste vetustas?*), und schildert Situationen, in denen nicht nur die Wahrhaftigkeit einzelner von Göttern erzählter Geschichten, sondern auch der göttliche Status der Götter selbst (sowie der halbgöttliche Status ihrer sterblichen Nachfahren) explizit in Frage gestellt wird: z. B. 1,222–223 (Jupiter), 1,750–754 (die Abstammung Phaethons von Sol), 3,531–563 (Bacchus), 4,2–3 (Bacchus), 4,610–611 (Perseus' Abstammung von Jupiter), 8,614–615 (allgemeine Zweifel an der Allmächtigkeit der Götter), 10,238–239 (Venus).

<sup>10</sup> Curran (1978); Richlin (1992).

der *Metamorphosen* – der Geschichte von Apoll und Daphne – zu keiner Vergewaltigung kommt, ist, dass der Gott, anstatt sich zu verwandeln, Daphne zu verführen versucht, indem er sich als das darstellt, was er tatsächlich ist – Jupiters Sohn und der Erfinder der Prophezeiung, der Musik und der Medizin (1,504–524).<sup>11</sup> Die Verzögerung gibt Daphne genug Zeit, um ihren Vater, den Flussgott Peneius, darum zu bitten, sie in einen Lorbeerbaum zu verwandeln, bevor Apoll sie vergewaltigen kann (1,543–556).

Während Verwandlungen der Götter als der effizienteste Mechanismus der Machtausübung erscheinen, gehen Verwandlungen der Sterblichen mit der Erfahrung eines absoluten Kontroll- und Sinnverlustes einher. Die Erfahrung, von Jupiter vergewaltigt zu werden, den Callisto für ihre göttliche Beschützerin Diana hält, bringt die grundlegendsten Oppositionen (Mann und Frau, jungfräuliche Keuschheit und ungezügelter Begierde) so sehr durcheinander, dass es nichts mehr gibt, was sie tun oder sagen könnte, um die ursprüngliche semantische Ordnung wiederherzustellen. Als sie unter den Schutz Dianas zurückkehrt, wird sie wegen ihrer Schwangerschaft verstoßen (2,441–465). Und als sie Jupiters Sohn gebiert, wird sie zunächst von Juno in eine Bärin und dann von Jupiter selbst in ein Sternbild verwandelt (2,466–530). Der Verlust des menschlichen Aussehens wird somit zur sichtbaren Manifestation der auch sonst bereits offensichtlich gewordenen entmenschlichenden Wirkung der Begegnung mit der willkürlichen göttlichen Macht.

Das Schicksal Callistos ist typisch für die sterblichen Bewohner der fiktionalen Welt der *Metamorphosen*, für die eine körperliche Verwandlung den Verlust der Fähigkeit bedeutet, eine eigene unabhängige Bedeutung zu erzeugen.<sup>12</sup> Aus frei sprechenden und handelnden menschlichen Körpern werden somit stumme, in ihrer Handlung eingeschränkte entmenschlichte Körper, die, auf eine einzige – von einer äußeren Macht festgelegte – Bedeutung reduziert sind. Passend dazu werden oft Tiere, Vögel, Bäume, Quellen, Steine und Sternbilder, in die sich Sterbliche verwandeln, explizit als semantisch eindeutige – immerwährende – Monumente der göttlichen Macht dargestellt.<sup>13</sup> Selbst Daphne, der es ge-

<sup>11</sup> Fuhrer (1999). Vgl. Feeney (1998) 72.

<sup>12</sup> Vgl. Natoli (2017) 33–79.

<sup>13</sup> Z. B. 4,161 (dunkle Maulbeeren als Erinnerung, *monimenta*, an den Tod von Pyramus und Thisbe), 4,550 (Verwandlungen von Inos Begleiterinnen als *monimenta* von Junos Zorn), 10,725–739 (sowohl der Adonis-Kult als auch die Blume, in die sich Adonis verwandelt, als *monimenta* von Venus' Trauer). Im Prinzip lassen sich aber alle permanenten Verwandlungen

lingt, einer Vergewaltigung durch Apoll zu entkommen, wird schließlich nach ihrer Verwandlung in einen Lorbeerbaum für immer zum wichtigsten Symbol von Apolls göttlicher Macht: „Da du nicht meine Gemahlin sein kannst, wirst du wenigstens mein Baum sein“ (1,557–558 *at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe*).<sup>14</sup>

Dass es bei Ovids Verwandlungsgeschichten in der Tat nicht so sehr um Sex als vielmehr um Macht geht, wird zum Beispiel aus der Begegnung zwischen Minerva und Arachne ersichtlich. Minerva verwandelt sich in eine harmlos wirkende alte Frau (6,26 *anum simulat*), um Arachne davor zu warnen, die mächtige Göttin durch ihre Webkunst herauszufordern. Als Arachne sich dieser Forderung widersetzt, kommt es zu einem Wettstreit, bei dem zwei semantisch völlig transparente Kunstwerke entstehen:<sup>15</sup> Auf Arachnes Tapiserie erscheint ein schier endloser Katalog der Götter, die sich in alle erdenklichen Tiere und Pflanzen verwandeln, um Frauen zu vergewaltigen (6,103–128), während Minerva sich selbst in einer Siegerpose darstellt (6,82 *operis victoria finis*), die sie dadurch untermauert, dass sie in den Ecken ihres Teppichs Götter schildert, die die Unbotmäßigkeit der Sterblichen durch Verwandlungen in Tiere und Naturgegenstände bestrafen (6,70–100). Am Ende zerstört Minerva das mit „Verbrechen der Götter“ (6,131 *caelestia crimina*) verzierte Kunstwerk ihrer Kontrahentin und verwandelt Arachne in eine Spinne (6,136–145). Diese Verwandlung sorgt nun dafür, dass nicht nur Arachne selbst, sondern auch ihre Nachkommen durch das Weben nur politisch harmlose geometrische Muster erzeugen können (6,136–138).

Als Folge lassen Ovids Verwandlungsgeschichten die gesamte Natur – potenziell jeden Baum, jeden Vogel, jedes Tier und jeden Stein – wie eine Ansammlung von Zeugnissen einer durch allzu menschliche Gefühle (Begierde, Angst, Neid, Kränkung) geleiteten, willkürlichen göttlichen Macht erscheinen.<sup>16</sup> Oft ge-

---

gen als „Monumente“ der göttlichen Allmächtigkeit betrachten. Vgl. Solodow (1988) 203–232; Myers (1994) insb. 27–60; Feldherr (2010) 293–341.

<sup>14</sup> Miller (2009) 338–349. Vgl. Feeney (1998) 72–73; Hardie (2002) 45–50; Feldherr (2010) 40–41; Fratantuono (2011) 17–20.

<sup>15</sup> Feeney (1991) 190–194; Oliensis (2004) 286–296; Salzman-Mitchell (2005) 125–139; Johnson (2008) 83–92; Rosati (2009) 243–247.

<sup>16</sup> Nach diesem Prinzip funktioniert die vielen Verwandlungsgeschichten Ovids zugrundeliegende „aitiologische“ Logik, nach der mehr oder weniger jedes Element der wahrnehmbaren physischen Welt als aus einem ursprünglich anthropomorphen Wesen entstanden gelten darf: Myers (1994).

nügt dabei nur ein Blick auf die Natur, um eine solche menschliche Geschichte zu evozieren. „Was sind das für Vögel?“, fragt Minerva die Musen im 5. Buch (5,296–297) und erfährt sofort, dass das die Pieriden sind, die sich in Elstern verwandelten, weil sie die Musen zu einem Gesangswettbewerb herausgefordert hatten (5,300–678).<sup>17</sup> „Was ist das für eine kaum sichtbare Insel – da in der Ferne?“ fragt im 8. Buch ein Besucher den Flussgott Achelous (8,574–576) und erfährt, dass es sich eigentlich um eine Inselgruppe (die Echinaden) handelt, in die der Gott selbst fünf Nymphen verwandelte, die sich weigerten, ihm zu huldigen, und dass eine andere Insel etwas weiter weg auch eine Nymphe ist, die Achelous vergewaltigte und anschließend versteinerte, nachdem sie von ihrem Vater von einer Klippe gestoßen worden war (8,577–610). „Und der Vogel, den du da zufällig vorbeifliegen siehst,“ erklärt ein anonymes Fischer im 11. Buch einem anderen (11,750–753), ist Aesacus, ein Sohn des Priamus, der von Tethys in einen Meeresvogel verwandelt wurde, als er – bestürzt über den durch einen Schlangenbiss erfolgten Tod einer Nymphe, die er eigentlich verfolgt hatte, um sie zu vergewaltigen – von einer Klippe ins Meer stürzte (11,754–795).

Ovid lässt aber nicht nur die gesamte sichtbare Oberfläche der Welt als Ansammlung von Zeugnissen göttlichen Machtmissbrauchs und menschlicher Verirrungen, Leiden und Leidenschaften erscheinen, sondern er bietet auch eine raffinierte Reflexion über den paradoxen Status solcher Verwandlungsgeschichten. Einerseits gilt eine anthropomorphe Präsenz hinter jedem Naturgegenstand in der ovidischen Welt als so selbstverständlich, dass die Unfähigkeit, eine solche Präsenz zu erkennen, unweigerlich zu einer Katastrophe führt. Im 8. Buch hält Erychthon einen Baum nur für eine große Menge Holz, aus dem er einen Bankettsaal errichten will (8,774–776). Beim Fällen des Baums stellt es sich aber heraus, dass er eine Nymphe beherbergt, die nun zu Tode verblutet (8,771–773). Da die tote Nymphe Ceres – der Göttin der Nahrung – heilig war, wird Erychthon mit einem unstillbaren Hunger bestraft (8,788–842) verzehrt und am Ende seinen eigenen Körper restlos (8,875–878).

Gleichzeitig aber erweist sich das Aufspüren einer menschlichen Präsenz hinter einem nicht-menschlichen Naturphänomen nur als Projektion der Subjektivität des Betrachters. Die Narziss-und-Echo Geschichte ist eine besonders subtile Reflexion darüber, dass der vermenschlichende Blick, der zur Entstehung von Metamorphosengeschichten führt, zwar nur lauter Fiktionen erzeugt, dass

17 Johnson (2008) 71–73. Siehe auch Hinds (1987). Vgl. Spahlinger (1996) 103–130; Rosati (2009) 191–194.

aber gerade die Fähigkeit, solche Fiktionen zu erzeugen, das wohl wichtigste Merkmal der menschlichen Natur darstellt.

Im Gegensatz zu unzähligen anderen Nymphen ist Echo kein Vergewaltigungsopfer. Stattdessen hilft sie Jupiter sogar dabei, seine erotischen Abenteuer vor seiner Ehefrau geheim zu halten, indem sie sie durch Gespräche ablenkt. Dafür wird sie von Juno bestraft. Obwohl die Strafe formal in keiner Verwandlung besteht (Echos Körper bleibt ja zunächst unverändert), unterscheidet sie sich nur unwesentlich davon: So wie die Verwandlungen anderer Nymphen in Bäume oder Quellen mit dem Verlust der Fähigkeit einhergehen, eine eigene Bedeutung sprachlich zu erzeugen, so wird schließlich auch die Sprachfähigkeit der Echo auf das Niveau eines Naturphänomens reduziert (3,365–369). Das Erstaunliche an Echo ist jedoch, dass es ihr trotz dieser partiellen Metamorphose gelingt, ihr eigenes subjektives Empfinden – ihre Liebe zu Narziss – sprachlich auszudrücken. *Ecquis adest?* („ist jemand hier?“) fragt Narziss, und Echo antwortet *adest* („hier“). *Huc coeamus* („lass uns hier zusammenkommen“), sagt er. *Coeamus* („zusammenkommen“), antwortet sie voller Hoffnung (3,380–392).<sup>18</sup>

Während also Echo alles tut, um trotz ihrer eingeschränkten Menschlichkeit ihre erotische Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen, verhält sich Narziss ein wenig wie Erysichthon, der, wie wir gesehen haben, nicht in der Lage ist, hinter einem Naturphänomen eine menschliche Präsenz zu vermuten.<sup>19</sup> Man kann natürlich nicht behaupten, dass Narziss die Antworten der Echo als bloße Echos seiner eigenen Worte missversteht: Er glaubt tatsächlich, er spreche mit einer anderen Person – vielleicht mit jemandem aus seinem „treuen Gefolge.“<sup>20</sup> Der Fehler, den er macht, ist aber, dass er die Antworten der unsichtbaren Stimme schließlich doch nur als Abbilder seiner eigenen, völlig unschuldigen, durch keine erotische Intention gefärbten Empfindungen wahrnimmt. Und bestraft wird er genau dafür, dass es ihm nicht gelingt, zu akzeptieren, dass sich hinter diesem Echo ein unabhängiges (begehrendes) menschliches Subjekt verbirgt. Es ist deswegen äußerst treffend, dass seine Strafe darin besteht, eine solche menschliche Präsenz in einem völlig ‚leeren‘ Naturphänomen (vgl. 3,435 *nil habet ista*

<sup>18</sup> Zu Echo, die in Narzissens Worte ihre eigene Bedeutung hineinlegt, siehe Tissol (1997) 15–17; Gildenhard & Zissos (2000) 142–143; Janan (2009) 136–139.

<sup>19</sup> Zum lukrezischen Hintergrund des Zusammenspiels zwischen verschiedenen Arten von *simulacra* in der Narziss-und-Echo-Episode siehe Hardie (2002) 150–165; Bartsch (2006) 84–103; Männlein-Robert (2007) 320–332.

<sup>20</sup> Vgl. 3,379–380 *forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat*: Fratantuono (2011) 74.

*sui*) wahrzunehmen – in seinem eigenen Spiegelbild, in das er sich unsterblich verliebt. Er stirbt schließlich an den Spätfolgen der Erkenntnis, dass es sich bei seinem Geliebten nur um eine Projektion seiner selbst – um eine reine Fiktion – handelt.<sup>21</sup>

Ovids Welt besteht grundsätzlich aus solchen Projektionen der menschlichen Phantasie. Die wichtigste Frage, die sich dabei stellt, ist, wie man sich in dieser Welt orientiert – und wie man in ihr überlebt. Denn wenn man (wie Erysichthon) für vermenschlichende Fiktionen völlig unempfänglich bleibt, stirbt man an der eigenen Phantasielosigkeit, und wenn man (wie Narziss) sie für bare Münze hält, stirbt man auch – an seiner Naivität. Zwischen diesen extremen Fällen kristallisiert sich im Laufe der *Metamorphosen* sukzessive ein paradoxer und doch in sich völlig stimmiger Fiktionalitätsdiskurs heraus, dem – etwas vereinfachend formuliert – folgende Punkte zugrunde liegen. 1) Die fiktionserzeugende Phantasie ist eines der prägenden (und darum unvermeidlichen) Wesensmerkmale der menschlichen Natur, und wenn man es verneint, büßt man unweigerlich seine Menschlichkeit ein.<sup>22</sup> 2) Der zerstörerischen – den Körper und den Geist für immer verwandelnden – Wirkung solcher Fiktionen kann man sich nur dann entziehen, wenn man immer im Sinne behält, dass es sich dabei um bloße Fiktionen handelt.

Gleich am Anfang der *Metamorphosen* setzt Ovids Kosmogonie die Entstehung des Menschen mit der Entstehung einer Welt gleich, in der alles, was man sieht, zu einer vermenschlichenden fiktionalen Phantasie einlädt. Die vormenschliche Welt erscheint wie ein absolut stabiles, semantisch eindeutiges Gebilde, in dem einzelne Elemente – Erde, Wasser, Luft und Feuer – fein säuberlich voneinander getrennt sind, wobei jedes Element nur von einer Art von Lebewesen bevölkert ist – die Erde von Tieren, das Wasser von Fischen, die Luft von Vögeln und der feurige Äther von Göttern (1,69–75).<sup>23</sup> Diese Welt ist somit der Inbegriff einer rationalen Ordnung, in der jede Kreatur eine vollkommene Identität mit sich selbst und mit ihrem Platz in der Welt aufweist. In dieser Welt ist ein Baum mit anderen Worten immer nur ein Baum, was zur Folge hat, dass nicht nur das Konzept der Veränderung – oder Verwandlung – überhaupt nicht denkbar ist, sondern auch dass man schlicht und einfach gar keine Geschichten erzählen kann.

---

21 Vgl. Hardie (2002) 145–148; Elsner (2007) 132–176.

22 Vgl. Anm. 8.

23 Vgl. Plat. Tim. 27c1–34a7 und 39e3–41d7. Vgl. Myers (1994) 41.

All das wird erst dann möglich, als der Mensch erschaffen wird (1,78 *natus homo est*). Was den Menschen von allen anderen Lebewesen am stärksten unterscheidet, ist nicht nur, dass er über alle anderen – über die vier Elemente so klar aufgeteilten – Kreaturen herrschen soll (1,77 *et quod dominari in cetera posset*), sondern auch, dass er selbst kein eigenes Element besitzt und darum keine andere Wahl hat, als in fremde Gebiete vorzudringen, was die transparente semantische Struktur der göttlichen Welt komplett durcheinander bringt. Dass der Mensch – im Vergleich zur restlichen kosmischen Ordnung – vollkommen fehl am Platze ist, führt dazu, dass er sich nur äußerst kurz (während des Goldenen Zeitalters) an die Grundprinzipien dieser Ordnung hält, indem er sich mit dem zufrieden gibt, was er besitzt (1,89–112). Die unvermeidliche Abkehr von diesen Prinzipien mündet sehr schnell im Eisernen Zeitalter, das sich durch Grenzüberschreitungen und Begierde nach dem, was einem nicht gehört, auszeichnet (1,128–150). In der ovidischen Kosmogonie gilt also der Mensch als Ursprung sowohl der Verwandlung (denn nur dadurch, dass der Mensch kein ihm allein zugewiesenes Element besitzt, wird Veränderung überhaupt erst denkbar) als auch der fiktionalen Phantasie (denn erst die grundsätzliche Mehrdeutigkeit der menschlichen Welt lässt es überhaupt zu, dass man hinter einer Sache sinnvollerweise eine andere vermuten kann). Durch den Menschen entsteht also eine Welt, in der potenziell alles ein Symbol für etwas anderes ist und deren Bedeutung man deswegen nur erschließen kann, indem man Geschichten erzählt.

Zunächst unternehmen die Götter noch einen verzweifelten Versuch, die semantisch eindeutige göttliche Welt vor drohender Vermenschlichung zu bewahren. Es wird jedoch gleich aus der allerersten Metamorphosengeschichte klar (1,151–252), dass die ursprüngliche rationale Ordnung nicht mehr zu retten ist. Die Tatsache, dass Lykaon für seine eklatante Missachtung der Macht Jupiters in einen Wolf verwandelt wird und dass Jupiter beschließt, die ganze Menschheit für die Verbrechen eines einzelnen durch eine Flut zu vernichten, lässt eindeutig erkennen, dass die Götter sich wohl eine Rückkehr zu den klaren Verhältnissen der vormenschlichen Welt wünschen.<sup>24</sup> Der Grund, warum sich das als unmöglich erweist, ist zum einen, dass nur zwei Menschen genügen, um die menschenleere Welt wieder zu vermenschlichen: denn Deucalion und Pyrrha – die einzigen Überlebenden der Flut – verwandeln kurzerhand Steine in neue Menschen (1,384–415).<sup>25</sup> Ein weiterer Grund, warum man zur ursprünglichen rationalen

---

24 Anderson (1989); Hardie (2002) 229–230; Newlands 2018, 143–144.

25 Schmidt (1991) 25–36; Myers (1994) 43–47; Tarrant (2002); Vial (2010) 106–116.

Ordnung nicht mehr zurückkehren kann, ist, dass die Götter sich inzwischen auch merklich vermenschlicht haben. Bereits in der Lykaon-Geschichte musste sich schließlich Jupiter in einen Menschen verwandeln (1,213 *et deus humana lustru sub imagine terras*) – und somit eine offensichtliche Fiktion erzeugen –, um seine göttliche Macht walten zu lassen. Und wie wir bereits gesehen haben, zeichnet sich in vielen darauffolgenden Geschichten die göttliche Macht oft dadurch aus, dass Götter ihre fiktionalen Identitäten dafür benutzen, Sterbliche zum Gehorsam zu zwingen, was am Ende zu Verwandlungen der Betroffenen führt.

Der wichtigste Unterschied zwischen Göttern und Sterblichen ist also der Unterschied zwischen der aktiven und der passiven Rolle im Verwandlungsprozess: Götter besitzen die Macht, sich selbst und andere nach Belieben zu verwandeln; Sterbliche hingegen müssen immer damit rechnen, dass sie verwandelt werden. Gleichzeitig stellt es sich sukzessive heraus, dass – so wie die Verwandlungen selbst als Ausdrücke der göttlichen Macht fungieren – auch die Frage nach der Wirkung und der Autorität von Verwandlungsgeschichten immer eine Frage der bereits vorhandenen Macht ihrer Erzähler ist. Wenn man keine solche Macht besitzt, kann man zwar so viele Geschichten erzählen, wie man will. Doch selbst wenn diese Geschichten eine Wahrheit – oder eine unbestritten überlegene Kunstfertigkeit – an den Tag legen, wird daraus bestenfalls ein unterhaltender Zeitvertreib, der keine Auswirkungen hat und keine bleibenden Spuren hinterlässt – und der schlimmstenfalls den Erzähler selbst den Verlust seines Lebens, seiner Sprache oder seiner Identität kostet.

Dass die Rede eines machtlosen Sprechers grundsätzlich ohne Konsequenzen bleibt, zeigt sich zum Beispiel in der ersten Episode des 15. Buches, in der Pythagoras, ein armer Flüchtling von der Insel Samos (15,60–62), Opferriten als das entsetzlichste Verbrechen gegen die Natur und gegen die Götter anprangert, was seinen mächtigen Zuhörer – den zweiten römischen König Numa Pompilius – keineswegs daran hindert, nach seiner Rückkehr nach Rom einen Kalender von Opferriten zu etablieren (15,483 *sacrificos docuit ritus*) und dadurch den Grundstein für die römische Staatsreligion zu legen (vgl. Livius 1,18,1–1,21,5).<sup>26</sup> In den früheren Büchern gibt es zahlreiche Episoden, in denen machtlose Erzähler nicht einfach ignoriert, sondern auch noch bestraft werden. Im 4. Buch verwandelt zum Beispiel Bacchus die Töchter des Minyas in Fledermäuse dafür, dass diese, anstatt an bacchischen Riten teilzunehmen, zuhause bleiben und die Lange-

---

<sup>26</sup> Buchheit (1993).

weile ihrer Webarbeit durch unterhaltsame Verwandlungsgeschichten versüßen (4,1–415).<sup>27</sup> Ähnliches geschieht auch im 5. Buch, wo die sterblichen Pieriden gegen die göttlichen Musen in einen Gesangswettbewerb treten, der natürlich zu einem Wettbewerb im Geschichtenerzählen wird, wofür sie – nach ihrer Niederlage – von den Musen in sinnlos alles nachplappernde Elstern verwandelt werden (5,294–678).<sup>28</sup> Wie wir gesehen haben, geschieht etwas Ähnliches auch Arachne im 6. Buch.

Es gibt aber in den *Metamorphosen* einige Episoden, die es als möglich erscheinen lassen, dass auch Machtlose eine Macht erlangen können. Die Hauptfigur in Ovids eigenwilliger Nachdichtung der *Ilias* im 12. Buch ist nicht der homerische Achill, der nur am Rande behandelt wird, sondern Caenis – eine schöne thessalische Jungfrau, die von Neptun vergewaltigt wurde. Als Ausgleich fordert Caenis von ihrem Vergewaltiger Folgendes (12,201–202):

*„magnum“ Caenis ait „facit haec iniuria votum,  
tale pati iam posse nihil; da, femina ne sim.“*

Einen großen Wunsch weckt in mir diese Gewalttat: dass mir solches nicht mehr widerfahren kann. Gib, dass ich keine Frau mehr bin!

So wird aus einer vergewaltigten Frau ein großer Held, dem Neptun Unverwundbarkeit schenkt. Der Gipfelpunkt der Erzählung ist der Kampf zwischen Caeneus, wie Caenis nun heißt, und den Zentauren, die diesen als lächerliches Weib verspotteten Krieger nur mit größter Mühe besiegen können. Eine vergewaltigte Frau wird somit in den Rang eines homerischen Helden erhoben.<sup>29</sup>

Im 6. Buch erscheint nicht das Spiel mit der literarischen Tradition, sondern das Schreiben als das, was die Ermächtigung einer anfangs machtlosen Figur bewirkt. In der wohl grausamsten Geschichte der *Metamorphosen* demonstriert der thrakische König Tereus seine uneingeschränkte Macht über Philomela, die Schwester seiner Frau, nicht nur indem er sie vergewaltigt, sondern auch indem er ihre Zunge herausschneidet (6,511–570). Um ihre Geschichte zu erzählen, hat nun die sprachlose Philomela keine andere Möglichkeit, als sie zu schreiben. Sie

---

27 Janan (1994); Salzman-Mitchell (2005) 152–166; Fratantuono (2011) 91–102.

28 Hinds (1987). Vgl. Spahlinger (1996) 103–130; Johnson (2008) 71–73; Rosati (2009) 191–194.

29 Vgl. Papaioannou (2007) 98–115.

webt eine Tapisserie, die explizit wie ein schriftlicher Text dargestellt wird, und schickt sie ihrer Schwester zum Lesen (6,576–583):<sup>30</sup>

*stamina barbarica suspendit callida tela  
purpureasque notas filis intexuit albis,  
indiciū sceleris [...].  
evolvit vestes saevi matrona tyranni  
fortunaēque suae carmen miserabile legit.*

Listig befestigte sie am barbarischen Webstuhl Kettfäden und wob zwischen das weiße Garn purpurne Schriftzeichen ein, die den Frevel anzeigten. [...] Die Gemahlin des grausamen Tyrannen rollte das Gewebe auf und las darin die traurige Geschichte ihres eigenen Unglücks.

Daraufhin schmiedet sie einen Racheplan, der das ursprüngliche Verbrechen ihres Ehemanns bei weitem übertrifft (6,587–666). Das Schreiben fungiert in dieser Episode zwar als Symbol der absoluten (weiblichen) Ohnmacht, denn der einzige Grund, warum Philomela überhaupt schreibt, ist, dass sie – im Gegensatz zu einem Mann – nicht sprechen kann. Gleichzeitig aber erweist sich das Schreiben als die einzige Möglichkeit, einer sprach- und machtlosen Erzählerin eine machtvolle Sprache zu verleihen.<sup>31</sup>

Diese Episoden werfen ein erhellendes Licht darauf, wie Ovid die Funktionsweise und die Wirkung seines eigenen schriftlichen Texts auffasst. Besonders aussagekräftig ist dabei, wie Ovid diesen schriftlichen Text gegenüber Augustus positioniert – dem unübertroffenen göttlichen Herrscher, dessen Macht am Ende der *Metamorphosen* mit derjenigen Jupiters gleichgesetzt wird (15,858–860):<sup>32</sup>

*Iuppiter arces  
temperat aetherias et mundi regna triformis,  
terra sub Augusto est; pater est et rector uterque.*

<sup>30</sup> Zur umstrittenen Frage, ob man Philomelas Tapisserie als eine bildliche Darstellung oder als einen schriftlichen Text verstehen soll, siehe Segal (1994); Hardie (2002) 175; Salzman-Mitchell (2005) 139–149; Rosati (2009) 320–321; Feldherr (2010) 208–210.

<sup>31</sup> Newlands 2018, 152–164.

<sup>32</sup> Vgl. 1,199–205.

Jupiter beherrscht die Höhe des Äthers und die drei Weltbereiche, die Erde ist Augustus untertan; Vater und Lenker sind beide.

Im Gegensatz zur Göttlichkeit Jupiters ist jedoch der göttliche Status des Augustus keine Selbstverständlichkeit, sondern erweist sich als Folge der letzten Verwandlungsgeschichte, die in den *Metamorphosen* erzählt wird – der Geschichte von der Vergöttlichung des Julius Caesar.

Bereits im 14. Buch hören die Götter ganz auf, sowohl zu vergewaltigen als auch ihre Machtansprüche durch Verwandlungen Sterblicher in Naturgegenstände zu bekräftigen.<sup>33</sup> Stattdessen stellt nun Jupiter seine Macht durch Vergöttlichungen zur Schau. Überraschenderweise geht er dabei äußerst rational und besonnen vor: Die Vergöttlichungen des Aeneas und des Romulus finden schließlich nur deswegen statt, weil Jupiter durch rhetorisch wohl argumentierte Anträge ihrer göttlichen Eltern – der Venus und des Mars – von der Zweckmäßigkeit dieses Vorgangs überzeugt wird (vgl. 14,594–595 *tum pater ,estis‘ ait ,caelesti numine digni, / quaeque petis, pro quoque petis: cape, nata, quod optas‘*: „Ihr seid der himmlischen Gabe würdig – sowohl du, die mich bittet, als auch derjenige, für den du bittest. Empfange, Tochter, was du dir wünschst“).<sup>34</sup> Die Apotheose des Julius Caesar am Ende des 15. Buches bildet einen starken Kontrast zu diesen beiden früheren Vergöttlichungen. In dieser Szene bittet Venus Jupiter nicht darum, den bereits verstorbenen Julius Caesar zu vergöttlichen, sondern darum, dessen bevorstehende Ermordung zu verhindern (15,765–778). Bezeichnenderweise zerbricht jedoch ihre Rhetorik an einem schriftlichen Text – dem in dauerhaften Stahl eingeritzten Text des Fatums, den Jupiter selbst gelesen hat und den nicht einmal er verändern kann (15,813–814 *incisa adamantae perenni / ... legi ipse animoque notavi*). Laut diesem Text ist das physische Leben Caesars unausweichlich zu Ende. Der einzige – im Übrigen sehr leicht zu bewirkende – Ausweg besteht laut Jupiter darin, den verstorbenen Caesar als Gott zu verehren (15,818–819).<sup>35</sup> Im Unterschied zu den beiden früheren Apotheosen

---

33 Das einzige göttliche Wesen, das im 14. Buch Menschen aus erotischen Gründen weiterhin verwandelt, ist Circe. Für sie gilt aber diese Fähigkeit nicht als Zeichen ihrer göttlichen Macht, sondern als Zeichen ihrer weiblichen Verletzbarkeit (14,384 *laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces*).

34 Feeney (1991) 207; Myers (2009) 8–10.

35 Siehe auch 15,841–842 *ut semper Capitolia nostra forumque / divus ab excelsa prospectet Iulius aede*: Pandey (2013) insb. 437–445.

wird diese Vergöttlichung nicht von Jupiter und nicht aufgrund der besonderen Errungenschaften des Geehrten vollzogen, sondern – und das wird im Text mehrfach betont – von Caesars eigenem Sohn Augustus und einzig und allein, damit dieser selbst nicht von sterblichem Samen abstammen muss.<sup>36</sup>

Auffälligerweise wird in einer anderen Passage explizit betont, dass mit Caesars Tod der letzte Nachkomme des dardanischen Iulus ausgelöscht wird (15,767 *quod de Dardanio solum mihi restat Iulo*). Diese Feststellung lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass die Abstammung des Augustus von Caesar eigentlich nichts anderes als eine juristische Fiktion ist.<sup>37</sup> Und das wiederum hebt mit noch stärkerem Nachdruck die ohnehin offensichtliche Tatsache hervor, dass Caesars Apotheose das wohl eklatanteste Beispiel einer frei erfundenen Fiktion im ganzen Werk darstellt: Augustus erklärt seinen Adoptivvater zu einem Gott, um nach seinem Tod auch selbst als Gott gelten zu dürfen.<sup>38</sup> Ovid macht ferner auch völlig klar, dass der einzige Grund, warum diese selbstbestätigende Fiktion zu einem wirksamen ideologischen Konstrukt werden kann, nur darin besteht, dass Augustus bereits eine uneingeschränkte Macht über die ganze Welt besitzt: Er wird schließlich am Ende der *Metamorphosen* von Jupiter selbst nicht nur als Sieger über seine Feinde im Bürgerkrieg, sondern auch als Bezwinger der gesamten bewohnbaren Erde sowie des Meeres beschrieben (vgl. insb. 15,830–831 *quodcumque habitabile tellus / sustinet, huius erit; pontus quoque serviet illi*).<sup>39</sup>

Aus dieser Perspektive heraus lassen sich die *Metamorphosen* als Ganzes wie ein äußerst scharfsinniger Kommentar zur Beschaffenheit der für Ovids ursprüngliche Leser\*innen wohl wichtigsten Fiktion verstehen – der Fiktion der Legitimation der kaiserlichen Macht. Die mythischen Verwandlungsgeschichten bilden nämlich eine äußerst facettenreiche Folie zu Augustus, der dadurch wie eine selbst in der fantastischen Welt des griechischen Mythos einzigartige, noch nie da gewesene Figur erscheint (vgl. Hor. epist. 2,1,1–17).<sup>40</sup> In den *Metamorphosen* unterscheiden sich sonst Götter und Sterbliche vor allem darin voneinander,

<sup>36</sup> 15,746–761, insb. 760–761 *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat*. Schmitzer (1991) 278–284; Barchiesi (1997) 194–195; Feldherr (2010) 70–71.

<sup>37</sup> Pandey (2013) 441. Vgl. Feeney (1991) 210–214; Schmitzer (1991) 284–286; Hardie (1997) 191; Feldherr (2010) 66–67.

<sup>38</sup> Hardie (1997) 190–195; Feldherr (2010) 72.

<sup>39</sup> Zu den Parallelen zwischen Jupiters Rede in Ov. met. 15,819–839 und Augustus' *Res Gestae* siehe Hardie (1997) 192; Feldherr (2010) 73–75.

<sup>40</sup> Vgl. Kirichenko (2016), 234–237.

dass die einen verwandeln und die anderen verwandelt werden. Augustus ist der einzige, der in der Lage ist, als Sterblicher einen anderen in einen Gott zu verwandeln, um dadurch selbst zu einem Gott zu werden. Eine solche Macht besitzt in der Tat sonst niemand. Dadurch aber, dass diese Macht an den selbstredend fiktionalen Verwandlungsmythen gemessen wird, erweist sie sich im Vergleich gewissermaßen als die offensichtlichste aller Fiktionen. Die Lektüre der *Metamorphosen* wird somit zu einer recht befreienden Erfahrung, die den Leser\*innen erlaubt, den ideologischen Überbau der Herrschaft des Augustus bloß wie eine weitere unterhaltsame Metamorphosengeschichte zu betrachten, die den Grad der Unglaubwürdigkeit alter Mythen bei weitem übertrifft.

Dadurch, dass Ovid den Entstehungsmechanismus dieser ideologischen Fiktion genüsslich sezziert und zur Schau stellt, stellt er die Macht des Augustus als solche keineswegs in Frage. Diese Macht ist schließlich eine unbestreitbare Tatsache, und Ovids baldige Verbannung ans Schwarze Meer, die er in den *Tristien* explizit mit einer mythischen Metamorphose verglichen wird (*trist.* 1,1,119–120 *inter mutata referri / fortunae vultum corpora posse meae*),<sup>41</sup> bestätigt die absolute Uneingeschränktheit dieser mit der Macht Jupiters ebenbürtigen göttlichen Macht. Für diese Macht gibt es nur eine einzige Einschränkung, die Ovid am Ende der *Metamorphosen* nennt: Der Zorn Jupiters wird das Werk, das Ovid gerade beendet hat, genauso wenig zerstören können wie den schriftlichen Text des Fatums (15, 871). Worauf diese Zuversicht basiert, wird erst in der Exildichtung klar. Eines der wichtigsten Leitmotive sowohl der *Tristien* als auch der *Epistulae ex Ponto* ist der göttliche Zorn des Augustus (vgl. z. B. *trist.* 1,1,33 *principis ira* und *met.* 15,871 *Iovis ira*). Doch wie im *Metamorphosen*-Epilog hat dieser göttliche Zorn auch in den Exilgedichten nur Macht über Ovids sterblichen Körper. Ovid wird zwar nicht müde, den göttlichen Augustus für seine Verfehlungen um Vergebung zu bitten, sich bei ihm dafür zu bedanken, dass er ihn trotz allem am Leben gelassen hat, und ihn anzuflehen, das elende Leben seines sterblichen Körpers ein wenig zu erleichtern (vgl. insb. *trist.* 2). Dabei stellt er immer wieder fest, dass im Gegenteil zu seinem Körper die Zukunft seines „besseren Teils“ bereits gesichert ist. Denn selbst sein eigener verzweifelter Versuch, die *Metamorphosen* zu verbrennen, ist kläglich gescheitert: Das Feuer konnte den Text nicht vernichten, weil zu viele Kopien bereits im Umlauf waren (*trist.* 1,7,24 *pluribus exemplis scripta fuisse reor*).<sup>42</sup> Am Schluss des vierten Buches der *Tristien*, wo sich Anklän-

41 Vgl. Hinds (1985) 21–27.

42 Hardie (2015) 621–622.

ge an den Epilog der *Metamorphosen* nicht überhören lassen (vgl. trist. 4,10,128 *in toto plurimus orbe legor* und met. 15,878 *ore legar populi*; trist. 4,10,129 = met. 15,879 *si quid habent igitur vatum praesagia veri*), sagt Ovid schließlich direkt, wem er sein Überleben verdankt – nicht Augustus, sondern einzig und allein ‚dem aufrichtigen Leser‘ (trist. 4,10,132 *candide lector*)<sup>43</sup> – all den Leser\*innen, die Ovids Geschichten über den fiktionalen Charakter jeder Machtlegitimation auch zweitausend Jahre später immer noch dankbar lesen.

## LITERATUR

- Anderson (1989). – William S. Anderson, ‚Lycaon: Ovid’s Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1‘. *ICS* 14 (1989) 91–101.
- Barchiesi (1997). – Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse* (Berkeley: University of California Press 1997).
- Bartsch (2006). – Shadi Bartsch, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire* (Chicago: University of Chicago Press 2006).
- Boyd (1997). – Barbara Weiden Boyd, *Ovid’s Literary Loves: Influence and Innovation in the Amores* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1997).
- Buchheit (1993). – Vinzenz Buchheit, ‚Numa – Pythagoras in der Deutung Ovids‘. *Hermes* 121 (1993) 77–99.
- Curran (1978). – Leo C. Curran, ‚Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*‘. *Arethusa* 11 (1978) 213–241.
- Elsner (2007). – Jás Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton: Princeton University Press 2007).
- Feeney (1991). – Denis C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Clarendon Press 1991).
- Feeney (1998). – Denis C. Feeney, *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts, and Beliefs* (Cambridge: Cambridge University Press 1998).
- Feldherr (2010). – Andrew Feldherr, *Playing Gods: Ovid’s *Metamorphoses* and the Politics of Fiction* (Princeton: Princeton University Press 2010).
- Fratantuono (2011). – Lee Fratantuono, *Madness Transformed: A Reading of Ovid’s *Metamorphoses** (Lanham, MD: Lexington Books 2011).

---

<sup>43</sup> Vgl. Ov. trist. 3,3,77–80.

- Fuhrer (1999). – Therese Fuhrer, ‚Der Götterhymnus als Prahlrede: Zum Spiel mit einer literarischen Form in Ovids *Metamorphosen*‘. *Hermes* 127 (1999) 356–367.
- Gildenhard & Zissos (2000). – Ingo Gildenhard & Andrew Zissos, ‚Ovid’s Narcissus: Echoes of Oedipus‘. *AJP* 121 (2000) 129–147.
- Hardie (1997). – Philip Hardie, ‚Questions of Authority: The Inventions of Tradition in Ovid *Metamorphoses* 15‘, in Thomas Habinek & Alessandro Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press 1997) 182–198.
- Hardie (2002). – Philip Hardie, *Ovid’s Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press 2002).
- Hardie (2012). – Philip Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2012).
- Hardie (2015). – Philip Hardie, *Ovidio. Metamorfosi. Volume VI (Libri XIII–XV)* (Milano: Mondadori 2015).
- Hinds (1985). – Stephen Hinds, ‚Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* 1‘. *PCPS* 31 (1985) 13–32.
- Hinds (1987). – Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse* (Cambridge: Cambridge University Press 1987).
- Janan (1994). – Micaela Janan, ‚There Beneath the Roman Ruin where the Purple Flowers Grow: Ovid’s Minyeides and the Feministic Imagination‘. *AJP* 115 (1994) 427–448.
- Janan (2009). – Micaela Janan, *Reflections in a Serpent’s Eye: Thebes in Ovid’s Metamorphoses* (Oxford: Oxford University Press 2009).
- Johnson (2008). – Patricia J. Johnson, *Ovid before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses* (Madison: The University of Wisconsin Press 2008).
- Kirichenko (2016). – Alexander Kirichenko, ‚*Conviva satur: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Patronage in den Sermones des Horaz*‘. *Poetica* 48 (2016), 201–240.
- Kirichenko (im Druck). – Alexander Kirichenko, ‚*Callimachus Romanus: Propertius’ Love Elegy and the Aetiology of Empire*‘, in Jacqueline Klooster & Antje Wessels (eds.), *Inventing Origins: The Function of Aetiology in Antiquity* (London & New York: Routledge, im Druck).
- Lee-Stecum (1998). – Parshia Lee-Stecum, *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book 1* (Cambridge: Cambridge University Press 1998).
- Ludwig (2002). – Paul W. Ludwig, *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory* (Cambridge: Cambridge University Press 2002).

- Männlein-Robert (2007). – Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Heidelberg: Winter 2007).
- Miller (1995). – John F. Miller, ‚Reading Cupid’s Triumph‘. *CJ* 90 (1995) 287–294.
- Miller (2009). – John F. Miller, *Apollo, Augustus, and the Poets* (Cambridge: Cambridge University Press 2009).
- Monoson (2000). – S. Sara Monoson, *Plato’s Democratic Entanglements: Athenian Politics and the Practice of Philosophy* (Princeton: Princeton University Press 2000).
- Myers (1994). – K. Sara Myers, *Ovid’s Causes* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1994).
- Myers (2009). – K. Sara Myers, *Ovid. Metamorphoses. Book XIV* (Cambridge: Cambridge University Press 2009).
- Natoli (2017). – Bartolo A. Natoli, *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid* (Madison: The University of Wisconsin Press 2017).
- Newlands (2018). – Carole Newlands, ‚Violence and Resistance in Ovid’s *Metamorphoses*‘, in Monica R. Gale & J. H. D. Scourfield (eds.), *Texts and Violence in the Roman World* (Cambridge: Cambridge University Press 2018) 140–178.
- Oliensis (2004). – Ellen Oliensis, ‚The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4‘. *CA* 23 (2004) 285–321.
- Pandey (2013). – Nandini B. Pandey, ‚Caesar’s Comet, the Julian Star, and the Invention of Augustus‘. *TAPA* 143 (2013) 405–449.
- Papaioannou (2007). – Sophia Papaioannou, *Redesigning Achilles: ‚Recycling‘ the Epic Cycle in the ‚Little Iliad‘ (Ov. Met. 12.1–13.622)* (Berlin: De Gruyter 2007).
- Richlin (1992). – Amy Richlin, ‚Reading Ovid’s Rapes‘, in Amy Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (New York & Oxford: Oxford University Press 1992) 158–179.
- Rosati (1983). – Gianpiero Rosati, *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio* (Firenze: Sansoni 1983).
- Rosati (2009). – Gianpiero Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (Libri V–VI)* (Milano: Mondadori 2009).
- Salzman-Mitchell (2005). – Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image and Gender in Ovid’s Metamorphoses* (Columbus: Ohio State University Press 2005).
- Schmidt (1991). – Ernst A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie* (Heidelberg: Winter 1991).
- Schmitzer (1990). – Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen: Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch* (Stuttgart: Teubner 1990).

- Scholtz (2007). – Andrew Scholtz, *Concordia discors: Eros and Dialogue in Classical Athenian Literature* (Washington, DC: Center for Hellenic Studies 2007).
- Segal (1994). – Charles Segal, ‚Philomela’s Web and the Pleasures of the Text‘, in Irene J. F. de Jong & J. P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature* (Leiden: Brill 1994) 258–280.
- Solodow (1988). – Joseph Solodow, *The World of Ovid’s Metamorphoses* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1988).
- Spahlinger (1996). – Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids* (Stuttgart: Teubner 1996).
- Tarrant (2002). – Richard Tarrant, ‚Chaos in Ovid’s *Metamorphoses* and Its Neronian Influence‘. *Arethusa* 35 (2002) 349–360.
- Tissol (1997). – Garth Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses* (Princeton: Princeton University Press 1997).
- Vial (2010). – Hélène Vial, *La métamorphose dans les Métamorphoses d’Ovide:  tudes sur l’art de la variation* (Paris: Les Belles Lettres 2010).
- Wimmel (1976). – Walter Wimmel, *Tibull und Delia* (Wiesbaden: Steiner 1976).
- Wohl (2002). – Victoria Wohl, *Love among the Ruins: The Erotics of Democracy in Classical Athens* (Princeton: Princeton University Press 2002).
- Wray (2001). – David Wray, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood* (Cambridge: Cambridge University Press 2001).
- Wyke (1987). – Maria Wyke, ‚Written Women: Propertius’ *scripta puella*‘. *JRS* 77 (1987) 47–61.

---

Alexander Kirichenko  
HU Berlin  
Unter den Linden 6  
D-10099 Berlin  
kirichea@hu-berlin.de

#### **Suggested citation**

Alexander Kirichenko: Sex, Macht und Fiktion in den *Metamorphosen Ovids*. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 97–116.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.172>

MATTHIAS HEINEMANN & ADRIAN WEISS

(Universitäten Mainz und Bonn)

## Roms Metamorphosen im Exil

### Die *Romae novae des exul* bei Ovid und Lucan

---

**Abstract** In this article, we want to elucidate and contrast the exilic fates rendered in Ovid's exilic elegies and in Lucan's *Bellum Civile*. While Ovid's *persona* undergoes a slow development towards acceptance of the exilic condition by 'refounding' a second Rome in Tomi, Lucan's Pompey gradually severs himself from Rome, culminating in him dying far from home apparently without regrets. Both characters try to transfer the concept of Rome to new entities. However, they are not able to escape Rome's grasp. Pompey is killed by a Roman mercenary in Egypt; Naso's *Roma secunda* is in the end only a reproduction of the *exul*'s irrevocably Roman fate.

**Keywords** P. Ovidius Naso, M. Annaeus Lucanus, exile, Rome, Pompeius Magnus

## ROMS METAMORPHOSEN IM EXIL. DIE *ROMAE NOVAE* DES *EXUL* BEI OVID UND LUCAN

*Gentibus est aliis tellus data limite certo:*

*Romanae spatium est urbis et orbis idem* (Ov. Fast. 2,683–684)<sup>1</sup>

Andere Völker besitzen ein Land mit fester Grenze:

Der Raum der römischen Stadt und der des Erdkreises ist derselbe.

Ovid ist der erste römische Dichter, der die Stadt Rom von ihrer regionalen Bindung löst und als Zentrum eines Weltreiches stilisiert.<sup>2</sup> Diese Entwicklung bringt einen Perspektivwechsel in der Wahrnehmung des *caput mundi* zum Ausdruck, der sich notwendigerweise zu der Zeit der Herrschaft und der damit verbundenen Politik des Augustus, im Übergang von Republik zum Prinzipat, vollzieht. Rom ist eben nicht länger allein durch die tatsächlichen Stadtgrenzen und das umgebende Latium definiert, sondern durch ein Reich, das sich über den Großteil der damals bekannten Welt erstreckt. Eine ähnliche Modifizierung lässt sich im Kontext des römischen Exils herausstellen: Ist es in republikanischer Zeit noch als (teils auch freiwilliges) strafrechtliches Mittel zur Verbannung aus dem Stadtgebiet Roms zu verstehen,<sup>3</sup> transformieren der Princeps Augustus und die auf ihn folgenden Principes das *exilium* zu ihrem persönlichen Machtinstrument, um politische Gegner in die Peripherie des Römischen Reiches strafzuversetzen.<sup>4</sup> Dabei verliert jedoch die Stadt Rom, obgleich sie, wie die anfangs zitierten Verse illustrieren, überall ist, nicht an Strahlkraft: Es ist die Gesamtheit des politischen und kulturellen Lebens, die, auch in einem Weltreich, nur in Rom existieren kann und deren Verlust die Misere eines Exils begründet.<sup>5</sup> Es entbehrt nicht der Ironie, dass dieser Umstand gerade in den Exilelegien Ovids, der am deutlichsten Rom als Weltreich hervortreten lässt, heraussticht: Die elegische *per-*

---

1 Zitiert aus E. H. Alton, D. E. W. Wormell & E. Courtney (edd.), *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*, Leipzig 1988 (*Bibliotheca Teubneriana*).

2 Vgl. Eigler (2008).

3 Vgl. Kelly (2006).

4 Vgl. Walde (2010) 23–31.

5 Vgl. ebd.

sona, Naso,<sup>6</sup> ersehnt nicht den tatsächlichen Boden seiner *patria*, sondern die Urbanität der Weltstadt.<sup>7</sup>

Diese Urbanität ist im *Bellum Civile* Lucans gefühlt verloren: Die inverse *laus Italiae* zu Anfang des ersten Buches (1,24–32) – italische Städte sind zerstört und verlassen, die Landwirtschaft liegt am Boden<sup>8</sup> – zeigt dies ganz deutlich. Und doch ist das Epos eines über Rom, über die Sogwirkung dieser Stadt – für die eben sogar Bürgerkriege geführt werden. Obwohl Lucan den Bürgerkrieg als weitgehend rechtsfreien Raum charakterisiert, wird einer der Protagonisten mit dem Rechtsbegriff des *exilium* in Verbindung gebracht: Pompeius wird mehrfach als Exilierter bezeichnet. Insofern kann das Lesen der Geschichte des großen Feldherrn bei Lucan vor dem Hintergrund des wohl bekanntesten Exilierten Ovid neue Perspektiven auf den lucanischen Pompeius eröffnen. Dass Lucan für sein *Bellum Civile* in hohem Maße auf Ovids Werke zurückgegriffen hat, ist in der Forschung weithin akzeptiert. Dabei sind vor allem Ovids *Metamorphosen* als Intertext des lucanischen Epos in den Vordergrund gerückt<sup>9</sup> – nicht verwunderlich, da auch die *Metamorphosen* in gewisser Hinsicht ein historisches Epos sind (*ad mea ... tempora*, *Met.* 1,4) und mit der Apotheose Caesars enden, der bei Lucan der zentrale Protagonist ist. Auch Fernwirkungen der „Liebes“-Elegien Ovids sind festgestellt worden.<sup>10</sup> Weniger beachtet sind allerdings die Exilelegien Ovids, deren Nennung sich im Zusammenhang mit Lucan weitgehend auf das Aufzeigen loser sprachlicher Parallelen beschränkt. Und doch spielt das Thema Exil, das die Spätwerke Ovids dominant beherrscht, auch in Lucans Bürgerkriegsepos eine bisher wenig beachtete, indes aber wichtige Rolle. Das Schicksal

---

<sup>6</sup> In diesem Artikel werden zur besseren Lesbarkeit die Begriffe elegische *persona*, elegisches Ich und Naso synonym verwendet, jedoch immer antithetisch zum historischen Autor Ovid aufgefasst; vgl. zur *communis opinio* bezüglich der elegischen *persona* innerhalb der Exilelegien Schmitzer (2013); Seibert (2014) 55–162.

<sup>7</sup> Vgl. bspw. Eigler (2008) 163–165.

<sup>8</sup> Durch dieses trostlose Bild liegt damit implizit auch Rom selbst brach. Vgl. auch 7,385–459, dort spezifisch zur ‚Zerstörung‘ Roms: 404–407.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Wheeler (2002), bes. die Sammlung auf S. 366 in n. 16, und Keith (2011).

<sup>10</sup> Insbesondere bei den Figurenpaaren Pompeius–Cornelia und Caesar–Cleopatra, vgl. dazu Caston (2011) und insb. Sannicandro (2010), die zu Cornelia (43–82) auch einen gewissen Einfluss der ovidischen Exilwerke wahrnimmt, diesen aber nicht von den sonstigen elegischen Themen unterscheidet und spezifiziert.

beider *exules* und ihre jeweilige Stellung zu Roma wird im Folgenden im Mittelpunkt stehen.

### **ROMA SECUNDA? NASOS ROM IN TOMIS**

In wahrscheinlich keinem anderen Zeugnis der antiken Literatur steht das Verhältnis eines Dichters zu Rom so sehr im Zentrum des Textes wie in den Exilegien Ovids. Die *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* konstituieren sich in der Dichotomie zwischen Rom und dem Exilort Tomis.<sup>11</sup> Diese artikuliert sich in der Beschreibung sowohl der Exillandschaft als auch der Bewohnerinnen und Bewohner am Schwarzen Meer, deren Identität als Barbaren sie von den kultivierten Römern scheidet: Die Menschen in Tomis und dessen Umland sind unkultiviert und die Landschaft (im wörtlichen Sinne) unkultivierbar.<sup>12</sup> Die wissenschaftliche Auseinandersetzung hat sich lange mit der fehlerhaften historischen Faktizität dieser Darstellung beschäftigt, die man schließlich richtigerweise auf literarische Konventionen in der Beschreibung des Schwarzmeerraumes zurückführte.<sup>13</sup> In der Deskription von Tomis und den Tomiten spiegelt sich dabei die Romferne und -sehnsucht wider, an der die elegische *persona* leidet.<sup>14</sup> Der einzige Ausweg aus dieser Misere bildet für das elegische Ich seine Imagination, die für mentale Reisen in seine verbotene Heimat ausgelebt wird. Rom wird idealisiert dargestellt;<sup>15</sup> Ovid vollzieht „eine Neugründung der Stadt durch Erinnerung und Imagination“.<sup>16</sup> Die Kontrastierung mit Tomis exponiert dabei die Grundbedürfnisse eines für das elegische Ich notwendigen, jedoch im Exil

---

11 Vgl. Walde (2005) 164.

12 Vgl. u. a. McGowan (2009) 209–210.

13 Vgl. Micu (1981); Podossinov (1987); Claassen (1990); Williams (1994) 1–49; zuletzt Bérchez Castaño (2015).

14 Vgl. Claassen (1999) 190–204; zum Motiv der Heimatferne in der Exilliteratur der Antike vgl. Doblhofer (1987); Gaertner (2007).

15 Zur Stilisierung eines Idealbildes von Rom vgl. Walde (2008); dies. (2010) 33–35.

16 Walde (2005) 167.

nicht vorhandenen kultivierten Lebens: Frieden, politische Ordnung, gemeinsame Sprache sowie geteilte kulturelle Werte.<sup>17</sup>

Diese Beschreibung bzw. diese Umstände sind in der Forschung meist als Zustand *in perpetuum* dargestellt worden, da sich das Schicksal des Naso in Tomis ja nicht verändere. Jedoch scheint dabei einer pointierten Aussage in *Pont.* 3,7,7–8 keine Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein:

*Ergo mutetur scripti sententia nostri,  
ne totiens contra, quam rapit amnis, eam.*<sup>18</sup>

Darum soll der Inhalt meiner Schrift geändert werden, damit ich nicht mehr so oft in die entgegengesetzte Richtung schwimme als die, in die mich der Strom mitreißt.

In der Elegie beschreibt Naso, dass sich immer weniger Freunde über sein Exil in der Öffentlichkeit empören würden sowie seine Abwesenheit mittlerweile als gegeben hingenommen werden solle (33–36). Hier greift er die bekannte Klage der *eadem sententia*, die seine Exilelegien prägte und am prominentesten im Epilog des dritten Buches (3,9)<sup>19</sup> zum Ausdruck gebracht wird, auf: Da seine Elegien immer dasselbe Thema hätten, stelle sich nicht nur für sein Vorhaben der Rückberufung kein Erfolg ein, sondern seine Dichtung sei dadurch auch wenig kunstvoll und stoße auf breite Ablehnung bei den Rezipienten. Das Gedicht kulminiert in der wiederholten Aussage, dass das elegische Ich dem Tod in Tomis mutig entgegenblicke (3,7,19; 40).

Wenn man die zitierte Aussage nicht als ironische, sondern als poetologische Aussage wertet, müssten sich gerade in den Schilderungen des vierten Buches der *Epistulae ex Ponto* neue Perspektiven sowohl auf den Exilort, Tomis, als auch – die oben postulierte Dichotomie zum *caput mundi* zugrunde gelegt – auf die ehemalige Heimat, Rom, ergeben.<sup>20</sup> Tatsächlich lässt sich eine Art Akklimatisierung mit den Verhältnissen des Exils ausmachen. Diese artikuliert sich im ge-

<sup>17</sup> Vgl. Walde (2005) 167–174, insbes. 172–173.

<sup>18</sup> Alle Zitate der *Epistulae ex Ponto* sind aus J. A. Richmond (ed.), *P. Ovidi Nasonis Epistolarum Ex Ponto libri quattuor*, Leipzig 1990 (*Bibliotheca Teubneriana*).

<sup>19</sup> Zur Stellung von 3,9 als Epilog der ersten drei Bücher von *Pont.* vgl. bereits Froesch (1968) 37–51.

<sup>20</sup> Vgl. zum für diese These notwendigen Verständnis der Exilelegien als chronologisch fortschreitendes Werk Claassen (1992); dies. (2008) 10–13; 52–64.

samten vierten Buch der *Epistulae ex Ponto* durch eine wesentliche Reduzierung der Klagen über die Tomiten.<sup>21</sup> Ferner lässt Naso die Tendenz erkennen, dass sein Wunsch nach einem Ortswechsel, der in den fünf Büchern der *Tristia* sowie den ersten beiden Büchern der *Epistulae* beinahe synonym mit der Abschiedsformel antiker Briefe verwendet wird,<sup>22</sup> in den letzten beiden Büchern von *Pont.* abnimmt (*Pont.* 3,1; 4,8,79–90; 13,49–50; 14,5–14; 15,21–22).<sup>23</sup> Im Gegenteil häufen sich die Stellen, die eine Akzeptanz der Verhältnisse im Exil suggerieren (3,5,55–59; 4,4,1–10; 9,55–56; 10,65–70; 14,45–62).

Welche Parameter nun überprüft werden müssen, um eine Veränderung im Verhältnis des Exilierten zu seinem Exilort festzustellen, geht aus den oben beschriebenen kulturellen Errungenschaften, die in den Augen des elegischen Ich für ein kultiviertes Leben notwendig sind, hervor: Frieden, politische Ordnung, gemeinsame Sprache sowie geteilte kulturelle und kultische Werte.

Der fehlende Frieden und der dadurch *in perpetuum* existierende Kriegszustand am Schwarzen Meer wird in den Exilelegien Ovids topisch verwendet. Dies wurde teils als Kritik am augusteischen Regime gedeutet, dessen *Pax Romana* eben nicht in allen Bereichen des römischen Reiches gelte.<sup>24</sup> Ob der Zustand des Krieges am Schwarzen Meer der historischen Realität entspricht, ist in der Forschung zwar mehrfach hinterfragt worden, dass er sich aber innerhalb der Elegien geändert haben könnte, fehlt unseres Erachtens als Auffassung vollständig. Der Zustand der *pax* ist im römischen Verständnis weit mehr als die Abwesenheit von Krieg, sondern seit republikanischer Zeit ein Zustand der *fides pacis*<sup>25</sup>, der nach der Beendigung eines Krieges durch Eroberung oder vertragliche Vereinbarungen<sup>26</sup> eintritt. Die notwendige Voraussetzung eines militärischen Sieges für den Frieden illustriert Ovid etwa durch die Darstellung der Göttin *Pax* in den *Fasti*, die dort den Siegeskranz der Schlacht von Actium trägt

21 Vgl. Pieper (2016) 423–424.

22 Vgl. Wulfram (2008) 237.

23 Formicola (2017) 28–34 argumentiert, dass Ovid sich bereits im dritten Buch von *Pont.* mit der Unabänderlichkeit seines Exilspruches abfinde. Diese Tendenz lässt sich bereits im polemischen Urteil von Schanz & Hosius (<sup>1935</sup>) 247 über das vierte Buch der *Epistulae* finden: „Man fühlt etwas erwachten Mannesmut“.

24 Vgl. bspw. McGowan (2009) 121–155; 205–209; Pieper (2016) 419–423.

25 Vgl. grundsätzlich Cornwell (2017) 12–26.

26 Vgl. Valvo (1985) 155; Ziegler (1989) 49; ders. (1994) 51.

(*frondibus Actiacis comptos redimita capillos, / Pax; fast. 1,711–712*). Falls also in den ovidischen Exilbriefen ein Friedenszustand beschrieben wird, müsste in den *Epistulae ex Ponto* sowohl eine militärische Übernahme zu finden sein als auch eine *fides pacis* geschlossen werden.

In der Elegie *Pont. 4,9* wird beschrieben, dass Flaccus, Bruder des Adressaten Graecinus, das Getengebiet kürzlich verwaltet habe und das Unmögliche bewerkstelligen konnte:

*Praefuit his, Graecine, locis modo Flaccus, et illo  
ripa ferox Histri sub duce tuta fuit.  
Hic tenuit Mysas gentis in pace fideli,  
hic arcu fisos terruit ense Getas.  
Hic raptam Troesmin celeri virtute recepit,  
infecitque fero sanguine Danuvium. (Pont. 4,9,75–80)*

Flaccus, mein Graecinus, verwaltete<sup>27</sup> kürzlich diese Gegend, und unter seiner Führung war das wilde Ufer der Donau sicher.

Dieser hielt das mysische Volk in zuverlässigem Frieden,  
dieser schreckte mit dem Schwert die auf den Bogen vertrauenden Geten. Dieser eroberte mit eiliger Tapferkeit das geraubte Troesmis zurück,  
und färbte mit wildem Blut die Donau.

Ganz abgesehen von der Frage, ob diese Geschehnisse historisch korrekt wiedergegeben sind oder möglicherweise zur Beeinflussung historischer Personen dienen sollen, sind in dieser Textstelle beide Bedingungen für den Zustand der *pax* aufgeführt: Erstens wird ein militärischer Erfolg über die feindlichen Geten beschrieben (79–80). Die Stadt Troesmis<sup>28</sup> scheint nach der Darstellung Ovids im Zuge der Kriegshandlungen in *Trist.* und *Pont. I–III* in die Hände der feindlichen Geten gefallen und nun durch einen militärischen Erfolg des Flaccus zurücker-

<sup>27</sup> *Praefuit* bedient hier beide möglichen Verständnisebenen: sowohl die militärische (als ‚führte den Oberbefehl über‘) als auch die zivile (im Sinne des übersetzten ‚verwaltete‘).

<sup>28</sup> Troesmis war wohl eines der ersten und wichtigsten Militärlager der Römer im Schwarzmeerraum: Nach erstem Vordringen in das Gebiet 29/27 v. Chr. ist die gefestigte Stellung der Römer in der Stadt und dem umliegenden Gebiet erst um 15 n. Chr. belegt (vgl. Syme [1978] 83 bes. Anm. 3; Burian [2002]). Ob dies den antiken Rezipienten bewusst war, kann nicht entschieden werden und besitzt für die hier vorgelegte literaturwissenschaftliche Interpretation keine höhere Relevanz.

obert worden zu sein (*re-cepit*, 79). Ein ähnliches Schicksal bescheinigt das elegische Ich der Stadt Aegisos: In der Elegie 4,7 rühmt es die Taten des Adressaten Vestalis in Form eines epischen Enkomions.<sup>29</sup> Vestalis habe eine Schlacht gegen die Stadt Aegisos geführt (21–52), im Zuge derer er die gesamte Donau mit getischem Blut rot gefärbt (19–20)<sup>30</sup> und schließlich den Sieg über die Stadt errungen habe (53–54). Aegisos, das heutige Tuldža,<sup>31</sup> wird – zumindest in der Beschreibung Ovids – wie Troesmis zuerst von den Geten er- (so bereits 1,8,15–16) und schließlich von den Römern zurückerobert (*re-cepta*, 4,7,21). Die hier geschilderte Rückerobertung der stilisierten ‚Barbarenhochburgen‘ kann als die für den Zustand der *pax* grundlegende Beendigung eines Krieges gedeutet werden, was insofern mehr Stringenz gewinnt, als in den restlichen Elegien der *Epistulae* keine weiteren Kriegshandlungen gegen die Geten artikuliert werden.

Zweitens ist ebenso die notwendige Bedingung der bereits bei Varro (*Ling.* 5,86) formulierten *fides pacis* in der zitierten Stelle beschrieben: Naso apostrophiert den Zustand am Schwarzen Meer nach den erfolgreichen Rückerobertungen von Aegisos und Troesmis als *pax fidelis* (4,9,77). Der Krieg am Schwarzen Meer scheint offenbar der Vergangenheit anzugehören, fällt doch auf, dass Naso in den Elegien des vierten Buches seine neue Heimat Tomis nicht mehr als *miles* gegen heranrückende Barbarenstämme verteidigen muss, wie er dies zuvor häufiger formuliert hatte (so z. B. *Trist.* 4,1,65–86; *Pont.* 1,8,1–10; 2,8,69–70). Die römischen Magistrate scheinen schließlich doch – nach sechs Jahren des Exils (*Pont.* 4,10,1–2) – der elegischen *persona* einen Frieden gewährleisten zu können, an den zuvor nicht im Entferntesten zu denken war (bspw. 1,2,13–22; 7,9–12; 8,61–62).

Eng mit diesem Friedenszustand verknüpft ist die politische Ordnung: Die Aussagen in den Elegien 4,7 und 9, dass römische Magistrate Gerichtstage abgehalten (4,7,2) und das Land verwaltet hätten (4,9,75), suggerieren eine geregelte römische Verwaltung einer Provinz am Pontus. Jedoch sind diese Beschreibungen von einer erzählerischen Distanz geprägt; ob diese Zustände auch im Exilort Tomis zutreffen, wird nicht beschrieben. Indes scheint auch in Tomis ein geregeltes politisches System zu existieren: Naso berichtet in derselben Elegie 9 des vierten Buches von Beschlüssen (*decreta*, 101), die von den Tomiten erlassen worden seien und ihm Steuerfreiheit gewähren würden, ein Vorgang, den er in

<sup>29</sup> Vgl. die erhellenden Ausführungen in Williams (1994) 34–42.

<sup>30</sup> Ein auch sprachlich hervorgehobener intratextueller Querbezug auf *Pont.* 4,9,79–80.

<sup>31</sup> Vgl. Tomaschek (1893).

4,14,51–56 nochmals hervorhebt. Nicht ohne Stolz referiert er in 4,9 weiter, dass ihm ähnliche Ehrenbürgerschaften auch in den umliegenden Städten (*proxima ... oppida*, 104) zuteil geworden seien. Diese Beschreibung eines friedlichen Miteinanders, ja die Etablierung einer Art Stadtrat, der von Steuern befreien kann, bricht mit der Deskription von Tomis als Stadt im ewigen Kriegszustand und zeugt von einer geregelten politischen Ordnung.

Zentral für die *Epistulae ex Ponto* und die gesamten Exilelegien ist der Umgang der elegischen *persona* mit Sprache. Die Forschung beschäftigt sich schon lange mit dem Sprachverlust des elegischen Ich,<sup>32</sup> der sich bereits in den *Tristia* dadurch konstituiert, dass Naso niemanden habe, mit dem er Latein sprechen könne, wodurch er seine eigene Muttersprache und die für ihn als Dichter existenzielle Eigenschaft des verbalen Ausdrucks verliere (*Trist.* 5,7,53–60; 12,55–58). Neben diesem angeblichen Sprachverlust lässt sich ebenso ein Sprachgewinn eruieren: Im gleichen Moment, in dem das elegische Ich das Lateinische verlernt, lernt es Sarmatisch und Getisch (*Trist.* 5,12,57–58). Anstelle des *peu à peu* verlernten Lateinischen mischen sich (vermeintlich) immer mehr Geticisimen bzw. Sarmatismen in die Sprache des Naso, die schließlich den Ton (*color*) und den Gedankengang (*structura*) seiner Dichtung beeinflussen würden (*Pont.* 4,13,3–4). Hierbei wird ein starker Kontrast zwischen der Muttersprache und der barbarischen Sprache des Exilortes aufgebaut. Eine andere Deskription liegt in der zweiten Nennung des Sprachgewinnes in *Pont.* 3,2 vor, in der die Sprachfähigkeit nicht im Kontrast zum Lateinischen erwähnt wird, sondern als Vehikel zur Verständigung mit einem taurischen *senex* (40–42). Dieser referiert den am Schwarzen Meer lokalisierten Mythenstoff von Orest und Pylades, um anzuzeigen, dass auch dort kulturelle Errungenschaften wie die *amicitia* bekannt seien (43–96). Die gesamte Elegie ist Ausdruck der anfangs bereits angezeigten Akklimatisierung des elegischen Ich an die Einwohner von Tomis, die selbstverständlich mit einer gemeinsamen Sprache einhergeht, und schließlich in der Anerkennung gleicher kultureller Werte wie der *amicitia* von Naso selbst gewürdigt wird (99–100).

Unzweifelhaft kulminiert die Thematisierung der getischen Sprache jedoch in der dreizehnten Elegie des vierten Buches, in der Naso angibt, ein Enkomion auf Tiberius auf Getisch verfasst zu haben (19–32). Dieses Gedicht ist das einzige vom elegischen Ich verfasste Gedicht, das – in dessen eigener Darstellung – eine positive Reaktion seiner Rezipienten erfährt, was durch die Abwertung der ‚la-

32 Vgl. Doblhofer (1986); Natoli (2017).

teinischen‘ Dichtung zu Beginn des Gedichtes (13–18) umso evidenter konturiert wird. Außerdem beschreibt Naso eine Metamorphose seiner eigenen Person in einen „beinahe getischen Dichter“ (*paene poeta Getes*, 18), die laut Aussage des Ich selbst einem Homer widerfahren wäre (*Pont.* 4,2,21–22). Dieser Wandel manifestiert sich darin, dass sich Naso unter den Geten als Dichter einen Namen macht (*coepique poetae / inter inhumanos nomen habere Getas*, 4,13,21–22). Das angebliche Enkomion und die Transformation des elegischen Ich hat divergente Interpretationen erfahren: Die Verwandlung des Dichters sei ein Oxymoron für *nullus poeta*,<sup>33</sup> die gesamte Elegie sei ironisch aufzufassen<sup>34</sup> oder Ausdruck der Loyalität zur Caesarenfamilie,<sup>35</sup> respektive das Gedicht sei die Kreation einer neuen Gattungsart des Enkomions.<sup>36</sup> Seltener ist betont worden, dass Naso in diesem Gedicht die Funktion eines Kulturbringers für die Geten einnimmt,<sup>37</sup> ja gar durch sein Gedicht die Romanisierung des Schwarzmeerraumes bewirkt, die militärisch in *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* nicht bewerkstelligt werden konnte.<sup>38</sup> Die elegische *persona* nimmt hier die positive Rolle eines Dichters für die Bewohner von Tomis ein, durch die er nach horazischem Vorbild nützlich und kulturstiftend ist (Hor. *Epist.* 2,1,124–138). Die Kultur, die er den getischen Barbaren vermittelt, ist durch und durch römisch, wodurch die bisher von kulturellen Werten freien Tomiten nun die römischen Werte mit dem Dichter teilen.

Schließlich stellt sich die Frage nach gemeinsamen kultischen Werten, die Naso mit den Tomiten teilt. Hier sticht erneut die Elegie *Pont.* 4,9 heraus, in der auf einen intratextuellen<sup>39</sup> Bezug zur achten Elegie des zweiten Buches gebaut wird. Dort war dem elegischen Ich von der Adressaten-*persona* Cotta Maximus (2,8,2) eine Statuettengruppe geschickt worden, die Augustus und Livia sowie Tiberius abbildete. Hierarchisch geordnet spricht die elegische *persona* erst den

---

33 Vgl. Nagle (1980) 133.

34 Vgl. Claassen (1990) 74.

35 Vgl. Habinek (1998) 160.

36 Vgl. Williams (1994) 91–99; Barchiesi (1997) 38 sieht darin gar den Prototyp für die julisch-claudische Dichtung und den Kaiser als deren Inspirationsquelle.

37 Vgl. Walde (2005) 173; hieran lässt sich die noch unterbeleuchtete Funktion des elegischen Ich als Ethnograph (vgl. Ramsby [2018]) anschließen.

38 Vgl. Pieper (2016) 422–427.

39 Zum Begriff der Intratextualität und deren Gebrauch in den *Epistulae ex Ponto* vgl. Sharrock (2000); dies. (2018); Wulfram (2017); Franklino (2018).

Princeps, dann seine Frau und zuletzt dessen Adoptivsohn innerhalb des Briefes an und berichtet, wie sich die von Wut strenge Miene des Augustus während der Deskription der Statuen in zustimmendes Nicken transformiert (71–76). Zu dieser Dreiergruppe fügt sie wiederum in 4,9 die beiden Enkel Germanicus und Drusus hinzu (105–110). Diese Personengruppe wird durch tägliche Opfer als Götter verehrt (111) und erhebt das nasonische Exilhaus, das in den Exilelegien überhaupt nur in *Pont.* 2,8 und 4,9 näher beschrieben wird,<sup>40</sup> zum Heiligtum (*sacrum*, 106).

Die Statuettengruppe der julischen Caesarenfamilie nimmt die Position von Schutz- und Hausgöttern auf dem heimischen Altar (*ara*, 115) ein. Sie ersetzen damit die *desertos* (*Trist.* 1,3,95) bzw. *veteres ... Penates* (4,8,9), die das elegische Ich in den *Tristia* in Rom zurücklassen musste. Die Verehrung der Götterfiguren verbindet sich mit dem Begriff der *pietas*, da Naso die täglichen Opfer nicht nur aus Frömmigkeit begehe (*Pont.* 4,9,124), sondern sogar gerade für seine *pietas* im Schwarzmeerraum bekannt sei (105; 117). Diese Verknüpfung drängt einen intertextuellen Bezug zur vergilischen *Aeneis* auf: Dort figuriert *pietas* als Handlungsmaßstab des *pious Aeneas* (erstmalig Verg. *Aen.* 1,378), der eben dafür bekannt ist (bspw. 1,10; 545; 6,403; 9,292). Ebenso hinlänglich bekannt ist, dass ebendieser den Auftrag zur Neugründung Troias von den Göttern und situativ durch den ihm im Traum erscheinenden Hector erhält, der ihm die Heiligtümer Troias und dessen Penaten anvertraut (*sacra suosque tibi commendat Troia penatis*, 2,293). Die Penaten dienen dabei gleichsam als Legitimation des Vorhabens sowie als Zeichen des kultischen Kontinuums der Neugründung zur früheren Heimat. Ebendiese Funktion nehmen die Figuren der Caesarenfamilie in Tomis ein. Die elegische *persona* wird in *Pont.* 4,9 als *pious Naso* stilisiert und ist auch dadurch Ebenbild des Aeneas, dass er Penaten seiner alten auch in seiner neuen Heimat Tomis verehrt. Darüber hinaus tritt Naso als Priester des Kaiserkultes, eben als Bewohner des *sacrum Caesaris* (106),<sup>41</sup> auf, wodurch er in Tomis, wie er es bereits bei den kulturellen tat, als Vermittler kultischer römischer Werte fungiert.

<sup>40</sup> Die einzige andere Erwähnung findet sich in *Trist.* 3,12,50–54. Dort fleht Naso, dass sein Haus nicht längere Zeit im skythischen Land liegen, sondern nur eine zwischenzeitliche Herberge (*hospitium*, 54) darstellen solle. Weit häufiger wird die römische *domus* Nasos erwähnt, so schon am Beginn der Exilelegien *Trist.* 1,1,106; 1,3,24; 64; 92.

<sup>41</sup> Die Rolle des Priesters für einen dem Augustus geweihten Kult beansprucht Naso bereits in *Pont.* 1,1,37–48.

Es ist auffällig, dass sich im vierten Buch der *Epistulae ex Ponto* gerade diejenigen kulturellen Errungenschaften, deren Fehlen in den restlichen Büchern der Exilelegien bitterlich beklagt wird, finden lassen. Es scheint beinahe so, als ob Naso mittlerweile in römischen Verhältnissen lebe. Dies hebt zwar sein Verhältnis zu Rom keineswegs auf, denn noch in der letzten Elegie von *Pont.* bezeichnet er sich als Heimatvertriebener (*summotum patria*, 16,47), aber Tomis ähnelt dem *caput mundi* doch immer mehr. Wie sehr der Exilort Rom gleicht, zeigt sich am deutlichsten am letzten Beispiel, das hier angeführt werden soll. Transformiert sich Naso in *Pont.* 4,13 beinahe zum getischen Dichter (s. o.), so stellt sich die Frage, ob sich sein Schicksal an der getischen Küste verändert. In der darauffolgenden Elegie 4,14 bringt die elegische *persona* ihre Abneigung gegenüber ihrem Exilort in einer Art Klagetirade zum Ausdruck (5–14), die man als Paradebeispiel für das frühere Verhältnis von Ich und Tomis lesen kann. Doch die Elegie nimmt eine erstaunliche Wendung, da das elegische Ich über die Reaktion der Tomiten beim Lesen seiner Dichtung reflektiert:

*Talia suscensent propter mihi verba Tomitae,  
iraque carminibus publica mota meis.  
Ergo ego cessabo numquam per carmina laedi,  
plectar et incauto semper ab ingenio?  
Ergo ego, ne scribam, digitos incidere cunctor  
telaque adhuc demens, quae nocuere, sequor?  
Ad veteres scopulos iterum devertar et illas,  
in quibus offendit naufraga puppis, aquas?  
Sed nihil admisi, nulla est mea culpa, Tomitae,  
quos ego, cum loca sim vestra perosus, amo.  
Quilibet excutiat nostri monimenta laboris:  
littera de vobis est mea questa nihil. (*Pont.* 4,14,15–26)*

Wegen derartiger Worte sind mir die Tomiten böse, und der öffentliche Zorn ist durch meine Gedichte erregt worden. Werde ich also niemals aufhören, durch meine Gedichte verletzt zu werden, und immer bestraft werden von meinem arglosen Talent? Zögere ich also, meine Finger abzuschneiden, damit ich nicht mehr schreiben kann, folge ich Wahnsinniger immer noch dem Geschoss, das mir schadete? Werde ich mich erneut zu den alten Klippen und zu jenen Fluten wenden, in denen mein Schiff Schiffsbruch erlitt? Nichts aber habe ich verbochen, ich bin nicht schuldig, Tomiten, die ich, wie sehr ich auch euer Land hasse, liebe. Möge doch jeder die Zeugnisse meiner Anstrengung durchsuchen: Nichts über euch beklagte meine Schrift.

Das elegische Ich führt weiter aus, dass es sich in seinen Briefen allein über das Klima und den stetigen Krieg in Tomis beschwert habe (*Pont.* 4,14,27–40), und benennt schließlich den Ursprung seiner misslichen Lage:

*At malus interpres populi mihi concitat iram,  
inque novum crimen carmina nostra vocat.  
Tam felix utinam, quam pectore candidus, essem:  
extat adhuc nemo saucius ore meo.* (4,14,41–44)

Aber ein böser Dolmetscher wiegelt den Zorn des Volkes gegen mich auf, und meine Dichtungen beschuldigt er eines neuen Verbrechens. Wenn ich doch nur so glücklich wäre, wie schneeweiß im Herzen: Es ist sicher, dass durch meinen Mund niemand verwundet ist.

Im starken Kontrast zu den in *Pont.* 4,13 beschriebenen positiven Reaktionen auf seine getische Dichtung wird Naso nun aufgrund seiner lateinischen (!) Dichtung von den Tomiten kritisiert. Seine Lage scheint insofern noch verschärft, als er sich in dieser Situation nicht zum ersten Mal wiederfindet (*iterum*, 4,14,21). Tatsächlich wandelt sich die Dichotomie zwischen Rom und Tomis zu einer parallelen negativen Bewertung der Gedichte Nasos durch die Tomiten sowie die Römerinnen und Römer. Diese Analogie lässt sich durchgängig vor allem durch intertextuelle Referenzen zu *Trist.* 2 nachweisen:

Erstens erzeugt die Dichtung *ira* (*Pont.* 4,14,16) unter den Tomiten. Gleiches war in Rom erst aufseiten des Augustus und dann im gesamten römischen Volk der Fall (*Trist.* 2,81–88). Ebenso sind, zweitens, dafür *carmina* (*Pont.* 4,14,17) der Grund, wie es für die Exilierung aus Rom – laut Aussage des elegischen Ich – die *Ars Amatoria* war (*Trist.* 2 *passim*, prominent 7–8). Dazu tritt, drittens, ein *novum crimen* (*Pont.* 4,14,42), das ein (vermutlich ins Getische und Sarmatische übersetzender) Ausleger in seiner Dichtung identifiziere. Ein *crimen*, nämlich die Verleitung zum Ehebruch, in seiner Dichtung begangen zu haben, wurde Naso bereits in Rom vorgeworfen, was er gegenüber Augustus jedoch vehement bestreitet (u. a. *Trist.* 2,239–250).<sup>42</sup> Er verweist in dieser Apologie, viertens, nicht nur darauf, dass man in seiner Dichtung eben kein Verbrechen finden könne, wie er dies auch gegenüber den Tomiten vorbringt (*Pont.* 4,14,23–26), sondern

42 Der dem Naso im Traum erscheinende Amor bezeichnet sogar beide Ursachen des Exils – die berühmten *carmen et error* (*Trist.* 2,207) – als *crimen* (*Pont.* 3,3,67–76).

moniert eine Missdeutung bzw. falsche Auslegung seiner Dichtung (41–44), die er ebenso auf Seiten des Augustus vermutete (*Trist.* 2,213–238)<sup>43</sup>. Fünftens besteht die intrinsische Ursache für die missliche Lage Nasos in seinem (aus seiner Sicht) fehlgeleiteten Talent (*ingenium*, *Pont.* 4,14,18), das Naso bereits in Rom den Exilspruch bescherte (u. a. *Trist.* 1,1,56; 2,27–28), weshalb er in *Pont.* 4,14 sein Weiterdichten als nahezu manische und selbstzerstörerische Tätigkeit darstellt (4,14,17–22).<sup>44</sup> Die Analogie kulminiert schließlich in der prospektiven Frage der Verse 21–22, in der Naso sein drohendes Schicksal in Tomis beschreibt und fragt, ob er sich erneut an jene Klippen und in jene Fluten stürzen wolle, in denen er bereits Schiffsbruch (*naufragia*, 22) erlitten habe. Die Metapher des *naufragium* beschreibt in den gesamten Exilelegien den Exilspruch bzw. das Exil in Gänze (u. a. *Trist.* 1,2,51–52; 2,469–470; 5,9,17; *Pont.* 1,2,60; 2,2,126; 4,4,8), und allem Anschein nach besteht darin auch die sich abzeichnende Gefahr für Naso: nämlich aus seinem Exilort exiliert zu werden. Demnach ist das Verhältnis des Dichters zu Tomis aufgrund der gleichen Ereignisse, der gleichen Reaktionen, der gleichen Ursachen ebenso gestört wie zu seiner früheren Heimat Rom. Gerade diese Verbindung erhebt Tomis, das mittlerweile ähnliche kulturelle Errungenschaften aufweist, im vierten Buch von *Pont.* in den Rang einer *Roma secunda*.

Im Kontext der hier vorgebrachten Argumente scheint es uns evident, dass sich der Inhalt der Elegien des vierten Buches der *Epistulae ex Ponto* vor dem Hintergrund der eingangs zitierten poetologischen Aussage in *Pont.* 3,7,7–8 transformiert. Diese Metamorphose bewirkt vor allem, wenn auch nicht ausschließlich,<sup>45</sup> einen Wandel im Verhältnis der elegischen *persona* zu ihrem Exilort sowie ihren Mitbürgerinnen und Mitbürgern. Tomis wird für den *pius Naso* zu einer *Roma secunda*, in der er kulturelle Errungenschaften wie Frieden und politische Ordnung genießt, mit ihren Einwohnerinnen und Einwohnern Sprache und Werte teilt, ja sie klagt ihn sogar, wie das ‚Original‘,<sup>46</sup> aufgrund seiner Dichtung an. Hier erweist sich, dass Dichtung, Sprache und die Naso umgeben-

43 Freilich gibt es in dieser Passage zwei Möglichkeiten, die Naso als Ursache des Missverständnisses deutet, zum einen die fehlerhafte Auslegung, zum anderen die Vermutung, dass Augustus die *Ars* nicht gelesen habe.

44 Auch dies tut er nicht zum ersten Mal: Vgl. z. B. *Trist.* 2,1–4; *Pont.* 1,5,29–34.

45 Bspw. das Bestreben Nasos, für seine Darstellung des Pontus Gewährsmänner anzuführen (*Pont.* 4,7,1–14; 9,81–88).

46 Man könnte einwenden, dass ja nicht Rom, sondern Augustus Ovid angeklagt und exiliert hätte, jedoch verwischen die Grenzen zwischen der Darstellung Roms und des Augustus in

den Verhältnisse sich transformieren können – der elegische Dichter kann es hingegen nicht: Sein Schicksal ist es, in einem gestörten Verhältnis zu seiner *patria*, zu seiner ‚Roma‘ zu leben, er bleibt dadurch auch in einem neuen Rom exiliert. Das elegische Ich der *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* ist dazu verdammt, ein *poeta exul* zu sein.

## DAS EXIL BEI LUCAN: EIN WENIG BEACHTETES PHÄNOMEN

Im Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius steht auf der Handlungsebene die Vorherrschaft in der *urbs aeterna* zur Disposition.<sup>47</sup> Auf der Erzählebene begegnet den Rezipienten ein Erzähler, der eine starke, emotionale Bindung zu Rom hat: Schon im Prooemium wird unmissverständlich gezeigt, dass Rom für den Erzähler alles bedeutet.<sup>48</sup> Auf der Figurenebene scheinen die Rollen diesbezüglich auch klar verteilt: Während Caesar auf Rom marschiert, weicht Pompeius aus der Stadt.<sup>49</sup> Letzteren bezeichnet der Erzähler bei seiner Abfahrt aus Italien als Exilierten; dies ist in der bisherigen Forschungsliteratur meist kommentarlos hingenommen worden. Im folgenden Teil des Beitrags soll indes gezeigt werden, dass die ‚Exilierung‘ wichtige Charakterzüge des Pompeius offenbart. Pompeius ist zweifellos ein tragischer Charakter, wie schon häufig festgestellt wurde,<sup>50</sup>

---

den ovidischen Exilelegien völlig (vgl. zur parallelen Idealisierung von Stadt und Princeps Walde [2008]). Die Analogie zeigt sich sogar im Aussehen, wie es Naso beim Betrachten der oben angeführten Augustus-Statue in seinem Haus ausführt: *hunc ego cum spectem, videor mihi cernere Romam / nam patriae faciem sustinet ille suae* (*Pont.* 2,8,19–20).

<sup>47</sup> *Roma* ist einer der meistgenannten Namen im *Bellum Civile* (75 Erwähnungen), davor nur *Caesar* (213), *Magnus* (/Pompeius) (275) und *Romanus* (117). Dass das Narrativ über diesen römischen Bürgerkrieg auch ganz anders konstruiert werden kann, offenbart Caesars eigenes *Bellum Civile*: Dort taucht das Wort *Roma* nur acht Mal auf (wovon drei Nennungen am Werkende in 3,108–109 stehen, als es bereits um die Auseinandersetzungen mit den Ägyptern geht).

<sup>48</sup> Vgl. etwa, wie er sein eigenes Epos bezeichnet: *Romana ... carmina* (1,66: „römische Gesänge“).

<sup>49</sup> Die Ausgangslage ist indes umgekehrt: Curio sagt in Ariminum, die Caesarianer seien die Vertriebenen, würden das Exil aber gern ertragen, da schließlich der Sieg Caesars sie wieder zu Bürgern machen werde (1,277–279).

<sup>50</sup> Vgl. etwa Rutz (1968) und Ahl (1976) 150–189, zusammenfassend Glaesser (2018) 128–130.

meist interpretiert man ihn dabei als menschlichste Figur des Epos eher sympathisch-positiv, auch aufgrund der emotional aufgeladenen Szenen zwischen ihm und seiner Frau Cornelia.<sup>51</sup> Und doch wirft sein Handeln im Lichte des Exildiskurses ein herbes Schlaglicht auf ihn als Figur des *Bellum Civile*.

### Die Zeichnung des Pompeius als Exilierten

Nachdem Caesar den Rubicon überschritten hat, bricht in Rom große Panik aus (1,490–509). Die Schilderung dieser Panik indiziert erneut die starke Romverbundenheit des Erzählers, der sich bitter beklagt, dass niemand auch nur ansatzweise dazu bereit sei, Rom zu verteidigen – im Gegenteil (1,510–520): Ein römischer Soldat vertraue im Außeneinsatz auf einen nur schnell aus Rasenstücken zusammengeworfenen Wall, wohingegen den Mauern Roms nicht auch nur eine einzige Nacht Vertrauen entgegengebracht werde.<sup>52</sup> Den Grund für die Fluchtbewegung schiebt der Erzähler der eigentlichen Handlungsbeschreibung und seinem Lamento nach (1,521–522):

*danda tamen venia est tantorum danda pavorum:  
Pompeio fugiente timent.*<sup>53</sup>

Dennoch muss man Nachsicht gewähren für so große Ängste, man *muss*: Weil Pompeius flieht, fürchten sie sich.

---

51 Dazu passt auch die immer noch vertretene Deutung des Pompeius als eines stoischen *proficiens*, vgl. etwa Radicke (2004) 125–140.

52 Für uns eine klare Referenz an Caesars *Bellum Gallicum*, in dem das Aufschlagen des Lagers unzählige Male beschrieben wird; der Erzähler stellt damit im Prinzip die Soldaten (Caesars) in Bezug auf *virtus* über die Stadtbevölkerung und die Senatoren – gleichzeitig muss aber beachtet werden, dass er später heftig gegen jegliche Kampfhandlungen polemisiert, die zwischen römischen Bürgern stattfinden. Er scheint also an dieser Stelle mit der Verteidigung Roms etwas zu fordern, das er selbst nicht gutheißen würde, da es zwingend zum Kampf unter Römern führen würde.

53 Zitiert aus D.R. Shackleton Bailey (ed.), *M. Annaei Lucani, De Bello Civili Libri X*, Berlin & New York 2009 (*Bibliotheca Teubneriana*).

Das Handeln des Pompeius wird demnach zu Anfang als Flucht beschrieben – nicht nur bei Ovid ist *fuga* aber meist fast gleichbedeutend mit *exilium* (bspw. *Pont.* 1,2,128).<sup>54</sup> Damit fallen Parallelen zwischen dieser Szene – der Flucht der EinwohnerInnen Roms und des Pompeius aus ihrer Stadt – und der *Aeneis* ins Auge:<sup>55</sup> Auch Aeneas *flieht* aus Troia – und doch fällt der Vergleich, führt man ihn weiter, nicht sonderlich günstig für Pompeius aus. Aeneas muss mehrfach aufgefordert werden, zu fliehen,<sup>56</sup> während er um seine Heimatstadt kämpft. Pompeius hingegen geht fast in der Masse der Fliehenden unter und wird erst im allerletzten Halbvers der Szene überhaupt erwähnt,<sup>57</sup> dann aber mit einem Paukenschlag: Er scheint die Ursache für die Flucht der anderen zu sein. Dies steht in starkem Kontrast zur *Aeneis* – der Grund ist dort ganz offensichtlich die (schon erfolgte!) Eroberung der Stadt durch die Griechen (und, weiter gefasst, der Auftrag des Aeneas, nach Latium zu ziehen).

Unbeantwortet bleibt die Frage, die man sich (gerade auch, wenn man das *exilium* der Trojaner einbezieht) zwangsläufig stellt: Warum flieht ausgerechnet Pompeius? Ist auch er von der Panik Stadtroms ergriffen? Hat er ganz ande-

54 Zur Bedeutungsgleichheit *fuga/exilium* vgl. ThLL s. v. *fuga*, Sp. 1465–1466. Dass dies bei Lucan ebenso der Fall sein könnte, legt 1,487–488 nahe: *sed curia et ipsi / sedibus exsiluere patres*, „aber die Kurie und die *patres* selbst sprangen von ihren Sitzen auf“, was die Reaktion der Senatoren auf Caesars Nahen beschreibt. Die Etymologie von *ex(s)ul/ex(s)ilium* wurde in der Antike zwar anscheinend eher von *extra solum* („außerhalb der Grundfläche“ [sc. der *patria*]) als von *exsilire* hergeleitet (vgl. Serv. ad. *Aen.* 2,638), die Wörter sind aber mindestens lautmalerisch ähnlich.

55 Nicht zuletzt dadurch, dass der Erzähler bei Lucan konstatiert, nicht einmal die Laren hätten jemanden aufhalten können (1,506–507; vgl. Roche [2009] 299–301 ad Luc. 1,466–522). Vgl. zu den Ähnlichkeiten zwischen Pompeius und Aeneas auch Rossi (2000).

56 Im Traum durch Hektor (Verg. *Aen.* 2,268–297): *heu fuge, nate dea* (289: „Flieh, du Sohn einer Göttin!“); in der Helena-Episode durch Venus (2,590–623): *eripe, nate, fugam* (619: „Flieh, solange es möglich ist, mein Sohn!“); kurz vor dem Flammenprodigium durch Anchises (2,634–649): *vos agitate fugam* (Halbvers 640: „Erwägt ihr die Flucht!“); durch das Flammenprodigium an sich; zuletzt noch einmal während des Verlassens der Stadt durch seinen Vater Anchises, als sie auf Bewaffnete treffen (2,721–740): *nate, ..., fuge, nate; propinquant* (733: „Mein Sohn, flieh, mein Sohn! Sie kommen näher“).

57 Direkt im Anschluss folgt der Vorzeichenkatalog. Allenfalls in dem *magister puppis*, der in einem Vergleich der Flucht der Stadtbevölkerung Roms mit der Reaktion einer Schiffsbesatzung, deren Schiff kentert, von Deck springt (1,498–503), könnte Pompeius noch gemeint sein, wahrscheinlicher aber der kurz vorher genannte Senat als Ganzer (so Roche [2009] ad loc.) oder die amtierenden Konsuln.

re Motive? Der Erzähler verdeutlicht den Sachverhalt mit einer Apostrophe an Pompeius im zweiten Buch des *Bellum Civile*, als er von Brundisium nach Griechenland abfährt (2,728–730)<sup>58</sup>:

*cum coniuge pulsus  
et natis totosque trahens in bella penates  
vadis adhuc ingens populis comitantibus exul.*

Mit der Ehefrau vertrieben und mit den Kindern, und alle Penaten in die Kriege ziehend schreitest du, noch ein riesiger, mit dich begleitenden Völkern **als Exilierter** los.

Zieht man wiederum die *Aeneis* als Referenztext heran, verstärkt sich der Eindruck des Merkwürdigen: Dass den Troianern nach der Zerstörung ihrer Stadt eine Art Exil bevorstehen würde, befürchtet schon Anchises, der kurz vor der Flucht dieses Schicksal noch strikt verweigert.<sup>59</sup> Creusa weissagt Aeneas anschließend *longa ... exilia* (2,780), Aeneas selbst beschreibt die außerhalb der Stadt versammelte Menschenmenge als *collectam exilio pubem, miserabile vulgus* (2,798: „zum Exil versammelte Mannschaft, bemitleidenswertes Volk“); die Abfahrt im dritten Buch begleitet Aeneas schließlich mit den Worten *feror exul in altum* (3,11: „ich, ein Exilierter, lasse mich auf die hohe See tragen“).<sup>60</sup> Troia ist

<sup>58</sup> Das Wortfeld rund um *exilium* steht im *BC* am häufigsten bezogen auf Pompeius: Die insgesamt 17 Nennungen der Wörter *exul* (13) und *exilium* (4) entfallen wie folgt: 1 × Curio/Caesianer (1,279); 1 × Sertorius (2,549); 1 × Senat (3,111); 1 × Massiloten (3,339); 1 × Cornelia (5,785); 1 × Agave (6,357); 1 × Sextus Pompeius (proleptisch bezogen auf seine Piraterie, 6,421); 1 × Caesar (9,1086); 1 × Cleopatra (10,87); 2 × Marius (2,70 und 227); 6 × Pompeius (im Vergleich mit einem von der Herde entfernten Stier nach seiner fehlgeschlagenen *hortatio* 2,603, Apostrophe 2,730, Vorhersage seines eigenen Schicksals bei Niederlage in seiner *hortatio* vor Pharsalus 7,379; Apostrophe 7,703; Weg nach Pharsalus 8,209; sein Schatten 8,837).

<sup>59</sup> *abnegat excisa vitam producere Troia / exiliumque pati* (2,637–638: „er verweigert, nach der Zerstörung Troias sein Leben fortzuführen und das Exil zu ertragen“).

<sup>60</sup> Vgl. Fantham (1992) ad Luc. 2,728–730: Sie macht außerdem auf die gegenläufigen Bewegungsrichtungen und den Unterschied in der Begleitung aufmerksam: Aeneas mit kleinem Gefolge Richtung Italien, Pompeius sogar mit ganzen Völkern davon weg. Zu ergänzen ist, dass die Verben der beiden Passagen, *feror* (*Aen.*) und *vadis* (*Luc.*), zwei vollkommen verschiedene Handlungen bezeichnen: *feror* drückt in seiner Passivität Aeneas' Niedergeschlagenheit aus, *vadis* Pompeius' stolz-entschlossenes Schreiten (und markiert damit vielleicht die letzte Aktion, die Pompeius entschlossen ausführt!).

zerstört, man kann nicht mehr dorthin zurück – entsprechend passend ist damit das Bild der Zukunft der Trojaner als ‚Exil‘. Pompeius hingegen verlässt ein intaktes Rom, womit zumindest hypothetisch die Möglichkeit bestehen könnte, dorthin zurückzukehren. Einerseits weist also die Bezeichnung des Magnus als *exul* schon proleptisch darauf hin, dass der große Feldherr nicht wieder nach Rom zurückkommen wird, andererseits legt sie den Eindruck nahe, dass ihm nicht so viel an der *urbs aeterna* liegen kann: Sein Exil scheint allzu frei gewählt, er ist an einer Lösung, die ihm den Zugang zu Rom wiederherstellen könnte, nicht interessiert.

### Das Exil des Pompeius

Dass Pompeius mit dieser Entscheidung aber doch zu kämpfen hat, offenbart seine Abfahrt aus Italien (3,1–45): Er kann sein Gesicht nicht von der italischen Küste abwenden. Das ist typisch für einen Exilierten (und rückt ihn zusätzlich in der polyphonen Intertextualität Lucans nahe an Hannibal, zu dem auch Pompeius’ Gegenspieler Caesar einige Bezüge aufweist<sup>61</sup>). Er scheint danach – außer im Traum vor der Entscheidungsschlacht bei Pharsalus, der vom Erzähler nicht eindeutig ausgelegt wird<sup>62</sup> – nicht wieder nach Rom zurückzublicken, ganz im Gegensatz zu Cicero, der nach Ausweis seiner Korrespondenz in seinem Exil vollständig romzentriert bleibt und handelt, und auch zu Ovids Naso, der sich nur ganz langsam abwenden kann (und ständigen Briefkontakt dorthin suggeriert).

In der nächsten Szene, in der Pompeius auftritt, bestimmt ihn der ‚Exil-Senat‘ in Epirus zum *dux* (5,1–64).<sup>63</sup> Zum Tragen kommt das Motiv des Exils in Bezug

61 Vgl. Menz (1952) 85, der die Abfahrt des Pompeius mit der Abfahrt Hannibals aus Italien parallelisiert (Liv. 30,20,7).

62 7,1–44; vgl. dazu Walde (2001) 399–416, die betont, dass diese „subjektiven Reflektionen [...] wie der Traum selbst einer Interpretation unterzogen werden“ müssen. Der Erzähler zieht als letzten möglichen Grund für diesen Traum in Betracht, dass Fortuna Pompeius so noch einmal die Möglichkeit gegeben habe, Rom, seine *patrias sedes*, zu sehen. Er will damit weiterhin eine Verbindung zwischen Pompeius und Rom sehen, die aber schon lange aufgehoben ist (Walde: „eine emotionale Lesart des Erzählers“, 407) – entsprechend wird auch keine Reaktion des Pompeius auf diesen Traum geschildert.

63 Allerdings ohne dass Pompeius selbst zu Wort käme – ein Zeichen für seine steigende Passivität. Ein Indiz dafür, dass dieser Exilsenat nicht einfach Rom an eine andere Stelle ver-

auf Pompeius selbst aber erst wieder vollständig, als der Feldherr sich von seiner Frau Cornelia verabschiedet (5,722–815): Weil Pompeius sieht, dass es zum Kampf mit Caesar kommen wird, beschließt er, seine Frau Cornelia auf Lesbos zu verstecken. Der Erzähler apostrophiert Pompeius am Anfang der Szene und konstatiert (729–731):

*quod nolles stare sub ictu  
Fortunae, quo mundus erat Romanaque fata,  
coniunx sola fuit:*

Das Einzige, von dem du nicht wolltest, dass es unter dem Schlag der Fortuna stehe, unter dem die Welt und die römischen *fata* dauerhaft standen, war deine Frau allein.

Dies zeigt einerseits, wie unglaublich hoch der Feldherr seine Frau schätzt<sup>64</sup> – höher noch als Rom selbst! – gleichzeitig aber auch, dass sein Wunsch, die Ehefrau durch die Trennung von ihm selbst zu schützen, eigentlich unausweichlich fehlen muss: *quo mundus erat Romanaque fata* lässt keinen Spielraum für Handlungsoptionen. Gleichzeitig ist hier womöglich bereits eine Hintertür angelegt: Ist das *fatum* nicht mehr *Romanum*, wechselt Pompeius also seinen Bezugsrahmen und lässt Rom los, kann er sich (oder seine Gattin) vielleicht wirklich dem Griff der Fortuna entziehen.<sup>65</sup> Paradox ist dabei, dass er mit dieser Trennung, die Cornelia selbst als Exil auffassen wird,<sup>66</sup> versucht, für sie eine Art Selbstbestimmung herzustellen, indem er sie der (immer mit Caesar verbundenen) Fortuna entzieht – dabei ist der Kernaspekt eines jeden Exils der weitgehende Verlust der Selbstbestimmung. Pompeius verschiebt damit auch sein eigenes Exil auf

---

setzen kann, wie der scheidende Konsul Lentulus das propagiert, besteht darin, dass er konstatiert: *ordine de tanto quisquis non exulat hic est* (5,34: „Wer auch immer aus unserem so großen Stand nicht im Exil ist, ist hier“). Das ist an sich schon paradox; Pompeius war außerdem, wie oben aufgezeigt, bei seiner Abfahrt aus Italien deutlich als *exul* markiert worden, was das Wunschenken bzw. den Realitätsverlust des Lentulus als solchen entlarvt.

<sup>64</sup> Passend zur Charakterisierung des Erzählers nennt Pompeius sie im Folgenden selbst *pars optima Magni* („bester Teil des Magnus“, 5,757).

<sup>65</sup> Dies würde die Forderung des Pompeius nach seiner Niederlage bei Pharsalus, die Parther einzuschalten (8,202–55; vgl. weiter unten), tatsächlich als einzig gangbaren Weg markieren.

<sup>66</sup> *notescent litora clari / nominis exilio* (5,784–785: „es werden bekannt werden die Küsten [sc. von Lesbos, MH] durch eines berühmten Namen Exil“).

Cornelia.<sup>67</sup> Er schließt ganz bezeichnend damit, dass sie ihm einen Ort gewähren solle, wohin er zu fliehen wünschen könne, wenn ihn der Sieger bedrängen werde.<sup>68</sup>

Cornelias (explizit) letzte Bitte hingegen ist, Pompeius solle, wenn er fliehen müsse, gerade *nicht* zu ihr kommen, weil man ihn ebendort zuerst suchen würde. Sie spiegelt also sein Handeln, indem sie ihn zu seiner eigenen Sicherheit von sich weist. Ihr bleibt dann nur noch die sofortige Trennung übrig, da sie jeglichen Aufschub nun nicht mehr ertragen kann. Der Erzähler streicht die Bedeutung der Szene für beide deutlich heraus: *vitamque per omnem / nulla fuit tam maesta dies* (5,796–797: „und im gesamten Leben gab es keinen so traurigen Tag“), denn alles Folgende sei ja nun mit *durata ... mente ... firmaque* (798: „verhärtetem und festem Geist“) unternommen worden. Noch einmal wird also betont, dass Cornelia praktisch über Rom steht – Pompeius scheint kaum an der *causa* des Senats interessiert, sein Dreh- und Angelpunkt ist seine Frau.

Dies wird auf dem Schlachtfeld bei Pharsalus erneut evident: Cornelia ist einer der vom Erzähler angegebenen Gründe für die Flucht des Pompeius vom Schlachtfeld (7,671–677). Er fürchte einerseits, dass seine Truppen nicht fliehen könnten, wenn er sterbe, um seinen Leichnam zu schützen (671–672); vielleicht wolle er aber auch seinen Tod Caesars Blick entziehen (673–675a). Cornelia ist zuletzt als *causa fugae* (675b–676) genannt; ganz episch erhöht folgt *tum Magnum concitus aufert / a bello sonipes ...* (677–678: „dann trägt das aufgejagte Pferd den Magnus hinfert vom Krieg“; wieder wird Pompeius’ Passivität in den Vordergrund gerückt: der Agent ist das Pferd, auch wenn es *concitus* ist – der Urheber dafür wird nicht genannt!).

Was Pompeius nun erwartet, zeigt der Erzähler in einer weiteren Apostrophe auf (7,703–706):

---

**67** Vgl. auch das für Exilierte typische Autopsiedefizit und die damit einhergehende Abhängigkeit von Gerüchten, die Pompeius Cornelia auferlegt: *satis est audisse pericula Magni* (5,747: „Es reicht, wenn du von den Gefahren des Magnus gehört haben wirst“).

**68** Luc. 5,758: *si fata prement victorque cruentus*, „wenn die *fata* und der blutige Sieger mich bedrängen werden“, steht bezeichnenderweise im Futur, nicht etwa in einem potentialen Konjunktiv – die ‚tragische Figur‘ Pompeius weiß, was ihr blüht. – In der *Aeneis* sind die ‚exilierten‘ Troianer am Ende *auch* siegreich, weil sie gerade keinen Rückzugsort mehr haben: Vgl. das fehlgehende Vorhaben der Rutuler, die Troianer mit der Zerstörung ihrer Schiffe zu schwächen, und die Fehlinterpretation der göttlich bewirkten Verwandlung der Schiffe durch Turnus (Verg. *Aen.* 9,1–158)!

*quidquid in ignotis solus regionibus exul,  
quidquid sub Phario positus patiere tyranno,  
crede deis, longo fatorum crede favori,  
vincere peius erat.*

Was auch immer du in unbekanntenen Regionen<sup>69</sup> als einsam Exilierter,  
was auch immer du unter den pharischen Tyrann versetzt erleiden wirst,  
glaube den Göttern, glaube der langewährenden Gunst der *fata*,  
zu siegen wäre schlimmer gewesen.

Damit bestätigt der Erzähler, was Pompeius seinen Soldaten in der *adhortatio* vor der Entscheidungsschlacht als motivierendes Schreckensbild ausgemalt hatte: *Magnus, nisi vincitis, exul* (7,379: „Magnus ist, wenn ihr nicht siegt, ein Exilierter“). Die erste Station dieses Exils, Larissa (nördlich von Pharsalus), folgt nun sogleich (7,712–727) – und enttäuscht wieder, wie beim Exilsenat in Epirus, zunächst die Erwartungen, die man an das Exil vielleicht stellen würde. Er wird dort nämlich mit allen Ehrungen empfangen, man wünscht sogar, sein Schicksal zu teilen: *promittunt munera flentes, / pandunt templa, domos, socios se cladi-bus optant* (715–716: „Es versprechen Gaben die Weinenden, sie öffnen Tempel, Häuser, Gefährten für die Niederlagen wünschen sie zu sein“). Dieser herzliche Empfang klingt eigentlich vollkommen gegenläufig zu *solus ... exul*. In Pompeius’ Antwort erschließt sich aber doch, dass das Bild zutrifft: Er lehnt jedwede Hilfe, mit der er laut dem Erzähler den Bürgerkrieg sogar wieder hätte erneuern können (717–719), kurz und bündig (720–721a: eine Frage und ein Befehl) ab; Pompeius isoliert sich damit selbst, und flugs übernimmt sein Pferd wieder die Initiative: *avehit inde / Pompeium sonipes* (723–724: „Dann trägt den Pompeius sein Ross fort“).<sup>70</sup>

Pompeius kommt zu Anfang des achten Buches unvermittelt wieder in den Blick: Er will sich in den Wäldern verstecken und verdeckt die Spuren seiner Flucht (*fuga*, 4), indem er kreuz und quer reist (8,1–5a). Ihn lässt der Wind in den Wäldern aufschrecken, holt ein Gefährte ihn ein, zuckt er zusammen, als sei der

<sup>69</sup> Die Distanz, die zwischen Rom und Pompeius liegen wird, ist umso mehr betont, als der Erzähler kurz zuvor imaginiert, wie Caesar wohl Rom im Gedenken an Pharsalus betreten wird (7,701–702).

<sup>70</sup> Auch bei der Abfahrt vom Festland (8,35–36, s. u.) ist er das passive Objekt seines Gefährts.

Feind gekommen (5b–8a).<sup>71</sup> Damit gibt der Erzähler einen Einblick in die Psyche des Pompeius: Der einstmals große Feldherr wird als panisch-paranoider, gebrochener Mann auf der Flucht geschildert. Dabei glaube Pompeius noch immer, dass man für seinen Kopf einen genauso hohen Preis zahlen würde wie er selbst für denjenigen Caesars (8b–12). Sein Problem: Er ist viel zu bekannt dafür, sich einfach verstecken zu können.<sup>72</sup> Genau das täte er aber gern.<sup>73</sup> Statt ihm Kraft zu geben, sind seine vergangenen Erfolge nun seine größte Bürde.<sup>74</sup> Pompeius möchte eine paradoxe Gegenbewegung zu Naso ausführen: Er würde gern ins Exil gehen, um dort sicher zu sein. Den freiwilligen sozialen Tod verhindert aber sein *magnum nomen*, er ist in seinem politischen Horizont gefangen und kann schlicht keinen unbedeutenden Exilort wie Tomis auswählen.<sup>75</sup>

An der Mündung des Peneios besteigt Pompeius ein Floß (die Route des Pompeius führt von Larissa<sup>76</sup> in BC 7 nach Mytilene auf Lesbos). Allein diese räumliche Orientierung und das Aussparen jeglicher militärisch-taktischer Tätigkei-

71 Erst hier wird offenbar, dass Pompeius nicht allein reist!

72 *deserta sequentem / non patitur tutis fatum celare latebris / clara viri facies*, 8,12–14: „ihn, der Einöden sucht, lässt sein *fatum* in sicheren Schatten nicht verbergen das berühmte Gesicht des Mannes“.

73 *cunctis ignotus gentibus esse / mallet et obscuro tutus transire per urbes / nomine* (8,19–21: „lieber wollte er allen Völkern unbekannt sein und mit obskurem Namen sicher durch die Städte passieren“). Man gewinnt den Eindruck, dass Pompeius sich der Konsequenzen seiner Handlungen überhaupt erst langsam gewahr wird; ähnlich seine Aussagen bei Pharsalus, als seine Truppen zu verlieren beginnen (dann soll auf einmal niemand mehr für ihn sterben: 7,659–666); er ist hier nicht als bloß positiv-naiv menschlich gezeichnet, sondern hochgradig verantwortungslos. Vgl. auch 8,24: *nunc ... sentit*.

74 *sed poenas longi Fortuna favoris / exigit a misero* (8,21–22: „aber Fortuna fordert Strafen für die lange Gunst vom Elenden ein“). Der Eindruck eines Exilierten, der seine glorreiche Vergangenheit schmerzvoll Revue passieren lässt, wird noch verstärkt, da im Folgenden explizit die Leistungen des Pompeius (25–26) aufgezählt werden: Seine Taten unter Sulla, der Kampf gegen die Piraten bei Kilikien, sein Sieg gegen den pontischen König Mithridates VI. Ähnlich in 37–39: „Er, durch dessen Ruder noch immer Corcyra und die leucadischen Buchten erbeben, der Herr über die Kiliker und die liburnische Erde, raffte sich als Passagier auf einen winzigen Kahn“; das Kommando, das Pompeius eigentlich noch innehat, wird durch die Parallelisierung mit der vorangegangenen ‚Tatenliste‘ ebenfalls schon in die Vergangenheit des Feldherrn geschoben.

75 Vgl. die Debatte mit Lentulus, wohin Pompeius sich nun wenden solle: Zur Disposition stehen dort nur die Königshöfe in Ägypten, Afrika und Parthien (8,202–455).

76 In Caes. BC 3,102 zusätzlich über Amphipolis, wo er Truppenaushebungen unternimmt.

ten im Folgenden, die Caesars *BC* Pompeius durchaus zuschreibt (3,102–103), zeigt schon, dass Pompeius nicht mit Fokus auf Rom vorgeht – er denkt nicht mehr strategisch, spielt nicht mehr auf Sieg. Sein Angstzustand wird mehrfach betont (8,35: *trepidum*; 39: *pavidus*). Sein Wiedersehen mit Cornelia endet in weinender Umarmung (8,105–108). Der Erzähler geht sprunghaft zur Willkommensnachricht der Mytilener an Pompeius über (109–158). Wie in Larissa bietet man ihm alles Mögliche, auch zur Wiederaufnahme des Krieges, an; Pompeius jedoch lehnt wieder ab. In seiner Antwort streicht er das Verdienst der Mytilener (die sichere Aufbewahrung seiner Frau) heraus, er sagt sogar: *hic sacra domus carique penates, / hic mihi Roma fuit* (132–133: „Hier war für mich mein heiliges Haus und die teuren Penaten, hier war für mich Rom“) – seine Loslösung vom ‚eigentlichen‘ Rom hat sich bereits vollzogen, Cornelia ist sein neues Rom. Mit Worten, die stark an die *Aeneis* Vergils erinnern, benennt Pompeius im Folgenden sein künftiges Ziel: *fata mihi totum mea sunt agitanda per orbem. / [...] nam quaerere certum, / fas quibus in terris, ubi sit scelus* (138; 141–142: „Meine *fata* muss ich über den ganzen Erdkreis hin und her treiben. ... Denn für mich steht fest, zu ergründen, in welchen Ländern es göttliches Recht, wo es Verbrechen gibt“).<sup>77</sup> Dies allein klingt schon wenig nach konstruktiver Strategie – vielmehr nach Kontrollbesuch, ohne dass der Fokus noch auf der Lösung des Konflikts mit Caesar läge. Pompeius schlägt nun das zweite Mal jegliche Hilfe, die ihn militärisch wieder in eine gewisse Machtposition brächte, aus – und weist damit jegliche Verantwortung von sich. In dieses Bild passen auch die Aussagen des geschlagenen Feldherrn, als sein Steuermann ihn bei der Abfahrt von Lesbos fragt, wohin es denn nun gehe (8,187–192):

*,hoc solum toto‘ respondit ,in aequare serva,  
ut sit ab Emathiis semper tua longius oris  
puppis et Hesperiam pelago caeloque relinquo:  
cetera da ventis. comitem pignusque recepi  
depositum: tum certus eram quae litora vellem,  
nunc portum fortuna dabit‘.*

<sup>77</sup> Vgl. D’Urso (2019) ad loc. Insbesondere *quaerere* scheint uns hier wichtig, weil das Orakel an die Trojaner in der *Aeneis* lautet: *antiquam exquirite matrem* (Verg. *Aen.* 3,613: „ergründet die alte Mutter“). Die Trojaner folgen also diesem (tatsächlich aktiven) Plan mit dem Ziel einer Stadtgründung, wohingegen Pompeius anscheinend nur noch das Ziel der Treuebeurteilung von Städten und Reichen verfolgt.

„Dies allein“, antwortete er, „beachte auf dem gesamten Meer:  
Dass dein Schiff immer weiter von den emathischen Küsten entfernt ist  
und du Hesperien sowohl im Hinblick auf Meer als auch Himmel hinter  
dir lässt: Das Übrige überlass den Winden. Meine Gefährtin und  
Unterpfand der Liebe habe ich wieder aufgenommen, nachdem es  
abgelegt worden war: Damals war ich sicher, welche Küsten ich  
<anfahen> wollte, nun wird Fortuna mir einen Hafen geben.“

Sein einziges, wirklich festzumachendes Ziel scheint also maximale Entfernung von Thessalien und auch Italien zu sein: Sein selbstgewähltes Exil hat keinen festen Zielort. Interessanterweise sehen wir bei diesem Konzept von Exil nur die eine Seite: Indem Caesars Pläne für den Fall, dass er Pompeius lebend erreichte, nie offengelegt werden, kann gar nicht evaluiert werden, ob Pompeius ‚zu Recht‘ flieht.<sup>78</sup>

Die Beziehung des Pompeius zu Rom kommt dann im Gespräch mit Deiotarus noch einmal ganz drastisch in den Blick (8,202–240): Ihn sendet Pompeius aus, um alle noch verbliebenen Königreiche *außerhalb* des römischen Einflussbereichs – den er mit der Niederlage bei Pharsalus verloren habe – als Verbündete zu requirieren.<sup>79</sup> Die Nachricht, die er ihm zu überbringen aufträgt, spricht deutliche Worte: *Pompeio vincite, Parthi, / vinci Roma volet* (237–238: „Siegt für Pompeius, ihr Parther: Dann wird Roma besiegt werden wollen“). Seine innere Bindung zu Rom scheint hier vollständig aufgelöst zu sein.

Nach hastig-furchtsamer Flucht trifft Pompeius im kleinen Syedra wieder mit einem Teil des Senats zusammen (8,241–455). Dies läuft also entgegen seiner Ankündigung, er werde überall nach dem Rechten sehen – ein kohärentes Bild von Pompeius zu zeichnen scheint kaum möglich; vielleicht lässt sich die Paradoxie der Figur gerade durch ihr Streben nach der Befreiung von jeglicher Verantwortung mittels des Exils auf der einen Seite und ihre für eine solche Loslösung zu starke Verankerung in der politischen Sphäre andererseits erklären. In Syedra spricht er die Senatoren als *comites bellique fugaeque / atque instar patriae* (262–

<sup>78</sup> Textintern ließen sich allenfalls Caesars Worte nach der Übergabe des Hauptes des Pompeius heranziehen (9,1095–1102): Caesar sagt dort, dass er vorgehabt habe, sich mit Pompeius noch zu versöhnen.

<sup>79</sup> Schon zu diesem Zeitpunkt sind seine römischen *comites* vom Anfang des achten Buchs (8,6) ersetzt durch auswärtige Könige: *terrarum dominos et scepra Eoa tenentis / exul habet comites* (8,208–209: „Herren über Länder und eoische Szepterträger hat der Exilierte als Gefährten“).

263: „Begleiter in sowohl Krieg als auch Flucht, die ihr der *patria* gleichwertig seid“) an; dies können die Rezipienten, die mehr wissen als die Senatoren, im Lichte des Auftrages für Deiotarus nur als leeres rhetorisches Mittel deuten. Wie in der Unterredung mit den Mytilenern über Cornelia (*hic mihi Roma fuit*) wird hier erneut deutlich, dass Rom für ihn austauschbar ist – er besetzt es schon wieder neu. Er bleibt vergangenheitsbehaftet, sofern er überhaupt ernst meint, was er im Folgenden sagt: Die *fama* seiner Taten allein, sein Name allein könnten ihn beschützen. Letztlich geht er sogar so weit, zu sagen, es mache ihm nichts aus, wenn sein Leichnam einmal *orbe ... alio* (315) liege, sofern nur Caesar keinen Zugriff darauf habe. Dieses Exil ist also ganz deutlich sowohl räumlich als auch personal geprägt: Pompeius ist aus dem römischen Erdkreis exkludiert (bzw. exkludiert sich), gleichzeitig flieht er vor Caesar. Er tröstet sich nun damit, dass er ja auch außerhalb des römischen Einflussbereichs einen großen Namen habe (wieder ganz im Stile eines Exilierten in der eigenen Vergangenheit verhaftet: *cuncta revolvens / vitae fata meae*, 316–317) und lässt seine Ansprache in einer heuchlerischen Apostrophe an Roma gipfeln: *Roma, fave coeptis* (322: „Roma, unterstütze meine Vorhaben“) – man kann nur daran zurückdenken, dass er kurz vorher zu Deiotarus sagte, Roma werde sich gern besiegen lassen.<sup>80</sup>

Doch der Plan des Pompeius, die Parther in den römischen Bürgerkrieg zu involvieren, fällt bei den restlichen Senatoren durch: Lentulus ergreift das Wort und geht ihn für seine Pläne hart an: *sicine Thessalicae mentem fregere ruinae?* (331: „Hat dir dein Sturz in Thessalien so sehr den Geist gebrochen?“). Er macht in seiner Rede ganz deutlich: Ein Hilfesuch bei den Parthern geht gar nicht. Pompeius sei ein *transfuga mundi* (335), also jemand, der aus der eigentlichen Welt in eine andere übergeht. Die Parther seien das einzige Volk, über die er sogar Caesar gern triumphieren sähe (429–430). Sein letztlich fataler Ratschlag: *quin respicis orbem / Romanum?* (441–442: „Warum schaust du nicht auf den römischen Erdkreis?“). Der Eindruck verstärkt sich, dass Pompeius tatsächlich (unter der von ihm bloß angenommenen Voraussetzung, Caesar würde ihn töten lassen oder er selbst dessen Gnade nicht ertragen können) die einzig realistische Handlungsoption für sich gefunden hatte – den römischen Erdkreis als Exilierter zu verlassen. Lentulus hingegen kann dies überhaupt nicht nachvollziehen –

<sup>80</sup> Vgl. Caesars Ausspruch am Rubicon in denselben Worten: 1,200. Auch dort geht es darum, ob der Sprechende Rom freundlich oder feindlich gesinnt ist; letztlich geht aber aus den Aktionen Caesars in Rom (3,71–168) deutlich hervor, dass er nicht der *hostis* ist, zu dem Pompeius nun sehr wohl durch die Einbindung der Parther werden würde.

Rom ist und bleibt für ihn der Anker, um den sich alles dreht und dem man sich nicht entziehen kann.

Letztlich offenbart sich, dass Pompeius tatsächlich allein und verlassen im Exil ist, obwohl er sich noch im *orbis Romanus* befindet, als er von den Häschern des Ptolemaios in Ägypten abgeholt wird: Lucans Erzähler merkt eindeutig an, dass „keinem der Gefährten [des Magnus] die Vorahnungen des Verbrechens fehlten“ (571). Eigentlich wäre hier Raum, um einzugreifen – doch Pompeius hat anscheinend die Treue seiner Begleiter verloren, die allesamt ihre Intuition in den Wind schlagen. Er hingegen entscheidet sich nun aktiv für den Tod (was auch noch einmal Einblick in seinen eigentlichen Seelenzustand gibt, der fern ist von jeder positiven Zukunftskonzeption): *letumque iuvat praeferre timori* (576: „und er freut sich, den Tod der Angst vorzuziehen“).

Nach der dramatischen Klage Cornelias, die nicht erneut zurückgelassen werden will (8,577–592), legt der Erzähler dar, warum Pompeius' selbstgewähltes Exil schließlich scheitern muss: Mit Septimius begrüßt ein Römer Pompeius in Ägypten, der ihn schließlich enthaupten wird, *ne quo non fiat in orbe, / heu, facinus civile tibi* (603–604: „damit nicht in irgendeinem Erdkreis keine Schandtat an Bürgern von Bürgern<sup>81</sup> für dich [sc. Fortuna, MH] begangen werde“). Pompeius ist nicht weit genug weg vom römischen Einfluss: Parthien wäre wohl tatsächlich die einzige Option gewesen.

Im inneren Monolog ist der letzte Appell des sterbenden Pompeius an sich selbst: *nunc consule famae* (624: „nun Sorge für deinen guten Ruf“). All sein Glück im Leben sei verwirkt, wenn er nun im Tode eine ungebührliche Figur abgebe. Erstaunlicherweise charakterisiert er sich – trotz oder gerade wegen des endlich erreichten Exilzustands? – selbst als glücklich: *sum tamen o superi felix* (630: „und doch bin ich, ihr Götter, glücklich“). Er täuscht sich indes darin, dass seine Frau sein Sterben „liebe“, wenn er nur Standhaftigkeit und Leidenschaft behalte (634–635): Sie ist von Sinnen, sieht in sich die Schuld für seinen Tod. Sie wolle nun sterben, noch bevor Pompeius seinen letzten Atemzug getan habe; sie allein habe ihn aufgenommen, wovor sogar Könige zurückgeschreckt seien (639–650). Ihre Begleiter hindern sie aber daran, Selbstmord zu begehen – und damit ist Cornelia (wie sie es auch explizit anmerkt) „nicht mehr *sui iuris*“ (659–660), sie muss nach ihrer Zeit auf Lesbos nun ein zweites Exil antreten.

---

<sup>81</sup> Das Adjektiv kann sowohl subjektiv als auch objektiv wirken; hier tut es das auf beiden Ebenen.

Dass auch der Erzähler Schwierigkeiten zu haben scheint, seine Figur zu verstehen, wird in der Beerdigungsszene des Pompeius offenbar: Der Erzähler klagt *exul adhuc iacet umbra ducis* (8,837: „noch immer liegt der Schatten des Feldherrn exiliert da“) und bietet an, die Asche nach Italien zurückzuholen<sup>82</sup> – hätte Pompeius das aber gutgeheißen? Im Lichte unseres Beitrags scheint Pompeius mit seiner Abkapselung von der politischen, römischen Sphäre sein Ziel letztlich doch erreicht zu haben. In seiner eigenen, starken Romverbundenheit (die wir als Klassische Philologen sicher nachvollziehen können) kann der Erzähler aber nicht verarbeiten, dass Pompeius seinen individuellen Frieden mit der Situation gefunden hat – und ignoriert deshalb, dass ein solcher Mann, der jegliche Verantwortung zurückweist, für die Entscheidungsschlacht bei Pharsalus vollständig ungeeignet war. Pompeius spielt statt auf Sieg auf ein verantwortungsbefreites Leben im Exil und verursacht damit einiges Leid; so sehr man die ‚humane‘ Seite als positive in ihm sehen möchte, wird damit doch gerade die hochgradige Verantwortungslosigkeit des Feldherrn herausgestellt.

## FAZIT

Rom ist überall – beinahe paradox hat sich der Stadtstaat Rom kontinuierlich zu einem Weltreich ausgedehnt, doch Stadtrum behält seine zentrale Bedeutung als kulturell-politische Hauptstadt und Epizentrum. Ersichtlich wird dies nicht allein in den Exilelegien Ovids, die aus der Außenperspektive des Exilierten die Zentralität Roms besonders akzentuieren, sondern auch im weltumspannenden Bürgerkriegsepos Lucans, in dem einer der Protagonisten als *exul* markiert wird: In der existenziell-bedrohlichen Lage des Exils steht die Beziehung zur *patria* auf dem Prüfstand, Rom wird theoretisch austauschbar, aber eben dadurch auch sichtbarer.

Sowohl im selbstgewählten Exil des Pompeius als auch im erzwungenen des Naso steht der *exul* in seiner Nicht-Identität vor der Crux, ob er seine Haltung und Stellung zur *Roma* verändert, oder gar gezwungen wird, sein persönliches Rom zu versetzen. Diese Aushandlungsprozesse sind bei Ovids Naso deutlicher beobachtbar als bei Lucans Pompeius, dessen Gedankengänge häufig nicht oder

---

<sup>82</sup> Spätere Schriftsteller geben an, die Asche sei Cornelia überstellt worden (Plut. *Pomp.* 80,10).

nur fragmentarisch geschildert werden. Dennoch wird die Rolle als *exul* nach Pompeius' Flucht aus Rom und Italien zu seinem Wesensmerkmal, ganz im Kontrast zur ihm eigentlich bestimmten Rolle des *dux* im Bürgerkrieg.

Beide Figuren wenden sich von Rom ab; Naso tut dies dilatorisch, aber sukzessive, sodass ihm schließlich Tomis als neues Rom erscheint. Diese *Roma secunda* ähnelt dabei dem Original derart, dass dem sich akklimatisierenden Naso fatalerweise auch hier die Exilierung aus der neuen *patria* droht. Pompeius dagegen scheint Rom abrupt-assoziativ mehrfach neu zu besetzen (mit Cornelia und den Senatoren, die bei ihm sind). Die Neubesetzungen werden aber obsolet, als er sich mit den Parthern einlassen will, womit er das letzte Band durchschneidet, das ihn noch mit Rom verbindet – und doch holt ihn Roms langer Arm ein, als er in Ägypten durch den Römer Septimius getötet wird.

Beide *exules* modifizieren demnach ihre Haltung zu Rom – trotzdem sind die jeweiligen Lösungsansätze der Verbannung zum Scheitern verurteilt. Eine konstitutive Reorganisation des eigenen Lebens – das Exil als Neustart in ein neues Leben – ist unmöglich, weil der Konnex zu Rom, einerseits in der dichterischen Zerstörungskraft, die sogar auf die eigene Existenz des Dichters ausgreift, andererseits in der einstmaligen politischen Bedeutung die Figuren immer wieder einholt, ja für ihre Abkehr bestrafen wird. Beide haben schließlich als *dux Romanus* und eben *poeta exul* eine unauflösbare, schicksalshafte Bindung zur ewigen Stadt – *Roma individua*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ahl (1976). – Frederick M. Ahl, *Lucan: An Introduction* (Ithaca & London: Cornell University Press 1976) (= *Cornell Studies in Classical Philology* 39).
- Barchiesi (1997). – Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 1997).
- Bérchez Castaño (2015). – Esteban Bérchez Castaño, *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim 2015) (= *Estudis Clàssics* 11).
- Burian (2002). – Jan Burian, s. v. ‚Troesmis‘. *DNP* 12/1 (2002) 850–851.
- Caston (2011). – Ruth Caston, ‚Lucan's Elegiac Moments‘, in Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan* (Leiden & Boston: Brill 2011) 133–152.

- Claassen (1990). – Jo-Marie Claassen, ‚Ovid’s Poetic Pontus‘. *PLLS* 6 (1990) 65–94.
- Claassen (1992). – Jo-Marie Claassen, ‚Structure, Chronology, Tone and Undertone: An Examination of Tonal Variation in Ovid’s Exilic Poetry‘. *Akroterion* 37 (1992) 98–113.
- Claassen (1999). – Jo-Marie Claassen, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius* (London: Duckworth 1999).
- Claassen (2008). – Jo-Marie Claassen, *Ovid Revisited. The Poet in Exile* (London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury 2008).
- Cornwell (2017). – Hannah Cornwell, *Pax and the Politics of Peace: Republic to Principate* (Oxford: Oxford University Press 2017).
- Doblhofer (1986). – Ernst Doblhofer, ‚Die Sprachnot des Verbannten am Beispiel Ovids‘, in Ulrich J. Stache, Wolfgang Maaz & Fritz Wagner (Hrsgg.), *Kontinuität und Wandel: Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag* (Hildesheim: Weidmann 1986) 100–116.
- Doblhofer (1987). – Ernst Doblhofer, *Exil und Emigration: Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur* (Darmstadt: WBG 1987) (= *Impulse der Forschung* 51).
- D’Urso (2019). – Valentino D’Urso, *Viuit post proelia Magnus. Commento a Lucano, Bellum ciuile VIII, a cura di Valentino D’Urso* (Neapel: Paolo Lofreddo Editore 2019) (= *Collana di Studi Latini* 93).
- Eigler (2008). – Ulrich Eigler, ‚Urbs und Orbis: Rom und sein Reich in der augusteischen Literatur‘, in Katrin Herrmann & Klaus Geus (Hrsgg.), *Dona sunt pulcherrima. Festschrift für Rudolf Rieks* (Oberhaid: Utopica 2008) 151–166.
- Fantham (1992). – Elaine Fantham, *Lucan: De Bello Civili Book II, Edited By Elaine Fantham* (Cambridge: Cambridge University Press 1992).
- Formicola (2017). – Crescenzo Formicola, *Epistulae ex Ponto. Libro III. P. Ovidio Nasone. Introduzione, Testo, Traduzione e Commento a Cura di Crescenzo Formicola* (Pisa & Rom: Fabrizio Serra Editore 2017) (= *Biblioteca Di „Vichiana“* 1).
- Franklinos (2018). – Tristan Franklinos, ‚Ovid, *ex Ponto* 4: An Intratextually Cohesive Book‘, in Stephen Harrison, Stavros Frangoulidis & Theodore D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature* (Berlin & Boston: DeGruyter 2018) (= *Trends in Classics – Supplementary Volumes* 69) 289–306.
- Froesch (1968). – Hermann H. Froesch, *Ovids Epistulae ex Ponto I–III als Gedichtsammlung* (Diss. Bonn 1968, maschinenschriftl.).

- Gaertner (2007). – Jan F. Gaertner (ed.), *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond* (Leiden & Boston: Brill 2007) (= *Mnemosyne Supplements* 283).
- Glaesser (2018). – Roland Glaesser, *Lucan lesen – ein Gang durch das Bellum Civile* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2018).
- Habinek (1998). – Thomas N. Habinek, *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1998).
- Keith (2011). – Alison Keith, ‚Ovid in Lucan: The Poetics of Instability‘, in Paolo Asso (ed.), *Brill’s Companion to Lucan* (Leiden & Boston: Brill 2011) 111–132.
- Kelly (2006). – Gordon P. Kelly, *A History of Exile in the Roman Republic* (Cambridge: Cambridge University Press 2006).
- McGowan (2009). – Matthew M. McGowan, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto* (Leiden & Boston: Brill 2009) (= *Mnemosyne Supplements* 309).
- Menz (1952). – Walter Menz, *Caesar und Pompeius im Epos Lucans: Zur Stoffbehandlung und Charakterschilderung in Lucans ‚Pharsalia‘* (Diss. Berlin 1952, maschinenschriftl.).
- Micu (1981). – Ioan Micu, ‚Pontus Euxinus în operele ovidiene din exil‘. *Pontica* 14 (1981) 317–327.
- Nagle (1980). – Betty R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid* (Bruxelles: Latomus 1980) (= *Collection Latomus* 170).
- Natoli (2017). – Bartolo A. Natoli, *Silenced Voices. The Poetics of Speech in Ovid* (Madison & London: University of Wisconsin Press 2017).
- Pieper (2016). – Christoph Pieper, ‚Polyvalent Tomi: Ovid’s Landscape of Relegation and the Romanization of the Black Sea Region‘, in Jeremy McInerney & Ineke Sluiter (eds.), *Valuing Landscape in Classical Antiquity. Natural Environment and Cultural Imagination* (Leiden & Boston: Brill 2016) (= *Mnemosyne Supplements* 393) 408–430.
- Podossinov (1987). – Alexander V. Podossinov, *Ovids Dichtung als Quelle für die Geschichte des Schwarzmeergebiets* (Konstanz: Universitätsverlag 1987) (= *Xenia* 19).
- Radicke (2004). – Jan Radicke, *Lucans poetische Technik: Studien zum historischen Epos* (Leiden & Boston: Brill 2004) (= *Mnemosyne Supplements* 249).
- Ramsby (2018). – Teresa Ramsby, ‚Ovid as Ethnographer in the *Epistulae ex Ponto*‘. *BICS* 61/2 (2018) 33–44.

- Roche (2009). – Paul Roche, *Lucan: De Bello Ciuili Book I. Ed. With A Commentary By Paul Roche* (Oxford: Oxford University Press 2009).
- Rossi (2000). – Andreola Rossi, ‚The Aeneid Revisited: The Journey of Pompey in Lucan’s Pharsalia‘. *AJPh* 121 (4) (2000) 571–91.
- Sannicandro (2010). – Lisa Sannicandro, *I personaggi femminili del Bellum civile di Lucano* (Rahden/Westfalen: Leidorf 2010) (= *Litora classica* 1).
- Schanz & Hosius (<sup>4</sup>1935). – Martin Schanz & Carl Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaiser Justinian. Vol. II: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian* (München: Beck <sup>4</sup>1935) (= *Handbuch der Altertumswissenschaft* 8/2).
- Schmitzer (2013). – Ulrich Schmitzer, ‚Strategien der Selbstkanonisierung bei Ovid‘, in ders. (Hrsg.), *Enzyklopädie der Philologie. Themen und Methoden der Klassischen Philologie heute* (Göttingen: Ruprecht 2013) (= *Vertumnus* 11) 51–83.
- Seibert (2014). – Simone Seibert, *Ovids verkehrte Exilwelt. Spiegel des Erzählers – Spiegel des Mythos – Spiegel Roms* (Berlin, München & Boston: DeGruyter 2014) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 335).
- Sharrock (2000). – Alison Sharrock, ‚Intratextuality: Texts, Parts, and (W)holes in Theory‘, in dies. & Helen Morales (eds.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations* (Oxford: Oxford University Press 2000) 1–39.
- Sharrock (2018). – Alison Sharrock, ‚How Do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn‘, in: Stephen Harrison, Stavros Frangoulidis & Theodore D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature* (Berlin & Boston: DeGruyter 2018) (= *Trends in Classics – Supplementary Volumes* 69) 15–31.
- Syme (1978). – Ronald Syme, *History in Ovid* (Oxford: Oxford University Press 1978).
- Tomaschek (1893). – Wilhelm Tomaschek, s. v. ‚Aegissus‘. *RE* 1 (1893) 477.
- Valvo (1985). – Alfredo Valvo, ‚Istituti di pace in Roma repubblicana‘, in Marta Sordi (ed.), *La pace nel mondo antico* (Milano: Vita e Pensiero 1985) (= *Contributi dell’ Istituto di Storia Antica* 11) 155–174.
- Walde (2001). – Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung* (München & Leipzig: Saur 2001).
- Walde (2005). – Christine Walde, ‚Die Stadt Rom in den Exilgedichten Ovids‘. *GB* 24 (2005) 155–174.

- Walde (2008). – Christine Walde, ‚Aus weiter Ferne so nah: Augustus in den Exilgedichten Ovids‘, in Detlev Kreikenbom, Karl-Uwe Mahler, Patrick Schollmeyer & Thomas M. Weber (Hrsgg.), *Augustus – Der Blick von außen. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarstaaten* (Wiesbaden: Harrassowitz 2008) (= *Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen* 8) 1–14.
- Walde (2010). – Christine Walde, ‚Von Ovid bis Joseph Brodsky – Römisches Exilium und modernes ‚Exil‘‘, in: Veronika Coroleu Oberparleiter & Günter Petersmann (Hrsgg.), *Exil und Literatur: Interdisziplinäre Konferenz anlässlich der 2000. Wiederkehr der Verbannung Ovids*, (Horn & Wien: Berger & Söhne 2010) (= *Grazer Beiträge Supplementband* 13) 19–37.
- Wheeler (2002). – Stephen Wheeler, ‚Lucan’s Reception of Ovid’s Metamorphoses‘. *Arethusa* 35 (2002) 361–80.
- Williams (1994). – Gareth D. Williams, *Banished Voices. Readings in Ovid’s Exile Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press 1994).
- Wulfram (2008). – Hartmut Wulfram, *Das römische Versepistelbuch. Eine Gattungsanalyse* (Berlin: Verlag Antike 2008).
- Wulfram (2017). – Hartmut Wulfram, ‚Vom Vielfachen Schriftsinn. Relationale Formen textueller Anspielungen in Ovids *Epistulae ex Ponto* 2,10‘. *Paideia* 72 (2017) 401–419.
- Ziegler (1989). – Karl-Heinz Ziegler, ‚Friedensverträge im römischen Altertum‘. *ArchVR* 27 (1989) 45–62.
- Ziegler (1994). – Karl-Heinz Ziegler, *Völkerrechtsgeschichte: Ein Studienbuch* (München: Beck 1994).

Matthias Heinemann  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Institut für Altertumswissenschaften  
Klassische Philologie  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18  
D-55128 Mainz  
heinemam@uni-mainz.de

Adrian Weiß  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn  
Institut für Klassische und Romanische Philologie  
– Abteilung für Griechische und Lateinische Philologie –  
Am Hof 1 e  
D-53113 Bonn  
adrian.weiss@uni-bonn.de

**Suggested citation**

Matthias Heinemann & Adrian Weiß: Roms Metamorphosen im Exil. Die *Romae novae* des *exul* bei Ovid und Lucan. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 117–150.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.162>

PAOLO ESPOSITO

(Università degli Studi di Salerno)

## Cesare nella Troade: l'impossibile rinascita del passato

---

**Abstract** Caesar's visit to the ruins of ancient Troy in Lucan's *Bellum Civile* book IX is an invented story which deals with important metaliterary themes such as poetic *fama* and poetry's eternalizing function. Lucan's narrative also reveals the instrumental nature of Caesarean and Augustan propaganda: the Neronian poet highlights some contradictions of the *Aeneid*, showing the failure of the political project celebrated by Vergil.

**Keywords** Lucan, Caesar, historical memory, poetic glory, *Aeneid*

## CESARE NELLA TROADE: L'IMPOSSIBILE RINASCITA DEL PASSATO

Benché fatta oggetto, nel tempo, di numerose indagini specifiche,<sup>1</sup> la visita cesariana alla Troade, nel IX del *Bellum Civile*, può meritare ancora di essere studiata, per provare a collocarla nella sua giusta luce ed a coglierne il senso e la coerenza col resto dell'opera.

Dopo un'assenza protrattasi per l'intero VIII libro e per quasi tutto il IX, è alla fine di questo che Cesare ricompare sulla scena del *Bellum Civile*.<sup>2</sup> Egli è occupato esclusivamente ad inseguire Pompeo, allontanandosi dalla Tessaglia dopo essersi saziato della strage che vi ha avuto luogo (9,950–952):

*Caesar, ut Emathia satiatus clade<sup>3</sup> recessit,  
cetera curarum proiecit<sup>4</sup> pondera soli  
intentus genero.<sup>5</sup>*

Rivelatisi vani vari tentativi di trovar tracce del genere per terra, sposta le ricerche sul mare, facendosi guidare dalle informazioni provenienti dalla voce comune (vv. 952 ss.).

---

1 Per limitarci ai soli contributi espressamente dedicati all'episodio della visita cesariana a Troia (di cui molti altri lavori si occupano, ma di sfuggita e tangenzialmente), si vedano Zwierlein (1986), vero punto di riferimento non eludibile per tutti gli altri; Gagliardi (1997); Rossi (2001); Seng (2003); Tesoriero (2005); Alston (2010); Bureau (2010); Hui (2011); Gergo (2012); Ambühl (2015) 337 ss.; Vizzotti (2017); McRoberts (2018); Casamento (2019); una lettura dell'episodio lucaneo, in cui Troia è considerata un vero e proprio testo, è fornita da Ormand (1994) 50 ss.

2 Ed occupa, come protagonista assoluto, l'ultima sezione (vv. 950–1108) delle cinque in cui, come ricorda Morford (1967) 124, si articola il penultimo libro dell'opera.

3 Cfr. 7,802: *nondum satiata caedibus ira*.

4 Si veda 8,166: *proiecit fessos incerti pectoris aestus*.

5 Un costrutto simile è in 7,593 (a proposito di Bruto intenzionato ad uccidere Cesare): *Caesaris intentus iugulo*.

## CESARE VISITA LA TROADE

Nel suo percorso, il condottiero, ammiratore delle antiche memorie, si spinge fino alla Troade, resa immortale dalla poesia omerica. Ma quelli che furono luoghi gloriosi, ora sono solo desolate distese ricoperte di sterpi ed arbusti, mentre del passato non restano che labili tracce (vv. 961–979):

*Sigeasque<sup>6</sup> petit fama<sup>7</sup> mirator<sup>7</sup> harenas  
Et Simoentis<sup>8</sup> aquas et Graio nobile busto  
Rhoetion et multum debentes vatibus umbras.  
Circumit<sup>9</sup> exustae<sup>10</sup> nomen memorabile<sup>11</sup> Troiae  
Magna<sup>12</sup> Phoeb<sup>12</sup> quaerit<sup>12</sup> vestigia<sup>13</sup> muri<sup>14</sup>.  
Iam silvae steriles<sup>15</sup> et putres robore<sup>16</sup> trunci<sup>17</sup>*

6 Sigeo era il nome di un promontorio della Troade, presso il quale sbarcarono e si accamparono i Greci di Agamennone. In età classica ospitava dei tumuli abbinati ai nomi di vari condottieri achei, come Protesilao, Patroclo, Achille, Antiloco (vedi infra sul motivo delle tombe nell'episodio in esame).

7 Lo stesso vocabolo si trova adoperato, sempre nel IX libro, al v. 807 (*magnanimo iuveni miratorique Catonis*). Prima di Lucano, il termine è attestato in Hor. *serm.* 1,2,36; Prop. 2,13,9; Ov. *met.* 4,641.

8 In *Aen.* 1,100, il fiume è nominato per ricordare come nelle sue correnti fossero finite le armi e i corpi di molti valorosi Troiani.

9 Si tratta di una forma verbale presente anche altrove in Lucano (a 6,223; 7,668; 8,20; 9,915).

10 Si veda 3,340: *Et post translatas exustae Phocidos arces*.

11 La *iunctura* è ben attestata in poesia già prima di Lucano (cfr. Verg. *Aen.* 2,583; 4,94; Ov. *met.* 6,12; 10,608).

12 Da vedere 6,154: *non pudet et bustis interque cadauera quaeri?*

13 Cfr. una possibile ripresa in Sil. 15,505: *Ardua et Herculeae quaerit vestigia plantae*.

14 Cfr. Lucan. 6,48–49: *nunc vetus Iliacos attollat fabula muros / ascribatque deis*.

15 La *iunctura* è virgiliana: *ipsae Caucasio steriles in vertice silvae* (*georg.* 2,440).

16 Un'atmosfera non meno desolata si ritrova in 3,414–415 (nell'episodio della selva presso Marsiglia): *ipse situs putrique facit iam robore pallor / attonitos*.

17 Cfr. poco prima, al v. 822, *ecce procul saevus sterilis se robore trunci*.

*Assaraci*<sup>18</sup> *pressere domos et templa deorum*  
*Iam lassa radice tenent, ac tota teguntur*  
*Pergama dumetis, etiam periere ruinae.*  
*Aspiciunt Hesiones scopulos silvaque latentis*  
*Anchisae thalamos, quo iudex sederit antro,*  
*unde puer raptus caelo, quo vertice Nais*  
*luxerit Oenone*<sup>19</sup>; *nullum est sine nomine saxum.*  
*Inscius in sicco serpentem pulvere rivum*  
*transierat, qui Xanthus erat*<sup>20</sup>; *securus in alto*  
*gramine ponebat gressus: Phryx incola manes*  
*Hectoreos calcare vetat; discussa iacebant*  
*saxa nec ullius faciem servantia sacri:*  
*«Herceas»*<sup>21</sup> *monstrator*<sup>22</sup> *ait «non respicis aras?»*

L'episodio, pur non avendo fondamento storico, si inserisce in una tradizione, ben documentata, benché sottoposta ad inevitabili deformazioni letterarie, che

---

18 Secondo la genealogia mitica (cfr. Hom. *Il.* 20,215 ss.; Servio, *in georg.* 3,35), Assaraco era bisavolo di Enea in quanto padre di Capi e nonno di Anchise; a sua volta si diceva discendere da Giove, dalla cui unione con Elettra era nato Dardano, da Dardano era stato generato Erittonio e da Erittonio Tros, che aveva avuto tre figli: Assaraco, Ilo e Ganimede (ma la genealogia è, come spesso accade, di dubbia credibilità, come denunciano dei nomi quasi certamente fittizi, quali quelli di Tros, Dardano ed Erittonio, su cui si veda Andrews [1965] 29). Come progenitore di Enea, Assaraco è ricordato da Virgilio in *Aen.* 1,284; 6,650; 6,778; 9,643.

19 Cfr. Ov. *epist.* 5 e gli approfondimenti, sul personaggio, presenti infra, ad n. 27.

20 Hom. *Il.* 20,73; Hor. *epod.* 13,13.

21 Zeus Erceo, in quanto dio della casa e della famiglia (l'epiteto segnala infatti il ruolo del dio quale protettore dell'οἶκος, su cui vd. *Od.* 22,335 e *Soph. Ant.* 487). In Eur. *Tro.* 17 Priamo viene ucciso da Neottolema, figlio di Achille, sull'altare consacrato a Zeus Erceo e non diversamente la scena è narrata in Verg. *Aen.* 2,550 ss. (su cui vd. Sklenář [1991]). Di un altro tempio consacrato a Giove, ubicato tra il promontorio Sigeo e quello Reteo, parla Ovidio in *met.* 11,197–198: *dextera Sigei, Rhoetei laeva profundi / ara Panomphaeo vetus est sacrata Tonanti* (dove spicca l'epiteto *Panomphaeus* dato a Giove, forse come padre di tutte le voci, ossia oracoli o presagi celesti, ripreso alla lettera da Hom. *Il.* 8,250, a proposito dello splendido altare sul quale gli Achei sacrificavano a Zeus in quanto divinità che presiedeva ai presagi: πανομφαίῳ Ζηνί).

22 Il termine *monstrator* è piuttosto raro; prima di Lucano si trova in Verg. *georg.* 1,19; Ov. *Ibis* 395; dopo, appare in Claud. *rapt. Pros.* 3,429. Interessante la sua presenza in Sen. *Marc.* 25,2: *ignotarum urbium monstrator*.

vedeva illustri personaggi, a cominciare da Serse e da Alessandro Magno (su cui si dovrà tornare), che in momenti decisivi del loro operato politico e militare avevano fatto tappa presso le rovine di Troia.<sup>23</sup>

Ma torniamo a Lucano. Il percorso troiano di Cesare ha un comune denominatore nella rassegna di una serie di sepolture, che siano o meno esplicitamente indicate come tali. Vediamone in dettaglio la descrizione.

La prima sezione (vv. 961–963) si apre con la menzione del promontorio Sigeo, noto, oltre che per essere stato il luogo dove erano accampati gli Achei e dove stazionava la loro flotta, per le sepolture, che ospitava, di eroi omerici e, tra questi, di Achille. A seguire, si incontra il vicino fiume Simoenta, che lì si fondeva con lo Scamandro, per poi passare al promontorio Reteo, nobilitato dalla presenza della tomba di Aiace Telamonio.<sup>24</sup> Che al centro dell'attenzione siano i morti è reso esplicito dal fatto che vi si allude col termine, complessivo ed unificante, di *umbrae*, che di fatto abbraccia i defunti insieme ai luoghi che li ospitano.

La seconda e più breve sezione (vv. 964–965) consta di due momenti che sono tra loro complementari, col secondo che riprende, ribadendolo, il contenuto del primo: il visitatore si muove tra i resti della distrutta Troia, andando in particolare in cerca delle tracce dell'imponente muro di cinta edificato da mani divine, grazie all'aiuto decisivo fornito, per l'occasione, da Apollo e Poseidone.

23 Cfr., per una sintesi di questo vero e proprio τόπος, Borgeaud (2010) e Minchin (2012). Ma si leggano anche, in proposito, le parole di Erskine (2001) 226: « The Roman action at Ilion cannot be treated in isolation. Like the visit of Antiochos the visits of the Roman commanders can be satisfactorily understood only within the context of the whole history of Ilion in the politics of the Hellenistic world. The Roman presence at Ilion was both more significant and more complex than the mere affirmation of Trojan ancestry would suggest ». Più in generale, sulla rappresentazione delle rovine nell'Antica Roma, cfr. Edwards (2011) (in particolare, sulle rovine come soggetto pittorico a Roma, vd. Colpo [2010]). Sull'associazione tra falle della memoria (oblio) e immagini paesaggistiche di rovine si sofferma Macrì (2008). Sul motivo delle rovine in Lucano, con particolare riferimento al campo di battaglia dopo lo scontro, si può fare riferimento a Perutelli (2004). Spencer (2005) 52 pone in stretto collegamento tra loro la visita di Cesare a Troia con quella, successiva, alla tomba di Alessandro (10,14 ss.) e con la descrizione della modesta sepoltura toccata a Pompeo (8,712 ss.). Passa poi a sottolineare come il tema delle « rovine », allusivo alla rovina di Roma, in Lucano sia segnato dalla consapevolezza che le immagini reiterate di squallore e desolazione disseminate nel suo poema non preludano ad una possibilità di rinascita, perché il normale processo storico, che prevede la rinascita dopo una distruzione, si è come irrimediabilmente arrestato. Quanto alla ripresa foscoliana della poesia lucanea delle rovine, è sempre utile Aquilecchia (1964).

24 Cfr. Mela, *chor.* 1,96,1: *extra sinum sunt Rhoetea litora, Rhoeteo et Dardania claris urbibus, Aiacis tamen sepulcro maxime inlustria.*

Ma nominare le mura di Troia serve anche a preparare la più ampia scena successiva (vv. 966–979), che si comprende appieno solo se inquadrata nella celebre vicenda del re troiano Laomedonte e della sua mancata promessa di dare un compenso all'opera architettonica delle due divinità messe a sua disposizione da Zeus.<sup>25</sup>

Torniamo al percorso di Cesare. Dopo aver indicato alcune località ben precise, nei vv. 966–969 si insiste sulla desolazione che caratterizza i luoghi toccati in questa visita: sterpaglia e tronchi putrefatti ricoprono la dimora di Assaraco e occupano, con le loro radici non più salde ma allentate, i templi degli dei; l'intera Pergamo (Troia) è ricoperta di sterpi; sembra quasi che siano andati in rovina anche i pochi resti che testimoniavano dell'antica gloria di quel territorio. In dettaglio, la *sententia* finale, *etiam periere ruinae*, vuol dire esattamente che anche i resti diroccati degli edifici e dei luoghi di culto sono come svaniti, in quanto nascosti alla vista dalla vegetazione che è cresciuta su di loro: ciò che non si vede è perduto e la mancata visibilità ne cancella automaticamente la memoria.

Riprende la visita di Cesare. Sfilano davanti al lettore, in successione (vv. 970–973), una serie di luoghi: la roccia cui era stata legata Esione, la figlia di Laomedonte; il teatro degli amplessi di Venere ed Anchise celati dal fogliame di una selva;<sup>26</sup> la grotta in cui Paride aveva espresso il suo verdetto sulla dea più bella; il

25 Il compenso pattuito consisteva in una coppia di cavalli divini, donati da Zeus in risarcimento del rapimento di Ganimede. Il venir meno di Laomedonte ai patti venne punito: Apollo scatenò una pestilenza e Poseidone inviò un mostro che per essere placato esigeva il sacrificio di Esione, la figlia del re troiano, da esporre su una roccia. Eracle si offrì di liberarla, se in cambio il re gliel'avesse data in sposa. Ma dopo che Eracle ebbe liberato Esione, Laomedonte venne meno alla promessa fatta all'eroe, che perciò distrusse la città di Troia, uccise i figli di Laomedonte, tranne Priamo, e diede Esione in moglie all'amico Telamone. Dalla loro unione nacque Teucro, destinato ad essere il progenitore dei sovrani di Troia, poiché sua figlia sposò Dardano, da cui nacque Erittonio, padre di Troo. Questi a sua volta sposò Calliroe e divenne padre, tra gli altri, di Ilo e Assarco, il quale divenne re dei Dardani, subentrando al fratello maggiore Ilo, divenuto intanto sovrano della città di Ilio. Alla morte di Assaraco, il regno passò a suo figlio Capi, dal quale sarebbe nato Anchise.

26 In Hom. *Il.* 2,820–821, si dice che la dea Afrodite generò Enea unendosi ad un mortale nelle valli del monte Ida. Una leggera variazione sulla scenografia dell'evento si trova in *Aen.* 1,617–618: *Tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae / alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?* (vale la pena di riportare l'annotazione *ad l.* di Servio: *tunc ille Aeneas et hoc admirativum, non interrogativum. < ille > autem honoris est, ut « sic Iuppiter ille monebat », vel < tunc ille > videtur beneficium Veneris admirari in eo, quem adamatura est. Dardanio Anchisae bene Anchisen addidit, ne cui diceret esset incertum; cum multis enim Venus con-*

posto da dove Ganimede era stato rapito in cielo e la cima su cui la Naiade Enone aveva piantato il suo sposo Paride.<sup>27</sup> Non c'è pietra che non abbia o non ricordi il nome di un eroe ad essa legato, *nullum est sine nomine saxum*.<sup>28</sup>

A ben vedere, la successione dei personaggi evocati non rispecchia una precisa cronologia,<sup>29</sup> ma serve a richiamare, attraverso il nome della figlia, il respargiuro Laomedonte,<sup>30</sup> fondatore di Troia e, tra i suoi discendenti, Paride, il responsabile, con Elena, dello scoppio della guerra, per concludere con Anchise, di cui in particolare si ricorda la furtiva unione con Venere, dalla quale sarebbe stato generato il non menzionato Enea. E si tratta, senza eccezione, di figure legate ad eventi o poco lusinghieri, o negativi e comunque non da celebrare. In molti casi, sono evocative di disvalori quali slealtà, spargiuro e tradimento, mentre sembra prospettata in una luce non propriamente gloriosa anche la generazione di Enea, ossia del personaggio indicato come fondatore della stirpe romana.

Il finale della visita (vv. 974–979) sottolinea come, nel punto dove scorreva un tempo il fiume Xanto, si attraversa senza problemi un corso d'acqua quasi prosciugato, che fatica a farsi strada ed è appena percepibile nel mentre solca una

---

*cubuit. sed sciendum Anchisen, ut fabula loquitur, pastorem fuisse et cum eo amato Venerem concubuisse. unde Aeneas circa Simoin fluviu[m] natus est; deae enim vel nymphae enituntur circa fluvios vel nemora. quod cum iactaret Anchises, adflatus fulmine oculoque privatus est).*

27 In altre versioni del mito la ninfa, che era anche la moglie di Paride, non sopportando il dolore per la morte di lui, si sarebbe uccisa (si veda la ripresa della vicenda in Quint. Smyrn. *Posthom.* 10,411 ss.). Dettagliata, in proposito, la spiegazione *ad l.* dei *Commenta Bernensia: LUXERIT OENONE nympha Cebrenis fluminis filia Paridi quondam nupta, cum ille Helenam rapuisset, diu flevit et irata occulte filium suum misit ad Graecos dicens Ilium capi non posse nisi Palladium fuisset ereptum. quae tamen cum Paris esset occisus, saxo se praecipitavit* (ma si veda anche, in proposito, Ov. *epist.* 5).

28 Che costituisce, com'è stato giustamente notato, l'esatto opposto di quanto accade in *Aen.* 6,773–776: *hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam, / hi Collatinas imponunt montibus arces, / Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque. / Haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.*

29 D'altra parte, Rossi (2001) 315 ss. ha giustamente messo in risalto come la memoria troiana del Cesare lucaneo sia molto precisa, ma chiaramente selettiva.

30 Ed era questa, com'è noto, per i Romani, una delle colpe originali, accanto al fratricidio di Romolo, che avrebbero dato vita ad una lunga scia di sangue fraterno, destinato a segnare, quasi come espiazione, la storia di Roma (cfr. *georg.* 4,81–82: *satis iam pridem sanguine nostro / Laomedontae luimus periuria Troiae*).

distesa di sabbia asciutta.<sup>31</sup> Il visitatore procede spedito in un terreno ricoperto da erba alta e, solo grazie agli avvertimenti di una guida del posto, riesce a non calpestare il sito, evidentemente non più riconoscibile, dove un tempo era stato sepolto Ettore.<sup>32</sup> Tutt'intorno solo sassi sparsi, che non conservano neppure una pallida parvenza di sacralità, eppure proprio lì, è questo il finale della scena, la voce della guida gli chiede se non riconosca le tracce del tempio di Zeus (*Herceas ... aras*).<sup>33</sup>

Si nota, nell'insieme, un effetto strano e paradossale, segnato da due aspetti tra loro contrastanti. Se, infatti, c'è la consapevolezza che proprio in quel luogo non ci fosse una pietra che non richiamasse un personaggio illustre o un edificio un tempo famoso, d'altra parte è marcata con forza la distanza abissale ed incolmabile tra l'evocazione di un passato celebre e lo squallore e la desolazione dei suoi miseri resti. Troia e la Troade non esistono più in concreto, bensì solo nella memoria che le accompagna e le mantiene in vita, ma si tratta di una vita non reale, anzi solo letteraria, poiché il ricordo della gloria passata è tenuto in vita solo in virtù dell'opera dei poeti. Da notare il disorientamento che manifesta, ad un certo punto, il visitatore Cesare, che di colpo ha bisogno della voce della guida che, scopriamo, l'accompagna, senza la quale non è in grado di riconoscere luoghi che pure non sono meno importanti e significativi di quelli da lui in precedenza identificati. Sembra lecito dedurre che l'itinerario di Cesare, i luoghi e i personaggi rievocati dal suo percorso sono frutto di un evidente processo di selezione. Tutto il repertorio della saga troiana sembra confinato in un oblio irreversibile, fatta eccezione, come si vedrà, per la sua continuazione nella discendenza della *gens Iulia*.

31 Sembra qui evidente la ripresa, con variazione, di un passo del III dell'*Eneide* (vv. 350–351), in cui il protagonista, nel visitare la nuova Troia edificata a Butroto da Eleno e Andromaca, < riconosceva >, in un modesto corso d'acqua del posto praticamente in secca, la riproduzione, benché approssimativa, dello Xanto: *et arentem Xanthi cognomine rivum / agnosco*.

32 L'ubicazione iniziale della sepoltura di Ettore era davanti alle Porte Scee, così come già accaduto per il suo antenato Laomedonte (*Il.* 24,783).

33 Di grande rilievo la specifica annotazione che si legge in proposito nei *Commenta Bernensia*: *HERCEAS MONSTRATOR AIT NON RESPICIS A Ἐρκείου Διός*. < *Herceae arae* > Iovis, quas Priamus sacraverat in regia sua, ad quas a Pyrro occisus est. Item: id est Ἐρκείου Διός βωμούς, Iovis propulsatoris, ab arcendo mala, fecerat hoc templum Priamus Iovi, mala prohibiturus.

L'episodio prosegue con un intervento diretto di Lucano, in cui dapprima si esalta la capacità eternatrice della poesia<sup>34</sup> e poi si esorta Cesare a non invidiare la gloria dei personaggi del passato, poiché anche a lui, a seguito della battaglia di Farsàlo, da lui combattuta e dal poeta cantata, è garantita l'immortalità<sup>35</sup> (vv. 980–986):

*o sacer et magnus vatum labor! omnia fato  
eripis et populis donas mortalibus aevum.  
invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae,<sup>36</sup>  
nam, siquid Latiis fas est promittere Musis,  
quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores,  
venturi me teque legent; Pharsalia nostra  
vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.*

« O sacra e grandiosa impresa dei poeti! Tutto sottrai al destino e doni alle genti mortali l'immortalità. Non provare invidia, o Cesare, per la sacra Fama; giacché se qualcosa è lecito promettere alle Muse laziali, per quanto dureranno gli onori tributati al vate Smirneo, i posteri leggeranno sia te che me; la nostra Pharsalia vivrà e da nessun'epoca saremo condannati alle tenebre ».

<sup>34</sup> Per una messa a punto su questo tema cfr. Zwierlein (1982).

<sup>35</sup> Così in Housman (1970) *ad. l.*: « *Pharsalia nostra*, proelium a te gestum, a me scriptum ». Ma si veda anche quanto osserva in proposito O'Higgins (1988) 216: « *Venturi me teque legent* suggests that Lucan shares an identical status with Caesar with regard to the poem. The distinction between the actor and the recorder of action seems blurred for these future readers. Similarly, *Pharsalia nostra* implies that the Pharsalia belongs equally to Lucan and to Caesar. Both have created a Pharsalia; both are participants; both are forever associated with it, and so with each other. Lucan recognizes the irony of his achievement in preserving for posterity an infamous victory and a maniacal victor ». Joseph (2017) 135, nella convinzione che il ruolo centrale di Farsàlo in Lucano faccia da contraltare di un certo ridimensionamento della battaglia nel resoconto cesariano, osserva: « With the phrase *Pharsalia nostra* the poet forever attaches both his own name and Caesar's to the name of the battle. If Caesar had portrayed the battle in Thessaly as one of many simultaneous fronts in an ongoing war, Lucan's poem, written a century into the reign of the Caesars, stresses just how momentous and indeed final the day of Pharsalia was for Rome ». Ma cfr. anche Walde (2006) 45–61 (part. 48).

<sup>36</sup> « The narrator addresses Caesar, enjoining him to avoid envy – not of the fame enjoyed by Troy's heroes – but regarding the poet's power to confer fame » (Easton [2011] 351).

Il passo può essere accostato a Lucan. 7,207–213, un'apostrofe a Pompeo, che ha in comune con questa la rivendicazione del ruolo decisivo svolto dall'opera lucrena per perpetuare la fama degli eventi in essa narrati, ma se ne distacca perché sottolinea come i suoi lettori non potranno che parteggiare per Pompeo, laddove nell'apostrofe del IX la garanzia del consolidamento attraverso il canto epico della memoria della vittoria di Cesare a Farsàlo, col carico di negatività catastrofica a questa connesso, non contiene alcun accenno di partecipazione emotiva e tantomeno di approvazione:

*haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
sive sua tantum venient in saecula fama  
sive aliquid magnis nostri quoque cura laboris  
nominibus prodesse potest, cum bella legentur,  
spesque metusque simul perituraque vota movebunt,  
attonitique omnes veluti venientia fata,  
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, favebunt.*<sup>37</sup>

« Questi eventi, anche presso le tarde generazioni e la folla dei posteri, sia che dureranno nel tempo soltanto per la loro fama, sia che l'impegno della nostra fatica possa essere di qualche giovamento a nomi già grandi, quando queste guerre saranno oggetto di lettura, susciteranno speranze e timori insieme e voti destinati a svanire, e tutti le leggeranno attoniti, quasi si trattasse di destini ancora da compiersi e non già compiuti e parteggeranno ancora, o Grande, per te ».

La lettura di questi versi pone in evidenza alcuni connotati fondamentali, che è opportuno esaminare in dettaglio. Cesare, nel suo inseguimento di Pompeo, ne cerca le *vestigia* (v. 952) e si fa guidare dalla *fama* (v. 958), lo stesso Cesare che più avanti è detto *famae mirator* (v. 961). Il promontorio reteo è *nobile* (v. 962) perché ospita la tomba di Aiace, mentre famose sono le ombre degli antichi, in quanto *multum debentes vatibus* (v. 963). *Memorabile* è il nome dell'arsa Troia, il duce cerca le grandi *vestigia* delle mura di Febo (v. 965), ma su tutto dominano *silvae steriles* e *putres trunci* (v. 966), le rocche di Pergamo sono ricoperte di sterpi (*du-metis*, v. 969) e sono andate perdute le stesse rovine (*etiam periere ruinae*, v. 969).

<sup>37</sup> Cfr. Lanzarone (2016) 250 ss. (soprattutto 252) e Roche (2019) 121–122.

Nessuna pietra del posto è priva di nome (*sine nomine*, v. 973), eppure le pietre dell'ara di Giove giacciono sparse, senza conservare alcun aspetto di sacro (*nec ullius faciem servantia sacri*, v. 979). Sacra, invece, è l'opera dei poeti, che strappa ogni cosa al fato e dona l'immortalità (*aevum*, v. 981) ai mortali. Cesare però non deve farsi prendere dall'*invidia sacrae ... fama* (v. 982), poiché, per quanto dureranno gli onori del poeta di Smirne, altrettanto eterna sarà la *Pharsalia* (vv. 984 ss.). Solenne, infine, è il pegno (*pignus memorabile*, v. 994) che offre agli dei che abitano le rovine frigie (*Phrygias ... ruinas*) l'illustre (*clarissimus*, v. 995) discendente della *gens Iulia*, in cambio del loro aiuto.

L'attenzione fin qui riservata ad alcuni termini particolari, senz'altro tra i più frequentemente ricorrenti del passo preso in esame, consente qualche deduzione immediata. Nel brano, da un lato, si parla spesso di fama, gloria, celebrità, dall'altro, si menzionano rovine, decadenza, distruzione. L'accumulo e la ripetizione, in breve spazio, di termini identici o affini, di per sé non indicativi in assoluto, si rivelano quale fenomeno non casuale, ma frutto di scelta intenzionale e diventano pertanto un fatto stilistico, proprio per l'accostamento e la vicinanza di un altro gruppo di termini opposti a questi e tra loro simili. Proprio dalla vicinanza reciproca, tali parole contrastanti acquistano il vero significato e riescono a colpire l'attenzione di chi legge, così come doveva avvenire al tempo in cui questo testo raggiungeva i suoi destinatari. Fin dall'inizio è evidente il rapporto *vestigia-fama*, che poi si chiarisce e sviluppa ulteriormente col procedere della narrazione. Tale rapporto appare così schematizzabile: la celebrità e la gloria lottano e riescono a sopravvivere alla distruzione e, per quanto labili e quasi invisibili siano le tracce che ne restano, esse sono pur sempre immortali, soprattutto perché a dar loro vita eterna interviene il *sacer et magnus vatium labor*.

## CESARE E LE DIVINITÀ FRIGIE

Dopo l'apostrofe lucanea, ritroviamo Cesare che fa sacrifici alle divinità del luogo, invocando il loro aiuto per il buon esito delle sue imprese e promettendo, in cambio, una rifondazione di Troia (vv. 987–999):

*ut ducis inplevit visus veneranda vetustas*<sup>38</sup>,  
*erexit subitas congestu caespitis aras*  
*votaque turicremos*<sup>39</sup> *non inrita fudit in ignes.*  
*<di cinerum*<sup>40</sup>, *Phrygias colitis quicumque ruinas,*  
*Aeneaeque mei*<sup>41</sup>, *quos nunc Lavinia sedes*  
*servat et Alba, lares, et quorum lucet in aris*  
*ignis adhuc*<sup>42</sup> *Phrygius, nullique aspecta virorum*  
*Pallas, in abstruso pignus memorabile*<sup>43</sup> *templo,*  
*gentis Iuleae vestris clarissimus aris*  
*dat pia tura nepos et vos in sede priore*  
*rite vocat. date felices in cetera cursus,*

---

38 Identica clausola a 10,323 (ma *vetustas* è vocabolo molto usato in Lucano e sempre in fine di verso, in linea con una tendenza peraltro largamente prioritaria in tutta la poesia latina: 3,406; 3,471; 4,590; 4,654; 5,444; 7,850; 8,867; 10,239; 10,323).

39 Il composto, proprio della solennità di un registro elevato, ha illustri precedenti (Lucr. 2,353: **turicremas** *propter mactatus concidit aras*; Verg. *Aen.* 4,453: *vidit, turicremis cum dona imponeret aris*; Ov. *ars* 3,393: *Visite turicremas vaccae Memphitidos aras*; Ov. *epist.* 2,18: *cum prece turicremis sum venerata sacris*).

40 Si badi che il genitivo plurale *cinerum*, adoperato ancora altrove nel poema (7,858; 8,434; 8,804), non è attestato in poesia prima di Lucano.

41 Cfr. Verg. *Aen.* 5,804: *Aeneae mihi cura tui*.

42 Così spiegano le *Adnotationes super Lucanum*: *IGNIS ADHVC FRIGIVS est enim perpetuus, cum a Troianis sit institutum*. Ma si veda Verg. *Aen.* 2,297 (detto di Enea che mette in salvo i Penati di Troia): *aeternumque adytis effert penetralibus ignem*.

43 Cfr. *supra* 9,964: *circumit exustae nomen memorabile Troiae*.

*restituam populos; grata vice<sup>44</sup> moenia reddent  
Ausonidae<sup>45</sup> Phrygibus, Romanaque<sup>46</sup> Pergama surgent<sup>47</sup> >.*

Il passo merita un approfondimento. Cesare, nel nulla della desolata descrizione di quel luogo, fa edificare in fretta un altare, presumibilmente proprio dove sorgeva quello consacrato da Priamo a Zeus Erceo e macchiato dal suo sangue con la barbara uccisione di lui perpetrata da Neottolema.<sup>48</sup> Su quell'altare<sup>49</sup> celebra quindi un rito propiziatorio, accompagnandolo con una preghiera rivolta, nell'ordine, agli dei protettori dei defunti e delle rovine di Troia, ai lari del < suo Enea > ora ospitati nelle località di Lavinio e di Alba, ma il cui fuoco sacro brilla inestinguibile, ancora e sempre frigio, pure in altra sede, ad Atena, protettrice storica di Ilio, sottratta alla vista del popolo perché custodita nei penetrali del tempio. Chi sacrifica, si qualifica come illustre discendente della *gens Iulia*, che celebra il rito in quella che di fatto era la prima ed originale sede di quegli dei. Egli chiede agli dèi invocati che le sue imprese possano avere un esito favorevole: in grato contraccambio, restituirà loro in certo modo l'antico popolo, poiché

44 Così chiosano le *Annotationes super Lucanum: vos enim prius dedistis Italis, nunc ab his accipietis*. Diversamente i *Commenta Bernensia: ipse restituit Ilium a Fimbria dirutum legato Sillae* (evidente la differenza di prospettiva delle due annotazioni: la prima di natura prettamente letteraria, la seconda di taglio storico, in linea con la diversa natura e fisionomia delle due raccolte). Per la *iunctura*, vd. Hor. *carminum*. 1,4,1: *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*. Sul nesso oraziano ed in generale sul collegamento tra questa sezione dell'episodio e Hor. *carminum*. 3,3, si veda Casamento (2019) 86 ss. Per Lucano e Hor. *carminum*. 3,3 cfr. anche Groß (2013) 169–184.

45 Il nome, prima di Lucano, è attestato unicamente in Virgilio e solo al gen. plurale *Ausonidum* (*Aen.* 10,564; 11,297; 12,121).

46 *Romana*, in unione con la congiunzione enclitica *-que*, è forma (sia come nominativo singolare femminile che come neutro plurale) frequentemente attestata in Lucano (1,137; 1,244; 2,137; 2,293; 2,581; 2,735; 5,730; 7,383; 7,647; 9,124; 9,999).

47 Si veda Verg. *Aen.* 8,37: *qui revehis nobis aeternaque Pergama servas*. Cfr. anche *Aen.* 1,286–288: *Nascetur pulchra Troianus origine Caesar, / imperium Oceano, famam qui terminet astris, / Iulius, a magno demissum nomen Iulo*.

48 Per una *iunctura* molto simile, si veda Lucan. 9,487: *multo congestu pulveris haerens*.

49 Wick (2004) 421 osserva giustamente come, con *subitus*, si sottolinei l'allestimento frettoloso ed approssimativo dell'altare.

gli abitanti dell'Ausonia daranno ai Frigi nuove mura e faranno sorgere una Pergamo romana.<sup>50</sup>

Non sfugge, ovviamente, il profondo valore ideologico della scena, ma sono altrettanto evidenti alcune sue paradossali forzature. Cesare si autoproclama illusterrimo discendente di Enea e promette di dar vita ad una nuova Pergamo. Viene qui ripreso quello che nell'*Eneide* era l'esito finale di tante traversie dell'eroe troiano e dell'estenuante conflitto combattuto nel Lazio, e cioè la nascita di una nuova stirpe, costituita dalla fusione di Troiani e Latini, che avrebbe dato vita ad una nuova Troia, ma in altro luogo e con un'altra lingua. Solo che, mentre in Virgilio si trattava di una soluzione che serviva alla fissazione, nel poema nazionale romano per eccellenza, della genesi mitica e culturale della grandezza di Roma, nata dalle ceneri della distrutta Troia, ma in simbiosi con le migliori forze del Lazio, nel poema lucaneo questa concezione subisce uno stravolgimento e viene retrodatata al predecessore e padre adottivo di Ottaviano Augusto, cui si attribuisce un'ambizione smodata ed una valutazione dei suoi poteri del tutto fuori controllo. Sembra insomma che si costruisca, con questa scena solenne, una sorta di svilimento della pur fondamentale idea della celebrazione dell'*imperium sine fine* di Roma, costruita e decretata solo sotto Augusto e cantata da Virgilio.<sup>51</sup> E a togliere ogni dubbio sul conto in cui Lucano mostra di tenere la discendenza troiana dei Giulii, basti richiamare il palese scetticismo col quale riferisce della pretesa di tale discendenza accampata da Cesare in 3,213:<sup>52</sup>

*Phrygique ferens se Caesar Iuli.*

50 Osserva in proposito Bureau (2010) 81: « César se veut un *poiètès* au sens étymologique du terme, il est un faiseur de villes, de monde, mais il n'est pas un *vates*, un voyant. Prisonnier de la *fabula*, mais croyant faire l'histoire, il ne reconstruit que des chimères impies, car contraires à l'ordre même de l'histoire, qui fait se succéder les empires et les détruit ».

51 Per un'analisi sistematica della relativizzazione e demistificazione, da parte di Lucano, di molti elementi portanti dell'ideologia augustea veicolati da Virgilio (soprattutto nelle *Georgiche*) si rinvia a Kersten (2018).

52 « Whereas Lucan dismisses the Aeneid's central theme as a mere legend (mentioning Aeneas only in 9,991 [...]) the character Caesar claims his descent from Trojan ancestors » (Hunink [1992] 118); cui si può aggiungere l'osservazione di Galtier (2018) 199: « Si le passage se situe en opposition à la téléologie virgilienne, il fait probablement aussi écho à la construction et à la diffusion par César d'un discours généalogique dont Lucain avait connaissance ».

Più in dettaglio, il Cesare lucaneo si appropria dell'idea e del linguaggio veicolati nel discorso rivolto da Giove a Venere nel I dell'*Eneide*, soprattutto laddove si garantiva che dalla stirpe di Assaraco, e quindi come troiano e diretto discendente della *gens Iulia*, sarebbe sorto colui<sup>53</sup> che avrebbe vendicato Troia capovolgendo l'esito dell'azione mossa dagli eroi partiti dalle città greche di Ftia, Argo e Micene, che sarebbero state poi, dai suoi discendenti, sconfitte ed assoggettate (vv. 283–288):

*sic placitum. Veniet lustris labentibus aetas,  
cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenas  
servitio premet, ac victis dominabitur Argis*<sup>54</sup>.  
*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar*<sup>55</sup>,  
*imperium Oceano, famam qui terminet astris,  
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*

Totalmente in contrasto appare, invece, il discorso del Cesare lucaneo rispetto alle parole solenni con cui Giunone, nel XII dell'*Eneide*, pone le sue condizioni per accedere ad una proposta di rinuncia, da parte sua, all'odio verso i Teucri.

53 La stragrande maggioranza degli interpreti ritiene che qui si alluda ad Augusto, ma non si può escludere del tutto un riferimento a Giulio Cesare (per una disamina puntuale della questione, che discute molta letteratura secondaria accumulatasi intorno all'identificazione dell'allusione virgiliana, anche se propende nettamente per la persona di Cesare, ma fornisce al contempo un'ampia e corretta informazione sull'ipotesi del riferimento ad Augusto, cfr. Dubbin [1995]).

54 Serv. ad l.: DOMVS ASSARACI id est familia Troiana, et est a parte totum; nam Assaracus Capyn genuit, Capys Anchisen, unde Aeneas, auctor Romani generis: ex quibus Mummius, qui Achaiam vicit. Phthiam Achillis patriam. Mycenae Agamemnonis patriam, ut «Agamemnoniasque Mycenae».

55 Serv. ad l.: TROIANUS ac si diceret, etiam Caesar Troianus est. Caesar hic est, qui dictus est Gaius Iulius Caesar. Gaius praenomen est, Iulius ab Iulo, Caesar vel quod caeso matris ventre natus est, vel quod avus eius in Africa manu propria occidit elephantem, qui caesa dicitur lingua Poenorum. hic sane Gaius Iulius Caesar quattuor et sexaginta victis Galliarum civitatibus cum a senatu petisset consulatum et triumphum nec impetrasset adversante Cn. Pompeio magno eiusque amicis, qui Caesaris processibus invadebant, bellum civile gessit in Farsalia, quo Pompeius victus Alexandriae occiditur. Caesar Romam compositis rebus et Alexandria debellata reversus in curia Pompeiana a Cassio et Bruto aliisque Pompeianis occisus est. cuius heres Augustus cum intrasset urbem coegit a senatu interfectores Caesaris parricidas et hostes iudicari, eumque in deorum numerum referri et divum appellari.

Ella chiede esplicitamente che, nella fusione con gli Eneadi, i Latini conservino nome, lingua e costumi, mentre la distrutta Troia sparisca del tutto e ne sia cancellato lo stesso nome (vv. 823–828):<sup>56</sup>

*ne vetus indigenas nomen mutare **Latinos**  
neu **Troas** fieri iubeas **Teucrosque** vocari  
aut vocem mutare viros aut vertere vestem.  
sit **Latium**, sint **Albani** per saecula reges,  
sit **Romana** potens **Itala** virtute propago:  
occidit, occideritque sinas cum nomine **Troia**<sup>57</sup>.*

Dunque, in Lucano ritorna l'idea di una rinascita di Troia, ma non secondo un disegno concepito a vantaggio di tutto un popolo e portato a compimento da Augusto come uno dei temi forti del suo programma politico-culturale, ma secondo un progetto del tutto personale e circoscritto a se stesso, di cui è Cesare a definirsi artefice e beneficiario.

## PER UN'INTERPRETAZIONE DELLA VISITA CESARIANA ALLA TROADE

Nell'insieme, è chiaro che la verità storica della scena è nulla, ma anche la sua verosimiglianza è ridotta. Che Cesare fosse andato a visitare i luoghi dove sorgeva Troia non è attestato, mentre che avesse manifestato interesse nei confronti del suo territorio, all'indomani di Farsàlo, e che avesse promosso o intendesse

---

<sup>56</sup> Il tono e i contenuti sono molto simili a quelli della maledizione di Giunone presente in Hor. *carm.* 3,3,57–60. Di Benedetto (1996) ha persuasivamente messo in evidenza come la prospettiva che anima la missione dei Troiani nel Lazio subisca, nell'*Eneide*, una trasformazione tra il libro I e il XII, poiché, nel finale, la connotazione latina ed italica della missione apparirebbe in una forma nettamente definita, che andrebbe a sovrapporsi, di fatto annullandola, all'originaria patina troiana. Sull'ammorbidimento della sua tradizionale ostilità verso i Troiani da parte di Giunone alla fine del poema virgiliano, si veda il bel lavoro di Feeney (1984). Su Giunone in Hor. *carm.* 3,3 cfr. anche Groß (2013) 167–169.

<sup>57</sup> Serv. *ad l.*: *SIT ROMANA potens Itala virtute propago hoc videtur dicere: si fataliter inminet ut a Troianis origo Romana descendat, Troiani Italorum nomen accipiant, ut Romani de Italis, non de Troianis videantur esse progeniti.*

promuovere provvedimenti ad essa favorevoli sembra possibile,<sup>58</sup> ma qui ci si trova senza alcun dubbio al cospetto di una delle numerose trasgressioni storiche di Lucano. In più luoghi dell'opera, infatti, è facile imbattersi in scene che non hanno nulla di storico, se non i personaggi che ne sono protagonisti. Si tratta di uno dei tratti caratteristici dell'opera, che ne segnano in maniera decisiva la forma e che hanno da sempre creato problemi interpretativi e perplessità circa la loro coerenza con la cornice storica che li ospita.

Credo che una comprensione autentica dell'episodio possa aversi solo collocandolo e connettendolo ad altri episodi analoghi, per cogliere una sorta di logica di fondo che li accomuna. Basterà rifarsi, ad esempio, a quanto accade, nel VII, con l'inserzione dell'episodio dell'allocuzione di Cicerone a Pompeo prima della battaglia di Farsàlo. Anche lì si trattava di un evento storicamente non attestato, anche lì si sottolineava, con parole di marcato (e di fatto falso) rispetto per l'oratore, un'azione deplorabile, che aveva quasi il sapore di un consiglio fraudolento. Qui, nella Troade, dove in realtà non era stato, Cesare si confronta con due precedenti illustri, la fama imperitura della saga iliadica e quella del precedente costituito dalla visita, in quello stesso luogo, dell'ingombrante ombra di Alessandro Magno,<sup>59</sup> indiscusso punto di riferimento e termine di paragone per il condottiero romano. Rispetto alla saga troiana, il suo comportamento non appare quello di chi se ne fa condizionare o commuovere più di tanto, se di fatto sembra piuttosto indifferente se non distratto, e colpito quasi esclusivamente da nomi che non evocano tanto glorie militari e prove di eroismo, quanto piuttosto tradimenti, abbandoni, rapimenti ed amori furtivi. Sarà pur vero, infatti, che

---

**58** Affermazioni di questo tipo farebbero quasi pensare all'esistenza di un progetto volto a trasferire il potere di Roma altrove, riportandolo in Oriente, per compiere in qualche modo il percorso iniziato, all'inverso, dai reduci Troiani che con Enea avevano trasferito i Penati di Ilio in Occidente, nel Lazio. Si tratta in verità di un disegno che non trova alcun fondamento nelle fonti antiche (Strabo, 13,595), fatta eccezione per un accenno presente in Suet. *Caes.* 79,4, dove si legge che, nonostante le smentite pubbliche dell'interessato, permaneva il sospetto che Cesare aspirasse al titolo di re, e si aggiunge: *Quin etiam varia fama percrebruit migraturum Alexandream vel Ilium, translatis simul opibus imperii exhaustaque Italia dilectibus et procuratione urbis amicis permissa, proximo autem senatu Lucium Cottam quindecimvirum sententiam dicturum, ut, quoniam fatalibus libris contineretur Parthos nisi a rege non posse vinci, Caesar rex appellaretur.* Su questo concordano tutti gli studiosi (si vedano, tra i tanti, Zwierlein [1986] 465; Tesoriero [2005] 213).

**59** Sul rapporto tra Cesare e Alessandro in relazione all'episodio della visita di Cesare, all'interno di una bibliografia sterminata, si vedano almeno Ahl (1976) 222 ss.; Narducci (2002) 177 ss.; Bureau (2010) 79; Kimmerle (2015) 30–50.

bisogna presupporre a monte di Lucano una già consolidata lettura allegorica e moralistica di Omero, ma in sostanza il poeta rivela, non per caso, che Cesare appare interessato solo a figure di segno negativo, moralmente discutibili. Certo, così facendo, si finiva col rimarcare, salvandola dall'oblio della più vasta vicenda troiana, la sola discendenza eneadeica in quanto origine prima della stirpe romana, ma Enea, nel tour iniziale, non è nominato, mentre Anchise, che nell'*Eneide* e persino nella ripresa della vicenda eneadeica inserita nelle *Metamorfosi* di Ovidio (13,623 ss.) aveva avuto un ruolo comunque importante, è ricordato solo per gli incontri d'amore furtivi con Venere.

Non va poi trascurato il fatto che, se Lucano ha costruito questa strana visita nella maniera forzata e anomala che è stata segnalata, può averlo fatto col preciso intento di mettere in discussione l'impalcatura della difficile, a tratti contraddittoria rappresentazione, nell'*Eneide*, del rapporto tra Troiani, Latini e Romani, con particolare riferimento, per questi ultimi, al forzato e nel tempo consolidato mito della loro discendenza troiana attraverso Enea e Iulo. In altri termini, si potrebbe vedere, in questa sezione del *Bellum Civile*, l'applicazione di un metodo già altrove messo coerentemente in atto, che consiste nel rimettere in discussione dei punti di forza dell'impalcatura ideologica virgiliana di impronta filoaugustea, svelandone impietosamente la scarsa consistenza, in quanto creazione letteraria giustificata solo in funzione di supporto dell'ideologia imperante. In dettaglio, mettere in risalto, da parte di Lucano, che Cesare si dichiara pronto a far rinascere una Troia romana e ribadisce l'ascendenza frigia dei Romani, significa sconfessare la reiterata richiesta di Giunone, assecondata da Giove, di un annientamento di qualunque traccia del nome di quella grande città nel finale dell'*Eneide*. In altri termini, si tratta di svelare impietosamente la natura contraddittoria e inconciliabile dei diversi pronunciamenti che, nel poema virgiliano, si registrano sul tema centrale del rapporto presente e futuro dei Troiani con gli abitanti del Lazio e del loro ruolo nella nascita della stirpe romana.<sup>60</sup> E, nel denunciare la natura strumentale e posticcia dell'idea della discendenza giulia di Cesare (e naturalmente dei suoi eredi), se ne evidenzia, oltre alla scarsa credi-

<sup>60</sup> La questione è stata sollevata ed analizzata in profondità in numerosi e cospicui contributi (basti segnalare qui almeno Suerbaum [1967] e Bettini [2005]; di particolare rilevanza è l'ampio contributo di Stok [2016], che costituisce una messa a punto sistematica della diffusione del motivo della rinascita di Troia, attraverso Enea e la sua discendenza, nella letteratura augustea, con specifica attenzione rivolta alle particolarità ed all'evoluzione che il tema riceve da parte di Properzio). Va da sé che la forzatura della tradizione giulia fa il paio con quella delle origini italiche del capostipite troiano Dardano.

bilità, anche in certo modo l'indegnità, poiché se questa tradizione, con palese e certa forzatura, si consolida proprio nella persona del vincitore di Pompeo, si vede pure che la natura moralmente discutibile del personaggio la rende, nella sua inaccettabilità, anche qualcosa di sconveniente. Anche perché è evidente che il Cesare lucaneo non può legare, come accadeva nell'*Eneide*, la rinascita di Troia alla missione della fondazione, nel Lazio, di una città erede di quella frigia, ma di nome diverso: la sua promessa di una nuova Troia è connessa e dipendente dalla definitiva affermazione del suo potere personale. Né si può dimenticare, dopo la catastrofe farsalica, come località italiche, che un tempo erano state fiorenti, vengano descritte come ormai morte e desolate (1,24 ss.), in totale antitesi col tono della passeggiata archeologia presente nell'incontro virgiliano di Enea ed Evandro nell'VIII del poema virgiliano (vv. 310 ss.),<sup>61</sup> che prelude alla fama che avrebbe reso famosi dei luoghi al momento insignificanti e incolti. Quindi, come i resti di Troia sono ormai solo un pallido ricordo di un passato glorioso, così la gloria delle città italiche, a causa delle devastazioni prodotte dalla guerra civile, ha seguito lo stesso destino di annientamento e di cancellazione. In tal modo, le solenni parole di Cesare non possono che suonare come false, perché del tutto infondate, così come le sue promesse risultano del tutto irrealizzabili. O meglio, all'interno del discorso di Cesare, la promessa di far risorgere la città troiana ha la stessa credibilità di un'impossibile ripresa della Repubblica romana. L'unica sua intenzione plausibile, benché di non facile concretizzazione, può essere considerata quella di voler alludere, con la possibilità di una rinascita di Troia, al disegno di dar vita, a Roma, ad un sistema di governo e di potere più o meno assoluto, degno di poter stare alla pari del regno di Priamo.

Ancora un altro intertesto virgiliano aiuta a far luce sul senso della scena lucanea. Si tratta della visita di Enea a Butroto (*Aen.* 3,349 ss.), dove vede lo spettacolo di una nuova Troia in piccolo, che si sforza di simulare in qualche modo, senza riuscirci, una rinascita di Troia.<sup>62</sup> Troppo diversa per dimensioni e prestigio e troppo orientata ad una riproduzione meccanica e falsa di un modello non riproducibile. Qui si capisce che se si giungerà, nel poema virgiliano, a pensare

<sup>61</sup> Su cui molto si diffondono Thompson & Bruère (1968) 16 ss.

<sup>62</sup> Questo avantesto è specialmente valorizzato da Labate (1991) 183 (ma per una disamina dettagliata dell'importanza e del significato di questo episodio nel poema virgiliano Walde [2004] 48–61). Gergo (2012), in particolare, porta a tre i modelli virgiliani di visita utilizzati, a suo giudizio, da Lucano per la visita di Cesare alla Troade: la visita di Enea a Butroto nel III, la catabasi di Enea nel VI, la sua visita ad Evandro nell'VIII. Ma, come s'è visto, la serie degli intertesti virgiliani rinvenibili a monte di questa scena è ancora più ampia ed articolata.

alla nascita di una nuova Troia, questa sarà credibile solo in quanto sarà altro dal modello, anche nel nome (e nei nomi), e potrà riuscire nell'intento solo nella sua alterità e diversità rispetto ad un referente irripetibile e ormai sepolto, insieme ad una gloria definitivamente legata ad un passato non replicabile. Ulteriore motivo, dunque, quest'ultimo, per destituire di fondamento il progetto cesariano di una rinascita di Troia che sembrerebbe viziata dall'illusione di poter riportare in vita qualcosa di irrimediabilmente distrutto.

Ma tutto quanto fin qui sottolineato deve aiutarci ad evitare due rischi spesso non risolti da parte della critica lucanea. Si tratta, da un lato, dell'ipoteca dell'avversione ideologica di Lucano per Cesare, con la conseguenza di voler vedere per forza in ogni suo gesto una condanna più o meno esplicita da parte del poeta.<sup>63</sup> D'altro canto, nel continuo dialogo, in filigrana, con vari passi famosi dell'*Eneide*, rispetto ai quali è più o meno marcata la differenza prospettica del *Bellum Civile*, non bisogna vedere, troppo semplicisticamente, un atteggiamento antivirgiliano, laddove sembra più ragionevole concludere che il ribaltamento dell'ottica virgiliana nasce, quasi necessariamente, da due fattori evidenti. C'è uno spostamento cronologico all'indietro della decadenza delle campagne italiche, ricondotta alle distruzioni della lotta tra Cesare e Pompeo, mentre manca qualsiasi prospettiva positiva e provvidenziale che giustifichi il prezzo altissimo pagato al disastro delle lotte intestine. Più che di anti-Virgilio sarebbe perciò corretto parlare di un riuso dialettico del grande modello epico augusteo, di cui vengono messe in luce incongruenze e contraddizioni non risolte, facendo leva sulle quali si approda a rappresentazioni di fatto molto diverse degli eventi e, insieme, delle cause che li hanno generati e degli sviluppi cui sono approdati.

Infine, come pure è stato già osservato, c'è nella scelta della rievocazione di Troia e del suo non rimediabile annientamento, un preciso intento allusivo, direi quasi figurale.<sup>64</sup> La rovina di Troia, una città gloriosa ridotta ad un ammasso di rovine irriconoscibili, attraverso l'analogia rappresentazione lucanea delle rovine italiche prodotte dalla guerra civile, va a prefigurare e a confondersi con la rovina di Roma sul campo di Farsàlo. Tutto questo con una totale sconfessione della

---

<sup>63</sup> Si è anche pensato che nella visione lucanea di Cesare vi sia piuttosto una certa ambiguità (cfr. Walde [2006], citato supra, ad n. 35). Per una netta confutazione dell'idea di un Lucano anti-cesariano, cfr. Kimmerle (2015).

<sup>64</sup> La questione riceve un'ottima ed esaustiva messa a punto in Ambühl (2010), cui si può aggiungere Schmitzer (2005). Per una disamina delle varie testimonianze non omeriche sulla caduta di Troia, cfr. Gransden (1985).

leggenda della nascita di Roma, nel tempo, dalle ceneri di Troia. Quel processo glorioso, una volta per tutte sapientemente costruito e fissato nel poema virgiliano, viene qui messo completamente in discussione e smontato.

## BIBLIOGRAFIA

- Ahl (1976). – Frederick M. Ahl, *Lucan. An Introduction* (Ithaca & London: Cornell University Press 1976).
- Alston (2010). – Richard Alston, «The Fiction of History: Recalling the Past and Imagining the Future with Caesar at Troy». *Classica* 23 (2010) 143–160.
- Ambühl (2010). – Annemarie Ambühl, «Lucan's «Ilioupersis» – Narrative Patterns from the Fall of Troy in Book 2 of the *Bellum Civile*», in Nicola Hömke & Christiane Reitz (eds.), *Lucan's «Bellum Civile». Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Berlin & New York: De Gruyter 2010) 17–38.
- Ambühl (2015). – Annemarie Ambühl, *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur: Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im «Bellum civile»* (Berlin, München & Boston: De Gruyter 2015).
- Andrews (1965). – Peter B. S. Andrews, «The Falls of Troy in Greek Tradition». *G&R* 12 (1965) 28–37.
- Aquilecchia (1964). – Giovanni Aquilecchia, «Foscolo e Lucano (Postilla ai «Sepolcri» vv. 213 sgg.)». *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 1 (1964) 235–238.
- Benacerraf Libby (2011). – Brigitte Anne Benacerraf Libby, *Telling Troy: The Narrative Functions of Troy in Roman Poetry* (diss. Princeton University 2011).
- Bettini (2005). – Maurizio Bettini, «Un'identità «troppo compiuta»: Troiani, Latini, Romani e Iulii nell'Eneide». *MD* 55 (2005) 77–102.
- Borgeaud (2010). – Philippe Borgeaud, «Trojan Excursions: A Recurrent Ritual, from Xerxes to Julian». *History of Religions* 49 (2010) 339–353.
- Bureau (2010). – Bruno Bureau, «*Lucanus [...] uidetur historiam composuisse, non poema*. Lucain, l'histoire et la mémoire poétique», in Olivier Devillers & Sylvie Franchet d'Espèrey (eds.), *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire* (Pessac: Ausonius 2010) 77–87.
- Casamento (2019). – Alfredo Casamento, «*Nullum ... sine nomine saxum*. Lucano e le rovine della storia». *Pan* 8 (2019) 77–88.

- Colpo (2010). – Isabella Colpo, *«Ruinae ... et putres robore trunci»: paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a. C.–I secolo d. C.)* (Roma: Edizioni Quasar 2010).
- Di Benedetto (1996). – Vincenzo Di Benedetto, *«Pathos e ideologia nel finale dell'Eneide»*. *RFIC* 124 (1996) 149–174.
- Dobbin (1995). – Robert F. Dobbin, *«Julius Caesar in Jupiter's Prophecy, «Aeneid», Book 1»*. *ClAnt* 14 (1995) 5–40.
- Easton (2011). – Sean Easton, *«Envy and Fame in Lucan's Bellum Civile»*, in Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan* (Leiden & Boston: Brill 2011) 345–362.
- Edwards (2011). – Catharine Edwards, *«Imagining Ruins in Ancient Rome»*. *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 18 (2011) 645–661.
- Endt (1969). – *Adnotationes super Lucanum*, edidit Iohannes Endt (Stuttgart: Teubner 1969).
- Erskine (2001). – Andrew Erskine, *Troy between Greece and Rome* (Oxford: Oxford University Press 2001).
- Feeney (1984). – Denis C. Feeney, *«The Reconciliations of Juno»*. *CQ* 34 (1984) 179–194.
- Gagliardi (1997). – Donato Gagliardi, *«Cesare tra le rovine della Troade (Lucan. IX 950–986)»*. *SIFC*, 3a ser., 15 (1997) 91–98.
- Galtier (2018). – Fabrice Galtier, *L'empreinte des morts. Relations entre mort, mémoire et reconnaissance dans la «Pharsale» de Lucain* (Paris: Les Belles Lettres 2018).
- Gergo (2012). – Gellérfi Gergo, *«Troy, Italy, and the Underworld (Lucan, 9,964–999)»*. *Graeco-Latina Brunensia* 17 (2012) 51–61.
- Gransden (1985). – Karl W. Gransden, *«The Fall of Troy»*. *G&R* 32 (1985) 60–72.
- Groß (2013). – Daniel Groß, *Plenus litteris Lucanus: Zur Rezeption der horazischen Oden und Epoden in Lucans Bellum Civile* (Rahden/Westf.: Leidorf 2013).
- Housman (1970). – *M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem*, editorum in usum edidit A. E. Housman (Oxford: Blackwell 1970).
- Hui (2011). – Andrew Hui, *«The Textual City: Epic Walks in Virgil, Lucan, and Petrarch»*. *Classical Receptions Journal* 3 (2011) 148–165.
- Hunink (1992). – Vincent Hunink, *M. Annaeus Lucanus «Bellum Civile» Book III. A Commentary* (Amsterdam: Gieben 1992).
- Joseph (2017). – Timothy A. Joseph, *«Pharsalia as Rome's «Day of Doom» in Lucan»*. *AJPh* 138 (2017) 107–141.

- Kersten (2018). – Markus Kersten, *Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans <Bellum Civile> und Vergils <Georgica>* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018).
- Kimmerle (2015). – Nadja Kimmerle, *Lucan und der Prinzipat: Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im <Bellum Civile>* (Berlin, München & Boston 2015: De Gruyter).
- Labate (1991). – Mario Labate, <Città morte, città future: un tema della poesia augustea>. *Maia* 43 (1991) 167–184.
- Lanzarone (2016). – *M. Annaei Lucani Belli Civilis liber VII*, a c. di Nicola Lanzarone (Firenze: Le Monnier 2016).
- Macrì (2008). – Sonia Macrì, <La città senza memoria e le macerie dell'identità. Considerazioni su alcuni luoghi di oblio nella letteratura latina>. *I Quaderni del Ramo d'Oro online* 1 (2008) 88–105.
- McRoberts (2018). – Stephen S. McRoberts, <Caesar's Virgilian Katabasis at Troy in Lucan *Bellum Civile* 9. 950–999>. *Ramus* 47 (2018) 58–77.
- Minchin (2012). – Elizabeth Minchin, <Commemoration and Pilgrimage in the Ancient World: Troy and the Stratigraphy of Cultural Memory>. *G&R* 59 (2012) 76–89.
- Morford (1967). – Mark P.O. Morford, <The Purpose of Lucan's Ninth Book>. *Latomus* 26 (1967) 123–129.
- Narducci (2002). – Emanuele Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della <Pharsalia>* (Roma & Bari: Laterza 2002).
- O'Higgins (1988). – Dolores O'Higgins, <Lucan as *Vates*>. *ClAnt* 7 (1988) 208–226.
- Ormand (1994). – Kirk Ormand, <Lucan's *Auctor Vix Fidelis*>. *ClAnt* 13 (1994) 38–55.
- Perutelli (2004). – Alessandro Perutelli, <Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un'appendice su Tacito)>, in Paolo Esposito & Enrico M. Ariemma (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina* (Napoli: Guida 2004) 85–108.
- Roche (2019). – *Lucan, De Bello Civili Book VII*, edited by Paul Roche (Cambridge: Cambridge University Press 2019).
- Rossi (2001). – Andreola Rossi, <Remapping the Past: Caesar's Tale of Troy (Lucan *BC* 9. 964–999)>. *Phoenix* 55 (2001) 313–326.
- Schmitzer (2005). – Ulrich Schmitzer, <Legittimazione del presente attraverso la costruzione del passato. Troia nella poesia latina di età imperiale>, in Gabriele Burzacchini (ed.), *Troia fra realtà e leggenda* (Parma: Monte Università Parma Editore 2005) 23–45.

- Seng (2003). – Helmut Seng, <Troja-Motive bei Lucan>. *Gymnasium* 110 (2003) 121–145.
- Sklenář (1990). – Robert John Sklenář, <The Death of Priam: *Aeneid* 2. 506–558>. *Hermes* 118 (1990) 67–75.
- Spencer (2005). – Diana Spencer, <Lucan's Follies: Memory and Ruin in a Civil-War Landscape>. *G&R* 52 (2005) 46–69.
- Stok (2016). – Fabio Stok, <Il mito di Troia resurgens>, in Giorgio Bonamente, Roberto Cristofoli & Carlo Santini (eds.), *Le figure del mito in Properzio* (Assisi: Brepols 2016) 73–91.
- Suerbaum (1967). – Werner Suerbaum, <Aeneas zwischen Troja und Rom: Zur Funktion der Genealogie und der Ethnographie in Vergils *Aeneis*>. *Poetica* 1 (1967) 176–204.
- Tesoriero (2005). – Charles Tesoriero, <Trampling over Troy: Caesar, Virgil, Lucan>, in Christine Walde (ed.), *Lucan im 21. Jahrhundert* (München & Leipzig: Saur 2005) 202–215.
- Thompson & Bruère (1968). – Lynette Thompson & Richard T. Bruère, <Lucan's Use of Virgilian Reminiscence>. *CPh* 63 (1968) 1–21.
- Usener (1869). – *M. Annaei Lucani Commenta Bernensia*, edidit Hermannus Usener (Leipzig: Teubner 1869 [= Hildesheim: Olms 1967]).
- Vizzotti (2017). – Martín Vizzotti, <Dos Romas futuras: Troya y Roma en *Eneida* 8 y *Farsalia* 9>. *Auster* 22 (2017) 1–13.
- Walde (2004). – Christine Walde, <Nach der Katastrophe: Zum Verhältnis von Erinnerung und Innovation in Vergils *Aeneis*>, in Achatz von Müller & J. von Ungern-Sternberg (eds.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance* (München & Leipzig: Saur 2004).
- Walde (2006). – Christine Walde, <Caesar, Lucan's *Bellum Civile*, and their Reception>, in Maria Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture* (Malden, Mass.: Blackwell 2006).
- Wick (2004). – Claudia Wick, *M. Annaeus Lucanus, <Bellum Civile> Liber IX. II: Kommentar* (München & Leipzig: Saur 2004).
- Zwierlein (1982). – Otto Zwierlein, <Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern>. *Hermes* 110 (1982) 85–102.
- Zwierlein (1986). – Otto Zwierlein, <Lucans Caesar in Troja>. *Hermes* 114 (1986) 460–478.

Paolo Esposito  
Università degli Studi di Salerno  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Giovanni Paolo II, 132  
IT-84084 Fisciano (SA)  
pesposito@unisa.it

**Suggested citation**

Paolo Esposito: Cesare nella Troade: l'impossibile rinascita del passato. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 151–175.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.164>

FAROUK F. GREWING

(Universität Leipzig)

## A Saturnalian Poet as a Literary Critic

### The Carnavalesque Poetics of Martial's *Apophoreta* 183–196

**Abstract** This paper analyzes a specific section of Martial's *Apophoreta* (Book 14), the 'list' of fourteen literary works that the poet-*persona* suggests to the reader as potentially suitable presents to give to friends on the occasion of the Saturnalia. It focuses strictly on the literary aspects of the poems and their underlying carnivalesque poetics. This includes an assessment of the logic of the poems' arrangement and alleged inconsistencies. It is suggested that the section be read as a complex statement of Martial's on various works and genres of Greek and Roman literature. The last couplet of the section (14.196), a certain Calvus' work 'On the use of cold water' (*De aquae frigidae usu*), which is unidentifiable, receives particular attention, for previous scholarship has wasted a lot of ink on guessing what kind of work this may have been, thereby losing touch with the rich (meta-)poetics the couplet actually conveys.

**Keywords** Martial, epigram, Saturnalia, poetics, *Apophoreta*

## THE CARNIVALESQUE POETICS OF MARTIAL'S *APOPHORETA* 183–196\*

Martial's *Apophoreta* (numbered as Book 14 in modern editions), just like the *Xenia* (Book 13),<sup>1</sup> are anything but tedious catalogs of presents given on the occasion of the Saturnalia (the *Apophoreta*) or of various kinds of food and wine, oils, sauces etc. that are served in the course of a Saturnalian dinner party (the *Xenia*).<sup>2</sup> Quite the contrary, recent studies, each with varying focus, have shown that both collections are highly sophisticated and demanding works of top-quality literature.<sup>3</sup>

One of the chief characteristics of Martial's poetics is its obsession with the contrast between 'big' and 'small', 'high' and 'low', 'long' and 'short'. As Victoria Rimell so aptly puts it, "One of the most basic dynamics of Martial's poetics [...] is its simultaneous shrinking down of big to small, and magnification or elevation of the small. In this way the most lowly genre can aim for epic status,

---

\* Helen King (London) and Georg Wöhrle (Trier) both read a draft of this paper and were immensely helpful in navigating me through the jungle of ancient medical writings (see below, my discussion of Mart. 14,196). As always in the past c. twenty years, Alexander (Sasha) Kirichenko (Berlin) did his best in preventing me from a lot, but far from all, absurdities in this article. And finally, my sincerest thanks to Annemarie Ambühl (Mainz) for her superb copy-editing. Needless to emphasize, for the at times preposterous theories that I have developed I alone am to blame.—It may seem to some that I do not take seriously quite a few hypotheses of previous scholarship. This is entirely true.

1 Note that the *Apophoreta* (like the *Xenia*) are most likely early productions of Martial's, pre-dating Books 1–12. See the references in Grewing (1999a) 259 n. 1.

2 For the overall order of the epigrams in the *Xenia*, see Leary (2001) 10–11 and Scherf (2001) 76–88 (an overview at 77); for the *Apophoreta*, Leary (1996) 13–21 (unnecessarily speculating a lot about possible *lacunae* in the text) and Scherf (2001) 89–105 (an overview at 90).

3 Examples include Muñoz Jiménez (1985) and (1996), Citroni (1989), Grewing (1999a) and (2010) 131–149, Roman (2001), esp. 130–138, Lorenz (2002) 82–110, Prioux (2008) 311–328, and Rimell (2008) 140–161. All these contributions disagree emphatically with Leary's rather depressing statement, in his commentary on the *Apophoreta*, that "it [...] seems fair, and even necessary, to say that the scope for literary invention provided by a series of couplets describing Saturnalian gifts is limited. [...] Therefore, having exhausted the possibilities of this type of composition, [Martial] found himself in need for something new, and it was thus that he turned to develop fully the type of epigram now regarded as most characteristic of him." (Leary [1996] 22–23). What a meteoric career: from a mediocre ad writer to one of Rome's bestselling authors!

and objective measurements are utterly subjectivised, when it suits: short can seem long, a thin book can become fat in the reading, and vice versa, and simplicity can be deceptive.”<sup>4</sup>

Perfectly in line with this dynamic is Martial’s suggestion to the reader that s/he may pick and choose from, or abridge, at will any of his books, should the reading become tedious or a given book contain items in a format which s/he disapproves of.<sup>5</sup> This idea is taken to its extreme in the second proem to the *Aphoreta*:

*Quo vis cumque loco potes hunc finire libellum:  
versibus explicitum est omne duobus opus.  
lemmata si quaeris cur sint ascripta, docebo:  
ut, si malueris, lemmata sola legas.*

(Mart. 14,2)

‘You can finish this little book anywhere you want. Every work is unfolded in two lines. If you ask why headings are added, I’ll tell you: so that, if you prefer, you may read the headings only.’

So, if the reader actually confined him/herself to the reading of the *lemmata*, the poetry book would be converted into the table of contents to a ‘poetic catalog’ of 221 items which briefly describe various kinds of Saturnalian gifts. That is to say, the reader would shrink the multi-item *poetry* collection to a minimized list de-

---

4 Rimell (2008) 94. The usurpation of themes and motifs that traditionally belonged to larger and more elevated genres (such as epic, tragedy, or elegy) is a phenomenon that can already be found in Hellenistic epigram. ‘Usurpation’, here, inevitably means ‘miniaturization’. Among other things, this widening of scope allows epigrammatists to reach a higher plane in the hierarchy of poetic genres. For a sketch of this development from Callimachus and his contemporaries onwards, see Harder (2019). Martial’s handling of, and playing with, ‘higher class’ poetic genres can perhaps be seen as the most powerful conquest of non-epigrammatic formats.

5 See, e.g., 10,1,1–2 *si nimius videor seraque coronide longus / esse liber, legito pauca: libellus ero* (‘If I seem too large and long a book with a colophone coming too late, read a view pieces only: I will then be a little book.’), or 6,65,4 *si breviora probas, disticha sola legas* (‘If you prefer shorter pieces, read the couplets only.’). In 4,29, readers who feel exhausted and oversaturated by the sheer quantity of Martial’s books (lines 1–2) are given an advice that seems particularly difficult to put into practice: *tu quoque de nostris releges quemcumque libellis / esse putasolum: sic tibi pluris erit* (‘You, too, whichever booklet you re-read, think of it as the only one; so you will value it the more.’).

void of any poetic value. In fact, Martial the *poet* would disappear altogether. To press this a bit more, think of Pliny the Elder's *Natural History*: after the epistolary preface, in which Pliny dedicates the *Natural History* to Vespasian's son and heir Titus (*praef.* 3), Book 1 consists of 'nothing' but a detailed table of contents and authorities of the 36 books to follow.<sup>6</sup> Martial's invitation to 'read the headings only' reduces the *Apophoreta* to something like Pliny's Book 1. At the same time, if you read the entire 2+221 poems, with all their thematic diversity, the *Apophoreta* amount to a bombastic Saturnalian (epigrammatic) version of Pliny's monumental reference work. That is, what we have here is a clever metapoetic game, the antagonists being the miniature/minimalist headings and the all-encompassing monumental 'Plinian' encyclopedia, which is wittily transformed into an encyclopedia of Saturnalian gifts.<sup>7</sup>

That said, let me now turn to a particular section of the *Apophoreta*, the 'literature gifts' contained in items 183–196.

To send books as Saturnalian gifts is a common enough practice.<sup>8</sup> According to Lucian, such a booklet makes a suitable gift for a poor man to send a rich friend:

ἀντιπεμπέτω δὲ ὁ πέννης τῷ πλουσίῳ ὁ μὲν πεπαιδευμένος βιβλίον τῶν παλαιῶν, εἴ τι εὐφημον καὶ συμπωτικόν, ἢ αὐτοῦ σύγγραμμα, ὅποιον ἂν δύνηται, καὶ τοῦτο λαμβανέτω ὁ πλούσιος πάνυ φαιδρῶ τῷ προσώπῳ καὶ λαβῶν ἀναγινωσκέτω εὐθύς.  
(Lucian. *Sat.* 16)

'The educated poor man shall send a rich man in return a little book by one of the ancient authors, provided that it is auspicious and suitable for a banquet, or whichever composition he can come up with himself. The rich shall receive it with a face beaming with joy and read it right away.'

<sup>6</sup> *Libro II. continentur [...] ex auctoribus [...]*, and so forth.

<sup>7</sup> It is certainly risky to argue that Martial's 'model' for this joke was Pliny's Book 1; however, he is definitely rather well familiar with the *Natural History*, which I shall discuss elsewhere. E.g., the wine catalog contained in the *Xenia* (13,109–125) is clearly arranged according to Pliny's treatment of the different kinds of wine in *HN*, Book 14.

<sup>8</sup> Cf. Leary (1996) 5 and 247; for the social context, in which such book-gifts function, see Nauta (2002) 79–80, 105–118, and 186–187.



Consequently, Martial once asks a certain Varro to put aside for those few merry days his own laborious writings and to ‘read instead poems not to be despised in smoky December, sent to [him] in their own month’ (*sed lege fumoso non aspernanda Decembri / carmina, mittuntur quae tibi mense suo*’, 5,30,5–6).

On a previous occasion, I have extensively argued that the penultimate poem of Martial’s *Apophoreta*, the *pistor dulciarius* (‘confectionary baker’) of item 222 symbolizes Saturnalian verse (light-hearted poetic trifles) and, more specifically, the Book of *Apophoreta* as a whole, whereas the final couplet, the *adipata* (‘rich, fatty cakes’) of 223, marks the end of the Roman carnival, that is, the bitter but inevitable return to the dull routine of everyday life.<sup>12</sup> Thus, this diptych lends the end of the book a strong element of closure.

*Pistor dulciarius*

*Mille tibi dulces operum manus iste figuras*

*exstruet: huic uni parca laborat apis.*<sup>13</sup>

(Mart. 14,222)

‘Confectionary baker: This hand will construct for you a thousand sweet forms of handicraft. For him alone the thrifty bee works.’

*Adipata*

*Surgite: iam vendit pueris ientacula pistor*

*cristataeque sonant undique lucis aves.*

(Mart. 14,223)

‘‘Fried-in-fat’ (?) pies: Get up! Already the baker is selling boys their breakfast, and the crested birds of daybreak are sounding from every side.’

I shall now extend this observation to the ‘literary gifts’ that are contained in the *Apophoreta*. Here is the sequence of pairs as transmitted in the MSS:

---

can (Catull. 14), or (following in Catullus’ footsteps) Statius, who, with tongue in cheek, reproaches Grypus for having given him a cheapish edition of incredibly boring writings (*silv.* 4,9).

<sup>12</sup> Grewing (2010) 134–149 *contra* Fowler (1995) 55–56.

<sup>13</sup> Note that Horace’s prominent Pindar Ode, *carm.* 4,2, *viz.* lines 25–32, is most likely the pre-text for the *pistor dulciarius*-poem: see Grewing (2010) 145–147.

#	'sors divitis'	#	'sors pauperis'
183	<i>Homeri Batrachomyomachia</i>	184	<i>Homerus in pugillaribus membranis</i>
185	<i>Vergili Culex</i>	186	<i>Vergilius in membranis</i>
187	Μενάνδρου Θάξις	188	<i>Cicero in membranis</i>
189	<i>Monobyblos Properti</i>	190	<i>Titus Livius in membranis</i>
191	<i>Sallustius</i>	192	<i>Ovidi Metamorphosis in membranis</i>
193	<i>Tibullus</i>	194	<i>Lucanus</i>
195	<i>Catullus</i>	196	<i>Calvi de aquae frigidae usu</i>

Quite a few scholars limit themselves to the (apparent) observation that the *sortes divitis* ('lots for the rich man') are small books or works, whereas the *sortes pauperis* ('lots for the poor man') are all huge, at times even bombastic (such as the 'Homer' of 186, the 'all-of Cicero' of 188, or the '142-book edition of Livy' of 190.<sup>14</sup> This is certainly true and agrees with what I have said about the tiny treats of 14,222 as opposed to the fatty cakes of 14,223.

Let me now take a closer look at the individual couplets and their diversified frolicking poetics. Some of the pairings are obviously puzzling at first glance: it is easy to see how, say, items 183/184 and 185/186 are connected—but why, e.g., does Menander go with Cicero?, why Livy with Propertius, not Sallust?, why Tibullus with Lucan, not (say) Propertius?, etc. No surprise, then, that this order has led some to suspect *lacunae* in the transmitted text.<sup>15</sup> However, our own puzzlement alone is not reason enough to think so.<sup>16</sup>

14 E.g. Lorenz (2002) 100–103; Prioux (2008) 311–328 followed by Squire (2012) 278–283, which is part of an interesting chapter entitled "Epigrammatic visions of the grand and the small" (274–283). Among other things, Squire compares Martial's poems with the *Tabulae Iliacae* ('Iliac Tablets').—A different, and attractive, take on this section is offered by Rimell (2008) 7: "The cheap labels at *Apophoreta* 183–196 come to exemplify the *Epigrams*' push to cram *everything* in, to chop up, reduce and remake Rome as and through its literary production."

15 See, e.g., Birt (1882) 78–87; Friedländer (1886) II. 299–300, who speculates that the counterpart-couplets to items 187, 188, 189, and 196 have been lost; cf. also Leary (1996) 261–263 (on item 196), and Scherf (2001) 99 with n. 275.

16 Cf. Lorenz (2002) 100. There is no indication whatsoever in the MSS transmission that pieces have fallen out, nor does the order of epigrams in the sections before and after 183–196 seem to be disturbed: Leary (1996) 19.

Another hypothesis, occasionally expressed, is that the underlying compositional principle of this section is ruled by the alternation of expensive and cheap (or less expensive) writing materials. Thus, the rich man would send some luxury edition rather than some inexpensive, say, *Penguin* paperback, whereas the poor can do with the latter. This way, the result would be an evident vicious circle: if we accepted the given order of poems, we would have to conclude that the *sortes pauperis* (184, 186, ...) are cheapish copies, and vice versa; the 'All-of-Homer' edition (184) would thus be of a lesser material value than the *Batrachomyomachia* (183), etc.; if we did not accept the transmitted order, we would have to re-arrange the items according to their material value, and that is precisely what has been done by some. As the *lemmata* of five of the 'poor' items (184, 186, 188, 190, and 192) indicate, these are written on parchment (in *membranis*, in *pugillaribus membraneis*), while the 'rich' items (183, 185, ...) are written on papyrus. Nonetheless, Theodor Birt and others argue that papyrus was more expensive than parchment.<sup>17</sup> Note, however, that this alternation does not apply to the two final pairs, 193/194 and 195/196.<sup>18</sup> To uphold this 'material theory', one cannot do without postulating *lacunae* or mis-arrangements. Contrary to Birt, Ludwig Friedländer and others maintain that parchment was 'certainly' more expensive than papyrus; hence the order of poems, including alleged *lacunae*, needs to be completely re-arranged.<sup>19</sup> More importantly, the relative material value of papyrus vs. parchment cannot be determined for the 1<sup>st</sup> century C.E. anyway; nor can we tell (should that be of any interest) which of the two Martial himself considered the more valuable.<sup>20</sup> Bluntly put, those speculations do not at all further the reader's understanding of the 'literature section'.

I shall leave aside other yet more fanciful hypotheses, such as the idea of the 'rare availability' of certain works or authors in edited form, or of possible 'read-

---

<sup>17</sup> Birt (1882) 78–87, esp. 78–82.

<sup>18</sup> Rightly emphasized by Leary (1996) 19 and 256, and Scherf (2001) 99 with n. 276. The *charta* of 196.2 should be a papyrus leaf.

<sup>19</sup> Friedländer (1886) II. 299–300.

<sup>20</sup> Cf. Roberts & Skeat (1983) 7 (with references) and 27; Leary (1996) 19. See in particular Skeat (1995), esp. 87–93, on the price of papyrus vs. parchment; note also his comment on Martial at 78–80. For our early evidence of parchment codices, cf. also van Haelst (1989), esp. 20–21.

ing habits' of the rich ('educated') and the poor ('less educated').<sup>21</sup> This is all mere speculation.

The interpretation I want to put forward is based on the conviction that (i) no items have been lost due to any transmission error, (ii) the order of epigrams has not been altered in the transmission process, and (iii) the actual material value of the books does not account for the arrangement of the couplets; actually, the fact that an item appears as a *sors divitis* need not necessarily indicate a *material* value higher than that of its counterpart-item (*sors pauperis*).<sup>22</sup> This seems to be particularly evident in the 'literature section'. Hence, I will here propose a purely literary-critical exegesis.

In epigram 5,18, which I briefly discussed above, Martial points out that the gift a poor client should give his rich friend ought to be as modest as possible, in Martial's case his own tiny poems. Viewed against the backdrop of 5,18, the *sortes divitis*, 'lots for the rich', stand roughly for 'akin to the implied author's poetics/predilections' or 'acceptable in terms of literary genre/style' (just as the *pistor dulciarius* of item 222), whereas the *sortes pauperis*, 'lots for the poor', roughly denote works 'alien or opposed to the implied author's poetics/predilections' or 'unacceptable in terms of literary genre/style' (like the *adipata* of item 223).

For a start, one may observe that all of the *sortes divitis* are works of lesser size than their counterparts. This distinction is easily recognizable in the first two pairs, the 'Homeric' *Battle of Frogs and Mice* (300+ lines) and the 'Virgilian' *Gnat* (400+ lines), both parodying epic poetry, as opposed to Homer's *Iliad and Odyssey* in one edition (!) and the 'All-of-Virgil' edition (*Eclogues, Georgics, and*

<sup>21</sup> For such (and similar) speculations, see the summaries of extant (historical-critical) attempts in Leary (1996) 19–20 and Scherf (2001) 98–100, neither of whom, however, offer any interpretations of their own.

<sup>22</sup> As rightly emphasized by Leary (1996) 13; Lorenz (2002) 98–99 with nn. 194–196 (esp. *contra* Birt and Friedländer); cf. also Grewing (1999b) 597. This is, of course, not to say that Martial does not utilize the 'expensive-cheap' antithesis throughout the *Apophoreta*, as quite a lot of pairs rather unambiguously (seem to) suggest. See, e.g., the following (randomly picked) pairs: 12/13 ('ivory boxes' vs. 'wooden boxes'), 95/96 ('chased gold bowl' vs. 'cheap Vatinian cups'), 154/155 ('amethystine wool' vs. 'white wool from Altinum'), 170/171 ('golden statuette of Venus' vs. 'clay statuette of 'Brutus' Boy'), with Leary's (1996) notes *ad locc.*, and many more (but by far not all!) pairs as listed and discussed in Friedländer (1886) II. 295–300 and Leary (1996) 13–21.

*Aeneid*<sup>23</sup>). 183/184 and 185/186 are perfect matches.<sup>24</sup> One may further note that the *sortes divitis* tend to be much more humorous, light-hearted works than their counterparts: note again 183/184 or 185/186, and also, e.g., Menander's *Thais* (187) vs. Cicero (188), etc. In general, this binary opposition can be described in terms of 'small/humorous' = 'akin to epigram and 'Roman Callimacheanism' vs. 'grand' = 'non-/anti-epigrammatic, bombast, epic, or epicizing'.

But there is still need to account for some apparently odd pairings in the section as a whole: Menander—Cicero, Propertius—Livy, Sallust—Ovid, Tibullus—Lucan. Chaos may be in power here, and this alone, I dare say, would be hilarious enough. This 'chaos' may, however, invite the Saturnalian reader to take a closer look at the individual 'mismatches' and their respective context(s): maybe, this *ordo difficilior* turns out to be quite sophisticated?

As for the 'rich' items, one can say that Menander, Propertius, Tibullus, and Catullus—not only in the implied author's view—are connected to each other through their *erotic* theme(s) and motifs, a central feature of Martial's poetics.<sup>25</sup> Sex is a Saturnalian must. Martial's favorite, Catullus, is self-evident here anyway. Elegy (Propertius and Tibullus vs. Livy and Lucan) is, too.<sup>26</sup> Item 193, *Tibullus*, is a poem not only *about* Tibullus' works, but also *quoting* from the *Elegies*:

---

23 I agree with Roberts & Skeat (1983) 25 (followed by Leary [1996] 251) that the *immensus Maro* of 186,1 refers to the entire Virgilian corpus: the poem "would lose its point if an anthology were in question". It would, however, not necessarily "lose its point" if *immensus* referred to the *Aeneid* only.

24 The same is true of the other pairs (Menander's *Thais* vs. Cicero, etc.); for 195/196, that is, Catullus vs. *Calvus de aquae frigidae usu* (the only 'spurious' work in the entire section), see below.—The massive size of five of the seven *sortes pauperis* is also emphasized in the poems themselves: note the 'many layers of skin' (i.e. the long codex) of the *Iliad* and *Odyssey* (*multiplici pelle*, 184,2), the 'vast Virgil' (*immensum Maronem*, 186,1), the 'long journey with Cicero' (*longas cum Cicerone vias*, 188,2), the 'gigantic Livy' (*Livius ingens*, 190,1); for Lucan (194) and Calvus (196), see below.

25 Emphasized also by Lorenz (2002) 101 with n. 206. See also Sullivan (1991) 185–210 ("Martial's sexual attitudes"). For a different take on sex, the obscene, and 'pornography' in Martial, see Spisak (1994).

26 For Martial's attitude towards elegy, see Sullivan (1991) 105–108.

*Tibullus*

*Ussit amatorem Nemesis lasciva Tibullum,  
in tota iuvat quem nihil esse domo.*

(Mart. 14,193)

‘Tibullus’: Lustful Nemesis inflamed her lover Tibullus, who was happy to be a non-entity in all his house.’

*Illa [sc. Delia!] regat cunctos, illi sint omnia curae:  
at iuuet in tota me nihil esse domo.*

(Tib. 1,5,29–30)

‘Let her rule us all, let her be in charge of everything—and let me be a non-entity in all my house.’

It is futile to speculate if Martial confuses Tibullus’ *puellae*, or Books 1 and 2 of the *Elegies*; that he did so intentionally is an attractive option:<sup>27</sup> for, by mentioning one and quoting from the other, Martial wittily refers to both Tibullan books simultaneously, and may quite jokingly insinuate that it ultimately matters little which mistress lovesick Tibullus (or any elegist, for that matter) is talking about. The elegists’ concerns are not Martial’s. What makes elegy so Saturnalian is not (so much) the theme of love and desire—when you are really raving in ecstasy, you will find Tibullus and his peers prudish anyway<sup>28</sup>—, but the elegiac idea of the inversion of social roles: the man becomes totally subject to the woman, just like the master to his slave (*servitium amoris*).<sup>29</sup>

---

27 For discussion, cf. Leary (1996) 258, who points to similar misattributions (or misquotations); but see also the references in Salanitro (2003) 309–310 (whose discussion of Mart. 14, 183–196 does not, however, advance our understanding of this sequence of poems).

28 Hence, when Martial exhorts Varro to read only literature appropriate to the Saturnalia during the festival season (5,30), he excludes not only tragedy, serious (Horatian) lyric poetry, but also elegy ‘with her neat tresses’ (*cultis comis*, line 4).

29 For the suspension of the master-slave hierarchy, see Acc. frg. 3 Morel, Sen. *epist.* 47,14, Iust. *Epit. hist. Philipp.* 43,1,3–4, Macr. *Sat.* 1,11,1; for the inversion of social roles (the master waiting his slaves’ tables), Cass. Dio 69,19, Auson. *ecl.* 16,15–16 Green.—On Martial’s ‘epigrammatization’ of the elegiac system, see Sullivan (1991) 164–166, and cf. my note on Mart. 6,71: Grewing (1997) 468. For Martial’s and others’ satiric transformation of elegiac *topoi*, see Bardou (1946).



with a courtesan named Glycera may very well be a Hellenistic fantasy,<sup>33</sup> and Martial is likely to have adopted it just as Alciphron in his *Letters* (4,18/19). The theme of this couplet is particularly Saturnalian. The Thais of the play (which is almost entirely lost to us) is probably as much a *domina* as is any of the elegists' *puellae* or Menander's alleged own mistress, and the reader may suspect here that, according to Martial's poem, the *Thais* may (at least partly) be read 'autobiographically': Menander's life would then be mirrored in his plays—and become sufficiently Saturnalian.

Compare the homoerotic version, also heavily Menandrian, from the same section as 222/223:

*Comoedi pueri*

*Non erit in turba quisquam Μισούμενος ista:*

*Sed poterit quivis esse Δις ἔξαπατῶν.*

(Mart. 14,214)

'Boy comic actors': No one in this troupe will be 'The Hated One'; but anyone of them can be 'The Double Deceiver'.

"The joke [...] rests on these boys being not so much actors as potential catamites [...]. While all are desirable (hence none is *μισούμενος*), they are also all capable of double-crossing an *ἐραστής*."<sup>34</sup> The sexual implication (obvious anyway) becomes explicit in the complementary couplet (215) about a *fibula*, a kind of 'safety-pin', here attached to the fore-skin to prevent too easy sexual activity.<sup>35</sup>

*Fibula*

*Dic mihi simpliciter, comoedis et citharoedis,*

*fibula, quid praestas? 'carius ut futuant.'*

(Mart. 14,215)

'Safety-pin': Tell me plainly, safety-pin, what's your use for comic actors and lyre-players? 'Get them a higher price for their fucking.'

<sup>33</sup> For discussion, see Körte (1919).

<sup>34</sup> Leary (1996) 281.

<sup>35</sup> For the details of this joke, see Leary (1996) 282–283.—Infibulation can also serve other medical or quasi-medical purposes. See the discussion at Cels. 7,25,2 (*sed cave*: it may hurt when you read it). On infibulation in antiquity, see Stieda (1902).

Now the ‘cheap gifts’. (I shall discuss the *Sallustius* below.) Just as 184/186 (Homer/Virgil), 188/190/192 all represent huge literary works compressed into one edited ‘book’: the bulky ‘All-of-Cicero’ edition, suitable to read on long (perhaps never-ending) journeys; Livy’s 142-book *Ab urbe condita*, too gigantic even for a library to hold; the massive edition of Ovid’s 15-book *Metamorphoses*, and finally, Lucan’s *Pharsalia* (194) and Calvus’—more than shadowy—*On the Use of Cold Water* (196). For sure, each of these in its own way is non-, if not anti-epigrammatic/Saturnalian. Although Martial often refers to Cicero as the paragon of Roman oratory, the encyclopedia-like ‘All-of-Cicero’ here is as non-Saturnalian (or, compared to Menander or Propertius, anti-aphrodisiac) as the ‘All-of-Livy’. The very idea to have the entire writings of Cicero or the whole of Livy in *one* codex is immensely funny (and depressing), since this would for technical reasons be completely impossible anyway;<sup>36</sup> and it would surely deprive the poems of their point if (as sometimes suggested) anthologies or *epitomai* were meant here.<sup>37</sup>

What about the *Metamorphoses*, as opposed to *Sallustius*? It is unclear to which of Sallust’s works item 191 alludes, but this is of little account. What matters is that he is ‘the Number One in Roman historiography’ (*primus Romana Crispus in historia*), and that his works are unassuming compared to Ovid’s *Metamorphoses* which, because they cover the entire history of the world from its cosmic origins down to Augustus, were at times read as a work of ‘chronographic history’.<sup>38</sup> That Sallust does not go with Livy is not, I argue, a compositional flaw, but a cun-

<sup>36</sup> See Winsbury (2009) 15–34, esp. 24. Squire (2012) 280 tentatively compares Martial’s *Livy* to the 5<sup>th</sup> c. *Codex Manichaicus Coloniensis* (‘Cologne Mani-Codex’). However, the actual length of this text amounts only to a small fraction of the size an ‘All-of-Livy’ would amount to.

<sup>37</sup> The *Homer*, *Virgil*, and Ovid’s *Metamorphoses* cannot be ‘anthologies’. The *Cicero* need not be the ‘full corpus’ (half of it would do, anyway). For the idea that item 190 (Livy) may refer to an abridged text, see Ascher (1969), re-visited by Butrica (1983); cf. line 1 of the poem: *pellibus exiguis artatur Livius ingens* (‘gigantic Livy is compressed in tiny skins’). Indeed, *artare* could (just as *coartare* at Cic. *de or.* 1,163; Sen. *epist.* 94,27; Plin. *epist.* 1,20,8) probably mean ‘to shorten, abridge’, but Roberts & Skeat (1983) 25–27 offer good reasons why this is not the case here. (Note also that the use of *artare* at Mart. 1,2,3 and 12,4[5],2 does *not* help.)

<sup>38</sup> Even *if* Martial refers to Sallust’s *Histories*, annalistic unlike the *Catiline* or *Jugurtha*, the contrast to ‘Ovid, the historian’ works. The 5-book *Histories* cover a relatively short time-period, from 78 B.C.E. to we-don’t-exactly-know (last surviving fragment: 67 B.C.E.). For the *Metamorphoses* as ‘chronography’, see Feeney (1999).

ning twist that the reader is meant to appreciate. The connecting link between the pairs is not genre, but content, style, and size. Additionally, the reader might laugh about the ‘degradation’ of the *Ab urbe condita* in particular: Quintilian, at *inst.* 2,5,19, recommends ‘Livy for school children (!) rather than Sallust, although the latter was the greater historian’ (*Livium a pueris magis quam Sallustium—etsi hic historiae maior est auctor*). I suggest reading Martial along similar lines here.<sup>39</sup>

Now Lucan.

*Lucanus*

*Sunt quidam qui me dicant non esse poetam:*

*sed qui me vendit bybliopola putat.*

(Mart. 14,194)

‘Lucan’: There’re some who say I’m not a poet; but the bookseller who sells me thinks I am.’

The epigram comments on the notorious verdict in antiquity whereby Lucan was considered not a poet but rather a (versifying) ‘historian’ (e.g., by Servius, on *Aen.* 1,382) or a ‘kind-of-orator’ (e.g., by Quint. *inst.* 10,1,90).<sup>40</sup> The reasons for such judgments are relatively clear. The poem should, I think, be read on two different (but interrelated) levels: (i) in the context of the *Apophoreta*, (ii) against the background of Martial’s oeuvre as a whole. In the latter context, item 194 can be read as a defense of Lucan, in that the poem explicitly denounces the grammarians’ and rhetoricians’ critique—or even as an homage: Martial indeed seems to have admired his countryman and was fond of imitating his verse.<sup>41</sup> He never attacks Lucan, either on generic grounds or any other (which is, perhaps, no surprise since Lucan wrote historical epic, not mythological); rather, Martial

<sup>39</sup> Again, Martial would be distinctly anti school-canon.—Martial’s verdict on Sallust reflects the general enthusiasm about him: see Syme (1964) 274–301 (on Mart. at 292). Tacitus, e.g., calls him *rerum Romanarum florentissimus auctor* (*Ann.* 3,30,1); *alii aliter*.

<sup>40</sup> For references, see Leary (1996) 259 and Grewing (1997) 492.

<sup>41</sup> Cf. Reggiani (1976) 136–137; Sullivan (1991) 102; Grewing (1997) 492–493, where I offer a random list of (possible) verbal parallels. The mini-cycle of *genethliaka* to Lucan (commissioned perhaps by his widow, Polla Argentaria), 7,21–23, is Martial’s most striking example of reverence for Lucan; on these poems, see Galán Vioque (2002) 168–179 (with ample bibliography at 168–169).

seems to be playing with him in a witty but friendly way.<sup>42</sup> This playfulness helps us to understand the role of Lucan in the *Apophoreta*: 194 jokingly suggests that the bookseller's opinion ('Lucan is a poet') matters little; the implied author here simply rejects this judgment—for Saturnalian reasons: please, spare us epic Lucan (or Homer, Virgil, Ovid, etc.) and, since Lucan after all 'isn't' a poet, spare us Lucan, the historian (or Livy or 'historicizing Ovid', etc.).

Finally Calvus.

*Calvi de aquae frigidae usu*

*Haec tibi quae fontes et aquarum nomina dicit,*

*ipsa suas melius charta natabit aquas.*

(Mart. 14,196)

2 *suas*—*aquas* T $\gamma$  : *suas*—*aquis* R : *suis*—*aquis*  $\beta$  | *natabit*  $\gamma$  (Leary) : *natabat* B (Lindsay, Heraeus, Shackleton Bailey) : *notavit*  $\beta$  : *notabat*  $\alpha$

"Calvus 'On the Use of Cold Water': This roll which tells you the sources and names of rivers will be better off swimming in its own waters." (tr. Leary)

Textual matters first. T $\gamma$ 's accusative *suas aquas* going with *natare* is, of course, right ('swim in ...');<sup>43</sup> and  $\gamma$  is the best witness for this poem anyway. The imperfect tense (*natabat*), accepted by most modern editors, would mean something like "were better swimming in their own waters" (tr. Shackleton Bailey)—to paraphrase: 'it would have been much better if Calvus' work had never been written; rather, the papyrus should have been immediately thrown into the Nile, in Egypt, where it comes from (hence *suas*).'<sup>44</sup> But Leary is surely right in point-

42 Most telling, I think, is 10,64, in which Martial asks Polla to receive his epigrams *non tetrica fronte* ('without frowning brow') and which he concludes with a—true or made-up?—quotation from (an epigram of?) Lucan, just as obscene as Martial's own verse: *si nec pedicor, Cotta, quid hic facio?* ('If I'm not even sodomized, Cotta, what am I doing here?'). Here, epic and epigram clash—but not at Lucan's expense.

43 See Leary (1996) 264, citing *OLD*, s.v., 1b, and see Mart. 1,49,9–10 (*natabis lene ... vadum / mollesque ... lacus*); for passive *natare* cf. Mart. 4,30,3 and 6,43,2. Note that at 1,49,9, according to Citroni (1975) 159, the MS *G* has *notabis*, the same corruption as  $\alpha\beta$ 's here or most MSS's at Prop. 3,12,32. (The reverse case would be Suet. *Aug.* 64,3, where the MSS read *natare* and Lipsius unnecessarily conjectured *notare*.)

44 Thus, e.g., Shackleton Bailey (1993) III. 303 n.d.

ing out that “one of the standard fates of bad poetry was to be consigned to the waters”, and to compare Mart. 1,5:<sup>45</sup>

*Do tibi naumachiam, tu das epigrammata nobis:  
vis, puto, cum libro, Marce, natare tuo.* (Mart. 1,5)

‘I give you a naval battle [*i.e.* in the Colosseum], you give me epigrams. I think, Martial, you want to swim together with your book.’

The poem is a reply to 1,4, in which Martial asks Domitian to receive his epigrams benevolently.<sup>46</sup> We have here the only (!) instance in Martial of the emperor as first-person speaker, and a witty one, threatening the poet with drowning him along with his ‘bad’ poems. This literary topos, already well established in Augustan poetry and relatively frequent in Martial, usually implies that the *contents* of the papyrus had better be washed out, that is, the text must have been *written* before.<sup>47</sup> Hence read *natabit*.

However, the more vital question is: Who is this Calvus? As 196 goes with the *Catullus*-poem, 195, the most reasonable guess is that this is the politician, orator, and neoteric poet, C. Licinius Calvus, friend of Catullus, whose poetic production is indeed very Catullan (a mini-epic on Io, some epithalamia, erotic poems, satirical epigrams).<sup>48</sup> But (of course?) no trace whatsoever of any *De aquae frigidae usu*. Two options: (i) Calvus *did* write a work *On Cold Water*—and there is

<sup>45</sup> Leary (1996) 263.

<sup>46</sup> 1,4–5 is discussed in detail by Lorenz (2002) 112–120.

<sup>47</sup> Cf. (always with a future sense) Mart. 3,100,3–4; 5,53 (tragedy worthy of the Flood or fire) with Fusi (2006) 553–554; 9,58,7–8; similarly, 4,10,5–6 (text to be sponged out). For Augustan parallels, see Citroni (1975) 34, and add Suet. *Aug.* 85.

<sup>48</sup> For an assessment of the few fragments that have survived, see Courtney (1993) 201–211, and the detailed commentary in Hollis (2007) 49–86. Shackleton Bailey (1993) III. 302–303 n. c reminds us that of course we cannot be certain if Martial’s Calvus here is the same as Catullus’ Calvus: “If this were a different Calvus, the juxtaposition with Catullus could be a joke on M.’s part.”—To be fair, I frankly confess that I am unwilling to discuss Herrmann’s (1968) proposition that Martial’s Calvus is not a Calvus at all, but the poet L. Iulius Calidus (mentioned only once by Nepos, *Att.* 12,4), for it is based on an incomprehensible (at least to me) interpretation of the variant readings of the poem’s *lemma* (which are best documented in Lindsay’s edition).

no proof that he did not;<sup>49</sup> (ii) Martial made this up—which I find the much more attractive bet. In this case, the literature section ends with a work that never existed at all—a twist that would reduce the whole debate about good vs. bad literature to a mere Saturnalian joke.<sup>50</sup> And I like Sven Lorenz’ productive idea of reading Martial’s poem as cunningly taking revenge on Calvus for having sent Catullus a pathetically bad poetry collection on the occasion of the Saturnalia (!):<sup>51</sup>

[...]  
*nam quid feci ego quidve sum locutus,*  
*cur me tot male perderes poetis?* 5  
 [...]  
*di magni, horribilem et sacrum libellum!*  
*quem tu scilicet ad tuum Catullum*  
*misti, continuo ut die periret,*  
*Saturnalibus, optimo dierum!* 15 (Catull. 14,4–5, 12–15)

‘For what have I done to you, or what have I said, that you should kill me with all these poets? [...] Great gods! What a horrible and accursed book—which you sent your Catullus, so that he should die at once on the day of the Saturnalia, best of days!’

Evidently, Martial’s ‘revenge’ is as much a joke as Catullus 14 is fictitious. In this line of reasoning, the *De aquae frigidae usu* would work extremely well as an invention of Martial’s. (Note that it would work no less well if it were not a fake!)

<sup>49</sup> Leary (1996) 262 refers to Charisius who once (p. 102,20–22 Barwick) quotes from an (unnamed) work (probably in prose) of Calvus’, which may (or may not) have been on ‘proper diets’ or something similar; no need to assume that this is his *De aquae ...*; no need either to conclude (as Leary, *ibid.*, did) that there is a *lacuna* after the *lemma* of 196.

<sup>50</sup> Annemarie Ambühl kindly referred me to the hilarious book by Stefano Tonietto, *Letteratura latina inesistente: Un'altra letteratura latina che non avete studiato a scuola* (Macerata: Quodlibet 2017), a parody of a scholastic textbook of made-up ancient Latin works, such as Lesbia’s response to Catullus’ poems or on the brat who jangled Horace’s nerves and who allegedly had already annoyed Cicero, etc.

<sup>51</sup> Lorenz (2002) 103.

We then have a double (triple?) joke: (i) let's flood Calvus' work (topos),<sup>52</sup> (ii) by drowning it 'in its own contents' (*On Water*, that is why we have *suas!*)—but, of course, the joke is in itself a joke: (iii) Martial does not condemn seriously any of Calvus' works; it is just a literary game.

Whatever the true answer may be, before putting forward a completely new reading of this poem, let me dwell a little further on what kind of text *On the Use of Cold Water* could *theoretically* have been, that is, let me for a moment pretend to believe that this work existed. If it was a piece of poetry my only guess would be that it was a (mock-?) didactic poem or some dull 'epic- or epyllion-style' catalog. If it was a prose treatise the range of possibilities would be a lot wider.<sup>53</sup> Leary compares Callimachus' works *Περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένη ποταμῶν* ('On the rivers in the Greek world') and *Περὶ τῶν ἐν Εὐρώπῃ ποταμῶν* ('On the rivers in Europe') mentioned in the Suidas under *Καλλίμαχος*.<sup>54</sup> However, these two are more likely to have been treatises on river-related *mirabilia* that would fit in with the works of the Alexandrian librarian.

It goes without saying that cold water is, in many ways, an essential and much desired product in hot and dry climates such as in the Mediterranean area. In Greek and Roman medicine, the use of water (cold, tepid, warm, or hot) is a much discussed topic;<sup>55</sup> but especially *cold* water receives attention from various points of view. Hippocrates, e.g., in *De aere, aquis, locis* ('On Airs, Waters, and Places'), warns us that the consumption of, esp. cold, water mixed from two or

---

52 On the destruction of literature, be it by drowning it in water, using it as wrapping paper for various kinds of food (often fish) or as wrap in a cookshop, see Coleman (1988) 227 (on Stat. *silv.* 4,9,11–13) and Grewing (1997) 395 (on Mart. 6,60 [61],8). Note also Catull. 95, in which Catullus welcomes the publication of Cinna's neoteric-Callimachean *Zmyrna* which will become an immortal world-wide bestseller, and at the same time condemns Volusius' old-fashioned, anti-neoteric *Annales* which he predicts will not even get beyond the place of their origin (Padua) and 'often make loose jackets for mackerel' (*laxas scombris saepe dabunt tunicas*, line 8). See further Watson (2005) on the links between Catull. 95 and 36 (Volusius' *Annales* as *cacata carta*).

53 I didn't have access to S. Isetta, "Sul *De aquae frigidae usu* di Calvo," in: *Studi e ricerche dell'Istituto di Latino* 1, Genoa (Facoltà di Magistero) (1997) 107–112.

54 Leary (1996) 262; plus, he compares Book 3 of Sen. *Nat.*, *De aquis terrestribus*, and the late antique (5<sup>th</sup> or 6<sup>th</sup> c.?) catalog *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus quorum apud poetas mentio fit* by a certain Vibius Sequester. One can only hope that good old Calvus did *not* produce such a weird thing.

55 For an overview, see Leven (2005) 914 (with references).

more sources can ultimately result in urinary tract stones.<sup>56</sup> Galen, in his *De sanitate tuenda* ('Hygienics') 3,4, stresses the therapeutic value of cold water, esp. in baths. The most prominent role, at least to my knowledge, cold water plays in Celsus' *De medicina* ('On Medicine').<sup>57</sup> In fact, Celsus' frequent discussion of the benefits of (cold) water even prompted two German *dissertationes historico-medicae* in the first half of the 19<sup>th</sup> century.<sup>58</sup> And don't forget that Dio Cassius reports how the physician Antonius Musa successfully 'restored' Augustus 'back to health by prescribing both cold baths and cold drinks' (καὶ ψυχρολουσίας καὶ ψυχροποσίας ἀνέσωσε, 53,30,3) when the emperor fell seriously sick in Spain 23 B.C.E.<sup>59</sup>

Let me turn to yet another emperor. According to Pliny (*HN* 31,40), Nero found a way of how to use snow to produce an ice-cold drink of water without having to drink the potentially perilous snow as well, the famous *decocta Neronis* ('Nero's boiled water, cooled down').<sup>60</sup> And Tacitus reports that Nero once

---

<sup>56</sup> See Poulakou-Rebelakou *et al.* (2015).

<sup>57</sup> I here single out my favorites, e.g. 1,8,4 ('He whose food tends to turn sour should beforehand take a draught of tepid water and vomit; but if as a consequence he has frequent motions, he should after each stool take a draught of cold water.');

3,7,2 (cold water to treat ardent fever, 'but certainly not before the fourth day,' and then the patient should consume it 'even beyond satiety');

3,18,22 (to cure excessive depression); 3,20,3 (lethargy); 3,23,6 (epilepsy); 4,31,6 (podagra and cheiragra). The list could go on.—I was too lazy to check ancient veterinary medicine (such as Vegetius, the *Mulomedicina Chironis* ['Chiron's Medicine for Mules'], or Pelagonius); Columella, who introduced the term *medicina veterinaria* (7,3,16), mentions cold water twice in the treatment of sick cattle (6,14,6, 16,2).

<sup>58</sup> E. F. C. Oertel, *De aquae frigidae usu Celsiano*, Munich 1826, and H. H. F. Zimmermann, *De aquae usu Celsiano particula I*, Halle 1844 (*particula II* never made it to the press). I took the liberty of *not* reading either of the two. However, those wishing to do so can easily access the texts online via the catalog of the *Bayerische Staatsbibliothek*, Munich.

<sup>59</sup> Suetonius (*Aug.* 81) only mentions *frigida fomenta* ('cold poultices'). On (the therapeutic value of) bathing in cold (or hot) water, see Fagan (1999) 85–103; for Antonius Musa, see Michler (1993).

<sup>60</sup> See Suet. *Nero* 48,3 and Cass. Dio 63,28,5 on the day of Nero's 'assisted suicide' (although it is more than likely that Suetonius and Dio are here simply echoing the hostile anecdote-laden propaganda that started right after Nero's death). On the de(con)struction of the notorious 'bad' emperors, Nero and Domitian, by Tacitus, Suetonius, and Dio Cassius, see the recent study by Schulz (2019), with ample bibliography, but also consult G. Andrews' review, *BMCR* 2020.07.32.—Martial, too, alludes to the *decocta Neronis* at 14,116–117, and see Iuv. 5,50.

took a bath in the spring of Rome's most famous aqueduct, the *Aqua Marcia*,<sup>61</sup> thereby contracting a serious illness.<sup>62</sup> This may simply be an anecdote to discredit the former emperor who had fallen in disgrace right after his death. It is, however, noteworthy that Pliny (*HN* 31,41) records that 'the first prize for the coolest and most wholesome water in the entire world has been awarded by the voice of Rome to the *Aqua Marcia*, one of the gods' gifts to our city' (*clarissima aquarum omnium in toto orbe frigoris salubritatisque palma praeconio urbis Marcia est inter reliqua deum munera urbi tributa*).

This, finally, brings me back to Leary's rendering of the Calvus-poem (quoted above). All translations (English, German, Italian, French, Spanish, and Portuguese) I have checked render the *aquarum nomina* of line 1 as '(natural) rivers or waters'. Yet, we should not preclude the possibility that the phrase means 'names of aqueducts'.

Let me now put an end to this vast accumulation of ultimately frivolous speculations and return to the real epigrammatic and Saturnalian qualities of the poem.

In the world of Roman carnival, when life is turned upside down, merriment and the burlesque take over, and boozing parties abound, that is, when the 'Law & Order' of the everyday routine and discipline is temporarily suspended,<sup>63</sup> it is more than palpable that 'cold water' is the opposite of one of the essentials of

---

<sup>61</sup> The spring was located slightly west of the 83<sup>rd</sup> milestone of the *Via Sublacensis*, a road built to connect Nero's palace (the *Villa Sublacensis*) to Rome. For this villa in Sublaqueum (present-day Subiaco), see Frontin. *Aqu.* 7,6.

<sup>62</sup> Tac. *Ann.* 14,22,4: [...] *nimia luxu cupido infamiam et periculum Neroni tulit, quia fontem aquae Marciae ad urbem deductae nando incesserat; videbaturque potus sacros et caerimoniam loci corpore loto polluisse. secuta anceps valitudo iram deum adfirmavit.* ('Nero's excessive passion for extravagance brought him disrepute and danger, for he had entered, and swum in, the spring of the *Aqua Marcia* that had been channeled to Rome; and it was considered that by washing his body he had polluted the sacred waters and the holiness of the site. The grave illness which followed confirmed the anger of the gods.') For discussion, see Woods (2009), and see n. 60 above.

<sup>63</sup> Note that the appreciation of Martial's epigrams is enhanced by drinking alcohol: Mart. 13,1,4 *postulat ecce novos ebria bruma sales* ('see, boozed midwinter calls for new jests'), 14,1,9 *sed quid agam potius madidis, Saturne, diebus [...]*? ('But what better have I to do in your tipsy days, Saturn [...]?'); and that the poet-persona is simply unable to produce his verse while sober: 11,6,12–13 *possum nil ego sobrius; bibenti / succurrent mihi quindecim poetae* ('I can do nothing sober, but when I drink, fifteen poets will come to my aid'). This water-wine antithe-

Saturnalian dinner parties, the excessive consumption of wine. He who restricts himself to the drinking of water is nothing but a boring ascetic such as Cato Uticensis, the paragon of dignity (*gravitas*), often enough ridiculed in Martial (and elsewhere):<sup>64</sup>

*Nosses iocosae dulce cum sacrum Florae  
festosque lusus et licentiam vulgi,  
cur in theatrum, Cato severe, venisti?  
an ideo tantum veneras, ut exires?*

(1 *praef. epigr.*)

‘Although you knew of sprightly Flora’s pleasant ritual, the festal jests and license of the crowd, why, stern Cato, did you come into the theater? Or had you only come in order that you might go out?’

Drinking water, thus being sober, generally accounts for sound common sense and intellect, whereas drinking wine stands for the opposite.<sup>65</sup> More specifically, drinking water is associated with the meticulous planning and elaboration of forensic speeches, e.g. when, in Aristophanes’ *Knights*, Paphlagon (‘Cleon’), in his conversation with the simple-minded sausage-seller, asserts that one of the things one ought to do as a speech writer is to ‘drink water’ (ὕδωρ τε πίνων, Aristoph. *Equ.* 349).

This, finally, leads me to what I believe Martial’s poem is (much more likely to be) about: Calvus, not the Neoteric poet, but the orator.

At first sight, the distich offers by far the most dim-witted of titles in the entire section, if not collection. But it may not be dim-witted at all. I am tempted to take the *frigida (aqua)*, not as refreshing or healthy, but as referring to the

---

sis is fairly common; see Kay’s note (1985) 74–75 and Rubensohn (1891). Of course, drinking is also a prerequisite for the 4<sup>th</sup>/5<sup>th</sup> cent. C.E. poet of three-line riddles, Symp(h)osius (see *Anth. Lat.* 281 SB, *Aenig. praef.* 5,7,17).—Let me skip the other particulars which characterize the celebration of the December festival. See instead the excellent synopsis in Döpp (1993); for a short summary, see Leary (1996) 1–9.

64 See Citroni (1975) 11; cf. 11,2,1.

65 E.g. Isocr. 8 (Περὶ εἰρήνης [*On Peace*]),13; Plat. *Rep.* 8,561c9. For a sober discussion, see Asper (1997) 128–134, and cf. Crowther (1979). Asper rightly emphasizes that the ‘water vs. wine’ debate has nothing whatsoever to do with Callimachus, let alone his poetics.

work's *style* ('lifeless, insipid, lame').<sup>66</sup> Calvus was particularly famous as an orator practicing a strong 'Atticism' in opposition to Cicero's 'Asianism'.<sup>67</sup> Unsurprisingly, Cicero is critical of Calvus' overall skills:

*Sed ad Calvum [...] revertamur; qui orator fuit cum litteris eruditior quam Curio tum etiam accuratius quoddam dicendi et exquisitius adferebat genus; quod quamquam scienter eleganterque tractabat, nimium tamen inquirens in se atque ipse sese observans metuensque ne vitiosum colligeret, etiam **verum sanguinem deperdebat**. itaque eius **oratio** nimia religione **attenuate** doctis et attente audientibus erat inlustris, a multitudine autem et a foro [...] **devorabatur**. (284) Tum Brutus: **Atticum** se, inquit, Calvus noster dici oratorem volebat: inde erat ista **exilitas** quam ille de industria consequebatur.*

(Cic. Brut. 283–284)

'But back to Calvus: he not only had more academic training than Curio, but he even displayed an oratorical style much more accurate and meticulous. Although he handled it with knowledge and elegance, yet through too much self-examination and fear of making a mistake **he lost true vigor**. Hence **his style, attenuated** by too much scrupulousness, was recognized as lucid by learned and careful listeners; however, the common crowd and the forum just **gulped it down**. (284) Then Brutus said: Our Calvus wanted to be called an '**Attic orator**'; hence that **meagerness** which he cultivated so assiduously.'

As is well known, the 'Atticism-Asianism dispute' of the Ciceronian era continued to be an issue later, e.g., in Quintilian's *Institutio* and Tacitus' *Dialogus*, that is, it was still part of the rhetorical discourse in Martial's time. In the *Dialogus* (at 18,5), Aper refers to the correspondence between Calvus (and Brutus) and Cicero, from which it 'was easy to gather that Cicero found Calvus blood-

<sup>66</sup> For this quasi-technical use of *frigidus*, see *ThLL* 6,1329,82ff. ('i.q. enervis in dicendo' *vel sim.*); cf. Greek ψυχρός at *LSJ*, s.v., II 4.

<sup>67</sup> The *testimonia* are conveniently collected in Malcovati's *ORF*<sup>4</sup>, pp. 493–494. A very useful account of this dispute and its dimensions can be found in Leeman (1963) 136–167 ("Cicero and the Atticists"); on Calvus, see esp. 138–142.

less (*exsanguis*) and dry (*aridus*), while to Calvus Cicero was flabby (*solutus*) and meager (*enervis*).<sup>68</sup>

*Mutatis mutandis*, I find it tempting to read Martial's poem not only as a reaction to Catullus 14, but also as a comment on Calvus as orator. After all, it is Calvus' oratorical brilliance that Catullus, with reference to his famous speeches *In Vatinius*, praises in c. 53:

*Risi nescio quem modo e corona,  
qui, cum mirifice Vatiniāna  
meus crimina Calvos explicasset,  
admirans ait haec manusque tollens,  
'di magni, salaputium disertum!'* 5 (Catull. 53)

'I laughed at someone in court recently who, when my friend Calvus had given a brilliant account of Vatinius' crimes, threw up his hands and said with admiration: 'Great Gods, what an eloquent squirt!'<sup>69</sup>

The overwhelming success of his speeches *Against Vatinius* secured him a place in the school curriculum down to the time of Tacitus:

[...] *in omnium studiosorum manibus versantur accusationes quae in Vatinius inscribuntur, ac praecipue secunda ex his oratio; est enim verbis ornata et sententiis, auri- bus iudicum accomodata* [...] (Tac. dial. 21,2)

'[...] the orations entitled *Against Vatinius* are in every student's hands, especially the second one; for it is rich in style and full of ideas, and well adapted to the judges' ears.'

<sup>68</sup> Of course, all those metaphors are partly interchangeable and could be used either to characterize an Atticist or an Asianist. Quintilian, e.g., reports (at *inst.* 12,10,12) that, among other things, Cicero was accused of being *frigidus* (by Calvus and Brutus).

<sup>69</sup> The meaning of *salaputium* has been much discussed (see any commentary on Catullus, *ad loc.*); it suffices here to follow the Elder Seneca (*contr.* 7,4,7) who describes Calvus as *parvus statura* ('of exiguous stature'; cf. Ov. *trist.* 2,431) *propter quod etiam Catullus in hendecasyllabis vocat illum 'salaput(t)ium disertum'* ('because of which Catullus, too, in his hendecasyllables calls him an 'eloquent *salaputium*'). 'Squirt' is G. Lee's translation, which is on a par with 'Wicht, Zwerg' (Kroll); others who suspect a phallic nuance translate 'little cock' (Goold) *vel sim.*, German 'Schwänzchen' (Weinreich). *Alii alia.*

Martial's *Apophoretum* 196 may, *inter alia*, be perceived as taking part in this discourse.

To sum up: Looking back at the literature section as a whole, it should have become clear that there is no need to doubt its order or integrity. Rather, the sequence is very clearly structured, full of literary twists at various levels, which the reader is invited to decode. Its overarching metapoetical point is (quite simply) the binary opposition, carried out in a variety of different ways, between 'Saturnalian' vs. 'non-Saturnalian' literature. From this perspective, the final couplet on Calvus lends the section a neat element of closure: the exuberant friskiness of the few days of Saturnalian carnival is inevitably followed by the sobering return to the monotony of everyday life. Just as the schools and court rooms reopen,<sup>70</sup> so an orator such as Calvus, too, resumes his work. Seen this way, the Calvus-poem is parallel to the final couplet of the *Apophoreta*, the *Adipata* (223), which brings the Saturnalia and the Book of *Apophoreta* to a definite end. After all, it matters little what kind of literature is sufficiently Saturnalian. On top of that, if you accept my (perhaps bold) contention that Calvus' *On Cold Water* never existed, this 'non-text' would be the most suitable present a poor client could give his rich patron, i.e. nothing: *quotiens amico diviti nihil donat, / [...] liberalis est pauper* ('Whenever he gives nothing to a rich friend, / [...] the poor man is generous', Mart. 5,18,9–10).

The sad truth remains that, for 360 or so days of the year, there simply is no carnival. The good news, however, is that the reader can reactivate at will his/her personal literary carnival at any time of the year by opening, and immersing him/herself in, the many Books of Epigrams Martial has published.<sup>71</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Ascher (1969). – Leona Ascher, 'An Epitome of Livy in Martial's Day?'. *CB* 45 (1969) 53–54.

Asper (1997). – Markus Asper, *Onomata allotria: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos* (Stuttgart: Steiner 1997).

<sup>70</sup> For school holidays during the Saturnalia, see Plin. *epist.* 8,7,1, Mart. 5,84,1–2, 12,81,1; for court recess, Macr. *Sat.* 1,10,1, 16,6.

<sup>71</sup> For this idea, see Grewing (1999a) 279–281.

- Bardon (1946). – Henri Bardon, ‘Satiriques et élégiaques’. *Latomus* 5 (1946) 215–224.
- Birt (1882). – Theodor Birt, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur. Mit Beiträgen zur Textgeschichte des Theokrit, Catull, Properz und anderer Autoren* (Berlin: Hertz 1882).
- Butrica (1983). – James L. Butrica, ‘Martial’s Little Livy (14.190)’. *CB* 59 (1983) 9–11.
- Citroni (1975). – Mario Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber Primus* (Florence: La Nuova Italia 1975).
- Citroni (1989). – Mario Citroni, ‘Marziale e la letteratura per i Saturnali’. *ICS* 14 (1989) 201–226.
- Coleman (1988). – Kathleen M. Coleman, *Stattus Silvae IV. Edited with an English Translation and Commentary* (Oxford: Clarendon Press 1988).
- Courtney (1993). – Edward Courtney, *The Fragmentary Latin Poets: Edited with Commentary* (Oxford: Clarendon Press 1993).
- Crowther (1979). – N.B. Crowther, ‘Water and Wine as Symbols of Inspiration’. *Mnemosyne* 32 (1979) 1–11.
- Döpp (1993). – Siegmund Döpp, ‘Saturnalien und lateinische Literatur’, in Siegmund Döpp (ed.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen* (Trier: WVT 1993) 145–177.
- Fagan (1999). – Garrett G. Fagan, *Bathing in Public in the Roman World* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1999).
- Feeney 1999. – Denis Feeney, ‘*Mea tempora*: Patterning of Time in the *Metamorphoses*’, in Philip Hardie et al. (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception* (Cambridge: Cambridge Philological Society 1999) 13–30.
- Fowler (1995). – D.P. Fowler, ‘Martial and the Book’. *Ramus* 24 (1995) 31–58.
- Friedländer (1886). – Ludwig Friedländer, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri mit erklärenden Anmerkungen*, 2 vols. (Leipzig: Hirzel 1886).
- Fusi (2006). – Alessandro Fusi, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius: Introduzione, edizione critica e commento* (Hildesheim, Zurich & New York: Olms 2006).
- Galán Vioque (2002). – Guillermo Galán Vioque, *Martial Book VII: A Commentary* (tr. by J. J. Zoltowski) (Leiden: Brill 2002).
- Grewing (1997). – Farouk F. Grewing, *Martial, Buch VI: Ein Kommentar* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997).
- Grewing (1999a). – Farouk F. Grewing, ‘*Mundus inversus*: Fiktion und Wirklichkeit in Martials Büchern XIII und XIV’. *Prometheus* 25 (1999) 259–281.

- Grewing (1999b). – Farouk F. Grewing, review of Leary (1996). *Gnomon* 71 (1999) 594–599.
- Grewing (2010). – Farouk F. Grewing, ‘Karneval in Rom: Metapoetische Quisquilien in Martials Epigrammen’. *WS* 123 (2010) 131–166.
- Harder (2019). – Annette Harder, ‘Miniaturization of Earlier Poetry in Greek Epigram’, in Maria Kanellou, Ivana Petrovic & Chris Carey (eds.), *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era* (Oxford: Oxford University Press 2019) 85–101.
- Herrmann (1968). – Léon Herrmann, ‘Note de lecture’. *Latomus* 27 (1968) 436–437.
- Hollis (2007). – Adrian S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry c. 60 bc–ad 20: Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*. (Oxford: Oxford University Press 2007).
- Kay (1985). – N.M. Kay, *Martial Book XI: A Commentary* (London: Duckworth 1985).
- Körte (1919). – Alfred Körte, ‘Glykera and Menander’. *Hermes* 54 (1919) 87–93.
- Leary (1996). – T.J. Leary, *Martial Book XIV: The Apophoreta* (London: Duckworth 1996).
- Leary (2001). – T.J. Leary, *Martial Book XIII: The Xenia* (London: Duckworth 2001).
- Leeman (1963). – Anton D. Leeman, *Orationis ratio: The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, vol. 1 (Amsterdam: Hakkert 1963).
- Leven (2005). – Karl-Heinz Leven (ed.), *Antike Medizin: Ein Lexikon* (Munich: Beck 2005).
- Lorenz (2002). – Sven Lorenz, *Erotik und Panegyrik: Martials epigrammatische Kaiser* (Tübingen: Narr 2002).
- Michler (1993). – Markwart Michler, ‘Principis medicus: Antonius Musa’. *ANRW* II 37.1 (1993) 757–785.
- Muñoz Jiménez (1985). – Maria José Muñoz Jiménez, ‘Enigma y epigrama: de los *Xenia* y *Apophoreta* de Marcial a los *Aenigmata Symposii*’. *CFC* 19 (1985) 187–195.
- Muñoz Jiménez (1996). – Maria José Muñoz Jiménez, ‘Rasgos comunes y estructura particular de *Xenia* y *Apophoreta*’ *CFC(L)* 10 (1996) 135–146.
- Nauta (2002). – Ruurd R. Nauta, *Poetry for Patrons: Literary Communication in the Age of Domitian* (Leiden: Brill 2002).
- Nisbet (2003). – Gideon Nisbet, *Greek Epigram in the Roman Empire: Martial’s Forgotten Rivals* (Oxford: Oxford University Press 2003).

- Poulakou-Rebelakou *et al.* (2015). – E. Poulakou-Rebelakou, A. Rempelakos, C. Tsiamis & C. Dimopoulos. ‘I will not cut, even for the stone’: Origins of Urology in the Hippocratic Collection’. *Brazilian Journal of Urology* [sic!] 41 (2015) 26–29.
- Prioux (2008). – Évelyne Prioux, *Petits musée en vers: Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris: CTHS 2008).
- Reggiani (1976). – R. Reggiani, ‘Osservazioni su Livio, Sallustio e Lucano in tre epigrammi die Marziale (XIV 190, 191, 194)’. *Vichiana* n.s. 5 (1976) 133–138.
- Rimell (2008). – Victoria Rimell, *Martial’s Rome: Empire and the Ideology of Epigram* (Cambridge: Cambridge University Press 2008).
- Roberts & Skeat (1983). – Colin H. Roberts & T. C. Skeat, *The Birth of the Codex* (London: Oxford University Press 1983).
- Roman (2001). – Luke Roman, ‘The Representation of Literary Materiality in Martial’s Epigrams’. *JRS* 91 (2001) 113–145.
- Rubensohn (1891). – Max Rubensohn, ‘Gegen die Wassertrinker’. *Hermes* 26 (1891) 153–156.
- Salanitro (2003). – M. Salanitro, ‘L’amore incendiario in Marziale’. *Maia* 55 (2003) 307–315.
- Scherf (2001). – Johannes Scherf, *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials* (Munich & Leipzig: Saur 2001).
- Schöffel (2002). – Christian Schöffel, *Martial, Buch 8: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar* (Stuttgart: Steiner 2002).
- Schulz (2019). – Verena Schulz, *Deconstructing Imperial Representation: Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian* (Leiden & Boston: Brill 2019).
- Shackleton Bailey (1993). – D. R. Shackleton Bailey, *Martial: Epigrams*, 3 vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press 1993).
- Skeat (1995). – T. C. Skeat, ‘Was papyrus regarded as ‘cheap’ or ‘expensive’ in the ancient world?’. *Aegyptus* 75 (1995) 75–93.
- Spisak (1994). – Art L. Spisak, ‘Martial’s *Theatrum* of Power Pornography’. *Syllecta Classica* 5 (1994) 79–89.
- Squire (2012). – Michael Squire, *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae* (Oxford: Oxford University Press 2012).
- Stieda (1902). – Ludwig Stieda, ‘Anatomisch-archäologische Studien III: Die Infibulation bei Griechen und Römern’. *Anatomische Hefte* 19 (1902) 240–310.
- Sullivan (1991). – John P. Sullivan, *Martial, the Unexpected Classic: A Literary and Historical Study* (Cambridge: Cambridge University Press 1993).

- Syme (1964). – Ronald Syme, *Sallust* (Cambridge: Cambridge University Press 1964).
- van Haelst (1989). – Joseph van Haelst, ‘Les origines du codex’, in Alain Blanchard (ed.), *Les débuts du codex* (Turnhout: Brepols 1989) 13–36.
- Watson (2005). – Lindsay C. Watson, ‘Catullan Recycling? Cacata Carta’. *Mnemosyne* 58 (2005) 270–277.
- Winsbury (2009). – Rex Winsbury, *The Roman Book* (London: Bloomsbury 2009).
- Woods (2009). – David Woods, ‘Curing Nero: A Cold Drink in Context’. *Classics Ireland* 16 (2009) 40–48.

---

Farouk F. Grewing  
Institut für Klassische Philologie und Komparatistik  
Universität Leipzig  
Beethovenstr. 15  
D-04107 Leipzig  
farouk\_f.grewing@uni-leipzig.de

**Suggested citation**

Farouk F. Grewing: A Saturnalian Poet as a Literary Critic. The Carnavalesque Poetics of Martial’s *Apophoreta* 183–196. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 176–204.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.170>

ELENA MERLI

(Università Statale di Milano)

## Nota sul Silio Italico < politico > negli epigrammi di Marziale

---

**Abstract** In Martial's epigrams Silius Italicus is portrayed as a man of learning, author of the *Punica* and admirer of Vergil's works, but also as a public figure and a former *consul* of Rome. My paper focuses on the epigrams devoted to the 'political' Silius, and suggests to relate them mainly to a certain stage in Silius Italicus' life and to a specific communication strategy.

**Keywords** Silius Italicus, Martial, Pliny the Younger, Neronian age, *otium–negotium*, literary patronage, senatorial class

## NOTA SUL SILIO ITALICO <POLITICO> NEGLI EPIGRAMMI DI MARZIALE\*

Silio Italico è uno dei principali patroni di Marziale, che lo menziona per un totale di sette epigrammi, collocati dal quarto all'undicesimo libro.<sup>1</sup> Il filo rosso che collega pressoché tutti questi testi è costituito dall'attività di Silio in quanto poeta: vi si incontrano perciò riferimenti alla materia e al lessico dei *Punica* e al genere epico (particolarmente esibiti in 4,14, il primo testo che gli si rivolge), alla gloria e immortalità del poema, a Virgilio come sommo e venerato maestro, a simboli e divinità della poesia e dell'ispirazione. Gli studiosi si sono di conseguenza soffermati specialmente su questo aspetto del Silio di Marziale, approfondendo soprattutto le dinamiche del delicato rapporto fra epos ed epigramma, oltre a quelle del patronato letterario.<sup>2</sup>

Questa breve nota propone di porre in rilievo un ulteriore tassello del ritratto di Silio che si lascia ricostruire, in modo di necessità frammentario, attraverso il *corpus* degli epigrammi. Si rintracciano infatti nei versi di Marziale, seppure con minori frequenza e visibilità, elementi che caratterizzano da un diverso punto di vista l'eminente senatore a riposo: non è del resto così sorprendente che un *vir consularis* e padre di due figli potesse apprezzare (e forse addirittura caldeggiare lui stesso) di vedere menzionati e <pubblicizzati> in un oggetto di grande successo e larga diffusione quale il libro di epigrammi anche altri fattori di prestigio oltre alla propria attività di poeta e di raffinato uomo di cultura.

---

\* Ringrazio gli amici Annemarie Ambühl per l'invito a scrivere questo piccolo lavoro, messo a punto *paucissimis diebus*, Stefano Briguglio e Alberto Canobbio per i preziosi consigli. Marziale non è in effetti un autore centrale negli studi di Christine Walde, tuttavia credo che la tematica *otium–negotium*, qui trattata, le sia abbastanza familiare, e anche per questo ho pensato a lei. – I testi di Marziale sono citati secondo l'edizione teubneriana a cura di D. R. Shackleton Bailey (Stuttgart 1990).

1 Cfr. 4,14; 6,64,10; 7,63; 8,66; 9,86; 11,48 e 50, con Soldevila & Castillo & Valverde (2019) 558s. Del tutto plausibile l'ipotesi di Friedlaender (1886) *ad loc.* secondo cui anche 12,67 si riferirebbe a Silio, pur non menzionandolo esplicitamente, cfr. Nauta (2002) 40.

2 Su Silio poeta in Marziale cfr. Neger (2012) 300–311, attenta agli effetti di inserimento di testi di omaggio nel variegato tessuto del libro di epigrammi; Mindt (2013) 62–67 (rapporto con Cicerone), 93s. (rapporto con Virgilio), 204–206. Il legame di patronato fra Marziale e Silio è messo a fuoco da Nauta (2002) 63s. e 148–150. Cfr. anche Szelest (1959) e Sullivan (1991) 33s.

Già la sua seconda menzione nel *corpus* basta ad attestare la complessità del Silio degli epigrammi: in 6,64 egli apre infatti un breve elenco di eminenti contemporanei (*proceres urbisque forique*, v. 9) che apprezzano i libri di Marziale; Silio viene qui definito *perpetuus* (v. 10), in riferimento all'immortalità del suo poema, tuttavia l'accostamento a personaggi potenti e allora in piena attività quali Regolo e Licinio Sura, nominati nei versi immediatamente successivi, mostra che, sebbene la fuggevole menzione dell'epigramma 6,64 non faccia esplicito riferimento al suo passato come oratore e uomo politico, egli viene chiamato in causa in questo caso anche in quanto cittadino autorevole, che, si intuisce, potrà difendere Marziale dalle critiche dell'anonimo destinatario del componimento.<sup>3</sup>

Prendendo in considerazione i testi rivolti a Silio e nei quali è lui protagonista, due epigrammi (7,63; 8,66) pongono in rilievo anche la carriera forense e politica del patrono, mentre altri due accennano anche alla sua perizia come oratore (9,86,2; 11,48,3s.): quattro componimenti su sette totali costituiscono un numero rilevante e spostano l'equilibrio complessivo dei testi per Silio affiancando all'onnipresente omaggio rivolto all'uomo di lettere elementi che ne ricostruiscono nel testo il passato <pubblico>. Questo dato suscita una serie di domande sulla funzione di tali elementi: non solo Silio si era ritirato a vita privata ormai da una quindicina d'anni (aveva infatti abbandonato la politica dopo il proconsolato d'Asia del 77/78),<sup>4</sup> ma la carica di console gli era stata concessa da Nerone (cfr. Plinio, *epist.* 3,7,9: *novissimus a Nerone factus est consul*, <fu l'ultimo console creato da Nerone>),<sup>5</sup> un imperatore il cui operato veniva, come è noto, per lo più demonizzato in età flavia.<sup>6</sup> Passiamo perciò brevemente in rassegna i testi in questione, secondo l'ordine in cui compaiono nel *corpus*.

3 «Licinius Sura, Aquilius Regulus and Silius Italicus were certainly the most prominent recipients of poetry by Martial, with the addition of Cocceius Nerva», così Nauta (2002) 64.

4 I momenti più alti della carriera di Silio furono il consolato, nel 68, e il proconsolato d'Asia, attribuitogli da Vespasiano, nel 77/78. Cfr. McDermott & Orentzel (1977) 24–27; Rutledge (2001) 268s.

5 La testimonianza più dettagliata è appunto Plin. *epist.* 3,7, un testo scritto qualche tempo dopo la morte di Silio: vi si ricorda fra l'altro il sospetto di attività delatoria (*credebatur sponte accusasse*, par. 3), di cui naturalmente Marziale non fa parola. Mette a confronto il Silio di Marziale e quello di Plinio Vessey (1974), che individua un contrasto molto (a mio parere eccessivamente) netto fra i due ritratti.

6 In particolare, su Nerone nella poesia di omaggio di età domiziana da vedere Schubert (1998) 290–309 e Pierini (2007). Nerone nel suo rapporto, intrecciato di affinità e contra-

L'epigramma 7,63 si apre menzionando la fama letteraria e i *recessus* poetici del senatore a riposo per poi illustrarne e giustificarne in linea generale la scelta di vita:

*Perpetui numquam moritura volumina Sili  
qui legis et Latia carmina digna toga,  
Pierios tantum vati placuisse recessus  
credis et Aoniae Bacchica sarta comae?  
sacra cothurnati non attigit ante Maronis  
implevit magni quam Ciceronis opus:  
hunc miratur adhuc centum gravis hasta virorum,  
hunc loquitur grato plurimus ore cliens.  
postquam bis senis ingentem fascibus annum  
rexerat asserto qui sacer orbe fuit,  
emeritos Musis et Phoebō tradidit annos  
proque suo celebrat nunc Heliconā foro.*

Tu che leggi i volumi di Silio, che non moriranno mai, e i carmi degni della toga latina, credi che al vate piacciono solo i ritiri delle Muse e le corone di Bacco sulla chioma di poeta? Non toccò la sacra arte del sublime Marone prima di aver compiuto l'opera del grande Cicerone: ancora lo ammira la pesante asta dei centumviri, ancora molti clienti parlano di lui con gratitudine. Dopo che con i dodici fasci ebbe governato l'anno cruciale, reso sacro dalla liberazione del mondo, ha dedicato alle Muse e a Febo gli anni del riposo, e ora frequenta l'Elicona invece del Foro che ben conosce.

Rivolgendosi a un generico lettore e ammiratore del Silio poeta (vv. 1-4) il testo rammenta, come se non lo si conoscesse o lo si fosse dimenticato, il passato di oratore (vv. 7s.) e di uomo politico (vv. 9s.) dell'autore dei *Punica*. I due blocchetti perfettamente equivalenti (quattro versi ciascuno) sono collegati da un distico (vv. 5s.), in cui compare prima Virgilio e poi Cicerone, modelli di riferimento per le due fasi dell'attività del protagonista. La conclusione (vv. 11s.) torna circolar-

---

sti, con Domiziano è negli ultimi anni oggetto di grande attenzione: cfr. fra l'altro diversi dei contributi raccolti in Bönisch-Meyer u. a. (2014) e da ultimo Schulz (2019).

mente a menzionare divinità e luoghi della poesia: Silio dedica gli anni per così dire della pensione (*emeritos annos*) alle Muse e ad Apollo, e frequenta ora l'Elicono anziché il foro.

Il componimento si collega al dato della venerazione di Silio verso Cicerone e Virgilio, tematizzata di nuovo come vedremo in 11,48 e ben attestata del resto nel corso del poema dello stesso Silio, dove oltre ai reiterati riferimenti e omaggi all'*Eneide* e al suo poeta è presente anche un inserto dedicato all'oratore di Arpino (*Pun.* 8,406–411).<sup>7</sup> Ma le due *auctoritates* rivestono in questo caso soprattutto la funzione di rappresentare la sequenza fra l'attività pubblica e quella poetica praticata durante il successivo ritiro nell'*otium*, secondo una scelta di vita considerata desiderabile e non disonorevole dalla classe dirigente dell'impero.<sup>8</sup> Marziale aveva già richiamato questa scelta in tono sentenzioso, congedando il senatore Liciniano in procinto di lasciare la capitale per ritirarsi nella natia Spagna (1,49,41s.):

*non impudenter vita quod relicum est petit,  
cum fama quod satis est habet.*

Non con impudenza la vita rivendica ciò che resta, quando la fama ha ciò che è sufficiente.

Pochi anni dopo, questa sequenza fra *negotium* e *otium* troverà rilievo nell'epistolario di Plinio il Giovane, che elogia anziani amici infine a riposo dopo aver percorso una impegnativa carriera e si augura di poter un giorno fare anche

<sup>7</sup> Passo forse riecheggiato nell'epigramma in esame, cfr. Neger (2012) 305. La sola venerazione per Virgilio è ricordata ancora in 11,50 e 12,67 (se quest'ultimo è riferito a Silio) e da Plinio, *epist.* 3,7,8.

<sup>8</sup> Qui e in 11,48 Cicerone compare cioè come oratore e console, senza coinvolgere nel confronto con Silio l'attività poetica (dove modello indiscusso del patrono è Virgilio); i versi dell'Arpinate erano fra l'altro oggetto di critica, come ricorda Quint. *inst.* 11,1,24: per Marziale 2,89 il grande oratore aveva il vizio di scrivere versi senza alcuna ispirazione (*Musis et Apolline nullo*, v. 3), mentre secondo il giudizio di Apro in Tac. *dial.* 21, Giulio Cesare e Bruto composero versi *non melius quam Cicero, sed felicius, quia illos fecisse pauciores sciunt*, <non meglio di Cicerone ma con un esito più fausto, in quanto meno persone sanno che li hanno scritti>.

lui altrettanto.<sup>9</sup> In particolare, dell'arzillo Vestricio Spurinna, egli scrive che gestì per tutto il tempo richiesto incarichi, magistrature, province e <meritò questo riposo con molta fatica> (*quoad honestum fuit, obiit officia, gessit magistratus, provincias rexit, multoque labore hoc otium meruit, epist. 3,1,12*), mentre complimentandosi con Pomponio Basso per il suo atteggiamento attivo nell'affrontare la vecchiaia osserva generalizzando che giovinezza e maturità devono essere dedicate alla patria, mentre sono le leggi stesse a prescrivere il riposo per chi è avanti con gli anni (*et prima vitae tempora et media patriae, extrema nobis imperitare debemus, ut ipsae leges monent, quae maiorem annis otio reddunt, epist. 4,23,3*).

Più nel dettaglio, nell'epigramma in esame (7,63) colpisce la formulazione del v. 10, in cui l'anno del consolato, il 68, è definito *annus ... asserto qui sacer orbe fuit*, in riferimento alla fine della tirannide neroniana: non solo Marziale evita di specificare che era stato proprio Nerone a chiamare Silio a quella carica, ma usa espressioni che potrebbero lasciar intendere una sua qualche partecipazione alla caduta del tiranno<sup>10</sup> e che al tempo stesso rafforzano il parallelismo con Cicerone, che affrontò da console la congiura di Catilina.<sup>11</sup> La scelta tendenziosa non avrà ingannato molti (il consolato di Silio risaliva a soli ventiquattro anni prima), ma il passato neroniano del protagonista non sembra in effetti costituire problema: il suo consolato sarà menzionato infatti ancora nell'epigramma 8,66, cosa che possiamo supporre non sarebbe avvenuta in caso di critiche e reazioni negative suscitate da un testo contenuto nel libro precedente, nel quale l'omaggio all'ultimo console dell'epoca neroniana convive fra l'altro con testi dedicati a vittime di Nerone (7,21–23 e 44–45).<sup>12</sup> Lo stesso Plinio il Giovane del resto, non

<sup>9</sup> L'*otium* in Plinio è molto studiato, cito perciò solo qualche contributo recente: Gibson & Morello (2012) 169–199; Geisthardt (2015) 158–176; Page (2015) 154–163; numerosi saggi raccolti in Eickhoff (2016); Canobbio (2020).

<sup>10</sup> Lo suggerisce Nauta (2002) 150. Silio fu al fianco di Vitellio e prese parte alle trattative con gli emissari di Vespasiano, come ricorda Tac. *hist.* 3,65,1; cfr. Sherwin-White (1966) *ad Plin. epist.* 3,7,3.

<sup>11</sup> Vessey (1974) 111.

<sup>12</sup> Affine il caso degli epigrammi per Nerva (8,70; 9,26), che si chiudono entrambi con un riferimento all'amicizia, presentata però come esclusivamente letteraria, del protagonista con Nerone: un tema che Marziale non avrebbe reiterato nel testo del nono libro se la sua menzione nel precedente avesse suscitato qualche critica. Secondo Schubert (1998) 300s. e n. 48 e Neger (2012) 221, nella chiusa di 9,26 Nerone sarebbe invece presentato come un temuto tiranno, al fine di correggere l'immagine non negativa di 8,70,8 (dove viene definito sempli-

certo sospetto di simpatia e partigianeria nei confronti di Silio,<sup>13</sup> se da una parte mostra che il passato non era dimenticato, accorda esplicitamente una piena assoluzione in nome del comportamento esemplare tenuto nei decenni successivi (*epist.* 3,7,3):

*Laeserat famam suam sub Nerone (credebatur sponte accusasse), sed in Vitelli amicitia sapienter se et comiter gesserat, ex proconsulatu Asiae gloriam reportaverat, maculam veteris industriae laudabili otio abluerat.*

Aveva leso il proprio buon nome sotto Nerone (si credeva che accusasse volontariamente [cioè come delatore]), ma nell'amicizia di Vitellio si era comportato con saggezza e affabilità, aveva riportato gloria dal proconsolato d'Asia, aveva lavato via la macchia dell'antica attività con un ritiro degno di lode.

L'epigramma 8,66 prende spunto da un'occasione concreta: ringrazia (invocando le Camene) l'imperatore Domiziano per aver concesso il consolato al figlio maggiore di Silio, Deciano, (vv. 1–6) e avanza subito dopo la richiesta di chiamare a questa carica anche il minore, Severo, in modo che in famiglia vi sia un *tertius consul* (vv. 7s.), con un implicito riferimento alla tradizionale idea aristocratica che i figli si debbano porre nel solco dei padri incrementando la gloria della *gens*. Viene perciò ancora una volta, seppure meno direttamente e senza aggiungere dettagli, rammentato il consolato di Silio. L'epigramma si conclude con un'interessante chiosa (vv. 9–13):

*Pompeio dederit licet senatus  
et Caesar genero sacros honores,  
quorum pacificus ter ampliavit*

---

cemente *doctus*). Ma il tratto in evidenza in 9,26,9s. è il timore che persino quell'imperatore provava di fronte all'esigente giudizio di Nerva: la (per altro a mio modo di vedere alquanto leggera) differenza fra il Nerone delle due conclusioni mi pare da collegarsi, piuttosto che a una risposta a reazioni negative del pubblico o dello stesso Nerva, alla differenza delle situazioni comunicative in cui si situano i due epigrammi (solo in 9,26 infatti Marziale osa inviare esplicitamente propri componimenti al raffinatissimo patrono, e giustifica la propria paura richiamando quella provata in situazione analoga dallo stesso Nerone). I due testi per Nerva poeta sono analizzati in Merli (2013) 116–153.

13 Il Silio di Plinio viene di solito considerato un *exemplum* negativo, cfr. Lefèvre (2009) 142–145; Gibson & Morello (2012) 123–126; ulteriore bibliografia in Augoustakis (2010).

*Ianus nomina: Silius frequentes  
mavult sic numerare consulatus.*

Abbia pure concesso i sacri onori il senato a Pompeo e Cesare Augusto al genero [= Agrippa], di cui il pacifico Giano ha tre volte registrato i nomi [nei *fasti consulares*]: Silio preferisce contare così numerosi consolati.

Silio preferisce cioè cumulare tre consolati complessivamente fra sé e i due figli piuttosto che concentrarli sulla sua persona divenendo lui stesso *consul ter* secondo quello che era ritenuto un onore straordinario:<sup>14</sup> in questo modo, egli salvaguarda la propria scelta di *otium* senza tuttavia rinunciare a curare e promuovere la carriera dei figli e il ruolo politico della famiglia.

Il secondogenito Severo morirà però poco tempo dopo, come ricorda anche Plinio il Giovane: ... *minorem ex liberis duobus amisit; sed maiorem melioremque florentem atque etiam consularem reliquit*, <perse il minore di due figli; ma lasciò il maggiore e migliore fiorente e addirittura consolare> (*epist.* 3,7,2). Marziale lo piange nell'epigramma 9,86, in cui è inserito un ulteriore, fuggevole e implicito, riferimento al Silio oratore, definendo al v. 2 il patrono *Ausonio non semel ore potens*, <talentuoso nella lingua latina non in un solo campo> (cioè sia nell'oratoria che nella poesia).

Prendendo in considerazione nell'insieme i tre componimenti presentati fin qui, notiamo che essi si collocano su libri immediatamente successivi e cronologicamente ravvicinati (si va dal dicembre del 92 per il settimo libro al dicembre del 94 per il nono, collocando nel mezzo con oscillazioni di pochi mesi l'ottavo). Il primo di questi testi (7,63) non è collegato a un'occasione specifica e si concentra sulla figura e sulla vita di Silio, introducendone nel *corpus* il prestigioso passato politico; il secondo (8,66) è suscitato dal conferimento del consolato al figlio Deciano e coglie l'occasione per chiedere che lo stesso onore sia accordato al secondogenito Severo; il terzo (9,86) piange la morte di Severo, che manda in frantumi le speranze del padre.

I due elementi di attività letteraria e cliché della poesia, da una parte, e di passato politico e pubblico di Silio, dall'altra, trovano in questi testi di volta in volta uno specifico equilibrio in relazione al mutare della situazione. Mentre in 7,63

---

<sup>14</sup> Come attesta anche l'altisonante celebrazione dei tre volte consoli Vibio Crispo e Fabrizio Veientone contenuta nel *de bello Germanico* di Stazio: *ter memores implerunt nomine fastos* (BG 3).

si realizza una sostanziale parità fra i riferimenti al *negotium* del passato e quelli all'*otium* del presente, in 8,66 è il motivo politico a prevalere e solo brevi cenni, tutti nella prima sezione del testo, sono riservati alla poesia: le Camene dovranno offrire a Domiziano un sacrificio di ringraziamento per il <loro> Silio (*pro vestro ... Silio*, v. 2), e il bastone con cui il littore batteva alla porta del nuovo console bussa ora per la seconda volta (la prima era stata, come sappiamo, nel 68) alla *domus Castalia* di un *vates* (v. 5). Il ruolo pubblico va infine a collocarsi in secondo piano in 9,86, dove per converso torna ad acquistare evidenza il motivo della poesia tramite una declinazione *ad hoc* del topos consolatorio degli dei che piangono anch'essi la morte di figli: a parlare è infatti Apollo, che presenta come primo *exemplum* la morte del proprio figlio Lino e di Orfeo, figlio di sua sorella Calliope (*exemplum* già utilizzato non a caso da Ovidio in morte di Tibullo, *am.* 3,9,21–24).

Nel prosieguo del *corpus* troveremo ancora un riferimento al Silio oratore in un epigramma che lo presenta come estimatore di Cicerone e Virgilio (11,48) e in particolare come attuale proprietario del terreno su cui si trova la tomba del poeta e di non meglio precisati *iugera* dell'oratore (probabilmente il *Cumanum*)<sup>15</sup>; nessuno dei due grandi potrebbe desiderare la proprietà in mani migliori (vv. 3s.):

*heredem dominumque sui tumulive larisve  
non alium mallet nec Maro nec Cicero.*

Né Marone né Cicerone potrebbe preferire un altro erede o proprietario della sua tomba o della sua casa.

L'epigramma è il primo elemento di un *Gedichtpaar* completato da un componimento <gemello> dedicato esclusivamente alla tomba di Virgilio e concluso dall'osservazione encomiastica che Silio onora il sacro poeta cui lui stesso non è inferiore, *vates vatem non minor ipse colit* (11,50,4). Negli ultimi testi del *corpus* in cui compare (11,48 e 50, cui aggiungerei 12,67) Silio è dunque un ammiratore di Virgilio e, in un caso, anche di Cicerone. Non solo il riferimento ai due modelli insuperati rispettivamente per la poesia e per l'oratoria, già presente in 7,63, appare ora nettamente sbilanciato a favore del poeta (unico protagonista di 11,50 e

---

<sup>15</sup> Così Sherwin-White (1966) 228. – L'importante ruolo della Campania per la poesia dell'età flavia, e nello specifico per Silio, è ora evidenziato in Augoustakis & Littlewood (2019).

12,67), ma la stessa menzione di Cicerone mi pare depotenziarsi per gran parte della valenza politica, presentando il grande oratore soprattutto come una venerabile *auctoritas* collocata in un tempo ormai remoto. Silio è sì considerato suo <erede> (11,48,3), ma a prevalere sul ricordo dei prestigiosi *negotia* del passato è qui la passione presente del collezionista di oggetti arte, cimeli e ville.

L'immagine di facoltoso senatore a riposo, dedito alla poesia e al culto per i grandi, risulta del tutto coerente col ritratto che Plinio traccia degli ultimi anni di Silio Italico (*epist.* 3,7,6–8):

*Novissime ita suadentibus annis ab urbe secessit, seque in Campania tenuit ... Plures isdem in locis villas possidebat ... Multum ubique librorum, multum statuarum, multum imaginum, quas non habebat modo, verum etiam venerabatur, Vergili ante omnes, cuius natalem religiosius quam suum celebrabat, Neapoli maxime, ubi monumentum eius adire ut templum solebat.*

Nell'ultimo periodo, spinto dall'avanzare dell'età, abbandonò Roma e si ritirò in Campania ... In quei luoghi possedeva numerose ville ... Lì molti libri, statue, ritratti, non soltanto li aveva ma addirittura li venerava, più di tutti di Virgilio, di cui celebrava il compleanno con più devozione del proprio, specialmente a Napoli, dove si accostava alla sua tomba come a un tempio.

La presenza di Silio negli epigrammi di Marziale, sebbene non vistosa, si rivela dunque costante (dal libro quarto all'undicesimo e probabilmente al dodicesimo, con la sola eccezione del quinto e del decimo) e caratterizzata non solo dall'omaggio a un patrono poeta ma anche da tratti di un senatore che, sebbene ormai dedito all'*otium* (o forse proprio grazie ad esso?), godeva ancora di grande prestigio nella società della capitale (Plinio, *epist.* 3,7,4, lo colloca *inter principes civitatis*) e desiderava che la sua famiglia continuasse a contare sulla scena pubblica.

Complessivamente, credo che, osservando le oscillazioni fra *negotium* e *otium*, fra elementi pubblici e privati nel ritratto di Silio come vengono presentati dalla sequenza dei testi che lo riguardano nel *corpus* di Marziale, si possa proporre di rintracciare un percorso sensato: dopo che Silio è stato calato nel variegato microcosmo del libro di epigrammi con un omaggio <da poeta a poeta> (4,14), viene messa in atto una strategia di comunicazione volta a ricordare il suo passato pubblico (a partire da 7,63) in funzione di promuovere la carriera dei figli (come testimonia 8,66); venuto meno questo scopo (con la morte di Severo, 9,86), i riferimenti al Silio politico sono sostanzialmente abbandonati (la presenza di Cice-

rone in 11,48 mi pare costituire un'eccezione più apparente che reale) per tornare all'omaggio rivolto al poeta e all'uomo colto che venera le *auctoritates* del passato e fra di esse in special modo Virgilio (11,48 e 50; 12,67).

Per finire, una suggestione più generale. Tenuto conto degli elementi molteplici che emergono dai testi a lui dedicati, Silio ci apparirà anche come un senatore di spicco, capace di mettere in atto nel passaggio di poteri tra un *princeps* e l'altro efficaci strategie non solo di sopravvivenza ma di mantenimento del proprio prestigio. Il Silio che esce da queste osservazioni si allontana insomma dal colto e anziano signore che compone versi più con diligenza che con talento (per citare il famoso giudizio pliniano di *epist.* 3,7,5, spesso utilizzato in isolamento rispetto al complesso ritratto fornito dall'epistola) per incarnare un moderno modello di comportamento, che presenta al fondo una qualche somiglianza con lo stesso Nerva o con amici più anziani di Plinio il Giovane (oltre al già nominato Vestricio Spurinna, ricordiamo Virginio Rufo e Arrio Antonino, attivi già negli anni Sessanta e felicemente approdati agli albori del regno rispettivamente di Nerva e di Traiano). Strategie attualissime in età domiziana, quando si colloca la maggior parte degli epigrammi dedicati da Marziale a Silio, e oggetto negli anni immediatamente successivi di importanti riflessioni e di esplicita tematizzazione da parte della classe senatoria.

## BIBLIOGRAFIA

- Augoustakis (2010). – Antony Augoustakis, <Silius Italicus, a Flavian Poet >, in Antony Augoustakis (ed.), *The Brill Companion to Silius Italicus* (Leiden & Boston: Brill 2010) 3–23.
- Augoustakis & Littlewood (2019). – Antony Augoustakis & R. Joy Littlewood (edd.), *Campania in the Flavian Poetic Imagination* (Oxford: Oxford University Press 2019).
- Bönisch-Meyer u. a. (2014). – Sophia Bönisch-Meyer, Lisa Cordes, Verena Schulz, Anne Wolsfeld & Martin Ziegert (edd.), *Nero und Domitian. Mediale Diskurse der Herrscherrepräsentation im Vergleich* (Tübingen: Narr 2014).
- Canobbio (2020). – Alberto Canobbio, <Polarizzazione e *coincidentia oppositorum* nelle ville di Plinio il Giovane >. *Athenaeum* 108 (2020) 89–113.
- Eickhoff (2016). – Franziska C. Eickhoff (ed.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur* (Tübingen: Mohr Siebeck 2016).

- Friedlaender (1886). – Ludwig Friedlaender, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri. Mit erklärenden Anmerkungen* (Leipzig: Hirzel 1886) (2 voll.).
- Geisthardt (2015). – Johannes M. Geisthardt, *Zwischen Princeps und Res Publica. Tacitus, Plinius und die senatorische Selbstdarstellung in der Hohen Kaiserzeit* (Stuttgart: Steiner 2015).
- Gibson & Morello (2012). – Roy K. Gibson & Ruth Morello, *Reading the Letters of Pliny the Younger. An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press 2012).
- Lefèvre (2009). – Eckard Lefèvre, *Vom Römertum zum Ästhetizismus. Studien zu den Briefen des Jüngeren Plinius* (Berlin & New York: De Gruyter 2009).
- McDermott & Orentzel (1977). – William C. McDermott & Anne E. Orentzel, <Silus Italicus and Domitian>. *AJPh* 98 (1977) 24–34.
- Merli (2013). – Elena Merli, *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio* (Berlin & Boston: De Gruyter 2013).
- Mindt (2013). – Nina Mindt, *Martials <epigrammatischer Kanon>* (München: Beck 2013).
- Nauta (2002). – Ruurd R. Nauta, *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian* (Leiden & Boston & Köln: Brill 2002).
- Neger (2012). – Margot Neger, *Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion* (Tübingen: Narr 2012).
- Page (2015). – Sven Page, *Der ideale Aristokrat. Plinius der Jüngere und das Sozialprofil der Senatoren in der Kaiserzeit* (Heidelberg: Verlag Antike 2015).
- Pierini (2007). – Rita Degl'Innocenti Pierini, <Pallidus Nero (Stat. silv. 2,7,118 s.)>. Il <personaggio> Nerone negli scrittori dell'età flavia > in: Alessia Bonadeo & Elisa Romano (edd.), *Dialogando con il passato. Permanenze e innovazioni nella cultura latina di età flavia* (Firenze: Le Monnier 2007) 136–159.
- Rutledge (2001). – Steven H. Rutledge, *Imperial Inquisitions. Prosecutors and Informants from Tiberius to Domitian* (London: Routledge 2001).
- Schubert (1998). – Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Stuttgart & Leipzig: Teubner 1998).
- Schulz (2019). – Verena Schulz, *Deconstructing Imperial Representation: Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian* (Leiden & Boston: Brill 2019).
- Sherwin-White (1966). – Adrian Nicholas Sherwin-White, *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary* (Oxford: Clarendon Press 1966).

- Soldevila & Castillo & Valverde (2019). – Rosario Moreno Soldevila, Alberto Marina Casillo & Juan Fernandez Valverde, *A Prosopography to Martial's Epigrams* (Berlin & Boston: De Gruyter 2019).
- Sullivan (1991). – John Patrick Sullivan, *Martial. The Unexpected Classic* (Cambridge: Cambridge University Press 1991).
- Szelest (1959). – Hanna Szelest, < Martial und Silius Italicus >, in Johannes Irmscher & Kazimierz Kumaniecki (edd.), *Aus der altertumswissenschaftlichen Arbeit Volkspolens* (Berlin: Akademie-Verlag 1959) 73–80.
- Vessey (1974). – David W.T.C. Vessey, < Pliny, Martial and Silius Italicus >. *Hermes* 102 (1974) 109–116.

---

Elena Merli  
Università Statale di Milano  
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici  
Università degli Studi di Milano  
via Festa del Perdono 7  
IT-20122 Milano  
elena.merli@unimi.it

**Suggested citation**

Elena Merli: Nota sul Silio Italico <politico> negli epigrammi di Marziale. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 205–217.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.175>

BARBARA FEICHTINGER

(Universität Konstanz)

## Bukolisches Idyll in Bethlehem

### Zur kulturellen Hybridität von Hieronymus *Epistula 46*

**Abstract** *Epistula 46* is an invitation, written under the name of Paula and Eustochium, for Marcella to go to Bethlehem, by all means with the aim to stimulate positive interest in the Holy Land for a wider public and to inspire the urge to travel and sojourn. The narrative defines pilgrimage not only through biblical references but also familiarizes it through references to ancient pagan practices and pagan literature and makes it compatible with the lifestyle of Rome's urban elites. While biblical references predominantly propagate Palestine's spiritual appeal as a site of centuries-long salvation events, references to the classics – often combined with the expression or the stimulation of emotions – put the region's social and intellectual appeal to the fore. The use of pagan literature, in which the traditions of educational travel of a cosmopolitan elite, the social utopia of aristocratic *recessus*, and not least the pleasure of *otium* aestheticised through literature are prefigured, shapes Palestine in particular fashion as a place of longing. Especially the appeal of Bethlehem thus only forms through the combination of spiritual-intellectual *visio* and emotionally attractive social utopia, through conjunction of *spelunca Christi* and bucolic idyll.

**Keywords** Jerome, pilgrimage, intertextuality, cultural hybridity, Bethlehem

Die im Briefcorpus des Kirchenlehrers Hieronymus überlieferte *Epistula* 46 an Marcella weist nicht nur in einigen Handschriften,<sup>1</sup> sondern auch durch ihre Sprechhaltung Paula und Eustochium als Verfasserinnen aus.<sup>2</sup> Damit wäre der Brief eigentlich unter jene Schreiben im Corpus zu zählen, die nicht Hieronymus als Autor haben. Während jedoch die unter dem Namen Theophilus von Alexandria firmierenden Schreiben ganz offensichtlich lateinische Übersetzungen des Hieronymus für einen westlichen Leserkreis darstellen und – neben den Briefen Augustinus<sup>3</sup> – auch epist. 19 und 35 des Damasus in der Forschung als authentisch angesehen werden,<sup>4</sup> wird die Autorenschaft der beiden Frauen be-rechtigt in Zweifel gezogen.<sup>5</sup> Aufbau und Stil des Schreibens verweisen definitiv auf Hieronymus als Autor.

Die somit zu konstatierende Verfasserfiktion des Briefes lässt sich einerseits damit begründen, dass es Hieronymus wenig opportun erscheinen mochte, nach seinem unrühmlichen und unfreiwilligen Weggang aus Rom im Sommer 385 den

---

1 G bietet *paulae et eustociae exhortatoria ad marcellam de sanctis locis*, K *paulae et eustochiae ad marcellam exhortatoriam de locis sanctis*, A *ad marcellam exhortatoria de sanctis locis* und B *paule eustochie ad marcellam de locis sanctis*, während ΓΙΣΔ keinen Titel nennen.

2 Das Schreiben ist wohl auf 386 zu datieren. Die Schlusspassage des Briefes nimmt auf die Geburts-grotte in Bethlehem Bezug (Hier. epist. 46,13,4: *ad nostram speluncam redierimus*), sodass man annehmen kann, dass der Brief nach Ende der Pilgerreise verfasst worden ist, als der Entschluss, dauerhaft in Bethlehem zu bleiben, bereits gefallen, das Kloster aber noch nicht erbaut war.

3 Zum Briefverkehr zwischen Hieronymus und Augustinus vgl. Augustinus & Hieronymus (2002).

4 Rebenich (1992) 145–147; Cain (2009) bes. 53–63. Ich persönlich halte eine Autorfiktion durchaus für möglich. Die Schreiben fungieren als exemplarische *mandata* des Bischofs von Rom, die die bibel-exegetische Autorität insbesondere in Hinsicht der *hebraica veritas* legitimieren soll. Abgesehen davon, dass die Edition der römischen Briefe, die mit hoher Wahr-scheinlichkeit erst nach dem Weggang des Hieronymus aus Rom (unter für ihn unerquick-lichen Begleitumständen) erfolgt ist, um insbesondere durch die Betonung der Nähe zu seinen *patroni* Damasus und Marcella Hieronymus' theologische *auctoritas* (wieder-)herzustellen, sind epist. 19 und 35 eine auffällig punktgenaue Widerspiegelung von Hieronymus' eigenen bibel-exegetischen Interessen: Die Orthodoxie wird explizit betont (*a nostris, id est orthodoxis, viris*), die Widersprüchlichkeit der Auslegungen (*diversa, sed etiam contraria sibimet* – vgl. dazu auch Hieronymus' Vorwort zur *Vulgata*) und, nicht zuletzt, die explizite, mit Lob für Hieronymus' *strenuitas* nicht sparende Aufforderung, auf das Hebräische zu rekurreren (*quid se habeat apud Hebraeos, vivo sensu scribas*).

5 Vgl. Nautin (1984); Adkin (2003).

römischen Stadtklatsch über sein enges Verhältnis zu Paula neu zu befeuern,<sup>6</sup> indem er durch einen gemeinsam oder von ihm verfassten Brief kenntlich machte, dass er sich bereits wieder an der Seite Paulas befand.<sup>7</sup> Andererseits mochten auch die Skandale, in die Hieronymus in den Monaten vor seiner Abreise aus Rom verwickelt war, tatsächlich sein Verhältnis zu Marcella getrübt haben. Immerhin adressiert Hieronymus sein apologetisches Schreiben (epist. 45) anlässlich seiner Abreise aus Rom an Asella, die Schwester (und Mitbewohnerin) Marcellas, nicht an diese selbst.<sup>8</sup> Die Demuts- und Sehnsuchtsbekundungen, die Brief 46 an Marcella eröffnen und wohl ihre Gunst (wieder-)gewinnen sollen,

---

6 Dass der radikalasketische Hieronymus in den Palästen reicher Witwen der römischen Senatsaristokratie ständig ein und aus ging und vertraulichen Umgang mit ihnen pflegte, erregte Unmut und Verdächtigungen nicht nur unter Heiden, sondern auch unter Christen Roms. Bereits in der Folge des Skandals um den Tod der Blesilla (vgl. Hier. epist. 39,6) und des Verlusts seines bischöflichen Förderers Damasus hatte Hieronymus wahrnehmen müssen, dass Rom auch und gerade unter dem askeseskeptischen neuen Bischof Siricius ein zunehmend schwieriges Terrain für ihn wurde. Schließlich musste er im August 385 nach Vorladung und Verurteilung durch ein bischöfliches Gericht (zur *infamia falsi criminis* [Hier. epist. 45,6] vgl. Cain [2009] 106; zur Existenz kirchlicher Dokumente über den Vorgang Hier. epist. adv. Ruf. 22) die Stadt verlassen (zur wahrscheinlichen Exkommunikation vgl. Cain [2009] 111), um sich weiteren Anfechtungen zu entziehen (vgl. Hier. epist. adv. Ruf. 21–22; Cain [2009] 114–124). Die Familie der Paula hatte wohl den Prozess angestrengt, um Paula, deren Töchter und insbesondere auch ihr Vermögen (vgl. Hier. epist. 108,2) dem radikalasketischen – und der öffentlichen Meinung nach auch viel zu intimen Einfluss (vgl. Hier. epist. 45,1,2; 2,2 f; 3–4) – zu entziehen. Hieronymus hatte zwar eine Reise ins Heilige Land geplant, deren reale Umsetzung entsprach jedoch dann eher einer durch ein *consilium abeundi* erzwungenen Emigration eines mit *infamia* behafteten Mannes als einer Pilgerreise. Zu den Bemühungen, die Exilierung als Pilgerreise zu kaschieren vgl. Hier. epist. 45,6 sowie die Ausführungen von Cain (2009) 124–128.

7 Möglicherweise hatte das römische Urteil Hieronymus sogar verboten, mit Paula gemeinsam zu reisen.

8 Dass er darin am Ende Grüße an Marcella ausrichten lässt, spricht nicht zwingend dagegen. Zum einen soll das Schreiben, das ja wie alle erhaltenen Briefe des Hieronymus für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt ist, durch die Grußadressen an Paula, Eustochium, Asellas Mutter Albina, die beiden Marcellae, Marcellina (wohl die Schwester des Ambrosius) und Felicitas die ungebrochene Gefolgschaft dieser Frauen deklarieren. Zum anderen ist Marcella, die doch eine der bedeutendsten *patronae* in Rom war, hier an auffallend wenig prominenter Stelle genannt.

hätte Hieronymus – als nicht mit Marcella verwandter Mann – im eigenen Namen keinesfalls so exzessiv gestalten können.<sup>9</sup>

Das Schreiben verfolgt mehrfache Ziele. Der Brief soll Irritationen und Unwillen der Primäradressatin Marcella auflösen. Unter der Voraussetzung, dass dieses Ziel erreicht wird und Marcella in der Folge (wieder) bereit ist, als Kopier- und Distributionsinstanz für die hieronymianischen Publikationen zu fungieren, soll das Schreiben durchaus bei einer weiteren Öffentlichkeit, insbesondere in christlich-asketisch interessierten Kreisen, positives Interesse für das Heilige Land erwecken. Die an Marcella ausgesprochene Einladung, Rom zu verlassen und ebenfalls ins Heilige Land zu kommen, gilt somit indirekt auch für weitere potentielle Rezipienten. Dass hier Frauen eine Frau einladen, konnte dazu beitragen, dass sich pilgerwillige asketische Frauen im besonderen Maße angesprochen fühlten. Die Inszenierung von Paulas und Eustochiums schwärmerischer Begeisterung für Palästina zielt zudem darauf ab, Rom vergessen zu machen, dass Hieronymus sich durch den überhasteten Antritt einer „Pilgerreise“ einer für ihn hoch brisanten Situation entzogen hat, und die eigene Reise zu rechtfertigen.<sup>10</sup> Und letztlich will das Schreiben zum dauerhaften Aufenthalt unter den heiligen Asketen des Ostens, zu denen sich Hieronymus, Paula und Eustochium mittlerweile wohl zählen, anregen. Zu diesem Zweck leistet der Text eine bibelexegetisch fundierte Begründung für den religiösen Wert einer solchen Reise ins und eines Lebens im Heiligen Land,<sup>11</sup> die sich – auch mit klassischen

---

<sup>9</sup> Vgl. Hier. epist. 46,1,3: *igitur, quod solum absentes facere possumus, querulas fundimus preces et desiderium nostrum non tam fletibus quam heulatus contestamur, ut Marcellam nostram nobis reddas et illam mitem, illam suavem, illam omni melle et dulcedine dulciorem non patiaris apud eas esse rigidam et tristem rugare frontem, quas adfabilitate sua ad simile vitae studium provocavit.* „Das Einzige also, was wir getrennt von dir tun können, ist flehende Bitten auszusenden und unsere Sehnsucht mit Weinen, nein, vielmehr mit Wehklagen zu bezeugen: Gib uns unsere Marcella wieder zurück und lass nicht zu, dass sie, die so sanft, so liebenswürdig ist, ja süßer ist als Honig und jede Süßigkeit, gegenüber denen unerbittlich ist und abweisend die Stirn runzelt, die sie gerade durch ihr anziehendes Wesen dazu gebracht hat, sich zu bemühen, auf gleiche Weise wie sie (i.e. asketisch) zu leben.“

<sup>10</sup> Hier. epist. 45,6,1: *Haec, mi domina Asella, cum iam navem conscenderem, raptim flens dolensque conscripsi et gratias ago deo meo, quod dignus sum, quem mundus oderit.* „Dies, meine Dame Asella, schreibe ich dir, während ich gerade das Schiff besteige, in Eile, weinend und trauernd, und danke meinem Gott dafür, dass ich würdig bin, von der Welt gehasst zu werden (vgl. Apg 5,41).“

<sup>11</sup> Obwohl Hieronymus die explizite Diskussion der Frage des „Heiligen Landes“ oder „Gelobten Landes“, die er wohl kennt (vgl. Hier. epist. 129,3), vermeidet, ist er eine frühe Stim-

Anspielungen unterfüttert – gezielt an einen hochgebildeten Rezipientenkreis wendet.<sup>12</sup>

Der Brief stellt somit ein „Aneignungsnarrativ“ der besonderen Art dar. Menschen sollen – dem Beispiel der Briefinstanz folgend – dazu bewegt werden, ihre Heimatstadt, ihre Heimatregion (dauerhaft) zu verlassen, ohne dass existentielle Not oder drohende kriegerische Auseinandersetzungen sie dazu zwingen. Sie sollen nicht nur zu einer (unter antiken Bedingungen immer stets gefährlichen und strapaziösen) Reise motiviert werden, sondern sogar in einer „fremden“, geographisch fernen Region ihre „Heimat“ finden, sich diese also „aneignen“.<sup>13</sup>

Diese religiös (und nicht etwa imperial) motivierte „Landnahme“ ist freilich durch einen vorangehenden, bereits drei Jahrhunderte andauernden imaginativ-diskursiven, literarischen „Aneignungsprozess“, eine kulturelle „Hybridisierung“ vorbereitet. Denn Voraussetzung für die von Hieronymus in diesem Brief vorgenommene biblische Fundierung Palästinas als „Heiliges Land“, das damit allen Christen (zumindest) im spirituellen Sinn eignet, ist,<sup>14</sup> dass im Zuge von Heidenmission und Christianisierung des Mittelmeerraums die dem jüdischen Kulturraum entspringenden Schriften des AT und NT als verbindliche Texte auch in den Zentralbestand des kulturellen Archivs von Römern inkorporiert wurden. In der Folge ist die Bibel auch für Römer ein autoritativer Text und biblische Figuren, die ursprünglich in weiten Teilen einem „fremden“ Kulturraum zuzurechnen sind, sind als *exempla* für eine sich – seit Paulus – kosmopolitisch gestaltende christliche (kollektive wie individuelle) Identität von Römern maßgeblich. Jerusalem ist für Hieronymus und seine Zeitgenossen „unsere Stadt“, jedoch nicht, weil sie von römischen Soldaten unter Vespasian erobert worden war, sondern weil sie Schauplatz der (jüdisch-)christlichen Heilsgeschichte ist.

---

me, die die Reise zu den Orten biblischen Geschehens als Glaubensbestandteil deklariert und damit der späteren Entwicklung der Pilgerreise Vorschub leistet; vgl. Maraval (1988); Perrone (1999); Newman (1998); zu den durchaus unterschiedlichen Bewertungen des Pilgerwesens in der Spätantike Bitton-Ashkelony (2005) 65–105 und die dort diskutierte Literatur.

12 Zur hieronymianischen Pilgerwerbung vgl. Feichtinger (2020a).

13 Hieronymus hatte bereits in seinem Abschiedsbrief an Asella (Hier. epist. 45), in dem er sich bitter über das ihm gegenüber so feindselige Klima in Rom beklagt, metaphorisch mit der Idee gespielt, dass er aus dem „Babylonischen Exil“ entkommen und in seine Heimat (!) Jerusalem zurückkehren (!) wolle, während ihm Rom als *terra aliena* gilt: *ora autem, ut de Babylone Hierosolyma regrediar nec mihi dominetur Nabuchodonosor, sed Iesus, filius Iosedech* (Hier. epist. 45,6,1).

14 Vgl. auch Wilken (1992).

Bemerkenswerterweise propagiert das vom Reiseenthusiasmus seiner Verfasser beseelte Briefnarrativ, das von einer *systematischen* biblisch-theologischen Fundierung christlich-asketischen Pilgerns weit entfernt ist, das Reisen nach und das Leben in Palästina aber nicht nur durch Bibelreferenzen, sondern macht es auch durch Verweise auf antik-heidnische Praktiken und pagane Literatur „vertraut“ und – insbesondere für stadtrömische Eliten – anschlussfähig. Die Verflechtungen, Ausgestaltungen und Effekte dieses komplexen literarisch-kulturellen Hybridisierungsprozesses sollen im Fokus der Betrachtungen stehen: Während die Bibelreferenzen verstärkt die spirituelle Attraktivität Palästinas als Schauplatz jahrhundertelangen Heilsgeschehens propagieren, stellen die Klassikerreferenzen, die interessanterweise oft mit der Expression oder Erregung von Emotionen verknüpft sind, die soziale und intellektuelle Attraktivität der Region in den Vordergrund. Durch sie wird Palästina in besonderer Weise als Sehnsuchtsort eines (asketischen) *otium* gestaltet.

Emotion spielt bereits in der *captatio benevolentiae* am Briefanfang eine große Rolle, die sich als sehnsuchtsvolle Liebeserklärung an Marcella geriert und vorwiegend mit klassischen, aber auch mit biblischen Referenzen ausgestaltet ist. Paula und Eustochium als „Briefschreiberinnen“ zeichnen sich in der Rolle von Schülerinnen der Marcella, die – von Zuneigung und Sehnsucht getrieben – es nun wagen, nicht nur die geliebte Freundin dringend einzuladen, doch auch nach Palästina zu ihnen (nach) zu kommen, sondern sie auch unter Bezugnahme auf biblische Aussagen über das Leben im Heiligen Land als wahre und beste Form asketischen Lebens zu belehren.

Zu diesem Zweck eröffnet der Brief mit einer dreigliedrigen sentenzenhaften Aussage über menschliche Emotionalität: *mensuram caritas non habet et impatientia nescit modum et desiderium non sustinet* (Hier. epist. 46.1.1), „Liebe hat kein Maß, Ungeduld kennt keine Mäßigung, Sehnsucht hält sich nicht zurück“. Hieronymus benutzt in seinen vorrömischen Freundschaftsbriefen sehr gerne solche große, (anthropologisch) verallgemeinernde Gesten als Eröffnung.<sup>15</sup> Hier greift er – in der *persona* von Paula und Eustochium – den Topos der maßlosen Liebe auf, um den Umstand zu rechtfertigen, dass ausgerechnet sie es wagen, die bibelkundige und asketisch vorbildhafte Marcella über die Vorteile eines asketischen Lebens in Palästina belehren zu wollen. Dabei transformiert er das antike Motiv, das sich in leichten Variationen bei klassischen Autoren wie Properz oder

---

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Hier. epist. 3; 4; 6; 7; 8; 10. Gerne nutzt Hieronymus auch ein Bibelzitat als Briefeinstieg, vgl. z. B. Hier. epist. 12,1; 13,1; 15,1; 16,1; 17,1.

Seneca findet,<sup>16</sup> durch die Substitution des stärker erotisch konnotierten *amor* durch *caritas* in christliche Kontexte, so dass subkutan plötzlich auch biblische Aussagen über die grenzenlose Liebe Gottes zu den Menschen und der Menschen zu ihm mitschwingen.<sup>17</sup> Möglicherweise ist Hieronymus hier auch direkt von Origenes beeinflusst.<sup>18</sup> In jedem Fall wurde die hieronymianische Formulierung *mensuram caritas non habet* in christlich-theologischen Diskursen späterer Zeiten dekontextualisiert und gleichsam als bibelexegetische Lehraussage rezipiert und weitertradiert.<sup>19</sup>

Der in dieser durch Emotionen begründeten Rechtfertigung des Schreibens bereits anklingende Bescheidenheitsgestus der Schülerinnen wird durch das markierte Zitat eines paganen Sprichworts – auch Sprichwörter nutzt Hieronymus am Beginn von Briefen gerne<sup>20</sup> – aufgegriffen und gesteigert: *vulgare prover-*

16 Vgl. Prop. 2,15,30: *verus amor nullum novit habere modum*; Sen. contr. 2,2,10: *facilius in amore finem impetres quam modum*.

17 Vgl. z. B. 1 Kor 13,7f: *omnia suffert omnia credit omnia sperat omnia sustinet caritas numquam excidit*; 2 Kor 2,4: *nam ex multa tribulatione et angustia cordis scripsi vobis per multas lacrimas non ut contristemini sed ut sciatis quam caritatem habeo abundantius in vobis*. Vgl. dazu auch den Brief des Severus an Augustinus epist. 109,2 (CSEL 34,2,637): *in quo iam nullus nobis amando modus inponitur quando ipse ibi modus est sine modo amare*; sowie Aug. enarr. in Ps. 56,1 (CCL 39): *audiuimus in euangelio modo, fratres, quantum nos diligit dominus et saluator noster Iesus Christus, deus apud patrem, homo apud nos, ex nobis ipsis, iam circa dexteram patris, audistis quantum nos diligit. Nam suae caritatis mensuram, et ipse dixit, et nobis indixit, mandatum suum dicens esse ut nos inuicem diligamus*.

18 Vgl. Orig. sec. transl. Rufini, Comm. in Cant. 3 (pag. 198, Baehrens): [...] *immo ipse, qui, ex Deo est caritas, ne forte putantes sufficere humanae, caritatis, mensuras in, caritate, Dei minus aliquid, quam Deo dignum est, agatis. Mensura enim Dei, caritatis, haec sola est, ut tantum, quantum ipse vult, diligitur; voluntas autem Dei eadem semper est nec umquam mutatur. Numquam ergo immutatio aliqua aut finis ullus in Dei, caritate, recipitur*.

19 Vgl. z. B. Petr. Abelard. expos. in epist. ad Rom 4,13,10: *Sed dicis illud Augustini: „Habe caritatem, et fac quidquid vis.“, et recordaris illud Hieronymi: „Caritas mensuram non habet.“* Bemerkenswerterweise trägt noch die moderne Biographie von Franziska Nisch (1882–1913), einer seliggesprochenen Kreuzschwester des Klosters Hegne den (Zitat-)Titel: *Kein Maß kennt die Liebe – Das Leben der Dienerin Gottes Ulrika Nisch von Hegne aus der Kongregation der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuz Mutterhaus Ingenbohl (Schweiz) Provinz Baden/Hohenzollern* (Konstanz 1963), da sie kurz vor ihrem frühen Tod niedergeschrieben hat: *„Kein Maß kennt die Liebe und wir wollen nur in der Liebe und für die Liebe alles leiden und arbeiten.“*

20 Vgl. Hier. epist. 6,1; epist. 8,1 bietet ein Zitat des Komödiendichters Turpilius in analoger Funktion.

*bium: sus artium reppertricem* (epist. 46,1,1), „ein Schwein belehrt die Erfinderin der Künste, wie ein bekanntes Sprichwort sagt“,<sup>21</sup> wobei Hieronymus Minerva als Erfinderin der Künste gelehrt umschreibt und Marcella durch diese Analogisierung huldigt. Die Motivik des Tiervergleichs wird explizit – *et exemplo et quasi* (epist. 46,1,2) – fortgeführt, indem nun Marcella mit einer Glucke verglichen wird.<sup>22</sup> Die Rolle der christlichen Askeselehrerin wird so um das Thema schützender Mütterlichkeit erweitert.

Das Gluckenmotiv ist eine Referenz auf Mt 23,37, wo es in einem Jesuswort gegen die Schriftgelehrten und Pharisäer ebenfalls als Vergleich benutzt wird, um das vergebliche Bemühen um die Errettung des Volkes Israel zu veranschaulichen.<sup>23</sup> Auffällig ist jedoch, dass Hieronymus Aspekte des Gluckenmotivs herausstreicht, die in der Bibel keine Rolle spielen, und damit nahelegt, dass beide Texte ein bekanntes Fabelnarrativ voraussetzen, das freilich in keiner der antiken Fabelsammlungen erhalten geblieben ist.<sup>24</sup> So wird das Ansinnen, Marcella

21 Vgl. Cic. Ac. 1,5,18; fam. 9,18,3; de orat. 2,57,233; sowie Symmach. epist. 1,3,2; auch Hieronymus selbst verwendet das Sprichwort mehrmals (Hier. epist. 58,7: *haec non sus, ut aiunt, Minervam*; adv. Ruf. 1,17: *ne veteri proverbio sus Minervam docere videar.*) In Pompeius Festus' *Epitoma operis de verborum significatu* nach Verrius Flaccus findet sich eine antike Erklärung des Sprichworts: „*Sus Minervam*“ in proverbio est, ubi quis id docet alterum, cuius ipse inscius est. „Ein Schwein belehrt Minerva' im Sprichwort wird verwendet, sobald jemand einen anderen in einer Sache belehrt, in der er selbst unwissend ist.“

22 Hier. epist. 46,1,2: *et quasi gallina congregasti sub alas pullos tuos.*

23 Mt 23,37–38: *Hierusalem, Hierusalem quae occidis prophetas et lapidas eos qui ad te missi sunt! Quotiens volui congregare filios tuos quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas et noluisti. Ecce relinquitur vobis domus vestra deserta dico enim vobis: „Non me videbitis amodo donec dicatis: ‚Benedictus qui venit in nomine Domini!‘*“ Auf den ersten Blick scheint Hieronymus das Zitat völlig aus dem biblischen Kontext herausgelöst zu nutzen, indem er allein auf die Schutzfunktion der Glucke abzielt. Auf den zweiten Blick eröffnen sich zumindest mit dem nachfolgenden Satz der Bibel doch Analogien zur Situation von Marcella und Paula/Eustochium. Marcella nimmt dann die Position Jesu/Gottes ein, während die beiden Schülerinnen nicht behütet werden wollten, sondern Rom gegen ihren Willen verlassen haben. Die Formulierung, dass Jerusalem/Israel den Herrn wiedersehen werde, wenn es ihn willkommen heißt, lässt den Brief an Marcella zu eben einem solchen Willkommenssignal werden.

24 Vgl. aber Theokrit id. 13,12–13, wo Herakles' Sorge um Hylas mit Henne und Küchlein verglichen wird. Eine moderne Fassung bezieht die Warnung auf die bedrohte Keuschheit von Mädchen: *Einst führte eine Henne / ihre Küchlein aus der Tenne / und auf das Feld, und sorgenleer / lief das Häuflein um sie her / und scharret in den gelben Sand / voll Freuden, wenn's ein Körnlein fand. / Urplötzlich rief die Henne: / ‚O ihr Kindlein, kommt zur Tenne! / Hurtig! Eilet, denn ich seh' / dort den Habicht in der Höh!‘ / Das Häuflein lief zum Scheu-*

wiedersehen zu wollen, durch die Bekundung eigener Hilfslosigkeit und Furcht (*pavere, formido, formidare, fletibus et heulacionibus*) in ihrer Abwesenheit verstärkt.<sup>25</sup>

Die auf die (Wieder-)Gewinnung von Marcellas Gunst abzielende, von Emotionsexpressionen durchzogene Einleitungspassage findet in exzessiven um Ver-söhnung ringenden Zuneigungsbekundungen ihren (vorläufigen) Abschluss, wobei die hyperbolische Formulierung *illam mitem, illam suavem, illam omni melle et dulcedine dulciorem* (1,3) zwar sowohl biblisch-christliche wie pagane Bezüge aufweist,<sup>26</sup> wohl aber als Vergleichsmetapher „süßer als Honig“ auch grundsätzlich einem allgemein üblichen Sprachgebrauch zuzuordnen ist.<sup>27</sup>

Erst in der Folge wird die Einladung Marcellas nach Palästina, die bisher ausschließlich durch emotionale und individuelle Bindung fundiert ist, mit einem rationalen und überindividuellen Argument verknüpft, das die hieronymianische Leitidee des gesamten Schreibens erstmals formuliert: Das Leben in Palästina sei eine bibelkonforme Askesepraxis.

---

nenthor / und schaute in die Luft empor. / O! rief darauf das eine / zu den andern: ‚Ist’s das kleine / Pünktchen, das dort oben schwebt? / Und die Mutter drum erhebt / solch Geschrei! Was fällt ihr ein? / Ein Käfer scheint es nur zu sein!‘ / Auf rauschendem Gefieder / schwang der Habicht sich hernieder / auf die kleine bange Schar, / nun erst sahn sie die Gefahr. / Die Mutter gluckte hier und dort / umsonst, er riss zwei Küchlein fort. / Ihr lieben Mägdlein sieht, / wenn die Mutter warnt, sie sehet / heller die Gefahr von fern, / und ihr sehet sie nicht gern – / wenn ihr des Truges Krallen seht / ihr Mägdlein, ach, dann ist’s zu spät! (Krummacher) gedruckt in: *Sammlung auserlesener poetischer Fabeln und Erzählungen für Lese- und Deklamationsübungen*, hg. von F. P. Wilmsen (Berlin 1933) 58–59.

25 Obwohl die Forschung Hieronymus traditionell als eher humorfreie Persönlichkeit rekonstruiert, stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob er das Glückennarrativ nicht doch mit einer gehörigen Portion Selbstironie ausgewählt hat. Immerhin ruft es ja auch (vergebliche) Warnungen der Henne und deren mutwilliges Ignorieren durch die Küken ins Gedächtnis, die sich zur Situation einer vergeblich vor der Reise warnenden Marcella in Beziehung setzen lassen: Der Habicht wäre dann freilich niemand anderer als Hieronymus selbst!

26 Vgl. Plaut. *Asin.* 614: *Oh melle dulci dulcior mihi tu’s*; Cic. *orat.* 32; Cato 31 (jeweils mit starkem Bezug zum *sermo dulcis*); Val. Max. 8,9,2; Sen. *epist.* 40,2; Quint. *inst.* 12,10,64 sowie. Ambr. *expos.* Ps. 118,17,11: *sponsa Christi os suum sponso aperuit, percepit omni melle dulciora praecepta et ideo testata est dicens: fauces eius dulcedinis et totus desiderium.*

27 Auch die *frons tristis* ist wohl – trotz Seneca *benef.* 5,20,2: *multa beneficia tristem frontem et asperam habent, quemadmodum secare et urere, ut sanes, et vinculis coercere* – einem allgemeinen Sprachgebrauch verpflichtet. Vgl. auch Stat. *silv.* 5,1,64 oder Tib. 2,3,33.

In der anschließenden durch den Verweis auf einschlägige *voces scripturarum* so explizit angekündigten Belehrung über die biblische Fundierung von Palästina als „Heiligem Land“ ruft der Text (mehr oder weniger einschlägige) biblische Stellen auf und transformiert sie in einer exegetischen Lektüre zu Belegen, warum Marcella – und letztlich alle (asketisch orientierten) Christen – nach Palästina reisen sollten.

Hieronymus beginnt mit einem wörtlichen und markierten Genesiszitat, in dem Gott Abraham beruft und zur Ansiedelung in Kanaan auffordert, wobei er betont, dass dies das erste Herrenwort (*prima vox dei* 2,1) über ein von ihm ausgewähltes Land sei. Indem Hieronymus den alttestamentarischen Patriarchen explizit mit Christus verknüpft,<sup>28</sup> betont er dessen Auserwähltheit und exemplarische Relevanz für gläubige Christen. Indem er (in einer für ihn keineswegs üblichen Ausführlichkeit) den (erweiterten!) Kontext des Bibelzitates aufruft und – mit gelehrten Erläuterungen unterlegt – das nach Gottes Gebot zu verlassende Babylon breit thematisiert, bietet er seinem Lesepublikum implizite Analogieschlüsse an: Wie der auserwählte Abraham das gottferne Babel verlassen sollte,<sup>29</sup> so sollen rechtschaffene Christen das gottferne Rom verlassen.<sup>30</sup>

Zu diesem Zweck kompiliert Hieronymus Bibelstellen ohne chronologische Reihung<sup>31</sup> und vermischt so die (von Gott initiierte) Migration Abrahams von Mesopotamien nach Kanaan und die Verheißung des Landes Israel (was wiederum eine Verbindung zum Exodus unter Moses bietet)<sup>32</sup> mit dem (wohl 1000 Jahre später anzusetzenden) babylonischen Exil der Israeliten, deren Sehnsuchtsort

---

28 Hier. epist. 46,2,2: *ad quem primum de Christo est facta promissio.*

29 Die zu verlassende Region wird mit weiteren Bibelreferenzen negativ konnotiert, Hier. epist. 46,2,2: *ut relinquat Chaldaeos, relinquat confusionis urbem* (vgl. Gen 11,9) [...] *relinquat campum Sennaar, in quo superbiae usque ad caelum erecta turris est* (Gen 11,2–5) *et post fluctus istius saeculi (!), post flumina, super quae sederunt sancti et fleverunt, cum recordarentur Sion* (vgl. Ps 137,1: LXX Ps 136,1), *post gravem gurgitem Chobar, de quo Hiezechiel capillo verticis sublevatus Hierosolyma usque transfertur* (vgl. Ez 8,3), *habitet terram repromissionis, [...].*

30 Der Bibelvers wird wiederholt von spätantiken Mönchen zitiert, die ihr Ideal der Entfremdung von der irdischen Welt realisieren wollen; vgl. Bitton-Ashkelony (2005) 66.

31 Zweimal *post* insinuiert eine temporäre Abfolge, die jedoch nicht gegeben ist – Abraham kam nie nach Jerusalem.

32 Auch der Vergleich mit Ägypten, das durch den Nil von unten bewässert wird (Hier. epist. 46,2,2), bezieht den Exodus unter Moses gedanklich ein.

dann bereits definitiv Jerusalem ist. Damit wird eine zeitüberhobene Dichotomie von Babylon und Jerusalem aufgebaut, die er in der weiteren Folge nutzen kann.

Diese *terra repromissionis* wird mittels neutestamentlicher Referenzen als heiliges Land definiert, wobei klimatische, vegetative und geographische Beschaffenheiten spirituell gedeutet werden. Im Unterschied zu dem von unten durch den Nil bewässerten Ägypten ist es ein karges, für Gemüseanbau wenig geeignetes hochgelegenes Bergland.<sup>33</sup> Die geringe Fruchtbarkeit wird durch den Verweis auf Rom 14,2, wo Glaubensschwache mit Gemüsesessern verglichen werden,<sup>34</sup> und auf Jac 5,7, wo das geduldige Warten auf die Ankunft des Erlösers mit einem Bauern verglichen wird, der auf den Herbst- und Frühjahrsregen setzt, als besondere Gottesnähe interpretiert, die besondere Kargheit des Landes mit spiritueller Weltentsagung korreliert. Diese besondere Attraktivität bekräftigt Hieronymus mit dem – für weibliche Adressaten vielleicht besonders überzeugenden – Verweis auf Maria, die nach der Verkündigung des Engels in die Berge von Judäa gegangen sei, wobei er freilich vernachlässigt, dass sie dort Elisabeth besuchen wollte.<sup>35</sup>

Etwas unvermutet – das Bergland von Judäa bietet das verbindende Element – schließt der Text mit Verweisen auf eine Reihe von bedeutsamen Ereignissen aus der Frühgeschichte des israelischen Volkes an, die in der Region und insbesondere in Jerusalem stattfanden: Der Kampf zwischen David und Goliath, die zu Jubel über den Sieg über die Zehntausend Philister führte,<sup>36</sup> die drohende Ver-

33 Hier. epist. 46,2,2: *habitet terram repromissionis, quae non rigatur ut Aegyptus de deorsum, sed de sursum. Nec facit holera languentium cibos, sed temporaneum et serotinum de caelo expectat imbrem. Haec terra montuosa et in sublimi sita, quantum a deliciis saeculi vacat, tantum maiores habet delicias spirituales.*

34 Es bleibt offen, ob Hieronymus mit dieser Bibelreferenz auch eine subtile Botschaft an Marcella richtet, da der Abschnitt des Römerbriefs die Gläubigen dazu aufruft, sich nicht gegenseitig wegen unterschiedlicher Zugänge zum Glauben zu verachten.

35 Vgl. Hier. epist. 46,2,2: *denique et Maria, mater domini, postquam ad eam angeli est facta promissio et uterum suum intellexit esse domum filii dei, derelictis campestribus ad montana perrexit: dazu Luc. 1,39–40: exurgens autem Maria in diebus illis abiit in montana cum festinatione in civitatem Iuda et intravit in domum Zacchariae et salutavit Elisabeth.* Das im Text nicht eigens erwähnte, den bibelkundigen Briefrezipienten jedoch wohl vertraute Besuchsmotiv kann als zusätzliches Werbemotiv für eine Pilgerreise als Besuch von bereits in Palästina ansässigen Freunden genutzt werden.

36 Hier. epist. 46,2,3: *de hac urbe allophylo quondam hoste superato ac diabolicae percussa frontis audacia, postquam ille in faciem conruit, exultantium animarum turba processit et con-*

nichtung Jerusalems als Folge von Davids Volkszählung und die Bestimmung des Ortes für den Tempelbau in Jerusalem.<sup>37</sup> Auffällig ist hier die fein differenzierte und stark selektive Aneignung der biblischen Motive: Während David mit dem Possessivpronomen *noster* völlig in die christliche Gemeinschaftsidentität integriert wird,<sup>38</sup> bleibt der von Salomon erbaute (und von den Römern unter Vespasian zerstörte) Tempel von Jerusalem „das Andere“ des Judentums, von dem Hieronymus die – nicht-jüdische! – christliche Kirche scharf abgrenzt.<sup>39</sup> Die christliche Lese- und Deutungsstrategie, das AT nur durch den Filter des NT wahrzunehmen und seine Inhalte nur als Vorverweise auf die Erfüllung der Frohbotschaft in Christus sehen zu wollen, wird nochmals verstärkt, wenn Hieronymus den ersten Herrscher von (Jeru)Salem, Melchisedek, der den siegreichen Abraham mit Wein und Brot begrüßt, als Zeichen auf das christliche Mysterium von Christi Leib und Blut aufruft.<sup>40</sup>

Diese imaginativen spiritualisierenden Transformationsprozesse ermöglichen freilich eine Lösung des Heiligen Landes von den jüdischen Wurzeln, so dass die christlichen Reisenden schließlich Jerusalem nicht als jüdische, sondern als (ausschließlich) christliche Stadt wahrnehmen und „einnehmen“ können!

Wie wichtig diese spiritualisierende Zusammenschau von AT und NT für die Werbestrategie des Hieronymus ist, zeigt der Umstand, dass er ihr die biblische Ereignischronologie opfert und dies sogar eigens thematisiert.<sup>41</sup> Er entschul-

---

*cinens chorus decem milium David nostri victoriam praedicavit; vgl. 1 Sam 17,4–18,7, bes. 17,49: et percussit Philistheum in fronte et infixus est lapis in fronte eius et cecidit in faciem suam super terram; 18,6–7: egressae sunt mulieres de universis urbibus Israhel cantantes chorosque ducentes ... et praecinebant mulieres ludentes atque dicentes percussit Saul mille et David decem milia.*

37 Hier. epist. 46,2,4: *in hac angelus gladium tenens et totum impietatis devastans orbem in Orna, Iebusaeorum regis, area templum domini designavit; vgl. 1 Chr 21,15–22,1; 2 Chr 3,1.*

38 Möglicherweise spielt hier auch der Umstand eine Rolle, dass David aus Bethlehem stammt, das Hieronymus und Paula als ihren dauerhaften Wohnsitz gewählt hatten.

39 Hier. epist. 46,2,4: *iam tunc significans ecclesiam Christi non in Israhel, sed in gentibus consurgentem.*

40 Hier. epist. 46,2,4. *Recurrere ad Genesim, et Melchisedec, regem Salem, huius principem invenies civitatis, qui iam tunc in typo Christi panem et vinum obtulit et mysterium Christianum in salvatoris corpore et sanguine dedicavit.*

41 Hier. epist. 46,3,1: *Tacita forsitan mente reprehendas, cur non sequamur ordinem scripturarum, sed passim et, ut quidquid obviam venerit, turbidus sermo perstringat. Et in princi-*

digst zwar die chronologische Unordnung der biblischen Anspielungen mit Zuneigung und Sehnsucht als emotionalem Ausnahmezustand, wobei in Schwebelag bleibt, ob die Begeisterung für das Heilige Land oder die Sehnsucht nach Marcella die ungestüme Rede (*turbidus sermo*) verursacht. Doch hält er in der Folge explizit an seiner Methode fest,<sup>42</sup> die kontinuierliche und allumfassende Bedeutung von Judäa und insbesondere Jerusalem als kontinuierliche(!) Ereignisorte christlichen Heilsgeschehens von der Entstehung der Welt bis zum Jüngsten Tag darzulegen.<sup>43</sup> In seinem Lob Jerusalems als Heimstatt des christlichen Glau-

---

*pio testatae sumus dilectionem ordinem non habere et impatientiam nescire mensuram – unde et in Cantico Canticorum quasi difficile praecipitur: ordinate in me caritatem – et nunc eadem dicimus, nos non ignoratione, sed adfectu labi.* „Stillschweigend könntest du uns vielleicht tadeln, weil wir nicht der Reihenfolge der biblischen Bücher folgen, sondern unregelmäßig, wirr und flüchtig von allem sprechen, was uns gerade einfällt. Wir haben schon zu Anfang dargelegt, dass die Liebe keine Ordnung habe und die Ungeduld kein Maß kenne – daher wird auch im Hohelied zu gleichsam Schwierigem aufgefordert: ‚Ordnet in mir die Liebe‘ – und nun wiederhole ich: unser Fehler kommt nicht von Unwissenheit, sondern von Zuneigung.“ Vgl. dazu Cant. 2,4: *introduxit me in cellam vinariam ordinavit in me caritatem*. Die narrative Zäsur erfüllt mehrere Funktionen: Zum einen stellt sie eine abermalige Huldigung an Marcella (und potentielle weitere Rezipienten dar), da sie diese als hervorragende Bibelkenner und ernstzunehmende Kritiker von Hieronymus' Schriften charakterisiert, die nicht nur die motivischen Anspielungen aufzulösen, sondern auch die Verstöße gegen die Bibelchronologie zu erkennen vermögen. Zum anderen werden Autorfiktion und Zuneigungs- und Sehnsuchtsbekundung des Briefanfangs nochmals aufgerufen und modifiziert. Hatten zuvor Paula und Eustochium noch ihre Sehnsucht nach Marcella ins Treffen geführt, dass sie es überhaupt wagten, ihre *magistra* über das Heilige Land belehren zu wollen, so wird nun die Emotionalität für die – wider besseren Wissens – ungeordnete Reihung der biblischen Referenzen verantwortlich gemacht.

42 Hier. epist. 46,3,2: *denique, ut multo inordinatius aliquid proferamus, antiquiora repetenda sunt*. Bitton-Ashkelony (2005) bes. 68 hat zurecht nicht nur das große Interesse des Hieronymus, der 390 auch das *Onomasticon* des Eusebius übersetzt, an der Topographie Palästinas betont, sondern auch herausgearbeitet, dass seine heilige Geographie programmatisch ist, da sie nicht das Grab Jesu und den Ölberg, sondern auch alttestamentliche Memorialplätze wie Gräber Davids, des Amos oder der Patriarchen und auch recht unbekanntere Orte wie En-Dor einschließt.

43 Sein didaktischer Impetus ist stark ausgeprägt; vgl. Hier. epist. 46,3,2: *in hac urbe, immo in hoc tunc loco et habitasse dicitur et mortuus esse Adam. Unde et locus, in quo crucifixus est dominus noster, Calvaria appellatur, scilicet quod ibidem sit antiqui hominis calvaria condita, ut secundus Adam et sanguis Christi de cruce stillans primi Adam et iacentis propagatoris peccata dilueret et tunc sermo ille apostoli conpleretur: excitare, qui dormis, et exsurge a mortuis, et in-*

bensgeheimnisses – *totum mysterium nostrum istius provinciae urbisque vernaculum est* (Hier. epist. 46,3,2) – verweist Hieronymus nicht nur auf die zahlreichen Propheten und heiligen Männer,<sup>44</sup> die die Davidstadt<sup>45</sup> hervorbrachte und deutet – unter Ausbreitung seiner Hebräischkenntnisse – den Namen auf die Dreifaltigkeit hin, sondern spricht ihr auch den Spitzenplatz in der Wertungshierarchie der Städte zu.<sup>46</sup> Indem der Text hier auf das vertraute antike wie biblische Motiv von Kopf und Gliedern anspielt,<sup>47</sup> verstärkt er die überbietende Parallelierung von Jerusalem als spirituelles *caput mundi* zu Rom, die implizit bereits in der mehrmaligen Wiederholung von *urbs* angeklungen war, das für römische Ohren primär mit Rom assoziiert wurde.

Die damit vermittelte Textbotschaft, dass für Christen Jerusalem vor Rom zu stehen habe, lässt Hieronymus vorsichtshalber innehalten, um möglichen Widerspruch seiner (vorwiegend römischen) Leserschaft (und insbesondere Marcellas) ausräumen zu können,<sup>48</sup> die – gleichfalls biblisch unterfüttert – argumentieren könnten, dass Gottes Gnade Jerusalem, dessen Untergang bereits die Propheten verkündet hatten,<sup>49</sup> verlassen habe (spätestens), nachdem Jesus dort

---

*luminabit te Christus* (Eph. 5,14). Zentral ist für Hieronymus hier die Kontinuität Golgathas von Adam bis zur Hinrichtung Jesu, die er später Comm in Matt. 27,23 bezweifelt.

44 Hier. epist. 46,3,3: *quantos haec urbs prophetas, quantos emiserit sanctos viros, longum est recensere.*

45 Hier. epist. 46,3,4: *quid referamus David et totam progeniem eius, quae in hac civitate regnavit?*

46 Hier. epist. 46,3,4: *quanto Iudaea a ceteris provinciis, tanto haec urbs cuncta sublimior est Iudaea.*

47 Hier. epist. 46,3,4: *et ut coactius disseramus, totius provinciae gloria metropoli vindicatur et, quidquid in membris laudis est, omne refertur ad corpus.* HS  $\sigma$  bietet tatsächlich *caput* für *corpus*.

48 Möglicherweise greift Hieronymus hier eine (mit Marcella) in Rom tatsächlich geführte Debatte über die Option einer Jerusalemreise und deren Stellenwert für asketische Christen wieder auf.

49 Hier. epist. 46,4,1 passim. Aufschlussreich in Hinblick auf die Textproduktion des Hieronymus ist freilich der Umstand, dass Hieronymus hier jene Matthäuspassage (23,37–38) auszitiert, auf die er bereits in der Brieferoöffnung mit dem Motiv der Glücke angespielt hatte. Wenn man unterstellt, dass die Frage einer Jerusalemreise tatsächlich bereits in Rom kontrovers (mit Marcella) diskutiert wurde, könnte bereits der Briefanfang als konkrete Anknüpfung daran gelesen werden.

seinen Tod gefunden hatte,<sup>50</sup> und mit der Aussendung der Apostel die Heiligkeit Judäas auf die Heidenchristen übergegangen sei.<sup>51</sup> Hieronymus setzt bei der Entkräftung der Einwände gegen die privilegierte Position Jerusalems als von Gott geliebte Stadt auf mehrere Strategien: Einerseits sei gerade die Klage Gottes über den Niedergang Jerusalems ein Zeichen seiner großen Liebe, andererseits hätten die Menschen gesündigt und nicht der Ort und somit sei die Vernichtung der Stadt Bestrafung der Sünder gewesen und die Zerstörung des Tempels hätte die jüdischen Opferriten aufgehoben – zugunsten des einzigen wahren Opfers, des Todes Christi. In diesem Sinne sei die Stadt durch die jüngsten christlichen Heilgeschehnisse sogar erlauchter, *augustior*, geworden. Die Juden hätten im Allerheiligsten Symbole und Memorialgegenstände ihrer Geschichte besucht, die Christen besuchten jedoch das Grab Christi, dessen Heiligkeit – so Hieronymus’ teleologische Exegese – bereits von jüdischen Propheten verkündet worden sei. Damit wird von Hieronymus eine Aszendenz auf die Imaginations- und Memorialfunktion neutestamentlicher Schauplätze hin implementiert, ohne die Kontinuität der gesamtbiblischen Tradition zu gefährden. Zentral für die hieronymianische Reisewerbung ist dabei immer das Motiv der spirituellen *visio*, der Vergegenwärtigung heilsgeschichtlicher Ereignisse, die durch die Anwesenheit am jeweiligen Ort ermöglicht und befördert wird und einen religiösen Mehrwert erzeugt, der zur Verehrung von Orten als heilige Stätten führt:

*Nonne tibi venerabilius videtur sepulchrum domini? Quod quotienscumque ingredi-mur, totiens iacere in sindone cernimus salvatorem (vgl. Mk 15,46; Lk 23,53) et paululum ibidem commorantes rursus videmus angelum sedere ad pedes eius (vgl. Joh 20,12) et ad caput sudarium convolutum (Joh 20,7). Cuius sepulchri gloriam multo ante, quam excideretur a Ioseph (vgl. Mt 27,60), scimus Esaias vaticinio prophetatam dicentis: et erit requies eius honor (Jes 11,10), quod scilicet sepulturae domini locus esset ab omnibus honorandus. (Hier. epist. 46,5,3)*

<sup>50</sup> Hier. epist. 46,4,1: *postquam velum templi scissum est et circumdata ab exercitu Hierusalem et dominico cruore violata, tunc ab ea etiam angelorum praesidia et Christi gratiam recessisse.*

<sup>51</sup> Hier. epist. 46,4,3. Bemerkenswert ist, dass hier der jüdische Historiker Josephus als Gewährsmann für die Vernichtung des jüdischen Jerusalem angeführt wird, vgl. Ios. Bell. Iud. 6,5,3.

Scheint dir das Grab des Herrn nicht verehrungswürdiger zu sein? Sooft wir es nur betreten, sehen wir den Erlöser in dem feinen Leinentuch liegen, und wenn wir ein Weilchen ebenda bleiben, sehen wir erneut, dass der Engel bei seinen Füßen sitzt und dass bei seinem Haupt das Schweiß Tuch zusammengewickelt liegt. Wir wissen, dass der Ruhm dieses Grabes schon lange, bevor es von Joseph aus dem Felsen gehauen wurde, in einer Prophezeiung des Jesaja mit den Worten vorhergesagt wurde: *Und seine Ruhestätte wird ein Ehrenmal sein*, weil der Ort der Bestattung des Herrn von allen verehrt werden würde.

Die – an Diatribenstil erinnernde, aber die Schriftlichkeit des Briefes aktiv gestaltende<sup>52</sup> – Struktur der biblisch-exegetisch fundierten Widerlegung<sup>53</sup> auf Bibelreferenzen begründeter Einwände gegen eine Superiorität von Jerusalem und Judäa wird in den nachfolgenden Abschnitten fortgesetzt,<sup>54</sup> bis mit cap. 9 der defensive Ton wieder zu offensiver Jerusalemwerbung wechselt: Abermals in Form einer Präteritio wird die Vielzahl der Bischöfe, Märtyrer und Kirchengelehrten – also Repräsentanten der christlichen Eliten<sup>55</sup> – betont, die Jerusalem aufsuchten, weil sie der Meinung waren, ihr Glauben, ihr Glaubenswissen und ihre Tugendhaftigkeit wären defizitär, wenn sie nicht zu Christus an jenen Stellen gebetet hätten, an denen zuerst die Heilbotschaft vom Kreuz herab aufgeleuchtet habe.<sup>56</sup> Die Aussage, dass ein christliches Leben ohne Jerusalembesuch defi-

---

52 Hier. epist. 46,4,1: *Iamdudum te cupientem in verba prorumpere ipsi litterarum apices sentiunt et venientem contra charta intellegit quaestionem.*

53 Hieronymus gibt hier auffallend oft Hinweise zur Fundstelle des Bibelzitats, als wolle er sicher stellen, dass seine Argumentationen überprüfbar sind.

54 Cap. 6 und 7 sind der ausführlichen Widerlegung der apokalyptischen Verwerfung Jerusalems gewidmet, cap. 8 argumentiert gegen die Verfluchung des Landes, das Jesus getötet hat, – interessanterweise mit Verweisen auf die Märtyrerkulte in Rom. Zur hieronymianischen Strategie vgl. auch Bitton-Ashkelony (2005) 74–80.

55 Es ist bezeichnend, dass Hieronymus, der sein Leben lang darum gerungen hat, sich als Bibelgelehrter statusäquivalent zu Bischöfen zu etablieren, vgl. Feichtinger (2020b), hier die Kirchenlehrer unter den Bischöfen und Märtyrern rubriziert.

56 Hier. epist. 46,9,1: *Longum est nunc ab ascensu domini usque ad praesentem diem per singulas aetates currere, qui episcoporum, qui martyrum, qui eloquentium in doctrina ecclesiastica virorum Hierosolymam venerint putantes se minus religionis, minus habere scientiae nec summam, ut dicitur, manum accepisse virtutum, nisi in illis Christum adorassent locis, in quibus primum evangelium de patibulo coruscaverat.* Vgl. dazu auch Maraval (1988) 348–350.

zitär sei, ist revolutionär und findet sich im 5. Jh. in dieser Explizitheit nur bei Hieronymus.<sup>57</sup>

Umso bemerkenswerter ist, dass Hieronymus gerade dieses innovative Gebot eines Jerusalembesuchs für Christen mit einer Referenz auf antike Traditionen und insbesondere Bildungstraditionen stützt. Er zitiert mit expliziter Markierung – der *praeclarus orator* ist selbstverständlich Cicero – aus der *Divinatio in Caecilius* eine Passage,<sup>58</sup> in der die ausreichende Kompetenz des mit Cicero um die Anklage des Verres rivalisierenden jungen Mannes bezweifelt wird, weil er nicht in den anerkannten Bildungszentren studiert habe, und argumentiert so, dass auch ein Christ durch einen Jerusalembesuch einen intellektuellen (!) Mehrwert erziele:

*Si etiam praeclarus orator reprehendum nescio quem putat, quod litteras Graecas non Athenis, sed Lilybaei, Latinas non Romae, sed in Sicilia didicerit* (Cic. div. in Caec. 39), *quod videlicet unaquaeque provincia habeat aliquid proprium, quod alia aeque habere non possit, cur nos putamus absque Athenis nostris quemquam ad studiorum fastigium pervenisse?* (Hier. epist. 46,9,2)

Gewiss, wenn sogar ein berühmter Rhetoriker jemanden für tadelnswert hält, weil er seine griechische Bildung nicht in Athen, sondern in Lilybäum, und seine lateinische Bildung nicht in Rom, sondern in Sizilien erworben hat, weil nämlich jede einzelne Provinz irgendeine Eigentümlichkeit hat, die eine andere Provinz nicht auf ähnliche Weise haben kann, wie können wir dann annehmen, irgendjemand könnte fern von unserem ‚Athen‘ zum Gipfel seines Bestrebens gelangt sein?

---

57 In Hier. epist. 47,2 an Desiderius (wohl 393) formuliert Hieronymus dann explizit: *adorasse, ubi steterunt pedes Domini, pars fidei est*; zu dieser hieronymianischen Innovation vgl. Bitton-Ashkelony (2005) bes. 76–78; 81–83.

58 Vgl. Cic. div. in Caec. 39: *Magna sunt ea quae dico, mihi crede; noli haec contemnere: dicenda, demonstranda, explicanda sunt omnia, causa non solum exponenda, sed etiam graviter copioseque agenda est; perficiendum est, si quid agere aut proficere vis, ut homines te non solum audiant, verum etiam libenter studioseque audiant. in quo si te multum natura adiuvaret, si optimis a pueritia disciplinis atque artibus studuisses et in his elaborasses, si **litteras Graecas Athenis non Lilybaei, Latinas Romae non in Sicilia didicisses**, tamen esset magnum tantam causam, tam exspectatam, et diligentia consequi et memoria complecti et oratione expromere et voce ac viribus sustinere.*

Indem Hieronymus hier Jerusalem als *Athenae nostrae* tituliert, wo allein ein *fastigium studiorum* erreicht werden könne, verschiebt er die zuvor in Jerusalem im besonderen Maße zu erlangenden christlichen Ziele *religio, scientia* und *virtus* in augenfälliger Weise zugunsten des Bildungs- und Erkenntniseffektes (*scientia*) – und macht damit seine Empfehlungen insbesondere für die römischen (Bildungs-)Eliten in hohem Maße anschlussfähig: Wie ein junger Mann, der im öffentlichen Leben reüssieren wollte, eine Bildungsreise nach Athen zu unternehmen hatte, um sich bei berühmten Lehrern in Philosophie und Rhetorik bestmöglich zu schulen, so soll nun ein ambitionierter Christ nach Jerusalem reisen. Indem Hieronymus auf Cicero verweist, untermauert er die Stichhaltigkeit seiner Behauptungen. Wie Cicero, der seine rhetorische und philosophische Ausbildung in Athen und Rom genossen hatte, tatsächlich gegenüber Caecilius reüssierte, so genießt auch der Christ, der die Autopsie Jerusalems genossen hatte, einen intellektuellen (spirituellen) Vorrang.<sup>59</sup> Ein späteres Schreiben an Paulinus von Nola, den er zu (theologischen) Studien nach Bethlehem einlädt, legt nahe, dass Hieronymus sich selbst als hochqualifizierten theologischen Lehrer empfiehlt, der eine so weite und beschwerliche christliche Bildungsreise (!) nach Palästina wert ist.<sup>60</sup>

59 Ähnlich, wenngleich mit stärkerer Betonung der Vorteile von Autopsie, argumentiert Hieronymus auch im Vorwort zum *Liber Paralipomenon*, Hier. praef. in lib. Paralipom. (PL 29,401a): *Quomodo Graecorum historias magis intellegunt, qui Athenas viderint, et tertium Virgilii librum, qui a Troade ‚per Leucaten‘ et Acroceraunia ad Siciliam et inde ad ostia Tiberis navigarint, ita sanctam Scripturam lucidius intuebitur, qui Iudaeam oculis contemplatus est [Al. sit], et antiquarum urbium memorias locorumque vel eadem vocabula vel mutata cognoverit [Al. cognoverunt].* „Wie jene die Geschichte der Griechen besser verstehen, die Athen gesehen haben, und das dritte Buch Vergils jene, die von Troia über Leucate und Acroceraunia nach Sizilien und im Anschluss zur Tibermündung gesegelt sind, so erfasst der die Heilige Schrift klarer, der Judäa mit eigenen Augen betrachtet hat und die Denkwürdigkeiten der alten Städte und die Namen der Orte, mögen sie noch gleich lauten oder sich geändert haben, kennengelernt hat.“

60 Hier. epist. 53,1–2: *legimus in veteribus historiis quosdam lustrasse provincias, novos populos adisse, maria transisse, ut eos, quos ex libris noverant, coram quoque viderent. Sic Pythagoras Memphiticis vates, sic Plato Aegyptum et ‚propter‘ Archytam Tarentinum eam quoque oram Italiae, quae quondam Magna Graecia dicebatur, laboriosissime peragravit, ut, qui Athenis magister erat et potens cuiusque doctrina Academiae gymnasia personabant, fieret peregrinus atque discipulus, malens aliena verecunde discere quam sua aliis inprudenter ingerere. [...] ad Titum Livium lacteo eloquentiae fonte manantem visendum de ultimo terrarum orbe venisse Gaditanum quendam legimus; et quem ad contemplationem sui Roma non traxerat, vel unius hominis fama perduxit.* „In den alten Geschichtswerken lesen wir, dass einige Leute Provinzen be-

Allerdings vollzieht der Text neben diesen augenfälligen Analogisierungen auch einen subtilen Hierarchisierungs- und Distanzierungsgestus. Einerseits sind (in das eigene Weltbild passende) pagane Erkenntnisse und Behauptungen nicht nur anschlussfähig, sondern werden zum Mindeststandard erklärt, der von Christen nach Möglichkeit zu übertreffen sei; andererseits ist „unser Athen“, also Jerusalem, eben nicht das Athen Ciceros! Kontinuität und Disruption werden somit gleichzeitig aufgerufen, um antike Gepflogenheiten zu „christianisieren“.

Das in der Klassikerreferenz so prominente Motiv der Verbindung von Jerusalem und christlicher Elite wird von Hieronymus in der Folge noch weiter ausgeführt. Zwar konzidiert er, dass das Reich Gottes keineswegs auf eine Region beschränkt sei und es überall heilige Männer gebe, doch betont er zugleich, dass sich gerade die Weltbesten in Jerusalem versammelten, als die der Text die christlichen Asketen definiert:

*Nec hoc dicimus, quo rennuamus regnum dei intra nos esse (Lk 17,21) et sanctos viros etiam in ceteris esse regionibus, sed quo hoc adseramus vel maxime, eos, qui in toto orbe sunt primi, huc pariter congregari [...] certe flos quidam et pretiosissimus lapis inter ecclesiastica ornamenta monachorum et virginum chorus est.* (Hier. epist. 46,10,1)<sup>61</sup>

Wir sagen diese Dinge nicht, um damit zu bestreiten, dass das Reich Gottes mitten unter uns sei und dass es auch in anderen Gegenden Heilige gebe, sondern um ganz bestimmt festzustellen, dass die Weltbesten sich alle hier zusammenscharen. [...]

---

reist, unbekannte Völker besucht und Meere überquert haben, um diejenigen, die sie nur aus Büchern gekannt hatten, auch persönlich zu sehen. So reiste Pythagoras zu den Sehern nach Memphis, so reiste auch Platon unter größten Anstrengungen nach Ägypten und wegen des Tarentiners Archytas auch an diejenige Küste Italiens, die man einst Großes Griechenland nannte, damit er, der in Athen ein Lehrer und ein einflussreicher Mann war und von dessen Lehre die Sportstätten der Akademie widerhallten, ein Ausländer und ein Schüler wurde, weil er lieber auf bescheidene Art Unbekanntes lernen als auf unverschämte Weise anderen Leuten seine eigenen Ansichten aufdrängen wollte. [...] Um den von einem Milchstrom der Beredsamkeit triefenden Titus Livius zu sehen, kam, wie wir lesen, ein Mann vom äußersten Ende des Erdkreises, von Cadiz. Und ihn, den nicht die Stadt Rom zu ihrer Betrachtung angezogen hatte, leitete doch der Ruhm eines einzigen Mannes.“ Hieronymus rekurriert hier auf Nachrichten aus Plin. epist. 2,3,8 und Quint. inst. 10,1,32.

**61** Der Text spielt hier – als Bescheidenheitsgestus von Paula und Eustochium inszeniert – mit der temporalen wie hierarchisch-bewertenden Bedeutung von *primus*; Hier. epist. 46,10,1: *ad quae loca non ut primae, sed ut extremae venimus, ut primos in eis omnium gentium cerneamus.*

Gewiss ist unter den Schmuckstücken der Kirche der Reigen der Mönche und Jungfrauen gleichsam eine Blume und ein sehr wertvoller Edelstein.

Jerusalem ist somit keine jüdisch-palästinensische Provinzialstadt, sondern wird zur Metropole einer kosmopolitischen christlichen Avantgarde deklariert.<sup>62</sup> In deutlicher Differenz zum verworfenen Babylon finden sich hier zwar verschiedene Sprachen, jedoch ein einender Glaube,<sup>63</sup> der ein geradezu utopisches Ideal einer liberalen (!) Asketengemeinschaft Wirklichkeit werden lässt.<sup>64</sup> Jerusalem wird somit als christlich-asketische Utopie vereinnahmt.<sup>65</sup>

---

62 Hier. epist. 46,10,2: *quicumque in Gallia fuerit primus, huc properat. Divisus ab orbe nostro Britannus, si in religione processerit, occiduo sole dimisso quaerit locum fama sibi tantum et scripturarum relatione cognitum. Quid referamus Armenios, quid Persas, quid Indiae et Aethiopum populos ipsamque iuxta Aegyptum fertilem monachorum, Pontum et Cappadociam, Syriam Coelen et Mesopotamiam cunctaque orientis examina?*

63 Hier. epist. 46,10,3: *vox quidem dissona, sed una religio.*

64 Hier. epist. 46,10,3: *tot paene psallentium chori, quot gentium diversitates, et inter haec, quae vel prima in Christianis virtus est, nihil adrogans, nihil de continentia supercilii: humilitatis inter omnes contentio est. quicumque novissimus fuerit, hic primus putatur. In veste nulla discretio, nulla admiratio. Utcumque placuerit incedere, nec detractionis nec laudis est. Ieiunia quoque neminem sublevant; nec defertur inediae nec moderata saturitas condemnatur. Suo domino stat unusquisque aut cadit. Nemo iudicat alterum, ne a domino iudicetur. Et quod in plerisque provinciis familiare est, ut genuino dente se lacerent. Hic penitus non habetur. **Procul luxuria, procul voluptas.** „Es gibt fast ebenso viele Chöre, die Psalmen singen, wie es verschiedene Nationalitäten gibt, und inmitten dieser Buntheit herrscht die wohl höchste christliche Tugend, denn es gibt keinen Hochmut und keine Bescheidenheit aus Dünkel: jeder wetteifert mit jedem in der Demut. Der Letzte wird für den Ersten gehalten (vgl. Mt 19,30). In der Kleidung gibt es kein Unterscheidungszeichen, nichts Bewunderungsheischendes. Man kann auftreten, wie es einem beliebt, ohne dafür getadelt oder gelobt zu werden. Auch das Fasten hebt niemanden empor; weder wird demonstrativ gehungert noch eine gemäßigte Sättigung verurteilt. Jeder einzelne steht und fällt dem eigenen Herrn (Rom 14,4). Niemand richtet einen anderen, damit er nicht vom Herrn gerichtet werde (vgl. Mt 7,1). Und das, was in den meisten Provinzen bekannt ist, dass man einander mit Backenzähnen zerfleischt, das gibt es hier überhaupt nicht. Genusssucht und Wollust sind weit entfernt.“ Die elliptische Schlussformulierung erinnert an das asketische Ideal der Nachfolge Christi bei Ambros. de virg. 8,44: *Et nos igitur si salui esse desideramus, uel si iam meremur sanitatem, **procul a luxuria, procul a lasciua**, tamquam in arido uitae istius et ieiuno solo, quadam siti corporis, fugitantem deliciarum Christum sequamur.**

65 Bitton-Ashkelony (2005) 85 hat zurecht darauf hingewiesen, dass Hieronymus die traditionelle Polarisierung des himmlischen Jerusalem gegen das irdische Jerusalem vermeidet, um

Die tatsächliche räumliche Aneignung Jerusalems durch christliche Kirchen und Andachts- und Gebetsorte präsentiert der Text nur in Form einer Präteritio,<sup>66</sup> um dann auf Bethlehem, den Aufenthaltsort von Paula, Eustochium und Hieronymus,<sup>67</sup> der sich dann freilich mit Herberge, Geburtsgrötte und Krippe als besonderes *fascinosum* einer adäquaten Beschreibung entzieht.<sup>68</sup> Bethlehem wird in der Folge durch das charakterisiert, was sich dort nicht (!) findet – weltlicher Luxus – und das, was dort geschehen ist – die Geburt Christi:

*Ubi sunt latae porticus? Ubi aurata laquearia? Ubi domus miserorum poenis et damnatorum labore vestitae?*<sup>69</sup> *Ubi ad instar palatii opibus privatorum extractae basilicae, ut vile corpusculum hominis pretiosius inambulet et, quasi mundo quicquam possit esse ornatius, tecta sua magis velit aspicere quam caelum? Ecce in hoc parvo terrae foramine caelorum conditor natus est. hic involutus pannis, hic visus a pastoribus, hic demonstratus ab stella, hic adoratus a magis. Et, puto, sanctior locus est rupe Tarpeia, quae de caelo saepius fulminata ostendit, quid domino displiceret.* (Hier. epist. 46,11,1–2)

Wo sind die weiten Säulenhallen? Wo die mit Gold getäfelten Decken? Wo die Häuser, die mit der Pein Unglücklicher und der Arbeit Verurteilter verziert sind? Wo sind die palastgleichen und auf Privatkosten errichteten Basiliken, damit das nichtige Körperchen eines Menschen an Wert gewinne, wenn es darin auf- und abgehe, und damit es lieber seine Decken als den Himmel betrachten möchte, als ob irgendetwas schöner als das Weltall sein könnte? Siehe da, in dieser kleinen Öffnung der Erde wurde der Begründer des Himmels geboren. Hier wurde er in Windeln gewickelt, von den Hirten gesehen, von einem Stern angezeigt und von den Weisen ver-

---

die Heiligkeit des irdischen Jerusalem zu verteidigen, und auf zahlreiche Paulusaussagen zu Jerusalem verzichtet.

66 Hier. epist. 46,11,1: *Tanta in ipsa urbe orationum loca, ut ad peragrandum dies sufficere non possit.*

67 Hier. epist. 46,11,1: *ut ad villulam Christi et ad Mariae diversorium veniamus – plus enim laudat unusquisque, quod possidet.*

68 Hier. epist. 46,11,1: *quo sermone, qua voce speluncam tibi possumus salvatoris exponere? Et illud praesepe, in quo infantulus vagiit, silentio magis quam infirmo sermone honorandum est.*

69 *Poenae* und *labores* der inkriminierten Fresken spielen wahrscheinlich auf Darstellungen von Gladiatorenspielen oder mythologisch verbrämten Hinrichtungen an.

ehrt. Ich glaube, der Ort ist heiliger als der Tarpeische Felsen, der, indem er öfters vom Blitz getroffen wurde, anzeigte, was dem Herrn missfiel.

Die explizite Erwähnung des Tarpeischen Felsens stellt klar, dass Rom und die dort vorhandenen Paläste der Eliten (vielleicht sogar der Marcella?) die Negativfolie darstellen, vor deren Hintergrund sich Bethlehem abhebt.<sup>70</sup> So wird das bethlehemitische Heilsgeschehen (des Lukasevangeliums) unmittelbar mit dem von strafenden Blitzen<sup>71</sup> getroffenen steilen Südostabhang des Kapitols, also dem religiösen Zentrum des antiken Rom, kontrastiert und die größere Heiligkeit des Ortes Bethlehem konstatiert. Doch abermals offeriert der Text bei aller disruptiven Hierarchisierung subkutan gewisse Kontinuitäten, wenn als Bezeichnung für den durch Blitze strafenden Jupiter Tarpeius<sup>72</sup> ausgerechnet die doch so stark christlich konnotierte Gottesbezeichnung *dominus* gewählt wird,<sup>73</sup> die insinuiert, dass auch in Jupiter Gott wirksam gewesen sein könnte.

Das Missfallen Gottes an Rom wird in der Folge – nun wieder biblisch-exegetisch unterfüttert – zum dominanten Motiv von Hieronymus' asketischer Heilstopographie. Mittels eines Rekurses auf die Johannesapokalypse wird das siebenhügelige Rom – in einer Art Ringkomposition des Briefes, der mit dem Gebot an Abraham, Babylon zu verlassen, eröffnet worden war, – mit dem verworfenen und sündigen Babylon gleichgesetzt, aus dem man gemäß dem Propheten Jeremia (51,6) fliehen muss, um dem Strafgericht Gottes zu entgehen. Zwar beherbergt Rom heilige Kirchen und die Denkmäler der Apostel und Märtyrer, sei Hort der Orthodoxie und letztlich sogar das apostolische Glaubenszentrum des Chris-

---

70 Dass der defizitäre Status von Bethlehem aus christlich-asketischer Perspektive als Positivum gesehen wird, zeigt sich an den Negativmotiven des menschlichen Leidens (*miserorum poenis et damnatorum labore*), der Luxuskritik (*opibus privatorum*), der Eitelkeit (*vile corpusculum hominis pretiosius inambulet*) sowie der Künstlichkeit (*quasi mundo quicquam possit esse ornatus*).

71 In den von Hieronymus erwähnten Strafbliitzen klingt an, dass er auch die Funktion des Tarpeischen Felsens als sehr alte (rituelle) Hinrichtungsstätte der Römer kannte.

72 Vgl. Ov. fast. 6,34; ferner Prop. 4,1,7.

73 *Dominus* als Anrede für Jupiter erfolgt in der Antike eher selten; vgl. Tib. 1,3,49–50: *nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper, / nunc mare, nunc leti multa reperta via est*, wo *dominus* eher negativ konnotiert ist. Erst in der hohen Kaiserzeit hatte die Anrede *dominus et deus* in der panegyrischen Anrede des Kaisers ihren Platz; zu Domitian als *dominus et deus* vgl. z. B. Suet. Dom. 13.

tentums,<sup>74</sup> doch eine asketische Lebensführung sei in Rom – insbesondere für Angehörige der Eliten mit ihren sozialen Repräsentationspflichten – kaum möglich.<sup>75</sup> Als Gegenpol zum lauten, hektischen und luxuriösen Rom wird nun Bethlehem, die *villula Christi*, als ländliches, ja geradezu bukolisches Idyll gesetzt.<sup>76</sup>

*In Christi vero, ut supra diximus, villula tota rusticitas et extra psalmos silentium est. Quocumque te verteris, arator stivam tenens alleluia decantat, sudans messor psalmis se avocatur et curva adtondens vitem falce vinitor aliquid Daviticum canit.* (Hier. epist. 46,12,3)

Auf dem Landgütchen Christi aber geht es, wie wir schon gesagt haben, ländlich einfach zu und abgesehen von Psalmengesang herrscht Schweigen. Wohin du dich wendest, hält ein Landmann den Pflugsterz und singt das Halleluja, unterhält sich ein schwitzender Mäher durch das Singen von Psalmen und ein Weinbauer, der mit einem gekrümmten Winzermesser die Rebe beschneidet, singt etwas von David.

Formulierungen wie *arator alleluia decantat* erinnern an Tibullverse, in denen das Landleben als Ursprung der Künste gefeiert wird.<sup>77</sup> *Messor, arator und vini-*

---

74 Hier. epist. 46,12,2: *est quidem ibi sancta ecclesia, sunt tropea apostolorum et martyrum, est Christi vera confessio et ab apostolis praedicata fides et gentilitate calcata in sublime se cotidie erigens vocabulum Christianum.*

75 Hier. epist. 46,12,2: *sed ipsa ambitio, potentia, magnitudo urbis, videri et videre, salutari et salutare, laudare et detrahere, audire vel proloqui et tantam frequentiam hominum saltim invitum pati a proposito monachorum et quiete aliena sunt. Aut enim videmus ad nos venientes et silentium perdimus, aut non videmus et superbiae arguimur. Interdumque, ut visitantibus reddamus vicem, ad superbas fores pergimus et inter linguas rodentium ministrorum postes ingredimur auratos.* „Aber Ehrsucht, Macht und Größe der Stadt, das Sehen und Gesehenwerden, das Besuchen und Besuchtwerden, das Loben und Verleumden, das Hörensagen und das eigentlich unfreiwillige Erdulden einer so zahlreichen Menschenmenge passen nicht zum mönchischen Vorhaben und zur Stille. Denn entweder sehen wir die, die zu uns kommen und verlieren das Schweigen, oder wir treffen sie nicht und werden des Hochmuts bezichtigt. Und bisweilen, wenn wir unseren Besuchern einen Gegenbesuch abstatten, machen wir uns zu einem protzigen Portal auf und treten, umgeben von den Lästerzungen der Diener, durch eine vergoldete Tür ein.“

76 Im Schreiben an Paulinus von Nola wird Hieronymus' Bethlehem zum *augustissimus orbis locus* (Hier. epist. 58,3); in Hier. prol. 3 erklärt er es zur heiligen Stadt.

77 *Agricola assiduo primum satiatum aratro / cantavit certo rustica verba pede* (Tib. 2,1, 51–52).

*tor* gehören neben den *pastores* zur Standardbesetzung rustikaler Literatur,<sup>78</sup> ihre große Affinität zum Gesang ist Topos der bukolischen Dichtung.<sup>79</sup> Mit der Formulierung *curva adtondens vitem falce vinitor canit* ruft Hieronymus in einer *Georgica*-Referenz die Tätigkeit des singenden (!) Winzers auf, der nun freilich Psalmen Davids singt.

[...] et **curvo** Saturni **dente** relictam  
persequitur **vitem attondens** fingitque putando.

[...]  
iam vinctae vites, iam falcem arbusta reponunt,  
iam **canit** effectos extremus **vinitor** antes (Verg. georg. 2,406–417)

[...] und mit Saturns krummen Zahn behandelt er den kahlen Weinstock und formt und reinigt ihn schneidend [...] schon sind die Reben gebunden, schon brauchen die Rebhölzer die Sichel nicht mehr, schon besingt der letzte der Winzer die Rebstockreihen.

Somit thematisiert Hieronymus in der Gegenüberstellung des hektischen, gefährlichen und von *negotium* bestimmten Großstadtlebens in Rom und des bethlehemitischen *otium*, das mönchischen *recessus* ermöglicht, nicht nur traditionelle Stadt-Land-Motivik der antiken Literatur – man denke an Horaz, Seneca oder Plinius –, sondern er fasst auch Bethlehem selbst in bukolischen Bildern und in christianisierenden Transformationsfiguren antiker Literaturgattungen. Die christlichen Psalmen ersetzen gleichsam heidnische aufs Landleben bezogene Dichtung wie Liebeselegie, Bukolik oder Lehrdichtung.

*Haec sunt in hac provincia carmina, hae, ut vulgo dicitur,<sup>80</sup> amatoriae cantiones, hic pastorum sibilus, haec arma culturae.* (Hier. epist. 46,12,3)

<sup>78</sup> *tempora quae messor, quae curvos arator haberet?* (Verg. ecl. 3,42); vgl. auch Verg. ecl. 10,32. Der unter der Hitze leidende Schnitter (*sudans messor*) findet sich auch Verg. ecl. 2,10: *rapido fessis messoribus aestu*. Die Topik der Beschreibung des Landlebens bestätigt auch die wohl unter Nero verfasste *Ilias latina: Rura colunt alii, sulcant gravia arva iuveni / maturasque metit robustus messor aristas / et gaudet pressis inmundus vinitor uvis; / tondent prata greges, pendent in rupe capellae*. (Baebius Italicus, *Epitome Iliadis Latinae* 885–888).

<sup>79</sup> Vgl. Vergils Eklogen, die bukolischen Lieder des Calpurnius Siculus oder die *Carmina Einsidlensia*.

<sup>80</sup> Tatsächlich ist der volkssprachliche Ausdruck *cantio* häufig bei Plautus verwendet.

Das sind in dieser Provinz die Lieder, das sind, wie man volkstümlich sagt, die Liebesgesänge, das ist das Pfeifen der Hirten, das sind die Zurüstungen des Landbaus.

Im Klangbild der hier schwierig zu fassenden, aber eindeutig überlieferten Formulierung *arma culturae*<sup>81</sup> hallt *agricultura* nach, doch was ist tatsächlich mit *arma* gemeint? Natürlich können damit die (auch von den Christen in Jerusalem benutzten) landwirtschaftlichen Werkzeuge (Pflug, Winzermesser) angesprochen sein. Doch der auf Gesang, Dichtung und Literatur abzielende Kontext legt nahe, dass *arma* hier die hexametrischen Gattungen des (Lehr-)Epos aufruft, so dass man den Satz letztlich so verstehen sollte:

Das ist die Lyrik, die es in dieser Provinz gibt, das sind, wie man volkstümlich sagt, die Liebesgedichte, das ist die Bukolik, das sind die (christlichen) Epen des Landbaus.

Die gewählten „Gattungsbezeichnungen“ sind insgesamt freilich schillernd. *Carmina* amalgamiert profanes Arbeitslied, aber eben auch antike Lyrik und Bukolik; in der explizit als volkstümlich deklarierten Bezeichnung *amatoriae cantiones* klingt nicht nur Plautus, Elegie und Bukolik nach, sondern auch (magischer) Liebeszauber. Die Wahl des klassisch selten metonymisch für Hirtendichtung verwendeten *sibilus* verweist auf eine Lukrezpassage, in der die naturindizierte Erfindung der Musik und insbesondere des Flötenspiels und somit der Ursprung der Bukolik thematisiert wird.<sup>82</sup> Und die eigenwillige Formulierung *arma culturae* ruft Vergils *Georgica* auf:

*Dicendum et, quae sint duris agrestibus arma,  
quis sine nec potuere seri nec surgere messes* (Verg. georg. 1,160–161)

Nun muss erzählt werden von den Zurüstungen der abgehärteten Landmänner, ohne die die Ernte nicht gesät werden und nicht aufgehen kann.

---

81 Vgl. ThLL 2 col. 590.

82 Lucr. 5,1379–1387: *At liquidas avium voces imitari ore / ante fuit multo quam levia carmina cantu / concelebrare homines possent aurisque iuvare. / et zephyri cava per calamorum sibilis primum / agrestis docuere cava inflare cicutas. / inde minutatim dulcis didicere querellas, / tibia quas fundit digitis pulsata canentum, / avia per nemora ac silvas saltusque reperta, / per loca pastorum deserta atque otia dia.*

Die Klassikerreferenzen sind somit hochkomplex funktionalisiert. Zum einem repräsentieren sie das von den christlichen Psalmengesängen „Überschriebene“, „Ersetzte“: Anstelle von Liebeselegie, Bukolik und Lehrdichtung singt man in Bethlehem christliche Lieder. Zum anderen verleihen sie durch die Betonung der *rusticitas* im Sinne von Ursprünglichkeit<sup>83</sup> Bethlehem den Nimbus einer *aurea aetas*, die in Opposition zur stadtrömischen Dekadenz steht. Zum dritten jedoch versichern sie durch ihre Existenz als intertextuelle Verweise für Literaturkenner den Lesern des Hieronymus, dass diese bethlehemitische *rusticitas* keineswegs primitiv und bildungsfern ist.

Hieronymus' Werbestrategie für Bethlehem ist an dieser Stelle zweifellos in Hinblick auf ein ästhetisch versiertes Publikum hin kunstvoll ausgestaltet: Der Gegensatz zwischen dem verkommenen (heidnischen) Rom, das man zurücklassen soll, und dem heiligen (christlichen) Bethlehem, das man aufsuchen soll, wird durch den (gerade auch in der antiken Literatur intensiv thematisierten) Gegensatz zwischen Stadt und Land unterfüttert und narrativ mit deutlich(en) bukolischen Dichtungsbezügen ausinszeniert. *Rusticitas* und *simplicitas* Bethlehems werden als für ein mönchisches Leben förderlich dargestellt,<sup>84</sup> jedoch zugleich durch die artifizielle Ästhetisierung der bäuerlichen Arbeit wie der christlichen Gesänge dahingehend unterlaufen, dass vornehme und gebildete Asketen keine Einbuße an intellektuellem, kulturellem und literarischem Niveau fürchten müssen, wenn sie Rom gegen Bethlehem (und die Gesellschaft des hochgebildeten Hieronymus) tauschen. Im Gegenteil, indem über das fremde Dorf in vertrauten bukolischen Motiven gesprochen wird, erzielt der Text eine Aneignung des fremden Landes: Bethlehem wird zum – auch emotional ansprechenden – christlichen Arkadien.

Die Transformation Palästinas zum christlichen Heiligen Land, das auch und gerade für westliche Eliten attraktiv sein kann und soll, erfolgt im Brief des Hieronymus somit durch verschiedene Faktoren. Die faktische Bewegung im Raum und dessen Vereinnahmung in Form von Reisen und Besuchen christlicher Memorialstätten oder als dauerhafte Niederlassung, die mit dem Bau von Klöstern, Kirchen oder Hospizen verbunden ist, spielt dabei eine eher untergeord-

---

<sup>83</sup> Zweimal werden mit Lukrez und Tibull Aitiologien von Dichtung und Musik aufgerufen.

<sup>84</sup> Von der Attraktivität bäuerlicher Arbeit als Symbol asketischer *simplicitas* für vornehme Asketen zeugt auch, dass Pinianus und Melania Minor sich nicht nur in die Armenlisten von Jerusalem eintragen ließen (Vit. Mel. 35), sondern auch für ihren Lebensunterhalt arbeiteten, Pinianus als Holzverkäufer und Melania am Webstuhl (Petr. Iber. 33 ff.).

nete Rolle. So fehlt jeder konkrete Hinweis auf die realen Lebensbedingungen in Bethlehem (vor der Erbauung der Klöster und des Pilgerhospizes), wie überhaupt die Erfahrung des Lebens in der Fremde, mag diese geographisch, klimatisch, kulturell, sozial oder sprachlich gefasst sein, kein Thema ist.

Erst am Ende des Briefes wird eine christlich-spirituell unterfütterte Sightseeing-Tour imaginiert, die die Verfasser des Briefes mit Marcella nach ihrer ersehnten Ankunft unternehmen wollen und die sie zu alt-, vor allem aber neutestamentlichen Memorialstätten führen soll.<sup>85</sup> Doch auch hier bleibt jede Konkretisierung der Reiseaktivitäten auf die spirituellen Rezeptionsstrategien der Memorialstätten und Vergegenwärtigungsstrategien der Heilsgeschichte fokussiert, die interessanterweise recht sinnlich-körperlich (vgl. z.B. *crucis [...] lignum lambere*, „am Holz des Kreuzes lecken“) ausagiert werden, wobei Gehen und Sehen und deren Synonyma dominieren.<sup>86</sup>

Die diskursive Aneignung, die den Brief dominiert, ist Voraussetzung und Folge der faktischen Reise zugleich, da sie die Region ausschließlich unter religiösen Gesichtspunkten wahrnimmt und damit ideologisch perspektiviert. Jerusalem wird von Hieronymus – durch biblische Beispiele und die Widerlegung biblischer Motive, die dem entgegenstehen – für bedeutsam, für heilig erklärt, weil sie über Jahrhunderte hinweg Schauplatz biblischen Geschehens war und insbesondere Jesus Christus dort gelebt hat, gestorben und auferstanden ist. Die Hoffnung auf Teilhabe an dieser Heiligkeit macht ihren Besuch attraktiv, die Option der unmittelbareren memorialen Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte als tiefes spirituelles Erlebnis, die das Stehen auf dem Boden anbietet, auf dem auch Jesus stand, wird entsprechend propagiert.

Allerdings kann Hieronymus die Allgegenwart Gottes, die – in Differenz zu heidnischen Vorstellungen von Götterpräsenz – eben nicht auf ein Standbild, ein Heiligtum, eine Region beschränkt ist, als Fundament christlicher Lehre nicht ignorieren. Theologisch ist Gott in Jerusalem nicht präsenter, nicht näher als anderswo, ein Aufenthalt in Judäa macht einen Christen also nicht zum besseren Christen. Hieronymus kennt diese Einwände gegen eine Priorisierung Judäas, er thematisiert sie selbst und vermeidet in der Konsequenz, von einem „gelobten Land“ zu sprechen.

---

<sup>85</sup> Hier. epist. 46,13. Dass die Reise zu alttestamentlichen und neutestamentlichen Memorialstätten führt, ist durchaus programmatisch zu verstehen.

<sup>86</sup> Vgl. Hier. epist. 46,13,1–4: *flere, lambere, sublevare, videre, pergere, (ad)orare, properare, ingredi, ire, cernere, venire, redire, canere*.

Dennoch will er – insbesondere den römischen Eliten gegenüber – die eigene Lebensform in Bethlehem als bestmögliche Wahl für ein asketisches Christenleben propagieren. So macht er die Vorteile des sozialen Lebens im Osten stark und rekurriert zu diesem Zweck bemerkenswerterweise nicht auf die Bibel, sondern auf heidnische Literatur, in der er die Bildungsreisetraditionen einer kosmopolitischen Elite, die Sozialutopien aristokratischen *recessus* und nicht zuletzt den Genuss eines literarisch ästhetisierten *otium* präfiguriert findet, in dem sich emotionale Freundschaftsbande voll entfalten können.

Die volle Attraktivität von Bethlehem konstituiert sich somit erst in der Kombination von spirituell-intellektueller *visio* und emotional ansprechender Sozialutopie, in der Verbindung der *spelunca Christi* mit dem bukolischen Idyll.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adkin (2003). – Neil Adkin, *Jerome on Virginitate: A Commentary on the Libellus de virginitate servanda (Letter 22)* (Cambridge: Francis Cairns Publications 2003) (= *ARCA, Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs Series* 42).
- Augustinus & Hieronymus (2002). – *Epistulae mutuae (lat.-dt.). Briefwechsel Augustinus Hieronymus. Übersetzt und eingeleitet von A. Fürst. 2 Bände. Hg. v. Alfons Fürst* (Turnhout: Brepols 2003) (= *Fontes Christiani* 41).
- Bitton-Ashkelony (2005). – Brouria Bitton-Ashkelony, *Encountering the Sacred. The Debate on Christian Pilgrimage in Late Antiquity* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 2005).
- Cain (2009). – Andrew Cain, *The Letters of Jerome. Asceticism, Biblical Exegesis, and the Construction of Christian Authority in Late Antiquity* (Oxford: Oxford University Press 2009).
- Feichtinger (2020a). – Barbara Feichtinger, ‚Willkommen im Heiligen Land. Zu Geschlechtsneutralität und Statusrelevanz von Hieronymus’ Pilgerwerbung‘, in Barbara Feichtinger & Marie Revellio (eds.), *Von erzählten Reisen und reisenden Erzählungen* (Trier: Universitätsverlag Trier in Vorbereitung) (= *IPHIS Gender Studies in den Altertumswissenschaften* 9).
- Feichtinger (2020b). – Barbara Feichtinger, ‚Hieronymus und Aurelius von Karthago. Eine (Nicht-)Begegnung in Rom‘, in Ingo Schaaf (ed.), *Jerome and Rome. Proceedings of the International Conference held in Rome on the Occasion of the 1600th Death Anniversary* (Turnhout: Brepols in preparation).

- Maraval (1988). – Pierre Maraval, ‚Saint Jérôme et le pèlerinage aux lieux de Palestine‘, in Yves-Marie Duval (ed.), *Jérôme entre L’Occident et l’Orient. XVIe centenaire du départ de saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethlehem* (Paris: Études augustiniennes 1988) 345–353.
- Nautin (1984). – Pierre Nautin, ‚La lettre de Paula et Eustochium à Marcelle (Jérôme, Ep. 46)‘. *Augustinianum* 24 (1984) 441–449.
- Newman (1998). – Hillel Isaac Newman, ‚Between Jerusalem and Bethlehem. Jerome and the Holy Places of Palestine‘, in Alberdina Houtman & Marcel J. H. M. Poorthuis & Joshua Schwartz (eds.), *Sanctity of Time and Space in Tradition and Modernity* (Leiden: Brill 1998) 215–227.
- Perrone (1999). – Lorenzo Perrone, ‚The Mystery of Judaea (Jerome, Ep. 46). The Holy City of Jerusalem between History and Symbol in Early Christian Thought‘, in Lee I. Levine (ed.), *Jerusalem. Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam* (New York: Continuum 1999) 221–239.
- Rebenich (1992). – Stefan Rebenich, *Hieronymus und sein Kreis. Prosopographische und sozialgeschichtliche Untersuchungen* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992) (= *Historia Einzelschriften* 72).
- Wilken (1992). – Robert Louis Wilken, *The Land Called Holy. Palestine in Christian History and Thought* (New Haven: Yale University Press 1992).

---

Barbara Feichtinger  
Latinistik  
Universität Konstanz  
Postfach d 165  
D-76457 Konstanz  
barbara.feichtinger@uni-konstanz.de

**Suggested citation**

Barbara Feichtinger: Bukolisches Idyll in Bethlehem. Zur kulturellen Hybridität von Hieronymus *Epistula* 46. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 218–246.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.168>

HELMUT SENG

(Goethe-Universität Frankfurt)

## Träume statt Theurgie

Zum Traumbuch des Synesios

(Περὶ ἐνυπνίων/*De insomniis*)

---

**Abstract** In his work *De insomniis* (*On Dreams*), Synesius adopts a rather critical view of theurgy, resembling Porphyry's attitude; his wording shows polemical exaggeration. His insistence on the usefulness of dream revelation for hunting might be read as a (not too serious) claim to the divine inspiration of his work κυνηγετικάι.

**Keywords** Synesius, dreams, divination, theurgy, philosophy

## EINLEITUNG

Die Schrift des Synesios über Traumgesichte (Περὶ ἐνυπνίων/*De insomniis*)<sup>1</sup> handelt von diesen weniger, als man erwarten möchte. Wie Ilinca Tanaseanu-Döbler herausgearbeitet hat, lässt sich ein Rahmenteil, der sich mit diesen befasst, von einem Mittelteil unterscheiden, der Abstieg und Aufstieg der Seele zum Inhalt hat.<sup>2</sup> Diese Teile stehen freilich nicht unverbunden nebeneinander: Für Traumgesichte und den sonstigen Empfang göttlicher Offenbarung ist das Vorstellungsvermögen von zentraler Bedeutung, die φαντασία; beim Aufstieg und Abstieg der Seele kommt grundlegende Bedeutung dem Seelengefährt zu, dem ὄχημα. Dieses Seelengefährt nimmt eine Zwischenstellung zwischen dem Körperlichen und Unkörperlichen, dem Seelischen und dem Materiellen ein; seine Substanz ist gerade dadurch definiert und wird als πνεῦμα bezeichnet. Aufgrund dieser Beschaffenheit kann es die Verbindung zwischen Seele und Körper leisten. Die φαντασία wiederum nimmt eine Zwischenstellung durch ihre Inhalte ein, die nicht im Seienden bestehen, sondern in dem, was wird und sich ereignet; sie ist also nicht auf das ewig Intelligible ausgerichtet, sondern auf die Welt von Raum und Zeit, ohne freilich selbst materiell oder körperlich zu sein. Auch sie nimmt insofern eine Zwischenstellung ein. Die so gedachte φαντασία hat ihren Sitz im πνεῦμα. Die Doppelthematik des Traktats entspricht somit der Doppelnatur von πνεῦμα-φαντασία.<sup>3</sup>

Allerdings besitzt die Schrift eine weitere Einheitlichkeit als Auseinandersetzung des Synesios mit dem Phänomen der Theurgie.<sup>4</sup> Die theurgischen Praktiken zielen auf die Annäherung an das Geistig-Göttliche, sei es zu Lebzeiten, sei es, dass die Wirkung (auch) nach dem Tode eintritt. Im Neuplatonismus gewinnen solche Rituale bzw. die Diskussion darüber seit Porphyrios und Iamblichos

<sup>1</sup> Entstanden ca. 404 n. Chr. Ausgaben Terzaghi (1944) und mit Kommentar samt Einleitung Lamoureux & Aujoulat (2004); cf. auch Lang (1926), Susanetti (1992), Russell & Nesselrath (2014), Althoff (2016), Wagner (2019) etc.

<sup>2</sup> Tanaseanu-Döbler (2014) 127 spricht von „Ringkomposition“ und grenzt 1–6; 7–10; 11–20 ab (127–128); cf. auch (2012) 206.

<sup>3</sup> Cf. auch Tanaseanu-Döbler (2014) 131 mit Literaturhinweisen; neuer Althoff (2016) 192–193, 196–197 (mit Hinweis auf bislang in der Forschung vernachlässigte Übereinstimmungen mit Aristoteles).

<sup>4</sup> Cf. Tanaseanu-Döbler (2012), (2013) 162–175 und (2014), jeweils auch zur Forschungsgeschichte. Ganz weitgehend gilt Synesios nicht als Freund der Theurgie.

an Bedeutung.<sup>5</sup> Während Porphyrios im *Brief an Anebo*,<sup>6</sup> der sich als Schreiben an einen ägyptischen Priester gibt, Praktiken der Götterbeeinflussung durch magisch anmutende Verfahren in Frage stellt, verteidigt Iamblichos die rituelle Vorgehensweise in seiner *Antwort an Porphyrios* (seit Marsilio Ficino unter dem Titel *De mysteriis* geläufig) aus der Rolle des Oberpriesters Abammon.<sup>7</sup> Dieses Maskenspiel lässt an einen Bezug auf die ägyptischen Zauberpapyri denken. Doch daneben sind auch traditionelle Kulte des griechischen Kulturraums oder der Chaldaeer von Bedeutung, wobei offen bleiben muss, in welchem Maße deren Erwähnungen bei Iamblichos sich auf die *Chaldaeischen Orakel*<sup>8</sup> (= OC) beziehen,<sup>9</sup> die auch Synesios mehrfach zitiert.<sup>10</sup> Die Begriffsbildung jedenfalls scheint von dem in ihnen belegten Ausdruck *θεουργός* (OC 153) ihren Ausgang zu nehmen; *θεουργία* findet sich dann erstmals in *De mysteriis* einschließlich der Zitate bzw. Referate aus der genannten Schrift des Porphyrios (die fast ausschließlich durch diese Fragmente bezeugt ist).<sup>11</sup> Ob es sich schon um dessen Terminologie oder erst die des Iamblichos handelt, ist nicht zu entscheiden.<sup>12</sup> Jedenfalls nutzt Iamblichos die Begrifflichkeit, um die von Porphyrios besonders kritisierten Phänomene wie Liebes- oder Schadenzauber als Zauberer-Tricks<sup>13</sup> (*γοητεία*) von der Theurgie zu unterscheiden, die auf die Gottesbegegnung ziele. Divination und Wunderwirken schließt er dabei nicht aus.

Auch der spätere Neuplatonismus bietet kein geschlossenes Bild. Der Iamblichos-Schüler Aidesios lässt allein die Traumantik gelten, die als Theurgie

5 Auf die historische Dimension bei der Rekonstruktion von Praktiken und Diskursen zur Theurgie weist Tanaseanu-Döbler (2012) 202–205.

6 Ausgabe mit Kommentar Saffrey & Segonds (2012), zusammenfassender Überblick bei Tanaseanu-Döbler (2013) 74–83.

7 Ausgabe mit reichem Kommentar Saffrey, Segonds & Lecerf (2013).

8 Ausgabe des Places (1971), Kommentar Majercik (1989).

9 Cf. Seng (2019) 68.

10 *De ins.* 4 p. 151,16–17 T. (OC 118); 5 p. 152,9 T. (OC 107,8); 7 p. 158,4–6 T. (OC 163,1–3); 9 p. 161,15–16 T. (OC 158); 17 p. 181,1–5 T. (OC 218 *dubium*). Dazu kommen Anspielungen.

11 *De mysteriis*, I,14; III,19; VIII,6 p. 45,6; 146,18; 269,10 P. = 34,10; 110,12; 199,11 S.-S.-L. etc. Cf. auch Susanetti (1992) 107, zur Terminologie auch Tanaseanu-Döbler (2013) 97–98.

12 Cf. Tanaseanu-Döbler (2013) 75.

13 *De myst.* VII,5 p. 258,6–7 P. = 191,26–27 S.-S.-L.: *γοητῶν ... τεχνάσματα*. Cf. auch Cremer (1969) 25–36.

nur im weiteren Sinne zu fassen ist; von seinen Schülern steht Eusebios von Myndos der Theurgie reserviert gegenüber, während Maximos von Ephesos und Chrysanthios von Sardes hohes Interesse an ihr zeigen, ebenso der von diesen eingeweihte Kaiser Julian oder Sosipatra, durch Heirat eine Verwandte des Aidesios.<sup>14</sup> Später ist starkes Interesse an der Theurgie vor allem bei Proklos festzustellen. Die biographische Überlieferung bringt ihn mit theurgischen Akteuren in Verbindung, die nach Athen gehören, Nestorios, Plutarchos, Asklepiege-neia;<sup>15</sup> die Vergleichsgruppe wirkt in Alexandria. Aus diesem Quellenbefund hat die ältere Forschung das Modell von zwei konkurrierenden Schulen entwickelt: einer Iamblichos und der als irrational verstandenen Theurgie verpflichteten in Athen und einer Porphyrios näher stehenden, theurgiekritischen und damit rationaleren in Alexandria.<sup>16</sup> Diese trennscharfe Dichotomie wird seit langem in Frage gestellt.<sup>17</sup> Gleichwohl bleibt festzustellen, dass die Theurgie mit ihrem ritualpraktischen Aspekt – bzw. paganer Kult insgesamt – bei den athenischen Neuplatonikern weit prominenter zu fassen ist als in Alexandria.<sup>18</sup>

Vor diesem Hintergrund ist das Zeugnis des Synesios zu betrachten.<sup>19</sup> Die Begriffe *θεουργός* und *θεουργία* benutzt er nicht. Es gilt also, auf Phänomene zu achten, die Synesios so beschreibt, dass sie sich als Theurgie verstehen lassen.

## THEURGIEKRITIK I

Dies betrifft zum einen die magischen und divinatorischen Praktiken, die Synesios in den Rahmenabschnitten von *De insomniis* behandelt. In den Eingangskapiteln geht es vor allem darum, den Wert der Traumantik zu begründen. Zunächst legt Synesios die theoretische Grundlage jeder Mantik dar, zugleich die

---

14 Cf. Tanaseanu-Döbler (2012) 204 Anm. 14 mit Belegen.

15 Cf. Marinos, *Vita Procli* 28,8–15 p. 35 S.-S.

16 Praechter (1910), auch mit Differenzierungen in der Metaphysik.

17 I. Hadot (1978).

18 Cf. Sorabji (2005); jetzt auch Thiel (2016), Thiel (2018), Schiano (2019).

19 So auch Tanaseanu-Döbler (2012) 228–230 und (2013) 175; Bittrich (2014) 86.

jeder Magie: die Vorstellung von der Sympathie des Kosmos.<sup>20</sup> Dabei erwähnt er geläufige Verfahren wie Astrologie, Eingeweideschau, Vogelbeobachtung, aber auch magische Praktiken<sup>21</sup> wie die Verwendung von Zauberkreisen oder die Manipulation von Steinen oder Pflanzen, um auf einen spezifischen Gott zu wirken. Einschränkend hierzu stellt er jedoch fest:<sup>22</sup>

ὁ δὲ ὁτιοῦν περὶ τὴν φύσιν τοῦ κόσμου σοφός, ἔξω τεθείς, οὐκ ἂν ἔτ' ἔχοι τῆ σοφίᾳ τι χρῆσασθαι· αὐτῷ γὰρ ἐπ' αὐτὸν χρῆται. διεσπασμένης οὖν τῆς συνεχείας μάτην ἂν ἴδοι, καὶ ἄψυχα ἂν κατασημαίνοιτο σύμβολα. καὶ ὅσον γὰρ ἔξω τοῦ κόσμου θεῖόν ἐστιν, ἅπαν ἐστὶν ἀγοήτευτον·

ὁ δ' ἀφήμενος οὐκ ἀλεγίζει,  
οὐδ' ὄθεται.

ἡ γὰρ νοῦ φύσις ἀμείλικτος· τὸ δὲ παθητικόν ἐστὶ τὸ θελγόμενον. τὸ μὲν δὴ πλάτος ἔν τε μαντεῖαις καὶ τελεταῖς, ἢ τῶν ἐν κόσμῳ παρέχεται πληθὺς καὶ συγγένεια, διαστάντων μὲν ἢ πληθὺς, ἑνὸς δὲ ὄντων συγγένεια. καὶ τελετὰς μὲν, ἀλλὰ μηδὲ ὁ λόγος κινεῖτω, νόμῳ πολιτείας πειθόμενος· μαντικὴν δὲ ἀνεμέσητον ἀποδέξασθαι.

Wer in welcher Hinsicht auch immer weise ist, was die Natur des Kosmos betrifft, der dürfte, wenn er außerhalb desselben versetzt wird, für seine Weisheit nichts mehr haben, wozu er sie gebrauchen kann. Denn er bedient sich des Kosmos, um auf den Kosmos zu wirken. Wenn nun der Zusammenhang zerrissen ist, dann dürfte er vergeblich zusehen, und Symbole ohne Leben dürften ihm Zeichen geben. Denn was es an Göttlichem außerhalb des Kosmos gibt, ist alles nicht durch Zauberei zu beeinflussen.

Der aber sitzt weitab und sorgt sich nicht  
noch schert er sich darum.

<sup>20</sup> De ins. 2–3 p. 145,18–149,3 T. Cf. auch Lang (1926) 35–45, Susanetti (1992) 104, Althoff (2016) 191.

<sup>21</sup> De ins. 2 p. 147,3 T.

<sup>22</sup> De ins. 3 p. 148,6–149,2 T. mit Zitat von *Ilias* 15,106–107. Ähnlich wie der Anfang des hier angeführten Abschnitts Plotin IV,4 [28] 40,17–20; cf. Susanetti (1992) 104.

Denn die Natur des Intellekts ist unbeeinflussbar. Das Affizierbare aber lässt sich bezaubern. Die Angriffsfläche in Weissagungen und Ritualen stellen also Fülle und Zusammenhang der Dinge im Kosmos zur Verfügung: einerseits die Fülle an Dingen, die differenziert sind, andererseits der Zusammenhang der Dinge, die ein Einziges sind. Und die Rituale – doch nicht einmal die Rede soll daran rühren, gehorsam dem Gesetz. Die Weissagung aufzugreifen ist aber nicht mit Vergeltung bedroht.

Nach dem Verweis auf magische Praktiken,<sup>23</sup> wie sie von Porphyrios im *Brief an Anebo* kritisiert worden waren, stellt Synesios klar, dass deren Wirksamkeit auf die innerweltlichen Götter im Gegensatz zu den überkosmischen begrenzt sei und insbesondere nicht den göttlichen  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$  erreiche.<sup>24</sup> Auch dies stimmt mit Porphyrios überein. In seiner Schrift *De regressu animae* gesteht er theurgischen Praktiken immerhin reinigende Wirkung auf das Seelenpneuma zu, stellt allerdings auch heraus, dass derlei einen Nutzen für die breite Masse haben mag, für den wahren Philosophen jedoch überflüssig ist.<sup>25</sup> Der Aufstieg zu Gott ist eine Tätigkeit des Intellekts, für den materielle Riten keine Rolle spielen.

Die von Synesios genannten Praktiken haben jedoch nicht nur keinen Bezug zum rein Geistigen, es wäre auch nicht legal von ihnen zu reden.<sup>26</sup> Erlaubt hingegen ist die Mantik.<sup>27</sup>

---

23 De ins. 2 p. 147,3 T.

24 Cf. Porph., Ad Aneb. fr. 13,16 S.-S. (Iambl., De myst. I,14 p. 45,4–5 P.; I,15 p. 45,9–10 P. = 34,8–9; 34,13–14 S.-S.-L.) Die Gegendarstellung des Iamblichos im Zitationskontext oder wie in De myst. I,11 p. 37 P. = 28,9–29,8 S.-S.-L. oder V,23 p. 232,10–234,13 P. = 173,5–174,21 S.-S.-L. berücksichtigt Synesios nicht, kennt sie vielleicht auch gar nicht.

25 Porph., De regr. an. fr. 287F, 293aF Smith; zu *De regressu animae* cf. Tanaseanu-Döbler (2013) 83–95, hier insbesondere 86, und (2014) 151–152.

26 Darauf weist auch Porph., De regr. an. fr. 289F–289aF Smith.

27 Das scheint zunächst der Gesetzeslage zu widersprechen, die gerade auch die Wahrsage-  
rei mit Strafe bedrohte; das zielt allerdings auf politisch Verhängliches wie die Frage nach  
dem Tod des Kaisers. Synesios scheint hier das Strafbare allein der rituell gestützten Divina-  
tion zuzurechnen, also den  $\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\alpha\acute{\iota}$ .

Über pragmatische Divination (Schatzfund etc.) und poetische Inspiration hinaus<sup>28</sup> bietet der Traum auch die Möglichkeit zum Wiederaufstieg der Seele in den Bereich des Geistigen:<sup>29</sup>

ἀλλ' ὅταν εἰς τὰς τελεωτάτας τῶν ὄντων ἐποψίας ὁδὸν ἀνοίξῃ τῇ ψυχῇ τῇ μὴ ὀρεχθείσῃ ποτέ, μηδὲ εἰς νοῦν βαλομένη τὴν ἄνοδον, τοῦτο ἂν εἴη τὸ ἐν τοῖς οὔσι κορυφαιότατον, φύσεως ὑπερκύψαι, καὶ συνάψαι τῷ νοητῷ τὸν ἐς τοσοῦτο πεπλανημένον, ὡς μὴ ὅθεν ἦλθεν εἰδέναι.

Wenn der Traum aber zur vollendetsten Schau des Seienden den Weg für die Seele öffnet, die niemals danach verlangt hatte und den Aufstieg zum Intellekt nicht angegangen war, dann wäre das wohl das Höchste in der gegenwärtigen Welt: dass über den Bereich der Natur hinaus gelangt und Kontakt mit dem Intelligiblen erhält, wer in solchem Maße in die Irre gegangen ist, dass er nicht weiß, woher er kommt.

Synesios spielt hier mit Motiven der OC und theurgischer Terminologie;<sup>30</sup> kurz darauf beruft er sich explizit auf ein (nur von ihm zitiertes) Orakelfragment:<sup>31</sup>

τοῖς δὲ (φησὶ) διδακτὸν ἔδωκε φάους γνῶρισμα λαβέσθαι·  
τοὺς δὲ καὶ ὑπνώοντας ἐῆς ἐνεκάρπισεν ἀλκῆς.

anderen hat er gegeben, des Lichtes Kennzeichen durch Lernen zu empfangen,  
andere hat er auch während des Schlafs mit der Frucht seiner Stärke versehen.

<sup>28</sup> Synesios scheint dabei von sich selbst zu sprechen, cf. Lamoureux & Aujoulat (2004) 339. Zu denken wäre an die Hymnen oder, wenn der Begriff des Dichters etwas weiter zu fassen wäre, an *De insomniis* selbst. Weitere Deutungen zielen auf Hesiod oder Aelius Aristides, cf. Susanetti (1992) 113 und Bittrich (2017) 227 mit Anm. 71.

<sup>29</sup> De ins. 4 p. 151,6–10 T.

<sup>30</sup> Cf. ἐποψίας, ὁδὸν ἀνοίξῃ (cf. Proklos, *Excerpta Chaldaica* 2 p. 208,3–4 d.P. = 2,20–21 I.: Πατήρ ὁδηγεῖ, πυρὸς ὁδοῦς ἀναπτύξας), εἰς νοῦν βαλομένη τὴν ἄνοδον (cf. OC 2,3; 109,3), φύσεως ὑπερκύψαι (cf. OC 153), συνάψαι τῷ νοητῷ, ὡς μὴ ὅθεν ἦλθεν εἰδέναι (cf. OC 110,1; 109,2); cf. auch im weiteren Zusammenhang τὴν ἀναγωγὴν, τὴν εὐδαίμονα συναφὴν, τῶν ἱερῶν λογίων (= OC). Auch τὸ ἐνδοθεν σπέρμα ἀύξῃσαι könnte chaldaeischer Herkunft sein, cf. Lewy (1956) 179, P. Hadot (1968) I 183–184 Anm. 4 (mit weiteren Synesios-Stellen), Susanetti (1992) 115 und Seng (1996) 157–158.

<sup>31</sup> De ins. 4 p. 151,16–17 T. = OC 118.

Die richtige Erkennung von Lichterscheinungen<sup>32</sup> steht hier neben dem Empfang der göttlichen Kraft im Schlaf. Der Zweizeiler suggeriert unterschwellig, dass es sich um gleichgewichtige Verfahren handelt; doch bleibt Synesios vorläufig defensiv.<sup>33</sup> Zunächst geht es nur darum, Träume als eine von vielen Methoden der Gottesbegegnung zu etablieren, die in den OC benannt werden. Eine entsprechende Auflistung, wie sie Synesios in der Einleitung des Zitats nennt, ist nicht überliefert.<sup>34</sup> Doch spielen die genannten Lichterscheinungen in den OC eine wichtige Rolle.<sup>35</sup> Hingegen fehlen weitere Hinweise zu Träumen in den überlieferten Fragmenten,<sup>36</sup> so etwa zu der Frage, ob es sich hier um gewöhnlichen Schlaf oder eine Form von Inkubation handelt.

Die im theoretischen Teil genannte Eingeweideschau weist Synesios mit Bezug auf OC 107,8 zurück:<sup>37</sup>

32 Ausführlich dazu Iambl., *De myst.* II,3–9. In diesem Zusammenhang verwenden auch Porphyrios und Iamblichos den in OC 118 gebrauchten Ausdruck γνώρισμα: *De myst.* II,3 p. 70,8–16 P. = 52,20–53,8 S.-S.-L. (Porphyrios, *Ad Anebo* fr. 28a); III,24 p. 157,7–8 P. = 118,6–7 S.-S.-L. (*Ad Anebo* fr. 54); III,27; IV,13 p. 167,5–8; 198,6–8 P. = 125,14–17; 148,11–13 S.-S.-L. (cf. auch III,2; III,13 p. 105,16–17; 131,2–3 P. = 79,17–19; 98,5–6 S.-S.-L.).

33 Hingegen könnte ὥστε αἰσχρὸν ἂν εἶη τοὺς τὰ δέκα ἀφ' ἧβης γεγονότας ἑτέρου μάντεως εἶτι προσδεῖσθαι in *De ins.* 18 p. 183,4–5 T. – Lang (1926) 28 übersetzt prägnant: „Daher wäre es eine Schande, wenn ein junger Mann von fünfundzwanzig Jahren noch einen anderen brauchte, der ihm bei der Mantik behilflich wäre“ – als polemischer Bezug auf OC 118,1 zu verstehen sein; die Altersbestimmung könnte auf bestimmte Personen zielen.

34 Laut *De ins.* 4 p. 151,14–15 T. geht dem Zitat ein ganzer Katalog von Ausgangspunkten zum Aufstieg der Seele voran (μετὰ δὴ τὸν ὄλον κατάλογον τῶν οἴκοθεν εἰς ἀναγωγὴν ἀφορμῶν, καθ' ὃν ἔξεστι τὸ ἐνδοθεν σπέρμα αὐξῆσαι); diese Formulierung lässt kaum an eine Kategorisierung unterschiedlicher Lichterscheinungen denken, wie sie Iamblichos, *De mysteriis* II,3–II,11 p. 70,8–97,18 P. = 52,20–73,27 S.-S.-L. bietet, dessen Systematik jedoch keine Bestätigung in den überlieferten Fragmenten der OC findet und insgesamt nicht recht kompatibel scheint. Wenn die Frage des Porphyrios (die eine einfachere Unterscheidung höherer Wesen formuliert) tatsächlich OC 118 aufgreift (siehe die vorige Anmerkung), dann ist dies ein weiteres Indiz, dass sich zumindest in dessen Kontext nichts Derartiges fand.

35 Cf. auch Gillon (2014).

36 Die Schau göttlicher Erscheinungen im Schlaf ist auch bei Proklos, *In rem publicam* I,110,24 erwähnt, die von Dämonen II,107,7–14.

37 *De ins.* 5 p. 152,8–17 T. Tanaseanu-Döbler (2013) 87 interpretiert die in OC 107 abgelehnte Sonnen- und Mond-Mantik mit den bei Porph., *De regr. an. fr.* 384F 1–2 Smith erwähnten Mond- und Sonnen-Ritualen, die „uns“ nicht zu reinigen vermögen. Wenn „uns“ hier auf die

ὑπὸ περιττῆς σοφίας προστετηκότας τοῖς ὑπὸ τῶν λογίων ἀποκηρύκτοις. φησὶ γάρ,

οὐ θυσιῶν σπλάγγνων τε τομαί· τάδ' ἀθύρματα πάντα,

καὶ φεύγειν αὐτὰ παρακελεύεται· οἱ δέ, ἅτε ὄντες ὑπὲρ τὸ πλῆθος, τέχνας μὲν ἐπὶ τὸ ἐσόμενον ἄλλος ἄλλας ἀπολαβόντες, ἀξιοῦσιν ἐργάζεσθαι·

Von ihrer übermäßigen Weisheit sind sie festgeschweißt an die Dinge, von denen sich die Orakel öffentlich distanziert haben. Sie sagen nämlich:

nicht Schnitte an Opfertieren und Eingeweiden; das sind alles Spielereien.

Und sie rufen dazu auf, es zu meiden. Jene aber greifen, da sie ja über der Menge stehen,<sup>38</sup> lauter unterschiedliche Praktiken auf, um das Zukünftige zu erreichen, und erheben den Anspruch, damit Werke zu vollbringen.

Impliziert ist die Zurückweisung von Astrologie und Beobachtung des Vogelzugs, die sich in den vorangehenden Versen des Orakels findet.<sup>39</sup> Zum Interesse an solchen Dingen, das Synesios mit drastischen Worten angreift, tritt komplementär die Verachtung des allgemein zugänglichen Traums durch ihre Verfechter. Die Kritik des Synesios an den Praktiken ist somit zugleich, wenn nicht vor allem, Kritik am elitären Anspruch ihrer Praktikanten.<sup>40</sup>

---

menschliche Seele insgesamt oder ihren intellektualen Aspekt zielt, wäre das mit der in *De regressu animae* immer wieder behaupteten Wirksamkeit der Theurgie auf das Seelenpneuma durchaus kompatibel.

**38** Das ist der Anspruch der chaldaeischen Theurgen: οὐ γὰρ ὑφ' εἰμαρτὴν ἀγέλην πίπτουσι θεουργοί (OC 153); cf. auch OC 154 mit Kontext: φευκτέον τὸ πλῆθος τῶν ἀνθρώπων τῶν ἀγελῆδὸν ἰόντων, ὡς φησι τὸ λόγιον, καὶ οὔτε ταῖς ζωαῖς αὐτῶν οὔτε ταῖς δόξαις κοινωνητέον (Proklos, In Alc. p. 245,6–8 C.).

**39** Cf. auch Porphyrios im *Brief an Anebo*, fr. 42 Saffrey-Segonds (Iambl., De myst. III,15 p. 135,4–5 P. = 101,6–9 S.-S.-L.) und dagegen die Verteidigung dieser Praktiken bei Iamblichos, De myst. III,15–16 p. 135,1–138,6 P. = 101,3–103,17 S.-S.-L.

**40** Unbeschadet der Feststellung bei Tanaseanu-Döbler (2012) 212, dass Synesios „den Status seiner Gegner als Eingeweihte“ nicht bestreitet (zu diesen 210–211).

Dies hindert Synesios zwar nicht, eine Wirksamkeit von Ritualen zur Reinigung eines kranken πνεῦμα anzuerkennen; doch stellt er klar, dass ein naturgemäßes Leben, wie es jedem möglich ist, zur Reinheit ausreicht.<sup>41</sup> Damit leitet er zum Mittelteil von *De insomniis* über, der von Abstieg und vor allem Aufstieg der Seele und ihres pneumatischen Gefährts handelt.<sup>42</sup>

## SEELENAUFSTIEG (FAST) OHNE THEURGIE

Auch hier bezieht sich Synesios auf die OC. Paraphrastisch greift er OC 110 auf:<sup>43</sup>

Δίξῃαι ψυχῆς ὀχετόν, ὅθεν ἢ τινι τάξει [...]   
σώματι θητεύσας [...] ἐπὶ τάξιν   
αὔθις ἀναστήσεις, ἱερῶ λόγῳ ἔργον ἐνώσας.

Du suchst der Seele Kanal, woher oder welcher Ordnung   
nach dem Dienst am Körper ... in den Rang   
du wieder aufrichst, indem du heiliges Wort und Werk vereinst.

Bei Synesios heißt es:<sup>44</sup>

Καὶ καθαρμοῦ τὸ μέγιστον μέρος ἢ βούλησις· ταύτη γὰρ ὀρέγει χεῖρα τὰ δρώμενά   
τε καὶ τὰ λεγόμενα· ἀπούσης δὲ ἄψυχος ἅπασα καθαρτικὴ τελετὴ, κολοβὸς οὖσα   
τοῦ μεγίστου συνθήματος.

---

41 De ins. 6 p. 154,14–18 T.

42 Cf. auch Pfligersdorffer (1976) 151–162.

43 Zur Textgestalt cf. Seng (2020) 46 mit Anm. 6. Das Partizip θητεύσας lässt sich auf die in v. 3 angesprochene 2. Person beziehen, die von Kroll (1894) 51 vorgeschlagene und von Lewy (1956) 189 Anm. 45 übernommene Textänderung θητεύσουσ' ist insofern unnötig. Cf. auch OC 99.

44 De ins. 8 p. 158,16–159,1 T. Ausführlicher zum Folgenden Seng (2020) 57–61; dort auch Hinweise zur Aufnahme chaldaeischer Diktion im Kontext.

Der Reinigung größter Teil ist der Wille; ihm nämlich reicht die Hand, was getan wird und gesagt. Fehlt er, hat das gesamte Reinigungsritual nichts mit der Seele zu tun: ihm ist das wichtigste Passwort amputiert.

Die Begriffe  $\text{ἱερός λόγος}$  und  $\text{ἔργον}$  gibt Synesios hier mit der Ausdrucksweise der Mysterien als  $\text{τὰ δρώμενά τε καὶ τὰ λεγόμενα}$  wieder.<sup>45</sup> Auch wenn er das theurgische Reinigungsritual nicht rundheraus ablehnt,<sup>46</sup> vermeidet er jedoch ebenso, ihm eine Wirkung zuzusprechen, die über eine Handlung hinausgeht;<sup>47</sup> darin kommt er Porphyrios nahe.<sup>48</sup> Bei Synesios gehört dazu die Spiritualisierung des Begriffs  $\text{σύνθημα}$ , das im Zusammenhang der Theurgie das „Passwort“ beim Himmelsaufstieg meint,<sup>49</sup> und wohl auch der Ausdruck  $\text{ἄψυχος}$ , um die Wirkungslosigkeit eines Reinigungsrituals zu bezeichnen, dem der Wille zur inneren Reinheit fehlt.<sup>50</sup>

Um den Begriff der Zeitarbeiterin,  $\text{θῆσσα}$ , entwickelt Synesios einen didaktischen Mythos.<sup>51</sup> Demnach steigt die Seele hinab vom ringsumleuchteten Ort und erfüllt ihre Dienstpflicht. Allerdings kann es passieren, dass sie dem Charme der Materie erliegt und freiwillig weiter (das heißt in einer erneuten Einkörperung nach dem Tod) auf Erden dient. Synesios vergleicht dies mit dem Verhalten eines freien Lohnarbeiters, der von einer schönen Sklavin seines Arbeit-

45 Cf. Pfligersdorffer (1976) 156 Anm. 45.

46 Cf. auch De ins. 6 p. 154,14–15 T.; ferner Tanaseanu-Döbler (2012) 222; (2014) 151.

47 Die entgegengesetzte Auffassung vertritt Proklos, In Tim. III,300,15–17:  $\text{συντελεῖ μὲν καὶ ἡ φιλόσοφος ζωή, καθάπερ φησὶν αὐτός, τὸ δὲ μέγιστον κατὰ γε τὴν ἐμὴν δόξαν ἢ τελεστικὴ συμβάλλεται}$ .

48 Cf. auch Tanaseanu-Döbler (2012) 220; (2013) 165, 170–171; (etwas einzuschränken wäre die Aussage 171: „the cathartic  $\text{τελεταί}$  are valued positively without any reticence“); (2014) 152.

49 Cf. etwa Geudtner (1971), Seng (1996) 166–167 oder Tanaseanu-Döbler (2013) 30–32.

50 Auch der Ausdruck  $\text{κρίσις}$  zur Bezeichnung einer ethischen Komponente scheint in den Kontext einer kontroversen Orakellexegese zu gehören, die deren Bedeutung gegenüber rein rituellem Handeln diskutiert; cf. Seng (2020) 59–60 Im Hintergrund steht der platonische Gedanke heilsamer Bestrafung, wie vielleicht am exzessivsten in *Gorgias* 480a1–481b5 entwickelt. Cf. ferner die Überlegungen zur Semantik von  $\text{κρίσις}$  bei Pfligersdorffer (1976) 156–157.

51 Cf. Geudtner (1971) 27–29; Susanetti (1992) 139–146; Tanaseanu-Döbler (2014) 129–130. Parallel dazu auch hy. 1,571–576.

gebers dermaßen angezogen ist, dass er, um mit ihr zusammensein zu können, sich selbst in die Sklaverei bei demselben Herrn begibt. Wenn der Aufstieg der Seele aber gelingt, führt er an einen der lichten Orte am Himmel.<sup>52</sup> Entscheidend ist für Synesios dabei die ethische Komponente. Der jenseitige Ort der Seele und ihres pneumatischen Gefährts ist Konsequenz ihres Verhaltens während des irdischen Lebens; sogar den Aufstieg von Bestandteilen des Körpers durch die reinigende Kraft der Seele hält Synesios bei entsprechendem Verhalten für möglich.<sup>53</sup> Eine Bedeutung theurgischer Rituale lässt Synesios in seiner Darlegung nicht erkennen.

Somit bleibt auch für diesen Abschnitt festzuhalten: Synesios steht der Theurgie reserviert gegenüber. Er bestreitet nicht explizit ihre Wirksamkeit, aber ihren Nutzen. Damit kommt er einer Haltung nahe, wie sie Porphyrios (in seiner Schrift *De regressu animae*) vertritt.<sup>54</sup>

## THEURGIEKRITIK II

Im zweiten Rahmenteil wird die Distanz zur Theurgie noch deutlicher, prägnant etwa *De insomniis* 12 p. 167,18–168,7 T.:<sup>55</sup>

καὶ δεῖ δαπάνης συχνῆς καὶ τύχης οὐχ ἥκιστα συγκομίσαι Κρησσαν βοτάνην, καὶ πτερόν Αἰγύπτιον, καὶ ὀστέον Ἰβηρικόν, καὶ νῆ Δί' εἴ τι τεράστιον γῆς ἢ θαλάσσης ἐν παραβύστῳ φύεται τε καὶ τρέφεται

52 Mit Bezug auf OC 163,1–3, das den Ausdruck ἀμφικνεφής enthält, als auch OC 158 mit dem Ausdruck ἀμφιφάων (in der Exegese dann als ἀμφιφαής).

53 Cf. Seng (2006b) 854–860 und Bittrich (2014) 92–94.

54 Cf. Tanaseanu-Döbler (2014) 152 zur Einschätzung der Riten durch Porphyrios als „rather unimportant trifle“; dort auch weitere Literaturangaben (Anm. 122). Das scheint nicht ganz kompatibel mit der Rede von „Porphyry’s dismissal of cathartic rites“, wohingegen Synesios „their efficacy and usefulness“ vertrete (155).

55 Das seltene τεχνεύω p. 168,7 (kein Hapaxlegomenon, sondern vor Synesios bei Didym., In Eccl. 25,33 und Joh. Chrys., In Genes. 54,585,22 belegt und gegenüber dem geläufigen τεχνιτεύω in manchen Synesios-Handschriften als *lectio difficilior* zu bewahren) könnte in der auffälligen Formulierung den technischen Aspekt dieser Mantik betonen; θύραθεν mag neben der Äußerlichkeit des Verfahrens auf den ausländischen (d. h. chaldaeischen) Ursprung deuten; unklar die Deutung als „all manner of private divination“ bei Athanassiadi (1993) 130.

ἤμὲν δυσσομένου Ὑπερίονος ἢ δ' ἀνιόντος.

λέγεται γάρ τοι καὶ ταῦτα καὶ πολλὰ τοιαῦτα περὶ τῶν τεχνευόντων τὴν θύραθεν μαντικὴν.

Und es bedarf anhaltenden Aufwands und nicht zum Wenigsten Glücks, die kretische Pflanze und die ägyptische Feder und den iberischen Knochen zusammenzubringen, und – bei Zeus – wenn etwas Monströses in einem verborgenen Winkel des Landes und des Meeres sprießt und wächst,

sei es, wo Hyperion sinkt, sei es, wo er aufsteigt.

Man sagt nämlich gewiss sowohl dieses als auch vieles dieser Art über diejenigen, die Techniken der Mantik von außerhalb praktizieren.

In Formulierungen, die an topische Luxusschelte erinnern,<sup>56</sup> einschließlich eines komisch retextualisierten Homerverses (*Odyssee* 1,24), benennt Synesios die Verwendung seltsamer, schwer zu beschaffender und kostspieliger Materialien im Rahmen ritueller Mantik. Dem steht ein geradezu hymnischer Preis der Traumantik gegenüber:<sup>57</sup>

καὶ τὸ δημοτικὸν αὐτῆς μάλα φιλάνθρωπον, καὶ τὸ λιτὸν καὶ τὸ αὐτόσκευον μάλα φιλόσοφον, καὶ τὸ μὴ βίαιον εὐσεβές, καὶ τὸ πανταχοῦ παρεῖναι, καὶ μὴ καταλαβεῖν ὕδωρ ἢ πέτραν ἢ χάσμα γῆς, τοῦτο μέντοι γε θεοειδέστατον.

Ihr für alles Volk zugänglicher Charakter ist menschenfreundlich, ihre Schlichtheit und Ausrüstung mit eigenen Mitteln philosophisch, ihre Gewaltfreiheit fromm, ihre Allgegenwart und dass sie nicht Wasser oder Fels oder Erdsplatt einnimmt, das ist gewiss das Gottgestaltigste.

<sup>56</sup> Und damit zugleich Elitenschelte. Im Kontrast dazu die Vorbereitung, einen Traum zu empfangen, durch Händewaschen und Schweigen, De ins. 12 p. 167,7–8 T.

<sup>57</sup> De ins. 12 p. 168,14–17 T.

Bei der Theurgie hingegen handelt es sich um eine äußerst aufwendige und von äußeren Umständen abhängige Tätigkeit,<sup>58</sup> die sogar mit Gefahren verbunden ist (handelt es sich doch um illegale Praktiken):<sup>59</sup>

οὔτε γὰρ καιροῦ παντός, οὔτε τόπου παντός δέξασθαι κατασκευὴν τελετῆς, οὔτε πᾶσα εὐμάρεια συμπεριφέρειν τὰ ἐπ' αὐτὴν ὄργανα. ἵνα γὰρ ἄλλο μηδέν, ἀλλ' ἐφ' οἷς πρώην ἐστενοχωρήθη τὰ κολαστήρια, ἀπήνης ἐστὶν ἢ νεῶς κοίλης φορτία, μεθ' ὧν ἄλλα μέρη τῆς τελετῆς ἀπογραφεῖς ἄνδρες καὶ μάρτυρες. οὕτω γὰρ εἰπεῖν ἀληθέστερον, τοῦ καθ' ἡμᾶς χρόνου πολλὰ διὰ τῶν ὑπηρετησάντων τοῖς νόμοις καταμηνύσαντος, ὑφ' ὧν ἐξαγορευθέντα δήμου βεβήλου γέγονε θεάματά τε καὶ ἀκροάματα. πρὸς οὖν τῷ σχέτλιον εἶναι συγκύπτειν εἰς τὰ τοιάδε, ὡς ἔγωγε πείθομαι, καὶ ἀπηχθημένον θεῶ· τὸ γὰρ μὴ ἐθελοντὴν περιμένειν ὄντινοῦν, ἀλλ' ὠθισμῶ καὶ μοχλείᾳ κινεῖν, ὁμοίον ἐστὶ βιαζομένοις, ὃ μηδ' ἐπ' ἀνθρώπων γενόμενον ὁ νομοθέτης εἶασεν ἀτιμώρητον. πρὸς οὖν ἅπασι τούτοις, ἅπερ ἐστὶ χαλεπά, τοῖς οὕτω μετιοῦσι τὸ μέλλον ὑπάρχει καὶ τὸ διακόπτεσθαι τὴν ἐνέργειαν, καὶ ὑπερορίοις ἰοῦσιν, ὥσπερ ἀπολείπειν τὴν τέχνην. ἔργον γὰρ οὐ μικρὸν ἀπανταχοῦ βαδίζοντας σκευαγωγεῖν τὰ ἐπὶ ταύτην ἐφόδια.

Denn es ist weder Sache jedes Zeitpunkts noch jedes Ortes, die Utensilien des Rituals zur Hand zu nehmen, und es ist auch nicht gerade bequem, die Geräte dazu mit sich herumzutragen. Denn um von nichts anderem zu reden: Aber in Reaktion worauf kürzlich die Richtplätze überfüllt waren, sind Ladungen eines Wagens oder eines bauchigen Schiffes; dazu als weitere Elemente des Rituals Registratoren und Zeugen. Denn so muss man es nur allzu wahr sagen, da unsere Zeit vieles durch die Diener des Gesetzes anzeigt, durch die es auf dem Markt ausgestellt und zum Spektakel für Augen und Ohren des profanen Pöbels geworden ist. Zusätzlich dazu, dass es also ein elender Frevel ist, sich zu solchen Dingen herabzubeugen, wie ich glaube, ist es auch Gott verhasst. Denn wen auch immer nicht aus freien Stücken zu erwarten, sondern durch Stoßen und Stemmen zu bewegen, ist wie bei denen, die Gewalt anwenden; das aber hat der Gesetzgeber nicht einmal straflos gelassen, wenn es auf Menschen zielt. Zu all diesem, was misslich ist, passiert denjenigen, die so die Zukunft angehen, auch noch, dass ihre Aktivität unterbrochen wird, und während sie dabei sind, über die Grenzen hinaus zu gehen, sie ihre Kunst geradezu im Stich

58 De ins. 12 p. 169,7–10 T.

59 De ins. 12 p. 169,12–170,6 T.

lassen. Denn es ist keine geringe Arbeit, überall, wo man geht, die dazu bestimmte Reiseausrüstung zu transportieren.

Geradezu Punkt für Punkt stellt Synesios den zitierten Vorzügen des Traums<sup>60</sup> die Nachteile der Theurgie entgegen: Nicht für alles Volk geeignet, sondern für Leute, die viel Geld und Zeit haben; nicht schlicht und mit eigenen Mitteln ausgerüstet und gerade dadurch philosophisch, sondern auf äußeres Gerät angewiesen; nicht gewaltfrei und gerade dadurch fromm, sondern mit Gewalt gegen die Götter wirkend; nicht unabhängig von Raum und Zeit, wie es dem Göttlichen entspricht, sondern angewiesen auf diese äußeren Umstände. Deutlich erkennbar ist die sarkastische Übertreibung,<sup>61</sup> mit der Synesios diese Schilderung ausführt; und indem er aus dem staatlichen Verbot der Gewaltanwendung gegen Menschen ableitet, dass es noch weitaus schlimmer sei, Götter gegen ihren Willen durch Stimmen und Stoßen zu bewegen,<sup>62</sup> vertritt er eine sehr negative Interpretation<sup>63</sup> des theurgischen Rituals und der im Eingangsteil dargelegten Theorie dazu.<sup>64</sup> Wenn Synesios in diesem Kontext mit der zitierten Schilderung der Zwangsmaßnahmen auch die Behörden kritisiert, ist dies höchstens als sehr halbherzige Solidarisierung mit den Theurgen aufzufassen, aber wohl noch nicht einmal das.<sup>65</sup> Für die Formulierung zur Unmöglichkeit, die Traumantik unter Strafandrohung zu stellen, mag dies ebenso gelten:<sup>66</sup>

<sup>60</sup> Als der „beinahe utilitaristische Ansatz des Synesios“ beschrieben bei Bittrich (2017) 109.

<sup>61</sup> Cf. auch die homerisierende Diktion p. 169,15–16 T.: ἀπήνης ἐστὶν ἢ νεὼς κοίλης; ὑπερορίους p. 170,4 T. mag sich auf die ὑπερόριος θεοσοφία beziehen, wie Proklos, In Tim II,57,10 die Lehre der OC bezeichnet; ὑπερορίους ἰοῦσιν ließe sich dann nicht nur als Auslandsreise verstehen, sondern doppelsinnig auch als Ausübung chaldaeischer Theurgie.

<sup>62</sup> Cf. hingegen von der Traumantik: τὸ μὴ βίαιον εὐσεβές (De ins. 12 p. 168,15–16 T.).

<sup>63</sup> Die scharfen Formulierungen des Synesios passen nicht ganz zu nur „angedeuteten religiösen Bedenken“ nach Tanaseanu-Döbler (2012) 212.

<sup>64</sup> De ins. 2 p. 145,18–149,2 T.

<sup>65</sup> Tanaseanu-Döbler (2012) 212 hingegen meint, Synesios stelle sich „unmissverständlich auf die Seite der Verfolgten“; analog 228.

<sup>66</sup> De ins. 12 p. 170,11–14 T.; cf. Tanaseanu-Döbler (2012) 210.

ταύτην οὐδὲ οἱ νόμοι τῆς βασκάνου πολιτείας κωλύουσιν, οὐδ' ἄν, εἰ βούλοιντο, δύναιντο· κατὰ γὰρ τῶν χρωμένων οὐκ ἔχουσιν ἔλεγχον. τί δ' ἄν καὶ ἀδικοῖμεν καθεύδοντες;

Diese hindern nicht einmal die Gesetze des Staates mit seinem bösen Blick, und selbst wenn sie es wollten, könnten sie es nicht; denn sie haben keinen Beweis gegen diejenigen, die sich Orakel erteilen lassen. Welches Unrecht sollten wir auch tun, während wir schlafen?

Dass die Regierung in ihren Maßnahmen zu weit geht, könnte die Ansicht des Synesios sein, wenngleich es sich bei dem Ausdruck auch um ein ironisches Zitat des Protests handeln mag, wie er von den Anhängern der Theurgie geäußert wurde. Aber auch eine in dieser Hinsicht ernst gemeinte Parteinahme für diese wäre nicht als positive Wertung ihrer Praktiken zu verstehen.

Dem stellt Synesios wiederum die Traumantik entgegen,<sup>67</sup> die selbst ein Tyrann nicht verbieten könnte, entsprechend der Bezeichnung derselben bzw. der Beschäftigung mit ihr als nicht mit Vergeltung bedroht (ἀνεμέσητον), wie sie im Eingangsteil von den theurgischen Ritualen (τελεταί) abgesetzt worden war.<sup>68</sup> Den Praktiken grober Einwirkung auf die Götter ist sie als eine Übung der Frömmigkeit (μελέτη τις εὐσεβείας) entgegengesetzt.<sup>69</sup> Dabei greift Synesios zum Teil die Gedanken des Mittelteils auf.<sup>70</sup> Die Beschaffenheit des jeweiligen πνεῦμα

**67** Die Traumtheorie im Einzelnen braucht hier nicht näher erörtert zu werden; ein Aspekt sei erwähnt: Während Porphyrios die divinatorischen Träume dem Zustand des Schlafens zuordnet, interpretiert Iamblichos sie als einen Wachzustand (*De myst.* III,2 p. 102,14–103,2 P. = 77,12–18 S.-S.-L. mit Zitat von *Ad Aneb.* fr. 34 S.-S.). Synesios stimmt hierin mit Porphyrios überein (*De ins.* 13 p. 172,7 T.; 14 p. 174,12 T.; 19 p. 185,13–18; 186,2 T.).

**68** *De ins.* 3 p. 148,17–149,2 T. Siehe oben S. 251–252.

**69** *De ins.* 11 p. 166,4 T. Die Formulierung erinnert an das (theurgische) „Werk der Frömmigkeit“ in OC 128: ἐκτείνας πύριον νοῦν / ἔργον ἐπ' εὐσεβίης ρευστὸν καὶ σῶμα σαώσεις; dies umso mehr, als im Überlieferungskontext auch von Gesundheit die Rede ist (cf. bei Synesios ὑγιοῦς πνεύματος, p. 166,3 T.). Zwar handelt es sich dabei um einen Text aus dem 11. Jahrhundert (Psellos, *Philosophica minora* II,38 p. 138,15–24 O'Meara), doch geht er auf spätantike Orakellexegese zurück. Cf. auch Seng (2006b) 849–852.

**70** Auf Ähnlichkeiten mit den Ausführungen zur *θεία μαντική* bei Iamblichos weist Tana-seanu-Döbler (2012) 213–218; cf. auch (2013) 167–169. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass Synesios ausschließlich die Träume in den Blick nimmt. Gerade wenn die von Synesios attackierten Anhänger der Theurgie sich auf Iamblichos beziehen, ist das ein ge-

entspricht seinem spezifischen Abstieg;<sup>71</sup> die Erhebung der φαντασία im Traum entspricht dem Aufstieg des πνεῦμα nach dem Tod<sup>72</sup> und hängt gleichermaßen nicht von Ritualen ab, sondern vom sittlichen Verhalten.<sup>73</sup> So ist eine Gottesbegegnung möglich, die auf Ähnlichkeit beruht.<sup>74</sup> Der Funktion des πνεῦμα als Medium der Bildaufnahme<sup>75</sup> werden Verfahren der Hydromantie und Katoptromantie als wenig verlässlich gegenübergestellt.<sup>76</sup> Wenn Synesios aber vom Nutzen der Traumantik in der Auseinandersetzung mit Magiern spricht, nimmt er Motive vom Kampf der Theurgen aus der chaldaeischen Überlieferung auf<sup>77</sup> und spielt auf das Motiv des Theurgen als Wohl- und Wundertäters an,<sup>78</sup> als der er selbst sich ganz ohne Theurgie erweist, aber mit Hilfe der Traumantik.<sup>79</sup>

---

schickter Schachzug, ihre Geringschätzung des Traums (bzw. Höherschätzung theurgischer Praktiken) zurückzuweisen.

71 De ins. 17 p. 180,17–181,15 T. (p. 181,9 T. τὸ πνεῦμα ἐμόλυνεν spielt an auf OC 104,1 μὴ πνεῦμα μολύνης).

72 Cf. auch Bittrich (2014) 91. Die Schilderung des Traums als Himmelsreise in De ins. 19 p. 186,2–9 T. – cf. auch Bittrich (2017) 107–108 – entspricht der Vorstellung, die Seele verlasse während des Schlafs den Körper und könne sich dabei dem Intelligiblen annähern, wie bei Porphyrios (*Symmikta Zetemata* p. 63 D.) belegt, cf. Susanetti (1992) 113; ebenso bei Iamblichos, De myst. III,3 p. 106,3–107,9 P. = 79,23–80,24 S.-S.-L.

73 De ins. 15 p. 176,17–19 T.; 16 p. 178,10–179,2 T. Zu διὰ μετρίας διαίτης καὶ σώφρονος cf. auch *continentiae virtute* bei Porph., De regr. an. fr. 291F 3 Smith. Den Vorrang der Ethik gegenüber der Theurgie betont auch Gertz (2014) 116; cf. auch Bittrich (2017) 107–110. Während Synesios an der zuerst genannten Stelle betont, die göttlicheren Arten der Traumgesichte würden allein denen zuteil, die nach der Tugend leben, resultiert umgekehrt bei Iamblichos die vollkommene Tugend aus der göttlichen Art der Mantik (De myst. III,31 p. 179,5–7 P. = 134,13–16 S.-S.-L.).

74 De ins. 14 p. 176,13–14 T.; cf. auch De ins. 10 p. 163,11–14 T. und dazu Bittrich (2017) 153.

75 De ins. 15 p. 177,14–16 T.

76 De ins. 17 p. 181,18–182,9 T.

77 Cf. Porph., *De regressu animae* fr. 294F 5–10 Smith (Aug. De civ. X,9 p. 416,22–27 D.-K.) und spätere Quellen; dazu auch Seng (2009) 142–150 und Athanassiadi (2010).

78 Cf. Iambl., De myst. V,10 p. 211,6–17 P. = 157,22–158,7, dazu Athanassiadi (2015) 59; Marinos, *Vita Procli* 28, dazu Thiel (2018) 410–411; die byzantinischen Belege zu Iulianos dem Theurgen und dem Regenwunder unter Marcus Aurelius, besprochen in Seng (2009) 142–147 und Athanassiadi (2010) 205–207.

79 De ins. 14 p. 176,2–6 T.

ἐπιβουλὰς τε γὰρ ἐπ' ἐμὲ ψυχοπομπῶν γοήτων ἀκύρους ἐποίησε, καὶ φήνασα καὶ ἐξ ἀπασῶν περισώσασα, καὶ κοινὰ συνδιώκησεν, ὥστε ἄριστα ἔχειν ταῖς πόλεσι, καὶ ἐς τὴν βασιλέως ὁμιλίαν τῶν πρόποτε Ἑλλήνων θαρραλεώτερον παρεστήσατο. ἄλλοις δὲ ἄλλων μέλει· ἢ δὲ πάρεστι πᾶσι δαίμων ἀγαθὸς οὐσα ἐκάστῳ, καὶ ἐπιτεχνωμένη τι ταῖς ἐν ἐγρηγοροσὶ φροντίσιν.

Denn die Nachstellungen von Zauberern, die Totenseelen lenken, gegen mich machte sie wirkungslos, indem sie diese aufdeckte und aus ihnen allen errettete; und die Interessen der Allgemeinheit vertrat sie mit mir zusammen, sodass es zum besten Resultat für die Städte führte. Kühner als alle Griechen jemals ließ sie mich in die Gegenwart des Kaisers treten. Den einen ist um dieses, den anderen um anderes zu tun; sie aber steht allen zur Seite, als guter Dämon jedem einzelnen, und erfindet zu den wachen Gedanken noch manches hinzu.

Synesios bezieht sich hier auf seinen Einsatz für die Pentapolis, als deren Gesandter an den Kaiserhof in Konstantinopel er Steuererleichterungen für die Provinz erwirkte. Wenn er aber im Zusammenhang hilfreiche Eingebungen zur literarischen Perfektion und zur Jagd an seinen Träumen preist,<sup>80</sup> so sind es sicher nicht solche Dinge, worauf die theurgischen Offenbarungssucher zielen. Worum es ihnen geht, ist Synesios hier keines Wortes mehr wert; doch traut er ihren Praktiken offensichtlich nichts zu, das wertvoller wäre als der Inhalt seiner Träume.

## TRÄUME UND BÜCHER

Literatur und Jagd stehen weniger unverbunden nebeneinander, als es den Anschein haben mag. Für Synesios bildet beides gemeinsam seinen Lebensinhalt, und er verbindet beide aufs Engste mit der Traumantik.<sup>81</sup>

ἐμοὶ δὴ θαμὰ καὶ συγγράμματα συνεξείργασται. καὶ γὰρ νοῦν ἠὲ τρέπιε, καὶ λέξιν ἐνήρμοσε, καὶ τὸ μὲν διέγραψε, τὸ δὲ ἀντεισήγαγεν. ἤδη δὲ ποτε καὶ τὴν ὄλην κατασκευὴν τῆς γλώττης ὑλομανοῦσάν τε καὶ φλεγμαίνουσαν ὀνομάτων

<sup>80</sup> Dazu gleich.

<sup>81</sup> De ins 14 p. 175,2–17 T.

καινότητι, ζήλω τῆς ἐκφύλου, τῆς ἀρχαίας Ἀθίδος, ἡ δὲ διὰ θεοῦ νοθετήσασα, τὸ μὲν τι εἰπόντος, τὸ δὲ τί ἐστὶν εἰπόντος, τὸ δὲ δεῖξαντος ὄχθους τινὰς ἀπολεαίνειν ἐμπεφυκότας τῆς γλώττης, ἐπανήγαγέ τε ἐς τὸ σῶφρον, καὶ τὸ οἰδοῦν ἐκόλασε.

καὶ κυνηγετοῦντί ποτε συνεπαλαμήσατο μηχανὰς ἐπὶ τὰ σὺν τέχνῃ τῶν θηρίων καὶ θέοντα καὶ κρυπτόμενα, καὶ ἀπειπόντι δὲ ποτε καὶ ἀναζευγνύντι προσεδρεῖαν ἐπέταξε, καὶ τὴν τύχην εἰς κυρίαν ὑπέσχετο, ὥστε ἥδιον θυραυλῆσαι πιστεύσαντα· ἡ δέ, ἐπειδὴ παρῆν, ἡ κυρία, καὶ ἡ τύχη παρῆν, ἡ γε ὑπέδειξεν ἐσμούς δικτυαλώτων καὶ δοριαλώτων θηρίων. ἐμοὶ μὲν οὖν βίος βιβλία καὶ θήρα, ὅτι μὴ πεπρέσβευκά ποτε.

Oft hat diese gemeinsam mit mir Schriften verfasst. Denn sie hat den Intellekt recht bereitet und die Formulierung passend gefügt; und das eine hat sie durchgestrichen, das andere stattdessen eingefügt. Einmal aber hatte die gesamte sprachliche Ausgestaltung sich schon fruchtlos ausgewachsen und war aufgedunsen von der Neuartigkeit der Worte, aus Eifer für die fremdartige Sprache des alten Attika; da rückte sie mir den Kopf durch einen Gott zurecht, der einerseits etwas sagte, andererseits auch sagte, was es sei, und der dazu zeigte, wie manche Aufwürfe wegzuglätten wären, die in die Sprache verwachsen waren. Er brachte die Formulierung auf ein vernünftiges Maß und ging gnadenlos gegen den Schwulst vor.

Und wenn ich einmal auf der Jagd war, beteiligte sie sich am Austüfteln von Kniffen gegen die Tiere, die mit Geschick fliehen oder sich verstecken; und als ich einmal schon aufgegeben hatte und beim Aufbruch war, hieß sie mich weiter auf lauern und versprach Glück für den kommenden Tag, sodass es mir weniger beschwerlich war, die Nacht im Freien zu verbringen, da ich ihr Glauben schenkte. Als er sich aber einstellte, der Folgetag, da stellte auch das Glück sich ein, das mir Scharen von Wild entdeckte, zu jagen mit dem Netz und mit dem Speer. Mein Lebensinhalt sind nun Bücher und Jagd, außer dass ich einmal Gesandter war.

Wie die Einschränkung zeigt,<sup>82</sup> ist dies vielleicht mehr ein Programm<sup>83</sup> als eine Beschreibung der Realität; und das Selbstverständnis als Philosoph wird dadurch nicht in Frage gestellt.

<sup>82</sup> Es folgt der oben S. 264 zitierte Abschnitt zur Gefährdung bei Hofe.

<sup>83</sup> Auch ein literarisches, als „Demonstration einer mantisch inspirierten perfekten Beherrschung des neo-attischen Stils [...] Ob hier ein wenig Selbstironie im Spiel ist, mag dahingestellt sein“ (Bittrich [2017] 227).

Literarisch haben Träume noch einen anderen Wert. Unter mittelbarem Bezug auf Aelius Aristides<sup>84</sup> empfiehlt Synesios, neben Tagebüchern auch Traumbücher zu führen:<sup>85</sup>

σοφὸν δ' ἂν εἶη καὶ γράφειν τὰ τε ὕπαρ καὶ ὄναρ ὀράματα καὶ συμπτώματα, εἰ μὴ πρὸς τὸ καινὸν τῆς ἐπινοίας ὁ τῆς πόλεως τρόπος ἀγροικιεῖται. ἐπεὶ ἡμεῖς ἀξιόσομεν ταῖς καλουμέναις ἐφημερίσι τὰς ὑφ' ἡμῶν ὀνομαζομένας ἐπινυκτίδας συνάπτοντας ἔχειν τῆς ἐν ἐκατέρᾳ ζωῇ διεξαγωγῆς ὑπομνήματα.

Es wäre wohl auch weise aufzuschreiben, was man bei Tag und bei Nacht sieht und erlebt, wenn nicht städtische Lebensart gegen die Neuartigkeit des Gedankens sich im Zorn gebärden wird wie ein Bauer. Denn wir werden es für richtig erachten, neben den so genannten Tagebüchern auch von uns so bezeichnete Nachtbücher zusammenzustellen und damit Unterlagen beider Arten des Lebens zu besitzen.

Mit diesem Gedanken ist zum Schlussteil übergeleitet, der nunmehr Literatur und Rhetorik in den Mittelpunkt rückt. Der Ausarbeitung von Tages-Erlebnissen (es wäre etwa an die Schilderungen der abenteuerlichen Seefahrt in Epist. 5 oder des Landlebens in Epist. 148 zu denken) stellt er solche von Träumen an die Seite. Dies mag sich auch auf *De insomniis* selbst beziehen, behauptet Synesios doch in Epist. 154, die Schrift infolge eines Traumgesichts verfasst zu haben.<sup>86</sup>

Θάτερον δὲ θεὸς καὶ ἐπέταξε καὶ ἀνέκρινεν ὁ τῆ φανταστικῆ φύσει χαριστήριον ἀνατέθειται. Ἔσκεπται δὲ ἐν αὐτῷ περὶ τῆς εἰδωλικῆς ἀπάσης ψυχῆς καὶ ἕτερ' ἄττα προκεχειρίσται δόγματα τῶν οὐπὼ φιλοσοφηθέντων Ἑλλησι. Καὶ τί ἂν τις ἀπομηκύνει περὶ αὐτοῦ; Ἀλλ' ἐξείργασται μὲν ἐπὶ μιᾶς ἅπαν νυκτός, μᾶλλον δὲ λειψάνου νυκτός, ἢ καὶ τὴν ὄψιν ἤνεγκε τὴν περὶ τοῦ δεῖν αὐτὸ συγγεγράφθαι. Ἔστι δὲ οὗ τῶν λόγων δῖς που καὶ τρίς, ὥσπερ τις ἕτερος ὢν, ἐμαυτοῦ γέγονα μετὰ

<sup>84</sup> De ins. 18 p.184,1–2 T. der Verweis auf den lemnischen Sophisten, das heißt Philostratos, der in *Vitae Sophistarum* 2,9 (p.581 O.) die *Hieroi Logoi* des Aristides als tagebuchähnliche Aufzeichnungen nennt, die als rhetorisches Übungsmaterial geeignet sind. Cf. Bittrich (2017), hier 228; cf. auch 242–246, 257.

<sup>85</sup> De ins. 18 p.183,7–12 T.; erwähnt auch bei Schmidt-Hannisa (2018) 89.

<sup>86</sup> Epist. 154,100–111 G.-R.; Übersetzung Treu (1959) 57. Cf. auch Althoff (2016) 202 und (Bittrich 2017) 233–235; siehe auch oben Anm. 28.

τῶν παρόντων ἀκροατής· καὶ νῦν ὁσάκις ἂν ἐπίω τὸ σύγγραμμα, θαυμαστή τις περὶ ἐμὲ διάθεσις γίνεται καὶ τις ὁμφὴ με θεία περιχεῖται κατὰ τὴν ποίησιν.

Die andere hat die Gottheit sowohl selbst in Auftrag gegeben als auch geprüft, und sie ist der Naturkraft der Phantasie als Dankesgabe geweiht. Die Untersuchung darin gilt dem ganzen bildmäßigen Seelenteil, und auch bestimmte andere Lehrsätze sind in ihr vorgetragen, die in der griechischen Philosophie noch niemand behandelt hat. Was soll man noch viel darüber sagen? Nun, jedenfalls ist die ganze Schrift in einer einzigen Nacht ausgearbeitet worden, oder vielmehr in dem Rest jener Nacht, welche mir auch das Traumgesicht davon brachte, dass sie geschrieben sein müßte. Gelegentlich aber, vielleicht zwei- oder dreimal, hörte ich, zusammen mit den Anwesenden, meine eigenen Worte, als wäre ich jemand anderes. Und auch jetzt, sooft ich die Schrift durchgehe, entsteht um mich eine ganz merkwürdige Stimmung, und „irgendeine Götterstimme umfließt mich“, wie es in der Dichtung heißt.

Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit des Schlussteils von *De insomniis* zur Schrift *Dion*, die mit der Schilderung endet, wie Synesios im Stile von ihm rezitierter Autoren weiter improvisiert;<sup>87</sup> hierbei ist das Motiv der Einprägung durch äußere Eindrücke hervorzuheben, das *De insomniis* und den *Dion* miteinander verbindet.<sup>88</sup> Eine erstaunliche Übereinstimmung bildet die Invektive gegen Redner, die zur bloßen Unterhaltung eines großen Publikums auftreten.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> *Dion* 18 p. 277,3–278,20 T.

<sup>88</sup> *De ins.* 4 p. 150,12 T.; 10 p. 164,9 T.; *Dion* 18 p. 278,5 T. Übereinstimmende Motive sind ferner der Gedanke des Vermächtnisses an einen Sohn bzw. Kinder (*De ins.* 11 p. 167,5 T.; *Dion* 4 p. 244,7 und 9 T.; 11 p. 263,5 T.; 12 p. 265,2 T.; 15 p. 271,19–20 T.; 273,8 T.) oder das Motiv des Saitenspiels (*De ins.* 2 p. 147,13–148,3 T.; *Dion* 18, p. 278,19–20 T.).

<sup>89</sup> *De ins.* 20 p. 187,12–188,21 T.; *Dion* 12 p. 265,5–267,2 T.

## WERKIMMANENTE BEZÜGE

Hieran anschließend sei noch ein weiterführender Gedanke von Ilinca Tanaseanu-Döbler aufgegriffen, zu deren Überlegungen sich die vorliegenden Ausführungen fast als Korreferat erweisen.<sup>90</sup> Sie schlägt vor, mit den Kontrahenten des Synesios in *De insomniis* die „Weißmäntel“ zu identifizieren, die er in der Schrift *Dion* als seine Kritiker nennt, und diese im Umfeld des Athener Schulhaupts Plutarchos zu suchen,<sup>91</sup> der zu einer theurgischen Überlieferungskette gehört, die über seine Tochter Asklepigeneia hin zu Proklos führt. Dieser Ansatz lässt sich weiter ausführen. Zum Athener Neuplatonismus seiner Zeit äußert sich Synesios sarkastisch distanziert:<sup>92</sup>

Νῦν μὲν οὖν ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς χρόνοις Αἴγυπτος τρέφει τὰς Ὑπατίας δεξαμένη γονάς· αἱ δὲ Ἀθῆναι – πάλαι μὲν ἦν ἡ πόλις ἐστία σοφῶν, τὸ δὲ νῦν ἔχον σεμνούσιν αὐτὰς οἱ μελιττουργοί. Ταῦτ' ἄρα καὶ ἡ ξυνωρίς τῶν σοφῶν Πλουταρχείων, οἵτινες οὐ τῇ φήμῃ τῶν λόγων ἀγείρουσιν ἐν τοῖς θεάτροις τοὺς νέους, ἀλλὰ τοῖς ἐξ Ὑμηττοῦ σταμνίοις.

Nun freilich lässt in unseren Zeiten Ägypten die Saaten wachsen, die es von Hypatia empfangen hat; aber Athen – einst war die Stadt die Heimstatt der Weisen, wie es jetzt aber ist, machen seinen Ruhm die Imker aus. So also auch das Zweigespann der plutarcheischen Weisen, die in ihren Hörsälen nicht mit dem Renommé ihrer Worte die jungen Leute zusammenbringen, sondern mit den Honigtöpfchen vom Hymettos.

<sup>90</sup> Cf. auch den Hinweis auf die Rezeption der chaldaeischen Theurgie in Passagen von hy. 1 in Tanaseanu-Döbler (2012) 222–227 und (2013) 171–175. Dass sich die Möglichkeit tatsächlicher Ritualpraxis nicht unabweislich widerlegen lässt, bleibt zuzugestehen, wenngleich das Verständnis als literarische Verwendung von Motiven aus den OC näher liegt; cf. Seng (1996) 126. Ähnlich zu Proklos Tanaseanu-Döbler (2013) 254: „identifying the hymns as theurgy in action might go too far; it might be better to say that Proclus models his hymns upon theurgy as a distinct but related endeavour, rather than assume that he considered them to be ‚theurgic‘ proper.“

<sup>91</sup> Tanaseanu-Döbler (2014) 128, 155 (dort auch der Verweis auf Epist. 56; auch hier wendet sich Synesios gegen den elitären Anspruch seiner Gegner).

<sup>92</sup> Epist. 136,16–22 G.-R. cf. ferner die Anmerkungen in Garzya & Roques (2000) II 396–398. Harich-Schwarzbauer (2011) 137–139 schlägt mit guten Gründen vor, νοῦν statt νῦν (am Anfang des Zitats) und τῶν σοφιστῶν statt τῶν σοφῶν zu lesen.

Wenn das plutarcheische Zweigespann<sup>93</sup> jugendliche Hörer mit der lokalen Leckerei lockt, mag dies auf die Anwendung falscher Kriterien bei der Wahl des Studienortes zielen, demgegenüber Synesios die philosophische Bedeutung Alexandrias hervorhebt; auch mag der Honig als Metapher für attraktiv erscheinende Lehrinhalte (oder -formen) stehen, denen philosophischer Wert jedoch fehlt. Prägnanz gewinnt der Ausdruck indessen, wenn Honig tatsächlich Verwendung fand, nämlich bei Kultpraktiken,<sup>94</sup> die im Rahmen des neuplatonischen Schulbetriebs in Athen ausgeübt wurden,<sup>95</sup> die im Umkreis Hypatias jedoch keine Rolle spielten, zumindest nicht philosophisch relevant waren.

Die „Weißmäntel“ und die komplementären „Schwarzmäntel“ führt Synesios im *Dion* als Widersacher ein; mit Bezug darauf nennt er sie auch in Epist. 154, dem an Hypatia gerichteten Begleitschreiben zu den drei Schriften *Dion*, *De insomniis* und *De dono*.<sup>96</sup> Zwar lässt der Brief nicht erkennen, dass auch *De insomniis* auf dieselben Gegner zielt;<sup>97</sup> sollte aber eine Verbindung zwischen den „Weißmänteln“ und den Anhängern der in *De insomniis* kritisch gesehenen Theurgie bestehen,<sup>98</sup> könnte dies auch der Interpretation des *Dion* zusätzliche Tiefenschärfe verleihen.<sup>99</sup> Denn zu den Grundgedanken der Schrift gehört der geordnete Auf-

93 Vorschläge zur Identifizierung sind aufgeführt bei Garzya & Roques (2000) II 397–398 und Harich-Schwarzbauer (2011) 140–141.

94 Cf. etwa Porph., *De phil. ex or. fr.* 314F 30 und 34 Smith; ferner Ziehen (1935) 2483–2482 und (1939) 584

95 Die Formulierung des Synesios ist so gewählt, dass die *μελιττουργοί* sich auch in polemischem Sinne als Honig verwendende *θεουργοί* verstehen lassen.

96 Zur vieldiskutierten Frage der Identifikation von Weiß- und Schwarzmänteln cf. neben den im Folgenden genannten Titeln auch Vollenweider (1985) 19–20 und Lamoureux & Aujoulat (2004) 101–103, jeweils mit weiteren Literaturhinweisen.

97 Zum Zusammenhang der beiden Schriften cf. Lamoureux & Aujoulat (2004) 194–199.

98 Vielleicht ließe sich die Formulierung *μόνα περιεργάζεσθαι τὰ δαιμόνια πράγματα* (Epist. 154,7–8 G.-R.), „das Werk vergeblicher Mühe allein an die Dämonen-Angelegenheiten zu wenden“, die den Anspruch der „Weißmäntel“ an den Philosophen beschreibt, als Anspielung auf theurgische Praktiken verstehen.

99 Pizzone (2012) vermutet zudem einen Bezug auf die „Schwarzmäntel“, in denen sie Anhänger des Euagrios Pontikos sieht, der sich zur bei Synesios positiv dargestellten Rolle der *φαντασία* negativ äußert. Allerdings wendet Synesios sich in *De insomniis* nicht so sehr gegen die Missachtung der *φαντασία*, sondern vielmehr gegen die Überschätzung der Theurgie im Vergleich zu ihr (cf. auch *De ins.* 5 p. 152,12–14 T.); Gertz (2014) 113 denkt hingegen an Vertreter reiner Kontemplation. Ähnlich wie Pizzone sieht auch Petkas (2020) einen Zu-

stieg des menschlichen Denkens zu Gott. Gerade in diesem Sinne rechtfertigt Synesios seine Beschäftigung mit der Literatur als angemessene Hinführung zu den höheren Inhalten des Denkens und als Ruhepunkt, wenn der menschliche Geist die schwindelnde Höhe der göttlichen Geheimnisse nicht länger als einen Augenblick schauen kann. Dieses auf παιδεία gründende Aufstiegsmodell lässt sich von *De insomniis* her geradezu als Konkurrenzentwurf zum gestuften Aufstieg in der rituell vollzogenen Theurgie verstehen. Auch der als formalistisch und inhaltsleer dargestellte Tugendbegriff der „Weißmäntel“ passt zu einem Ritualismus, dem Synesios tatsächliche Ethik in ihrer Funktion als Vorbereitung der Gottesannäherung durch den Intellekt gegenüberstellt;<sup>100</sup> ihren ungeheuerlichen Gottesvorstellungen bleiben die Anschauungen von Laien überlegen.<sup>101</sup> Ihr elitäres Gehabe indessen<sup>102</sup> kongruiert bestens mit dem elitären Anspruch der Theurgen, dem Synesios die allgemeine Zugänglichkeit des Träumens gegenüberstellt.<sup>103</sup>

Selbst die Rede von der Jagd in *De insomniis* mag einen Bezug auf den *Dion* enthalten: Dort bezieht sich Synesios, freilich indirekt, auf ein verlorenes Frühwerk, die κυνηγετικάί, also: Jagdgeschichten, die er im Begleitschreiben erwähnt (Epist. 154,13). Es scheint sich um ein Stück philosophisch geprägter Literatur

---

sammenhang zu den Origenistischen Streitigkeiten; doch wird nicht recht deutlich, welcher spezifischen Position dabei die „Weißmäntel“ im Unterschied zu den „Schwarzmänteln“ zuzurechnen sind oder welche der ersteren von Synesios zugesprochenen Charakteristika besser zu christlichen als zu paganen Philosophen (oder Pseudo-Philosophen) passen.

**100** De ins. 15 p. 176,17–19 T.; cf. auch De ins. 16 p. 178,14–179,1 T.; *Dion* 9 p. 256,19–28,11 T.; cf. auch, bezogen auf τινες, De ins. 11 p. 166,5–8 T. Das reine und unbefleckte Bett braucht nicht im Sinne sexueller Enthaltsamkeit interpretiert zu werden, die nicht zu den Empfehlungen des Synesios gehört, der ihre grundlose Hochschätzung vielmehr im *Dion* kritisiert. Zur Bedeutung der Tugend bei Synesios cf. auch Wagner (2019) 152–165.

**101** *Dion* 10 p. 262,8–14 T.: φεῦ τῶν λόγων, φεῦ τῶν δογμάτων, οἷα καὶ τίκεται παρ’ ὑμῶν τέρατα ἀτεχνῶς διεσπασμένα καὶ πολυκέφαλα, οἷα φασιν ἐπαναστῆναί ποτε τοῖς θεοῖς. καὶ ταῦτα τί ἂν εἴποι τις, ἢ σπαράττειν τὸ θεῖον ἅπαν ταῖς ἀτόποις ὑπονοίαις περὶ αὐτοῦ; οὐκ ἂν, εἴ γε τὸν ιδιώτην καλῶς ἐτηρήσατε, ἀλλ’ ἦν ἐκεῖ τὸ κατορθοῦν ἐν τῷ μέτρῳ. Die Beschreibung der Gottesbilder ließe sich auf Epiphanien beim Vollzug der Theurgie beziehen.

**102** Cf. auch *Dion* 6 p. 250,7–9 T.: ἴστων ἀντὶ θεῶν ἢ σοφῶν τε καὶ θείων ἀνδρῶν χαῦνοι καὶ ἀλαζόνες πόρρω γενόμενοι.

**103** De ins. 5 p. 152,12–19 T.; 12 p. 168,7–18 T.; cf. auch die Elitenschelte in der Formulierung eines Stadt-Land-Gegensatzes De ins. 18 p. 183,7–9 T. (ausgeschrieben oben S. 266), ähnlich in *De providentia* I,18 p. 105,10–12 T.

zu handeln, das Ähnlichkeiten mit einem Werk des Dion von Prusa gehabt haben mag, auf den sich Synesios in seiner Schrift beruft,<sup>104</sup> das unter den Titeln Εὐβοεύς und Εὐβοϊκὸς ἢ κυνηγός überliefert ist.<sup>105</sup> Die Literatur, zumindest die philosophisch geprägte, lässt sich ähnlich den Inhalten der φαντασία, wie sie im Traum sichtbar werden, als ein Zwischenbereich zwischen dem rein Geistigen und dem konkret Anschaulichen begreifen. Der eng zusammenhängend formulierte Hinweis auf einerseits das literarische Schaffen (und die Stilistik) des Synesios betreffende und andererseits jagdrelevante Träume in *De insomniis*<sup>106</sup> mag insofern sogar eine göttliche Inspiration der κυνηγετικάι andeuten (ohne dass dies völlig ernst gemeint sein muss).

Doch scheint es ratsam, der φαντασία nicht weiter die Zügel schießen zu lassen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Althoff (2016). – Jochen Althoff, ‚Das Buch über die Träume (Περὶ ἐνυπνίων) des Synesios von Kyrene‘. *Römische Quartalschrift* 111 (2016) 188–203.
- Athanassiadi (2010). – Polymnia Athanassiadi, ‚Julian the Theurgist: Man or Myth?‘, in Helmut Seng & Michel Tardieu (ed.), *Die Chaldaeischen Orakel: Kontext – Interpretation – Rezeption* (Heidelberg: Winter 2010) (= *Bibliotheca Chaldaica* 2) 193–208.
- Athanassiadi (2015). – Polymnia Athanassiadi, ‚Le théurge comme dispensateur universel de la grâce: entre les *Oracles chaldaïques* et Jamblique‘. *REA* 61 (2015) 41–68.

---

**104** *Dion* 2 p. 239,3 T.; cf. den Titel der Schrift: Δίων ἢ περὶ τῆς κατ’ αὐτὸν διαγωγῆς, „Dion, oder vom Leben nach seiner Weise“.

**105** Cf. Seng (2006a) 103.107–108.111–112.

**106** *De ins.* 14 p. 175,2–17 T., ausgeschrieben oben S. 264–265. Ein vergleichbar enger Zusammenhang in *Epist.* 154,9–18 G.-R., wo von den κυνηγετικάι die Rede ist. Der sprachliche Aspekt ist jeweils durch Ausarbeitung und Reinigung charakterisiert.

- Bittrich (2014). – Ursula Bittrich, ‚Outline of a General History of Speculation about Dreams‘, in Donald A. Russell & Heinz-Günther Nesselrath (ed.), *On Prophecy, Dreams and Human Imagination. Synesius, De insomniis. Introduction, Text, Translation and Interpretative Essays* by Donald A. Russell, Ursula Bittrich, Börje Bydén, Sebastian Gertz, Heinz-Günther Nesselrath, Anne Sheppard, Ilinca Tanaseanu-Döbler (Tübingen: Mohr Siebeck 2014) (= *Sapere* 24) 71–96.
- Bittrich (2017). – Ursula Bittrich, *Traum – Mantik – Allegorie. Die Hieroi Logoi des Aelius Aristides im weiteren Kontext der griechisch-römischen Traumliteratur* (Berlin & Boston: De Gruyter 2017) (= *Millennium-Studien* 61).
- Cremer (1969). – Friedrich W. Cremer, *Die chaldäischen Orakel und Jamblich de mysteriis* (Meisenheim am Glan: Anton Hain 1979) (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* 26).
- Garzya & Roques (2000). – Antonio Garzya & Denis Roques (ed.), *Synésios de Cyrène Tome II/III Correspondance* (I–II Paris: Belles Lettres 2000).
- Gertz (2014). – Sebastian Gertz, ‚Dream Divination and the Neoplatonic Search for Salvation‘, in Donald A. Russell & Heinz-Günther Nesselrath (ed.), *On Prophecy, Dreams and Human Imagination. Synesius, De insomniis. Introduction, Text, Translation and Interpretative Essays* by Donald A. Russell, Ursula Bittrich, Börje Bydén, Sebastian Gertz, Heinz-Günther Nesselrath, Anne Sheppard, Ilinca Tanaseanu-Döbler (Tübingen: Mohr Siebeck 2014) (= *Sapere* 24) 111–124.
- Geudtner (1971). – Otto Geudtner, *Die Seelenlehre der chaldäischen Orakel* (Meisenheim am Glan: Anton Hain 1971) (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* 35).
- Gillon (2014). – Farès Gillon, ‚Les apparitions divines dans les Oracles Chaldaïques et selon Proclus‘, in Adrien Lecerf, Lucia Saudelli & Helmut Seng (ed.), *Oracles Chaldaïques: fragments et philosophie* (Heidelberg: Winter 2014) (= *Bibliotheca Chaldaica* 4) 153–167.
- I. Hadot (1978). – Ilsetraut Hadot, *Le problème du néoplatonisme alexandrin. Hiéroclès et Simplicius* (Paris: Études Augustiniennes 1978).
- P. Hadot (1968). – Pierre Hadot, *Porphyre et Victorinus I–II* (Paris: Études Augustiniennes 1968).
- Harich-Schwarzbauer (2011). – Henriette Harich-Schwarzbauer, *Hypatia: die spätantiken Quellen. Eingeleitet, kommentiert und interpretiert* (Bern: Lang 2011) (= *Sapheneia* 16).
- Lamoureux & Aujoulat (2004). – Jacques Lamoureux & Noël Aujoulat (ed.), *Synésios de Cyrène IV, Opuscules* (Paris: Belles Lettres 2004).

- Lang (1926). – Wolfram Lang, *Das Traumbuch des Synesius von Kyrene. Uebersetzung und Analyse der philosophischen Grundlagen* (Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck] 1926) (*Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte* 10).
- Lewy (1956). – Hans Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy. Mysticism Magic and Platonism in the Later Roman Empire. Troisième édition par Michel Tardieu avec un supplément „Les Oracles chaldaïques 1891–2011“* (Paris: Institut d'Études Augustiniennes 2011) (= *Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité* 77) [Le Caire <sup>1</sup>1956, Paris <sup>2</sup>1978].
- Majercik (1989). – Ruth Majercik (ed.), *The Chaldean Oracles. Text, translation and commentary* (Leiden: Brill 1989) (= *Studies in Greek and Roman Religion* 5).
- Petkas (2020). – Alex Petkas, ‚Hypatia and the Desert: A Late Antique Defense of Classicism‘, in Dawn LaValle Norman & Alex Petkas (ed.), *Hypatia of Alexandria. Her Context and Legacy* (Tübingen: Mohr Siebeck 2020) (= *Studien und Texte zu Antike und Christentum* 119) 7–28.
- Pfligersdorffer (1976). – Georg Pfligersdorffer, ‚Der Schicksalsweg der Menschenseele nach Synesios und nach dem jungen Augustin‘. *Grazer Beiträge* 5 (1976) 147–179.
- Pizzone (2012). – Aglae Pizzone, ‚Christliche und heidnische Träume: Versteckte Polemik in Synesios, *De insomniis*‘, in Helmut Seng & Lars M. Hoffmann (ed.), *Synesios von Kyrene. Politik – Literatur – Philosophie* (Turnhout: Brepols 2012) (= *Byzantios* 6) 247–275.
- des Places (1971). – Édouard des Places (ed.), *Oracles Chaldaïques avec un choix de commentaires anciens* (Paris: Belles Lettres 1971) [<sup>5</sup>2010].
- Praechter (1910). – Karl Praechter, ‚Richtungen und Schulen im Neuplatonismus‘, in *Carl Robert zum 8. März 1910. Genethliakon. Überreicht von der Graeca Halensis* (Berlin: Weidmann 1910) 103–156 [= Karl Praechter, *Kleine Schriften*. Herausgegeben von Heinrich Dörrie (Hildesheim & New York: Olms 1973) (*Collectanea* 7) 165–216].
- Russell & Nesselrath (2014). – Donald A. Russell & Heinz-Günther Nesselrath (ed.), *On Prophecy, Dreams and Human Imagination. Synesius, De insomniis. Introduction, Text, Translation and Interpretative Essays by Donald A. Russell, Ursula Bittrich, Börje Bydén, Sebastian Gertz, Heinz-Günther Nesselrath, Anne Sheppard, Ilinca Tanaseanu-Döbler* (Tübingen: Mohr Siebeck 2014) (= *Sapere* 24).

- Saffrey & Segonds (2012). – Henri Dominique Saffrey & Alain-Philippe Segonds (†) (ed.), *Porphyre, Lettre à Anébon l'Égyptien* (Paris: Belles Lettres 2012).
- Saffrey, Segonds & Lecerf (2013). – Henri Dominique Saffrey & Alain-Philippe Segonds † avec la collaboration de Adrien Lecerf (ed.), *Jamblique, Réponse à Porphyre* (Paris: Belles Lettres 2013).
- Schiano (2019). – Claudio Schiano, ‚Pagan Prophecy and Prediction of the Future: an Uncomfortable Topic in Sixth Century Alexandria‘, in Lucia M. Tissi, Helmut Seng & Chiara O. Tommasi (ed.), *Stimmen der Götter. Orakel und ihre Rezeption von der Spätantike bis in die frühe Neuzeit* (Heidelberg: Winter 2019) (= *Bibliotheca Chaldaica* 8) 167–192.
- Schmidt-Hannisa (2018). – Hans-Walter Schmidt-Hannisa, ‚Traumprotokolle und Traumtagebücher‘, in Alfred Krovoza & Christine Walde (ed.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: Metzler 2018) 88–99.
- Seng (1996). – Helmut Seng, *Untersuchungen zum Vokabular und zur Metrik in den Hymnen des Synesios* (Frankfurt am Main: Lang 1996) (= *Patrologia* 4).
- Seng (2006a). – Helmut Seng, ‚Die Kontroverse um Dion von Prusa und Synesios von Kyrene‘. *Hermes* 134 (2006) 102–116.
- Seng (2006b). – Helmut Seng, ‚Der Körper des Theurgen‘, in *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza. XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005* (Roma: Institutum Patristicum Augustinianum 2006) 849–860.
- Seng (2009). – Helmut Seng, *ΚΟΣΜΑΓΟΙ, ΑΖΩΝΟΙ, ΖΩΝΑΙΟΙ. Drei Begriffe chaldeischer Kosmologie und ihr Fortleben* (Heidelberg: Winter 2009) (= *Bibliotheca Chaldaica* 1).
- Seng (2019). – Helmut Seng, ‚Zuschreibungen der *Chaldaeischen Orakel* von Porphyrios bis Patrizi‘, in Lucia M. Tissi, Helmut Seng & Chiara O. Tommasi (ed.), *Stimmen der Götter. Orakel und ihre Rezeption von der Spätantike bis in die frühe Neuzeit* (Heidelberg: Winter 2019) (= *Bibliotheca Chaldaica* 8) 63–90.
- Seng (2020). – Helmut Seng, ‚Exégèses des *Oracles chaldaïques* de Porphyre à Pléthon: le fr. 110 des Places‘, in Alain Le Boulluec, Luciana G. Soares Santoprete & Andrei Timotin (ed.), *Exégèse, révélation et formation des dogmes dans l'Antiquité tardive* (Paris: Institut d'Études Augustiniennes 2020) (= *Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité* 208) 45–63.

- Sorabji (2005). – Richard Sorabji, ‚Divine Names and Sordid Deals in Ammonius’ Alexandria‘, in Andrew Smith (ed.): *The Philosopher and Society in Late Antiquity. Essays in Honour of Peter Brown* (Swansea: Classical Press of Wales 2005) 203–213.
- Susanetti (1992). – Davide Susanetti, *Sinesio di Cirene, I sogni. Introduzione, traduzione e commento* (Bari: Adriatica Editrice 1992) (= *studi e commenti* 10).
- Tanaseanu-Döbler (2012). – Ilinca Tanaseanu-Döbler, ‚Synesios und die Theurgie‘, in Helmut Seng & Lars M. Hoffmann (ed.), *Synesios von Kyrene. Politik – Literatur – Philosophie* (Turnhout: Brepols 2012) (= *Byzantios* 6) 201–230.
- Tanaseanu-Döbler (2013). – Ilinca Tanaseanu-Döbler, *Theurgy in Late Antiquity. The Invention of a Ritual Tradition* (Göttingen & Bristol CT: Vandenhoeck & Ruprecht 2013) (= BERG 1).
- Tanaseanu-Döbler (2014). – Ilinca Tanaseanu-Döbler, ‚Synesios and the Pneumatic Vehicle of the Soul in Early Neoplatonism‘, in Donald A. Russell & Heinz-Günther Nesselrath (ed.), *On Prophecy, Dreams and Human Imagination. Synesios, De insomniis. Introduction, Text, Translation and Interpretative Essays by Donald A. Russell, Ursula Bittrich, Börje Bydén, Sebastian Gertz, Heinz-Günther Nesselrath, Anne Sheppard, Ilinca Tanaseanu-Döbler* (Tübingen: Mohr Siebeck 2014) (= *Sapere* 24) 125–156.
- Terzaghi (1944). – Nicolaus Terzaghi (ed.), *Synesii Cyrenensis Opuscula* (Roma: Typis Regiae Officinae Polygraphicae 1944).
- Thiel (2016). – Rainer Thiel, ‚Die Transformation der Theurgie im christlichen Alexandria des 6. Jahrhunderts nach Christus‘, in Helmut Seng, Luciana G. Soares Santoprete & Chiara O. Tommasi (ed.), *Formen und Nebenformen des Platonismus in der Spätantike* (Heidelberg 2016: Winter) (= *Bibliotheca Chaldaica* 6) 403–418.
- Thiel (2018). – Rainer Thiel, ‚Aufstieg der Seele und Theurgie bei Olympiodor‘, in Chiara O. Tommasi, Luciana G. Soares Santoprete & Helmut Seng (ed.), *Hierarchie und Ritual. Zur philosophischen Spiritualität in der Spätantike* (Heidelberg: Winter 2018) (= *Bibliotheca Chaldaica* 7) 289–302.
- Treu (1959). – Kurt Treu, *Synesios von Kyrene, Dion Chrysostomos oder vom Leben nach seinem Vorbild. Griechisch und deutsch* (Berlin: Akademie-Verlag 1959) (= *Schriften und Quellen der Alten Welt* 5).
- Vollenweider (1985). – Samuel Vollenweider, *Neuplatonische und christliche Theologie bei Synesios von Kyrene* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985) (= *Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte* 35).

- Wagner (2019). – Kevin Wagner, ‚Synesius of Cyrene and Neoplatonic Dream Theory‘, in Bronwen Neil, Doru Costache & Kevin Wagner, *Dreams, Virtue and Divine Knowledge in Early Christian Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press 2019) 116–168.
- Ziehen (1935). – Ludwig Ziehen, ‚Νηφάλια‘. *RE* XVI (1935) 2481–2489.
- Ziehen (1939). – Ludwig Ziehen, ‚Opfer‘. *RE* XVIII (1939) 579–627.

---

Helmut Seng

Goethe-Universität Frankfurt

Norbert-Wollheim-Platz 1

D-60629 Frankfurt am Main

helmut.seng@em.uni-frankfurt.de

#### **Suggested citation**

Helmut Seng: Träume statt Theurgie. Zum Traumbuch des Synesios (Περὶ ἐνυπνίων/*De insomniis*). In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 247–276.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.167>

ANJA WIEBER

(Dortmund)

## Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbeikone für Seife

**Abstract** This article analyses, as an example of the advertising of cosmetic products, a campaign launched by the US-American company “Johnson Soap” for their product, the facial soap “Palmolive”. Examining its ads of 1911 in which certain ancient *exempla* are employed, it becomes clear that the Palmyrene queen Zenobia and with her the semi-historical Semiramis and the more mythical Dido are aligned with the “1001 Nights” character Scheherazade. Since they are jointly labelled as “historically famous oriental queens” and because of the reference to Zenobia’s white skin, they can be analysed according to the fantasy of fair-skinned harem women, which evokes thoughts of all the pleasures and comforts of the luxurious Orient (including a racist subtext). To the modern female customer of 1900 (well steeped in the knowledge of those ancient characters) Zenobia and the other *exempla* are meant to serve as celebrities worth emulating. Above all these queens are deemed to be beautiful and experts in cosmetics, which should guarantee the effect of the product they stand for. Such findings prove to be valid even today in an advertising concept for the Syrian-German “Zhenobyia-soap”.

**Keywords** Zenobia, Classical reception, Advertising (Cosmetics, USA, ca. 1900), Orientalism, Racist subtext, Dido, Semiramis, Scheherazade, Cleopatra

## EIN PRODUKT, EINER KÖNIGIN WÜRDIG!

Im Winter 2017/2018 moderierte ich auf Einladung von Filippo Carlà-Uhink eine Sitzung seines Heidelberger Seminars zu historisierender Werbung.<sup>1</sup> Zu derselben Zeit schrieb ich an einem Aufsatz über Antikereferenzen in zeitgenössischer Werbung; in diesem Zusammenhang war ich auf die „Sparta-Creme“<sup>2</sup> aufmerksam geworden und hatte zugleich nach Belegen für die Verwendung der palmyrenischen Herrscherin Zenobia in der Werbung gesucht. Bevor ich nun den Teilnehmer\*innen des Seminars das passende Quellenmaterial zur Verfügung stellte, ließ ich sie nach einer kurzen Vorstellung der beiden Themenkreise (Sparta/Zenobia-Palmyra) selbst ein Produkt definieren, das sie mit dem antiken Namen und einem passenden Slogan bewerben würden. Im Falle Zenobias entschieden sich die Arbeitsgruppen für Luxusgüter und benannten als mögliche Produkte Luxusdampfer (Slogan: „Zenobia – Aufstieg einer Königin“) und Zigaretten (Slogan: „Die Zigarette für Frauen, die Geschichte machen“). Zwar konnte ich bisher keine entsprechende Zigarettenmarke<sup>3</sup> nachweisen, aber mit der allgemeinen Zuweisung zu Luxusgütern trafen die Seminarist\*innen durchaus den Tenor der Werbung. Es lässt sich sogar eine berühmte Luxusfähre nachweisen, die MS Zenobia: Dieses Schiff sollte die Route zwischen Griechenland und Syrien fahren, ging allerdings auf seiner Jungfernfahrt 1980 unter.<sup>4</sup> Den weitaus größten Anteil an der Werbung mit der palmyrenischen Königin nehmen allerdings Kos-

---

1 Carlà-Uhink u. a. (2017).

2 Wieber (2017b).

3 Es gibt eine ägyptische Zigarettenmarke „Cleopatra“, die laut einem Beitrag auf dem Blog „Al-Bab. Impressions of a Middle East – Past and Present“ 1960–61 zur Zeit der Syrisch-Arabischen Union kreiert wurde und insofern entfernt mit syrischer Geschichte zusammenhängt. Bisher ließ sich die Information nicht verifizieren; der Verweis auf die Namensfindung im Kontext der Skandale um die Verfilmung mit Elizabeth Taylor (ab 1962) lässt zumindest Zweifel an der Datierung aufkommen (<http://albabblog.blogspot.com/2008/09/>; Zugriff: 21. 5. 20); zur Wahrnehmung von Zigaretten als orientalisches Produkt in der Plakatwerbung um die Jahrhundertwende 1900 cf. Chahine (2013) 139–158.

4 <http://www.hhvferry.com/zenobia.html>; [http://www.hhvferry.com/fantfiest\\_early.html](http://www.hhvferry.com/fantfiest_early.html) (Zugriff: 21. 5. 20).

metikprodukte ein: Diese reichen von Seife über Trockenshampoo<sup>5</sup> bis hin zu Parfümen und Duftölen.<sup>6</sup>

Doch wer war diese Herrscherin, die zur Werbeikone werden konnte? Nach dem Tod des Septimius Odaenathus, der im Osten des Römischen Reiches mit Sonderbefugnissen zur Sicherung der Reichsgrenze vor den Persern ausgestattet worden war, übernahm Zenobia als seine Witwe im Jahr 267 für ihren minderjährigen Sohn die Regentschaft im palmyrenischen Teilreich. Während einer kritischen Phase des Römischen Imperiums, das weiterhin von germanischen Stämmen bedrängt wurde, gelang ihr eine Ausdehnung des palmyrenischen Herrschaftsbereiches, bis Kaiser Aurelian 272 militärisch ihre Herrschaft beendete.<sup>7</sup> Doch damit trat Zenobia nicht von der Bühne ab. Denn durch die Jahrhunderte, bereits in der Antike beginnend, erlebte sie eine äußerst wechselvolle Rezeptionsgeschichte in verschiedensten Sparten der Kunst und Literatur, aber auch im Bereich der politischen Mythenbildung.<sup>8</sup> Im Folgenden möchte ich ihre Rolle in der Alltagskultur am Beispiel der Werbung für Seife um 1900 untersuchen.<sup>9</sup> Nach unserem heutigen Verständnis ist die feste Seife, deren Vorläufer

5 Zur Produktpalette der Firma Schwarzkopf gehörten 1908 auch der Zenobia-Trocken-Haar-Reiniger und drei Sorten Zenobia-Mandelkleie zur Gesichtereinigung (nach Henkel [2016] 15).

6 „Zenobia“ war auch eine in Großbritannien um 1900 bis in die 1950er Jahre existierende Parfümfirma und -marke (<https://www.gracesguide.co.uk/Zenobia>; Zugriff: 21. 5. 20); auch heute noch gibt es verstreut Hinweise auf die Nutzung des Namens für Parfüme und Öle; den Komplex der Zenobia-Parfüme plane ich an anderer Stelle zu untersuchen.

7 Von den mittlerweile zahlreicheren Publikationen seien im Folgenden nur die Monographien genannt, über die auch andere Titel erreichbar sind: Zu Palmyra ist die umfassendste Studie die von Hartmann (2001); cf. auch Sommer (2017). Zu Zenobia: Stoneman (1992), Southern (2008), Winsbury (2010), Sartre & Sartre (2014) und Andrade (2018).

8 Asmus (1911); Hartmann (2001) 470–475; Stoneman (1992) 156–157, 197–200; Charles-Gaffiot u. a. (2001) 139–179; Wieber (2007; zu Zenobia im dt. Roman); Southern (2008) 13–16; Grassi (2010); Dallapiazza (2013); Sartre & Sartre (2014) 191–258 (Frühe Neuzeit und Moderne); Andrade (2018) 215–229; Hunsucker, Roels & de Vries 2018; Wieber (2020; zu Zenobia im syrischen Fernsehen); Wieber (im Druck; zu Zenobia im Comic).

9 Außer dem Sammelband von De Martino (2010), in dem sowohl das Phänomen der Werbung in der Antike als auch die Bezugnahme auf die Antike in der modernen Werbung behandelt werden, und dem vergleichbar ausgerichteten Themenheft *thersites* 6 (2017): *Advertising Antiquity* (Carlà-Uhink, García Morcillo & Walde [2017]) liegen bisher keine Monographien zu den Antikreferenzen in der modernen Werbung vor; auf die Kosmetikwerbung gehen folgende Aufsätze bzw. Buchkapitel ein: Gries, Ilgen & Schindelbeck (1995) 152–172 (die

in der Antike erst bei den Römern erwähnt werden und die keine weite Verbreitung fanden,<sup>10</sup> eher ein Hygieneartikel und nicht mit den Vorstellungen von Luxus verbunden. Erst am Ende des 19. Jh.s setzte sich allerdings eine veränderte Körperkultur durch, die auch im Kontext eines Wandels von agrarischen Gesellschaften, in denen Konsum und Luxus exklusiv nur für Wenige zugänglich waren, zur industriellen Konsumgesellschaft zu sehen ist.<sup>11</sup> Eine regelmäßige Reinigung des gesamten Körpers mit Seife und fließendem Wasser, die auch – wie Juliann Sivulka für den amerikanischen Bereich aufgezeigt hat, und ähnliches gilt auch für Europa – von der Entwicklung von Badezimmern in den Wohnungen abhing, blieb lange Zeit für viele Leute ein Luxus.<sup>12</sup> Seife galt deswegen noch weit in das 20. Jh. in unserem Kulturkreis als ein edles Geschenk.<sup>13</sup> In diesem Sinne sei der vorliegende Aufsatz der Jubilarin Christine Walde gewidmet!

## VON DER KÖNIGLICHEN KOSMETIK AUS DEM ANTIKEN OSTEN ZUR NEUZEITLICHEN ORIENTKOSMETIK IM WESTLICHEN BOUDOIR

Schönheit und Strahlkraft waren bereits in der Antike Kennzeichen von Herrschenden beiderlei Geschlechts, sie symbolisierten die Numinosität der Verehrten und standen gleichzeitig für Stärke und Fertilität, die den Fortbestand der

---

Parfümmarke „Amun“); Cortadella Morral & Sierra Martín (2017) 115–116 mit Abb. auf 157–160 (Franco-Zeit in Spanien); Wieber (2017b; zu Sparta-Creme in der NS- und Nachkriegszeit in Deutschland); Bièvre-Perrin & Pampanay (2017) 211, 213–214 mit Abb. auf 225, 229–230 und 236–238.

<sup>10</sup> Forbes (1955) 180–181; Blonski (2014).

<sup>11</sup> Zu dem Zusammenhang von moderner Werbung mit dem veränderten urbanen Raum und der Industrialisierung cf. Sivulka (2001) Pos. 55–83 und García Morcillo (2017) iv–v.

<sup>12</sup> Sivulka (2001); an Pos. 998 zitiert sie aus Gesundheitskampagnen von US-Versicherungen, die mit folgenden Worten für Hygiene bei ihren Klienten warben: „a bath a day keeps sickness away.“

<sup>13</sup> Zum Vergleich die Werbung aus den 1920er Jahren: „Lux Seifenflocken sind auf dem Weihnachtstisch das schönste Geschenk.“ (zit. nach dem Internetportal des Museumsverbandes Schleswig-Holstein und Hamburg e. V.; <http://museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-789911/lido/Dok74>; Zugriff: 21. 5. 20).

Dynastie, aber auch das Wohlsein der Untertan\*innen garantierten.<sup>14</sup> Kostbare Düfte werden gerade mit hellenistischen Herrscher\*innen assoziiert, die *aromata* in großem Umfang zur Repräsentation und für kultische Zwecke nutzten.<sup>15</sup> Berenike II., der Kallimachos jenes berühmte Gedicht über ihre Locke (in dem Parfüme als Opfergaben erwähnt werden) widmete, brachte als Mitgift in ihre Ehe mit Ptolemaios III. Euergetes die Kyrenaika ein, eine Gegend, deren wirtschaftlicher Wert u. a. auf Parfümherstellung beruhte; darüber hinaus soll sie sich für die Qualität des Parfüms in Alexandria eingesetzt haben.<sup>16</sup> Mit Herrscherinnen war außerdem die Vorstellung einer raffinierten Kosmetik verbunden; so gilt Kleopatra nach antiken Quellen sogar als Verfasserin einer Schrift zur Kosmetik.<sup>17</sup>

Wenden wir uns nun dem Schauplatz Palmyra zu: Die Stadt war in der Antike bekannt für ihre Rolle im Seidenhandel.<sup>18</sup> Die so genannte Landroute der Gewürzstraße, die wegen der Affinität von Gewürzen und Duftessenzen sowie *aromata* auch „Parfümstraße“ genannt wird, verlief von Südarabien zur syrischen Küste, kreuzte aber nicht Palmyra<sup>19</sup>. Allerdings gab es unter den verschiedenen Akteuren des Karawanenhandels, der über diverse Zwischenetappen lief, Austausch,<sup>20</sup> und man geht heute in der Forschung auch eher von einer Vielfalt und Flexibilität der Routen über Land und Wasser aus. Da Palmyra in der An-

14 Wieber-Scariot (1999) 261–271; Wieber (2010) 269–272.

15 Faure (1993) 197–198; Grottannelli (1997); Reger (2010) 37–38; zum Zusammenhang von Parfüm und literarischer Deutung (u. a. von Vergils Dido) im Kontext antiker Lebenswelt cf. Butler (2010) und zur Rezeptionsgeschichte antiker Düfte und des Geruchssinns Grand-Clément & Ribeyrol (im Druck).

16 Clayman (2014) 102–103; Athenaios 15,689A.

17 In der Forschung wird Kleopatra VII. übereinstimmend nicht als Verfasserin angesehen, dazu schon Becher (1966) 141–142; siehe auch van Minnen (2010) 50–51 mit Verweis auf P. Oxy. LXXI 4809. Plant (2004) 135–144 druckt die betreffenden in Sekundärüberlieferung erhaltenen Textpassagen übersetzt und kommentiert ab; er nimmt als Verfasserin eine Ärztin namens Kleopatra an.

18 Źuchowska (2013); Ruffing (2014); Burgersdijk (2019); zahlreiche Belege für die Rolle Palmyras im Seidenhandel Hildebrandt (2017).

19 Groom (2002); Gorgerat (2016).

20 Sommer (2017) 204 über die „stupende Fähigkeit zur Vernetzung“ als Ressource der Palmyrener; Burgersdijk (2019) 255; zu Duftstoffen aus Indien, die im *Periplus Maris Erythraei*, einer frühkaiserzeitlichen anonymen Schrift zu den Küsten am Indischen Ozean und Per-

tike als Drehscheibe für Luxusgüter aller Art galt, fügt sich also die Welt der Düfte in die Vorstellungen vom Schauplatz Palmyra ein. Beispielhalber nutzt Richard Stoneman in seiner Monographie über Zenobia für sein Kapitel zu dem wirtschaftlichen Hintergrund Palmyras die Überschrift „Of Spices, Silk, and Camels“.<sup>21</sup>

Dass etliche der Ingredienzen für Kosmetikprodukte vor der Erfindung der synthetischen Zutaten aus dem Orient kamen und die Herstellung fester Seifenstücke als Erfindung der Araber<sup>22</sup> gelten kann, ist die pragmatische Erklärung für die Orientalisierung der Kosmetik. Auf der diskursiven Ebene allerdings liegt die Erklärung in der Wirkmacht der verschiedenen Spielarten des modernen Orientalismus,<sup>23</sup> der von Vorurteilen und eigenen Interessen geprägten Sicht des Westens auf den Osten. Insbesondere der Harem wird seit der Frühen Neuzeit in Wort und Bild als der Ort des Orients per se imaginiert, an dem die Haremsinsassinnen ihr Leben permanent ihrer Verschönerung widmen, durch den Gebrauch und Einsatz von Düften, Ölen, Bädern, Massagen, einzig mit dem Ziel, ihrem Gebieter zu gefallen.<sup>24</sup> Schönheitsprodukte, die mit dem Label „orientalisch“ beworben wurden, brachten seit dem ausgehenden 18. Jh. – wie Morag Martin am Beispiel Frankreichs nachgewiesen hat – den westlichen Frauen einen Hauch von (domestizierter) östlicher Exotik und Luxus ins Haus.<sup>25</sup>

---

sischen Golf, erwähnt werden, und den möglichen Handelsvertretungen der Palmyrener in Ägypten, wo die Seeroute für Duftessenzen aus dem Osten endete, cf. Ruffing (2002).

21 Stoneman (1992) 31–49; cf. auch Evers (2017) 127–134.

22 Al-Hassan (2001) 73–74; Zentren der Seifenherstellung lagen u. a. in syrischen Städten (Nablus, Damaskus, Aleppo, Sarmin).

23 Zu den verschiedenen Orientalismen seit der Antike siehe Carlà-Uhink & Wieber (2020) und Carlà-Uhink & Wieber (2020b).

24 Kabbani (2008) 112–138; Müller (2012) 59, 63–64; so beschreibt Chateaubriand (1910) 150–151, in seinen Memoiren einen Zustand der Verliebtheit mit Antikereferenzen (durch den vorangegangenen Vergleich mit Pygmalion) und Orientphantasien: „Les ombres des filles de Morven, les sultanes de Bagdad et de Grenade, les châtelaines des vieux manoirs; **bains, parfums, danses, délices de l'Asie** (Hervorhebung AW), tout m'était approprié par une baguette magique.“ – *Die Schatten der Töchter von Morven* (romantisches Motiv), *die Sultaninnen von Bagdad und von Granada, die Schlossherrinnen der alten Anwesen; Bäder, Wohlgerüche, Tänze, die Wonnen Asiens, all das wurde mir durch einen Zauberstab zuteil.*

25 Martin (2009) 134–154; zu Parfüm und Orientalismus: Geczy (2013) 164–167; er benennt das Thema als Forschungsdesiderat (10); zur Ineinssetzung von Orient und Luxus in der Antike wie in der Neuzeit cf. Carlà-Uhink & Wieber (2020b) 2 und 8.

Das Bild der von Düften und Essenzen begleiteten antiken Herrscherin des Ostens verfestigte sich dann im historischen Roman des 19. Jh.s. So beschreibt William Ware in seinem Roman „Zenobia; or, The Fall of Palmyra“<sup>26</sup> die Szenerie in Palmyra und in Zenobias Palast folgendermaßen:

The air, always loaded with perfume, seems to convey essential nutriment to those who breathe it; (...)

In the centre of the principal court of the palace, it is an enormous elephant of stone, who disgorges from his uplifted trunk a vast but graceful shower, sometimes charged with the most exquisite perfumes, and which are diffused by the air through every part of the palace.<sup>27</sup>

Von der aromatisierten Luft im Palast ist es dann in der Vorstellungswelt späterer Zeiten nur ein kurzer Schritt zu der persönlichen Kosmetik Zenobias. Alexander Baron imaginiert in seinem erstmals 1956 veröffentlichten Roman „Queen of the East“ Zenobia dann im Schönheitsbad: „Zenobia liked her evening bath hot. The steam rose around her, powerfully scented with cassia.“<sup>28</sup>

---

26 Der amerikanische Theologe und Romancier Ware war ein Vertreter des Unitarismus, einer auf Toleranz bedachten, rationalistisch und antitrinitarisch ausgerichteten Bewegung des reformatorischen Christentums; zur Biographie Wares cf. die entsprechende Sammlung von Biographien und Texten der Unitarier: <https://www.harvardsquarelibrary.org/biographies/william-ware-1797-1852/>; Zugriff 20. 5. 20.

27 Ware (c183-) 80 und 151.

28 Baron (1960) 76; die erste Auflage des Buches stammt von 1956. In der Rezeptionsgeschichte berühmt-berüchtigter antiker Herrscherinnen gehören erotisch aufgeladene Schilderungen ausgiebiger Badefreuden zu den topischen Motiven, die für filmische Darstellungen und für die Kosmetikwerbung bis heute stilprägend sind. Man vergleiche die entsprechenden Abschnitte in Barons Roman (Wieber [2017] 131–133) mit der in doppeltem Sinne voyeuristischen Szene der ursprünglich im Jahr 1838 zur Fortsetzung in einer Zeitschrift publizierten Erzählung Théophile Gautiers „Une nuit de Cléopâtre“ (Gautier [1922] 25–27; das französische Original unter: [https://mediterranees.net/romans/cleopatre/chapitre\\_5.html](https://mediterranees.net/romans/cleopatre/chapitre_5.html); Zugriff 27. 9. 20), in der Kleopatra bei ihrem Bad von einem Verehrer beobachtet wird. Die Ägyptologin Joann Fletcher (2008) 186 sieht eine Ursache für die Verbindung Kleopatras mit dem Thema Bad in der Tatsache, dass die ptolemäische Herrscherin sich als Verkörperung der Isis-Aphrodite betrachtete, zweier Göttinnen, die in der antiken Vorstellung eng mit Baden verbunden waren; dieses Erklärungsmuster wäre für andere Herrscherinnen, etwa im Zusammenhang kultischer Verehrung römischer Kaiserinnen, zu überprüfen.

## ZENOBIA: PALMYRA, PALMOLIVE UND „PACIFIC MONTHLY“

Im April 1911 wirbt die amerikanische Firma Johnson Soap für ihre Produkte (Seife und Creme) mit Verweis auf die palmyrenische Königin Zenobia (Abb. 1).<sup>29</sup> Im Werbeteil des Magazins „The Pacific Monthly“<sup>30</sup> findet sich eine ganzseitige Annonce zu „Palmolive“.

Die in der Werbebranche gängige emblematische Struktur (Überschrift, Bild und Untertitel)<sup>31</sup> ist hier noch nicht gegeben; der Bildteil steht oben, eine richtige Überschrift finden wir nicht, dafür sind die beiden Produkte unter und neben dem Bild präsentiert: Sie bieten den Produktnamen „Palmolive“ bzw. „Palmolive Cream“ auf dem Aufkleber bzw. der Banderole, wie sie auch die realen Waren tragen. Das Bild selbst erhält eine belehrende Erklärung zu Zenobias Leben auf der rechten Seite. Die Wirkung der beiden Artikel wird ausführlich im unteren, produktbezogenen Teil vorgestellt. Ein wenig Räumlichkeit erhält die Annonce einerseits durch das Bild, dessen Umrandung an zwei Seiten wie ein Rahmen wirkt, was sich aber bei näherem Hinsehen als die Kanten von sechs aufeinandergelegten Bildern herausstellt. Andererseits befindet sich hinter dem Bild eine Palme, die von links unten durch das Bild reicht und sowohl als Exotismusmarker<sup>32</sup> den Schauplatz Orient vorgibt als auch eine der Ursprungssubstanzen für die Produktherstellung benennt: eben Palmöl neben Oliven. Von weitem wirkt das Arrangement so wie eine Schaufensterwerbung, bei der ein Gemälde, eine Palme, Erläuterungstexte und die Produkte arrangiert wurden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf den Bildinhalt: Wir sehen die in der Rezeptionsgeschichte häufig zitierte Szene, allerdings nur in Ausschnittform: Nach ihrer Niederlage wird Zenobia in Ketten als Schaustück des kaiserlichen Tri-

---

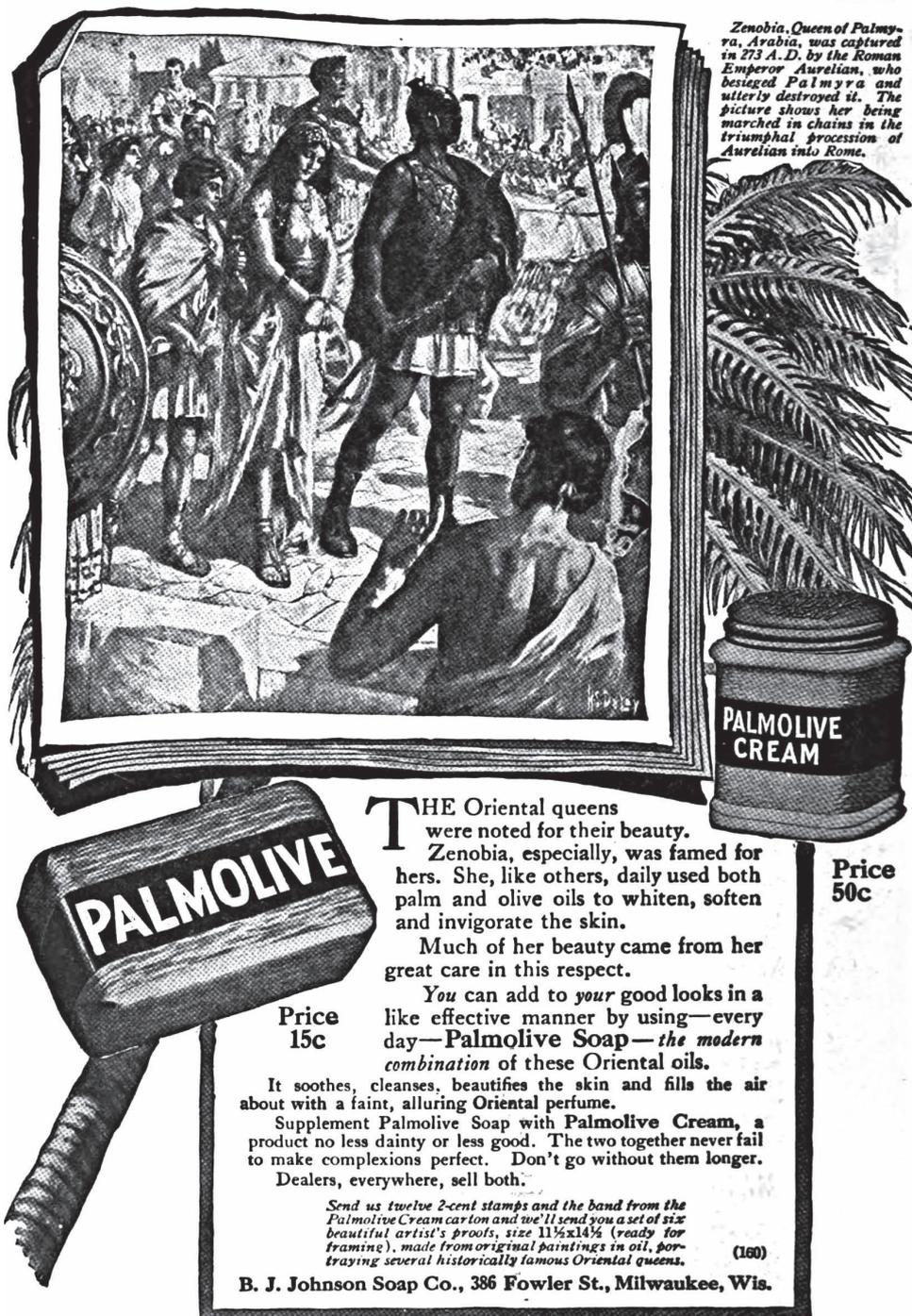
29 „The Pacific Monthly“, April 1911, 83. Seite des zweiten Werbeteils der Zeitung, in dem allerdings die originalen Annoncen nicht nummeriert wurden, nur die eigentlichen Textbeiträge sind fortlaufend durch das Jahr mit Seitenzahlen versehen.

30 Dieses Magazin brachte ab 1898 Artikel von allgemeinem Interesse und solche mit einem Fokus auf dem amerikanischen Nordwesten sowie sehr viele Werbeanzeigen; 1911 wurde es von der „Southern Pacific Railroad“ aufgekauft und mit deren „Sunset Magazine“ zusammengelegt ([https://web.archive.org/web/20110615200203/http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1216/is\\_n2\\_v184/ai\\_8322407/](https://web.archive.org/web/20110615200203/http://findarticles.com/p/articles/mi_m1216/is_n2_v184/ai_8322407/); Zugriff 20. 5. 20).

31 Seidensticker (1995) 98–104.

32 Zu Exotismus allgemein Rincon (2010); zu Palmen als Exotismusmarker für den Orient cf. Eldem (2007) 20–23; 26.

## PACIFIC MONTHLY—ADVERTISING SECTION.



*Zenobia, Queen of Palmyra, Arabia, was captured in 273 A. D. by the Roman Emperor Aurelian, who besieged Palmyra and utterly destroyed it. The picture shows her being marched in chains in the triumphal procession of Aurelian into Rome.*

**PALMOLIVE SOAP**

**Price 15c**

**PALMOLIVE CREAM**

**Price 50c**

**T**HE Oriental queens were noted for their beauty. Zenobia, especially, was famed for hers. She, like others, daily used both palm and olive oils to whiten, soften and invigorate the skin.

Much of her beauty came from her great care in this respect.

You can add to *your* good looks in a like effective manner by using—every day—**Palmolive Soap**—the modern combination of these Oriental oils.

It soothes, cleanses, beautifies the skin and fills the air about with a faint, alluring Oriental perfume.

Supplement Palmolive Soap with **Palmolive Cream**, a product no less dainty or less good. The two together never fail to make complexions perfect. Don't go without them longer. Dealers, everywhere, sell both.

*Send us twelve 2-cent stamps and the band from the Palmolive Cream carton and we'll send you a set of six beautiful artist's proofs, size 11½x14½ (ready for framing), made from original paintings in oil, portraying several historically famous Oriental queens.*

(160)

**B. J. Johnson Soap Co., 386 Fowler St., Milwaukee, Wis.**

Abbildung 1 Annonce für „Palmolive“ – Zenobia („The Pacific Monthly“, April 1911)

umphzuges durch Rom geführt.<sup>33</sup> Sie ist eine schöne Frau, die aber voller Demut ihren Blick senkt. Geführt wird sie von einem dunkelhäutigen Mann (einem Schwarzen?), dessen Hautfarbe in starkem Kontrast zu ihrer Hellhäutigkeit steht. Die Bilderläuterung lautet folgendermaßen:

Zenobia. Queen of Palmyra, Arabia, was captured in 273 A.D. by the Roman Emperor Aurelian, who besieged Palmyra and utterly destroyed it. The picture shows her being marched in chains in the triumphal procession of Aurelian into Rome.

So ergibt sich passgenau zum Bild und kleinschrittig der historische Hintergrund: Zeit, Schauplatz, Beteiligte, ihre Stellung und die Ereignisse werden benannt. Mit der Zuordnung Palmyras zu „Arabia“ wird u. U. auf die Vergrößerung des palmyrenischen Gebiets durch Zenobia angespielt. Zeitweise reichte das palmyrenische Territorium nämlich über die römische Provinz Syrien hinaus bis nach Ägypten und in die arabische Wüste.<sup>34</sup> Andererseits kann „Arabia“ im amerikanischen Verständnis als *pars pro toto* für den Nahen Osten gelesen werden. Zugleich schwingen aber auch Konnotationen von „1001 Nacht“ mit.

Die Schilderung des Triumphzuges<sup>35</sup> geht auf die Vita Zenobias aus der „Historia Augusta“ zurück, einer nicht immer zuverlässigen Sammlung römischer Kaiserbiographien der Spätantike.<sup>36</sup> Auszüge in lateinischer Sprache daraus bietet auch jener bereits erwähnte Roman William Ware.<sup>37</sup> Folglich können die Macher der Werbeanzeige Kenntnisse dieser Details durchaus bei Teilen des Lesepublikums voraussetzen. Populär war Zenobias Niederlage aber beim amerikanischen Publikum auch durch Harriet Hosmers bildhauerische Darstellung

---

33 Es existieren bereits in den antiken Quellen unterschiedliche Versionen über Zenobias Schicksal nach Aurelians Sieg über ihre Truppen; cf. dazu Hartmann (2001) 411–424.

34 Bowersock (1988) über die in der antiken Geographie üblichen Einteilungen Arabiens in zwei oder drei Gebiete; am meisten verbreitet war die Einteilung in *Arabia* (im Sinne von *Arabia deserta*: das an Syrien grenzende Wüstenland) im Kontrast zu *Arabia felix* (die südliche arabische Halbinsel); zu den Gebietserweiterungen unter Zenobias Regentschaft cf. Hartmann (2001) 259–293.

35 Merten (1968) 129–134; sie betont die romanhafte Ausgestaltung des Triumphzuges; Hartmann (2001) 411–412 hält die Details ebenfalls für fiktiv.

36 Zum Überblick über den Quellenwert und die reiche „Historia Augusta“-Forschung cf. Johne (2008).

37 Ware (c183-) 266–268.

der besiegten Zenobia („Zenobia in Chains“)<sup>38</sup> und die Schilderung der Szenerie<sup>39</sup> bei Edward Gibbon, dessen „History of the Decline and Fall of the Roman Empire“ auch noch im 19. Jh. USA-weite Verbreitung fand und sogar als Vorlesestoff diente.<sup>40</sup> In der „Historia Augusta“ ist neben der Erwähnung der unter der Schmucklast fast zusammenbrechenden Königin<sup>41</sup> die Rede von einem *scurra Persicus*,<sup>42</sup> der die gefesselte Königin an einem Halsreif führte: Das Bedeutungsspektrum des *scurra* schwankt dabei zwischen dem eines Hofnarren oder einer Leibwache.<sup>43</sup> Gibbon spricht an der entsprechenden Stelle von „slave“ und so dürfte sich für ein amerikanisches Publikum beim Ansehen der Werbeanzeige auch die Zuordnung zu einem schwarzen Sklaven ergeben haben. Überdies gehört schwarzes Begleitpersonal zur topischen Ausstattung einer orientalisierten

---

38 Culkin (2010) 55–82; Hosmer stellte „Zenobia in Chains“ c. 1859 während ihres Aufenthaltes in Europa fertig; 1862 wurde die Statue auf der „Great London Exposition“ der Weltöffentlichkeit präsentiert und war ab 1864 in verschiedenen Ausstellungen in den USA zu sehen. Zu den zeitgenössischen Debatten um Hosmers „Zenobia in Chains“, die um Fragen der Geschlechterhierarchien, des Abolitionismus und weiblicher Urheberchaft in der Kunst kreisten cf. Cherry (2000) 101–141, und zu der Motivik der besiegten Zenobia in Bild und Text allgemein Wang (2013).

39 Gibbon (1906 = 1776–1789) 94: „The beauteous figure of Zenobia was confined by fetters of gold; a **slave** (Hervorhebung AW) supported the gold chain which encircled her neck, and she almost fainted under the intolerable weight of jewels.“

40 Kelley (2006) 76 und 165 Anm. 16.

41 HA *Tyranni Triginta* 30,24–26 (ed. Hohl); Merten (1968) 134 hält gerade diese Schilderung für romanhaft und einen Topos der Kritik an orientalischen Tyrannen. Man vergleiche etwa die Darstellung der Kleopatra beim Bankett mit Caesar, die ebenfalls unter dem Gewicht ihres Schmucks leidet (Lucan. 10,137–140, bes. 140: *cultuque laborat* vs. HA 30,24: *ita ut ornamentorum onere laboraret*). Über Zubaida, die Ehefrau des Kalifen Harun ar-Raschid (Zeit des Abbasidenkalifats), gibt es eine ähnliche Schilderung, derzufolge sie aufgrund ihres reichen Schmuckes nicht allein gehen konnte, sondern von zwei Sklavinnen gestützt werden musste; dazu Appelt (2010) 79–80. Welche historische oder literarische Quelle dieser Schilderung zugrunde liegt, konnte ich bisher allerdings nicht ermitteln.

42 HA *Tyranni Triginta* 30,26; die §§ 24–27 werden bei Ware (c183-) 267 in lateinischer Sprache zitiert.

43 Merten (1968) 95–97; 133: „Possenreißer“; Vössing (2004) 217, Anm. 8, bringt neben der Bedeutung des Komikers auch die Variante „Leibwächter“.

Ostherrscherin<sup>44</sup>, und schwarze Eunuchenwächter sind in der Neuzeit aus dem osmanischen Reich bekannt.<sup>45</sup>

Nun zu der Werbung<sup>46</sup> für das Produkt selbst:

The Oriental queens were noted for their beauty. Zenobia, especially, was famous for hers. She, like others, daily used both palm and olive oils to **whiten** (Hervorhebung AW), soften and invigorate the skin.

Much of her beauty came from her great care in this respect.

You can add to *your* good looks in a like effective manner by using – every day – **Palmolive soap** – *the modern combination* of these oriental oils.

It soothes, cleanses, beautifies the skin and fills the air about with a **faint, alluring Oriental perfume** (Hervorhebung AW).

Supplement Palmolive Soap with **Palmolive Cream**, a product no less dainty or less good. The two together never fail to make complexions **perfect** (Hervorhebung AW). (...)

Wie andere orientalische Königinnen steht auch Zenobia für perfekte Schönheit, die sich über eine helle und weiche Haut definiert. Erreicht habe sie das durch den regelmäßigen Gebrauch von Palm- und Olivenölen. Nun vollzieht der Text eine Apostrophe zur Kundin der Gegenwart, die er direkt anspricht, im Schrift-

---

44 Gegen eine Existenz Schwarzer in Palmyra cf. Wieber (2020) 136 und Anm. 9 auf 248; allerdings verweisen Sartre & Sartre (2014) 251 auf die Blemmyer, ein unternubisches Noma-denvolk, als Verbündete der Palmyrener. Eldem (2007) 95, 160–161 mit Abb. auf 172–175 bringt zahlreiche Belege für die orientalisierende Werbung und die topische Abbildung Schwarzer als dienstbarer Geister; cf. auch Chahine (2013) Abb. 115 auf 138.

45 Gost (1993) 132–140.

46 Ebenfalls im April 1911 wirbt die Firma für ihr Produkt in einer der bis in die 1950er Jahre führenden US-Frauenzeitschriften, „Woman’s Home Companion“ (dazu Sumner [2010] 49), mit dem gleichen Bild und identischem historischen Kommentar, aber einer etwas anderen Anordnung der Produkte und abgewandelten Informationstexten: „The beautifying properties of palm and olive oils, acknowledged by Zenobia and other famous queens of olden times as the secret of *their* beauty, may be had in *improved* form *by you*. Just ask the druggist for **Palmolive Soap**.“ (<https://archive.org/details/PalmoliveSoap1911A>; Zugriff 20.5.20).

bild erreicht durch die Kursivierung des „you“. Hier verbindet der Werbetext das traditionale Deutungsmuster, wonach sich bereits Zenobia dieser Mittel bediente, mit dem genetischen Muster – denn die moderne Kombination der traditionellen Ingredienzen wird als Fortentwicklung der antiken Rezepturen verstanden.<sup>47</sup> Die Frau der Gegenwart werde durch den ergänzenden Gebrauch von Seife und Creme mit einem perfekten Teint belohnt; der Seife kommt aber wohl die größere Bedeutung zu, da das zweite, mehr als dreimal so teure Produkt (50c vs. 15c für die Seife) in kleinerer Schrift beworben wird und wahrscheinlich auf einen geringeren Absatz zielt.

Wie sehr der Produkteinsatz von dem zeitgenössischen Schönheitsideal bestimmt wird, merkt man an der Umdeutung des antiken Textes. Während in der „*Historia Augusta*“<sup>48</sup> Zenobias Schönheit angesprochen und ihr Teint als dunkel beschrieben wird, ändert sich nun ihre Hautfarbe; es erfolgt im wörtlichen Sinne ein „whitewashing“, das auch von den Nutzerinnen der Seife als Ergebnis der Anwendung imaginiert werden kann. Ein dunkler Teint entsprach nämlich lange Zeit nicht dem modernen westlichen Schönheitsideal: So wurde im 18. Jh. und im 19. Jh., ja sogar z. T. noch im 1. Drittel des 20. Jh.s die Haut mit allerlei Mitteln gebleicht.<sup>49</sup> Noch um 1900 vermieden die bis oben zugeknöpften Damen jeden Kontakt mit der Sonne.<sup>50</sup> Ober- und Mittelschichtfrauen mussten einen hellen Teint haben, der von ihrem behüteten, nicht Wind und Wetter aus-

47 Zu den vier Deutungsmustern in der historisierenden Werbung, nämlich exemplarisch, genetisch, traditional und kritisch: Seidensticker (1995) 55; zur traditionellen Sinnbildung ebd. 56–60 und zur genetischen Sinnbildung 71–73.

48 Zenobias Schönheit wird in HA *Tyranni Triginta* 15,8 angesprochen; dort wird sie mit einem Superlativ als „*s[e]pec<ios>issima[m]*“ als von herausragender Schönheit beschrieben, wobei diese Vokabel bereits im Positiv „einen höheren Grad von Schönheit (bezeichnet) als *formosus*“ (Georges [1976 = 1918] 2749). Textkritisch ist diese Stelle sehr umstritten, die Buchstaben „e“ und „m“ sind unlesbar, und die mittlere Buchstabenfolge wurde ergänzt bzw. verbessert (dazu die Teubneriana von Hohl [1971] Bd. II: 116). Ansonsten befasst sich noch ein Paragraph in der Vita Zenobias mit ihrem Aussehen, dort fällt – abgesehen von der Beschreibung ihres dunklen Teints (*fuit vultu subaquilo, fusci coloris*), ihrer Augen und Zähne – der Begriff *venustas*, der zwischen physischer Schönheit und charmanter Ausstrahlung changiert (HA *Tyranni Triginta* 30,15). Andere antike Belege für Zenobias Schönheit sind mir nicht bekannt.

49 Weiße Gesichtsfarbe als Distinktionsmerkmal für Frauen und Männer im Frankreich des 18. Jh.s: Martin (2009) 14–17; für das 19. und 20. Jh.: Peiss (2011) 40–41; 149–150.

50 Tavenrath (2000) 12–15.

gesetztem Leben zeugte. In den USA stand die helle Hautfarbe zudem noch für die vermeintliche Überlegenheit der weißen Rasse.<sup>51</sup> In diese Vorstellungswelt fügt sich eine hellhäutige<sup>52</sup> Zenobia in Begleitung eines schwarzen Dieners perfekt ein. In der orientalisierenden Kosmetikwerbung kann ihr wegen ihres hellen Teints jedoch auch noch die Rolle einer Odaliske zufallen, einer der hellhäutigen und christlichen Haremssklavinnen, die seit dem 19. Jh. im Mittelpunkt der erotischen Phantasien des Okzidents standen und die – so imaginierte man – gegen ihren Willen in den Serail eines orientalischen Despoten entführt worden waren.<sup>53</sup> Zenobia ist damit Geheimnisträgerin der orientalischen Techniken zur Selbstoptimierung. Gleichzeitig wird sie allerdings auch als die strahlende Erscheinung einer antiken Herrscherin eingeführt, mit entsprechender Verheißung für die Nutzerin des Produkts: Die Konsumentin kann sich wie eine Königin fühlen, der göttliche Abglanz antiker Herrscherinnen geht auf sie über; sie strahlt. Außerdem verströmt die Seife einen dezenten, verführerischen Duft.

---

51 Peiss (2011) 41: „The white face, purged of the exertions of labor, simultaneously asserted bourgeois refinement and **racial** (Hervorhebung AW) privilege.“ Zu Seife als „icon for white supremacy“ in den USA cf. Sivulka (2001) Pos. 930 und 2339; zum Effekt der Seife, die auch verschiedenste Hautfarben weiß wäscht, ebd. Pos. 893 und mit einem französischen Beispiel Eldem (2007) 95 mit Abb. auf 124. Dass dieses Thema auch heute noch Aktualität besitzt, beweist eine Werbung der Marke „Dove“ aus dem Jahr 2017, in der ein schwarzes Model nach Anwendung der Körpermilch weiß ist und eine komplett andere Haarfarbe hat (<https://the-conversation.com/dove-real-beauty-and-the-racist-history-of-skin-whitening-85446>; Zugriff 15. 9. 20); cf. ferner den in einem Artikel der „New York Times“ im Sommer 2020 kritisierten Einsatz von „Skin Whitening Lotions“ für Kundinnen in Asien und im Mittleren Osten (<https://www.nytimes.com/2020/06/19/business/johnson-and-johnson-skin-whitening-cream.html>; Zugriff 15. 9. 20).

52 Harriet Hosmers Statue „Zenobia in Chains“ war in strahlend weißem Marmor gefertigt, so dass sich die helle Haut Zenobias in das zeitgenössische kollektive Gedächtnis eingepreßt haben könnte; zu den möglichen Motiven Hosmers, wonach der Gebrauch von Marmor eher eine Form der Abstraktion von realen Gegebenheiten symbolisierte als eine rassistische Interpretation cf. Cherry (2000) 133–135.

53 Wieber (2017) 133 über die Zeichnung Zenobias als Odaliske im Roman Alexander Barons „Queen of the East“ (1956); Martin (2009) 153 zur Rolle der Odaliske in der frühen Kosmetikwerbung: „The knowledge French women could gain from the Orient was always enveloped in the familiarity of white and European odalisques and more important in the product.“ – Man vergleiche auch die unterschiedlichen Hautfarben in den Illustrationen Fitz Löwens zu den „Erzählungen aus 1001 Nacht“ (dt. Ausgabe von Waldemar Bonsels & Paul Weiglin, 1928): Den sehr hellhäutigen Haremsdamen werden extrem dunkelhäutige orientalische Herrscher zur Seite gestellt; dazu Eldem (2007) 166–167.

Dieser Wohlgeruch, der sich aus der Beimischung von Ölen ergab, markierte auf der stofflichen Ebene die Duftseife (auch „Toilettenseife“ genannt) als Luxusprodukt, im Unterschied zu den vor der Hochindustrialisierung selbst hergestellten, nicht gut riechenden Seifen.<sup>54</sup> Zugleich stehen die Seife und die gereinigte Haut für Sauberkeit, zu deren Agentinnen die Frauen in der Vorstellungswelt um 1900 geworden waren und die mit Vorstellungen von Ordnung und dem damit einhergehenden amerikanischen Erfolgskonzept verknüpft war.<sup>55</sup>

Bis zu einem gewissen Grade kann weiße Haut jedoch auch Unschuld und Sittlichkeit<sup>56</sup> signalisieren. In eine ähnliche Richtung weist die Darstellung der Blicke der Königin, die bei der öffentlichen Zurschaustellung – ganz den gesellschaftlichen Konventionen<sup>57</sup> der damaligen Zeit entsprechend – schamhaft den Blick senkt.<sup>58</sup> Gleichzeitig aber verheißt die Anwendung des Produkts der Kun-

---

54 Sivulka (2001) Pos. 425–443; zu Palmolive als Statussymbol ebd. 875 und als Luxusprodukt in den Werbekampagnen der 1910er Jahre ebd. Pos. 1317–1321. Ein Blick auf die der hier vorliegenden Palmolive-Werbung benachbarten Werbeanzeigen, die besonders Artikel des gehobenen Bedarfs zeigen, bestätigt die Vermutung, dass eher die gehobene oder aufstiegsorientierte Mittelschicht Zielpublikum ist. So bewerben die 82. und 84. Seite des zweiten Werbeteils der Aprilausgabe (1911) von „The Pacific Monthly“ Luxusbadezimmer und Telefonapparate.

55 Zu Frauen als Hüterinnen der Sauberkeit Sivulka (2001) Pos. 104–109, 360–373, 562–587; zur religiösen Aufladung cf. den Ausspruch des Methodistenpfarrers John Wesley „Cleanliness is, indeed, next to godliness.“ (zit. nach ebd. Pos. 297); Seife als „powerful symbol of purification, civilization, and progress“ ebd. Pos. 907, ferner Pos. 960.

56 Zur Verschränkung von Sittlichkeit, heller Haut und sauberer Kleidung in der Schweizer Waschmittelwerbung der 1930er Jahre cf. Purtschert (2019) 155–157.

57 Laut Cherry (2000) 125 galt das Erwidern eines Blickes als ein Kennzeichen Prostituiert.

58 Die englische Schriftstellerin und Gouvernante Anna Jameson schildert in ihren Lebensbildern berühmter Frauen Zenobias Auftreten im Triumphzug folgendermaßen: „But every eye was fixed on the beautiful and majestic figure of the Syrian queen, who walked in the procession before her own sumptuous chariot, attired in her diadem and royal robes, blazing with jewels, **her eyes fixed on the ground** (Hervorhebung AW), and her delicate form drooping under the weight of her golden fetters, which were so heavy that two slaves were obliged to assist in supporting them on either side.“ (Jameson [1870] 32); zu Jameson als Lektüre in den USA cf. Kelley (2006) 178, 186, 270–271; gegenüber der antiken Quelle und der Gibbonschen Schilderung (siehe oben Anm. 39 und 41) findet hier eine Bedeutungsverlagerung statt: Weniger das Gewicht des Schmuckes, sondern der Fesseln, also der Unterwerfung, macht Zenobia in dieser Darstellung zu schaffen.

die Attraktivität („good looks“), die unaufdringlich („faintly“) die Aufmerksamkeit des richtigen (so ist zu ergänzen) Verehrers weckt („alluring“)<sup>59</sup>. In diesem Prozess polyvalenter und zum Teil widersprüchlicher Konnotationen wird Zenobia, die um 1900 in anderen Kontexten eine Vorbildfunktion als Kämpferin hatte, etwa in der Suffragettenbewegung oder in Diskursen über den Charakter weiblicher Herrschaft,<sup>60</sup> zu einer Propagandistin des Produkts, gewissermaßen einer ‚antiken Avonberaterin‘ für die moderne Seife. Die sich mit ihr identifizierende Konsumentin entwickelt keine politischen Ambitionen – schließlich ist Zenobia eine unterworfenen Herrscherin – und kann mit ihrer Welt, die um ihre Familie und Beziehungspartner kreist, zufrieden sein, um es mit den Worten einer Palmolive-Werbung (wahrscheinlich aus den 1920er Jahren) zu sagen:

Through beauty woman can enter into her kingdom – woman’s kingdom – where, as friend, sweetheart, wife, mother, she reigns in serene majesty and infinite power.<sup>61</sup>

---

**59** Die Seife wird hier bereits mit zwei der später üblichen Werbestrategien angepriesen: „Romantik“ und Aufforderung, es in der Nutzung des Produkts berühmten Vorbildern nachzutun; die noch nicht genutzte dritte Strategie ist die „first impression formula“, der zufolge die Nutzung eines Produktes eine Katastrophe im Leben eines Konsumenten abwendet; zu diesen Strategien cf. Sivulka (2001) Pos. 1665–1838.

**60** Zu Zenobia in der Suffragettenbewegung Großbritanniens und der Geschichtskultur cf. Colbert (2018) 30–44; zu Hosmers Interpretation der Zenobia als „both the enchained woman and the chain-breaking liberator“ cf. Culkin (2010) 58, außerdem Cherry (2000) 121–141, auf 139: „associations between Zenobia and women’s learning.“ – Im australischen Kampf um das Wahlrecht zeichnet eine bisher nicht eindeutig identifizierte Mitstreiterin ihre Leserinnenbriefe an die Zeitung „South Australian Register“ mit dem Alias „Zenobia“; siehe die von Elizabeth Mansutti organisierte Internetseite über die australische Suffragettenbewegung und deren prominente Vertreterin Mary Lee (<https://mary-lee.collections.slsa.sa.gov.au/zenobia.htm>; Zugriff 20.5.20).

**61** Zit. nach Sivulka (2011) Pos. 1744, leider ohne genaue Herkunftsangabe im Kapitel über die 1920er Jahre angeführt; für das 18. Jh. hat Martin (2009) 144 indirekt das systemstabilisierende Element der orientalisierenden Kosmetik beschrieben, wodurch die westlichen Konsumentinnen sich ihrer ‚Freiheiten‘ im Vergleich zu den orientalischen Frauen erfreuen konnten: „French women were offered an irrefutable deal: at a reasonable price they could purchase all the proven advantages of Oriental beauty without the disadvantages of the harem.“ Zu der Funktionalisierung des Topos der unfreien Orientalin zur Abwehr der Emanzipationsbestrebungen westlicher Frauen cf. Carlà-Uhink & Wieber (2020b) 5.

Man vergleiche diese Werbung mit folgendem Text:

As long as woman is woman and keeps her place she will get more protection and more consideration than man gets. When she abdicates her throne, she throws down the scepter of her power and loses her influence.<sup>62</sup>

In diesem Text von 1911, der aus der Feder des amerikanischen Senators J. B. Sanford stammt, geht es nicht etwa um Kosmetikwerbung, sondern um ein Votum gegen das Frauenwahlrecht. Hat die antike Herrscherin in der Werbeannonce aus dem gleichen Jahr am Ende gar ihre Fesseln an die Konsumentin abgetreten? Das Wahlrecht werden die Frauen in den USA auf nationaler Ebene jedenfalls erst 1920 erhalten. Dass das Recht auf politische Partizipation aber nicht unbedingt dessen uneingeschränkte soziale Billigung bedeutet, davon kündigt der oben angeführte Palmolive-Werbetext.

### ZENOBIA – ONE OF „SEVERAL HISTORICALLY FAMOUS ORIENTAL QUEENS“

Mit dem Kauf und der Nutzung der Palmolive-Produkte ist die Beziehung zwischen dem Produzenten und den Konsumentinnen noch nicht beendet; vielmehr werden die Kundinnen im Kleingedruckten aufgefordert, Banderolen der Creme einzusenden, um dafür als Werbegeschenk Kunstdrucke von Ölgemälden zu erhalten:

Send us twelve 2-cent stamps and the band from the Palmolive Cream carton and we'll send you a set of six beautiful artist's proofs, size 11 ½ × 14 ½ (ready for framing), made from original paintings in oil, portraying **several historically famous Oriental queens**. (Hervorhebung AW)

Seit 1909 hatte Claude Hopkins, einer der Pioniere der Werbebranche, die Kampagne für das Produkt „Palmolive“ übernommen. Auf ihn gehen etliche der Neuerungen zurück, so z. B. Gutscheinkaktionen, bei denen die Kundin gratis Seifenstücke beim Einreichen des in der Werbeanzeige abgedruckten Coupons er-

---

<sup>62</sup> Sanford (1911).

hielt, ferner die Werbegeschenke und auch die grundsätzliche Verbindung des Produkts mit antiken Schönheiten.<sup>63</sup> Nicht ganz klar ist jedoch, ob die Kunstdrucke, die wohl in großer Zahl verteilt wurden, vom Künstler H. S. De Lay (zusätzlich zur eigentlichen Auflage) signiert und nummeriert waren, was die eigentliche Bedeutung von „artist’s proofs“ ist.<sup>64</sup> Wahrscheinlich soll mit dem Ausdruck eher die Wertigkeit der vom Künstler autorisierten (oder signierten?) Drucke unterstrichen werden. Welche aber waren nun die berühmten Königinnen, deren bildliche Darstellung es über den Gebrauch der Creme zu gewinnen galt? In den verschiedenen Nummern von „The Pacific Monthly“ für das Jahr 1911 lässt sich neben aktuellen Anzeigen, die die attraktive Frau von heute oder deren Ehemann oder Vater ansprechen,<sup>65</sup> eine weitere orientalische Königin nachweisen. Im Februar wird nämlich die berühmt-berüchtigte Semiramis<sup>66</sup> (Abb. 2) beworben,<sup>67</sup> die König Ninus hinters Licht führte – so erfahren wir – und ihn ermorden ließ, nachdem er ihr den Thron für einen Tag überlassen hatte.<sup>68</sup> Ähnlich der Zenobia spielte die Figur der Semiramis auch eine Rolle in Geschlechter- und Herrschaftsdiskursen des 19. Jh.s.<sup>69</sup>

---

63 Hopkins (1927) 131–137; Sivulka (2001) Pos. 1294–1318; ebd. Pos. 491 und 717 zu Prämien für den Kauf von Seife (auch anderer Anbieter), die anfangs häufig Drucke waren, später aber auch (in Abhängigkeit von der Anzahl der gekauften Produkte) wertvoller sein konnten, wie etwa Möbelstücke.

64 Michel (2016) 79–80.

65 Ich konnte insgesamt fünf Werbeanzeigen für Palmolive in der Zeitschrift für das Jahr 1911 nachweisen, zwei davon sind der Antike gewidmet, die restlichen haben eine zeitgenössische Ausrichtung: die um Attraktivität bemühte Frau im Juni; der Ehemann der attraktiven Frau im August; der Vater mit Stolz auf die schöne Tochter im Dezember.

66 Zur Rezeptionsgeschichte der Semiramis: Rutishauser (1986), Asher-Greve (2006) und Simonis (2013); Asher-Greve thematisiert auch die Problematik der Historizität (ebd. 360–363).

67 Die Februarausgabe von „The Pacific Monthly“ enthält ein Supplement und einige Werbungen, die auf Seiten mit Zählung präsentiert werden; danach folgen wieder Seiten ohne Nummerierung: die betreffende Anzeige steht demnach nach eigener Zählung auf der 51. Seite im zweiten Werbebereich des Hefts.

68 Die antike Version unterscheidet sich von der oben angeführten: Laut Diodorus Siculus (2,20,3–5) hat ein (nicht näher bekannter) Athenaios berichtet, wie Semiramis den Thron für fünf Tage erhalten und daraufhin Ninus ins Gefängnis verwiesen habe.

69 Asher-Greve (2006) 346–347.

PACIFIC MONTHLY—ADVERTISING SECTION.



Semiramis, Queen of Assyria (about 1350 B. C.), was given absolute sovereignty for one day by King Neus. Her first act was to order him strangled, whereupon she declared herself his successor.

Even as far back as the time of Semiramis, palm and olive oils were used as beautifiers—the same oils that we put into

**Palmolive Soap**

Palmolive Soap has attained the largest sale of any high-grade toilet soap in the world. It refreshes and invigorates the skin, and lathers readily in the hardest water.

It has been supplemented by a new Palmolive product—

**Palmolive Cream**

which soothes, softens, whitens and protects the skin as no other agency can.

Send us twelve 2-cent stamps and the band from a jar of Palmolive Cream and we'll send you a set of six beautiful artist's proofs, size 11½x14½ (ready for framing), made from original paintings in oil, depicting several historically famous Oriental beauties.

B. J. Johnson Soap Co., 386 Fowler Street, URBANA-CHAMPAIGN, ILL.



Abbildung 2 Annonce für „Palmolive“ – Semiramis („The Pacific Monthly“, Februar 1911)

Semiramis' Körperhaltung hat erstaunlich maskuline Züge und erinnert ein wenig an die Pose eines modernen amerikanischen Helden, der gleich aufspringen wird, um zur Tat zu schreiten.<sup>70</sup> Dadurch wirkt die Königin im Gegensatz zu den meist unbeweglich anmutenden assyrischen Herrschern der antiken Reliefs dynamisch. Zudem ist die Darstellung der Szenerie auffällig frei von Ha-

<sup>70</sup> Auch Baumgärtel & Neysters (1995) 318–324 bringen in der Bildtradition des 16.–18. Jh.s Belege für die Darstellung einer tatkräftigen, zu den Waffen oder nach der Krone greifenden Semiramis; cf. auch Asher-Greve (2006) 338–345 und Simonis (2013) 884–886. Im Kontrast dazu steht die Bildtradition der Semiramis als große Verführerin, etwa bei José Casado del Alisal „Semiramis en el Infierno del Dante“ (1860) ([https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2017/09-10/searching-for-semiramis-assyrian-legend/#/album\\_orzo96554.jpg](https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2017/09-10/searching-for-semiramis-assyrian-legend/#/album_orzo96554.jpg); Zugriff 20. 5. 20).

remsklischees, eher im Stil des Historismus mit der Andeutung von Flügeltieren im Hintergrund als eindeutigem Marker für die assyrische Geschichte. Auch erstaunt die Nichterwähnung der „Hängenden Gärten“, die für Kosmetik und Wohlgerüche in diesem „Paradiesgarten“ ein passendes Ambiente geboten hätten.<sup>71</sup>

Ansonsten ähnelt diese Werbeanzeige der Annonce zu Zenobia, mit dem Unterschied allerdings, dass nicht direkt das zum Topos geronnene blendende Aussehen<sup>72</sup> der Semiramis Erwähnung findet, sondern auf die Schönheitstipps der assyrischen Zeit verwiesen wird. Als Prämien werden auch hier die bereits angesprochenen Kunstdrucke in Aussicht gestellt.

Bei der Internetrecherche zu Palmolive-Werbeanzeigen aus dem Jahr 1911 stieß ich noch auf zwei andere Ergebnisse kommerzieller Anbieter von alter Druckware: Für die auch heute noch laufende amerikanische Frauenzeitschrift „Good housekeeping“<sup>73</sup> lässt sich eine vergleichbare Annonce zu Scheherazade,<sup>74</sup> der Hauptfigur aus den „Erzählungen zu 1001 Nacht“, ermitteln, die als Ehefrau des indischen Sultans Schahrear eingeführt wird (Abb. 3). Wir sehen eine Haremsdame mit ihrer Dienerin und ihrem Wächter in orientalischem Interieur, zu welchem Decken, Teppiche, Fächer, Blumen und Musikinstrumente gehören, genauso wie Andeutungen der Mogul-Architektur. Durch einen halb geöffneten

---

71 Man vergleiche mit der Annonce etwa das Gemälde „Hängende Gärten der Semiramis“ von H. Waldeck um 1900; zu finden unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waldeck\\_H%C3%A4ngende\\_G%C3%A4rten\\_der\\_Semiramis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waldeck_H%C3%A4ngende_G%C3%A4rten_der_Semiramis.jpg); Zugriff 20. 5. 20.

72 Bereits in den antiken historiographischen Quellen, z. B. bei Diodor 2,5, galt Semiramis als schön (Simonis [2013] 879); Ovid, *Amores* 1,5,11, führt sie dann mit dem passenden Attribut ein: *formosa Sameramis*; zu diesem Etikett gibt es jedoch textkritische Varianten, die einerseits die unterschiedliche Vokalisation des Namens (*Semiramis* vs. *Sameramis*) abbilden, aber auch zwischen dem Attribut der Schönheit (*formosa*) und dem der Bekanntheit (*famosa*) schwanken. Die Nutzung des *Epithetons ornans* „beautiful“ für die assyrische Königin um 1900 lässt sich nachweisen bei Farmer (1887) 2–4; ein Beispiel für die geläufige Adressierung der Semiramis als schön und klug in der Haferflockenwerbung im letzten Drittel des 20. Jh.s bringt Rutishauser (1986) 106.

73 Eine Übersicht zur Geschichte des Magazins bietet die Internetseite des National Postal Museums (<https://postalmuseum.si.edu/exhibition/america%E2%80%99s-mailing-industry-industry-segments-magazine-publishers/good-housekeeping>; Zugriff 20. 5. 20).

74 Ebenso wie im Falle des Sultans bzw. Königs und anderer Protagonisten gibt es von ihrem Namen verschiedene Transkriptionen, hier werden die Versionen der Werbeanzeige genutzt; zu der erzählerischen Figur cf. Marzolph (2003–2004) und Appelt (2010) 20–25.

GOOD HOUSEKEEPING MAGAZINE—THE HOME DIRECTORY 133



Schahrear, Sultan of India, his wife having proven unfaithful, put her to death and vowed to do the same each morning with his wife of the previous day, but Scheherazade, his last wife, told him such interesting stories each day that he spared her life and finally repealed the edict before his court.

Even as far back as the time of Scheherazade, palm and olive oils were used as beautifiers—the same oils that we put into



## Palmolive Soap

Palmolive Soap has attained the largest sale of any high-grade toilet soap in the world. It refreshes and invigorates the skin, and lathers readily in the hardest water.

It has been supplemented by a new Palmolive product—

## Palmolive Cream

which soothes, softens, whitens and protects the skin as no other agency can.

Send us twelve 2-cent stamps and the band from a jar of Palmolive Cream and we'll send you a set of six beautiful artist's proofs, size 11 ½ x 14 ½ (ready for framing), made from original paintings in oil, portraying several historically famous Oriental queens.

**B. J. Johnson Soap Co., 400 Fowler Street, Milwaukee, Wisconsin** (142)



Abbildung 3 Annonce für „Palmolive“ – Scheherazade („Good Housekeeping“, 1911)

Vorhang, sozusagen die Demarkationslinie zum Haremsbereich,<sup>75</sup> beobachten die Beteiligten den Sultan, der zu einer Versammlung spricht.

Im Aufbau zeigt diese Werbung sehr große Ähnlichkeit mit der Annonce für Semiramis: Auch diese ‚Königin‘ wird nicht selbst als schön eingeführt.<sup>76</sup> Vielmehr erfahren wir, dass Palm- und Olivenöle auch schon damals übliche Verschönerungsmittel waren. Der Einsatz der Figur der Scheherazade zeigt, wie sehr in dieser Werbekampagne die Konturen zwischen „Märchen aus 1001 Nacht“ und Historie ineinanderfließen: Alle drei vorgestellten Frauen entstammen dem in dieser Interpretation zeitlosen Orient. Die Welt Scheherazades wird durch den Verweis auf indische Ursprünge<sup>77</sup> der Erzählungen und die Subsumierung unter die aus der Geschichte berühmten orientalischen Königinnen historisiert. Im Gegenzug erfahren die historischen bzw. semihistorischen Gestalten der Antike, Zenobia und Semiramis, durch die Zusammenstellung mit einer Heldin aus „1001 Nacht“ eine Konstruktion durch neuzeitliche Orientalisierungsstrategien (allerdings mehr auf der Text- als auf der Bildebene) und werden zu Repräsentantinnen einer Welt der „sagenhaften Schönheit“. So verwundert es nicht, dass Zenobia in der entsprechenden Werbeanzeige ebenso wie Scheherazade in der vorliegenden Abbildung von einem schwarzen Wächter behütet wird.

Als weiteren Beleg konnte ich aus dieser Kampagne eine Werbeanzeige käuflich erwerben, die die karthagische Königin Dido (Abb. 4) präsentiert – leider ohne Angabe des genauen Ortes und Datums der Veröffentlichung. Durch die farbige Aufmachung und die Größe unterscheidet sich das Bild deutlich von den anderen drei Beispielen der Reihe. Da auf der Rückseite der Annonce eine Werbung für eine verlagseigene Publikation für das Jahr 1911<sup>78</sup> mit Anschrift zu fin-

---

75 Zur symbolischen Bedeutung des Vorhangs im Kontext des Harems cf. Wieber-Scariot (1999) 126–127.

76 Nach Marzolph (2003–2004) 1304 ist die Betonung der Schönheit Scheherazades eine spezifische Beigabe in der europäisch-westlichen Erzähltradition; das könnte heißen, dass ihre Attraktivität wegen des topischen Charakters in der vorliegenden Annonce keiner besonderen Erwähnung bedarf.

77 Zur ursprünglichen indischen Rahmenerzählung der „Erzählungen aus 1001 Nacht“, den verschiedenen persischen, arabischen und auch jüdischen Elementen und der wechselvollen Überlieferungsgeschichte, in deren Verlauf viele Ergänzungen das Corpus veränderten, siehe die Übersicht bei Appelt (2010) 10–18; außerdem Marzolph (2008–2010) 289–292.

78 „Book of Fancywork and Needlework Designs for 1911“; mit Ansprache an die Abonentinnen: „For those of our readers who, now and then, require a little assistance in their needlework, there are several pages devoted to instructions (...)“

## Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbeikone für Seife



**DIDO, QUEEN OF CARTHAGE**  
 She was the daughter of the King of Tyre. After the death of her father she founded the City of Carthage, long the rival of ancient Rome. Rather than marry a barbarian king she killed herself on a funeral pyre.

**When Dido Was Queen in Carthage**  
 palm and olive oils were prized by beautiful women as toilet accessories. And today millions of delighted users still find complexion-perfection in the modern form of these same marvelously soothing and cleansing oils.

**Palmolive Soap**  
 is made from palm and olive oils—imported direct from the Orient. Used daily it perfectly cleanses, nourishes and beautifies the skin. Largest-selling, high-grade toilet soap in the world.

**Palmolive Cream**  
 Use it in connection with Palmolive Soap. Quality unsurpassed. Pure, white, smooth, delicious—the most entrancing beauty-cream in all the world. Dealers everywhere sell both.

**Artist's Proofs of Six Exquisite Paintings FREE**  
 This picture of Queen Dido was painted—for us—by H. S. De Lay, the noted artist. There are six pictures in the set, with full description—no advertising—size 12x14½ inches. The paintings are perfectly reproduced on heavy, specially-made paper. Pictures are not for sale—but we will give you a set if you'll TRY Palmolive Soap and Palmolive Cream. We know, if you try them, you'll use them ever after.

**How to Get the Set of Pictures**  
 Send us a black band from a Palmolive Cream Package and twelve (12) 2-cent stamps, for postage and packing—or send us five (5) black bands from Palmolive Soap and twelve (12) 2-cent stamps—and we will mail you the six pictures ready for framing.  
 Buy a jar of Palmolive Cream today or 5 cubes of Palmolive Soap.  
 If your dealer can't supply you with Palmolive Soap and Palmolive Cream we will send you a small sample set, a sample cake of the soap and the pictures, on receipt of 50 cents and the dealer's name. (162)

**B. J. JOHNSON SOAP CO., 402 Fowler St., Milwaukee, Wis.**

Abbildung 4 Annonce für „Palmolive“ – Dido („The People's Home Journal“, 1911)

den ist, liegt die Vermutung nahe, dass die Seite aus dem dort genannten amerikanischen Frauenmagazin „The People’s Home Journal“<sup>79</sup> und aus demselben Jahr wie die anderen Annoncen stammt.

Die Komposition greift mit einer Bildunterschrift, welche die Königin und ihr Schicksal vorstellt, die einführende Präsentation von Semiramis und Scheherazade auf. Bei der Verbindung zwischen der karthagischen Königin und der Kosmetik jedoch wird der Nebensatz zur historischen Verortung des Geschehens in größerer Schrift gesetzt:

When Dido Was Queen in Carthage //  
palm and olive oils were prized by beautiful women as toilet accessories.

Die Produktanordnung wirkt in Fortführung der Säulen, die Dido umrahmen, geordneter; fast zentral stehen jetzt die fettgedruckten Zwischenüberschriften als Angaben, woraus die Prämie besteht und wie man sie erhalten kann:

**Artist’s Proofs of Six Exquisite Paintings FREE,**

This picture of Queen Dido was painted – for us – by H. S. De Lay, the noted artist. There are six pictures in the set; with full description – no advertising – size 13 × 14 ½ inches. The paintings are perfectly reproduced on heavy, specially-made paper. Pictures *are not for sale* – but we will *give* you a set if you’ll TRY Palmolive Soap and Palmolive Cream. We know, if you try them, you’ll use them ever after.

Aus diesem Text ergibt sich schließlich, dass die Abbildungen der Werbekampagne und die versprochenen Bildprämien identisch sind. Ferner erfahren wir, dass die in der Annonce mit Zenobia nicht gut zu entziffernde Künstlersignatur auf den um 1900 bekannten Maler H. S. De Lay verweist.<sup>80</sup> Die Darstellung Didos ist neoklassizistisch gehalten, besonders durch ihre Kleidung, gleichzeitig wirkt sie aufgrund des sie umgebenden Tempelrahmens göttinnengleich. Das an die

---

<sup>79</sup> Diese Zeitschrift wurde 1886 bis 1929 veröffentlicht und änderte ab 1910, nach einer Fusion mit „Good Literature“ und dem Wechsel in der Führungsebene, ihr Niveau; dazu das virtuelle Museum der Titelblätter und Werbekunst amerikanischer Zeitschriftenkultur (<http://www.magazineart.org/main.php/v/general/wom-ens/peopleshomejournal/>; Zugriff 20. 5. 20).

<sup>80</sup> Außer seiner Erwähnung als zuständiger Illustrator in zahlreichen Publikationen jener Zeit war über ihn nichts zu ermitteln.

Brust gelegte Schwert, in das sie sich stürzen wird, deutet ihren heroischen Tod an. Überdies weisen Rauch und Flammen auf ihren Feuertod auf einem angedeuteten Scheiterhaufen hin. Die Szenerie erinnert in einer Mischung aus Romantik und Historismus an Gemälde des 19. Jh.s über Nero und den Brand Roms.<sup>81</sup>

Der Begriff „Orient“ wird auch hier nur textlich, nicht auf der Bildebene eingeführt, um den Ursprung der modernen Ingredienzen für die Palmolive-Produkte zu benennen („imported direct from the Orient“). Die Bildebene nutzt dagegen eher griechisch-römische Stilelemente; die aufrechte Haltung der karthagischen Königin zeigt sie in deutlichem Kontrast zu den weit verbreiteten Abbildungen einer im Liegen verstorbenen und meist (halb-)entblößten Dido.<sup>82</sup> Die Wahrnehmung als orientalische Königin erfolgt hier im Wesentlichen durch die Zusammenstellung mit Semiramis, Zenobia und Scheherazade und Didos Herkunft aus dem phönikischen Tyrus. Die Darstellung ihres Schicksals gibt jedoch nicht die bekannte Version Vergils wieder, vielmehr wird sie eher als eine historische denn als eine mythische Gestalt präsentiert.<sup>83</sup>

#### Dido, Queen of Carthage

She was the daughter of the King of Tyre. After the death of her father she founded the City of Carthage, long the rival of Ancient Rome. **Rather than marry a barbarian king she killed herself on a funeral pyre.** (Hervorhebung AW)

<sup>81</sup> Als Beispiel für die romantische Malerei cf. das Gemälde Turners „The Burning of Rome“ (Titel unsicher; c. 1834–40): <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-the-burning-of-rome-r1185744>; Zugriff 20.5.20.

<sup>82</sup> Zur bildlichen Tradition: Baumgärtel & Neysters (1995) 216–227; ca. 1872 malt Joseph Stallaert die auf einer Ottomane, nicht auf dem Scheiterhaufen sterbende, z. T. entblößte Dido und bedient mit diesem Gemälde Orientklischees ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_Stallaert\\_-\\_La\\_mort\\_de\\_Didon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Stallaert_-_La_mort_de_Didon.jpg); Zugriff 20.5.20); zur Funktion der Liegemöbel in Orientdiskursen der Malerei als Signal für weibliche Verführungskünste cf. Carlà-Uhink & Wieber (2020b) 13. Auf das verlorene, nur in Nebenüberlieferung erhaltene Dido-Gemälde Ferdinand Kellers (1877), auf dem Dido bis auf eine über die Scham verlaufende Stoffbahn nackt, aber aufrecht dargestellt wird, geht García Morcillo (2020) 71–72 ein.

<sup>83</sup> Vergil *Aen.* 4; die Fokussierung in der Didoerzählung auf die Aeneasgeschichte wird auch deutlich am Lemma des „Neuen Pauly“ zur Mythenrezeption: „Dido und Aineias“ (Theisohn [2008]); zur Rezeption der verlassenen Dido als tragische Figur siehe García Morcillo (2020) 71–73, zur praevergilischen Version der tyrischen Elissa, die mit Dido verschmilzt, ebd. 71, und alternativen Dido-Versionen nach 1900 ebd. 82–83.

Nicht die von Aeneas verlassene und verzweifelte Dido tritt uns hier entgegen. Vielmehr kommt Aeneas gar nicht vor, sondern wir hören nur von der karthagischen Herrscherin Dido, die sich lieber umbringt als den nicht namentlich genannten Barbaren-König (i. e. Iarbas) zu ehelichen. Diese Darstellung lässt sich in der bei M. Iunianus Iustinus überlieferten Weltgeschichte des Pompeius Trogus<sup>84</sup> nachweisen und erfreute sich bei den Kirchenvätern, z. B. Tertullian,<sup>85</sup> und auch diversen späteren, frühneuzeitlichen<sup>86</sup> Autoren großer Beliebtheit; verkörperte Dido doch das Ideal einer christlichen *univira*<sup>87</sup>, da sie sich als Witwe des Sychaeus weigerte, den Antrag des Iarbas anzunehmen.<sup>88</sup> Bereits in der antiken Tradition wird von dem König und seinen Leuten als „Afri“<sup>89</sup> gespro-

**84** Iust. *Epitoma* 18,6 ed. Seel 161–162; bei Vergil hingegen bietet die nur kurz erwähnte und verschmähte Verbindung mit Iarbas wie mit anderen „nomadischen“ Bewerbern (*Aen.* 4,35–38) für Dido keine mögliche Alternative zu ihrem Suizid **nach** dem Fortgang des Aeneas (4,326; 534–536 vs. 547).

**85** Tertullian *De exhortatione castitatis* 13,3 CCSL 2,1034:26–28: *aliqua Dido, quae profuga in alieno solo, ubi nuptias regis ultro optasse debuerat, ne tamen secundas experiretur, maluit e contrario uri quam nubere* – „eine gewisse Dido, die Vertriebene auf fremdem Boden war, wo sie freiwillig die Ehe mit dem König hätte eingehen sollen, bevorzugte es, um sich dennoch nicht einer zweiten <Ehe> zu unterziehen, sich im Gegenteil eher anzuzünden als zu heiraten“.

**86** Bono & Tessitore (1999); García Morcillo (2020) 73.

**87** Zu der historischen Entwicklung des *univira*-Ideals von der lebenden, nur einmal verheirateten Ehefrau eines ebenfalls lebenden Ehemannes über die Ehrung einer verstorbenen, nur einmal verheirateten Frau bis hin zum Ideal der Witwe cf. Wieber-Scariot (1999) 88 mit Anm. 41.

**88** Zur Bedeutung der Iarbas-Episode in der Rezeption seit der Antike: Bono & Tessitore (1999) und Theisohn (2008) 218, 221, 224, 225, 227; Vergil *Aen.* 4,211–214 schildert Iarbas als Konkurrenten des Aeneas um die Gunst der Königin, der in diesem Wettstreit den Kürzeren zieht und deswegen auch nicht als verantwortlich für Didos Ende angesehen wird.

**89** Vergil (*Aen.* 4,37) nennt Afrika als Heimatland des Iarbas: *Africa terra*; Iust. *Epitoma* 18,6,1–2: *Cum successu rerum florentes Karthaginis opes essent, rex Maxitanorum Hiarbas decem Poenorum principibus ad se arcessitis Elissae nuptias sub belli denuntiatione petit. Quod legati reginae referre metuentes Punico cum ea ingenio egerunt, nuntiantes regem aliquem poscere, qui cultiores victus eum Afrosque* (Hervorhebung AW) *perdoceat*. – „Als durch die erfolgreiche Entwicklung der Dinge die Macht Karthagos auf dem Höhepunkt war, da forderte der König der Maxitaner, Hiarbas, nachdem er zehn führende Männer der Punier zu sich bestellt hatte, unter Androhung eines Krieges die Ehe mit Elissa. Die Gesandten, die sich jedoch fürchteten, dies der Königin mitzuteilen, gingen die Aufgabe mit punischer Finesse an, indem sie verkündeten, der König suche jemanden, der ihn und die Afri die kultiviertere Lebensart lehre.“

chen, und Ovid nennt ihn „Maurus“<sup>90</sup>. In der frühneuzeitlichen Überlieferung wird daraus der Mohr, wie man einer anonymen englischen Satireschrift auf die Theater- und Opernwelt aus dem 18. Jh. entnehmen kann: „Jarba, a black prince“<sup>91</sup>. Bezogen auf ein amerikanisches Publikum und im Zusammenhang mit einer ‚weiß gewaschenen‘ Zenobia im Rahmen derselben Werbekampagne ergibt sich ein rassistischer Subtext: Dido ist das Ideal der (reinen) weißen Frau, die sich nicht mit einem Schwarzen einlässt.<sup>92</sup>

Nun stellt sich die Frage, woher die Kombination der vier bisher für die Werbekampagne nachgewiesenen orientalischen Herrscherinnen kommt. Bereits in der Antike gibt eine Verbindung zwischen Zenobia, Semiramis und Dido. In der „Historia Augusta“ werden nämlich die letzten beiden und Kleopatra verschiedentlich als Ahnherrinnen bzw. Vorbilder Zenobias benannt.<sup>93</sup> Auch war die Praxis verbreitet, mehrere Herrscherinnen zur Bekräftigung einer Argumentation heranzuziehen, so etwa die Exemplareihe der Semiramis, Artemisia, Kleopatra und Zenobia im Geschichtswerk des Ammianus Marcellinus.<sup>94</sup> In nachantiken Zeiten, besonders seit der Frühen Neuzeit wurden etliche der (Ost) Herrscherinnen, aber auch biblische Heldinnen in den sogenannten Frauenzimmerkatalogen,<sup>95</sup> also Lexika mit Frauenbiographien, gelistet und spielten in der

---

90 Ovid *Fasti* 3,552.

91 Anonymus (1777/78) 66.

92 Laut Green MacDonald (2004) 74–76 verhandelt der Verweis auf das *exemplum* der Dido bei Shakespeare („The tempest“ 2,1,76–78) gerade wegen der Iarbas-Episode die Problematik einer Beziehung einer weißen Frau mit einem schwarzen Mann: Es geht nämlich in dem Stück u. a. um die Heirat der neapolitanischen Königstochter Claribel mit dem König von Tunis. Zu dem Motiv „Neger und Blondine“ ab 1900 cf. Czapla (2019).

93 HA *Tyranni Triginta* 27,1–2 *Didonem et Samiramidem et Cleopatram sui generis principem inter cetera praedicans* – „indem sie (Zenobia) sich unter anderem auf Dido, Semiramis und ihre Stammutter Kleopatra berief“. Zur Abstammung von Kleopatra: HA *Tyranni Triginta* 30,2 und *Claudius* 1,1; zur Identifizierung mit Kleopatra: HA *Probus* 9,5 und zum Einsatz der Kleopatra als historischem *exemplum*, mit dem Zenobia in ihrem fiktiven Brief an Aurelian ihre Position verdeutlicht: HA *Aurelianus* 27,3. Die Forschung lehnt diese Genealogie überwiegend ab, dazu Wieber-Scariot (1999) Anm. 83 auf 323–324 und Hartmann (2001) 23–24 sowie Anm. 173 auf 305–306.

94 Amm. 28,4,9; dazu Wieber-Scariot (1999) 318–346.

95 McLeod (1991); zu der Tradition der Lexika und zu dem Einfluss dieser Frauenkataloge bis ins 20. und 21. Jh. cf. Wieber (im Druck); zu den Heldinnengalerien im Kontext der frühneuzeitlichen Diskurse um weibliche Herrschaft cf. Conroy (2016) 45–81.

europäischen Gemäldetradition der „femmes fortes“<sup>96</sup>, der Heroinnen in Amazonengestalt, eine wichtige Rolle. Eventuell lässt sich auch noch eine Vermittlung über die Theater- oder Operntradition denken.<sup>97</sup> Dass dieses Wissen und auch die Vorstellungen von der Historizität mythischer Gestalten auch in den USA um 1900 verbreitet waren, davon kündeten Lexika<sup>98</sup> und verschiedene Publikationen, die sich der Frauenbildung verpflichtet hatten: So behandelt Emma Willard (1787–1870), Direktorin des „Troy Female Seminar“, in ihrem Geschichtswerk „A System of Universal History, in Perspective“ neben Kleopatra auch Semiramis und Zenobia.<sup>99</sup> Lydia Hoyt Farmer (1842/43–1903) widmet in „The Girls’ Book of Famous Queens“ die ersten vier Kapitel Semiramis, Dido, Kleopatra und Zenobia. Bei Semiramis thematisiert sie den semihistorischen Charakter der Überlieferung,<sup>100</sup> entscheidet sich aber doch, genauso wie im Fall Didos, für die Verortung

---

<sup>96</sup> Baumgärtel & Neysters (1995).

<sup>97</sup> Zur Operntradition: **Semiramis** – Asher-Greve (2006) 345–346; Simonis (2013) 882–884 und 887–888; Droß-Krüpe (2020) stellt in der Operntradition eine relativ geringe Orientalisierung der Semiramisfigur fest, z. T. vergleichbar der Präsentation in der Palmolive-Werbung. Die US-Autorin Olive Tilford Dargan erntete mit ihrer Veröffentlichung „Semiramis and other plays“ (1904) viel Zustimmung (Casada [2017]); **Dido** – Theisohn (2008) 223–225; **Zenobia** – Asmus (1911) 18–24; 296–297; Dallapazio (2013) 1060; Sartre & Sartre (2014) 221–224; zu den bei Winterer (2007) Anm. 26 auf 216 aufgelisteten, in den USA beliebten Theaterstücken über die Antike gehört auch das 1798 von Charles Stearns verfasste Stück: „Zenobia. A Tragedy in Five Acts. On Future Retribution“.

<sup>98</sup> Ripley & Dana (1879) Vol. 6: 96 – **Dido**, zwar als legendäre Figur eingeführt, aber mit Betonung der Iarbas-Episode („Hiarbas“); die vergilische Version wird nur knapp im letzten Satz erwähnt: „Virgil represents her as killing herself on being abandoned by Aeneas.“; Ripley & Dana (1879) Vol. 14: 760 – **Semiramis**, ebenfalls als sagenhafte Gestalt benannt; Ripley & Dana (1879) Vol. 16: 812 – **Zenobia** und ebd. auf 196 wird in dem Artikel über den Literaturbetrieb in den USA auf den bereits erwähnten Zenobia-Roman Wares (siehe oben bei Anm. 26) verwiesen: „As pictures of domestic life among the ancients the ‚Zenobia‘, ‚Probus‘, and ‚Julian‘ of William Ware (1797–1852) are not surpassed by any similar productions in English literature.“

<sup>99</sup> Willard (1835) 13: „beautiful and highly gifted queen Semiramis“; 96–100: Cleopatra; 117–119: Zenobia, besonders 118: „a personification of mingled loveliness and majesty“. Zur Rolle von Geschichte im Lesestoff der US-Amerikanerinnen (19. Jh.) cf. Kelley (2006) Anm. 16 auf 165.

<sup>100</sup> „And though historians differ widely regarding the time of her famous reign, and some even express doubts whether she ever really existed, holding that her story was a mythologi-

in der Geschichte durch eine exakte Datierung.<sup>101</sup> Für Didos Geschichte nennt Farmer neben der Vergilverversion auch die des Iustinus/Trogus<sup>102</sup>, und bei der Geschichte Kleopatras betont sie in ihrer Schilderung u. a. den hellen Teint der ptolemäischen Königin<sup>103</sup>. Bei Zenobia spricht Farmer zwar von dunkler, jedoch nicht zu dunkler Haut, aber ansonsten liefert sie eine Beschreibung der palmyrenischen Königin, welche den Sprachduktus moderner Kosmetikwerbung vorwegzunehmen scheint.<sup>104</sup> Tatsächlich wird Farmer nicht müde, die Schönheit Zenobias zu betonen,<sup>105</sup> verweist dabei aber immer auch auf ihre intellektuellen Fähigkeiten und sieht gerade die Erfolge ihres Mannes Odaenathus als Leistung Zenobias an.<sup>106</sup>

---

cal legend, her name is too illustrious to be passed over in silence, and her deeds too remarkable to be ignored, if she did in truth live; and if the story is a mere legend, it is, moreover, so interwoven with historical records as to deserve mention.“ (Farmer [1887] 1).

**101** Farmer (1887) 1: Semiramis 2069 B. C.; ebd. 10: Dido 937 B. C.

**102** Farmer (1887) 10; cf. auch 13: „Thus authorities differ as much over Dido’s name as accounts differ regarding her life. Virgil’s poetical version of the story deviates quite materially from the historical narrative of Justin.“

**103** Farmer (1887) 36: „Why is Cleopatra so fair of skin, though an Egyptian by birth?“; zur Ägyptisierung der ptolemäischen Königin vgl. unten Anm. 111.

**104** Farmer (1887) 99: „Her complexion is **dark, though not swarthy** (Hervorhebung AW), for the smooth brunette skin gleams with ivory tints and deepens to crimson in her rounded cheeks, which time has not wrinkled, even though she has been a matron for many years.“ Zu der Frage, wie man die Wortbedeutung dieser Hautschattierungen versteht, bietet sich zum Vergleich ein Beleg aus einer im 19. Jh. verbreiteten Erzählung an („The wife of seven husbands; A legend of London“). Beschrieben wird das Aussehen einer Schönheit: „(...) and her complexion dark though not swarthy; so that upon the whole she had rather a Jewish cast of countenance, (...)“; entnommen bei: *The Lady’s Book* (1832) 197; abgesehen von dieser an amerikanische Frauen gerichteten Zeitschrift (cf. die Internetseite zu amerikanischen Archivalien: <https://www.accessible-archives.com/collections/godeys-ladys-book/>; Zugriff 20. 5. 20) findet sich diese anonyme Erzählung noch in anderen Anthologien jener Zeit.

**105** Farmer (1887) 98: „dazzlingly beautiful“; 99: „beautiful Zenobia“; 101: „striking and alluring beauty“; 102: „woman of dazzling beauty“.

**106** Farmer (1887) 100–101; insbesondere 100: „The success of Odenathus in his various wars was in a large measure to be attributed to the marvellous foresight, fortitude, and prudence of Zenobia.“

Um 1900 hat sich die Werbebranche der Geläufigkeit der Ostherrscherinnen im Bildungshorizont<sup>107</sup> der prospektiven Kundinnen in einer durchaus komplexeren Präsentation bedient, um so die antiken Figuren über die Verbindung mit Scheherazade, einer der paradigmatischen Vertreterinnen des märchenhaften Orients,<sup>108</sup> und mit ihnen die Konsumentinnen in eine entpolitisierte Welt der orientalischen Kosmetik zu entführen. Eine derartige Darstellung historischer wie mythischer antiker Herrscherinnen, in der ihr Handeln zum Kleingedruckten und zur Folie von Äußerlichkeiten wird, erwies sich als anschlussfähig an die eingangs beschriebene, bereits in der Antike übliche Verbindung zwischen Fertilität und Schönheit der Herrscherinnen, monarchischer Repräsentation und der Rolle von Ölen und *aromata* in kultischen Praktiken. Der neuzeitliche, rassistische Subtext ergibt sich aus der Verbindung dieser Frauengestalten mit der Referenzfigur der weißen Haremssklavin, der Odaliske.

Wenn man die zeitgenössischen Textvorlagen in Rechnung zieht, dann dürfte das fünfte Gemälde einer orientalischen Herrscherin in dieser Werbekampagne sehr wahrscheinlich Kleopatra abgebildet haben.<sup>109</sup> Die Werbung anderer Firmen für Kosmetikprodukte legt die Vermutung nahe, dass außerdem die sagenhafte Königin von Saba als biblische Figur auch für diese Werbekampagne in Frage gekommen sein könnte.<sup>110</sup> Verfolgt man die Seifenwerbung für Palmolive weiter, so stellt sich heraus, dass in den 1920er Jahren aus der Riege der Ost-

---

**107** Der Bildungsauftrag von Zeitschriften wird z. B. bei „The Pacific Monthly“ auch deutlich an dem entsprechenden Untertitel: „a magazine of education and progress“. So wird in der Aprilausgabe von 1911 neben der Reklame für ein Wörterbuch und für einen Atlas auch für den Kauf von „Nelson’s Encyclopaedia“ und der neuen Auflage der „Encyclopaedia Britannica“ geworben (unnummerierter erster Werbeteil der Zeitschrift, in eigener Zählung: 12; 13; 17; 25–28).

**108** Marzolph & van Leeuwen (2004) 680, listen sie unter den „popular icons“ der „Erzählungen aus 1001 Nacht“.

**109** Der Werbefachmann Hopkins (1927) 132 schreibt in seinen Erinnerungen zum Entstehen der Palmolive-Kampagne: „At that time the men around the table only dimly recognized the strength of the beauty appeal. We were destined to later develop on that line some of the greatest advertising successes. There is no stronger appeal to women. One man suggested that Cleopatra used palm and olive oils. Another reminded us that Roman beauties did likewise.“ Von den anderen Herrscherinnen (Zenobia, Dido, Semiramis) erfahren wir an dieser Stelle nichts. Gries, Ilgen & Schindelbeck (1995) 49 rufen allerdings dazu auf, gerade von Werbefachleuten verfasste Biographien mit einem kritischen Auge zu lesen.

**110** Die Kosmetikfirma Rigaud bewarb mit dem Konterfei der Opernsängerin Mary Garden eine ganze Kosmetikserie (u. a. auch Seife), und eine der Annoncen trägt den Titel „When the

herrscherinnen Kleopatra<sup>111</sup> unstrittig den Sieg davonträgt: Sie wird nun – teils ägyptisiert, teils sehr durch Haremklichees<sup>112</sup> geprägt und visuell viel stärker orientalisiert als die orientalischen Königinnen in den Annoncen der 1911er-Werbung – zur wesentlichen Referenzfigur und unangefochtenen Ratgeberin der modernen Frau in Sachen Schönheit.<sup>113</sup> Aber auch Kleopatra wird in der Folge als Werbeikone in der Seifenwerbung abgelöst. Denn es folgt die Ära der Filmdiven,<sup>114</sup> die in der Werbung an die Stelle der historischen Herrscherinnen treten werden.

---

Queen of Sheba ...“, der dann in der Bildunterschrift weiter geführt wird mit „... visited King Solomon, this Magnificent Monarch was as much influenced by the subtle fragrance which enveloped her as by her superb physical beauty“. Mary Garden war in Europa und USA u. a. in der Richard Strauss-Oper „Salome“ aufgetreten (cf. dazu die Internetseite zu historischen Parfümen: <https://cleopatrasboudoir.blogspot.com/2014/01/mary-garden-perfumes-toiletries.html>; Zugriff 20. 5. 20). – Die US-Kosmetikfirma Armand warb 1929 mit einer Annonce, in der die Kundinnen aufgefordert werden, sich einem Gesichtstypus zuzuordnen und so sich selbst zu finden: Neben Gesichtern à la Mona Lisa oder Godiva u. a. gab es auch den „Cleopatra Type“ und den „Sheba Type“ (dazu: Peiss [2011] 146–147 und die Internetseite zur Kosmetikgeschichte: <https://www.cosmeticsandskin.com/companies/armand.php>; Zugriff 20. 5. 20).

**111** Zu Kleopatra allgemein als Werbeikone García Morcillo (2017) xiv; zur Sonderrolle Kleopatras in den diversen Orientdiskursen seit der Antike cf. Carlà-Uhink & Wieber (2020b) 9–14.

**112** Zu orientalisierender Seifenwerbung allgemein Chahine (2013) 132–139; cf. ferner Eldem (2007) 160, insbesondere den Verweis auf die französische Reklame (um 1900) „Savon des reines d’Orient“; die entsprechende, auf 174 abgebildete Werbung präsentiert eine „Königin des Orients“ im Stil einer Haremsdame mit Dienerin; zur Stilisierung Kleopatras als Odaliske cf. Carlà-Uhink & Wieber (2020b) 11.

**113** Als Beispiel sei auf weitere Palmolive-Annoncen verwiesen: „Those Endearing Young Charms“ von 1917, Abdruckort unbekannt, mit Erwähnung Kleopatras im Text, zu finden unter: <https://www.magazineart.org/piwigo/picture.php?/2139/search/3#&gid=1&pid=5>; ferner „The Cosmetics of Cleopatra“, abgebildet in „Ladies’ Home Journal“ vom Oktober 1920, zu finden unter: <https://www.magazineart.org/piwigo/picture.php?/2132/search/3#&gid=1&pid=7> und „Beauty from Trees“, abgebildet in „Motion Picture“ vom September 1925, das – mit Verweis auf Kleopatra – in sehr exotischem Setting eine Haremsdame mit schwarzer Bedienung vor einem Beduinenzelt zeigt, abgebildet unter: <https://www.magazineart.org/piwigo/picture.php?/2140/search/3#&gid=1&pid=10>; alle Zugriffe 20. 5. 20.

**114** So lautet die Überschrift einer Palmolive-Werbung aus den 1930er Jahren: „in Hollywood they advise this way ...“; abgebildet in der historischen Sektion des Internetauftritts „The Hair and Makeup Artist Handbook“: [https://hair-and-make-up-artist.com/beauty-adverts-1930s/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=beauty-adverts-1930s](https://hair-and-make-up-artist.com/beauty-adverts-1930s/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=beauty-adverts-1930s); Zugriff 20. 5. 20.

## NACHWORT: DIE „ZHENOBYA-SEIFE“ MELDET SICH ZURÜCK!

Das Kapitel „Zenobia und Seife“ ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Die bereits mehr als 30 Jahre in Stuttgart lebenden Brüder Nawras und Bassam Al Machout vertreiben seit geraumer Zeit nach alter Tradition handgefertigte Seifenprodukte aus ihrer ehemaligen Heimat Syrien.<sup>115</sup> Als Name für ihre Firma haben sie „Zhenobyas: Aleppo- und Naturseifen aus Syrien“ gewählt. Sie bewerben ihre Produkte in dem entsprechenden Flyer (Abb. 5a+b) mit folgenden Worten:

Alepposeife wird nicht produziert, sie entsteht ... Alepposeife ist das Ergebnis aus Tradition, schöpferischem Fleiß und Historie. Denn noch heute, wie schon vor Jahrhunderten, ist es die Mischung aus Erfahrung, Sorgfalt und Leidenschaft, die Alepposeife möglich machen.

The flyer for Zhenobyas Aleppo soap is designed with a warm, beige background and a decorative floral pattern. At the top left, there is a small bust of Zenobia with the brand name 'Zhenobyas' below it. The main text is organized into several sections:

- Alepposeife wird nicht produziert, sie entsteht...**: A paragraph explaining that Aleppo soap is the result of tradition and craftsmanship, mentioning the use of olive oil and laurel leaves.
- Die Seifenherstellung kann nur in den kühlen Monaten von November bis März erfolgen.**: A detailed description of the traditional soap-making process, from boiling the oils to the final curing stage.
- Danach wird die noch warme hellgrüne Paste gleichmäßig auf einem vorbereiteten Boden verteilt und härtet dort für einige Stunden aus.**: Further details on the curing process.
- Zhenobyas-Tipps**: A list of five tips for using the soap, including advice on supporting dermatological treatments, shaving, insect bites, stain removal, and moth prevention.
- Wichtig**: A note about avoiding heat and humidity when storing the soap.
- Ihr Zhenobyas-Fachhändler:**: A large white box intended for the name of the local dealer.
- Original Alepposeife**: A small text label next to a bust of Zenobia.
- Logos**: Logos for 'dermatest' (Medical Research Company) and 'ICADA' are located at the bottom right.
- www.zhenobyas.de**: The website address is printed at the bottom center.

Abbildung 5a Außenseite des Flyers der „Zhenobyas-Seife“

115 Löhle (2016).

## Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbeikone für Seife



Abbildung 5b Innenseite des Flyers der „Zhenobyja-Seife“

Da die Firmeninhaber sich auf althergebrachtes Wissen des syrischen Handwerks und auf die dortigen Zentren der Seifensiederei berufen, ist diese Werbung in noch höherem Maß als die Palmolive-Werbung dem traditionellen Deutungsmuster verhaftet. In einer Zeit der niedrigpreisigen Seife chemischer Provenienz steht die Aleposeife, von der Bassam Al Machout sagt, ihre Hersteller seien Sterneköche,<sup>116</sup> für eine neue Art des Luxusprodukts: Seife in Handarbeit, gesiegelt, und nicht in Massenproduktion hergestellt, aus natürlichen Zutaten und ohne Schaden für die Natur. Kurzum: Es handelt sich um ein nachhaltiges Erzeugnis, das alternativen Konsum ermöglicht (Abb. 6). Die Formulierung, dass Aleposeife nicht produziert werde, sondern entstehe, verweist auf die Ex-

<sup>116</sup> Max Moor und Bassam Al Machout im Gespräch in der Sendung „In 24 Stunden um die Welt“, vom 4. Dezember 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=x1inx-r2qsY>; Zugriff 20. 5. 20).



Abbildung 6 „Zhenobyia-Seife“

klusivität der nicht genormten Seifenstücke und deutet die geheime Rezeptur an. Über allem aber thront im Flyer das Firmenlogo: das Konterfei der Zenobia, das die Darstellung der Königin von der syrischen 500-Pfund-Note (Abb. 7) übernimmt.<sup>117</sup> Diese Bezugnahme auf die antike Herrscherin als protosyrische Heldin kann als Anknüpfen an einen nationalen Erinnerungsort<sup>118</sup> des Herkunftslandes, wobei nicht nur Orte, sondern auch Personen Bezugspunkte liefern, gelten und dürfte auch noch für Zuwanderer in der neuen Heimat identitätsstiftend sein.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Zu der Vorderseite der ab 1997/98 in Umlauf gebrauchten Note cf. Linzmayer (2013) 9.

<sup>118</sup> Zur Anwendung des Konzepts „Erinnerungsort“, das auf den Neuzeithistoriker Pierre Nora zurückgeht, im Bereich der antiken Geschichte siehe Stein-Hölkeskamp & Hölkeskamp (2006).

<sup>119</sup> Man vergleiche um 1900 die Bezugnahme auf den Cheruskerfürsten Arminius als „Hermann the German“ bei den Amerikanern mit deutschen Wurzeln, dazu Lange (2013) 19–46; zu



Abbildung 7 Syrischer Geldschein (Vorderseite der 500-Pfund-Note)

Neben diesem nationalen Subtext gibt es allerdings auch noch der Werbung um 1900 vergleichbare Motive. So schrieb mir ein Mitarbeiter der Firma auf meine Anfrage nach dem Grund für die Namenswahl in einer E-Mail Folgendes:

Zhenobya (hat) in Bezug auf Schönheitspflege einen ähnlichen Ruf wie Kleopatra. Dafür nutzte sie im Grunde das, was wir heute als einfach gehaltene Naturkosmetik bezeichnen würden. Darum geht es im Grunde auch bei uns.

Damit kehren wir zum Ausgangspunkt der Ausführungen zurück: Obwohl gut 100 Jahre zwischen der Werbung für „Palmolive“ und der für die „Zhenobya-Seife“ liegen, gelten antike Herrscherinnen immer noch als Schirmherrinnen der Kosmetik und als Konsumikonen. Im kollektiven Gedächtnis des Westens und des Ostens sind diese beiden Herrscherinnen in einem Prozess der Fremd- und Selbstorientalisierung<sup>120</sup> miteinander verbunden. Aus einer durchaus um-

---

der Bedeutung Zenobias als Figur der nationalen Identitätsbildung und ihrer Verankerung im kulturellen Gedächtnis der Syrer: Sartre & Sartre (2014) 246–258; Wieber (2020).

<sup>120</sup> Schnepel (2011) 24–25, unterscheidet acht verschiedene Formen der gegenseitigen Beeinflussung von Orient und Okzident: die Fremd-Orientalisierung und die Auto-Orientalisierung des Orients, die Fremd- und die Auto-Okzidentalierung des Okzidents, die Fremd- und die Auto-Okzidentalierung des Orients, die Fremd- und die Auto-Orientalisierung des Okzidents.

strittenen antiken Nachricht über ein genealogisches Programm Zenobias, die sich von Kleopatra (neben anderen Herrscherinnen) hergeleitet habe, wird eine Schülerin-Meisterin-Beziehung auch in Sachen Kosmetik.<sup>121</sup> In dieser Kette von Zuschreibungen und Motivübernahmen – Kleopatras Verfasserschaft eines Handbuchs der Kosmetik gilt schließlich auch als umstritten – bedarf es keines antiken Beleges für Zenobias Expertise im Kosmetikfach; sie wird einfach vorausgesetzt und ergibt sich aus ihrem Aussehen.<sup>122</sup> Um mit den Worten des „Damen Conversationslexikon(s)“ aus dem 19. Jh. zu schließen: „Z(enobia) war von seltener Schönheit; über ihr ganzes Wesen ergoß sich ein Zauber, der unwiderstehlich fesselte.“<sup>123</sup> Kann es eine geeignetere Propagandistin für ein Produkt der Kosmetikbranche geben?\*

---

**121** So schreibt der Hethitologe Trevor Bryce (2014) 300–301 in seinem Überblickswerk über syrische Geschichte zu Zenobias Verbindung zu Kleopatra das Folgende: „The queen’s ‚ancestor‘ Cleopatra VII, her model and mentor across centuries, may have provided an important source of inspiration for this undertaking [d. h. Zenobias Bemühungen um die Entwicklung Palmyras als kulturelles Zentrum mit dem Hof als Mittelpunkt, AW]. Whatever else we might think of Cleopatra, she was apparently a woman of sophistication and learning, an *arbiter elegantiae* who set the standards of good taste for those around her, and not just by writing (as she did) books on hairdressing and cosmetics.“

**122** Zum „Gesetz der zugeschriebenen Eigenschaften“, also im vorliegenden Fall der Kopplung von Macht mit Schönheit, von Schönheit mit Kenntnis der Kosmetik etc. cf. Wieber-Scariot (1999) 268 mit Anm. 377.

**123** Herloßsohn (1838) 484; wer das Lemma zu Zenobia verfasst hat, ließ sich bisher über die Aufklärung des Kürzels „E. v. E.“ nicht ermitteln.

\* Für Unterstützung während der Arbeit an diesem Artikel sei Annemarie Ambühl, Filippo Carlà-Uhink, Matthias Laarmann, Judith Rhodes und Stefan Sandführ gedankt.

## BIBLIOGRAPHIE

### Editionen

- Scriptores Historiae Augustae*, ed. Ernestus Hohl, Vol. II. (Leipzig: Teubner <sup>3</sup>1971).
- M. Iustiani Iustini *Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi*. Post Franciscum Ruehl [1886, <sup>2</sup>1915] iterum ed. Otto Seel (Leipzig 1935 = Stuttgart: Teubner 1935 bzw. <sup>2</sup>1972).
- Q. Septimius Florens Tertullianus: *De exhortatione castitatis*, ed. Aemilianus Kroymann, in: *Tertulliani Opera*, pars II. *Corpus Christianorum. Series Latina* = CCL 2 (Tournholt: Brepols 1954) 1015–1035.

### Sekundärliteratur

- al-Hassan (2001). – Ahmad Y. al-Hassan, ‚Alchemy, chemistry and chemical technology‘, in Ahmad Y. al-Hassan et alii (eds.), *The different aspects of Islamic culture. Vol. 4. Science and Technology in Islam. Part II: Technology and applied sciences* (Beirut: Dergham sarl 2001) 41–83.
- Andrade (2018). – Nathanael J. Andrade, *Zenobia. Shooting Star of Palmyra* (New York: Oxford University Press 2018).
- Anonymus (1778). – Anonymus, *Remarkable Trial of the Queen of Quavers* (London: J. Bew 1777/78).
- Appelt (2010). – Hedwig Appelt, *Die sagenhafte Welt von Tausendundeine Nacht* (Stuttgart: Theiss 2010).
- Asher-Greve (2006). – Julia M. Asher-Greve, ‚From ‚Semiramis of Babylon‘ to ‚Semiramis of Hammersmith‘‘, in Steven W. Holloway (ed.), *Orientalism, Assyriology and the Bible* (Sheffield: Phoenix Press 2006) 322–373.
- Asmus (1911). – Rudolf Asmus, ‚Zenobia von Palmyra in Tradition und Dichtung‘. *Euphorion* 18 (1911) 1–24; 295–321.
- Baron (1960). – Alexander Baron, *Queen of the East* (London: Panther Book 1960).
- Baumgärtel & Neysters (1995). – Bettina Baumgärtel & Silvia Neysters (Hrsgg.), *Die Galerie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog* (Düsseldorf: Klinkhardt & Biermann 1995).

- Becher (1966). – Ilse Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur* (Berlin: Akademie Verlag 1966).
- Bièvre-Perrin & Pampanay (2017). – Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay, ‚Esthétique et fonction du corps antiquisant dans la publicité au XXI<sup>e</sup> siècle‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) 199–240.
- Blonski (2014) – Michel Blonski, ‚Comment définir et utiliser des détergents dans le balneum? L'exemple du „nitre“ à l'époque romaine‘. *Études urbaines* 9 (2014) 883–897.
- Bono & Tessitore (1999). – Paola Bono & M. Vittoria Tessitore, ‚The Other Dido‘. *Prudentia* 31,2 (1999) 73–93.
- Bowersock (1988). – Glen Warren Bowersock, ‚The Three Arabias in Ptolemy's Geography‘, in Pierre-Louis Gatier, Bruno Helly & Jean-Paul Rey-Coquais (eds.), *Géographie historique du Proche-Orient (Syrie, Phénicie, Arabie, grecques, romaines, byzantines): Actes de la table ronde de Valbonne, 17–18 septembre 1985* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1988) 47–53.
- Bryce (2014). – Trevor Bryce, *Ancient Syria, A Three Thousand Year History* (Oxford: University Press 2014).
- Burgersdijk (2019). – Diederik Burgersdijk, ‚Palmyra on the Silk Road: Terrestrial and Maritime Trading Routes from China to the Mediterranean‘. *Talanta* 51 (2019) 246–257.
- Butler (2010). – Shane Butler, ‚The Scent of a Woman‘. *Arethusa* 43 (2010) 87–112.
- Carlà-Uhink, García Morcillo & Walde (2017). – Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/issue/view/6>).
- Carlà-Uhink u. a. (2017). – Filippo Carlà-Uhink u. a., ‚(Alte) Geschichte in der Werbung: Berichte aus einem Heidelberger Seminar‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) 367–457.
- Carlà-Uhink & Wieber (2020). – Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber (eds.), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury 2020).
- Carlà-Uhink & Wieber (2020b). – Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber, ‚Introduction‘, in Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber (eds.), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury 2020) 1–15.

- Casada (2017). – Jim Casada, ‚Olive Tilford Dargan. An Outlander who adopted the Smokies‘. *Smoky Mountain Living Magazine* 1. 8. 2017 (<https://www.smliv.com/stories/olive-tilford-dargan/>; Zugriff 20. 5. 20).
- Chateaubriand (1910). – René Vicomte de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*. Nouvelle édition par Edmond Biré, Tome 1 (Paris: Librairie Garnier Frères 1910).
- Chahine (2013). – Rima Chahine, *Das orientalistische Plakat Westeuropas: 1880–1914*. Dissertation (Oldenburg: Oldenburger Online-Publikations-Server 2013).
- Charles-Gaffiot u. a. (2001). – Jacques Charles-Gaffiot, Henri Lavagne & Jean-Marc Hofman (eds.), *Moi, Zénobie, reine de Palmyre* (Paris & Mailand: Skira 2001).
- Cherry (2000). – Deborah Cherry, *Beyond the Frame. Feminism and visual culture, Britain 1850–1900* (London & New York: Routledge/Taylor and Francis 2000).
- Clayman (2014). – Dee L. Clayman, *Berenice II and the Golden Age of Ptolemaic Egypt* (Oxford: Oxford University Press 2014).
- Colbert (2018). – Vivian Colbert, *Kämpfende Vorbilder – Zenobia, Jeanne d'Arc und Elizabeth I. in der Geschichtskultur der britischen Suffragettenbewegung* (Staatsarbeit an der Päd. Hochschule Heidelberg).
- Conroy (2016). – Derval Conroy, *Ruling Women, Volume 1. Government, Virtue, and the Female Prince in Seventeenth-Century France* (London: Palgrave Macmillan 2016).
- Cortadella Morral & Sierra Martín (2017). – Jordi Cortadella Morral & César Sierra Martín, ‚El uso de motivos clásicos en la publicidad durante el Franquismo en Cataluña (1939–1975): el semanario Destino‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) 101–197.
- Culkin (2010) – Kate Culkin, *Harriet Hosmer: A Cultural Biography* (Amherst & Boston: University of Massachusetts Press 2010).
- Czapla (2019). – Ralf Georg Czapla, ‚Neger und Blondine. Ein sexistisch-rassistisches Klischee in Literatur und Kunst der Moderne‘. *Expressionismus* 10 (2019), 83–99.
- Dallapiazza (2013). – Michael Dallapiazza, ‚Zenobia‘, in *Der Neue Pauly. Supplemente 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik* (Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2013) 1057–1064.
- De Martino (2010). – Francesco De Martino (ed.), *Antichità e pubblicità* (Bari: Levante 2010).

- Droß-Krüpe (2020). – Kerstin Droß-Krüpe, *Semiramide in India: The Reception of an Ancient Oriental Warrior Queen in Baroque Opera*. in Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber (eds.), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury 2020) 16–28.
- Eldem (2007). – Edhem Eldem, *Consuming The Orient* (Istanbul: Ottoman Bank Archives and Research Centre 2007).
- Evers (2017). – Kasper Grønlund Evers, *Worlds Apart Trading Together: The Organisation of Long-Distance Trade between Rome and India in Antiquity* (Oxford: Archaeopress 2017).
- Farmer (1887). – Lydia Hoyt Farmer, *The Girls' Book of Famous Queens* (New York: Thomas Y. Crowell & Co 1887). <https://www.gutenberg.org/files/51660/51660-h/51660-h.htm>; Zugriff 20. 5. 20.
- Faure (1993). – Paul Faure, *Magie der Düfte. Eine Kulturgeschichte der Wohlgerüche* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993).
- Fletcher (2008). – Joann Flechter, *Cleopatra the Great* (London: Hodder & Stoughton 2008).
- Forbes (1955). – Robert James Forbes, *Studies in Ancient Technology*, Vol. 3 (Leiden: E. J. Brill 1955).
- García Morcillo (2017). – Marta García Morcillo, ‚Introduction‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites 6* (2017) i–xxvi.
- García Morcillo (2020). – Marta García Morcillo, ‚Exotic, Erotic, Heroic? Women of Carthage in Western Imagination‘, in Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber (eds.), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury 2020) 70–85.
- Gautier (1922). – Theophile Gautier, *Novellen der Antike* (Wien: Artur Wolf Verlag 1922); das frz. Original unter: <https://mediterranees.net/romans/cleopatre/index.html>; Zugriff 27. 10. 20.
- Georges (1976 = 1918). – Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1918).
- Geczy (2013). – Adam Geczy, *Fashion and Orientalism. Dress, Textiles and Culture from the 17<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Century* (London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury 2013; Kindle-Version).

- Gibbon (1906). Edward Gibbon, ed. by John B. Bury, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Vol. 2 (New York: Fred de Fau & Co. 1906). <https://oll.libertyfund.org/titles/gibbon-the-history-of-the-decline-and-fall-of-the-roman-empire-vol-2>; Zugriff 20. 5. 20.
- Gorgerat (2016). – Laurent Gorgerat, ‚Die Grundlage des altsüdarabischen Reichtums: Der Handel mit Duftstoffen‘, in Ueli Brunner, Laurent Gorgerat, Oskar Kaelin & Christoph Schneider, *Glückliches Arabien? Mythos und Realität im Reich der Königin von Saba, 18. Januar – 2. Juli 2017. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig* (Basel: Steudler Press 2016) 61–70.
- Gost (1993). – Roswitha Gost, *Der Harem* (Köln: Dumont Verlag 1993).
- Grand-Clément & Ribeyrol (im Druck). – Adeline Grand-Clément & Charlotte Ribeyrol (eds.), *The Smells and Senses of Antiquity in the Modern Imagination* (London: Bloomsbury im Druck).
- Grassi (2010). – Maria Teresa Grassi, ‚Zenobia, un mito assente‘. *LANX* 7 (2010) 299–314.
- Green MacDonald (2004). – Joyce Green MacDonald, *Women and Race in Early Modern Texts* (Cambridge & New York: Cambridge University Press 2004).
- Gries, Ilgen & Schindelbeck (1995). – Rainer Gries, Volker Ilgen & Dirk Schindelbeck, *„Ins Gehirn der Masse kriechen!“: Werbung und Mentalitätsgeschichte* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995).
- Groom (2002). – Nigel Groom, ‚Trade, Incense and Perfume‘, in St. John Simpson (ed.), *Queen of Sheba: Treasures from Ancient Yemen* (London: The British Museum Press 2002) 88–94.
- Grottanelli (1997). – Christiano Grottanelli, ‚Kingship and Perfumes: Antiochus IV and Alexander the Great‘, in Alessandra Avanzini (ed.), *Profumi D’Arabia: Atti del Convegno* (Roma: L’Erma di Bretschneider 1997) 503–514.
- Hartmann (2001). – Udo Hartmann, *Das palmyrenische Teilreich* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001).
- Henkel (2016) – Henkel AG & Co. KGaA, *Henkel. 140 Jahre Chronik* (Bergisch Gladbach: Heider Druck GmbH 2016).
- Herloßsohn (1838). – Carl Herloßsohn, *Damen-Conversations-Lexikon. Herausgegeben im Verein mit Gelehrten und Schriftstellerinnen*, Bd. 10, (Adolf: Verlags-Bureau 1838). <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/L/DamenConvLex-1834-Bd-10>; Zugriff 20. 5. 20.
- Hildebrandt (2017). – Berit Hildebrandt, *Silk: Trade & Exchange along the Silk Roads between Rome and China in Antiquity* (Oxford & Haverton: Oxbow Books 2017; Kindle-Version).

- Hopkins (1927). – Claude C. Hopkins, *My Life in Advertising* (New York & London: Harper & Brothers 1927).
- Hunsucker, Roels & de Vries (2018). – Raphael Hunsucker, Evelien Roels, Martje de Vries (eds.), *Zenobia van Palmyra. Vorstin tusen Europese en Arabische traditie* (Hilversum: Uitgeverij Verloren 2018).
- Jameson (1870). – Anna Jameson, *Lives of Celebrated Female Sovereigns and Illustrious Women* (Philadelphia: Porter & Coates 1870).
- Johne (2008). – Klaus-Peter Johne (2008). ‚Die Historia Augusta‘, in Klaus-Peter Johne, Udo Hartmann & Thomas Gerhardt (Hrsgg.), *Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284), Tom. I* (Berlin: Akademie Verlag 2008) 45–51.
- Kabbani (2008). – Rana Kabbani, *Imperial Fictions. Europe’s Myths of Orient, revised edition with new preface* (London: Saqi 2008).
- Kelley (2006). – Mary Kelley, *Learning to Stand and Speak: Women, Education, and Public Life in America’s Republic* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2006).
- Lange (2013). – Julia Lange, ‚Herman the German‘: *Das Hermann Monument in der deutsch-amerikanischen Erinnerungskultur* (Berlin: LIT Verlag 2013).
- Linzmayer (2013). – Owen W. Linzmayer, *The Banknote Book: Syria (Central Bank issues)* (San Francisco 2013; elektronische Publikation <https://banknotebook.contentshelf.com/shop>).
- Löhle (2016). – Jürgen Löhle, ‚Seife aus Aleppo. Die reine Hoffnung‘. *Stuttgarter Zeitung* 11. 9. 2016. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.seife-aus-aleppo-die-reine-hoffnung.c82a2a3e-7e34-4691-bd76-1fd15ea7344e.html>; Zugriff 20. 5. 20.
- Martin (2009). – Morag Martin, *Selling Beauty: Cosmetics, Commerce, and French Society, 1750–1830* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 2009).
- Marzolph (2003–2004). – Ulrich Marzolph, ‚Scheherazade‘, in Kurt Ranke (Begründer) & Rolf Wilhelm Brednich u. a. (Hrsgg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 11 (Berlin: Walter de Gruyter 2003–2004) 1302–1306.
- Marzolph (2008–2010). – Ulrich Marzolph, ‚Tausendundeine Nacht‘, in Kurt Ranke (Begründer) & Rolf Wilhelm Brednich u. a. (Hrsgg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 13 (Berlin & New York: Walter de Gruyter 2008–2010) 288–302.
- Marzolph & van Leeuwen (2004). – Ulrich Marzolph & Richard van Leeuwen, *The Arabian Nights Encyclopedia*, 2 Bde. (Santa Barbara, Denver & Oxford: ABC-CLIO 2004).

- McLeod (1991). – Glenda McLeod, *Virtue and Venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press).
- Merten (1968). – Elke W. Merten, *Zwei Herrscherfeste in der Historia Augusta. Untersuchungen zu den Pompae der Kaiser Gallienus und Aurelianus* (Bonn: Rudolf Habelt Verlag 1968).
- Michel (2016). – Felix M. Michl, *Die limitierte Auflage: Rechtsfragen zeitgenössischer Fotokunst* (Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2016). <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31733>; Zugriff 20.5.20.
- Müller (2012). – Sabine Müller, ‚Spiegelbilder, Doppelgänger, „Orient“ und „Okzident“ in Robbe-Grillet's Gradiva‘, in Christian Hoffstadt et al. (Hrsgg.), *Dualitäten* (Bochum & Freiburg: Projekt 2012), 55–70.
- Peiss (2011). – Kathy Peiss, *Hope in a Jar: The Making of America's Beauty Culture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2011).
- Plant (2004). – I. M. Plant (ed.), *Women Writers of Ancient Greece and Rome* (London: Equinox 2004).
- Purtschert (2019). – Patricia Purtschert, *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz* (Bielefeld: transcript 2019).
- Reger (2010). – Gary Reger, ‚Formation of Taste and Fashion. Perfumes and Imitations in the Hellenistic and Early Imperial World‘, in Hans-Joachim Drexhage, Torsten Mattern, Robert Rollinger, Kai Ruffing & Christoph Schäfer (Hrsgg.), *Marburger Beiträge zur Antiken Handels-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte 28* (Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf GmbH 2011) 21–44.
- Rincon (2010). – Carlos Rincón, ‚Exotisch/Exotismus‘, in Karlheinz Barck et alii (Hrsgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2 (Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler Verlag 2010) 338–366.
- Ripley & Dana (1879). – George Ripley & Charles A. Dana (eds.), *The American Cyclopaedia: A Popular Dictionary of General Knowledge*, 16 Vols., Vol. 6, 14 & 16 (New York & London: D. Appleton and Company 1879<sup>2</sup>).
- Ruffing (2002). – Kai Ruffing, ‚Wege in den Osten: Die Routen des römischen Süd- und Osthandels (1. und 2. Jahrhundert n. Chr.)‘, in Eckehart Olshausen & Holger Sonnabend (Hrsgg.), *Zu Wasser und zu Land: Verkehrswege in der antiken Welt. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 7, 1999* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002) 360–378.
- Ruffing (2014). – Kai Ruffing, ‚Seidenhandel in der Römischen Kaiserzeit‘, in Kerstin Droß-Krüpe (Hrsg.), *Textile Trade and Distribution in Antiquity/Textilhandel und -distribution in der Antike* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2014) 71–81.

- Rutishauser (1986). – Hanna Rutishauser, ‚Semiramis, die Verruchte. Zur Montage einer assyrischen Herrscherinnengestalt‘. *Feministische Studien* 5,1 (1986) 106–123.
- Sanford (1911). – J. B. Sanford, ‚Argument Against Women’s Suffrage‘. Received by Secretary of State Frank Jordan on June 26<sup>th</sup>, 1911, for publication as part of a voters’ information manual (Document is currently filed in the California State Archives under: Secretary of State Elections Papers, 1911 Special Election). <https://sfpl.org/pdf/libraries/main/sfhistory/suffrageagainst.pdf>; Zugriff 20.5.20.
- Sartre & Sartre (2014). – Annie Sartre & Maurice Sartre, *Zénobie de Palmyre à Rome* (Paris: Perrin 2014).
- Schnepel (2011). – Burkhard Schnepel, ‚Verschlungene Wege in den Orient und zurück: Ein Prolog‘, in Burkhard Schnepel, Gunnar Brands & Hanne Schönig (Hrsgg.), *Orient – Orientalistik – Orientalismus: Geschichte und Aktualität einer Debatte* (Bielefeld: transcript 2011) 15–28.
- Seidensticker (1995). – Mike Seidensticker, *Werbung mit Geschichte. Ästhetik und Rhetorik des Historischen* (Köln: Böhlau 1995).
- Simonis (2013). Annette Simonis, ‚Semiramis‘. in Peter von Möllendorff, Annette Simonis & Linda Simonis (Hrsgg.) *Der Neue Pauly. Supplemente 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik* (Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler Verlag 2013) 879–891.
- Sivulka (2001). – Juliann Sivulka, *Stronger Than Dirt: A Cultural History of Advertising Personal Hygiene in America, 1875–1940* (Amherst, New York: Humanity Books 2001 = Kindle-Ausgabe).
- Sommer (2017). – Michael Sommer, *Palmyra. Biographie einer verlorenen Stadt* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2017).
- Southern (2008). – Pat Southern, *Empress Zenobia: Palmyra’s Rebel Queen* (London & New York: Continuum 2008).
- Stein-Hölkeskamp & Hölkeskamp (2006). – Elke Stein-Hölkeskamp & Karl-Joachim Hölkeskamp, *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt* (München: C. H. Beck 2006).
- Stoneman (1992). – Richard Stoneman, *Palmyra and its Empire. Zenobia’s Revolt against Rome* (Ann Arbor: The University of Michigan Press 1992).
- Sumner (2010). – David E. Sumner, *The Magazine Century: American Magazines Since 1900* (New York u. a.: Peter Lang 2010).
- Tavenrath (2000). – Simone Tavenrath, *So wundervoll sonnengebräunt. Kleine Kulturgeschichte des Sonnenbadens* (Marburg: Jonas Verlag 2000).

- The Lady's Book (1832). – *The Lady's Book 4* (Philadelphia: L. A. Godey & Co 1832).
- Theisohn (2008). – Philipp Theisohn, ‚Dido und Aineias‘, in Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Der Neue Pauly. Supplemente 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Kunst und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler 2008) 216–229.
- Vössing (2004). – Konrad Vössing, *Mensa Regia: Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser* (München & Leipzig: K. G. Saur 2004).
- van Minnen (2010). – Peter van Minnen, ‚Die Königinnen der Ptolemäerdynastie in papyrologischer und epigraphischer Evidenz‘, in Anne Kolb (Hrsg.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof?* (Berlin: Akademie Verlag 2010) 39–53.
- Wang (2013). – I-Chun Wang, ‚Zenobia as Spectacle: Captive Queen in Arts and Literature‘. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 36 (2013) 75–85.
- Ware (c183-). – William Ware, *Zenobia; or, The Fall of Palmyra. A historical romance. In letters of Lucius M. Piso from Palmyra, to his friend Marcus Curtius at Rome* (London: W. Tweedie c183-). <https://archive.org/details/zenobiaorfallopooawareuoft>; Zugriff 20. 5. 20.
- Wieber-Scariot (1999). – Anja Wieber-Scariot, *Zwischen Polemik und Panegyrik – Frauen des Kaiserhauses und Herrscherinnen des Ostens in den ‚Res gestae‘ des Ammianus Marcellinus* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999).
- Wieber (2007). – Anja Wieber, ‚Die Karawanenkönigin – Das Bild der Zenobia im modernen Roman‘, in Martin Korenjak & Stefan Tilg (Hrsgg.), *Pontes IV: Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart* (Innsbruck, Wien & Bozen: StudienVerlag 2007) 129–141.
- Wieber (2010). – Anja Wieber, ‚Eine Kaiserin von Gewicht? Julians Rede auf Eusebia zwischen Geschlechtsspezifika, höfischer Repräsentation und Matronage‘, in Anne Kolb (Hrsg.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof?* (Berlin: Akademie Verlag 2010) 253–275.
- Wieber (2017). – Anja Wieber, ‚Zenobia of 1001 Nights. Alexander Baron's novel *Queen of the East*‘. *thersites* 5 (2017), 125–149.
- Wieber (2017b). – Anja Wieber, ‚Das antike Sparta und Kosmetikwerbung – Ideologie in der Cremedose?‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017), 305–348.

- Wieber (2020). – Anja Wieber, ‚The Palmyrene Queen Zenobia in Syrian TV – Inverting Orientalism for Modern Nationhood?‘, in Filippo Carlà-Uhink & Anja Wieber (eds.), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury 2020) 136–150.
- Wieber (im Druck). – Anja Wieber, ‚Depicting the Palmyrene Queen Zenobia: from Baroque „femmes fortes“ to modern comic books‘, erscheint in Kerstin Droß-Krüpe & Sebastian Fink (eds.), *(Self-)Presentation and Perception of Powerful Women in the Ancient World*.
- Willard (1835). – Emma Willard, *A System of Universal History, in Perspective* (Hartford: F. J. Huntington 1835).
- Winsbury (2010). – Rex Winsbury, *Zenobia of Palmyra: History, Myth and the Neo-Classical Imagination* (London: Duckworth 2010).
- Winterer (2007). – Caroline Winterer, *The Mirror of Antiquity: American Women and the Classical Tradition, 1750–1900* (Ithaca & London: Cornell University Press 2007).
- Żuchowska (2013). – Marta Żuchowska, ‚From China to Palmyra. The value of silk‘. *Światowit* 11 (2013) 133–154.

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abbildung 1** Source of Figure: Public domain; <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112113988502&view=1up&seq=240>

**Abbildung 2** Source of Figure: Public domain; <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112113988494&view=1up&seq=408>

**Abbildung 3** Source of Figure: Sammlung der Autorin

**Abbildung 4** Source of Figure: Sammlung der Autorin

**Abbildung 5a+b** Source of Figure: Sammlung der Autorin; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Firma

**Abbildung 6** Source of Figure: Sammlung der Autorin

**Abbildung 7** Source of Figure: Sammlung der Autorin

---

Anja Wieber  
D-44287 Dortmund  
anja.wieber@bewegte-antike.de

**Suggested citation**

Anja Wieber: Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbeikone für Seife. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 277–323.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.169>

PATRICK SCHOLLMEYER

(Johannes-Gutenberg-Universität Mainz)

**Lotte Eisner:**

## **Eine Archäologin als Filmkritikerin**

**Abstract** Lotte Eisner (1896–1983) is without doubt one of the most important early film critics and pioneers of film history. In the history of Classical Studies, however, she plays no role. She is not even mentioned in the relevant scholarly books or articles, although she received a doctorate degree in Classical Archaeology. But it is worth taking a closer look at this relatively short phase of her life. The following lines are to be understood as a sketch of her specific ‘archaeological’ view of German Expressionist silent films. Lotte Eisner herself comments on this in her autobiography.

**Keywords** Lotte Eisner, expressionism, silent film, vase-painting, Classical Archaeology

**Abstract** Lotte Eisner (1896–1983) gehört unbestritten sowohl zu den bedeutendsten als auch bekanntesten frühen Filmkritiker\*innen und Pionier\*innen der Filmgeschichtsschreibung. In der Geschichte der Altertumswissenschaften spielt sie hingegen keine Rolle, wird in den einschlägigen wissenschaftshistorischen Abhandlungen in aller Regel nicht einmal am Rande erwähnt, obwohl sie ihre Karriere als promovierte Klassische Archäologin begann. Gleichwohl lohnt es sich, gerade diese relativ kurze Phase ihres Lebens einer näheren Betrachtung zu unterziehen und dabei zu fragen, inwiefern die im Studium praktizierte spezifisch archäologisch-kunsthistorische Schulung des vergleichenden Sehens ihren besonderen Blick auf den expressionistischen deutschen Stummfilm, das Hauptthema ihrer filmwissenschaftlichen Arbeiten, möglicherweise entscheidend geprägt hat, zumal der Stummfilm ähnlich wie die Vasenmalerei bei der Darstellung emotionaler Affekte auf Visualisierungsstrategien mittels expressiver Gestik und Mimik setzen musste. Diese Frage ist umso berechtigter, als Lotte Eisner selbst hierzu in ihrer Autobiografie Stellung nimmt. Die folgenden Zeilen sind als Skizze dieses Problemfeldes zu verstehen.

**Keywords** Lotte Eisner, Expressionismus, Stummfilm, Vasenmalerei, Klassische Archäologie

## LOTTE EISNER – EINE ARCHÄOLOGIN ALS FILMKRITIKERIN

Zu den schätzenswertesten Eigenschaften von Christine Walde, der dieser Beitrag zu ihrem besonderen Geburtstagsjubiläum am 25. November 2020 gewidmet ist, zählen zweifellos ihre stete Bereitschaft und Neugier, sich auf Themenfelder außerhalb der eigenen Fachdisziplin einzulassen. Es liegt also nahe, ihr eine Kollegin aus der Klassischen Archäologie vorzustellen, mit der sie sicherlich sehr gerne zusammengearbeitet hätte, und die ebenfalls nicht nur altertumswissenschaftlichen Interessen nachgegangen ist. Die Rede wird im Folgenden von Lotte Eisner sein, die nach ihrer erzwungenen Emigration aus Nazi-Deutschland in Frankreich zu einer der bedeutendsten Filmhistorikerinnen des 20. Jahrhunderts wurde.<sup>1</sup>

### Lotte Eisners Kindheit und frühes Interesse am Altertum

Lotte Eisner erblickte das Licht der Welt am 5. März 1896 in Berlin und verstarb hochbetagt im 88. Lebensjahr am 25. November 1983 in Garches bei Paris.<sup>2</sup> Lottes Kindheit in einem gut situierten und kulturell aufgeschlossen Elternhaus – ihr Vater Hugo Eisner (1857–1924) war Tuchgroßhändler<sup>3</sup> – scheint früh die Weichen für eine lebenslange Aufgeschlossenheit gegenüber kulturellen Dingen gestellt zu haben. In ihren Memoiren betont Lotte Eisner, dass der Vater ein „sehr gebildeter Mann“ mit einem „Sinn für das Musische“ gewesen sei und sie in ihren „literarischen Neigungen“ bestärkt habe.<sup>4</sup> Ihre Mutter hingegen, Margarethe

<sup>1</sup> Für die Einladung, mich an der Festgabe für Christine Walde zu beteiligen, danke ich sehr Annemarie Ambühl Tehrany (Mainz) und Filippo Carlà-Uhink (Potsdam).

<sup>2</sup> Ihr voller Name lautet: Lotte Henriette Regina Eisner. Zu ihrer Person siehe vor allem ihre Memoiren: Eisner (1984). Vgl. ferner: Heuer (1998); Wendland (1999); [https://de.wikipedia.org/wiki/Lotte\\_Eisner](https://de.wikipedia.org/wiki/Lotte_Eisner) [zuletzt abgerufen am: 29.08.2020].

<sup>3</sup> Hierzu heißt es bei Eisner (1984) 11: „Er entwarf und bestellte selbst seine Stoffe bei den Pariser Fabrikanten. Zunächst verkaufte er nur edles schwarzes Tuch, nach und nach auch farbige Stoffe und Konfektion. Die Firma hatte mehrere Zweigniederlassungen in deutschen Großstädten und in der Provinz. Wir unterhielten enge Handelsbeziehungen zu ausländischen Firmen, besonders zu England und Frankreich – [...]“

<sup>4</sup> Siehe hierzu Eisner (1984) 11. Lotte Eisner scheint eine besonders starke Zuneigung zu ihrem Vater verspürt zu haben. Sie spricht in ihren Erinnerungen explizit davon, dass sie

Feodora Eisner, geb. Aron (1866–1942), die in Theresienstadt ermordet wurde, wird dagegen wenig schmeichelhaft als „GLUCKE“ (sic!) beschrieben, „die keinen Sinn für die schönen Künste hatte“ und lieber das vom Vater erwirtschaftete Geld ausgab. Gemeinsam mit Lottes zehn Jahre jüngerer Schwester Steffi führte sie ein „Leben zwischen ‚Shopping‘ gehen und Bridge-Spielen“.<sup>5</sup>

Als junge Frau begeisterte sich Lotte Eisner intensiv für Kunstgeschichte, Alte Geschichte und Archäologie. Auf diesen Umstand geht sie in ihren verschriftlichten Lebenserinnerungen recht ausführlich ein.<sup>6</sup> Im Einzelnen berichtet sie, dass sie sich schon „sehr früh für römische und griechische Kultur“ zu interessieren begann und die Gelegenheit des Privatunterrichts wahrgenommen habe, um „die alten Sprachen zu lernen“. In der Rückerinnerung parallelisiert Lotte Eisner ihre „Vorliebe für griechische Kunst“ mit ihrer „Karl-May-Leidenschaft“:

Stundenlang wanderte ich in den Museen herum und sah mir die griechischen Statuen und die Kleinkunst an. Besonders die Vasen hatten es mir angetan, auf denen das tägliche Leben der Griechen abgebildet war. Die schönen Jünglingskörper gefielen mir besser als je ein weiblicher Akt.<sup>7</sup>

Es war aber nicht die bildende Kunst der Griechen allein, die Lotte Eisner faszinierte. Auch die altsprachliche Literatur hatte es ihr angetan. Sie las Homers *Ilias*, anfangs nur in einer deutschen, bei Reclam erschienenen Übersetzung und später dann im Original. Sie vertrat die Ansicht, dass „das Deutsche vielleicht die einzige europäische Sprache“ sei, „die die feinen Nuancen der Grammatik, die Modi und die Verben durch Vor- und Nachsilben wiedergeben kann.“<sup>8</sup> Latein scheint sie nach eigener Aussage aber besser als Altgriechisch gekonnt zu haben. Ihre „Lieblingsfigur“ ist nach eigener Aussage Achilles gewesen, das Homoerotische habe sie unwiderstehlich angezogen und sie habe sich deshalb vorgestellt:

---

glaube, sie sei schon als kleines Kind in ihn verliebt gewesen (Eisner [1984] 15). Wegen dieses „Elektra-Komplex“ habe sie zeitlebens keine „befriedigende Liebesbeziehung“ eingehen können, „denn ich habe meine Liebhaber innerlich stets mit meinem Vater verglichen, und da konnte keiner mithalten“ (Eisner [1984] 16).

5 Vgl. Eisner (1984) 11.

6 Zum Folgenden siehe Eisner (1984) 27–28.

7 Die Zitate aus: Eisner (1984) 27.

8 Eisner (1984) 27–28. Sie exemplifiziert dies in der betreffenden Passage an einem konkreten Vers.

[...], wenn ich ein Mann geworden wäre, dann wäre ich ein homosexueller Mann gewesen, einer der schönen Jünglinge, wie sie der Achilles liebte.<sup>9</sup>

An diese unverkennbare Selbststilisierung schließt Lotte Eisner in ihren Memoiren unmittelbar die Passage an, in der sie erklärt, dass sie ihre Berufspläne geändert habe, als sie „älter wurde und [ihre] schriftstellerischen Fähigkeiten realistischer einzuschätzen wußte“.<sup>10</sup> Sie wollte nun Archäologin werden und Kunstgeschichte studieren. Zu diesem Zweck verwendete sie all ihr Taschengeld zum Ankauf von Bildbänden und bestand schließlich darauf, an einem humanistischen Gymnasium, einem Mädchenpensionat in Karlsruhe, das Abitur zu machen, um überhaupt Alte Geschichte, Kunstgeschichte und Klassische Archäologie studieren zu können. Die Wahl war auf Karlsruhe gefallen, da ein vergleichbares Examen in Berlin mindestens zwei Jahre gedauert hätte, während das Ganze in Karlsruhe in nur einem Jahr zu absolvieren war.<sup>11</sup> Das Abitur scheint schließlich im Herbst 1917 abgelegt worden zu sein.<sup>12</sup>

## Studium und Promotion

Lotte Eisner studierte die von ihr gewünschten Fächer an verschiedenen Universitäten. Sie begann ihr Studium erst geraume Zeit nach dem Abitur im Jahr 1920, und zwar in ihrer Geburtsstadt Berlin. Sie wechselte dann nach Freiburg im Breisgau sowie nach München, um schließlich nach Rostock zu gehen, wo sie am 26. Juli 1924 mit einer klassisch-archäologischen Arbeit in diesem Fach promoviert wurde.<sup>13</sup>

In ihren Memoiren nimmt die „Studentenzeit“ zwar ein eigenes Kapitel ein, doch schon der Untertitel „erste Begegnung mit Bertolt Brecht“ verrät, dass

---

9 Eisner (1984) 28.

10 Zitat und zum Folgenden: ebenda.

11 Eisner (1984) 46–47.

12 Heuer (1998) 222.

13 Ebenda. Sie selbst sagt zu ihrem Studienbeginn, dass sie nicht mehr wisse, ob sie gleich nach dem Abitur angefangen habe zu studieren: Eisner (1984) 54. Sie spricht im Folgenden von einer Ferienreise an den Walchensee und einer längeren Fahrt nach Rom, Neapel und Capri: Eisner (1984) 54–55. Zum Thema ihrer Dissertation s. u. mit Anm. 19.

Lotte Eisner darin nur relativ wenig über ihr Studium selbst verrät.<sup>14</sup> Immerhin erfahren wir die Namen einiger akademischer Lehrer. Auch spart sie nicht mit knappen Beurteilungen derselben.<sup>15</sup> Von den eigentlichen Studieninhalten berichtet sie dagegen so gut wie nichts. Sie geht lediglich etwas ausführlicher auf ihren Weggang von Freiburg nach München ein. Dieser erfolgte, um dort den berühmten Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin<sup>16</sup> (1864–1945) hören zu können, dessen Publikation *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915 bis heute ein Standardwerk der Stilgeschichte ist. Anstelle einer auf Künstlerpersönlichkeiten basierenden biografisch ausgerichteten Kunstgeschichte versuchte Wölfflin die Entwicklung der Kunst nach formalen Kriterien zu erfassen. Das war genau das, was Eisner damals wie viele andere auch faszinierte. Sie schreibt dazu:

Ich ging trotzdem nach München und habe es nicht bereut, denn Wölfflins Methode half mir, in meinem Spezialgebiet, der griechischen Vasenmalerei, die Funde zeitlich zu bestimmen, was für meine Doktorarbeit, die ich ein Jahr später in Rostock schrieb, von unschätzbarem Wert war.<sup>17</sup>

Ihr eigentlicher akademischer Lehrer ist aber Gottfried von Lücken (1883–1976) in Rostock geworden, wo er von der Weimarer Republik bis zur DDR in drei höchst unterschiedlichen Staatssystemen als Ordinarius fungierte.<sup>18</sup> Dieser beschäftigte sich in den frühen 1920er Jahren sehr intensiv mit der griechischen, insbesondere attischen Vasenmalerei, und publizierte in dieser Zeit gleich drei größere Untersuchungen. Im Jahr 1921 erschien in Berlin sein Buch ‚*Griechische Vasenbilder*‘, das den Untertitel trägt ‚*Ein neues Verfahren der Wiedergabe*‘. Im gleichen Jahr veröffentlichte er in Wien ‚*Griechische Vasenbilder in Wien*‘, und 1923 folgte in Den Haag sogar eine Publikation in englischer Sprache mit dem

---

14 Eisner (1984) 54–66 (7 Studentenzeit – erste Begegnung mit Bertolt Brecht).

15 Siehe beispielsweise: „Leider waren die Berliner Professoren sehr langweilig. Besonders der Professor Goldschmidt in Kunstgeschichte.“ (Eisner [1984] 55); „Professor Curtius, der sehr eitel war ...“ (a. O. 63); „Der Stolperstein in Rostock war für die meisten ein anderer junger Professor, der nicht mochte, daß man sein Gebiet, Alte Geschichte, nur im Nebenfach studierte, und mit Wonne seine Studenten im Examen durchrasseln ließ.“ (a. O. 65).

16 Eisner (1984) 63 bezeichnet ihn fälschlich als „den interessantesten Archäologen der Zeit“.

17 Eisner (1984) 63.

18 Zu Lücken siehe die beiden wichtigen Untersuchungen: Zimmermann (1988); Buddrus & Fritzljar (2007).

Titel ‚*Greek Vase Painting*‘. Es lag für Lotte Eisner folglich nah, sich in ihrer Dissertation mit einem verwandten Thema zu beschäftigen. Ihre und ihres Doktorvaters Wahl fiel dabei auf ‚Die Entwicklung der Komposition auf griechischen Vasenbildern‘. Die Arbeit ist niemals als gedrucktes Buch publiziert worden, sondern existiert nur in wenigen maschinenschriftlichen Kopien.<sup>19</sup>

Eisner widmet sich in ihrer Dissertation der Aufgabe, kompositionelle Entwicklungsphasen der griechischen Vasenmalerei zu definieren. In das Rostocker Bibliotheksexemplar ist ein vierseitiger Auszug eingebunden, in dem die Verfasserin exemplarisch ihre Vorgehensweise darstellt und die Hauptergebnisse zusammenfasst.<sup>20</sup> Hieraus lässt sich das Folgende auszugsweise festhalten: Im Gegensatz zur freiverteilten Ornamentierung mykenischer Kunst sei der Dekor griechischer Vasen architektonisch gebunden. Daraus hätten sich anfänglich zwei Möglichkeiten der Verzierung ergeben: eine durchgehende Streifenbildung und ihre Abart, eine Auflösung des kontinuierenden Frieses in isolierte Metopenfelder. Aus diesen Einzelfeldern sei dann allmählich das selbständige ausgesparte Bildfeld entwickelt worden, welches sich von den Einzel/Metopenfeldern dadurch unterscheidet, dass es eben nicht wie diese nur ein Teil eines durch Vertikallinien unterbrochenen fortlaufenden Frieses sei. Erst spät habe sich eine wirkliche Bildeinheit ergeben. Eisner erkennt bei der von ihr angenommenen Entwicklung vier Phasen. Den Weg zu ihrer Definition beschreibt sie wie folgt:

Zur Gewinnung dieser Phasen ist folgendermaßen vorgegangen worden: einmal wurden die einzelnen Themata – soweit das Material erreichbar war – gesammelt, dann innerhalb jedes Themas die Bilder nach charakteristischen kompositionellen

---

<sup>19</sup> Der vollständige Titel lautet: Die Entwicklung der Komposition auf griechischen Vasenbildern. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer [sic!] Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock vorgelegt von Lotte Eisner aus Berlin. DIN A4-Format, 114 S. mit einer Falttafel sowie einem eingebundenen vierseitigen Auszug in kleinerem DIN A5-Format. Rostock 1924. Das benutzte Exemplar stammt aus der Universitätsbibliothek Rostock, Fachbibliothek Altertumswissenschaften. Es trägt die Signatur LG 4200 E36. Dass mir die Einsichtnahme in das seltene Typoskript ermöglicht wurde, verdanke ich den engagierten Bibliothekarinnen der Universitätsbibliothek Mainz, Julia Loeschke und Elke Weiner, ohne deren Engagement in Zeiten des allgemeinen Corona-Lockdowns ich die hierzu benötigte Fernleihe aus Rostock niemals erhalten hätte. Hierfür möchte ich den beiden Kolleginnen an dieser Stelle sehr herzlich meinen großen Dank aussprechen.

<sup>20</sup> Zum Folgenden siehe den in Eisner (1924) eingebundenen Auszug, der allerdings unpaginiert ist. Von dort stammen auch die drei folgenden wörtlichen Übernahmen.

Merkmale zu Schematen gesichtet und die so gewonnenen Prototypen in zeitlicher Abfolge hintereinander gereiht. Andererseits wurde an Hand der Beazleyschen und Hoppinschen Bestimmungen ebenso mit dem Oeuvre der einzelnen Meister verfahren. Es zeigte sich nun, dass ein jeder dieser Längsschnitte in bestimmter Reihenfolge das gleiche Entwicklungsstadium aufwies und schließlich zum gleichen Endergebnis einmündete. So konnten durch diese Entwicklungsreihen große gemeinsame Querschnitte gelegt werden, die eben die hier gebrachten vier Phasen bedeuten.

Eisner hat sich dabei im Detail bemüht, eigenständige Begriffe zu bilden, um die Entwicklungsstufen der einzelnen Bildprinzipien sprachlich in besonders anschaulicher Weise zu erfassen. So stört sie sich daran, dass der Terminus ‚Isolierung‘ nicht umfassend, und die Begriffe ‚Reihung‘ und ‚Addition‘ nicht bestimmend genug seien. Stattdessen schlägt sie vor:

Beide Kompositionsweisen wurden daher in den Begriff der ‚Anfügung‘ (570–530) einzuordnen versucht. ‚Anfügung‘ bedeutet hier loses Nebeneinander – die einzelnen Teile können aneinandergesetzt und wieder fortgenommen werden, ohne daß damit ein Organismus verletzt wird.<sup>21</sup>

Als wichtigste Ergebnisse hält Eisner schließlich fest:

Dieser ersten Phase, die zwar in ihrer einem bestimmten System folgenden Anordnung Auftakt und Voraussetzung für die anderen Stadien bedeutet, stehen in ihrer Gesamterscheinung die übrigen drei Phasen als fester Komplex entgegen, durch einen neugewonnenen gemeinschaftlichen Faktor – dem Streben nach Bildeinheit – zusammengehalten. Hier bilden ‚Verbindung‘ (Gruppenverbindung 530/10–500), ‚Vereinheitlichung‘ (diagonale und diagonal-rhythmische Vereinheitlichung 500–460/50) und ‚Einheit‘ (Bildeinheit um 440) die drei Stufen eines Entwicklungsprozesses, dessen höchste Stufe die Einheit ist.

Im Text der Dissertation selbst fasst Eisner ihre Ergebnisse ebenfalls zusammen und unternimmt zusätzlich einen kurzen Ausblick auf die weitere Entwicklung. Dies liest sich dann wie folgt:

---

21 Die Zahlen in Klammern sind hier wie in den sich anschließenden Zitaten als Zeitangaben mit dem Zusatz ‚v. Chr.‘ zu verstehen.

Es wurde versucht, einer Entwicklung nachzugehen, die in Stufen von der Isolation der Anfügung über die Verbindung und Vereinheitlichung zur Einheit führt. – In einem Jahrhundert vollzieht sich der Wandel. Immer neue Versuche, ein Bild zu gestalten, werden gemacht, mit allen Möglichkeiten wird gerechnet, manches wird abgewandelt, manches wieder verworfen. Über die Vertikale des Zustandsbildes gelangt man zur Aktion der Diagonale, bis auch hier die Gestaltungsmöglichkeit einer Flächengliederung ausgeschöpft und überspannt ist. Da wird mit einer neuen Fassung der Vertikale der entscheidende Schritt zur Verräumlichung getan und zugleich eine Ausgestaltung des seelischen Moments erreicht. Damit ist im Formalen und Geistigen eine endgültige Bildeinheit gewonnen. Aber in der Gewinnung des Räumlichen liegen bereits die Tendenzen zur Auflösung – das Selbständigwerden des Bildes bringt andererseits eine Diskrepanz zwischen Vasenkörper und Dekoration herbei. Ein letztes Stadium des fünffigurigen Thiasos zeigt in der starken Tiefenbewegung des Dionysos bereits den Beginn der Entartung. – Allmählich wird der Gefäßkörper völlig negiert, die Wandung durchbrochen und aufgelöst. So bedeckt Meidias im Vergewaltigen<sup>22</sup> der Form seine großen Gefäße über und über mit Figuren. Damit hat das Bild als Organismus seinen Sinn verloren.<sup>23</sup>

Die in den ausgewählten Zitaten greifbare spezifische Herangehensweise Lotte Eisners ist ebenso zeittypisch wie der gesamte Sprachduktus. Es geht ihr vornehmlich um das Erfassen überindividueller künstlerischer Entwicklungen in ihren jeweiligen epochenspezifischen Grundzügen. Die Betrachtung der Bilder erfolgt nach klar festgelegten Kriterien. Im Vordergrund stehen Fragen der Komposition. Immer wieder werden die hierbei entdeckten Schemata aber ebenso als geradezu lebendige Organismen begriffen,<sup>24</sup> die laut Eisner eben nicht nur Ausdruck einer formalen, sondern vielmehr auch einer geistig-seelischen Entwicklung sind. Sie sucht ausdrücklich nach der „Einheit des Formalen und Geistigen“.<sup>25</sup> Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, dass sie ihrer eigenen

---

22 Im Rostocker Bibliotheksexemplar von Eisner (1924) ist diese Passage auf Seite 105 handschriftlich wie folgt verbessert worden: „in Vergewaltigung“.

23 Eisner (1924) 104–105.

24 Vgl. hierzu beispielsweise Eisner (1924) 100: „So lässt keine Gestalt sich mehr einzeln herauslösen, ohne den Organismus des Bildganzen zu zerstören.“ Siehe dazu auch oben mit Anm. 20.

25 Vgl. Eisner (1924) 99.

Dissertation eine Charakterisierung der klassischen Kunst Griechenlands des Archäologen Arnold von Salis (1881–1958) voranstellt, die lautet:

Man mag über Wert und Nutzen von Bildanalysen, welche die Betrachtung in die kühle Sphäre der geometrischen Konstruktion leiten, denken, wie man will: die griechische Klassik arbeitet in der Tat mit solchen Begriffen, und wer ihre Stimme überhört, dem bleiben die letzten und feinsten Ideengänge ihres Schaffens ein Rätsel.<sup>26</sup>

Damit beschreitet Eisner bereits in ihrer Dissertation einen bildanalytischen Weg, auf dem sie, wie im Folgenden gezeigt werden soll, letztlich zur Beschäftigung mit dem neuen Bildmedium Film gelangen wird.

### **Lotte Eisner und der Film**

Da es in den 1920er Jahren und noch lange Zeit danach für eine Frau nahezu unmöglich war, in den Klassischen Altertumswissenschaften eine akademische Karriere zu machen, musste sich Lotte Eisner nach ihrer Promotion zwangsläufig schon recht bald nach einem anderen Betätigungsfeld umsehen. Vorher allerdings versuchte sie sich doch noch einmal als Archäologin. Sie fuhr nach dem Examen nach Italien, um dort mit anderen Archäologen, deren Namen sie in ihrer Autobiografie bezeichnenderweise nicht erwähnt, in Rom an einer Ausgrabung im Bereich des Forum Romanum teilzunehmen. In ihren Lebenserinnerungen nennt sie zudem nicht einmal die genaue Stelle auf dem Forum, sagt mit keinem Wort, zu welchem Zweck dort überhaupt gegraben wurde und wer der Ausgrabungsleiter war. All dies bedarf noch der Klärung und lässt sich vielleicht anhand anderer Quellen rekonstruieren. Offenkundig scheint diese Episode in ihrem Leben keinen großen Eindruck auf Lotte Eisner gemacht zu haben. Auch äußert sie sich recht despektierlich über die gemeinsame Arbeit mit den Kollegen vor Ort; von exakten Fragestellungen und Ergebnissen ist zudem überhaupt keine Rede. Diese gedankliche Leerstelle wird sogar eigens im Text durch drei Punkte sinnbildhaft verdeutlicht:

---

<sup>26</sup> Eisner (1924) Vorsatzblatt.

Mit einer Gruppe von Archäologen beteiligte ich mich an Ausgrabungen. Es handelte sich um altrömische Mauerreste am Forum Romanum ... Dabei wurde mir bewußt, daß diese Arbeit mir nichts bedeutete. Da wurde tagelang in der Erde gewühlt, ein paar Steine zu Tage gefördert, über die meine Kollegen dann weitere Tage brüteten und diskutierten, ob die Mauer so herum oder so herum verlaufen sei. Das war mir piepegal, ich hatte nicht diese Art von bürokratischem Wissenschaftsgeist, ich wollte schöne Dinge sehen, sinnlich befriedigt und geistig erregt werden.<sup>27</sup>

Nach diesen augenscheinlich ernüchternden Erfahrungen reiste Lotte Eisner zu Gottfried von Lücken nach Rostock, den sie jetzt als Freund bezeichnet, und führte dort mit ihm ein aufschlussreiches Gespräch über ihre berufliche Zukunft:

„Ich kann Sie mir nicht als Archäologin vorstellen“, sagte er, „in die Administration eines Museums passen Sie noch weniger, denn Sie sind keine Funktionärin, und für den Kunsthandel bringen Sie keinen Geschäftssinn mit, aber Sie können schreiben. Das habe ich an ihrer Doktorarbeit gesehen. Schreiben Sie! Schreiben Sie über Kunst“.<sup>28</sup>

Durch Vermittlung des jungen Dichters Armin Theophil Wegner (1886–1978) wurde Willy Haas (1891–1973) auf die junge Archäologin aufmerksam und Lückens Ratschlag begann bald darauf, Realität zu werden. Da Haas damals Herausgeber der *Literarischen Welt* war, schrieb Lotte Eisner hierfür bald als freie Mitarbeiterin „über Ausstellungen, über Neuerscheinungen auf dem literarischen Markt“ und machte dank ihrer fließenden Sprachkenntnisse in Englisch, Französisch und Italienisch „Interviews mit ausländischen Künstlern“.<sup>29</sup> Zur Filmkritik kam sie aber nicht durch Haas, der selbst in diesem Metier arbeitete und sogar Drehbücher schrieb, sondern mit Hilfe eines weiteren jungen Dichters, August Kuhn-Foelix (1893–1976), und dies auch nur über einen Umweg. Zunächst riet er ihr, sich „beim Berliner Tagblatt für die sogenannte ‚Zadek-Seite‘ als Inter-

---

27 Eisner (1984) 67–68.

28 Eisner (1984) 71.

29 Eisner (1984) 72–73.

viewerin zu bewerben.“<sup>30</sup> Sie erhielt diese Stelle, in deren Rahmen sie weiterhin berühmte Persönlichkeiten der Zeit, darunter viele Künstler wie den Maler Max Liebermann (1847–1935) oder den Jongleur Enrico Rastelli (1896–1931), aber auch Mathematiker und Physiker interviewte.<sup>31</sup> Erst auf einem von Kuhn-Foelix gegebenen Fest lernte sie im Sommer 1927 den beim *Film-Kurier* tätigen Redakteur Hans Nathan Feld (1902–1992) kennen, mit dem sie das für ihre Zukunft wegweisende Gespräch führte:

Er war sehr neugierig und fragte gleich: ‚Was machen Sie denn, Fräulein Eisner?‘ Ich antwortete stolz: ‚Ich bin Journalist beim *Berliner Tageblatt*.‘ – ‚Dann sind wir Kollegen. Ich heiße Hans Feld und bin Redakteur beim *Film-Kurier*. Aber ich habe ihren Namen nirgendwo gelesen. Was schreiben Sie denn?‘ – ‚Ich mache Interviews für die Zadek-Seite.‘ ‚Aha, Zadek‘, sagte Hans Feld, ‚wissen Sie was, der ist ein Schwein, der läßt die anderen all die Arbeit tun und nimmt selber den Ruhm. Außerdem zahlt er Ihnen sicher einen Hungerlohn. Wollen Sie festangestellte Filmkritikerin bei uns werden?‘ – ‚Filmkritikerin? Ich interessiere mich doch nur fürs Theater. Gibt es denn überhaupt gute Filme?‘ ‚Oh ja, und als Probearbeit werde ich Sie gleich mal in ein Atelier schicken, damit Sie Ihre Eindrücke niederschreiben können. Ich spreche morgen mit meinem Chefredakteur, Ernst Jäger, und dann werden Sie sehen, wenn es klappt, werden Sie der erste weibliche Filmkritiker Deutschlands.‘ ‚Aber darf ich auch Theaterkritiken schreiben?‘ ‚Ja natürlich, ich habe gehört, daß Sie vom Theater viel verstehen und da ich es bin, der die Theater-Rubrik im *Film-Kurier* eingeführt hat, kann ich es wohl vertreten, Sie öfter ins Theater zu schicken.‘ So wurde ich im Juni 1927 festangestellte Journalistin bei einer Tageszeitung für Film.<sup>32</sup>

Von der Altertumswissenschaftlerin bis zur Filmkritikerin scheint es folglich zwar kein geradliniger, wohl aber ein doch recht kurzer Weg gewesen zu sein. Es gilt nun zu skizzieren, in welcher Weise ihr Studium das hierzu benötigte methodische Wissen vermittelte, und zugleich zu fragen, wie und warum gerade eine Klassische Archäologin, die von ihren Interessen, Fragestellungen und Methoden her eigentlich eher als Kunsthistorikerin zu bezeichnen wäre, in der

---

30 Eisner (1984) 73–74.

31 Eisner (1984) 74–76.

32 Eisner (1984) 76–77.

Lage gewesen ist, das neue Medium Film und vor allem den expressionistischen deutschen Film, deren Zeitzeugin sie schließlich war, analytisch beschreiben und bildwissenschaftlich würdigen zu können. Das Thema lässt sich durch Lotte Eisners eigenes Zeugnis recht gut erschließen. Bereits in der Einleitung zu ihrem filmwissenschaftlichen Hauptwerk, das zunächst in französischer Sprache unter dem Titel *L'Écran démoniaque* 1952 und dann drei Jahre später 1955 in einer deutschen Fassung als *Die dämonische Leinwand* erschienen war,<sup>33</sup> geht sie auf die Bedeutung kunsthistorischer Methoden für die Filmgeschichte ein:

Um die Filmgeschichte eines Volkes in ihren groben Zügen aufzuzeigen, erscheint es mir angebracht, die Methoden der Stilkunde und Stilentwicklung, wie sie die Kunsthistoriker ausgebaut haben, anzuwenden. Dies bedeutet, daß man den Stil eines jeden für die gesamte Entwicklung wichtigen Films, an den man sich entweder noch gut erinnert oder den eine retrospektive Vorführung uns wieder vor Augen gebracht hat, untersuchen muß. Es genügt alsdann, das kunsthistorische Verfahren weiterzutreiben, Stil, Technik, künstlerische Entwicklung eines jeden qualitätvollen Filmregisseurs zu interpretieren und schließlich so vollständig, wie es uns heute die große Distanz zu den Filmen früherer Epochen erlaubt, die Stil Tendenzen der einzelnen Entwicklungsphasen herauszukristallisieren. Daß bei einem solchen Verfahren der Film an sich nicht als losgelöste Einzelkunst betrachtet werden kann, liegt bereits auf der Hand: er muß der Zeit und der Mentalität einer Nation, aus der heraus er geboren wurde, verbunden sein und aus diesen Gegebenheiten heraus erklärt werden. Künstlerische und literarische Kundgebungen dieser Epoche, ja sogar Probleme gewisser Geistesrichtungen, die aus früheren Epochen herübergerettet wurden, werden gleichfalls heranzuziehen sein.<sup>34</sup>

Die „Stiltendenzen der einzelnen Entwicklungsphasen herauszukristallisieren“ beschreibt exakt das, was Lotte Eisner bereits im Zusammenhang mit ihrer archäologischen Dissertation getan hat. Diese Nähe war ihr auch in späteren Jah-

---

33 Benutzt wurde im Folgenden die überarbeitete und erweiterte Neuausgabe: Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Frankfurt am Main: Fischer 1975) und zwar in der wohlfeilen, weit verbreiteten und daher leicht zugänglichen Taschenbuchedition (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1980 und zahlreiche Wiederauflagen): Eisner (1980).

34 Eisner (1980) 11. Vgl. hierzu Eisner (1984) 265 mit einem Teilabdruck des Zitats, zu dem sie kommentiert: „Mein Wissen über den Film ist eingebettet in die Kenntnis der deutschen Geistesgeschichte. Darum konnte ich den Film nicht als Einzelkunst betrachten.“

ren stets ebenso wohl bewusst wie die Tatsache des entsprechenden Einflusses ihrer akademischen Lehrer. So entwickelte ihr schon genannter Doktorvater Gottfried von Lücken eine Dokumentationsmethode, mit der Vasenbilder fotografisch auseinanderklappend abgebildet werden konnten, so dass die Darstellungen in einer das Medium Film gewissermaßen vorwegnehmenden Weise gleichsam vor den Augen der Betrachter abrollten.<sup>35</sup> Eisner machte sich dies zu Nutze und analysierte „die Bilder in ihrem geometrischen Aufbau und ihrem Gesamtzusammenhang“.<sup>36</sup> In ihren Memoiren parallelisiert sie dieses Tun ausdrücklich mit ihrem späteren Wirken als Film- sowie Theaterkritikerin und übersieht dabei auch nicht die literarischen Wurzeln ihrer spezifischen sprachlichen Darstellungsweise:

Ich versuchte, wie später in meinen Film- und Theater-Kritiken, optische Eindrücke und Entdeckungen in Worten nachzuempfinden, die innere Bewegung der Bilder zu beschreiben. In meinem Stil stand ich ganz unter dem Einfluß der expressionistischen Autoren. Die Worte ballen und drängen sich zu Sätzen, Einschüben, Ausrufen, Partizipien und Nebensätzen zusammen, ungewöhnliche Adjektive knallen heraus, man wartet atemlos auf den Höhepunkt.<sup>37</sup>

Als Beispiel führt Eisner selbst die folgenden Abschnitte aus ihrer Dissertation an:

Wie eine Zickzackwelle bindend den Schritt des Ersten überleitet zur Breitansicht des Bärtigen und aufgenommen über Gewandzipfel und Stock zum Dritten mit dem umgewandten Kopf fließt, wie von hier ein Fuß zum Fuß des Letzten gleitet, das ist nur noch nachspürend zu ahnen, nicht mehr konstruktiv zu ermessen.<sup>38</sup>

Dort ist alles auseinandergerissen in Aufgeregtheit, hier ist alles in Kraft und Frische gespannt, man spürt, daß diese Kunst durch eine Epoche der Zustandsbilder hindurchgegangen ist, wieder vereinigen sich Elastizität und Wucht. – Ebenso wird

---

35 Siehe Eisner (1984) 64, die in diesem Zusammenhang explizit sagt: „Das erinnerte schon fast an Film.“

36 Ebenda.

37 Ebenda.

38 Ebenda mit Anm. 6. Dort Verweis auf die Originalstelle in Eisner (1924) 41.

die Wandlung einer Formauffassung beleuchtet, bei Andokides sind es kleine, spitze Körper in präziöser Magerkeit gespreizt, Phintias gibt breit ausladende Massigkeit. Dieser Herakles braucht nicht mehr mit beiden Händen den Dreifuß ängstlich festzuhalten, der freie Arm schwingt kraftvoll die Keule in der Richtung des Angreifers, daß die Bewegung in sich zurückfließend Halt findet.<sup>39</sup>

Mit diesen wenigen Beispielen mag im Rahmen dieses kurzen Essays hinreichend skizziert worden sein, welch Geistes Kind Lotte Eisner war, und wie sehr gerade das Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie sie ein bestimmtes analytisches Sehen gelehrt hatte, dass sich problemlos auch auf andere Bildmedienformen anwenden ließ. Es bleibt einer größeren Untersuchung vorbehalten, die hier nur angedeuteten Mosaiksteinchen zu einem vollständigeren und inhaltlich farbigeren Tableau zusammensetzen. In diesem Zusammenhang müssten die Texte ihrer frühen Filmkritiken minutiös mit ihren archäologischen Bildanalysen verglichen werden. Dies sollte aber unbedingt unter Mitwirkung einer philologisch geschulten Person geschehen, damit zugleich auch die zahlreichen intertextuellen Bezüge in Lotte Eisners Werk aufgezeigt werden könnten, denen bislang so gut wie noch nie wirklich nachgespürt worden ist, obwohl Eisner immer wieder auf ihre Begegnungen mit diversen Schriftsteller\*innen und auf die Lektüre bestimmter Werke verweist. Ein solches Projekt wäre mit Sicherheit ein Gewinn für die Geschichte der Filmwissenschaft, vor allem dann, wenn man zugleich Eisners ursprüngliche Profession in den Blick nähme, was in der einschlägigen filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur, die es zu ihrer Person und ihrem Schaffen gibt, gleichfalls weitgehend unterblieben ist.<sup>40</sup> Sicherlich gelänge es dadurch besser, Lotte Eisners spezifische Herangehensweise an Fragen etwa zur Gestaltung des filmischen Raums forschungs- und damit ideengeschichtlich eindeutiger zu verorten.<sup>41</sup> Dies gilt in

---

39 Eisner (1984) mit Anm. 7. Dort Verweis auf die Originalstelle in Eisner (1924) 42–43.

40 So beispielsweise bei Steinitz (2015) 137–140, wo Eisners kunsthistorisch-archäologisches Studium mit keinem Wort erwähnt wird.

41 Siehe etwa Hediger (2014), in dessen Untersuchung zu *„Begehren und Verstehen – Wie der filmische Raum zum Ort wird“* Lotte Eisner zwar vorkommt, doch ihre kunsthistorische Vorbildung trotz einer knappen Erwähnung (71) dabei überhaupt keine Rolle spielt, auch wenn Hediger (2014) 71 an der gleichen Stelle anmahnt: „Eisner, deren intellektuelle Biografie noch zu schreiben ist, ...“ Dies ist umso bedauerlicher, als sich Eisner schon in ihrer Dissertation für den Zusammenhang von Raum und geistiger Stimmung interessiert hat. Vgl. hierzu beispiels-

gleichem Maß für die ebenfalls unterbliebene Einordnung ihrer Dissertation in die diversen geistigen Strömungen innerhalb der deutschsprachigen Klassischen Archäologie der 1920er Jahre.

## SCHLUSS

Aufgrund ihrer Arbeiten kann Lotte Eisner mit Fug und Recht als eine der ersten Filmkritikerinnen überhaupt gelten.<sup>42</sup> Sie hätte in diesem Metier für die deutsche Film- und Kulturszene sicherlich noch einiges mehr leisten können, doch Hitlers ‚Machtergreifung‘, wie die Zerstörung des demokratischen Systems in Deutschland meist gedankenlos euphemistisch genannt wird, setzte dem ein abruptes Ende.

Ausgestattet mit intellektuellem Scharfsinn und entsprechender Weitsicht ging sie wegen des mosaischen Glaubens ihres Elternhauses schon 1933 nach Frankreich ins Exil.<sup>43</sup> Hier konnte sie zunächst nahtlos an ihr bisheriges Schaffen anknüpfen, indem sie für die von Hans Feld herausgegebene, monatlich erscheinende Zeitschrift *Die Kritik* und zugleich für die *Internationale Filmschau*, die sich als antifaschistisch verstand, Artikel verfasste. In diese Zeit fällt aber auch der Beginn ihres Interesses an der damals gezwungenermaßen noch recht jungen Disziplin der Filmgeschichte. Georges Franju, Henri Langlois und sie trugen sich mit dem Gedanken der Gründung einer *Cinémathèque Française*. Hierfür sammelte sie entsprechende Zeugnisse, betrieb somit zunächst vor allem Quellenarbeit.<sup>44</sup> Im Jahr 1940 musste sie dies jedoch abrupt beenden, da die deutsche

---

weise ihre Bemerkung in Eisner (1924) 98: „So bedeutet diese vierte Phase, die ein Zurückgreifen auf die Tendenz der zweiten Phase schien, in Wirklichkeit den Kulminationspunkt einer Entwicklung, sie gewinnt eine Einheit im Formalen durch den Raum, im Geistigen durch die Stimmung.“

<sup>42</sup> Vgl. Steinitz (2015) 137: „Lotte Eisner war die erste Filmkritikerin Deutschlands in einer verantwortungsvollen Position.“

<sup>43</sup> Eisner (1984) 160–169 (19 Die Menschheit teilt sich) und 171–178 (Die langen Ferien der Lotte H. Eisner: 20 Nachbar Frankreich). Zu ihrem Leben im Exil vgl. ferner: [https://de.wikipedia.org/wiki/Lotte\\_Eisner](https://de.wikipedia.org/wiki/Lotte_Eisner) [zuletzt abgerufen am: 29. 08. 2020]; Heuer (1998) mit den wichtigsten Angaben.

<sup>44</sup> Eisner (1984) 179–183 (21 Die entscheidende Begegnung meines Lebens).

Wehrmacht in Paris einmarschierte und Lotte Eisner als Ausländerin in das südfranzösische Gefangenenlager Gurs verbracht wurde. Trotz der damit verbundenen Strapazen und Pein blieb sie am Leben. Schließlich gelang ihr von dort die Flucht nach Montpellier.<sup>45</sup> Um nicht entdeckt zu werden, schrieb sie sich an der Universität als Studentin ein.<sup>46</sup> Später nahm sie die falsche Identität einer Mademoiselle Louise Escoffier an.<sup>47</sup>

Sie scheint nach der Befreiung Frankreichs sofort wieder mit dem weitergemacht zu haben, was sie aufgrund der Nazi-Invasion hatte unterbrechen müssen.<sup>48</sup> Da sie damals zum ganz kleinen Kreis der wenigen filmhistorisch spezialisierten gehörte und zudem eine Pionierin der ersten Stunde war, wurde sie 1945 die erste Chefkonservatorin der *Cinémathèque Française*.<sup>49</sup> Diesen hochangesehenen und einflussreichen Posten sollte sie 30 Jahre innehaben.

Es ist überaus bedauerlich, dass Deutschland dieser hochinteressanten Frau einst aus niederen rassistischen Beweggründen die Tür wies, sie sogar brutal umbringen wollte und nach dem Ende der Nazi-Barbarei offenbar nicht einmal den geringsten Versuch unternahm, sie und ihre intellektuellen Fähigkeiten für den Wiederaufbau der deutschen Kulturszene zu gewinnen. Umso gebotener erscheint es, endlich Lotte Eisners ‚intellektuelle Biografie‘<sup>50</sup> zu schreiben, in der sie unbedingt auch als Altertumswissenschaftlerin ganz eigener Prägung gewürdigt werden sollte.

---

45 Eisner (1984) 195–202 (24 Die deutsche Jüdin ist unerwünscht).

46 Eisner (1984) 203–207 (25 Als fünfundvierzigjährige Studentin in Montpellier).

47 Eisner (1984) 208–217 (26 Mademoiselle Louise Escoffier wird geboren).

48 Eisner (1984) 218–224 (27 Befreiung – Schicksal der Familie Eisner).

49 Eisner (1984) 225–229 (28 Die ersten Jahre in der Cinémathèque – 7, Avenue de Messine [1945–1955]).

50 Bereits angemahnt von Hediger (2014) 71. Siehe oben Anm. 41.

## **ANHANG: INHALTSVERZEICHNIS DER DISSERTATION VON LOTTE EISNER**

### Einleitung I–III

#### **I. Phase: Die Aneignung**

Zeit: das Schwarzfigurige bis 530

1. Reihung S. 2–4
2. Symmetrie S. 5–11
3. Lockerung im Reifschwarzfigurigen S. 12–15

#### **II. Phase: Die Gruppenverbindung**

(1. Stufe zur Einheit: die Verbindung)

Zeit: (530) 510–500

1. Übergang und Festigung im frühen Rotfigurigen:  
Andokides 530–510 S. 17–22
2. Das frühe Dreifigurenbild bei Euthymides 510–500 S. 23–34
3. Das Dreifigurenbild bei Kleophrades 505 S. 35–42
4. Der reife Phintias um 500 S. 43–47

#### **III. Phase: Diagonale und diagonalrhythmische Vereinheitlichung**

(2. Stufe zur Einheit: Die Vereinheitlichung)

Zeit: nach 500 Blüte 460

1. Die Diagonalkomposition der Fläche S. 49–53
2. Einzelne Diagonalen 500–470/60
  - a) Die Diagonale als Zentrum S. 54–58
  - b) Ausgestaltung des Schulterbildes (Entgegengesetzte Diagonalen) S. 59–62
3. Diagonalrhythmische Bilder um 470–60
  - a) Die Weiterentwicklung des Dreifigurenbildes (Kratere) S. 63–71
  - b) Vierfigurenbilder des Boreas-Painter-Kreises 460 (Kratere) S. 72–79

#### **IV. Phase: Bildeinheit**

(3. Stufe: Einheit)

(Phidiasische Zeit)

1. Das Ausklingen der Diagonale 460 S. 81–90
2. Die neue Vertikale 450–40 S. 91–98
3. Das Bild S. 99–103

<b>Ende</b>	S. 104–105
Entwicklung der wichtigsten hier besprochenen Themata: Abschiedsszenen, Athena-Geburt, Brunnenszenen, Busiris, Drei- fußraub, Frauenraub, Gorgo, Hephaistos-Rückkehr, Cassandra, Kerberos, Komos, Löwenkampf, Minotauros, Musik, Musizie- render Zug, Nereus, Palaestra, Priamos-Tod, Reiter, Schiff-Szene, Thiasos, Verfolgung, Wagenszenen, Zweikampf	S. 106–110
<b>Literatur</b>	S. 111–114

## BIBLIOGRAFIE

- Buddrus & Fritzlar (2007). – Michael Buddrus & Sigrid Fritzlar, ‚Lücken, Gottfried Heinrich von‘, in Dies., *Die Professoren der Universität Rostock im Dritten Reich. Ein biographisches Lexikon*. Texte und Materialien zur Zeitgeschichte 16 (München: Saur 2007) 264–265.
- Eisner (1924). – Lotte H. Eisner, *Die Entwicklung der Komposition auf griechischen Vasenbildern* (Dissertation Rostock 1924).
- Eisner (1980). – Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1980).
- Eisner (1984). – Lotte H. Eisner, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memoiren*. Geschrieben von Martje Grohmann. Mit einem Vorwort von Werner Herzog (Heidelberg: Wunderhorn 2. Auflage 1984).
- Hediger (2014). – Vinzenz Hediger, ‚Begehren und Verstehen – Wie der filmische Raum zum Ort wird‘, in Irina Gradinari & Dorit Müller & Johannes Pause (Hg.), *Wissensraum Film*. Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 13 (Wiesbaden: Reichert 2014) 61–86.
- Heuer (1998). – Renate Heuer (Red.), ‚Eisner, Lotte H.‘, in *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Band 6 Dore – Fein*. Herausgegeben vom Archiv Bibliographia Judaica (München: Saur 1998) 222–231.
- Steinitz (2015). – David Steinitz, *Geschichte der deutschen Filmkritik* (München: Boorberg 2015).

Wendland (1999). – Ulrike Wendland, ‚Eisner, Lotte H.‘, in Dies., *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*.

Teil 1: A–K (München: Saur 1999) 136–138.

Zimmermann (1988). – Konrad Zimmermann, ‚Gottfried von Lücken 1883–1976‘,

in Reinhard Lullies & Wolfgang Schiering (Hg.), *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*

(Mainz: Philipp von Zabern 1988) 218–219.

---

Patrick Schollmeyer

Institut für Altertumswissenschaften, Arbeitsbereich Klassische Archäologie

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

D-55099 Mainz

schollme@uni-mainz.de

#### **Suggested citation**

Patrick Schollmeyer: Lotte Eisner. Eine Archäologin als Filmkritikerin. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 324–342.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.179>

ANNA KRANZDORF & EVA WERNER

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

## „An Herrn Prof. A. Wlosok“

### Über eine der ersten Latinistikprofessorinnen im deutschsprachigen Raum – eine Spurensuche im Jahr 2020

**Abstract** In contrast to other European countries, female professors of Classical Philology have been severely underrepresented in Germany. This article sheds light on Antonie Wlosok (1930–2013), one of the first women to hold a Chair of Classical Philology in Germany. How can Wlosok’s work at Johannes Gutenberg University Mainz be described, especially considering the very male-dominated academic world? Based on testimonials from the university archives and selected publications, this essay aims to give insights to this question, highlighting current debates about women in academia.

**Keywords** Antonie Wlosok, Johannes Gutenberg University Mainz, History of Women in Academia, Gender Studies, History of Classical Philology

**Abstract** Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern waren (und sind) Professorinnen in der Klassischen Philologie in Deutschland stark unterrepräsentiert. Antonie Wlosok (1930–2013) war seit 1974 bis zu ihrer Emeritierung 1998 Ordentliche Professorin für Klassische Philologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) und damit die erste oder zweite Frau, die in Deutschland einen Lehrstuhl für Klassische Philologie innehatte. Wie lässt sich das Wirken Wlosoks an der JGU insbesondere vor dem Hintergrund einer sehr männlich geprägten Wissenschaftswelt aus heutiger Perspektive beschreiben? Anhand von Zeugnissen aus dem Universitätsarchiv sowie ausgewählten Publikationen möchte dieser Aufsatz eine anekdotische Spurensuche unternehmen, die auch ein Schlaglicht auf aktuelle Debatten um Frauen in der Wissenschaft wirft.

**Keywords** Antonie Wlosok, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Geschichte von Frauen in der Wissenschaft, Gender Studies, Geschichte der Klassischen Philologie

## EINE SPURENSUCHE IM JAHR 2020

Klassische Philologinnen waren (und sind) im deutschsprachigem Raum – im Vergleich zu den europäischen Nachbarländern – eine eher seltene Erscheinung. So berichtet zum Beispiel Marco Formisano in einer 2018 erschienenen Rezension aus seiner Zeit als Doktorand:

When I was a first year PhD candidate I had the opportunity to be a visiting student at a German university. My academic (male) host asked me who my doctoral supervisor was. When I said the name of my (female) professor, the reaction was: ‚So, your supervisor is a woman.‘ I never understood what precisely he meant by that, but [...] when I related this encounter to a German (female) PhD student, she pointed out that even then in German universities – it was 1996 – only two women were professors of Latin literature in the entire country, and no woman at all had a chair in Greek. When I now think back to that episode, it seems to me almost impossible that that conversation took place.<sup>1</sup>

Als Studentinnen der Klassischen Philologie in Mainz ging es uns ein wenig wie Marco Formisano: Mit Antonie Wlosok und Christine Walde gibt es in Mainz eine gewisse Tradition von Professorinnen in der Klassischen Philologie. Der Umstand, dass wir eine akademische Lehrerin hatten, erschien uns also zunächst nicht weiter bemerkenswert. Je mehr wir uns jedoch, angeregt von Christine Walde, wissenschaftlich mit dem Thema beschäftigten, umso deutlicher wurde uns, dass Geschlecht auf verschiedenen Ebenen für die Klassische Philologie ein wichtiges, aber weitgehend unbearbeitetes Thema ist. So musste sich Anna Kranzdorf in ihrer Dissertation über die Geschichte des Lateinunterrichts 1920–1980 über das Gendern keine Gedanken machen, da ohnehin alle Protagonisten männlich waren. Sie stellte dabei auch fest, dass die Frage nach klassisch-philologischer Mädchenbildung ein völlig unterbelichtetes Feld ist.<sup>2</sup> Und Eva Werner arbeitete in ihrer kürzlich eingereichten Dissertation heraus, dass die Forschung zu den sog. Sulpicia-Elegien von Weiblichkeitsstereotypen vor allem des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durchzogen ist.

Als wir nun gefragt wurden, ob wir einen Beitrag anlässlich Christine Waldes 60. Geburtstags verfassen wollten, entschieden wir uns zu einem Essay über

---

1 Formisano (2018) 138.

2 Vgl. Kranzdorf (2018).

Antonie Wlosok, der uns aus verschiedenen Gründen außerordentlich passend schien: Wlosok, Walde, Werner/Kranzdorf stehen für drei Generationen Klassischer Philologinnen. In der Untersuchung des Wirkens Antonie Wlosoks in Mainz können wir unsere Interessen an der Geschichte der Klassischen Philologie, Gender Studies und der Geschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU), unserer Alma Mater, gewinnbringend vereinen – zumal uns im Universitätsarchiv bisher unbearbeitetes Material zur Verfügung stand.

Antonie Wlosok war seit 1968 ordentliche Professorin an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und damit die erste oder zweite deutsche Lehrstuhlinhaberin für Klassische Philologie.<sup>3</sup> 1973 erhielt sie einen Ruf an die Johannes Gutenberg-Universität Mainz, zu einer Zeit als unter den 708 seit 1946 Berufenen gerade einmal 8 Frauen waren und die Universitätszeitschrift JOGU titelte: ‚Neue Dekane ohne Dame‘.<sup>4</sup> Dass unter 11 Dekan\*innen an der JGU aktuell im Jahr 2020 genau eine Frau ist,<sup>5</sup> verleiht der Spurensuche, die wir in diesem kurzen Essay unternehmen möchten, mehr Aktualität als uns lieb wäre.

Da Antonie Wlosok 1998 emeritiert wurde und leider zu unserer eigenen Studienzeit keine curricularen Lehrveranstaltungen mehr gab, hatten wir nie persönlich das Vergnügen, sie als Hochschullehrerin kennenzulernen. Die Spuren von ihr, die sich heute noch an der JGU finden lassen, geben aber Grund zu der Annahme, dass wir da wirklich etwas verpasst haben.

Im Folgenden betrachten wir zunächst kurz die Situation für Frauen an der JGU zur Zeit der Berufung Wlosoks, zeichnen die Spuren ihres Wirkens in der langjährigen Zeitschrift der Universität, JOGU, nach und werfen anhand zweier ausgewählter Schriften ein Schlaglicht auf ihr wissenschaftliches Arbeiten. Das entstandene Bild der ersten oder zweiten deutschen Professorin für Klassische Philologie möchten wir dabei insbesondere im Hinblick auf Vorstellungen von Weiblichkeit in der Wissenschaft analysieren, die immer wieder zutage treten.

---

<sup>3</sup> Vgl. Suchla (2011) 7. Wilfried Stroh nennt sie in seinem Nachruf die erste deutsche Latinistikprofessorin (vgl. Stroh [2013] 761). Allerdings wurde ebenfalls 1968 Ilona Opelt an die Universität Düsseldorf berufen (vgl. Häußler [1993] 651).

<sup>4</sup> Vgl. Lauderbach (2021).

<sup>5</sup> Frau Prof. Dilek Dizdar, FB 06.

## FRAUEN ALS AUSNAHME – UND ALS REGEL: DIE JGU 1973

Was lässt sich heute über die Situation der Frauen an der JGU zur Zeit der Berufung Antonie Wlosoks sagen? Sabine Lauderbach hat die Entwicklung seit 1946 für die Festschrift zum 75. Jubiläum der Wiedereröffnung der JGU zum ersten Mal gründlich aufgearbeitet.<sup>6</sup> Es fällt auf, dass Studentinnen seit dem ersten Semester der wiedereröffneten Universität keine vereinzeltten Erscheinungen waren, sondern bereits 1946 einen Anteil von 26 % an der Gesamtstudierendenschaft ausmachten – in der philosophischen Fakultät sogar fast die Hälfte.<sup>7</sup> Wie viele von ihnen damals Klassische Philologie studierten, vermögen wir nicht zu sagen. Allerdings gibt es den schönen Quellenfund von Sabine Lauderbach, dass Studentinnen, die 1948 an der Philosophischen Fakultät studierten, ihr Abitur aber „nur“ an einer Oberschule abgelegt hatten, angehalten wurden, das kleine Latein nachzuholen, um ihre Studierfähigkeit zu beweisen.<sup>8</sup>

Als Antonie Wlosok im Jahre 1974 an die JGU kam, traf sie also auf eine Universität, in der Studentinnen zwar die Regel, Professorinnen aber immer noch die große Ausnahme waren. Von 1946 bis 1973 ergingen, wie bereits erwähnt, von den 708 Berufungen nur 8 an Frauen, drei davon an die philosophische Fakultät. In den Rechtswissenschaften und den Theologien waren Frauen deutschlandweit und so auch in Mainz zu dieser Zeit sogar ausgeschlossen.<sup>9</sup> Antonie Wlosok war also vielleicht die neunte, zehnte oder elfte Ordentliche Professorin an der JGU und, wie bereits erwähnt, die erste oder zweite Klassische Philologin auf einem deutschen Lehrstuhl. Dass sie also mit Theologie und Klassischer Philologie im besten Fall Männerdomänen und im schlechtesten Fall frauenfeindliche Fächer gewählt hat, ist bemerkenswert.

Antonie Wlosok setzte sich an der JGU in einem kompetitiven Berufungsverfahren mit hochkarätigem Bewerberfeld durch: Das Verfahren der Nachfolge Willy Schetter endete mit einer Dreierliste. Antonie Wlosok nahm vor zwei

---

6 Wir danken Sabine Lauderbach herzlich dafür, dass wir Einblick in ihren aktuell noch nicht publizierten Aufsatz nehmen konnten.

7 Vgl. Lauderbach (2021).

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd.

männlichen Kollegen den ersten Platz ein. Der Ruf aus dem Kanzlerbüro erging am 2. April 1973 an „Herrn [!] Prof. Dr. A. Wlosok“, wohnhaft in Kiel.<sup>10</sup>

### **DIE SPUREN ANTONIE WLOSOKS: WELTOFFENHEIT, NACHWUCHSFÖRDERUNG UND JEDE MENGE VERGIL**

Antonie Elisabeth Marianne Wlosok wurde am 17. November 1930 in Rotieknica bei Posen in Polen geboren. Im Jahr 1945 floh die Familie nach Thüringen und dann weiter aus der russischen Besatzungszone nach Westfalen. In Lübbecke legte sie 1950 das Abitur ab, anschließend studierte sie Theologie, Philosophie, Germanistik und Klassische Philologie in Wuppertal, Heidelberg und Freiburg. 1957 legte sie ihr erstes Staatsexamen in den Fächern evangelische Theologie und Latein ab. Bereits 1958 wurde sie mit einer Arbeit über Laktanz bei Viktor Pöschl und Otto Regenbogen in Heidelberg promoviert.<sup>11</sup> 1964 habilitierte sie sich mit einer Arbeit über die Göttin Venus in Vergils *Aeneis* ebenfalls in Heidelberg.<sup>12</sup> Nach Stationen als Lehrbeauftragte in Mannheim (1967/68), ordentliche Professorin in Kiel (1968–1973) und als „temporary member am Institute of advanced studies“ in Princeton (1972/73) lehrte und forschte Antonie Wlosok seit 1974 an der JGU.<sup>13</sup>

Vor allem in der ehemaligen offiziellen Zeitschrift der JGU, der sogenannten JOGU, sind viele, auch bebilderte Spuren von Antonie Wlosok zu finden. So trat sie immer wieder durch ihre internationalen Gäste in Erscheinung: 1989 war Dr. Richard Gaskin als Humboldt-Stipendiat aus England auf Einladung von Antonie Wlosok an der JGU zu Gast,<sup>14</sup> 1991 eine Gastwissenschaftlerin aus Schweden, die ebenfalls wegen Wlosok an die JGU kam. Die JOGU schreibt: „Dr. Wifstrand-

---

<sup>10</sup> Vgl. S11, Personenbezogene Zeitungsausschnittsammlung Wlosok, Antonie, Universitätsarchiv der JGU.

<sup>11</sup> Vgl. Wlosok (1960).

<sup>12</sup> Vgl. Wlosok (1967).

<sup>13</sup> Vgl. S11, Personenbezogene Zeitungsausschnittsammlung Wlosok, Antonie, Universitätsarchiv der JGU.

<sup>14</sup> Vgl. Wittig (1989) 26.

Schiebe hat sich nicht umsonst Mainz für ihren Auslandsaufenthalt ausgesucht. Während die schwedische Tradition sich in der Auseinandersetzung mit lateinischen Texten stark auf philologische und grammatische Aspekte konzentriert, wird die klassische Philologie unter Leitung von Professor Antonie Wlosok an der Johannes Gutenberg-Universität eher kulturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich betrieben, wobei Vergil und die Vergil-Rezeption besonders eingehend berücksichtigt werden. Ein Ansatz, der für die Forschung der schwedischen Philologin von entscheidender Bedeutung ist.<sup>15</sup>

1994 kam die Habilitandin und Augustinus-Forscherin Therese Fuhrer (heute Lehrstuhlinhaberin an der LMU München) als Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt-Stiftung an die JGU: „Ihren [Fuhrers] Aufenthalt am Seminar für Klassische Philologie sieht sie als großen Gewinn. [...] Wichtig sei auch der gedankliche Austausch mit Professor Wlosok. Sie gehörte als Philologin zu den wenigen ihres Faches, die sich mit christlicher Literatur auseinandergesetzt hätten. Ein Aspekt, den die Altphilologen sonst meistens den Theologen überlassen.“<sup>16</sup>

1997 dann waren gleich zwei Stipendiaten Gäste von Antonie Wlosok: François Ngudia Kabeya aus Ruanda, der eigentlich Lehrer an einem Priesterseminar war und über ein Stipendium des Katholischen Akademischen Ausländerdienstes nach Deutschland kam. Da er bereits vorher Kontakte zu Wlosok hatte, wählte er Mainz als Studienstandort und arbeitete an seiner Dissertation („Eine kritische Edition der Oster-Predigten des Pseudo-Augustinus“). Die Habilitandin Tina Dolidze aus Georgien, die zur „theologischen Sprache des Gregor von Nyssa“ forschte, wohnte während ihres Aufenthaltes sogar bei Antonie Wlosok. „Hocherfreut zeigte sie sich über die Herzlichkeit, mit der sie in Mainz aufgenommen worden sei: ‚Wo gibt es das sonst noch, daß man bereits nach einem einzigen Gespräch von einem Professor eingeladen wird, in seinem Haus zu wohnen?‘“<sup>17</sup>

1998 war schließlich mit Karl Galinsky, Professor an der University of Texas in Austin, ein alter Bekannter Wlosoks zu Gast: Die beiden Vergilexpert\*innen hatten sich 1981 auf einem Kongress kennengelernt, im Sommer desselben Jahres war Galinsky mit einem Humboldt-Stipendium schon einmal an der JGU zu Gast gewesen. Da Galinsky und Wlosok 1998 an verschiedenen Büchern zu Vergil arbeiteten, resümierte die JOGU: „Die beiden Vergilianer haben also genügend Stoff für Diskussionen. Zum richtigen Zeitpunkt einen bewährten Ansprech-

---

15 Wittig (1991) 20. Vgl. dazu Wifstrand Schiebe (1997).

16 Wittig (1994) 12.

17 Gutmann (1997) 20.

partner in nächster Nähe zu haben, ist für beide Autoren ein großer Gewinn.“<sup>18</sup> Diese Schlaglichter vermitteln uns das Bild einer weltoffenen und am Austausch interessierten Wissenschaftlerin.

Es scheint, als habe Antonie Wlosok vor allem auch der wissenschaftliche Nachwuchs am Herzen gelegen: In einem Porträt der Mainzer Allgemeinen Zeitung vom August 1982 machte sie sich beispielsweise große Sorgen, dass es bald nicht mehr genügend Promovend\*innen geben würde: „Augenblicklich drängen selbst die für die Promotion geeigneten Kandidaten unter dem primären Gesichtspunkt der Existenzsicherung in die noch offenen Stellen an den Gymnasien.“<sup>19</sup> Zudem seien Stellen an der Universität auch immer weniger attraktiv, da neben Lehre und universitärer Selbstverwaltung wenig Zeit für die Forschung bliebe. Sie berichtete, dass sich „an ihrem Institut sechs Professoren eine Halbtagssekretärin“ teilten und konstatierte, dass solche Arbeitsbedingungen „für einen jungen Wissenschaftler keinen sonderlichen Anreiz“ ausübten, um eine Hochschulkarriere anzustreben. Außerdem hielt sie „einen Zeitraum von sechs Jahren für zu gering, um sich zu habilitieren und berufen zu werden.“<sup>20</sup> Dieser kleine Ausschnitt verdeutlicht, dass Antonie Wlosok sich für den wissenschaftlichen Nachwuchs einsetzte und sich um dessen Perspektiven sorgte. Es ist interessant zu sehen, dass sich die Klagen über die zahlreichen Verwaltungsaufgaben seit 40 Jahren so wenig verändert haben. Die Erwähnung von „sechs Professoren und einer Halbtagssekretärin“ macht hingegen einmal mehr deutlich, wie selbstverständlich noch in den 1980er Jahren die beruflichen Rollen an Universitäten zwischen den Geschlechtern verteilt waren.

Dass ihr die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses besonders wichtig war, verdeutlicht auch eine der sichtbarsten Spuren von Antonie Wlosok: Im Jahr 1999 rief sie an der JGU eine Stiftung für den wissenschaftlichen Nachwuchs ins Leben, die mittlerweile eine von fast 40 Treuhandstiftungen der Johannes Gutenberg-Universitätsstiftung darstellt.<sup>21</sup> Natürlich berichtete auch hier die JOGU: „Professor Dr. Antonie Wlosok [...] hat eine nach ihr benannte Stiftung errichtet, aus deren Erträgen jährlich Nachwuchswissenschaft-

---

18 Schwing (1998) 12.

19 Mainzer Allgemeine Zeitung, 31. 8. 1982.

20 Ebd.

21 <https://www.foerdern-und-stiften.uni-mainz.de/johannes-gutenberg-universitaetsstiftung/treuhandstiftungen-unter-dem-dach-der-jgu-stiftung/antonie-wlosok-stiftung/> (letzter Aufruf: 10. 07. 2020).

„An Herrn Prof. A. Wlosok“

ler mit einem Preis in Höhe von 4500 Mark ausgezeichnet werden.“<sup>22</sup> Zweck der Stiftung war und ist – kaum verwunderlich – „die Förderung der Forschung auf dem Gebiet der Spätantike [...] und auf dem Gebiet der Rezeptionsgeschichte der augusteischen Dichter, insbesondere Vergils.“<sup>23</sup> Ebenso wie der Stiftungszweck zu Wlosoks Leben und Werk passt, gilt dies auch für den ersten Preisträger im Jahr 2000, der aus Japan stammt: Kenji Tsutsui erhielt den Preis für seine Dissertation zum Thema „Die Auseinandersetzung mit den Markioniten im Adamantios-Dialog“.<sup>24</sup> 2004 erhielt den Preis im Übrigen die damals junge Theologin Katharina Greschat.<sup>25</sup> Dass Greschat seit 2010 Professorin für Kirchen- und Christentumsgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum ist,<sup>26</sup> dürfte Antonie Wlosok gefreut haben, schließlich wäre dies zu Beginn ihrer eigenen akademischen Karriere noch nicht möglich gewesen.

## KREATIV UND KRITISCH – ANTONIE WLOSOKS PHILOGIE

Um uns der Forscherinnenpersönlichkeit Antonie Wlosoks zu nähern, möchten wir im Folgenden aus ihrem reichen Oeuvre lediglich zwei kleine, aber aus unserer Sicht besondere Beispiele herausgreifen.<sup>27</sup> Sich ihrem sehr umfassenden Werk systematisch zu nähern, bedürfte sicherlich einer eigenen Forschungsarbeit.

Die Werke Vergils und deren Rezeption beschäftigten Antonie Wlosok, wie bereits erwähnt, zeitlebens sehr intensiv. 1982 veranstaltete sie ein vielbeachtetes internationales Vergil-Symposium an der JGU, unter anderem mit einem Konzert zu „Vergil in der Musik“ im Ratssaal des Mainzer Rathauses.<sup>28</sup> Dass

---

22 Antonie Wlosok-Stiftung, in: *JOGU* 164 (1999) 3.

23 Vgl. ebd.

24 Stiftungspreis für japanischen Forscher, in: *JOGU* 170 (2000) 5.

25 Dies academicus 2004, in: *JOGU* 189 (2004) 29.

26 <http://www.ev.rub.de/akm-greschat/prof.html.de> (letzter Aufruf: 30.06.2020).

27 Zu Wlosoks wissenschaftlichem Oeuvre vgl. auch die ‚Kleinen Schriften‘ mit ihrem Schriftenverzeichnis (Wlosok [1990]) sowie die Festschrift zu ihrem 80. Geburtstag (Suchla [2011]).

28 Vgl. Giesche (1982) 12.

an diesem Symposium laut Bericht der JOGU neben dem Seminar für Klassische Philologie auch das Studium generale, das Romanische Seminar, das Institut für Kunstgeschichte, das Deutsche Institut und das Seminar für Anglistik beteiligt waren, verdeutlicht das große Netzwerk Antonie Wlosoks, die kulturwissenschaftliche Ansätze und insbesondere auch Rezeptionsphänomene immer als lebendigen Teil ihrer philologischen Arbeit sah – was zu dieser Zeit in der deutschsprachigen Klassischen Philologie keineswegs selbstverständlich war.

Am 17. 12. 1981 hielt Antonie Wlosok einen Vortrag mit dem Titel ‚Der Held als Ärgernis: Vergils Aeneas‘ in der Reihe ‚Universität im Rathaus‘, damals in der erst zweiten Auflage dieser bis heute bestehenden Reihe.<sup>29</sup> Der ein Jahr später publizierte Aufsatz<sup>30</sup> legt ebenso Zeugnis ihrer Auffassung von Klassischer Philologie ab, die man heute noch als modern bezeichnen kann und muss: Mit einem weiten Horizont für archäologische Funde und mythologische Erzählungen arbeitet sie die Rolle des Aeneas als Symbol alles Menschlichen heraus, die auch ein Grundpfeiler der vielfältigen *Aeneis*-Rezeptionen bis heute ist: „Aeneas steht das ganze Epos hindurch in der Spannung zwischen dem, was ihm seine Rolle auferlegt, und dem, wozu ihn seine ‚Menschlichkeit‘ drängt.“<sup>31</sup> Indem sie darstellt, aus welchen zeitgenössischen Aneignungen heraus das Verhalten des Aeneas und insbesondere die Tötung des Turnus am Ende des Werks im Spannungsfeld römischer, christlicher und moderner Moralbegriffe bewertet wurde,<sup>32</sup> geht sie aktuellen literaturtheoretischen Debatten rund um die ‚Intention des Autors‘ nicht aus dem Weg, sondern bezieht Stellung. Sie nimmt die Komplexitäten einer zeitgenössischen Klassischen Philologie an, die die Andersartigkeit antiker Texte ernst nehmen und sie gleichzeitig vor dem Hintergrund zeitgenössischer Diskurse betrachten möchte.

2001, d. h. drei Jahre nach ihrer Emeritierung 1998, verfasste sie den Nachruf auf ihren akademischen Lehrer an der Universität Heidelberg, Viktor Pöschl.<sup>33</sup> Auch hier weicht Antonie Wlosok den schwierigen und komplexen Seiten der Würdigung einer wissenschaftlichen Karriere, die im Deutschland der 30er Jah-

---

29 Vgl. dazu Letzter Vortrag von „Universität im Rathaus“: Prof. Ringger, in: *JOGU* 84 (1983) 6.

30 Vgl. Wlosok (1982).

31 Wlosok (1982) 15.

32 Vgl. dazu auch Stroh (2013) 766.

33 Vgl. Wlosok (2001).

re des 20. Jhs. begann,<sup>34</sup> nicht aus. Sie begnügt sich nicht damit, seine politische Karriere hinter wissenschaftlichen Verdiensten verschwinden zu lassen:

Dass aber ein derartiger stillschweigend-formaler Konformismus, wie ihn zahllose Intellektuelle jener Zeit um der eigenen Ungestörtheit willen an den Tag legten, nicht unwesentlich zur Stabilisierung des Regimes beitrug, soll man weder übersehen noch verschweigen.<sup>35</sup>

Vielmehr unternimmt sie den unseres Erachtens sehr mutigen Versuch, das wissenschaftliche Werk Viktor Pöschls zu würdigen und gleichzeitig in seinen zeitbezogenen Spannungen zu beleuchten:

Die von Pöschl im Dienste seiner akademischen Karriere bis Kriegsende behandelten Themen sind zweifellos zeitgebunden: ‚Römischer Staat und griechisches Staatsdenken bei Cicero‘ (1933/1936), ‚Grundwerte römischer Staatsgesinnung in den Geschichtswerken des Sallust (1939/1940), ‚Cato als Vorbild römischer Lebenshaltung‘ (Neue Jahrb. für Ant. und deutsche Bildung 1939), (...).<sup>36</sup>

Sie zitiert Passagen, die aus ihrer Sicht unangenehme Züge nationalsozialistischer Terminologie enthalten, und diskutiert gleichzeitig fundiert die wissenschaftlichen Sachfragen, zu denen Pöschl in seinen Arbeiten Stellung nahm. Es entsteht ein derart differenziertes Bild, wie es nur aus einer philologischen Textkritik entstehen kann, die die Zeitgebundenheit von Fragen und Konzepten als fundamentalen Bestandteil dieser begreift.

## WISSENSCHAFT „ALS FRAU“?

Lassen sich nun Spuren dessen ausmachen, wie Antonie Wlosok ihre Weiblichkeit in einer Männerwelt wahrnahm und reflektierte? Im bereits genannten Interview mit der Allgemeinen Zeitung findet sich dazu ein Hinweis: „Die Kolle-

---

<sup>34</sup> Viktor Pöschl wurde 1933 in Heidelberg bei Otto Regenbogen promoviert.

<sup>35</sup> Wlosok (2001) 371.

<sup>36</sup> Wlosok (2001) 375.

gen begegneten ihr, der damals einzigen Professorin an der Universität Kiel, wie sie sich heute noch gerne zurückerinnert, ‚mit einer Mischung aus Väterlichkeit und Ritterlichkeit‘.<sup>37</sup> Dieses Zitat zeigt anschaulich, dass ihre Weiblichkeit in ihrem universitären Umfeld sehr wohl eine Rolle spielte. Ob sie sich daran wirklich „gerne“ zurückerinnerte, wie es dieser Zeitungsartikel suggeriert, lässt sich heute nicht mehr belegen.

Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht auch die Nachrufe, die auf Antonie Wlosok verfasst wurden: Die drei uns zugänglichen Texte<sup>38</sup> wurden von Philologen geschrieben, alle drei nehmen in irgendeiner Form auf ihre Weiblichkeit Bezug: Wenn Wilfried Stroh sie als „hingebungsvolle Lehrerin“ bezeichnet und auf ihre „schicken Kleider“ sowie ihre „Schönheit“<sup>39</sup> Bezug nimmt, liegt darin aus unserer Sicht keine geschlechtsbezogene Herabwürdigung. Und doch schimmert eine Wahrnehmung der Wissenschaftlerin als Ausnahmeerscheinung durch, die uns verdächtig bekannt vorkommt, zumal Verweise auf Kleidung, Aussehen oder Heiratsanträge in wissenschaftlichen Nachrufen auf Männer kaum zu finden sind. So resümiert Stroh: „Kurz, sie war das Gegenteil dessen, was vorfeministische Zeiten einen Blaustrumpf nannten. Heiratsanträge schmetterte sie ab, nicht aus Prinzip, sondern weil der Richtige nie dabei war.“<sup>40</sup>

Wenn Ernst A. Schmidt Wlosok mit den Attributen „Zartheit und Stärke“ sowie „Bescheidenheit und Entschiedenheit“<sup>41</sup> beschreibt, unternimmt er den ehrenhaften und zugleich entlarvenden Versuch, Vorstellungen von Weiblichkeit und Wissenschaftlichkeit miteinander in Einklang zu bringen – und zwar durch Gegensätze. Dass Antonie Wlosok diese Attribute auf faszinierende Weise in sich vereinte, macht ihre Vita und ihre Arbeit auch für Philolog\*innen heutiger und zukünftiger Generationen so inspirierend. Dass sie diese Attribute gleichsam auf sich vereinen musste – man denkt unweigerlich wieder an Aeneas und seinen Konflikt zwischen Rolle und Mensch-Sein – führt männlich geprägte Idealvorstellungen und Muster in der Wissenschaftswelt frappierend vor Augen.

---

37 Mainzer Allgemeine Zeitung, 31. 8. 1982.

38 Vgl. Stroh (2013), Schmidt (2014) und den Nachruf von Prof. Dr. Jochen Althoff auf der Homepage des Seminars ([https://www.klassphil.uni-mainz.de/files/2018/07/Traueranzeige\\_Wlosok.07.02.13.pdf](https://www.klassphil.uni-mainz.de/files/2018/07/Traueranzeige_Wlosok.07.02.13.pdf)).

39 Stroh (2013) 767.

40 Ebd.

41 Schmidt (2014) 195.

In seiner eingangs bereits erwähnten Rezension beschäftigt sich Marco Formisano mit drei Arbeiten, die Biographien von Wissenschaftlerinnen als Pionierinnen ihres Faches untersuchen,<sup>42</sup> und stellt eine zentrale Frage:

[...] is it simply the biographies of these admirable women which deserve attention [...], or is there also something interesting to be said about their work as researchers and teachers [...] or, a more complex and controversial point, precisely as the work of women who were active in a male-dominated discipline?<sup>43</sup>

In diesem Sinne war unsere kleine Spurensuche in vieler Hinsicht erfreulich und erhellend, legte aber auch die Komplexitäten einer Erzählung der ‚Ersten‘ offen: Es geht um schillernde Biographien, aber es geht immer auch um das, was wir heute in ihnen finden.

Antonie Wlosok stand nach dem, was wir über sie erfahren konnten, für Weltoffenheit, Internationalität und eine moderne Klassische Philologie. Sie war dabei weder eine feministische Vorkämpferin noch eine angepasste Wissenschaftlerin. Sie hat das Seminar für Klassische Philologie an der JGU durch ihre Themen und ihre Art Wissenschaft zu betreiben nachhaltig geprägt – diese Spuren sind aus unserer Sicht auch heute noch erkennbar. Uns ist bewusst geworden, dass darin auch ein Zusammenhang besteht zu dem Studium, das wir an der JGU bei Christine Walde erleben durften.

Ein Ritual Antonie Wlosoks hat uns besonders gefallen: Sie pflegte ihre Publikationen mit einem passenden Zitat zu schließen. Wir möchten diesen Essay daher auch mit einem Zitat beenden – wie passend es ist, muss jede\*r Leser\*in selbst entscheiden.

Wenn Frauen nicht innerhalb der Machtstrukturen wahrgenommen werden, müsste dann nicht statt der Frauen die Macht neu definiert werden?<sup>44</sup>

---

42 Vgl. Formisano (2018).

43 Formisano (2018) 139.

44 Beard (2018) 83.

## BIBLIOGRAPHIE

- Beard (2018). – Mary Beard, *Frauen und Macht. Ein Manifest* (Frankfurt am Main: S. Fischer 2018).
- Formisano (2018). – Marco Formisano, ‚The Illusions of Biography. Women in Classical Scholarship. Review of Barbara McManus, *The Drunken Duchess of Vassar. Grace Harriet Macurdy. Pioneering Feminist Classical Scholar* (Columbus: Ohio University Press 2017); Rosie Wyles and Edith Hall (eds), *Women Classical Scholars. Unsealing the Fountain from the Renaissance to Jacqueline de Romilly* (Oxford: Oxford University Press 2014) (= *Classical Presences*); Paul Allen Miller, *Diotima at the Barricades. French Feminists Read Plato* (Oxford: Oxford University Press 2015) (= *Classics in Theory*)‘. *thersites* 8 (2018) 137–150.
- Giesche (1982). – Maria Giesche, ‚Vergil-Symposium‘. *JOGU* 78 (1982) 12.
- Gutmann (1997). – Daniel Gutmann, ‚Stipendiaten in der Klassischen Philologie‘. *JOGU* 154 (1997) 20.
- Häußler (1993). – Reinhard Häußler, ‚Ilona Opelt †‘. *Gnomon* 65.7 (1993) 649–653.
- Kranzdorf (2018). – Anna Kranzdorf, *Ausleseinstrument, Denkschule und Muttersprache des Abendlandes. Debatten um den Lateinunterricht in Deutschland 1920–1980* (Berlin: De Gruyter Oldenbourg 2018).
- Lauderbach (2021). – Sabine Lauderbach, ‚Frauen an der JGU‘, in Georg Krausch (Hrsg.), *75 Jahre Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Universität in der demokratischen Gesellschaft* (Regensburg 2021) [im Druck].
- Schmidt (2014). – Ernst A. Schmidt, ‚Antonie Wlosok †‘. *Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2013* (2014) 191–195.
- Schwing (1998). – Ute Schwing, ‚Texanischer Professor zu Gast in Klassischer Philologie‘. *JOGU* 162 (1998) 12.
- Stroh (2013). – Wilfried Stroh, ‚Antonie Wlosok †‘. *Gnomon* 85.8 (2013) 761–767.
- Suchla (2011). – Beate Regina Suchla, *Von Homer bis Landino: Beiträge zur Antike und Spätantike sowie zu deren Rezeptions- und Wirkungsgeschichte; Festgabe für Antonie Wlosok zum 80. Geburtstag* (Berlin: Pro Business 2011).
- Wifstrand Schiebe (1997). – Marianna Wifstrand Schiebe, *Vergil und die Tradition von den römischen Urkönigen* (Stuttgart: Steiner 1997).
- Wittig (1989). – Frank Wittig, ‚Hatte Odysseus eine Wahl?‘. *JOGU* 119 (1989) 26.
- Wittig (1991). – Frank Wittig, ‚Geschichte schreiben – Geschichte fälschen‘. *JOGU* 128 (1991) 20.

- Wittig (1994). – Frank Wittig, ‚Zwischen Christentum und Neuplatonismus‘. *JOGU* 141 (1994) 12.
- Wlosok (1960). – Antonie Wlosok, *Laktanz und die philosophische Gnosis: Untersuchungen zu Geschichte und Terminologie der gnostischen Erlösungsvorstellung* (Heidelberg: Winter 1960).
- Wlosok (1967). – Antonie Wlosok, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis* (Heidelberg: Winter 1967).
- Wlosok (1982). – Antonie Wlosok, ‚Der Held als Ärgernis: Vergils Aeneas‘. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 8 (1982) 9–21.
- Wlosok (1990). – Antonie Wlosok, *Res humanae – res divinae: Kleine Schriften*, hrsg. von Eberhard Heck (Heidelberg: Winter 1990).
- Wlosok (2001). – Antonie Wlosok, ‚Viktor Pöschl †‘. *Gnomon* 73.4 (2001) 369–378.

---

Anna Kranzdorf  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
D-55099 Mainz  
kranzdorf@uni-mainz.de

Eva Werner  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
D-55099 Mainz  
eva.werner@uni-mainz.de

#### **Suggested citation**

Anna Kranzdorf & Eva Werner: „An Herrn Prof. A. Wlosok“: Über eine der ersten Latinistik-professorinnen im deutschsprachigen Raum – eine Spurensuche im Jahr 2020. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 343–356.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.165>

GEORG WÖHRLE

(Universität Trier)

## Sängers Glück

### Zu Reinhard Meys Lied *Ich wollte wie Orpheus singen*

---

**Abstract** The German singer-songwriter Reinhard Mey, although not pretending to be a second Orpheus, nevertheless appears to be very familiar with classical myth.

**Keywords** Classical reception, Orpheus, Reinhard Mey

Ich wollte wie Orpheus singen,  
Dem es einst gelang,  
Felsen selbst zum Weinen zu bringen  
Durch seinen Gesang.

Wilde Tiere scharten sich  
Friedlich um ihn her.  
Wenn er über die Saiten strich,  
Schwieg der Wind und das Meer.

Meine Lieder, die klingen nach Wein  
Und meine Stimme nach Rauch,  
Mag mein Name nicht Orpheus sein,  
Mein Name, gefällt mir auch!

Meine Lyra trag' ich hin,  
Bring' sie ins Pfandleihhaus.  
Wenn ich wieder bei Kasse bin,  
Lös' ich sie wieder aus.

Meine Lieder sing' ich Dir,  
Von Liebe und Ewigkeit,  
Und zum Dank teilst du mit mir  
Meine Mittelmäßigkeit.

Kein Fels ist zu mir gekommen,  
Mich zu hören, kein Meer!  
Aber ich hab' dich gewonnen,  
Und was will ich noch mehr?!<sup>1</sup>

In Miloš Formans wunderbarem Film von 1984 *Amadeus* bezeichnet sich Mozarts irre gewordener Konkurrent, der Komponist Antonio Salieri, am Ende gegenüber dem ihm die Beichte abnehmenden Priester als „Schutzpatron aller Mittelmäßigen“. Salieri war gewiss kein schlechter Komponist, vielleicht nicht einmal

---

<sup>1</sup> Der Liedertext wurde der offiziellen Website von Reinhard Mey entnommen: <https://www.reinhard-mey.de/texte/alben/ich-wollte-wie-orpheus-singen>.

nur ein mittelmäßiger, aber vor Mozarts Genie konnte und kann sein Werk letztlich nicht bestehen. Der Sänger der Zeilen des Orpheus-Liedes sieht sich in ähnlicher Position. Angetreten mit dem Anspruch des Genies vor Augen bleibt die Erkenntnis der eigenen Beschränktheit, ja eben Mittelmäßigkeit. Aber aus dieser Erkenntnis wächst eben auch Trost. Der Mythos berichtet, so deuten es die beiden ersten Strophen des Gedichtes an, wie Orpheus mit seiner Musik und seinen Liedern die belebte und die unbelebte Natur bezaubern und sich gefügig machen konnte. Zahllos sind die Belege seit der Antike, die auf diese wundersame Fähigkeit rekurren. Zitiert sei nur der römische Dichter Horaz, der in einer seiner Oden (1,12,7–12 in der Übersetzung von Viktor Pöschl) schreibt: „Dem singenden Orpheus folgten dorthin blindlings die Bäume, mit der Kunst seiner Mutter hielt er das rasche Strömen der Flüsse und die schnellen Winde auf.“ Dem setzt der Sänger unseres Liedes nun allerdings keine kleinlauten Rechtfertigung seiner minderen Kunst entgegen. Im Gegenteil. Aus den nächsten drei, alle mit einem demonstrativen „meine“ eingeleiteten Strophen tönt durchaus ein, wenn auch selbstironisch gebrochener, Stolz des Bardens oder Kneipensängers auf seine Mittelmäßigkeit heraus. Von Liebe und Ewigkeit singt ja auch er. Aber er hat noch einen Trumpf in der Hand, der in der vorletzten Strophe schon anklingt und dann mit der letzten Strophe sogar einen Orpheus ausstechen muss. Orpheus ist ja nicht ohne seine Eurydike zu denken, die er im Mythos nach deren Tod durch einen Gang in die Unterwelt wiederzugewinnen suchte. Weil er dort selbst Gott Hades durch seine Musik bezauberte, wurde ihm erlaubt, Eurydike unter der Bedingung mitzunehmen, dass er sich auf dem Weg nach Oben nicht nach ihr umschaute. Das ging bekanntlich schief, und Orpheus musste endgültig auf seine geliebte Frau verzichten. Nicht so der Sänger hier. Kann er sich nicht glücklich preisen, der er zwar nun nicht über Felsen und Meer gebieten kann, aber die in den letzten beiden Strophen angesprochene Person für sich gewonnen hat?<sup>2</sup>

Reinhard Mey hat mit diesem Lied von Orpheus, das sich übrigens in der musikalischen Gestaltung, der Harfen- bzw. Gitarrenbegleitung, ein wenig an der berühmten Arie der ersten Szene des zweiten Aktes „Deh, placatevi con me“ in Glucks *Orfeo ed Euridice* zu orientieren scheint, 1964 auch seine Laufbahn als Chansonnier begonnen. Über 500 Texte auf Deutsch und teilweise auch auf Französisch sind dabei bis heute entstanden. Nur selten bemüht der einstige Absolvent des Französischen Gymnasiums Berlin dabei Anspielungen auf

---

2 Zum Nachdruck werden in der gesungenen Version die letzten vier Zeilen noch einmal wiederholt.

bildungsbürgerliches Wissen. Denn immerhin, wie es in *Fast ein Liebeslied* von 1966 heißt: „Ich habe gelernt, gescheit zu erzählen, / Vor feinen Leuten um Miternacht. / Für jeden das richt'ge Klischee auszuwählen / Und tun als hätt' ich es selber erdacht.“

Auch antike Sujets werden von dem zeitgenössischen Anakreontiker<sup>3</sup> ein paar Mal herangezogen. So, wenn etwa in einem Lied ein Blumenhändler im Wartesaal eines deutschen Hauptbahnhofs, wo „sich der Süden jedesmal bis in den Norden verirrt“, zu Vergil mutiert (*Hauptbahnhof Hamm* – 1966) oder in einem anderen vom „Gräberlatein“ eines Friedhofs erzählt wird (*Friedhof* – 2004). In späten Liedern gesteht er, dass all sein Latein nun „längst dahin“ sei (*Das erste Mal* – 2010), und gedenkt mit von schlechtem Gewissen hervorgerufener Rührung seines alten Lateinlehrers (*Dr. Brand* – 2016). Interessant ist in einem Falle noch der Vergleich zwischen der deutschsprachigen und der französischsprachigen Version. Heißt es hier, in *Wem Gott die rechte Gunst erweisen will* (1976): „Wem Gott die rechte Gunst erweisen will, / den schickt er einfach auf Tournee“, so lauten dort die entsprechenden Verse in *Heureux qui comme Ulysse* (1978):<sup>4</sup> „Heureux qui comme Ulysse a fait un grand voyage, / mais encore plus heureux celui / Qui revient sain et sauf d'une tournée!“

Im 1974 entstandenen Lied *Ikarus* schließlich zielt der weitere Rekurs auf eine Gestalt des antiken Mythos erneut auf die Diskrepanz zwischen den eigenen Wünschen und den Möglichkeiten: „Manchmal frag' ich mich, / Was ist es eigentlich, / Das mich drängt aufzusteigen und dort oben meine Kreise zu zieh'n, / Vielleicht, um über alle Grenzen zu geh'n, / Vielleicht, um über den Horizont hinaus zu seh'n / Und vielleicht, um wie Ikarus aus Gefangenschaft zu flieh'n.“

Die leicht ironische Distanz des Beginns zeichnet jedenfalls auch viele der späteren Lieder von Reinhard Mey aus. Nicht nur zur Freude seiner Rezipienten, die sich vielleicht von der Ironie selbst getroffen fühlten, wenn sie ihm eine bürgerliche Spießigkeit unterstellten. Dass ihm gelegentlich auch Mittelmäßigkeit vorgeworfen wurde, kann diesen Orpheus indessen nicht treffen.

---

3 Im Sinne einer relativen Schlichtheit bzw. Eingängigkeit von Form und musikalischer Gestaltung der Lieder und natürlich auch der Thematik ‚Liebe‘ und ‚Wein‘. Vgl. etwa *Freunde lasst uns trinken* (1979) oder *Alter Freund* (2013).

4 Man möchte hier fast an einen Anklang an Vergils *Georgica* (2, 490) denken, den meist als Lobpreis des Lukrez gedeuteten Vers: *felix qui potuit rerum cognoscere causas*.

---

Georg Wöhrle  
Klassische Philologie  
Universität Trier  
D-54286 Trier  
woehrle@uni-trier.de

**Suggested citation**

Georg Wöhrle: Sängers Glück. Zu Reinhard Meys Lied *Ich wollte wie Orpheus singen*. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 357–361.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.171>

WOLFRAM BRINKER

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**Rezension von Harold Tarrant, Danielle A. Layne, Dirk Baltzly & François Renaud (eds.): *Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity***

Brill (Leiden & Boston 2018) (= Brill's Companions to Classical Reception 13), p. xxi, 657. ISBN: 9789004270695, € 187.00 (hb)

Was bedeutet ‚Rezeption Platons in der Antike‘? Die Wirkung und Geschichte einer der erstaunlichsten intellektuellen und dichterisch-rhetorischen Begabungen, von denen das antike Europa nicht wenige hervorgebracht hat. Wir wissen von der Aufnahme und der Wirkung seines Denkens und seiner Dichtungen aus Dokumenten von doch recht großer literarischer Vielfalt und gattungsmäßigem Spektrum. Solche Dokumente sind zunächst ja schlicht die seit dem frühen Hellenismus entstehenden Textausgaben der Werke, dann

Biographien, Kompendien, Florilegien, Doxographien, Kommentare und systematische Monographien, Traktate und Essays, Reden, Dialoge, Briefe, Dichtungen. Dem Charakter dieser literarischen Formen entsprechend und entsprechend den jeweiligen Zielen, die ihre Autoren und Autorinnen (siehe zu Leserinnen hier das schön aufgearbeitete Kapitel 22: „Plato's Women Readers“, S. 411–432) verfolgen, reicht das Spektrum der Rezeption von bloßer Anspielung und Nennung Platons oder bestimmter Platonica bis hin zu philologischer Erklärung der

Dialoge und Systematisierung wissenschaftlicher Sachthemen auf verschiedenen Gebieten. Und die Wirkung Platons hält seit seiner Lebenszeit vom 5./4. Jh. v. Chr. bis in unsere Tage an, wofür letztlich auch das vorliegende Handbuch selbst zeugt.

Wie nun lässt sich, selbst nur beschränkt auf die epochal abgegrenzte griechisch- und lateinischsprachige Antike, vor dem umrissenen Hintergrund der Fülle ihrer Medien und Interessen die Rezeption Platons darstellen? Möglich ist etwa eine Darstellung geordnet nach den Fragen, die in Platons Werk aufgeworfen werden, im Sinne einer Problemgeschichte also nach Fragen, die in die Gebiete der Kosmologie, Physik, Ontologie, Theologie, Epistemologie, Mathematik, Psychologie, Erkenntnis-kritik, Dialektik, Logik, Rhetorik oder Poetik beziehungsweise Kunsttheorie, Politik, Ethik, Ökonomie oder Gesetzgebung hineinreichen. Möglich ist, die Rezeption einzelner Dialoge oder Dialoggruppen zu verfolgen. Möglich ist auch eine Scheidung nach literarischen Feldern, in denen rezeptionstheoretisch signifikant ‚Platon und Platonisches‘, wie und warum immer, aufgenommen wurde, etwa philosophische und sonst fachwissenschaftliche, moralistische oder auch nur anekdotisch unterhalten-de Prosa gegenüber Dichtung; oder eine Darstellung nach Autoren und Autorinnen, die sich in bestimmter platonischer oder antiplatonischer Tradition bewegen und dadurch etwa einen weltanschau-

lichen (‚paganen‘, jüdischen, christlichen – der arabisch-syrische ist hier nicht vertreten) Kontur erhalten beziehungsweise bezeugen.

Die Herausgeber und Herausgeberin des hier vorgestellten Handbuchs haben den Beiträgern und Beiträgerinnen offensichtlich in dieser Hinsicht freiere Handhabung gestattet und sich wohl deswegen für die Möglichkeit entschieden, die Sammlung der insgesamt 31 Beiträge chronologisch in drei Teilen, sie sozusagen auf einer früh-, mittel- und neuplatonisch gegliederten Zeitleiste anzuordnen, deren Spanne im ersten Drittel des 6. Jh. endet (siehe Einleitung des Bandes, S. 1–7, und Table of contents unten). Jeder der drei Teile wird wiederum von einer Einleitung (10–27, 92–99, 252–269) angeführt, die einen historischen und thematischen Rahmen spannt und jedes Mal nützlichen Überblick über die angesetzten Epochen verschafft. Unter den 31 Beiträgen sind 4 thematisch überschrieben und auch vornehmlich so ausgerichtet (ch. 3, 5, 13, 22), die übrigen behandeln ausgewählte Schwerpunkte der antiken Arbeit an in Platons Dialogen entwickelten Inhalten unter dem Namen ihrer Autoren.

Teil I (4 Kapitel, S. 29–89) reicht zeitlich von der unmittelbar auf Platons Tod folgenden Fortsetzung des akademischen Schulbetriebs bis in das 1. Jh. v. Chr. Diese Epoche wird in 4 Beiträgen jeweils charakterisiert durch die, leider dürftig überlieferte, fortgesetzte Ausarbeitung wissenschaftstheoretischer und sozu-

sagen eudaimologisch-lebensphilosophischer Konzepte Platons (Speusippos, Xenokrates; ch. 1); die wirkkräftige Um- oder zumindest eigenwillige Deutung der Kosmologie und Physik, Erkenntnistheorie, und besonders der Aretologie und Ethik auf der Grundlage einzelner Dialogpassagen in der Stoa von Zenon bis Panaitios (ch. 2); die sekundär, und wieder dürftig, bezeugten Auseinandersetzungen der Akademie damit und mit sich selbst um die recht verstandene Platon-Auslegung und -Nachfolge („sokratische Skepsis“ beziehungsweise erkenntniskritisch-aporetische ‚Epoché‘ und ‚sokratischer Eros‘), von Polemon von Athen und Arkesilaos gegen Ende des 4. bis zu Karneades im letzten Drittel des 2. Jh. (ch. 3), die sich in den Werken und Briefen Ciceros bekanntlich wenig systematisch, aber angepasst an sein jeweiliges literarisches Bedürfnis fortsetzt. Cicero, Hörer Philons von Larissa, erscheint (wohl aufgrund unserer Quellenlage?) als ein Angelpunkt, als prominentester Zeuge des 1. Jh. v. Chr. für eine ‚Wiedergeburt‘ in der Geschichte des Platonismus – eine, wie mir scheint, recht gesuchte These, die die Art des Anschlusses Ciceros an Platon vor demgegenüber gern als ‚streng doktrinal‘ verurteiltem Platonismus in Schutz zu nehmen sucht (ch. 4, hier S. 74).

Leider, und doch einigermaßen überraschend, erhält Aristoteles, als eminentester und scharfsinnigster Zeuge der akademischen Schule im 4. Jh., keinen eigenen Abschnitt in der Sammlung;

immerhin finden sich in der Einleitung zu Teil I einige Worte (13–16), mit der Entschuldigung, dass Aristoteles' Auseinandersetzung ein eigenes Handbuch erforderte (ebd. 14). Auch Boethius, am Übergang ‚der Antike‘ zum ‚Mittelalter‘, teilt dieses Schicksal, er hat nicht einmal einen Eintrag im Index.

Teil II (9 Kapitel, S. 101–249) behandelt nach einer konzisen literarhistorischen Einleitung Zeugnisse der Platon-Rezeption in der Kaiserzeit bis um 200 n. Chr. Die Behandlung literarhistorischer Epochen ist nicht leicht, wenn kein Suchbegriff zugrundeliegt, etwa ein literarischer Gattungsbegriff, ein spezifisches Thema oder Argument, eine religiöse Weltanschauung. Daher reichen die Beiträge dieses Teils von einer allerdings lehrreichen Darstellung der Zeugnisse für ‚schulische‘ Einführungen, lehrinhaltliche Zusammenfassungen, Kommentare zu Platons Schriften (ch. 5), die in den kommenden Jahrhunderten weiter gepflegt werden, bis hin zur mit wenigen Anmerkungen versehenen Auflistung von Autoren, bei denen sich literarische, rhetorische, dichterische Anspielungen oder Nennungen auf Platon nachweisen lassen (ch. 13; Wiederholungen, Mehrfachnennungen gegenüber anderen Kapiteln des Bandes sind nicht vermieden). Andererseits bieten die Abschnitte dazwischen (ch. 6–12), da sie sich auf wegen ihrer Profession profilierte Gestalten der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte konzentrieren und spezifische Beiträge zur

Platon-Rezeption vorstellen, etwa in der Mathematik, Naturwissenschaft/Medizin, Moralistik, in sich abgeschlossene und wichtige Einblicke.

Die Einleitung zum umfangreichsten Teil III des Bandes (S. 271–579) erleichtert gewissermaßen die Orientierung in den 18 folgenden Kapiteln. Sie stellen, erstaunlich genug, nur wenige christliche (14, 23 [?], 24), überwiegend also nicht-christliche Autoren beziehungsweise Quellen vor. Teil III behandle nämlich die neuplatonische Epoche und sei allgemein charakterisiert durch Systematisierung des Weltbilds und, wie es heißt, mystagogische Kommentierung der Dialoge Platons (vgl. S. 252–257). 13 von 18 Kapiteln widmen sich nicht-christlichen Autoren beziehungsweise Lesern und Leserinnen, die platonische Lebensformen in ihrer Lebenspraxis oder wissenschaftlichen Betätigung und im Unterricht pflegten. Das erlaubt im chronologischen Aufbau die Anordnung nach Autoren, wobei Kapitel 24 (Augustinus) wegen der Unterzahl der Zeugen für einen ‚christlichen Platonismus‘ reichlich alleingelassen wirkt. Immerhin erlaubt dieses Vorgehen im dritten Teil unter der genannten Signatur eine weniger ‚prismatische‘ Sicht (S. 4) auf konturierte Platon-Rezeption. Es erlaubt Konkretisierung bestimmter, von den besprochenen Autoren vor demselben Hintergrund gleich oder unterschiedlich ausgelegter und bewerteter Philosopheme und wissenschaftlicher Methoden, seien sie ontologischer, theo-

logischer, erkenntniskritischer oder ethisch-politischer Provenienz. Es kommt hinzu, dass der Hintergrund dieser Platon-Rezeption durch Gnostiker-Texte angereichert wird (ch. 15). Durch die Gestaltung des dritten Teils, mit dem die Lektüre des Bandes durchaus beginnen kann, erhalten die Leser ein ‚platonisches Panorama‘, das auch die in den Teilen I und II dokumentierte, teils inhaltlich nicht wenig divergierende, Rezeption deutlicher beleuchtet und beurteilen lässt.

Eine Bibliographie und ein allgemeiner Index von Namen, Orten, Sachen und ein weiterer von Fundstellen, beide ohne Anspruch auf Vollständigkeit, beschließen den Band. Die Quellen werden im Haupttext alle in Übersetzung geboten, aber überwiegend nicht im Original ausgeschrieben, außerdem nicht durchgehend altgriechisch, werden vielmehr, teils sogar in ein und demselben Beitrag, mal altgriechisch, mal lateinisch transkribiert, ferner dann mal mit, mal ohne Akzente, kurz: sorglos gesetzt.

Aufgrund der eingangs angesprochenen Entscheidung der Herausgeber, den Beiträgern keine strengeren Kriterien aufzubürden, ist der Band nur eingeschränkt als eine, wie auf dem Buchdeckel angekündigt, umfassende Darstellung der Platon-Rezeption in der Antike anzusehen und so als, wenn man will, ausführlicheres Stichwort- beziehungsweise Personenlexikon verwendbar. Dazu wäre, anders als bei Tagungsbänden, eine Aus-

wahl und Bestimmung von Themen und Schwerpunkten, allen voran des Begriffsumfangs ‚Rezeption‘ selbst, notwendig, zu schweigen von der Bestimmung, welche dieser Punkte und Themen denn gegebenenfalls substantiell oder nur beiläufig die fruchtbare, günstige oder missgünstige, Aufnahme der literarischen Werke und philosophischen Thesen ‚Platons‘, darin vorgetragener Lehrmeinungen oder deren herausfordernde Wirkung noch in Jahrtausenden nach seinem Ableben ausmachen.

In der Tat nämlich mögen zwar Rezipienten, die aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft Platon persönlich kannten (Speusippos, Xenokrates, Aristoteles, Philippos von Opus), einen unverstellteren Blick auf Platons Denken und seine Dichtungen gehabt haben als die, deren Blick durch das ‚Prisma‘ dieser Zeitgenossen in jüngeren Zeiten bis heute erfolgt (S. 4). Da es Platon aber offenbar gleichgültig war, ob man sich mit seiner Person befasste, nicht gleichgültig dagegen, ob menschliche Selbsterkenntnis in Anbetracht ‚menschlicher und göttlicher Dinge‘ lebenslang Leitfaden kritischer Lebensführung sei (Plat. Apol. 38a5–6), scheint mir die Feststellung unserer Unkenntnis über Platon als Person und Wissenschaftler, wenn sie denn eine uns letztlich unzugängliche Vieldeutigkeit ‚seines‘ Denkens philologisch und philosophisch begründen soll, allzu relativistisch, um nicht zu sagen pessimistisch ausgerichtet (siehe die Einleitung

des Bandes, S. 1–7, und das Schlusswort, 580–582): gedacht, behauptet, widerlegt wird in Platons Dialogen ja hinreichend, um die sokratische Aporie nicht als ‚Platons letztes Wort‘ auszulegen, sie ist ein erkenntniskritisches Medium, keine wissenschaftliche Prämisse.

Das macht allerdings gerade die philologische und philosophische Methode der sogenannten ‚mittel‘-, zumal aber ‚neuplatonischen‘ Deutung der platonischen Dialoge zumal in den Kommentaren und Traktaten, denen der Band doch immerhin einen zahlenmäßig größeren Raum einräumt, wie ich meine, außerordentlich wichtig. Sie wird zugunsten einer weniger wissenschaftlichen, vielmehr an literarischer oder rhetorischer Blütenlese interessierten Platon-Aneignung oft leichtfertig als dogmatisch in Misskredit gebracht. Dieses Vorurteil als unbegründet zu erweisen, würde dieser mächtigen Strömung der platonischen Bildungstradition ein synoptisches Relief und dem hier besprochenen Band zumal in seinem III. Teil, meine ich, deutlicheres Profil gegeben haben.

Das Wort jedenfalls, mit dem die Herausgeber ihr Unternehmen, sachkundige Rezipienten des Platonismus und seiner Geschichte zu Wort kommen zu lassen, abschließend schmücken (582), ist als Ausdruck der Bescheidenheit denn sehr nobel: „After all, it is Plato’s own merits, not that of his interpreters, that have guaranteed his survival.“ Es enthält am Ende gar eine gehörige Prise Ironie!?

<b>Table of Contents</b>	
Acknowledgements IX	4 Return to Plato and Transition to Middle Platonism in Cicero François Renaud 72–89
Abbreviations X–XV	Part II Early Imperial Reception of Plato
Notes on Contributors XVI–XXI	Introduction: Early Imperial Reception of Plato 91–100
Introduction 1–7	5 From Fringe Reading to Core Curri- culum: Commentary, Introduction and Doctrinal Summary Harold Tarrant 101–114
Part I Early Developments in Reception	6 Philo of Alexandria Sami Yli-Karjanmaa 115–129
Introduction: The Old Academy to Cicero 9–28	7 Plutarch of Chaeronea and the Anonymous Commentator on the <i>Theaetetus</i> Mauro Bonazzi 130–142
1 Speusippus and Xenocrates on the Pursuit and Ends of Philosophy Phillip Sidney Horky 29–45	8 Theon of Smyrna: Re-Thinking Platonic Mathematics in Middle Platonism Federico M. Petrucci 143–155
2 The Influence of the Platonic Dialogues on Stoic Ethics from Zeno to Panaetius of Rhodes Francesca Alesse 46–57	
3 Plato and the Freedom of the New Academy Charles E. Snyder 58–71	

- |  |  |
|--|--|
| 9 Cupid's Swan from the Academy<br>( <i>De Plat.</i> 1.1, 183): Apuleius' Reception<br>of Plato<br>Geert Roskam<br>156–170 | 15 Sethian Gnostic Appropriations of<br>Plato<br>John D. Turner<br>292–315                               |
| 10 Alcinous' Reception of Plato<br>Carl S. O'Brien<br>171–182  | 16 Plotinus and Platonism<br>Lloyd P. Gerson<br>316–335  |
| 11 Numenius: Portrait of a Platonist<br>Polymnia Athanassiadi<br>183–205   | 17 Porphyry<br>Michael Chase<br>336–350  |
| 12 Galen and Middle Platonism: The<br>Case of the Demiurge<br>Julius Rocca<br>206–222                                      | 18 The Anonymous <i>Commentary on the<br/>Parmenides</i><br>Dennis Clark<br>351–365                      |
| 13 Variations of Receptions of Plato<br>during the Second Sophistic<br>Ryan C. Fowler<br>223–249                           | 19 Iamblichus, the Commentary<br>Tradition, and the Soul<br>John Finamore<br>366–380                     |
| Part III<br>Early Christianity and Late Antique<br>Platonism   | 20 Amelios and Theodore of Asine<br>Dirk Baltzly<br>381–399  |
| Introduction: Early Christianity and Late<br>Antique Platonism<br>251–270  | 21 Plato's Political Dialogues in the<br>Writings of Julian the Emperor<br>Dominic J. O'Meara<br>400–410 |
| 14 Origen to Evagrius<br>Ilaria Ramelli<br>271–291   | 22 Plato's Women Readers<br>Crystal Addey<br>411–432   |

- 23 Calcidius  
Christina Hoenig  
433–447
- 24 Augustine's Plato  
Gerd Van Riel  
448–469
- 25 Orthodoxy and Allegory: Syrianus' Metaphysical Hermeneutics  
Sarah Klitenic Wear  
470–485
- 26 Hermias: *On Plato's Phaedrus*  
Harold Tarrant and Dirk Baltzly  
486–497
- 27 Proclus and the Authority of Plato  
Jan Opsomer  
498–514
- 28 Damascius the Platonic Successor: Socratic Activity and Philosophy in the 6<sup>th</sup> Century CE  
Sara Ahbel-Rappe  
515–532
- 29 The Anonymous Prolegomena to Platonic Philosophy  
Danielle A. Layne  
533–554
- 30 Olympiodorus of Alexandria  
Michael Griffin  
555–568
- 31 Simplicius of Cilicia: Plato's Last Interpreter  
Gary Gabor  
569–579
- Conclusion  
580–582
- Bibliography  
583–638
- General Index  
639–646
- Index Locorum  
647–657
- 
- Wolfram Brinker  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
FB 07: IAW – Klassische Philologie  
Saarstraße 21  
D-55099 Mainz  
brinker@uni-mainz.de
- Suggested citation**  
Wolfram Brinker: Rezension von Harold Tarrant, Danielle A. Layne, Dirk Baltzly & François Renaud (eds.): Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 362–369.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.177>

EMILIA DI ROCCO

(Sapienza University of Rome)

**Review of Silvio Bär & Emily Hauser (eds.):  
*Reading Poetry, Writing Genre. English Poetry  
and Literary Criticism in Dialogue with Classical  
Scholarship***

**Bloomsbury Academic (London & New York 2019)  
(Bloomsbury Studies in Classical Reception), xii & 256 p.  
ISBN: 978-1-350-03932-2, \$ 102.60 (hb)**

Reception studies in Classics is a fast-growing and extremely diversified terrain, where so far synchronic studies focused on the *Nachleben* of authors from classical antiquity have prevailed over diachronic, process-oriented research. *Reading Poetry, Writing Genre* is not a book that falls within the most familiar and popular category of reception studies, in that it doesn't trace the influence of the classics—for example Homer, Vergil, Ovid—on writers, periods and texts. Rather, the essays collected in this volume break new ground insofar as

they take into account scholarship and literary criticism “in connection with reception studies and its relation to the study of genres and genre history” (p. 2), by adopting a diachronic approach. The book “aims to map the history and development of English poetry and the literary history and criticism connected to it as a story of genre discourse in dialogue with classical scholarship” (p. 1). To this end, “the interactions between literary-critical movements and classical scholarship”—which is the main focus of the essays—shows “how

genre is constantly negotiated, reworked and contested in dialogue with contemporary debates in literary criticism and classical scholarship” (p. 6). Approaching the subject from several perspectives and focusing on different genres and different periods, the essays weave together the multiple threads of a continuous and enlarging engagement of English literature with genre-formation and classical scholarship. To read this book means to experience the richness of English literature at the intersection of literary criticism, classical scholarship and genre studies. This triangle serves as a structuring framework of the different case studies presented in this volume.

The history of the continuous re-workings, rewritings, reinventions and influence of the classics in Great Britain goes back to Old and Middle English literature and reaches to contemporary literature and culture. Within the context of a discourse centred on genre, the mind goes to Chaucer and his definition of “tragedie” in the *Monk’s Tale*. Chaucer’s structural proposition of tragedy in *The Canterbury Tales*—a sudden fall from fortune—is inspired by Boccaccio’s *De casibus virorum illustrium* and both can ultimately be traced back to classical commentaries. However, as Amanda Gerber demonstrates, the etymological approach to the definition of genre favoured by these commentaries—even though they are focused on the same material—and, accordingly, the dissections of terms like

tragedy often result in classifications unfamiliar to the modern scholar. This is evident when we compare the definition of tragedy in *The Monk’s Tale* and the *accessus* to the *Pharsalia* in a manuscript of the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. The introduction to Lucan’s poem exemplifies the literary tradition on genre by referring to an authority—Seneca—and to a collection of historical materials while recalling certain aspects of Aristotle’s *Poetics*. Yet, despite its Aristotelian flavour, the *accessus* cannot be traced back to Aristotle directly. Rather it results in a classical pastiche that simplifies the tragic form to tailor it to Lucan’s *Pharsalia*. Evidence from the marginalia of manuscripts, as well as the *catena* commentaries and paratexts, suggest that in the Middle Ages the classics were used for didactic purposes and were the purview of classical training. Gerber reads paratexts as documents where early readers’ and scholars’ approaches to classical curricular authors surface, “to rebuild a paradigm that rendered the components of classical genres applicable for both their medieval and Renaissance beneficiaries” (p. 14). The dismantling of classical literature and the subsequent recreation and reassembly of these texts in the late Middle Ages resulted in a flexible perception of genre that allowed for the coexistence of different genres in the same texts.

Interest in classical genres never faded and medieval scholars laid the foundations for the changes that were

to take place in the Renaissance. In the Elizabethan Age poetry “can be a speaking picture” and classical literature can frame “a poetics of virtue” (Emma Buckley). Ethical issues such as the utility and benefits of poetry are couched in terms of the interaction of neo-Latin literary theory, verse and drama with the vernacular. Insofar as it is an art of imitation—Sidney writes in his *Apology for Poetry*—, poetry “to speak metaphorically, [is] a speaking picture” that aims to teach and delight. As Alberico Gentili remarks in his *Commentatio*, there is a strong moralizing aspect attached to that definition whereby poetry can be a powerfully moral force. This ethical value emerges at its best in performed poetry, where the symbiosis of literature and life produces “the perfect *imago* of excellence” (p. 39). William Gager takes up the issue of performance and virtue in his *Ulysses redux* (1592), a tragedy that draws on the educative and ethical model proposed by his friend Gentili. Gager builds his play on a tragic-comic tension embodied by Ulysses, a tragic revenger who is responsible for the “happy ending of the tragedy” (p. 40), a champion of wisdom in suffering, a trickster and the hero of fraud as well as a wily man. In his prologue to his *tragedia nova*—“Ad Criticum”—the author acknowledges that he is transgressing generic decorum by presenting competing models of virtue to respond to the central issues of early modern tragicomedy. From this point of view,

*Ulysses redux* is a groundbreaking play that anticipates later tragicomedy while the author rethinks the relationship between virtue, law and poetics.

The Homeric and the Vergilian traditions are the two pillars on which the discourse on genre in *Reading Poetry, Writing Genre* is based. While Buckley focuses on Homer and the Latin tradition of Ulysses, Ariane Schwartz looks at translations of Vergil. Schwartz aims to explore how the conventions of genre guide reader and translator, how the genre of translation is defined and how changes in poetic form and rhyme affect the genre of a translation. In this regard Harrington’s translations of Vergil (1658–9), his poems and his prefaces offer an important perspective on epic and bucolic poetry as political vehicles. In Harrington’s rewriting of the Dido episode from the *Aeneid*, for example, Dido “is almost a male figure of civic responsibility with her emotions diluted” (p. 62). As a result, Dido’s lament is turned into a political speech for Aeneas, while the Vergilian hero becomes a more passionate character than that of the *Aeneid*. Harrington achieves this effect also by the end-rhyme of his heroic couplet, such as the rhyme ‘controul’ and ‘soul’ in his translation of *Aeneid* 4,300–304 that creates a tension between the two terms. When compared to contemporary translations of the same episode, this eventually results in a more a balanced portrait of Dido, so much so that “‘soul’ and ‘con-

troul' are the key words that the reader takes away from the lines" (p. 63). This draws our attention to the importance of the formal elements in Harrington's translation. By choosing the rhyming heroic couplet he emphasises the classical restraint and gives voice to his desire to place his translations in the English tradition of Vergilian translations.

A discourse on poetry and genre in English literature inevitably has to touch upon Christian epic and, especially, Milton's *Paradise Lost*. Caroline Stark explores the complexities of classical genre in this work by putting Milton and Dryden in "conversation". Upon its publication (1667) *Paradise Lost* raised issues over a poetic landscape of genre which had political implications and hinted at latent rivalry. This is exemplified in the debate over rhymed verse in tragedy and epic that polarized the different positions of Milton and Dryden. In his 1674 edition of *Paradise Lost* the poet reorganized the material and added a preface to solve issues related to his distaste for rhyme and choice of genre. In the opening lines of Book 9 of *Paradise Lost* (1674 edition) Milton embeds a discourse on genre that marks his shift from the heroic to the tragic mode as he narrates the Fall. He explains the reasons that made him transform *Adam Unparadized* into a universal epic and why he privileged tragedy over epic by referring to Homer while also evoking a Vergilian intertext. The integration of tragedy

and georgic elements in epic results in a "tragic turn" that highlights the ability of epic to capture the richness in suffering equal to tragedy. This example from *Paradise Lost*, coupled with Milton's confrontation with issues of genre in *Paradise Regained* and *Samson Agonistes*, illustrates how through a reflection on genre in his epic the poet engages with his literary predecessors.

Vergil plays a major role in the reflection of classical scholarship on genre not only as the author of the *Aeneid*, but also as the poet who wrote the *Georgics*. Juan Christian Pellicer traces the influence of Latin scholarship on the Vergilian georgic as a genre throughout the 18<sup>th</sup> century. In this period commentators sometimes read the *Georgics* as the work of an agricultural writer and debate over the didactic aim and scientific accuracy of georgic poetry, namely of Vergil's agricultural lore. On some occasions, the debate takes place within the framework of a wide-ranging process aimed at clarifying the poem. This is exemplified by John Martyn's edition of the *Georgics*. The encyclopaedic approach to Vergil's work as well as Martyn's concern for the factual content and literary value of the poem result in a classical scholarly and scientific edition of the *Georgics* and make georgic a viable genre for his age. There are also scholars like William Benson who take the poem as the classic of all Europe and claim that people never read the *Georgics* because they think it is a book about "husbandry". Others, like

Holdsworth, defend Vergil as an author of didactic epic. In his *Dissertation* Holdsworth maintains that scientific accuracy matters more for literary reasons than for utilitarian ones because factual mistakes affect the logic structure of the poem. Sometimes preoccupation with style triumphs over matter: in his “Essay on Didactic Poetry” Joseph Warton claims that style is Vergil’s chief glory and celebrates the poet of the *Georgics* for the Lucretian qualities of his poetry. All these examples draw attention to a distinctive contrast between practical concerns and poetic ambitions that characterizes the reception of the georgic genre in 18<sup>th</sup>-century poetry.

This is also the age that sees Pope and Dryden as major authors engaging with the classics, particularly with Homer. “To what extent is poetry defined and demarcated by ‘versification’?” (p. 107): as Lilah Grace Canevaro writes, this is a relevant question to a volume that aims to investigate the relationship between classical scholarship and genre formation. The above question brings about other key topics such as the relationship between utility and pleasure as well as the marking of genre by metre or theme that is brought into focus in an interesting paragraph on Pope’s *Essay on Criticism*. Canevaro dwells on these issues by concentrating on specific features of oral poetry—such as epithets, formulae and rhyming elements—in Pope’s translation of the *Iliad*, Dryden’s

*The Parting of Hector and Andromache* and Morris’ translation of the *Odyssey*. Giving examples of translations from Pope and comparing them with the modern ones by Fagles and Lattimore, Canevaro demonstrates that formulae and the other features of oral poetry function like ‘hooks’ that help to establish semantic and metric patterns of resonance between different passages in the poems. In their translations Pope and Dryden opt for flowing English verse in order to capture the poeticity of the English language. In so doing they achieve the same effect that in archaic poetry was achieved by using metre and formulaic diction, although they sacrifice adherence to the Greek. Likewise, by choosing the rhyming couplet Pope and Dryden reproduce something intrinsic in the structure of the Homeric hexameter. For example, the choice of rhyme words in Dryden’s *The Parting of Hector and Andromache* reflects the importance of *kleos* in the *Iliad*. While Pope is the last one to celebrate the genius of Homer, “The prince of poets”, Morris champions the Homeric tradition and the new oral-traditional approach to ancient epic—in line with Friedrich August Wolf, who changed the image of Homer for the ages to come. Canevaro claims that Morris’ use of the rhyming couplet should be reconsidered in view of its potential for traditionality and genre recognition as it appears in his translation of the *Odyssey*, alongside his modern approach to formulae.

During the 19<sup>th</sup> century, there starts to emerge an unprecedented attention to the oral aspect of Homeric epic that gives life to a new field of study and to an oral-traditional theory that eventually will be developed by Parry and Lord. In his reworking of Homeric narratives, for example, Tennyson places the reader as an auditor within the world of the poem to create a modern adaptation of the oral tradition. This ultimately results in a shift from epic to dramatic monologue in the Victorian Age. Starting with Victorian fascination with Homer and ancient epic, Isobel Hurst illustrates this change by tracing the antecedents of the dramatic monologue in the epic traditions. A detailed analysis of Tennyson's rewritings of Homeric episodes demonstrates how "The Hesperides", "Oenone", "The Lotos-Eaters", "Ulysses", "Tithonus", "Lucretius" and "Tiresias" engage with classical scholarship.

Before the last two essays of the book, that go back to Homer, Silvio Bär devotes an interesting essay to the Elizabethan epyllion, mapping its history as well as that of the term "epyllion" to show how, when and why this term was adapted in English literature. In this regard Crump's thesis in 1931—*The Epyllion from Theocritus to Ovid*—was the most influential work both in Classics and in English philology. The fact that Crump for the first time drew a direct line from the Greek to the Roman epyllion and established a set of criteria

typical of the 'ancient' epyllion was partly responsible for the success of this work. On this basis, later English scholars linked the Elizabethan epyllion to its classical predecessor and scholars like Rose drew an uninterrupted line from the ancient epyllion to the Elizabethan and beyond. There is, however, no evidence that the Elizabethan age considered poems falling within this group as "epyllion". The Elizabethan epyllion, in fact, is an exemplary case in point that shows how a specific development in classical scholarship has shaped the perception of a genre in English literature.

With the last two essays we are back to Homeric epic: Hauser and Cox look at Homer from the perspective of female writing. Emily Hauser focuses on the encoding of genre and gender norms around Homer to illustrate the development of female epics vis-à-vis classical scholarship. An illuminating reading of *Aurora Leigh* by Elizabeth Barrett Browning and *Helen in Egypt* by H.D. reveals how female epic has always engaged with classical scholarship and contemporary literary criticism to define its place in the tradition. The episode where *Aurora Leigh* discards some of her father's books is particularly revealing. Not only does the heroine cast aside Wolf and thus his idea of Homeric epic, but she also gives away her father's Elzevirs and Plato. In doing so *Aurora Leigh* suggests that she is distancing herself from a patrilineal

tradition of classical scholarship while placing Homer in a maternal vision of epic poetry. All this gives life to a new vision of female epic poetry that projects a new type of creative divinely inspired authorship. H. D. also engages with classical scholarship, namely with Parry's research on orality. *Helen in Egypt* responds to Parry by emphasising the tension between orality and textuality as well as the slippage between the oral and the textual recreations of Homer. Both Elizabeth Barrett Browning and H. D. demonstrate how the fluidity of Homeric epic can be a site for the redefinition of epic by female authors.

"The classics can console. But not enough", Derek Walcott writes in *Sea Grapes*. Josephine Balmer, however, doesn't seem to agree on this: as her "Transgressions" reveal, the classics 'can' console. Fiona Cox focuses on Balmer's 'transgressions', a term that highlights the hybrid nature of her response to the classics. Comparing herself to an abstract painter, Balmer blends her own original poetry with translations and rewritings of the classics to explore personal experiences and emotions. In *Piecing Together the Fragments* (2013) the author maps the changing landscape of the classics and her personal development as a poet by placing herself in the long tradition of female translators of the classics. At the same time, however, she describes her personal original approach to translation/transgression and her "journey

into the border territory between poetry and translation". In *Chasing Catullus* (2004) the author selects specific passages from the classics that speak to her own emotional state, puts them side by side with original poetry and reworks them in a new context. This is how new poetry is created and becomes 'transgression'. Thanks to her transgressions, Balmer finds a place to hide (cf. the title of an essay of hers about her collection: 'Finding a Place to Hide: *Chasing Catullus: Poems, Translations, and Transgressions*') in the world of the classics to face the loss of those she loves, namely the death of her niece in *Chasing Catullus* and that of her mother in *Letting Go*. In this sonnet sequence Balmer goes back to the female-dominated genre of ancient elegy and writes her own modern elegy to modulate our understanding of male-dominated epic, "by highlighting the dimensions of sorrow and loss that are so often associated with female characters" (p. 179). The rewriting of *Aeneid 2* to describe the individual personal loss reminds the readers that in ancient epic—in a world of warfare and heroism—we are put in front of powerful explorations of the grief for parents. In an act of cross-gendering voices and cross-genre, Balmer becomes Aeneas as she reworks the episode in Book 2 of the *Aeneid* where the Vergilian hero realizes that he has lost his wife, Creusa. In another poem—"Let Go"—Balmer goes back to *Aeneid 2* and rewrites the apparition of Creusa to

Aeneas during the last night of Troy to describe a dream where her mother appears to comfort her daughter. Yes, the classics can console—according to Josephine Balmer—and they are enough! Male-dominated genres such as epic and history (Cox writes very interesting pages on the rewriting of Hannibal crossing the Alps episode from Livy) can offer the female voice a ‘hiding place’ to negotiate the loss of those we love and write deeply personal poetry.

We must be grateful to Silvio Bär and Emily Hauser for putting together such an inspirational and challenging book that opens up new interesting paths for research in the fields of reception studies. Let us hope more will follow.

## Table of Contents

### Acknowledgements

viii

### List of Illustrations

ix

### List of Contributors

x–xi

### Introduction

Silvio Bär and Emily Hauser

1–12

### 1. Classical Pieces: Fragmenting Genres in Medieval England

Amanda J. Gerber

13–29

### 2. ‘Poetry is a Speaking Picture’: Framing a Poetics of Virtue in Late Elizabethan England

Emma Buckley

30–50

### 3. A Revolutionary Vergil: James Harrington, Poetry, and Political Performance

Ariane Schwartz

51–65

### 4. The Devouring Maw: Complexities of Classical Genre in Milton’s *Paradise Lost*

Caroline Stark

66–78

### 5. Georgic as Genre: The Scholarly Reception of Vergil in Mid-Eighteenth-Century Britain

Juan Christian Pellicer

79–93

### 6. Rhyme and Reason: The Homeric Translations of Dryden, Pope, and Morris

Lilah Grace Canevaro

94–116

### 7. From Epic to Monologue: Tennyson and Homer

Isobel Hurst

117–137

8. The Elizabethan Epyllion: From  
Constructed Classical Genre to  
Twentieth-Century Genre Propre  
Silvio Bär  
138–150

9. ‘Homer Undone’: Homeric Scholar-  
ship and the Invention of Female Epic  
Emily Hauser  
151–171

10. Generic ‘Transgressions’ and the  
Personal Voice  
Fiona Cox  
172–186

Notes  
187–217

References  
218–248

General Index  
249–252

Index of Passages Cited  
253–256

URL: <https://www.bloomsbury.com/us/reading-poetry-writing-genre-9781350039322/>

---

Emilia Di Rocco  
University of Rome “La Sapienza”  
Piazzale Aldo Moro 1  
IT-00185 Rome  
[emilia.dirocco@uniroma1.it](mailto:emilia.dirocco@uniroma1.it)

**Suggested citation**

Emilia Di Rocco: Review of Silvio Bär & Emily Hauser (eds.): *Reading Poetry, Writing Genre. English Poetry and Literary Criticism in Dialogue with Classical Scholarship*. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 370–378.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.183>

KATHARINA WESSELMANN

(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)

**Review of Rachel Bryant Davies:**  
*Victorian Epic Burlesques. A Critical Anthology  
of Nineteenth-Century Theatrical Entertainments  
after Homer*

Bloomsbury (London & New York 2019) (= Bloomsbury  
Studies in Classical Reception), xi & 284 p., 12 illustrations.  
ISBN: 9781350027176, £ 26.09 (pb)/£ 81.00 (hb)

The Victorian era had an immense interest in Classics, and Homer was considered a pillar of Western civilisation. Rachel Bryant Davis (BD) explores the complicated relationship between the patron saint of European literature and the frivolous popular genre that was Victorian burlesque. Four plays are edited in full text and commented on in the present volume: Thomas Dibdin's *Melodrama Mad!; or, the Siege of Troy* (1819), Charles Dance's and James Robinson Planché's *Telemachus; or, the Island of Calypso* (1834), Robert Brough's

*Iliad; or the Siege of Troy* (1858), and Francis Cowley Burnand's *Ulysses; or the Iron-Clad Warrior and the Little Tug of War* (1865).

In her introduction, BD gives some much-needed explanations for the modern reader considering the nature and popularity of the genre. Burlesque was more definitely separated from traditional forms of theatre by the Licensing Act of 1737, which forbade all but two London theatres from producing uninterrupted spoken drama. The resulting burlesques, burlettas or extravaganzas

combined spoken drama with song, pantomime and dance, elements which today are nearly impossible to reconstruct. However, it was precisely the act of censoring that enforced 'official' written librettos which have in some cases survived until today. One interesting aspect of the burlesques is the question of authorship. The complex interactions of author, censorship and actor interpolations are amusingly evocative of scholarly discussions of ancient drama.

The underlying theme that makes Homeric reception in Victorian burlesque so fascinating today is addressed by BD throughout her introductory notes: What is Classical Antiquity? Who does it belong to? What are we allowed to do with it? While the satirical degradation of the almost sacred Homeric texts was harshly criticised by certain contemporaries, epic burlesque also demonstrates an impressive update of the Homeric texts by incorporating them into modern popular culture. This genre was not the only place where such a clash of reverent classicism and popular modernisation was apparent: BD traces both the scholarly and literary popularity of Homer in the Victorian era and cites examples of satire such as the ridicule of the Wellington monument, a colossal nude statue of the Homeric warrior Achilles in Hyde Park. As Classical references were omnipresent in Victorian society, so the burlesques informed their retellings of Classical

literature with contemporary and genuinely British jokes, allusions to politics, or specific local or social accents of various figures, such as a Thersites' low class accent in Dibdin's *Melodrama Mad!*. While the successful actress-producer Madame Vestris increased the popularity of her plays with historically accurate costumes that clashed with the characters' manner of speaking and other anachronisms, Robert Brough had his Achilles wear the Greek uniform established by King Otto. Contemporary allusions were additionally intermingled with canonic references, to Shakespeare, for example.

All these updates of the Homeric texts, are, of course, designed for a limited European audience, enabling jokes at the expense of other groups, such as African-American slaves. These aspects are difficult to handle within a contemporary discussion, especially as the theatrical practice included phenomena like blackface or the use of racial slurs. While addressing these elements, BD's conclusion that they were "not perceived differently from other sorts of intertheatrical reference" (p. 23) does not seem satisfying, especially since the references do not only point to theatrical practices like minstrel shows, but to the very real and contemporary institution of slavery.

The first burlesque in the anthology is Thomas Dibdin's *Melodrama Mad!; or, the Siege of Troy*, basically a very short comical adaptation of Homer's *Iliad*.

The text still proves a very amusing read with its countless breaches of the fourth wall and anachronistic jokes: Ulysses, the “Highlander from Ithaca” (p. 58, l. 86) has a thick Scottish accent, the warriors get information from the Trojan Chronicle and the Greek Gazette, Venus and Thetis call Jupiter “Dearest of daddies” (p. 50, ll. 48 and 56), the puns on Paris abound (“she left her home, because she was too fond of going to Paris; it has been so much the fashion of late, that if it isn’t speedily discouraged, we shall all be left in the same way”, p. 56, ll. 32–34), and Hecuba mentions Julius Caesar, only to be rebuked by Hector: “He did not live after Troy was burnt, therefore Caesar’s not born yet” (p. 75, ll. 132f.). Several characters take on auctorial roles and comment on the plot. Especially striking is Thersites, already a clownish figure in Homer, who is wise-crackingly present throughout the play, flirting with Briseis and Chryseis and observing the doings of other characters. The main part of the plot is introduced by contemporary figures, i.e. actors, critics, wardrobe-keepers, the ‘author’ etc. In the first scene of the play, they discuss what is going to happen on stage, including the anachronistic elements.

Charles Dance’s and James Robinson Planché’s *Telemachus; or, the Island of Calypso* is the second burlesque featured. It tells the story of Odysseus’ son arriving at the island of the nymph, who is still pining after his father. The par-

odied model here is not just a Classical text but also the immensely popular didactic novel by François de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d’Ulysse* published in 1699, recounting the travels of the eponymous hero with his wise advisor Mentor. Again, the play is full of anachronistic details. In the beginning Calypso, like Byron’s Manfred, conjures spirits to ease her pain; only in this case the ‘spirits’ are gin, brandy, rum and whisky. Consequently, the nymph is hungover when young Telemachus arrives. She desires to be loved by him and writes a note to Venus, who instantly materialises but is pressed for time, leaving her son Cupid behind instead. The mischievous child then creates havoc as he makes Telemachus and the nymph Eucharis, Calypso’s maid, fall in love. The mistress finds out and is furious. She fires Eucharis and tells Mentor to build a ship so that she will be rid of Telemachus. When the nymphs try to burn said ship, it turns out that it is a steamer and actually gets started by the flame. Mentor shows himself to be wise Minerva, who has triumphed over love. The breaking of the fourth wall in this case happens at the end of the play, when Calypso encourages the audience to visit her again in her grotto.

Robert Brough’s *Iliad; or the Siege of Troy* is by far the longest of the collected burlesques. The play consists of a complex intertextual web informed mostly by Homer’s epic and Shakespeare’s *Troilus and Cressida*. It amazes how inti-

mately the contemporary audience must have known the literary antecedents, since otherwise many of the jokes would have been lost: Hector falls for the ruse of the artificial horse despite being the 'horse-tamer' (ἵπποδάμοϛ), Patroclus' decision to wear Achilles' armour is the consequence of his incessant imitation of the admired friend. As in *Telemachus*, Cupid is one of the main motivators of the plot, which is made plausible because of his role in the original reason for the war, Paris' love for Helen. The fourth wall falls again, insofar as Homer, the master narrator, is shown as a newspaper correspondent constantly reporting the events of the war—a portrait, BD informs us, of the Crimean War correspondent Sir William Howard Russell. This metafictional play culminates at the end of the drama, when Hector is found out to be still very much alive, Homer having reported his demise as a consequence of a miscommunication with Patroclus. Hector has the last word, informing the audience of its right to decide whether Troy will stand or fall. Troilus and Cressida walk in united, proving Shakespeare wrong as well.

Francis Cowley Burnand's *Ulysses; or the Iron-Clad Warrior and the Little Tug of War*, written in 1865, marks the end of the volume. In her introductory notes, BD warns us of the play's "weak structure" (220) as well as of its overt racism. Both prove to be true: The story about Jupiter trying to seduce Penelope in the guise of a suitor and ending up

friends with Ulysses does not make a lot of sense, and the wordplay that Burnand was famous for, indeed more intense here than in the other burlesques, is a matter of taste and sometimes seems forced. The issue of racism, however, makes the text a fascinating read and sheds some light on the role of Classics in forging a European identity which is white and supremacist. Produced in the midst of the American Civil War, Odysseus' home in Ithaca is depicted as a plantation employing Black slaves who are mocked on stage by elements common in minstrel shows: stereotypical characters like the lazy, happy slave and the simple nurse, played by actors using blackface. Whilst these elements make up just a little part of the text, they must have been more present in actual performance through constant visibility of the setting, a setting that has no implication whatsoever for the plot and seems to be an anachronistic joke on its own. It is a disturbing realisation that enthusiasm for Classical Antiquity and racist mockery of contemporary human beings is needlessly, and very easily, combined in Burnand's burlesque.

BD does an amazing job in commenting the plays and making them accessible to the modern reader. The comments range from simple information for the non-classicist (such as the use of Roman names for Greek gods (p. 35 *ad* 35) to intertextual references (for example the aforementioned allusion to Shakespeare's *Julius Caesar*, p. 75

*ad* 129) and information about staging practices that would be almost completely inaccessible to someone not familiar with that specific literary genre (the explanation of “Allegoricals” in the *dramatis personae* as Latinised logos of the involved fire insurance companies, p. 37 *ad* 71–74). It is not ideal that the comments generally seem to be consecutive, not taking into account that one of the burlesques might be read individually (wordplay on the Scottish ‘dram,’ for example, is explained in the first burlesque, *Melodrama Mad!*, at “Mellow dram” p. 42 *ad* 20, but not in the second, *Telemachus*, at “DRAM-atic” p. 95 *ad* 13). However, there are some cross-references, for example from Brough’s reference to the Matrimonial Causes Act from 1857 (p. 139 *ad* 35) to the explanation given to Dibdin’s earlier joke about it (p. 79 *ad* 185).

The present volume is a very welcome addition to the canon of Classical reception. BD’s carefully and intelligently edited anthology provides quite a few different motives for reading: complex intertextual and metatheatrical writing, fascinating interactions between ancient and contemporary phenomena, including the politically sensitive subject of ancient and modern slavery. And, occasionally, great amusement.

## Table of Contents

1. Classical burlesque and Homeric epic  
1–31
2. Thomas Dibdin, *Melodrama Mad!; or, the Siege of Troy* (1819)  
32–91
3. James Robinson Planché with Charles Dance, *Telemachus; or, the Island of Calypso* (1834)  
92–134
4. Robert B. Brough, *Iliad; or the Siege of Troy* (1858)  
135–218
5. Sir Francis Cowley Burnand, *Ulysses; or the Ironclad Warrior and the Little Tug of War* (1865)  
219–296
6. List of Epic Burlesques  
270–271

URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/victorian-epic-burlesques-9781350027176/>

---

Katharina Wesselmann  
Institut für klassische Altertumskunde  
Christian Albrechts-Universität zu Kiel  
Leibnizstr. 8  
D-24118 Kiel

**Suggested citation**

Katharina Wesselmann: Review of Rachel Bryant Davies: Victorian Epic Burlesques. A Critical Anthology of Nineteenth-Century Theatrical Entertainments after Homer. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 379–384.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.181>

KONRAD LÖBCKE

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**Review of Jesse Weiner, Benjamin E. Stevens & Brett M. Rogers (eds.): *Frankenstein and Its Classics. The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction***

Bloomsbury Academic (London & New York 2018)  
(= Bloomsbury Studies in Classical Reception), xiv + 273 p.,  
with 14 b/w illustrations. ISBN: 9781350054905, £ 22.99/US\$  
30.95 (pb)/£ 70.00/US\$ 95.00 (hb)

In a 2015 article, Jesse Weiner pointed out striking parallels between Victor Frankenstein's Creature and (a) the concept of 'monstrosity' as defined in Lucretius' *De rerum natura* and (b) the reanimation of a dead body as put into practice by Erichtho in Lucan's *Bellum Civile*.<sup>1</sup> His compelling discus-

sion helped spark more in-depth research on classical reception in Mary Wollstonecraft Shelley's (henceforth MWS) *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), giving rise to the collective volume under review.

---

1 Jesse Weiner, Lucretius, Lucan, and Mary Shelley's *Frankenstein*, in: B. M. Rogers & B. E. Stevens (eds.), *Classical Traditions in Sci-*

---

*ence Fiction* (Oxford: Oxford University Press 2015) 46–74. Cf. Christian Rollinger's review of the volume in *thersites* 3 (2016) 85–92 (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/article/view/33/30>).

As the general introduction makes clear, the volume's focus is "on how *Frankenstein*, some contemporary works that inspired it, and some other works it has gone on to inspire all involve transformations of materials [...] from ancient Greece and Rome" (2). Even though *Frankenstein and Its Classics* is aimed at a wide audience (cf. 14), the present reviewer would have wished for a more thorough discussion of what it means to trace direct and indirect intertextual references across two millennia as well as across various literary genres and media. At times, the introduction (just as some of the subsequent contributions) is somewhat hasty in attributing a wider significance to minor textual cues.<sup>2</sup>

The volume is divided into two parts, the first of which ("Promethean Heat") is devoted to materials preceding *Frankenstein's* composition, whereas the second ("Hideous Progeny") focuses on subsequent works of art that receive Classics through MWS's novel.

Genevieve Liveley points out episodes from Ovid's *Metamorphoses* that

are in a way 'Frankensteinian', inasmuch as they involve characters bringing to life human creatures (e.g. Deucalion and Pyrrha, Medea, and Asclepius). Furthermore, she convincingly argues that MWS probably encountered Ovid's work through George Sandys' 1632 translation and commentary *Ovid's Metamorphosis Englished*.

Martin Priestman considers a range of possible interpretations of MWS's subtitle "The Modern Prometheus", referring not only to classical literature (Hesiod, Aeschylus, Ovid) but also to readings by philosophers, alchemists and poets closer to the time of *Frankenstein's* composition. Special attention is given to the works of MWS's husband Percy Shelley, esp. *Queen Mab* (1813), and of the late eighteenth-century poet and naturalist Erasmus Darwin. Having amassed numerous possible models, Priestman refrains from drawing any precise conclusions. His caution seems highly appropriate, as other contributors (Liveley, McClellan, Barnett, and Rogers) bring further Prometheis into

2 In the context of the Creature's 'education' through Milton's *Paradise Lost* and other writings, the editors refer to "the Creature's confused description of these texts as 'histories'" (5), asking whether "MWS [is] implying that the Creature confused these texts for 'histories'—that is, for factual accounts of human pasts—or is she pointing to the Creature's native tongue, French, in which *histoire*, 'history', also means 'fictional story'?" (20 note 22). Certainly, the latter is closer to the point, as

the use of 'history' in the sense of 'narrative' is not uncommon in 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century English texts (cf. *Oxford English Dictionary Online* s.v. "history I.1.b" [access date: 7 May, 2020]). It is used by MWS's other characters in the same sense, e.g., when Victor starts relating his tale to Captain Walton (LETTER IV): "'Listen to my **history**, and you will perceive how irrevocably it is determined.' He then told me, that he would commence his **narrative** the next day" (emphases added).

play, unfortunately largely without taking account of Priestman's findings or *vice versa*.

Andrew McClellan argues that MWS's Victor is partly modelled upon Lucan's Erichtho, without, however, considerably expanding the points already made by Weiner (2015, cited above). When identifying verbal echoes of the *Bellum Civile* in *Frankenstein*, I would have wished for a more cautious (or more transparent) approach, since—as made clear by Weiner (2015, 49–50)—we cannot be sure whether MWS had actually read the *Bellum Civile* in 1818 or whether she only knew it through Dante or Percy Shelley. Subsequently, McClellan discusses the use of body-of-state imagery in Lucan and MWS, arguing that both employ similar metaphors to comment on the violence of the Roman Civil War or the French Revolution respectively. Perhaps most remarkably, he convincingly draws a connection between *Frankenstein's* subtitle and a political caricature by George Cruikshank (1814), depicting Napoleon as a Prometheus figure chained to a rock and pestered by an eagle.

According to Suzanne Barnett, one possible inspiration for MWS's novel is Percy Shelley's vegetarian reading of the Prometheus myth in his poem *Queen Mab*, the roots of which she traces back to John F. Newton, Francis Bacon and ultimately to Horace. Further Prometheis under investigation include Goethe's, Erasmus Darwin's

and William Godwin's, MWS's father. Unfortunately, a considerable part of Barnett's argument reiterates what readers already encountered in Priestman's contribution.

In what seems out of place in a volume on classical reception, David Gapp explains the scientific causes of the famous 'year without a summer' of 1816, the particularly cold and rainy season when MWS first conceived of the novel's basic outline.

Matthew Gumpert aims at refuting the conventional argument that *Frankenstein* is, at heart, about Victor's failed attempt to usurp the divine prerogative of creation. In the first part of his essay, he reads the account of Pandora in Hesiod's *Works and Days* as an *ars poetica*, emphasizing the fact that she is represented as a "superlative, superhuman, *synthetic* artefact" (103). Gumpert then develops a novel reading of *Frankenstein*, regarding Victor as "an artist who succeeds all too well" (106) and the Creature as a sublime work of art unappreciated by its maker. While one might not follow Gumpert on every step of his argument, his approach is no doubt fresh and intriguing.

The starting point of Benjamin Stevens' discussion is Victor's wedding night, in which he discovers that his beloved Elizabeth has been killed by the Creature. Stevens compares this 'bedroom tableau' to the scene in Apuleius' *Metamorphoses* in which Psyche enters Cupid's bedchamber to discover his true identity. Referring to MWS's journal,

he argues that the structure of MWS's scene might be considered a deliberate reception of Apuleius, or that, at least, *Frankenstein's* bedroom tableau points backward to antiquity as well as forward to Horror and Science Fiction. The analysis of *intratextuality* is superb, whereas there remain questions as to the role of Apuleius' text.<sup>3</sup>

Carl Rubino addresses Victor's role as an adherent of 'natural philosophy', which he equates with Newtonian mechanics and the general conviction that every part of the world can be explained in terms of universal laws. The opposing view, i.e. that the world is determined by chaos and that absolute certainty is but an illusion, is traced back to Aristotle's *Nicomachean Ethics* and to Lucretius' *De rerum natura*. Rubino asserts that, as Victor started his work on the assumption of universal natural laws, his

---

<sup>3</sup> The question is whether MWS might have encountered the bedroom tableau elsewhere and whether the criteria established by Stevens (awake, asleep, third party, light, weapon [130]) are too generic to concede the structure's 'invention' to Apuleius. The present reviewer cannot help but think of a central scene in Charles Brockden Brown's *Wieland* (1798), where we find a similar arrangement of characters and objects (chapter 16): Clara (awake) enters her bedroom with lamp (light) and penknife (weapon) in hand, and finds Catharine ('asleep') murdered in her bed. Carwin (the 'monster') is present in the form of a letter, while Clara will only find out later that the true 'third party' behind the murder is her own brother, Catharine's husband, Wieland.

creation was doomed from the very beginning. Unfortunately, his contribution is the shortest one in the volume, and the present reviewer would have wished for elaboration on several issues, particularly on whether MWS was familiar with the philosophical views in question and engaged with them of her own accord.

Neşe Devenot's essay is dedicated to the writings of Timothy Leary, known for his promotion of psychedelic drugs in the U.S. during the 1960s and 1970s. Leary rejects what seems to him a negative portrayal of the Prometheus myth in MWS's *Frankenstein*: While the novel purports to be a cautionary tale against human overreach, he claims, it really reaffirms prejudices against socio-political change. As Devenot neatly observes, Leary casts himself as a Prometheus figure in the Aeschylean vein, claiming that he was unjustly punished for spreading knowledge (psilocybin) to the masses so as to free them from the oppression by established powers. The contribution's strengths lie in the psychoanalytical readings of both *Frankenstein* and Leary's autobiography *High Priest*; its weakness is that it pushes classical reception far into the background.

Jesse Weiner looks back to antiquity to inquire what exactly is 'monstrous' about Victor's Creature, elucidating his point with reference to *Spark of Being*, the 2010 film adaptation of *Frankenstein*. Just as Victor's Creature is made up of discordant, decaying parts, *Spark of*

*Being* is an assemblage of rare archival footage. Firstly, both the novel and the film present the story through the eyes of the Creature, thereby illustrating the derivation of ‘monster’ from *monstrare*. Secondly, their emphasis on the Creature’s ‘hybridity’ is in line with ancient definitions of monstrosity (Empedocles, Lucretius, Horace, Isidore).<sup>4</sup>

Emma Hammond investigates gender configurations in the 2015 film *Ex Machina* through the lens of *Frankenstein*. She points to the story of Prometheus and Epimetheus as related by Plato and Hesiod, asserting that both Victor and Nathan, the film’s protagonist, fit the (sub)title of a “Modern Epimetheus” on account of their lack of forethought. Both eventually fall victim to their personal Pandora, to the Creature and to the cyborg Ava respectively. Unfortunately, Hammond assumes MWS’s notion of Prometheus to be essentially Ovidian (cf. 191), ignoring the wide-ranging possibilities discussed in this volume. The strongest part of her contribution is the discussion of gender in the three works under scrutiny: What was a binary of male/female in *Works and Days* and of male/Creature

in *Frankenstein* is reimagined in *Ex Machina* as a “dynamic in technological (and science fictional) terms as male/cyborg, natural/machine, and original/copy” (199).

Brett Rogers analyses two ‘postmodern’ adaptations of the Prometheus myth: The 2012 film *Prometheus* and the comic book series *Ody-C* (2014–). The movie is found not only to draw on the same figures as *Frankenstein* (Prometheus, Adam, Eve, and Pandora), but also to mirror the novel in that these multiple roles are constantly subject to change. The comic book series is characterised by a shift in gender identity for all its characters and by the introduction of a third sex. By ‘making thinkable’ reproduction across different species or reproduction among members of the same sex, Rogers intriguingly argues, these contemporary adaptations not only challenge our notion of ‘human’ beings, but may also reshape our perspective on their ancient (and modern) forerunners.

Rounding off the volume, Samuel Cooper offers an annotated list of more than 30 books, films and TV series that were not only inspired by *Frankenstein* but also display further engagement with material from ancient Greece and Rome.

Overall, the volume’s most serious shortcomings stem from the reluctance of several contributors to openly address methodological problems and from the fact that they seem largely ignorant of the other essays in the volume. Despite

<sup>4</sup> For a discussion of related issues, cf. Dunstan Lowe, *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press 2015). Cf. also Florian Köhler’s review of the title in *thersites* 5 (2017) 190–197 (<https://thersites-journal.de/index.php/thr/article/view/61/71>).

these reservations, the volume succeeds in offering a wide range of scholarly approaches to *Frankenstein* and the Graeco-Roman material underlying it, expanding the horizon of students and scholars of Classics, Romanticism and modern cinema alike.

### Table of Contents

Preface

vii–ix

List of Contributors

x–xii

Illustrations

xiii–xiv

Introduction: The Modern Prometheus Turns 200

Jesse Weiner, Benjamin E. Stevens & Brett M. Rogers

1–22

Section 1: Promethean Heat

1. Patchwork Paratexts and Monstrous Metapoetics: “After tea M reads Ovid”  
Genevieve Liveley

25–41

2. Prometheus and Dr. Darwin’s Vermicelli: Another Stir to the *Frankenstein* Broth

Martin Priestman

42–58

3. The Politics of Revivification in Lucan’s *Bellum Civile* and Mary Shelley’s *Frankenstein*

Andrew M. McClellan

59–75

4. Romantic Prometheus and the Molding of *Frankenstein*

Suzanne L. Barnett

76–90

5. Why The ‘Year without a Summer’?

David A. Gapp

91–101

6. The Sublime Monster: *Frankenstein*, or The Modern Pandora

Matthew Gumpert

102–120

Section 2: Hideous Progeny

7. Cupid and Psyche in *Frankenstein*: Mary Shelley’s Apuleian Science Fiction?

Benjamin E. Stevens

123–144

8. The Pale Student of Unhallowed Arts: *Frankenstein*, Aristotle, and the Wisdom of Lucretius

Carl A. Rubino

145–152

9. Timothy Leary and the Psychodynamics of Stealing Fire

Neşe Devenot

153–169

10. Frankenfilm: Classical Monstrosity  
in Bill Morrison's *Spark of Being*  
Jesse Weiner  
170–189

11. Alex Garland's *Ex Machina* or  
The Modern Epimetheus  
Emma Hammond  
190–205

12. The Postmodern Prometheus and  
Posthuman Reproductions in Science  
Fiction  
Brett M. Rogers  
206–227

Suggestions for Further Reading: Other  
Modern Prometheis  
Samuel Cooper  
228–237

Bibliography  
238–265

Index  
267–273

URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/frankenstein-and-its-classics-9781350054875/>

---

Konrad Löbcke  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Klassische Philologie  
Institut für Altertumswissenschaften  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18  
D-55128 Mainz  
kolobck@uni-mainz.de

#### **Suggested citation**

Konrad Löbcke: Review of Jesse Weiner,  
Benjamin E. Stevens & Brett M. Rogers (eds.):  
Frankenstein and Its Classics. The Modern  
Prometheus from Antiquity to Science Fiction. In:  
thersites 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for  
Christine Walde, pp. 385–391.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.180>

MATTHIAS HEINEMANN

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**Review of Eran Almagor and Lisa Maurice (eds.):  
*The Reception of Ancient Virtues and Vices in  
Modern Popular Culture. Beauty, Bravery, Blood  
and Glory***

Brill (Leiden/Boston 2017) (= Metaforms 11), XIV + 424 pp.,  
32 mostly color illustrations. ISBN: 9789004347724, € 149.00  
(hb, also available as e-book)

How important is the reception of antiquity in modern pop culture, and how does it work? Eran Almagor and Lisa Maurice intend to contribute to these simple, yet ever up-to-date questions. In their introduction to the collected volume of conference proceedings<sup>1</sup>, the editors position themselves in the field of

Reception studies. They concisely sketch the development of the field and state that the scope of the contributions is the interaction between the ancient Greek, Roman and Jewish world, and 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century popular culture (1–3). The editors then introduce a concept of virtues and vices in the ancient world

<sup>1</sup> As the editors do not note which conference has been the basis for this volume, I assume it to be *Beauty, Bravery, Blood and Glory: Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture* at

Bar Ilan University and Ben Gurion University of the Negev on 10–11 June, 2013 (explicitly mentioned only in Emma Southon's n. 1, p. 187).

based on the three main characteristics “balance”, “completeness”, and “happiness” (3–11). Albeit well-documented both through ancient sources and modern scholarship, the introduction of this concept seems rather expendable, as it is never picked up in any of the contributions—indeed, ancient virtues and vices are the underlying topic of every paper, but no more in-depth connection is discernible. Pondering different approaches (and the resulting benefits) of Reception studies, the editors declare to steer a middle course between “historicism” and “presentism” by not privileging either side in order to contribute to the understanding of both modern and ancient cultures (11–19). They clearly refute approaches to classical reception in popular culture which overemphasize the simplification of ancient content: rather, they see the possibility of increased access to antiquity as a “democratic turn” and argue that “the study of the reception of the Classical world in popular culture is an intellectually enriching and fascinating field” (16). Although two defining aspects of popular culture are identified (form, that is regarding the possibility to reach the *populus*, and content, that is a lowest common denominator of understandability, 13–15), the contributions are not subjected to any definition of popular culture.<sup>2</sup> By

juxtaposing contributions concerning reception in similar media, the layout of the sections underscores different shades of the reception. The volume progresses from theatre with its rather small audiences to the mass audience of film (main part one) and then to classical reception in ‘real life’ (main part two). Pretzler’s paper—concerning both film and politics—poses a neat transition between these main parts. The introduction is concluded by the customary short summaries of the contributions (19–24) and is rounded off by an extensive bibliography (25–31).

Lisa Maurice’s contribution opens up the section on reception in theatre. First, she considers the relevant methodological questions (in accordance with Edith Hall) regarding performance reception: as stagings are based on translations (which in most cases rather are adaptations), ancient material is rather appropriated than ‘received’. Every new appropriation may have an effect on another later production, thus creating a “chain of receptions” (38). Hence, performance reception “provides insight in to the human experience at a particular time and place in history” (39). She then analyses several stagings of *The Oresteia*, comprising “the most representative” (37) anglophone productions. Consis-

<sup>2</sup> As a clear definition of pop culture remains disputed, anyway: cf. e.g. the introduction in

Storey, John (2015): *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London: Routledge, pp. 1–17.

tently following Hall's methodological basis, she convincingly argues that the plays always emphasize issues of major social interest at the time of production. She identifies feminism for the outgoing 20<sup>th</sup> century, anti-war sentiments for the 2000s and the corrosion of public life for the most recent time.

Thornton Wilder's *The Alcestiad* (1955) is at the heart of Hanna M. Roisman's contribution. Wilder himself criticized his own play as 'a failure' (61). Roisman uncovers some reasons for this self-criticism (against Wilder who locates them in his failure to convey his idea of the Supernatural): she shows how the play lacks a depiction of the characters' motivations. This makes it impossible to identify with the protagonists (as it is possible in Euripides' *Alceste*). Roisman's approach to reception studies by considering what went wrong in a case of reception is unusual but proves to be constructive here (especially as she still stresses that Wilder's *The Alcestiad* is of great artistic value, too).

Another instance of theatrical reception is presented by Ariadne Konstantinou: she analyses the modern Greek production *Candaules' Wife* by Margarita Liberaki (1997), which stages the story of Candaules, his wife and his bodyguard Gyges. This story (found in Herodotus 1,6–12) has had a long-lasting history of reception in different media (especially in theatre, as already Herodotus himself used dramatic elements). Konstantinou gives a detailed

account of the rather little-known play and compares it with Herodotus' account of the story, concluding that Liberaki strongly emphasizes the queen's position: she is able to break out of her dull routine and gains actual power.

The second section on reception in film is opened up by Eran Almagor's treatment of "Heroes and Villains": he contrasts Walter Hill's movie *The Warriors* (1979) with both the novel it is based on (Sol Yurick's *The Warriors*, 1965) and Xenophon's *Anabasis*. He shows how the movie reverses the original novel's reception of Xenophon. While Yurick had deconstructed the ideal of the Greek Warriors by denying them any virtue, Hill again glorifies his protagonists to some extent. Thus, the movie is surprisingly closer to the Greek text than the novel. The contribution is substantially the only one of the volume to accomplish a golden mean between presentism and historicism by pointing out which new understanding of the ancient culture may be gained: against the backdrop of the novel and especially the movie he points out very well how the *Anabasis* starts with "unrestrained individualism" and ends with "disciplined community" (133).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> At most, the contribution lacks the identification of the mentioned video games that extend the reception of Xenophon's *Anabasis* into another medium and the 21<sup>st</sup> century by their titles. Almagor could have stated whether the

Emma Stafford deals with an aspect of the reception of the Hercules myth which is usually eclipsed by his role as a monster-slayer: his decision between personified virtue and vice at the *bivium*, a story attributed to Prodikos of Keos. After having outlined the continuous tradition of Hercules at the crossroads, she goes on to show that this aspect may be found in several Hercules movies of the 20<sup>th</sup> century<sup>4</sup> (usually embodied by the choice between an ‘innocent’ good girl and a vamp). Whether this aspect of Hercules is (re)used consciously or not, she succeeds in showing that it has its place in every movie she treats.

Anna Foka turns to the myth of Oedipus in Woody Allen’s 1995 movie

---

reception of Xenophon plays a role here, too (114). Admittedly, the games bear (almost) the same title as the movie and may be found quickly via Wikipedia (*The Warriors* (2005) and *The Warriors: Street Brawl* (2009)). The latter is, contrary to Almagor’s opinion, not very “popular”, and has received poor reviews (Brett Todd/Gamespot: 4.5 out of 10, review available at <https://www.gamespot.com/reviews/the-warriors-street-brawl-review/1900-6230722/> (accessed 23 February 2019)).

4 Pietro Francisci’s *Le fatiche di Ercole* (Italy 1958), released as *Hercules* in the US and UK in 1959, and his *Ercole e la regina di Lidia* (1959/*Hercules Unchained* 1960), Vittorio Cottafavi’s *Ercole alla conquista di Atlantide* (US: *Hercules and the Captive Women*/UK: *Hercules Conquers Atlantis*, all 1961), and finally Giorgio Capitani’s *Ercole, Sansone, Maciste e Ursus gli invincibili* (1964).

*Mighty Aphrodite*. She identifies different levels of reception: on the one hand, Allen uses elements of the tragedy (like the chorus) for alienation. By this contrast, he creates comic scenes. Furthermore, the psychoanalytical reception of the Oedipus myth is taken up and satirized. The contribution is hard to follow for anyone not familiar with the movie, as it lacks a concise summary of the plot of the movie and especially an introduction of the characters.

Different renderings of the relationship between the emperor Caligula and Drusilla, his sister and alleged lover, are the focus of Emma Southon’s contribution. She contrasts the three very different implementations in Robert Graves’ novel *I, Claudius* (1934), its BBC adaptation as a TV series (1976) and the controversial Penthouse production *Caligula* (1979). Like Lisa Maurice, she links the depiction of the incestuous relationship to the sociopolitical background: in both versions of *I, Claudius*, Caligula’s incest is presented as a deviation from otherwise prevalent Roman virtue. Graves constructs his Roman world as basically virtuous, as it was seen as constitutive for the British Empire. The later BBC production deepens its characters in order to explain evil—a reaction to both the causes of the Second World War and the subsequent analogues of Rome and Nazi Germany in American film, as Southon argues. Lastly, *Caligula* picks up these analogues in a mixture of “joy and repulsion” (203).

Lloyd Llewellyn-Jones probes the causes of Rita Hayworth's performance as 'nice girl' Salome. First, he comprehensively illustrates the development of Salome from a (mostly innocent) child in Mark and Matthew to the libidinous dancer in Oscar Wilde's play *Salomé* (1899). Against this backdrop he points out well how the renewed shift from devious dancer to nice girl in William Dieterle's 1953 movie *Salome* starring Hayworth is a result of various reasons: especially the guidelines of post-war Hollywood production required a kind of moral role model. Furthermore, the public perception of Hayworth as 'America's sweetheart' predetermined how the producer had to depict his Salome. Llewellyn-Jones concludes rightly that the movie does say much more about the contemporary society than about the tradition of Salome.

Christian female virtue in the movies *The Sign of the Cross* (1932) and *Quo Vadis* (1951) is Panayiota Mini's concern. Both movies alter their literary (and dramatic) predecessors in significant ways (in an almost crosswise manner): in *The Sign of the Cross*, Mercia is depicted as a passive and dutiful housewife, while in the play and novel of the same name by Wilson Barrett (1895 and 1896) she is much more independent. Lygia in Henryk Sienkiewicz's novel *Quo Vadis: A Narrative of the Time of Nero* (1896) is a submissive and dutiful Christian housewife, yet in *Quo Vadis* she stands for "American post-war ideals of lib-

erty, peace and equality" (233). Again, these alterations are explained by the social context of the production's times. The contribution fails to pick up observations already made by Anja Wieber (2015), who (albeit focusing on the 1953 movie *The Robe* and including modern productions as 2009's *Agora*) shows very well that "ancient religion is staged to discuss modern phenomena" respectively.<sup>5</sup>

In the first contribution of the second part of the book ("Ancient Virtues and Vices in the Modern World", first section: "Ancient Virtues and Vices in Modern Greece"), Maria Pretzler investigates the marking of ethnicity in film representations of the Alexander myth. Contrasting the most important productions (Robert Rossen's *Alexander the Great* (1956), Oliver Stone's *Alexander* (2004) and Peter Sykes' TV miniseries *The Search for Alexander the Great* (1981)), she shows how the representations of Alexander's and Philip's culture and ethnicity depend on both scientific progress (especially influenced by the finding of the alleged grave of Philip in Vergina in 1977) and on contemporary sociopolitical perception of Macedonia and Greece.

---

5 Wieber, Anja (2015): "Women and Religion in Epic Films: The Fifties' Advocate for Christian Conversion and Today's Pillar of Paganism?", in: Carlà, Filippo and Berti, Irene (edd.): *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*. London: Bloomsbury, pp. 225–240, quoted from p. 240.

The political theme is taken up by Luca Asmonti's far-reaching contribution on the *Use and Abuse of Ancient Greece in the Debate on Greece's EU Membership*. Asmonti does not stop at providing an outline of the discussions leading to Greece joining the EU but connects the dots to very up-to-date questions of democracy as base value of the EU. Finally, Asmonti argues that the ancient Greek *polis* may well serve as a backdrop against which democracy may be rethought, especially regarding the directness and openness of debate.

Aggeliki Koumanoudi turns to a very different instance of classical reception in Greek culture. She links the ancient god Pan to the modern Greek custom of warding off the Kallikantzaroi, demons appearing the Christmas period, and to Carnival festivities. She then turns to Pan intruding modern Greek politics: the leader of the neo-facist party "The Golden Dawn" claims that Pan is alive, yet only to be seen by "true believers". She concludes that this neo-pagan approach is rather restrictive opposed to Pan being traditionally 'common good'. Besides poor proofreading,<sup>6</sup> the contribution shows a blatant error: Koumanoudi claims that the Roman senate had put a ban on the Bacchanalia in

<sup>6</sup> As are some of the other contributions, e.g. Roisman: "They first face off takes place ...", 66, "The first is philosophical one of the Herdsmen puts ...", 68.

186 AD (rather than BCE), thus erroneously defining Plutarch as prior to this event (305).

The last section on ancient virtues and vices in modern Jewish culture is opened up by David M. Schaps. He analyses the somewhat paradoxical afterlife of the Maccabees: although the Old Testament actually depicts them as despising physical workout, modern Israeli sports teams frequently bear 'Maccabi' in their name. Schaps traces this identification as far back as the formation of the 'muscular Judaism'<sup>7</sup> at the end of the 19<sup>th</sup> century, ultimately stating that the Maccabees do not serve as a full-fledged model for modern day society, but as a metaphor rather provide parts of their history for appropriation.

Haim Weiss takes a very similar line of thought: he deals with Bar-Kosibah as physically able model for the 'Warrior Jew'. He shows very well how the figure of Bar-Kosibah is ambivalent in rabbinic literature: his physical powers are rendered problematic, as they make him arrogant towards God; yet the physical

<sup>7</sup> Here, the contribution fails to outline any relation to 'muscular Christianity' and does not mention Athena Leoussi's publications on the same matter, e.g. Leoussi, Athena (1998): *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*. Basingstoke et al.: Macmillan, or even more pertinent, Leoussi, Athena (2002): "Hellenism and Jewish Nationalism: Ambivalence and its Ancient Roots", in: *Ethnic and Racial Studies* 25 (5), pp. 755–777.

ability is the most important aspect of the figure in modern popular culture. A vital role in shaping the perception of Bar-Kosibah is the story of him fighting a lion in the Roman arena: this tale is introduced only around 1840 by Samuel Mayer in Bavaria, apparently in order to color the otherwise undetailed narrative, showing how important new literary traditions may be.

The volume is concluded by Gabriel Danzig, who analyses the disputation between Turnus Rufus, Roman governor of Judaea, and Rabbi Akivah in Rabbinic literature. He diligently shows that both employ arguments not stemming from their own cultures, but that are purpose-based, and often are a part of the opponent's culture. Interestingly, this mode of argumentation is figured in modern day's defences of Jewish writers against criticism of religious practices. Thus, this contribution aptly concludes the volume, as it highlights the importance of the reception of ancient virtues and vices in modern public discourse again.

In retrospect, the (admittedly high-set) bar of aiming at a golden mean between historicism and presentism is almost never achieved, because the contributions tend to focus on the meaning of the reception for the modern society; mostly, the readers have to ponder for themselves, whether the papers add to the understanding of the ancient cultures. The volume's introduction does not really have a connection to the con-

tributions. Apart from the preliminary remarks on the field of reception studies, which are definitely useful for someone wanting to get to know the field, the theoretical sketch of virtues and vices in antiquity is neither picked up in any of the contributions nor used as a backdrop for a comprehensive conclusion at the end of the book. Yet, this does not diminish the value of each single contribution. Every paper is in itself highly interesting, and the reader gets to know very different forms of the reception of ancient virtues and vices in modern pop culture. Still, considering the high price of the volume and the low added value of having these contributions combined in a comprehensive volume, one can only hope that the individual contributions will find their deserved readership.

### Table of Contents

Preliminary Material (table of contents, list of figures, notes on contributors I–XIV

Eran Almagor and Lisa Maurice  
Introduction: Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture  
1–31

*Part 1: Re-enacting Ancient Virtues and Vices*

*Section 1: Staging Ancient Virtues and Vices*

- Lisa Maurice  
The House of Atreus as a Reflection of Contemporary Evil: Performance Reception and *The Oresteia*  
33–59
- Hanna M. Roisman  
Thornton Wilder’s *The Alcestiad or A Life in the Sun*  
60–76
- Ariadne Konstantinou  
Herodotus on Stage: The Modern Greek Play “Candaules’ Wife” by Margarita Liberaki  
77–99
- Section 2: Screening Ancient Virtues and Vices
- Eran Almagor  
*Can You Dig It?* Heroes and Villains from Xenophon’s *Anabasis* to Walter Hill’s *The Warriors* (1979)  
101–139
- Emma Stafford  
Hercules’ Choice: Virtue, Vice and the Hero of the Twentieth-Century Screen  
140–166
- Anna Foka  
Deconstructing *Oedipus*: Woody Allen’s *Mighty Aphrodite* and the Classical Tradition  
167–186
- Emma Southon  
Caligula and Drusilla in the Modern Imagination  
187–205
- Lloyd Llewellyn-Jones  
“Salome, Nice Girl”: Rita Hayworth and the Problem of the Hollywood Biblical Vamp  
206–230
- Panayiota Mini  
Representations of the Christian Female Virtue in Roman Film Epics: *The Sign of the Cross* (1932) and *Quo Vadis* (1951)  
231–252
- Part 2: Ancient Virtues and Vices in the Modern World
- Section 1: Ancient Virtues and Vices in Modern Greece
- Maria Pretzler  
Philip, Alexander and Macedonia: Between Greek Virtue and Barbarian Pleasure  
257–280
- Luca Asmonti  
From Giscard d’Estaing to Syntagma Square: The Use and Abuse of Ancient Greece in the Debate on Greece’s EU Membership  
281–303

Aggeliki Koumanoudi  
The Great God Pan Never Dies!  
304–322

*Section 2: Ancient Virtues and Vices in  
Modern Jewish Existence*

David M. Schaps  
In These Days, in That Season: The  
Nationalization of the Maccabees  
323–340

Haim Weiss  
A Double Edged Sword—The Power of  
Bar-Kosibah: From Rabbinic Literature  
to Popular Culture  
341–356

Gabriel Danzig  
What Has Rome to Do with Jerusalem?  
The Reception of Turnus Rufus and  
Rabbi Akivah in the Talmud and in Con-  
temporary Israel  
357–378

Bibliography  
379–415

Index  
416–424

Preview

<https://brill.com/view/title/35011>

---

Matthias Heinemann  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Institut für Altertumswissenschaften  
Klassische Philologie  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18  
D-55128 Mainz  
heinemam@uni-mainz.de

**Suggested citation**

Matthias Heinemann: Review of Eran Almagor  
and Lisa Maurice (eds.): The Reception of Ancient  
Virtues and Vices in Modern Popular Culture.  
Beauty, Bravery, Blood and Glory. In: *thersites*  
11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine  
Walde, pp. 392–400.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.111>

GINEVRA BENEDETTI

(Università di Pisa/Université Toulouse – Jean Jaurès)

## Recension de Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay (dir.): *Antiquipop.* *La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*

Lyon, MOM Éditions, 2018. OpenEdition Books,  
ISBN: 9782356680662, Open Access/€ 16.99 (EPUB/PDF)

Les actes du colloque *Antiquipop: la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* sont parus dans la collection hors série *TMO* des éditions de la Maison de l'Orient (MOM éditions); édité par F. Bièvre-Perrin et É. Pampanay, le volume est gratuitement accessible en ligne sur la plateforme *OpenEdition*.<sup>1</sup> L'idée d'une manifestation scientifique internationale (ayant lieu à Lyon le 26, 27 et 28

mai 2016) s'est avérée nécessaire après le nombre considérable de lecteurs intéressés à « Antiquipop », un carnet scientifique à vocation large, ouvert par Fabien Bièvre-Perrin en 2015 sur la plateforme *Hypothèses*.<sup>2</sup> Réunissant trois spécialistes de l'Antiquité grecque (Laury-Nuria André a rejoint l'équipe des deux chercheurs cités), le carnet a été conçu comme un lieu de réflexion et de discussion sur la culture populaire contemporaine vu à travers le prisme

1 <https://books.openedition.org/mom-editions/3299>.

2 <http://antiquipop.hypotheses.org/>.

de l'Antiquité. Le colloque international a donc voulu réunir des antiquisants ainsi que des spécialistes de l'Antiquité « vivifiante » dans la contemporanéité, se proposant de montrer la pluralité des références à l'Antiquité dans la culture et la société contemporaines, déclinées selon les questions suivantes : « faire antique », « restituer l'antique » « citer l'antique ». Le résultat est un volume de dix-neuf articles. La nature polysémique et polymorphe du colloque justifie aussi le format numérique du volume : comme l'expliquent les trois éditeurs dans l'introduction, cette conférence représente une étape d'un long travail de recherche,<sup>3</sup> et c'est pour ça que beaucoup d'interventions conservent encore une spontanéité de vocabulaire et des questions encore ouvertes à la réponse. La possibilité pour le lecteur, grâce aux liens numériques, de profiter de contenus audio/vidéo originaux, en intégrant à l'aide d'images les réflexions textuelles des auteurs, est également extrêmement appréciable.

Après l'introduction, écrite à trois mains par les trois organisateurs, extrêmement détaillée sur les raisons et les

---

3 Le carnet Antiquipop est toujours ouvert aux contributions (voir le site <https://antiquipop.hypotheses.org/a-propos/contribuer>). Le deuxième colloque « Antiquipop 2019 – Chefs d'oeuvres rivisités » a eu lieu à Toulouse le 1er juin 2019, en partenariat avec l'exposition « Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop » du Musée Saint Raymond de Toulouse.

objectifs du colloque, ainsi que sur le cadrage précis de chaque intervention, Tiphaine Annabelle Besnard (Université de Aix en Marseille) débute le volume par son article « L'Empire des citations : vers un art contemporain < néo-classique > ? ». En plein accord avec sa thèse de doctorat, l'autrice s'est penchée sur le retour à l'Antiquité gréco-latine dans l'art occidental, à travers un *revival* intellectuel ou une réactualisation transposée et pastichée, en citant des œuvres d'artistes contemporains tels Eleanor Antin, Pierre & Gilles ou encore Meekyoung Shin. La chercheuse avance des idées très intéressantes (qui nécessiteraient une étude plus approfondie que les pages du volume ne lui permettent pas), en particulier sur la situation ambivalente de cette même référence à l'Antique dans la sculpture et la peinture contemporaine : modernisée par le choix des matériaux employés (plastique, savon, plâtre), cette référence est visuellement adaptée à la culture du XXI<sup>e</sup> siècle par l'ajout des accessoires de mode en vogue. Cela conduit les artistes à une réflexion non seulement sur la désacralisation des œuvres d'art anciennes (en les tournant en images *kitsch*), qui deviennent des objets produits en séries, mais également sur le rôle éphémère des œuvres d'art elles-mêmes dans « l'occidentalisation » du monde.

Stéphane Rolet (Université Paris VIII) suit avec un article sur « L'Antiquité dans *Game of Thrones* (HBO, 2011–) : une présence polysémique ». L'auteur

révèle brillamment l'influence de l'Antiquité, gréco-romaine, de la Renaissance, de l'Orient ou du Moyen-Âge (filtré par l'époque victorienne) recherchée par l'auteur, G.R.R. Martin, et les réalisateurs de cette série télévisée phare du moment. Les citations des interviews dans lesquelles l'auteur de la série explique les raisons de son choix de faire référence à des personnages, des lieux ou des objets anciens sont très appréciables ; à cela s'ajoute également une comparaison visuelle originale entre des captures d'écran des épisodes et des peintures anciennes ou de la Renaissance, sources probables d'inspiration.

Un empereur très connu de nos contemporains, Néron, est l'objet de l'intervention de Yves Perrin (Université Jean Monnet), « Un empereur star au XXI<sup>e</sup> siècle : Néron dans la publicité et la caricature politique ». Cette figure emblématique de la Rome impériale, avec tous les clichés que sa légende véhicule, est au centre d'une double mobilisation : d'une part, celle de la consommation de masse (publicité, marketing, mode), révélatrice du statut de l'Antiquité dans la culture contemporaine comme d'un « brand » qui apporte du prestige ; d'autre part, figure récurrente de la rhétorique politique, Néron est utilisé comme image privilégiée de la satire politique européenne et internationale, réalisée envers celui qui met l'Etat en danger ou l'amène à l'échec. N'ayant aucun rapport avec le Néron historique, les « Nérons » mobilisés servent

à l'auteur pour une réflexion à large échelle sur la re-sémantisation de l'Antiquité dans la culture contemporaine, souvent stéréotypée et utilisée comme un modèle de marketing captivant.

La même stéréotypisation de l'Antiquité se retrouve aussi dans l'univers du rap (surtout dans les clips vidéo), comme Nadège Wolff (ENS Lyon) l'explique dans l'article suivant, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire ». Qu'elles soient textuelles, visuelles ou vestimentaires, les références à l'Antiquité (gréco-romaine, égyptienne, assyrienne etc.) sont omniprésentes dans les paysages vidéo du rap. L'auteur mène une excellente réflexion sociologique à plusieurs niveaux, analysant le contexte culturel de divers artistes de rap contemporains célèbres. Pour certains (Gary Byrd, Nas et Damian Marley, Akhenaton) les références à l'Antiquité se mettent au service d'une véritable construction individuelle ou collective (comme dans le cas de l'Égypte ancienne et du mouvement du *Black Power*). Cependant, dans la plupart des cas (Kanye West, Azealia Banks, Beyoncé), comme l'auteur le met brillamment en garde, l'Antiquité est citée en pointillés, comme signature personnelle par rapport aux autres rappeurs, ou en stressant seulement l'aspect stéréotypé exotique, du prestige (et donc de pouvoir) et du luxe que l'Antiquité évoque aux yeux des consommateurs du rap. On doit souligner aussi, comme élément positif de l'article,

l'analyse ponctuelle des clips vidéo pour lesquels l'auteur souligne également les choix précis par l'entourage du rappeur des éléments d'une Antiquité « esthétique » et « globalisée », qui n'a rien d'historique mais qui se révèle « de seconde main, pour faire joli ».

Le mythe antique est au centre des deux articles suivants : dans le premier, « *Death Proof* de Quentin Tarantino : un reboot pop du mythe antique des Amazones », Aline Estèves (Université Montpellier III) tente de tracer un modèle de composition, probablement inconscient, pour la deuxième partie du célèbre *slasher* de Tarantino, celui du mythe des Amazones. La référence semble plutôt forcée, bien que le film de Tarantino utilise des codes différents de lecture, le *slasher* notamment, le « road-movie », mais aussi d'autres références à la culture populaire américaine mobilisées en forme paradoxale et ironique.

En revanche, les mythes des dieux et des hommes sont au centre de l'article suivant, « Le queer et le camp antiques : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly ». À travers l'analyse des œuvres des artistes contemporains mentionnés par le titre, Michel Briand (Université de Poitiers) expose l'utilisation de l'imagerie antique pour traiter des enjeux sociaux et politiques contemporains, notamment des thèmes de culture homosexuelle (y compris la pornographie) et religieux, en faisant une utilisation délibérée et consciente du *kitsch* typique de l'esthétique du *camp*. Le

manque d'images explicatives, à la fois anciennes et des artistes en question, pèse dans l'article ; elles doivent être recherchées indépendamment pour saisir les différentes références citées, ce qui nous fait perdre de la concentration en lecture.

Fabien-Bièvre Perrin (Université Lyon II) retour à la musique pop, et en particulier aux divas du XXI<sup>e</sup> siècle, dans l'article suivant « Divas pop, reines et déesses antiques : la référence à l'Antiquité dans la pop music des années 2000 ». En se servant de vidéo-clips analysés en détail de stars comme Katy Perry, Beyoncé, Lady Gaga, Kylie Minogue, l'auteur révèle la référence à une Antiquité « fantasmée ». Pour vendre leurs albums, les divas de la pop font appel à la beauté et au pouvoir archétypiques de la femme antique ; elles veulent être perçues comme des femmes riches, puissantes et indépendantes, mises en valeur par rapport aux hommes, ennemis souvent ridiculisés. Bien que les citations soient souvent décontextualisées et filtrée par les stéréotypes créés par les péplums du cinéma américain, l'auteur propose que la référence à la femme ancienne puisse cacher un message d'« empowerment » pour la femme moderne, en tant que référente identitaire et modèle de vie envisageable. Dans ce contexte il serait plus exacte de parler, plutôt que d'identité et de reflet féministe, de stratégies de marketing développées par l'artiste lui-même ou par son entourage média-

tique, où l'Antiquité n'est mobilisée que comme référence exotique et esthétique.

Les trois prochains articles sont liés de manière thématique à la réception de l'Antiquité dans les jeux vidéo, de *Age of Empire* à *Tomb Raider*. Laurent Anglade (Université de Perpignan), dans « La représentation de l'Antiquité dans les jeux vidéo dits historiques », critique justement dans un premier temps l'historicité souvent affirmée dans le jeu de stratégie, en ouvrant la possibilité en un deuxième temps de relier la culture populaire et l'Antiquité historique, comme dans le cas de *Europa Barbarorum*. Dans le deuxième article, « L'Antiquité et les jeux vidéo : représentations sonores », Arnaud Saura-Ziegelmeier (Université Toulouse – Jean Jaurès) propose un focus original sur la partie sonore des jeux vidéo, rarement abordée par les chercheurs. L'auteur, expert en musique et organologie musicales antiques, en se penchant sur trois jeux-vidéo étudie précisément les bandes sonores, révélant les mêmes stéréotypes et modes de pensée forgés également pour l'aspect visuel. L'article est si riche en idées intéressantes que sa petite taille ne lui rend pas assez de justice.

Dans le dernier article de la série, Annabelle Amory (Université Lille III) répond à la question « Lara Croft est-elle vraiment archéologue ? L'Antiquité et l'archéologie dans le jeu vidéo d'action aventure : l'exemple des mondes grec et romain dans *Tomb Raider* ». L'utilisation décontextualisée et fantastique de

l'Antiquité classique dans des lieux ou des scènes du jeu (l'autrice les analyse trois) montre encore une fois une réception idéalisée et imaginaire de l'Antiquité, sans précautions scientifiques, en transformant des motifs antiques dans un univers fictif qui fait sentir le joueur « dans l'Antiquité ».

Avec l'article de Laury-Nuria André (HiSoMA), « Eikones contemporaines. Galerie de portraits des tatoués d'antique », l'accent est mis sur un symbole de la contemporanéité, le tatouage. Bien que l'article se propose de cataloguer et répertorier les motifs antiques présents dans les corps « ouvragés », cette étude se révèle aussi une enquête psychologique et sociologique intelligente sur cette pratique à la mode. Ce qui demeure significatif de l'Antiquité ce sont l'armée et les légions romaines, les héros hollywoodiens, les personnages mythologiques datant de la Renaissance, entre « maximisation et stéréotypisation iconologique » de l'Antiquité et l'« épopée de soi » typiques de la société contemporaine. Bien que l'analyse qui la sous-tend soit extrêmement exacte, une réflexion sur l'homologation qui, dans ce cas également, implique cette forme artistique, serait la bienvenue. Plus que d'exprimer une conviction personnelle, de nombreux tatouages (même avec des références anciennes) sont le résultat de simples choix esthétiques qui sont à la mode.

La singularité de la mort attribuée au poète grec Eschyle est au centre de

l'article suivant, « Eschyle et la tortue : une mort < stupide > ? Réflexions sur le statut de l'anecdote biographique antique dans la culture pop contemporaine ». Flore Kimmel-Clauzet (Université Montpellier III) analyse l'allusion à cet épisode dans la culture pop anglo-saxonne et française, en montrant comme un épisode marginal de l'Antiquité puisse entrer en dialogue avec le monde contemporain, en particulier la bande-dessinée, les séries, les jeux-vidéo. La culture antique apparaît donc comme ayant son rôle dans les connaissances de chacun, et pouvant être enseignée y compris au grand public, même dans les aspects anecdotiques.

Les bandes dessinées, surtout les *manga* et les *anime* japonaises, sont le sujet du seul article en anglais du volume, « When Apollo tasted sushi for the first time. Early examples of the reception of Classics in Japanese comics ». Carla Scilabra (Università degli Studi di Torino), en examinant le contexte culturel de la création *manga*, étudie trois approches différentes de la culture classique parmi trois *mangaka*, Osamu Tezuka, Go Nagai and Hideo Azuma. L'analyse des œuvres est très bien menée et met en lumière un type de littérature souvent superficiellement analysée. La référence à l'Antiquité est surprenante : utilisée comme expression d'« *otherness* » par rapport à l'Orient (aussi en sens politique), l'Antiquité est mobilisée aussi par rapport à des questions sociales et pédagogiques im-

portantes, de la pollution aux droits de l'homme.

L'antique civilisation étrusque et en particulier ses mystères (toujours liés à des points obscurs sur cette civilisation) font l'objet de l'article de Julie Labregère (Université de Tours), « < The Etruscan Horror Picture Show > : les Étrusques dans les films d'horreur. À l'origine de l'image funèbre et inquiétante des Étrusques ». La fascination exercée par les peintures tombales, et en particulier les figures terrifiantes des dieux ou démons à côté des morts ont inspiré certains réalisateurs de films d'horreur et de *gialli*, notamment italiens, qui sont les seuls vecteurs ou presque de la réception de cette civilisation dans la culture contemporaine. L'inclusion de bande-annonce ou de scènes de film s'avère être un excellent moyen visuel pour comprendre des références qui, dans certains cas, ne représentent qu'une scène unique dans l'ensemble du film.

Le succès cinématographique de *Star Wars* est analysé à la lumière des références à l'Antiquité par Vincent Chollier (Université Lyon II) dans l'article suivant « *Star Wars* : les origines antiques du mythe populaire ». L'auteur dévoile en tant que source de la saga les travaux du mythologue américain Joseph Campbell, convaincu que tous les récits devraient avoir le même modèle narratif archétypal que leur base (c'est à dire « le chemin des épreuves »). George Lucas aurait suivi ce modèle et, dans l'analyse des trois premiers chapitres

de la saga, l'auteur tente de retracer les références à l'Antiquité (la quête du Graal, *Œdipe* et l'*Odyssée*) et aux religions extrême-orientales (le Taoïsme) utilisées pour la réalisation de cette superproduction hollywoodienne. Si dans certains cas Lucas a essayé de donner un caractère antiquisant aux personnages (voir la princesse Léia) et la « philosophie » derrière les enseignements de Yoda et de toute la saga rappelle la philosophie taoïste orientale, les autres références aux anciens mythes semblent plutôt fantaisistes, bien que certains rappels vagues à l'Antiquité aient pu être complètement inconscients et non délibérément étudiés.

Un autre mythe jugé « immortel », celui des sirènes, est au centre de l'intervention de Nikol Dziub (Université de Haute Alsace), « Les sirènes, d'Homère à Harry Potter ». L'autrice trace l'évolution de ces figures : des sirènes invisibles et uniquement audibles du Chant XII de l'*Odyssée* aux figures démoniaques aux corps trompeur du Moyen Âge chrétien (Dante, Jean d'Arras etc.) jusqu'aux sirènes modernes, en passant par Disney, Harry Potter et Pirates des Caraïbes, maintenant des créatures attrayantes et érotiques, maintenant des monstres dangereux. Avec une analyse aiguë, l'autrice trace aussi, parallèlement à l'évolution de la visualité des sirènes, une réflexion sociologique et psychologique sur la perception du corps féminin incarnées dans ces créatures, de la simple voix au corps érotisé. Il est dommage que la

brièveté de l'article ne lui ait pas permis d'approfondir l'analyse qui s'avère prometteuse.

Pierre Cuvelier (ArScan), quant à lui, dans l'article « Le Choc des titans et ses répliques : diffusion et réappropriation ludique de nouveaux types figurés mythologiques dans les arts visuels », a tenté d'éclairer l'importance du film de 1981 *Choc des Titans* dans la réapparition et la nouvelle représentation iconographique de telles créatures mythologiques. En particulier, l'auteur étudie les « types iconographiques » des Titans (surtout Méduse) repérables dans d'autres fictions mythologiques contemporaines ou dans les jeux vidéo, caractérisés par une grande variété des réappropriations. Le résultat est un catalogue précis de l'utilisation de l'image des Titans dans la culture contemporaine, auquel s'ajoute le support visuel des images explicatives.

En guise de conclusion, un entretien avec deux experts de réception de l'Antiquité, François de Callataÿ (Royal Library of Belgium), auteur de *Cléopâtre, usage et mésusage de son image* (2015), et Pierre Briant (Collège de France), auteur de *Alexandre des Lumières : fragments d'histoire européenne* (2012), se présente sous la forme des questions et des réponses, tel qu'il s'est déroulé pendant la conférence. Le sujet est « Culture populaire et Antiquité : de Cléopâtre à Katy Perry ». Après avoir présenté leurs livres et expliqué ce qui les avait poussés à l'écrire, ils débattent avec les organi-

sateurs sur les principales questions qui ont émergé pendant la conférence, telles que la culture populaire, la réception et l'interprétation de l'Antiquité, etc.

Évidemment le colloque *Antiquipop* n'est pas le premier à s'être intéressé à la présence « envahissante » de l'Antiquité dans la culture contemporaine, sujet déjà exploré notamment dans les pays anglo-saxons ou en Italie. Ce que propose ambitieusement en plus *Antiquipop* c'est de ne pas s'arrêter à une reprise académique de l'Antiquité mais d'explorer plutôt son intégration moderne et sa présence plurielle dans notre quotidien. En particulier, *Antiquipop* se concentre sur un domaine interdisciplinaire de réception laissé de côté par la critique, à cause d'un excès de « popularité » (malgré un intérêt pour le cinéma, la bande dessinée et la littérature) : la culture audiovisuelle, à savoir la publicité, le cinéma (hors *péplum*), les séries, la musique, les jeux vidéos ; bref, l'univers pop en tant que culture populaire sous toutes ses formes, en analysant les codes, en définissant certains contours, le vocabulaire inventé et son décodage, les stéréotypes créés et leur portée herméneutique, tant sur le plan théorique que sur celui esthétique. Il en résulte donc l'image de notre société, qui implique une réflexion sur nous-même et notre culture la plus récente, dans laquelle la référence à l'Antiquité joue des rôles différents et ambivalents, de l'affirmation identitaire au féminisme, du nationalisme à l'enjeu esthétique. La

pluralité des disciplines touchées et des thématiques abordées par les interventions reflète l'image d'une Antiquité à la fois variée et multiple, dont les références représentent la plasticité même du sujet traité. Le langage spontané des interventions, souvent laissé avec des questions ouvertes, invite à la réflexion et rend la lecture agréable. En plus, le support audiovisuel offert par l'édition électronique en édition ouverte est un autre élément positif qui stimule et implique le lecteur. La disposition des articles reflétant l'ordre des interventions pendant la conférence est quelque peu déroutante ; hormis les articles consacrés aux jeux vidéo, les autres auraient pu être rangés dans des domaines macro-thématiques (cinéma, mythe ancien-moderne, etc.). Le résultat est parfois des articles conclus en eux-mêmes qui ne se lient pas aux autres. Malgré cela, chaque intervention montre la complexité du sujet traité et la perméabilité totale de l'Antiquité dans notre vie quotidienne, dans certains cas de lecture facile et immédiate, dans d'autres cachée et beaucoup plus difficile à comprendre (et que conduisent parfois à des lectures forcées !). En redéfinissant certains contours de la culture populaire et de la référence à l'Antiquité, ce livre se présente donc comme un point de départ valable pour des approfondissements ultérieures que nous espérons être de plus en plus nombreux et susciter un intérêt croissant au sein du monde académique.

## Table of contents

- 1: Préface. Antiquipop : entre histoire de l'art et sociologie  
François de Callataÿ
- 2: Introduction  
Fabien Bièvre-Perrin, Élise Pampanay e  
Laury-Nuria André
- 3: Imitons l'antique !  
Dominique de Font-Réaulx
- 4: L'Empire des citations : vers un art contemporain « néo-néoclassique » ?  
Tiphaine Annabelle Besnard
- 5: L'Antiquité dans Game of Thrones (HBO, 2011-) : une présence polysémique  
Stéphane Rolet
- 6: Un empereur star au xxie siècle : Néron dans la publicité et la caricature politique  
Yves Perrin
- 7: Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire  
Nadège Wolff
- 8: Death Proof de Quentin Tarantino : un reboot pop du mythe antique des Amazones  
Aline Estèves
- 9: Le queer et le camp antiquisants : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly  
Michel Briand
- 10: Divas pop, reines et déesses antiques : la référence à l'Antiquité dans la pop music des années 2000  
Fabien Bièvre-Perrin
- 11: La représentation de l'Antiquité dans les jeux vidéo dits historiques. Du Kriegsspiel aux wargames vidéoludiques  
Laurent Anglade
- 12: Lara Croft est-elle vraiment archéologue ? L'Antiquité et l'archéologie dans le jeu vidéo d'action aventure : l'exemple des mondes grec et romain dans Tomb Raider  
Annabelle Amory
- 13: Eikones contemporaines. Galerie de portraits des tatoués d'antique  
Laury-Nuria André
- 14: Eschyle et la tortue : une mort « stupide » ? Réflexions sur le statut de l'anecdote biographique antique dans la pop culture contemporaine  
Flore Kimmel-Clauzet
- 15: When Apollo tasted sushi for the first time. Early examples of the reception of Classics in Japanese comics  
Carla Scilabra

16: « The Etruscan Horror Picture Show » : les Étrusques dans les films d'horreur. À l'origine de l'image funèbre et inquiétante des Étrusques  
Julie Labregère

17: Star Wars : les origines antiques du mythe populaire  
Vincent Chollier

18: Les sirènes, d'Homère à Harry Potter  
Nikol Dziub

19: Le Choc des titans et ses répliques : diffusion et réappropriation ludique de nouveaux types figurés mythologiques dans les arts visuels  
Pierre Cuvelier

20: Entretien avec François de Callataÿ et Pierre Briant. Culture populaire et Antiquité : de Cléopâtre à Katy Perry  
François de Callataÿ, Pierre Briant, Élise Pampanay et al.

21: Conclusion. Pourquoi étudier la rémanence de l'Antiquité dans la culture contemporaine ?  
Fabien Bièvre-Perrin

---

Ginevra Benedetti  
University of Pisa  
Palazzo Matteucci  
Piazza Evangelista Torricelli, 2  
IT-56126 Pisa  
ginevrabenedetti2404@gmail.com

#### **Suggested citation**

Ginevra Benedetti: Recension de Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay (dir.) Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 401–410. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.121>