

Niklas Holzberg

DICHTUNG
DER AUGUSTEISCHEN
EPOCHE UND DER
FRÜHEN KAISERZEIT
ERÜHNEN KAISERZEIT
ÉPOCHE UND DER
DER AUGUSTEISCHEN
DICHTUNG



rombach
wissenschaft

PARADEIGMATA

Niklas Holzberg

**Dichtung der augusteischen Epoche
und der frühen Kaiserzeit**

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE PARADEIGMATA

herausgegeben von Bernhard Zimmermann,
in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle
und Bernd Seidensticker

Band 67

Niklas Holzberg

Dichtung der augusteischen Epoche und der frühen Kaiserzeit

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Humanismus heute
des Landes Baden-Württemberg.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-831-1 (Print)

ISBN 978-3-96821-832-8 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2021

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2021. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

FÜR LAVINIA UND SONJA

Inhalt

Vorwort	9
»Ihres Aeneas' Stadt wählte sich Venus als Sitz« Rom aus der Sicht seiner Dichter	11
<i>Non in Arcadia Vergilius</i> Eklogenland als politisch verunsicherte Poetenidylle	23
Von Priap zu Cytherea Eine lineare Lektüre von Ps.-Vergils <i>Catalepton</i>	39
Satire und Selbstreflexion in Horaz' zweitem Epistelbuch Die großen Literaturbriefe – linear gelesen	51
Eine feinfühlende, vielleicht eine weiche Natur? Der Elegiker C. Valgius Rufus	67
<i>Carmina compono, hic elegos</i> Properz und Horaz	79
Cupido, Augustus und die Parther Triumphe bei Properz und Ovid	93
Vier Dichter und eine Dichterin oder Ein Porträt des Dichters als junger Mann? Überlegungen zu Buch 3 des <i>Corpus Tibullianum</i>	111
Spiel mit dem Leben Ovids ›autobiographische‹ Angaben	133
Ovids <i>Amores</i> in der englischsprachigen Forschung 2003–2016 Klassische Philologie in <i>splendid isolation</i>	149
Ovid, <i>Amores</i> 3,7: ein Gedicht zwischen zwei Gattungen	163

Inhalt

Inszenierung der Leserreaktion	171
Ovid und sein ›zeitgenössisches‹ Publikum in <i>Ars amatoria</i> und <i>Remedia amoris</i>	
<i>Ter quinque volumina</i> als <i>carmen perpetuum</i> .	183
Die Bucheinteilung in Ovid's <i>Metamorphosen</i>	
<i>Cetera quis nescit ...?</i>	201
Ovid als <i>amator ingenii sui</i> in <i>Met.</i> 2,833–3,2	
<i>Non sum qui segnia ducam otia</i>	215
Muße und Musen in Ovids Exilelegien	
<i>Res est publica Caesar</i>	227
Ovid und Martial konstruieren ihre Kaiser	
Martial, das Buch, und Ovid	243
<i>Illud quod medium est</i>	255
Zentrierung bei Martial	
Onomato-Poetik	269
Eine lineare Lektüre von Martial 7,67–70	
Applaus für Maro	283
Eine ›augusteische‹ Interpretation von Mart. 9,33	
Impotenz? Das kann doch jedem passieren!	289
Eine lineare Lektüre des <i>Corpus Priapeorum</i>	
In der Rolle des verbannten Philosophen	305
Das Epigrammbuch Pseudo-Senecas	
Racheakt und ›negativer Fürstenspiegel‹ oder literarische Maskerade?	323
Neuansatz zu einer Interpretation der ›Apocolocyntosis‹	
Bibliographie	339
Stellenindex	369

Vorwort

Der vorliegende Band vereinigt 23 Aufsätze, die ich in den Jahren 1997–2019 in verschiedenen Zeitschriften des In- und Auslands und in Sammelbänden publiziert habe. Diejenigen von ihnen, welche in englischer und italienischer Sprache erschienen, lege ich hier in einer deutschen Fassung vor. Ich setze mich in diesen Untersuchungen mit fünf Dichtern der augusteischen Epoche auseinander – Vergil, Horaz, Valgius Rufus, Propertius und Ovid – sowie mit Martial und drei anonymen Autoren, die wie er in die frühe Kaiserzeit zu datieren sein dürften: Ps.-Vergil, Ps.-Tibull und Ps.-Seneca. Bei der Interpretation aller Texte, von denen ich einige ausführlich analysiere, lege ich den Schwerpunkt auf die implizite Selbstreflexion des jeweiligen Autors, soweit sie sich in Intertextualität und immanenter Poetik äußert. Außerdem beschäftige ich mich in mehreren Aufsätzen mit zwei Themen, die mich immer wieder speziell interessierten und für deren Erörterung ich neue Wege zu weisen versucht habe: die Deutungsmöglichkeiten, die sich aus der linearen Lektüre von Gedichtbüchern ergeben, und die literaturwissenschaftlich angemessene Würdigung von Pseudepigraphen. Was Letztere betrifft, habe ich meiner Betrachtung der Epigramme Ps.-Senecas eine solche der sogenannten ›Apocolocyntosis‹ an die Seite gestellt. Dabei handelt es sich zwar ausnahmsweise um keine reine Dichtung, sondern um ein prosimetrisches Werk, aber es ist, wie ich meine, wie die Epigramme von einem Ps.-Seneca verfasst.

Von den acht auf Deutsch geschriebenen Aufsätzen erschienen drei im Universitätsverlag C. Winter und je einer bei De Gruyter, Mohr Siebeck, im Gunter Narr Verlag, in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft sowie in der spanischen Zeitschrift *Liburna*. Je einen englischsprachigen Aufsatz publizierten die Zeitschriften *The Classical Journal*, *Classical Quarterly*, *Harvard Studies of Philology*, *Hermathena*, *Hermes*, *Lampas*, *Latomus*, die Verlage Classical Press of Wales, De Gruyter, Levante Editori und Oxford University Press sowie je einen italienischen die Accademia Propertiana del Subasio, Brepols Publishers und Riccerche&Redazioni. Alle Publikationsorgane genehmigten freundlicherweise den Nachdruck, und so bin ich Ihnen ebenso zu großem Dank verpflichtet wie meinem Freiburger Kollegen Bernhard Zimmermann, der den vorliegenden Band in seine Reihe *Paradeigmata* aufgenommen hat. Mein ganz spezieller Dank gilt Sonja Hausmann und Lavinia Stumpf, die das umfangreiche Manuskript dem mühevollen Korrekturlesen unterzogen. Da Mutter und Tochter überdies

Vorwort

mehrere Jahre lang tatkräftig zur Organisation der von der *Petronian Society Munich Section* veranstalteten Vorträge beitrugen, ist ihnen der Band gewidmet.

München, im Herbst 2021

Niklas Holzberg

»Ihres Aeneas' Stadt wählte sich Venus als Sitz«

Rom aus der Sicht seiner Dichter

Das Zitat ist die metrische Übersetzung eines Verses in der *Ars amatoria* Ovids. Dort wird zu Beginn gelehrt, wo der Schüler/Leser eine *puella* finden könne: Er brauche sich nicht auf eine weite Reise zu begeben, denn (1,55–66):

*tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas,
›haec habet‹ ut dicas ›quicquid in orbe fuit.‹
Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos,
aequore quot pisces, fronde teguntur aves,
quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas:
mater in Aeneae constitit urbe sui.
seu caperis primis et adhuc crescentibus annis,
ante oculos veniet vera puella tuos;
sive cupis iuvenem, iuvenes tibi mille placebunt:
cogeris voti nescius esse tui.
seu te forte iuvat sera et sapientior aetas,
hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.*

Offenkundig wird hier die literarische Gattung ›Stadtlob‹ (*laus urbis*) parodiert.¹ Das ›Stadtlob‹ und der verwandte Typ ›Stadtbeschreibung‹ (*descriptio urbis*) waren zu Lebzeiten Ovids eine seit Jahrhunderten fest etablierte Gattung, entweder als allein diesem Thema gewidmeter Text oder als Bestandteil epischer, dramatischer und lyrischer Poesie, politischer und vor Gericht gehaltener Reden, verschiedener Texte der Sachliteratur wie der Historiographie sowie epideiktischer und panegyrischer Literatur.² Es ist das für ›Stadtlob‹ und ›Stadtbeschreibung‹ typische Motive der Autarkie, das die zitierten Ovidverse mit der Gattung verbindet.

Aus heutiger Sicht ist an den *laudes* und *descriptionses urbis* besonders bemerkenswert, was ihnen (im Gegensatz zu vergleichbaren mittelalterlichen und neuzeitlichen Texten) fehlt: die Darstellung der Bevölkerung als eines das Leben einer Stadt entscheidend prägenden

Erstdruck in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 170), 57–66.

1 Hollis 1977, 42; Labate 1984, 51ff.

2 Dazu grundlegend Classen 1980.

Elementes. Die Stadt erscheint in den antiken Texten »gleichsam als Summe ihrer Einrichtungen und vor allem des leblosen Inventars.«³ Topographie, Klima, Tempel, Häuser, Straßen usw. stehen im Zentrum der Darstellung, nicht behandelt werden dagegen »das Treiben auf den Märkten ..., die Ausübung der handwerklichen Künste ..., das Bildungswesen und die Ausübung der verschiedenen Sportarten in ihrer vollen Breite und Fülle.«⁴ Die Menschen sind also ausgespart. Aber geht es an der zitierten Stelle der *Liebeskunst* nicht gerade um Menschen? Gewiss, doch der spezielle Witz der Parodie besteht darin, dass diese Menschen, die Frauen Roms, eben nicht als Menschen, sondern als ›Inventar‹ der Stadt präsentiert werden. Sie sind die *materia* für die Liebe des Schülers/Lesers (1,49), werden mit Saatfeldern, Trauben, Fischen, Vögeln und Sternen verglichen und in verschiedene Typen eingeteilt. Das entspricht der Katalogisierung von Türmen, Brücken, Gebäuden und Straßen in den Texten über Städte, und tatsächlich ist die *puella* der *Ars amatoria* gemäß der Gattungstradition, in der das Werk primär steht – es ist die römische Liebeslegie –, nichts weiter als eine *materia*: Produkt der ›womanufacture‹ des elegisch dichtenden und liebenden Mannes ebenso wie des Lehrers elegischer Liebe und seines Adepten.⁵ Die Parodie bestätigt also die Gattungstypologie der *laus* bzw. *descriptio urbis*.

Abweichungen von der konventionellen Topik finden sich lediglich in einer Sonderform der Gattung: in dem Lob einer Stadt von seiten eines aus ihr Verbannten.⁶ Wenn z. B. in Ovids Exilelegien der Ich-Sprecher sich im Geist nach Rom versetzt – u. a. in *Tristia* 3,12 und *Epistulae ex Ponto* 1,8 –, vergegenwärtigt er sich Triumphzüge, kulturelle und sportliche Aktivitäten oder die Gebäude der Stadt als Teil des hiermit verbundenen Lebens der Bevölkerung. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Tomi, das ›Kaff‹ (Ransmayr) am Schwarzen Meer, wohin Augustus den Dichter verbannt hat, erscheint im Kontrast als besonders leblos. Nun hat man beobachtet, dass die besondere Form der Romverherrlichung, wie Ovid sie in seiner Verbannungsdichtung bietet, ihrerseits parodiert wurde: in Juvenals dritter Satire, jenem berühmten Hassgesang des Romflüchtlings Umbricius auf die Großstadt.⁷ Auch der Verfasser dieser Parodie verrät

3 Classen 1980, 29.

4 Classen 1980, 17.

5 Holzberg [1997] ²1998, 57f. und 111f.

6 Classen 1980, 13f.; Edwards 1996, 110ff.

7 Edwards 1996, 127.

genaue Kenntnis der Gattungstradition, da er wie Ovid innerhalb der Rompanegyrik der Exilegien das Thema »Leben in der Stadt«, das in den *laudes* und *descriptiones urbis* sonst ausgeklammert ist, in das Zentrum der Betrachtung stellt. Denn bei Juvenal werden über weite Strecken soziales Elend, Kriminalität, Lärm und Gestank in der Subura, dem Proletarierviertel Roms, sehr anschaulich geschildert, und einer Bevölkerungsgruppe, den Griechen, wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Freilich ist hier der »Stadttadel« analog zu Ovids »Stadtlob« auf die Aussageintention hin funktionalisiert. Wie dort das betonte Herausstellen eines Kontrastes zwischen »Kaff« und Hauptstadt die Idealisierung der Hauptstadt mit sich bringt, bewirkt bei Juvenal die Parodie als Mittel der Moralsatire eine übertrieben negative Darstellung des Lebens in Rom. Man wäre daher schlecht beraten, würde man den Bericht des Umbricius über die Stadt als ein Stück Sozialgeschichte lesen und nicht als das, was er ebenso wie Ovids Rompanegyrik in den Exilegien offensichtlich ist: Element eines poetischen Diskurses.

Doch zu dieser Erkenntnis gelangte man in der Latinistik erst in allerjüngster Zeit. Zuvor hatten Texte, in denen Roms Architektur die Kulisse für Handlung oder reflektierende Rede bildet, das altertumswissenschaftliche Interesse lediglich als kulturgeschichtliche Dokumente geweckt. Archäologen und Althistoriker, denen eine Handvoll Verse oft die ausführlichste Beschreibung eines heute nicht mehr erhaltenen römischen Bauwerkes liefert – das gilt z. B. für die Darstellung des Bildprogramms des Apollotempels auf dem Palatin in Elegie 2,31 des Properz –, werteten diese Texte für ihre Rekonstruktionsversuche aus. Lateinische Verse wurden also als Bausteine verwendet, wobei das Wiederaufbauen in der Regel nur um des Wiederaufbauens willen erfolgte. Doch wie Geschriebenes gelesen und nicht einfach ausgeschlachtet werden will, so wollen auch die Bauwerke selbst gelesen sein, und das geschieht von seiten der modernen Archäologie durchaus. Eine relativ neue Methode, die Geschichte einzelner Epochen der römischen Kultur zu schreiben, begreift die einem Zeitabschnitt zuzuordnende Bau- und Bildkunst als Diskurs. Roms Architektur, z. B. die der Ära des Augustus, erweist sich so als sorgfältig organisiertes System, das zum Zweck des politischen und ideologischen Einwirkens auf seine Betrachter geschaffen wurde. Paul Zankers Buch *Augustus und die Macht der Bilder* (1987), die einflussreichste Publikation zum Thema, zeigt am Beispiel der Bautätigkeit des Augustus, wie sich durch sie »ein Kaiser- und Staatsmythos etablieren« konnte, »der sich mit seinen einfachen Begründungszusammenhängen mehr und mehr verselb-

ständigte und vor die tatsächlichen Ereignisse und Lebensbedingungen schob, der die Wirklichkeit in einer bestimmten Weise gefiltert erleben ließ und so über Generationen hin das Gefühl vermittelte, man lebe im bestmöglichen Staat und auf der Höhe der Zeiten.«⁸

Wenn also Zeitgenossen die Bauten und Bilder des Augustus »lasen«, konnten sie das im Sinne der vom Bauherrn intendierten Propaganda seiner Herrschaftsideologie tun. Es ist aber, wie am Beispiel der dritten Satire Juvenals bereits erkennbar war, auch mit einem »misreading Rome« zu rechnen. In der Tat gibt es aus der Zeit, in der Augustus seine regste Tätigkeit als Bauherr entfaltete – das war in den letzten dreißig Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. –, mehrere Texte, in denen die Bilder, durch die der Prinzeps Macht auszuüben versuchte, anders gelesen wurden als er es gewünscht haben dürfte. Doch das ist, wie gesagt, klassischen Philologen noch nicht lange bewusst. Das Bemühen herauszufinden, inwieweit lateinische Verse, in denen von Roms Architektur die Rede ist, alternative Lesarten zu der von den Bauherrn erhofften Interpretation enthalten, hat sich bisher erst in wenigen Untersuchungen etabliert. Nur zwei Monographien sind zu nennen, Christoff Neumeisters *Das antike Rom. Ein literarischer Stadtführer* (1991), ein Buch, das noch stark der alten Methode des kulturgeschichtlichen Auswertens literarischer Texte verpflichtet ist, aber gute Ansätze zur literaturwissenschaftlichen Analyse aufweist, und Catherine Edwards' *Writing Rome* (1996), worin die wichtigsten Fragestellungen der neuen Betrachtungsweise skizziert werden. Im Übrigen besteht die hier einschlägige Literatur aus einer ungedruckten Dissertation und einer kleinen Anzahl von Aufsätzen.⁹

Grundlage für die Darlegungen von Catherine Edwards ist ihre wichtige Erkenntnis, dass Rom nicht nur aus Steinen, sondern auch aus Worten erbaut ist: Die Vorstellung, die man sich vor dem Zeitalter der Fotografie von der Stadt machte, wurde in höherem Maße von Texten als

8 Zanker ²1990, 14. An eine sehr einprägsame Lektion zum Thema »König Ludwig I. von Bayern und die Macht der Bilder« erinnert sich Ludwig Thoma: Als er an einem Sonntagvormittag mit seinem Onkel Josef die Münchner Ludwigstraße hinunterging, bekam er »auf einmal eine »Pfundswatschn«. Ganz verdattert fuhr er auf: *No? I hab do nix to ...* Da meinte der ehemalige Offizier behaglich: *Sixt, de Watschn hast jetzt kriagt, daß d' allaweil dran denkst, daß König Ludwig I. die wunderbare Straßn da erbaut hat, und überhaupt noch viel Schönes in unserm guatn München* (zitiert nach: Fritz Heinle, Ludwig Thoma, Reinbek bei Hamburg 1963 [Rowohlts Monographien. 80], 23).

9 Jaeger 1990. Die einschlägigen Aufsätze sind (in alphabetischer Reihenfolge): Dyson/Prior 1995; Favro 1993; Hardie 1993; Jaeger 1995; Klodt 1998; Moore 1991; Prior 1996; Schmitzer 1994. Eine nützliche Stellensammlung (nicht mehr) bietet Rodriguez 1989.

von den erhaltenen und rekonstruierten Monumenten geformt. Berühmte Rombesucher wie Petrarca, Goethe oder Byron hatten sich, lange bevor sie die Stadt erstmals betraten, ihr Bild von Roms Topographie anhand der topographisch einschlägigen antiken Texte gemacht. Das bedeutet, dass Rom, wie Horace Walpole es schon im 18. Jahrhundert formulierte, eine Landschaft ist, wo »the memory sees more than the eyes«. ¹⁰ Der klassisch gebildete Rombesucher sah und sieht weniger die Stadt, die Senatoren und Kaiser bauten, als die, welche die römischen Dichter und Schriftsteller – ja, man kann wirklich sagen: bauten. »Writing Rome« ist, so gesehen, identisch mit »Building Rome«. Dessen ist sich der Elegiendichter Properz bewusst: Er verkündet im Programmgedicht des nach 16 v. Chr. erschienenen vierten Buches seiner Elegiensammlung, in dem er augusteische Bauten, Bilder und Kulte durch mythische Ätiologie erklärt: (4,1,57; 67):

*moenia ... pio coner disponere versu:
[...]
Roma, fave, tibi surgit opus.¹¹*

Der Sprecher dieser Verse tritt also als Bauherr mit Augustus in Konkurrenz, und das tut auf seine Weise auch Horaz, wenn er im Epilog seiner Odensammlung über diese sagt (3,30,1–4):

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.*

Man kann im Zusammenhang mit den von Properz und Horaz gewählten poetologischen Metaphern von einem »alternativen Bauprogramm« sprechen. Das mag auf den ersten Blick wie ein Affront gegenüber dem »offiziellen« Bauherrn Roms, dem Kaiser, aussehen. Aber es ist gewiss nicht mehr als künstlerische Selbstbehauptung in einer Adelsgesellschaft, die der Poeterei traditionsgemäß keinen hohen Wert zugesteht und deren Wertesystem die Dichter deshalb zumindest metaphorisch dem eigenen

10 Zitiert nach Edwards 1996, 9.

11 Dementsprechend sagt der Romgründer Romulus bei Ovid, *Fasti* 4,830: *hoc mihi surgat opus*. Zum Thema »Writing Rome als Building Rome« vgl. außer Edwards 1996, 1ff. auch Barchiesi 1994, 59.

System anverwandeln. Einen Schritt weiter geht jedoch Ovid mit seinem bereits zitierten Vers (*Ars* 1,60)

mater in Aeneae constitit urbe sui.

Gewiss, der Kult dieser Göttin spielte im religiösen Leben des augusteischen Roms eine herausragende Rolle, und deshalb hatte Venus dort auch mehrere Tempel als »Sitz«. Aber bei den Worten *in urbe Aeneae sui* dachte der zeitgenössische Leser nicht in erster Linie, wie es der Kontext eigentlich verlangt, an Venus als die Göttin der Liebe, sondern als Stammutter der Julier, die sich von Iulus, dem Sohn des Aeneas und Enkel der Venus, herleiteten. Wenn diese Göttin nun als Symbolfigur der freien Liebe, wie sie die *Ars amatoria* lehrt, vindiziert und Rom somit nicht als die Stadt des Augustus, sondern als Stadt der unbegrenzten erotischen Möglichkeiten zu ihrer Wohnstätte erklärt wird, ist das denn doch ein Affront gegen den Kaiser. Dieser hatte nämlich im Jahre 18 v. Chr., rund zwanzig Jahre vor dem Erscheinen der *Ars*, Gesetze zum Schutze der bürgerlichen Ehe erlassen, durch die eine im damaligen Rom offenbar besonders beliebte Form der freien Liebe, der Ehebruch, unter Strafe gestellt und gleichzeitig Druck auf heiratsunwillige Angehörige der Oberschicht ausgeübt wurde. Der Lehrer der Liebe, der mit den Ehegesetzen unverkennbar ein freches Spiel treibt – jüngere Forschung hat das als ein wichtiges Element der *Ars* nachgewiesen¹²–, begnügt sich aber keineswegs mit der (oben zitierten) *laus urbis* unter dem Gesichtspunkt des Reichtums der Stadt an begehrten Frauen. Er geht unmittelbar anschließend sogar so weit, bei der Aufzählung der Orten, wo man diese Damen finden könne, überwiegend Plätze zu nennen, die durch kaiserliche Bauten markiert sind (1,67–80):

*tu modo Pompeia lentus spatia sub umbra,
cum sol Herculei terga leonis adit,
aut ubi muneribus nati sua munera mater
addidit, externo marmore dives opus.
Nec tibi vitetur quae priscis sparsa tabellis
porticus auctoris Livia nomen habet,
quaque parare necem miseris patruelibus ausae
Belides et stricto stat ferus ense pater,
nec te praetereat Veneri ploratus Adonis
cultaque Iudaeo septima sacra Syro
nec fuge linigeræ Memphitica templa iuvencae:
multas illa facit, quod fuit ipsa Iovi.*

12 Stroh 1979.

*et fora conveniunt (quis credere possit?) amori,
flammaque in arguto saepe reperta foro.*

Wenn man die Zeitangabe in V. 68 als Anspielung auf die von Augustus auf dem Marsfeld aufgestellte Sonnenuhr verstehen darf¹³, sind es elf Örtlichkeiten Roms, die der Liebeslehrer dem Schüler/Leser als »Kontakthöfe« empfiehlt, und davon sind nur vier, die Säulenhalle des Pompeius (67) und die Tempel des Adonis (75), des Gottes der Juden (76)¹⁴ sowie der Isis (77f.), Bauten, die nicht im Auftrag eines Mitgliedes der kaiserlichen Familie errichtet wurden. Bei diesen handelt es sich außer um die Sonnenuhr um das Theater des Marcellus und die Säulenhalle, die seine Mutter Octavia, die Schwester des Augustus, gestiftet hatte (69f.), die Säulenhalle der Livia, der Gattin des Augustus (71f.) und die Säulenhalle mit den Statuen der Beliden und ihres Vaters Danaus, die sich auf dem Vorplatz des neben dem Haus des Augustus auf dem Palatin stehenden Apollotempels befand (73f.), sowie das Forum des Iulius Caesar und das seines (Adoptiv-)Sohnes Augustus (79f.).

Im Falle der Verse über die »Kontakthöfe« besteht der Affront gegenüber dem Prinzeps darin, dass Ovid den sieben augusteischen Monumenten eine neue »Intertextualität« zuweist: Der Schüler des Liebeslehrers wird nicht dazu angehalten, die Bauten und Bilder als Manifestationen der Macht des Augustus zu »lesen«, sondern dazu, mit ihnen die erotische Vorstellung von Begegnungen mit Frauen zum Zweck der Begründung einer Liebesbeziehung ohne Trauschein zu verbinden.

Aber da ist vermutlich noch mehr. Weil in V. 69–72 von Mitgliedern der kaiserlichen Familie die Rede ist, könnte der zeitgenössische Leser eines der politischen Anliegen des Augustus assoziiert haben, das dem Prinzeps bis zu seinem Tod besonders wichtig war und das ihn immer wieder vor schwere Probleme stellte: die Sicherung der Herrschaft für seine Dynastie. Namentlich die Anspielung auf Marcellus macht das wahrscheinlich, denn er war (vermutlich) der erste in der Reihe derjenigen, die Augustus, der keinen Sohn hatte, zu seinem Nachfolger designierte (er starb aber schon 23 v. Chr. als etwa Zwanzigjähriger). Wahrscheinlich diente es der Unterstützung der dynastischen Politik, dass Augustus seine

13 Simpson 1992.

14 Dass in V. 75f. von Örtlichkeiten, nicht von Zeitangaben die Rede sein dürfte, zeigt Simpson 1987.

Ehegesetze erließ.¹⁵ Es fällt nämlich auf, dass, wann immer er Mitglieder seiner Familie ins Exil schickte, ihr sittenloser Lebenswandel als Grund genannt wurde, obwohl auf der Hand liegt, dass sie versucht hatten, durch verschwörerische Umtriebe auf die Erbfolge im eigenen Interesse einzuwirken. Bedenkt man nun, dass Augustus sein erstes spektakuläres Verbannungsurteil über ein Mitglied seiner Familie kurz vor dem Erscheinen der *Ars amatoria* ausgesprochen hatte, und zwar 2 v. Chr. über seine ehebrecherische (?) Tochter Julia, deren Söhne C. und L. Caesar er adoptiert und so zu potentiellen Nachfolgern gemacht hatte, erscheint zumindest diese Annahme plausibel: dass Zeitgenossen, wenn sie wollten, aus der Aufzählung der »Kontakthöfe« außer der Umdeutung der augusteischen Monumente eine respektlose Anspielung auf die Interdependenz von Ehegesetzgebung und Dynastiepolitik herauslesen konnten.

Deshalb hält Alessandro Barchiesi es mit Recht für möglich, dass Ovid mit der Figur des *pater*, die im Text im Anschluss an die Anspielung auf die Personen des Neffen, der Schwester und der Gattin erwähnt wird, auf Augustus anspielt.¹⁶ Wir wissen nicht, welche Lesart eines seiner »Bilder« der Kaiser den Römern suggerieren wollte, als er den Auftrag gab, in der Säulenhalle vor einem der wichtigsten Staatsheiligtümer, dem von ihm selbst geweihten Apollotempel neben seinem Haus auf dem Palatin, die Figuren des Danaus und seiner fünfzig Töchter aufzustellen.¹⁷ Da der Mythos von dem griechischen König erzählt, dieser habe den Mädchen befohlen, ihre Bräutigame, die Söhne des Königs Aegyptus, von denen sie zur Hochzeit gezwungen wurden, in der Brautnacht zu töten, wäre denkbar, dass die Statuengruppe ihre Betrachter zu *pietas* (Ehrfurcht) gegenüber dem Vater und gegenüber der Institution der Ehe mahnen sollte. Dann aber könnte Ovid es darauf angelegt haben, dass der zeitgenössische Leser der *Ars* den Vater mit dem Schwert mit dem streng über die Einhaltung der Ehegesetze wachenden Augustus gleichsetzte, der auf seinen ihm 2 v. Chr. verliehenen Ehrentitel *pater patriae* (Vater des Vaterlandes) besonders stolz war. Und wenn der Leser das tat, konnte ihm nicht die Ironie entgehen, die dadurch erzeugt wird, dass der Ort, wo

15 Edwards 1993, 64: »The criminalisation of adultery contributed to the institutionalisation of the emperor's dynastic ambitions.«

16 In einem Vortrag, den er im Sommer 1995 in München hielt. Für die freundliche Überlassung des Manuskripts mit dem Titel »Their Own Private Apollo: Augustan Monuments, Poetry, and the Power of Words« möchte ich dem Kollegen und Freund an dieser Stelle sehr herzlich danken.

17 Zu der Statuengruppe zuletzt Balansiefen 1995.

eine Symbolfigur des *pater* Augustus als Hüter der bürgerlichen Ehe steht, einer von den Plätzen ist, wo junge Römer die Voraussetzung für eine außereheliche Liebschaft schaffen konnten.

Rund acht Jahre nach dem Erscheinen der *Ars amatoria* nahm Augustus sein Amt als Sittenwächter wieder zum Anlass, ein Familienmitglied ins Exil zu schicken. Und wieder darf man vermuten, dass die betreffende Person – es war jetzt Enkelin Iulia, die Tochter der 2 v. Chr. verbannten gleichnamigen Tochter des Herrschers – primär dadurch dessen Zorn erregt hatte, dass sie sich an Umtrieben beteiligt hatte, die gegen die dynastische Politik des Augustus gerichtet waren. Da im selben Jahr Ovid nach Tomi verbannt wurde und er selbst uns als einen von zwei Gründen dafür die Abfassung der *Ars* nennt, deretwegen er als *doctor adulterii* bezichtigt worden sei (*Trist.* 2,207ff.), liegt es nahe, einen Zusammenhang herzustellen: Der andere Grund, über den der Dichter nur verrät, er habe unwissentlich etwas gesehen, was er nicht hätte sehen sollen (*Trist.* 2,103ff.), könnte irgendeine Art von Verstrickung in die politischen Aktivitäten der Iulia und ihrer Freunde gewesen sein.¹⁸ Wie dem auch sei – Ovid schrieb jedenfalls nun seine Exilegien und legte hier Passagen ein, die, wie bereits erwähnt, an die Gattung *laus urbis* erinnern und deren Topik sogar noch durch das Thema »Leben in der Stadt« erweitert ist. Es gibt freilich auch Stellen in den Gedichten, wo die Romdarstellung höchstens auf den ersten Blick panegyrisch erscheint. Eine von ihnen enthält bezeichnenderweise eine erneute Aufzählung augusteischer Monumente, und deshalb soll sie jetzt im Vergleich mit dem zuletzt zitierten topographischen Abschnitt der *Ars* betrachtet werden.

Bei dem Exilgedicht, in dem die Stelle steht, handelt es sich um *Tristia* 3,1. Hier ist der Ich-Sprecher das Buch, das durch das Gedicht eröffnet wird. Es kommt als Fremder vom Exilort des Dichters nach Rom und sucht dort eine Unterkunft, also eine Bibliothek. Nur ein einziger Passant ist bereit, dem Buch den Weg zu einer solchen zu zeigen, und führt es zum Apollotempel auf dem Palatin. Das Buch nennt uns die Stationen des Weges.¹⁹ Er beginnt am untersten Argiletum, wo die Buchhändler ihre Stände hatten, geht vorbei am Caesarforum über das alte Forum und über die Via Sacra bis dorthin, wo von ihr ein Pfad zum Palatin aufsteigt. Als das Buch und sein Fremdenführer auf dem Hügel stehen, äußert das Buch Gedanken, die ihm beim Anblick des Hauses des Augustus in

18 Meise 1969, 223ff.

19 Neumeister 1991, 109–118. Zu dem Gedicht zuletzt: Newlands 1997.

den Sinn kommen, in einer längeren Rede. Zwar apostrophiert es den Prinzeps darin als *pater optimus* und fleht ehrfürchtig um Gnade für den verbannten Dichter, aber wie an vielen anderen Stellen der Exildichtung, wo es um Augustus geht, steckt zwischen den Zeilen Kritik am Herrscher. Doch nicht anhand dieser Verse soll das gezeigt werden, sondern anhand derjenigen, die über die Ankunft am Ziel des Weges berichten (59–68):

*inde tenore pari gradibus sublimia celsis
ducor ad intonsi candida templa dei,
signa peregrinis ubi sunt alterna columnis,
Belides et stricto barbarus ense pater
quaeque viri docto veteres peperere novique
pectore, lecturis inspicienda patent.
quaerebam fratres, exceptis scilicet illis,
quos suus optaret non genuisse pater:
quaerentem frustra custos me sedibus illis
praepositus sancto iussit abire loco.*

Das Buch geht also an der Danaidenportikus vorbei zu der Bibliothek im Apollotempel. Dort sucht es seine »Brüder«, die bisher von seinem Verfasser geschriebenen Werke, jedoch nicht die *Ars amatoria*, die diesem ja die Verbannung eingebracht hat. Doch die übrigen Werke sucht das Buch vergeblich – sie wurden offenbar nach der Verbannung des Dichters aus der Bibliothek entfernt – und wird dann auch selbst nicht eingelassen; die beiden anderen Bibliotheken Roms darf das Buch, wie es in vier weiteren Versen erzählt, gleichfalls nicht betreten.

Es ist allein schon eine Spitze gegen Augustus, dass V. 62 fast wörtlich V. 1,74 der *Ars* wiedergibt und Ovid somit das Werk zitiert, das der Prinzeps für anstößig genug hielt, um daraus einen von zwei Gründen für die Verbannung des Dichters abzuleiten. Und wieder dürfte Danaus mit dem gezückten Schwert deshalb besonders hervorgehoben sein, weil der Leser an Augustus als streng über die Ehemoral der Römer wachenden Herrscher denken soll. Hier, wo wenige Verse später gesagt wird, der von Augustus eingesetzte *custos* habe dem neuen Gedichtbuch Ovids ebenso wie allen seinen »Brüdern« Hausverbot erteilt, scheint mir die Assoziation Danaus–Augustus noch deutlicher zu sein als bei dem ähnlich lautenden Vers in der *Ars*. Hinzu kommt folgende Überlegung Barchiesis²⁰: Augustus wird in dem Gedicht von dem Buch als *pater optimus* angeredet (V. 49), diesmal also mit dem *pater* der Danaiden zumindest durch einen

20 In dem Anm. 16 genannten Vortragsmanuskript.

verbalen Bezug in Verbindung gebracht; außerdem entsprechen den Brüdern, die in dem Danaidenmythos getötet werden, in dem Gedicht in gewisser Weise die »Brüder« des Gedichtbuches, die aus der Bibliothek auf dem Palatin entfernt wurden. Es gibt mithin genügend Textsignale, die es wahrscheinlich machen, dass Ovid dem zeitgenössischen Rezipienten nahelegte, hier erneut eines der »Bilder«, mit denen Augustus seine Macht demonstrierte, anders zu lesen, als der Herrscher es wünschte.

Ovids eigenmächtige Interpretation der Statuengruppe des Danaus und seiner Töchter ist einer von mehreren Fällen innerhalb der römischen Poesie, in denen einer ihrer bekanntesten Vertreter, wie Barchiesi es treffend formuliert hat, der Macht der Bilder die Macht des Wortes entgegensetzt. Ich habe mich bewusst darauf beschränkt, diese Art der Betrachtung von Roms Bauten und Bildern durch die Dichter der klassischen Zeit nur anhand eines Beispiels darzustellen. Denn eine systematische Untersuchung ist beim gegenwärtigen Stand der Forschung noch nicht möglich. Aber es dürfte deutlich geworden sein, dass es sich lohnen würde, hier weiterzumachen.

Non in Arcadia Vergilius

Eklogenland als politisch verunsicherte Poetenidylle

Während George Grosz nach dem 8. Mai 1945 ganz im Sinne seiner höchst kritischen Haltung gegenüber falschen Idyllen von New York aus verkündete, er werde, falls er sich noch einmal am Mittelmeerstrand sonnen könne, jemanden, der dann auftauche und von Fortschritt oder Befreiung und Kultur daherrede, sofort erschießen,¹ veröffentlichte etwa gleichzeitig der Altphilologe Bruno Snell einen Aufsatz über Vergils *Bucolica*, in dem er die Welt der darin auftretenden Hirten als Idylle interpretiert.² Der Titel der von ihm neu gegründeten Zeitschrift, in der sein Aufsatz erschien, verrät allein schon, in welche Richtung das mit seiner Interpretation verbundene Wunschdenken, das Grosz endgültig abhandeln gekommen war, offenkundig ging. Denn dieser Titel, *Antike und Abendland*, beschwor mitten aus Hamburg heraus, der von Bomben in den Infernos des Sommers 1943 total zerstörten Heimatstadt Snells, Hoffnung darauf, dass die in Schutt und Asche liegende Nation der Richter und Henker wieder die der Dichter und Denker werde, und zwar durch den Rekurs auf die klassische Kombination von humanistischer und christlicher Ethik, den der alliterierende Zeitschriftentitel geradezu suggeriert. Dementsprechend lautet die Überschrift von Snells Aufsatz *Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, und man kann sich mit Blick auf den historischen Kontext bereits vor der Lektüre lebhaft vorstellen, wie sich der Autor angesichts der ihn umgebenden Ruinen und der mittlerweile bekannt gewordenen, absolut unfassbaren Gräueltaten seiner Landsleute in die spirituelle Utopie hineinräumte, für die in seinen Augen Arkadien steht. Es ist also von daher nur zu verständlich, dass ein gewissenhafter Philologe wie Snell sich diesmal unter Verzicht auf sorgfältige Textarbeit etwas zusammenreimte, was, wie gleich kurz gezeigt werden soll, wissenschaftlich unhaltbar ist, dass seine deutschen Leser ihm lange Zeit nur allzu gerne glaubten und er erst Anfang der 70er Jahre widerlegt wurde.

Erstdruck in: Nina Birkner/York Gothart Mix (Hgg.): *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos*, Berlin: De Gruyter 2015 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 148), 33–48.

1 George Grosz, *Briefe 1913–1959*. Hg. von H. Knust. Reinbek bei Hamburg 1979, S. 352.

2 Snell 1945.

Wer sich heute fragt, warum die Bürger Westdeutschlands, allen voran die humanistisch gebildeten, sich von 1945 bis 1968 sehr viele antik-abendländische Wolkenkuckucksheime in der Art des Snellschen Arkadiens zusammenbauten, wird am besten genauso antworten wie Staatssekretär Humphrey Appleby in der satirischen BBC-Fernsehserie *Yes Minister*, als sein Dienstherr von ihm hören will, warum die Germans der Europäischen Union beigetreten seien: »to cleanse themselves of genocide and apply for readmission to the human race.«³

Eigentlich wusste man schon vor dem Erscheinen von *Antike und Abendland* Nr. 1, dass die ›Entdeckung Arkadiens‹ als einer Idylle lange vor Snell der Renaissance-Autor Jacopo Sannazaro für sich in Anspruch genommen hatte: in seinem 1504 publizierten Hirtenroman *Arcadia*. Dort macht er aus demjenigen Teil der Peloponnes, der für die Griechen des Altertums die Heimat des Gottes Pan und der ihn besonders verehrenden Hirten war, eine heidnisch-antike Wunschwelt der freien Liebe, also ein Utopia fern der zur Zeit Sannazaros geltenden christlichen Sexualmoral, und sein Roman wurde zum Muster der Schäferdichtung, die im europäischen Literaturspektrum des 16.-18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte. Nun ist von Arkadien als dem Reich Pans und seiner Schafe und Ziegen hütenden Gefolgschaft bereits in Vergils *Bucolica* die Rede, einem zehn Einzeltexte, die man Eklogen nennt, umfassenden Gedichtbuch. Es wurde sehr wahrscheinlich bald nach 35 v. Chr. veröffentlicht,⁴ also in der Zeit, als die Imperatoren Octavian und M. Antonius die beiden mächtigsten Männer des Reiches waren und die Befürchtung groß war, einer von beiden werde irgendwann versuchen, den anderen aus der Macht zu verdrängen. Das erzeugte zweifellos Verunsicherung bei den Römern, und es wäre durchaus denkbar, dass Vergil seinen Lesern als Kompensation die geistige Flucht in die heile Welt der fernen Hirtenlandschaft anbot. Aber in den *Bucolica* werden Arkadien, die Arkader und der arkadische Berg Maenalus nur an wenigen Stellen thematisiert.⁵ Dennoch leitete Snell aus diesen Stellen, speziell aus einem Abschnitt in der zehnten Ekloge, in dem der Elegiendichter Cornelius Gallus entweder mitten unter den Göttern, Hirten und Herdentieren Arkadiens weilt oder eine solche Situation ima-

3 Aus *The Devil You Know*, erstmals gesendet von der BBC am 23. März 1981.

4 Holzberg 2006c, 21f.

5 *Bucolica* 4,58f.; 7,3f.; 7,25f.; 8,21–24; 10,9ff.; dazu besonders ausführlich Flintoff 1974, 833–841 und Jenkyns 1989, 28–36.

giniert,⁶ folgende These ab: Die griechische Gebirgsgegend bilde den Schauplatz (fast⁷) aller zehn Eklogen, sie symbolisiere ein verklärtes Dasein, ein Traumland der Empfindsamkeit und den idyllischen Frieden des Goldenen Zeitalters, also eine von der Wirklichkeit deutlich abgesetzte geistige Landschaft.

Obwohl Ernst A. Schmidt schon 1972 schlagend bewies, dass Vergils Hirtengedichte weder in Arkadien angesiedelt sind noch uns eine Idylle in Gestalt einer Wunschwelt vor Augen führen, die Sannazaros *Arcadia* antizipiert,⁸ wäre es eigentlich notwendig, Snells These erneut als falsch zu erweisen. Denn sein Aufsatz gilt nach wie vor als Klassiker, und immer wieder stößt man auf Publikationen, die direkt an seine Position anknüpfen. Allein schon die Eingabe von ›Vergil‹ und ›Arkadien‹ bei Google liefert elektronisch auf dem ganzen Globus bequem abrufbare Darlegungen von Laien, die den Dichter unbeirrt zum Entdecker der griechischen Landschaft als eines irdischen Paradieses erklären,⁹ aber selbst seriöse Untersuchungen zu den Eklogen aus jüngster Zeit reden ganz selbstverständlich von Arkadien als dem Schauplatz der Eklogen.¹⁰ Doch auch wenn das nicht oft genug richtiggestellt werden kann, ist hier nicht der Ort für eine ausgiebige Diskussion der gegen Snell mit Recht vorgebrachten Argumente. Ich referiere also im Folgenden nur das Wichtigste.

Im Grunde ist das Wesen der Welt, in die Vergil seine Leser mit den Eklogen versetzt, bereits erfasst, wenn man sich klar macht, dass, wie Schmidt es treffend formuliert hat, Bukolik »nicht schlechthin von Hirten, sondern von Hirten, insofern diese Sänger sind«, handelt.¹¹ Die

6 Zu den beiden Möglichkeiten vgl. Coleman S. 286f. Flintoff 1974, 837f. denkt sich *Ecl.* 10, 44f. mit plausibler Begründung nicht in Arkadien, sondern auf einem Kriegsschauplatz gesprochen. Aber man kann sich auch gut vorstellen, dass Gallus sich von Arkadien aus im Geist an den Ort versetzt, wo seine Lycoris sich gerade befinden könnte, sie also in einem Heerlager wähnt.

7 Ekloge 2, die Snell für sehr früh verfasst hält, lokalisiert er »noch« in Sizilien; siehe aber S. 26.

8 Schmidt 1972, 172ff.; vgl. Schmidt 1975, 36–57; Schmidt 1985, 21–36; Kennedy 1987; Jenkins 1989.

9 Hier zwei Beispiele: U. Leuschner, Arkadien. Der Traum vom irdischen Paradies – Wie die Schäferidylle die christliche Religion über zwei Jahrtausende begleitete, 2000, <http://www.udo-leuschner.de/sehn-sucht/sehn-sucht/s04arkadien.htm> und F. Konrad, Falko, Arkadien, der Traum von der Harmonie, von der wahrhaften Auflösung des Widerstreites, 2009, <http://arcadiadertraum.blogspot.de/2009/10/der-arkadische-traum-vom-idealisierten.html> (Stand: 20.10.2012).

10 Breed 2006, 117; Suerbaum 2008, 45f.; Jones 2011, 69 und 154 Anm. 32.

11 Schmidt 1972, 17.

Landschaft, in der die Sänger auftreten,¹² kann man geographisch nicht fixieren, weil sie ein imaginäres Reich der Poesie ist. Dichtung bekommen wir in den Liedern der Hirten sowie in der Schilderung ihrer Dialoge und Aktionen exemplarisch als Bukolik dargeboten. Zugleich wird sie explizit und implizit reflektiert, wobei poetisches und metapoetisches Sprechen zu einer untrennbaren Einheit verbunden sind. Da Vergils literarisches Vorbild, der Grieche Theokrit (1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.), in seiner Sammlung von Gedichten verschiedenen Inhalts, den *Eidyllia* (›Gedichtchen‹¹³), mehrfach ebenfalls Hirten singen und diese in Sizilien agieren lässt, nennt Vergil seine Verse »syrakusisch« (6,1) und lässt den Hirten Corydon prahlen, er besitze tausend auf den sizilischen Bergen grasende Lämmer (2,21). Aber Syrakus und Sizilien bezeichnen nicht das Land, in dem auch Vergils Hirten wohnen, sondern die beiden dazu gehörigen Adjektive stehen synonym für ›theokritisch‹, beziehen sich also auf die Gattung ›Bukolik‹, die Vergil von Syrakus nach Rom gewissermaßen importiert hat. Arkadien wiederum verkörpert als Land des Hirtengottes Pan das Singen der Hirten in seiner mythisch-ursprünglichen Form, und da Hirtengesang Dichtung jeder Art repräsentiert, bedeutet ›arkadisch‹ zugleich ›bukolisch‹ und ›poetisch‹. Wenn Vergil nun zu Beginn von Ekloge 7 Corydon und Thyrsis »Arkader« nennt (V. 4), heißt das nicht, dass sie aus Arkadien stammen, sondern ›arkadisch‹, d. h. ›bukolisch‹ singen können. Und wenn das dann am Ufer des Mincius (heute Mincio) geschieht, an dem Vergils Heimatstadt Mantua liegt, verweist der Dichter nicht auf den Schauplatz, sondern wie in einer Sphragis auf sich selbst als den Autor der neuen ›theokritischen‹, d. h. ›bukolischen‹, ›römischen‹ Poesie.

›Arkadisch‹ ist mithin bei Vergil noch nicht gleichbedeutend mit ›idyllisch‹, sondern erst bei Sannazaro und dessen Nachfolgern. Aber eine Idylle ist ›Eklogenland‹, als das ich Vergils imaginäres Reich der Poesie, die »generic landscape«, von nun an in Anlehnung an Frederick Jones bezeichnen möchte,¹⁴ durchaus, zumindest auf den ersten Blick. Denn alles, was uns über Klima, Fauna und Flora dieses Landes gesagt wird, stimmt mit dem überein, was wir heute unter einer Idylle verstehen:¹⁵

12 Zur Frage, ob man die Eklogen lokalisieren kann, bes. ausführlich: Flintoff 1974.

13 Zu dem Begriff und dem daraus entwickelten Begriff ›Idylle‹ vgl. Boschenstein-Schäfer ²1977, 1–7.

14 Jones 2011, 27 und ofers: »Eclogue-land«.

15 Vgl. Schmidt 1972, 17.

Zwar bietet das Gedichtbuch nirgendwo eine systematische Schilderung dieser Idylle, aber zahlreiche über die einzelnen Eklogen verstreute Angaben fügen sich zu einem einigermaßen geschlossenen Bild von »Virgils Garden« (Jones¹⁶) zusammen: Stets ist die Jahreszeit angenehm, Wind und Regen gibt es kaum, was die Hirten tun, findet fast immer am Tag statt, und weder sind die Berge unwirtliche Aufenthaltsorte, noch geht vom Meer eine Bedrohung aus. Es existieren keine gefährlichen Tiere wie Wölfe oder Löwen, sondern nur die für die Hirten und die übrigen Menschen nützlichen Rinder, Ziegen, Schafe und Bienen, und ebenso nützlich ist die Pflanzenwelt, in der Gift und Dornen so gut wie ganz fehlen und von der Speise, Tierfutter, Schatten für Hirten und Herden, Hecken sowie Material für die Herstellung von Kränzen, Körben und Hirtenflöten geliefert werden. Die Hirten schließlich verbringen ihr Leben mit Singen und Lieben und natürlich auch mit ihrer Hirtenarbeit, aber diese wird kaum thematisiert. Sie ernähren sich vor allem von pflanzlicher Kost und Milchprodukten, wissen wenig von Geld und wohnen in kleinen Hütten. Durch all das wirkt ihr Lebensraum wie der einer idyllischen Frühzeit der Menschheit, wie deren Dasein im Goldenen Zeitalter.

Also doch eine Wunschwelt, ein irdisches Paradies? Nein, denn zum einen handelt es sich hier, wie gesagt, nicht um die Schilderung einer bestimmten Form menschlicher Existenz, die der Dichter eskapistisch mit der Wirklichkeit kontrastiert, sondern lediglich um ein imaginäres Reich der Poesie, das keine sorgenfreie utopische Wunschwelt darstellt. Zum anderen ist in dieses imaginäre Reich die Realität des Römischen Reiches eingedrungen und hat die Bewohner des Reichs der Poesie in Konflikt mit der Politik derer gebracht, die im realen Römischen Reich die Macht innehaben. Bevor wir uns diesem wichtigen Thema zuwenden, ist zu fragen, warum Vergil ein Reich der Poesie in der Weise darbietet, wie im letzten Absatz gezeigt wurde. Und die Antwort lautet: Eklogenland repräsentiert eine spezielle Art von Poesie, und zwar die »kleine« Dichtung in der Nachfolge des hellenistischen Dichters Kallimachos. Dieser Autor hatte es sich zu Beginn seines poetischen Hauptwerks, der *Aitia*, explizit zum Programm gemacht, nicht wie z. B. die Autoren des großen Epos von großen Menschen und Taten zu singen, sondern Könige und

16 Die folgende Charakterisierung von »Eclogue-land« lehnt sich eng an Jones 2011, 25f. (Kurzübersicht) und 29ff. (die einzelnen Kapitel zu Flora, Fauna, »Climate, Time, Geography, Geography« und »Human Geography«) an. Zur Landschaft der *Bucolica* vgl. auch Pietzcker 1965 sowie Witek 2006, 41–44 und 64–66.

Kriegshelden durch normale Sterbliche und ihre militärischen Unternehmungen durch alltägliche Begebenheiten – etwa eine erotische Geschichte – zu ersetzen. Dementsprechend tritt in seiner Dichtung an die Stelle von Pathos mit hohem ethischen Anspruch eine Diktion voller Esprit, Witz und Double-entendre. Seine Poesie wirkt also im Vergleich mit dem Epos spielerisch, und das kommt auch in einem permanenten Jonglieren mit Versen anderer Dichter, die intertextuell aufgerufen werden, sowie metapoetischer Selbstreflexion zum Ausdruck. All das wird nun innerhalb von Vergils Eklogenland ins Bukolische transformiert: Die Hirten sind insofern ›klein‹, als sie einer niedrigen sozialen Schicht angehören und, obwohl das Metrum wie im Epos der Hexameter ist, unheroisch sprechen; Liebe und andere private Probleme beherrschen ihr Dasein; in ihre Verse sind durch mehr oder weniger wörtliche Zitate die Verse Theokrits sowie anderer poetischer Vorgänger Vergils ›eingeschrieben‹; sie singen, und sie reflektieren ihr Singen.

Dass die Welt der Hirten in den *Bucolica* von den Regeln der ›Grammatik‹ kallimacheischer Poesie der ›kleinen‹ Formen geprägt ist, verrät Vergil implizit und zugleich sehr pointiert in der Eröffnung von Ekloge 6, dem Binnenprolog des Gedichtbuches; dort lesen wir in V. 3–5:

*cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
vellit et admonuit: ›pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.‹*

Auf engstem Raum thematisiert Vergil in diesen drei Versen all das, was für Eklogenland als Reich der Poesie, speziell der ›kleinen‹, charakteristisch ist: Der Dichter, der die Maske eines seiner Hirten trägt und somit teilhat an ihrer bescheidenen Lebensform, lässt sich vom Dichtergott dazu anhalten, statt der ›großen‹ epischen Themen die ›kleinen‹ zu wählen. ›Kleine‹ Poesie wird einerseits durch die schlichte Tätigkeit der Schafzucht symbolisiert, andererseits mit dem aus der kallimacheischen Poetik entwickelten Begriff *deductum carmen* definiert, und die Formulierung *cum canerem reges et proelia* evoziert intertextuell V. 3–5 des programmatischen Prologs zu den *Aitien* des hellenistischen Dichters.

Auch wenn die Idylle Eklogenlands keine solche wie etwa Sannazaros *Arcadia* ist, sondern die eines Reiches der Poesie, so gleicht dieses doch insofern mythischen Vorstellungen von Goldenem Zeitalter und irdischem Paradies, als auch hier die Welt der hohen Politik ausgeklammert ist – das impliziert ja der Verzicht auf das Thema ›Könige und Schlachten‹. Aber obwohl dieser Verzicht konsequent geleistet wird, kön-

nen die realen römischen Staatsaktionen der Epoche, in der die *Bucolica* entstanden, auf das imaginäre Eklogenland übergreifen, einige seiner Bewohner ins Unglück bringen und weitere verunsichern. Was von den Zeitgenossen Vergils im Hintergrund ständig mitgelesen wird, ja direkt in das Dasein der singenden Hirten hineinwirkt, ist folgende politische Lage: In den dreißiger Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. waren Octavian und M. Antonius zwar in dem Machtkartell des sogenannten zweiten Triumvirats (zu dem noch der weniger mächtige M. Aemilius Lepidus gehörte) zusammengebunden, aber es kriselte immer wieder zwischen den beiden Imperatoren. Im Jahr 40 v. Chr. z. B., das als Zeitpunkt in Ekloge 4 direkt angesprochen ist (V. 11f.), musste ihr Einvernehmen vertraglich festgeschrieben werden. Und dass die Römer allen Grund hatten, ein irreversibles Zerwürfnis zu befürchten, sieht man daran, dass es dazu schon im Jahr 33 kam, also nicht lange nach dem Jahr 34 v. Chr., in dem die *Bucolica* sehr wahrscheinlich publiziert wurden; die Entscheidungsschlacht bei Actium, in der M. Antonius von Octavian endgültig niedergedrungen und ausgeschaltet wurde, fand wiederum nur zwei Jahre später statt. Wer also auf den Gegner des Siegers gesetzt hatte, musste spätestens jetzt mit negativen Konsequenzen rechnen. Aber auch in den Jahren, als die beiden Männer noch gemeinsame Politik machten, hatten deren eigene Landsleute darunter zu leiden. Denn nach dem Sieg über die Mörder Caesars bei Philippi 42 v. Chr. wiesen die beiden Imperatoren den Veteranen ihrer Heere in mehreren Städten Italiens Grundstücke zu, nachdem sie deren Besitzer hatten enteignen lassen. Und diese Regelung betraf auch das Gebiet um Vergils Geburtsort Mantua.

Ob der Dichter selbst, wie die unter dem Namen des Aelius Donatus überlieferte Vergil-Vita Suetons behauptet, von den Konfiskationen betroffen war – zumindest vorübergehend –, ist in der Forschung umstritten. Aber in zwei seiner zehn Eklogen, 1 und 9, treten Hirten auf, denen man ihren Grund und Boden weggenommen hat. Wenn nun einer von ihnen, Meliboeus, in 1,77f. verkündet:

*›carmina nulla canam; non me pascente, capellae,
florentem cytisum et salices carpetis amaras,*

dann bedeutet das: Als Opfer einer politischen Maßnahme erklärt er implizit, er werde keine ›kleine‹ Poesie mehr dichten können; das wird nachträglich durch den Bezug von *canerem* in den oben aus dem Binnenprolog zitierten Versen auf *canam* hier in V. 77 bestätigt. Nun sagt Meliboeus das zu einem Hirten – wie die Persona Vergils in Ekloge 6 heißt dieser