

KONGRESS DES DEUTSCHEN ALTPHILOLOGENVERBANDES

ERFURT, 10.–14. APRIL 2012

ULRICH SCHMITZER · BERLIN

## Von der Muse verführt

Gefährdete und gescheiterte Künstlerlerkarrieren in der Antike

### Abstract

Konnte Nero wirklich nur wie Peter Ustinov singen? Stürzte sich Augustus' Aias mit Recht in den Schwamm statt das Schwert? Ist Petrons mit Steinwürfen bedachter Dichter Eumolpius letztlich ein parodistischer Wiedergänger des Lukan? Sind Ovids Arachne und Pygmalion ideale oder gescheiterte Künstler? Diese Beispiele zeigen: Die antike Literatur bietet reichlich Stoff, um in ernsthafter und weniger seriöser Weise über die Gefährdungen nachzudenken, denen ein Künstler bei seinem Streben nach Ruhm und Anerkennung ausgesetzt war – ein Korrektiv zu den Erfolgsgeschichten, die wir in Literatur- und Kunstgeschichte gerne schreiben.

Eine gewisse Ahnung ließ mich schnell in den Text sehen, und was glauben Sie was ich entdeckte?

*Pocula Lethaeos ut si ducentia somnos  
Arente fauce traxerim:*

[331] so sagt Horaz; Herr Lange aber macht aus pocula ducentia somnos, aus schlafenerweckenden Bechern, ducenta pocula zweihundert Becher. O wahrhaftig er muß ihrer mehr als zwei hundert ausgeleert haben, die ihm das innerste der Brust so stark mit Vergeßlichkeit der ersten Anfangsgründe erfüllt haben! ... Das Resultat ... war dieses, daß Herr Lange, welcher neun Jahre mit dieser Arbeit zugebracht haben will, neun Jahre verloren habe, und daß es etwas unbegreifliches sei, den Horaz glücklich nachzuahmen, ohne ihn zu verstehen.

Seien wir ehrlich: Wir alle (oder wenigstens einige oder vielleicht auch nur ich) lesen Verrisse mit mindestens ebenso großem Vergnügen wie Lobeshymnen, ob das nun die Gastronomie betrifft oder die Kunst und Literatur. Und die gerade gehörte hohe Kunst einer vordergründig wohlmeinenden Korrektur, tatsächlich aber eines gnadenlosen Verrisses findet sich bei Gotthold Ephraim Lessing im 24. der „Briefe die neueste Literatur betreffend“:<sup>1</sup> Aus Horazens *nonum prematur in annum* (ars poetica 388) werden neun verlorene Jahre Langes – die schonungslose Diagnose totalen literarischen Scheiterns.

<sup>1</sup> Vgl. Wilfried Barner et al., *Lessing: Epoche, Werk, Wirkung*, München<sup>6</sup>1998, 140f.

Dieser Lust am Desaster<sup>2</sup> steht komplementär gegenüber, dass die Kunst- und Literaturgeschichte die Erfolgserzählungen liebt:<sup>3</sup> Schon die antiken Viten und Anekdoten sind voll vom ruhmreichen Aufstieg ihrer Protagonisten, auch die neuzeitliche Forschung und deren Publikum ergötzt sich an den in den Olymp des Kanon Aufgestiegenen. Den Lieblingen der Musen – *Daphnin amarunt Sicelides Musae* (Sil. 14,466) – stehen die vom Helicon Ausgeschlossenen diametral gegenüber. Durch die Setzung einer impliziten Norm wird die Fallhöhe für die Gescheiterten noch größer, ja ihnen droht der Sturz in die völlige Vergessenheit<sup>4</sup> – oder fast noch schlimmer: Ihr Name bleibt auf ewig mit ihrem Versagen (und nur mit ihrem Versagen) verbunden. Denn antike Kunstkritik ist nicht minder vernichtend als neuzeitliche, und wenn im 18. Jahrhundert der Pastor Lange nur in Lessings gnadenlosem Verriss übrig bleibt,<sup>5</sup> dann konnten in Alexandria die ästhetischen Widersacher des Kallimachos nicht einmal ihre Namen über die Zeiten retten und bleiben als Telchinen, als rußige Schmiedezwerge, im Gedächtnis der Nachwelt,<sup>6</sup> als legitime Nachfahren des Thersites der Ilias.<sup>7</sup>

Wenn wir im folgenden den Spuren der Gescheiterten und des Scheiterns in einer Art von erster Sondierung nachgehen, dann ist es uns nicht um die Rehabilitierung und Korrektur einmal gefällter Urteile zu tun, sondern um die hinter dem Misserfolg stehenden Mechanismen. Dabei gibt es ganz unterschiedliche Grade des Misserfolgs:<sup>8</sup> Er kann eine peinliche Randerscheinung

<sup>2</sup> Vgl. in weiterem Rahmen Peter von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München 1995.

<sup>3</sup> Implizit vom Scheitern die Rede ist natürlich *ex negativo* bei der Beschreibung richtigen Dichtens, so in Aristoteles' Poetik (z. B. 1456a16–19 σημειον δέ, ὅσοι πέροιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἢ) Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ („Ein Beleg dafür ist: diejenigen, die die ganze Zerstörung Troias als Stoff für eine Tragödie verwendet haben und nicht nur einzelnen Teile, wie es Euripides in der Niobe gemacht hat, und auch nicht so wie Aischylos, sind durchgefallen oder haben im Wettbewerb schlecht abgeschnitten; denn auch Agathon ist nur an diese[m] gescheitert“, Übersetzung nach A. Schmitt ohne dessen Zusätze) oder der *Ars Poetica* des Horaz 139 *parturient montes, nascetur ridiculus mus* und passim. Siehe Therese Fuhrer, *Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit*, RhM 146 (2003) 346–364.

<sup>4</sup> Vgl. Martin Hose, *Die Kehrseite der Memoria, oder: Über die Möglichkeiten des Vergessens von Literatur in der Antike*, AuA 48 (2002) 1–17.

<sup>5</sup> Jan Philip Reemtsma, *Lessing in Hamburg 1766–1770*, München 2007, 77 f.

<sup>6</sup> Walter Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960, 72–74; Uwe Dubielzig, *Wie Kallimachos seine Gegner bezeichnet hat* (Call. fr. 1,7 Pfeiffer), RhM 138 (1995) 337–346.

<sup>7</sup> Jens-Uwe Schmidt, *Thersites und das politische Anliegen des Iliasdichters*, RhM 145 (2002) 129–149.

<sup>8</sup> Vgl. auch zum politisch-militärischen Scheitern Nathan S. Rosenstein, *Imperatores Victi. Military Defeat and Aristocratic Competition in the Middle and Late Republic*,

einer ansonsten auf einem anderen Terrain glänzend verlaufenden Biographie sein,<sup>9</sup> er kann aber auch zur existentiellen Bedrohung werden, zum Verlust des *memoria* oder gar der bürgerlichen Existenz führen.

Das einschlägige Material ist umfangreich, verstreut und – soweit ich sehe – noch nicht einmal ansatzweise aufgearbeitet. Im Folgenden geht es also um vorläufige Bemühungen, die sich vor allem auf den römischen Bereich und hier wiederum auf das Literarische konzentrieren. Auffällig häufig ist das Thema künstlerischen Scheiterns nicht nur mit den ästhetischen Normen der jeweiligen Zeit, sondern auch mit Politischem korreliert, sei es mit dem Eingreifen von staatlicher Seite, sei es auch mit monarchischen Versuchen, sich auf künstlerischem Terrain zu beweisen. Offenbar hat die Bedeutung der Literatur für die monarchische Repräsentation im Hellenismus und im römischen Prinzipat als Kehrseite den Konformitätszwang und die Sanktionierung des Nonkonformismus.

### Herrscher als Künstler

Kunst und speziell Literatur wurde in Rom als Import v. a. aus Griechenland empfunden (historisch gesehen: auch aus Etrurien).<sup>10</sup> Auch ihre ersten lateinischen Repräsentanten waren nicht-römischer Herkunft: Livius Andronicus (wohl aus Tarent), Naevius (aus Kampanien), der Osker Ennius – um nur einige frühe Beispiele zu nennen. Während sich die Literatur ihren Platz im öffentlichen Diskurs verschaffen konnte, in dem sie teils in öffentlichem Auftrag (Livius Andronicus), teils in öffentlichem Interesse (Naevius, Ennius) agierte, ist der Status der Literaturproduzenten als Kriegsgefangene (so möglicherweise Livius Andronicus) oder Klienten (z. B. Ennius) wesentlich prekärer und von externen Rahmenbedingungen abgeleitet. Die Existenz als Literatur performativ Umsetzender, als Schauspieler also, war mit dem römischen Bürgerstatus unvereinbar<sup>11</sup> (welch ein Unterschied zu Athen!), auch durften Schauspieler und ihre Familienangehörigen nicht in

<sup>9</sup> University of California Press 1990; Sandra Geist, *Der gescheiterte Feldherr (dux ferus)*. Der besiegte römische Feldherr als literarische Figur bei römischen Niederlagen, dargestellt an ausgewählten schweren Niederlagen von der frühen Republik bis zu Augustus, Frankfurt am Main et al. 2009.

<sup>9</sup> Vgl. auch punktuelle Urteile wie Sen. contr. 9,5: *Et propter hoc et propter alia quibus orator potest poetae similis videri solebat Scaurus Montanum inter oratores Ovidium vocare; nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere.*

<sup>10</sup> Werner Suerbaum (Hrsg.), *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, München 2002 (Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Erster Band) 20–29.

<sup>11</sup> Nepos praef. 5 *magnis in laudibus tota fere fuit Graecia uictorem Olympiae citari, in scaenam uero prodire ac populo esse spectaculo nemini in eisdem gentibus fuit*

römische Senatorenkreise einheiraten.<sup>12</sup> Dem steht gegenüber, dass es in der römischen Oberschicht geradezu zum guten Ton gehörte, sich künstlerisch, vor allem literarisch, zu betätigen, aber eben als Dilettant, nicht professionell. Es hielten sich sogar hartnäckig die Gerüchte, einige Komödien des Terenz stammten in Wahrheit von Scipio Africanus und Laelius, die es mit Rücksicht auf ihren Status nicht gewagt hätten, sie unter ihrem eigenen Namen zu veröffentlichen<sup>13</sup> – und das trotz der Tatsache, dass gerade die Komödien des Terenz beim Publikum durchfielen, da sie sich nicht gegen andere Spektakel durchzusetzen vermochten.<sup>14</sup>

Während sich in Rom eine autonome Literatur seit Catull und den Neoterikern herausbildete, standen umgekehrt seit dem 1. Jahrhundert auch die Angehörigen der politischen Eliten mit eigenem Namen zu ihren literarischen Bemühungen – prominentestes Beispiel ist Cicero –, sogar die quasi-monarchischen Staatslenker seit Caesar versuchten sich an Literatur. Aber auch wenn Quintilian und Statius den *princeps* Domitian zum alles überragenden Dichter stilisieren wollten,<sup>15</sup> gibt es tatsächlich keinen Herrscher, der wirklich einen dauerhaften Platz in der Literaturgeschichte erlangen konnte – ein Kandidat wäre Germanicus gewesen, der Verfasser der *Aratea*, der aber literarisch und politisch unvollendet starb.<sup>16</sup> Allenfalls die philosophischen Bemühungen von Marc Aurel und Julian brauchen den Vergleich mit nicht-herrscherlichen Philosophen nicht zu scheuen.

Eher den Normalfall repräsentiert, was man über den ersten *princeps* Augustus in der von Sueton verfassten *Vita* erfährt (85,2):<sup>17</sup>

*turpitudini. quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia atque ab honestate remota ponuntur.*

<sup>12</sup> Z. B. Ulp. reg. 13,1 (zur *lex Iulia de maritandis ordinibus* des Augustus von 18 v. Chr.): *lege Iulia prohibentur uxores ducere senatores quidem liberique eorum libertinas et quae ipse quarumve pater materve artem ludicram fecerunt.*

<sup>13</sup> Eckard Lefèvre, in: Suerbaum (wie Anm. 9) 233; Suerbaum, ebd. 490.

<sup>14</sup> Lefèvre, in: Suerbaum (wie Anm. 9) 236.

<sup>15</sup> Quint. inst. 10,1,91: *Hos nominamus quia Germanicum Augustum ab institutis studiis deflexit cura terrarum, parumque dis uisum est esse eum maximum poetarum;* vgl. auch generell Jens Leberl, *Domitian und die Dichter*, Göttingen 2004 (Hypomnemata 154), Meike Rühl, *Literatur gewordener Augenblick. Die „Silven“ des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*, Berlin, New York 2006, 307–310.

<sup>16</sup> Emma Gee, *The prince and the stars. Germanicus' translation of Aratus*. Review article. *Scholia* 14 (2005) 132–137; Giorgio Bonamante, Maria Paola Segoloni (Hrsgg.), *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio nel bimillenario della nascita*, Roma 1987.

<sup>17</sup> Vgl. Macr. Sat. 2,4,1: *Et ille: ‚Augustus inquam Caesar adfectavit iocos, salvo tamen maiestatis pudorisque respectu, nec ut caderet in scurram. Aiacem tragoediam scripserat eandemque quod sibi displicuisset deleverat. postea L. Varius tragoediarum scriptor interrogabat eum quid ageret Ajax suus. et ille: in spongiam, inquit, incubuit.‘*

*poetica summam attigit. unus liber extat scriptus ab eo hexametris uersibus, cuius et argumentum et titulus est ‚Sicilia‘; extat alter aequae modicus ‚epigrammatum,‘ quae fere tempore balinei meditabatur. nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, aboleuit quaerentibusque amicis, quidnam Aiax ageret, respondit Aiace suum in spongiam incubuisse.*

Die Dichtung berührte er nur obenhin. Es existiert noch ein Werk in einem Buch von ihm, das in hexametrischen Versen geschrieben ist und das den Inhalt und den Titel *Sicilia* hat. Es existiert ein weiteres ebenfalls nicht allzu umfangreiches von Epigrammen, worüber er in der Regel in der Zeit des Bades nachdachte. Denn eine Tragödie, die er mit großem Schwung begonnen hatte, die ihm aber beim Schreiben nicht recht voranging, vernichtete er und als ihn Freunde fragten, was denn sein Aias mache, antwortete er: Sein Aias habe sich in den Schwamm gestürzt.<sup>18</sup>

Das hinderte Augustus aber nicht daran, in den *famous last words* sein Leben als ein Schauspiel zu beschreiben, dessen Hauptdarsteller er selbst gewesen sei (Suet. Aug. 99,1):<sup>19</sup>

*admissos amicos percontatus, ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse, adiecit et clausulam: ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε.*

Man ließ die Freunde herein und er fragte, ob es ihnen scheinete, dass er den Mimus seines Lebens passend vollführt habe, und er fügte den Schluss an: Wenn es euch genügend gefallen hat, dann spendet alle Beifall und schickt uns alle mit Dank von der Bühne.

Zwischen dilettantischen Versuchen und der Selbstinszenierung des gesamten Lebens in theatralischen Kategorien changiert also die Lebensbilanz des ersten *princeps*. Aber die Worte des Augustus lassen sich nicht einfach unter den generellen Topos *all the world's a stage* rubrizieren, vielmehr sind sie von Sueton als zielgerichtetes Zitat eingeführt, gehörte doch der literarisch nicht allzu anspruchsvolle Mimus zu den Lieblingsgattungen des Augustus (vgl. Suet. Aug. 53,1). Und das griechische Zitat, das Pendant zu *nunc plaudite omnes*, verweist zum einen auf die besondere Rolle der griechischsprachigen Magna Graecia bei der Vermittlung der Bühnengattungen nach Rom, zum anderen aber auch darauf, dass sich Augustus hier in einen hellenistischen Kontext stellte. Die republikanische *gravitas* wird mit dem Beginn des Prinzipats überformt durch die nach traditionellem römischem Verständnis dem *otium* zugehörigen Re-

<sup>18</sup> Die Fragmente sind zusammengestellt in Augustus, Schriften, Reden und Aussprüche. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Klaus Bringmann und Dirk Wiegandt, Darmstadt 2008 (Texte zur Forschung 91) 20–24. Worum es in der *Sicilia* ging (Landeskunde – so Bringmann/Wiegandt –? Sieg gegen Sex. Pompeius?) ist unbekannt. Zum Aias siehe auch den Augustus betreffenden Eintrag in der Suda (Bringmann/Wiegandt 29): καὶ τραγωδίαν Αἴαντος τε καὶ Ἀχιλλέως.

<sup>19</sup> Bringmann/Wiegandt (wie Anm. 17) 308f.; A. I. Kessiglou, *Mimus Vitae*, Mnemosyne 41 (1988) 385–388.

präsentationsformen, die den Herrscher als Athleten und Sieger oder als Künstler erscheinen ließen. Augustus steht am Anfang einer Entwicklung, die sich im 1. Jahrhundert nach Christus in nicht vorherzusehender Weise ausweiten sollte.

Augustus versteht Politik deshalb nicht als Kunst, aber er fasst sie in künstlerischen Kategorien. Ja man kann sogar sagen: Als Dichter gescheitert, als Künstler auf der politischen Bühne höchst erfolgreich, das ist die Bilanz von Augustus' Schaffen. Die augusteische Epoche, die Blütezeit der Literatur und der Kunst, wurde von Augustus herrscherlich begleitet, nicht als Künstler unter Künstlern.<sup>20</sup>

### Dichter und Dichterlinge

Und natürlich wäre jetzt der Blick auf Nero naheliegend. Doch zuvor behandeln wir gescheiterte Künstler, die entweder als literarische Figuren oder als biographisch fassbare Persönlichkeit wirkten. Die Prototypen von Dichterlingen, die zu hoch greifen und deshalb tief fallen, finden sich in der antiken Literaturerklärung. So führt der Vergilkommentator Servius anhand der 7. Ekloge aus (Serv. [auct.] ecl. 7,21; vgl. Verg. ecl. 3,90f.):<sup>21</sup>

*et multi volunt in hac ecloga esse allegoriam, ut Daphnis sit Caesar, Corydon Vergilius, Thyrsis vero, qui vincitur, Vergilii obtrektor, scilicet aut Bavius aut Anser aut Maevius, pessimi poetae.*

Und viele wollen, dass in dieser Ekloge eine Allegorie sei, so dass Daphnis Caesar sei, Corydon Vergil, Thyrsus aber, der besiegt wird, ein Schmäher Vergils, nämlich entweder Bavius, Anser oder Maevius, die allerschlechtesten Dichter.

Der bukolische Dichter Corydon-Vergilius steht unter dem Schutz des vergöttlichten Daphnis (das weiß man nach linearer Lektüre des Gedichtbuches aus der 5. Ekloge) und damit des vergöttlichten Julius Caesar.<sup>22</sup> Die *obtrektatores Vergilii* stellen sich nicht nur gegen poetische Qualität, die bald durch die Aufnahme in den schulischen Lektürekanon bestä-

<sup>20</sup> Kulturgeschichtlich viel wichtiger wurde, dass die Herrscher ihren Schutz über die Literatur ausbreiteten, wie es Juvenal für Traian formuliert hat (7,1–3):

*Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum;  
solus enim tristes hac tempestate Camenas  
respexit,*

Die Hoffnung und der Verlauf der geistigen Beschäftigung liegt nur auf Caesar. Denn er allein hat die in dieser Zeit traurigen Musen gewürdigt.

<sup>21</sup> Zuletzt Evangelos Karakasis, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin, New York 2011, 56 und 104f.

<sup>22</sup> Serv. ecl. 5,20 *per allegoriam C. Iulium Caesarem*.

tigt werden sollte. Sie stellen sich auch gegen die mit göttlicher Autorität ausgestatteten Schützer dieser Literatur. Dass die Gleichsetzung keine erratische Erfindung antiker Vergilphilologie ist, zeigt der Querverweis im Horazkommentar des Porphyrio (zu Hor. epod. 10,1):

*MALA SOLUTA NAUIS EXIT ALITE, FERENS OLENTEM MAEVIUM: Hic est Maeuius inportunissimus poeta, quem et Vergilius cum simili[a] contumelia nominat: [...]*

[...] Dieser Maeuius ist ein völlig abgeschmackter Dichter, den auch Vergil mit ähnlicher Verächtlichkeit nennt [...]

Bavius und Maeuius<sup>23</sup> sind nicht nur Kritiker der beiden augusteischen Dichterkönige, was sie schon von vornherein auf die Verliererseite stellen würde – in dieser Funktion stünden sie in der Tradition etwa der von Kallimachos gescholtenen Telchinen –, sondern auch selbst Dichter, die nur durch ihr Scheitern, nicht durch ihre eigenen erhalten gebliebenen Werke bekannt sind, darin dem Sixtus Beckmesser aus Wagners Meistersingern<sup>24</sup> wesensverwandt. Nur ihre Namen sind bewahrt, in der autoritativen Zusammenstellung der *Fragmenta poetarum Latinorum* sind sie nur unter der Sammelrubrik *obtretractores Vergilii* subsumiert und nicht einmal eines eigenen Lemmas gewürdigt.<sup>25</sup> Dazu passt, dass die einzige weitere biographische Information aus einem Epigramm des Domitius Marsus besteht, in dem das totale Fiasko des Bavius im Sexual- und Eheleben verspottet wird und das literarische mit dem personalen Scheitern verknüpft ist.<sup>26</sup>

Manchmal lag es aber gar nicht am Gedicht selbst, dass ein Autor scheiterte, sondern an der Präsentation, der *performance* also, was der Struktur einer so stark mündlich geprägten literarischen Kultur wie in

<sup>23</sup> Vgl. Edward Courtney, *Der Neue Pauly* 2, 1997, 530, s.v. Bavius; Peter Lebrecht Schmidt, *Der Neue Pauly* 8, 2000, 147 s.v. Meuius (I 1); Werner Suerbaum, *Der Anfangsprozess der Kanonisierung Vergils*, in: Eve-Marie Becker, Stefan Scholz (Hrsgg.), *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, New York 2012, 171–219, hier: 197f.

<sup>24</sup> Walter Jens, *Ehrenrettung eines Kritikers: Sixtus Beckmesser*, in: Ders., *Republikanische Reden*, München 1976, 93–100.

<sup>25</sup> *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, ed. Jürgen Blänsdorf, Berlin 2010, 260.

<sup>26</sup> Frg. 1 Blänsdorf<sup>1</sup> (wie Anm. 25):

*Omnia cum Bavio communia frater habebat,  
unianimi fratres sicut habere solent,  
rura domum nummos atque omnia: denique ut aiunt  
corporibus geminis spiritus unus erat.  
sed postquam alterius mulier (concupere fratri  
non vult), deposuit alter amicitiam.  
[et] omnia tunc ira, tunc † desoluta omnia  
(et) nova regna duos accipiunt (dominos).*

Rom entsprach. Über ein solches Debakel berichtet der jüngere Plinius (epist. 6,15):<sup>27</sup>

*Passennus Paulus, splendidus eques Romanus et in primis eruditus, scribit elegos. Gentilicium hoc illi: est enim municeps Properti atque etiam inter maiores suos Propertium numerat. Is cum recitaret, ita coepit dicere: ‚Prisce, iubes ...‘. Ad hoc Iauolenus Priscus (aderat enim ut Paulo amicissimus): ‚Ego uero non iubeo.‘ Cogita qui risus hominum, qui ioci ... Interim Paulo aliena deliratio aliquantum frigoris attulit. Tam sollicito recitaturis prouidendum est, non solum ut sint ipsi sani uerum etiam ut sanos adhibeant.*

Passennus Paulus, ein glänzender römischer Ritter und ganz besonders gebildet, schreibt Elegisches. Das liegt in seiner Familie: Er ist nämlich ein Mitbürger des Properz und zählt Properz sogar zu seinen Vorfahren. Als er nun seine Gedichte vortrug, begann er folgendermaßen zu sprechen: „Priscus, du befehlst ...“ Darauf rief Iuolenus Priscus (denn er war nämlich als enger Freund des Paulus zugegen): „Ich befehle aber nicht.“ Denk dir, welcher ein Gelächter der Menschen, welcher Spott ... Inzwischen brachte dem Paulus ein fremder Unsinn eine gehörige kalte Dusche. So sorgfältig müssen die, die eine Rezitation vorhaben, darauf achten, dass sie nicht nur selbst bei klarem Verstand sind, sondern dass sie auch nur Verständige beiziehen.

Passennus Paulus hat seine Elegie durchaus schulmäßig begonnen: Die Anrede an einen Adressaten – *Prisce* findet sich auch bei Martial als Apostrophe<sup>28</sup> – und die Betonung, mit dem Gedicht einem Auftrag nachzukommen (*iubes* auch bei Prop. 1,3, vgl. die *haud mollia iussa* des Maecenas in Verg. georg 3,40), gehorchen den antiken Dichtungskonventionen, ja stellen sich in eine erhabene Reihe: *infandum regina iubes renovare dolorem* beginnt Aeneas seine Erzählung über die Zerstörung Troias in Aen. 2. Doch Passennus begeht mindestens zwei Fehler: Zum einen bedenkt er nicht, dass sich seine Anrede nicht an einen fiktiven oder wenigstens absenten, sondern an einen tatsächlich präsenten Adressaten richtet – die tatsächliche face to face-Kommunikation ist eben doch anders als die Aufhebung in literarischen Konventionen. Zum anderen hat er durch die Trithemimeres, die mit einem syntaktischen Einschnitt zusammenfällt, seinem Gegenüber die nötige Pause zur Intervention verschafft. Über alle ausführlichen Spekulationen hinaus, die in der Forschung über einen eventuellen juristischen Gehalt der Passage und über die Zerstretheit des Priscus angestellt wurden, ergibt sich bei Plinius die hübsche metrische Pointe, dass die Intervention den Hexameter fast vervollständigt:

<sup>27</sup> Bianca-Jeanette Schröder, Plinius, epist. 6, 15 – Literaturkritik oder Fauxpas?, Gymnasium 108, 2001, 241–247.

<sup>28</sup> Mart. 6,18,3; 7,46,4; 8,12,3; 10,3,6; 12,1,3; 12,3,3; 12,14,2 und 12; 12,92,1.

Prisce iubes ego<sup>29</sup> vero non iubeo<sup>30</sup>

- v v - v v - - - v v (-)

Der nicht ausgeführte Versschluss lässt auch die Leerstelle offen, was eigentlich Passennus befiehlt und was Priscus nicht befiehlt, eine Leerstelle, die sich dann auch in der Literaturgeschichte wiederfindet, denn die beiden Worte sind die einzigen, die von der Dichterkarriere des Passennus übrig geblieben sind, wie wir Blänsdorfs Fragmentensammlung mit aller deprimierenden Offenheit entnehmen können.

Passennus ist aber in eine weitere Falle von genereller Bedeutung getappt: Das von ihm gewählte *genre*, die Elegie, ist ästhetisch obsolet, genauso obsolet wie die catullisierenden Dichtungsversuche des Plinius (z. B. epist. 4,14) oder auch das Bemühen Ciceros um das politische Großepos.<sup>31</sup> Da sie nicht den literarkritischen Paradigmen ihrer Zeit entsprechen, sind sie auch nicht als bewahrenswert eingestuft.

### Gefährliches Scheitern – im Mythos: das Beispiel Ovid

Spätestens seit der Zeit des Hellenismus wird die Debatte über Literatur und Literarisches auch und besonders intensiv in der Literatur selbst geführt, als implizite poetische Reflexion. Ovids Metamorphosen, das lateinische Beispiel schlechthin,<sup>32</sup> kennen eine ganze Reihe von agonalen Begegnungen, in denen die Debatte über richtige und falsche, erfolgreiche und erfolglose Literatur und Kunst verhandelt wird. Die bekannte Sage von Minerva und Arachne aus dem 6. Buch bleibe heute einmal beiseite, aber im fünften Buch treffen die Musen und die Pieriden aufeinander. Die ansonsten in der antiken Literatur nicht erwähnten Pieriden, ebenfalls neun Schwestern, fordern die Musen zum Sängerwettstreit heraus.<sup>33</sup> Sie drängen sich vor und

<sup>29</sup> Zur Verwendung von *egō* im Hexameter siehe Thes. V,2, s. v. *ego*, p. 252,25–36.

<sup>30</sup> Vgl. auch Plin. epist. 3,9,21: *nam modo legatos interrogabam, docuissent ne me aliquid, quod re probari posse confiderent, modo consilium a senatu petebam, putaret ne debere me, si quam haberem in dicendo facultatem, in iugulum innocentis quasi telum aliquod intendere; postremo totum locum hoc fine conclusi: „dicet aliquis „iudicas ergo?“; ego vero non iudico, memini tamen me advocatum ex iudiciis datum.*

<sup>31</sup> Peter Kuhlmann, Cicero, Marcus Tullius – Dichtungen, Kindlers Literaturlexikon, Stuttgart 2009, Bd. 4, 18; vgl. das entstellende Zitat bei Sall. Inv. Cic. 3,6 *cedant arma togae concedat laurea linguae* aus Cic. off. 1,77 *illud autem optimum est in quod inuadi solere ab improbis et inuidis audio cedant arma togae concedat laurea laudi.*

<sup>32</sup> Vgl. Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart, Leipzig 1996.

<sup>33</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, Volume III: libri V–VI, a cura die Gianpiero Rosati, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano 2004, 173–178.

beginnen ein die olympischen Götter schmähendes Gedicht, das von Ovid bezeichnenderweise über weite Strecken nur in stark verknappter indirekter Rede wiedergegeben wird. Damit ist – ganz abgesehen vom Thema des blasphemischen Großgedichts – der Ausgang vorprogrammiert: Die Pieriden unterliegen den Musen; Kalliopes Siegeslied ist das vom Raub der Proserpina, das so erfolgreich ist, dass Ovid das Thema auch gleich in den *Fasti* noch einmal aufgreift.<sup>34</sup> Sie werden in Elstern verwandelt, ihr Gesang bleibt im wahrsten Wortsinne unerhört.<sup>35</sup>

Das 5. und 6. Metamorphosenbuch, der Übergang vom ersten zum zweiten Werkdrittel, ist überhaupt eine Fundgrube für unser Thema. Besonders reizvoll für die vielfältigen Facetten ist die auf den ersten Blick unscheinbare Marsyas-Sage. Marsyas ist dem römischen Publikum nicht zuletzt dadurch bekannt, dass er eine Statue mitten auf dem Forum Romanum hatte, die als Symbol republikanischer Freiheit auch zum Ziel einer demonstrativen Bekränzung durch die Augustustochter Iulia wurde, die damit ihren Vater gezielt provozierte.<sup>36</sup> Ovid hat die potentialreiche Marsyas-Sage gleich zwei Mal explizit und einmal allusiv behandelt: in der *Ars amatoria*, den *Fasti* und eben den *Metamorphosen*.<sup>37</sup>

In der *Ars* warnt Ovid die Frauen vor unpassender, ihre Schönheit entstellender Gestik und Mimik mit Minerva als *exemplum* (*ars* 3,503–506).<sup>38</sup>

*Ora tument ira: nigrescunt sanguine venae:  
Lumina Gorgoneo saevius igne micant.*

<sup>34</sup> Seit Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919 ein *locus classicus* der Ovid-Forschung; siehe demnächst Ulrich Schmitzer, *Inspice maius opus*. Strategien der Selbstkanonisierung bei Ovid, in: Ders. (Hrsg.), *Zyklus der Philologie. Die Klassische Philologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, Göttingen ca. 2013* (Vertumnus 8).

<sup>35</sup> Man kann diese mythischen Erzählungen auch als Variation über das Thema Macht und Kunst lesen: Es treffen jeweils unterschiedliche hierarchische Ebenen aufeinander, wobei „gut“ und „böse“ keineswegs eindeutig mit „oben“ und „unten“ korreliert sind: Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990, 208–230.

<sup>36</sup> Ulrich Schmitzer, *Julia oder die Ohnmacht der Erotik*, in: Barbara Feichtinger (Hrsg.), *Macht und Erotik*, Trier 2010, 151–176; zuletzt außerdem Bianca Sanderson & Peter Keegan, *Crowning Marsyas: the symbolism involved in the exile of Julia*, *Studia Humaniora Tartuensis* 12 (2011) – <http://sht.ut.ee/index.php/sht/article/view/sanderson-keegan1> – Zur Statue selbst siehe Filippo Coarelli, *Statua: Marsyas*, in: Eva Maria Steinby (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Bd. 4, Roma 1999, 364f.

<sup>37</sup> Vgl. prinzipiell Irene Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005 (nicht zu Marsyas).

<sup>38</sup> Ovid, *Ars amatoria* Book 3, ed. with introduction and commentary by Roy K. Gibson, Cambridge 2003 301 f. mit Hinweis auf außerovidische Verwendungen des *exemplum*, die allerdings nicht in ein intratextuelles Geflecht eingebunden sind.

*„I procul hinc; dixit, non es mihi, tibia, tanti,  
Ut vidit vultus Pallas in amne suos.*

Ihr Antlitz schwillt vor Zorn, schwarz von Blut werden die Adern, die Augen blitzen wilder als von Gorgonenfeuer. Sie sprach: „Geh weg von hier. Du Flöte bist mir das nicht wert!“, als Pallas ihr Antlitz im Spiegel des Stroms sah.

Die Fasti enthalten die Fortsetzung der Geschichte. Vom Dichter über den Ursprung der *Quinquennalia* befragt, antwortet Minerva (fast. 6,697–706):<sup>39</sup>

*prima, terebrato per rara foramina buxo,  
ut daret, effeci, tibia longa sonos.  
vox placuit: faciem liquidis referentibus undis  
vidi virgineas intumuisse genas.  
„ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia“ dixi:  
excipit abiectam caespite ripa suo.  
inventam satyrus primum miratur, et usum  
nescit, et inflatam sentit habere sonum;  
et modo dimittit digitis, modo concipit auras,  
iamque inter nymphas arte superbus erat:*

Als erste habe ich bewirkt, dass die lange Flöte mit rundem Buchsbaumholz durch wenige Löcher einen Klang gab. Der Ton gefiel. Ich sah in den spiegelnden Wellen, wie mein Gesicht die jungfräulichen Wangen aufblähte. „Die Kunst ist mir nicht so viel wert; leb wohl, meine Flöte“, sagte ich und empfing die Weggeworfene das Ufer in seinem Rasen. Ein Satyr fand sie und wunderte sich zuerst, er wusste sie nicht zu gebrauchen und merkte, dass sie einen Ton von sich gab, wenn man in sie blies. Und bald drückt er sie mit den Fingern, bald holt er Luft, und schon war er unter den Nymphen wegen seiner Kunst stolz.

Erst die Metamorphosen bieten die aus dem Mythos zu ziehende Konsequenz. Bis hierher ist nämlich nicht klar, ob die Erfindung der Flöte nicht doch gleichsam *en passant* zur Erfolgsgeschichte wird, ein Abfallprodukt von Minervas Erfindungsgabe. Doch in den Metamorphosen zeigt sich, dass die Flöte dem Finder kein Glück gebracht hat (met. 6,385–402):<sup>40</sup>

*... satyri reminiscitur alter,  
quem Tritoniaca Latous harundine victum*

<sup>39</sup> P. Ovidius Naso, Die Fasten, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, Bd. 2, Heidelberg 1958, z. St.; R. Joy Littlewood, A Commentary on Ovid: Fasti Book VI, Oxford 2006, 204–208.

<sup>40</sup> P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Kommentar von Franz Bömer, Bd. 3, Heidelberg 1976, 108–112; zu 386: „In derselben Geschichte spricht diesmal nicht Minerva, sondern Marsyas dieselben, nur dem Wortlaut nach leicht geänderten Worte, mit dem tödlichen Unterschied, daß das eine für Minerva ein Spiel leichthin, für Marsyas die Angst seiner letzten Stunde bedeutet. Wenn etwas, dann ist dies vollkommene poetische Virtuosität.“ Rosati (wie Anm. 32) 304–308 mit Hinweis auf Andrew Feldherr, Paula James, Making the Most of Marsyas, Arethusa 37 (2004) 75–103.

*adfecit poena. ‚quid me mihi detrahis?‘ inquit;  
 ‚a! piget, a! non est‘ clamabat ‚tibia tanti.  
 clamanti cutis est summos direpta per artus,  
 nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat,  
 detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla  
 pelle micant venae; salientia viscera possis  
 et perlucentes numerare in pectore fibras.*

...  
*Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.*

... da erinnert ein zweiter an den Satyrn, den der Latona-Sohn durch das Schilf der Minerva besiegte und bestrafte. „Was ziehst du mich von mir selbst ab?“ rief er. „Ach, es ist zu viel!“, schrie er, „Die Flöte ist das nicht wert!“ Während er noch schrie, wurde ihm die Haut am ganzen Körper abgezogen und es gab nichts außer eine Wunde. Das Blut strömt überall hervor, die ihres Schutzes beraubten Muskeln sind sichtbar; die ohne jede Haut zitternden Venen zucken; man könnte die hervorspringenden Eingeweide und die unter der Brust hervorleuchtenden Organe zählen ... Der wasserreichste Strom Phrygiens trägt den Namen Marsyas.

Das ist nun die intratextuelle, sich aus kontinuierlicher Lektüre von Ovids Dichtungen ergebende Pointe. Der gescheiterte – und schlimm bestrafte – Musiker Marsyas der Metamorphosen zitiert die Minerva der *Ars amatoria*, die aus ästhetischen Gründen die Musik aufgegeben hatte (an sich schon ein weiterer Witz Ovids, da Minerva als *virgo* schlechthin ja ohne erotisches Potential ist). Beide scheitern auf ihrem künstlerischen Weg, die eine durch eine Begrenzung der Einflussphären, der andere muss seine Hybris mit dem Verlust der körperlichen Existenz bezahlen, ihrer Auflösung und Fluidisierung. Seine Klage wird genauso flüchtig wie sein künstlerisches Werk und wie sein verwandelter Körper.

Die narrative Bewältigung des Scheiterns ist ein Thema, das Ovid in immer neuen Variationen aufgreift.<sup>41</sup> Das Motiv des künstlerischen Misserfolgs bildet folgerichtig das Pendant zu den positiven direkten und indirekten Aussagen über die richtige Art zu dichten. Ovids Orpheus etwa – im 10. und 11. Metamorphosenbuch<sup>42</sup> – versagt in der Rolle als Ehemann der Eurydice und kompensiert das künstlerisch im Gesang, der die Bäume sogar in Zuhörer verwandelt, um aber am Ende Opfer eben dieses eigenen Gesangs zu werden: Das Thema der *pueri superis dilecti* lässt ihn als Frauenverächter erscheinen (anders als in der Tradition ist bei Ovid nicht von tatsächlichen homoerotischen Neigungen des Orpheus die Rede), so dass ihn die thrakischen Frauen, die sich verschmäht fühlen, blutig bestrafen.

<sup>41</sup> Siehe auch die Zusammenstellung von Eleanor Winsor Leach, *Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, *Ramus* 3 (1974) 102–142.

<sup>42</sup> Ulrich Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim, New York 2011, 120–129.

Im Rahmen des Orpheus-Gesanges findet sich die Erzählung von Pygmalion, den Ovid vom König der Tradition (vgl. Vergils Dido-Erzählung) zum Bildhauer transformiert. Dieser kann das reale Leben nicht bewältigen und schafft sich eine artifizielle Frau. Und nun steuert Ovids Erzählung auf eine Katastrophe zu, wie der kundige antike Leser weiß, nämlich auf die Perversion der sexuellen Vereinigung mit einer Marmorstatue. Von solch perversen Begehren berichten eine ganze Reihe von antiken Anekdoten, etwa über die Aphrodite von Knidos aus der Hand des Praxiteles.<sup>43</sup> Eine extreme Form der Mimesis führt letztlich dazu, dass der Künstler sein eigenes Motiv verkennt und die Realität mit der Nachschöpfung vermischt. Bei Ovid wird Pygmalion vor diesem fundamentalen Scheitern durch die *dea ex machina*, durch Venus (vielleicht weil sie durch ihr eigenes Schicksal als Statue ahnt, was jetzt kommen könnte), bewahrt, die seine Skulptur in eine lebendige Frau verwandelt und Pygmalion damit aus der Existenz des Künstlers in die des Ehemanns transferiert.

Abermals in die mythische Sphäre gehoben ist die Frage von Kunst und Macht in der Erzählung von Acis, Galatea und Polyphem im 13. Metamorphosenbuch.<sup>44</sup> Gewiss ist Polyphem in der burlesken, auf Euripides und Theokrit zurückreichenden Tradition der Prototyp des bukolischen Sängers, der mit seiner überdimensionalen Hirtenflöte (*sumptaque harundinibus compacta est fistula centum*, met. 13,784) und seinem achtzig Verse langen Gesang (met. 13,789–869) die schöne Galatea gewinnen und den begabten, aber eben viel schwächeren Acis ausstechen will. Der Gesang des Polyphem strotzt vor grotesken, auf schiere Größe (*pauperis est numerare pecus*) setzenden Selbstpreisungen. Doch sein Lied, das wie dasjenige der Pieriden alle Kriterien von poetischer Qualität auf aktuellem Niveau vermissen lässt, scheitert auch ganz konkret, denn Galatea lässt sich nicht von Acis abbringen. Nicht als Dichter, nicht als Liebhaber, nur mit brutaler körperlicher Macht kann er sich durchsetzen: Er tötet den Acis mit einem Felsen, der sich unter dem Druck in einen Fluss verwandelt – einen wunderbaren Fluss, der sangesartige Klänge *exsultantibus undis* (met. 13,892)<sup>45</sup> von sich gibt. Galatea

<sup>43</sup> Plin. nat. 36,20 *illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta. nec minor ex quacumque parte admiratio est. ferunt amore captum quendam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam.*

<sup>44</sup> H. Dörrie, Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht, München 1968; Joseph Farrell, Dialogue of genres in Ovid's „Lovesong of Polyphemus“ (Metamorphoses 13, 719–897), *AJPh* 113 (1992) 235–268; Ovid: Metamorphoses Book XIII, ed. Neil Hopkinson, Cambridge 2000, 34–43 und der Kommentar z. St.

<sup>45</sup> Alessandro Barchiesi, Music for Monsters. Ovid's Metamorphoses, Bucolic Evolution and Bucolic Criticism, in: Marco Fantuzzi, Theodore Papanghelis (eds.), *The Brill Companion to Ancient Pastoral*, Leiden 2006, 403–426.

kann ins Meer tauchen und entfliehen, so dass letztlich nicht einmal die brutale Gewalt des Polyphem den gewünschten Erfolg zeitigt.

In den Grenzbereich zwischen Mythos und Realität führt das Schicksal des Wunderknaben Q. Maximus Sulpicius,<sup>46</sup> der als Zwölfjähriger unter Domitian den Dichterwettstreit beim *certamen Capitolinum* des Jahres 94 – einer Art von *poetry slam* – gewonnen hatte, aber bald darauf früh verstarb. Seine Eltern ließen ihm an der Porta Salaria in Rom ein Grabmal mit einer ausführlichen, griechischen und lateinischen Grabinschrift setzen, die auch sein erfolgreiches Gedicht bewahrte (seit 1871 ist es auch wiederentdeckt). Das Thema seiner *versus extemporales* war τίσιν ἂν λόγοις Ζεὺς ἐπιτιμῶν Ἑλίῳ ὅτι τὸ ἄρμα ἔδωκε Φαέθοντι, also der v. a. aus Ovids ausführlicher Behandlung im ersten und besonders zweiten Metamorphosenbuch bekannte Mythos von der (selbst)zerstörerischen Fahrt des Phaethon mit dem Sonnenwagen seines Vaters.<sup>47</sup> Aber in für die Eltern grausamer Ironie ist der Wunderknabe Q. Sulpicius Maximus genauso wie Phaethon (*hic situs est Phaethon, currus auriga paterni / quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis*; met. 2,327f.) ein Frühvollendeter.<sup>48</sup> Die siegreiche Beendigung eines mythischen Themas im Agon wird konterkariert (nicht entwertet, da das Siegesgedicht ja dem Grab inkorporiert wird) durch den realen und womöglich banalen Tod des jugendlichen Siegers.

### *Quem sua perdidit Musa (trist. 2,496):*<sup>49</sup>

#### **Gefährliches Scheitern – in der historischen Realität**

Ovid hat mit poetischem Scheitern auch in der historischen Realität Erfahrung machen müssen. Seine *Ars amatoria* wurde Opfer einer – aus der Sicht des Dichters – böswillig von dritter Seite gesteuerten, grotesken Fehlrezeption durch den Herrscher<sup>50</sup> und machte ihn für Augustus zum *doctor obsceni adulterii*, was für den Autor nicht nur die biographische Konsequenz des Exils hatte, sondern auch seine poetischen Pläne zum

<sup>46</sup> Siegmund Döpp, Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus, ZPE 114 (1996) 99–114; in Vorbereitung ist eine Monographie von Kathleen Coleman; vgl. außerdem Peter Lebrecht Schmidt, *Neuer Pauly* 12/2, 2002, 496–499, s. v. Wettbewerbe, künstlerische (II.B.3).

<sup>47</sup> Döpp (wie Anm. 45) 111 f.

<sup>48</sup> Geza Alföldy, *Inschriften und Biographie in der römischen Welt*, in: Konrad Vössing (Hrsg.), *Biographie und Prosopographie. Internationales Kolloquium zum 65. Geburtstag von Anthony R. Birley*, Wiesbaden 2005 (*Historia Einzelschriften* 178) 29–52, hier: 37.

<sup>49</sup> Jennifer Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia*, Book 2, Oxford 2010, 368.

<sup>50</sup> Das ist das Generalthema der großen Apologie *trist. 2*, vgl. Ingleheart (wie Anm. 49) passim mit der zahlreichen weiteren Literatur.

Abbruch führte: Die Fasti sind nur zur Hälfte fertig gestellt und auch die Metamorphosen sind redaktionell nicht abgeschlossen. Die großelegischen und epischen Projekte waren obsolet, Ovid durch externe Intervention an der Fortsetzung gehindert und damit poetisch gescheitert. Durch den äußeren Zwang kehrte er wieder zur Elegie zurück, allerdings in der traurigen Variante der *Tristia* und *Epistulae ex Ponto*.<sup>51</sup>

Das so angeschlagene Thema der Gefährdung von Literatur durch die politische Macht zieht sich durch die gesamte frühe Kaiserzeit.<sup>52</sup> Schon Asinius Pollio hatte scharfzünftig formuliert: *at ego taceo; non est enim facile in eum scribere, qui potest proscribere* (Macrob. Sat. 2,4,21). Und wenn ab dem 2. Jahrhundert davon nur noch wenig die Rede ist, dann liegt das vor allem an der Überlieferungslage, nicht an veränderten Rahmenbedingungen. Tacitus' *Dialogus de oratoribus* beispielsweise ist nicht nur eine Debatte über die Ursachen des Verfalls der Redekunst, sondern mündet am Ende auch in die schonungslose Diagnose, dass die besten Voraussetzungen für die Redekunst politische Krisenzeiten sind, die allerdings dann auch die Person des Redners gefährden – Cicero ist das Urbild dieser Gefährdung.<sup>53</sup> Aber auch der Ausweg in die Dichtung ist nicht risikolos, wie im einleitenden Gespräch am Dichter Maternus exemplifiziert wird (Tac. dial. 2):<sup>54</sup>

*Nam postero die quam Curatius Maternus Catonem recitaverat, cum offensus potentium animos diceretur, tamquam in eo tragoediae argumento sui oblitus tantum Catonem cogitasset, eaque de re per urbem frequens sermo haberetur, venerunt ad eum Marcus Aper et Iulius Secundus ... Tum Secundus ‚nihilne te‘ inquit, ‚Materne, fabulae malignorum terrent, quo minus offensas Catonis tui ames? an ideo librum istum adprehendisti, ut diligentius retractares, et sublatis si qua pravae interpretationi materiam dederunt, emitteres Catonem non quidem meliorem, sed tamen securiorem?‘ Tum ille ‚leges‘ inquit ‚quid Maternus sibi debuerit, et adgnosces quae audisti. quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi.*

Denn am Tag nachdem Curatius Maternus seinen Cato vorgetragen hatte, als er bei den Mächtigen Anstoß erregt haben soll, da er gleichsam beim Stoff dieser Tragödie sich selbst vergessen und nur an Cato gedacht habe und in der Stadt zahlreiche Gespräche darüber kreisten, kamen zu ihm Marcus Aper und Iulius Secundus ... Dann sagte Secundus: „Schrecken dich nicht, Maternus, die Gerüchte über die Böswilligen davon ab, dass du den von deinem Cato ausgehenden Anstoß liebst? Oder hast du dir deshalb das Buch wie-

<sup>51</sup> Wilfried Stroh, Tröstende Musen: Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten, ANRW II. 31.4 (1981) 2638–2684.

<sup>52</sup> Vgl. Dietmar Kienast, Augustus. Prinzeps und Monarch, Darmstadt 2009, 265 f.

<sup>53</sup> Vgl. den emotionalen Nekrolog bei Vell. 2,66.

<sup>54</sup> Tacitus, *Dialogus de Oratoribus*, ed. by Roland Mayer, Cambridge 2001, z. St. mit weiterer Literatur.

der vorgenommen, um es sorgfältig noch einmal durchzugehen und nachdem das beseitigt ist, was einer böswilligen Deutung Stoff gibt, deinen Cato wenn schon nicht besser, so doch wenigstens sicherer edierst?“ Darauf sagte er: „Du wirst lesen, was sich Maternus selbst schuldig ist, und du wirst erkennen, was du (schon) gehört hast. Wenn nämlich Cato etwas unterlassen hat, wir es in der kommenden Lesung Thyestes sagen, denn diese Tragödie habe ich bereits konzipiert und in mir selbst geformt.“

Der antimonarchische Held Cato Uticensis,<sup>55</sup> der sich der *clementia Caesaris* durch Selbstmord entzogen hatte, war vor allem unter stoischem Blickwinkel das römische *exemplum* dafür, wie man der Gewalt und den Verlockungen eines Diktators widerstehen kann. Und Thyest ist die mythische Verkörperung eines bis zum Kannibalismus gehenden Tyrannen, der letztlich aber just an seiner Grausamkeit scheitern wird. Beide Stoffe können als Medium verschlüsselter Gegenwartskritik auch von den Mächtigen argwöhnisch beäugt werden und lassen sie – so Tacitus – auch für den Autor persönlich risikoreich werden.

Das erste Opfer einer rigider werdenden Politik in der Spätzeit des Augustus, als die inneren und äußeren Unruhen die Segnungen der *pax Augusta* zu gefährden drohten, war Titus Labienus.<sup>56</sup> Eine der Maßnahmen war eine Verschärfung der Zensur, die durchaus zur existentiellen Gefährdung werden konnte, zumal für einen so aufbrausenden Charakter wie Labienus, der deshalb auch Rabienus (Sen. contr. 10 praef. 5) genannt wurde (Sen. contr. 10 praef. 7):

*Non tulit hanc Labienus contumeliam nec superstes esse ingenio suo voluit, sed in monimenta se maiorum suorum ferri iussit atque ita includi, veritus scilicet ne ignis qui nomini suo subiectus erat corpori negaretur: non finivit tantum se ipse sed etiam sepelivit. Memini aliquando, cum recitaret historiam, magnam partem illum libri convolvisse et dixisse: haec quae transeo post mortem meam legentur. Quanta in illis libertas fuit quam etiam Labienus extimuit! Cassi Severi, hominis Labieno invisissimi, belle dicta res ferebatur illo tempore quo libri Labieni ex senatus consulto urebantur: nunc me, inquit, vivum uri oportet, qui illos edidici.*

Labienus ertrug diese Schande nicht und wollte sein eigenes Talent nicht überleben, sondern er befahl, ihn in das Grab seiner Vorfahren zu bringen und so einzuschließen, in der Angst, dass das Feuer, das unter seinen Namen gelegt worden war, seinem Körper verweigert würde. Er brachte es also nicht nur mit sich zu Ende, sondern begrub sich auch. Ich erinnere mich, dass er ein-

<sup>55</sup> Siehe zu Cato Uticensis demnächst meinen Beitrag in: Annette Simonis, Peter von Möllendorff (Hrsgg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart ca. 2013 (Neuer Pauly Suppl. 8).

<sup>56</sup> Vgl. zum Folgenden G. W. Clark, *Books for the Burning*, *Prudentia* 4 (1972) 67–82; D. Hennig, *T. Labienus und der erste Majestätsprozess de famosis libellis*, *Chiron* 3 (1973) 245–254; Christine Walde, *Neuer Pauly* 2 (1997) s. v. *Cassius Severus*, 1017–1018.

mal, als er aus seinem Geschichtswerk vortrug, einen großen Teil des Buches aufgerollt habe und gesagt habe: Das, was ich übergehe, wird nach meinem Tod gelesen werden. Welch großer Freimut war darin, dass ihn sogar Labienus fürchtete. Von Cassius Severus, einem zutiefst mit Labienus verfeindeten Mann, wird eine hübsche Formulierung überliefert zu jener Zeit, zu der die Bücher des Labienus auf Senatsbeschluss verbrannt wurden: „Jetzt muss man mich“, sagte er, „bei lebendigem Leib verbrennen, weil ich diese auswendig weiß.“

Labienus und Cassius Severus nehmen auf diese Weise in der historischen Realität vorweg, was Bertolt Brecht knapp zwei Jahrtausende später als die größte Bedrohung der Schriftsteller ausgemacht hat. Im „Besuch bei den verbannten Dichtern“ gibt er zunächst die Reihe der bekannten Namen – darunter Ovid und Dante –, um zu schließen:<sup>57</sup>

... da, aus der dunkelsten Ecke  
 Kam ein Ruf: „Du, wissen sie auch  
 Deine Verse auswendig? Und die sie wissen  
 Werden sie der Verfolgung entrinnen?“ – „Das  
 Sind die Vergessenen“, sagte der Dante leise  
 „Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet.“  
 Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der  
 Ankömmling  
 War erblaßt.

Das totale Scheitern ist die faktische *damnatio memoriae*, das Verschwinden aus dem Gedächtnis – das radikale Gegenteil zum *monumentum aere perennius*.

Aber auch denen, die sich um die Bewahrung des Andenkens bemühen, drohen Gefahren. So sollte es auch dem Cassius Severus nicht gut ergehen: Er wurde unter Tiberius aufgrund eben jenes Gesetzes *de famosis libellis* wegen *maiestas* angeklagt und verurteilt – formal sicher mit Recht, tatsächlich aber war das ein Signal dafür, dass es im Rom des frühen Prinzipats mit persönlichem Risiko verbunden war, seine Meinung frei heraus zu sagen (Tac. ann. 1,72):

*primus Augustus cognitionem de famosis libellis specie legis eius tractavit, commotus Cassii Severi libidine, qua viros feminasque inlustris procacibus scriptis diffamaverat; mox Tiberius, consultante Pompeio Macro praetore an iudicia maiestatis redderentur, exercendas leges esse respondit. hunc quoque asperavere carmina incertis auctoribus vulgata in saevitiam superbiamque eius et discordem cum matre animum.*

<sup>57</sup> Vgl. zuletzt Hans Höller, Exil in der modernen Literatur, in: Veronika Coroleu Oberparleitner, Gerhard Petersmann (Hrsgg.), Exil und Literatur. Interdisziplinäre Konferenz anlässlich der 2000. Wiederkehr der Verbannung Ovids, Horn/Wien 2010 (Grazer Beiträge Suppl. 13) 134–142, bes. 138f.

Als erster unternahm Augustus eine strafrechtliche Untersuchung wegen ehrabschneiderischer Bücher unter dem Vorwand dieses Gesetzes (*scil. maiestas populi Romani*), da ihn die Scharfzüngigkeit des Cassius Severus dazu trieb, durch die er angesehene Männer und Frauen mit frechen Schriften verunglimpft hatte; bald gab Tiberius die Rechtsmeinung ab, auf Befragung des Praetors Pompeius Macer, ob ein Urteil wegen *maiestas* gefällt werden sollte, die Gesetze müssten angewendet werden. Auch diesen erzürnten die verbreiteten Gedichte eines anonymen Autors gegen seine Wildheit und Arroganz und seinen mit der Mutter (*scil. Livia*) uneinigen Sinn.

Cassius Severus starb in der Verbannung im Elend. Da nützte es ihm auch nichts, dass der Nachfolger des Tiberius, Caligula, ihn zusammen mit dem pompeianisch gesinnten Titus Labienus und dem Historiker Cremutius Cordus (dessen Lob der Caesarmörder Brutus und Cassius den tödlichen Zorn Seians erregt hatte) literarisch rehabilitierte (Suet. Cal. 16):

*Titi Labieni, Cordi Cremuti, Cassi Seueri scripta senatus consultis abolita requiri et esse in manibus lectitarique permisit.*

Die Schriften des Titus Labienus, des Cremutius Cordus und des Cassius Severus, die auf Senatsbeschluss entfernt worden waren, befahl er wieder zu suchen und er erlaubte, dass sie in den Händen seien und gelesen würden.

Hochverrat ist also genauso eine Frage des Datums wie literarische Fortune. Damit konnte Quintilian die Reden des Cassius Severus auch als wichtigen Lektürebaustein für die Ausbildung des Redners empfehlen (Quint. inst. 10,1,116). Es gibt literarische Genres, die *per se* besonders anfällig sind für auf ihre Autoren zurückfallende Gefährdungen, wobei schon die Antike auch die Debatte über das Verhältnis von Autor-*persona* und biographischem Ich kennt. Zu diesen Genres gehören in der Prosa gewiss die Rhetorik und die Historiographie, vor allem in ihrer zeitgeschichtlichen Ausprägung. Bei der Dichtung sind vor allem das Epos und die eposnahen Gattungen unter genauer, auch argwöhnischer Beobachtung der Mächtigen. Das zeigt *pars pro toto* das Schicksal Lucans,<sup>58</sup> des einstigen Wunderkindes. Auch sein Leben bewegt sich im einander wechselseitig überlappenden Grenzbereich von Literatur und Politik. Die beiden aus der Antike vorhandenen biographischen Texte, des Sueton und des ansonsten nicht bekannten Vacca berichten übereinstimmend davon, dass Lucan aus zunächst literarischen Gründen mit Nero in Konflikt kam, dadurch Publikationsverbot erhielt und sich deshalb der

<sup>58</sup> Elaine Fantham, *A Controversial Life*, in: Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden 2011, 3–20; außerdem Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung*, München, Berlin 1998 (Beiträge zur Altertumskunde 116) 109–128; Vasily Rudich, *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London, New York 1997, 107–185.

Pisonischen Verschwörung gegen den *princeps* anschloss – mit für ihn tödlichem Ausgang (Vacca, Vita Lucani, p. 2,5–19):

*Ob quod puerili mutato in senatorium cultum et in notitiam Caesaris Neronis facile pervenit et honore vixdum aetati debito dignus iudicatus est ... equidem hactenus tempora habuit secunda. Quae sequuntur autem mutata invidia et odio Neronis ipsi exitium, domesticis luctum miserabilem adtulerunt. Cum inter amicos enim Caesaris tam conspicuus fieret profectus eius in poetica, frequenter offendeat; quippe et certamine pentaeterico acto in Pompei theatro laudibus recitatis in Neronem fuerat coronatus et ex tempore Orphea scriptum in experimentum adversum conplures ediderat poetas et tres libros, quales videmus. Quare inimicum sibi fecit imperatorem. Quo ambitiosa vanitate, non hominum tantum, sed et artium sibi principatum vindicante interdictum est ei poetica, interdictum est etiam causarum actionibus ...*

Deshalb gelangte er nach der Jugendzeit in den Senat und leicht in die Umgebung Neros und wurde einer Würde für wert gehalten, die noch kaum seinem Alter geschuldet war ... So war diese Zeit für ihn freilich eine glückliche. Dieser folgte eine durch den Neid und gar den Hass des Nero selbst verwandelte Zeit und der Tod, seinen Freunden und Verwandten brachte das ein schlimmes Leid. Als er nämlich unter den Freunden Caesars in der Dichtkunst so hohes Ansehen erlangt hatte, erregte er häufig Anstoß. Freilich hatte er bei den *ludi quinquennales*, die im Theater des Pompeius abgehalten wurden, ein Lob Neros vorgetragen und hatte dafür den Kranz erhalten und einen aus dem Stegreif geschriebenen Orpheus, der gegen mehrere Dichter gerichtet war, als Experiment herausgebracht und die drei Bücher, die wir jetzt noch sehen. Deshalb machte er sich den Kaiser zum Feind. Da dieser sich in seiner ehrgeizigen Eitelkeit nicht nur die Herrschaft über die Menschen, sondern auch über die Künste anmaßte, wurde ihm die Dichtung untersagt, es wurden ihm auch die Prozessreden untersagt ...

Die antiken Lebensbeschreibungen sind sich also über den Primat der Literatur einig, der zum Scheitern des gesamten Lebensentwurfs des Dichters führte. Bis auf die Pharsalia sind damit auch seine Werke verloren gegangen und nur noch in den biographischen Katalogen spurenhaft bewahrt. Und so bleibt auch auf ewig unklar, ob die Medea, die Tragödie von blutigen Konflikten in einem monarchischen Haushalt, ein politisches Deutungspotential enthielt, ähnlich der seines Onkels Seneca.<sup>59</sup> Doch diese Medea ist noch vollständiger verloren als die des Ovid (Vacca, Vita Lucani, p. 3,5–10):

*Extant eius conplures et alii, ut Iliacon, Saturnalia, Catachthonion, Silvarum X, tragoedia Medea imperfecta, salticae fabulae XIII et epigrammata, prosa*

<sup>59</sup> Vgl. z. B. Eckard Lefèvre, Das Konzept der „verkehrten Welt“ in Senecas Tragödien, in: Luigi Castagna et al. (Hrsgg.), Pervertete: Ästhetik der Verkehrung: Literatur und Kultur in neronischer Zeit und ihre Rezeption, Leipzig 2002, 105–122 mit älterer Literatur, v. a. Stefanie Grewe, Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea, Würzburg 2001.

*oratione in Octavium Sagittam et pro eo, de incendio urbis, epistolarum ex Campania, non fastidiendi quidem omnes, tales tamen, ut belli civilis videantur accessio.*

Es gibt auch noch mehrere andere Bücher, wie Iliacon, Saturnalia, Catachthonion, 10 Bücher Silvae, die unvollendete Tragödie Medea, 14 Tanzstücke und Epigramme, eine Prosarede gegen Octavius Sagitta und eine für ihn, ein Werk über den Brand der Stadt, Briefe aus Kampanien, alle ohne Überdruß zu lesen, aber dennoch so, dass sie eine Vorbereitung für das Bellum Civile darzustellen scheinen.

### Wer scheitert – der Künstler oder das Publikum?

Von Lucan ist es sowohl inhaltlich als auch literaturgeschichtlich nicht weit zu Petron. Er greift Lucans Dichtungen in den poetischen Einlagen der Satyrica auf – über die Tendenz ist in der Petronphilologie bis heute kein Konsens hergestellt<sup>60</sup> – und weist die Rolle des Epikers dem manisch-produktiven Eumolp zu, der nichts anderes im Sinne hat, als hochpathetische Verse zu dichten. Eumolp nimmt jeden sich bietenden Anlass, um seine poetische Produktion zu beginnen, so als er den Ich-Erzähler des Romans in die Betrachtung eines Bildes vertieft sieht (89,1):

*sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. itaque conabor opus versibus pandere:*

Aber ich sehe, dass du ganz in das Bild versunken bist, das den Brand Troias zeigt. Und so will ich versuchen, das Werk mit Versen auszudrücken.

Eumolp kündigt damit eine epische Ekphrasis an, ein vom Bild inspiriertes heroisches Gedicht über die Zerstörung Troias. Und in der Tat folgen nun 65 Verse voller Pathos, aber mit einem unerwarteten Ende (90):

*\* ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. at ille, qui plausum ingenii sui noverat, operuit caput extraque templum profugit. ... movit ille vultum et ‚o mi‘ inquit ‚adulescens, non hodie primum auspicatus sum. immo quotiens theatrum, ut recitarem aliquid, intravi, hac me adventicia excipere frequentia solet ...*

Von denen, die in Säulenhallen spazierten, warfen einige Steine auf den vortragenden Eumolp. Aber jener, der diesen Beifall für sein Talent schon kannte, bedeckte sein Haupt und floh aus dem Tempel ... Er drehte sich um und sprach: "O mein junger Mann, das hat heute nicht zum ersten Mal für mich angefangen. Sooft ich vielmehr ein Theater betrete, um etwas vorzutragen, pflegt mich die zusammengewommene Menge so zu empfangen ..."

<sup>60</sup> Schubert (wie Anm. 58) 168–173; Peter Habermehl (Hrsg.), Petronius, Satyrica 79–141, Bd. 1: Sat. 79–110, Berlin, New York 2006, 199–216 zur Frage der künstlerischen Qualität und eventuellen Nero-Parodie.

Aber Eumolpus kann nicht von seiner Leidenschaft lassen, und so gibt es einige Zeit später nach der Troiae halosis auch noch ein Exzerpt aus einem Bürgerkriegsepos, dieses Mal sogar von einer regelrechten poetologischen Einleitung begleitet, die das Verhältnis von Dichtung und Rhetorik behandelt wie auch die Tatsache, dass poetische Qualität – die Maßstäbe sind von den *big names* gewonnen – vor Publikumserfolg geht (118):<sup>61</sup>

*„multos“, inquit Eumolpus, „o iuvenes, carmen decepit. nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriore verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse. sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tamquam ad portum feliciorem refugerunt, credentes facilius poema extrui posse quam controversiam sententiolis vibrantibus pictam ... refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe semotae, ut fiat „odi profanum vulgus et arceo“ ... Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare. ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longae melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius futuris animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum“ \**

„Viele“, sprach Eumolp, „ihr jungen Männer, hat die Dichtung getäuscht. Denn sobald einer einen Vers metrisch gestaltet hat und den Sinn mit einem zarteren Wortgewand umhüllt hat, glaubte er schon, er sei sofort auf den Helikon gekommen. So haben sich die von den Mühen des Forums Aufgeriebenen häufig in die Ruhe der Dichtung wie in einen glücklicheren Hafen geflüchtet, da sie glaubten, man könne leichter ein Gedicht bauen als eine mit flirrenden Gedankenspielen eingehüllte Kontroverse ... Man muss vor jeglichen sozusagen billigen Worten fliehen und Wörter wählen, die vom Pöbel so getrennt sind, dass das ‚ich hasse die uneingeweihte Menge und weise sie in die Schranken‘ geschieht ... Homer ist dafür Zeuge und die Lyriker, der römische Vergil und das neugierige Glück des Horaz. Denn die übrigen haben entweder den Weg nicht gesehen, der zum Gedicht führt, oder scheuten sich, ihn zu betreten, obwohl sie ihn gesehen hatten. Siehe, wer auch immer das ungeheure Werk des Bürgerkriegs in Angriff genommen hat, der wird unter der Last zusammenbrechen, wenn er nicht voll von literarischer Bildung ist. Denn man muss nicht Taten mit Worten erfassen, was die Historiker bei weitem besser machen, sondern durch die Irrwege und die Dienste der Götter und den wunderbaren gewundenen Weg der Gedankenführungen muss der freie Geist eilen, damit eher die Weissagung eines verzückten Geistes erscheint als die Verlässlichkeit einer gottesfürchtigen Rede unter Zeugen: gleich wie, wenn es beliebt dieser Ansturm hier, auch wenn noch nicht letzte Hand an ihn gelegt ist ...“

Aber es kommt, wie zu erwarten und wie im Grunde genommen Eumolp selbst antizipierte. Die 295 Verse, die jetzt folgen, die Fragmente eines Bürgerkriegsepos, stoßen beim Publikum nur auf fassungslose Ableh-

<sup>61</sup> Vgl. auch Rudich (wie Anm. 58) 229–232.

nung. Der von jedem Dichter erhoffte Erfolg bei den Rezipienten, insbesondere bei den physisch anwesenden, bleibt ihm deshalb versagt. Nicht geklärt – auch nicht in der Forschung – ist aber, wer hier eigentlich *sub specie aeternitatis* scheitert. Sind wirklich Eumolps Verse oder Stoff so schlecht oder ist das Publikum nur nicht in der Lage, die Qualitäten von Eumolps Epos zu würdigen? Aber wenn das Letztere zutrifft: Wer ist dann im Roman die qualitätsbeurteilende Instanz? Hat also tatsächlich Eumolpus versagt, macht ihn Petron zur lächerlichen Figur? Wenn ja, bekommen dann gleich auch Lucan und gar Nero etwas mit ab?<sup>62</sup> Lucan, der ja ein Troia-Epos verfasst hat und eben vor allem auch ein *bellum civile* – und Nero, der angeblich den Brand Roms zum Sujet wählte,<sup>63</sup> um an den Brand Troias und dessen dichterische Repräsentationen anknüpfen zu können?

*in magnis et voluisse sat est –*  
**Gibt es eine Kultur des Scheiterns in der Antike?**

Eumolp hatte sich programmatisch Horazens Publikumsbeschimpfung *odi profanum vulgus* zu eigen gemacht und daraus nicht zuletzt abgeleitet, dass sein Scheitern in einem höheren Zweck aufgehoben ist. Aber kann es wirklich erstrebenswert sein, *keinen* Erfolg zu haben? Gibt es ein wahrhaftiges Lob der Verlierer?<sup>64</sup> Man könnte nun glauben, dass Sätze wie *in magnis et voluisse sat est* (Prop. 2,6,10) oder *ut desint vires tamen est laudanda voluntas* (Ov. Pont. 3,4,79) so zu deuten sind. Doch tatsächlich spricht daraus ein dialektisch gebrochenes Überlegenheitsgefühl: die Ablehnung der Großdichtung im Zeichen der kallimacheisch geprägten Literaturauffassung, die dann doch wieder das Scheitern den poetischen Antipoden zuweist, denen ihre Großdichtung nur scheinbar gelungen ist. Properz grenzt sich mit dem ersten Zitat von den Zumutungen epischen Dichtens mitsamt dem Kriegsthema ab. Mit dem zweiten Zitat wehrt sich

<sup>62</sup> Vgl. J.P. Sullivan, Petronius' ‚Satyricon‘ and its Neronian Context, ANRW II.32.3 (1985) 1666–1686; Mark Morford, Nero's Patronage and Participation in Literature and the Arts, ANRW II.32.3 (1985) 2003–2031, bes. 2012–2018.

<sup>63</sup> Tac. ann. 15,39: *quae quamquam popularia in inritum cadebant, quia pervaserat rumor ipso tempore flagrantis urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium, praesentia mala vetustis cladibus adsimulantem*. Suet. Nero 38,2: *hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque ‚flammae,‘ ut aiebat, ‚pulchritudine‘ Halosin Ilii in illo suo scaenico habitu decantavit*.

<sup>64</sup> Vgl. Elizabeth Keitel, The Art of Losing: Tacitus and the Disaster Narrative, in: Christina S. Kraus, John Marincola, Christopher Pelling (eds.), Ancient Historiography and Its Contexts. Studies in Honour of A.J. Woodman, Oxford 2010, 331–352 (mit dem Focus auf Natur- und militärischen Katastrophen).

Ovid im Gestus der Bescheidenheit gegen übertriebene Kritik an seinen Dichtungen. Und wenn Amor dem Ovid in am. 1,1 einen Versfuß stiehlt, dann scheitert zwar dessen episches Projekt, aber er wird zum Liebeseligiker und reüssiert in einer Gattung, die den ästhetischen Maßstäben der Zeit in viel höherem Maße entspricht.

Prinzipiell zählt der Erfolg, von wenigen Ausnahmen abgesehen (Lucan 1,128):

*victrix causa diis placuit sed victa Catoni.*

So schreibt Lucan am Beginn der Pharsalia, und es ist dies nicht nur eine historische Diagnose über den Untergang der Republikaner in den Bürgerkriegen, sondern auch eine poetologische Aussage: Die Pharsalia handeln vom Scheitern, aber sie handeln nicht vom poetischen Scheitern, vom Nichtgelingen eines dichterischen Experiments, sondern sie wollen das eben in der vom Dichter angestrebten poetischen Vollendung gestalten.

Als eine Figur, in der das Scheitern positiv gesehen wird, könnte man noch an Prometheus denken, der persönlich schwer bestraft wurde, aber den Menschen das Feuer und die Kultur brachte. Doch es ist in der paganen Antike nicht so wie im Christentum, als der Kreuzestod Christi im Ostergeheimnis zum heilstiftenden Ereignis für die ganze Welt wurde und die lange Reihe der Märtyrer initiierte.

Das pagane Scheitern im Großen wie im Kleinen ist vielmehr so gut wie immer gnadenlos im Wortsinne. Viel eher bekommt der Gescheiterte noch gewissermaßen einen Eselstritt mit. Wenn er am Boden liegt, dann können auch Kleinere am einstigen Großen ihr Mütchen kühlen. Das berühmteste Exempel ist Nero, der die Politik mit der Kunst verbinden wollte.<sup>65</sup> Man kann das als einen lächerlichen Fall von Cäsarenwahn abtun – die Ustinovisierung Neros –, man kann sich aber auch an einer Kontextualisierung versuchen: Neros Herrschaftskonzept ist in konsequenter Fortsetzung des von Aloys Winterling luzide erörterten Beispiels des Caligula<sup>66</sup> zunehmend an griechisch-hellenistischen Vorbildern orientiert. Sein großer, großartiger oder großenwahnsinniger Entwurf der *domus aurea*<sup>67</sup> versuchte das Konzept einer Residenzstadt mit einem zentralen, beherrschenden Palast in Rom zu implementieren. Seine eigene Stilisie-

<sup>65</sup> Vgl. z.B. Gerhard Waldherr, Nero. Eine Biographie, Regensburg 2005, 107–129; Jürgen Malitz, Nero, München 1999, 40–50, 41 f. zur künstlerisch-literarischen Betätigung von Neros Vorgängern; dazu auch Ulrich Schmitzer, Falsche und richtige Philologie: Die Homer-Zitate in Seneca, Apocol. 5,19, RhM 143 (2000) 191–195 über Claudius' Scheitern als Philologe; Morford (wie Anm. 62) 2004–2027.

<sup>66</sup> Aloys Winterling, Caligula. Eine Biografie, München 2003.

<sup>67</sup> Marianne Bergmann, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, Mainz 1994.

nung als Künstler entspringt der Projektion eines musischen Griechentums, einer poetisierten und theatralischen Herrschaft gewissermaßen.<sup>68</sup> Konsequenterweise trat Nero als künstlerischer *princeps* erstmals in Griechenland und im griechischen Neapel hervor. Die Resultate seiner Bemühungen waren aber offenbar keineswegs nur grotesk und lächerlich, so dass sogar der Verdacht aufkam, er habe sich bei seinen poetischen Werken des Plagiats schuldig gemacht, wogegen sich Sueton aber verwahrt (Suet. Nero 52):<sup>69</sup>

*itaque ad poeticam pronus carmina libenter ac sine labore composuit nec, ut quidam putant, aliena pro suis edidit. uenere in manus meas pugillares libellique cum quibusdam notissimis uersibus ipsius chirographo scriptis, ut facile appareret non tralatos aut dictante aliquo exceptos, sed plane quasi a cogitante atque generante exaratos; ita multa et deleta et inducta et superscripta inerant. habuit et pingendi fingendique non mediocre studium.*

Deshalb war er zur Dichtung geneigt und verfasste gerne und ohne Mühe Gedichte und gab nicht, wie manche meinen, Fremdes als sein Eigenes aus. Mir kamen in die Hände Täfelchen und Büchlein mit einigen ganz bekannten Versen, die mit seiner eigenen Handschrift geschrieben sind, so dass leicht erkennbar wird, dass sie nicht von anderswoher bezogen oder von jemand anderem diktiert sind, sondern gänzlich gleichsam beim Nachdenken und der Entstehung aufgeschrieben. So war darin auch viel Gestrichenes, Eingefügtes und Darübergeschriebenes. Er bemühte sich auch sehr um die Malerei und Bildhauerei.

Besonders berüchtigt wurde in der Antike sein Epos auf das brennende Troia, das von Tacitus und anderen Übelwollenden (bis hin zu Sienkiewicz) mit dem Brand Roms als realer Inspirationsquelle in ursächliche Verbindung gebracht wurde. Vom tatsächlichen Epos sind jedoch nur einige wenige, kaum zu kontextualisierende<sup>70</sup> Verse erhalten (frg. 1 FPL Blänsdorf<sup>4</sup>):<sup>71</sup>

*quique pererratam subductus Persida Tigris  
deserit et longo terrarum tractus hiatu  
reddit quaesitas iam non quaerentibus undas*

<sup>68</sup> Ulrich Schmitzer, Der Tod auf offener Szene. Tacitus über Nero und die Ermordung des Britannicus, *Hermes* 133 (2005) 337–357.

<sup>69</sup> W. Kierdorf, Sueton, Leben des Claudius und Nero. Textausgabe mit Einleitung, kritischem Apparat und Kommentar, Paderborn u. a. 1992 z. St.

<sup>70</sup> Serv. Aen. 5,370: *sane hic Paris secundum Troica Neronis fortissimus fuit, adeo ut in Troiae agonali certamine superaret omnes, ipsum etiam Hectorem. Qui cum iratus in eum stringeret gladium, dixit se esse germanum: quod adlatis crepundiis probavit qui habitu rustici adhuc latebat.*

<sup>71</sup> Schubert (wie Anm. 58) 96–100; Jean-Pierre Néraudau, Néron et le nouveau chant de Troie, *ANRW* II.32.3 (1985) 2032–2045; Morford (wie Anm. 62) 2017; vgl. auch noch Martin Schanz, Carl Hosius, Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, Zweiter Teil, München <sup>4</sup>1935, 428f.

Und der Tigris, der unter die Erde geführt, das in Windungen durchflossene Persien verlässt und in einem weiten Schlund der Erde seinen Lauf nimmt, gibt die gesuchten Wellen denen, die nicht mehr suchen, zurück.

Eventuell gehört hierher auch frg. 2 FPL Blänsdorf<sup>72</sup>:

*colla Cytheriacae splendent agitata columbae*

Die angetriebenen Nacken der Tauben der Venus glänzen.

Was daraus *in nuce* ablesen können, ist eine Art von lucanischer Ästhetik, die zwar von Martial zum Urteil *doctus Nero* führte, aber von der klassizistischen Literaturkritik schon der flavischen Zeit als unpoetisch abqualifiziert wurde (vgl. Quint. inst. 10,1,90 *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*). Und schließlich hatte Nero einen ähnlich gigantomanischen Plan für die Literatur wie für die Architektur: Wie die *domus aurea* sich über das Areal von ganz Rom erstrecken sollte, so sollte sein projektiertes Rom-Epos sage und schreibe 400 Bücher umfassen (Dio 62,29).<sup>72</sup>

παρεσκευάζετο δὲ ὡς καὶ τὰς τῶν Ῥωμαίων πράξεις ἀπάσας συγγράφων ἐν ἔπεσιν, καὶ περὶ γε τοῦ πλήθους τῶν βιβλίων, πρὶν καὶ ὀτιοῦν αὐτῶν συνθεῖναι, ἐσκέπατο, παραλαβὼν ἄλλους τε καὶ Ἀνναῖον Κορνοῦτον εὐδοκιμοῦντα τότε ἐπὶ παιδείᾳ. καὶ αὐτὸν ὀλίγον μὲν καὶ ἀπέκτεινεν, ἐς νῆσον δ' οὖν ἐνέβαλεν, ὅτι τινῶν τετρακόσια ἀξιούντων αὐτὸν βιβλία γράψαι, πολλὰ τε αὐτὰ εἶναι ἔφη καὶ μηδένα αὐτὰ ἀναγνώσεσθαι, καὶ τινος εἰπόντος „καὶ μὴν Χρύσιππος, ὃν ἐπαινεῖς καὶ ζηλοῖς, πολὺ πλείω συνέθηκεν“ ἀπεκρίνατο ὅτι „ἀλλ' ἐκεῖνα χρήσιμα τῷ τῶν ἀνθρώπων βίῳ ἐστίν“. ὁ μὲν οὖν Κορνοῦτος φυγὴν ἐπὶ τούτῳ ὤφλεν, ὁ δὲ δὴ Λουκανὸς ἐκωλύθη ποιεῖν, ἐπειδὴ ἰσχυρῶς ἐπὶ τῇ ποιήσει ἐπηνεῖτο.

Er plante auch, die ganze Römische Geschichte in einem Epos niederzulegen, und er war sich, bevor er damit begann, nicht im Klaren über die Zahl der Bücher. Er zog unter anderen Annaeus Cornutus zu Rate, der wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt war. Und beinahe hätte er ihn töten lassen, immerhin verbannte er ihn auf eine Insel. Denn obwohl einige meinten, vierhundert Bücher zu schreiben sei angemessen, sagte er, das sei zu viel und keiner werde das lesen. Und als jemand einwandte: „Doch auch Chrysisippos, den du lobst und dem du nacheiferst, hat noch viel mehr geschrieben“, antwortete er: „Aber das waren auch Bücher, die für das Leben der Menschen nützlich sind.“ Dadurch verdiente sich Cornutus die Verbannung, aber auch Lucan wurde an der Dichtung gehindert, weil er wegen seiner Werke großes Lob erntete.

Neros geplantes Werk wäre ein aufs Dreifache gesteigerter, episierter Livius geworden, die Verkörperung des μέγα βιβλίον schlechthin. Cornutus' drastische, aufs Fundamentale zielende Reaktion hat ein nicht min-

<sup>72</sup> Vgl. prinzipiell A.M. Gowing, Cassius Dio on the Reign of Nero, ANRW II.34.3 (1997) 2558–2590.

der drastisches Gegenstück bei dem von Cassius Dio in einem Atemzug erwähnten Lucan, der Nero noch mehr und noch dreister dem öffentlichen Spott preis gab, als dies Cornutus tat, indem er einen Halbvers gezielt neu kontextualisierte (Suet. vita Lucani p. 333 Hos. 3):

*adeo ut quondam in latrinis publicis clariore cum crepitu ventris emissi hemistichium Neronis magna consessorum fuga pronuntiaverit:  
sub terris tonuisse putes* (frg. 5 Blänsdorf<sup>4</sup>)

So sehr (spottete Lucan), dass er, als einmal in einer öffentlichen Latrine ein lautes Krachen des Bauches ertönte, er – unter großer Flucht der Mitsitzenden – einen Halbvers Neros rezitierte: Man hätte glauben können, es habe unter der Erde gedonnert.

Die Schilderung eines Erdbebens, einer Unterweltsszene nach Art des 6. Buches der Aeneis oder nach Art des Aufbegehrens der Elemente bei der Höhlenhochzeit von Aeneas und Dido in Aeneis 4 (das ist als Referenz am wahrscheinlichsten) wird zur Latrinenparole. Der als Tyrann gebrandmarkte Monarch wurde auch künstlerisch desavouiert. Diese Umwertung macht sich durch die Übertragung in das wenig heroische Ambiente das komische Potential zu Nutze, das den Versen Neros unfreiwillig innewohnt.

Nero hat zumindest in den Augen der antiken Zeugnisse die Grenzen zwischen Kunst und Politik bis zur Unkenntlichkeit nivelliert. Während Augustus unsanktioniert auf dem Sterbebett sein Lebenswerk in der Bühnenmetapher komprimieren konnte, da er eben die kategoriale Grenze nicht überschritten hatte, sind Neros (beinahe) letzte Worte, die gar nicht so verschieden von denen seiner Vorgänger sind, von je her als Selbstdecouvrierung verstanden worden, als Beleg dafür, dass Nero den unwiderruflichen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vollzogen hatte (Suet. Nero 49):

*nunc uno quoque hinc inde instante ut quam primum se impendentibus contumeliis eriperet, scrobem coram fieri imperavit dimensus ad corporis sui modulum, componique simul, si qua inuenirentur, frusta marmoris et aquam simul ac ligna conferri curando mox cadaueri, flens ad singula atque identidem dicitans: ‚qualis artifex pereo!‘*

Da nun jeder einzelne ihn drängte, dass er sich so schnell wie möglich der drohenden Schande entziehe, befahl er, in seiner Anwesenheit eine Grube auszuheben, die nach dem Maß seines Körpers abgemessen war, und zugleich einige Marmorstücke zusammenzutragen, wenn denn welche zu finden seien, gleichzeitig Wasser und Holz zu sammeln, um sich bald um seinen Leichnam zu kümmern, wobei er alles beweinte und immer wieder sagte: „Welch ein Künstler stirbt in mir!“

Nero ist an seinem Ende in die totale Erfolglosigkeit gestürzt. Die Flucht aus der politischen Realität findet in der Kunst keinen Halt, so dass er auch nicht mehr in der Inszenierung seines Handelns eine Basis findet.

\*

Kann man so etwas wie eine Bilanz ziehen? Es gibt selbst in dem hier vorgestellten Ausschnitt des Materials eine große Zahl von Varianten, die das Scheitern *in litteris* annehmen kann. Dennoch lässt sich festhalten, dass vom Scheitern diejenigen gefährdet sind, die sich in Konflikt mit einer (im Lauf der Geschichte immer stärker totalitäre Züge annehmenden) Macht, dem römischen Princeps, befinden, ohne auf den Schutz von Maecenaten bauen zu können. Und diejenigen, die sich gegen etablierte Größen der Literatur und der literarische Diskurse stellen. Sie sind bedroht, dass ihr Werk nicht nur abgewertet wird, sondern dass es – auch ohne unmittelbare Zensur – ganz in der Rumpelkammer der Literaturgeschichte landet. Und die Literaturkritik aller Zeiten hat – richtig, das heißt: mit aller Macht angewendet – das Zeug zur Vernichtung, die von ihren Gegnern wenig mehr als den Namen, den mit dem Makel des Scheiterns befleckten Namen übrig lässt, so wie Lessing mit seinem *Vademecum* für den Pastor Lange diesen zugleich verewigte und vernichtete:

Unser Streit, mein Herr Pastor, war grammatikalisch, das ist, über Kleinigkeiten, die in der Welt nicht kleiner sein können. Ich hätte mir nimmermehr eingebelehrt, daß ein vernünftiger Mann eine vorgeworfene Unwissenheit in denselben für eine Beschimpfung halten könne; für eine Beschimpfung, die er nicht allein mit einer gleichen, sondern auch noch mit boshafte Lügen rächen müsse. Am allerwenigsten hätte ich mir dieses von einem Prediger vermutet, welcher beßre Begriffe von der wahren Ehre und von der Verbindlichkeit bei allen Streitigkeiten den moralischen Charakter des Gegners aus dem Spiele zu lassen, haben sollte. Ich hatte Ihnen Schulschnitzer vorgeworfen; Sie gaben mir diese Vorwürfe zurück, und damit, glaubte ich, würde es genug sein. Doch nein, es war Ihnen zu wenig, mich zu widerlegen; Sie wollten mich verhaßt, und zu einem Abscheu ehrlicher Leute machen. Was für eine Denkungsart!

*n. Chr. verfasst hat, ist seine Darstellung der Katastrophe von 9 n. Chr. (36,18–24). Ursache dafür ist nicht nur der Umfang der ausführlichen Beschreibung, die von der Varuskatastrophe überliefert ist, sondern auch Cassius Dios Bemühen, die Schlacht und ihren Ausgang in einen Gesamtrahmen einzubetten:*

*Mit seiner Darstellung der Situation im rechtsrheinischen Germanien vor der Schlacht (36,12,11f.) bzw. Cassius Dios die „kompakteste und differenzierteste Charakterisierung, die wir zu diesem Thema besitzen“ „eine bemerkenswerte Charakterisierung der bis 9 n. Chr. bestehenden Struktur der römischen Herrschaft über das rechtsrheinische Germanien zur Erde hin.“ Diese Situation bildet die Folie für das folgende Gesche-*

<sup>1</sup> R. Wollas, Die Schlacht im Teutoburger Wald, München 2008, 182.  
<sup>2</sup> G. A. Lehmann, Zur historisch-literarischen Überlieferung der Varuskatastrophe, in: *Boreas* 13(1/199) 147.