

SAMMLUNG TUSCULUM

Herausgeber:

Niklas Holzberg

Bernhard Zimmermann

Wissenschaftlicher Beirat:

Kai Brodersen

Günter Figal

Peter Kuhlmann

Irmgard Männlein-Robert

Rainer Nickel

Christiane Reitz

Antonios Rengakos

Markus Schauer

Christian Zgoll

APPENDIX VERGILIANA

Lateinisch-deutsch

Herausgegeben von Fabian Zogg

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-046805-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-047394-0

Library of Congress Control Number: 2020938894

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Für Einbandgestaltung verwendete Abbildungen:

Cologne (Genève), Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 52: 6v/7r
(www.e-codices.unifr.ch)

Satz im Verlag

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

INHALT

VORBEMERKUNGEN 7

EINFÜHRUNG (Niklas Holzberg) 11

Aus drei mach zwölf 12

Spiel mit dem belesenen Leser 13

Eine verfluchte und beneidete Hirtenlandschaft: *Dirae* 16

Epyllion für Messalla: *Ciris* 18

Der Hirte und die Mücke: *Culex* 21

Vergil-Roman als Gedichtsequenz: *Catalepton* 24

Von der Landwirtschaft zur Naturwissenschaft? *Aetna* 27

Ein neuer goldener Knabe: *Quid hoc novi est?* 31

Freudenhauswerbung mit gelehrten Anspielungen: *Copa* 32

Plattnase und Mistfink: *Moretum* 34

Würdigung und letzte Worte eines Lebemanns: *Maecenas* 36

Wer las auch den »Anhang«? 38

TEXTE UND ÜBERSETZUNGEN

Dirae (Kai Rupprecht) 44/45

Ciris (Thomas Gärtner) 60/61

Culex (Sabine Seelentag) 104/105

Catalepton (Niklas Holzberg) 132/133

Aetna (Fabian Zogg) 154/155

Quid hoc novi est? (Niklas Holzberg) 204/205

Copa (Fabian Zogg) 208/209

Moretum (Regina Höschle) 213/214

Maecenas (Kai Brodersen) 222/223

ANHANG

Vita Suetoniana-Donatiana

(Karl Bayer, überarbeitet und erläutert
von Fabian Zogg) 236/237

Vita Servii

(Karl Bayer, überarbeitet und erläutert
von Fabian Zogg) 254/255

ERLÄUTERUNGEN 259

LITERATURHINWEISE 322

PERSONENREGISTER 334

VORBEMERKUNGEN

Als Herausgeber möchte ich kurz den Inhalt des Bandes vorstellen und etwas zu seiner Entstehung sagen. Die Einführung bietet alle wichtigen Hintergrundinformationen zur *Appendix Vergiliana*. Dem lateinischen Text der Gedichtsammlung liegt die am weitesten verbreitete Gesamtausgabe, nämlich die Oxoniensis von Clausen/Goodyear/Kenney/Richmond 1966, zugrunde. Abweichungen davon sind in den Erläuterungen (in den Vorbemerkungen und zur Stelle) genannt, da man die Textentscheidungen oft nicht von der Erklärung trennen kann. Für die Übersetzungen haben wir eine deutsche Prosa gewählt, die dem Original möglichst nahe ist. Damit der Zugang zum Latein zusätzlich erleichtert wird, sind die deutschen Entsprechungen zu den Versen des Originals auf Zeilen gesetzt. Hinweise zu den erwähnten Personen gibt das Register; alles sonst für das unmittelbare Textverständnis Relevante steht in den Erläuterungen. Die Literaturhinweise verzeichnen die wichtigsten Titel für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Gedichtsammlung als ganzer und mit den einzelnen Texten.

Die Anordnung der neun *Vergiliana* entspricht derjenigen im Archetypus der handschriftlichen Überlieferung, der heute verloren und nur noch aus dem Murbacher Bibliothekskatalog des 9. Jh. bekannt ist. Da die darin enthaltene Angabe zum Vergil-Codex – wie mir zu entdecken glückte – bislang falsch gelesen wurde, weicht die Reihenfolge der Gedichte im vorliegenden Band von derjenigen der Oxford-Ausgabe ab. Die drei dort ebenfalls aufgenommenen Kurzgedichte *De institutione viri boni*, *De est et non* und *De rosas nascentibus* gehören nicht in eine Ausgabe der *Appendix Vergiliana*, da sie nur in einen Teil der handschriftlichen Tradition eingedrungen und für den Archetypus nicht zu rekonstruieren sind. Hingegen erweitere ich das Textcorpus der Oxoniensis in einer Appen-

dix zur *Appendix* durch die beiden wichtigsten Vergil-Viten: Sie ergänzen das in der Einführung zu Vergil Gesagte um das, was man sich im 4. Jh. über den berühmten Autor erzählte, und enthalten die ersten Listen von Dichtungen, die zur Zeit der Abfassung beider Viten als Werke Vergils betrachtet werden konnten. Dadurch bilden diese Listen in der *Sueton-Donat-* und in der *Servius-Vita* den Grundstein für die im Mittelalter praktisch unbestrittene Zuschreibung der später in der *Appendix* vereinten neun Dichtungen an Vergil und für deren Überlieferung überhaupt: Hätte man in Texten wie dem *Culex* und dem *Moretum* nicht Werke des Dichters gesehen, der wegen seiner *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* als der römische Klassiker schlechthin galt, wären sie vermutlich nicht bis in die frühe Neuzeit immer wieder abgeschrieben worden.

Die Schreibweise von Eigennamen ist nicht einfach zu handhaben: Die Personennamen geben wir in der Regel in ihrer lateinischen Form wieder, selbst wenn es eine eingedeutschte Variante gibt (z. B. Iuppiter, nicht Jupiter). Auch Personifikationen übernehmen wir in der lateinischen Form in die deutsche Übersetzung und erklären sie im Personenregister (z. B. Virtus). Zu den Ausnahmen, die nicht zu vermeiden sind, gehören vor allem griechische (z. B. Homer, nicht Homerus) und lateinische (z. B. Vergil, nicht Vergilius) Autoren. Bei geographischen Bezeichnungen hingegen haben wir die im Deutschen üblichste Form gewählt (z. B. Kreta, nicht Creta, oder Piräus, nicht Piraeus).

Es war eine E-Mail von Niklas Holzberg im September 2016, die mich für die Mitarbeit am vorliegenden Band gewann: Er war auf der Suche nach jemandem, der den »extrem schwierigen *Aetna-Text*« in der von ihm geplanten Tusculum-Ausgabe der *Appendix Vergiliana* übernehmen würde. Außer mir sagten fünf weitere Autorinnen und Autoren zu, die entweder schon zum jeweiligen Gedicht publiziert oder sich aufgrund ihrer Forschungsinteressen als besonders geeignet dafür erwiesen hatten. Die wegen der schlech-

ten Überlieferung problematischen, inhaltlich aber umso interessanteren Texte sollten uns Zeit und Nerven kosten. Fast vier Jahre dauerte es, bis auch für die Sammlung Tusculum eine *Appendix* zu den von Niklas besorgten zweisprachigen Ausgaben von Vergils *Aeneis* (2015) und von Vergils *Bucolica* und *Georgica* (2016) entstanden war. In der Zwischenzeit legte er in der gleichen Reihe Ovids *Metamorphosen* (2017), Horaz (2018), Phaedrus (2018) und Babrios (2019) vor. Nach diesem Marathon überreichte er mir im Sommer 2019 den Stab für den *Appendix*-Schlusspurt – nicht ohne mich jedoch weiterhin intensiv zu unterstützen. Ohne Niklas hätte es dieses Projekt und den vorliegenden Band niemals gegeben: Ihm möchte ich hier daher an erster Stelle danken.

Außerdem möchte ich den anderen fünf Autorinnen und Autoren, die an diesem Band mitgearbeitet und ihn erfolgreich zum Abschluss gebracht haben, herzlich danken – namentlich Kai Rupprecht, Thomas Gärtner, Sabine Seelentag, Regina Höschele und Kai Brodersen.

Universität Zürich, im Februar 2020

Fabian Zogg

EINFÜHRUNG

P. Vergilius Maro, geboren am 15. Oktober 70 v. Chr., verfasste seine *Bucolica* (»Hirtengedichte«), die frühestens 40 v. Chr., wahrscheinlich aber nicht vor 35 v. Chr. publiziert wurden, »durch seine Jugend kühn« (*audax iuventa*), wie er selbst um 29 v. Chr. am Ende seiner *Georgica* (»Landbau«) sagt (4,565). Offensichtlich bezeichnet er das Gedichtbuch damit als sein Erstlingswerk, das somit von einem ungefähr dreißigjährigen oder sogar etwas älteren Autor geschrieben worden war. Da ihn nun die *Bucolica* zusammen mit den *Georgica* und der *Aeneis* schon bald nach seinem Tod am 21. September 19 v. Chr. zum berühmtesten römischen Dichter machten, durfte man sich fragen, ob er sich denn nicht wie viele andere antike Poeten bereits in jüngeren Jahren in der Verskunst versucht habe. Gewiss, der Verstorbene als Sprecher seiner Grabinschrift nennt allein die drei Opera als sein Lebenswerk (s. *Sueton-Donat-Vita* 36), und um 15 v. Chr. »bestätigt« sein Kollege Ovid (43 v. Chr. bis ca. 17 n. Chr.) die Dreizahl in seinen *Amores* (1,15,25). Doch wäre nicht denkbar, dass poetische Anfängerarbeiten existierten, die zu veröffentlichen Vergil in seinen Zwanzigern oder noch eher nicht »kühn« genug war? Als irgendwann im 1. Jh. n. Chr. in einem Buch mit dem Titel *Catalepton* (»Kleinigkeiten«) 17 Gedichte erschienen, die ein anonymer Herausgeber in Nr. 18, dem Epilog, als *elementa* (»Anfängerarbeiten«) Vergils präsentiert, dürften die Leser zunächst bereitwillig geglaubt haben, hier handle es sich um erste Fingerübungen des Dichters. Die literarisch Gebildeten unter ihnen nahmen freilich während der Lektüre wahr, dass die »Kleinigkeiten« subtile intertextuelle Bezüge zu *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* herstellen und mithin schwerlich Produkt der Inspiration durch eine »unerfahrene Muse« (18,4: *rudis Calliope*) des Autors der drei Klassiker sind. Und ein vergleichbarer Befund ergab sich

bei näherer Betrachtung anderer Dichtungen der frühen Kaiserzeit, die ihre Verfasser so konzipiert hatten, dass man sie auf den ersten Blick für Jugendwerke Vergils halten konnte.

Aus drei mach zwölf

Es sieht so aus, als hätte nicht jeder antike Rezipient von Texten wie dem *Catalepton* die Möglichkeit ausgeschlossen, Vergil sei der Autor, und noch heute gibt es Verfechter der Echtheit zumindest eines Teils von ihnen. Einer der ältesten Belege dafür, dass zusammen mit den drei im Grabepigramm und von Ovid allein als vergilisch angesehenen Opera ein weiteres genannt wird, findet sich in dem Epigramm 8,55 Martials (ca. 40–104 n. Chr.): Dort erscheint zusätzlich zu der Trias der »mit unerfahrenem Mund« gedichtete *Culex* (V. 17–20). Außerdem darf, wer will, eine andere Äußerung Martials (14,185), zwei Bemerkungen seines Zeitgenossen Statius (1 *praef.* 7–9; 2,7,73f.) und ein Diktum Lukans (39–65 n. Chr.), den Sueton (ca. 70–130 n. Chr.) in seiner Vita des Epikers zitiert, so verstehen, dass die drei Dichter den *Culex* zu Vergils Werken rechneten. Entsprechendes gilt für Quintilian (ca. 35–96 n. Chr.), der in seiner *Institutio oratoria* (»Ausbildung des Redners«) *Catalepton* 5 (2) Vergil zuweist (8,3,27). Die Gedichtsammlung und das Kurzepos stellt dann die unter dem Namen des Aelius Donatus (4. Jh.) überlieferte, aber größtenteils sicher zu Recht als Werk Suetons betrachtete Vergil-Biographie zusammen mit einem Schmähdgedicht, einem zweiten Kurzepos und einem Lehrgedicht in eine Reihe: Sie behauptet, vor den *Bucolica* habe der Dichter *Catalepton*, *Dirae*, *Ciris* und *Culex* geschrieben, und nennt als fünftes Opus die *Aetna*, deren Authentizität allerdings umstritten sei (*Sueton-Donat-Vita* 17–19). Die Zahl der *Vergiliana* wuchs also im Laufe der Zeit stetig. Noch im Altertum fügt der Vergil-Kommentator Servius (um 400) in seiner Kurzvita des Dichters an die Liste bei Sueton/

Donat die Elegie *Copa* an (*Servius-Vita* 6), so dass aus acht Texten neun wurden, und sehr wahrscheinlich irgendwann im frühen Mittelalter kamen noch drei dazu, so dass es nun zwölf waren: Ein Bibliothekskatalog des elsässischen Klosters Murbach aus dem 9. Jh. verzeichnet als Werke, die ein verlorener Vergil-Codex vereinte, zusätzlich zu *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* sowie den in den beiden antiken Viten aufgezählten Texten ein an den Gartengott Priapus gerichtetes obszönes Gedicht in jambischen Trimetern (*Quid hoc novi est?*), wiederum ein Kurzepos, das *Moretum*, und eine längere Elegie, den *Maecenas*.

Spiel mit dem belesenen Leser

Alle neun Dichtungen, die der Murbacher Katalog außer den ›big three‹ auflistet, edierte der humanistische Gelehrte Joseph Scaliger 1573 als *Publii Virgilii Maronis Appendix*, und schon bald begann die bis heute fortgesetzte Diskussion darüber, ob man das von jetzt an als *Appendix Vergiliana* titulierte Corpus in seiner Gesamtheit oder wenigstens einzelne der dazu gehörenden Texte dem augusteischen Dichter zuschreiben darf oder nicht. Wie gezeigt, konnten *Culex* und *Catalepton* im 1. Jh. n. Chr. als vergilisch angesehen werden, und das dürfen wir ebenfalls für *Dirae* und *Ciris*, ja vielleicht auch für die *Aetna* annehmen. Was näher auszuführen sein wird, sei hier ganz allgemein für die ersten vier Texte aufgrund plausibler Argumente mit Zuversicht, für die *Aetna* dagegen unter Vorbehalt gesagt: Sie weisen so deutliche Übereinstimmungen mit Formen und Themen der *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* auf, dass die Frage, ob sie von Vergil stammen, a priori durchaus berechtigt ist. Das trifft, wie ich noch begründen werde, auf *Quid hoc novi est?*, *Copa*, *Moretum* weit weniger, auf *Maecenas* gar nicht zu, und deshalb ist das sich mit Blick auf Vergil stellende Problem der Interpretation primär anhand der fünf ersten Texte zu erörtern. Eines ist vor-

weg festzuhalten: Jüngste Forschung zu allen neun Dichtungen, die sich nicht wie frühere Untersuchungen von biographischem und ästhetischem Wunschdenken beeinflussen ließ, ergab überzeugend, dass Vergil keine von ihnen verfasst haben kann; davon gehe ich zusammen mit dem Herausgeber des vorliegenden Bandes und allen an seiner Entstehung beteiligten Übersetzerinnen und Übersetzern im Folgenden aus, verzichte mithin auf ein Referat der kontrovers geführten wissenschaftlichen Debatte. Die gleichwohl nicht zu bestreitende Tatsache, dass *Dirae*, *Ciris*, *Culex* und *Catalepton* bei Erstlektüre vergilische Autorschaft als möglich erscheinen lassen, legt nahe zu vermuten, dass die anonymen Verfasser die Maske des Dichters von *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* entweder als Fälscher tragen oder mit der Absicht, den Leser zu einem literarischen Rate- und Wiedererkennungsspiel einzuladen. Dass wir etwas vor uns haben, was auf Neudeutsch ›Fake‹ heißt, kann man ausschließen, da nicht nur die Gedichte des *Catalepton*, sondern auch *Dirae*, *Ciris* und *Culex* ihre Bekanntschaft mit den ›big three‹ durch intertextuelle Bezugnahme deutlich verraten. Es spricht vielmehr alles dafür, dass der *Vergilius personatus* mit seiner Identität als Autor spielt und auf die Fähigkeit seines Publikums zum Mitspielen hofft.

Die Basis für ein solches Spiel schuf im 1./2 Jh., als die vier Texte entstanden sein dürften – exakte Hinweise für eine Datierung liefern sie nicht –, einer der Schwerpunkte bei der Ausbildung in der Rhetorenschule, welche die potentiellen Rezipienten der *Vergiliana* besuchten: Die Angehörigen der oberen Schichten, die als Leser allein in Frage kamen, wurden systematisch darin unterrichtet, sich in Wort und Schrift in die Rolle einer mythischen oder historischen Person zu versetzen und aus deren Perspektive in einer kritischen Lage eine Entscheidung zu fällen oder einer anderen Person einen Rat zu erteilen. So musste ein Schüler z. B. Agamemnon ›mimen‹, wenn der Heerführer das Für und Wider der Opferung seiner Tochter Iphigenie erwägt. Das Rollenspiel prädestinierte

dazu, den Ich-Sprecher eines Gedichts, etwa die Figur des liebenden *poeta*, als Persona, nicht als den realen Autor zu sehen. Dass von ihm ein konstruiertes Alter ego zu differenzieren ist und dass das zeitgenössische Publikum dies konnte, lässt sich immerhin vereinzelt sogar belegen. So möchte z. B. bei Tibull das elegische Ich des Dichters im Sterben die Hand seiner Delia halten (1,1,60), und Rezipient Ovid gibt in *Amores* 3,9, seiner Klage über den Tod des Kollegen, zu erkennen, dass ihm die Fiktionalität des Wunsches und der imaginierten Situation bewusst ist: Bei der von ihm ›rekapitulierten‹ Bestattungsszene legt er ›Tibulls‹ zweiter Geliebte Nemesis in den Mund, zu Delia zu sagen, der Sterbende habe nicht deren Hand, sondern ihre gehalten (V. 58). Leser, die ein solches Spiel aufgrund ihrer literarischen Bildung zu goutieren vermochten, waren auch dazu imstande, den Sprecher einer Dichtung, die sich als von Vergil gedichtet präsentierte und das durch Evozieren von Versen aus *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* ›dokumentierte‹, als *Vergilius personatus* zu durchschauen. Diese Qualifikation für das Mitspielen wird man einem spätantiken und frühmittelalterlichen Publikum nicht mehr ohne Weiteres zutrauen. Denn ab dem 4. Jh. wurden Vergil mit *Quid hoc novi est?*, *Copa*, *Moretum* und *Maecenas* Texte zugeschrieben, deren Verfasser vermutlich nicht mehr die Maske des augusteischen Dichters trugen und ihren Lesern zum Herunterziehen darboten.

Auf der Grundlage des bisher Ausgeführten möchte ich nun die neun von Scaliger zur *Appendix Vergiliana* vereinten Dichtungen in der Reihenfolge betrachten, in welcher der Murbacher Katalog sie nennt: *Dirae*, *Ciris*, *Culex*, *Catalepton*, *Aetna*, *Quid hoc novi est?*, *Copa*, *Moretum*, *Maecenas*. Dabei setze ich sowohl voraus, dass keine von ihnen, auch nicht einzelne Gedichte des *Catalepton*, vergilischen Ursprungs sind, als auch, dass sie nicht von einem anderen als dem augusteischen Autor vor seinem Werk verfasst sind. In diesem Falle würde Vergil in *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* intertextuell auf die Verse rekurrieren, welche wir in *Dirae*, *Ciris*, *Culex* und

Catalepton als vergilisch interpretieren können. Doch diejenigen Philologen, deren Stellenvergleiche den augusteischen Dichter zum Nehmenden zu machen versuchen, vermögen nicht zu überzeugen. Allein schon die Frage, warum Vergil aus der *Ciris*, in der mehrfach ganze Verse mit von ihm geschriebenen genau übereinstimmen, diese wörtlich zitiert haben soll, bereitet große Schwierigkeiten. Ich halte sie für unüberwindlich, da Vergil, wenn er einen lateinischen Prätext evoziert, in der Regel auf die dort gewählte Formulierung anspielt, sie aber nicht unverändert übernimmt.

Eine verfluchte und beneidete Hirtenlandschaft: Dirae

Die *Dirae* (»Flüche«) knüpfen daran an, dass Vergil in den *Bucolica* ein subtiles Spiel mit der Identität seines Erzähler-Ich und der bei ihm auftretenden Hirten inszeniert. Mit zwei von ihnen, Tityrus und Menalcas, identifiziert er sich je einmal implizit (6,1–5 bzw. 5,86f.), und da wir erfahren, beide seien von der Konfiskation ihres Landbesitzes zugunsten römischer Veteranen verschont geblieben, wurden Schlüsse auf die Person Vergils gezogen. Dabei kam es freilich zu keiner Einigung darüber, ob den Dichter nach den zwei Schlachten bei Philippi (Herbst 42 v. Chr.) auf Anordnung der Sieger Octavianus und Antonius vorübergehend die Enteignung traf oder ob er, nachdem er zunächst auf der »Schwarzen Liste« gestanden hatte, wegen guter Beziehungen sein Anwesen dann doch behielt. Während heute in der Forschung mehrheitlich nicht mehr geglaubt wird, dass Vergil tatsächlich in irgendeiner Weise von der Äckerverteilung betroffen war, setzt der Autor der *Dirae* für den Ich-Sprecher zweierlei voraus: Dieser ist ein Hirte, und er hat sein Landgut einem Soldaten überlassen müssen. Darauf reagiert er in einer 183 Hexameter umfassenden Rede, die in vielen Versen auf Hexameter der *Bucolica* anspielt, und daraus dürfen wir folgern, dass wir die Stimme »Vergils« vernehmen oder ein von ihm einem

Hirten in den Mund gelegtes Gedicht lesen. Nun ist dessen Inhalt einerseits die Verfluchung des verlorenen Landes (1–103), andererseits die ausführliche Bekundung des Neides auf das Land, weil dieses, wenn der Sprecher scheiden muss, Lydia festhält, die von ihm geliebte Frau (104–183). Fluchen und Artikulation von Liebesleidenschaft, was beides mit *furor* (»Raserei«) verbunden sein kann, sind schwer mit der negativen Darstellung von Äußerungen dieses Affekts in Vergils Werken und dem vereinbar, was die *Sueton-Donat-Vita* in Kapitel 11 über den Charakter des Dichters schreibt. Aber gerade der Widerspruch dürfte die Vergil-Kenner darauf aufmerksam gemacht haben, dass der reale Autor sein literarisches Spiel mit dem treibt, was wir über Vergil wissen. So könnten sie dafür gewonnen worden sein, als Mitspieler in dem Sprecher der *Dirae* einen ›Vergil‹ zu sehen, der hier einmal gegen seine sonstige Art verstößt; ich halte ihn daher für den Ich-Sagenden.

Es besteht deswegen auch kein Anlass, V. 104–183 als eigenes Gedicht *Lydia* von den eigentlichen *Dirae* zu trennen, wie es immer wieder geschah. Nicht nur verbindet der Text zwei Seiten des von Vergil ungewohnten *furor*, sondern er ist auch in seiner Gesamtheit an der Struktur eines vergilischen Opus orientiert, derjenigen der *Bucolica*. Dieses Buch konstituieren zehn Eklogen (»auserlesene Gedichte«), deren letzte den Eindruck erweckt, der Dichter, der hier von der Liebe des Elegikers Gallus zu dessen Lycoris erzählt, könnte nach Abschluss seiner Sammlung von der bukolischen zur erotischen Poesie übergehen. In den *Dirae* entsprechen den zehn Eklogen zehn Abschnitte, die jeweils durch eine Art Refrain eröffnet sind; dabei handelt es sich um ähnlich lautende Verse, die fast alle einen Battarus anreden (1, 14, 25, 30, 47, 54, 64, 71, 75 und 97). Der zehnte Abschnitt leitet zum erotischen Part über, der das Pendant zu Ekloge 10 ist, von allen zehn Abschnitten den größten Umfang hat und zwei weitere ›Refrains‹ enthält (111 und 123). Die neunfach untergliederte Verfluchung des in den Besitz des Soldaten (V. 31 und 85) übergegangenen Landes, dem Heimsuchung durch

Katastrophen wie Feuersbrunst und Überschwemmung gewünscht werden, schärft den Blick des Lesers dafür, dass mehrfach Motive der ersten neun Eklogen anklingen. Dabei fällt vor allem Abschnitt 9 (76–96) auf, weil die dort geschilderte Situation ›Vergils‹ an diejenige der in Ekloge 9 sprechenden Hirten erinnert: Ebenso wie er müssen sie ihr Land verlassen und verfluchen den neuen Eigentümer. Wenn in den *Dirae* das Fluchen in Beneiden des Landes als Lebensraum der zurückbleibenden Geliebten übergeht, wird nunmehr die typische Lage eines elegisch Liebenden gespiegelt. Denn dem Land teilt der Ich-Sprecher die Rolle eines Rivalen zu, und Lydia trägt deutlich Züge einer jungen Frau, wie wir sie von Tibull, Propert und aus Ovids *Amores* kennen. Den Wechsel von der Bukolik zur Elegie, den wir von Vergil in Ekloge 10 erwarten dürfen, hat also der ›Vergil‹ der *Dirae* vollzogen. Und in der Rückschau zeigt sich, dass die Verfluchung des Landes bereits den Neid als Eifersucht auf die ›Nebenbuhlerfunktion‹ des Landes impliziert.

Epyllion für Messalla: Ciris

Vergil wurde wie andere römische Dichter durch einen wohlhabenden, mächtigen Gönner gefördert: Maecenas (um 70 – 8 v. Chr.). Aber ihn spricht er erst zu Beginn der *Georgica* an. Wer fragt, ob schon der Verfasser der *Bucolica* sich der Gunst eines hohen Herrn erfreute, darf, wenn er Ekloge 1 allegorisch liest, Tityrus' Preis eines namentlich nicht genannten jungen Mannes, der dem Hirten Muße zum Weiden der Rinder und Spielen seiner Flöte verschafft hat, als Huldigung Vergils an einen Vorgänger des Maecenas verstehen. Doch wer ist gemeint? Heute identifiziert man den jungen Mann in der Regel mit Octavianus, dem späteren Augustus. Der reale Autor des *Catalepton* dagegen entschied sich offenkundig für M. Valerius Messalla Corvinus (64 v. Chr. – 8 n. Chr.), der Tibull und Ovid unterstützte. Ihm bezeugt der junge ›Vergil‹ in *Catalep-*

ton 12 (9) seine Verehrung, und da der »ich« sagende *poeta* der *Ciris* sein Opus im Prolog (1–100) Messalla widmet, bietet es sich an, das Kurzepos als Produkt eines *Vergilius personatus* zu begreifen. Diesen können wir uns wie den ›Vergil‹ des *Catalepton* als Anfänger in der Poesie denken, und dazu passt die Wahl der Gattung, für die der Terminus ›Epyllion‹ geprägt wurde. Denn ein solches schrieb Catull (ca. 87–55 v. Chr.), der, um die Zeit gestorben, als Vergil 15 Jahre alt war, sich als Vorbild für Werke anbot, die anonyme Literaten der frühen Kaiserzeit den Dichter vor den *Bucolica* verfassen ließen; auch das *Catalepton* ist, wie wir sehen werden, von Catull beeinflusst. Bei dessen Kurzepos handelt es sich um Text Nr. 64 seiner Gedichtsammlung, der die Hochzeit des Peleus und der Thetis, der Eltern des Achilles, beinhaltet. In einem Epyllion nimmt der Erzähler anders als der eines richtigen Epos Anteil am Geschehen, präsentiert es nicht linear, sondern in verschiedenen Brechungen und mit überraschenden Wendungen; außerdem platziert er in der Mitte eine längere Beschreibung oder eine Rede wie diejenige der von Theseus verlassenen Ariadne bei Catull.

Der *poeta* der *Ciris* stellt sich klar erkennbar in diese Gattungstradition, ja steht ihr in einem Punkt näher als Catull. Er wählt wie dessen hellenistische Vorgänger als Stoff einen nicht allzu bekannten erotischen Mythos: Scylla, Tochter des Königs Nisus von Megara, das der Kreterkönig Minos belagert, verliebt sich in ihn, schneidet ihrem Vater die ›magische‹ Locke ab, welche die Stadt uneinnehmbar sein lässt, erwirkt aber dadurch keine Gegenliebe; stattdessen wird sie, an Minos' Schiff aufgehängt, durchs Meer geschleift, doch dann in den Meeresvogel *ciris* verwandelt, den von nun an der in einen Seeadler transformierte Vater jagt. Vergil identifiziert in Ekloge 6,74–77 die Nisus-Tochter Scylla mit dem gleichnamigen Meerungeheuer der *Odyssee* Homers. Das liefert dem realen Autor der *Ciris* den Anlass, Vergil mit der Wiedergabe des Mythos von der anderen Scylla durch seinen Ich-Sprecher zu ›korrigieren‹. Daran, dass dieser die Maske des jungen Vergil trägt,

mag das Zweifel wecken, aber die Fiktion musste für die gebildeten Zeitgenossen nicht in jeder Hinsicht in sich stimmig sein. An sie erging primär die Einladung zu einem literarischen Spiel, wozu gehörte, dass *Ciris* 59–61 wörtlich Ekloge 6,75–77 zitiert und u. a. dadurch signalisiert, was sie bei der Lektüre entdecken sollten: dass hier ein *Vergilius personatus* spricht, der wie sein Publikum die *Bucolica* bestens kennt. Daraus ist freilich nicht zu folgern, dass der Anonymus sich damit begnügt, Vergil zu spielen. Vielmehr gibt er seiner Version des Scylla-Mythos ein eigenes Gepräge, indem er in Anknüpfung an die Gattungstradition des Epyllions eine Struktur schafft, die das wachsame Mitdenken des Lesers auch beim Nachvollzug des Geschehens besonders fordert, und indem er die Personen mit bemerkenswerter Charakterisierungskunst psychologisierend darstellt.

Das Epyllion ist in zwei Teile gegliedert: einen kürzeren, in dem lediglich auktorial erzählt wird und der, weil er in eine Vorausschau auf das Ende mündet, als eine ›erste Fassung‹ der Geschichte begriffen werden kann (101–205), sowie eine längere ›zweite Fassung‹, die uns das Geschehen in dramatischen Szenen miterleben lässt (206–541). Auch wenn die Verse 101–205 schon das Wichtigste zur gesamten Handlung sagen, haben sie primär exponierende Funktion: Sie machen mit der von Megaras Belagerung und von dem Schutz durch die Locke bedingten Ausgangssituation bekannt, erklären Scyllas Liebe als von Amors Pfeil zur Strafe für einen Frevel gegenüber Iuno verursacht, schildern diese Liebe in all ihrem *furor*, der im Beschluss zum Abschneiden der Locke gipfelt, und prophezeien die beiden Metamorphosen. Ein zügiges Erzählen also, mit dem anschließend ein Stagnieren der Handlung über 142 Verse hin kontrastiert (207–348): Scylla wird von ihrer Amme Carme vor der Tür zu Nisus' Schlafzimmer angetroffen, und dadurch kommt es zu einer Sequenz von drei langen Figurenreden (Amme – Scylla – Amme) mit dem Ergebnis, dass Nisus von seiner Tochter zu ihrer Verheiratung mit Minos bewegt werden soll. In Carmes zweite

Rede ist das traditionelle Mittelstück des Epyllions eingelegt, hier als *Mise en abyme* mit umgekehrten Vorzeichen: Die Amme erinnert sich, dass ihre Tochter Britomartis, von Minos geliebt, sich ihm durch den Sturz von einem Berg entzog (294b–309). Wie die Überredung des Vaters und ein Verhexen seines Verstandes durch die Amme misslingen, berichtet der Erzähler relativ kurz (349–384), und in nur sechs Versen erfahren wir vom Abschneiden der Locke, der Eroberung Megaras sowie der Aufhängung Scyllas am Schiff, das sie dann hinter sich her zieht (385–390). Das Finale des Epyllions bildet wieder eine anschaulich vermittelte Szenerie mit dem 55 Verse umfassenden Klagemonolog Scyllas (404–458), ihrer Verwandlung durch Neptuns Ehefrau und der ihres Vaters durch Iuppiter. Die letzten vier Verse (538–541) beschreiben die Verfolgung der *ciris* durch den Seeadler mit einem wörtlichen Zitat von *Georgica* 1,406–409 und gestatten so noch einmal pointiert den Blick hinter die Maske des *Vergilius personatus*.

Der Hirte und die Mücke: Culex

Während die *Ciris* Messalla dediziert ist, redet der ›Vergil‹ des Epyllions *Culex* den Gönner an, den die meisten Vergil-Forscher mit dem jungen Mann in Ekloge 1 identifizieren: Octavianus. Er nennt ihn bei seinem ursprünglichen Namen Octavius, doch das nur, weil Octavianus nicht in einen Hexameter passt. Der ›ich‹ sagende *poeta* der *Ciris* und der des *Culex* präsentieren ihre Werke jeweils als eine Art Provisorium, der eine mit einem Auge auf künftige Hingabe an die Philosophie Epikurs, der andere mit der Verheißung, seine Muse werde später ›in ernsterem Ton‹ (V. 8) zu dem Widmungsadressaten sprechen, also offensichtlich ein von Göttern und Helden handelndes Epos schreiben. Über die Abfassung seines zur ›kleinen‹ Poesie gehörenden Opus, worin etwas extrem Kleines, eine Mücke, agieren soll, sagt ›Vergil‹ gleich mit dem

ersten Wort: *lusimus* (»wir haben gespielt«). Damit dürfte er nicht nur andeuten wollen, dass Autoren »kleiner« Poesie mit ihrem Stoff spielerisch umgehen, sondern auch, dass er sich als Schauspieler mit einer Maske begreift; er trägt ja die des realen Vergil. Sein spezieller Witz besteht darin, dass er mit seinem Epyllion, in dem die zwei Protagonisten ein Hirte und eine Mücke sind, den Dreischritt *Bucolica* – *Georgica* – *Aeneis* nachvollzieht (womit er – vielleicht unbewusst – diejenigen, die einzelne Texte der *Appendix Vergiliana* dem jungen Vergil zuschreiben, implizit darauf hinweist, dass sie sich irren). Der Dreischritt des *Culex* beginnt damit, dass wie in den *Bucolica* ein Hirte seine Ziegenherde ins Grüne treibt, hier auf den Gipfel eines hohen Berges, und sie dort weiden lässt (42–97). Teil 2 des Kurzepos schildert, wie den Hirten während seines Mittagsschlafs eine riesige Schlange bedroht – einer solchen Gefahr will sich der Sprecher von *Georgica* 3,435–439 nicht aussetzen –, ihn aber eine Mücke durch einen Stich in eine seiner beiden Pupillen rechtzeitig weckt, so dass er das Reptil erschlagen kann (98–201). Zuvor hat er jedoch auch seine Retterin getötet, diese erscheint ihm in Abschnitt 3 des *Culex* nachts im Traum und beschreibt ihm detailliert die Unterwelt, in der sie sich mittlerweile befindet, worauf er ihr ein Grabmal mit einer Inschrift errichtet (202–414); der Rekurs auf Buch 6 der *Aeneis* ist überdeutlich.

Wie man sieht, wird die Handlung eines Epyllions jetzt linear erzählt; das ist durch die Anlehnung an die chronologische Abfolge der drei Werke Vergils vorgegeben. Doch der *Culex* enthält verschiedene andere Elemente des Genres, und keiner seiner drei Geschehensabschnitte spielt allein auf das Opus an, das er jeweils primär evoziert. Die *Bucolica* sind sogar schon im Prolog präsent: Dort wirkt die vorläufige Entscheidung für »kleine« statt »große« Poesie besonders vergilisch, weil der Dichter die Verse 1–10, 22–27 und 35f. mit den thematisch verwandten Versen 1–12 und 27–30 der »Hirtenpoetik« am Anfang von Ekloge 6 durch auffallend viele Entsprechungen im Wortgebrauch vernetzt hat. Den *Bucolica*-

Abschnitt des *Culex* wiederum beendet ›Vergil‹ mit einer Passage, die von dem berühmten Finale eines *Georgica*-Buches angeregt ist: Dort lesen wir das Lob des Landlebens (2,458–540), hier das Lob des Hirtendaseins (58–97). Auch innerhalb seines *Aeneis*-Teils ruft der »ich« sagende *poeta* des *Culex* eine Verspartie des Lehrgedichts über den Landbau ins Gedächtnis und stellt dabei zugleich sein Epyllion neben das einzige Epyllion im gesamten Œuvre Vergils: den Mythos von Aristaeus, dem seine Bienen verenden und der sie durch Bugonie (»Genese aus einem Rind«) wiedergewinnt, am Ende von Buch 4 der *Georgica* (315–558). Den Verlust erleidet er zur Strafe dafür, dass, als er Eurydice vergewaltigen will, sie beim Davonlaufen durch einen Schlangenbiss getötet wird; das und wie Orpheus sie vergeblich aus dem Hades zurückzuholen versucht, lesen wir im Mittelstück des Epyllions in 75 Versen (453–527). Auch aus dem Mund von ›Vergils‹ Mücke vernehmen wir diese Geschichte, natürlich kürzer, wie es einer winzigen Erzählerin in einem Werk der ›kleinen‹ Poesie angemessen ist (268–295a). Immerhin umfasst sie im *Culex* 27 ½ Verse, wodurch die Verspartie aus den katalogartigen Ausführungen über die Hadesbüßer (231b–258a) sowie die im Elysium wohnenden griechischen Heroen und Helden der römischen Geschichte (258b–372a) herausgehoben ist. Umso klarer erkennt man das raffinierte literarische Spiel, denn wir haben ein Epyllion vor uns, das innerhalb eines Epyllions (Hadesbericht) in ein Epyllion eingefügt ist.

Typische Elemente dieser Gattung sind außer den bereits genannten Charakteristika die Unterbrechung der Narration von Handlung durch ein Stimmungsbild oder eine Beschreibung. Nachdem wir erfahren haben, dass der Hirte sich in der Mittags-hitze schlafen gelegt hat, zählt ›Vergil‹ eine Reihe schattenspendender Bäume auf (123–145), und das verbindet er mit Hinweisen auf ätiologische Verwandlungsmymen, welche die Entstehung von Platane, Lotos usw. erklären. Dabei handelt es sich überwiegend um tragische Geschichten, und mit ihnen soll vermutlich ein düs-

terer Hintergrund für die Schlangenszene geschaffen werden, die für den Protagonisten erst einmal einen tödlichen Ausgang erwarten lässt. In dem Kurzepos fungiert sie als ›verkleinertes‹ Gegenstück zum Drachenkampf ›großer‹ Hexameterpoesie, wie ihn Ovid, *Metamorphosen* 3,28–94 bietet. Darüber jedoch, wie der Hirte die Schlange tötet, berichtet ›Vergil‹ getreu der in Ekloge 6,3–6 angesprochenen Regel, die Kämpfe von der ›kleinen‹ Poesie ausschließt, in nur 3 ½ Versen (194b–197), nachdem er kurz zuvor das Herannahen des Reptils und dessen äußere Erscheinung in 20 Versen detailliert vergegenwärtigt hat (163–182). Faszinierende Beobachtungen wie diese lassen sich in allen neun Dichtungen der *Appendix Vergiliana* machen, aber die meisten gewährt der *Culex*.

Vergil-Roman als Gedichtsequenz: Catalepton

Auch das *Catalepton* ragt innerhalb des Corpus durch eine Spezialität hervor: Es enthält von den vier oder fünf Texten, die als Opera eines *Vergilius personatus* gelesen sein wollen, die meisten Bezüge auf echte und vermeintliche Fakten der Vita Vergils, die in der frühen Kaiserzeit bekannt waren. Die Mehrzahl davon ist in der von Sueton konzipierten und durch Donat redigierten Biographie des Dichters enthalten, die man im Anhang der vorliegenden Bilingue findet. Sie weist die für Sueton typische Gliederung in drei Großteile auf. Zunächst bekommen wir das Leben Vergils chronologisch von seiner Geburt in der Nähe von Mantua bis zu seiner Übersiedelung nach Rom erzählt (1–7). Dann erfolgt eine Rubrizierung verschiedener Themen, die Sueton für seine Darstellung wohl wichtig erschienen: Aussehen und körperliche Verfassung, *sex life*, Vermögensverhältnisse, Familie, Bildung, Werke, Arbeitsmethode, Rezitationskunst (8–34). Der Schlussabschnitt berichtet wieder chronologisch über die letzten Jahre bis zum Tod in Brundisium sowie über die Maßnahmen, die zur postumen *Aeneis*-Edition

führten, und endet mit Bemerkungen über Vergils Kritiker (35–46). Die *Sueton-Donat-Vita* weckt auf Schritt und Tritt den begründeten Verdacht, dass sie nicht mit den historischen Tatsachen übereinstimmt. Dies gilt für fast alles darin über Vergils Leben Gesagte. Aber das, was davon in das *Catalepton* einfließt, ist zusammen mit dem, was dessen realer Autor aus anderen biographischen Quellen schöpfte, nicht als Dokumentation mit historischem Anspruch ausgewertet, sondern zu einem fiktionalen Vergil-Roman umgeformt. Dessen Handlung wird durch eine Sequenz von 17 Gedichten konstituiert. Da die mit Reflexen der frühen Zeit ›Vergils‹ in ländlicher Umgebung beginnende ›Geschichte‹ in eine Bitte des Ich-Erzählers an Venus um Inspiration für die *Aeneis* mündet, die Textreihe mithin nur die poetische Karriere nachzeichnet, ist die Zahl von 17 Gedichten vielleicht kein Zufall. Denn Vergil veröffentlichte ein Eklogenbuch, vier Bücher *Georgica* und zwölf Bücher *Aeneis*, also insgesamt 17 Bücher.

Der reale Autor des *Catalepton* fingiert, dass Vergil vor den *Bucolica* eine Sammlung kurzer Gedichte verfasste, die sich an der Gruppe der von Catull in verschiedenen Metren geschriebenen Gedichte 1–60 orientierte. Diese wiederum bildeten ursprünglich sehr wahrscheinlich ein Buch, das Catull meinen dürfte, wenn er in 1,1 von seinem als Geschenk für Cornelius Nepos bestimmten *lepidus libellus* (»zierliches Büchlein«) spricht; für einen solchen steht auch das Wort *Catalepton*. ›Vergil‹ verwendet nicht den bei Catull besonders häufigen Hendecasyllabus (»Elfsilber«), stattdessen mehrfach elegische Distichen (1, 4 [1], 6 [3], 7 [4], 10 [7], 11 [8], 12 [9], 14 [11], 17 [14]), die man beim ›Vorgänger‹ nur in Sektion 3 von dessen Sammlung findet, den zunächst vermutlich als Buch 3 publizierten Gedichten 65–116. Gemeinsam mit dem Catull-Corpus hat das *Catalepton* Priapeen (3), reine jambische Trimeter (2, 9 [6], 13 [10], 15 [12]), Hinkjamben (5 [2], 8 [5]), gemeinsam mit Horaz alternierende jambische Trimeter und Dimeter (16 [13]). In den bisherigen Ausgaben wurden die drei von Priapus gesproche-

nen Gedichte, die in der handschriftlichen Überlieferung eindeutig zum *Catalepton* gerechnet werden, von den übrigen 15 Texten abgetrennt, weshalb die Editoren das Gedichtbuch mit Nr. 4 als Nr. 1 beginnen lassen. Das übernimmt die vorliegende Bilingue berechtigterweise nicht, nennt aber die für Nr. 4–18 gebräuchliche Zählung jeweils in Klammern. Die drei Priapus-Gedichte hängen nicht nur überlieferungsgeschichtlich, sondern auch inhaltlich mit den an sie anschließenden 13 zusammen, da sie die erste von vier Lebensphasen ›Vergils‹ repräsentieren; auf diese verteilen sich die Nr. 1–16 (13) wie folgt:

- [1] Jugendzeit in der Nähe von Mantua (1–3);
- [2] Besuch der Rhetorenschule in einer Stadt (4 [1]–8 [5]);
- [3] Besuch der epikureischen Vorlesungen Siros (9 [6]–11 [8]);
- [4] Verfassen von Poesie unter dem Patronat Messallas (12 [9]–16 [13]).

Nr. 17 (14) über das auf die *Aeneis* bezogene Gebet an Venus enthält das Versprechen der Weihung einer marmornen Amor-Statue und schlägt damit einen Bogen zurück zu den Versen des »ich« sagenden Priapus, dessen Standbild aus Holz geschnitzt ist.

Die Gedichte 1–17 (14), die, linear gelesen, den Vergil-Roman ergeben, integrieren einzelne als Fakten geltende Ereignisse der Vita des Dichters, z. B. die Konfiskation des Landgutes (11 [8]) und den freundschaftlichen Umgang mit Personen wie Tucca und Varius (4 [1] bzw. 10 [7]), in einen poetischen Diskurs, der erotische, skoptische, politische und poetologische Thematik variiert. Wie in anderen römischen Gedichtbüchern sind die Texteinheiten durch Wortbezüge und motivische Assoziationen miteinander verknüpft, z. B. Nr. 3 und 4 (1), für die wir uns als Hintergrund ›Vergils‹ Überwechseln vom Land in die Stadt vorzustellen haben: Am Ende von 3 fordert Priapus, der Garten und Weinberg bewacht, junge Männer dazu auf, sich »der üblen Diebstähle« zu enthalten; er verweist sie auf den Nachbargarten, worin ein nachlässiger Priapus stehe,

drängt sie mithin fortzugehen. Zu Beginn von 4 (1) erfahren wir, dass eine (namentlich nicht genannte) Frau (wieder?) kam, der Ich-Sprecher ›Vergil‹ sie jedoch nicht sehen darf, da sie hinter der Türschwelle ihres Mannes eingesperrt ist. Von einem Garten, zu dem Priapus den Zutritt verwehrt hat, sind wir Leser zu einem unzugänglichen Haus gelangt. Davor dürfen wir nun ›Vergil‹ als *exclusus amator* (»ausgeschlossenen Liebhaber«) imaginieren, also vor einem Gebäude in der Stadt. Ein Gedichtende kann auch eine Erwartung wecken, die durch das nachfolgende Gedicht enttäuscht wird. So verkündet ›Vergil‹ in 8 (5),11–14, er wolle künftig nur gelegentlich und dann mit Anstand Verse schreiben, aber 9 (6) ist wie schon 4 (1) und 7 (4) wieder erotischer Natur. Wie in den *Dirae* spricht im *Catalepton* ein *poeta*, der nicht den laut *Sueton-Donat-Vita* 11 in Neapel gängigen ›Spitznamen‹ Vergils verdienen würde: Parthenias (»der Jungfräuliche«). Doch gerade ein solcher Widerspruch zwischen dem, was die biographische Überlieferung über den Dichter zu wissen glaubte – man denke auch an das neben »Vergilius« gebräuchliche »Virgilius«, das u. a. an *virgo* (»Jungfrau«) anklingt –, und der Selbstdarstellung eines *Vergilius personatus* dürfte ein Werk wie das *Catalepton* für die Zeitgenossen besonders reizvoll gemacht haben.

Von der Landwirtschaft zur Naturwissenschaft? Aetna

Der »ich« sagende *poeta* des Lehrgedichts *Aetna*, der die Ursachen für die Ausbrüche des Vulkans aufzuzeigen versucht, lehnt in seinem Prolog (1–93) mythologische Erklärungen – er referiert sie ausführlich – als Lügen ab. Im ersten von drei Hauptteilen seiner Abhandlung legt er dann dar, dass Winde in den Hohlräumen, welche die Erde berge, Erdbeben hervorriefen (94–176). In den Winden, durch die in Hohlräumen ohne Öffnung zur Erdoberfläche heftiger Druck erzeugt werde, sieht der *poeta* im zweiten Großabschnitt

auch die Auslöser der Ätna-Eruptionen, wobei er nun erörtert, wie sie entstehen können (177–384). Ohne zu thematisieren, wie das mit dem Vulkanismus verbundene Feuer zustande kommt, wendet er sich im dritten Hauptteil den verschiedenen Brennstoffen zu, die sich am Ätna finden, und gelangt dabei zu dem Ergebnis, dass der *lapis molaris* – »Lavastein« dürfte die richtige Übertragung sein – allein das Feuer nähre (385–567). Als Alternative zu Geschichten, denen zufolge z. B. der Riese Enceladus »unter dem gewaltigen Gewicht des Berges brodelte und aus seinem Rachen frech Feuer speit« (72f.), klingt das alles wie exakte Naturwissenschaft. Doch das uns modern anmutende Forscherethos des *poeta* verbindet sich mit religiöser Ehrfurcht vor den Wirkungskräften, die er analysiert, und so setzt er an die Stelle der Angst vor den Göttern und Giganten des Mythos die Bewunderung des Vulkanismus als einer göttlichen Macht. Das kommt vor allem im Epilog der *Aetna* deutlich zum Ausdruck: Hier erklärt der »ich« sagende Dichter zunächst, man solle nicht zu Sehenswürdigkeiten reisen und diese staunend betrachten – seine Beispiele dafür sind u. a. die Ruinen Trojas als Zeugen einstigen Heldentums –, sondern den Ätna als »gewaltiges Werk der Künstlerin Natur« anschauen (568–602), und dann vertieft er seine Vulkanismus-Theologie durch eine fromme Legende: Bei einer Eruption des Berges hätten zwei Brüder statt ihrer Besitztümer ihre greisen Eltern gerettet, und angesichts eines solchen Liebesdienstes seien die Flammen des Ätna vor den jungen Männern zurückgewichen (603–645).

Wie wir sahen, war laut Sueton/Donat Vergil als Autor der *Aetna* umstritten. Was könnte aber diejenigen, die das Opus für vergilisch bzw. für das Produkt eines *Vergilius personatus* hielten, dazu veranlasst haben? Immerhin weist gleich der Anfang eine auffallende Ähnlichkeit zum Anfang der *Georgica* auf:

*Aetna mihi ruptique cavis fornacibus ignes
et quae tam fortes volvant incendia causae,*

quid *fremat imperium, quid raucos torqueat aestus,*
carmen erit. (Aetna 1–4a).

(Der Ätna, das aus tiefen Öfen ausgebrochene Feuer, / und welche so mächtigen Ursachen Flammenmeere fließen lassen, / was sich gegen Herrschaft murrend auflehnt, was dröhnende Glut herumschleudert, / wird mein Lied sein.)

Quid *faciat laetas segetes, quo sidere terram*
vertere, Maecenas, ulmisque adiungere vites
conveniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
hinc canere incipiam. (Georgica 1,1–5a)

(Was die Saaten üppig macht, unter welchem Gestirn die Erde, / Maecenas, man pflügen soll und an Ulmen die Reben / binden, wie Rinder man wartet, wie Kleinvieh zu halten und wie zu / pflegen ist, welche Erfahrung die sparsamen Bienen erfordern, / fange zu künden ich an.)

Die Intertextualität kann durchaus den Eindruck erwecken, ein *Vergilius personatus* beginne ein neues Lehrgedicht. Der Ich-Sprecher der *Georgica* wünscht sich sogar einmal von den Musen, sie belehrten ihn über die Sternenwelt, Sonnen- und Mondfinsternis, Erdbeben und andere kosmische Phänomene (2,475–482), und daran erinnert es, wenn der Ich-Sprecher der *Aetna* in einem Exkurs über den Wert der Beschäftigung mit Naturwissenschaft unter den Forschungsgebieten auch einige der bei Vergil genannten aufzählt (224–281). Zwar möchte in den *Georgica* der Sprecher, falls sich sein Intellekt der Tätigkeit eines Naturwissenschaftlers nicht gewachsen zeigt, in der Welt der Bauern bleiben, zumal nicht nur der glücklich sei, der die Ursachen der Dinge erkennen konnte – damit meint er zweifellos den Lehrdichter Lukrez –, sondern auch der, welcher die ländlichen Götter kennt. Aber religiös ist ja auch

der Sprecher der *Aetna*, zumindest insofern, als er den Flammen des Vulkans zutraut, sie hätten zwei Brüder als Retter ihrer Eltern verschont, also für ihre Tat belohnt. Bedenkt man nun, dass die *Georgica* mit einem Mythos enden, in dem ein Sohn dafür belohnt wird, dass er einem Gebot seiner Mutter folgt – Aristaeus, der nach Anweisung Cyrenes durch die Bugonie seine Bienen »zurückbekommt« –, ist auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Finale des älteren und dem des jüngeren Gedichts sichtbar. Hinzu kommt, dass eine der berühmtesten Szenen der *Aeneis*, die Rettung des Anchises durch seinen Sohn Aeneas aus dem brennenden Troja (2,634ff.), sich mit der Legende von den beiden Brüdern motivisch eng berührt.

Die Interpreten der *Aetna* weisen darauf hin, dass der Sprecher in V. 260–269 die bäuerliche Arbeit negativ beurteilt, da sie aus kleinlichem Besitzstreben geleistet werde, und schließen daher die Möglichkeit aus, ein Leser des Lehrgedichts könne dieses mit dem Verfasser der *Georgica* in Verbindung bringen. Das ist ein gewichtiges Argument gegen die Annahme, ein *Vergilius personatus* erkläre hier die Eruptionen des Ätna. Aber wer weiß schon, wie weit in der frühen Kaiserzeit Dichter, welche sich hinter der Maske eines Klassikers versteckten, bei ihrem Spiel mit dem gingen, was im kulturellen Gedächtnis ihres Publikums gespeichert war. Ganz undenkbar ist m. E. nicht, dass der anonyme Autor der *Aetna* einen Vergil fingieren will, der nach der Abfassung der *Georgica* sich doch noch von den Musen naturwissenschaftlich belehren lässt, das Thema Vulkanismus wählt und sich von der Welt der Bauern abkehrt. Wie die Betrachtung von *Dirae* und *Catalepton* ergab, gehörte es offenkundig zum literarischen Spiel, dass ein *Vergilius personatus* sich als Mensch und Dichter betont anders repräsentieren kann, als man es von Vergil kannte oder zu kennen vermeinte. Gerade das Wahrnehmen der Diskrepanz zwischen vorauszusetzender Realität und Fiktion könnten die Zeitgenossen als besonders unterhaltsam empfunden haben.

Ein neuer goldener Knabe: Quid hoc novi est?

Wann in der Spätantike oder im Mittelalter jemand das Priapus-Gedicht, das man nach seinem Incipit *Quid hoc novi est?* zitiert, erstmals als Gedicht Vergils ansah und deshalb in eine Vergil-Handschrift von der Art des Murbacher Codex aufnahm, weiß niemand. Die Zuordnung dürfte erfolgt sein, weil drei Priapus-Gedichte das *Catalepton* eröffnen und Nr. 2 wie *Quid hoc novi est?* in reinen jambischen Trimetern gedichtet ist. Ansonsten besteht ein großer Unterschied zwischen diesem Text einerseits und jener Trias andererseits: Im Gegensatz zu ihr ist *Quid hoc novi est?* obszön, und das in höchstem Maße. Der Sprecher beschwert sich zunächst bei Priapus, weil er, der fromme Verehrer des Gottes mit dem riesigen Phallus, bei einem Knaben impotent war, und wünscht ihm denkbar Schlechtes an den Hals (1–18). Dann wendet er sich an seinen Penis und droht ihm mit drastischer Bestrafung, will am Schluss aber darauf unter der Bedingung verzichten, dass ihm nach der Rückkehr des »goldenen Knaben« durch eine dauerhafte Erektion Liebeslust bis zur Erschöpfung beschert wird (19–45). Eher abwegig scheint natürlich der Gedanke, den Sprecher mit Vergil, der laut Sueton/Donat 11 als der »Jungfräuliche« bezeichnet wurde, zu identifizieren, auch wenn die Vita behauptet, der Dichter sei »der Lust an Knaben zu sehr geneigt« gewesen und habe besonders einen Cebes und einen Alexander geliebt (*Sueton-Donat-Vita* 9). Immerhin finden wir einen Knaben auch im Zentrum des in Spätantike und Mittelalter wohl berühmtesten und wirkungsmächtigsten Vergil-Textes, der Ekloge 4, die prophezeit, mit der Geburt eines namentlich nicht genannten *puer* werde ein Goldenes Zeitalter anbrechen. Es ist der umwerfend komischen Frivolität des Autors von *Quid hoc novi est?* durchaus zuzutrauen, dass er zwischen den Zeilen sagen möchte, es werde, wenn der *puer aureus* wiederkommt, für den Sprecher eine *aetas aurea* seines *sex life* beginnen. Ob der

reale Autor, falls dies zutreffen sollte, auch von uns erwartet, dass wir die Stimme eines *Vergilius personatus* hören, sei dahingestellt.

Freudenhauswerbung mit gelehrten Anspielungen: Copa

Vielleicht wurde *Quid hoc novi est?* erst vor dem *Catalepton* und damit vor den drei Priapus-Texten, dann aber irgendwann als eine Art erotisches Pendant dort platziert, wo das jambische Gedicht im Murbacher Codex stand: vor der *Copa*. Denn das elegische Gedicht stellt, so positioniert, dem von einem vorübergehend Impotenten geliebten Knaben eine Schankwirtin gegenüber, die müde Wanderer in ihre Taverne einlädt und ihnen Wein, Weib und Gesang verheißt. Außerdem erwähnt die *copa* in ihrer Werberede, die von Vers 5 bis zum vorletzten Pentameter reicht und auf die einer der Angesprochenen im letzten Distichon antwortet (37f.), als Wächter ihres Schuppens einen Priapus »mit seinem mächtigen Glied« (23f.). Einem solchen huldigt einmal, ihm die Vergoldung (!) seines Phallus gelobend, ein Bewohner der vergilischen Hirtenlandschaft (*Eklogen* 7,33–36), und dort, so mag sich irgendjemand irgendwann in der Spätantike gedacht haben, sei auch eine mit dem hölzernen Gott ausgestattete Schenke gewesen; man könne also den Text, der offenbar wie manches Epigramm in einer Anthologie anonym überliefert war – das darf auch für *Quid hoc novi est?* angenommen werden –, dem augusteischen Dichter zuschreiben. Hinzu kommt, dass die Rede der *copa*, die aus einer anschaulichen Schilderung ihres Gartens (5–24) und der Aufforderung zum Betreten der Schenke (25–36) besteht, auffallend reich an intertextuellen Bezügen zu Vergil-Stellen ist, überwiegend zu *Bucolica*-Versen. Allerdings evoziert die Schankwirtin auch mehrfach Properz-Verse, weshalb unwahrscheinlich ist, dass der unbekannte Autor als *Vergilius personatus* gelesen werden möchte. Seine Intention dürfte vielmehr sein, dass wir die von ihm »zitierten« Vergil- und

Properz-Passagen ›mitlesen‹ und so aus ihnen Anregungen für die Interpretation der *Copa* beziehen. Ein Beispiel sei hier betrachtet, der Bezug von V. 29f. auf Properz 4,8,37f.:

*si sapis, aestivo recubans nunc proluo vitro,
seu vis crystalli ferre novos calices.*

(Wenn du klug bist, entspann dich und trink jetzt aus einem Sommerglas, / es sei denn, du willst neue Trinkgefäße aus Kristall bringen.)

*Lygdamus ad cyathos, vitrique aestiva supellex
et Methymnaei Graeca saliva meri.*

(Da waren Lygdamus bei den Schöpfbechern, sommerliches Glasgeschirr / und der griechische Geschmack des ungemischten methymnäischen Weins.)

Mit wenigen Strichen ruft der *Copa*-Dichter die Szene in das kulturelle Gedächtnis, in welcher der elegisch liebende *poeta* bei Properz hinter dem Rücken seiner Geliebten Cynthia eine *ménage à trois* mit zwei Prostituierten veranstaltet. Auch dort ist der Schauplatz ein Garten, und das legt den Schluss nahe, dass es vor allem sexuelle Vergnügungen sind, zu denen die Schankwirtin ihre Gäste anlockt. Nachdem sie ständig auf Vergil und Properz angespielt hat, bringt der Sprecher des letzten Distichons einen dritten augusteischen Dichter in Erinnerung: Horaz. Aus seinem berühmtem *carpe diem* (Oden I,II,8), das gleichfalls in einem erotischen Kontext steht, und seinen häufigen Mahnungen im Sinne des *memento mori* wird eine heiter-besinnliche Schlusspointe, die das Gedicht in die Nähe eines Epigramms rückt: An die *copa*, die mittlerweile als Bordellwirtin erkennbar ist, ergeht die Aufforderung, Wein und Würfel bereitzustellen, und aus den beiden Horaz-Motiven leitet der Sprecher von V. 37f. ab, dass, wer sich Sorgen mache, zu-

grunde gehen möge, da der Tod am Ohr zupfend und vor seinem Kommen warnend sagt: *vivite!* («lebt!»). Eigentlich sollte man die *Appendix Vergiliana* immer linear am Stück lesen, weil man dann die Variabilität der neun Dichtungen besonders gut würdigen kann und im vorliegenden Falle die Überraschung, die der epigrammatische Schluss einer Elegie bereitet, erst recht goutiert. Außerdem folgt auf die *Copa* das *Moretum* sehr passend, weil es ebenso eine Gartenbeschreibung enthält und auch dort andeutungsweise von Sex die Rede ist.

Plattnase und Mistfink: Moretum

Das *Moretum* dürfte innerhalb der *Appendix Vergiliana* der bekannteste Text sein, da Freunde des lebendigen Lateins es wie Faustus Famulus Wagner als ein »groß Ergetzen« empfinden, sich »in den Geist der Zeiten zu versetzen«: Sie bereiten sich bei ihren Treffen nach dem aus V. 85–116 zu entnehmenden Rezept ein »Kräuterkäsegericht« (*moretum*) zu. Bevor in dem Hexameter-Gedicht, bei dem es sich wieder um ein Epyllion handelt, ein armer Bauer namens Simulus («Plattnase») sich nach dem Aufstehen bei Tagesanbruch vier von ihm für das *moretum* verwendete Ingredienzen (Knoblauch, Petersilie, Raute und Koriander) aus seinem Garten holt, entfacht er aus noch glimmender Glut das Herdfeuer, nimmt Weizen aus der Vorratskammer und bäckt für sein Frühstück ein Brot, zu dem ihm das nach der Rückkehr aus dem Garten zusammen gemixte Kräuterkäsegericht als Zukost dient. Dabei hat er Hilfe durch Scybale (von griech. *skybalon* »Mist, Exkrement«), eine körperlich wenig attraktive Afrikanerin. Daraus, dass im letzten Vers der ersten von zwei die Gartenszene rahmenden Szenen im Haus (1–84; 90–120) am Ende einer Aufzählung von Gartenpflanzen »Rucola, der die säumige Venus zurückruft« (84), also ein Aphrodisiacum genannt wird, darf man folgern: Die Sklavin ist »Plattnases«