

Festglanz und kultischen Ernst.“²¹ Dahin kann es kommen, wenn ein Dichter mit einer Dame, deren Körper makelloser als parischer Marmor²² ist, einfach und ernsthaft nur (guten) ‚Sex haben‘ möchte: *Delectet hoc carmen*.

Anmerkungen:

- 1) Text nach Q. Horatius Flaccus, opera (ed. F. Klingner), Leipzig 1982
- 2) H. P. Syndikus, Die Lyrik des Horaz, Darmstadt 1989, Bd. I S. 277 Anm. 19 und ibid.
- 3) R. G. M. Nisbet / M. Hubbard, A commentary on Horace, Odes book I, Oxford 1990 (¹1970), S. 346
- 4) D. West, Horace Odes I, Oxford 1995, S. 142
- 5) Nisbet / Hubbard, ibid. S. 343; griech. Vorbilder ibid. sowie bei Syndikus, ibid. S. 275f. Anm. 2, ... 9 passim; u.a.
- 6) Syndikus, ibid. S. 277; Belege ibid. Anm. 15
- 7) K. Quinn, Horace The Odes, Bristol 1996 (¹1980), S. 180
- 8) E. A. Schmidt, Horazische Liebeslyrik, in: Der Alt-sprachliche Unterricht 1992, S. 45; zur Erklärung von *regina* siehe ibid.

- 9) c. 3,9,24
- 10) s. W. Burkert, Griechische Religion, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977, S. 238
- 11) Burkert, ibid. S. 337; „Gemeinschaftskulte für Aphrodite und Hermes“ (Schmidt, ibid. S. 46)
- 12) Nisbet / Hubbard, ibid. S. 344
- 13) Quinn, ibid. S. 181
- 14) West, ibid. S. 143
- 15) H. Oppermann, Späte Liebeslyrik des Horaz, in: ders. (Hg.), Wege der Forschung Bd. 99, Darmstadt 1980, S. 361f.
- 16) A. Kiessling / R. Heinze, Q. Horatius Flaccus Oden und Epoden, Berlin 1960, S. 130
- 17) Schmidt, ibid. S. 47
- 18) J. Rüpke, Merkur am Ende: Horaz, carmen 1,30, Hermes 126 (1998), S. 450
- 19) Burkert, ibid. S. 238
- 20) s. Anm. 13
- 21) Schmidt, ebd. S. 44
- 22) Hor. c. 1,19,5f. *Glyceræ nitor / splendidis Pario mamore purius*

CARSTEN SCHMIEDER, Berlin

Aus einer Penelope wird eine Helena

Zu Martial I 62

Die Martial-Philologie erlebte in den letzten Jahren einen erstaunlichen Aufschwung, der sich in Editionen, Kommentaren, Übersetzungen und Abhandlungen manifestiert¹. Angestoßen wurde diese Entwicklung durch die groß angelegte Gesamtdarstellung von J. P. SULLIVAN, der in dem antiken Epigrammatiker „den unerwarteten Klassiker“ entdeckte². In dem Kapitel „*Martial's sexual attitudes*“³ suchte Sullivan ein „*sexual self-portrait*“⁴ des Dichters zu zeichnen, indem er neben der Knabenliebe auch Martials Beziehung zu den Frauen beleuchtete – mit dem Ergebnis, dass in den Epigrammen eine ausgesprochen misogyne Einstellung auszumachen sei. Eingebettet sei diese in einer patriarchalischen und hierarchischen Sicht der Gesellschaft durch den Dichter⁵. Seiner frauenfeindlichen Satire liege eine gewisse pathologische Besessenheit zugrunde, die immense Angst nämlich vor der weiblichen Sexualität, welche die phallogozentrische römische Welt bedrohe⁶. Sullivan wurde nicht müde zu betonen, dass die im Wesentlichen konservativen moralischen und sozialen

Wertmaßstäbe Martials sich gegen eine Emanzipation der Frauen richteten, um diese weiterhin gesellschaftlich, politisch und sexuell zu unterdrücken – Aussagen, die eine Beschäftigung mit dem römischen Dichter nicht gerade empfehlen können.

Der Wahrheitsgehalt dieser Feststellungen muss sich allerdings, will man sie als gesichert annehmen, an jedem einzelnen Epigramm mit dem Thema „Frau“ nachweisen lassen. Im Folgenden soll zunächst das Epigramm I 62 für sich interpretiert werden, um es nicht von Anfang an einer womöglich verzerrenden Perspektive zu unterwerfen; abschließend wird es dann auch ausdrücklich den Anschauungen J. P. Sullivans ausgesetzt.

Auswirkungen eines Kuraufenthaltes für eine Dame⁷

*Casta nec antiquis cedens Laevina Sabinis
et quamvis tetrico tristior ipsa viro
dum modo Lucrino, modo se permittit Averno,
et dum Baianis saepe fovetur aquis,*

*incidit in flammis: iuvenemque secuta relicto
coniuge Penelope venit, abit Helene.*

„Keusch war Laevina und stand darin nicht vor den Sabine-
rinnen der Frühzeit zurück, | sittsamer war sie selbst noch
als ihr strenger Mann. | Als sie sich aber einmal dem Lukri-
ner-, einmal dem Averner-See überließ | und sich oft in den
Wassern von Bajae entspannte, | entbrannte sie in heftiger
Liebe: Sie verließ ihren Gatten und lief einem jungen Mann
nach. Als Penelope kam sie, als Helena reiste sie ab.“

Mit einem gewichtigen Wertbegriff setzt das Epigramm ein⁸: *casta*, das die Treue der Gattin gegenüber dem Ehemann beinhaltet. Auch als Mutter wird die Frau mit diesem Adjektiv in der römischen Literatur ausgezeichnet⁹. Dasselbe Anfangswort findet sich im 13. Epigramm des ersten Buches, wo Martial einen vorgegebenen historischen Stoff aufgreift – die berühmte Tat der *ARRIA*, die ihrem verurteilten Mann in den Tod voranging –, wobei sich die Strahlkraft der hochethischen Bezeichnung auch auf die folgenden Verse legte. Der Leser, der sich an das frühere Gedicht erinnert, glaubt an einen ähnlichen Effekt auch für den Fortgang von I 62; *nec*, das zweite Wort, lässt einen Gegenbegriff erwarten, der die Bedeutung von *casta* erläuternd hervorhebt. Und doch tut sich infolge der Negation für einen Moment auch der leise Verdacht auf, dass es mit der Makellosigkeit der Dame vielleicht nicht ganz so bestellt sein könnte, wie man zunächst anzunehmen bereit war. Das anschließende *antiquis*, das in seiner erhabenen Tönung das vorbildliche Alte bezeichnet, hält allerdings die mit dem Anfangswort gesetzte Stilebene ein; erst mit *cedens* folgt das grammatikalisch auf gleicher Stufe mit *casta* stehende Attribut, das freilich für sich allein in der Luft hängt. Zumindest erfahren wir dann aber den Namen der Dame, der die Charakterisierungen gelten, bevor *antiquis* mit *Sabinis* sein Bezugswort erhält. In *Laevina*, von *laevus* abgeleitet, klingen auch die Konnotationen „unbesonnen“, „unheilbringend“ mit, wenngleich hier im ersten Vers noch ganz unterschwellig. Mit dem Verweis auf die Sabinerinnen, die als Muster eines tugendhaften und einfachen Lebens – im Gegensatz zu der Luxus-Gesellschaft der führenden Adelsfamilien in der Gegenwart von Rom – angesehen werden, ist die Untadeligkeit der

beschriebenen Frau, wie es scheint, beispielhaft dokumentiert. Allerdings wirkt *Laevina* formal im Vers durch die sie rühmenden Bezeichnungen wie eingezwängt in ein Korsett. In einer dritten Charakterisierung, die den ganzen Pentameter ausfüllt, wird die *castitas* der imposanten Frau ein weiteres Mal herausgestellt, als müsste durch die nochmalige (*et*) Versicherung ihre *integritas* geradezu beschworen werden; das wirkt natürlich zu dick aufgetragen, kommt zu gestelzt daher, als dass sich nicht Zweifel beim Leser einstellten, Zweifel, die Martial allerdings bewusst herausfordert. *Quamvis* leitet denn auch überaus gewichtig die beinahe krampfhaft Verstärkung des bislang Gesagten ein. Das folgende *tetrico* als Bezeichnung für unbeugsame Sittenstrenge liegt ganz auf derselben hohen Werteebene wie die rühmenden Aussagen des ersten Verses. Im Kontext der Epigramm-Dichtung erscheint das Adjektiv freilich keineswegs positiv: Einen Freund ersucht Martial, nicht mit Unmut seine Gedichte aufzunehmen: *non tetrica nugae exigat aure meas* (IV 82,4), an die Patronin *POLLA* ergeht die Bitte, ohne finstere Miene die Epigramme zu lesen: *non tetrica nostros excipe fronte iocos* (X 64,2), und prüde Leser werden aufgefordert, sich einem anderen Poeten zuzuwenden: *lectores tetrici salebrosum ediscite Santram: / nil mihi vobiscum est: iste liber meus est* (XI 2,7-8). Besonders zugute hält sich der Dichter, dass sogar die junge tugendhafte Frau seine Gedichte ungerührt von der Gegenwart ihres sittenstrengen Mannes lese: *coram tetrico casta puella viro* (VII 88,4). Mit *tetricus* scheint die Gegenwart zu der „frivolen Direktheit der Formulierungen“ – *lascivam verborum veritatem* – zum Programm benannt zu sein, für das sich Martial in der „Epistula“ von Buch 1 aussprach.

Tetrico ist wie in dem Zitat aus VII 88 auch in unserem Epigramm auf *viro* bezogen, die Position von *casta puella* nimmt hier *tristior ipsa* ein, wobei *tristior* alliterierend zu *tetrico* derselben Bedeutungsebene angehört, nur dass der Komparativ ein noch höheres Maß von Züchtigkeit der Frau zumisst, deren absolute Korrektheit durch das *ipsa* herausgestrichen werden soll. Erst mit dem letzten Wort des Pentameters erfährt der Leser überhaupt, um

wen es sich bei der Vergleichsperson handelt – wengleich das Anfangswort des Epigramms bereits die starke Aufeinanderbezogenheit von Mann und Frau beinhaltet. Freilich ist *viro* sehr weit von *casta* abgesetzt – anders als in I 13, wo *ARRIA* und *PAETUS* unmittelbar nebeneinander zu stehen kommen. So könnte auch durch die Sperrung ein Moment des Fremdseins zwischen den Ehepartnern angezeigt sein. Zumindest scheint die wortreich beschriebene Dame ein so ‚abgehobenes‘ Ideal von Tugendhaftigkeit zu verkörpern, dass zu vermuten ist, der ‚Realist‘ Martial werde sie alsbald auf den Boden der Tatsachen zurückholen. Allerdings befriedigt der Dichter diese Erwartung durchaus noch nicht mit dem folgenden Distichon, das nach dem starren Porträt von den Beschäftigungen der Dame während eines Kuraufenthaltes in *Bajae* berichtet: in zwei mit *dum* eingeleiteten Temporalsätzen – wobei der erste durch *modo – modo* noch in zwei Teile aufgefaltet wird –, durch die aneinandergereihten Aktionen die Unstetigkeit *Laevinas* verdeutlichend. Auf den Leser lösen die Nebensätze freilich auch eine retardierende, die Spannung steigernde Wirkung aus, erfährt er doch immer noch nicht, was ‚hauptsächlich‘ – im Hauptsatz – der Protagonistin widerfahren ist. *Se permittit*, das Baden der Dame in den beiden benachbarten Seen charakterisierend, steht im Gegensatz zu der in sich erstarrenden Vortrefflichkeit *Laevinas*, deren maskenhafte Steifheit sich löst, indem sie sich ‚dahintreiben‘ lässt, wobei sich auch eine erotische Note andeutet: ein sinnliches Sich-Hingeben an die Fluten; dieser Ton verstärkt sich noch im folgenden Pentameter: Mit *Baianis aquis* ist das mondäne Modebad der Römer angesprochen, ein auch wegen seines zügellosen Lebens bekannter Kurort, den *SENECA* (*epist.* 51,3) als einen „Zufluchtsort der Laster“ (*deversorum vitiorum*) bezeichnet. Hier könne man sich unversehens mit der Krankheit der Liebe infizieren, stellt *OVID* fest (*ars* I 255-258). An die *Cynthia* des *PROPERZ* ergeht der dringende Rat, so schnell wie möglich den ‚Sündenpfuhl‘ *Bajae* zu verlassen, da der Ort selbst für tugendhafte junge Frauen gefährlich sei: *castis inimica puellis* (I 11,29). Der letzte Vers der Elegie offenbart die ganze Bestürzung des sprechenden Ichs, der die

Thermen des Kurortes verflucht, weil sie sich an der Liebe versündigten: *a pereant Baiae, crimen amoris, aquae!* (I 11,30). Natürlich erfreute sich an der Gegend auch *NERO*, der hier ausgelassene Seefeste feierte, wie *SUETON* zu berichten weiß (*Suet. Nero* 27,3).

Eine Frau, die sich in *Bajae* vergnügt, dementiert bereits die *castitas*, derer sie gerühmt wird. Mit *saepe* betont Martial das oftmalige Vergnügen, das sich *Laevina* gönnte; in *fovetur* spielt nun deutlich spürbar erneut eine erotische Komponente hinein, die neben dem Genuss des warmen Wassers auf die innere Erwärmung der Badenden hinweist. Schlagartig, wie es der Dichter liebt, wird nach der umständlichen Vorstellung *Laevinas* und der ausführlichen Erwähnung ihrer Aktivitäten das Entscheidende in dem sich endlich schließenden Hauptsatz mit drei Worten mitgeteilt¹⁰: *incidit in flammis*, wobei das letzte Wort in einen komischen Kontrast zu *aquis* im Vers zuvor gerät. Ausgerechnet die das Wasser so schätzende *Laevina* entbrennt – in Liebe, allerdings ein typisches Widerfahrnis in *Bajae*. Die witzige Verbindung zwischen der Liebesglut und dem feuchten Element könnte zurückgehen auf ein Epigramm des *MELEAGROS* (V 209), wo es in den ersten vier Zeilen heißt¹¹:

Paphische Kypris, an deinem Gestade erblickte Kleandros
 | einstmal die Niko; sie schwamm über die funkelnde See.
 | Hellauf entflammt vom Eros, nährte den Brand er durch
 | trockne | Kohlen, die er von dem triefenden Mädchen
 bezog.

Wieviel ‚persönlicher‘ ist indes hier in dem griechischen Epigramm das ‚Geschehen‘; dagegen scheint *Laevina* ihre ‚Verwandlung‘ durch ein Liebesabenteuer bewusst herbeizuführen, wobei die Person, mit der sie sich einlässt, gar nicht so wichtig ist, Hauptsache es handelt sich um einen jungen Mann; sein Name wird – ebenso wie der des Ehemannes – gar nicht erst mitgeteilt: *iuvenemque*; das *-que* verrät die Zwangsläufigkeit und Folgerichtigkeit des Ablaufs, nachdem die so gesetzte Dame des ersten Distichons plötzlich ihre frühere ‚Fassung‘ verloren hat. Vollends auch in der Zielstrebigkeit, mit der sie das Heft sofort in die Hand nimmt, zeigt sich, was der Leser zunächst nur, geschickt vom Autor geführt, erah-

nen konnte: dass ihre Tugend bloße Maske war. *Iuvenemque secuta* verrät die Unbedenklichkeit Laevinas, die den Gatten schon fast vergessen hat: *relicto coniuge* wirkt wie angehängt, kaum noch erwähnenswert, wobei die Trennung der beiden Wörter durch das Versende erneut wie im ersten Distichon, wo *casta* und *viro* weit gesperrt waren, die innere Entfremdung der Ehepartner auch formal verdeutlicht. Ein Schuldgefühl, Fragen nach Gut und Böse scheinen bei der resoluten Dame gar nicht erst aufzukommen, die sogar ihr Verliebtsein zu planen und zu steuern vermag. Wiewohl die Konsequenz aus dem *incidit in flammis* mit *iuvenemque secuta* und *relicto coniuge* bereits zweimal mitgeteilt wurde, folgt nochmals in der Form der Sentenz eine Wiederholung, die das ganze Geschehen, wie so oft bei Martial, zusammenfasst: *Penelope venit, abit Helene*. Die dreifache Auffaltung desselben Vorgangs entspricht formal der dreifachen Charakterisierung der zunächst so zugeknöpft wirkenden Protagonistin im ersten Distichon; auch sind es drei verschiedene Gewässer, in denen die Dame sich vergnügte. Wird alsbald zudem noch ein dritter Mann folgen? Die effektiv das Epigramm abschließende Sentenz, in der Martial, aus dem Mythos schöpfend, zwei so unterschiedliche Frauengestalten – die eine durch ihre sprichwörtliche Treue berühmt, die andere ein Beispiel für Unbeständigkeit – gegenüberstellt, die Antithese noch durch die unmittelbar zusammentreffenden Prädikate *venit* und *abit* verstärkend, verrät erneut in der ironischen Distanzierung das souveräne Spiel des Dichters mit seinen Themen. Laevina steht, so führt uns Martial witzig vor, nicht nur nicht vor den Sabinerinnen zurück, auch vor einer Helena braucht sie sich nicht zu verstecken. Zugleich bedeutet er uns, dass seine Protagonistin nie sie selbst sein kann, sondern stets nach vorgegebenen Rollen greift, die sie eine wie die andere gekonnt zu spielen und zu genießen versteht; denn auch an der Seite eines jungen Mannes scheint sie sich nicht zu genießen, als vielmehr ihr Selbstwertgefühl zu demonstrieren: Hochmut vor und nach dem ‚Fall‘. Und noch ein letztes mag uns der Dichter vielleicht zu bedenken geben, wenn er *Penelope* und *Helene*, Namen, die nicht ganz unähnlich klingen, chias-

tisch auf engsten Raum gegeneinandersetzt und verschränkt: dass die Verwandlung von der einen zu der anderen kein ganz so großer Schritt ist, wie man zunächst anzunehmen geneigt ist. OVID, ein anderer souveräner *lusor*, hat verschmitzt auf die als so vorbildlich in ihrer Treue und Standhaftigkeit geltende Gattin des Odysseus einen witzigen Schatten des Verdachts geworfen:

*Penelope iuvenum vires temptabat in arcu;
Qui latus argueret, corneus arcus erat.*
(*am.* I 8,47-48)

Hat doch Penelope selbst die Kraft der Freier gemessen, | was ihre Lende versprach, prüfte ein Bogen von Horn.¹²

Der moralische Abstieg der Laevina, der an den beiden mythischen Frauengestalten festgemacht wird, ist indes keineswegs auch ein gesellschaftlicher, denn Helena galt nicht nur als Urbild der treulosen, sondern ebenso der schönen und verführerischen Frau, auch wenn sie großes Unheil verursachte. Martial verzichtet auf eine direkte abwertende Kommentierung, geht jedoch durchwegs von der großen Attraktivität seiner Protagonistin aus, die wie ihre ‚Vorbilder‘ aus dem Mythos die Männer in ihren Bann zu ziehen versteht. Die abschließende Sentenz, die den sittlichen Absturz der Laevina konstatiert, enthält so auch noch ein großes Kompliment.

Sollte man wirklich der Auffassung J. P. SULLIVANS zustimmen können, dass ein Epigramm wie I 62 Martials Zynismus über die weibliche *castitas* zu seiner Zeit demonstrierte¹³? Der moralische Absturz Laevinas wird doch ‚aufgefangen‘ von der insgeheimen Anerkennung für die Entschlossenheit, mit der sich die Dame kurzerhand früherer Zwänge entledigt und die Rolle der durchaus auch bewunderten Helena überstreift. Zynismus müsste sich in einer misogynen Schroffheit äußern, die freilich an keiner Stelle des Epigramms zu spüren ist.

Mag vielleicht auch noch ein ‚Krieg‘ um die schöne „Helena“ unter dem verlassenen Gatten und dem jungen Liebhaber zu erwarten sein, so ist – entgegen einer weiteren These J. P. Sullivans – Angst vor der weiblichen Sexualität weder bei

den beiden namenlosen Männern und schon gar nicht als pathologische Besessenheit für Martial auszumachen.

Der „Kleinkunst in Weltformat“¹⁴, die Martial in seinen Epigrammen bietet, wird man nicht gerecht, wenn man jede Äußerung, selbst die der karikierten Figuren, zu denen des öfteren ebenso das epigrammatische Ich zu zählen ist, auf die Person ihres Erfinders zurückprojiziert, um dergestalt dessen sexuelles Porträt zu enthüllen. Bei einem solchen Verfahren werden für die Epigramme Martials die verschiedenen Ebenen der Ich-Rede verkannt, die bisweilen sicherlich auch vom biographischen Ich – freilich in der Regel allein wenn es sich um die Mitteilung persönlicher Lebensdaten handelt, die allerdings im Gegensatz z. B. zu den unterschiedlichen Angaben zu einer Verheiratung bzw. zum Junggesellendasein eindeutig sein müssten –, dann aber über die unterschiedlichen Stilisierungen des eigenen Ichs und die vielen fiktiven Ichs bis zum ‚fremden‘ Ich¹⁵ reichen. Gegen die unbedenkliche Identifizierung von biographischem und literarischem Ich, die auch J. P. Sullivan in der Untersuchung der „erotischen“ Epigramme vornahm, haben sich zuletzt am entschiedensten N. HOLZBERG und seine Schüler H. P. OBERMAYER und S. LORENZ ausgesprochen.¹⁶ Abwegig ist es, „*Martial's sexual attitudes*“ – deren man ‚biographisch‘ in den Versen habhaft zu werden glaubt, um sie dann auch noch soziologisch zu verrechnen – als Teil einer hierarchischen Auffassung Martials von der römischen Gesellschaft zu sehen und die moralischen Maßstäbe, die der „negativen Satire“ zugrunde lägen, in ihren ideologischen Wertungen als höchst konservativ zu erklären. Wollte der Dichter nicht vielmehr ein witziges Spiel mit den Klischees aus dem „Geschlechterkampf“ treiben, ohne dass damit schon automatisch die sexuelle, soziale und politische Unterdrückung der Frau angezielt wird, oder vielleicht – um genau die Gegenposition zu Sullivan zu benennen –, bedenkliche Züge reproduzieren, die ihm innerhalb des gesellschaftlichen Systems in Rom auffielen, um sie der Kritik und dem Nachdenken auszusetzen? Auch mit solchen Erklärungen würde man einem Epigramm wie I 62 wohl nicht ganz gerecht werden, das in einen

größeren Zusammenhang gestellt werden muss: Martial fügt sich mit ihm und überhaupt seinen „erotischen“ Gedichten in die karnevalistische Lachkultur ein, wie sie der russische Literaturwissenschaftler M. BACHTIN in seinen Büchern über RABELAIS und DOSTOJEWSKIJ, ebenso aber auch in verschiedenen kürzeren Abhandlungen intensiv dargestellt hat¹⁷. Die mannigfaltigen Manifestationen des Karnevals – die römische Entsprechung stellt das Saturnalienfest dar – gewähren den Sklaven, den kleinen Leuten und Frauen Enklaven, die ihnen eine symbolische Übernahme der Macht spielerisch ermöglichen¹⁸. „Das Fest der ‚verkehrten Welten‘“¹⁹ feiernd, genießen sie für ein paar Tage den Abbau der gewohnten gesellschaftlichen Hierarchien, die Entweihung des Edlen und Erhabenen und die Aufwertung des Körperlichen. Im Medium des Literarischen erscheint das Karnevaleske als eine von jeglicher Gattungszugehörigkeit unabhängige *écriture*, die alle Epochen und Literaturformen zu übergreifen vermag. Immer aber erweist es sich als subversiv gegenüber Instanzen, die mit verbindlichen Ansprüchen auftreten. Nicht einmal die eigene „verkehrte Welt“, die es gegen den Ernst und die falsche Feierlichkeit der herrschenden Kultur und Ideologie vorführt, verschont es: Lachend distanziert es sich auf diese Weise auch von jeglicher Alternative: Der Karneval, so M. Bachtin „verabsolutiert nichts, er verkündet die fröhliche Relativität alles Bestehenden.“²⁰ Orientierungspunkte weisen auch die witzigen Epigramme Martials nicht auf, da sie Unterscheidungen zwischen gut und böse, richtig und falsch, oben und unten kaum noch erlauben. Was allein bleibt, ist das Lachen, nicht als Reaktion auf die Einsicht, am Rande der Katastrophe dahinzutaumeln, sondern als Ausdruck einer vitalen Subkultur, die den Ernst der herrschenden Kultur in Frage stellt: „Der Karneval (ich wiederhole, im weitesten Sinne des Wortes) befreite von der Macht der offiziellen Weltanschauung, erlaubte, die Welt auf seine Art zu sehen: ohne Angst und Andacht, sehr kritisch, aber positiv und ohne Nihilismus, denn er erschloß das reiche materielle Prinzip der Welt, das Werden und den Wechsel, die Unüberwindlichkeit und den ewigen Triumph des Neuen, die Unsterblichkeit des Volkes.“²¹ Gegen den Ernst

der offiziellen Gattungen Epos und Tragödie mit ihren ‚schweren‘ mythischen Stoffen formte Martial seine ‚leichten‘, bisweilen leichtfertigen Epigramme, poetische *nugae*, in der Absicht, seinen Hörern und Lesern eine neue Sicht der Wirklichkeit zu eröffnen, der ohne den Zwang vorgeschriebener Verhaltensnormen oder starrer Geschlechterrollen zu begegnen sei.

Entrüstung über das Benehmen seiner Protagonistin Laevina wollte der römische Dichter daher mit Sicherheit nicht bei seinen Rezipienten auslösen²², wohl aber ein befreiendes Lachen über die freche Unbedenklichkeit, mit der sich die unverflorene Dame über gesellschaftliche Normen und Tabus hinwegsetzt, dabei im Zuge einer Neugeburt auf die früheren Ideale kurz entschlossen verzichtend, um sich ganz auf die Forderungen ihrer leiblichen Existenz einzulassen, wenn sie ihre vormalige Rolle als sittenstrenge, ehrwürdige altrömische *matrona* zusammenstürzen lässt, und um wie der römische Mann – zumindest in republikanischer Zeit – die Erfüllung sexueller Wünsche außerhalb der Ehe anzustreben. Eindringlich beschrieben hat M. Bachtin in seinem Rabelais-Buch die Umstülpung und Parodie der Hochkultur im Karnevalsfest und in der karnevalisierten Literatur mit ihrem „grotesken Realismus“, dessen „Grundzug“ in der „Degradierung“ und Verwandlung alles Hohen, Idealen und Geistigen erkannt wird²³: „Die Degradierung oder das Herabsetzen des Hohen haben im grotesken Realismus keineswegs nur formale oder relative Bedeutung. ‚Oben‘ und ‚Unten‘ müssen hier absolut und streng topographisch verstanden werden. ‚Oben‘ ist der Himmel und ‚Unten‘ ist die Erde, die Erde als das Verschlingende (Grab, Leib) und zugleich das Gebärende, Erneuernde (Mutterschoß). Dies ist die Bedeutung von Oben und Unten im kosmischen Sinn. Im rein körperlichen Sinn, der allerdings nirgends streng vom kosmischen getrennt ist, sind ‚Oben‘ das Gesicht (der Kopf) und ‚Unten‘ die Geschlechtsorgane, der Bauch und der Hintern. ... Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden. Die Degradierung gräbt ein Kör-

pergrab für eine neue Geburt. ... Nichts anderes bedeutet ‚Unten‘ für den grotesken Realismus, als die erneuernde Erde und den Schoß, von unten kommt immer ein neuer Anfang.“

Nicht nur in den vielen Gedichten Martials mit ‚obszönen‘ Schilderungen ist etwas vom karnevalistischen Weltempfinden²⁴ zu verspüren, sondern auch in dem so distanziert präsentierten Epigramm I 62, für das am Schluss eines noch deutlich herausgestellt werden sollte: Worin es sich auszeichnet, ist die vollendete künstlerische Form; mit meisterhafter Selbstverständlichkeit ‚entwickelt‘ es das, was es aussagt bzw. andeutet – vermöge der bloßen Zuordnung von Wort und Sinn im Wechselspiel mit der Vergestalt.

Anmerkungen:

- 1) Ausführliche Literaturangaben finden sich in drei beachtlichen Büchern aus neuester Zeit: H. P. Obermayer, *Martial und der Diskurs über männliche „Homosexualität“ in der Literatur der frühen Kaiserzeit*, Tübingen (Classica Monacensia 18) 1998, 331-356; S. Lorenz, *Erotik und Panegyrik: Martials epigrammatische Kaiser*, Tübingen (Classica Monacensia 23) 2002, 251-277; N. Holzberg, *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2002, 153-163
- 2) J. P. Sullivan, *Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge 1991; besprochen wurde dieses Buch auch von W. Schindler, *Annäherungen an Martial in der Forschungsliteratur*, in: *Der Altsprachliche Unterricht Latein Griechisch XLIII* 3/2000, 52-59.
- 3) Sullivan 185 ff.
- 4) Sullivan 209.
- 5) Sullivan 191.
- 6) Sullivan 186, 191, 206, 209.
- 7) *Alle Martial-Texte und -Übersetzungen nach: Martialis, Marcus Valerius: Epigramme: lateinisch/deutsch*, hrsg. und übers. von P. Barié und W. Schindler, Düsseldorf/Zürich 1999.
- 8) Die folgende Interpretation nutzt die stilistisch-metrische Analyse von G. Erb, *Zu Komposition und Aufbau im ersten Buch Martials*, Frankfurt/M.-Bern 1981, 120-141.
- 9) Cf. Vergil, *Äneis* VIII 665, Tacitus, *Agricola* 4,2.
- 10) Cf. z. B. auch V 8, wo Martial einen wiederum bewusst umständlichen, aufgeblähten Satz schneidend scharf enden lässt, im Stil den Inhalt widerspiegelnd: das Platzen der ‚geschwollenen‘ Eitelkeit, der sich der arme Schlucker Phasis schuldig gemacht hat. Das Epigramm ist interpretiert von W. Schindler, *Anschwellen und Abschwollen als Mittel der Satire in Martials Epigramm V 8*, in: *FORUM CLASSICUM* 4/2000, 254-258.

- 11) In der Übersetzung von D. Ebener, Die Griechische Anthologie 1-3, Berlin 1991, Bd. 1, 129.
- 12) In der Übersetzung von W. Marg und R. Harder, Publius Ovidius Naso: Liebesgedichte Amores, München-Zürich 1984, 29.
- 13) Sullivan 202 und Anm. 30 ebendort.
- 14) So die Formulierung eines Juristen: U. Diederichsen, Martial: Epigramme, in: W. Barner (Hg.), Querlektüren. Weltliteratur zwischen den Disziplinen, 48-71, Göttingen 1997, hier 69.
- 15) Für letzteres ist deutlichster Beleg das Epigramm I 5: Das sprechende Ich, das unvermittelt ohne jegliche Einführung einsetzt, ist hier mit dem Kaiser identisch: *„Do tibi naumachiam, tu das epigrammata nobis: | vis, puto, cum libro, Marce, natare tuo.“* – „Ich biete dir ein Seegefecht, du bietest mir Epigramme. | Marcus, du willst, vermute ich, mitsamt deinem Buche schwimmen.“
- 16) S. die in Anm. 1 angegebenen Bücher. Allerdings sollten trotz der dringend gebotenen Vorsicht bei der Bewertung des sprechenden Ichs in den Epigrammen nicht alle Angaben ‚zur Person‘ im vornherein als fiktiv gelten. Nicht schlüssig ist die Argumentationsweise von S. Lorenz: In Anbetracht sowohl realer als auch fiktiver biographischer Angaben in den Epigrammen Martials, setzt er „im Sinne eines konsequenten Ansatzes eine fiktionalisierte Dichter-persona als Sprecher der Epigramme voraus.“ (9f.)
- 17) M. Bachtin, Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt/M.–Berlin–Wien (Ullstein-Buch 35218) 1985, 56f., hat selber die Epigramme Martials zur karnevalisierten Literatur gerechnet und ihren Bezug zu den Saturnalien herausgestellt: „Festlichkeiten von karnevalistischer Art spielten im Leben der breiten Volksmassen der Antike

eine gewaltige Rolle. Das gilt für Griechenland und besonders für Rom, wo das zentrale (aber nicht das einzige) karnevalsartige Fest die Saturnalien waren. In Rom hingen sämtliche Spielarten der Satire und des Epigramms sogar organisatorisch mit den Saturnalien zusammen. Sie wurden für die Saturnalien geschrieben oder zumindest unter dem Schutz der legalisierten karnevalistischen Freiheiten dieses Festes. Das gilt zum Beispiel für die ganze Tätigkeit von Martial.“ Details über die Beziehungen ganzer Bücher und einzelner Epigramme Martials zu den Saturnalien bietet S. Döpp, Saturnalien und lateinische Literatur, in: S. Döpp (Hg.), Karnevalische Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen, Trier 1993, 145-177, hier 152f.

- 18) Während der Saturnalien ist es dem Sklaven erlaubt, den Pilleus des Freigelassenen zu tragen und sich von seinem Herrn bedienen zu lassen.
- 19) So der Titel eines Buches über die Fastnacht: D.-R. Moser, Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der „verkehrten Welten“, Graz-Wien-Köln 1968.
- 20) M. Bachtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt/M.-Berlin-Wien (Ullstein-Buch 35228) 1985, 140.
- 21) M. Bachtin, Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt/M. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1187) 1995, 316.
- 22) N. Holzberg (s. Anm.1) konstatiert, „daß es wohl verfehlt ist, seine (Martials) erotischen Gedichte als Artikulationen von Moralkritik zu lesen, noch dazu einer, die ernst genommen werden will.“ (118).
- 23) M. Bachtin (s. Anm. 21), 70f.
- 24) Anders Döpp (s. Anm. 17), 166.

WINFRIED SCHINDLER, Schwäbisch Gmünd

Moribus antiquis res stat Romana

Römische Wertbegriffe bei christlichen und heidnischen Autoren der Spätantike¹

Präsident G. W. BUSH beendete seine Rede vor dem amerikanischen Kongress am 21. 9. 2001 folgendermaßen: „Der Verlauf dieses Konflikts ist noch ungewiss, aber sein Ausgang ist sicher. Freiheit und Angst, Gerechtigkeit und Grausamkeit befinden sich stets im Krieg, und wir wissen, dass Gott in ihrem Kampf kein neutraler Beobachter ist. Meine Mitbürger: Wir werden der Gewalt mit geduldiger Gerechtigkeit begegnen – in dem sicheren Bewusstsein, dass unser Anliegen richtig ist, und im Vertrauen auf kommende Siege. In allem, was vor uns liegt, möge Gott uns Weisheit schenken; und möge ER über die Vereinigten Staaten von Amerika wachen.“²

G. Bush benutzt in seiner Rede Schlüsselbegriffe wie Freiheit, Gerechtigkeit, Geduld, Weisheit, Vertrauen und Gott, Begriffe, die bereits in der Klassischen Antike und in der Spätantike ihren Ursprung haben und seither immer wieder benutzt, häufig genug aber auch missbraucht wurden.

Aktualität und Relevanz des Themas

In einem ersten Abschnitt versuche ich die Wahl dieses Themas zu begründen, danach werde ich mich allgemein über römische Wertbegriffe äußern, um schließlich drei besonders wichtige Wertbegriffe näher zu beleuchten: *fides*, *pietas*