

**Eumolpus' Fast Cuts.
Formen und Funktionen der Lesersteuerung in der
,Witwe von Ephesus'-Episode (*Satyrica* 110,6-113,5),
mit einem Ausblick auf Petrons Poetik des Blicks***

von JOST EICKMEYER, Heidelberg

In neuerer Zeit hat sich gegenüber jenem langen Erzähltext, der unter dem Namen *Satyrica* einem gewissen Petronius zugeschrieben wird, eine Haltung von gewissermaßen legerer Resignation bemerkbar gemacht. Oftmals im Zusammenhang mit der ideologiekritischen Skepsis gegenüber Interpretationen allgemein und unter Verweis auf die soziokulturelle Bedingtheit derselben spricht man dem Werk(-Fragment) insgesamt als Qualität eine einzigartige „Uninterpretierbarkeit“ zu.¹ Auch wenn diese Ansicht in jüngster Zeit auf der Grundlage teils umfangreicher Studien wieder in Zweifel gezogen wurde,² scheint das Unternehmen aussichtsreich, diese stets virulente Position durch genaue interpretierende Lektüre zu überprüfen. Eine solche sei hier versucht, ausgehend von einer spezifischen Episode der *Satyrica*.

1. Prolog auf dem Segelschiff

Keine Episode aus Petrons *Satyrica*, wie sie sich dem heutigen Leser präsentieren, weist als herausgelöster Text ein so reichhaltiges Nachleben auf wie die

* Ideen und Überlegungen, die zu diesem Aufsatz führten, stammen aus zwei Veranstaltungen am Heidelberger Seminar für klassische Philologie, einem sprachwissenschaftlichen Hauptseminar bei Herrn Prof. Dr. Gerrit Kloss und einer Vorlesung über die Literatur der Neronischen Zeit von Herrn Prof. Dr. Jürgen-Paul Schwindt (je 2004/2005). Einen früheren Entwurf dieser Arbeit konnte ich im von beiden Prof.res veranstalteten Forschungskolloquium 2005 vortragen. Dafür und für wertvolle Anregungen und Hinweise gilt den genannten Herren mein Dank ebenso wie den Diskutanten der jeweiligen Veranstaltungen.

¹ Cf. etwa Niall W. Slater: *Reading Petronius*; Johns Hopkins UP, Baltimore/London 1990. S. 250.

² So wendet sich etwa jüngst Jensson ausdrücklich gegen die skeptische Position und verweist nachdrücklich auf den Text selbst; cf. Gottskálk Jensson: *The Recollections of Encolpius. The *Satyrica* of Petronius as Milesian Fiction* (Ancient Narrative, Supplementum 2); Barkhuis Publ. & Groningen UL, Groningen 2004. S. 9, S. 18/19: „Instead of searching for the „basic idea“ of the work in other texts or generic system of texts (history, epic, drama, satire, realistic novel, picaresque novel etc.), we look for it in the text itself.“ Bei ähnlicher Motivation kommt er freilich zu etwas anderen Ergebnissen als diese Studie.

Geschichte von der Witwe von Ephesus (110,6-113,5).³ Die ihr zugrundeliegende Personenkonstellation findet sich ebenso in höfischen Epen des deutschen Mittelalters,⁴ wie in einer kaum überschaubaren Fülle von mehr oder minder erbaulicher Fabel-, Schwank- und Exempelliteratur, die vom Mittelalter bis in die Neuzeit reicht.⁵ Sogar bis in die moderne und sogenannte postmoderne Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts reichen breite Pfade des Fortlebens.⁶ Dies mag viele Fachgelehrte dazu verleitet haben, sich vor allem mit den Phänomenen der Rezeption näher zu beschäftigen, obgleich doch viele grundsätzliche Fragen, die die Interpretation des Petron-Textes selbst aufwerfen, alles andere als geklärt sind. – Da hier nicht der Ort ist, einen auch nur annähernden Überblick über die breit gefächerte Forschung zu geben, sollen die einschlägigen Positionen und Vorarbeiten an jeweils geeigneter Stelle eingeflochten werden.

Der Inhalt der um die drei Protagonisten Witwe (*matrona*), Magd (*ancilla*) und Soldat (*miles*) kreisenden Geschichte läßt sich schnell zusammenfassen, und auch Anlaß und Absicht des Erzählens scheinen klar zu ermitteln: Auf der Seefahrt von der nicht näher benannten Stadt, in der das Gastmahl des Trimalchio stattfand, fallen Encolpius und Giton ihren alten Feinden, beziehungsweise Liebhabern, Lichas und Tryphaena in die Hände, vor denen sie einst geflohen sind (100-108). Nach einer erfolglosen Maskerade (103,3-6), der Es-

³ Im Folgenden sind alle aus Petron zitierten Stellen in dieser Weise im Text angegeben nach der Ausgabe Petronius: *Satyricon Reliquiae* (ed. Konrad Mueller); Teubner, Stuttgart u. Leipzig ⁴1995; die übrigen zitierten Texte werden jeweils in den Fußnoten belegt.

⁴ Cf. etwa Laudines durch ihre Zofe vermittelte Verhelichung mit Iwein in Hartmanns gleichnamigem Epos (Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue. Hg. v. G.F. Benecke und Karl Lachmann. Neu bearbeitet von Ludwig Wolff; Walter de Gruyter, Berlin ⁷1968. VV. 1647-2420.). Hier ist die Konstellation noch prekärer, da Iwein zuvor Laudines Ehemann im Kampf erschlagen hat; oder cf. die Massenhochzeit der frisch verwitweten Damen von Clüse in des Strickers *Daniel von dem blühenden Tal* (Der Stricker: *Daniel von dem Blühenden Tal*, hg. v. Michael Resler (Althochdeutsche Textbibliothek 92); Niemeyer, Tübingen 1983, VV. 6631-6862). – Parallelüberlieferungen aus Phaedrus und anderen sind freilich in Rechnung zu stellen; Petron hat den Stoff sicher nicht erfunden.

⁵ Die Überlieferung in John of Salisburys *De nugis curialium* stellt nur die Spitze des Eisbergs dar. Dazu und zur Verwendung der Geschichte in ‚geringeren‘ Gattungen cf.: Gerlinde Huber: Das Motiv der „Witwe von Ephesus“ in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 18); Narr, Tübingen 1990; v.a. die überblicksartige Einleitung.

⁶ Prominent ist hier u.a. Edoardo Sanguinetis *Il giuoco del Satyricon* von 1970. Als Überblick über die Rezeption bis in die Moderne empfiehlt sich: Donato Gagliardi: *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*; La Nuova Italia, Firenze 1993. Dort zu Sanguinetti: S. 191-196.

kalation beim Wiedererkennen der Flüchtigen (104-106) und einer Schlichtung in letzter Minute (107-109) ist nun Ruhe eingeleitet, und die Streitparteien sitzen von einem vertraglich zugesicherten Frieden geschützt und gebunden beisammen. In dieser Ruhephase der Handlung, die schon bald von Seesturm und Schiffbruch (114), einer festen Station aus dem Repertoire des antiken Romans, beendet werden wird, erzählt nun der „Friedensstifter“ Eumolpus eine Geschichte:

ceterum Eumolpos, et periclitantium advocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulas hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur. (110,6-8)

Die durch den plötzlichen Friedensschluß, durch den Abbau der Spannung zwischen Verfolgern und Verfolgten erzeugte Pause in der Handlung der *Satyricon* scheint im Text direkt reflektiert („ne sileret sine fabula hilaritas“), die folgende Geschichte der Witwe scheint zunächst nur die Funktion zu haben, diese Lücke zu füllen. Passenderweise ergreift Eumolpus, auf dessen Vermittlung der Frieden zurückzuführen ist und der somit auch die Handlungspause verursacht hat, das Wort. ‚Ausgerechnet Eumolpus‘, möchte man hinzufügen, handelt es sich doch um jenen verkrachten Dichter, der bei seiner ersten Begegnung mit dem Erzähler Encolpius eine Ekphrasis von einer Darstellung der *Troiae halosis* improvisiert, die so sehr ausufert, daß er sich und seinen neuen Freund vor Steinwürfen des Publikums kaum retten kann (89-90);⁷ jenen Eumolpus, der später während des Schiffbruchs mit Gewalt vom Beenden eines *carmen* fort- und zur Rettung seines Lebens angetrieben werden muß (115,4/5);⁸ jenen Eumolpus, der, wieder auf festem Boden, nach Croton

⁷ Es ist bezeichnend, daß Encolpius Eumolpus in dieser Situation fragt: „Quid vis cum isto morbo?“ (90,3) Damit zählt er sich unter diejenigen, die dessen Dichtertum als Schaden für ihn selbst und als tadelnswerte Eigenschaft ansehen. Letzteres betont er später ausdrücklich, indem er auch die Dichtung als offenbar ungesunde Extase darstellt (90,4/5): „ego quoque sinum meum saxis onerabo, ut quotiescumque coeperis a te exire, sanguinem tibi a capite mittam.“ Maßgebliches zur Figur des Eumolpus und seinen Dichtungen bietet P.G. Walsh: Eumolpus, the *Halosis Troiae* and the *De bello civili*, in: *Classical Philology* 63 (1968), S. 208-212.

⁸ Dies ergänzt die in der vorherigen Anmerkung gemachte Beobachtung, daß Dichtertum lebensuntüchtig macht, ja an Wahnsinn im negativen Sinne grenzt; entsprechend verwendet Encolpius an dieser Stelle auch das Attribut ‚phreneticus‘ und beschreibt den Dichter als einen, der tierhafte Laute ausstößt und aus seiner Extase wieder auf den Boden zurückgeholt werden müsse: „at ille interpellatus excanduit et ‚sinite me‘ inquit ‚sententiam explere; laborat carmen in fine‘. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem“. Cf. Andrea Cucchiarelli: Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*, in: *Antike und Abendland* 44

wandernd eine sonderbare poetologische Vorrede und ein unausgewogenes Kurzepos über den Bürgerkrieg zum Besten gibt (118-124,1).⁹ Jener Eumolpus also verbreitet sich („coepit iactare“) über die Wechselhaftigkeit der Frauen, die er steigernd vom schnellen Verlieben über das Vergessen der eigenen Kinder (vermutlich motiviert durch einen neuen Liebhaber) bis zu der prinzipiellen These zuspitzt, daß es keine so ehrbare („pudica“) Frau gebe, daß sie nicht in das vollkommen andere Extrem, nämlich die Liebesraserei („usque ad furorem“) gestürzt werden könne. Diese These will er mit der Geschichte untermauern, die hier im Vordergrund stehen soll. Die Worte, mit denen er unmittelbar in die Geschichte einführt, verdienen noch eine gewisse Beachtung:

nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam expositurum se esse, si vellemus audire. (110,8)

Hier nimmt der Erzähler Eumolpus eine scharfe Abgrenzung zwischen den hohen literarischen Genera einerseits vor, nämlich der Tragödie und dem Epos, als das ich die „nomina saeculis nota“ deute, und der Erzählung aus dem Gedächtnis andererseits. Abgesehen davon, daß eine Beglaubigung aus der Erinnerung naturgemäß die Authentizität des Gehörten (oder Gelesenen) beim Publikum erhöht, fällt zusätzlich an der Junktur „rem sua memoria factam“ die Verwendung des Partizips von *facere* auf. Will man nicht, wie Teile der älteren Forschung, einen realen historischen Hintergrund annehmen und „factam“ zu einem Partizip von *fieri* machen, so könnte es im Gegenteil in die Richtung eines „fictam“ wirken, sinngemäß zu übersetzen als „einen Stoff, der durch seine Erinnerung gebildet wurde“, weniger die getreue Wiedergabe einer älteren Geschichte, als vielmehr eine aus eigener Kraft und Phantasie geleistete Synthese von Teilen, die ihrerseits der Erinnerung entstammen.

Trotz dieser kleineren Beobachtungen erscheint es vorderhand unstrittig, daß Eumolpus in den folgenden drei Kapiteln lediglich eine Geschichte mit

(1998), S. 127-138, v.a. S. 127. Zu den etwa von Horaz geprägten Vorbildern der Eumolpus-Figur cf. Mario Labate: Eumolpo e gli altri, ovvero Lo spazio della poesia, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34 (1995), S. 153-175, v.a. S. 156f. (dort auch weitere Literatur).

⁹ Einen Zusammenhang zwischen Seesturm, Schiffbruch und Eumolpus' Bürgerkriegsgedicht als Frucht dieser Inspiration stellt Cucchiarelli [wie Anm. 8], S. 129-131, her. – Über den Wert der Dichtungsvorrede in 118 ist verschiedenes gesagt und geschrieben worden. M.E. muß man einerseits die oben beschriebene Haltung des Erzählers gegenüber Eumolpus in Anschlag bringen und die Ironie bemerken, die darin liegt, daß der Dichter, der kurz zuvor beinahe durch ein *carmen* um sein Leben ‚betrogen‘ worden ist, seine Ausführungen mit dem Satz „multos [...] o iuvenes, carmen deceptit.“ (118,1) beginnt. Unter diesen Prämissen kann ich das Folgende kaum als ernstzunehmend und erst recht nicht als die Position Petrons ansehen.

misogynem Grundton und möglicherweise pikantem Inhalt¹⁰ zum Zeitvertreib und zur Steigerung der *hilaritas* erzählen wird. Wenn man sich jedoch die erzähltechnische Einbettung der Geschichte in den gesamten Kontext der *Satyrice* vergegenwärtigt, ergibt sich ein komplexeres Bild.

2. Die Witwe von Ephesus – eine schwierige Geschichte?

Unter erzähltechnischem Gesichtspunkt stellt die Kommunikation zwischen dem Erzähler Eumolpus und seinem Publikum, vor allem Encolpius, Giton, Lichas und Tryphaena ja nur die innerste Ebene dar. Um diesen Rahmen herum legt sich ein weiterer Kommunikationsrahmen, der durch den Erzähler Encolpius bestimmt wird. Sei es, daß er der Erzähler des gesamten Prosawerkes ist, sei es, daß die fragmentarische Überlieferung dem heutigen Leser die Szenerie vorenthält, in der Encolpius aus der Ich-Perspektive die lange Geschichte seiner Erlebnisse aus der Rückschau oder mitten im Geschehen stehend einem Publikum erzählt:¹¹ Auch wenn kein Rezipient auf der Ebene dieses Rahmens auszumachen ist, muß die Seite des Produzenten dennoch bewußt gehalten werden.¹² Um diesen Rahmen lagert sich schließlich der

¹⁰ Die Klassifikation „rem memoria sua factam“, die Analogie zweier kleinasiatischer Hauptstädte, sowie die äußere Form einer kurzen Geschichte in Prosa verbinden die folgende Geschichte ja mit der früheren Erzählung des Eumolpus über seine päderastischen Erlebnisse in Pergamon (85-87). Demgemäß kann zumindest der Zuhörer Encolpius eine pikante Note erwarten. Zur Analogie der beiden Geschichten cf. Giovanni Sega: *Due Milesie: La matrona di Efeso e l'efebò di Pergamo*, in: *Semiotica della novella latina. Atti del Seminario interdisciplinare „La novella latina“* (Perugia 11-13 Aprile 1985); Herder, Roma 1986. S. 37-81.

¹¹ Jedenfalls gibt es Passagen in den *Satyrice*, in denen Encolpius kommentierend, mithin aus einer gewissen Distanz, erscheint (etwa 30,3; 56,10; 65,1; 126,14). Dies deutet eher auf eine längere Rückschau der Geschehnisse hin, in denen Encolpius' jüngerer Selbst als „Figur“ auftritt. Cf. F. Jones: *The Narrator and the Narrative of the Satyrice*, in: *Latomus* 46 (1987), S. 810-819.

¹² Cf. etwa: Gagliardi [wie Anm. 6], S. 48-56: Kapitel „L'Ich-Erzählung“. Es hat sich in der Forschung eingebürgert Encolpius als den Erzähler der gesamten *Satyrice* aufzufassen. Cf. z.B. Victoria Rimell: *The satiric maze: Petronius, satire and the novel*. In: *The Cambridge Companion to Roman Satire*, edited by Kirk Freudenberg; UP, Cambridge 2005, S. 160-173, S. 160 die Definition des Werkes: „an extended first person narrative told in the voice of Encolpius“. Jensson [wie Anm. 2], S. 40 und 59, bezeichnet Encolpius als das „zentrale Bewußtsein“. Angesichts des relativ kleinen Teils, der von den gesamten *Satyrice* überliefert ist (vielleicht ein Achtel; cf. Gareth Schmeling: *The Satyrice of Petronius*. In: Ders. (Hg.): *The Novel in the Ancient World* (Mnemosyne Supplementum 159); Brill, Leiden et al. 1996, S. 457-490. S. 460), muß man jedoch einwenden, daß wir immerhin nicht ausschließen können, daß der Erzähler Encolpius seinerseits ein Charakter innerhalb einer übergeordneten Erzählhandlung ist, der lediglich eine besonders umfangreiche autobiographische Rückschau hält. – Es sei angemerkt, daß die verschiedentlich versuchten Rekonstruktionen der verlorenen Teile (cf. etwa Schmeling,

äußerste Erzählrahmen, der durch die Kommunikation zwischen dem Autor Petron und seinem jeweiligen Leser bestimmt wird.¹³ Wenn im Folgenden die innere Erzählung auf ihre poetische Faktur und besonders auf Elemente der Lesersteuerung hin untersucht wird, muß man eventuelle Schlußfolgerungen auf jeder einzelnen der genannten Ebenen gesondert bedenken.

Als erstes bietet Eumolpus' Geschichte einen weiteren Rahmen. Oft ist zu Recht auf den gleichsam theatralischen Ein- und Ausgang der Geschichte aufmerksam gemacht worden.¹⁴

matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret.

[...]

usus est miles ingenio prudentissimae feminae, posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in crucem. (111,1/2 u. 112,8)

Das staunende Betrachten steht am Anfang und am Ende, doch verändert sich das Angestaunte offenbar fundamental im Verlauf der Geschichte: Ist es zu Beginn noch die *pudicitia* der ehrbaren Matrone, so ist es zum Schluß zwar nicht die Klugheit, die ihr im gleichen Maße von außen zugesprochen wird wie die Ehrbarkeit zu Beginn, aber zumindest ein Erzeugnis derselben, nämlich ihr eigener toter Ehemann, der statt des Räubers am Kreuz hängt. – Dabei ist die Analogie wohl größer zu denken, als der Text deutlich macht, denn auch die Eigenschaft der *pudicitia* läßt sich nicht unmittelbar erkennen, son-

ibid., S. 460/461; auch die kühne ‚Nacherzählung‘ bei Jenson [wie Anm. 2], S. 175-187) sich nur im Grad der Plausibilität ihrer Hypothesenbildung von den „Ergänzungen“ Nodots von 1684 unterscheiden.

¹³ Diese ‚Schachtelung‘ der Erzählrahmen ist immer wieder beobachtet oder zumindest angedeutet worden. Cf. etwa schon Paolo Fedeli: *La matrona di Efeso. Strutture narrative e tecnica dell'inversione*, in: *Semiotica della novella latina* [wie Anm. 10], S. 9-35. Dieser bemerkt zu Recht (S. 10): „[O]vviamente Eumolpo che narra ai naviganti corrisponde a Petronio che si rivolge ai lettori“, verwechselt dann aber fälschlicherweise Korrespondenz mit Identität: „il punto di vista di Petronio coinciderà, quindi, con quello del narratore Eumolpo.“; ähnlich auch S. 20.

¹⁴ Fedeli etwa weist auf Parallelen zur Komödienhandlung hin (ibid., S. 10). Diese Beobachtung wird auch gern für die Analyse des ganzen Werkes als eines besonders „theatralischen“ herangezogen. Cf. Slater [wie Anm. 1], S. 14 und S. 108-111; cf. auch Costas Panayotakis: *Theatrical Elements in the Episode on board Lichas' Ship* (Petronius, *Satyrica* 99.5-115). In: *Mnemosyne* 47 (1994), S. 596-624, der die theatralischen Elemente der gesamten Schiffsreise darstellt, ansonsten aber die Erzählung von der Witwe ignoriert; so auch in seiner umfassenderen Studie: *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius* (Mnemosyne, Supplement 146); Brill, Leiden et al. 1995. Andererseits sieht z.B. Jenson [wie Anm. 2] keine dezidiert dramatische Struktur (S. 39): „It is quite possible that there is some ‚theatrical‘ quality to the work, but there is certainly no ‚dramatic structure‘ in the narrative of the *Satyrica*.“

dern nur an bestimmten Verhaltensweisen. Begrifflich fallen an diesen Rahmensätzen bereits zwei Formulierungen auf: einerseits daß *pudicitia*, die wohl nicht ohne ein Maß an *humilitas* gedacht werden kann, gleichzeitig eine so ostentative Kraft entfalten kann, daß die Schaulustigen („spectaculum“!) aus nah und fern anreisen;¹⁵ andererseits, daß ein so makabres und pietätloses Vorgehen wie die Leichenschändung des frisch verstorbenen Ehemannes durchaus positiv als Akt einer *prudentissima* bezeichnet wird. Mit dieser Veränderung geht auch eine andere Bezeichnung der Protagonistin einher, die zu Beginn als „matrona“ mit der typischen Bezeichnung einer römischen Bürgerin, zum Schluß als „femina“ mit der weiblichen Gattungsbezeichnung kenntlich gemacht wird. Vorerst ist festzuhalten, daß den drei oben beschriebenen Erzählrahmen durch die hier vollzogene Anlehnung der Handlung an ein Bühnengeschehen tendenziell ein vierter Rahmen einbeschrieben wird, der die handelnden Personen als Produzenten und Unbeteiligte wie die Frauen aus der Umgebung oder den *populus* als Rezipienten aufweist.

Im Weiteren werden die *matrona*, vor allem nach dem Tod ihres Ehemannes, und ihre *pudicitia* noch ausführlicher unter Hinzunahme der Außensicht auf sie beschrieben.

haec ergo cum virum extulisset, non contenta vulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere, in conditorium etiam prosecuta est defunctum, positumque in hypogaeo [...] corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque coepit. sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt, non propinqui; magistratus ultimo repulsi abierunt, complorataque singularis exempli femina ab omnibus quintum iam diem sine alimento trahebat. (111,2-4)

Die Außerordentlichkeit der Frau im Hinblick auf ihre *pudicitia* wird durch ihr Witwentum offenbar noch verstärkt: Vom *vulgaris mos*, der eine betont äußerliche Trauer („in conspectu frequentiae“) nahelegt, will sie nichts wissen, sondern steigert ihre Trauer über eine tägliche und nächtliche Ausschließlichkeit bis zum Inkaufnehmen des Verhungerns. Einerseits wird diesem Verhalten aus äußerer Perspektive eine gewisse Devianz zugesprochen: Immerhin versuchen Eltern und entferntere Verwandte oder Freunde, sie vom langsamen Selbstmord abzuhalten. Wenn sich schließlich mit den *magistratus* gar die offiziellen Kommunalbehörden einschalten, wird die implizite Mißbilligung gegenüber dem unrituellen Verhalten der Witwe von der privaten auf die

¹⁵ Cf. etwa Fedeli [wie Anm. 13], S. 11, der die Berühmtheit der Witwe mit derjenigen hellenistischer Herrscher oder Kaiser vergleicht. Huber [wie Anm. 5], S. 14, bemerkt, daß eine solche Massenwirkung im griechischen antiken Roman meistens der Schönheit einer Protagonistin zugeschrieben wird.

öffentliche Ebene verschoben.¹⁶ Dennoch überwiegt die positive Außensicht, denn die Witwe bringt ihre Tage zwar als bedauerte Frau, aber doch als eine „*femina singularis exempli*“ hin. Diese Exempelstellung wird wenig später wiederum durch eine Außensicht unterstrichen:

una igitur in tota civitate fabula erat, solum illud affulsisse verum pudicitiae amorisque exemplum omnis ordinis homines confitebantur [...]. (111,5)

Neben dem bekannten Status als *exemplum*, den ihr hier gar Menschen jedweden Standes zusprechen, fallen zwei Veränderungen gegenüber der vorigen Beschreibung auf: Mit „*fabula*“ und „*amoris exemplum*“ dringen gleichsam zwei Begriffe in die Geschichte ein, die aus dem Vorspann des Eumolpus stammen. Meint doch *fabula* nicht nur, daß man eben in der Umgebung von der Frau erzählt, sondern auch, daß es sich im Sinne dessen, was die Geschichte des Eumolpus selbst darstellt, um eine Begebenheit handelt, die eine ‚*res memoria sua facta*‘ sein kann. Wenn der aufmerksame Zuhörer über dieser leichten Unterminierung der Glaubwürdigkeit bereits stutzt, mag er sich auch über die plötzliche Nennung des *amor* wundern: Denn obwohl einfach die Liebe zum verstorbenen Gatten gemeint sein kann, die die Frau gefangen hält, klingt doch stark das „*quam facile adamarent*“ aus der Invektive des Eumolpus an: Kann nach den Prämissen des Erzählers ein und dieselbe Frau überhaupt „*pudicitiae amorisque exemplum*“ sein?¹⁷ – Wir werden sehen, daß diese Witwe es kann. Zunächst ist aber festzustellen, daß die Außenperspektive der Unbeteiligten, die zum größten Teil zur Charakterisierung der Witwe benutzt wird, trotz oberflächlicher Einheitlichkeit durchaus kleine Unschärfen und Widerhaken aufweist.

Mittlerweile ist die Magd als „*fidissima ancilla*“ bereits eingeführt, und dieser Superlativ bindet sie nicht nur in diesem Teil der Handlung an ihre Herrin, der sie das Totenlicht bewacht und sogar ihre Tränen leiht,¹⁸ sondern zeichnet

¹⁶ Cf. *ibid.*, S. 16: „[...] schließlich haftet der Entfernung vom Normalmaß etwas Exzessives an, macht sich jede Übererfüllung als Abweichung von der erforderlichen Norm verdächtig.“

¹⁷ Es sei angemerkt, daß für diese Formulierung auch ein typisches Grabepigramm Vorbild gewesen sein mag und sie somit ausdrücken soll, daß die *matrona* für ihre Umgebung als bereits gestorben gilt. Cf. den Hinweis bei Carl Werner Müller: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, S. 342.

¹⁸ 111,4: „[...] ,simulque et lacrimas commodabat lugenti [...]“ ist wieder eine merkwürdige Junktur. Sie scheint mir so zu erklären, daß die Magd die Tränen ihrer trauernden Herrin durch ihre eigenen ‚ersetzt‘, wenn diese, wie oft bei exzessiv Trauernden, nicht mehr weinen kann. (Dem Imperfekt käme dann ein iterativer Aspekt zu.) Sie wäre demnach

sie selbst durch einen Anteil am zweideutigen Ruf der *matrona* zwischen Devianz und höchster Exemplarität aus. Die Magd wird so zu einer Parallelfigur der Witwe auf einem geringeren Niveau der Herausgehobenheit.¹⁹

Als dritte Hauptfigur wird nun der Soldat eingeführt, der auf dem Friedhof gekreuzigte Räuber bewachen muß. Er wird vor allem durch das Licht ange- lockt, das die Magd unterhält:

proxima ergo nocte cum miles [...] notasset sibi lumen inter monumenta clarius fulgens et gemitum lugentis audisset, vitio gentis humanae concupiit scire quis aut quid faceret. descendit igitur in conditorium, visaque pulcherrima muliere primo quasi quodam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit. (111,6-8)

Der erste Auftritt des Soldaten auf der Bühne der innersten Erzählebene ist klar zweigeteilt in einen Zeitabschnitt der Wahrnehmung und einen Zeitabschnitt der Aktion. Die durch *notare* und *audire* gekennzeichneten äußeren Eindrücke des *lumen* und des *gemitus* lösen die Handlung aus, die ebenso zweigliedrig durch *descendit* und *substitit* beschrieben ist. Als Katalysator zwischen beiden Abschnitten fungiert die Neugier: „vitio gentis humanae concupiit scire“. Dabei fällt die Bezeichnung *vitium gentis humanae* als der erste echte Erzählerkommentar der Geschichte auf. Trotz der polemisch-misogynen Ankündigung des Eumolpus hat sich der Erzähler bisher mit eigenen Kommentaren zurückgehalten, hat trotz einer generell auktorialen Erzählhaltung tendenziell, wie beschrieben, Perspektiven auf der Ebene des Erzählten selbst gewählt. Und auch dieser Kommentar kann, wenn er nicht ohnehin nur eine poetische lexikalisierte Umschreibung der Neugier ist, allenfalls zur Entschuldigung des Soldaten dienen, der seinen Posten verläßt. Der Zeitabschnitt der Aktion ist durch die weite Satzklammer des „descendit ... turbatus substitit“ verdichtet: die so eingefaßten Ablativformen sind so angehäuft, wie die Wahrnehmung auf den Soldaten in der Gruft einstürzt, bis das prädikative „turbatus“ erst ganz zuletzt seine Reaktion deutlich werden läßt. Im Kleinen spiegelt sich hier die Teilung zwischen Einwirkung und Reaktion wider, die vorab für die übergreifende Periode festgestellt wurde. Dieses Schema von Reiz und Reaktion wird prägend für jede folgende Handlung des Soldaten sein.

um so enger mit ihrer Herrin verbunden. Anders etwa Huber, die „commodare“ als Hinweis auf Unehrllichkeit deutet: Huber [wie Anm. 5], S. 40.

¹⁹ Cf. Fedeli [wie Anm. 13], S. 15.

Interessant ist aber die Reihenfolge der Wahrnehmungen: Die Geister- und Unterweltsercheinung, die er unterstellt und die ihn erschreckt, steht nach dem *ablativus absolutus* „*visa que pulcherrima muliere*“. Als erstes drückt sich ihm offenbar die Schönheit der Frau ein, über die sie scheinbar ebenso verfügt wie über *pudicitia*. Dies ist überhaupt die erste Wahrnehmung, die der Zuhörer/Leser von der äußeren Erscheinung der Witwe bekommt. Wurde sie vor dem über die abstrakte Tugend und ihre Außenwirkung als *fabula* und *exemplum* definiert, ist sie dann für die Magd nur die *lugens*, also ganz durch die Tätigkeit des Trauerns bestimmt. Erst jetzt, nach beinahe der Hälfte der Geschichte, bekommen wir einen *visus* im eigentlichen Sinne durch den radikalen Wechsel von der Perspektive der Unbeteiligten über die Andeutung der Magd zu derjenigen des Soldaten.²⁰ – Jedoch ist auch dessen Wahrnehmung nicht als einheitlich zu bezeichnen: Denn auch wenn man die größte semantische Abschwächung von „*monstra*“ und „*infernae imagines*“ annimmt, ist dieser Eindruck kaum mit dem einer *pulcherrima* zu vereinbaren, zumal, wie die Syntax nahelegt, beide Sinneseindrücke in schneller Abfolge eintraten. Die folgende Handlung, in der der Soldat die Situation begreift, entwickelt sich wieder anhand der Abfolge von Reiz und Reaktion, wie sie für ihn typisch ist, in diesem Fall besonders durch die Verben des Denkens und ‚Verarbeitens‘ in die Länge gezogen, worauf das Herbeischaffen seiner Nahrungsmittel und der erste Versuch folgt, die Witwe vom Trauern abzubringen:

deinde ut et corpus iacentis conspexit et lacrimas consideravit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat, desiderium extincti non posse feminam pati, attulit in monumentum cenulam suam coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur. (111,8-9)

Es seien hier nur zwei Umstände hervorgehoben: die merkwürdige Unvereinbarkeit, die die Wahrnehmung der Frau durch den Soldaten aufwies, wird hier fortgesetzt: Denn erst jetzt, nachdem er schon die Bewertung als „*pulcherrima*“ reaktiv festgesetzt hat, entdeckt er offenbar ihre Tränen und ihr zerkratztes („*sectam*“ gar wörtlich: zerschnittenes) Gesicht. Eingedenk dessen, daß gerade die Nacht zum sechsten Tag der Trauer herrscht und die Witwe jede Nahrung verweigert hat, scheint die erste Einschätzung des Soldaten ohnehin fraglich, wenn es sich nicht um Projektion gehandelt hat. Zweitens ist der Soldat in seinen Äußerungen der erste, der die negative Seite dieser exaltierten Trauer hervorkehrt, indem er neben Allerweltsweisheiten über Leben und Tod auch den „*dolor supervacuus*“ und die „*exulceratae mentes*“, die

²⁰ So auch Fedeli [wie Anm. 13], S. 18.

implizit als Wahnsinn bezeichnet werden, nennt. Wohl gemerkt: Zuhörer und Leser erhalten hier keinen Hinweis auf eine mögliche Zielsetzung oder Hintergedanken des Soldaten; auf die Beschreibung des sinnlichen Eindrucks und der Erkenntnis folgt die Beschreibung der Handlung; Entscheidungen oder Überlegungen fehlen in der Darstellung. – Die Witwe zeigt sich beharrlich:

at illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus ruptosque crines super corpus iacentis imposuit. (111,9/10)

Das hart adversative „at“ bezeichnet einen abermaligen Perspektivwechsel auf die Seite der Witwe. Sie reagiert mit noch heftigeren Trauerbekundungen auf den Versuch des Fremden und läßt keinen Zweifel daran, daß ihr jeder Trost fremd ist. „Ignota consolatione“ kann in diesem Zusammenhang einerseits als Enallage auf den Soldaten bezogen werden, läßt andererseits aber die widersetzliche Sichtweise der Frau um so stärker hervortreten. – Kurz darauf wechselt, angezeigt durch „tamen“ (111,10), die Perspektive wieder auf die Seite des Soldaten, der es durch seine Speisen, namentlich den Wein, schafft, die Magd zu überzeugen:

[...], donec ancilla vini odore corrupta primum ipsa porrexit ad humanitatem invitantis victam manum, deinde refecta potione et cibo expugnare dominae pertinaciam coepit [...] (111,10/11)

Abgesehen von den beschreibenden Formulierungen „corrupta“ und „porrexit victam manum“ deuten vor allem zwei Begriffe auf die erfolgte Fahnenflucht der Magd hin: Das Angebot des Soldaten wird, obwohl es gar nicht an sie gerichtet war,²¹ als „humanitas invitantis“ bezeichnet, während auf der anderen Seite das, was die Witwe zu einem „pudicitiae exemplum“ gemacht hat, plötzlich negativ konnotiert als „pertinacia“ dargestellt wird, die es, nunmehr im militärischen Wortschatz, der bislang ausschließlich dem Soldaten vorbehalten war,²² zu bekämpfen gilt. Dieser Übermacht muß die Witwe schnell weichen, was der Erzähler durch einen weiteren, fast gnomischen Kommentar einleitet:

nemo invitatus audit, cum cogitur aut cibum sumere aut vivere. itaque mulier aliquot dierum abstinentia sicca passa est frangi pertinaciam suam, nec minus avide replevit se cibo quam ancilla quae prior victa est. (111,13-112,1)

²¹ Cf. 111,10: „non recessit tamen miles, sed eadem exhortatione temptavit dare mulierculae cibum [...]“. Die leicht patriarchalische Bezeichnung durch den Deminutiv „mulierculae“ zeigt deutlich die Perspektive des miles als eines vermeintlich Überlegenen an.

²² Cf. dazu etwa Fedeli [wie Anm. 13], S. 18-20.

Die entscheidende Wende der Geschichte scheint plan erzählt, äußert sich aber in subtilen sprachlichen Erscheinungen: Erstens erscheint die als „matrona“ eingeführte Frau ‚nur noch‘ als „mulier“, was die Qualität der Ehrbarkeit zumindest in den Hintergrund rückt; zweitens scheint sie in ihrer Perspektive zum ersten mal seit fünf Tagen Hunger und Durst schmerzlich zu spüren („abstinentia sicca“) und kompensiert dies durch die innere Angleichung an ihre Magd: Bezeichnet sie doch plötzlich ihr Verhalten ebenso als „pertinacia“, wie jene es wenige Zeilen zuvor getan hat, und vollendet den Seitenwechsel *in actu* durch eine Wiederholung des gierigen Konsums, den die *ancilla* an den Tag gelegt hat („nec minus avide ... quam“). Der gnomische Einleitungssatz scheint den Umschlag in der Haltung der Witwe durch eine ebenso allgemeingültige Formulierung in Schutz nehmen zu wollen, wie die Neugier zuvor den Soldaten entschuldigt hat. Auf den zweiten Blick besteht jedoch eine bemerkenswerte Spannung zwischen dem Hauptsatz und dem Prädikat des Nebensatzes: „nemo invitus audit, cum cogitur“. Die doppelte Verneinung kehrt „invitus“ in sein Gegenteil um, setzt dieses jedoch sofort in Spannung zu „cogitur“: Ähnlich wie zuvor das Lob der Witwe als „pudicitiae amorisque exemplum“ bei genauer Betrachtung höchst zweifelhaft wird, erscheint sie auch in dieser Rechtfertigung als eine, die etwas gern tut und gleichzeitig gezwungen wird, kaum verständlich. Um die als *exemplum* eingeführte Frau nun im Sinne seiner Prämissen zu einem Exempel weiblicher Wechselhaftigkeit zu machen, nutzt Eumolpus die Aufgabe der *pertinacia* als Vorstufe zur Aufgabe der *pudicitia*:

ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satietatem. [...] blanditiis [...] isdem [miles] etiam pudicitiam eius aggressus est, nec deformis aut infacundus iuvenis castae videbatur, conciliante gratiam ancilla ac subinde dicente: „placitone etiam pugnabis amori?“ (112,1/2)

Hier sind die tendenziellen Perspektiven, die in der Geschichte Verwendung finden, auf engstem Raum kumuliert: Der Erzählerkommentar, der sich hier sogar direkt („scitis“) an die Zuhörer richtet und der mit „humana satietas“ wiederum eine allgemeinmenschliche Erklärung für das Geschehen geben will, wie zuvor beim Soldaten durch „vitium gentis humanae“; zweitens die Perspektive des Soldaten, auch wenn sie nur ganz kurz durch das militärische „aggressus est“ angedeutet wird; drittens die Perspektive der Magd, durch „conciliare“ und „dicere“ bestimmt: Sie will die beiden Seiten endlich vollends verbunden sehen (hier scheint zum zweiten mal der *amor* aus Eumolpus' Vorrede auf), was ein besonderes Licht auf ihren Status als „fidissima“ wirft: Einerseits ist sie noch ihrer Herrin verbunden, bei der sie bleibt, andererseits steht sie argumentativ auf Seiten des Soldaten, von dessen Gaben sie sich ernährt hat; schließlich die Perspektive der Witwe selbst, die plötzlich in einer

Art Spiegelung der Szene in 111,6 einen visuellen Eindruck des Soldaten bekommt, der ihr als körperlich und geistig höchst annehmbarer Jüngling erscheint. Gerade das Lob der *facundia* ist bemerkenswert, hat sich doch der Soldat bisher durch eine im Zweifel eher schwerfällige Handlungsweise nach mitunter längerer Begriffsstutzigkeit ausgezeichnet. Die Tatsache, daß Eumolpus ihn seine angebliche Redegewandtheit in keiner einzigen wörtlich zitierten Suasorie präsentieren läßt, erregt hier ebenso Zweifel, wie die Formulierungen, mit denen er insistiert, daß der Soldat entweder Allgemeinplätze (111,9: „et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur“) vertrete oder stets dasselbe sage (111,10: „sed eadem exhortatione temptavit“; 112,2: „blanditiis isdem“), während die Magd an der entscheidenden Stelle durch kurze in direkter Rede wiedergegebene Argumente überzeugend wirkt.²³ Die Erkenntnisse der Witwe scheinen also auch höchst problematisch, freilich wiederum ohne daß der Zuhörer/Leser über mögliche Motive für diese Wahrnehmung aufgeklärt wird: Wie oben bereits die Handlungsweise des Soldaten wird hier die anstehende Entscheidung der Frau rein durch die optische Wahrnehmung motiviert. Spekulationen über eventuelle Hintergedanken oder Strategien auf beiden Seiten bleiben dem Rezipienten überlassen. Und als ob dies noch nicht genug wäre, wird sie selbst im Moment dieser Wahrnehmung, die ihre Untreue einleitet, als „casta“ bezeichnet! – Wichtig als Element der Lesersteuerung erscheint hier die Engführung der wichtigsten Perspektiven, durch die der Erzähler die Sichtweisen der Personen in schneller Abfolge aneinanderreicht und zueinander in Spannung setzt.

Eumolpus beschleunigt die Erzählung nun, indem er die Matrone ihre *pudicitia* auf- und sich selbst dem Soldaten hingeben läßt. Vom Soldaten versorgt, verbringen die beiden die folgenden drei Tage miteinander, die räumliche Abgeschlossenheit, die ohnehin herrschte, nachdem der Soldat die Gruft betreten hatte, wird noch verstärkt, indem die Liebenden sich nun von der Außenwelt zusätzlich abschotten (112,3: „praeclusis videlicet conditorii foribus“). Damit ist eigentlich die Absicht des Erzählers erfüllt: Eine römische Dame, die er als Inbegriff der *pudicitia* eingeführt hat, wirft diese, offenbar durch *peregrina libido* veranlaßt, über Bord. Doch Eumolpus setzt noch einen Schlußpunkt, indem er zunächst am Punkt größter Abgeschlossenheit des Liebespaares die Außenwelt wieder eingreifen läßt:²⁴ Die Angehörigen eines

²³ So auch z.B. Huber [wie Anm. 5], S. 30/31.

²⁴ Dieser Wechsel ist bereits in 112,3 angebahnt, indem die Perspektive von den geschlossenen Toren der Gruft auf die resultierende Einschätzung der Vorübergehenden übergeht: „ut quisquis ex notis ignotisque ad monumentum venisset, putaret expirasse super corpus viri pudicissimam uxorem.“ Daß diese Einschätzung der *pudicissima* zur

Räubers nehmen ihn vom unbewachten Kreuz und bestatten ihn regelgerecht (112,5/6). Dieser Umstand reißt den Soldaten aus seinen Liebesfreuden, wirft ihn auf die eigene Perspektive zurück und setzt ihn wieder dem bekannten Verhaltensmuster von Eindruck, Verarbeitung und Reaktion aus:

at miles circumscriptus dum desidet, ut postero die vidit unam sine cadavere
 crucem, veritus supplicium, mulierem quid accidisset exponit: nec se
 expectaturum iudicis sententiam, sed gladio ius dicturum ignaviae suae.
 (112,6)

Die Geschehnisse der Außenwelt zwingen ihm auch tendenziell deren Perspektive auf: Denn er betrachtet plötzlich seine Handlungen der letzten Tage als Folgen seiner „ignavia“, verstanden als Nachlässigkeit. Die Drohung mit Selbstmord nötigt seine Geliebte zum Handeln, und so leitet sie, wiederum aus ihrer Perspektive, das makabre Ende der Geschichte ein:

mulier non minus misericors quam pudica „nec istud“ inquit „dii sinant, ut
 eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem.
 malo mortuum impendere quam vivum occidere.“ (112,7/8)

Hier wird zum ersten und einzigen Mal die neue Eigenperspektive der Frau präsentiert: Sie spricht von den „duo carissimi homines“, demnach scheint sie, entgegen der von Eumolpus im Vorspann unterstellten Vergeßlichkeit, ihrem toten Ehemann nach wie vor verbunden zu sein, freilich ebenso stark, wie dem neuen Liebhaber. Im Andenken an den Gatten scheint die *pudicitia* gleichsam im Hintergrund fortzubestehen, denn nur so scheint auch der befremdliche Vergleich „non minus misericors quam pudica“ verständlich.²⁵ Spricht man ihr jede *pudicitia* ab, ist der Vergleich im Ganzen sinnlos; bedenkt man das Folgende, kann man die unterstellte *misericordia* nur auf das Verhalten dem Soldaten gegenüber beziehen, denn ihren ehemaligen Gatten behandelt sie alles andere als barmherzig. In diesem Sinne kann der Vergleich als Abbildung des inneren Konflikts verstanden werden, der in ihrer Rede durch die Gleichzeitigkeit zweier Männer und die Bedrohung durch zwei Tode

selben Zeit drastisch lügen gestraft wird, wie der Leser weiß, macht sie entsprechend unglaubwürdig.

²⁵ Der narrative Status dieser Bezeichnung ist schwer auszumachen: Es mag sich ebenso um eine vorgreifende Einschätzung aus der Perspektive des Soldaten handeln, wie um einen Erzählerkommentar. Beide Prämissen würden andere Erklärungsweisen erfordern, so daß ein Rest Rätselhaftigkeit in dieser Aussage wohl nicht zu lösen ist, zumal kaum entscheidbar ist, ob die Bezeichnung „misericors“ ein (höchst mangelhaftes) Mitleid mit ihrem toten Ehemann oder ein (übergroßes, da sogar den Leichnam ihres Ehemannes einsetzendes) Mitleid mit der Situation des Soldaten meint. Cf. Fedeli [wie Anm. 13], S. 24, der die Attribute der Witwe als Ironie auffaßt.

ausgedrückt wird, von denen freilich nur noch einer zu verhindern ist. Ihre hoch emphatische Rede mit der semantischen Pointe von „impendere“ und „occidere“ leitet dann die Handlung ein, in der der geraubte Räuber durch den ehemaligen Gatten ersetzt wird, was der Frau die Bezeichnung „prudētissima“ einbringt. Vor dem Hintergrund der oben gemachten Beobachtungen wird nun diese Einschätzung verständlich: Denn es ist die Perspektive des Soldaten, aus der die Frau für ihre ihm zweifellos sehr klug erscheinende Idee gerühmt wird (112,8: „usus est miles ingenio prudentissimae feminae“).

Nach dieser detaillierten Untersuchung müssen die Beobachtungen in den jeweiligen Erzählrahmen eingebettet und auf ihre Valenz zur Lesersteuerung hin befragt werden. Auf der innersten, ‚theatralischen‘ Ebene bleibt ein Großteil der ablaufenden Handlung vor den Unbeteiligten außerhalb der Grabkammer verborgen: Entsprechend gehen die Einschätzungen dieses Publikums, wo sie über ein reines Staunen hinausgehen, in die Irre: In ihrer Perspektive verkürzen sie die *matrona* entweder auf die Verkörperung einer Tugend, oder sie ziehen aus dem Sichtbaren (der verschlossenen Grabkammer) voreilige Schlüsse auf das nicht Sichtbare (die Vorgänge im Inneren). Einen unmittelbaren Blick auf die Frau erreichen sie, im Gegensatz zum *miles*, nicht.

Auf der nächstäußeren Ebene ist zum Erzähler Eumolpus zu sagen, daß er seine Vorgabe, ein Exempel weiblicher Unbeständigkeit zu liefern und so seine Vorurteile über weibliche Tugend zu illustrieren, klar verfehlt hat, was durchaus zur Figur des Eumolpus als schlechtem Poeten paßt.²⁶ Denn er selbst hat die scheinbare Plakativität der Handlung durch das subtile Spiel mit verschiedenen Perspektiven verschwimmen lassen, die nicht nur die Einschät-

²⁶ Dieser Punkt wird in der Forschung meist übersehen. Man versucht z.B., den offenkundig unbegabten Dichter Eumolpus vom Erzähler Eumolpus zu trennen, dessen ‚Meisterstück‘ eben die Erzählung von der ephesischen Witwe darstelle. Cf. etwa Roger Beck: *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a Study of Characterization in the Satyricon*. In: *Phoenix* 33 (1979), S. 239-253, v.a. S. 246, 250f.; cf. Cucchiarelli [wie Anm. 8], S. 134/135 (Hier, S. 135, wird Eumolpus gar als „vera personificazione dell’istanza prosimetrica che è a fondamento del romanzo“ beschworen.). Cf. auch Maria Plaza: *Laughter and Derision in Petronius’ Satyricon. A Literary Study* (*Studia Latina Stockholmiensia* 46); Almquist & Wiskell, Stockholm 2000, S. 172-174 und 180, wo sie die Erzählung als „the masterly prose counterpart following closely upon his inept poetic exercise“ qualifiziert. – Sicherlich kann man die Witwengeschichte als höchst gelungene Prosa auffassen, jedoch nur, wenn man sie als Prosa des Autors Petron betrachtet. Im inneren Erzählrahmen von Eumolpus’ eigenen Vorgaben und Ankündigungen ist sie in gleichem Maße unpassend, wie sein ‚Bellum civile‘ im Kontext der poetologischen Vorrede (cf. supra, Anm. 9). So kann Beck (ibid., S. 250) die Geschichte nur als „economically crafted to bring out the desired point and purpose“ qualifizieren, wenn er Eumolpus „[i]ronic contrast“(ibid., S. 251) als generelles Grundelement seiner Erzählungen unterstellt.

zung äußerer Beschaffenheit als radikal subjektiv und somit erkenntnistheoretisch zweifelhaft darstellt, sondern sogar vermeintlich eindeutige Begriffe wie *pudicitia*, *fides*, *prudencia*,²⁷ *castus*, *velle*, *cogere* einem nagenden Skeptizismus aussetzt.²⁸ Auf der anderen Seite sind die Reaktionen seiner Zuhörer bemerkenswert:

risu excepere fabulam nautae, erubescere non mediocriter Tryphaena vultumque suum super cervicem amabiliter ponente. at non Lichas risit, sed iratum commovens caput ‚si iustus‘ inquit ‚imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci‘. (113,1/2)

Dreierlei Reaktionen werden genannt: Die der Seeleute kann als die einfachste bezeichnet werden, indem sie die Geschichte von ihrem pikanten Unterhaltungswert her aufnimmt. Tryphaenas Erröten kann einerseits als schamhafte Reaktion einer römischen Bürgerin auf eine *levis fabula* gedeutet werden, andererseits als direkte Betroffenheit, die eine Identifikation mit der *matrona* erzeugt. Dieser Eindruck wird durch ihr weiteres Verhalten verstärkt, denn sie nutzt offenbar ihre Reaktion auf die Geschichte als Möglichkeit, sich an ihren Liebling Giton heranzumachen.²⁹ Schließlich wird die Reaktion des Lichas wiederum durch „at“ eingeleitet, jene Konjunktion, die in der Erzählung selbst

²⁷ Roger Beck versucht die Irritation zu mildern und „prudencia“ in diesem Zusammenhang wie anderswo bei Petron als „praktische Abgebrühtheit“ zu erklären. Cf. *ibid.*, S. 250, Anm. 39.

²⁸ Diese begriffliche Ambivalenz erkennt ein geringerer Teil der Forschergemeinde an, cf. Huber [wie Anm. 5], S. 51: „Wenn man eines mit Sicherheit behaupten kann, dann dies: In der petronischen ‚Matrone von Ephesus‘ erscheinen alle Verhaltensvorschriften relativiert.“ Plaza möchte diese Relativierung sogar als Grundkonzept der gesamten *Satyrica* verstanden wissen: „I argue throughout the present analysis that her [sc. Hubers] term „relativisation“ is applicable to the whole of the Petronian text.“ (Plaza [wie Anm. 26], S. 185; ähnlich: S. 52/53). – Oft wird hingegen die Diskrepanz zwischen Zielsetzung und tatsächlichem Verlauf der Geschichte durch eine Betonung ihrer ästhetischen Qualität zu erklären versucht. Ich zitiere stellvertretend Fedeli, [wie Anm. 13], S. 32: „In Petronio si capisce bene che il movente non risiede affatto, nonostante le apparenze, nel fine etico, ma nel gusto della narrazione elegante e raffinata per un pubblico parimenti elegante e raffinato.“ Sogar noch Müller [wie Anm. 17] sieht Erheiterung als primären Zweck von Eumolpus' Erzählung (S. 351) bzw. koppelt ihre Bedeutung an das angeblich in den gesamten *Satyrica* virulente Thema der „Lust am Leben“ (S. 347). – Abgesehen davon, daß eine solche Argumentation die Problematik der verunklärten Begriffe nicht unbedingt entkräftet, übersieht sie auch, daß Eumolpus nicht zu einem „eleganten und ästhetisch verfeinerten“, sondern vielmehr zu einem ganz gemischten Publikum spricht, dessen nicht nur heitere, sondern sehr unterschiedliche Reaktionen hier im Folgenden behandelt werden.

²⁹ Auch diese Andeutung wird später vom Erzähler Encolpius weiter ausgeführt (113,5/6): „ceterum Tryphaena in gremio Gitonis posita modo implebat oculis pectus, interdum concinnabat spoliatum crinibus vultum.“

bereits als Zeichen für einen Perspektivwechsel benutzt wurde. Seine Perspektive wird als eine ganz andere als die vorhergehenden deutlich gekennzeichnet („at non risit“): Er klagt Gerechtigkeit ein, beruft sich auf die nur im Zusammenhang mit der Kreuzigung der Räuber genannte Staatsgewalt und verlangt, gleichsam als moralischer Interpret, eine *restitutio in integrum* für den Toten und die grausame Bestrafung der Witwe. Immerhin wird später angedeutet, daß eine der Witwengeschichte ähnliche Begebenheit sich in einer vergangenen Episode zwischen Lichas und seiner untreuen Ehefrau abgespielt habe.³⁰ Mag es auch einige Plausibilität haben, daß sich Lichas analog zu Tryphaena mit dem toten Ehemann identifiziert,³¹ soll er hier doch vor allem als Beispiel dienen, wie ein Rezipient durch eine besonders verengte Perspektive auf eine scheinbar in der Wirkungsabsicht klar definierte Geschichte gänzlich anders reagieren kann als die übrigen.

Es sei angemerkt, daß Eumolpus als geschickter Erzähler seine Geschichte nach dem unerhörten Ereignis abbricht. Berechtigte Fragen etwa nach dem Verbleib des Liebespaares, nach den Konsequenzen, die sich aus dem offensichtlichen Erkennen des toten Gatten durch den *populus* ergeben, werden damit von vornherein ausgeschaltet. – Insgesamt präsentieren sich die Reaktionen der Rezipienten in diesem Rahmen so unterschiedlich, wie eben die Perspektiven der Personen sind: „Keiner der angebotenen Standpunkte wird uns als der einzig richtige nahegelegt.“³²

Der nächstäußere Erzählrahmen wird von Encolpius gebildet und läßt daher kaum Rückschlüsse auf die kommunikative Wirkung der Geschichte zu. Dennoch wäre es falsch anzunehmen, daß keine Rückschlüsse über seine eigene Reaktion auf die Geschichte möglich seien.³³ Allgemein ist zu beachten, daß die geschilderten Reaktionen der Zuhörer an Deck wiederum aus der Perspektive des Encolpius beschrieben sind, der in der amourösen Intrige

³⁰ Cf. 113,3/4: „non dubie redierat in animum [sc. Lichae] Hedyle expilatamque libidinose migratione navigium.“ Der wörtliche Anklang an die *peregrina libido* aus der Vorrede des Eumolpus ist auffällig.

³¹ So stellte es etwa schon Vincenzo Ciaffi 1955 dar, bemerkte aber auch zu Recht, aus der Reaktion werde ersichtlich, daß nicht der Ehebruch selbst ihn erzürnt, sondern die Untreue, die sich in der Zurschaustellung des gehörnten Ehemanns zeigt. Cf. Vincenzo Ciaffi: *Struttura del Satyricon* (Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia, Vol. VII/1); Ciapichelli, Torino 1955. S. 12-14. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß die oben erwähnte Erinnerung des Lichas an eine vergangene Untreue seiner Frau, die eine solche Identifikation nahelegte, vom Erzähler Encolpius unterstellt wird.

³² Huber [wie Anm. 5], S. 55.

³³ Cf. etwa Slater [wie Anm.1], S. 110: „Encolpius gives no hint of his own reaction.“

zwischen Lichas, Tryphaena und Giton deutlich parteiisch ist, wie seine Reaktion auf Tryphaenas Annäherungsversuche an den Knaben zeigt:

[...] non cibum, non potionem capiebam, sed obliquis trucibusque oculis utrumque spectabam. omnia me oscula vulnerabant, omnes blanditiae, quascumque mulier libidinosa fingeat. (113,6/7)

Die wechselseitige Eifersucht auf Giton und Tryphaena (cf. auch den folgenden Satz) verdüstert seinen Blick und färbt so seine Perspektive stark ein. Daneben bietet der zitierte Satz auch implizit die Reaktion des Encolpius auf die gerade gehörte Geschichte: Er überträgt wichtige Motive aus ihr unmittelbar auf seine Situation, indem er erstens selbst Enthaltensamkeit an den Tag legt, wie die trauernde Witwe, zweitens Eumolpus' Prämissen von der Durchtriebenheit der Frauen direkt auf seine Rivalin appliziert, indem er sie als „mulier libidinosa“ bezeichnet, drittens durch den wörtlichen Anklang „blanditiae“ (erweitert durch „fingeat“) und die Verwendung des Verbs „vulnerare“ die Konstellation des *miles* aufnimmt, der die Frau umgarnt, und sie auf Tryphaena überträgt, die sich an Giton heranmacht. Diese, man möchte sagen: unterbewußte Reaktion auf die Geschichte, die nicht zusammenpassende Teile aufnimmt und auf das eigene Leben überträgt, zeichnet einerseits die Perspektive des Encolpius als besonders subjektiv, andererseits aber auch als besonders problematisch hinsichtlich ihres Erkenntniswertes aus.

Die äußerste Erzählebene enthält nun dies alles und konfrontiert den Leser mit der Frage, wie das von Petron Erzählte kommunikativ wirkt. Eumolpus' künstlerisch durchdachte Erzählung hat eine suggestive Kraft entfaltet, die seinen eigenen und den übergeordneten Erzählrahmen ausfüllt, denn auch Encolpius erweist sich als im Banne des gerade Gehörten. Alle Erzählebenen, die Petron präsentiert, haben eins gemeinsam: Sie bieten eine Reihe unterschiedlicher Perspektiven, die zum Teil subtil ineinander verflochten sind oder im schnellen Wechsel aufeinander folgen. Dabei schließen meist verschiedene Sichtweisen einander aus oder konkurrieren um einen letztlich unentscheidbaren Erkenntnisanspruch. Die Hoffnung, eine objektive oder auch nur subjektive Erkenntnis vermittelt zu bekommen, ist angesichts eines Konzerts widerstreitender Eindrücke aussichtslos. Dabei ist es wichtig, daß sogar die zunächst unverdächtige Perspektive visueller Wahrnehmung in der Erzählung des Eumolpus und in der Reaktion etwa des Encolpius als notwendig zweifelhaft dargestellt wird. Obwohl die Wahrnehmungen verschiedener Sinne durchaus eine Rolle spielen,³⁴ kommen doch vor allem Blicke, Anschauungen

³⁴ Bemerkenswert ist, daß immer dann, wenn die erzählte Handlung einen Motor braucht, andere Sinne dem Visus voraus- oder zu Hilfe eilen: „miles ... gemitum lugentis

(Theorien), Einsichten der Protagonisten auf allen Erzählebenen teils höchst subtil zur Darstellung, werden aber gleichzeitig in ihrem Erkenntniswert problematisiert. In diesem Sinne ist die Episode der Witwe von Ephesus im Kontext der *Satyrica* eine ‚schwierige Geschichte‘, wenn der Leser eine kategorische, moralische Botschaft oder auch nur eine unzweifelhafte Darstellung erwartet. Andererseits ist sie wiederum ganz einfach, wenn ein naiver Leser, wie die Seeleute auf Lichas' Schiff, sich schlicht unterhalten lassen, oder wenn ein Leser mit Gespür für die poetologische Differenz im Arrangement der höchst subjektiven Blicke eine Struktur erkennt, um seine eigenen Leserwartungen zu modifizieren.³⁵

Bevor nun dieser Struktur des subjektiven Blickes, der seine Subjektivität gleichzeitig problematisiert, im größeren Rahmen der *Satyrica* weiter nachgeforscht werden soll, seien noch einige Bemerkungen zur Witwe von Ephesus aus motiv- und gattungsgeschichtlicher Perspektive eingeflochten.

3. Verkehrte Welt oder: Ein Liebespaar zwischen Epos und Elegie

Über die Zugehörigkeit der *Satyrica* zu einer bestimmten Gattung ist viel diskutiert worden. Dabei hat die textuelle Mischung aus Prosa und Versen dem

audisset“ (111,7), „ancilla vini odore corrupta“ (111,10). Dabei erweisen sich diese Wahrnehmungen stets als eindeutig und richtig und weisen im Gegensatz zur optischen Wahrnehmung kein Irritationspotential auf. – Es ist m.E. dennoch gerechtfertigt, das Hauptgewicht der Interpretation auf den Sehsinn zu legen, da dieser generell beim Menschen und erst recht bei den Protagonisten aus Eumolpus' Geschichte die Wahrnehmung dominant bestimmt. Zdenka Beran geht in einer eher linguistisch motivierten Untersuchung der sinnlichen Wahrnehmung in den *Satyrica* (v.a. der Cena) von eben dieser Prämisse aus. Cf. Zdenka Beran: The realm of Sensory Perception and its Significance in Petronius' *Satyricon*, in: *Živa Antika* 23 (1973), S. 227-251, v.a. S. 232: „Of all the spheres of sensorium in the *Satyricon* the visual is the most overwhelmingly present.“

³⁵ Die poetologische Differenz definiert Horst-Jürgen Gerigk als „die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts“. Cf. Horst-Jürgen Gerigk: *Lesen und Interpretieren*; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, S. 17. – Die innerfiktionale Begründung für die eingelegte Erzählung von der Witwe wird durch Eumolpus selbst gegeben: Er will die Zuhörerschaft durch ein Exempel für weibliche Unbeständigkeit unterhalten. Die Tatsache, daß die folgende Erzählung diesen Zweck nicht problemlos erfüllt, zeigt einerseits, daß Eumolpus der selbstgesetzten *causa efficiens* nicht gerecht wird, lenkt aber den Blick des Lesers auf die außerfiktionale Begründung der Geschichte, die in der Darstellung einer spezifischen poetischen Verfaßtheit liegt, welche nur von den *Satyrica* als Ganzem her einsichtig wird. Wie Gerigk, *ibid.*, S. 30 ausführt: „Wir müssen das Ganze kennen, um eine außerfiktionale Begründung einsehen zu können. Das wiederum bedeutet, dass durch das Denken der poetologischen Differenz immer das Ganze fixiert wird.“

Werk eine relative Einzigartigkeit in der (überlieferten!) römischen Literatur verschafft und Anlaß gegeben, hier einerseits prosimetrische Traditionen der menippeischen Satire zu entdecken,³⁶ andererseits die Aufnahme in ähnlicher Form verfaßter griechischer Romane zu unterstellen.³⁷ Der fragmentarische Charakter des Werkes erschwert auch hier die Analyse zusätzlich.

Demgegenüber wirkt die Episode über die Witwe von Ephesus erfreulich unproblematisch: Es handelt sich um eine offenkundig abgeschlossene Geschichte erotischen Inhalts, durchgängig in Prosa erzählt und vom Autor Eumolpus mit einer klar umrissenen Funktion versehen, alles Faktoren, die eine Klassifizierung als ‚Fabel‘ oder ‚Milesische Geschichte‘ nahelegen.³⁸ Doch schon die nähere Untersuchung der angegebenen Funktion und des Inhaltes der Geschichte zeigt, wie oben angedeutet, daß die Erzählung so unproblematisch nicht ist: Ihren Status als Exempel obstruiert sie selbst, indem sie die Prämissen, auf der jener beruhen sollte, als radikal zweifelhaft darstellt. Hinzu kommt, daß sich Eumolpus bei näherem Hinsehen an die eigene Vorgabe „rem sua memoria factam“ zu erzählen, auf besondere Weise hält und seine Geschichte durch Personenkonstellation und sprachliche Wendungen in ein intertextuelles Geflecht einbettet, das wahrscheinlich seinen Zuhörern, vielleicht den Adressaten des Encolpius, ganz sicher aber den Lesern Petrons unmittelbar präsent war. Die Liebesgeschichte zwischen einer ehrbaren Witwe und einem hinzukommenden Soldaten, die über die Vermittlung einer Vertrauensperson der Witwe zustandekommt, muß zwangsläufig an die Dido-Episode in Vergils *Aeneis* erinnern.³⁹ Insofern umfaßt die memoria des

³⁶ Eine überschaubare Darstellung der Frage, ob die *Satyrica* als menippeische Satire aufzufassen sind, bietet: Rimell [wie Anm. 12], S. 164-169. Einen generellen Überblick zum Problem, die *Satyrica* gattungsmäßig einzuordnen bietet Schmeling [wie Anm. 12], S. 483-487.

³⁷ So argumentierte jüngst Jensson [wie Anm. 2], S. 245-301, daß Petron mit den *Satyrica* ein konkretes griechisches Werk, ähnlich den *Milesiaka* des Aristoteles, imitiert beziehungsweise emuliert hat. Zum Einfluß des letzteren Werkes auf den antiken Roman cf. neben der Darstellung bei Jensson: Stephen J. Harrison: *The Milesian Tales and the Roman Novel*, in: *Groningen Colloquia on the Novel* 9 (1998), S. 61-73 (zu Petron: S. 67/68); cf. Rimell [wie Anm. 12], S. 162; cf. Müller [wie Anm. 17], S. 336-339.

³⁸ In der Tradition der Fabel nach Aisop und Phaedrus ordnet sie etwa Fedeli [wie Anm. 13] ein, S. 10 und passim. Zur Frage der *Milesiaka* cf. ferner Sega [wie Anm. 10] und Maryline Parca: *Deux récits milésiens chez Pétrone (Satyricon, 85-87 et 111-112). Une étude comparative*, in: *Revue Belge de philologie et d'histoire* 59 (1981), S. 91-106. Müller [wie Anm. 17] weist auf terminologische Probleme der Bezeichnung ‚Milesische Geschichte‘ hin (S. 337) und versucht zugleich zwischen Romanvorlagen Petrons und gleichzeitiger oder späterer Überlieferung in der Fabelliteratur zu vermitteln (S. 352-361).

³⁹ Dieser Zusammenhang wurde und wird oft gesehen (cf. etwa Parca [wie Anm. 38], S. 104), jedoch erschöpft sich eine Analyse meist in der Feststellung, daß Eumolpus' Erzählung eine Vergil-Parodie darstelle. Cf. etwa Gagliardi [wie Anm. 6], S. 94/95. Fedeli

Eumolpus hier also auch Lese Früchte, die er verwendet, freilich ohne Rekurs auf die Original-Werke (und sich insofern formal an die eigene Vorgabe „*nec nomina saeculis nota curare*“ hält). Die Art und Weise, in der er bekannte literarische Konstellationen umsetzt, wird im Folgenden näher untersucht:

Per analogiam entspricht die *matrona* von Ephesus der karthagischen Königin Dido, die ihrerseits Witwe ist und sich gegen eine neue Liebe sträubt; der Soldat entspricht Aeneas, der ja durch die zeitweise Verbindung mit eben Dido ebenso von seiner Pflicht, der Gründung Roms, abgehalten wird, wie jener von der Bewachung der gekreuzigten Räuber; hinzu kommt, daß Aeneas zunächst inkognito als einfacher Soldat nach Karthago kommt; die *ancilla* entspricht Didos Schwester Anna, die als ihre Vertraute und Ratgeberin handelt. Am deutlichsten wird dieser Textbezug an zwei Stellen: Zwei der treffenden Sätze, die die Magd zur Überredung ihrer Herrin spricht, sind kaum veränderte Zitate aus Reden Annas, in denen sie Dido in ihrer Liebe zu Aeneas unterstützt:

id cinerem aut manes credis sentire sepultos? (111,12)
[...]
placitone etiam pugnabis amori? (112,2)

Die entsprechende Stelle der *Aeneis* lautet:

„[...]
id cinerem aut manes credis curare sepultos?
esto: aegram nulli quondam flexere mariti,
non Lybiae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
diues alit: placitone etiam pugnabis amori?
nec uenit in mentem quorum consederis aruis?“⁴⁰

[wie Anm. 12] spricht in seiner detaillierten Parallelisierung (S, 27-30) von einer „degradazione di una serie di personaggi virgiliani“ (S. 27). Huber [wie Anm. 5], S. 44, sieht einen „komische[n] Effekt [...] der Diskrepanz zwischen hohem Anspruch und niederer Realität.“ Ähnlich Müller [wie Anm. 17], S. 344. Die theoretisch elaborierteste Interpretation bietet Daniel M. McGlaherty: *Petronius' Tale of the Widow of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum*, in: *Arethusa* 31 (1998), S. 313-336, v.a. S. 316-318. Eine subtilere und m.E. überzeugendere Fortentwicklung dessen bietet Victoria Rimell: *Petronius and the anatomy of fiction*; UP, Cambridge 2002, S. 126-139.

⁴⁰ Verg., *Aen.* IV, 34-39 (hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: P[ubli] Vergili Maronis Opera (rec. R.A.B. Mynors); UP, Oxford 1969). Der letzte Vers ist zu Recht schon von Bücheler an der entsprechenden Stelle des Petron-Textes getilgt worden (cf. App. ad loc.). Denn er hätte den der Argumentation der Magd genau gegenläufigen Effekt, die Witwe an ihren verstorbenen Gatten zu erinnern. Zur Diskussion um den Status dieses Verses cf. Rimell [wie Anm. 39], S. 132, Anm. 26 und S. 208.

Zwischen den beiden Zitaten der Magd vollzieht sich die Kapitulation der Witwe zunächst angesichts des Essens, dann angesichts des Soldaten selbst. Insofern leiten die Verse folgerichtig vom toten Ehemann zum neuen gefälligen Liebhaber über, ohne Annas Argumentation über die dritte Partei, die von Dido ungeliebten Bewerber unter den Potentaten Nordafrikas als Widerpart zum geliebten Aeneas, zu benötigen. Gewissermaßen führt der Soldat gegenüber der Witwe die Manöver aus, die ihn zum Sieg führen und die den Siegen der Libyer entsprechen, auf die Anna („ductores“, „triumphis“) hinweist. Wichtig ist noch die Veränderung des ersten Zitats: Die Magd benutzt das Verb „sentire“ statt „curare“, um den Vers geschickt der aktuellen Situation anzupassen, indem sie eben betont, daß die Toten keine Sinne mehr für diese Welt haben – die Lebenden aber schon.⁴¹ – Ein weiterer Bezug zum wichtigsten Epos der Römer besteht in der Erfüllung der Beziehung zwischen den beiden Protagonisten (die Magd ist zu diesem Zeitpunkt ebenso kommentarlos aus der Geschichte verschwunden wie, zumindest zwischenzeitlich, Didos Anna aus dem Epos):

iacuerunt ergo una non tantum illa nocte qua nuptias fecerunt, sed postero etiam ac tertio die, praeclusis videlicet conditorii foribus, ut quisquis ex notis ignotisque ad monumentum venisset, putaret expirasse super corpus viri pudicissimam uxorem. (112,3/4)

und die entsprechende Stelle bei Vergil:

speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae.
ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.⁴²

Sieht man von dem nahezu kosmischen Einverständnis (Tellus, aether, Nymphae und Iuno selbst) ab, daß die ihrerseits parteiische Iuno zur Verbindung von Dido und Aeneas inszeniert, ähneln sich bei Situationen signifikant. Beide Paare kommen in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Raum zusammen, einer Höhle hier, einer Gruft dort; in beiden Fällen wird zum jeweils

⁴¹ Huber [wie Anm. 5], S. 43, bezieht die Veränderung mit etwas anderem Akzent auf die schwindende Gewißheit eines Fortbestehens nach dem Tod zu Petrons Zeit (cf. auch *ibid.*, S. 26, Anm. 67). Rimell [wie Anm. 39], S. 137, Anm. 40, will „sentire“ direkt auf die Witwe selbst bezogen wissen.

⁴² Verg., *Aen.* IV, 165-172.

ersten Mal eheliches Vokabular im Hinblick auf die Paare benutzt, wobei dem „*qua nuptias*“ mit seinem irrealen Anklang bei Petron Vergils letzte Verse entsprechen, in denen Dido „*coniugium*“ bloß nennt, was eigentlich „*amor furtivus*“ und „*culpa*“ ist, wobei letztere durch die Stellung im Vers dem positiven Begriff am deutlichsten entgegengesetzt wird.⁴³ In beiden Fällen handelt es sich um die erste gemeinsame Nacht, doch während für Witwe und Soldat noch ein zweiter und dritter Tag (und nach dem Ende der Geschichte potentiell mehr Zeit) in Zweisamkeit folgen, weist Vergils Erzählereinschub „*dies primus leti primusque malorum*“ unnachgiebig auf das unglückliche Ende dieser Verbindung hin.

Nun werden auch die Unterschiede zu Eumolpus' Erzählung augenfällig: Während bei Vergil der tragische Ausgang der Handlung, Aeneas' Rückkehr zur Pflicht, Didos Selbstmord immer schon in den Allusionen präsent ist, während hier die Suasorie Annas bereits als vorbereitendes Spiegelbild ihrer affektgeladenen Rede nach Didos Selbstmord fungiert,⁴⁴ bleiben für die ephesische Witwe alle negativen Folgen aus, und dies nicht ohne Grund: „*fama*“ und „*species*“, die Dido sträflich ignoriert, wenn sie sich selbst über die Natur ihrer Verbindung hinwegtäuscht, haben bei Eumolpus ihr Gewicht verloren; die Abgeschlossenheit der Gruft ist so stark, daß es die Friedhofsgänger sind, die getäuscht werden und vom Tod der *matrona* ausgehen; der Anschein des Todes hilft hier den Liebenden, während der liebenden Dido nur der tatsächliche Tod bleibt.⁴⁵ Mehr noch: Dieser öffentliche Tod, mit dem Dido ihr Leben beendete, wird bei Petron an den Leichnam des Ehemannes delegiert, so daß die *matrona* im Gegensatz zu Dido, die ihre Kontrolle über Aeneas (und damit über die Handlung des Epos) einbüßt, zum Schluß zur beherrschenden Kraft der Erzählung wird: Sie spricht die entscheidenden Worte und befiehlt darauf die notwendigen Maßnahmen (112,8: „*secundum hanc orationem iubet ...*“), der Soldat folgt ihrem „*ingenium*“ (ibid.).⁴⁶

⁴³ Zur komplexen Frage nach dem Verhältnis von Didos Schuld und der Determiniertheit durch göttliche Einflußnahme cf. Niall Rudd: *Dido's Culpa*. In: Stephen J. Harrison (ed.): *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*; UP, Oxford/New York 1990, S. 145-166.

⁴⁴ Cf. Verg., *Aen. IV*, 672-692.

⁴⁵ Diese Abweichung wird dann bei Petron nochmals aufgenommen, als der Soldat vor den Konsequenzen seiner Nachlässigkeit in den Selbstmord flüchten will und so nun seinerseits die Rolle der Dido übernimmt. Oben wurde bereits gezeigt, wie *pudicitia* und *miser cordia* der Witwe dies verhindern.

⁴⁶ Gerade diese gegenläufige Entwicklung, Didos zunehmender Kontrollverlust bis zu ihrem göttlich sanktionierten Verschwinden zugunsten von Aeneas' Mission gegenüber dem wachsenden Einfluß der Witwe, die schließlich gar das Auge des Gesetzes täuscht, deutet an, wie Petron auch latent misogyne Züge in Roms Imperialepos (Cf. J.P. Sullivan: *Dido and the Representation of Women in Vergil's Aeneid*. In: Robert M. Wilhelm /

Vorläufig kann man festhalten, daß die Bezugnahme auf Vergils Dido-Episode bei Eumolpus tendenziell kontrafaktorisch ist in dem Sinne, daß entscheidende Charakteristika der Handlung vom Negativen ins Positive gekehrt werden. Eine weitere Beobachtung kann diese inversive Struktur stützen: Zum Schicksal des Aeneas gehört es, daß er Didos Selbstmord, anders als der Leser, zunächst nicht zur Kenntnis nimmt. Erst im Rahmen der *katábasis* im sechsten Buch des Epos wird er des Schattens seiner ehemaligen Geliebten ansichtig:

inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido
errabat silua in magna; quam Troius heros
ut primam iuxta stetit agnouitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam [...].⁴⁷

Diese Szene stimmt nun in der Abfolge der Handlungen genau mit dem ersten Treffen des Soldaten mit der Witwe zusammen: Der Held bleibt stehen, er schaut, bis er endlich die leidende Geliebte erkennt. Dabei sollte es nicht irritieren, daß die Phase des Überlegens bei Vergil in das poetische Bild des von Wolken verdeckten Mondes überführt wird: Eigentlich beschreibt „uidet aut uidisse putat“ die Unsicherheit des Aeneas, sein Gegenüber zu erkennen und steht in der Abfolge zwischen „stetit“ und „agnouit“, wie bei Petron „quodam monstro infernisque imaginibus turbatus“ in der Abfolge der Wahrnehmung vor „visa pulcherrima muliere“ zu denken ist. Der Vergleich mit ‚infernae imagines‘ stützt den intertextuellen Bezug auf Aeneas’ Unterweltsreise ebenso wie die Tatsache, daß Aeneas Dido auf den „Lugentes campi“⁴⁸ trifft, und der Soldat durch einen „gemitus lugentis“ überhaupt erst neugierig wird. – Führt man all diese Beobachtungen zusammen, wird deutlich, wie Eumolpus’ Erzählung auf den Prätext Bezug nimmt: Die Makrostruktur der Dido-Handlung wird umgekehrt, indem der Soldat seine Geliebte bereits zu Anfang gleichsam in der Unterwelt sieht, während Aeneas sie erst im Orcus wiedersehen muß; indem seine Liebesbeziehung durch die Abgeschlossenheit geschützt wird, während das Schicksal von Dido und Aeneas schon in der Abgeschlossenheit besiegelt ist; indem Eumolpus’ Erzählung die verbindlichen Werte, die sie zu exemplifizieren vorgibt, systematisch außer Kraft setzt, während in der *Aeneis* die Pflicht des Protagonisten, geschützt von göttlichem Willen, ebenso uner-

Howard Jones (eds): *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*; Wayne State UP, Detroit 1992, S. 64-73. V.a. S. 65-67.) mit parodistischen Mitteln offenlegt und aufhebt.

⁴⁷ Verg., *Aen.* VI, 450-454.

⁴⁸ *Ibid.*, VI, 441.

schütterlich bleibt wie die für die Dido-Handlung zentralen Begriffe „fama“ und „culpa“.⁴⁹

Der zweite intertextuelle Bezug, den die Geschichte der Witwe von Ephesus aufweist, ist eher motiv- als literaturgeschichtlich beschreibbar. Er wird sowohl über die Personenkonstellation als auch über lexikalische Einheiten organisiert. Während seiner Werbung um die *matrona* bleibt der Soldat sprachlich durchgehend bei seiner Profession: „non recessit tamen miles“ (111,10), „temptavit [...] expugnare dominae pertinaciam coepit“ (111,10-11), „impetra- verat miles [...] pudicitiam eius aggressus est“ (112,1-2), „victorque miles“ (112,2), auch die Gegenseite wird mit militärischem Vokabular versehen: „an- cilla [...] porrexit [...] victam manum“ (111,10), „ancilla quae prior victa est“ (112,1) und „mulier [...] passa est frangi“ (111,13). Die Verwendung von mili- tärischem Vokabular in erotischem Kontext gemahnt deutlich an die römische Liebeselegie,⁵⁰ namentlich das Konzept der ‚militia amoris‘, wie es die Elegiker immer wieder programmatisch formuliert haben.⁵¹ Die häufigen Beteuerungen der Elegiker, den Liebesdienst dem Dienst und der Karriere eines Kriegers vorzuziehen, setzt unser Soldat direkt in die Tat um. Dabei ist das der Liebes- elegie stets inhärente Konfliktpotential gegenüber der umgebenden Gesell- schaft, deren Konventionen sie ein Stück weit in Frage stellt,⁵² zusätzlich ver- schärft: Der ‚miles (amoris)‘ hat sich hier nicht nur eine ‚puella‘ möglicher- weise zweifelhaften Standes für seine Werbung ausgesucht, sondern gar die ehrbarste Matrone weit und breit.

⁴⁹ Cf. Rimells Überlegungen zu einer doppelten Revision der *Aeneis*-Handlung durch Eumolpus' Geschichte: Rimell [wie Anm. 39], S. 130, v.a. Anm. 21, in die sich diese meine Beobachtungen gut einfügen.

⁵⁰ M.W. hat zuerst Victoria Rimell diese doppelte Bezugsrichtung der Geschichte betont, allerdings ohne ihr weiter interpretierend nachzugehen. Cf. *ibid.*, S. 125.

⁵¹ Man denke etwa an Prop. I, 6, VV. 27-30: „multi longinquo periere in amore libenter, / in quorum numero me quoque terra tegat. / non ego sum laudi, non natus idoneus armis: / hanc me militiam fata subire uolunt.“ (hier wie im Folgenden zitiert nach: Sexti Properti Elegiarum libri IV (ed. Paolo Fedeli); Teubner, Stuttgart u. Leipzig ²1994). Cf. auch Ovid, Am. I, 9; Tibull, I, 1; I, 10 u.a.m. – Auf die seit dem Hellenismus genreübliche Übertragung von öffentlich-militärischem Sprachgebrauch in den privat-erotischen Kontext verweist Paul Murgatroyd: *Militia amoris and the Roman elegists*, in: *Latomus* 34 (1975), S. 59-79.

⁵² Konzepte wie ‚militia amoris‘ oder ‚servitium amoris‘ sind gegen Grundlagen der römischen Gesellschaft gerichtet: gegen die staatlich-militärische Karriere das eine, gegen das Rollenverständnis des römischen Mannes das andere. Daß sie diese Werte, um sich gegen sie abzugrenzen, zuvor affirmieren müssen, zeigt die Ironie des elegischen Genres. Cf. dazu Monica R. Gale: *Militia Amoris and the Ironies of Elegy*, in: *Journal for Roman Studies* 87 (1997), S. 77-91.

Ein Versuch, die Witwengeschichte gattungspoetisch gegenüber der Elegie zu verorten, könnte etwa so aussehen: Die römische Liebeselegie baut auf eine zentralen (fiktionalen) Subjektivierung der Perspektive auf: der elegische Liebhaber im Mittelpunkt; der von Ovid entwickelte Heroidenbrief appliziert diese Subjektivität auf konkrete (dem Mythos entstammende) Figuren: die schreibende Heldin im Mittelpunkt; in der ‚Witwe von Ephesus‘ wird diese Struktur nun der Prosa unterlegt, wobei die Figuren, abgesehen von intertextuellen Verweisen, nicht mehr mythisch bekannt, sondern typisiert sind: mehrere Subjekte, mehrere Perspektiven.

Diese Grundkonstellation, von der ausgehend Eumolpus nun eine seiner Zielsetzung entsprechende moralische Bewertung hätte ableiten können, wird ganz anders als in der elegischen Dichtung fortgeführt. Wo die klagenden Poeten ihre *puellae* aus unüberbrückbarer Distanz, sei es von fern oder aus der Nähe, vergeblich andichten, führt das praktische Handeln des Soldaten zum Erfolg. Das reale Gelingen der Liebeswerbung, das im Rahmen der Fiktion der Elegie eigentlich nicht vorgesehen ist, wird wiederum, ähnlich den Bezügen zur *Aeneis*, durch genreübliche Motive ausgedrückt, die entscheidend umgewandelt werden: Die von innen verschlossene Gruft macht den Soldaten in Umkehrung des elegischen Topos vom ‚*exclusus amator*‘ zum ‚*inclusus amator*‘, der nun die Liebesfreuden mehrerer Tage genießen kann. Dabei fungieren ausdrücklich die Türflügel (112,3: „*praeclusis videlicet conditorii foribus*“) als seine Verbündeten, jene Bestandteile der in der Topik des Paraklausithyron trennenden Pforte, die der elegische Liebhaber oftmals um Beistand anfleht oder bekränzt.⁵³ Im Rahmen von Eumolpus‘ Erzählung begegnet also das Paradox einer gelungenen elegischen Liebeswerbung, was unschwer mit der oben beschriebenen Verunklärung von vermeintlich klaren (auch moralischen) Wertbegriffen in Zusammenhang zu bringen ist: Letztlich ist die Polyperspektivität der Erzählung mit der in der Regel auf den Liebenden eingeschränkten Einzelperspektive elegischer Dichtung nicht vereinbar. Schließlich kann m.E. die große Inversion in der „äußeren“ Handlung, an der das Paar zum Schluß aktiv mitwirkt, als eigentlicher ‚Triumph‘ des elegischen Konzepts über die

⁵³ Cf. etwa Prop. I, 16, ein bereits die Gattungstopik selbst thematisierendes Paraklausithyron aus Sicht der Tür, die typische Anreden des Liebhabers zu ‚hören‘ bekommt: „*Ianua uel domina penitus crudelior ipsa, / quid mihi tam duris clausa taces foribus?*“ (VV. 17/18), „*ante tuos quotiens uerti me, perfida, postis / debitaque occultis uota tuli manibus.*“ (VV. 43/44). Schmeling läßt in seiner Untersuchung zum *Exclusus Amator*-Motiv in den *Satyrica* leider diese Umformung des Eumolpus unberücksichtigt: Gareth L. Schmeling: *The Exclusus Amator Motif in Petronius*. In: Fons Perennis. *Saggi critici di Filologia Classica raccolti in onore di Vittorio d’Agostino*; Torino 1972. S. 333-357

Moral des gesellschaftlichen Konsenses gelesen werden:⁵⁴ Denn als der Soldat sich selbst töten will (wiederum als Motiv der elegischen Fiktion), entscheidet sich die Witwe schnell, und es ist der langjährige ehrwürdige *pater familias*, dessen Leichnam schließlich am Kreuz hängt, während der *latro*, der aus freien Stücken außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung steht und insofern Gemeinsamkeiten mit dem elegischen Liebhaber aufweist, zuvor von seinen Angehörigen pflichtgemäß bestattet werden konnte (112,6: „mandaverunt officio“).

Zusammengefaßt ergibt die nähere Untersuchung der generischen Qualitäten, daß Eumolpus' Erzählung auch hier nur schwer festzulegen ist. Formal eine ‚milesische‘ Geschichte, inkorporiert sie jedoch Elemente aus Epos und Elegie, deren Charakteristika sie aber gleichzeitig unterminiert: Die epischen Handlungselemente werden gegenüber dem Prätext so verkehrt, daß eine Liebe sanktioniert wird, die im Rahmen des Epos notwendigerweise nicht Ziel des Handelnden sein durfte; und die Verwendung elegischer Topoi im Verlauf einer erfolgreichen Liebeswerbung zeigt nun vollends eine ‚Verkehrte Welt‘, in der die Outlaws erfolgreich sind und die Familienväter wie Verbrecher enden, eine Welt übrigens, deren Irritationspotential gerade in der skizzierten Reaktion des Lichas seinen deutlichen Widerhall findet. – Dies alles bedeutet aber im Umkehrschluß, daß die Zuhörer/Leser, wenn sie sich auf die intertextuell stärksten Verweise der Erzählung konzentrieren, ebenso in die Irre gehen wie die Wahrnehmungen der Beteiligten, denn diese Elemente werden mittels Kontrafaktur und Inversion so gegen die Konventionen von Vorbild und Gattung gewendet, der sie je entstammen, daß eine eindeutige Bestimmung des aus dieser Kombinatorik resultierenden Textes irgendwo zwischen Epos und Elegie in die Sackgasse gerät.

4. Der Soldat als Leser oder: Petrons Poetik des Blickes

Bislang sind wichtige Charakteristika der Erzählung von der Witwe von Ephesus im Hinblick auf Lesersteuerung und motivgeschichtliche Interferenzen herausgearbeitet worden. Will man nun die dort gemachten Befunde ausweiten und in der poetischen Faktur des ganzen Werkes eine Poetik des Blickes nachweisen, muß man die spezifischen Strukturen der subjektiven (vor allem visuell vermittelten) Perspektive bei gleichzeitiger Problematisierung derselben auch in anderen Teilen des fragmentierten Werkes wiederfinden.⁵⁵

⁵⁴ Diese „inversione di ruolo“ zwischen Räuber und Ehemann hat bereits Fedeli [wie Anm. 13], S. 25-27, festgestellt, jedoch keine Verbindung zur Gegenwart der Elegie gezogen.

⁵⁵ Schon Gian Biagio Conte hat in seiner größeren Studie zu den *Satyrice* ähnliche Beziehungen beobachtet, wenn er Analogien der eingelegten Geschichte Eumolps zu dem gesamten Werk Petrons bildet. Cf. Gian Biagio Conte: *The Hidden Author*. An

Dies sei an zwei ausgewählten Passagen des Werkes versucht.⁵⁶ Neben der Verbindung zu anderen Werkteilen, in denen Lichas und Tryphaena eine Rolle spielen, ist die kurze Szene, in der Eumolpus erzählt, strukturell mit anderen Passagen des Werkes verbunden: Eine Pause der abenteuerlichen Handlung kommt dadurch zustande, daß die Protagonisten beisammen sind und durch eine räumliche Einschränkung (in diesem Fall das Schiff) wie auch durch Geselligkeit eher passiv agieren. Dies ruft die lange Episode der ‚Cena Trimalchionis‘ in Erinnerung, in der die Protagonisten, namentlich der Erzähler Encolpius im weiträumigen, aber doch abgeschlossenen Haus des Trimalchio tafeln und so zur Passivität verpflichtet sind. Und tatsächlich finden sich hier Passagen, die eine ähnliche Struktur des subjektiven Blickens aufweisen wie die Erzählung des Eumolpus. So wird ständig gesagt, daß die Sklaven im Saal ununterbrochen singen – und dies doch nicht weiter thematisiert;⁵⁷ der akustische tritt zugunsten des optischen Sinnes in den Hintergrund. Schon zu Beginn erliegt Encolpius beinahe einer falschen Wahrnehmung:

ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum ‚cave canem‘.
(29,1/2)

Beim ersten Anblick Fortunatas muß er sich die Augen seines Liegenachbarn gleichsam ‚leihen‘, um aus dessen Mund Informationen und einiges an übler Nachrede über die Hausherrin zu erfahren:

interpretation of Petron's *Satyricon*. Translated by Elaine Fantham; University of California Press, Berkeley et al. 1996, S. 104-109. Zur Analogiebildung etwa S. 107: „The Milesian interlude, ostensibly a quick, almost anecdotal sketch, about anonymous people whose characterization is very schematic, seems designed to be used as a reagent in the analysis of the *Satyricon*, as a microstructure inside which some of the fundamental narrative procedures of the entire novel are reproduced.“ – Doch kommt es ihm anders als mir nicht auf narrativ-poetische Verfahrensweisen an, sondern auf strukturelle Konstellationen von Pathos und Ironie, hoher Form und niederem Inhalt, dem pathologischen Erzähler Encolpius und dem „versteckten“ Autor. Die notwendigen kritischen Anmerkungen dazu hat Victoria Rimell [wie Anm. 39] gemacht: S. 123-125.

⁵⁶ In der Forschung wird oftmals wie nebenbei auf Szenen (mitunter auch die hier besprochenen) hingewiesen, in denen sich visuelle Eindrücke der Protagonisten als höchst trügerisch erweisen. Diese werden aber meist als Argument lediglich für die Unzuverlässigkeit des Encolpius als Erzähler herangezogen. Cf. etwa Beck [wie Anm. 26], S. 247.

⁵⁷ Singende Sklaven begegnen 31,4-5; 32,1; 33,4; 34,1; 68,3; 70,7. Cf. Beran [wie Anm. 34], S. 240-243.

[...] longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. ‚uxor‘ inquit ‚Trimalchionis, Fortunata appellatur, quar nummos modio metitur. et modo modo quid fuit? ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere.‘ (37,1-4)

Es bleibt völlig ungewiß, ob die gebotene Vorgeschichte der Wahrheit entspricht oder nur der Perspektive und Ansicht des Nachbarn entspringt. So werden später die Freigelassenen Seleucus und Phileros sich offenbar über ein- und denselben Menschen unterhalten, einer von beiden aber eine völlig andere Einschätzung von dessen (oder jemandes anderen) Leben geben als der andere (42/43). Auf anderer Ebene funktionieren die von Trimalchio arrangierten Speisen ebenso, indem sie dem Blick etwas anderes darbieten als sie eigentlich sind:

ceterum ad scindendum aprum non ille Carpus accessit, qui altilia laceraverat, sed barbatus ingens [...] strictoque venatorio cultro latus apri vehementius percussit, ex cuius plaga turdi evolaverunt. (40,5)

Oder die Unfälle, wie der Absturz eines Artisten auf den Hausherrn, der sich als inszeniert herausstellt:

cum maxime haec dicente eo puer ... Trimalchionis delapsus est. conclamavit familia, nec minus convivae [...]. Trimalchio cum graviter ingemisset superque brachium tamquam laesum incubisset, concurrere medici et inter primos Fortunata crinibus passis cum scypho miseramque se atque infelicem proclamavit. [...] itaque totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatam aliquod exiret [...]. nec longe aberravit suspicio mea; in vicem enim poenae venit decretum Trimalchionis quo puerum iussit liberum esse, ne quis posset dicere tantum virum esse a servo vulneratum. (54)

Schließlich ist Trimalchio selbst von einem unmöglichen Blick geradezu besessen: Er will das sehen, was nach seinem Tod sein wird. Deshalb plant er sein Grabmal bis ins Detail (70,5-12) und läßt sich in der Beschreibung sogar selbst vom fiktiven Anblick täuschen (70,11):

ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem: et catellam cingulo alligatam ducat: et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluat vinum.

Deshalb vergießt er selbst Tränen und arrangiert sich folgenden Anblick: die gesamte Hausgemeinschaft weinend und klagend, wobei er vergißt, daß diese Szene ja zu Lebzeiten (durch die Verlesung seines Testamentes, 71,3) inszeniert ist, also vermutlich nicht den Anblick bietet, der nach seinem Tod herrschen wird. Dennoch ist die Szene so suggestiv, daß auch der Erzähler beinahe in das Gejammer einstimmt:

haec ubi dixit Trimalchio flere coepit ubertim. flebat et Fortunata, flebat et Habinnas, tota denique familia, tamquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit. immo iam coeperam etiam ego plorare, cum Trimalchio ‚ergo‘ inquit, ‚cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus?‘ (72,1-3)

Es wird deutlich, daß die Szenerie des Gastmahles selbst dem Erzähler eine Perspektive des Blickes abverlangt, deren Zuverlässigkeit während der gesamten Veranstaltung unterminiert wird: Die fortwährende Abfolge von falschen Bildern, optischen Täuschungen, plötzlichen Peripetien gehorcht der an der Witwe von Ephesus herausgearbeiteten Poetik des Blickes.

Als zweite beispielhafte Episode sei die verunglückte Liebesbeziehung zwischen Encolpius und Circe in Croton genannt (126-130). Schon die Beziehung selbst ist durch den Namen ‚Polyaenus‘, den Encolpius bei der Ankunft in Croton angenommen hat, in einen literarischen Prätext gehüllt: Der Erzähler und die Dame ‚spielen‘ eine Liebesbeziehung zwischen Odysseus und Kirke, nach denen sie benannt sind.⁵⁸ Wenn sie sich dann noch nach dem Versagen des Encolpius Briefe schreiben (129,3-130,6), ist die Verbindung zur und Parodie auf Heroen- und Heroiden-Briefdichtung kaum kenntlicher zu machen. Doch abgesehen von dieser gebrochenen Perspektive, die Petrons Leser auf die Protagonisten hat, spielt auch in der Beziehung der Blick eine wichtige Rolle, so etwa bei Encolpius‘ Beschreibung der ersten Begegnung:

nulla vox est quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixerō, minus erit. crines ingenio suo flexi per totos se umeros effunderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum [...] currentia et rursus confinio luminum paene permixta, oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit. iam mentum, iam cervix, iam manus, iam pedum candor intra auri gracile vinculum positus: Parium marmor extinxerat [...]. (126,14-18)

Die Mischung aus höchstem Lob und optisch eher merkwürdigen Erscheinungen gemahnt an die erste Einschätzung des Soldaten, der die Witwe als „pulcherrima“ bezeichnet und dann erst das tränenüberströmte und zerkratzte Gesicht bemerkt. Das spätere Versagen des von Priapus verfluchten Encolpius führt Circe sofort auf Mängel ihrer optischen Tauglichkeit zurück und erkundigt sich bei ihrer Magd:

⁵⁸ Zu diesen und weiteren Anspielungen auf Homer sowie dem gattungsgeschichtlichen Status der *Odyssee* für Erzähltexte aus der Ich-Perspektive generell cf. z.B. Jensson [wie Anm. 2], S. 82, 92/93 und 101/102.

„dic, Chrysis, sed verum: numquid indecens sum? numquid incompta? numquid ab aliquo naturali vitio formam meam excaeco? noli decipere dominam tuam. nescio quid peccavimus.“ (128,3/4)

Der Blick ist offensichtlich das, was aus beider Perspektive das Wichtigste ist. Das einzige, was noch wichtiger wäre, kann eben Encolpius nicht leisten: *nihil peccaverunt*. Die Konstellation ist unterdessen keineswegs unbekannt: Wie in Eumolpus' Geschichte ist wiederum die Magd die Kupplerin zwischen beiden Seiten. Was nützt es da, daß die Herrin sich ihrer Loyalität versichern will („noli decipere“), wenn die Witwengeschichte gezeigt hat, daß ein Begriff wie *fides* zur Unkenntlichkeit perspektiviert ist? – Circe imaginiert sich in ihrer Verwunderung ein häßliches Äußeres, wie die abgehärmte Witwe es gezeigt haben muß – und doch galt sie dem Soldaten als größte Schönheit. Vor diesem Hintergrund kann es kaum noch verwundern, daß Encolpius sich in seinem apologetischen Brief an Circe gerade als Soldat darstellt, dessen Waffen versagt haben (130,10): „paratus miles arma non habui.“⁵⁹

Die Beispiele ließen sich, teils bis in die Mikrostrukturen, fortführen,⁶⁰ doch sie reichen in diesem Umfang wohl aus, um im Hinblick auf die *Satyrica* der Meinung zu widersprechen, daß sie „singularly uninterpretable“⁶¹ seien, und zwar ausgehend von der Erzählung der Witwe von Ephesus. Richtig: Sie ist (innerfiktional) ein Beispiel für die mangelnde Exempeldichtkunst des Eumolpus, doch sie ist gleichzeitig von hohem ästhetischen Wert, da in ihr (außerfiktional) zur Darstellung kommt, wie das Werk gemacht ist. Die wenige Zeilen umfassende Peripetie, in der die Perspektiven der vier Akteure stakkatohaft aufeinander folgen, läßt mit ihrer „Fast Cuts-Technik“⁶² die erzählerische

⁵⁹ Eine weitere intratextuelle Verbindung besteht zu der Episode, in der Encolpius einem *miles* gleicht, indem er mit dem Schwert an der Seite und von epischem Duktus begleitet dem Ascylos und dem ihm abspenstig gemachten Giton nachsetzen will (82,1-2). Diese „Rolle“ kommt ihm erst abhanden, als er einem echten Soldaten begegnet (82,2/3). – Darüber, ob ‚Encolpius als *miles*‘ ein wiederkehrendes Motiv im gesamten Werk darstellte, läßt das Fragment nur spekulieren.

⁶⁰ So stellen die von Trimalchio verfaßten „Tristichen“ (34,10 und 55,3) schon ihrer Form nach einen Zwitter zwischen epischer und elegischer Dichtung dar (cf. Jensson [wie Anm. 2], S. 10/11), der dem generischen Status der Witwengeschichte entspricht. – Croton, das Ziel der Schiffbrüchigen (116 und 124,2ff.), ist auch nur noch dem Namen nach eine Hochburg der pythagoreischen Philosophie (116,2/3: „esse cognovimus [...] urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam“), auf den zweiten Blick aber ein Nest von Erbschleichern (116,3-9) und (möglicherweise) Kannibalen (141,2), die man als direkte Inversion des pythagoreischen Vegetarismus deuten kann, wie Jensson *ibid.*, S. 233, interpretiert.

⁶¹ Slater [wie Anm. 1].

⁶² Als Fast-Cuts wird eine Kompositionsform beim Schneiden eines Filmes bezeichnet, nämlich diejenige, bei der kurze Stücke verschiedener (mitunter entgegengesetzter,

Grundkonstellation des Eumolpus – und Petrons – sinnfällig werden: Die verschiedenen Erzählschichten, die sich in anderen Partien des Werkes teilweise wild überlagern, sind hier deutlich zu scheiden und enthüllen eine poetische Faktur, die auf kunstvolle Weise immer wieder Blicke, Perspektiven, Ansichten aufeinandertreffen, sich überschneiden, konkurrieren läßt und gleichzeitig den Erkenntniswert dieser Perspektive selbst problematisiert.⁶³

Jost Eickmeyer
Herrensand 27
D-68219 Mannheim
E-Mail: jost.eickmeyer@web.de

„reverse“) Einstellungen hart hintereinander gesetzt werden, was auf den Zuschauer als schneller Wechsel der Szenen oder Perspektiven wirkt.

⁶³ Es sei abschließend angemerkt, daß es mit dem hier skizzierten Ansatz auch möglich wird, das „parodistische“ Verhältnis von Eumolpus' Erzählung zu Vergils Dido-Episode genauer zu fassen. Yasmin Syed hat unter anderem gezeigt, wie gerade der Blick des Aeneas im Epos eine wichtige Rolle spielt, sei es indem der Held dadurch bereits die Handlung beeinflusst, sei es, daß Vergil dem Leser durch die starke Fokalisierung Identifikationsmöglichkeiten bietet. Cf. Yasmin Syed: *Vergil's Aeneid and the Roman Self. Subject and Nation in Literary Discourse*; Michigan UP, Ann Arbor 2005. S. 53-86. – Allein der Vergleich der beiden genannten Punkte legt für Petron summarisch eine genau entgegengesetzte Darstellungsabsicht nahe: Die Protagonisten werden hier durch ihre Perspektive oftmals ebenso am (richtigen) Handeln gehindert, wie – damit zusammenhängend – der Leser an der Identifikation mit den Figuren. Ein ausführlicherer Vergleich könnte hinter den intertextuellen Verbindungen die zugrundeliegenden Unterschiede der poetologischen Prämissen sichtbar werden lassen. (Die Anregung zu dieser Überlegung verdanke ich Frau Dr. Melanie Möller, Heidelberg.)