

## Ein verschollenes Trierer Wandgemälde der Spätantike (*Ausonius, Cupido Cruciatur*)

von  
PAUL DRÄGER

### Ausonius, *Cupido cruciatur*

Unter den Werken des spätantiken Dichters Decimus Magnus Ausonius (ca. 310 bis nach 393/394) findet sich ein Beispiel einer ausführlichen Gemälde-Ekphrasis („Beschreibung“), das bei der Behandlung dieses literarischen Genos bisher so gut wie unbeachtet geblieben ist<sup>1</sup>. Es handelt sich um das mit *Cupido cruciatur*<sup>2</sup> überschriebene zweiteilige Gebilde, das sich aus einem Prosabrief sowie einem aus vermutlich (s. unten) 103 Hexametern bestehenden Kleinepos (Epyllion)<sup>3</sup> zusammensetzt.

Zunächst zum Prosabrief: Er ist an Ausonius' Freund Gregorius Proculus gerichtet, der ähnlich wie Ausonius hohe politische Ämter bekleidete<sup>4</sup>, als Redner hervortrat und viele Dichtungen verfaßte (s. *Epigrammata* 1,10), von denen allerdings nichts erhalten ist; Ausonius übersandte ihm seine *Fasti* („Kalender“, s. *Fasti* 4) und widmete ihm außer dem *Cupido* vielleicht auch seine Epigramm-Sammlung, für die und für alle weiteren Dichtungen er ihn zudem als literarischen Gutachter vorgesehen hatte (s. *Epigrammata* 1,9-16). - Ausonius redet Proculus in der Empfängerangabe (Protokoll) dieses Briefes als ‚Sohn‘ (*filius*) an, wie er sich als der Ältere bei der Nennung des Absenders (Eschatokoll) mit dem letzten Wort als ‚Vater‘ (*parens*, ‚Erzeuger‘, 10) bezeichnet.

Ausonius <sagt> seinem Sohn Gregorius einen Gruß

(1) Ob du wohl jemals einen Nebel gesehen hast, der an einer Wand gemalt war<sup>5</sup>?  
Gesehen hast du ihn bestimmt und erinnerst dich. (2) Denn in Trier im Speisesaal des

<sup>1</sup> Vgl. Friedländer 1-103, wo aber (auf über 100 Seiten!) nicht nur Ausonius übergangen ist.

<sup>2</sup> Neben dem Titel *Cupido cruciatur* („Cupido wird gemartert“), dem Peiper, Jasinski, Evelyn White, Fauth, Kröner und Liebermann folgen, gibt es auch die Form *Cupido cruciatus* („Der gemarterte Cupido“), die Schenkl, Pastorino, Prete und Green bevorzugen; bei Corpet heißt es *Cupido cruci affixus* („Cupidon mis en croix“).

<sup>3</sup> Corpet benutzt, Souchay (Paris 1730) folgend, die Bezeichnung „Edyllion“ („l'idylle“); Schenkl ordnet es gemäß dem Wortlaut mancher Handschriften *Incipit aeglogarum liber* („Es beginnt das Buch der Eclogen („auserlesene [Gedichte]“) unter *Eglogarum liber* ein (vgl. *epist.*, 8).

<sup>4</sup> Er war 377 *praefectus annonae urbis Romae* (Leiter der Getreideversorgung Roms), 379 *quaestor sacri palatii* („Justizminister“), 383 *praefectus praetorio Galliarum* („Statthalter“ der gallischen Provinzen); den für 384 erhofften Consulat verfehlte er wegen Gratians Ermordung (383); um 400 lebte er nicht mehr: s. O. Seeck, Gregorius (Nr. 12), in: RE 7,2 (1912) 1871; PLRE I (1971) 404.

<sup>5</sup> Zur Konjektur *tabulam pictam* s. Anm. 35. - Den Einleitungsbrief unterteile ich der Übersichtlichkeit und besseren Verständigung halber in zehn Paragraphen („Sätze“). - Zitiert wird Ausonius nach der unübertroffenen Ausgabe von Peiper, mit folgenden Abweichungen: V. 13-15 Interpunktion (s. unten Anm. 12); V. 25 ergänzt nach Ugoletus (s. unten Anm. 15); V. 67 Lesart *dolore* mit Corpet, Schenkl, Pastorino und Green statt *dolorem*. Alle Übersetzungen stammen von mir.

Zoïlus ist folgendes Gemälde getüncht: (3) Den Cupido schlagen liebende Frauen ans Marterholz, nicht die aus unserer Epoche, die aus eigenem Antrieb freveln, sondern jene des Heroen-Zeitalters, die mit sich selbst ein Einsehen haben und den Gott bestrafen. (4) Einen Teil von diesen zählt unser Maro auf den ‚Trauer-Gefilden‘ auf. (5) Für dieses Bild habe ich wegen seiner Schönheit und seines Inhalts Bewunderung empfunden. (6) Darauf habe ich das Staunen der Bewunderung auf die Torheit des Dichtens übertragen. (7) Mir gefällt außer der Überschrift nichts; aber ich empfehle dir meinen Irrtum: Unsere Warzen und Narben lieben wir; und nicht damit zufrieden, allein durch unseren Fehler gefrevelt zu haben, erstreben wir, daß sie <auch von anderen> geliebt werden. (8) Doch warum trete ich für diese Ecloge eifrig als Schutzherr auf? (9) Ich bin sicher, du wirst alles, was du als das Meine kennengelernt hast, lieben; das jedenfalls hoffe ich mehr, als daß du es lobst. (10) Bleib gesund und schätze deinen Vater!

Mit einer durch das affektische *en* („Ob ... wohl ...?“) eingeleiteten Frage erinnert Ausonius seinen Freund an ein ‚Gemälde‘, wohl eine Freskomalerei (*fucata est*, ‚ist ... getüncht‘), im Speisesaal eines gewissen Zoilus, das er in seiner Trierer Zeit (ca. 368-ca. 388)<sup>6</sup> gesehen hat und das auch seinem Freund bekannt sein müsse (1 f.). Dargestellt sei die Bestrafung Cupidos („Begierde“; sonst Amor, Eros) durch Frauen der Vorzeit (*heroicae*), die offenkundig wegen ihrer unglücklichen Leidenschaft am Liebesgott Rache nähmen, wobei die Gelegenheit zu einem ironischen Seitenhieb auf den Sittenverfall der Gegenwart genutzt wird: Die zeitgenössischen Frauen müßten ihre erotischen Verfehlungen eigenverantwortlich begehen, während sich die mythischen Heroïnen zu ihrer Entschuldigung noch auf das Einwirken einer Gottheit beziehungsweise eines Dämons berufen konnten (3). Zu den Heroïnen fällt dem literaturkundigen Dichter sogleich eine auf den ‚Trauer-Gefilden‘ spielende Passage aus der Unterweltbeschreibung von Vergils („unser Maro“, das heißt Publius Vergilius Maro) *Aeneïs* (6,440-455) ein (4). Nach dem Ausdruck seiner Bewunderung (5) für die formale (Schönheit der Ausführung) und inhaltliche Attraktivität (Thematik) des Bildes bekennt Ausonius, daß er es leichtsinnigerweise in Verse gegossen habe (6), die er allerdings gemäß der Bescheidenheitstopik (6 ‚Torheit des Dichtens‘; 7 ‚meinen Irrtum‘) und unter Berufung auf ein sonst nicht bekanntes Sprichwort (7 ‚Unsere Narben und Warzen lieben wir‘) leicht ironisierend als Gelegenheitsprodukt gleich wieder herabsetzt (7 f.). Mit dem Ausdruck der Hoffnung, daß sein Freund es als Erzeugnis eines Freundes, wenn schon nicht ‚lobe‘, so wenigstens ‚liebe‘ (9 *amabis*, ‚du wirst lieben‘; vgl. 7 *amamus*, ‚lieben wir‘; *ut amentur*, ‚daß sie geliebt werden‘), schließt der Zueignungsbrief (9 f.).

Nach diesem Einleitungsbrief folgt die eigentliche Ekphrasis; sie dürfte 103 Hexameter umfaßt haben, von denen 102 erhalten sind: Eine offenkundige syntaktische Lücke nach V. 24 läßt in Verbindung mit der Tatsache, daß in diesem Block (V. 16-42) genau vierzehn unglücklich liebende Frauen aufgezählt werden, das heißt zwei der bei Ausonius so beliebten Hebdomadnen (s. Anm. 13), den Ausfall von nicht mehr als nur eines einzigen Verses zu.

Das ganze Gedicht ist von einem dichten Geflecht vor allem an Vergil-Imitationen (*Aeneïs*, aber auch *Bucolica* und *Georgica*) überzogen, programmatisch besonders deutlich sichtbar an den Spitzenpositionen, dem Anfang (V. 1-5; vgl. schon den Einleitungsbrief,

<sup>6</sup> Feste Datierungen sind reine Spekulation: beispielsweise 368 (Pastorino 91); 381/382 (Liebermann 297), ebenso Greens (1991, 526) weite Spanne ‚zwischen ca. 365 und 375‘ beziehungsweise ‚nach 380‘.

4) und dem letzten Vers (103: ‚elfenbeinernes Tor‘ der Träume). Nach antiker literarischer Technik bedeuten solche formalen Anklänge oder andeutenden Zitate (die im folgenden nicht alle registriert werden können) die Aufforderung an den Rezipienten, das andere Werk als Hintergrund (*sub-text*) für die eigene Aussage des Autors zu sehen. Der ‚Nachahmer‘ selbst sucht in den überkommenen Formen und Motiven nach bisher unentdeckten ‚Nischen‘, die es auszufüllen gilt. - Wegen des Akrostichons A-M-O (‚ich liebe‘) beziehungsweise sogar A-M-OR (‚Liebe‘, ‚Liebesgott‘) der V. 1-3 setze ich die ersten Verse auch lateinisch hierher; die Nachbildung des Akrostichons im Deutschen ist nur etwas gewaltsam (u. a. durch Verschiebung der Versgrenzen) möglich.

#### CUPIDO CRUCIATUR

*Aëris in campis, memorat quos Musa Maronis,  
myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,  
orgia ducebant heroïdes et sua quaeque,  
ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,  
5 errantes silva in magna et sub luce maligna  
inter harundineasque comas gravidumque papaver  
et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos: |...*

#### CUPIDO WIRD GEMARTERT

Auf den Feldern der dämmerigen Luft, die die Muse Maros in Erinnerung bringt, | wo ein Myrtenhain die wahnsinnigen Liebenden beschattet, | führten die Heroïnen Orgien auf, und die einzelnen trugen, wie sie einst umgekommen waren, ihre Beweise des Todes,  
5 umherirrend in einem großen Wald und unter mißgünstigem Licht sowohl zwischen Schilfhaar als auch schwerem Mohn und schweigenden Seen ohne Gleiten, Bächen ohne Gemurmel: An deren Ufern welken in nebelhaftem Licht beweinte Blumen, Namen einstiger Könige und Knaben:  
10 der <Selbst->Bewunderer Narcissus und der Oealide Hyacinthus und der goldhaarige Crocus und, mit Purpur bemalt, Adonis und, eingeritzt mit tragischem Stöhnen, der Salaminier Aëas; alles, was - durch Tränen und betäubte Liebe ängstigend - die sich erinnernden Schmerzen aufwühlt, obwohl der Tod schon eingetreten ist,  
15 ruft die Heroïnen zum verlorenen Leben zurück. Ihre Blitzgeburt beweint, getäuscht, die schwangere Semele und, eine halbverbrannte Wiege im leeren Raum zerfetzend, schwenkt sie das träge Feuer eines vorgetäuschten Blitzes. Ihre vergeblichen Geschenke beklagend, <einst> voller Freude über ihr männliches Geschlecht,  
20 ist Caenis betrübt, zurückgerufen in die alte Gestalt. Ihre Wunden trocknet noch Procris und schätzt die blutige Hand des Cephalus, obwohl <von ihr> durchbohrt. Es trägt das rauchende Licht der Lampe das Sestische Mädchen, sich kopfüber vom Turm herabstürzend. Und vom stürmischen Leucate herab droht  
25 <die männliche Sappho einen Sprung an, im Begriff, durch lesbische Pfeile zugrunde zu gehen.> Den Schmuck Harmonias weist Eriphyle betrübt zurück, unglücklich wegen ihres Sohnes und nicht schicksalsbegünstigt wegen ihres Gatten. Auch die ganze minoïsche Geschichte des luftigen Creta schwingt, Gemälden gleich, unter schwachem Bild.  
30 Pasiphaë folgt den Spuren des schneeweißen Stieres. Fäden bringt zusammengeknäult in ihrer Hand Ariadne. Es blickt voller Verzweiflung Phaedra auf ihre weggeworfenen Täfelchen zurück.

- Diese trägt eine Schlinge, diese das Abbild eines nichtigen Kranzes,  
diese schämt sich, in den Schlupfwinkel der Daedalischen Färse gestiegen zu sein.
- 35 Die zwei zu schnell in leeren Freuden entrissenen Nächte  
beklagt Laudamia: die <Nacht> mit dem lebenden und die mit dem dahingeschiedenen Ehemann.  
In einem anderen Teil starren alle von gezückten Dolchen,  
sowohl Thisbe als auch Canace als auch die Sidonierin Elissa.  
Diese trägt ihres Gatten, diese ihres Vaters und diese ihres Gastes Schwert.
- 40 Es irrt auch sie selbst <am Himmel> herum, wie sie einst bei den Latmischen Felsen  
den Schlummer des Endymion aufzusuchen gewohnt war,  
die zweihörnige Mondgöttin mit Fackel und sterntragender Binde.  
Hundert andere, die die Wunden ihrer alten Liebe wieder pflegen,  
hegen ihre Qualen wieder mit süßen und betrübten Klagen.
- 45 Mitten unter diesen vertrieb Amor den Schatten der dunklen Finsternis  
unüberlegt mit knisternden Schwingen.  
Es erkannten alle den Knaben und bemerkten in erinnerungsvollem Rückblick  
den gemeinsamen Angeklagten, obwohl ringsum feuchtes  
Gewölk sowohl den durch vergoldete Buckel funkeln den Gürtel
- 50 als auch den Köcher und das Feuer der rötlichen Leuchte verdunkelte:
- Sie erkennen ihn dennoch und beginnen, ihre nichtige Stärke zu schwingen,  
und den einen Feind, den es in die nicht eigene Gegend verschlagen hat,  
während er unter dichter Nacht seine Flüge träge durchführt,  
bedrängen sie nach Bilden einer Wolke. Ihn, der zitterte und sich vergeblich eine Zufluchtsstätte  
zu bereiten versuchte,
- 55 zogen sie mitten in die Ansammlung ihres Haufens.  
Ausgewählt wird die bekannteste Myrte in dem betrübten Hain,  
die durch die Strafen der Götter verhaßt ist. Gemartert hatte dort  
einst die verschmähte Proserpina den Adonis, der sich ständig der Venus erinnerte.  
An deren hohen Stamm angehängt, fügen sie Amor,
- 60 hinter dem Rücken an den Händen gebunden und über seine um die Füße geschlungenen  
Fesseln betrübt, ohne Mäßigung Strafen  
zu. Angeklagter ist ohne Vergehen, durch keinen Richter  
beschuldigt wird Amor. Jeder wünscht, sich freizusprechen,  
um die eigene Schuld auf fremde Vergehen zu wälzen.
- 65 Alle weisen unter Vorwürfen die Zeichen ihres ertragenen Todes  
vor: Dies betrachten sie als Waffen, dies ist süße Rache,  
daß jede sich bemüht, mit dem Schmerz, an dem sie zugrunde geht, zu strafen.  
Diese hält eine Schlinge, diese trägt den leeren Schein eines Dolches  
herbei, jene tief eingeschnittene Ströme und eine krachende Klippe
- 70 und den Schauer der rasenden See und ein Meer ohne Fluten.  
Einige wirbeln Flammen und drohen zitternd  
ohne Feuer knisternde Fackeln an. Auf reißt ihren  
mit leuchtenden Tränen geschwellenen Bauch Myrrha und schleudert gegen den Ängstlichen  
den juwelenartig schimmernden Saft des Weinen bringenden Baumes.
- 75 Einige wollen unter dem Schein der Nachsichtigen nur Spiel  
allein, auf daß eine Nadel unter der Schärfe eines feinen Stiches  
sein zartes Blut hervorlocke, aus dem die Rose gewachsen ist,  
oder um das mutwillige Licht einer Leuchte an seine Scham heranzubewegen.  
Auch die Mutter selbst, einer ähnlichen Schuld verfallen,
- 80 die segensreiche Venus, dringt unbesorgt in das so große Getümmel ein.  
Und ohne ihrem umzingelten Sohn eilig Hilfe zu bringen,  
verdoppelt sie den Schrecken und entflammt durch bittere Stachel  
die noch schwankende Wut und überträgt auf die Vorwürfe gegen den Sohn  
selbst ihre eigene Schande: daß sie die unsichtbaren Fesseln ihres Ehemannes
- 85 tragen mußte, nachdem Mars ertappt worden war, daß wegen seiner beschämenswerten Scham

die Gestalt des Hellespontischen Priapus verlacht wird,  
daß Eryx grausam, daß Hermaphroditus nur ein halber Mann <ist>.  
Und es ist mit Worten nicht genug: Die goldene Venus schlägt mit einem Kranz aus Rosen  
den Knaben, der betrübt ist und Schwereres fürchtet.

- 90 Jenem drückte aus dem geschundenen Körper die zusammengeflochtene Rose Tau  
durch häufigen Hieb heraus, die, schon  
vorher gefärbt, - noch mehr feurig - rötliche Tünche ansog.

Darauf fielen die grimmigen Drohungen in sich zusammen und größer  
als ihr Vergehen erschien die Vergeltung, die Venus schuldig zu machen drohte.

- 95 Die Heroïnen selbst treten dazwischen und jede will lieber ihren  
Untergang dem grausamen Schicksal zuschreiben.  
Da stattet die Mutter gütig Dank dafür ab, daß sie in ihrem Schmerz nachgegeben haben  
und dem Knaben die geschenkte Schuld erlassen.

Solche Bilder wühlen mitunter durch nächtliche Gestalten

- 100 die in vergeblichem Schrecken erzitternde Ruhe auf.  
Nachdem Cupido dies in tiefer Nacht erduldet hat und ihm  
entflohen ist, fliegt er, als endlich die Finsternis des Schlafes vertrieben ist,  
zu den Oberen empor und entkommt durch das Tor - aus Elfenbein.

Es lassen sich mehrere Szenen beziehungsweise Bilder unterscheiden:

- |        |            |  |
|--------|------------|--|
| 1      | V. 1- 44   | Die Heroïnen in der Unterwelt;                             |
| 2      | V. 45- 50  | Die Ankunft Cupidos und ihr Bekanntwerden;                 |
| 3      | V. 51- 92  | Die Bestrafung Cupidos durch die Heroïnen und (4.?) Venus; |
| 4 (5?) | V. 93- 98  | Das Aufhören der Bestrafung;                               |
| 5 (6?) | V. 99- 103 | Cupidos Traum und Flucht.                                  |

#### 1 V. 1-44 Die Heroïnen in der Unterwelt

Mit dem der Nekyia (*Unterweltbeschreibung*) der *Aeneis* (6,887) entnommenen Signalwort *Aëris in campis* (1 ‚Auf den Feldern der dämmrigen Luft‘), der sogleich die direkte Quellenangabe folgt (1 ‚die die Muse Maros in Erinnerung bringt‘), setzt in charakterisierender beziehungsweise stimmungsweckender Absicht die Schilderung der Örtlichkeit ein. Sie ist in gewisser Paradoxie zum Schauplatz (Unterwelt) in der Form des *locus amoenus* (‚liebliche Gegend‘) gehalten, die wie die Ekphrasis gleichfalls seit Homer zum epischen Standard-Inventar gehört.

Die gesamte Vegetation hat chthonische Bezüge: Die zuerst genannte Myrte (2 *myrteus... lucus*, ‚Myrten-Hain‘), die wiederum Vergil entstammt (*Aeneis* 6,443 f. *myrtea... | silva*, ‚Myrten-Wald‘), ist einerseits der Liebesgöttin Venus heilig (Vergil, *Eclogae* 7,62) sowie mit Eros verbunden (Longos, *Daphnis und Chloë* 2,4-6, mit Rosen und Mohn)<sup>7</sup>, hat andererseits sepulkrale Bedeutung (Vergil, *Aeneis* 3,23: Grab des Polydorus); Schilfrohr (6) wächst am Unterweltfluß Acheron beispielsweise auf dem Gemälde Polygnots in der Lesche (‚Halle‘) der Knidier in Delphi, das den Hadesbesuch des Odysseus darstellt (Pausanias 10,28,1: *kálamoi*, ‚Halme‘; 10,29,3-7 werden einige der unten V. 16-44 folgenden Heroïnen genannt); der Mohn, dessen Epitheton *gravidum* (‚schwer‘, 6) nicht

<sup>7</sup> Vgl. Modestinus, *Anthologia Latina* 1.1,267,2 (s. unten; mit Rosmarin) sowie (mit weiteren, auch archäologischen Belegen) Fauth 398 f.

nur den sich seitwärts neigenden Mohnkopf (Homer, *Ilias* 8,306 f.), sondern auch seine einschläfernde Wirkung einprägsam vor Augen führt (vgl. die botanische Bezeichnung *papaver somniferum* L., ‚schlafbringender Mohn‘), hat neben seinem chthonischen Charakter (Vergil, *Georgica* 4,545) auch eine Verbindung zu Aphrodite (Pausanias 2,10,5), vermutlich wegen seines Samenreichtums beziehungsweise seiner Fruchtbarkeit.

Chthonische Bezüge gelten erst recht für den nun folgenden Katalog von fünf dahinwelkenden (V. 8) schemenhaften Elysischen Blumen, die einst ‚Könige‘ beziehungsweise ‚Knaben‘ gewesen sind (V. 8-12):

1. ‚<Selbst->Bewunderer Narcissus‘ (V. 10): Der schöne Narcissus, Sohn des Flußgottes Cephisos und der Nymphe Liriope (‚Lilie‘), verschmätzt alle Jünglinge und Mädchen, besonders die Nymphe Echo, die zu Knochen und Stimme abmagert (vgl. Ausonius, *Epigrammata* 99-101). Die Göttin Nemesis (‚Vergeltung‘) bestraft ihn damit, daß er sich in sein eigenes, im Wasser gespiegeltes Bild verliebt, bis er an Auszehrung stirbt und in die gleichnamige Blume verwandelt wird (Ovid, *Metamorphosen* 3,339-510).
2. ‚Oealide Hyacinthus‘ (V. 10): Hyacinthus, Sohn des Spartaners Oealus (oder des Amyclas: Apollodor 3,116), ist Apollos Geliebter, der ihn beim Diskuswerfen unabsichtlich tötet und aus seinem Blut die gleichnamige Blume wachsen läßt, die mit den (griechischen) Klagelauten AI AI beschriftet ist (Ovid, *Metamorphosen* 10,162-219); vgl. unten zu Nr. 5 Aeas.
3. ‚goldhaarer Krokus‘ (V. 11): Die Jungfrau Smilax liebt den Jüngling Crocus; wegen ihrer Liebe werden beide in die Pflanzen Winde (*smilax*) beziehungsweise Safran (*crocus*) verwandelt (Plinius, *Naturalis historia* 16,154; vgl. Ovid, *Metamorphosen* 4,283).
4. ‚mit Purpur bemalter Adonis‘ (V. 11): Adonis, Sohn der Myrrha und ihres Vaters Cinyras (s. unten zu V. 73 f.), in den sich Venus und Proserpina verlieben (vgl. unten V. 58). Als Adonis auf der Jagd von einem Eber getötet wird, verwandelt Venus sein Blut in die tiefrote, leicht vom Wind (griech. *ánemos*) geknickte Anemone, das heißt Buschwindröschen (Ovid, *Metamorphosen* 10,519-739; Bion 1 [*Grablied auf Adonis*], wo aber V. 66 die Anemone aus den Tränen der Venus entsteht, während das Blut des Adonis zu Rosen wird).
5. ‚mit tragischem Stöhnen eingeritzter Salaminier Aeas‘ (V. 12): Aeas (Aias, griech. Αίας), Sohn des Telamon von der Insel Salamis, Troia-Kämpfer, der Selbstmord begeht, als die Waffen des gefallenen Achilles nicht ihm, sondern Odysseus zugesprochen werden; aus seinem Blut wächst dieselbe Blume wie schon bei Hyacinthus (oben V. 10), mit denselben Klage-Buchstaben AI AI (Ovid, *Metamorphosen* 13,382-398, gemäß dem die Buchstaben bei Aias jedoch seinen Namen bezeichnen).

Alles ist in gespenstische Düsternis beziehungsweise Halbdunkel gehüllt<sup>8</sup>, wie es der Lokalität angemessen ist: V. 1 *Aëris in campis* (‚Auf den Feldern der dämmerigen Luft‘), 2 *opacat* (‚beschattet‘), 5 *sub luce maligna* (‚unter mißgünstigem Licht‘; = *Aeneis* 6,270), 8 *nebuloso lumine* (‚in nebelhaftem Licht‘; vgl. epist., 1 *nebulam pictam*, ‚gemalten Nebel‘),

<sup>8</sup> Unklar bleibt V. 29 *tenui sub imagine* (‚unter schwachem Bild‘), wie das Verspaar 28 f. eine weitere Schwierigkeit bietet: Der Vergleich *picturarum instar* (‚Gemälden gleich‘; „sous les traits d’une image légère“ Corpet; „like some faint-limned pictured scene“ Evelyn White; „finement représentée“ Jasinski; „non altrimenti que in un quadro“ Pastorino) ist auffällig, da es sich doch um ein Gemälde handelt. - 28 *aëriae ... Cretae* (‚des luftigen Creta‘, wegen seiner luftigen Lage) ist vielleicht eine Anspielung auf *Aëria* als älteren Namen Cretas (Plinius, *Naturalis historia* 4,58; Gellius 14,6,5).

45 *furvae caliginis umbram* (den Schatten der dunklen Finsternis'), 48-50 *umida circum* | *nubila...* | ... *fuscarent* (ringsum feuchtes Gewölk... verdunkelte'), 53 *densa sub nocte* (unter dichter Nacht')<sup>9</sup>. - Allerdings herrscht eine für das Unterweltmilieu ungewöhnliche Stille<sup>10</sup> (V. 7, mit anaphorischem *sine*, 'ohne'), 'dramaturgisch' dadurch bedingt, damit die spätere Ankunft Amors, wenn schon nicht klar gesehen (V. 45; 48-50), so doch deutlich gehört werden kann (V. 46 'mit knisternden Schwingen').

In dieser etwas unheimlichen Kulisse halten sich Heroïnen auf, die in ihrem Liebeswahn Selbstmord begangen haben. Jetzt sind sie offenkundig mit schaurig-schönen Geheimriten beziehungsweise -kulten beschäftigt, für die neben *initia* ('Einweihung', 'Initiation') auch die griechischen Bezeichnungen *mystéria* ('Einweihung'), *teleté* und *orgia* ('Fest, Weihe, Ritual', V. 3) geläufig sind und häufig ekstatischen Charakter annehmen. Da die 'liebenden' (*amantes*, V. 2) Heroïnen in einem bekannten Wortspiel als 'von Sinnen' (*amentes*, V. 2) und als der Raserei (*urias*, V. 83) verfallen charakterisiert werden, handelt es sich wahrscheinlich um 'Mysterien des Eros'<sup>11</sup>, beispielsweise der Aphrodite, des Eros selbst oder des Priápus (s. V. 85 f.), zumal Sexualität in allen Geheimkulten, die gerade in der Spätantike weit verbreitet waren und beiden Geschlechtern offenstanden, eine zentrale Rolle spielte.

Nach dem Katalog der fünf Hadesblumen (V. 10-12: Narzisse, Hyazinthe, Krokus, Aemone, Hyazinthe), von denen eine (Hyazinthe) zwar zweimal (vielleicht in verschiedenen Spielarten) vorkommt, aber nur einmal 'namentlich' genannt wird, leitet eine Periode von drei Versen (V. 13-15)<sup>12</sup> über zur Aufzählung unglücklich liebender Frauen (V. 16-42); sie werden in tragischem Pathos, trotzdem mit großer psychologischer Feinheit geschildert. Es sind genau vierzehn, das heißt zwei der bei Ausonius so beliebten Gruppierungen in Siebenergruppen (Hebdomaden)<sup>13</sup>, wobei die Hebdomadengrenze durch die drei in Mutter-Tochter-Beziehung stehenden Creterinnen Pasiphaë (Mutter,

<sup>9</sup> V. 53 *densa sub nocte* könnte bereits ein (erst im Nachhinein zu entschlüsselnder) Hinweis auf die Schlußpointe, den Traum Cupidos, sein, vgl. 99 *nocturnis ... figuris* ('durch nächtliche Gestalten'), 101 *multa ... nocte* ('in tiefer Nacht'), 102 *caligine somni* ('die Finsternis des Schlafes').

<sup>10</sup> Anders Vergil, *Aeneis* 6,327 vom Unterweltfluß Cocytus: *rauca fluenta* ('Stromesbrausen' E. Norden). Zur Stille, Verborgenheit und Einsamkeit (weshalb auch die *silva* V. 5 wie schon bei Vergil, *Aeneis* 6,451 *magna* ist) beim Tod s. Hirzel 114 mit Anm. 3.

<sup>11</sup> Ähnlich Corpet (360 Anm. 7, mit Berufung auf Fleury). - Wohl wegen der sprachlichen, aber syntaktisch andersartigen Parallele zu Vergil, *Aeneis* 6,517 f. (*euhantis orgia circum* | *ducebat Phrygias*, 'Da führt wie zum Feste des Bacchus die Böse [Helena] | In rauschendem Reigen die phrygischen Frauen': E. Norden) dachte man hier an Riten des Bacchus (Jasinski, Pastorino); Fauth plädiert für die Mysterienpassion des Aphrodite-Adonis-Kultes (doch s. dagegen Vannucci 41 Anm. 2, Green 1991, 526 f. und unten Anm. 24), Green (wie schon Souchay: s. Corpet 360 Anm. 7) für solche des Pluto oder der Persephone.

<sup>12</sup> Ich fasse V. 13 f. (*omnia*, mit Relativsatz *quae*, darin prädikatives *anxia*) als Subjekt zu V. 15 auf und interpungiere entsprechend; so auch Corpet und, obwohl mit Peipers falscher Interpunktion (Doppelpunkt hinter 14 *dolores*), Evelyn White sowie Pastorino; unklar (mit Peipers Interpunktion) Jasinski: „toutes ces évocations de tourments par les larmes et les tristes amours, ravivent, même après la mort, la mémoire des douleurs: elles [douleurs? évocations?] rappellent les héroïnes à leur vie passéé.“ - Die von Schenkl vorgenommene Umstellung der Verse 14 und 15 (15/14), der sich Green anschließt, ist gewaltsame Verlegenheitslösung, die V. 14 isoliert: 13 *omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis* | 15 *rusus in amissum revocant heroidas aevum*. | 14 *exercent memores obita iam morte dolores*. (13 'Dies alles, durch Tränen und betrübte Liebe ängstigend, | 15 ruft die Heroïnen zum verlorenen Leben zurück. | 14 Sie hegen die sich erinnernden Schmerzen, obwohl der Tod schon eingetreten ist.' [?] beziehungsweise Green: 15... *aevum*. | 14... *dolores*: ('... Es hegen die sich erinnernden Schmerzen: | Semele... [?]).

<sup>13</sup> Dazu Verf. zuletzt in: D. Magnus Ausonius: Mosella, Bissula, Briefwechsel mit Paulinus Nolanus (Düsseldorf 2002) 265-271 ('Das hebdomadische Kompositionsprinzip der *Mosella*').

Nr. 7), Ariadne (Tochter, Nr. 8) und Phaedra (Tochter, Nr. 9) gleichsam ‚überspielt‘ wird (V. 30-32; ihre Attribute erscheinen V. 33 f. in umgedrehter Reihenfolge: Schlinge/Phaedra, Kranz/Ariadne, Färse/Pasiphaë). Identifizierbar sind die Heroinnen zum größten Teil an den ‚Geräten‘, durch die sie gestorben sind (V. 4 *leti argumenta*, ‚ihre Beweise des Todes‘; 65 *tolerati insignia leti*, ‚Zeichen ihres ertragenen Todes‘):

- Nr. 1 Semele (V. 16-18): Semele, Tochter des Cadmus und der Harmonia, ist von Iuppiter mit Dionysus / Bacchus schwanger. Von der eifersüchtigen Iuno überredet, bittet sie Iuppiter, sich ihr zur Beglaubigung seiner Identität im vollen Glanz zu zeigen. Als sie im Feuer des Blitzes verbrennt, rettet Iuppiter das Kind und näht es in seinen Schenkel ein. Nach der ‚Geburt‘ zieht Semeles Schwester Ino den Säugling in der Wiege (*cunis*, V. 313)<sup>14</sup> auf (Ovid, *Metamorphosen* 3,256-315). - Unfreiwilliger Selbstmord durch Feuer (das heißt Iupiters Blitz).
- Nr. 2 Caenis (V. 19 f.): Caenis, Tochter des Lapithen Elatus, wird als Jungfrau von Neptun vergewaltigt, darauf auf einen ihr gewährten Wunsch von dem Gott in einen Mann verwandelt (Ovid, *Metamorphosen* 12,189-209; Ausonius, *Epigrammata* 76,9); unverwundbar, kämpft er als Caeneus in der Schlacht gegen die Lapithen, die ihn schließlich mit Baumstämmen überhäufen und so in die Unterwelt drücken (Apollodor, *Epitome* 1,22; Ovid, *Metamorphosen* 12,459-523); dort wird er wieder zur Frau, die diese Rückverwandlung gemäß Ausonius beklagt. - Die ‚unglückliche Liebe‘ meint offenbar die Vergewaltigung; als Selbstmörder wird Caeneus ohne Begründung von Hygin (*Fabulae* 242,3) im Katalog der ‚(Männer,) die sich selbst töteten‘ (*Qui se ipsi interfecerunt*), nicht der ‚(Frauen,) die sich selbst töteten‘ (*Fabulae* 244: *Quae se ipsae interfecerunt*), eingereiht. - Caeneus erscheint auch bei Vergil, der wohl die Rückverwandlung in eine Frau erfunden hat (*Aeneis* 6,448 f.).
- Nr. 3 Procris (V. 21 f.): Tochter des Erechtheus und Gattin des Cephalus, die ihm aus Eifersucht auf die Jagd folgt und von ihm, der sie für ein Tier hielt, in ihrem Versteck mit einem Pfeil erschossen wird (Ovid, *Metamorphosen* 7,796-862). - Der Selbstmord ist nur indirekt. - Procris erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,445) und schon im Frauenkatalog der *Odysee* Homers (11,321).
- Nr. 4 Hero (V. 22 f.): Hero, Venus-Priesterin in Sestos auf der europäischen Seite des Hellespontos, wird jede Nacht von ihrem Liebhaber Leander besucht, der von Abydos auf der asiatischen Seite aus die Meerenge durchschwimmt; als in einer stürmischen Nacht das von Hero aufgestellte Leuchtfeuer erlischt und Leanders Leichnam angespült wird, stürzt sich Hero von ihrem Turm zu Tode (Ovid, *Epistulae* 18: Leander an Hero; 19: Hero an Leander; Musaios, *Hero und Leander*). - Selbstmord durch das ‚rasende Meer‘ (V. 70, s. unten).
- Nr. 5 Sappho (V. 24 f.)<sup>15</sup>: Sappho (ca. 630- ca. 570), Dichterin von der Insel Lesbos (und somit einziges historisches unter lauter mythischen Beispielen), liebt den legendären schönen Jüngling Phaon, der sie aber verlassen hat; in ihrer Verzweiflung

<sup>14</sup> Es besteht keine Berechtigung, die von Ausonius V. 17 genannte ‚Wiege‘ (*cunas*) mit Schenkl (nach Oudin: s. Corpet 360 f. Anm. 8) in *crines* („Haare“) zu ändern.

<sup>15</sup> V. 25 wurde von Ugoletus (1499) nach Horaz, *Epistulae* 1,19,28 (*mascula Sappho*) ergänzt: ‚Männlich‘ wird Sappho genannt, weil sie sich auf dem Gebiet der Dichtung, einer männlichen Domäne betätigte, s. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides* (Berlin 1913;<sup>3</sup>1985), 17 mit Anm. 1 (unter Berufung u. a. auf Porphyrio zu Horaz): „*mascula* ist genau *mares aequiperans*“ („Männern gleichkommend“). Anders Vinet: Sappho habe nicht nur Männer, sondern auch Frauen geliebt, „comme un vrai mâle“ (zitiert nach Corpet 362).



- will sie sich durch den bekannten Sprung vom ‚Leucadischen (‚Weißen‘) Felsen‘ (lokalisiert im Vorgebirge Leucates auf der Insel Leucas im Ionischen Meer) einem Gottesurteil unterziehen: Überlebt sie, ist sie von ihrer unglücklichen Liebe befreit (Ovid, *Epistulae* 15: Sappho an Phaon). - Selbstmord durch eine ‚krachende Klippe‘ (V. 69, s. unten).
- Nr. 6 Eriphyle (V. 26 f.): Eriphyle, Gattin des Amphiaras, der sich dem Krieg der Sieben gegen Theben zu entziehen sucht, weil er als Wahrsager seinen Tod voraussieht; Eriphyle, von Polynices, dem Anführer der Sieben, mit dem Halsband der Harmonia bestochen, verrät sein Versteck (Apollodor 3,60-62). Der Sohn Amphion rächt den Tod seines Vaters durch Ermordung seiner Mutter (Apollodor 3,86 f.; Vergil, *Aeneis* 6,445 f.). - Ausonius folgt offenbar einer Version, die Eriphyle zur Geliebten des Polynices macht; von ihrem Selbstmord ist jedoch nichts bekannt. - Eriphyle erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,445 f.) und schon im Frauenkatalog der *Odysee* Homers (11,326 f.).
- Nr. 7 Pasiphaë (V. 28-30; 34): Gattin des cretischen Königs Minos, der Neptun ein versprochenes Stieropfer vorenthält, worauf dieser in Pasiphaë unnatürliches Verlangen zu dem Stier erregt. Daedalus konstruiert für Pasiphaë eine hölzerne Kuh (‚Färse‘), in der sie sich vom Stier bespringen lässt (Ausonius, *Epigrammata* 70); sie gebiert den halb menschen-, halb stiergestaltigen Minotaurus (Apollodor 3,7-11; Vergil, *Aeneis* 6,24-26). - Pasiphaë erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,447), der ihren gewaltsamen Tod beziehungsweise Selbstmord vielleicht erfunden hat.
- Nr. 8 Ariadne (V. 28 f., 31, 33): Ariadne, Tochter des Minos und der Pasiphaë, die aus Liebe dem Athener Theseus durch die von Daedalus angeratene List mit dem ‚Ariadne-Faden‘ bei der Tötung ihres Halbbruders Minotaurus hilft. Von Theseus unterwegs auf der Insel Naxos zurückgelassen, wird sie Geliebte des Dionysus/Bacchus, der den ihr geschenkten Brautkranz<sup>16</sup> als Sternbild (*Corona*, ‚Kranz‘) an den Himmel versetzt (Ovid, *Epistulae* 10: Ariadne an Theseus; *Metamorphosen* 8,169-182; *Fasti* 3,459-516). - Einen gewaltsamen Tod Ariadnes (durch Artemis) im Zusammenhang mit Theseus/Dionysus kennt schon der Frauenkatalog der *Odysee* Homers (11,321-325), bei dem sich Ariadne gleichfalls in der Unterwelt aufhält.
- Nr. 9 Phaedra (V. 28 f., 32 f.): Phaedra, wie Ariadne Tochter des Minos und der Pasiphaë, zweite Frau des Theseus. Sie verliebt sich in ihren Stiefsohn Hippolytus, den Sohn des Theseus und seiner ersten Frau, einer Amazone. Von Hippolytus verschmäht, verleumdet sie ihn bei Theseus (Potiphar-Motiv), der von seinem Vater Neptun den Untergang seines Sohnes erlebt: Hippolytus stürzt zu Tode, als ein von Neptun aus dem Meer entsandter Stier sein Rossegespann verwirrt. Nach Entdecken der Wahrheit erhängt (‚Schlinge‘, Ausonius V. 33) Phaedra sich (Euripides, *Hippolytos*; Ovid, *Epistulae* 4: Phaedra an Hippolytus, deren Brief Ausonius V. 32 meint; *Metamorphosen* 15,497-546; Seneca, *Phaedra*). - Phaedra erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,445) und schon im Frauenkatalog der *Odysee* Homers (11,321).

<sup>16</sup> Von einem Kranz, den *Theseus* Ariadne versprochen hatte und den sie hier hält (Green), ist nichts bekannt; *vanae* (‚nichtig‘, V. 33) heißt der Kranz nur deswegen, weil alles in der Unterwelt spielt (vgl. V. 51 *vanum... vigorem*, ‚nichtige Stärke‘; V. 17, 35, 68 *inanis*, ‚leer‘; V. 19 *irritus*, ‚vergeblich‘; V. 54, 100 *cassus*, ‚erfolglos‘); daher darf man auch nicht mit Fauth 382 vom „Phantomcharakter“ der Waffen sprechen.

- Nr. 10 Laudamia (V. 35 f.): Laudamia (Laodamia), Frau des Protesilaus, der nach der Hochzeitsnacht („Nacht mit dem lebenden Ehemann“) nach Troia fährt und von Hector getötet wird, obwohl ein Orakel demjenigen den Tod angedroht hatte, der als erster vom Schiff springt (Ausonius, *Epitaphia* 12). Protesilaus wird auf Laodamias Bitten von Mercur für drei Stunden aus dem Hades zu seiner Frau gebracht („Nacht mit dem dahingeschiedenen Ehemann“); als er zurückkehren muß, stürzt sich Laodamia in den Scheiterhaufen, in dem sie Protesilaus' Bild verbrennt (Apollodor, *Epitome* 3,30; Ovid, *Epistulae* 13: Laodamia an Protesilaus; Hygin, *Fabulae* 103 f.). - Laodamia erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,447 f.).
- Nr. 11 Thisbe (V. 37 f.): Thisbe will sich mit ihrem Geliebten („Gatten“) Pyramus heimlich außerhalb Babylons treffen; auf der Flucht vor einer Löwin verliert sie ihren Schleier, den Pyramus durch das Tiermaul mit Blut besudelt findet. Pyramus ersticht sich mit seinem Schwert, in der Annahme, Thisbe sei getötet; mit demselben Schwert („ihres Gatten“) ersticht sich die zurückkehrende Thisbe (Ovid, *Metamorphosen* 4,55-166). - Eine andere Version s. unten Anm. 20.
- Nr. 12 Canace (V. 37 f.): Canace, Tochter des Aeolus, hat ein inzestuöses Verhältnis mit ihrem Bruder Macareus; als ihr Vater es entdeckt, befiehlt er, das neugeborene Kind auszusetzen, und sendet seiner Tochter ein Schwert („ihres Vaters“) zum Selbstmord (Ovid, *Epistulae* 11: Canace an Macareus).
- Nr. 13 Elissa (V. 37 f.): Elissa (Dido), verwitwete Königin von Carthago, geht ein Liebesverhältnis mit dem dort gestrandeten Troianer Aeneas ein. Als dieser, durch die Götter an seinen schicksalhaften Auftrag (*fatum*) zur Gründung des Römischen Reiches erinnert, abfährt, tötet sich Dido mit dem von Aeneas („ihres Gastes“) geschenkten Schwert (Vergil, *Aeneis* 1,297-5,6; Ovid, *Epistulae* 7: Dido an Aeneas). - Dido erscheint auch bei Vergil (*Aeneis* 6,450-476), auf den Ausonius zurückgeht.
- Nr. 14 Luna (V. 40-44): Luna, die Mondgöttin, verliebt sich in Endymion, den Sohn des Äthlios oder Iuppiters, der ihm auf seinen Wunsch ewigen Schlaf in Unsterblichkeit und Alterslosigkeit gewährt. Luna sucht ihn auf ihrem allnächtlichen Weg in den Latmischen Grotten in Kleinasien auf (Apollodor 1,56; Ausonius, *Ephemeris* 1,13-16).

Neben ‚hundert anderen‘ (V. 43 *centum aliae*), das heißt ungezählten, wird sich dazu später noch als Nr. 15 Myrrha gesellen (V. 73 f., s. unten).

Sieben dieser Frauen (Phaedra, Procris, Eriphyle, Pasiphaë, Laodamia, Caeneus / Caenis, Dido) kommen auch bei Vergil vor (*Aeneis* 6,440-455); von Vergils sieben plus eine (Dido, auf die das Ganze hinausläuft) übernimmt Ausonius somit alle bis auf eine (Euadne, die Frau des Capaneus, eines der Sieben gegen Theben, die sich in den Scheiterhaufen ihres Mannes stürzt).

## 2 V. 45-50 Die Ankunft Cupidos/Amors und ihr Bekanntwerden

In der zweiten Szene kommt Amor (V. 46)/Cupido in ‚unbedachtem Ausflug‘ (V. 46) in diese in gespenstisches Schweigen und Halbdunkel gehüllte Jenseitslandschaft; hörbar ist er, unterstützt durch die still dahingleitenden Unterweltgewässer (V. 7; s. oben), am Schwirrgeräusch seiner Flügel (V. 46 *stridentibus alis* ‚mit knisternden Schwingen‘; vgl. 53 *pigros... volatus*, ‚träge Flüge‘; 103 *evolat*, ‚er fliegt empor‘), erkennbar an ihnen

sowie seinem ‚mit vergoldeten Buckeln leuchtenden Gurt‘ (49 *auratis fulgentia cingula bullis*; vgl. Apollonios 3,156), dem daran befestigten Köcher (50 *pharetram*) und einer - zu seiner Standard-Ausrüstung gehörenden - Fackel (50 *rutilae... lampados ignem*, ‚Feuer der rötlichen Leuchte‘), die er in der einen Hand tragen wird; in der anderen müßte er dann den hier nicht genannten Bogen halten. Im übrigen ist er nach gewöhnlicher Weise als nackter (vgl. V. 78) Knabe (*puer*: V. 47; 89; 98) vorgestellt.

### 3 V. 51-92 Die Bestrafung Cupidos durch die Heroïnen und (4?) Venus

Als die Heroïnen die Ankunft Cupidos und damit eine günstige Gelegenheit zur Rache am Erreger aller Liebesqualen bemerkt haben, wählen sie aus dem oben genannten ‚Myrten-Hain‘ (V. 2) ein bestimmtes Exemplar aus; es ist diejenige Myrte, an der, wohl in ähnlicher Weise, schon Adonis (s. oben zu V. 11 und unten zu V. 72-74) von Proserpina bestraft wurde: Aphrodite hatte den von seiner in einen Baum verwandelten Mutter geborenen Adonis wegen seiner Schönheit heimlich vor den anderen Göttern in einer Kiste zu Proserpina/Persephone gebracht, die ihn nicht wieder herausgeben wollte (vgl. Ausonius, *Epigrammata* 62,7). Zeus entschied, Adonis dürfe ein Drittel des Jahres für sich bleiben, müsse die weiteren Drittel bei Aphrodite beziehungsweise Persephone verbringen. Adonis schenkt auch sein eigenes Drittel Aphrodite (Apollodor 3,184 f., wo Adonis dann ohne Nennung einer Verschuldung auf der Jagd umkommt). Die ‚verschmähte‘ Proserpina bestraft ihn (V. 56-58) - wohl nach Erfindung des Ausonius; schafft er doch eine Parallele zur nun folgenden Marterung des Amor (V. 59-62), die durch die vom Mythos vorgegebene Beteiligung der Totengöttin Persephone/Proserpina für die Szenerie in der Unterwelt um so passender ist: Amor wird als Angeklagter ohne ordentliches Gerichtsverfahren<sup>17</sup> in der leichteren Variante der ‚Kreuzigung‘ (vgl. V. 57 *cruciaverat*) mit hinter dem Rücken gebundenen Händen und zusammengeschnürten Füßen<sup>18</sup> an diese ‚bekannteste‘ Myrte (56) wie an einen Marterpfahl gebunden, ohne daß, wie bei der schwereren Art üblich, seine ausgestreckten Arme an ein Querholz (und somit an ein ‚Kreuz‘) geschlagen werden. Nur auf den ersten Blick auffällig ist, daß dem puerilen Dämon seine Waffen (Bogen, Köcher, Fackel) offenbar nicht abgenommen werden - auch ohne sie wäre er bewaffnet.

Ein Katalog (V. 68-72) zählt sodann sieben (eine Hebdomade) Marterinstrumente auf, mit denen in vertauschter Rollenverteilung Cupido von den Heroïnen malträtiert wird; es sind in ‚perverser‘ Verwendung nach dem Prinzip der Talion diejenigen Leidenattribute, mit denen sich die Heroïnen selbst den Tod gegeben haben<sup>19</sup> (und an denen sie teilweise auch identifizierbar sind; ein weiteres folgt V. 76):

<sup>17</sup> Im *Pervigilium Veneris* (‚Nachtfeier der Venus‘), einem anonymen Hymnus des 2.-4. Jh. auf die kosmische Macht der Venus am Vorabend einer Venus-Feier, der sicher Ausonius bekannt war, ist wiederholt von Rechtsprechung durch Venus die Rede (V. 7; 49; 50).

<sup>18</sup> Auch das (vgl. oben Anm. 9) könnte ein vorbereitender Hinweis auf einen Traum sein: Nach Johannes Klimax (6./7. Jh.) fesselt der Dämon den Schlafenden an Händen und Füßen, um über ihn herzufallen und mit Lustträumen zu besudeln (Migne, *Patrologia Graeca* 8, 868 C).

<sup>19</sup> Zum Selbstmord aus Liebe s. Hirzel 24 f., 80 f., 85 f. (ohne Ausonius, *Cupido cruciatur* und *Epigrammata* 103,12 f.: Phaedra, Elissa, Canace, Phyllis, Sappho). Von den drei klassischen ‚weiblichen‘ Selbstmordarten (Erhängen, Erstechen, Vergiften) fehlt die dritte, ‚feigste‘ (vgl. Hirzel 44-46 Anm. 4) völlig; Beispiele wären Cleopatra (Schlangengift), Stheneboea (Schierling), Iasons Mutter Alcimede (Stierbluttrinken, als tapfere Todesart).

1. Schlinge (V. 68): Phaedra (Nr. 9);
2. Dolch/Schwert (V. 68): Thisbe (Nr. 11); Canace (Nr. 12); Elissa (Nr. 13);
3. Flüsse (V. 69)<sup>20</sup>: -
4. Felsen (V. 69): Sappho (Nr. 5);
5. stürmisches Meer (V. 70): Hero (Nr. 4), doch s. unten;
6. ruhiges Meer (V. 79)<sup>21</sup>: -
7. Feuer (V. 71 f.): Laodamia (Nr. 10); (vielleicht) Semele (Nr. 1); Hero<sup>22</sup> (Nr. 4).

Weder sind alle Kategorien ausgefüllt (es fehlen Beispiele durch Ertrinken im Fluß beziehungsweise Meer), noch können alle Heroïnen auf die genannten Kategorien verteilt werden (Caenis), zumal für manche ein Selbstmord weder durch Ausonius noch andere Quellen belegt (Pasiphaë), nur schwer hineindeutbar (Semele), ja sogar ausgeschlossen ist (Luna)<sup>23</sup> oder sie durch unbeabsichtigte Tötung (Procris) beziehungsweise Ermordung ums Leben kommen (Eriphyle, Ariadne), was schon für die Hälfte der acht Frauen aus Vergils Katalog gilt (Procris, Eriphyle, Pasiphaë, Caeneus).

Ihnen schließt sich von den ‚hundert anderen‘ unglücklich liebenden Frauen (V. 43 f.) noch Myrrha an (V. 73 f.); ihre Einführung ist nicht nur notwendig, sondern durch die zweimalige Erwähnung ihres Sohnes Adonis (V. 11: Hadesblume; V. 58: Geliebter von Göttinnen) auch vorbereitet: Myrrha, Tochter des Cinyras, des Königs von Cyprien, verliebt sich (wegen des Zornes der von ihr verachteten Aphrodite: Apollodor 3,183) in ihren Vater und geht mit Hilfe ihrer Amme als Unerkannte mit ihm ein Verhältnis ein; als der Vater die Wahrheit bemerkt, flieht die schwangere Myrrha vor seinem Schwert und wird auf ihren Wunsch hin in eine Myrrhe verwandelt, dessen Saft beziehungsweise Harz Myrrhas Tränen sind (die sie auf den ‚ängstlichen‘ Amor schleudert, V. 73 f.); als Baum gebiert sie den Adonis (s. oben zu V. 11 und 58; Apollodor 3,183 f.; Ovid, *Metamorphosen* 10,298-518; Hygin, *Fabulae* 58)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Nach einer wohl älteren, aber erst im 5. Jh. n. Chr. belegten Version (Mythographi Graeci 384 Westermann) begeht zunächst die schwangere Thisbe Selbstmord, darauf Pyramos auf ‚ähnliche‘ Art; beide werden zu ineinander fließenden kilikischen Flüssen (in Kleinasien) verwandelt. Nichts berechtigt dazu, mit Green hierin ein Beispiel für ‚Tod durch einen Fluß‘ zu sehen, zumal die Art des Selbstmords nicht genannt wird und die Verwandlung in Flüsse erst darauf erfolgt. - In einen Fluß (*fluuius*) stürzen sich, um der Vergewaltigung zu entgehen, christliche Jungfrauen bei Ambrosius (St. Pelagia: *De virginibus* 3,7,32-38) und Augustinus (*De civitate Dei* 1,26 init.).

<sup>21</sup> Hier könnte Alcyone genannt werden, die sich ins Meer stürzt (und in einen ‚Eisvogel‘ verwandelt wird), als ihr Mann Ceyx tot angetrieben wurde (Ovid, *Metamorphosen* 11,728-748).

<sup>22</sup> Das (verloschene) Leuchtfeuer war indirekt die Ursache ihres Selbstmordes im Wasser. - Auf das Wasser (V. 69 f.) folgt V. 71 f. das polar ‚entgegengesetzte‘ Element Feuer.

<sup>23</sup> Götter können keinen Selbstmord begehen; nach Plinius (*Naturalis historia* 2,27) erhebt das Privileg des Selbstmordes den Menschen sogar über die Götter.

<sup>24</sup> Auf den Adonis-Mythos wird von Ausonius an drei verschiedenen Stellen angespielt, und zwar in chronologisch umgedrehter Reihenfolge: Tod und Verwandlung (V. 11), Liebe der Göttinnen und Bestrafung (V. 57 f.), Geburt (V. 72-74); zu Adonis in der Unterwelt bei Ausonius (wegen der Ähnlichkeit des Namens mit Aidoneus = Hades) s. *Epigrammata* 49,2. Trotzdem darf man nicht mit Fauth, der dazu erst Adonis durch Eros substituieren muß, an die Mysterpassion des Aphrodite-Adonis-Kultes als Grundlage des Gedichtes denken; zudem tritt Venus erst relativ spät in Erscheinung (V. 80).

Andere Frauen stechen Amor wie im ‚Spiel‘ (*ludibria*, V. 75) in ausgesuchter Art und Weise mit einer Nadel (76 *stilus*)<sup>25</sup>, so daß sein Blut fließt, aus dem (einst) die Rose entstanden ist<sup>26</sup>, oder halten ihm Fackeln an die Schamgend (V. 75-78).

Schließlich beteiligt sich, angesichts des permanenten Kleinkrieges zwischen den artverwandten Dämonen kaum überraschend, die Mutter Venus selbst an der Strafaktion gegen ihren Sohn, um die noch ‚schwankende<sup>27</sup> Wut‘ (*ancipites furias*, V. 83) anzustacheln. Zunächst hält sie ihm in einem mit vierfachem anaphorischen *quod* („daß“) gleichsam ‚eingehämmerten‘ Sündenregister die ‚Schande‘ (*dedecus*, V. 84) mit Worten vor, die ihr ungebärdiger Sprößling ihr, zumeist mit blamablen Folgen in Form unerwünschter Nachkommenschaft aus ‚Amouren‘ mit anderen Göttern, angetan hat:

1. ‚unsichtbare Fesseln ihres Ehemannes‘ (V. 84 f.): Aphrodite/Venus, mit Hephaistos/Vulcanus verheiratet, hat Ares/Mars als Liebhaber. Ihr Ehemann schmiedet unsichtbare Ketten, mit denen er das Liebespaar umschließt und dem ‚Homerischen Gelächter‘ der Götter preisgibt (Homer, *Odyssee* 8,266-366; Ovid, *Ars amatoria* [‚Liebeskunst‘] 2,561-589; *Metamorphosen* 4,171-189; Ausonius, *Epigrammata* 76,11; Reposianus [2.-6. Jahrhundert], *De concubitu Martis et Veneris* [‚Über den Beischlaf von Mars und Venus‘]).
2. ‚Hellespontischer Priápus‘ (V. 85 f.): Priápus, Sohn der Aphrodite/Venus (und damit Halbbruder Amors) und des Dionysos/Bacchus (Pausanias 9,31,2), ein ursprünglich in Lampsakos am Hellespont beheimateter Gott der animalischen und vegetabilischen Fruchtbarkeit, der mit einem überdimensionalen Phallós zumeist als einfache Holzstatuen gebildet wird, die auf Feldern und in Gärten als Vogel- und Diebesscheuchen aufgestellt wurden.
3. ‚grausamer Eryx‘ (V. 87): Eryx, Sohn der Aphrodite (und damit Halbbruder Amors) und des Butes (oder Poseidons: Apollodor 2,111), König am Berg Eryx auf Sizilien; er fordert Herakles um den Preis seines Landes beziehungsweise von Herakles‘ Rindern zum Ringkampf heraus und wird von ihm getötet (Diodor 4,23; Vergil, *Aeneis* 5,391-420).
4. ‚halber Mann Hermaphroditus‘ (V. 87): Hermaphroditus, Sohn des Hermes/Mercur und der Aphrodite/Venus (und damit Halbbruder Amors), verschmäht die Liebe der Nymphe Sálmacis; zur Strafe verschmilzt er beim Baden in ihrem See mit ihr zu einem zweigeschlechtlichen Wesen (Ovid, *Metamorphosen* 4,285-388; Ausonius, *Epigrammata* 76,11; 102 f.).

<sup>25</sup> Es ist wohl, auch wenn *stilus* das bedeuten kann, kein ‚Stengel‘ (Gärtner), sondern eine Anspielung auf den Mythos der Orion-Töchter Metioche und Menippe, die sich auf Grund eines Orakels für ihre Vaterstadt Theben opferten, indem sie sich mit Weberschiffchen den Hals durchbohrten (Antoninus Liberalis 25; Anspielung bei Ovid, *Metamorphosen* 13,685-701, bes. 693).

<sup>26</sup> Denn die Rose als solche gibt es schon, s. den ‚Rosenkranz‘ (V. 88; vgl. 91) der Venus, die mit ihrem homerischen Epitheton (beispielsweise *Ilias* 3,64) ‚golden‘ (*aurea*; Vergil, *Aeneis* 10,16) genannt wird. In Bions *Grablied auf Adonis* (s. oben zu V. 11) V. 66 entstehen Rosen aus Adonis‘ Blut, im *Pervigilium Veneris* (s. oben Anm. 17) wachsen Rosen aus Venus‘ Blut oder Amors Küssen (V. 23; 28 ‚Myrten-Hain‘).

<sup>27</sup> In diesem Sinne auch Pastorino („quelle Furie irresolute“; Vannucci 45 mit Anm. 27), ähnlich Evelyn White („their slackening rage“); Gärtner 217 („rasende Ungewißheit“); anders Corpet („ces nouvelles Furies“, mit dem Kommentar: „L’Amour peut douter si ce sont des femmes ou des Furies“), Jasinski („ces espèces de Furies“); noch anders Green („dangerous“, da sich die Wut auf Venus richten könne).

Darauf schreitet Venus zur Tat: Sie peitscht ihren Sohn mit einem Kranz dorniger Rosen aus, die durch das Blut Amors („purpurner Tau“)<sup>28</sup> eine noch tiefere rote Färbung annehmen (V. 88-92).

#### 4 (5?) V. 93-98 Das Aufhören der Bestrafung

Das durch Venus' Schläge mit dem ‚Rosenkranz‘ aus dem Körper ihres Sprößlings ‚herausgepreßte‘ (*expressit*, V. 91) Blut verfehlt seine Wirkung nicht: Die Heroïnen selbst greifen in der Erkenntnis, ihr eigenes Schicksal sei für ihre Liebespein verantwortlich, zugunsten Amors ein. Venus als ‚von Kindesliebe erfüllte‘ (*pia*, 97; vgl. 80 *alma*, ‚segen spendend‘) Mutter weiß das Aufhören der Tortur zu danken.

#### 5 (6?) V. 99-103 Cupidos Traum und Flucht

Erst jetzt gibt der *poeta ludibundus* („spielender Dichter“) sein irreführendes Spiel und die Scheinrealität auf: Zunächst allgemein mit Hinweis auf nächtliche Traumbilder (V. 99 f.), dann speziell mit Bezug auf den vorliegenden Fall (V. 101-103): Von alptraumhaften Schreckensvisionen gequält, erwacht Cupido - gleichsam als sei er durch die Dankesworte seiner Mutter (V. 97 f.) aus dem Schlaf gerissen worden - befreit aus ihnen und fliegt wieder in die Oberwelt (V. 103 *ad superos*, ‚zu den Oberen‘), wobei der abrupte (V. 101-103) Schluß die Schnelligkeit der Flucht unterstreicht. Daß es sich zudem um einen nichtigen, keinerlei Realitätsbezug und Vorbedeutung besitzenden Traum handelt, erfährt der literaturkundige Leser pointiert mit dem letzten Wort (103 *eburna*, daher auch in der Übersetzung ‚aus Elfenbein‘ statt ‚elfenbeinern‘): Nach Vergil (*Aeneis* 6,893-896) beziehungsweise Homer (*Odyssee* 19,562-567) steigen die Träume aus der Unterwelt auf: die wahren durch das hürnene Tor, die trügerischen durch das - aus Elfenbein<sup>29</sup>.

Damit endet der *Cupido cruciatur* mit einem ähnlichen Überraschungsmoment beziehungsweise ‚Knalleffekt‘ wie beispielsweise Herondas, *Mimiamben* 8 (*Der Traum*), wo der Träumer in dem Moment aufwacht, als er in den Block gespannt werden soll, oder - in anderer Weise - Horaz, *Epoden* 2, wo sich das lange Lob des Landlebens (V. 1-66) am Ende als illusionärer ‚Traum‘ des Wucherers Alfius herausstellt (V. 67-70). - Doch hat Ausonius' Gedicht (wie Modestinus' Epigramm, s. unten) noch eine zweite, tiefer liegende, zugleich scherzhaft ‚didaktische‘ Pointe, denn wenn die liebenden Heroïnen auch ‚im zweiten Anlauf‘ mit ihrem Peiniger nicht fertig werden, kann die schmerzvolle ‚Lehre‘ nur lauten: Amor ist ‚unfaßbar‘. Vollends damit kommt der *Cupido cruciatur* trotz seiner Länge an das Epigramm heran, in dem ein Kunstwerk oft nur Anlaß und Ausgangspunkt für einen witzigen Gedanken bildet, eben die ‚epigrammatische‘ Wendung (s. Abschnitt 3).

Das im letzten Vers beziehungsweise als letztes Wort genannte elfenbeinerne Tor erlaubte schon dem Maler die Darstellung des ganzen Geschehens als Traum und damit als Schlaf, zumal wenn es mit seinem hürnenen Zwillingstor abgebildet war und so

<sup>28</sup> Im *Pervigilium Veneris* (wie oben Anm. 17) 15-21 läßt Venus durch den Tau die Rosenknospen erblühen; mit V. 92 vgl. *Pervigilium Veneris* 25 (von der Rose) *ruborem, qui latebat veste tectus ignea* („die Röte, die verborgen war, durch ein feuriges Gewand bedeckt“).

<sup>29</sup> Auch bei Ausonius, *Ephemeris* 8 (Gedicht über die Träume; s. dazu Schetter. - Heinen) 24-26. - Dieser Klassifizierung liegt eine unrichtige griechische ‚etymologische‘ Spielerei zugrunde: *kéras* („Horn“) wird mit *kraínein* („erfüllen“), *eléphas* („Elfenbein“) mit *elepháresthai* („täuschen“) in Verbindung gebracht.

entsprechende literarische Assoziationen beim gebildeten Betrachter evozierte. Der Maler wiederum konnte außer durch sein künstlerisches Ingenium seinerseits durch eine poetische Vorlage angeregt sein<sup>30</sup>: Verblüffende motivische Ähnlichkeit mit dem *Cupido cruciatur* beziehungsweise seiner angenommenen bildlichen Vorlage weist ein rhetorisch äußerst durchstilisiertes Epigramm des Modestinus auf, der weder absolut noch in seinem relativen Zeitverhältnis zu Ausonius eingeordnet werden kann (*Anthologia Latina* 1,1,267 Shackleton Bailey)<sup>31</sup>; er zählt zehn, teilweise mit Ausonius (und Vergil) identische Opfer von Amors Martern (*cruciarat*, V. 4) auf:

<Gedicht> des Modestinus

Zufällig lag Amor, der Knabe, besiegt von dem mit Fittichen versehenen Schlaf,  
zwischen Sträuchern der Myrte im Kraut des bleichen Rosmarins.

Diesen umzingeln die von fern aus dem finsternen Hof des Dis entlassenen  
Seelen, die er mit wilder Fackel gemartert hatte.

5 „Sieh da, mein Jäger! Diesen“, sagte Phaedra, „wollen wir binden!“

„Des Grausamen Haar“, schrie Scylla, „wollen wir scheren!“

Die Colcherin <Medea> und Procne, <ihres Sohnes Itys> beraubt: „Mit zahlreichen  
Messerschnitten wollen wir ihn zerstückeln!“

Die Sidonierin <Dido> und Canace: „Mit dem wilden Schwert wollen wir ihn zugrunde richten!“

Myrrha: „Mit meinen Zweigen wollen wir ihn in Eudanes Feuer verbrennen!“

10 „Diesen, Arethusa“, äußerte Byblis, „wollen wir in einer Quelle töten!“

Aber Amor sprach erwachend: „Meine Schwinge, wir wollen fliegen!“

Wie auch immer das motivgeschichtliche beziehungsweise literarisch-künstlerische Abhängigkeitsverhältnis sein mag, der Primat der Erfindungsgabe und Komposition gehört Ausonius beziehungsweise dem Maler: Hat doch Modestinus nicht nur die ‚Seelen‘ der verstorbenen Frauen unwahrscheinlicherweise auf die Oberwelt zurückkehren lassen (V. 3 f.), sondern bietet durch die Vorwegnahme des Schlafes (V. 1, statt erst V. 11) auch eine viel schwächere Pointe, ja hätte diese, wenn er zeitlich später einzuordnen wäre, unverständlicherweise sogar verdorben. Das *könnte* dafür sprechen, daß der Ansatz ‚Anfang des 4. Jahrhunderts‘ der richtige ist.

## Das Wandgemälde

An der realen Existenz des von Ausonius beschriebenen Bildes zu zweifeln, besteht nicht der mindeste Grund, zumal Gemälde mit der Illustration von Hades-Folterqualen literarisch bezeugt sind<sup>32</sup>. Allerdings kann weder der Standort des „Patrizierhauses“<sup>33</sup> in Trier noch die Identität des Zoilus<sup>34</sup> bestimmt werden; nicht einmal ein ‚begüteter Grie-

<sup>30</sup> Zu Unrecht bezeichnet Green (1991, 52) die ‚Lösung‘ (Amors Flucht) ohne weiteres als Erfindung des Ausonius.

<sup>31</sup> Ich übernehme Lebeks (38) Textkonstitution (außer *Pinna* V. 11, das wohl ein Versehen ist); das Gedicht findet sich mit französischer Übersetzung schon in Corpets Ausonius-Ausgabe (359 f.). - Modestinus wird allgemein ins 4. Jh. gesetzt, beispielsweise W. Kroll, Modestinus (Nr. 2) in: RE 15,2 (1932) 2321,3-11. - Lebek 37 Anm. 1.

<sup>32</sup> Beispielsweise das Gemälde Polygnots in der Lesche der Knidier in Delphi über Odysseus‘ Hadesbesuch, in Anlehnung an das verlorene Epos *Minyas* (Pausanias 10, 28-31; s. oben).

<sup>33</sup> Steiner 68. Aus der Luft gegriffen ist Jasinskis Annahme (297 Anm. 35), es handle sich um einen Raum im Kaiserpalast, der (aus unbekanntem Gründen) ‚Zoilus-Saal‘ geheißen habe - wohl nach Corpets 359 (Anm. 3), der mit einem Teil der Handschriften (?) in *triclinio Aeoli* liest und (mit Berufung auf Fleury) darunter einen mit einem Bild oder einer Statue des Windgottes Aeolus ausgestatteten Raum des Kaiserpalastes versteht.

<sup>34</sup> Der Name ist, angefangen vom berühmtesten Träger, dem kleinlichen Homer-Kritiker mit dem Beinamen ‚Homeromástix‘ (‚Homer-Geißel‘), sowohl literarisch (Ausonius, *Epigrammata* 94: ein Eunuch; häufig bei Martial, beispielsweise 2,16) als auch historisch, vgl. PLRE I (1971) 994; II (1980) 1204-1205 (unser Zoilus fehlt); Zoilos (Nr. 1-16) in: RE 10A (1972) 711-715.

che' (Fauth 376) muß er auf Grund seines griechischen Namens Ζῷλος (Zōilos, Ζωίλος, das heißt ‚Leber‘) zwingend gewesen sein.

Nach dem überlieferten Wortlaut des Widmungsbriefes (1: *nebulam pictam in pariete*, ‚gemalten Nebel an einer Wand‘), den zu ändern gleichfalls keine Veranlassung oder gar Notwendigkeit vorliegt<sup>35</sup>, handelt es sich wohl nicht um ein Tafelgemälde, sondern im modernen maltechnischen Sinn um ein Fresko, das in vornehmlich roten Tönen (epist., 2 *fucata est*, ‚ist [rot] getüncht‘; V. 92 *rutilum... fucum*, ‚rötliche Tünche‘)<sup>36</sup> gehalten war und besonders Licht-, Beleuchtungs- und Dunkelheitseffekte berücksichtigte (s. unten). Das Fresko dürfte eher an nur einer einzigen der Wände (was jedoch nicht vorbehaltlos aus dem Singular *in pariete* zu erschließen ist) als (mit Green 1991, 526) an mehreren oder allen Wänden des Tricliniums angebracht gewesen sein.

Dann bestand das Gemälde gemäß dem für spätantike Kunst charakteristischen sogenannten ‚kontinuierenden Stil‘ aus einer Abfolge von ca. fünf bis sechs Szenen<sup>37</sup>, das heißt es bot eine Beschreibung mehrerer zeitlich nacheinander liegender Vorgänge, die das wiederholte Auftreten derselben Person in verschiedenen Situationen auf demselben Bild nach sich zog (beispielsweise Philostrat der Ältere, *Eikones* 1,18: ‚Bakchen‘; 2,2: ‚Erziehung des Achilleus‘). Dabei ist es aus der literarischen Ekphrasis heraus mitunter schwer zu sagen, wie viele Szenen oder Handlungsphasen ein Bild bietet; beispielsweise reicht die Palette der Meinungen über Philostrat 1,26 (‚Geburt des Hermes‘) von eins bis sechs beziehungsweise sieben. Doch Ausonius löst das Gesamtbild nicht in philostratischer Weise zugunsten ‚didaktischer‘ oder formaler Absichten auf. Auch reiht er nicht, dem Beispiel der Kunsthistoriker (beispielsweise Pausanias) folgend, Figur an Figur, ohne Rücksicht darauf, ob dem Leser ein Ganzes zum Bewußtsein kommt - und das trotz einer Vielzahl (raum-)gliedernder adverbialer oder präpositionaler Ausdrücke (‚Konnektoren‘), die wie Scharniere gerade bei Pausanias die ‚relative‘<sup>38</sup> oder ‚absolu-

<sup>35</sup> Vinets (von Evelyn White, Green und beispielsweise Fauth übernommene) Änderung von *nebulam in tabulam* (‚Hast du jemals ein Gemälde [das heißt bemaltes Brett] an einer Wand gesehen?‘) ergibt eine Plattitüde; bei Plautus, *Menaechmi* 143 f., auf den Vinet sich beruft, geht es von Anfang an um ein bestimmtes Bild (was Green auch in Ausonius durch die unsinnige Schreibung *in pariete ...?* hineinzubringen versucht): *dic mi, enumquam tu vidisti tabulam pictam in pariete | ubi aquila Catameitum raperet aut ubi Venus Adoneum?*, ‚Sag mir: Ob du wohl jemals das/ ein an einer Wand [befindliche] Gemälde [Freskomalerei?] gesehen hast, | wo der Adler den Ganymed raubte oder Venus den Adonis?‘); das eindeutig überlieferte *nebula* (‚un nuage peint‘ Corpet, Jasinski; ‚una fantasia dipinta‘ Pastorino) bei Ausonius spielt auf den ab V. 1 (*Aëris in campis*, ‚Auf den Feldern der dämmrigen Luft‘) gegenwärtigen Schauplatz, die Unterwelt, an, vgl. besonders V. 8 *nebuloso lumine* (‚in nebelhaftem Licht‘), ist zudem *lectio difficilior* (wer hätte *tabulam* in *nebulam* ändern sollen?).

<sup>36</sup> Lat. *fucus* (‚rotfärbende Steinflechte‘, *phýkos*) bedeutet jeden roten Farbstoff, beispielsweise Purpur; etwas anders *Epigrammata* 18,3 f.: *caput fuligine | fucavit atra candidum*, ‚er tünchte (färbte) sein weißes Haupt mit schwarzem Ruß (beziehungsweise Schminke)‘. - Zu ‚Rot‘ s. noch *murex* (11, ‚Purpur‘), *rutilus* (50, 92, ‚rötlich‘), *purpureum* (90, ‚purpurn‘); vgl. ferner *rosa* (77, 91, ‚Rose‘), *tenerum... cruorem* (77, ‚zartes Blut‘), *igneus* (92, ‚feurig‘); ‚golden‘ (11 *auricomans*, ‚goldhaarig‘; 49 *auratus*, ‚vergoldet‘; 88 *aureus*, ‚golden‘).

<sup>37</sup> Als zu wenig erscheinen mir vier Szenen (Green 1991, 526; so wohl schon Kröner 15 zu verstehen: „In der ersten [Szene]“; „in neuer Szene“; „Eine dritte Szene“; „eine neue Szene“).

<sup>38</sup> Als Beispiel nur ein Kap. aus Odysseus’ Hadesbesuch (s. Anm. 32), Pausanias 10,29: ‚Über den schon von mir Aufgezählten‘, ‚Nach ihnen‘ (1); ‚Geht man der Reihe nach im Gemälde weiter‘, ‚am nächsten‘ (3); ‚Unter Phaidra‘ (5); ‚Neben Thyia‘, ‚nach ihr‘ (6); ‚Weiter innen von Klymene‘, ‚Über dem Kopf der genannten Frauen‘, ‚neben ihr‘ (7); ‚Über Eriphyle‘, ‚Nach Teiresias‘ (8); ‚Unterhalb von Odysseus‘ (9).

<sup>39</sup> Beispielsweise beim Bild der Marathon-Schlacht in der Athener *Stoa Poikile*, Pausanias 1,15,3: ‚im Innenteil <des Gemäldes> der Schlacht‘; ‚am äußersten Rand des Bildes‘.



te<sup>39</sup> Position der dargestellten Gegenstände oder Personen angeben, sie dadurch formal miteinander verknüpfen und sogar eine zeichnerische Rekonstruktion ermöglichen<sup>40</sup>.

Nein, Ausonius transformiert das ruhende Nebeneinander von Einzelbildern sukzessiv in ein episches, gleichsam archaisierendes Nacheinander eines stetigen Handlungsablaufes. Dabei geht er wie Philostrat mit der Verwendung von ‚Konnektoren‘ sehr sparsam um: Der *Cupido cruciatur* enthält nur eine einzige (raum-)gliedernde Angabe (V. 37: | *parte... alia*, ‚in einem anderen Teil‘) - und gerade die ist für die Ekphrasis fiktiver Kunstwerke typisch (*parte alia* beispielsweise beim Aeneas-Schild, Vergil, *Aeneis* 8,682; bei den Schiffsgemälden der Argo, Valerius Flaccus 1,140).

Trotz allem empfiehlt es sich nicht, gewisse Einzelzüge als poetische Zutaten aus der Szenerie des Gemäldes herausnehmen: Ebenso wie Ruhe von Gewässern (V. 7) und ‚zischende Fackeln‘ (V. 72) können auch ‚Unvorstellbarkeiten‘ wie die teils phantastischen Martergeräte (V. 69 f.: Flüsse, Felsen, Meer) oder die ‚Schande‘ (V. 84) der Venus, zumal konkret als mißgestaltete Nachkommenschaft (V. 86 f.: Priapus, Eryx, Hermaphroditus), selbst Sprache<sup>41</sup> (V. 83-87, besonders 88; V. 97 f.) bildlich ausgedrückt werden. So wird man auch Namensbeischriften (wie beispielsweise Pausanias 10,29,1;10, 30,7) für das Trierer Gemälde eher nicht annehmen wollen.

Zum ‚kontinuierenden Stil‘ gehört ferner die Technik der Darstellung von Licht-, Beleuchtungs- und Dunkelheitseffekten (beispielsweise Philostrat der Ältere, *Eikones* 1,2: ‚Kómos‘; 1,7: ‚Memnon‘; 1,30: ‚Pelops‘)<sup>42</sup>, wie die späten pompeianischen Wandgemälde zeigen. Auch sie muß auf dem Gemälde eine wichtige Rolle gespielt haben; das läßt jedenfalls Ausonius‘ Ekphrasis vom Anfang (V. 1 f.) bis zum Ende des Gedichts (V. 99-103) deutlich erkennen.

Eine Wiederherstellung des Bildes, für das bisher keine materialen Überreste bekannt und auch bei der gerade laufenden Identifizierung restaurierter Malereien im Zusammenhang mit der Einrichtung eines Wandmalereimagazins im Rheinischen Landesmuseum Trier<sup>43</sup> wohl nicht zu erwarten sind, ist natürlich nicht möglich. Es fehlt zwar auch ein vollständig erhaltenes repräsentatives Exemplar für eine große mythologische Figurenszene aus Trier, aber es gibt ausreichendes Belegmaterial für die Typik, Ornamentik und den Motivbestand (beispielsweise Eroten) zumeist farbenfreudiger, den ausklingenden pompeianischen Stilen zugehöriger Trierer Wandgemälde, beispielsweise der ‚Roten Wand‘<sup>44</sup>. Zudem ermöglichen die zahlreichen erhaltenen Proben hellenistisch-römischer Wandmalerei aus Pompeji und Rom eine ungefähre Vorstellung von Gehalt und Aussehen unseres Bildes (beispielsweise die Puttenwand mit Amor und seiner Geliebten Psyche im Haus der Vettier in Pompeji; Bilderzyklus

<sup>40</sup> Beispielsweise 5,17,5-5,19 Kypselos-Lade (Truhe, deren Front- und Seitenflächen in fünf ‚Streifen‘ übereinander mit griechischen Sagen in Intarsienarbeit verziert waren); rekonstruiert in: Pausanias's description of Greece. Translated with a commentary by J. G. Frazer (Nachdruck, New York 1965) III, hinter S. 606.

<sup>41</sup> Vgl. Philostrat 1,26,4: ‚Denn er scheint mir nicht nur Laute, sondern auch Worte durch seine Miene anzudeuten; es sieht so aus, als wolle er zu Maia folgendes sagen:‘; darauf direkte Rede.

<sup>42</sup> F. Solmsen, Philostratos (Nr. 10) in: RE 20,1 (1941) 169.

<sup>43</sup> Vgl. Goethert bei v. Massow 155.

<sup>44</sup> Steiner (mit Abbildungen und S. 68 Berufung auf Ausonius, *Cupido cruciatur*), Fauth 384 f.; v. Massow/Goethert (mit Farbbildungen, unter anderem der ‚Roten Wand‘).

von der Villa bei Tor Marancio in Rom, mit fünf unmittelbar vor ihrem Selbstmord stehenden und dem Amor grollenden Heroinnen)<sup>45</sup>.

Die unverkennbar enge Verbindung zwischen der Ekphrasis und Dichterstellen (vor allem Vergil, Ovid) darf also nicht von vornherein ausschließlich auf Ausonius' unleugbare Vertrautheit mit der klassischen römischen Poesie zurückgeführt werden; in Betracht kommen ebenso Dichter-Imitatio des anonymen, vielleicht italischen oder dort in die ‚Schule‘ gegangenen Malers beziehungsweise der Literatur- und Kunstverstand des gebildeten Besitzers und Auftraggebers<sup>46</sup>. Die in einem Epigramm (*Anthologia Palatina* 16,195,5 f.) über die Statue des gefesselten Eros auf den Künstler zielende Pointe könnte dann für alle drei gelten: ‚Hat nicht vielleicht der Gefesselte selbst gefesselt sein - Herz?‘

### Literatur

#### *Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare*

- Corpet Oeuvres complètes d'Ausone. Traduction nouvelle par E.-F. Corpet. Bibliothèque Latine-Française (Paris 1843) I 25-33 (Text/Übers.), 357-362 (Notes).
- Evelyn White Ausonius. With an English translation by H. G. Evelyn White. The Loeb Classical Library (London 1919-1921) I 206-215.
- Gärtner Kaiserzeit II. Von Tertullian bis Boethius. Hrsg. von H. A. Gärtner. Die römische Literatur in Text und Darstellung 5 (Stuttgart 1988) 198-229 (214-219 *Cupido cruciatus*, V. 56-103).
- Green 1991 The Works of Ausonius. Ed. with introduction and commentary by R. P. H. Green (Oxford 1991) 139-143 (Text), 526-532 (Comm.).
- Green 1999 Decimi Magni Ausonii opera. Recognovit brevique annotatione critica instruxit R. P. H. Green. Oxford Classical Texts (Oxford 1999) 154-158.
- Jasinski Ausone. Oeuvres en vers et en prose. Traduction nouvelle de M. Jasinski. Classiques Garnier (Paris [1935]) II 30-37 (Text/Übers.), 297 (Notes).
- Pastorino Opere di Decimo Magno Ausonio. A cura di A. Pastorino. Classici Latini (Turin 1971) 217 f. (Nota crit.), 596-605 (Text, Übers., Anm.).
- Peiper Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula. Recensuit R. Peiper (Leipzig 1886) 109-113.
- Prete Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula. Edidit S. Prete. Bibliotheca Teubneriana (Leipzig 1978) 116-121.
- Schenkl D. Magni Ausonii Opuscula. Recensuit C. Schenkl. Monumenta Germaniae Historica V 2 (Berlin 1883) 121-124.
- Vaughan H. Vaughan, Olor Iscanus. A collection of some select poems and translations, formerly written by Mr. Henry Vaughan Silurist. Published by a friend (London 1651). In: The Works of Henry Vaughan. Ed. by L. C. Martin (Oxford 1914, <sup>2</sup>1957) 72-76 (*Ausonii Cupido*, *Edyl*. 6 [Übertragung in 138 V.]).

<sup>45</sup> Helbig, Führer 189 ff.; Fauth 384 f.; Green 1991, 526; vgl. Helbig, Wandgemälde 165 f. (Nr. 826 ‚Strafe des Eros‘: ein wohl von Aphrodite wegen Ares gefesselter Eros). - Enttäuschend ist der große Artikel ‚Eros‘ in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III 1 (Zürich 1986) 850-1049, der den ‚gefesselten Eros/Amor‘ gar nicht kennt.

<sup>46</sup> Kurios, aber für Ausonius wohl irrelevant: Unter den in RE (Anm. 34) angeführten 16 Namensträgern figuriert ein Zoilos (Nr. 13), der als Gewährsmann dafür gilt, daß die Mutter des Adonis (V. 11; 58; 73) nicht Smyrna [das heißt Myrrha], sondern Aóa, und Adonis daher Aóus geheißen habe: F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* III (Leiden 1958) Anhang (Kypros) 758 F 7.

*Abhandlungen*

- Fauth W. Fauth, *Cupido cruciatur*. In: *Grazer Beiträge* 2, 1974, 39-60; auch (mit „Nachtrag 1990“) in: *Ausonius*. Hrsg. von M. J. Lossau. *Wege der Forschung* 652 (Darmstadt 1991) 376-401 [danach zitiert; mit Fehlzitaten übersät, beispielsweise zweimal 384 Anm. 28].
- Friedländer P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*. *Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*. Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern (Leipzig 1912). - Nachdruck: *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza*. *Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (Hildesheim 1969).
- Heinen H. Heinen, *Von Räubern und Barbaren in den Alpträumen des Ausonius*. In: *Aevum inter utrumque. Mélanges offerts à Gabriel Sanders*. Publiés par Marc Van Uytvanghe et Roland Demeulenaere. *Instrumenta patristica* 23 (Steenbrugis 1991) 227-236.
- Helbig, Führer W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen der klassischen Altertümer in Rom* (Leipzig 1891).
- Helbig, Wandgemälde W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von O. Donner (Leipzig 1868/69).
- Hirzel R. Hirzel, *Der Selbstmord* (Darmstadt 1966). *Libelli* 189 (Darmstadt 1967). - Danach zitiert; erschienen ursprünglich in: *Archiv für Religionsgeschichte* 11, 1908, 75-104, 243-284, 417-476.
- Kröner H.-O. Kröner, *Ausonius und Trier*. *Trierer Beiträge* 6, 1979, 10-18.
- Lebek W. D. Lebek, *Modestinus AL I 1,267 Shackleton Bailey (= 273 Riese)*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 58, 1985, 37-45.
- Liebermann W.-L. Liebermann, *D. Magnus Ausonius*. In: *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.* Hrsg. von R. Herzog. *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike V* (München 1989) 268-308.
- v. Massow W. v. Massow, *Die römischen Wandmalereien aus der Gilbertstraße in Trier*. „Das Kandelaber-Zimmer“. Hrsg. und komm. von K. Goethert. *Trierer Zeitschrift* 63, 2000, 155-201.
- Mau A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (Berlin 1882).
- Schetter W. Schetter, *Das Gedicht des Ausonius über die Träume* (eph. 8, p. 14/15 P.). *Rheinisches Museum für Philologie* 104, 1961, 366-378.
- Steiner P. Steiner, *Römische Wandmalerei in Trier*. *Trierer Zeitschrift* 2, 1927, 54-68.
- Vannucci L. Vannucci, *Ausonio fra Virgilio e Stazio: A proposito del modelli poetici del Cupido cruciatus*. *Atene e Roma N.S.* 34, 1989, 39-54.

**Abkürzungen**

PLRE The Prosopography of the later Roman empire

RE Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft

Anschrift des Verfassers: *Bahnstraße 12 A, 54331 Oberbillig*