

## WAS KOSTET EIN MENSCH? ZU PETRONS CROTON-SZENEN

WOLFGANG HÜBNER

dem Wiederentdecker und Herausgeber  
der Petronübersetzung Wilhelm Heinses  
zum 60. Geburtstag am 18. April 1999

Im Jahre 1950, bald nach dem apokalyptischen Ende des 2. Weltkrieges, veröffentlichte der Deutsch-Italiener Kurt-Erich Suckert einen vielbeachteten Roman über den Befreiungskampf Italiens, den er selbst als Offizier auf Badoglios Seite mitgemacht hatte. Die pessimistische Weltsicht angesichts der politisch-moralischen Verwüstung Europas faßt der letzte Satz des Romans zusammen: „Es ist eine Schande, im Krieg zu siegen.“ Eine scharfe Gegenposition zum notorischen Sieger Bonaparte, weshalb sich der Romanverfasser (Curzio) Malaparte nannte, seinen Roman *La Pelle*<sup>1</sup>, denn: „Es ist nichts als die Haut, die heute zählt.“ Schauplatz ist das eben erst von Amerikanern besetzte Neapel, inszeniert als ‚Stadt der Pest‘. „Dort unten, soweit mein Blick reichte, bedeckten Tausende und Abertausende von Leichen die Erde. Sie wären nichts als zerfallenes Fleisch gewesen, diese Toten, ...“ ‚Neapel‘ ist die Negation des Menschen schlechthin, die ‚Haut‘ ist der auf das Animalische reduzierte Mensch.

Croton im altitalischen Bruttium vegetierte seit dem Pyrrhuskrieg, genau seit 215 v.Chr. als weitgehend verlassene Hafenstadt dahin und war nach Livius (23,30,6) auf zweitausend Einwohner geschrumpft. Aus der noch von Ovid (*Met.* 15, 12–59) gefeierten Metropole des Philosophen Pythagoras war eine Totenstadt geworden<sup>2</sup>, idealer Standort für eine Utopie, die mit hintergründiger Ironie zunächst *impositum arce sublimi* erscheint: eine Utopia der Dekadenz, in der man höchstens noch vom gegenseitigen Verzehr leben konnte. „Liebe Gäste, wenn ihr Kaufleute seid, so ändert euren Plan und sucht euch anderswo euren Lebensunterhalt ... Ihr werdet eine Stadt betreten, eine Pestlandschaft, in der es nur Leichen gibt, die zerrissen werden, und Raben, die sie zerreißen.“ (Petr. 116). Kein Zweifel, hier wird allegorisch gesprochen: Menschenfleisch als Nahrungsgrundlage für Raben, die, will man die Allegorie auflösen, auch wieder Menschen sind: Erbschleicher, Testamentsjäger, die vom Tod erbenloser Reicher leben.

<sup>1</sup> C. Malaparte, *Die Haut*, Stuttgart 1950; urspr. ital. *La Pelle*, Rom 1950; zuerst frz. *La Peau*, Paris 1949.

<sup>2</sup> Darauf macht aufmerksam P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970, 76 m. Anm. 2.

## I

Dieses Szenario schildert im letzten erhaltenen Teil der wohl nur zu einem Zehntel<sup>3</sup> überlieferten *Satyrica* des T. Petronius ‚Arbiter‘ ein Bauer (*vilicus*) einer kleinen, vierköpfigen Reisegruppe, die gerade einem Schiffbruch entronnen ist und sich im ‚Niemandland‘ auf Croton zubewegt. Sie sind fast mittellos – nicht erst durch die Havarie – und tragen ihre gesamte Habe mit sich: ein älterer, aber unternehmungslustiger und wortgewandter Herr, der Dichter Eumolpus, sein Lohndiener (*mercennarius*) Corax (= *corvus!*), ein smarter Knabe namens Giton und der Ich-Erzähler Encolpius, ein sensibler junger ‚Student‘ auf Bummeltour durch die Untiefen der alten Welt, ein Odysseus en miniature, jeder Art von fleischlichen Freuden – Giton vorab – zugetan, zur Zeit allerdings wegen der Störung einer Kultfeier des Garten- und Männlichkeitsgottes Priap vom unberechenbaren Götterzorn dieser Kleingottheit heimgesucht.

Diese vitale, unbeschwert-arme Gruppe kontrastiert seltsam mit den Leichen und Beinahe-Leichen Crotons, vor denen es dem einfachen Gemüt Encolps schaudern muß<sup>4</sup>. Eumolps wachsamer Pfiffigkeit weiß aber sogleich aus dem *mundus perversus*, in dem Kinderreichtum diskriminierend, Kinderlosigkeit tugendhaft und der Tod Gewinn ist<sup>5</sup>, Kapital zu schlagen und mit dem eigenen Fleisch Geschäfte zu machen. Am markantesten bringt dies sein Testament auf den Begriff, in dem er, der sich als reicher, nur im Moment bargeldloser Großgrundbesitzer ausgegeben hatte, die Bedingungen für die Annahme der testamentarischen Legate nennt: „Alle, für die in meinem Testament Zuwendungen vorgesehen sind, sollen – mit Ausnahme meiner Freigelassenen – was ich ihnen geschenkt habe, unter der Bedingung erhalten, daß sie meinen Leib in Stücke zerschneiden und ihn im Beisein der Bevölkerung verzehren.“ (Petr. 141,1). Eumolpus ist somit taktlos – oder listig – genug, etwas real zu nehmen, das anständigerweise nur Symbol sein dürfte: Fleisch. Denn wenn die *cadavera* im Bericht des Bauern und im Erbschleicherbetrieb die *corpora* (Petr. 117,5) der Akteure als Garantie der Zahlungs- und Nahrungsmittel symbolisch verstanden wurden, so hebt nun der Erblasser Eumolpus den Gegenstand des Erbschleicherstrebens ins Konkrete: Jetzt gehört er ihnen, der tote Reiche, jetzt sollen sie ihn mitsamt seiner Hinterlassenschaft ganz haben und sich einverleiben,

<sup>3</sup> Die Vermutungen der Philologen gehen allerdings weit auseinander. H. van Thiel, *Petron – Überlieferung und Rekonstruktion*, Leiden 1971, 23, rechnet recht optimistisch mit etwa 150 von 400 bis 600 Seiten.

<sup>4</sup> Die Annahme van Thiels (s. vorige Anm.) 48, Encolpius habe sich (in einer Textlücke) gegen den Besuch Crotons ausgesprochen und sei erst später wieder zu seinen Freunden gestoßen, halte ich für wahrscheinlich.

<sup>5</sup> Eine aktuelle Bezugnahme auf die neronische Zeit sieht hierin V.A. Tracy, *Aut captantur aut captant*, in: *Latomus* 39, 1980, 399–402, und belegt dies aus Seneca, dem älteren und dem jüngeren Plinius, Statius und Tacitus.



sollen selbst reich und fett werden – wozu? Können sie dann ihrerseits den ‚Freunden‘<sup>6</sup> als ‚Lebensmittel‘ zur Verfügung stehen?

Hier tut sich ein Kreislauf von entsetzlicher Absurdität auf: Lebenssinn und -inhalt ist das Warten auf den Tod des anderen, um selbst wieder als Gewinn anderer zu sterben. Die Gesellschaft lebt sozusagen vom Selbstverzehr.

Dafür scheint mir ‚Fleisch‘, und zwar Menschenfleisch in materieller wie sexueller Bedeutung, wo immer es ‚genossen‘ wird, eine von Petron nahegelegte (*corpora, cadavera*), wenn auch nicht terminologisch durchgeformte, aber passende Chiffre zu sein. Einen ähnlichen, aber vergleichsweise harmlosen Kreislauf schildert der Steinmetz Habinnas in der *Cena Trimalchionis*. Er kommt gerade mit seiner Frau von einem anderen Gelage, einem Totenmahl, bei dem er mit Genuß Bärenfleisch verspeist habe: „Wenn denn ein Bär einen Menschen verzehrt, um wieviel mehr darf dann ein Mensch einen Bären verspeisen?“ (Petr. 66,6). Was sich hier anhört wie ein Talio-Prinzip *a minore ad maius*, betrifft in Wahrheit den Ekel vor Tierfleisch, das von verzehrtem Menschenfleisch kommt und wieder Menschenfleisch werden soll, eine Art von indirektem Kannibalismus, weshalb sich Habinnas’ Frau Scintilla, *cum imprudens gustasset*, extrem übergeben muß: *paene intestina sua vomuit*. Auch moderne Dichter verschmähten die quälende Paradoxie dieses Gedankens nicht. Heiner Müllers ‚Philoktet‘ sieht sich, auf Lemnos, der „Insel der Narren“, wegen des faulenden Fußes ausgesetzt, in einem Land, „Auf dem die Geier fressen und | Gefressen werden von der eignen Mahlzeit“ (S. 34). Überhaupt ist Heiner Müllers manieriertes Drama auf (faulendem) Menschenfleisch errichtet, ein Stück, das in diese Studie gehören mußte.

Menschenfleisch – Symbol einer unseligen Nahrungsmittelkette einer Gesellschaft (Raben, Geier, Bären), die von ihrer gegenseitigen Ausbeutung lebt. Diese Paradoxie ist Fundgrube für geistreiche Wortspiele – man beachte Encolps Formel *Quicquid meruerunt, semper expectant scil. extra legem viventes* (Petr. 125,4) –, paroxystischer Ausdruck eines existentiellen Weltpessimismus, als Absurdität das ideale Thema der Satire. Eben dies zu zeigen, ist Ziel dieser Studie.

<sup>6</sup> Walsh (s. Anm. 2) 108 sieht im römischen *amicitia*-Begriff das entscheidend verschärfende Element der Erbschleicherei in Italien, die natürlich auch der griechischen Welt bekannt war, aber nicht zum zentralen Volkslaster geworden war.

## II

Zurück zu Petron. Eumolpus veranstaltet als *dominus gregis* ein groteskes Rollenspiel: „Was zögern wir noch, einen Mimus<sup>7</sup> zusammenzustellen?“ (Petr. 117.4): er braucht eine große Bühne (*largior scaena*), ansprechende Kostüme (*vestis humanior*) und eine glaubhafte Dekoration (*instrumentum lautius*)<sup>8</sup> für die große Lüge (*mendacium*) der Erbschleicherpalliata „The Legacy Hunters“<sup>9</sup>, und er verteilt die Rollen. Er selbst ist der sieche, kinderlose Alte, der auf reichliche Ressourcen aus seinen afrikanischen Besitzungen warte, sein Lohndiener Corax spielt den Gepäcksklaven – unter burleskem Protest, seine degradierende Verwandlung in einen Unfreien und Ungesitteten vollziehend; er hebt ein Bein und *strepitu obscaeno simul atque odore viam implebat* (Petr. 117.12), wobei ihm Giton, der mit Encolpius – jetzt ‚Polyaenus‘ – den feinen Haussklaven spielt, mit forcierter Ausgelassenheit sekundiert<sup>10</sup>. Die auf diese Weise verpestete Luft zeigt den atmosphärischen Unterschied zu Malapartes Neapel auf: Wo dessen Sarkasmus nur deprimierendes Entsetzen über die Bestie Mensch erzeugt (im Kontrast zu den naiven Amerikanern, die meinen, das Böse mal eben durch ihr sauberes Auftreten ausrotten zu können), läßt Petron das schadenfrohe, komplizenhafte Lachen komödiantischer Gauner hören: Trotz des unheimlichen Ambiente ist alles ‚fun‘, niemand (im ganzen Roman) ist eigentlich unsympathisch. Malaparte und Petron – sie weinen oder lachen über dasselbe Chaos einer «*realità degradata*» (Fedeli) wie Heraklit und Demokrit beim Anblick der Raubmenschengesellschaft. In der Tat geht letztlich alles um das Fleisch, eigenes wie fremdes, frisches wie faulendes, und drei Faktoren treiben den *circulus vitiosus* an: das Geld, die sexuelle Lust („Fleisch“) und der Tod.

Es funktioniert ganz einfach. Erbschleicherei, das Angeln<sup>11</sup> nach dem Testament des erbenlosen Alten oder der reichen Witwe, findet ihren Profit ja erst im Tode des Umworbenen. Die Aufwartung der *amici* und *clientes*, deren Investition an Zeit, Geld und Zuwendung steht im direkten Gegensatz zum wahren Wunsch, end-

<sup>7</sup> Detaillierte Interpretation bei P. Fedeli, Encolpio – Polieno, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 20/21, 1988, 9–32, hier 9–12, allerdings ohne Berücksichtigung der Tatsache, daß dieser ‚Mimus‘ im (roman-)wirklichen Leben spielt, also eine Art Köpenickiade ist. Zutreffend Fedelis Folgerung, daß der Mimus am Ende desillusioniert wird, Eumolp also als Betrüger – als Toter – endet.

<sup>8</sup> Diese Interpretation von *instrumentum* trägt Fedeli (vorige Anm.) 10 mit plausiblen Belegen vor.

<sup>9</sup> P.B. Corbett, *Petronius*, New York 1970, 100.

<sup>10</sup> Fedeli (s. Anm. 7) 21 deutet dieses degoutante Konzert als Beweis für die Verwandlung in Sklaven. Der Topos findet sich auch Petr. 47, 4–6; mehr bei W. Arrowsmith, *Luxury and Death in the Satyricon*, in: *Arion* 5, 1966, 304–331, hier 308 f.

<sup>11</sup> Angeln mit Haken und Köder ist eine geläufige Metapher für Erbschleicherei; der deutsche Ausdruck – ‚erschleichen‘ ist ein juristischer Begriff für unauffälliges, illegales An-sich-bringen – dürfte wie das englische ‚legacy-hunting‘ Jagdmetaphorik sein. Offenbar ist diese ‚Kunst‘ nur metaphorisch benennbar.



lich in den Genuß dieser Mühen zu gelangen; man erinnert sich: *Quicquid meruerunt, semper expectant* (s. oben). Das ist die Lüge des *captator*. Umgekehrt läßt sich der Umworbene alles dies gern gefallen und versucht, durch vorgetäuschte Schwäche die Spekulation der Werber zu steigern, ebenso durch Andeutungen von Schätzen und Besitz und Reden von Änderungen des Testaments (Petr. 117,9), will sich aber in Wahrheit so lange wie möglich ein gutes Leben mit mächtigen Beziehungen sichern, an Geld kommen und sein Fleisch vom Fleisch seiner Verehrer mästen<sup>12</sup>: *superfluentibus bonis saginatum corpus impleverant*, sagt Encolpius (Petr. 125,2). Das ist die Lüge des *captandus*. Beide, *captator* und *captandus*, wissen dies voneinander, wissen aber auch, daß dieses subtile Zusammenspiel nur als bewußte Verheimlichung funktionieren kann, ja, daß man den anderen sogar merken lassen muß, daß man zwar fähig, aber nicht willens ist, ihn zu durchschauen. Nur so erhalten Geld als Investitionsobjekt und der Tod als Spekulationsziel ihren Sinn.

Die (bei Malaparte allerdings offen operierende) Ausbeutungskooperative wird bei Petron auf ein sensibles Konkurrenzbewußtsein intellektuellen Raffinements bezogen, das dem gegenseitigen Betrug eine geradezu sportliche Note verleiht und Überlegungen über die Chancen des Bluffs evoziert<sup>13</sup>. Der *vilicus* auf der Straße nach Croton irrte mit der Diagnose *aut captantur aut captant*; das klingt wie Opfer und Täter. Er hätte sagen sollen *et captantur et captant*. Nicht nur in diesem Theater sind zuletzt die *captatores* die Geköderten, wenn sie, bleich und ausgepowert vom Klientendienst<sup>14</sup>, vor dem nun erst wirklich reich Gewordenen der Tod ereilt oder sie einfach übergangen werden.

Man hat schon früh vermutet – auch H. van Thiel hält es für wahrscheinlich<sup>15</sup> –, daß Eumolps Testament Teil eines Fluchtplans unseres Mimus-Ensembles ist, als der Trick mit den angeblichen Ressourcen aus Afrika in der Wirkung nachläßt: Eumolpus habe sich für tot ausgegeben (oder stellte sich scheinot)<sup>16</sup>, um dann mit der Klausel des Leichenverzehr im Testament alle dort berücksichtigten *captato-*

<sup>12</sup> Ein klassisches Beispiel aus dem Leben ist Pompeius Silvanus bei Tac. *ann.* 13,52; mehr bei Tracy (s. Anm. 5) 402 Anm. 18, wo auch weitere historische Varianten angeführt werden.

<sup>13</sup> "Masterpiece of social pretence", H.D. Rankin, *Some Themes of Concealment and Pretence in Petronius' Satyricon*, in: *Latomus* 28, 1969, 99–119, hier 108 (über die *Cena*); zu Croton: 117 f.

<sup>14</sup> Vgl. die Geschichte der Ummidia Quadratilla bei Plin. *epist.* 7,24,7 und die des Thukritos bei Lukian, *Dial. mort.* 16 (Beschwerde des 30jährig gestorbenen Terpsion bei Pluto, der den über 90jährigen, dahinvegetierenden Thukritos noch leben läßt: Gibt es ein Recht der Jüngeren auf Leben und Besitz der Älteren?); Tracy (s. Anm. 5) 402.

<sup>15</sup> Van Thiel (oben Anm. 3) 51; Walsh (Anm. 2) 108; J.P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London 1968, 76 f.; anders z.B. G. Schmeling, *The Satyricon. The Sense of an Ending*, in: *RhM* 134, 1991, 352–377, hier 377.

<sup>16</sup> Spiele mit dem allgegenwärtigen Tod sind in den *Satyrica* in der Tat nicht selten; man denke an Trimalchios Beerdigungstheater (Petr. 71–72,4; 78,5–6) oder die ‚Selbstmorde‘ mit dem stumpfen Rasiermesser (Petr. 94,8–15); erheblich makabrer die Rolle der Toten in der ‚Witwe von Ephesus‘ (Petr. 112,5–8).



res zum freiwilligen Verzicht zu bewegen – und man wäre unauffällig mitsamt dem ‚Toten‘ abgereist. Erst die erstaunliche Bereitschaft eines gewissen Gorgias (Petr. 141,5) habe diesen Plan platzen lassen und Gelegenheit für eine burlleske Verjagung durch die betrogenen Betrüger geboten: Im *captatio*-Spiel zahlt man nicht echtes Geld für unechten Tod.

Fedeli erinnert aber daran, daß in der Komödie zum Schluß alle Illusion und jede List aufgedeckt und der ‚böse Alte‘ bestraft wird. Auch mir scheint der Scheintod nicht zu der auf das Testament folgenden Diskussion zu passen (Petr. 141,6–11), wo jemand (Eumolpus selbst?) versucht, den Kannibalismus im wahren Sinne des Wortes schmackhaft zu machen: durch Gewürze und durch historische Präzedenzfälle. Diese, nach allgemeiner Ansicht aus dem Arsenal rhetorischer Deklamationen stammenden Beispiele<sup>17</sup> handeln von belagerten Städten, in denen die blanke Hungersnot zu kannibalischen Greueln trieb, und Petron scheut sich nicht, ein Schreckensbild zu zeichnen: „Als Numantia von Scipio eingenommen wurde, traf man auf Mütter mit den halbgeessenen Leibern ihrer Kinder auf dem Schoß“ (Petr. 141,11) – das letzte Bild unserer Petron-Überlieferung! So abominabel das auch klingt, so sehr rückt es doch die Realisierung eines so verstandenen Leichenschmauses – von Fellini schaurig-schön filmisch ins Bild gesetzt – in den Bereich des Möglichen für Leute, die die Leiche schon bei deren Lebzeiten zu fledern strebten. Der Gipfel und die Antwort auf die Frage nach dem Zweck dieses Testaments ist der Satz „Schließ die Augen und stell dir vor, du würdest nicht Menschenfleisch, sondern 100 000 Sesterzen konsumieren“ (Petr. 141,8)<sup>18</sup>: dann haben sie den Lohn der Arbeit! Ich halte es für wahrscheinlich, daß Eumolpus wirklich stirbt oder seinen sicheren Tod ankündigt (und damit Encolpius und Giton, vielleicht mit Chrysis, zu neuen Abenteuern freisetzt<sup>19</sup>) und damit rollengerecht dem Mimus einen Schlußakt setzt. Er zahlt mit dem, was er hat, und er hat nichts als seinen Körper als Hinterlassenschaft. Formuliert als Bedingung (*si ... conciderint ... comederint*) ist es zugleich schon die ‚Auszahlung‘ des Erbes, Menschenfleisch als Geld zwischen den rabenmäßig raffenden Zähnen. Das dezent lauernde Rollentheater der Erbschleicherei wird zum abstoßenden Realsymbol demaskiert – daher *astante populo* –: Tod, Fleisch und Geld in dreifacher Absurdität sich selbst vernichtend! Eumolps Scherz mit dem (tatsächlichen) Tod wird damit nicht aufgehoben, sondern nur makabrer und zynischer; anders als Trimalchio kann er sein extravagantes ‚Begräbnis‘ nicht direkt, sondern nur als antizipierte Vorstellung genießen.

<sup>17</sup> Hierzu Rankin (oben Anm. 13) 117; F.M. Fröhlke, *Petron – Struktur und Wirklichkeit*, Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans, Frankfurt 1977 (Diss. Heidelberg 1975), 86 f.; vermutetes Diatriben-Thema: Unter welchen Umständen läßt sich Kannibalismus rechtfertigen?

<sup>18</sup> In diesem Sinne findet sich *comesse* bereits bei Plautus (vgl. ThLL 3, 1767, 27–56), z.B. Bacch. 743 *aurum*, Curc. 560 *argentum*; Novius, Atell. 1 *pecuniam* usw.

<sup>19</sup> Die Totenszene wäre ein gutes Finale für das Gesamtwerk; aber die episodische Struktur erlaubt nach Schmeling (oben Anm. 15) kein festes Ende, und das Ende der episodischen Sequenzen bricht stets in eine vom Handlungsverlauf her unerwartete Richtung aus, um das Tor zu einer neuen Handlungssequenz aufzustoßen.



## III

Und wie steht es mit dem jungen Fleisch, dem nicht minder als Geld begehrten Lustobjekt und Ziel des Genusses? Es erscheint bei Petron auf zwei Ebenen, zunächst recht grob im Rahmen der Erbschleicherei, dann mit einem ziemlich komplizierten Eigenleben als eigener Mimus. Die grobe Variante kann man schon in Horazens Erbschleichersatire (*serm.* 2.5) nachlesen<sup>20</sup>. Dort gibt Tiresias dem dereinst mittellos heimkehrenden Ulixes allerlei Tips, wieder zu Vermögen zu kommen, indem er sich einen guten Platz in fremden Testamenten verschaffen solle, und er überlegt: „Ist der reiche Alte ein Freund von Hurerei, so warte nicht erst auf seine Bitte; führe ihm als dem besseren Menschen aus freien Stücken und leichten Herzens deine Penelope zu.“ (75 f.) Die Versorgung des Alten mit dieser Sorte Fleisch ist also eine ganz normale, sozusagen kaufmännische Investition. Technische Bedenken wegen Penelopes sprichwörtlicher Treue und *puđicitia* zerstreut Tiresias fachgerecht: „Wenn sie erst mal vom Alten gekostet und den Lohn mit dir geteilt hat, wird sie wie ein Hund vom gefetteten Leder nicht mehr wegzuschrecken sein.“ (ib. 81–83)

Petron verpackt die Ware Fleisch, die er Eumolpus zukommen läßt, etwas anspruchsvoller und mit erschreckender Ironie, und so paßt sie stilgerecht zur Verkleidungsposse. Es tritt die ehrsame Matrone Philomela auf, *inter primas honesta* (Petr. 140,1), gleichwohl eine erfahrene Erbschaftsjägerin, die früher des eigenen Fleisches dabei keineswegs geschont hat, nun aber verblüht auf neue Wege angewiesen ist. Sie übergibt Eumolpus ihre Tochter und ihren Sohn mit der Bitte, sie in den schönen Künsten zu unterrichten, und fügt das zweideutige Lob hinzu, er (Eumolpus) sei der einzige Mann auf der Welt, der die Jugend täglich mit ersprießlichen Instruktionen fördern könne; seine Vorlesung sei es, *quae sola posset hereditas iuvenibus dari* (Petr. 140,3). Eumolpus, dessen Appetit auf junge Menschen der Petron-Leser bereits aus seiner Erzählung vom pergamenischen Jüngling kennt (Petr. 85–87), will sich gleich an die Arbeit machen, kommt aber in einen Rollenkonflikt: er gilt ja als schwach und gichtig, und er will die so gutgehende ‚Tragödie‘ nicht aufs Spiel setzen. Mit einem Gag kommt er aber doch zum Einsatz seiner „singolare attività pedagogica“<sup>21</sup>, d.h. zum fleischlichen Genuß<sup>22</sup>, indem er, Corax unter dem Bett als Bewegungserzeuger, das Mädchen obenauf, eine Art erotischen Sandwich konstruiert, was Encolpius dermaßen stimuliert, daß er sich an den fasziniert durch ein Schlüsselloch zuschauenden Knaben heranmacht<sup>23</sup>, allerdings von seinem dem Leser schon bekannten contrapriapischen Leiden eingeholt wird. Mit

<sup>20</sup> Interpretation bei K. Sallmann, Satirische Technik in Horaz' Erbschleichersatire, in: *Hermes* 98, 1970, 178–203.

<sup>21</sup> P. Fedeli, *Petronio – Crotono o il mondo alla rovescia*, in: *Aufidus* 1, 1987, 3–34, hier 28.

<sup>22</sup> Fedeli (oben Anm. 7) 17: „in pasto“.

<sup>23</sup> „The episode has a strongly Milesian flavor“, Corbett (oben Anm. 9) 108.

Recht, denn so etwas war für seine Rolle nicht vorgesehen; nicht er, sondern Eumolp ist der geniale Instrukteur, den Philomela bestellt hatte. Schließlich geht es doch um Geld, nicht um Liebe<sup>24</sup>.

Die andere Bühne der Sexualität zeigt die Dame Circe mit ihrer Sklavin Chrysis und den geliebten Sklaven Polyaeus (Encolpius) in einer glühenden Romanze, inszeniert in einem *locus amoenus* (Croton scheint vergessen), in der sogar von *amor* die Rede ist, obwohl es letztlich doch nur um körperliche Lust geht; Encolpius muß als Demonstrationsobjekt herhalten und dazu noch Mißhandlung und Quacksalberei in Kauf nehmen. Die Begegnungen mit Circe sind mit so drastischer Erotik gestaltet, daß Sullivan meinte, den Autor Petron hier einer Freudschen Psychoanalyse unterziehen zu können: Phantasien eines impotenten Voyeurs. Aber Slater betont zu Recht das Arrangement als ironisches Schäferspiel auf komisch-hohem Stilniveau – schon Klebs war vor hundert Jahren das übertriebene Pathos dieser Homer-Parodie aufgefallen –, und die Ballung der Kontraste dieser lüsternen Affäre, die durch das Schicksal (oder Priap) für die Beteiligten zur ärgerlichen, den Leser jedoch entzückenden zarten Romanze gezwungen wird, läßt die Episode erst recht artifiziell, eben ‚gespielt‘ erscheinen. Eine inhaltliche Verbindung zum Erbschleicher-Mimus ist zwar mit einigem Geschick herzustellen, aber keineswegs notwendig.

In einem tieferen Sinne geht es aber auch hier um Fleischeslust im *mundus perversus*, so daß hintergründig sehr wohl Parallelen bzw. Kontrastparallelen dieses satirische Liebesspiel in die satirische Komödie einpassen. Irgendwo – die Überlieferung verschweigt die dramaturgische Verknüpfung – hat Circe den attraktiven Sklaven Polyaeus (Enkolps Bühnename) erblickt, sich sterblich in ihn verliebt und ihn durch die Sklavin Chrysis zu sich in eine Liebeslaube gebeten. Allerdings erstaunlich kommerziell: sie will seine Dienste bezahlen – gutes Fleisch gibt es nicht umsonst –, fände es aber netter, wenn er sie aus Gefälligkeit bediente. Der Zusammenhang zwischen Geld und Sex ist ihr also recht geläufig, und die Aktivität ihrer perversen Begehrlichkeit ist so extravagant, daß es ausschließlich Sklaven, gerade niedersten Formats, sein müssen, die ihre Flammen lodern lassen, ganz im Gegensatz zu ihrer Sklavin, die nie einen Sklaven anrühren würde, sich im Theater aber absichtsvoll zu den Rittern ins Parkett setzt, also ein ähnlich schlimmes Paar wie Quartilla und Psyche (Petr. 20 ff.). Man sieht, diese Frauen (und das geht über das satirische Klischee der von Geldgier und Sex beherrschten Frau hinaus<sup>25</sup>) haben es in sich, *mangeuses des hommes*, männerfressende Sirenen (diese besangen bei

<sup>24</sup> Der in *eroticis* offenbar erfahrene Knabe (*doctissimus puer*, Petr. 140,11) entspricht sehr wohl den *blanditiis*; es muß offenbar wieder ein mimusfreundlicher Gott eingegriffen haben.

<sup>25</sup> Zu diesem Klischee der römischen Satire s. A. Richlin, *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman humor*, Yale UP 1983, 194 f.



Homer Odysseus als Polyainos<sup>26</sup>). Michele Coccia spricht Circe in böser Drastik eine *vagina dentata* zu<sup>27</sup>.

Die verkehrte Welt setzt schon bald dieser ‚Liebe‘ zwischen der (trotz eigenen Dementis) homerischen Zauberin und Polyaeus–Encolpius bedenkliche Signale der Widersprüchlichkeit. Diese Unstimmigkeit steigert sich noch, als Circe in geradezu überirdischer, göttlicher Schönheit erscheint, Petrons einzige Ekphrasis einer schönen Frau – glänzende Haut über faulendem Fleisch, wie sich bald zeigen wird. Sie reißt Encolpius zu einer unglaublichen, durch ein Gedicht veredelten Huldigung dieser Venus hin. Das war Circes erster Zauber; er betet sie als Göttin an: „Du wirst einen Gottesfürchtigen vorfinden, wenn du mir erlaubst, dich anzubeten“ (Petr. 127,3), und bringt ihr seinen Giton als Opfergeschenk dar, „damit du mir nicht nachsagst, ich sei ohne etwas zu diesem Amortempel gekommen, schenke ich dir meinen ‚Bruder‘ “. Der Antiheld Enkolp fühlt sich hier erstmals im Roman als Hauptrolle, freilich ohne sich seiner „degradazione romanesca“<sup>28</sup> bewußt zu sein. Er schwingt sich in „progressiva identificazione“<sup>29</sup> zum perfekten Redner auf. Die Begegnung spitzt sich zum *ἱερός γάμος* zu, und ausgerechnet in dem Satz in *hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus, quaerentes voluptatem robustam ...* bricht die Überlieferung ab und setzt erst mit Circes ungehaltenen Fragen wieder ein, was sie denn falsch gemacht habe, wenn er nun nichts leiste. Encolpius scheidet mit der Entschuldigung von seiner *regina*, er sei *veneficio contactus*. Natürlich ist das nur eine Ausrede Circe (!) gegenüber, um sich nicht als lächerliches Objekt eines Götterzorns zu disqualifizieren<sup>30</sup>. Das war Circes zweiter Zauber: Sie machte den Mann nicht zum Schwein, sondern zu einem blamablen Neutrum; denn in diesem ‚romanzo Priapeo‘<sup>31</sup> gilt Keuschheit ja gerade als Verfehlung. Daß Encolpius als Mann versagt, wird vielfach seiner Verfolgung durch den Zorn des Priap zugeschrieben. Das ist wohl richtig, wenn man den Schabernack der Impotenz auf die Circe-Szenen bezieht, nicht aber, wenn man darin (wie Walsh) in Parallele zu Odysseus’ Verfolgung durch Poseidon das treibende Motiv des ganzen Romans sehen will. Priaps Zorn kann sich auch anderer Mittel bedienen (man denke an die Quartilla-Szenen oder die Seefahrt mit Lichas und Tryphaena); *facinus non toto corpore feci*, bekennt Enkolp im Gebet an Priap (Petr. 133,3)<sup>32</sup>, und er gelangt ja schon innerhalb der Croton-Szenen wieder in den Besitz seiner Männlichkeit.

<sup>26</sup> Hom. *Od.* 12, 184: δεῦρ’ ἄγ’ ἰών, πολύαιν’ Ὀδυσσεῦ, s. Fedeli 1988, 14, mit Rekurs auf A. Turnebus, *Adversaria* 26,6.

<sup>27</sup> M. Coccia, Circe – *maga dentata* (Petr. 126–140), in: QUCC 41, 1982, 85–90.

<sup>28</sup> Fedeli (oben Anm. 7) 25.

<sup>29</sup> Fedeli (oben Anm. 7) 27.

<sup>30</sup> Corbett (oben Anm. 9) 107.

<sup>31</sup> So L. Canali, *L’erotico e il grottesco nel Satyricon*, Bari 1986, Titel des 1. Kapitels (s. bes. 21), allerdings in Bezug auf den ganzen Roman des Petron.

<sup>32</sup> Siehe O. Raith, Unschuldsbeteuerung und Sündenbekenntnis im Gebet des Enkolp an Priap (Petr. 133,3), in: *Studi Classice* 13, 1971, 109–125, hier 113–115.

In der kommenden Nacht will sich Encolpius bei Giton testen, aber dieser kann sich nur ironisch mit Alkibiades im Bett des Sokrates vergleichen. Obendrein muß Encolpius am Morgen einen bösen Brief Circes in Empfang nehmen (und das ist zudem der erste uns bekannte Prosaliebessbrief in lateinischer Sprache!)<sup>33</sup>. Darin wird ihm höhnisch die ärztliche Prognose mitgeteilt, daß sich diese partielle Lähmung bald über den ganzen Körper ausbreiten und baldigen Tod herbeiführen werde. Eine ganz neue Verknüpfung von Liebe und Tod, in scharfem Gegensatz zur Romanze der ‚Witwe von Ephesus‘ und der Welt Eumolps.

Wieder ist die bekannte Dreiheit versammelt: Sex (Fleisch), Tod und sogar das Geld: Circe wollte das Fleisch kaufen, Fleisch, das ihr gefiel, schon greifbar nahe war – und dann entglitt, wie einem Erbschleicher die Beute im letzten Moment entgleiten kann; denn zweifellos wollte sich diese Sirene–Circe den Jüngling wirklich einverleiben. Wieder liefert Horaz die Illustration. Tiresias kennt das Beispiel einer reichen Alten aus Theben, die in ihrem Testament dem *captator* die Bedingung stellte, er müsse ihren nackten, gut geölten Leichnam (*cadaver unctum oleo largo*) auf nackter Schulter durch die Stadt zu Grabe tragen. „Natürlich für den Fall, daß ihm die Tote entgleiten könnte“ (*scilicet elabi si posset mortua*, Hor. s. 2.5, 84–87), ein Bild von schon Petronianischer Anschaulichkeit. Circes Reaktion auf das entgangene Fleisch ist nicht Mitleid oder gar Sympathie für den Verhexten, sondern egoistische Wut.

Beim zweiten Stelldichein im *locus amoenus* – der naive Encolpius hatte in einem artigen Brief darum gebeten – tritt eine alte Kräuterhexe auf und bewirkt bei Enkolp mit magischen Praktiken eine verblüffend manifeste, leider aber nur episodische Heilung, die m.E. beweisen soll, daß Encolps Defekt nur ein temporärer Coup Priaps ist. Zu Circes schönem Fleisch reicht es wieder nicht. Und wieder bricht der Text ab mit den Worten *corpora animarum quoque mixturam fecerant* ... (Petr. 132,1), um mit der wahllosen Züchtigung Encolps durch die Bodyguards der beleidigten Circe wiederzukehren; Chrysis und die Kräuterhexe Proselene kriegen auch ihre Abreibung. Was für ein Unterschied zum Homerischen Odysseus, dem Encolp sich im Folgenden mit Tatkraft anzunähern beginnt!

Gewalt gibt es nun allerdings in Erbschleicherkreisen ebenso wenig wie den sich nun anschließenden, freilich mißlungenen Selbstentmannungsversuch des an der Verwirklichung seines Begehrens verzweifelten Mannes. Encolpius hält eine förmliche, typisch römische Gerichtssitzung über sein *corpus delicti* ab mit Anklage, Aufforderung zur Verteidigung und Urteilsspruch<sup>34</sup>. Hier sitzt nun ein Mensch über sein eigenes Fleisch zu Gericht, als habe dieses eine autonome Existenz: Menschenfleisch als freies Rechtssubjekt, über das man verfügen oder eben (wie hier)

<sup>33</sup> Hierzu s. M. Pacchiani, *Nota Petroniana. L'episodio di Circe e Polieno* (c. 126–131. 134), in: *Boll. di Studi Latini* 6, 1976, 79–90.

<sup>34</sup> Man wird keinen besonders ‚objektiven‘ Richter erwarten; schon im Gebet an Priap (133,3) hatte Enkolp kräftig zu seinen Gunsten gelogen (*non templis impius hostis | admovi dextram*, s. aber Petr. 81,3!), Raith (oben Anm. 32) 119.



nicht verfügen kann, selbst der ‚Eigentümer‘ nicht, eine Wesenheit, die offenbar mächtiger sein kann als der Mensch, zu dem sie gehört. Gewiß ist dieses Motiv bereits Bestand der literarischen Tradition seit Catull, Horaz und den Elegikern<sup>35</sup>. Die besondere Petronianische Note liegt hier nicht nur in der Ironisierung durch die den Ernst der Situation durchbrechenden eingestreuten Gedichte des Desperados, sondern beruht auch auf der Beifügung eines paradoxen Todesgedankens. Ein impotenter Mann ist eigentlich ein toter Mann; er, der ‚Tote‘, kann seinen ‚Tod‘ nur durch Vollziehen der Todesstrafe am schuldigen Teil rächen, um ... ja um weiterleben zu können ... Absurdität in Reinkultur! „Habe ich mich so um dich verdient gemacht, daß du mich, der ich schon im Himmel schwebte, in die Unterwelt hinabziehst? ... Stell mir doch bitte gleich den Totenschein aus.“ (Petr. 132,10). Sicher ist dies weit weg vom Fleischhandel und der Erbschleicherei, und doch geht es Encolpius und (mehr noch) Circe um Bereicherung, um Lustgewinn bzw. jetzt entgangenen Lustgewinn, wie Encolpius in einem seiner Gedichte beteuert: „Der Vater der Wahrheit selbst, Epikur, befahl seinen Jüngern, zu lieben, und dies sei das Telos des Lebens“ (Petr. 132,15).

#### IV

Noch weiter ab liegt die burleske Hexenszene. Encolpius hatte ein demütiges Gebet an Priapus gerichtet und wurde daraufhin von Priaps greiser Priesterin Oenothea in Behandlung genommen. Er flieht aus der Hexenküche, als er erkennen muß, daß ihr Geld mehr bedeutet als Kultus (er beschwichtigte die Priesterin spielend mit Geld wegen der Tötung einer angeblich heiligen Gans, deren Fleisch Oenothea dann behaglich verspeist), und daß die ganze widerliche Therapie vor allem der sexuellen Erregung der Alten dient: „Die beiden Alten (Oenothea und Proselene) waren benebelt von Wein und Wollust“ (Petr. 138,3), und versuchen vergeblich, den Flüchtling des Priapus zu verfolgen, wieder ein Fall von „Religion ohne Religiosität“<sup>36</sup> wie im Gebet an Priapus. Damit hat Encolpius die unterste Stufe der Sexualität durchgestanden; die zweitunterste war die bezaubernde Circe, und obwohl seine Störung noch immer nicht behoben ist, zieht es ihn, offenbar von neuem odysseischen Selbstbewußtsein durchdrungen, wieder zu Circe in der Vorstellung, nur am Busen dieser wahren Venus genesen zu können (Circes dämonische Natur bleibt dem Verzauberten nach wie vor verborgen). Er träumt lebhaft von ihr als der *imago amoris* – und meint ausschließlich die fleischliche Vereinigung (Petr. 139,1). Statt Circe erscheint aber Chrysis, die erfahren haben muß<sup>37</sup>, daß Encolpius in Wirklichkeit ein freier Bürger ist, und nach dem verdrehten Gesetz der beiden Frau-

<sup>35</sup> Nachzulesen bei G. Salanitro, *Quid hoc novi est?*, in: *Helikon* 11/12, 1971/72, 448–451.

<sup>36</sup> Raith (oben Anm. 32) 125.

<sup>37</sup> Wohl von Giton, den sie zuvor aufgesucht hatte; so auch van Thiel (oben Anm. 3) 60.

en (Circe und Chrysis) ist sie es nun, die als Sklavin ihn begehrt, während er für Circe uninteressant geworden ist (Petr. 139,4). Dem Satirenklichee gemäß ist auch Chrysis keine emanzipierte Suffragette, sondern in Kontrastparallele zu Circe auch höriges Werkzeug ihres Fleisches – und in diesem Augenblick ruft die Überlieferung Encolpius auf die Bühne des Erbschleichermimus zurück.

Seine echte Heilung wird Petr. 140,12 mit einem enthusiastischen Freudenbruch gefeiert, dürfte aber kaum durch Chrysis bewirkt worden sein; denn zwischen beiden Parteien steht (wenn nicht anderswoher fälschlich hierhin versetzt) die Philomela-Episode, in der Encolpius ja auch einen kleinen, absolut impotenten Auftritt hatte. Heiler ist überraschenderweise nicht Priapus, den Encolpius immer verantwortlich gemacht hatte (besonders Petr. 139,2,8), sondern der Diebesgott Mercurius – hatte doch Encolpius mit Ascyllus so manches Diebstück eingefädelt –, apostrophiert als Gott, der die Seelen der Menschen weg- und wieder zurückführe – eine kecke Interpretation des Psychopompos. Petron bleibt damit im Bild des vorher ausgemalten Penis-Todes. Damit ist Encolpius sein Sonderproblem los und kann wieder voll ins Geschäft einsteigen.

## V

Eumolpus gegenüber, der angesichts nachlassenden Investitionseifers der *captatores* zu sokratischer *sapientia* rät und Massenwerbung vermeiden will, vertritt Encolpius die These, man müsse nun endlich auch selbst etwas in die Klientel investieren und „Geld unter die Menge werfen“ (Petr. 140,15), d.h. neue Köder auslegen. Offenbar geht es auch im dezent-schmierigen Geschäft der Testamentenjagd nicht ohne Werbung; ein Teil der Einnahmen des *captandus* müsse zu den *captatores* zurückfließen, damit die Einnahmequellen wieder stärker sprudeln – ein volkswirtschaftlich normaler, in der mutuellen Ausbeutung aber absurder Kreislauf des Geldes. Petron, der Berater Neros, verstand etwas von der phänomenalen Vitalkraft des Geldes, das sich durch bloße Suggestion (*mendacium*) auf schwindelnde Höhe aufschaukeln kann. In der englischen Filmkomödie ‚Der große Bluff‘ wird vorgeführt, wie das bloße Mitführen eines geliehenen Millionenschecks sämtliche Türen, Herzen und Kassen öffnet und damit den Scheck selbst bald überflüssig macht.

Wieder bricht der Text ab, und es scheint eher so, daß das fröhliche Ensemble Eumolps das Geld so lustbringend wie möglich verbraucht hat, vielleicht um schon der Gefahr des Vererbens zu entgehen. Bei sinkender Liquidität sieht man das Ende der Farce nahen. Das Ende des Mimus scheint auch, wie gezeigt, das Ende des Mimen Eumolpus gewesen zu sein, der Vorhang des absurden Croton-Theaters schließt sich, nicht nur Vision des heruntergekommenen Rom<sup>38</sup>, sondern zudem Al-

<sup>38</sup> So Corbett (oben Anm. 9) 99.



legorie des Verlaufs des Menschenlebens auf seinem Weg durch eine verkehrte Welt. Das Bild des Lebens als Theaterspiel dürfte der kynischen Diatribe entstammen (wie auch das Bild vom Symposion des Lebens). Aus der Diatribe nährte Menipp seine Satire, nach ihm Varro, gelegentlich Horaz, zuletzt (?) Petron. J. Adamietz hat den Satirencharakter der *Satyrica* gegenüber der allesbeherrschenden Romantheorie rehabilitiert<sup>39</sup>.

Satirische Bilder sind Karikaturen mit der Eigenschaft, Züge der Boshaftigkeit und Dummheit des Menschen, der die Unsinnigkeit seines Handelns nicht einsehen kann, besonders scharf hervortreten zu lassen. Petrons Roman ist eine lange Kette solcher Bilder, bunt und bewegt und dialogisch, Bühnenbilder von nur streckenweise erkennbarer Kontinuität, sozusagen Comics ohne durchgehende Gesamthandlung, aber doch gleicher Hintergrundthematik, nämlich des Absurden im Handeln des Menschen, der den Genuß erleidet und das Leiden genießt. Diesen genetischen Fehler der Menschheit als Welt ohne festen Bestand und Sinnzusammenhang kann man in einer grotesken Bilderflut spiegeln – so macht es Petron – oder, wie Malaparte, schwarz in schwarz malen. Eines der jüngsten Petron-Bücher hat diese Bühnenbildtechnik zum heuristischen Interpretationsprinzip gemacht<sup>40</sup>. Das ist nicht falsch, doch vermag ich nicht einzusehen, warum gerade die Croton-Szenen nicht satirische, sondern theatralische Bühne sein sollen, als wäre dies ein Gegensatz. Lieferten nicht die Alte Komödie, der Mimus, wohl auch Atellanen und Fescenninen Satire par excellence? Panagyotakis will zwei Bühnenstücke erkennen, die Gaunerkomödie Eumolps und die opera buffa Encolps als Hauptstück. Aber man hört in der Tat von Eumolps Bühne kaum etwas außer der Philomela-Episode und – falls nicht extra scaenam – dem Testament.

Das mag so sein und zum Verständnis der literarischen Technik beitragen. Der Blick auf die Wertkonstanten, die hier besprochen wurden, geht aber tiefer. Petron erklärt nicht, moralisiert nicht; abstrahieren muß der Leser selbst. Fleisch, Menschenfleisch beherrschen Eumolps und Encolps Stück gleichermaßen, und die Bereiche Gelderwerb und Lustgewinn liegen einander näher, als es zunächst schien: Es geht um Fleisch, das sich selbst und andere ernährt, sich selbst und andere verzehrt, also als Paradoxon „vom Tod und für den Tod lebt“<sup>41</sup>. Die Flucht in die

<sup>39</sup> J. Adamietz, Zum literarischen Charakter von Petrons *Satyrica*, in: RhM 130, 1987, 329–346, hier 344 ff. Nachdrücklich aber auch schon Richlin (oben Anm. 25) 190 („sexual satire“).

<sup>40</sup> C. Panagyotakis, *Theatrum Arbitri*, Leiden 1995.

<sup>41</sup> In diesem Zusammenhang macht mich Wolfgang Hübner auf Sainte-Beuves berühmtes Urteil über Petrons Romantechnik aufmerksam: *Combien de corruption pour cette perfection! Combien de fumier pour cette fleur! De quels éléments est-elle donc pétrie, cette grâce suprême et de dernière qui n'a qu'un point et un moment? Car cette délicatesse-là, qui est celle de la fin, ressemble, on l'a dit, à ces viandes faites qui ne sauraient attendre un instant de plus.* (C.A. Sainte Beuve, *Œuvres*, éd. par M. Leroy, Paris 1956 (Bibliothèque de la Pléiade), *Portraits littéraires: Le chevalier de mère*, 608); vorher: *Pétrone, livre charmant et terrible ... Ce Satyricon est bien un œuvre d'un démon* (607).

Selbstvergessenheit der Lust gelingt nicht, Männern wie Encolpius jedenfalls nicht. Der Mensch ist zum Bestehen des Lebenskampfes durch Lüge und Verstellung (Mimus), Rauben und Beraubtwerden (Verbrechen) verurteilt. Nein, das ist keine nette Theaterbühne, wie sie der master showman<sup>42</sup> Eumolpus einrichtete, sondern Petrons erschreckende Bühne des Lebens, die sich jeder selbst baut. Der Erkenntnis des Petron-Lesers *tua res agitur* durch die Verfremdung der Karikatur hindurch (wenn er denn zu dieser Erkenntnis vorstößt und nicht im plumpen Vergnügen beharrt) ist der Schock, den die Satire provoziert, und je raffinierter die Karikatur konturiert ist, um so tiefer der Schock, sich bisher über den eigenen Umgang mit Menschenfleisch köstlich amüsiert zu haben: mit Fleisch, dem eigenen Fleisch, das schon, wenn es noch blüht, Verwesungsgeruch hat.

Mainz

Klaus Sallmann

<sup>42</sup> Corbett (oben Anm. 9) 100; seine moralische Abwertung des Eumolpus, an dem gemessen Trimalchio „honest“ sei, geht am Komödienspiel vorbei und in der Roman-Intention zu weit.