

*Omnia fert aetas*  
**Fragmentierte Epigramme und verrätselte Sterne  
in Vergils *Bucolica***

von  
ULRICH SCHLEGELMILCH

I

In Vergils 9. Ekloge beklagen Moeris und Lycidas die Ohnmacht der Dichtung angesichts des Einbruchs von Politik und Gewalt in ihre ländliche Welt: Selbst der besonders angesehene Sänger Menalcas hat vergeblich versucht, die Enteignungen zu verhindern, wobei ihm einzig seine *carmina* zu Gebote standen, und ist dabei nur knapp mit dem Leben davongekommen. Mit seinem Weggang, so legt das Gedicht nahe, ist das Ende der bukolischen Welt besiegelt, das sich bereits in Zeichen angedeutet hatte (9,9 *veteres, iam fracta cacumina, fagos*). Die Andeutung von Menalcas' Rückkehr in einer unbestimmten Zukunft, die Moeris in 9,55 (und 9,67) äußert, ist von einigen Interpreten als verhaltener Optimismus auf Besserung der Lage verstanden worden, doch lassen sich Moeris' Worte angesichts der in ecl. 9 vorherrschenden Atmosphäre von Ratlosigkeit und Trauer auch als bloße Trotzreaktion wider besseres Wissen lesen<sup>1</sup>.

Einstweilen jedenfalls ist die bukolische Welt ihres Sängers beraubt, und ein Moeris oder Lycidas können nicht hoffen, den Verlust durch eigene Lieder auszugleichen. Um an Menalcas zu erinnern, scheint ihnen deshalb zunächst das geboten, was auch beim Tod eines Menschen am sichersten seiner Memoria dient: das Gespräch über ihn. So entspinnt sich ein Dialog, der den verschwundenen Hirtensänger indes nicht handelnd vor Augen führt, sondern in dem, was von ihm bleibt (9,19–50): abwechselnd rekapitulieren Moeris und Lycidas Passagen aus dem Werk des Menalcas, veranstalten also, wie treffend formuliert worden ist, eine Art ‚Fragmentsammlung‘<sup>2</sup>. Dieses Unterfangen gestaltet sich jedoch deutlich schwieriger, als es den pietätvollen Freunden lieb ist – obwohl nur kurze Zeit verstrichen ist, seit sich die poetische Gemeinschaft aufgelöst

---

1 Vgl. hierzu Kai Rupprecht, Warten auf Menalcas. Der Weg des Vergessens in Vergils neunter Ekloge, *Antike und Abendland* 50 (2004) 36–61, hier 49.

2 Ebd. 43–48.

hat, beginnt das gleiche Übel zu wirken, das stets die Erinnerung an die Toten bedroht: das Vergessen.

Es ist möglich, daß Vergil von vornherein plante, das dichterische Werk eines hier Menalcas genannten ‚vorbildlichen‘ Hirtensängers in all seinen Facetten vorzuführen, und dazu die Trauer und wachsende Entfernung der Gesprächspartner vom ersehnten Objekt als distanzierendes Medium einsetzte. Ebenso könnte er aus der Einsicht in die Unmöglichkeit, tatsächlich ganze ‚Menalcas-Lieder‘ in dem begrenzten Rahmen einer Ekloge einzufügen, an dieser Stelle den dramaturgischen Kunstgriff einer ‚Fragmentierung‘ der Texte eingesetzt haben. Wie dem auch gewesen sein mag, ergeben sich doch zwei Fragen: Was macht einerseits die Dichtung und damit die Dichterpersönlichkeit dieses Menalcas aus, und was haben andererseits Moeris und Lycidas selbst an poetischen Fähigkeiten beizutragen?

Dazu möchte ich einerseits zeigen, daß Menalcas in größerem Maße als bisher beachtet die gleichen poetischen Techniken anwendet wie sein ‚Schöpfer‘ Vergil, ohne daß man deshalb beide als identisch bezeichnen muß. Zum anderen läßt sich bei einer genauen Betrachtung der beiden Hirten doch mehr über ihr eigenes poetisches Tun sagen als lediglich, daß es sich in der wehmütigen Rezitation von Menalcasversen erschöpft. Moeris und in geringerem Ausmaß auch Lycidas erweisen sich im Gegenteil als *pastores docti* von erstaunlichem Raffinement.

In der Gestalt des Menalcas, dessen Name zumindest im Kontext der 9. Ekloge auch ein sprechender sein dürfte<sup>3</sup>, hat man schon seit Quintilian immer wieder Vergil selbst sehen wollen<sup>4</sup>. In Anbetracht der zahlreichen Gemeinsamkeiten beider Dichter – der Lokalisierung des Enteignungsgeschehens bei Vergils Heimatstadt Mantua (9,27f.), der Mischung aus traditionell-bukolischen Prätexten (theokritischer Provenienz) und zeitgenössisch-panegyrischer Anlaßdichtung in den Zitaten der Menalcas-Lieder, ja der Einordnung früherer eigener Verse durch Vergil selbst unter die Autorschaft des ‚Menalcas‘ (ecl. 2,1 und 3,1 in 5,86f.) – liegt dies auch hinreichend nahe.

Wenn man sich dem also – angesichts der Hartnäckigkeit, mit der Léon Herrmanns überzogene Theorie der ‚Masken bei Vergil‘ auch heute noch Anhänger findet<sup>5</sup>, jedoch mit der gebotenen Vorsicht – anschließt, so ist die eigentliche Frage doch immer noch zu stellen: Welches Bild von Menalcas’ Werk – und somit auch: welches Bild seiner selbst – vermittelt der Autor in der 9. Ekloge? Bei allem Bedauern nämlich über die

3 Vgl. die etymologischen Überlegungen Rupprechts (wie Anm. 1) 41f. Anm. 33: ‚Menalcas‘ als ‚bleibender Beschützer‘.

4 Quint. 8,6,46. Die Problematik ist übersichtlich resümiert bei Robert Coleman (ed.), Vergil – Eclogues, Cambridge 1977, 274f.

5 Vgl. z.B. Márta Rimóczy-Hamar, *Arva beata and gens aurea*, AAHung 40 (2000) 381–387 sowie die Publikationen von Jean-Yves Maleuvre.

verlorene Zauberkraft der *carmina*, das das Gedicht zweifellos durchzieht und sich im Bild der *fagi, fracta cacumina* (9,9) verdichtet<sup>6</sup>, sollte man eben nicht vergessen, daß es die Situation und nicht die mangelnde poetische Qualität war, die Menalcas' Niederlage und Flucht herbeiführte. Insofern macht es sich Kai Rupprecht zu leicht, wenn er die Frage nach dem *Inhalt* der Menalcas-Fragmente zwar stellt, anstelle einer Antwort dann jedoch allein auf ihre dramaturgische Verwendung im 9. Gedicht verweist: „der Mantuaner (läßt) sich selbst und seinen hellenistischen Vorgänger zu Opfern der mnestischen Zerstückelung werden.“<sup>7</sup> Wenigstens dies sollten wir – auf der Handlungsebene – den traurigen Hirten doch zugestehen, daß sie nicht willkürlich ‚zitieren‘, sondern sich an solche Passagen aus Menalcas' Werk erinnern, die ihnen besonders viel bedeuten – und daß somit Vergil selbst seinen Menalcas in einer Weise zu Wort kommen läßt, die seine Idealvorstellung von römischer bukolischer Poesie (wenigstens zum Zeitpunkt der Abfassung von ecl. 9) deutlich machen kann<sup>8</sup>.

Welches Bild des bewunderten Sängers ergibt sich also aus den Menalcas-Fragmenten? Schon lange ist gesehen worden, daß in ecl. 9,23–25 und 39–43 theokriteische, in 9,27–29 und 46–50 dagegen vergilische Themen wiederkehren<sup>9</sup>. Nimmt man nun zu diesen vier Stellen („Menalc. fr. 1. 4. 2. 5“ nach Rupprechts Zählung) noch die bereits von Coleman als fünfte Menalcas-Passage vorgeschlagenen Verse 9,32–36 als „fr. 3“<sup>10</sup> hinzu, so ergibt sich trotz ihrer deutlichen Anlehnung an Theoc. 7,37–41 kein Übergewicht auf seiten des griechischen Vorbildes, denn die Einführung Varius' und Cinnas als poetische Konkurrenten in 9,35 bezieht die römische Gegenwart mit ein. Somit entsteht nicht nur eine regelmäßige Abfolge Theokrit (9,23–25) – Vergil (9,27–29) – Theokrit (9,32–36) – Vergil (9,35) – Theokrit (9,39–43) – Vergil (9,46–50), sondern das mittlere der fünf Fragmente vereint auch beide Dichter (und steht überdies,

6 Ob der Mittelteil der Ekloge wirklich nur ein permanentes Scheitern echten Wechselgesangs darstellt, wie Rupprecht (wie Anm. 1) 49 meint, ist zu bezweifeln, da ein solcher ja nur mit eigenen Worten der Kontrahenten zu führen wäre. Es ist zwar denkbar, daß sie wegen Menalcas' Weggang keine eigenen Worte finden, doch geht es im Mittelteil mindestens ebenso um die Zeichnung einer Idealfigur wie um die Trauer über deren Verlust.

7 Ebd. 52.

8 Die von mir hier gewählte Gewichtung modifiziert die von Rupprecht ebd. 43 grundsätzlich mit Recht angemahnte Unterscheidung zwischen bewußt ausgewählten Zitaten und solchen Textstücken, die aufgrund fehlenden Gedächtnisses zu Fragmenten geworden sind. Während auf der Handlungsebene das Vergessen in der Tat ein grundlegendes Motiv abgibt und zur Fragmentierung führt, weiß der Eklogenautor seine ‚Zitate‘ selbstverständlich frei zu wählen und einzusetzen.

9 Vgl. z.B. Coleman (wie Anm. 4) 274, der 9,27–29 und 46–50 vorsichtiger „non-Theocritean fragments“ nennt.

10 So m.E. überzeugend begründet von Rupprecht (wie Anm. 1) 45–47.



wenn man dem Gewicht beimessen möchte, in der Mitte des Gedichtes)<sup>11</sup>. So weit, so gut: doch ist die Fragmentreihe des Menalcas wirklich ein Argument für die auch heute noch weitverbreitete Auffassung, Vergils Eklogenbuch sei im wesentlichen eine aneignende, lediglich mit Tagespolitik versetzte Übertragung der Eidyllia und von anderen literarischen Einflüssen weitgehend frei<sup>12</sup>?

Das Thema „Polyphems Liebe zu Galateia“ ist bekanntermaßen eines der großen Traditionsthemen schon der griechischen Bukolik<sup>13</sup>. Es verwundert daher nicht, wenn auch der vergilische Meistersänger Menalcas sich daran versucht hat. Wenn nun Rupprecht Menalcas' Version des Liedes, von der uns Moeris in ecl. 9,39–43

- 
- 11 Ernst August Schmidt (Vergils Weg nach Rom [Ekloge 9] {urspr. 1972}, in: ders., Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie, Frankfurt 1987 [Studien zur klassischen Philologie 22], 179–196) sieht zu einseitig nur in den ‚vergilischen‘ Liedzitaten (fr. 2 und 5) „Themen für die Dichtung“ aufgezeigt (189): gewiß sind Panegyrik und Zeitbezug die Neuerungen der römischen Bukolik (oder doch wenigstens aus den nichtbukolischen hellenistischen Eidyllien hereingenommen), doch stellt ja gerade das ebenbürtige Nebeneinander von Tradition und Neuem, welches sich auch in der identischen Länge der Fragmente abzeichnet (so Schmidt selbst, ebd. 186), in Verbindung mit den hier nachzuweisenden weiteren Quellen das Ergebnis des vergilischen Schaffensprozesses dar.
- 12 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß Wendell Clausen in seinem bis heute marktbeherrschenden Kommentar (A commentary on Virgil *Eclogues*, Oxford 1994 u.ö.) einführend ausschließlich auf Theokrit eingeht (Introduction, xv–xxx, passim) und im Kommentarteil andere Autoren fast immer lediglich als Parallelen notiert; die von ihm mehrfach als Entdeckung postulierte Anlehnung Vergils an Plautus ist mir dagegen nicht nachvollziehbar. Clausen vollzieht insgesamt einen Rückschritt gegenüber Coleman (wie Anm. 4), der beispielsweise als einziger moderner Kommentator die Bedeutung der Epigrammatik für Vergil erkannt, aber nicht zusammenhängend gewürdigt hat. Den tatsächlichen literarischen Hintergrund, vor dem die Eklogen entstanden, möglichst vollständig zu rekonstruieren ist eine dringliche Aufgabe: Wie z.B. der Umstand zeigt, daß der Name des Lukrez in der gängigen deutschen Gattungsdarstellung zur Bukolik (Bernd Effe/Gerhard Binder, Antike Hirtendichtung, Düsseldorf/Zürich 2001) nicht einmal im Register vorkommt, geht man hier weithin von falschen Voraussetzungen aus. Ich hoffe dieses Bild demnächst in einer größeren Studie zu den Entstehungsbedingungen und zur Entstehungsweise von Vergils Bukolik zu korrigieren.
- 13 Nachzuweisen seit Philoxenos' Galateia-Dithyrambos vom Anfang des 4. Jh. Daß die Popularität des Themas nicht etwa unschuldiger hellenistischer Freude am Mythos geschuldet ist, sondern offenbar handfeste politische Assoziationen erlaubte, zeigt Enrico Livrea, Un epigramma di Posidippo e il *Cyclops* di Filosseno di Citera, ZPE 146 (2004) 41–46. Der Usus der Bukoliker aber, ihre Liedthemen auf eine lange (mündliche) Tradition *quasi a Daphnide* zurückzuführen, vermittelt den Eindruck eines schon immer dagewesenen Sujets.



*huc ades, o Galatea! quis est nam ludus in undis?*  
*hic ver purpureum, varios hic flumina circum*  
*fundit humus flores, hic candida populus antro*  
*imminet et lentae texunt umbracula vites.*  
*huc ades! insani feriant sine litora fluctus*

sicherlich nur einen Ausschnitt „überliefert“, vor kurzem damit abgetan hat, sie stelle „eine Übersetzung einiger Verse aus dem *Kyklops* Theokrits dar“<sup>14</sup>, so übersieht – oder unterschlägt – er dabei, daß der Text eben nicht einfach deckungsgleich mit der Vorlage ist. Zwei Punkte verdienen dabei besondere Aufmerksamkeit: (1) die Umwandlung von Theoc. 11,43 τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἕα ποτὶ χέρσον ὄρεχθεῖν zu *insani feriant sine litora fluctus* in ecl. 9,43b und (2) die Wendung *hic ver purpureum* in 9,40.

An beiden Stellen läßt sich zeigen, daß Menalcas' Hirtendichtung – und damit auch Vergils Eklogensammlung, denn wie immer man sich in der Frage der Identität der beiden Dichter entscheidet: die Menalcas-Fragmente stammen nun einmal aus Vergils *stilus* – auf einer ungleich vielfältigeren literarischen Basis ruht als oft angenommen. Dabei kommt insbesondere der zweiten Wendung (*ver purpureum*) eine Schlüsselfunktion zu.

Doch zunächst zur Verwandlung des „blauen“ Meeres des theokriteischen Polyphem in die „tobende“ Brandung des Menalcas-Vergil. Hier sind verschiedene Vermutungen geäußert worden, wobei stets auf die Emotionalisierung des Bildes durch den lateinischen Dichter hingewiesen wird. Wenn Coleman annimmt, der Sänger wolle die Unvernunft dessen verdeutlichen, der ein Leben im Wasser dem an Land vorzieht<sup>15</sup>, so läßt er damit allerdings Polyphem (denn dieser muß auch in Menalcas' Bearbeitung des Stoffes der Sänger sein) der geliebten Nymphe Galateia *insania* vorhalten – nicht eben charmant und dem Erreichen seines erotischen Ziels vermutlich eher abträglich. Clausen<sup>16</sup> hat als eine mögliche Anregung Moschos fr. 1 Gow genannt, ein eigenartiges Stück, das gemeinsam mit zwei anderen kurzen Passagen ἐκ τῶν Μόσχου τοῦ Σικελιώτου βουκολικῶν bei Stobaios erhalten ist (4,17,19)<sup>17</sup>. In diesem Lied eines Fischers, der (wenigstens bei schlechtem Wetter) lieber Landmann wäre und vom Schlaf unter tiefhängenden Platanenästen träumt, heißt es (fr. 1,4f. G.): ἀλλ' ὅταν ... / ... τὰ ... κύματα μακρὰ μεμῆνη (!), und wegen des hier explizit behandelten Land-Seeer-Gegensatzes darf der Vorschlag eine gewisse Plausibilität

14 Rupprecht (wie Anm. 1) 47f.

15 Coleman (wie Anm. 4) 266.

16 Wie Anm. 12, 282.

17 Im Kapitel Περὶ ναυτιλίας καὶ ναυαγίου; die anderen beiden Stellen sind unter Περὶ Ἄφροδίτης (4,20,29) bzw. Ψόγος Ἄφροδίτης (4,20,55) eingeordnet.

beanspruchen. Wesentlich weiter in seiner Interpretation geht Castelli, der in Vergils Formulierung die philosophische Instrumentalisierung des Bildes vom aufgewühlten Meer wiedererkennen möchte, wie sie aus Lucr. 2,1–4 geläufig ist. Verbunden mit der Beobachtung, daß der Sänger des lateinischen Textes die explizite Einladung des Polyphem zur Liebesnacht aus Theoc. 11,44 unterschlägt, werden die *insani fluctus* in dieser Lesart zum Gegenbild eines vom Epikureer Vergil erstrebten *otium* in leidenschaftsloser Ruhe<sup>18</sup>. Nun ist es zwar richtig, daß schon bei Homer in einer ebenso berühmten wie mit der eigentlichen Odysseus-Handlung schwer vereinbaren Tradition das Leben der Kyklopen als eine Art Abbild des goldenen Zeitalters gezeichnet wird (Od. 9,107b–115)<sup>19</sup> und daß das Motiv auch von der philosophischen Diskussion aufgegriffen worden ist<sup>20</sup>. Es scheint demnach nicht völlig ausgeschlossen, sich Polyphem ‚als einen glücklichen Menschen vorzustellen‘. Dennoch zeigt einerseits Vergils auf Theoc. 11 basierende Klage des Corydon (ecl. 2), daß er die unglückliche und keineswegs seelenruhige Stimmung des Kyklopen als feste Eigenschaft dieser Figur ansah; andererseits scheint es mir zu wenig fundiert, aus einem vagen Anklang (*insanus* kommt bei Lukrez nicht vor) auf einen ‚Epikureer Polyphem‘ im fragmentarischen Lied des Menalcas zu schließen. Das bedeutet keineswegs, lukrezischen Einfluß auf Vergil zu bestreiten, und eine solche Position wäre schon im Hinblick auf die bloße Zahl sprachlicher Anlehnungen unhaltbar<sup>21</sup>; es wird jedoch eine Aufgabe der zukünftigen Bucolica-Forschung sein, die Art und Weise des Umganges Vergils mit Lukrez deutlich schärfer ins Auge zu fassen.

Wenn wir also die Hintergründe der Abwandlung von *γλαυκά* zu *insani* mit Hilfe der uns überlieferten Texte vorläufig nicht auszuleuchten vermögen, so liegt es nahe, zu dem allerdings unpopulären Hilfsargument der verlorenen Zwischenquelle Zuflucht zu nehmen. Dennoch sei dies hier gewagt, da m.E. mehrere Gründe dafür sprechen. Erstens muß das Traditionsthema „Polyphem und Galatea“ in weitaus mehr Versionen behandelt worden sein als uns erhalten sind (nur als Beispiel sei auf [Mosch.] 3 = Epitaph. Bionis 58–64 verwiesen). Zweitens erlaubt die Untersuchung bisher unbekannter Texte wie der auf dem Mailänder Papyrus mit Epigrammen des Poseidipp in zunehmendem Maße, neue Verknüpfungen zwischen der hellenistischen

18 Giovanni Castelli, *Echi lucreziani nelle egloghe virgiliane* (II), Riv. di studi classici 15 (1967) 14–39, hier 30f.; Castellis Einschätzung wird unverändert übernommen von Luisa Ramorino Martini, *Influssi lucreziani nelle Bucoliche di Virgilio*, CCC 7 (1986) 297–331, hier 320.

19 Robert Mondi hat diese Passage als Relikt einer älteren Kyklopen-Tradition gedeutet (*The Homeric Cyclopes: Folktale, tradition, and theme*, TAPhA 113 [1983] 17–38, bes. 23–31).

20 Plat. Lg. 690b–c; Arist. Pol. 1252b20–24.

21 Knappe Übersicht bei Michael Lipka, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin/New York 2001 (UALG 60), 65–80.



und der römischen Literatur herzustellen<sup>22</sup>, so daß man mit Zuversicht und etwas Geduld weiteren Aufschluß auch aus anderen, noch unbekanntem Texten erwarten darf.

Eine solche überraschende neue Querverbindung zwischen dem Mailänder Epigrammbuch und Vergils Eklogen bietet nun eben die zweite Abweichung des Polyphemliedes in ecl. 9 von seiner Vorlage: die einladende und in Theoc. 11 nicht enthaltene Vorstellung, an Land herrsche ein *ver purpureum*. Coleman hatte hier bereits auf die mögliche Hereinnahme eines verwandten Bildes aus dem Helena-Epithalamium hingewiesen (Theoc. 18,27 τὸ τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος), doch ist eben Weiß nicht Purpur, und der Ausweg, das ein leuchtendes Rot bezeichnende Farbwort als „probably not colour-specific“ zu bezeichnen<sup>23</sup>, befriedigt nicht recht. Noch weniger hilft Clausens – auf Belegen bei Pope und anderen englischen Dichtern beruhender – Hinweis, es handle sich um „the ‚purple spring‘ of the poets“<sup>24</sup>: dies ist eben aus Vergil abgeleitet. Erst die Neuentdeckung des P. Mil. Vogl. VIII 309 hat jetzt eine Möglichkeit eröffnet, der bei Vergil vorbildlosen (später jedoch geläufigen) Formulierung Tiefenschärfe zu verleihen. Wenn sie sich bestätigen ließe, so wäre ein weiterer Nachweis dafür erbracht, daß die Eklogen neben der ihnen voraufgegangenen Bukolik und mancherlei lateinischen Vorläufern auch einer anderen Gattung weitaus mehr verdanken, als bisher gesehen wurde: der griechischen Epigrammatik.

Wie Margherita M. De Nino kürzlich dargelegt hat, läßt sich in col. VIII,22 des Papyrus (= Poseidipp. epigr. 51,4 Austin–Bastianini) neben der Lesung der editio maior<sup>25</sup> φέρουσαι / εἴαρι πορφυρέ[ου κλῶν] ἐς ἀ]γῶνα νέμους mit anderem grammatischen Bezug auch die von Enrico Livrea bereits 2002 vorgeschlagene Lesung εἴαρι πορφυρέ[ωι] vertreten – und vor allem mit Gewinn auf andere Texte späterer Zeit beziehen, darunter Vergils *hic ver purpureum*<sup>26</sup>. Dabei müssen manche Fragen offenbleiben. So läßt sich nicht zweifelsfrei belegen, daß die beiden gegensätzlichen Farbadjektive λευκός und πορφύρεος, wie öfters angenommen worden ist, lediglich zur Bezeichnung hellen Leuchtens, nicht aber als spezifische Farbangaben verwendet werden<sup>27</sup>: für eine sorgfältige Beachtung des Farbwertes durch die Dichter sollte vielmehr sprechen, daß Theokrit sein λευκὸν ἔαρ im Spätwinter ansiedelt, also bei

22 Eine erste Bestandsaufnahme bei Gregory O. Hutchinson, *The new Poseidippus and Latin poetry*, ZPE 138 (2002) 1–10.

23 Coleman (wie Anm. 4) 265.

24 Clausen (wie Anm. 12) 281.

25 Posidippo di Pella – Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309), a cura di Guido Bastianini/Claudio Gallazzi, Milano 2001 (Papiri dell' Università degli Studi di Milano VIII).

26 Margherita Maria Di Nino, *Primavera ‚purpurea‘ e quotidianità infranta* (Posidipp. P. Mil. Vogl. VIII 309 col. VIII 19–24 = 51 A.–B.), ZPE 146 (2004) 36–38, Nachweis der Erstpublikation (2003) von Livreas Konjektur ebd. 36 Anm. 1; vgl. Anm. 6.

27 Trotz der antiken Scholien (u.a. zu Theoc. 18,27: λευκόν· διωγές; vgl. Di Nino [wie Anm. 26] 38 Anm. 12).



schwindendem Schnee auf dem Taygetos, während Vergils „purpurner“ Frühling ausdrücklich mit dem Sprießen der Wiesenblumen (9,41) assoziiert wird<sup>28</sup>. Neben dieser inhaltlichen Mehrdeutigkeit bleibt auch immer noch zu bedenken, daß bereits in einem weiteren Epigramm (AP 9,363,2) die Wendung πορφύρεη ... εἶαρος ὄρη begegnet. Allerdings ist die Datierung dieses Epigramms abhängig von seiner – umstrittenen – Zuweisung an Meleager von Gadara<sup>29</sup>; in jedem Fall läßt sich jedoch festhalten, daß eine in Vergils Eklogen auftauchende Formulierung exquisiter Prägung sich zweimal in der erhaltenen Epigrammliteratur findet.

Wenn wir nun das Galateia-Lied des Menalcas-Vergil noch einmal betrachten, so ergibt sich ein differenzierteres Bild. Sicherlich bleibt auch jetzt noch die *imitatio* des 11. theokriteischen Idylls, um einige Zutaten aus den *Thalysia* ergänzt, der prägende Zug des Ganzen, doch ist nicht zu übersehen, daß aus verschiedenen anderen Gattungen und Autoren Anregungen eingeflossen sind. Es wäre voreilig, auf so schmaler Basis weitergehende Aussagen über die Arbeitsweise Vergils bei der Abfassung der Eklogen zu treffen, doch weist die sorgfältige Abwandlung von zunächst unauffälligen Details der Vorlage auf ein bereits hochentwickeltes, präzises Sensorium für Sprache(n) und ihre Möglichkeiten hin, die Vergil beim Umgang mit seinen Vorbildern bis zum subtilen Spiel verfeinern wird<sup>30</sup>. Das Galateia-Lied zeigt Vergil im ebenso souveränen wie programmatischen Umgang mit einem Traditionsmotiv, wobei seine Zuweisung des ‚Fragments‘ an den Meistersänger Menalcas keinen Zweifel läßt, daß der Dichter hier ein besonders gelungenes Beispiel eleganter poetischer Neuerung – vielleicht aufgrund der ihm traditionell zugeschriebenen Bescheidenheit unter dem Namen eines Anderen – propagieren will.

Während wir somit von Menalcas einiges an poetischer Raffinesse erwarten dürfen, stellt sich nun die Frage, wie es darum bei den beiden in ecl. 9 dialogführenden Hirten Moeris und Lycidas bestellt ist. Dabei geht es nicht um die hinreichend bekannte Tat-

28 Auch die vielleicht farbintensivste Szene der augusteischen Dichtung, in der die Flora um die für Hylas verderbenbringende ‚Quelle‘ *Pege* beschrieben ist, lebt vom Kontrast der Farbbezeichnungen: *et circum irriguo surgebant lilia prato / candida purpureis mixta papaveribus* (Prop. 1,20,37f.); sie ist als Schilderung eines verschwiegenen, gleichsam abgeschlossenen ländlichen Ortes dem hellenistischen Epigramm verpflichtet. Vgl. bes. Theoc. ep. 4 G. = 20 G.–P. = AP 9,437,5–12. Starke Farben – und mit λειμῶνες πορφύρεοι zugleich eine weitere stark an das *ver purpureum* erinnernde Junktur – zeigt Antipatr. Sidon. 13,2 G.–P. = AP 7,23,2.

29 Vgl. Di Nino (wie Anm. 26) 37.

30 Als eines von vielen Beispielen sei nur die berühmte Wendung von den *aurea saecula* (Aen. 6,792) und ihre Genese aus dem vollkommen anders konnotierten gleichlautenden Ausdruck bei Lucr. 2,502f. genannt.

sache, daß Vergils Hirten ohnehin in Verhalten und Sprache kaum jemals echte *rustici* sind, sondern es ist zu überprüfen, ob sie selbst – gleichsam als Lernende auf dem Weg zu einer Perfektion à la Menalcas – ebenfalls mit literarischen Vorbildern und mit der Sprache spielen. Für Moeris läßt sich dies an einer Stelle nachweisen, zu der bisher zwar eine Parallele bekannt, aber nicht in ihren Zusammenhängen erkannt war:

*omnia fert aetas, animum quoque. saepe ego longos  
cantando puerum memini me condere soles.  
nunc oblita mihi tot carmina, vox quoque Moeris  
iam fugit ipsa ...* (ecl. 9,51–54)

Es ist nicht das erste Mal in der 9. Ekloge, daß einer der beiden sein Vergessen beklagt: schon in 9,37 zögert Moeris, das Galateia-Lied zu referieren: *si valeam meminisse*, und Lycidas geht es, als er das Daphnis-Lied dagegensetzen will, nicht besser (9,45): *numeros memini; si verba tenerem!* Dennoch ist Moeris' Bemerkung *omnia fert aetas...* etwas anderes: sie ist um einiges länger als die früheren zaudernden Einleitungen, sie schließt endgültig den gemeinsamen Versuch des Erinnerns ab, und: ihr Sprecher nimmt bei dem, was auf den ersten Blick eher wie ein Sprichwort klingt, Zuflucht zur Literatur. Denn Moeris gibt hier nicht einfach ein kolloquial-resigniertes „Alles wird schlechter ...“ von sich, sondern trägt eine Kette von hellenistischen Epigrammzitaten vor. Daß er diese ebenfalls fragmentiert, wie es zuvor mit den Texten des Menalcas geschehen ist, läßt ihn in seiner ganzen Verzweiflung (9,53 *nunc mihi oblita tot carmina*) doch als einen selbstbewußten Sänger erscheinen, der zur Illustration seiner Lage die rechten Worte großer Vorbilder einzusetzen weiß.

Daß in 9,51f. zwei uns heute in der Anthologia Palatina greifbare Epigramme anklingen, ist den Kommentatoren nicht entgangen: für *omnia fert aetas* wird auf „Platon“ AP 9,51,1, für *saepe ego ... condere soles* auf Kallim. epigr. 34 G.–P. = AP 7,80,2f. verwiesen. Es ist jedoch nicht gefragt worden, weshalb und in welcher Weise Vergil diese beiden Texte hier nebeneinandergestellt hat.

Zu beginnen ist jedoch mit einem Übersetzungsproblem. Wenn Moeris konstatiert: *omnia fert aetas, animum quoque*, und dann weiter über Erinnerung und Vergessen spricht, so kann *fert* an dieser Stelle nur in der Bedeutung von *aufert* verwendet sein<sup>31</sup>. Nun heißt es jedoch in dem unter Platons Namen überlieferten Epigramm:

αἰὼν πάντα φέρει· δολιχὸς χρόνος οἶδεν ἀμείβειν  
οὔνομα καὶ μορφήν καὶ φύσιν ἠδὲ τύχην.

31 So bereits Serv. ecl. 9,51: *idest aufert*.

Hier ist φέρειν kein Forttragen, sondern ein Bringen oder Mit-sich-Bringen. Dies hat bereits Wilamowitz notiert, allerdings zugleich konstatiert, Vergil habe das Platon-Epigramm mißverstanden<sup>32</sup>. Ich glaube zeigen zu können, daß dem nicht so ist, sondern daß Moeris hier weitere Prätexte in seine Rede eingeflochten hat, um damit seinen einstweiligen Abschied von der Poesie zumindest so raffiniert wie möglich zu gestalten.

Zum ersten ist zu fragen, ob nicht die drei Eingangsworte des platonischen Epigramms ihrerseits auf ein berühmtes Zitat rekurrieren, nämlich auf Sapphos Ἑσπερε, πάντα φέρηις (fr. 104a,1 Voigt)<sup>33</sup>:

Ἑσπερε, πάντα φέρηις, ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωσ,  
φέρηις ὄιν, φέρηις αἶγα, φέρηις ἄπυ μᾶτερι παῖδα

Nach einer ansprechenden Beobachtung Pisanis ist an dieser Stelle das Simplex φέρειν mit der Bedeutung des *Fortbringens* aus einer etymologischen Allusion der Sappho erklärbar (Ἑσπερος zu ἐσφέρω)<sup>34</sup>. Daß diese auch späteren Bearbeitern der Stelle noch durchsichtig war, scheint bereits das Platon-Epigramm zu bezeugen.

Auch Catull muß das Spiel durchschaut haben, ließ sich jedoch im Lateinischen nicht auf eine Nachahmung ein und ersetzte das nicht minder schwierige φέρειν ἄπυ durch das eindeutige *avellere*:

*Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis?  
qui natam possis complexu avellere matris,  
complexu matris retinentem avellere natam,  
et iuveni ardenti castam donare puellam.* (Catull. 62,20–23)

Sowohl Sappho als auch Catull spielen zudem mit der Vorstellung zweier gegenläufiger Bewegungen. Im äolischen Gedicht sind es das „Verstreuen“ (σκεδάνωμι) am Morgen und das Zurückbringen (φέρειν) am Abend, die Eos und Hesperos zugeschrieben werden. Catull dagegen legt einerseits die hellenistische Identifikation von Morgen- und Abendstern als *einem* Himmelskörper zugrunde und konzentriert andererseits – durch das Thema der Hochzeitsfeier bedingt – beide Vorgänge auf den

32 Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorf, Euripides, Herakles, 2, Berlin 1889, 180.

33 Bereits notiert, aber nicht weiter ausgeführt von Robert B. Hardy III, Vergil's epitaph for pastoral: Remembering and forgetting in *Eclogue* 9, *Syllecta Classica* 2 (1990) 29–38, hier 33 Anm. 19.

34 Vittore Pisani, Zu Sappho 104 L.–P., 120 D., in: H. Kronasser (Hg.), *Μνήμη χάριν*. Gedenkschrift Paul Kretschmer, 2, Wien 1957, 78–82, hier 80f. (ebd. auch der Emendationsvorschlag zu Vers 2, φέρες... φέρες... φέρεις zu lesen).



Abendstern Hesperos, der damit sowohl für das „Entreißen“ als auch das „Vereinigen“ verantwortlich wird. Er greift damit bereits eine zwischen Sappho und ihm gelegene Rezeptionsstufe auf, nämlich Meleagers an ein Tagelied erinnerndes Epigramm (75 G.–P. = AP 12,114), in dem das Gestirn der Venus als Phaosphoros ‚Entführer‘ (ἀπάγεις) und als Hesperos ‚Wiederbringer‘ (αὐθις ἄγων) der Geliebten ist:

Ἡοῦς ἄγγελε, χαῖρε, Φαεσφόρε, καὶ ταχὺς ἔλθοις,  
Ἔσπερος, ἦν ἀπάγεις, λάθριος αὐθις ἄγων<sup>35</sup>.

Aus den nunmehr drei Texten ergibt sich eine komplexe Mischung:

- Bei Meleager werden Sapphos φέρειν *und* φέρειν ἅπυ in dem *einen* Wort ἄγειν komprimiert, ihr σκεδάννυμι mit ἀπάγειν wiedergegeben;
- Catull übernimmt aus Sappho nur das Schlußbild der Trennung, wobei nicht sicher gesagt werden kann, ob er bloß das φέρειν ἅπυ richtig gedeutet hat oder auch schon mit Meleagers ἀπάγειν kontaminierte<sup>36</sup>. Der gewaltsame Zug in *avellere* läßt eher an Meleager denken, doch ist selbst eine weitere unbekanntere Zwischenstufe nicht auszuschließen<sup>37</sup>.

Was folgt daraus für die ersten drei Worte von Vergils Moeris? Seine unscheinbare, gnomisch wirkende Bemerkung ist das Ergebnis einer vielschichtigen Kombination mehrerer Texte: Der Wortlaut und der Sachverhalt „*omnia fert aetas*“ entstammen fraglos dem Platon-Epigramm, die Sinnrichtung, daß die Zeit „fortnimmt“, erklärt sich dagegen aus dem Experimentieren Meleagers mit den mehrdeutigen Verben des Sappho-Gedichtes. Hinzu kommt noch, daß ausgerechnet Moeris – man möchte sagen, sich seiner Rolle als nach Höherem strebender *Hirte* durchaus bewußt – die Tiere, die ja bedeutenden Raum in Sapphos Gedankengang einnehmen<sup>38</sup>, ganz un-

35 Vgl. Vittorio Citti, *Imitazioni da Saffo in Meleagro*, Atti dell’Istituto Veneto 137 (1978/79) 333–354, hier 347f. (m. weit. Lit.). Über die Rezeption der archaischen Lyrik in der hellenistischen Epigrammdichtung ist noch nicht genug bekannt; die monographische Studie von Dimitrios Yatromanolakis (*Sappho in the Making*, Washington D.C. 2007) nimmt, anders als ursprünglich angekündigt (ders., *Alexandrian Sappho revisited*, HSCP 99 [1999] 179–195, hier 179 Anm. 2) nicht die gesamte Antike, sondern nur die spätarchaïsche und klassische Zeit ins Visier. – Zur Auseinandersetzung Vergils mit Sappho und einer möglichen Vermittlung über Catull vgl. auch Olivier Thévenaz, *Fleurs d’intertextualité: Images épithalamiques chez Sappho, Catulle et Virgile*, in: *Nova studia Latina Lausannensia*, Lausanne 2004 (Études de lettres 2004, 1/2), 57–78, bes. 66–69.

36 Das sapphische φέρειν ist überdies klanglich in *Hespere, quis fertur* in neuem Kontext konserviert.

37 So auch bereits Pisani (wie Anm. 34) 79.

38 Wenn man das fr. 104a – wie offenbar Catull (trotz Douglas A. Kidd, *Hesperus and Catullus LXII*, *Latomus* 33 [1974] 22–33, hier 25f., und Ole Thomsen, *Ritual and desire*, Aarhus

erwähnt läßt. Seine Fortführung des begonnenen Gedankens geht stattdessen in eine ganz andere Richtung: durch die Aussage *fert aetas animum quoque* wird nunmehr unmißverständlich festgehalten, daß Moeris' *fert* gar nicht anders verstanden werden kann denn als *aufert*.

Muß man also, da die Worte *animum quoque* sich einstweilen als echte – wohl bittere – eigene Äußerung des Moeris darstellen, eigentlich den Vers 51a anders interpungieren und schreiben:

„omnia fert aetas...“ – *animum quoque! saepe ego longos*

usw.? Um diese Frage entscheiden zu können, bedarf es nun eines Blickes auf das zweite Epigrammzitat, welches die Verse 51b–52 bieten. Wenn Moeris sich wehmütig erinnert, er habe „als Knabe oft mit seinem Singen die Sonne sinken lassen“, so zitiert er annähernd wörtlich Kallimachos:

ἐμνήσθην δ' ὅσσάκις ἀμφοτέροι  
ἠέλιον [ἐν] λέσχη κατεδύσαμεν (Call. AP 7,80,2–3)

Es verwundert deshalb, daß bisher meistens außer acht gelassen wurde, aus welchem Kontext das Zitat stammt – handelt es sich doch um einen Nachruf auf einen verstorbenen Dichter<sup>39</sup>. Doch während sich Kallimachos wehmütig an die gemeinsame Zeit

---

1992, 184f.) – als Teil eines Epithalamions auffaßt, so fungieren die Worte Ἔσπερε ... αἴγα als Priamel, bevor sich in einer Art Aprosdoketon der Sinn (insbesondere auch von φέρειν) im Vers 2b umkehrt. Wollte man dagegen das Fragment nicht-erotisch lesen und auch die (nicht *den*, wie Luciano Perelli [Il carme 62 di Catullo e Saffo, RFIC 28 {1950} 289–312, hier 301: „il figlio“) παῖς ‚zurückkehren‘ lassen, so ergibt sich bloß ein rustikales Rasonnement, das man Sappho schwerlich unterstellen wird (so schon Pisani [wie Anm. 34] 79, ebenso Edward Courtney, Three poems of Catullus, BICS 32 [1985] 85–100, hier 88). Davon unabhängig wäre aber zu überlegen, wie die typisch vergilische Vorliebe für das sapphische Motiv der ‚Heimkehr am Abend‘ im rein bukolischen Kontext (ecl. 6,85f.: *cogere ... oves ... iussit ... Vesper*, ecl. 10,77: *venit Hesperus, ite [sc. domum] capellae*; aber: ecl. 3,111 Aufforderung zur Rückkehr an die *pueri* [= παῖδες!]) zu erklären ist. – Eine andere Erklärung für das Fehlen der Tiere könnte darin liegen, daß Vergil das am Anfang der Imitationskette stehende Sappho-Gedicht selbst nicht las; für eine solche nur spärliche Kenntnis der Lyrikerin aus zweiter Hand tritt z.B. Enrica Malcovati ein (La fortuna di Saffo nella letteratura latina, Athenaeum n.s. 44 [1966] 3–31, hier 17). Daß der vollständige Sapphotext bis etwa zum 7. Jh. n. Chr. grundsätzlich noch greifbar war, wird – wenigstens für Byzanz – jedoch allgemein akzeptiert, vgl. zuletzt Filippomaria Pontani, Le cadavre adoré: Sappho à Byzance?, Byzantion 71 (2001) 233–250, bes. 234. 249.

39 Eine Ausnahme bildet die neue Studie von Brian Breed (Pastoral Inscriptions – Reading

mit Herakleitos von Halikarnaß erinnert, spricht Moeris nur von sich selbst. Zugleich verschiebt er die Aussage um eine wesentliche Nuance und bezieht sie nicht mehr auf das freundschaftliche Gespräch (λέσχη<sup>40</sup>) mit dem Dahingegangenen, sondern auf sein eigenes Dichten bzw. Singen (*cantare*). Mit fast identischen Worten wird somit eine andere Situation aus einem anderen Blickwinkel gezeigt. Wie sieht dies im einzelnen aus?

Kallimachos beklagt einen Toten, der aber infolge seines Berufes Aussichten auf eine Art von Unsterblichkeit hat. Wird auch der Körper zu Staub, so werden doch seine Gedichte leben:

... ἀλλὰ σὺ μὲν πού  
 ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή,  
 αἰ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες (Call. AP 7,80,3–5).

Auch Moeris beklagt in ecl. 9 einen Verlust: den des beinahe gestorbenen und jedenfalls fortgegangenen Menalcas. Und *dessen* Lieder sind es auch, deren Fortbestand oder Verlust sich im Jetzt entscheidet, nicht etwa eigene poetische Schöpfungen des Moeris; aus 9,55 *ista satis referet tibi saepe Menalcas* ist dies eindeutig ersichtlich. Das aber bedeutet nichts anderes, als daß Moeris, dem die Erinnerung schon schwindet, auch in 9,51f. – Menalcas zitiert! Anders jedoch als in den ersten fünf ‚Fragmenten‘, die die beiden Sänger in gemeinsamer, abwechselnder Anstrengung ‚rekonstruieren‘ konnten, bleiben in dieser sechsten und letzten Wechselrede über den Abwesenden nur noch halbe Epigramme oder Bruchstücke von solchen übrig. Brian Breed hat scharfsichtig festgehalten, daß Moeris mit AP 7,80,2 ἐμνήσθην κτλ. einen Vers über das Sich-Erinnern gerade dann zitiert, als er über das Vergessen klagt, und daß der *animus*, den nach Moeris' Worten die Zeit mit sich fortnimmt (ecl. 9,51), für Servius nicht lediglich ‚Mut, Zuversicht‘ bedeutete, sondern von ihm als *etiam memoria[m]* glossiert wurde<sup>41</sup>. Allerdings bin ich nicht sicher, ob man hier wie Breed ausschließlich einen Kontrast zwischen der verschriftlichten Dichtung des Hellenis-

and writing in Virgil's *Eclogues*, London 2006), die mit einer kurzen Untersuchung von ecl. 9,51f. und Call. Epigr. 34 beginnt (1–3). Vgl. zum Kallimachosepigramm weiterhin die scharfsinnige Studie von Richard Hunter, Callimachus and Heraclitus, MD 28 (1992) 113–123 (nicht zu ecl. 9); ders., The shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry, Cambridge 2006, 132–134 (zu ecl. 9, AP 7,80 und AP 9,51); sowie das kurze Resümé der neueren Forschung bei Kathryn Gutzwiller, Poetic Garlands, Berkeley, Md. u.a. 1998, 206f.

40 Zur Deutung von λέσχη als ‚Gespräch‘, die zur Athetese von ἐν führt, vgl. Andrew S.F. Gow/Denys L. Page, The Greek Anthology \* Hellenistic Epigrams, Cambridge 1965, 2, 191 (mit Bezugnahme auf ecl. 9,51).

41 Breed (wie Anm. 39) 2.



mus und einem von Vergil als prekär dargestellten, weil auf Mündlichkeit beruhenden und von Vergessen bedrohten Hirtengesang einer frühen Zivilisationsstufe sehen muß. Zumindest das, was Moeris noch an Worten des Meisters zusammenbekommt, ist ja nicht gering zu veranschlagen, und das Kreisen von 9,51–55 um ‚Vergessen‘ und ‚Verstummen‘ wirkt angesichts des Spiels mit den Prätexten, das hier auf die Spitze getrieben scheint, doch auch ein wenig kokett. Folgende Einzelheiten dieses Spiels scheinen mir erwähnenswert:

1. Moeris nimmt mit diesen Versen vorläufig Abschied von Menalcas. Warum schließt die Reihe theokriterischer und vergilischer ‚Fragmente‘ nun mit einem kallimacheischen? Eine Antwort könnte darin bestehen, daß sich das Heraklit-Epigramm als Nachruf auf einen Dichter wegen der inhaltlichen Nähe besonders anbot; das Theokrit-Corpus hatte dergleichen nicht zu bieten.
2. An die Stelle des zuversichtlichen Motivs vom Weiterleben der ἀηδόνες ist bei Moeris-Vergil das verzweifelt-klagende *nunc oblita mihi tot carmina* getreten. Es fragt sich, ob zwischen beidem nicht ein engerer Zusammenhang besteht als auf den ersten Blick sichtbar. Leider wissen wir nicht, ob „Ἀηδόνες“ ein Werktitel des Heraklit war, und wenn ja, was die Sammlung enthielt. Das anonyme Epigramm AP 9,184 auf die neun kanonischen Lyriker, das die Dichtungen Alkmans – insbesondere wohl seine Partheneia – θηλυμελεῖς ἀηδόνες nennt, ist nicht datierbar und läßt kaum weitergehende Schlüsse zu<sup>42</sup>. Andererseits ist es verlockend, aus der geläufigen mythologischen Verknüpfung von Nachtigall und Klage in der Gestalt der Philomela die Vermutung abzuleiten, Heraklits Dichtungen seien elegischer Natur gewesen. Der einzige von ihm erhaltene Text ist tatsächlich ein Grabepigramm (AP 7,465), doch wäre es unvernünftig, allein daraus auf die Form des Gesamtwerkes zu schließen. Soviel jedoch ist sicher: wenn Moeris aus dem klagenden Epigramm des (Menalcas-) Kallimachos zitiert, so trägt er dazu bei, daß dessen „Lieder lebendig sind“. Der weitergehende Verweis der Vorlage auf die „Nachtigallen“ des Heraklit dagegen ist unterschlagen (und durch den Moeris selbst charakterisierenden Satz über das Vergessen ersetzt), vermutlich deswegen, weil eine weitere Zeit- und Textebene hinter Menalcas zurückzuerfolgen hier nicht Moeris' Ziel ist<sup>43</sup>.

42 Im thematisch verwandten, ebenfalls anonymen Gedicht AP 9,571 heißt Alkman einfach: γλυκύς. Als Metonymie für einen betrauten Dichter (Archilochos) steht ἀηδών herausgehoben im Programmgedicht des Kallimachos-Zeitgenossen Poseidipp (SH 705,18).

43 George B. Walsh liest das Kallimachos-Epigramm als scheiternden Dialogversuch des Sprechers mit dem Toten, der in AP 7,80,3b abgebrochen wird, als klar ist, daß nur noch die ἀηδόνες „antworten“ (Surprised by self: Audible thought in Hellenistic poetry, CIPH 85 [1990] 1–21, hier 2f.); Vergil stellt das Epigramm in stark fragmentierter Form ans Ende des Dialoges über Menalcas und spitzt damit die Situation zu: das Weiterleben der Lieder scheint nun gerade nicht mehr gesichert zu sein. So zu Recht auch Hardy (wie Anm. 33)

3. Die genannten Aspekte von Vergils Experimentieren mit AP 7,80 lassen die Schwierigkeiten erkennen, die bei der Adaption der nur ungefähr situationsgleichen Vorlage auftraten. Ich möchte jedoch noch auf einen weiteren Punkt hinweisen, an dem sich die sprachliche Virtuosität Vergils besonders deutlich zeigt und der Moeris' Schlußworte vollends zum imitatorischen Kunstwerk macht.

Kallimachos hatte festgestellt, daß die Lieder des Freundes deshalb nicht vergehen würden, weil – anders als beim sterblichen Menschen – „Hades nicht die Hand auf sie legt“: ἀηδόνας, ἦσιν ὁ πάντων / ἀρπακτῆς Ἄϊδος οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ (AP 7,80,5f.)<sup>44</sup>. Bei Moeris ist das genaue Gegenteil der Fall: dem „Allesentraffer Hades“ entspricht das einleitende *omnia fert aetas*, nur daß dieser Macht auch der *animus* nicht entkommt – und damit auch nicht die Lieder. Doch das ist nicht alles: erst jetzt nämlich läßt sich erkennen, daß Vergil der Grundierung aus Sappho, Platon, Meleager und Catull auch noch eine kallimacheische Tönung hinzugefügt hat, deren Verb ἀρπάζειν mit aller wünschenswerten Deutlichkeit das problematische *fert* ins rechte Licht setzt.

4. Man kann sogar noch weiter gehen. Denn die Worte *omnia* (= πάντα) *fert* (= ἀρπάζει) *aetas* sind überdies, wenn nicht alles täuscht, auch noch eine exquisite *sound imitation*, wie sie Vergil mehrfach verwendet hat. Liest man *aetas* diphthongiert, so ergibt sich [ˈaita:s] ≈ Ἄϊδας, also die geläufige dorische Entsprechung zu Ἄϊδος bzw. Ἄϊδος<sup>45</sup>.

Der denkbare Einwand, derartige Subtilitäten könnten unmöglich vom Publikum wahrgenommen worden sein, ist grundsätzlich ernstzunehmen<sup>46</sup>. An unserer Stelle kommt hinzu, daß dem Hörer (und auch dem Leser) von ecl. 9,51a noch nicht bekannt ist, daß Moeris als nächstes das Kallimachosepigramm zitieren wird. Dennoch scheint mir die eben vorgeschlagene, das unbezweifelbare Spiel mit den anderen Prätexten nicht entwertende Deutung deshalb vertretbar, weil sich in den Eklogen weitere Klangexperimente finden. Auch diesen liegt in auffälliger Weise der dorische

34: „Vergil ... suggests that memory has died“, allerdings in rätselhaftem Widerspruch zu einer vorher getroffenen Feststellung (30: „Vergil suggests that pastoral song will be remembered, even when it has been left behind“).

44 Zum Spiel mit der Vorstellung von Sing- und Greifvogel vgl. Hunter 1992 (wie Anm. 39) 122.

45 Grundlegend: James J. O'Hara, True Names. Vergil and the Alexandrian tradition of etymological wordplay, Ann Arbor, Mich. 1996. Unsere Stelle fällt in die Kategorie „translation with paronomasia“ (63), fehlt aber in O'Haras Katalog. Ergänzende reiche Dokumentation bei dems., Callimachean influence on Vergilian etymological wordplay, CJ 96 (2000/01) 369–400 (nicht zu ecl. 9,51).

46 Ob man hier die akustisch sehr ähnliche etruskische Namensform *Aita(s)* als geläufig voraussetzen darf, muß eher bezweifelt werden (3 Belege des 4. Jh. v. Chr. bei Helmut Rix, Etruskische Texte, Tübingen 1991).



Dialekt zugrunde, was vermutlich als Hommage an Theokrit und vielleicht sogar als der Versuch gewertet werden kann, der Sammlung ein dezentes Kolorit als *Sicelides Musae* zu verleihen. Bekannte Beispiele hierfür sind ecl. 7,29 *parvus Micon*, wo die dorische Namensform zusätzlich „übersetzt“ wird<sup>47</sup>, und ecl. 10,22 *tua cura Lycoris*, wo sowohl eine akustische Verdoppelung stattfindet als auch Theokrits ἄ δέ το κόρα (1,82) die „Latinisierung“ des ‚Mädchens‘ zur ‚Geliebten‘ provoziert hat<sup>48</sup>. Desweiteren ist auf ecl. 3,40 hingewiesen worden, wo der neben Konon ungenannt bleibende Dichter auf dem Becherpaar des Menalcas nach einer Beobachtung von Évelyne Prioux am ehesten Arat(os) sein dürfte, eben weil er hier ‚ungenannt‘, also: ἄρητος bleibt<sup>49</sup>. In diesem Fall griffe Vergil ein schon von den hellenistischen Autoren selbst praktiziertes und vor allem durch Peter Bing wieder ins Bewußtsein gerufenes<sup>50</sup> Wortspiel auf.

Moeris erweist sich nach diesen Beobachtungen als ein überaus feinsinniger, noch in der Trauer zitierfester Dichter, und man müßte seine letzten Verse über Menalcas eigentlich folgendermaßen drucken:

»„omnia fert ,aetas‘...“ – *Animum quoque!* – „...saepe ego longos  
cantando puerum meminī me condere soles...“  
*nunc oblita mihi tot carmina! vox quoque Moerin*  
*iam fugit ipsa! – „lupi“ Moerin „videre“<sup>51</sup> priores...!*  
*sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.*« (ecl. 9,51–55)

Wenn den augusteischen Dichtern etymologisches und akustisches Wortspiel vor allem dazu dient, ihren Anspruch *et me fecere poetam / Pierides* zu betonen<sup>52</sup>, so fügen sich die besprochenen „Reste von Menalcas fr. 6“ hier nahtlos ein – hatte doch Lycidas zuvor bereits (ecl. 9,32f. = „Men. fr. 3“) eben diese poetische Selbstaussage des Menalcas rekapituliert.

Gegenüber solchen wahrhaft ‚hellenistischen‘ Experimenten fällt Lycidas’ poetische Eigenleistung ein wenig ab, doch auch aus seinen Worten läßt sich ableiten, daß er Raffinement besitzt. Das beginnt damit, daß die eben genannten, von Lycidas gesprochenen Verse *et me fecere poetam / Pierides* etc. in der Vorlage (Theoc. 7,37–41)

47 Lipka (wie Anm. 21) 181.

48 Ebd. 58 u.ö.

49 Évelyne Prioux, Deux jeux de mots sur le nom d’Aratos: note sur Virgile, *B. III*, 42 et Aratos, *Phaen.* 2, *Rev. de Philol.* 79 (2005; ersch. 2007) 309–317.

50 Lit. ebd. 313f. Anm. 12.

51 Nach Theoc. 14,22 λύκων εἴδες;

52 O’Hara (wie Anm. 45) 103 unter Bezug auf die gleichlautende These Gian Biagio Contes.



dem Erzähler der *Thalysia*, *Simichidas*, gehörten, während Vergils *Lycidas* jedoch den Namen gerade von *Simichidas*' schalkhaftem Kontrahenten trägt (der möglicherweise der verkappte Dichtergott Apoll selbst ist). *Lycidas*, wenngleich nicht Autor, so doch Sprecher des zentralen *Menalcas*-Fragments („fr. 3“), kombiniert also Theokritisches und Vergilisches wie eine *ecloga in nuce*. Dabei scheint er auch einige der schillernden Züge des theokritischen *Lykidas* übernommen zu haben: wenn er in 9,30f. gleich zweimal am Versanfang die – von *Menalcas* stammende, aber von *Moeris* vorgetragene – Lautfolge des Versschlusses *sidera cyni* aufnimmt (*sic tua Cyrneas* und *sic cytiso*), dann scheint hier einerseits leiser Spott anzuklingen. Andererseits zitiert *Lycidas* (!) damit auch den berühmten, von Vergil in *ecl.* 1,1 nachgeahmten Klangeffekt des *Theokrit* (1,1): ὄδύ τι τὸ ψιθύρισμα<sup>53</sup>. Zugleich ist Vergils *Lycidas* aber auch ein in der späteren Tradition belesener Hirte, der sich auch auf die bukolische Klage als poetische Sonderform versteht. In 9,18 *paene simul tecum solacia rapta, Menalca* ordnet er diesen in eine Reihe mit *Daphnis* und anderen Meistersängern ein, indem er nach einem prominenten Vorbild, dem *Bion*-Epitaph des „*Moschos*“, zitiert ([*Mosch.*] 3,11f. G. σὺν αὐτῷ / καὶ τὸ μέλος τέθνακε)<sup>54</sup>.

Für die 9. Ekloge ergibt sich somit ein dichtes Netz von poetischen Prätexten. Sie sind von allen Sprechern – *Lycidas*, *Moeris* und *Menalcas* – gleichermaßen herangezogen und in Neues verwandelt worden.

## II

In Vergils 3. Ekloge versprechen die Wettsänger *Menalcas* und *Damoetas* einander je zwei geschmückte Becher aus Buchenholz für den Fall, daß der andere den *βουκολιασμός* gewinnt (3,36–48). Die Inspiration zu den hier eingelegten Becherekphraseis (3,36–42. 45f.) stammt anerkanntermaßen aus *Theoc.* 1, wo die auf dem *einen* κτισσύβιον dargestellten Figuren auf das typische Personal der *Eidyllia* vorausweisen: Liebende, Fischer, Hirtenknaben. Bei Vergil liegen die Dinge auf den ersten Blick etwas anders, zeigen doch die *beiden* (3,36: *duo pocula*) Becher des *Menalcas* je ein Mittelmedaillon (3,40: *in medio duo signa*)<sup>55</sup> mit dem Astronomen *Konon* – dem Ent-

53 Coleman (wie Anm. 4) 263 erwägt die Möglichkeit, Vers 30f. als Fortsetzung des „fr. 2“ (9, 27–29) aufzufassen. Die Zusammenhänge fehlen jedoch, und eine direkte Anknüpfung ohne Zwischentext der Dialogpartner wäre zumindest singulär. Im übrigen wäre ein dreifacher *si-/cy*-Klangeffekt innerhalb *eines* Gedichtes kaum als positiv aufgefallen.

54 Zuerst gesehen von Carl Hosius (*P. Vergili Maronis Bucolica*, Bonn 1915 [Lietzmanns kl. Texte 134], ad loc.).

55 So zu Recht Clausen (wie Anm. 12) 100, gegen die ältere Auffassung von Bildern auf der Außenseite, wie sie von Conington und auch noch von Coleman (wie Anm. 4) 114 vertreten wurde.

decker des literaturgeschichtlich wirkungsmächtigen neuen Sternbildes Βερενίκης Βόστρυχος am alexandrinischen Himmel der Jahre nach 246 v. Chr. – und einem nicht namentlich genannten Gelehrten, der durch Weltbeschreibung und Bauernkalender bekannt geworden sei. Ich beabsichtige nicht, der seit langem unter Menalcas' Worten *quis fuit alter?* geführten Diskussion eine weitere Hypothese hinzuzufügen; als besonders aussichtsreiche Kandidaten werden zum einen der *metri causa* nicht namentlich nennbare Archimedes, zum anderen Arat gehandelt<sup>56</sup>. Damoetas' Becher, die übrigens von der Hand desselben Künstlers stammen<sup>57</sup>, zeigen dagegen *Orphea ... silvasque sequentis* (3,46). Wie dies auf zwei Bechern (3,44: *duo*) aussehen soll, bleibt unklar; Vergil hat hier, wie es scheint, weniger Rücksicht auf seine unmittelbare Textvorlage genommen als auf den zeitgenössischen Brauch, (silberne) Becher in Paaren und mit aufeinander bezogenen Bildern anzufertigen und diese – vielleicht als Zeichen gegenseitiger Freundschaft oder einfach als Aufforderung zum geselligen Genuß – zu verschenken<sup>58</sup>.

In Analogie zu Theoc. 1 nimmt man allgemein an, daß auch die Becher-Bilder in ecl. 3 poetologisch zu verstehen sind. Dabei sollte man nicht zu weitgefaßt die ersten beiden Becher zum „inventaire crypté des prédécesseurs de Virgile“ deklarieren<sup>59</sup>, sondern präziser sagen, daß hier insgesamt zwei Dichtungsgattungen konfrontiert werden: Lehrgedicht (3,40–42) und Bukolik (3,46). Weiter hat man zutreffend beobachtet, daß im weiteren Verlauf des Wechselgesanges die beiden Sprecher jeweils die *andere* Gattung zu vertreten scheinen, die gerade nicht auf ihren Bechern abgebildet ist: Damoetas, der Besitzer der ‚bukolischen‘ Becher, unterstellt sich in 3,60f. (*ab Iove principium musae ... / ... illi mea carmina curae*) mit dem prominenten Zitat von Arat. 1 ausdrücklich dem für ihn nicht ‚zuständigen‘ Iuppiter, während sein Kontrahent mit Lorbeer und Hyazinthe, den „Gaben Apolls“ (3,63), zumindest die ländliche Sphäre mit ihren Pflanzen anklängen läßt<sup>60</sup>.

Mindestens ebenso interessant erscheint mir aber die Beobachtung, daß der eigentliche Wettstreit der beiden (3,64–103; zu den Rätself in 3,104–107 s. unten) überhaupt nicht zwischen den auf den Bechern angedeuteten Themen geführt wird.

56 Heinz Hofmann, Ein Aratapapyrus bei Vergil, *Hermes* 113 (1985) 468–480, bes. 474f.; zuletzt Prioux (wie Anm. 49) 313–316.

57 Vergils Hirten geben maßlos an, wenn sie die Bilder des Alcimedon wie Bronzekunstwerke als *caelata* („getrieben“) bezeichnen. Sie tun es damit aber nur dem kalabrischen Komatas gleich, der bei Theokrit einen noch Größeren – und das falsche Metier zugleich – bemüht: ἔστι δὲ κρατήρ, / ἔργον Πραξιτέλους (5,104).

58 Vgl. Rita Amedick, Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl, *MDAI(R)* 95 (1988) 205–234, hier 230 m. Anm. 112f.

59 Prioux (wie Anm. 49) 311: die Becher bedeuten „Aratos, Théocrite, Callimaque et Catulle“ (letzteres wegen c. 66 [*Coma Berenices*])

60 Prioux spricht von einem „effèt de chiasme“ (ebd. 313).



Vielmehr geht es ‚echt‘ bukolisch um: Liebe (3,64–67), ländliche Geschenke (3,68–71), unsichere Zuneigung (3,72–75), erotischen Spott (3,76–79), Liebes-Priameln (3,80–83), dann freilich auch um Patrone und Konkurrenten der Muse (3,84–91), schließlich um Gefahren für die Tiere und Liebeszauber (3,92–103). Das mag man zunächst hinnehmen – schließlich sind ja beide Hirten –, doch damit nicht genug: ihr Wettzingen geht auch noch ausdrücklich unentschieden aus (3,108). Warum? Die Frage ist häufig und unterschiedlich beantwortet worden, darunter in ebenso klarer wie sympathischer Weise von L. Braun („weil beide – auf jeweils andere Art – Liebe empfinden“)<sup>61</sup>. Man sollte hier allerdings nicht ganz den Beginn des Wettzingens außer acht lassen, und dort spielten die Becher nun einmal eine Rolle. Will Palaemon mit seinem Unentschieden also ausdrücken, daß beide in den Bechern präfigurierten Gattungen ebenbürtig sind? Ich glaube, nein: dies ließe sich allenfalls mit Blick auf 3,84–87 vertreten, geht es doch dort wirklich um einen Gattungstreit. Dieser spie(ge)lt sich aber lediglich innerhalb des größeren Wechselgesanges ab und hat den Hirtensänger Damoetas und den *patronus* Pollio zu Kontrahenten. Palaemons Urteil läßt sich m.E. nur auf einem anderen Weg verstehen. Unübersehbar ist ja, daß der Schiedsrichter von den Bechern gar nicht mehr spricht, sondern beide des von Damoetas zuvor gesetzten, echt bukolischen Preises (3,29–31) für würdig erklärt: *et vitula tu dignus et hic* (3,109). Das kann nur bedeuten, daß beide Sänger für die Themen, welche die Becher zeigen, noch nicht reif sind, sondern der bukolisch-erotischen Muse verpflichtet bleiben sollen. Hierzu würde jedenfalls auch der sonst nicht recht verständliche Vers 3,47 passen: wenn Damoetas von seinen Orpheus-Bechern sagt *necdum illis labra admovi, sed condita servo*, so beteuert er nicht bloß ihre Unberührtheit mit den gleichen Worten wie Menalcas zuvor für die ‚Arat-Becher‘, sondern konstatiert – sofern man an der poetologischen Dimension der Bilder festhält – nichts anderes, als daß er mit Dichtung um Orpheus noch nichts zu tun gehabt habe. Dazu paßt auch bestens seine offenherzige Wertung der beiden möglichen Preise (3,48): *si ad vitulam spectas, nihil est, quod pocula laudes*.

Menalcas und Damoetas erweisen sich also, wie ihre Gefährten in ecl. 9, als Hirten unterwegs. War es dort der Weg vom Land in die Stadt, der Moeris und Lycidas der Hirtenwelt zu entziehen begann, so sehen wir in ecl. 3 zwei literarisch ambitionierte und kenntnisreiche Sänger, die dennoch ihre ländliche Welt einstweilen nicht zu verlassen gedenken.

61 Ludwig Braun, Der Sängerstreit der Hirten in Vergils dritter und siebenter Ekloge, *Gymn.* 78 (1971) 400–406, hier 403. Kaum wahrscheinlich ist Clausens Begründung „because they are... virtually indistinguishable“ (wie Anm. 12, 91).



Die beiden Rätsel am Ende ihres Wettgesanges (3,104–107) sind bis heute trotz vieler Versuche unerschlossen<sup>62</sup>. Daß sie – über die astronomische (?) Fragestellung des einen, die mythologische des anderen Rätsels – mit den Becher-Bildern und den Versen 3,60–63 über Iuppiter und Apollo zusammenhängen, ist unbestreitbar<sup>63</sup>, außerdem scheint sich der von Prioux beobachtete „Chiasmus“ der Bezüge hier fortzusetzen. Dies jedenfalls dann, wenn man sich einem gängigen Lösungsvorschlag für Rätsel I (*caeli spatium*) anschließt und hier eine Anspielung auf den Himmelsglobus des Archimedes sieht<sup>64</sup>: Damoetas, der Besitzer der Orpheus-Becher, stellte dann das naturwissenschaftliche, sein Gegenüber das mythologische Rätsel.

Allerdings fragt man sich an dieser Stelle zunächst doch etwas ganz anderes: Wieso überhaupt stellen die beiden Hirten einander am Ende Rätselfragen? Ein Verweis auf die Komödie hilft da wenig<sup>65</sup>, und auch in anderen Gattungen wird man nicht leicht fündig. Insbesondere die Epigrammatik, an die man bei dem regelmäßigen Wechsel kurzer Couplets in ecl. 3 – jeder der beiden singt abwechselnd nur 2 Verse! – als erstes denkt, gibt merkwürdig wenig dieser Art her<sup>66</sup>. Zwar existieren einzelne, z.T. schon in der Antike berühmte Stücke wie „Homer und die Fischer“<sup>67</sup>, doch den weit überwiegenden Teil der Rätslepigramme machen Grabschriften aus<sup>68</sup>. Trotzdem sei versuchsweise auf einen Text hingewiesen, der bisher noch nicht herangezogen wurde.

Ähnlich, wie sich in Martials *Apophoreta* Beischriften zu Bechern finden<sup>69</sup>, begleitet ein Epigramm des Antipater von Thessalonike (44 G.–P. *Garland* = AP 9,541) ein Paar offenbar besonders exklusiver Trinkgefäße für eine prominente Figur der

62 Vgl. zuletzt: T. Keith Dix, *Vergil in the Grynean Grove – Two riddles in the third eclogue*, CIPh 90 (1995) 256–262.

63 So bereits Coleman (wie Anm. 4) 128, doch ohne weitergehende Analyse.

64 Daß die Frage eigentlich nicht lautet: „Was ist das...?“, sondern *quibus in terris...?*, sollte man dabei nicht ganz vergessen. Vgl. Hofmann (wie Anm. 56) 478–480. – Der weitgehend spekulative Aufsatz von Jeanne Dion, *Les étoiles dans les Bucoliques – Astronomie et poétique*, REL 84 (2006) 82–102 streift ecl. 3 nur am Rande.

65 Clausen (wie Anm. 12) 116, übernommen bei Michael v. Albrecht (Hg.), *Vergil – Bucolica / Hirtengedichte*, Stuttgart 2001 (RUB 18133), 277.

66 Wenn man von den überwiegend arithmetischen γρίφοι und den Orakeln (beide in AP 14 gesammelt) und einzelnen, zufällig erhaltenen Stücken wie dem „Oyster Riddle“ (Anon. epigr. 153 Page *FGE* = SH 983) absieht. Auffällig ist in unserem Zusammenhang allerdings das (anonyme und undatierbare) Epigramm AP 9,121, welches wie Vergils Rätsel II auf Hyakinthos führt.

67 AP 7,1,1f.; AP 9,448.

68 Vgl. dazu Jon S. Bruss, *Hidden presences*, Leuven 2005 (*Hellenistica Groningana* 10), 61–65; Évelyne Prioux, *Regards alexandrins*, Leuven 2007 (*Hellenistica Groningana* 12), 252–261.

69 Mart. 14,109. 111. 115.

augusteischen Zeit, den Konsul des Jahres 15 v. Chr., L. Calpurnius Piso. Der Absender, Theiogenes, könnte derselbe Mann sein, der Augustus im Jahre 45 eine große Zukunft voraussagte<sup>70</sup>. Das Überraschende aber ist die Gestaltung der Becher und ihre Kommentierung:

Θειογένης Πείσωνι τὰ τεχνήεντα κύπελλα  
πέμπει, χωροῦμεν δ' οὐρανὸν ἀμφοτέρα.  
δοιά γὰρ ἐκ σφαίρης τετμήμεθα, καὶ τὸ μὲν ἡμῶν  
τοὺς νοτίου, τὸ δ' ἔχει τείρεα τὰν Βορέη.  
ἀλλὰ σὺ μηκέτ' ἄρητον ἐπίβλεπε, δοιά δ' ἐν ἀμφοῖν  
μέτρα πίων ἄθρει πάντα τὰ φαινόμενα.

Beide Gefäße haben Halbkugelform und fügen sich, mit den Öffnungen aneinandergelegt, zu einer σφαῖρα zusammen. Sie enthalten in ihrem Inneren je die Hälfte des Sternenhimmels, der beim Austrinken „aufgeht“ (H. Beckby)<sup>71</sup>. Damit sind die Becher, sobald sie gefüllt sind, besser als – Arat, da sie (wie dieser) „alle Sterne“ zeigen<sup>72</sup>, zugleich aber noch den Genuß des Weins bieten.

„Their scenes [sc. of Vergil's cups] ... have a symbolic significance beyond the pastoral, but one that links them with the opening dedications (60–63) and closing riddles in the actual contest (104–7).“ Die knappe Feststellung von R. Coleman<sup>73</sup>, daß nicht nur die Becher-Bilder und die göttlichen Schutzpatrone der beiden Sänger, sondern darüber hinaus auch die beiden abschließenden und so erratisch wirkenden Rätsel eine Kette aufeinander bezogener Andeutungen bilden, scheint durch das Antipater-Epigramm eine erste konkrete Bestätigung zu finden<sup>74</sup>. Allerdings ist es in diesem Fall nicht Vergil, der sich eine literarische Anregung aus der griechischen Dichtung geholt hat, sondern Antipaters Text ist der jüngere von beiden: wenn der hier geehrte Piso, wie einhellig angenommen wird, tatsächlich der Pontifex und Empfänger der horazischen *Ars* ist, so zwingen seine Lebensdaten (48 v.–32 n. Chr.) dazu, die Entstehung

70 Suet. 94,12. Zum Gedicht: Andrew S.F. Gow/Denys L. Page (edd.), *The Greek Anthology* \*\* *The Garland of Philip and some other contemporary epigrams*, Cambridge 1968, 2, 54–56.

71 Die Formulierung πίων ἄθρει zwingt m.E. zu der Annahme einer Anbringung der Bilder im Innern; unentschlossen Gow/Page (wie Anm. 70) 2, 55.

72 Eine Großschreibung von φαινόμενα, wie von Gow/Page (wie Anm. 70, 2, 38) unternommen, erscheint mir hier gerade nicht sinnvoll, da so die Doppeldeutigkeit verlorengeht.

73 Vgl. Anm. 63.

74 Die gleichartige Verbindung zwischen den Phoebus-Versen des Moeris (3,62f.) und seinem Hyacinthus-Rätsel (3,106f.) hat Hofmann betont (wie Anm. 56, 468f.).



des Epigramms deutlich später anzusetzen als die der *Bucolica*<sup>75</sup>. Trifft dies zu, so muß weitergefragt werden, ob und wie Antipater auf Vergils ecl. 3 zurückgreift.

Die Deutung des von Damoetas aufgegebenen Rätsels I auf einen Himmelsglobus, die wenigstens seit dem frühen 19. Jahrhundert geläufig ist, erhält durch die Bezeichnung des zweiteiligen Sternenbecher-Sets für Piso als  $\sigma\phi\alpha\tilde{\iota}\rho\alpha$  eine bedeutend größere Plausibilität als bisher. Zumindest aber halte ich es für vertretbar, aus dem Epigramm abzuleiten, daß ein zeitlich Vergil noch sehr nahestehender Autor wie Antipater die Stelle ecl. 3,104f. so verstehen konnte. Hier ließe sich einwenden, daß Antipater weder die Frage des Damoetas (*quibus in terris...?*) beantwortet noch die Größe zweier Becher ernsthaft mit *tris non amplius ulnas* wiedergegeben werden kann<sup>76</sup>. Dennoch möchte ich glauben, daß es sich in beiden Fällen um dieselbe Art von Gegenstand handeln kann – oder doch wenigstens, daß Antipater in seinem Epigramm mit der Visualisierung der realen Piso-Becher auf ein literarisches Rätsel Vergils reagierte und es möglicherweise sogar lösen wollte. Er hätte dann, wie wir auch, statt der Frage „Wo?“ zunächst die nach dem „Was?“ beantwortet.

Ein anderer möglicher Einwand – nämlich daß der Zusammenhang beider Texte strenggenommen noch gar nicht bewiesen ist – ist ebenfalls ernstzunehmen. Auch er läßt sich aber entkräften. Menalcas' Becher, auf dem Konon und der Unbekannte abgebildet sind, sind mit dem in Rätsel I angedeuteten Gegenstand in gleicher Weise verbunden wie Damoetas' Orpheus-Becher mit der mythischen Hyakinthos-Blume von Rätsel II. Die jeweils zwischen der Ekphrasis und dem Rätsel als Mittelglieder der Bilderkette stehenden Bezugnahmen auf Iuppiter und Apoll (3,60–63) sind unbezweifelbar poetologisch<sup>77</sup>, so daß man dies auch für die Becher und die Rätsel(gegenstände) annehmen muß. Menalcas' Becher würden in dieser Deutung zu einem reinen Symbol für die Lehrdichtung. Wenn nun Antipater in v. 5 ausdrücklich sagt, Piso solle den Arat – hier wieder in der zu Wortspielen verleitenden Namensform

75 Die *communis opinio*, Griechen imitierten niemals Römer (vgl. dazu Martin Hose, Die römische Liebeslegie und die griechische Literatur – Überlegungen zu POxy 3723, Philol. 138 [1994] 67–82, bes. 75–80) wird auch noch an anderer Stelle der Eklogen in Frage gestellt. Allerdings ist man sich in dem – wegen seiner Bedeutung für die Rolle „Arkadiens“ in den Eklogen besonders bekannten – Fall von ecl. 7,4 und Erycius 1 G.-P. *Garland* = AP 6,96,2 weder über die Imitationsrichtung einig noch ist auszuschließen, daß es sich bei Erycius um einen griechisch dichtenden Römer handelt. Vgl. Conrad Cichorius, Römische Studien, Leipzig/Berlin 1922, 304–306; Pierangelo Rabozzi, Ercio, un poeta della Antologia Palatina, GIF 20 (1967) 273–290; Gow/Page (wie Anm. 70) 2, 278f.; Jane Lightfoot, Parthenius of Nicaea, Oxford 1999, 77 Anm. 245 (schlägt eine gemeinsame Quelle vor).

76 Hofmann hat deshalb den bedenkenswerten Versuch unternommen, des Rätsels Lösung in einer Arat-Schriftrolle zu sehen, deren Länge hier angegeben wäre (wie Anm. 56, 471–473).

77 3,60 zitiert wörtlich Arat 1f. (vgl. oben), 3,62 zumindest teilweise Theoc. 5,82.



mit  $\eta!$  – beiseitelassen und sich lieber den Himmels-Bechern zuwenden, so mag man darin ein für den Griechen naheliegendes Wortspiel mit dem Namen des Lehrdichters und mit  $\varphi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  /  $\Phi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  sehen. Doch man kann darin ebenso eine Auseinandersetzung mit Vergils Text vermuten: die Aufforderung, Arat nicht mehr zu lesen, wäre dann eine geradezu selbstbewußte Absetzung von dem älteren Text, mit der dem mühsamen Geschäft der didaktischen Poesie nicht allein der reine Genuß von Wein und Gastgeschenk, sondern auch – beim Vortrag dieses und ähnlicher „ $\text{Εἰσφόρητα}$ “ im Augenblick der Überreichung – die raffinierte Einfachheit der Gattung Epigramm entgegengestellt würde.

Antipater hat also, wie es scheint, den  $\kappa\alpha\iota\rho\acute{o}\varsigma$  ergriffen und anlässlich der Überreichung der Prunkpokale an Piso die fiktiven Becher für einen kurzen literaturgeschichtlichen Augenblick aus ihrer poetologischen Vereinnahmung befreit und sie in die Lebenswelt der römischen Oberschicht hineingeholt. Es darf aber angesichts des ephemeren Charakters von AP 9,541 nicht verwundern, daß allein der anderen, älteren Tradition des Motivs vom bildgeschmückten Becher als poetischem Symbol ein Weiterwirken beschieden war. Verfolgen wir abschließend einige Etappen dieses Traditionsweges.

1. Wie schon von den Herausgebern des *Garland of Philip* notiert, findet sich im Corpus der Anakreonten ein Stück (Nr. 3 Bergk = 4 West), in dem das Dichter-Ich von Hephaistos nicht nur einen Becher (gattungsgemäß anstelle eines Schildes) erbittet, sondern sich auch ausdrücklich die Art der bildlichen Dekoration des neuen  $\rho\omicron\tau\eta\rho\iota\omicron\nu$  ... / ὅσον δύνη βάθυνον (5f.) ausbedingt:

καὶ μὴ ποίει κατ' αὐτό  
 μήτ' ἄστρα μήτ' Ἀμάξας,  
 μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα·  
 τί Πλειάδων μέλει μοι,           10  
 τί δ' ἀστέρος Βοώτεω;  
 ποίησον ἀμπέλους μοι,  
 καὶ βότρυας κατ' αὐτῶν

Die astronomischen Beispiele stammen zwar aus der homerischen Schildbeschreibung (Il. 18,485–489), doch verbindet das anakreontische Gedicht und Antipaters Epigramm das Motiv der „Recusatio gegen Sterne(ndichtung)“. Die im Parisinus Graecus suppl. 384 – dem zweiten Band der seit 1623 geteilten Anthologia-Palatina-Handschrift – erhaltene dritte Fassung von [Anakr.] 4 W., die wohl spätere Ergän-

zungen enthält<sup>78</sup>, fordert schließlich neben Weinranken, Erosen und der „lächelnden Kythere“ auch ausdrücklich Σατύρους γελῶντας ([Anakr.] 4,17 W.). Als pittoreske Vertreter des dionysischen Komos sind sie ein wohlbekanntes, beinahe allgegenwärtiges Motiv in Bild und Text, und doch möchte man an dieser Stelle gerne ein fernes Echo gerade aus der bukolischen Sphäre erkennen, aus der die bilderreichen Becher in die antike Literatur gekommen zu sein scheinen<sup>79</sup>.

2. Hephaistos-Vulcanus bleibt auch in der mittelalterlichen (volkssprachlichen) Literatur der Schöpfer kunstreicher Bildpokale. Allerdings sind sie nunmehr aus Gold, und sie bilden anstelle der obsolet gewordenen bildverzierten Schilde des homerisch-vergilischen Epos heroische Themen auf einem ‚feudalen‘ Gegenstand ab<sup>80</sup>. Man fragt sich, ob dieser nach Aussage des um 1220 schreibenden Konrad Fleck aus Troja stammende, später dann aus Caesars Besitz „verschwundene“ Pokal nicht womöglich durch die Hände Pisos gegangen ist ...

3. Die gelehrte neulateinische Dichtung schließlich vereint beides – das Bildmotiv und seine poetologische Deutung. Wenn John Milton 1645 in seinem berühmten *Epitaphium Damonis*, dem bukolischen Nachruf auf den Jugendfreund Charles Diodati, in der Rolle des Thyrsis klagt, er habe nun umsonst zwei prachtvolle Becher des „Mansus“ aufbewahrt, wobei auf dem einen der Vogel Phoenix, auf dem anderen aber der himmlische Eros abgebildet sei (Epit. Dam. 181–197), so nimmt er damit die von uns oben vertretene Interpretation der vergilischen Becher als Abbilder von Literatur als selbstverständlich an: Wie M. De Filippis nachgewiesen hat, stehen die genannten Bilder für Dichtungen und Prosawerke des zeitgenössischen Literaten und Mäzens Giambattista Manso<sup>81</sup>. Milton steht mit der Wiederbelebung des Motivs in der Nachfolge mehrerer italienischer Dichter des frühen 16. Jahrhunderts wie G. Trissino und L. Alamanni. Diese beschränkten sich allerdings, wie es scheint, auf eine Übersetzung

78 Carmina Anacreontea ed. Martin L. West, Stuttgart/Leipzig 1993, IX. Für [Anakr.] 4 (i) W. liegt mit dem Zitat des Gedichtes bei Gell. 19,9,5 ein vager *terminus ante quem* des 2. nachchristlichen Jahrhunderts vor. Eine genauere Datierung von 4 (ii) und (iii) ist, wie bei großen Teilen der Sammlung, nicht möglich.

79 Zu einer möglichen Herleitung aus der epischen Ekphrasis über die attische Komödie vgl. Richard Hunter (ed.), Theocritus – A selection, Cambridge 1999, 76f.

80 Vgl. Haiko Wandhoff, Bilder der Liebe – Bilder des Todes. Konrad Flecks Flore-Roman und die Kunstbeschreibungen in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters, in: Christine Ratkowsch (Hg.), Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken, Wien 2006 (ÖAW Sitzungsber. 735), 55–76, hier 59f.

81 Michele De Filippis, Milton and Manso: Cups or books?, Papers of the Modern Language Association 51 (1936) 745–756; Philip Hardie, Milton's *Epitaphium Damonis* and the Vergilian career, in: Michael Paschalis (ed.), Pastoral palimpsests, Heraklion 2007 (Rethymnon Classical Studies 3), 79–100, bes. 92f.

der theokriteischen κισσύβιον-Ekphrasis aus eid. 1<sup>82</sup>, während der große englische Dichter in einer *creative imitation* neue Bilder auf alte Gefäße zu prägen gewußt hat.

---

82 Diesen Eindruck vermitteln wenigstens die von De Filippis (wie Anm. 81, 747–749) zitierten Beispiele aus den beiden genannten Autoren; weitere Texte werden ebd. 756 nur beiläufig genannt und waren mir nicht zugänglich.