

Wiebke Nierste

Natur und Kunst bei Claudian

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte

des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history

of the first millennium C.E.

Herausgegeben von/Edited by

Wolfram Brandes, Alexander Demandt,

Peter von Möllendorff, Dennis Pausch,

Rene Pfeilschifter, Karla Pollmann

Band 99

Wiebke Nierste

Natur und Kunst bei Claudian

Poetische *concordia discors*

DE GRUYTER

Die Drucklegung wurde finanziert durch die Dr. Dieter und Sigrun Neukirch-Stiftung (Gießen).

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA021 – Reihentransformation für die Altertumswissenschaften („Millennium-Studien“) mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.

ISBN 978-3-11-099488-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-098142-1

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-098145-2

ISSN 1862-1139

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110981421>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022943741

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Meinen Eltern

Meinen Wegbegleiter*innen

Inhalt

Vorwort — IX

1 Einführung — 1

- 1.1 Intertextualität und Anspielungen — 7
- 1.2 Aspekte von *ars* und *natura* bei Claudian — 11
- 1.3 Panorama des Verhältnisses von *ars* und *natura* bei Claudian — 24

2 *ars* und *natura* in den *Carmina minora* — 36

- 2.1 Die *sphaera* des Archimedes (Claud. *carm. min.* 51) — 40
- 2.2 Mineralische *Mirabilia* — 53
- 2.3 Animalische *Mirabilia* — 174
- 2.4 *Mirabilia aquarum* — 198
- 2.5 Zwischen *Carmina minora* und *Carmina maiora* — 250

3 Ausblick: *ars* und *natura* in den *Carmina maiora* — 266

- 3.1 Die Konsularrobe des Honorius (Claud. *IV Cons.* 585–601) — 267
- 3.2 *De raptu Proserpinae* (DRP) — 271

4 Schluss — 286

- 4.1 Claudians *natura* — 287
- 4.2 Claudians *ars* — 291
- 4.3 *ars-natura*-Verhältnis — 293
- 4.4 Übersicht zentraler sprachlicher Bezüge zwischen allen *Mirabiliengedichten* (Tab. 18) — 295

5 Appendix — 297

- 5.1 Übersicht Wortfelder Kristallepigramme (Tab. 19) — 297
- 5.2 Belegstellen *carmen* 51 — 299
- 5.3 Belegstellen *carmina* 33–39 — 299
- 5.4 Belegstellen *carmen* 29 — 301

Bibliographie — 303

Übersicht Tabellen — 317

Namensregister — 318

Sachregister — 320

Stellenregister — 324

Vorwort

Mein Interesse an Claudian geht auf eine Vorlesung meines Doktorvaters Professor Helmut Krasser zu Literarischen Spätzeiten zurück. Dort wurde mir die wunderbare und zu dem Zeitpunkt spärlich beforschte Welt der spätantiken Literatur eröffnet, wofür ich bis heute dankbar bin. Aus dieser Vorlesung heraus durfte ich mich in meiner Wissenschaftlichen Hausarbeit mit Ausonius und Claudian befassen. Ich merkte schnell, dass Claudians Werke mich faszinierten, weshalb mir die Wahl des Autors, der in meiner Dissertation im Fokus stehen sollte, nicht schwerfiel. Bis heute habe ich diese Wahl keine Sekunde bereut. Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle meinem Doktorvater Professor Helmut Krasser, der mich mit Claudian bekannt gemacht und mich zum Abenteuer Spätantike ermutigt hat. Er stand mir stets mit Rat und Tat zur Seite, annotierte zahlreiche meiner Entwürfe und gab mir immer das Gefühl, dass alles gut wird. Meinem Zweitbetreuer Professor Peter von Möllendorff, der mir zu jeder Zeit ein verlässlicher sowie konstruktiver Ansprechpartner war, danke ich ebenso herzlich. Von beiden habe ich alles gelernt, was ich für ein erfolgreiches Studium und meine Promotion brauchte. Herzlichen Dank für Ihr Wohlwollen, Ihre Geduld und Ihre jahrelange Unterstützung! Dieser Band ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Juli 2020 am Fachbereich 04 Geschichts- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen (JLU) verteidigt habe.

Ich hätte wohl keinen besseren Ort für meine Promotion finden können als das Institut für Altertumswissenschaften an der JLU. Der interdisziplinäre und stets konstruktive Austausch mit Mitarbeiter*innen der Klassischen Archäologie, der Alten Geschichte und der Klassischen Philologie hat meine Arbeit enorm bereichert. Ich danke in diesem Rahmen Vasiliki Barlou, Mario Baumann, Vera Binder, Katrin Dolle und Susanne Froehlich, die mir bei fachlichen sowie darüber hinausgehenden Fragen zuverlässig als Ansprechpartner*innen zur Seite standen und stehen.

„It takes a village“ besagt eine Redewendung, wenn ausgedrückt werden soll, dass in bestimmten Situationen viele helfende Hände benötigt werden. Auch ich bedurfte in meiner Promotionszeit der Unterstützung vieler Menschen, weshalb ich diese Redewendung besonders passend finde. In den Jahren einer solchen Qualifikationsarbeit äußert sich Unterstützung in vermeintlich kleineren und größeren Dingen, die von der Frage „Wie kommst Du mit der Diss voran?“ bis hin zu inhaltlichem Diskutieren, kritischem Korrekturlesen und Unterstützung bei technisch kniffligen Formatierungen reichen. Ich möchte betonen, dass ich jede noch so kleine Geste sehr wertgeschätzt habe – besonders natürlich, wenn mir in intensiven Phasen des Schreibens ein Kaffee und ein Stückchen Schokolade an meinen Schreibtisch gebracht wurden. Mein aufrichtiger Dank gebührt: Maria Backhaus, Helge Baumann, Susanne Froehlich, Verena Grunewald, Maximilian Höhl, Elisabeth Horz, Sabine Jung, Anna-Lena Körfer, Christine Netzler, Leon Schmieder, Saskia Schomber, Lisa-Marei Stalp und Agnes Thomas. Traditionell wird die spätantike Literatur stark von französischen und italienischen Wissenschaftler*innen beforscht. Bei der Bewältigung der Menge an For-

schungsliteratur haben mich Elisabeth Horz, Corinna Leister und Esther Meunier großartig unterstützt, wofür ihnen ein ganz herzlicher Dank gebührt. Da es besonders wichtig ist, Forschungsergebnisse zu diskutieren, war ich über jede Gelegenheit froh, einzelne Kapitel oder auch nur lose Gedanken in den gemeinsamen altphilologischen Forschungskolloquien mit Bochum, Göttingen und Zürich präsentieren zu dürfen. Mein Dank dafür gilt Professorin Ulrike Egelhaaf-Gaiser und Professor Manuel Baumbach sowie allen Beteiligten für die durchweg engagierten sowie hilfreichen Diskussionen. Seit dem Wintersemester 2008/2009 seid Ihr an meiner Seite und ich danke Euch für Eure andauernde Freundschaft, die in unserem ersten Semester begann: Anna-Lena, Johanna, Judith, Lisa und Sabine. Nach der Abgabe meiner Doktorarbeit bin ich ins Mobility Team des Akademischen Auslandsamts der JLU gewechselt. Euch allen danke ich herzlich, dass Ihr die Abschlussjahre meiner Promotion mit Interesse und Verständnis begleitet habt.

Meine Arbeit wurde im Rahmen des Gießener Graduiertenstipendiums gefördert. Für die Abschlussphase meiner Dissertation erhielt ich ein Stipendium der Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung in Gießen. Diese Stipendien haben mir ermöglicht, mich voll und ganz auf meine Forschung zu konzentrieren. Über die Auszeichnung meiner Arbeit mit dem Dr. Dieter und Sigrun Neukirch-Preis im Zuge des Akademischen Festakts der JLU im November 2020 habe ich mich besonders gefreut. Das Preisgeld hat diese Publikation ermöglicht. Den Geldgebern und Stiftern sei an dieser Stelle äußerst herzlich gedankt. Für die Aufnahme in die Millennium-Studien bedanke ich mich herzlich bei den Herausgeber*innen der Reihe. Ein ebenso herzlicher Dank ergeht an meine Ansprechpartner*innen im Verlag, die die Publikation meiner Arbeit sehr kompetent betreut haben.

Meine Eltern haben mich bei allen Entscheidungen bedingungslos unterstützt. Sie haben die Jahre meines Studiums und meiner Promotion mit Geduld, Nachsicht und aufmunternden Worten begleitet. Sie haben mir schon zu Schulzeiten gesagt, dass ich jede Leistung für mich selbst erbringe, nicht für andere. Diese Arbeit habe ich für mich geschrieben – und doch auch für Euch. Sie sei daher Euch im Besonderen, aber auch allen Wegbegleiter*innen in tiefer Dankbarkeit gewidmet.

Gießen, im Juli 2022

Wiebke Nierste

1 Einführung

*Allusion is an intricate system of relationships between texts, between poet and poet, between poet and reader.*¹

Claudius Claudianus (ca. 370–404 n. Chr.) ist einer der bekanntesten und produktivsten Autoren der Spätantike.² Sein Gesamtwerk weist hinsichtlich Themen und Gattungen eine breite Vielfalt auf. Es umfasst historische Epen auf Claudians Patrone Honorius und Stilicho (z. B. *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti, De consulatu Stilichonis*),³ Invektiven gegen politische Gegner seiner Patrone (*In Rufinum, In Eutropium*), kürzere panegyrische Dichtungen, ein mythisches Epos auf den Raub der Proserpina (*DRP*), und eine ganze Reihe von kürzeren Gedichten in griechischer und lateinischer Sprache, darunter unter anderem Epithalamien, Gigantomachien wie auch zahlreiche Epigramme.⁴ Die Wahrnehmung dieser unter dem Titel *Carmina minora* gesammelten Gedichte⁵ hat sich in den letzten Jahren maßgeblich gewandelt von der noch im Jahr 1970 von Cameron postulierten Sammlung von allen Gedichten, die man in Claudians Notizbüchern gefunden hat,⁶ hin zu einem Teil des Gesamtwerks, der zwar inhaltlich weit entfernt ist vom ausgeprägten Zeitbezug der *Carmina maiora*,

1 Ware 2012: 15.

2 S. als wichtige Studien, die sich mit Herkunft und Biographie des Dichters befassen: Guipponi-Gineste 2010; Mulligan 2007; Barnes 2005; Schamp 2001; Cameron 1970. Erhalten ist auch die Inschrift der Ehrenstatue Claudians (CIL VI 1710).

3 Das Verhältnis, in dem Claudian und Stilicho standen, wird von der Forschung unterschiedlich bewertet. In seiner Monographie von 1970 vertritt Cameron die These, dass Claudian nichts anderes war als Stilichos offizieller Propagandist (Cameron 1970: 42). Dorfbauer plädiert dafür, den Begriff der Propaganda eher vorsichtig zu verwenden, und schlägt stattdessen vor, das Verhältnis beider Männer vor dem Hintergrund der antiken Patronage zu verstehen, was er unter anderem an dem in den epischen Dichtungen öfter verwendeten Substantiv *amor* festmacht (Dorfbauer 2013: 105–130). Auch Ware 2012 bezeichnet Stilicho als Patron. Gruzelier nennt ihn einen „court poet“: „It must never be forgotten in considering Claudian that he is a court poet, clever and ambitious, no doubt a seeker after wealth and social position, and that it was his accepted mission in life to entertain a small but highly literate court audience, chiefly with poetry about contemporary political affairs.“ (Gruzelier 1993: 91). Clare Coombe arbeitet aus unterschiedlichen Passagen heraus, dass Stilicho durch mythologische Vergleiche eine Heroisierung erfährt. Wie schon Apoll oder Herkules den Python oder die Hydra besiegt hätten, habe auch er über ein Monster wie Rufinus triumphiert. Dabei wird stets betont, dass seine Heldenqualität die der mythologischen Monstertöter übersteige. Eine weitere mythologische Figur, auf deren Folie Stilicho gestellt wird, ist Tiphys, der Steuermann der Argo. Wie Tiphys die Argo, so hat auch Stilicho das Staatsschiff gerettet und bringt es auf Kurs in das goldene Zeitalter. Ebenso wird ihm die Rolle als Stabilisator des Kosmos zugeteilt, wodurch er in die Nähe zu den Göttern rückt (Coombe 2014: 157–179).

4 Vgl. zu Claudians Art, Epigramme zu verfassen, Guipponi-Gineste 2013: 125–143.

5 Vgl. Christiansen/Christiansen 2004: 104–106 für einen kurzen Überblick zur Manuskripttradition.

6 „I would suggest then that the *carmina minora* are a clumsily edited collection of everything that could be found in Claudian's notebooks (finished or unfinished), published in honour of Stilicho in 404, or very soon after.“ (Cameron 1970: 418).

die dafür aber „von derselben Sensibilität und Weltanschauung zeugen und einem poetischen Projekt von großer Kohärenz untergeordnet sind“.⁷ Dies steht in Übereinstimmung mit dem Wandel in der Wahrnehmung des Dichters Claudian selbst. Während er im 20. Jahrhundert hauptsächlich als Propagandist, Zeitzeuge und Chronist der Ereignisse rund um Kaiser Honorius und seinen *magister militum* Stilicho galt,⁸ wird er mittlerweile verstärkt als Dichter betrachtet, weshalb jüngere Publikationen zunehmend die literarische Qualität seiner Dichtungen fokussieren.⁹

Auch diese Arbeit möchte einen Beitrag zur Betrachtung jener literarischen Qualität der Dichtungen Claudians leisten und widmet sich daher seiner Poetik.¹⁰ Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Monographien wählt sie als Hauptgegenstand nicht die *Carmina maiora*, sondern einige Gedichte der *Carmina minora*, die zunächst thematisch eng zusammenhängen. Denn die Gegenstände der zwölf *carmina minora*,¹¹ die im Hauptteil der vorliegenden Arbeit analysiert werden, sind allesamt mirabile Erzeugnisse der Natur, so z. B. ein Kristall mit Wassertropfen in der Mitte.¹² Diese Natur wird als *natura artifex* inszeniert, also eine Natur, die selbst die Fertigkeiten einer Künstlerin besitzt. Die staunenswerten und hoch artifiziellen Naturprodukte werden wiederum durch einen Dichter in Kunst überführt, die einen klaren ekphrastischen Impuls hat und daher auf

7 Übersetzung von der Autorin. Das Originalzitat bei Guipponi-Gineste 2010: 10: „[...] témoignent de la même sensibilité, de la même vision du monde, et sont subordonnés à un projet poétique d’une grande cohérence.“

8 Dazu unter anderem Cameron 1970; Döpp 1980. „However, coming to the poetry of Claudian for the first time, it is easy to see from his principal subject matter why he has attracted more interest in recent years for his potential as a historical source. The subjects treated in Claudian’s *carmina maiora*, and his position as a poet at the heart of the politics of his time, make him a valuable source for our understanding of events in the years leading up to the Gothic sack of Rome in 410; understandably, therefore, it is as such that he has sparked considerable interest among historians. Until recently, attempts to glean historical information alone from Claudian’s works have dominated approaches to his poetry, at least from the nineteenth century onwards, [...]“ (Coombe 2018: 2).

9 S. dazu unter anderem Coombe 2018; Berlincourt (Hg.) 2016; Ware 2012.

10 Ausdrücklich mit diesem Thema beschäftigen sich z. B. diese Publikationen: Meunier/Charlet 2019; Guipponi-Gineste 2010/2009; Mulligan 2006. Die Publikation von Mulligan war leider in Deutschland nicht zu erhalten. Die Publikation von Meunier/Charlet 2019 konnte ich leider in der Abschlussphase der Arbeit nicht mehr zur Kenntnis nehmen.

11 Alle lateinischen Zitate aus Claudians Werken folgen der Ausgabe von Hall 1985. Als Kommentar zu den *Carmina minora* wurde Ricci 2001 verwendet. Ricci 2001 umfasst auch eine Übersetzung ins Italienische. Eine Übersetzung ins Englische bei Platnauer 1967.

12 Vgl. zur Definition des Mirabilen Healy 1999: 63: „Words commonly used to categorize wonders, curiosities, monstrosities, extravagant fictions, the seemingly inexplicable, and things beyond normal, everyday experience include *mirabilia*, *miracula*, *prodigia*, and *portenta* (...). Similarly, *mirum* and *mirabilis* are applied to the unusual.“ Nach Thomas 2004: 1–13 unterliegt dem Begriff Mirabile eine Zweideutigkeit. Er unterscheidet zwischen dem üblichen Wunderbaren, das die Wissenschaft noch nicht erklärt hat, und dem außergewöhnlichen Wunderbaren, das trotz einer Erklärung entrückt bleibt. Zudem habe auch in der Antike ein Wandel dahingehend stattgefunden, dass *Mirabilia* zunächst unvorhersehbar und mysteriös waren, bevor sie auch von Menschen geschaffen werden konnten wie beispielsweise Automaten.

die Beschreibung von Materialität, Visualität, Farbigkeit und sinnlicher Erfahrbarkeit setzt. *ars* und *natura* werden auf Basis von Beschreibungen natürlicher *Mirabilia* unterschiedlich miteinander ins Verhältnis gesetzt, sodass sich zum thematischen Zusammenhang der in dieser Arbeit schwerpunktmäßig analysierten Gedichte eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von *ars* und *natura* ergänzen lässt. Die in der römischen Literatur unterschiedlich fassbare Tendenz, dass menschliche *ars* die *natura* übertrifft und optimiert,¹³ ist keineswegs als Grundkonstante in Claudians Texten feststellbar. Vielmehr demonstriert Claudian das Bestreben, die natürliche Artifizialität mit Hilfe textueller Mittel abzubilden. Lediglich die Serie auf einen Kristall mit Wassertropfen (Claud. *carm. min.* 33–39) markiert, dass gewisse textuelle Kompositionsformen eine multiperspektivische und intensiv aufeinander bezugnehmende Darstellung der Natur ermöglichen, die über die Natur selbst hinausgeht.¹⁴

Claudians *natura* ist nicht nur von Artifizialität charakterisiert, sondern trägt in ihrem Kern auch eine *concordia discors*, eine Einheit der Vielheit.¹⁵ Mit dieser Einheit der Vielheit ist der Gedanke der Ordnung verknüpft. So vereint beispielsweise der Kristall nach antiker wissenschaftlicher Auffassung das Feste und das Flüssige, das Kalte und das Warme in sich, wodurch er die Qualität eines Mikrokosmos erhält. Dieses Naturverständnis ist gleichzeitig programmatisch für Claudians Poetik. Denn durch Zitate und Anspielungen innerhalb und außerhalb der eigenen Werke vermag Claudian zahlreiche Autoren, Epochen und Gattungen in seine Dichtungen zu integrieren und erschafft so eine textuelle *concordia discors*. Aber nicht nur zwischen Claudian und anderen Autoren, sondern auch werkimmanent ist die *concordia discors* greifbar. So lassen sich auch zwischen den *Carmina minora* und den *Carmina maiora* Querverbindungen ziehen, die dazu beitragen, dass über Gattungen und Anlässe für Dichtung hinaus ein einheitliches Bild der Poetik des Dichters Claudian entstehen kann. Der *ars-natura*-Diskurs lässt sich, wenn auch in anderen Ausprägungsformen, in einzelnen Passagen der *Carmina maiora* wiederfinden. Die gezielte Platzierung textueller Traditionen fasse ich wiederum als Hauptmerkmal der *ars* des Dichters auf.

Folglich lässt sich die *concordia discors* nicht nur in Bezug auf die Natur, sondern auch auf die Kunst als maßgeblich festhalten. Als Bestandteil der Kunst äußert sie sich in inter- bzw. intratextuellen Bezügen. Intertextuell werden in dieser Arbeit Bezüge genannt, die in Form von Zitaten oder thematischen, motivischen, stilistischen, le-

¹³ In den *Silven* des Statius lässt sich diese menschliche Dominanz sehr gut fassen, wenn es z. B. um Privatgebäude, Infrastruktur oder auch die *Via Domitiana* geht. S. dazu z. B. die *Silven* 1.3, 2.2 oder 4.3. Pavlovskis kommentiert dazu: „[...] Statius, who may well have been the first to devote whole poems to the praise to technological progress, as well as the delights of a life spent in a setting not natural but improved by man's skill.“ (Pavlovskis 1973: 1).

¹⁴ S. dazu genauer S. 18–22.

¹⁵ Guipponi-Gineste 2010: 205: „Mais la singularité profonde des *mirabilia* est de réaliser l'impossible alliance des contraires, la *concordia discors*.“ Christiansen 1988 nennt für *concordia* sechs, für *concors* sechs, für *discordia* neun und für *discors* vier Belegstellen. Die Junktur wurde so zuerst von Horaz verwendet (Hor. *epist.* 1.12.19).

xikalischen Anspielungen zwischen Claudian und anderen Autoren vorliegen. Als intratextuell werden thematische, lexikalische, metrische, stilistische, strukturelle etc. Bezüge innerhalb und zwischen einzelnen Gedichten Claudians bezeichnet.¹⁶ Das intertextuelle Netzwerk reicht dabei von Autoren wie Kallimachus, Theokrit und Poseidipp hin zu römischen Autoren wie Ovid, Lukan und Statius.¹⁷ Gerade in Zitaten zeigt sich, was ich als Claudians eigene Centotechnik bezeichnen möchte.¹⁸ Im Rahmen dieser werden meist zweigliedrige, in der antiken Literatur weit verbreitete oder auch autorenspezifische Wendungen von Claudian übernommen.¹⁹ Ein Spezialfall der claudianischen Centotechnik liegt dann vor, wenn der Dichter eine Wendung übernimmt, aber die Reihenfolge der Wörter vertauscht und in dem Zuge ggf. grammatische Formen anpasst. Beide Formen sind spezifische Typen von Anspielungen. Diese teils sehr kleinteiligen Bezüge werden mittels detaillierter Textanalysen herausgearbeitet, die lexikalische ebenso wie metrische, stilistische, strukturelle und semantische Gestaltung inklusive ihrer inter- bzw. intratextuellen Assoziationspotentiale in den Fokus stellen. Sämtliche Bezüge werden dabei als intendiert im Sinne einer autoreigenen Poetik und mit dem Ziel einer Aktivierung bzw. Einbindung von Lesern und Leserinnen verstanden. Das enge Geflecht textueller Bezüge lädt die Rezipienten zur Einbindung ihrer gesamten Lektüreerfahrung und zu detaillierter Textarbeit genauso ein wie zu einem Ausloten von motivischen, strukturellen, semantischen und lexikalischen Assoziationspotentialen.²⁰ Re-Lektüren ermöglichen den

16 Sharrock 2018: 15 definiert Intratextualität folgendermaßen: „Intratextuality is the phenomenon and the study of the relationship between elements within texts: it is concerned with structures such as ring composition, continuities, discontinuities, juxtapositions, story arcs and other repetitions of language, imagery, or idea, including gaps both in the hermeneutic circle and in the form of absent presences and roads not taken. It is interested in the problem of how texts are put together, by authors and readers, as unified wholes, or occasionally in creative disunities, and divided up into sections for ease of consumption or for other purposes.“

17 Zu Intertextualität zwischen Claudian und seinen Vorgängern wie Vergil, Ovid, Silius Italicus und Statius s. Ware 2012 oder von Albrecht 1999: 322–327. S. speziell zur Rezeption Ovids in der spätantiken Literatur den Band Consolino 2018 mit den Beiträgen von Pavarani (119–139); Luceri (141–163); Charlet (165–178) konkret zu Claudians Rezeption des augusteischen Dichters. S. auch Hardie 2019: 158–159 zum Bezug von Ovid und Claudian. S. speziell zur Rezeption von Lukan bei Claudian Berlincourt/Milić/Nelis 2016.

18 Vgl. Elsner/Hernández Lobato 2017: 8 zur spätantiken Tendenz der Verwendung von Spolia sowohl in der Architektur als auch im Text. S. dazu auch Pelttari 2014: 115–160.

19 Zum Umgang von Lesern und Leserinnen mit Centones in der Spätantike s. Pelttari 2014: 73–114. Er kommentiert dazu: „A centonic allusion reveals that the reader is constantly at work sorting the text into coherent fragments. [...] Because the words of the poem appear as centonic fragments to be pieced together by the reader, readers come to enjoy their own role in receiving and enacting the poem that stands before them.“ (Pelttari 2014: 162).

20 Zur Bedeutung der Exegese in der Spätantike s. Elsner/Hernández Lobato 2017: 6 inkl. FN 16. Zur Rezeption Claudians kommentiert Ware: „The poems, however, were intended to have a life beyond performance and his readers were those who read more widely than Ammianus’ aristocrats. While we do not know if or to whom Claudian sent copies, we do know that Prudentius, Rutilius, Orosius and Augustine were among those who read his poems and that Stilicho was responsible for a collected

Lesern und Leserinnen eine stetige Identifikation inter- und intratextueller Bezüge, die sie in ihre Interpretation der Texte einbeziehen.²¹

Aktivität des Rezipienten ist ein grundsätzliches Merkmal der Gattung Epigramm. Ursprünglich eine Inschrift auf Grabsteinen löste sich das Epigramm zunehmend von seinem Trägermedium und hatte sich spätestens im Hellenismus zu einer eigenständigen literarischen Gattung entwickelt, die sich ihrer Ursprungsform jedoch immer bewusst blieb. Der wichtigste, am Trägermedium Stein orientierte Aspekt ist die Kürze (*brevitas*), die zum Hauptgattungsmerkmal des Epigramms wurde. Viele Epigrammatiker wussten klarzumachen, dass Kürze allerdings nicht mit einer Einbuße an Aussagekraft oder künstlerischer Qualität gleichzusetzen war. Vielmehr wurde gerade aufgrund der Kürze das Epigramm zu einer sehr komplexen Gattung, die durch Mühe (*labor*) auf Seiten des Produzenten und Rezipienten gleichermaßen charakterisiert war. *labor* auf Seiten des Autors umfasst vor allem eine sorgfältige Komposition des Gedichts. Vom Epigrammatiker war Mühe insofern besonders gefordert, als er noch mit der generischen Kürze konfrontiert war. Der Leser eines Epigramms musste sich dem von Bing sog. „Ergänzungsspiel“ (*ludere*) hingeben, um die aufgrund textpragmatischer Bedingungen gelassenen Lücken zu ergänzen.²²

Meine Arbeit vertritt den obigen Ausführungen zufolge grundsätzlich die These, dass Claudians Poetik auf drei Grundpfeilern fußt: Erstens einem intensiven *ars-natura*-Diskurs, zweitens der Idee einer *concordia discors* in Natur und Kunst, drittens Inter- und Intratextualität. Alle Aspekte werden durch detaillierte Arbeit am Text herausgearbeitet, die neben den Ebenen Assoziationspotentiale und lexikalische Bezüge auch die stilistische, metrische, semantische und strukturelle Gestaltung berücksichtigt.

Den Rahmen für jegliche Analysen bildet die Tatsache, dass Claudians Dichtung maßgeblich von typischen Charakterzügen spätantiker Dichtung beeinflusst ist. Roberts hat in seiner Monographie *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity* viele stilistische Phänomene herausgearbeitet, auf die ich in meinen Analysen regelmäßig zurückkommen werde. Dazu gehören beispielsweise Wiederholung und Variation, die in den Epigrammen auf den Kristall mit Wassertropfen eine bedeutende Rolle spielen.²³ Gleichermäßen kennzeichnend für spätantike Dichtung sind laut

edition of his works. Claudian, therefore, could assume that he was writing for private study as well as public performance and that his readership, like his first audience, the court of Honorius, would be composed of the most highly educated members of the Roman empire, and educated in a way that encouraged and enabled intertextual reading.“ (Ware 2012: 9).

21 S. zur Figur des Lesers in der Spätantike Pelttari 2014. Nach seiner Auffassung haben spätantike Autoren für Leser geschrieben, die sich selbst aktiv an Sinnkonstruktion beteiligen: „The reader had always been an important figure in the literature of classical antiquity. Nevertheless, in the fourth-century Latin West, the reader gained a new prominence that manifested itself throughout the literary system. Poets structured their work for future activation, and they invited readers to participate in making sense of their texts.“ (Pelttari 2014: 9).

22 Bing 1995: 115–131.

23 Roberts 1989: xi.

Roberts Episodenhaftigkeit, Fragmentierung,²⁴ detaillierte Ausarbeitung einzelner Szenen oder Kontrastierung,²⁵ die er im Gegensatz zu kontinuierlichen und sich logisch entwickelnden Narrationen sieht. Ebenso zeigt die Dichtung dieser Zeit eine Neigung zu Aufzählungen, verbalen Parallelismen, Anaphern, Homoioteleuta und der Verwendung von Synonymen als zentralen Momenten stilistischer Gestaltung sowie detaillierter Beschreibung.²⁶ Roberts fasst in Anlehnung an Aquila Romanus diese stilistischen Phänomene als Manifestationsformen von *leptologia* auf.²⁷ Durch diese stilistische Formung, die eine „impression of exhaustivity“ mit sich bringe,²⁸ trägt *leptologia* stark zur *evidentia* bei, wofür auch Quintilian durch unterschiedliche Beispiele argumentiert (Quint. *inst.* 8.3.61–69). Besonders in der spätantiken Literatur führe sie zu einer strukturellen Regulierung auf der Ebene von Kolon und Wort:

The analytical procedures of *leptologia* produce regularity of structure, and regularity in turn directs attention to the differences within repeated units (cola and commata) that qualify similarity. This means that the individual word, its choice and position, receives greater emphasis than would be the case in other styles of composition. The minute attention to word selection, sound, and order is a necessary consequence of *leptologia*.²⁹

Die durch die *leptologia* bedingte Fokussierung auf Details bringt Roberts vor allem mit der Ekphrasis in Verbindung, deren stilistische Normen nach seinem Dafürhalten die Poetik spätantiker Literatur ausschlaggebend geprägt hätten.³⁰ Der im Titel seiner Monographie erwähnte *Jeweled Style* umfasst neben den genannten Aspekten, die als Ausprägungsformen eines rhetorischen *ornatus* zu verstehen sind, auch die besondere visuelle Dimension spätantiker Dichtung.³¹ In diesem Sinne versteht Roberts den Dichter als Juwelier, einzelne Bestandteile des Textes als vielfarbige Juwelen:

The elements of a text were understood chromatically, described as multicolored flowers or jewels. The art of the poet was akin to that of a jeweler – to manipulate brilliant pieces and to throw them into relief by effects of contrast and juxtaposition. The poet strives for impression equivalent to that of a flower-covered meadow in spring.³²

Ganz im Sinne dieser stilistischen Merkmale spätantiker Dichtung sind Claudians Werke gekennzeichnet von Wiederholung und Variation von Wörtern bzw. Wortfeldern und metrischen Mustern, von thematisch oder auch metrisch parallelisierenden Strukturen sowie der Fokussierung auf Einzelszenen, die aneinandergereiht unter

²⁴ S. dazu auch Hernández Lobato 2012: 257–317.

²⁵ Roberts 1989: 56. S. dazu auch Hernández Lobato 2012: 318–401.

²⁶ Roberts 1989: 41, 85.

²⁷ Roberts 1989: 41–44, auch mit Textbeispielen.

²⁸ Roberts 1989: 41.

²⁹ Roberts 1989: 44.

³⁰ Roberts 1989: 41 bzw. Roberts 1989: 55.

³¹ Roberts 1989: 52–55.

³² Roberts 1989: 55.

anderem eine Epigrammserie (Claud. *carm. min.* 33–39) ergeben. Der spätantike Drang zur Fragmentierung zeigt sich zum Beispiel in Claudians eigener Centotechnik. Motive und Themen werden wie verbale Anspielungen von Claudian so eingesetzt, dass Leser und Leserinnen ihre eigene Lektüreerfahrung aktivieren und in die Auseinandersetzung mit Claudians Texten einbringen.

Ich gehe nun dazu über, die Aspekte Inter- und Intratextualität, *ars-natura*-Diskurs und *concordia discors* genauer zu umreißen, und werde anhand kurzer Analysen exemplarischer Textpassagen aus den *Carmina minora* und *Carmina maiora* das Panorama des *ars-natura*-Verhältnisses in Claudians Dichtung andeuten.

1.1 Intertextualität und Anspielungen

Meine Ausführungen zu Intertextualität und Anspielungen möchte ich mit der jüngsten umfassenden Publikation zu diesem Thema beginnen. Kaufmann formuliert als grundsätzliche Beobachtung: „[...] intertextuality in late Latin poetry does not differ much from that of earlier poetry [...]“.“³³ Auch in der spätantiken lateinischen Literatur basiere Intertextualität auf zwei Aspekten: Erstens Sichtbarkeit – untergliedert in linguistische Ähnlichkeit und „signposting allusions“, beispielsweise direkte Zitation von Texten – und zweitens Bedeutungsstiftung. Das ‚signposting‘, wie die Übernahme von Versen oder Halbversen im Rahmen eines Centos, sei einerseits ein sehr direkter Marker von Intertextualität und andererseits ein Alleinstellungsmerkmal spätantiker Intertextualität.³⁴ Auch als typisch spätantik charakterisiert Kaufmann die Funktion intertextueller Anspielungen, die weder der Generierung von Bedeutung noch dem Ausdruck einer angestrebten *aemulatio* dienen müssen, sondern auch eine rein formale Bedeutung haben können.

Ihre Thesen trägt Kaufmann daraufhin in einem Skalierungsmodell zusammen. Als einen äußeren Pol benennt sie den „classical mode“, der unter anderem für Claudian charakteristisch sei und dessen Funktion in der Bedeutungsstiftung liege.³⁵

³³ Kaufmann 2017: 151.

³⁴ Vor dem Hintergrund der Stiftung poetischer Autorität versteht Karla Pollmann den Cento als „particularly striking instance of intertextuality“ (Pollmann 2013: 313). An anderer Stelle nutzt Pollmann anstelle von intertextuality den Begriff „hypertextuality“ in Bezug auf den Cento (Pollmann 2017: 101).

³⁵ Vgl. Hardie 2019: 243–249 zu einer kurzen Zusammenfassung zu Intertextualität bei Claudian. Ausgangspunkt ist hier der Konnex zwischen Mosaiken, ihren *tesserae* und Intertextualität, der bezüglich der spätantiken Literatur häufig angebracht wird. Nachdem Hardie intertextuelle Bezüge zu Vergil und Horaz anhand einer Passage aus dem Panegyricus auf das sechste Konsulat des Honorius (VV. 77–80) herausgearbeitet hat, kommt er zu folgendem Schluss: „This is an intertextuality that calls attention to its own history and to its own recognizability. [...] The organic imagery also suggests that Roman poetic tradition has grown to become part of Claudian’s own nature. This is a way of both acknowledging and attempting to remedy a gap between the poet’s own day and a classical, Roman, past that is perceived as past.“ (Hardie 2019: 247).

Das Erkennen dieses intertextuellen Zusammenhangs sei unabdingbar für das Verständnis einer Passage. Andere in der Mitte der Skala positionierte Anspielungen fasst sie unter die Kategorie optional. Sie sind nicht zentral für das Verständnis einer Passage, haben aber das Potential, weitere Bedeutungsebenen zu eröffnen, wenn der Rezipient den Vorgängertext kennt. Die von Kaufmann als typisch spätantik bezeichnete Anspielung als „rein formal“ fungiert als zweiter äußerer Pol und dient ihrer Ansicht nach als Ausdrucksmittel einer Einschreibung in eine literarische Tradition, ohne dabei irgendeine Relevanz für den Inhalt zu entfalten. Dieser Modus erlaube christlichen Dichtern der Spätantike eine Anspielung auf klassische Vorbilder bei gleichzeitiger Distanzierung von paganen Inhalten. Gerade Allusionen, die in einem metapoetischen Kontext stünden, seien eine Mischung aus dem „classical mode“ und der typisch spätantiken rein formalen Kategorie.³⁶

Pelttari macht in seinen Ausführungen einen Unterschied zwischen Anspielungen in der klassischen und der spätantiken lateinischen Literatur stark.³⁷ Während die Anspielung in der klassischen lateinischen Literatur in einem Aufrufen eines Hypotextes und einer Sinnkonstruktion auf dessen Basis bestehe, verliere der Hypotext in Anspielungen in spätantiker Literatur zugunsten einer stärkeren Involvierung des Lesers an Bedeutung.³⁸ Da Anspielungen in spätantiker Literatur häufig in direkter Bezogenheit zum Gedanken einer *aemulatio* mit den Vorgängertexten gesehen würden,³⁹ sei die Bedeutung der „nonreferential allusions“, die über den Kontext der Passagen, auf die angespielt wird, hinausgingen, nicht genügend beachtet worden. Ebenso sei im Zuge der Fokussierung auf *aemulatio* die Wiederholung marginalisiert worden.⁴⁰ Als „nonreferential“ versteht Pelttari Anspielungen, in denen zwar eine wörtliche Übereinstimmung vorliegt, der Bezug zwischen dem Kontext der Passagen aus Hypo- und Hypertext allerdings unbestimmt ist.⁴¹ Unter Einbezug der Perspektive des Lesers zieht Pelttari nach Betrachtung einiger Beispiele folgendes Fazit:

In each of these cases, the poet alludes to a specific antecedent but does not ask the reader to interpret a given hypertext through the context of its hypotext. Since a comparison of the two texts would only show that the poet used his quotation in a new sense, the late antique poet alludes to the poetic past and to his own ability to rewrite Latin poetry.⁴²

36 Kaufmann 2017: 149–175. Wichtige Literatur zur Frage erwähnt die Autorin hier: Kaufmann 2017: 151.

37 Pelttari 2014: 115–160. Pelttari verfolgt in diesem Kapitel anhand der zentralen Publikationen die Entwicklung der Forschung zu Anspielungen in der antiken Literatur nach. Zur Anspielung in der klassischen lateinischen Literatur zieht er folgendes Fazit: „Although an allusion always depends on a strong reader for its activation, the classical forms of allusion occlude the role of the reader and ostensibly set either the author or the textual system itself in a position to declare the meaning of the allusion.“ (Pelttari 2014: 126).

38 Pelttari 2014: 126.

39 Zur emulativen Anspielung vgl. Pelttari 2014: 154.

40 Pelttari 2014: 130.

41 Pelttari 2014: 131–137.

42 Pelttari 2014: 137.

Im Rückgriff auf Michael Roberts' *Jeweled Style* entstünden Anspielungen im *Jeweled Style* dann, wenn der Dichter sowohl mit der Vergangenheit als auch zeitgenössischen Lesern und Leserinnen interagiere, um Fragmente zu erzeugen, deren Bedeutungspotentiale durch die Rezipienten aktualisiert werden müssten. Folglich käme den Rezipienten eine aktive Rolle zu.⁴³ Dies sei z. B. dann der Fall, wenn zwei Halbverse unterschiedlicher Autoren miteinander kombiniert würden. Diese „juxtaposition“ sei ein Beleg für die Wiederverwendung von Fragmenten, mit der zugleich eine Distanzierung vom Modell einhergehe.⁴⁴ Gerade die Juxtaposition mehrerer nicht referentieller Anspielungen zeige deutlich auf, dass es für den spätantiken Dichter um die Demonstration seiner Fähigkeit gehe, zu überarbeiten und neu zusammenzusetzen.⁴⁵ Während juxtapositionierte Anspielungen durch ihr Zusammenspiel die Gegensätze zwischen zwei Texten aufzeigen, führe eine „apposed allusion“ zu einer Störung der verbalen Ebene des Textes. Solche Anspielungen fallen, nach Pelttari Auffassung, eher als Fremdkörper auf und bedürfen dementsprechend einer Interpretation durch den Leser.⁴⁶ Gleichzeitig nehmen sie in ihrer Direktheit eher die Form eines Zitates an und machen ihren Bezug deutlich.⁴⁷ Sie laden zudem die Rezipienten gezielt ein, über die Verwendung der Vorgängertexte nachzudenken.⁴⁸ Durch die Wiederholung, die mit einem direkten Zitat einhergehe, erfahre die Anspielung eine Distanzierung von der *aemulatio*, was dem Leser die Freiheit gebe, beide Texte einzeln und im Zusammenspiel zu betrachten.⁴⁹ Nachdem Pelttari die unterschiedlichen Formen von Anspielungen in der spätantiken Literatur näher betrachtet und hinreichend dargelegt hat, dass *aemulatio* nicht als der Hauptzweck von Anspielungen in der spätantiken lateinischen Literatur bedingungslos postuliert werden darf, zieht er abschließendes Fazit:

When late antique poets want to write an allusion, they often appropriate directly the words of their classical predecessors while ignoring their original context. By alluding to the past in such a way as to emphasize the difference between these prior words and their present use, the late antique poet creates out of the text a strong reader, charged with navigating the meaning of that

⁴³ Pelttari 2014: 138.

⁴⁴ Pelttari 2014: 139.

⁴⁵ Pelttari 2014: 141. Zur Bedeutung von Juxtapositionen merkt Pelttari an: „Juxtaposed allusions prominently display the different layers of a text, its composite nature. Because they are not defined by the meaning of any prior context, they make the need for a strong form of reading explicit. When readers confront juxtaposed allusions, they make them cohere within their new location. At the same time, such allusions reveal the poet's ability to revise the past and to use its words in a new sense.“ (Pelttari 2014: 142).

⁴⁶ Pelttari 2014: 143.

⁴⁷ Pelttari 2014: 147.

⁴⁸ Pelttari 2014: 149: „The quotation is an extreme form of allusion, but in a way that is characteristic of allusion in late antiquity. The quotation prevents a strong author from expropriating the literary past. And so, instead of erasing the evidence of his predecessor's influence, the late antique poet presents a layered text in which the words of a prior poet can still find their place.“

⁴⁹ Pelttari 2014: 154.

difference. While every allusion depends for its activation upon this strong reader, late antique allusions bring that dependence into focus.⁵⁰

Auch in Bezug auf Anspielungen spezifisch bei Claudian liegen unterschiedliche Zugänge vor. Cameron hat sich in seiner Monographie von 1970 darauf beschränkt, drei Typen von „borrowings“ zu unterscheiden. An erster Stelle nennt Cameron die Übernahme einzelner Phrasen auf der rein verbalen Ebene, an zweiter Stelle stehe die bewusste Imitation ganzer Passagen, die faktisch einen emulativen Charakter habe und darauf abziele, dass der Rezipient das Original erkenne und die Variation durch Claudian bewundere, und an dritter Stelle befinden sich einzelne Phrasen, die nicht rein verbal, sondern besonders in Bezug auf die Assoziationen zum originalen Kontext eine Funktion entfalten.⁵¹ Für Claudians *DRP* erstellt Clarke folgendes System unterschiedlicher Typen von Anspielungen, das dem Ansatz Kaufmanns ähnelt.⁵² Er unterscheidet: „(1) short direct quotations, with little or no change, from famous originals, introduced deliberately in order to be recognized, like a tune; (2) sustained passages on some familiar ‘lieu commun’ like the description of Etna, employing and varying the traditional vocabulary; (3) less deliberate and formal allusions, many of which may be unconscious echoes. These sometimes run through a whole passage, sometimes are only echoes of a word or a phrase.“⁵³ Den Ansatz von Clarke kritisiert Ware als „too compartmentalised“. Deshalb versteht sie ihn als „disservice to the flexible and sophisticated techniques of allusion which characterise Claudian’s poetry.“⁵⁴ In ihrer Arbeit unterteilt Ware die Anspielungen in „single reference, self-reference, correction, multiple reference and fusion.“⁵⁵ Als „correction“ würde Ware das bezeichnen, was ich als die Form der claudianischen Centotechnik bezeichne, in der die Wortreihenfolge der übernommenen Junktur vertauscht wird.⁵⁶

Diese kurze Zusammenfassung unterschiedlicher Auffassungen von Intertextualität und Anspielungen in der Spätantike und bei Claudian macht deutlich, dass mehrere Ebenen unterschieden werden müssen. Dabei steht übergeordnet die Frage, ob sich Claudian auf andere Autoren oder gegebenenfalls auf seine eigenen Werke bezieht („self-reference“). Ebenso zentral ist, ob eine Anspielung rein auf der verbalen Ebene oder unter Einbeziehung des Kontextes erfolgt (Claudians eigene Centotechnik). Bei der verbalen Ebene ist zu unterscheiden, ob die Phrasen direkt übernommen

⁵⁰ Pelttari 2014: 159.

⁵¹ Cameron 1970: 279–284.

⁵² Grundlegend für Studien zur Anspielung in der antiken Literatur war und ist Pasquali 1942. Thomas 1986 bevorzugt den Begriff „reference“ gegenüber „allusion“. Conte 1986 liefert einen systematischen Ansatz. Generell zu Anspielungen und Intertextualität in der römischen Literatur s. Hinds 1998. Für einen Überblick zu den unterschiedlichsten Theorien zu Anspielungen s. van Tress 2004.

⁵³ Clarke 1950–51: 5.

⁵⁴ Ware 2012: 11.

⁵⁵ Ware 2012: 11. Ähnliche Terminologie auch bei Thomas 1986: 177–189.

⁵⁶ Ware 2012: 13.

oder abgeändert werden („correction“). Zwei weitere Extreme sind die gezielte Imitation ganzer Passagen, die mit der Geste einer *aemulatio* einhergeht, oder die unbeabsichtigten Anspielungen („unconscious echoes“). Alle Texte, die im Rahmen der vorliegenden Dissertationsschrift behandelt werden, müssen in diesen Rahmen spätantiker Modi von Intertextualität und Anspielungen eingeordnet werden. Alle eben genannten Formen von Intertextualität und Anspielungen lassen sich dementsprechend nachweisen.

Generell werde ich Anspielungen und die daraus resultierende Intertextualität an Kategorien wie dem Texttypus ekphrastisches Epigramm,⁵⁷ Assoziationshorizonten, Thematik, Lexik/Wortfeldern, Motivik, Metrik und Stilistik festmachen. Außerhalb gängiger Wendungen der lateinischen Literatur verstehe ich alle Anspielungen und Intertextualitäten als intendiert. Sie sind als Mittel der Aktivierung und Lenkung des Lesers gedacht, den sie konstant dazu motivieren, seine Lektüreerfahrung einzubeziehen und ein Netzwerk textueller Bezüge anzulegen. Dies ist natürlich nur in dem Fall möglich, in dem der Leser die Texte, auf die angespielt wird, kennt. Erkennt er die Anspielungen nicht, sind die Texte trotzdem verständlich, entfalten aber nicht ihr gesamtes Potential. Aus einer produktionsästhetischen Perspektive dienen die Anspielungen auch der Einschreibung in eine literarische Tradition und sind in ihren unterschiedlichen Formen Ausweis für den *poeta artifex* Claudian und seine außerordentliche *ars*.⁵⁸ In Anlehnung an Karla Pollmann lässt sich Intertextualität auch außerhalb der christlichen Dichtung der Spätantike im Sinne einer Stiftung poetischer Autorität verstehen. Dabei spielt auch der Leser eine zentrale Rolle:

A further means to enhance poetic authority is the indirect appeal to the intellectual background of the audience or readership through the use of literary allusion or rhetorical intertextuality. One could categorize this technique under *traditional* authority, i. e. authority constructed by recourse to already well-known and accepted customs, roles, or, as in our case, canonical authors. Here of course much depends on whether the readers are able to decode this semantic densification of the hypertext by means of an implicit hypo-text which is thereby reinterpreted.⁵⁹

1.2 Aspekte von *ars* und *natura* bei Claudian

Ein herausragender Marker des intratextuellen Zusammenhangs der *Carmina minora* sowie zwischen *minora* und *maiora* ist das Verhältnis von *ars* und *natura*, das in Claudians Texten mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen ausgearbeitet wird.

⁵⁷ Vgl. allgemein zur Ekphrasis Brassat 2017.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Guipponi-Gineste 2010: 314 – 332 oder Christiansen/Christiansen 2014.

⁵⁹ Pollmann 2013: 313. An anderer Stelle zeigt sie beispielhaft die Auswirkungen von Intertextualität an der Medea des Dracontius auf (Pollmann 2017: 41 – 45). Dazu kommentiert sie: “In general, it is the poem’s intertextuality resulting from the interplay of many elements taken from earlier epics which is particularly striking.” (Pollmann 2017: 42). Anhand einer detaillierten Analyse zeigt Pollmann bei Dracontius Bezüge zu Ovid, Lukan, Vergil, Statius oder Apollonios Rhodios auf.

In den *Carmina minora* wird es an Beschreibungen von Kunstwerken und Naturmirlabilia gebunden, während die *Carmina maiora* es im Zuge traditioneller Beschreibungen von Geweben oder Landschaften thematisieren. Intertextuelle Bezüge zu griechischen wie auch lateinischen Autoren ermöglichen Claudian einerseits ein Einschreiben in eine literarische Tradition; andererseits sind sie als Ausweis für seine besondere *ars* zu verstehen, die Versatzstücke und Topoi bzw. Motive früherer Dichtung geschickt einbindet. So ist die *concordia discors* bei Claudian sowohl Merkmal der Kunst als auch der Natur, weswegen sie automatisch in das *ars-natura*-Verhältnis einwirkt.

Marie-France Guipponi-Gineste, die sich in zahlreichen Aufsätzen und einer Monographie mit Claudian befasst hat, sieht seine Gedichte als paradigmatisch für die Idee, dass zum einen eine Harmonisierung von Kunst und Natur vermittelt werde und zum anderen ein Verhältnis zwischen Natur und Kunst vorliege, wie es Close in seiner zweiten von acht Thesen formuliert:⁶⁰ 1) Kunst ahmt Natur nach (im Rückgriff auf Platon und Aristoteles); 2) Kunst dient, ergänzt und perfektioniert die Natur; 3) Kunst ergibt sich aus dem Studieren der Natur; 4) Kunst und Natur in der Erziehungswissenschaft – was sich auf die Beziehung zwischen *ingenium* und *ars* bezieht; 5) Kunst verwendet natürliches Material; 6) Kunst hat ihren Ursprung in der Natur; 7) Kunst ist der Natur unterlegen; 8) Die Natur ist eine Künstlerin.⁶¹ Die Thesen 1 und 2 können für das *ars-natura*-Verhältnis bei Claudian als grundständig erachtet werden; es wird sich zeigen, dass die Thesen 4, 5 und 8 ebenso für Claudians Konzeptualisierung des Verhältnisses von Kunst und Natur zutreffend sind.

Die von mir vorgenommene vergleichende Betrachtung der für diese Arbeit als relevant befundenen Texte zeigt ein recht differenziertes Bild von dem, was bei Claudian jeweils unter *ars* und *natura* gefasst werden kann.⁶² Unter die Kategorie *ars*

⁶⁰ Guipponi-Gineste 2010: 338 – 347.

⁶¹ Vgl. dazu Close 1969 und 1971. Zum Verhältnis von *ars* und *natura* in der Spätantike vgl. Roberts 1989: 70: „In late antiquity, as opposed to the classical period, both art and literature are expected not merely to imitate nature but to exceed it. [...] Literature is in the same relationship to art as art and literature are to the natural world. Whether the setting is realistic or mythological, the poet selects and intensifies, and the qualities chosen for emphasis are an excellent guide to the aesthetic sense of late antiquity.“ Um seine These zu belegen, führt er folgende Textbeispiele an: Cassiodors *Varia* 1.6, wo es heißt: *de arte veniat quod vincat naturam*; die Verse 30 – 31 aus Sidonius' *carmen* 11, in denen anhand der Adjektive *cultus* und *incultus* ein Unterschied zwischen Natur und Kunst hinsichtlich Rohheit und Bearbeitung aufgemacht wird; Symm. *epist.* 1.14.4 von Symmachus an Ausonius, in dem Symmachus zum Ausdruck bringt, dass die Farben der Fische, die Ausonius in seinem Katalog zeichnet, die naturgegebenen bei Weitem übertreffen. S. auch Hernández Lobato 2012: 254 – 255. Er äußert die These einer Einheit aus Kunst und Natur, in der die Natur eine komplette Artifizialisierung erfährt („una completa artificialización de la naturaleza“). Natur in der Spätantike ist für ihn daher sowohl künstlich als auch künstlerisch, ästhetisch gefiltert und als Realität in ein Kunstwerk verwandelt. Guipponi-Gineste 2010: 341 stellt anhand von Ausonius' Fischkatalog die These auf, dass die spätantike Kunst die Natur bei ihrer Reproduktion übertrifft.

⁶² Die Konkordanz (Christiansen 1988: 223) listet unter dem Stichwort NATURA 45 Stellen. Vor allem in den epischen Dichtungen tritt *Natura* hauptsächlich als göttliche Entität auf, die Ordnung stiftet und

fallen sowohl Kunstwerke wie Statuen (*carm. min.* 7 und 17), die *sphaera* des Archimedes (*carm. min.* 51), Zaumzeug (*carm. min.* 46–48 + *spur.* 4), Gewebe (*IV Cons.* 585–601, *Rapt.* 1.246–272, *Rapt.* 2.40–54) als auch die Texte selbst, die *artificia* eigenen Rechts sind. Ihre charakteristische *ars* möchte ich auf zwei Ebenen verorten. Eine davon umfasst Intertextualität über Anspielungen, die sowohl über inhaltliche bzw. motivische als auch sprachliche Anklänge gemacht werden und unterschiedliche Grade an Funktion für Claudians Texte entfalten können. Die andere inkludiert die Aspekte Sprache, Stil und Metrik hinsichtlich so unterschiedlicher Kategorien wie Stilmittel, Wortfelder, Zäsuren, betrachtet also eher die Ebene der textuellen Gestaltung. Bezüglich der *natura* ist nach Guipponi-Gineste vor allem das Naturmirabile ein beliebter Gegenstand der Gedichte Claudians.⁶³ Dieses war für ihn offenbar so reizvoll, dass er ihm in den *Carmina minora* insgesamt zwölf Gedichte gewidmet hat, im Ganzen 314 Verse. In die Reihe dieser Naturmirabilia werden in meinen Betrachtungen neben Zitterrochen (Claud. *carm. min.* 49) und Stachelschwein (Claud. *carm. min.* 9), der Kristall (Claud. *carm. min.* 33–39), der Magnetstein (Claud. *carm. min.* 29), der Aponus (Claud. *carm. min.* 26) und der Nil (Claud. *carm. min.* 28) aufgenommen.⁶⁴

Die Thematisierung von Kunstwerken und Naturwundern erfolgt stets im Rahmen von Ekphrasen, die charakteristisch für die gesamte Literatur der Spätantike und damit auch Claudian sind.⁶⁵ Ziel einer jeden Ekphrasis ist die Anschaulichkeit (ἐνάργεια) – „a descriptive effect consisting of imposing on the reader/listener the image of an absent object or being“.⁶⁶ Um diese zu erzeugen, bedienen sich Ekphraseis

bewahrt. In *DRP* tritt *Natura* insgesamt drei Mal auf, jeweils in ihrer Rolle als Mutter Natur. In diesem Zusammenhang wird sie nicht nur als die weltordnende (Claud. *Rapt.* 1.248–251), sondern auch als die Weltordnung bewahrende Instanz inszeniert. In ihrer Funktion als Bewahrerin der Ordnung ist sie darauf bedacht, dass Fortpflanzung stattfindet (Claud. *Rapt.* 2.370–372). Den Menschen gegenüber nimmt sie ihre Funktion als Versorgerin wahr und wendet sich an Jupiter, damit er dafür sorgt, dass die Menschen nicht weiterhin den Tieren ähnlich leben müssen (Claud. *Rapt.* 3.33–46). In den *Carmina minora* lässt sich nur eine Stelle finden, in der von *Natura* als göttlicher Instanz die Rede ist. Allerdings erfüllt sie dort eine Funktion, die bereits aus *DRP* bekannt ist. In *carmen* 29, dem Gedicht auf einen Magnetstein, tritt sie als Ehestifterin und somit als ordnende Instanz auf, die Venus und Mars in Form von Statuen miteinander vermählt (*carm. min.* 29.38–39). Curtius 2013: 106 fasst die Darstellung der *natura* bei Claudian folgendermaßen zusammen: „For Claudian she is a powerful goddess. She appoints gods to serve the young Zeus. She is the marriage-maker („pronuba“) of the gods. She weds Proserpine to Pluto in the hope that new gods will be born. When Zeus ends the Age of Gold, because men have become enervated by the idleness, Natura lays a complaint before him, which leads to the institution of agriculture. Her seat is before the cave of gray Aevum (= Aion) as „guardian of the threshold,“ „age-old, but fair of face“ („vultu longaeva decoro“).“ Als generelles Überblickswerk zur Natur in der lateinischen Antike Pellicer 1966. Als Hauptfunktionen der *natura* im Universum nennt er beispielsweise die *natura creatrix/natura gubernans*, *natura naturans*, *natura parens* oder *natura artifex*.

⁶³ Guipponi-Gineste 2010: 201.

⁶⁴ Einige dieser Gedichte bezeichnet Luceri 2020: 10 als „Eidyllia“. Dazu zählt er Claud. *carm. min.* 9, 26, 28, 29, 49.

⁶⁵ Roberts 1989: 55: „The stylistic norms of the ecphrasis informed the poetics of late antiquity.“

⁶⁶ Miguélez Caverio 2008: 283.

ganz bestimmter Techniken: Sie empfinden beispielsweise im Text den Herstellungsprozess eines anderen Artefakts sukzessive mit, legen den Fokus auf Farben und visuelle Effekte, vermitteln das Bild eines dreidimensionalen Gegenstandes und/oder verweisen auf Qualitäten der Materialien, um nicht nur eine bildliche, sondern auch eine haptische, auditive oder gar olfaktorische Vorstellung zu ermöglichen. In Bezug auf *DRP* bezeichnet Gruzelier Claudian als „crafter of ornate miniatures crowded with picturesque and colourful details“. ⁶⁷ Als charakteristisch für seine ekphrastische Methode zählt sie auf: detaillierte Betrachtung einzelner Elemente; Rhetorisierung des Textes; Fokussierung auf starke Farben wie Rot, Gold, Purpur sowie Farbkontraste; Augenmerk auf leuchtende und sich dadurch von der Dunkelheit absetzende Farben; Hervorhebung pittoresker Details; Schwerpunkt auf der Betrachtung des Wunderbaren. ⁶⁸

Gerade ekphrastische Texte fokussieren, wenn sie weitere Kunstwerke beschreiben, zunächst ein *ars-ars*-Verhältnis, innerhalb dessen sie Künstlerfiguren und künstlerische Medien in Relation zueinander setzen. Daher bietet es sich an, in solchen Texten poetologische und selbst-reflexive Perspektiven zu thematisieren. Selbst wenn Claudians Ekphraseis weitere Kunstwerke wie Statuen oder Gewebe beschreiben, belassen sie es meist nicht auf der Ebene *ars-ars*. In der Regel wird aus einem *ars-ars*-Verhältnis ein *ars-ars-natura*-Verhältnis, da ein Kunstgegenstand entweder Natur abbildet oder die Natur als produktive Kraft selbst als Inhaberin von *ars* auftritt, ⁶⁹ wenn es etwa vom Zitterrochen heißt, dass er eine *indomita ars* besitze, eine ungezähmte Kunst (Claud. *carm. min.* 49.1–2), oder betont wird, dass das Stachelschwein von Natur aus alle Künste besitze, die zur Führung eines Krieges vonnöten seien (Claud. *carm. min.* 9.43). Wenn ebenso in dem Gedicht auf den Magnetstein nicht nur der Stein als Stein, sondern auch der Stein als Material für eine Statue Beachtung findet, im Gedicht auf den Nil die Kunst des Pflügens eine Rolle spielt oder wenn die Vegetation am Aponus aufgrund ihrer Formgebung den Eindruck eines Amphitheaters entstehen lässt, quasi Natur die Kunst nachahmt, lässt sich dementsprechend festhalten, dass Claudians Ekphraseis komplexe *ars-ars*- bzw. *ars-natura*-Verhältnisse ausarbeiten. Diese Beispiele machen deutlich, dass Kunst einerseits als vom Menschen gemacht, andererseits als Charakterzug der Natur selbst auftritt. Dadurch ergibt sich eine nicht zu verachtende Schnittmenge zwischen dem *poeta artifex* und der *natura artifex*.

Aus diversen Blickwinkeln betrachtet nimmt eine besondere Stellung unter den Naturmirabilia der Kristall mit Wassertropfen in der Mitte ein (Claud. *carm.*

⁶⁷ Lawatsch-Boomgaarden 1992: 192–193. Gruzelier 1993: xxvii.

⁶⁸ Gruzelier 1993: xxiv-xxvi. Zur Ekphrasis bei Claudian s. auch Fargues 1933; Gagliardi 1972; Lawatsch-Boomgaarden 1992.

⁶⁹ Vgl. spezifisch zur Naturdarstellung bei Claudian Lavalle 1981. Vgl. zur Natur als Künstlerin bei Galen Kovačić 2003.

min. 33–39).⁷⁰ Ganz grundsätzlich ist er ein mirabiles Naturerzeugnis: Er besteht aus dem natürlichen Material Wasser, das im Kristall in gefrorenem und flüssigem Zustand vorliegt. Sobald der Text diesen natürlichen Grundzustand thematisiert, liegt ein *ars-natura*-Verhältnis vor. Als Gesamtgegenstand betrachtet ist der Kristall eine Art Mikrokosmos, in dem zwischen den einzelnen Elementen Wasser, Feuer, Luft und Erde eine Eintracht der Vielheit besteht, im Lateinischen *concordia discors* bzw. im Griechischen συμπάθεια. Diese Vielheit ist auch ein Merkmal der *natura varie ludens* (im Griechischen φύσις ποικίλτρια).⁷¹ So kann das Wasser gefroren oder flüssig, Quelle, Fluss oder Meer, der Kristall ein Klumpen Eis sein oder auch ein Kiesel- bzw. Edelstein.⁷²

Die *concordia discors* lässt sich als Idee bis in die früheste Gedankenwelt der Antike zurückverfolgen und umfasst in ihrer Ausdifferenzierung über die Antike sowohl philosophische⁷³ als auch kosmische,⁷⁴ politische, theologische und ästhetische Komponenten.⁷⁵ So ist z. B. bereits die Sphärenharmonie eine Ausdrucksform einer

70 Ein Zitat aus Addisons Reiseanmerkungen zeigt, dass solch ein Kristall auch nach der Antike ein wahres Faszinosum gewesen ist (Joseph Addison, Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702, 1703): „Among its (sc. Mailand) natural curiosities, I took particular notice of a piece of crystal, that inclosed a couple of drops, which looked like water when they were shaken, though perhaps they are nothing but bubbles of air. It is such a rarity as this that I saw at Vendome in France, which they there pretended is a tear that our Saviour shed over Lazarus, and was gathered up by an angel, who put it in a little crystal vial, and made a present of it to Mary Magdalene.“ In Bezug auf diesen Reisetagebucheintrag erwähnt ein Artikel aus dem *Chambers's journal of popular literature, science and arts* vom 17. August 1889, dass solche Objekte für moderne Geologen „an instructive and fascinating study“ seien. (online abrufbar unter <https://archive.org/details/chambersjournalo6188cham/page/524/mode/2up>, zuletzt eingesehen am 02. Juli 2022).

71 Vgl. Deichgräber 1954. Er nennt als konstitutiv für eine *natura varie ludens* Mannigfaltigkeit, Unererschöpflichkeit und Variantenreichtum. Fassbar werde nach Plinius die *natura ludens* beispielsweise in Schnecken und Muscheln (Plin. nat. 9.102): *Firmioris iam testae murices et concharum genera, in quibus magna ludentis naturae varietas. tot colorum differentiae, tot figurae: planis, concavis, longis, lunatis, in orbem circumactis, dimidio orbe caesis, in dorsum elatis, levibus, rugatis, denticulatis, striatis, vertice muricatum intorto, margine in mucronem emisso, foris effuso, intus replicato*. Alle Textzitate der *Naturalis Historia* stammen aus entsprechenden Bänden von König.

72 Böhme 2010: 38 hält diesbezüglich für die *Metamorphosen* fest: „[...], dass Ovid das Prinzip der Verwandlung und des Gestaltwechsels als eine ins Innere der Natur selbst gehörende Dynamik ansah: nichts in der Natur behält seine Form, alles wandelt sich – und das heißt eben auch: alles kann die Form von anderem annehmen. Eben dies ist der Grundgedanke, der dem Spielprinzip der Natur zugrunde liegt.“

73 So z. B. bei Hor. *epist.* 1.12.19–20.

74 S. hierzu z. B. Ov. *met.* 1.430–433.

75 Ein kurzer Abriss zu Dimensionen dieser beiden Begriffe in der römischen Kultur bei Farrell 2014: 5–6. Ware 2012: bes. 117–124 thematisiert das Verhältnis von *concordia*, *discordia* und *furor* bei Claudian anhand zahlreicher Beispiele aus seinen epischen Dichtungen: „[...], Claudian interprets the past as a series of cycles, alternating between harmony and disharmony, which he expresses in epic terms as the tension between *concordia* (harmony) and *discordia* (discord) or *furor* (madness). [...] For Claudian, as a writer of encomiastic epic, the natural state of the empire under good government is expressed by *concordia*, while any interruption to that state, whether an internal or external threat, is a

kosmischen Einheit der Vielheit.⁷⁶ Die *Aedes Herculis Musarum* ist als Bauwerk ein Beispiel für die römische Kombination einer musikalischen und einer politischen Sphäre von *concordia* und *discordia*.⁷⁷ Gerade das Epos beruht in der Regel auf einem roten Faden, in dem es um die Auflösung und Wiederherstellung einer *concordia* geht.⁷⁸ In der augusteischen Zeit zeigt sich eine besondere Fokussierung auf das Konzept der *concordia* sowohl in Literatur als auch in der augusteischen Politik. Sie gewinnt an vielen Stellen als zentrales ideologisches Kozept an Tragweite, z. B. nach dem Sieg Octavians bei Actium oder als wichtiger Bestandteil der *Pax Augusta* bzw. der *aurea aetas*.⁷⁹ Auch in Claudians *Carmina maiora* ist diese Idee omnipräsent und zieht sich wie ein roter Faden durch alle Werke.⁸⁰ Schon 1973 hat Nolan Claudian einen *Poet of Piece and Unity* genannt und bezog sich dabei besonders auf die politische Dimension seiner *Carmina maiora*.⁸¹ In jüngeren Publikationen wird diese Idee weiterhin verfolgt und vor allem auf die Auseinandersetzung Claudians mit der Teilung des Römischen Reiches bezogen.⁸² Ware fasst dies folgendermaßen zusammen:

For Claudian, as a writer of encomiastic epic, the natural state of the empire under good government is expressed by *concordia*, while any interruption to that state, whether an internal or external threat, is a product of *furor* (sc. *discordia*).⁸³

Als wiederkehrendes Motiv in Claudians politischen Dichtungen betrachtet Ware die Restoration von *concordia* bei gleichzeitiger Vertreibung von *furor*, was sie in Claudians Werken als Ausdruck von *discordia* betrachtet.⁸⁴ Hardie führt die Verwendung

product of *furor*.“ (Ware 2012: 117). Coombe 2018: 71–85 geht der Bedeutung von kosmischer Harmonie und drohendem Chaos bei Claudian ebenso anhand der *Carmina maiora* nach.

76 Hardie 2019: 122.

77 Hardie 2007: 570. „Its history and its association with *concordia* as well as with the epic reward of *virtus* offer an enriching cultic hinterland at the Muses’ principal temple at Rome. For us, the ideological connection with *Concordia* is principally represented in the third *Georgic* and at the end of the *Fasti*.“ (Hardie 2007: 585).

78 Ware 2021: 119. S. dazu auch Hardie 1992.

79 Hardie 2019: 103. S. dazu auch Cairns 1989: 85–108. Concordia tritt bei Claudian auch als Personifikation auf (z. B. Claud. *Ruf.* 1.51–54: *en aurea nascitur aetas, / en proles antiqua redit. Concordia, Virtus, / cumque Fide Pietas alta cervice vagantur / insignemque canunt nostra de plebe triumphum.*).

80 S. z. B. Ware 2012: 117–128.

81 „Although the poems discussed in this chapter (the *De Raptu*, the panegyric of Manlius Theodorus, and the *In Rufinum*) differ in the directions they take, each one reveals Claudian’s ideal of a peaceful cosmos, with the thought that no part is isolated from the others. He may have seen, as other authors in the Late Empire, a sympathetic emanation pervading the universe, a theory which is basically Neoplatonic.“ (Nolan 1973: 12). Nolan stellt ebenso heraus, dass in Claudians Gedichten Stilicho als „Agent of Peace and Unity“ fungierte (Nolan 1973: Überschrift Kapitel 4). Neben Stilicho sei für Claudians Vision von Einheit die Stadt Rom genauso bedeutend gewesen (Nolan 1973: 63).

82 S. z. B. Ware 2012: 69–76, 117–124, 128–134. S. auch Hardie 2019: 81–87 zur „cosmic imagery“ in Claudians panegyrischen Dichtungen (Hardie 2019: 81).

83 Ware 2012: 117.

84 Ware 2012: 118.

der Idee einer *concordia discors* in Claudians Werk hauptsächlich auf seine Inszenierung als zweiter Vergil und die zentrale Bedeutung der *concordia* in augusteischer Zeit zurück, durch die sowohl eine politische als auch besonders in der Spätantike eine theologische Dimension Bestandteile der Einheit der Vielheit werden.⁸⁵ Zu Claudian hält er fest:

The theme of *concordia* runs throughout the verse panegyrics of Claudian, starting, as we have seen, with the consular panegyric for Probinus and Olybrius. *Against Rufinus* celebrates the restoration of harmony to a Roman world threatened by the monster of *discordia*, Rufinus.⁸⁶

Ein Dichter, in dessen Werk sich die *concordia discors* in Verknüpfung mit aufkommender christlicher Theologie manifestiere, ist nach Hardies Auffassung Prudenz, dessen Schilderungen vom Umgang mit christlichen Märtyrern die Aufspaltung der *concordia* eines menschlichen Körpers in eine *discordia* inhaltlich und ästhetisch zum Tragen bringen.⁸⁷ Hier zeigt sich bereits, dass die *concordia discors* in spätantiker Literatur nicht nur eine politische und theologische, sondern auch eine ästhetische Dimension besitzt.⁸⁸ Laut Hardie verknüpft die spätantike Literatur die *concordia discors* eng mit *varietas*, was auch Roberts in seiner Monographie stark macht.⁸⁹ Spätantike Formen wie der Cento und das *carmen figuratum* basieren in besonderer Weise auf dieser Verbindung. Beide zeichnen sich durch eine Aufspaltung früherer Texte in Einzelteile und eine anschließenden Rekonfiguration aus.

Charakteristisch für Claudian ist, laut Hardie, die Kombination der *concordia discors* mit dem Mirabile.⁹⁰ Guipponi-Gineste fasst zur engen Beziehung des Mirabile und der *concordia discors* bei Claudian zusammen, dass er auf der Folie der Mirabilia eine reiche intertextuelle Tradition einbinden und das Motiv der *concordia discors* nutzen kann, um eigene Reflexionen bezüglich der natürlichen, religiösen und moralischen Ordnung zu integrieren.⁹¹ Sprachlich manifestiere sich die *concordia discors* vornehmlich in Oxymora, die beispielsweise die Vereinigung von Wasser und Feuer thematisieren.⁹² Die Besonderheit bei den mirabilen Flüssen Nil (*carmen* 28) und Aponus (*carmen* 26) sieht sie darin, dass ihre Wunderhaftigkeit von den Ursprüngen verfolgt wird und beide Flüsse stets in ihrem Bezug zum Menschen als eine Art Lebensader dargestellt werden.⁹³ Als ein Paradebeispiel für die enge Beziehung zwi-

⁸⁵ Hardie 2019: 103. S. hierzu auch bereits die Erschaffung der Welt bei Ovid (Ov. *met.* 1.25).

⁸⁶ Hardie 2019: 115.

⁸⁷ Hardie 2019: 117–121.

⁸⁸ Hardie 2019: 123–134.

⁸⁹ Roberts 1989: 144–147. S. auch Hardie 2019: 48: „But the contrast of discord and concord receives heightened emphasis in late antique poetry, where it is often colored by allusion to Lucan's civil-war epic, and to the reception of Lucan's poetry of civil war by Flavian epic poets, above all Statius.“

⁹⁰ So auch bei Guipponi-Gineste 2010: 203 oder 234.

⁹¹ Guipponi-Gineste 2010: 228.

⁹² Guipponi-Gineste 2010: 234.

⁹³ Guipponi-Gineste 2010: 235, 247.

schen Mirabile und *concordia discors* sieht Guipponi-Gineste den Ätna an.⁹⁴ Schon bei Silius Italicus habe die Kombination von Feuer und Schnee dem Ätna die Bezeichnung als *mirabile dictu* eingebracht (Sil. 14.66). Claudians Umgang mit der *concordia discors* sieht Guipponi-Gineste allerdings als eine Verschärfung, da er alle Möglichkeiten dieser widernatürlichen Ehe auszuschöpfen scheint.⁹⁵ Ebenso greifbar wird diese Idee in der Beschreibung des Aponus (*carmen* 26). Dieser sei aus einer Verirrung der Natur entstanden und zeichne sich besonders durch die Vereinigung von Feuer und Wasser aus, die dieses Mirabile definiert. Die Vereinigung der Gegensätze Feuer und Wasser im Aponus beinhalte eine Dopplung mit dem Gegensatz von Fruchtbarkeit und Sterilität.⁹⁶ Claudians Beschreibung des Magnetsteins, in die naturphilosophische Betrachtungen genauso einfließen wie der Mythos, versteht Guipponi-Gineste als ein Beispiel für eine *concordia* unterschiedlicher Gattungen.⁹⁷ In ihrem abschließenden Fazit zu den Gedichten auf Mirabilia betont Guipponi-Gineste, dass ihnen im Gesamtwerk Claudians ein tieferer Sinn zukommt.⁹⁸ Die Natur, die in ihrer Vielfalt, ihrer Seltsamkeit und ihrer Vitalität teils sakralisiert anhand unterschiedlicher Phänomene dargestellt werde, sei als grundlegende Einheit des Werks Claudians aufzufassen: „une entité primordiale dans l’oeuvre du poète“.⁹⁹ Claudians Zugriff auf diese Natur erfolge nicht aus philosophischer, sondern durchweg poetischer Perspektive, obgleich eine intensive *curiositas* des Autors stets zu erkennen sei und die Betrachtung der Natur gelegentlich zu einer meditativen Auseinandersetzung mit ihr führe. Die Beschreibung der Mirabilia sei im narrativen Sinne ein Mittel der Pausierung, mit der eine leidenschaftliche Aufmerksamkeit der Dichters einhergehe: „une attention passionnée au monde naturel“.¹⁰⁰ Implizit formuliert Guipponi-Gineste die These, dass mit der intensiven Beschreibung natürlicher Mirabilia ein Eskapismus Claudians verbunden ist, der Abstand zur schwierigen politischen Lage ermöglicht: „Cependant, la merveille possède une étrangeté et une présence singulières qui la coupent radicalement du cours de l’histoire“.¹⁰¹

Eines der von Claudian beschriebenen Mirabilia ist ein Kristall mit Wassertropfen (Claud. *carm. min.* 33–39), der ebenso die vier Elemente wie auch z. B. den bereits in *carmen* 29 auf den Magnetstein betonten Gegensatz und die gleichzeitige Kombination von groß und klein enthält. Guipponi-Gineste nennt ihn „la merveille des merveilles“, das Wunder unter den Wundern.¹⁰² Der Kristall ist ein Mikrokosmos, der alle Elemente

⁹⁴ Guipponi-Gineste 2010: 227–228.

⁹⁵ „Mais Claudien amplifie le motif, en tentant d’épuiser toutes les potentialités de ce mariage contre nature.“ (Guipponi-Gineste 2010: 227).

⁹⁶ Guipponi-Gineste 2010: 234–235.

⁹⁷ Hardie 2019: 177–181. Dazu auch Guipponi-Gineste 2010: 201–280.

⁹⁸ Guipponi-Gineste 2010: 279–280.

⁹⁹ Guipponi-Gineste 2010: 280.

¹⁰⁰ Guipponi-Gineste 2010: 280.

¹⁰¹ Guipponi-Gineste 2010: 280.

¹⁰² Guipponi-Gineste 2010: 266. Sie widmet sich dem Kristall auf den Seiten 266–279. Sie betrachtet den Kristall unter verschiedenen konzeptuellen Schwerpunkten und kommt zu dem Schluss: „La

in sich einschließt. Die *discordia* der Welt wird so in eine *concordia* innerhalb eines Gegenstandes überführt, dessen Dimension nur einen Bruchteil des natürlichen Kosmos umfasst.¹⁰³ Da diese in Claudians Œuvre einzigartige Struktur von sieben Epigrammen (Claud. *carm. min.* 33–39) die Aspekte *concordia discors*, *ars-natura*-Verhältnis und Intra-/Intertextualität in herausragender Weise miteinander kombiniert, wird ihr besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Während Guipponi-Gineste von einem „cycle d'épigrammes“ spricht, bezeichnet Harich-Schwarzbauer sie als „Gedichtfolge“. In beiden Fällen wird die Wahl der Begrifflichkeit nicht genauer erläutert.¹⁰⁴ Ich favorisiere die Bezeichnung Serie im Gegensatz zu Folge oder anderen synonymen Bezeichnungen wie Gruppe, da sich lexikalische und inhaltliche Ausdifferenzierungen ausmachen lassen, die ich als serielle Präfiguration, serielle Rückbindung und serielle Konkretisierung bezeichnen möchte, wodurch sich die serielle Gestaltung als absichtsvoll erweist.¹⁰⁵ Selbige Intention ist eine notwendige Voraussetzung dafür, dass sich aus der Serie mit ihrem abschließenden Epigramm ein Zyklus ergeben kann, der auf einer geplanten Reihenfolge und organischen Struktur beruht.

Grundsätzlich sind Serie und Zyklus als Kompositionsformen eng miteinander verwandt. Beide beruhen auf dem Prinzip der Reihung bzw. einer sukzessiven Entfaltung und damit auch der entsprechenden seriellen Lektüre. Die Komplexität der für beide Kompositionsformen wesentlichen intertextuellen Bezogenheit legt erst eine wiederholte Lektüre offen.¹⁰⁶ Hauptsächliche Gestaltungsmerkmale beider sind Wiederholung, Variation und intertextueller Zusammenhang basierend auf Aspekten wie Thema, Motive, Stil, Metrik, Sprache. In beiden Fällen ergeben die einzelnen Texte Sinn, entfalten jedoch bei Kombination eine übergeordnete Sinnenebene. Im Gegensatz zur Geschlossenheit und organischen Struktur des Zyklus, die sich vor allem in bedeutungstragenden Positionen wie Anfang – Mitte – Ende und der Einteilung in thematische Subgruppen manifestiert, ist die Serie eine deutlich offenere Struktur, die potentiell unendlich fortsetzbar ist und deren Episoden unter Umständen in ihrer Reihenfolge getauscht werden können. Bei Claudian liegt insofern eine geschlossene Serie vor, als sie erstens einen festen Abschluss hat und zweitens die Reihenfolge der Epigramme nicht geändert werden kann.

merveille se prête donc à de vertigineuses variations sur le thème de la vérité et du mensonge, métaphores de la connaissance ou méconnaissance que l'on peut avoir de l'objet. Lui-même est créateur d'illusion, analogie attirante et décevante, réfraction de la réalité contenant sa part de mensonge. Mais le motif du jeu qui traverse le poème introduit la distance nécessaire pour que l'illusion ne soit pas erreur.“ (Guipponi-Gineste 2010: 279).

103 Hardie 2019: 180 – 181.

104 Guipponi-Gineste 2010: 266, Harich-Schwarzbauer 2008: 359.

105 S. zum sehr diversen Feld von Serie und Zyklus eine sehr beispielhafte Auswahl an Literatur: Blättler 2003/2010; Stoellger 2009; Weber/Junklewitz 2008; Ort 2007; Krah 2007; Mielke 2006; Fieguth 2005; Lorenz 2005/2004; Merli 1998; Grewing 1997; Eco 1995; Sloane 1988; Sykora 1983; Barwick 1932/1958; Mustard 1946; Müller 1932; Heinze 1929.

106 S. beispielsweise zu Intertextualität im Zyklus Sloane 1988.

Die Kompositionsform Serie wird gleichzeitig der Vielfalt der *natura* in Claudians Naturkonzeption gerecht, denn sie ermöglicht, dass ganz unterschiedliche Ideen von Natur in den Epigrammen auf den Kristall unabhängig voneinander in für sich stehenden Texten Beachtung finden können.¹⁰⁷ Die Serie erlaubt auch, mit jedem Text eine entweder rundum neue oder variierte Perspektive auf den Kristall einzunehmen und kann ihn so beispielsweise als Gesamtheit oder partiell betrachten. So schafft die Serie ähnlich der *natura novatrix* aus den einen wiederum andere Gestalten (Ov. *met.* 15.253: *ex aliis alias reparat natura figuras*). Gleichzeitig verknüpft die Kompositionsform die Beschreibung des Kristalls ganz grundsätzlich mit Konzepten wie *variatio* und ποικιλία. Grand-Clément fasst zur ποικιλία zusammen:

In summary, the *poikilia* are the result of perfectly mastered craftsmanship, based on the inlaying and juxtaposition of varied materials, the organizing of patterns, or the meshing of colored threads. *Poikilia* thus refers to several techniques that share a common objective; to obtain a varied, glistening, and durable radiance [...] But *poikilia* does not match exactly what we call the “multicolored,” since it does not always imply a great number of colors. What matters is a contrastive and brilliant effect induced by the combination of different substances and shapes, to create a composite eye-catching sight.¹⁰⁸

Zwar tritt in der Serie ποικιλία tatsächlich als Vielfarbigkeit auf (375: *pingatur Iris*)¹⁰⁹ doch scheinen die Aspekte des „inlaying“, „juxtaposing“, „organizing“, „meshing“ und „combining“ deutlicher die in der Serie liegende und sich aus der Serie ergebende ποικιλία auszumachen. Mit *variatio* und ποικιλία wird gleichzeitig die Idee einer *natura varie ludens* in die Kristallepigramme eingeschrieben. Die *natura artifex* kommt bei Claudian in Epigramm 34 zum Ausdruck, wenn von der *ars frigoris* die Rede ist – s. hierzu auch These 8 bei Close.¹¹⁰ Und auch *ingenium* wird der Natur zugewiesen, wenn

107 *series* bedeutet nichts anderes als Reihe, Reihenfolge oder Kette. Eine Sichtung diverser Belegstellen hat ergeben, dass die antike Literatur diese Vokabel in Zusammenhängen verwendet, die durch Linearität und Kausalität ausgezeichnet sind. *series* kann sprachliche, inhaltliche, zeitliche oder räumliche Abfolge, aufeinander folgende Handlungen, Kriegsformationen und sogar das (schicksalhafte) Weltgeschehen bezeichnen. Vgl. beispielsweise Quintilian zu *series* in rhetorischem und sprachlichem Zusammenhang (z. B. Quint. *inst.* 9.4.22; Quint. *inst.* 1.5.3), Seneca und Cicero zum seriellen Verlauf von Schicksal bzw. Weltgeschehen (z. B. Sen. *nat.* 1.1.4; Cic. *nat. deor.* 1.9; Cic. *div.* 1.125), Lucan oder Statius zur Serialität von Handlungen (z. B. Lucan. 3.482; Stat. *Theb.* 9.431).

108 Zur *variatio* s. Fitzgerald 2016 und zur ποικιλία Grand-Clément 2015. Zitat Grand-Clément 2015: 410.

109 Grand-Clément verweist auf die etymologische Verwandtschaft von ποικιλία mit *pictura* und *pingere* (Grand-Clément 2015: 406, 417).

110 S. dazu S. 12. Wie Balbus in Ciceros *De natura deorum* darlegt, geht die Bezeichnung der Natur als *artifex* auf Zenon zurück, den Begründer der Stoa (Cic. *nat. deor.* 2.58: *natura non artificiosa solum sed plane artifex ab eodem Zenone dicitur*). Zenon hat die Natur ein kunstfertiges Feuer genannt (πῦρ τεχνικόν oder in der lateinischen Übertragung *ignis artificiosus*). Balbus benennt in 2.81 folgende Konstituenten der Natur: Vernunft (*ratio*), Ordnung (*ordo*), Planmäßigkeit (*sollertia*) und methodisches Vorgehen (*via progredientem*), allesamt auch Charakteristika der Kunst. Die *sollertia* der *natura artifex* kann nach Balbus' Auskunft durch ein Nachahmen nicht erreicht werden (Cic. *nat. deor.* 2.81: *cuius*

in eben diesem Epigramm gefragt wird *quod vos ingenium iunxit?* – These 4 bei Close.¹¹¹ Das Begriffspaar *ars* und *ingenium* ist seit Horaz’ *Ars poetica* 408–410 in einem poetologischen Kontext etabliert und bewirkt hier eine Parallelisierung von *natura artifex* und *poeta artifex*.¹¹²

Wie bereits bezüglich der anderen *Mirabilia* erwähnt, ist somit eine Schnittmenge zwischen Mensch und Natur als Künstlerfigur angelegt. Während *ars* und *ingenium* der Natur bereits sehr früh in der Serie hervorgehoben werden, werden *ars* und *ingenium* des Dichters in ihrem gesamten Potential erst dann erkennbar, wenn sie seriell nachverfolgt werden. Die Parallelisierung der Künstlerfiguren wird begleitet durch eine Gleichsetzung der Kunstprodukte, des Kristalls und des im Text beschriebenen Kristalls. Nicht nur der Vielfalt, sondern auch der Vielschichtigkeit von Kunst und Natur wird die Serie als Kompositionsform gerecht:

The serial also had a layering effect over time, putting down first one layer of story, then another as part succeeded part. [...] A serial literary work also grew from simpler to more complex order, from a single initial fragment to an accreting and diversifying collocation of characters and plot-lines.¹¹³

Dieser Auffassung zufolge unterliegt der Serie eine temporale Entwicklung sowohl auf der paradigmatischen („part succeeded part“) als auch auf der syntagmatischen Ebene („layering effect“) – oben ist die Temporalität vor allem auf die sukzessive Veröffentlichung von Literatur in Zeitschriften bezogen, sie kann aber genauso gut auf die serielle Lektüre übertragen werden, der mit jedem Lekturedurchgang weitere Bedeutungsschichten hinzugefügt werden.¹¹⁴

Der Leser wird von der Serie gebunden und geradezu verpflichtet, aktiv zu sein, um den Anschluss innerhalb der einzelnen Episoden nicht zu verlieren, der durch Wiederholung und Variation erfolgt.¹¹⁵ Nach Sykora bedarf die Rezeption serieller Texte einer „gesteigerte[n] Interpretationsbereitschaft, die anschließend an das kri-

sollertiam nulla ars nulla manus nemo opifex consequi possit imitando). Laut Plinius zeigt sich die *natura artifex* im Besonderen bei Insekten, wie er im Proömium zum 11. Buch seiner *Naturalis Historia* ausführt: *nusquam alibi spectatiore naturae rerum artificio*. Ein in diesem Zusammenhang gern gebrauchtes Beispiel ist die Stechmücke, die trotz ihrer Winzigkeit alle Sinne besitzt, was jeden Betrachter zum Staunen bringt (Plin. *nat.* 11.1–4).

111 S. dazu S. 12.

112 Vgl. dazu den Kommentar von Brink 1971: 394.

113 Hughes/Lund 1991: 5–7.

114 S. hierzu Merli 1998: 153: „Diese Erkenntnis kann zum Ausprobieren von Lektüresequenzen ermutigen, die weder durch Starrheit noch durch ausschließliche Geltung gekennzeichnet sind. Vorrang hat hierbei eine serielle Lektüre, die im Vergleich zu einem Ansatz, der eher auf äußerlichen und formalen Kriterien aufbaut – die auf jeden Fall zu berücksichtigen sind –, besser thematische und inhaltliche Entsprechungen zum Vorschein bringt.“

115 „[...] Unter einem formalen/generischen Aspekt bezieht sich *Serie* (2) auf eine ästhetische Äußerungsform, die durch Wiederholung von Einzelelementen des gleichen Formats das Ausgangsmuster linear fortsetzt und variiert. [...]“ (Krah 2007: 433–435).

tische Durchschauen der dem Gedicht innewohnenden seriellen Methode und seiner Auswirkungen den aktiven Schritt zur kreativen Weiterformung tut.“¹¹⁶ Sie müsse sowohl die einzelnen Episoden in ihrer Selbständigkeit als auch als Bestandteil einer übergeordneten Einheit betrachten, da nur dann das gesamte Aussagepotential greifbar werde.¹¹⁷ Nur bei Verfolgung der Serie können die unterschiedlichen Perspektiven auf den Gegenstand, hier die Artifizialität von Natur und Text, in ihrer gesamten Komplexität herausgearbeitet werden („from simpler to more complex order“).

In den Kristallepigrammen erfolgt von Episode zu Episode eine Addition entweder von Bestandteilen des Mikrokosmos bzw. von Betrachtungsperspektiven auf den Kristall sowie eine Addition hinsichtlich der Wortfelder und etwaiger Assoziationshorizonte, die ihren Zweck in der Etablierung eines poetologischen Netzwerkes haben. Dabei gehe ich davon aus, dass der ideale antike Leser seine gesamte Lektüreerfahrung in jedes Lesen eines Textes einbrachte und so automatisch und fortlaufend Bezüge zu anderen Texten zog. Das letzte Epigramm der Serie bezeichnet den Kristall als *orbis*, was als Ausdruck von Einheit zu verstehen ist. Dadurch wird ihm der Stellenwert eines Kosmos mit eigenständigen und dennoch zusammenhängenden Bestandteilen zugewiesen. Gleichzeitig ergibt sich mit dem abschließenden Epigramm ein in sich gerundetes literarisches Werk, das zu einer wiederholten Lektüre anregt. So erhält die Serie mit ihrem abschließenden Epigramm wie die Natur selbst einen zyklischen Charakter.¹¹⁸ Die Serialität demonstriert im Falle der Beschreibung des Kristalls, wie aus sieben einzelnen Epigrammen, die allesamt unterschiedliche Perspektiven auf einen Gegenstand präsentieren (*discordia*), letztlich eine *concordia* entsteht, die sich in sowohl in Wiederholung und Variation als auch in einer mit dem abschließenden Epigramm (*carmen* 39) erreichten Zyklizität äußert.¹¹⁹

¹¹⁶ Sykora 1983: 21.

¹¹⁷ S. hierzu die Definition von Krah 2007: 433–435: „Unter einem strukturellen Aspekt ist unter *Serie* (4) ein fiktionales und narratives Textkorpus zu verstehen, bei dem die relativ selbstständig rezipierbaren Einzelfolgen zusammengenommen doch eine größere narrative Einheit bilden.“

¹¹⁸ Vgl. zum Zyklus als literarischer Kompositionsform Ort 2007: 899–901. Der Zyklus sei eine „Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen Gedichten, Dramen oder Erzähltexten. [...] Zyklische Literatur bedient sich sowohl externer raum-zeitlicher Verknüpfungen, numerischer oder inhaltlicher Ordnungsmuster als auch abstrakter semantischer Integrationsprinzipien.“ (Ort 2007: 899). Dem κύκλος liegt nach antikem Verständnis keine lineare, kettenförmige, sondern eine kreisförmige Struktur zugrunde, da das Wort so viel bedeutet wie Kreis, Umkreis, Ring oder auch kreisförmiger Körper, z.B. Schild. Gängig war der Begriff auch zur Bezeichnung einer Sammlung literarischer Texte, sofern diese einen inhaltlichen Bezug zueinander aufwiesen, man denke z. B. an den κύκλος des Agathias oder den ἐπικὸς κύκλος, der zuerst ein Sammelbegriff für frühgriechische, Homer zugeschriebene Epen war und dann ein Sammelbegriff für frühgriechische, Homers Stil imitierende Epen, die die Sagenstoffe außerhalb von *Ilias* und *Odyssee* behandelten und die um eine Etablierung einer sagenchronologischen Reihenfolge bemüht waren. Der aktuellste Sammelband zum epischen Zyklus Fantuzzi/Tsagalidis 2015. Vgl. für einen inhaltlichen Überblick West 2013 ab West 2013: 55 oder Davies 2003.

¹¹⁹ Harich-Schwarzbauer 2009 macht weitere intendierte Serien in den *Carmina minora* aus. Eine stünde gleich zu Beginn, *carm. min.* 2–7, eine weitere folge in der Mitte der Sammlung, eine letzte am

Die gesamte Ausprägung des (*ars*)-*ars-natura*-Verhältnisses bei Claudian zeigt sich erst dann, wenn die Kristallepigramme vor dem Hintergrund ihrer seriellen Gestaltung gelesen, die eben angesprochenen Gedichte und die zu Anfang genannten Passagen aus den *Carmina maiora* in die Überlegungen einbezogen werden. Denn dann lässt sich das Verhältnis von *ars* und *natura* als Grundpfeiler des poetischen Programms des Dichters ausmachen. Dieses wird im Besonderen durch die geschickte intertextuelle Verknüpfung über Motive sowie stilistische und sprachliche Mittel forciert, die ich als intendierte Leserlenkung verstehen möchte, die innerhalb der *minora* und auch darüberhinaus funktioniert. Bezieht der Leser gewisse Passagen der *maiora* ein, so wird er zunächst Bestätigung bezüglich der Grundkonzeption Natur als Kosmos, ausgezeichnet durch *concordia discors*, finden. Er wird aber auch Beispiele dafür finden, dass die Gestaltung der *maiora* anderen Prämissen verpflichtet ist als die der *minora*. In den *Carmina maiora* ist der Werkkontext für das Verständnis ekphrastischer Passagen zentral. Innerhalb der Epen erfüllen sie beispielsweise eine proleptische Funktion (Claud. *Rapt.* 1.246–272, Claud. *Rapt.* 2.40–54) oder unterstützen die panegyrische Aussageabsicht (Claud. *IV Cons.* 585–601). Während die Beschreibung der Blumenwiesen am Fuße des Ätna (Claud. *Rapt.* 2.71–118) durchaus ein Beispiel für den spätantiken *Jeweled Style* ist,¹²⁰ zeigen die weiteren drei Beschreibungen (Claud. *IV Cons.* 585–601, Claud. *Rapt.* 1.246–272, Claud. *Rapt.* 2.40–54) sich als gattungs- und traditionsbewusst. Die Beobachtung, dass bei Beibehaltung der Ekphrasis als Modus literarischer Präsentation je nach Gattungszugehörigkeit und Werkkontext das Verhältnis von Kunst und Natur hinsichtlich Ausgestaltung, Einbindung und Funktionalisierung differiert, hat dazu geführt, dass ich Auszüge der *Carmina maiora* perspektivisch als Referenzrahmen heranziehe, um Unterschiede aufzuzeigen. Denn die Passagen der *maiora* stehen in den gewählten Gegenständen, der Gestaltungsweise und Funktionalisierung im Werk – Unterstützung einer panegyrischen oder einer poetologischen Aussageabsicht – überwiegend in einer klassisch epischen Tradition, sind also nach Kaufmann dem Intertextualitätsmodus rein formal zuzu-

Buchende und eine weitere vermutet sie verteilt über das gesamte Buch. Für das Vorliegen einer Serie spricht ihrer Ansicht nach weiterhin, dass die Gedichte in den Handschriften in genau der Abfolge tradiert würden, wodurch eine serielle, also der Reihenfolge entsprechende Lektüre, nahegelegt werde. Darüber hinausgehend rechtfertigt sie die vermutete Serialität durch den Inhalt dieser Gedichte, „die [...] vordergründig Themen aufgreifen, die man beim ersten Hinsehen nicht unter einem gemeinsamen Leitprinzip vereinen möchte“ (Harich-Schwarzbauer 2009: 17), die aber ihrerseits Claudians Methode entsprechen, „den Werkbeginn für Selbstbezügliches in Anspruch“ zu nehmen (Harich-Schwarzbauer 2009: 18). Die Mitte der *Carmina minora* sieht sie als eingerahmt von *carmen* 29 auf den Magnetstein und *carmina* 33–39 auf den Kristall. Beiden Steinen spricht die Autorin einen besonderen Status unter den Mineralien zu, beide gehörten nicht zu den wertvollen Steinen, ließen sich aber gut kontrastieren – dies sind die drei Argumente, die für Harich-Schwarzbauer für einen beabsichtigten Rahmen sprechen. In der „Epigrammfolge“ 33–39 vermutet sie einen weiteren selbstbezüglichen Kommentar: „Mit der Fragmentierung des poetischen Steins (*silex*) gibt der Autor eine subtile Empfehlung, die *minora* als eine Abfolge von Teilen und zugleich als Einheit zu lesen“ (Harich-Schwarzbauer 2009: 23).

120 Vgl. Roberts 1989.

ordnen. Die *minora* scheinen sich dahingehend abzusetzen, dass sie intensiver der Tendenz spätantiker Literatur zur Fokussierung der formalen Gestaltung und assoziativer Potentiale von Sprache Rechnung tragen und dadurch Claudians poetisches Programm außerhalb der Einschreibung in eine literarische Tradition greifbar werden lassen.¹²¹

1.3 Panorama des Verhältnisses von *ars* und *natura* bei Claudian

Diese Einführung soll durch Kommentare zu je zwei Beispielen aus den *maiora* und den *minora* abgeschlossen werden. Dies dient vor allem dazu, Unterschiede in der Ausgestaltung sowie der Funktion des *ars-natura*-Verhältnisses zwischen den *maiora* und *minora* anzudeuten, die sich nicht zuletzt auf Gattungskontexte zurückführen lassen. Dabei ist festzuhalten, dass der *ars-natura*-Diskurs offensichtlich an die Gegenstände der Gedichte, wie bei den *minora* der Fall, oder weniger an das Thema gebunden sein kann, wie bei den *maiora* der Fall. Trotzdem lassen sich in den *maiora* einzelne Passagen finden, in denen das Verhältnis von *ars* und *natura* eine Rolle spielt. Die *Carmina minora* 7 und 17 sind Beschreibungen von Statuen im Rahmen kürzerer Gedichte, *ars* und *natura* sind thematisch inhärent. Zudem sind sie aufgrund ihrer starken Fokussierung der formalen, sprachlichen, metrischen und stilistischen Gestaltung perfekte Beispiele, um meine Vorgehensweise bei der Analyse der Texte zu demonstrieren. *pr. Rapt.* 1.1.4 bzw. *Stil.* 2.339–361 stehen als epische Passagen funktional in einem poetologischen bzw. panegyrischen Kontext. Die Gegenüberstellung dieser Passagen soll einen ersten Eindruck des breiten Panoramas des *ars-natura*-Verhältnisses in Claudians Werk ermöglichen, auf das ich im Ausblick noch einmal eingehen werde.

1.3.1 Claud. *carm. min.* 7 und 17

Der offensichtlichste Zusammenhang zwischen diesen beiden Gedichten liegt in ihrem Gegenstand.¹²² *carmen* 7 beschreibt eine Statue einer Quadriga, *carmen* 17 eine Statuengruppe zweier Brüder. Die von Close¹²³ formulierte These 1 – Kunst ahmt Natur nach – trifft also in beiden Fällen zu, wenn man erst einmal davon ausgeht, dass die Statuen als *ars* die Natur, nämlich Pferde und Menschen, abbilden. Beide Gedichte operieren intensiv mit der Gegenüberstellung von *materies/natura* und *forma/ars*. Auch These 5 – Kunst verwendet natürliches Material – ist hier zutreffend, denn im

¹²¹ Vgl. Elsner/Hernández Lobato 2017: 1–22.

¹²² S. zu den beiden Gedichten Guipponi-Gineste 2010: 325–327.

¹²³ S. dazu S. 12.

Falle der Quadriga ist direkt vom verwendeten Marmor die Rede, die Statuengruppe der Brüder besteht aus Bronze. So liegt ein *ars-natura*-Verhältnis vor.

Tritt der Text als weitere *ars* hinzu, werden die beiden Künste Bildhauerei und Dichtung wie auch die Künstler und die Kunstprodukte in ein *ars-ars*-Verhältnis gesetzt. Nicht nur deswegen, sondern auch wegen der Thematisierung des Verhältnisses von *forma/ars* und *materies/natura* enthalten diese Passagen ein selbst-reflexives Potential. Guipponi-Gineste zieht als Bilanz, dass die in den *carmina* 7 und 17 präsentierten Künstlerfiguren als Doppelgänger des Dichters in dem Sinne verstanden werden müssen, dass Komposition und Lebendigkeit für Claudian ebenso relevant sind, er Gegensätze so zu einer *concordia discors* zusammenfügt, dass seine *ars* und *sollertia* in der Verknüpfung von einheitlichem Material und differenzierender Formgebung erkennbar werden.¹²⁴

Welchen Mehrwert erzielt eine vergleichende Betrachtung dieser Gedichte? Diese beiden Texte deuten viele Aspekte an, die bei Claudian auffallend häufig Verwendung finden. Dazu gehören auf der metrisch-stilistischen Ebene die Kombination von Penthemimeres und Hyperbaton. Während die Penthemimeres zur Strukturierung einzelner Verse eingesetzt wird, dient das Hyperbaton als Mittel der abbildenden Wortstellung und unterstützt so inhaltliche Aussagen. Weiterhin finden in ihnen sowohl für Claudian charakteristische literarische Techniken als auch Aspekte seines poetischen Programms einen Platz. Im Hinblick auf weitere Gedichte, die in dieser Arbeit behandelt werden, lassen sich Claudians Strategien zur Implementierung von Rezeptionsdispositionen festhalten, die entweder mit Hilfe einer Frage oder mit der direkten Aufforderung an einen Rezipienten formuliert werden. Einerseits handelt es sich hierbei um typisch epigrammatische Strategien; andererseits um ein Mittel, die Kunst und ihre Qualität in den Fokus des Rezipienten zu stellen. Als beabsichtigte Rezeptionsdisposition wird das Staunen vermittelt, das in den Ekphraseis der Naturmirabilia als erste Rezeptionsreaktion intendiert ist.

Deutlich gemacht wird daneben auch, dass die *natura/materies*, also die Basis entweder eines organischen oder eines anorganischen Stoffes, in ihrer Einheit erhalten bleibt, auch wenn sie als Grundlage für Kunst genutzt wird. Es besteht also eine Einheit in der Vielheit, eine *concordia discors*, die eine wichtige Säule der claudianischen Naturbilder und des poetischen Programms bildet. Sie manifestiert sich nicht nur dann, wenn durch Kunst aus einem Material unterschiedliche Formen hervorgebracht werden, sondern auch in der Sprache, wenn ein Sachverhalt mit unterschiedlichen synonymen Begriffen umschrieben wird – wie beispielsweise *consanguineus* und *germanis*.

Als zweite Säule treten daneben Kunst und Natur auf. Einerseits verweisen die Beschreibungen auf die Nachahmung der natürlichen Ausgangssituation durch die Kunst; andererseits werden Kunst und Natur in Form der Dichotomie von Außen und Innen einbezogen. Die Natur im Inneren bleibt konstant; das besondere Charakte-

124 Guipponi-Gineste 2010: 327.

ristikum der Kunst liegt in der durch sie bedingten Möglichkeit zu Gestaltung bzw. Ausgestaltung, die sowohl aufs Gleiche (*paribus lupatis, eadem cum forma*) als auch aufs Unterschiedliche (*diremit, nova discrimina*) hinauslaufen kann. Sie kann aus einem Marmorblock eine Statue mit unterschiedlichen Teilen formen, sie kann in Bronze genetisch bedingte Ähnlichkeiten und Unterschiede umsetzen. Sie kann aber auch in Form eines Textes aus demselben Sujet ganz unterschiedliche Beschreibungen machen.

Die *carmina* 7 und 17 weisen sehr viele korrespondierende Elemente auf, die von der Gegenüberstellung der Idee einer bleibenden Natur bei äußerlicher Ausdifferenzierung über synonyme Begriffe (*diremit – divisit*) bis hin zum Gebrauch von Stilmitteln und Zäsuren reichen. Der Text demonstriert an dieser Stelle seine besondere *ars* und Claudians zentrale Aspekte und Techniken seiner Dichtung. Zu diesen gehört ebenso die intratextuelle Bezogenheit dieser beiden Gedichte, die über Themen oder Motive, gleichzeitig aber auch über Sprache und Stil gezielt zur Leserlenkung etabliert wird.

Wie die Analyse von *carmen* 17 zeigen wird, hält der Text mittels seiner stilistisch-metrischen Gestaltung die Waage zwischen Kunst und Natur, sodass kein Übergewicht und kein Übertreffen der einen oder anderen Seite entsteht. Genau darin liegt das Moment, in dem Claudians *ars* ihre besondere Qualität zeigt. Die Gestaltung wird zum Ausweis einer Kunst, die vom ersten bis zum letzten Wort durchkonstruiert ist, und ihre wahre Meisterschaft dann demonstriert, wenn sie hinsichtlich Sprache und Stil analysiert wird.

1.3.1.1 *carmen* 7

*Quis dedit innumeros / uno de marmore vultus?*¹²⁵
surgit in aurigam currus, paribusque lupatis
unanimi frenantur equi: quos forma diremit,
materies cognata tenet discrimine nullo.
vir redit in currum; ducuntur ab axe iugales;
ex alio se quisque facit. quae tanta potestas?
una silex / tot membra ligat ductusque per artem
*mons patiens ferri varios mutatur in artus.*¹²⁶

5

Dieses hexametrische Epigramm beschreibt eine marmorne Quadriga mit den Bestandteilen Wagen (*currus*), Wagenlenker (*auriga*) und Pferde (*equi*). Grob lässt es sich in zwei Abschnitte einteilen, 7,1–4 und 7,5–8.¹²⁷ Hier ist vor allem bemerkenswert, dass im ersten Teil (7,2–3) unterstützt durch *surgere* als Prädikat eine Aufwärtsbewegung festzustellen ist, im zweiten unterstützt durch *redire* als Prädikat die entge-

¹²⁵ Siehe zu rhetorischen Fragen auch *carmen* 34 S. 83–84.

¹²⁶ S. dazu den Kommentar Ricci 2001: 44–45.

¹²⁷ Die Ausgabe Birt teilt dieses Epigramm in zwei, vgl. Hall 1985 im textkritischen Apparat zu *carmen* 7.

gengesetzte Abwärtsbewegung. So wird abseits von den Aussagen der einzelnen Verse Bewegung zum zentralen Moment, das durch das Auf und Ab den Eindruck einer geschlossenen Gesamtheit erzeugt.

Innerhalb dieser zwei Abschnitte kann das Epigramm nach den inhaltlichen Schwerpunkten der einzelnen Verse in beschreibende Verse (7.2–3a, 7.5–6a) und poetologische Verse (7.1, 7.3b–4, 7.6b–8) gegliedert werden. Erstere gehen nicht sonderlich ins Detail, sie heben mittels der Bewegungen *surgere* und *redire* den Gesamtzusammenhang der Statuengruppe hervor, der auf Ähnlichkeit in der Gestaltung oder in der Gesinnung beruht. Sprachlich wird dies durch Vokabeln wie *paribus*, *unanimi* oder auch den Halbvers *ex alio se quisque facit* umgesetzt. Letztere thematisieren im Kern die Relation von Kunst/Statue und Natur/Marmor. Die Frage zum Einstieg (*quis?*) thematisiert den Künstler und die Tatsache, dass er aus einem Marmorblock (7.1: *uno de marmore*) unzählige Gestalten (7.1: *innumeros vultus*) herausgearbeitet hat. Die Frage determiniert eine ganz bestimmte Rezeptionsdisposition, die eine Überlegenheit von Bildhauer und bildender Kunst der Natur gegenüber nahelegt.

Die hier bereits angedeutete Gegenüberstellung von natürlicher Einheit und artifizieller Vielheit wird in den Versen besonders ausgestaltet. Die natürliche materielle Einheit wird zum Ausdruck gebracht durch *uno de marmore*, *una silex* und ultimativ durch den Vers ungefähr in der Mitte: *materies cognata tenet discrimine nullo*; die artifizielle Vielheit durch *innumeros vultus*, *tot membra*, *varios artus*. Die Vielheit bildet Anfang und Ende des Epigramms, die Einheit sein Zentrum.

Diese Spannung von Einem und Vielem zieht sich auch auf anderen Ebenen durch das gesamte Epigramm. Sie wird beispielsweise durch Wortstellung von Adjektiven und deklinablen bzw. indeklinablen Zahlwörtern im Vers unterstützt. Sowohl *innumeros* und *uno* im ersten als auch *una* und *tot* im siebten Vers stehen nah beieinander und werden im ersten Fall durch eine Penthemimeres, im letzteren durch eine Trihemimeres voneinander abgesetzt. Es kommt niemals dazu, dass die Waage zugunsten der Einheit oder der Vielheit ausschlägt, denn sobald der Gedanke von entweder Einheit oder Vielheit geäußert wird, erfolgt ein direkter Ausgleich in die andere Richtung. So gleichen einander *innumeros* und *uno* im ersten Vers aus, *paribus* und *unanimi* in Vers 2–3 haben ihr Gegengewicht in *diremit* am Ende von Vers 3, *una* zu Beginn von Vers 7 hat ihren Gegenpart in *tot* zwei Wörter später. Selbst wenn durch Kunst Unterschiedlichkeit geschaffen wird, bleibt das Material und damit die Natur im Zentrum als einheitsstiftende Kraft erhalten, was das Hyperbaton im ersten Vers anschaulich visualisiert. Die Kunst mit ihren vielen Formen (*innumeros vultus*) umrahmt die natürliche Einheit des Marmors (*uno de marmore*).

Zu der Spannung von Einem und Vielem kommt die von Innen und Außen hinzu, die in den Begriffen *forma* und *cognatus* liegt (7.3–4). Obgleich die künstlerische Gestaltung für Unterschiede sorgt (7.3: *forma diremit*), wirkt das Material einheitsstiftend, indem es ohne Unterschied zusammenhält (7.4: *materies cognata tenet discrimine nullo*). *cognatus* – eine Vokabel, die bei Claudian auch an anderen Stellen verwendet wird – bringt noch mal prononciert auf den Punkt, dass der Marmor eine inhärente, unter keinen Umständen veränderbare Grundgleichheit etabliert, die auch

dann nicht aufgelöst wird, wenn das Material eine äußerliche Veränderung erfährt. Als Kernaussage ist so weit festzuhalten, dass auch bei äußerlicher Diversifikation mittels der Kunst der innere Zusammenhang des natürlichen Materials erhalten bleibt.

So ist auf den ersten Blick die rhetorische Frage in 7.6 *quae tanta potestas?* auf die Kunst bezogen, die dieses beeindruckende Kunstwerk geschaffen hat. Allerdings kann sie auch auf die Natur bezogen werden, die ebenso das Eine aus dem Anderen entstehen lässt. Nach dem, was die vorherigen Verse jedoch aussagen, kommt man zu dem Schluss: sowohl als auch.

So leitet dann diese Frage folgerichtig zur Pointe über, die letztlich beide Sphären zusammenführt. Zunächst gibt es den Stein (*materies*) als vereinende Entität (*una silex ligat*), dann gibt es einen mittels Kunstfertigkeit bearbeiteten Stein (*ductus mons*), eine Natur, die der Kunst den Weg ebnet, indem sie sich derart bearbeiten lässt (*patiens ferri*), dass sie in verschiedene Glieder geändert wird (*varios mutatur in artus*). Trotz der Vielheit der *forma* bleibt die Einheitlichkeit in der Kunst insofern erhalten, dass die Natur als Entität existiert, die die sich unterscheidenden Glieder aneinanderbindet (*ligat*). Es herrscht Eintracht zwischen unterschiedlichen Dingen, eine *concordia discors*, in der weder die Natur noch die Kunst ein Übergewicht hat.

Beide *artes*, Skulptur und Text, bringen genau diesen Grundgedanken zum Ausdruck. Die Statue besteht naturgemäß aus unterschiedlichen Bestandteilen, die trotz ihrer äußerlichen Unterschiedlichkeit eine materielle Basis, den Klumpen aus Marmor, teilen. Trotz der äußeren Diversifikation bleibt die Natur als einheitsstiftend bestehen, *forma* und *materies* bilden keine Gegensätze. Der Text untermalt durch Wortwahl und -stellung genau diesen Ausgleich, sodass weder ein Übergewicht zugunsten der Kunst noch der Natur entstehen kann. Der durch den ersten Vers erzeugte Eindruck von Überlegenheit der statuarischen Kunst wird im Text als zweiter *ars* nicht konsequent verfolgt. Die textuelle Gestaltung unterwandert geradezu die Grundannahme der Überlegenheit der hier bildenden Kunst. Dadurch lenkt sie den Fokus im Besonderen auf die *ars* des Textes und macht als Claudians Grundannahme bezüglich der Natur die Einheit der Vielheit, die *concordia discors*, und die Stabilität der *materies* deutlich.

1.3.1.2 *carmen* 17

Folgende Verse aus *carmen* 17 weisen vor allem aufgrund desselben Sujets einen Bezug zu *carmen* 7 auf. Sie bilden den Abschluss der Ekphrasis einer Bronzestatue (17.11: *metallum*) der beiden sizilianischen Brüder Amphinomos und Anapius, die als *exempla* für *pietas* ihren Eltern gegenüber in die Geschichte eingegangen sind. Auch hier wird das Verhältnis von Kunst und Natur thematisiert (17.19–26):

*hoc quoque praeteriens oculis ne forte relinquas*¹²⁸
*artificis tacitae*¹²⁹ *quod meruere manus:* 20

128 Ein ähnliches Herangehen liegt in *carmen* 39 (*ne sperne*) vor, siehe hierzu S. 142.

nam consanguineos/eadem cum forma figuret,
hic propior matri fit tamen, ille patri.
dissimiles annos/sollertia temperat artis:
alter in alterius redditur ore parens,
et nova germanis paribus discrimina praebens 25
*divisit vultus cum pietate faber.*¹³⁰

Dieser Auszug lässt sich gliedern in die Verse 19–20 und 25–26, die jeweils den Künstler und sein Kunstwerk thematisieren (*ars-ars*), und 21–24, die die *ars* des Bildhauers mit der *natura* des Gegenstandes in Beziehung setzen. Während in *carmen* 7 durch die Wer-Frage zu Beginn die Aufmerksamkeit auf den Künstler gelenkt wird, geschieht dies in *carmen* 17 mit Hilfe einer imaginierten Rezeptionsinstanz, die dazu aufgefordert wird, nicht bloß an dem Kunstwerk vorbeizugehen, sondern es zu betrachten (17.19: *ne relinquo*).¹³¹ Gleich das erste Distichon betont die äußerst positive Bewertung des Kunstwerks sowie der Leistung des Künstlers und legt als Rezeptionsdispositiv Staunen fest. Dass die künstlerische Leistung des *artifex* hoch ist (17.20: *meruere*) und es sich bei ihm um einen *faber*, einen Handwerker, handelt, der sich nicht eines Werkzeugs (7.8: *ferri*), sondern seiner Hände bedient (*manus, figuret*), vermitteln die Verse 19–20 und 25–26.¹³² Vers 17.23 liefert zur Charakterisierung der Kunst an sich und des Künstlers ergänzend das Stichwort *sollertia*.

Zwischen Statue und Gegenstand liegt ein *ars-natura*-Verhältnis vor, zwischen Statue und Text ein *ars-ars*-Verhältnis, innerhalb dessen sowohl die Künstlerfiguren als auch die Kunstprodukte in Relation zueinander gesetzt werden. Wie auch in *carmen* 7 ist *forma* ein zentraler Begriff für die *ars* und bezeichnet eine äußerlich wahrnehmbare Gestalt, die gleich ist (17.21: *eadem*). Die gleiche Form wird dennoch von Unterschieden begleitet, die vor allem im Alter liegen (17.23: *dissimiles annos*). Diese werden, genauso wie die Ähnlichkeiten zu Mutter oder Vater (17.22: *hic propior*

¹²⁹ Sacchi 2019: 283–284 kommentiert dazu: „[...], Claudian reminds us that such effects of similarity-in-difference and difference-in-similarity, if astonishing when achieved through material media, lie at the very heart of his own verbal creative activity.“ S. zu einer „Poetics of Silence“ in der spätantiken Literatur Hernández Lobato 2017: 278–310. Im pseudo-vergilischen *Culex* verleiht die Schrift als schweigende Stimme dem Gedenken an die Mücke Dauer (Ps. Verg. *Culex* 412: *tacita firmat quod littera voce*). Der lateinische Text des *Culex* folgt Seelentag 2012.

¹³⁰ Vgl. zu der Geschichte der beiden Brüder auch Ps. Verg. *Aetna* 626–646. Vgl. zu diesem Gedicht Guipponi-Gineste 2010: 326–327. Vgl. als Kommentar Ricci 1985–86 und Ricci 1986.

¹³¹ S. zu Visualität und Metapoetik in *carmen* 17 Sacchi 2019. Sacchi bezeichnet das gesamte Gedicht als durchzogen von Oppositionen, die trotzdem miteinander verschmelzen („tension between divergence and convergence“, Sacchi 2019: 281).

¹³² Vgl. zur besonderen Bedeutung der Hand für einen Bildhauer eine Anekdote bei Quintilian (Quint. inst. 2.19.3): *Et si Praxiteles signum aliquod ex molari lapide conatus esset exculpere, Parium marmor mallem rude: at si illud idem artifex expolisset, plus in manibus fuisset quam in marmore. Denique natura materia doctrinae est: haec fingit, illa fingitur. Nihil ars sine materia, materiae etiam sine arte pretium est; ars summa materia optima melior.*

matri fit tamen, ille patri), im Gesicht ausgedrückt (17.24: *alter in alterius redditur ore parens*).¹³³ Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der Gesichter der Brüder liegt in dem Grad der auf den Gesichtern abgebildeten verwandtschaftlichen Zuneigung (*pietas*), den der Künstler der Unterscheidung wegen ergänzt (17.26: *divisit vultus cum pietate faber*). Die in *carmen* 7 mit dem Substantiv *materies* bezeichnete Natur ist nicht anorganisches Material wie Marmor, sondern familiäre Verwandtschaft zwischen Mutter, Vater und zwei Söhnen (*mater, pater, germanis*) – wie bereits in Claud. *Stil.* 2.339–361.¹³⁴ Was in *carmen* 7 mit *cognatus* bezeichnet wird, drückt hier die Vokabel *consanguineus* aus; die Wendung *germanis paribus* ist als Synonym zu *consanguineos* zu verstehen. Diese Vokabeln betonen den inhärenten Zusammenhang der Natur. Die Kunst bewirkt somit einerseits eine formale Vereinheitlichung (*eadem cum forma*), aber auch eine formale Trennung (*divisit*), die wiederum der *natura* angepasst ist (*hic propior ...*).

Die Ekphrasis als zweite Form der *ars* differenziert Kunst- und Naturzustand thematisch, sprachlich und metrisch ganz klar.¹³⁵ Alle Pentameter – die typischen Verse der dichterischen Kleinform – sind in ihrer Gänze dem Künstler und seinem Werk gewidmet. Die Hexameter behandeln den Rezipienten (17.19), Natur und Kunst (17.21), Natur und Kunst (17.23), Natur und Kunst (17.25). Die von Claudian bevorzugte Penthemimeres trennt in den Hexametern (17.23 und 17.25) die *natura*, die jeweils am Anfang steht (*nam consanguineos* bzw. *dissimiles annos*) von der *ars*, die in der zweiten Vershälfte auftritt (*eadem cum forma figuret* bzw. *sollertia temperat artis*).

Hinsichtlich des Wortmaterials zählen zum Kunstzustand *eadem cum forma figuret, hic propior matri fit tamen, ille patri, sollertia temperat artis, redditur, nova discrimina praebens, divisit*. Der Naturzustand steht hinter *consanguineos, dissimiles annos* und *ore*. Diese Liste zeigt, dass alle Verben auf der Seite der Kunst stehen, wodurch sie als produktive Kraft gekennzeichnet wird.

Im letzten Hexameter (17.27) wird die vorherige strikte Trennung von Natur und Kunst durch das Hyperbaton, das als Stilmittel äußerst häufig von Claudian verwendet wird, aufgehoben. Es untermalt die Idee von *materies* und *forma*, wie sie schon in *carmen* 7 auftrat.¹³⁶ Es gibt ein Außen und ein Innen. Während die äußere Form differenziert ist (*nova discrimina*), ist im Inneren die Natur der Brüder gleich und gleichbleibend, daher ist *germanis paribus* eingeschlossen – in *carmen* 7 findet sich dies im Hyperbaton in Vers 7.1: *innumeros uno de marmore vultus* bzw. in den Versen 7.3–4: *quos forma diremit / materies cognata tenet discrimine nullo*. Zentrale Begriffe, die die Gedichte 7 und 17 teilen, sind *discrimen* und *par*. Sie werden sowohl im Kontext Natur als auch im Kontext Kunst verwendet: *paribus lupatis* – *ars, paribus germanis* – *natura, discrimine nullo* – *natura, nova discrimina* – *ars. paribus germanis* und *dis-*

¹³³ Zur *concordia* auch in einem familiären Sinne vgl. Ware 2012: 119.

¹³⁴ Die Verse 17.27–28 betonen als weitere Facette der Natur das Pflichtgefühl der Söhne gegenüber den Eltern (*O bene naturae memores, documenta supernae / iustitiae, iuvenum numina, vota senum*).

¹³⁵ Zur Einordnung von Claudians ekphrastischer Strategie vgl. Sacchi 2019: 284–287.

¹³⁶ S. dazu auch Sacchi 2019: 282–283.

crimine nullo bestätigen den aus beiden Gedichten gewonnenen Eindruck einer konstanten Natur. *paribus lupatis* und *nova discrimina* hingegen zeigen Kunst als einerseits so konstant wie die Natur und andererseits ausdifferenziert.

1.3.2 Claud. *pr. Rapt.* 1.1.4 bzw. Claud. *Stil.* 2.339 – 361

Claudians *pr. Rapt.* 1.1.4 lautet: *quas natura negat praebuit arte vias*. Er ist der Seemann Jason (Claud. *pr. Rapt.* 1.1–2: *inventa secuit primus qui nave profundum / et rudibus remis sollicitavit aquas*),¹³⁷ der sich mit den Argonauten nach Colchis begibt, um das goldene Vlies zu stehlen. Er steuert sein Schiff auf der ersten Fahrt nah an der Küste entlang, dann allerdings, von *audacia* geleitet, auf das weite Meer hinaus, er befährt die Ägäis und das Ionische Meer.¹³⁸ Diese Fahrt der Argonauten wird nicht nur als Startpunkt für das menschliche Segeln, sondern auch für die epische Tradition verstanden, in der der Ozean zum Sinnbild für das Epos wird.¹³⁹ *natura* ist hier einerseits als Natur, also das Meer, und andererseits als das angeborene *ingenium* zu verstehen. Während Horaz in seiner *Ars poetica* formuliert, dass sowohl *ingenium* als auch *ars* für einen Dichter unabdingbar seien, wird die *natura* in ihren beiden Erscheinungsformen hier durch die erlernte *ars* übertroffen, denn die Kunst und die mit ihr erlernten Methoden und Techniken machen die Natur erst gangbar – dahinter steht das Übertrumpfen von Natur durch Kultur – und gehen bezüglich der mit ihr verbundenen Fähigkeiten über ein *ingenium* hinaus.¹⁴⁰ In diesem Sinne können wir Closes These 2 das Verb „übertreffen“ ergänzen.¹⁴¹ Das Übertreffen der Natur durch Kunst/Kultur ist ein gerade bei den Römern weit verbreiteter Topos. Ein schönes Beispiel hierfür ist Statius, der neben Lukan zu zentralen Vorbildern Claudians gehörte.¹⁴² In seiner *silv.* 4.3, die dem Bau der *Via Domitiana* am Golf von Neapel gewidmet ist, erkennt der

¹³⁷ Über den Stellenwert der Argonautensage in poetologischen Kontexten vgl. Felgentreu 1999: 164–166. Eine Übersetzung ins Deutsche bei Friedrich/Frings 2016.

¹³⁸ Felgentreu 1999: 166 nennt hier als Parallelstelle Verg. *georg.* 2.44–46: *ades et primi lege litoris oram; / in manibus terrae. non hic te carmine ficto / atque per ambages et longa exorsa tenebo*.

¹³⁹ Vgl. dazu Harrison 2007.

¹⁴⁰ Vgl. Felgentreu 1999: 167 bzw. Gruzelić 1993: 82.

¹⁴¹ S. dazu S. 12.

¹⁴² Vgl. Kaufmann 2015: 481–496, die darlegt, dass Statius sowohl spätantike Dichtung als auch Prosa maßgeblich in Sprache, Bildersprache, Themen, Plotstruktur und Gattungen beeinflusste. Die Hochphase einer kreativen Auseinandersetzung mit Statius datiert sie auf die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts n. Chr. (Kaufmann 2015: 481). In den Werken der späteren Dichter schlage sich der stätianische Einfluss vor allem in formalen Aspekten wie Sprache, Stil und Metrum nieder (Kaufmann 2015: 491). Sie bezeichnet Claudian als „trendsetter for the increased interest in Statius’ poetry by the later poets.“ (Kaufmann 2015: 483). Dass Sidonius Apollinaris zahlreiche Anspielungen auf die *Thebais* und die *Silvae* in sein Werk integrierte (Kaufmann 2015: 489), führt Kaufmann auf eine zentrale Rolle Claudians zurück, der quasi eine Mittlerposition zwischen Statius und späteren Dichtern einnehme (Kaufmann 2015: 491). In Bezug auf Claudians *DRP* geht sie auf die Ähnlichkeit der Plotstruktur zu Statius’ *Achilleis* ein (Kaufmann 2015: 486–488). Zu Lukan und Claudian s. Berlincourt 2016.

Flussgott Vulturnus Domitian als Ordner seiner Felder an (Stat. *silv.* 4.3.72: *camporum bone conditor meorum*), der seinen Flusslauf im Zuge des Straßen- und Brückenbaus begradigt (Stat. *silv.* 4.3.73–75: *qui me, vallibus aviis refusum / et ripas habitare nescientem, / recti legibus alveti ligasti*). Der die Natur personifizierende Flussgott gesteht daraufhin seine Bezwingung ein, die hier aufgrund der enkomiasistischen Note dieses Gedichtes so positiv bewertet wird, dass er Domitian als *maximus arbiter* und *meaeque victor perpetuus legere ripae* bezeichnet (Stat. *silv.* 4.3.83–84) – als größten Schiedsrichter und immerwährenden Besieger meines Ufers.¹⁴³

Die Künstlerfigur muss bei Claudian genauso als Folie für den Dichter verstanden werden¹⁴⁴ wie die Schiffsreise als Folie für den Dichtungsprozess, die nach Felgentreu als Fahrt über das offene Meer den Charakter einer „Standardmetapher für die epische Dichtung“ angenommen habe.¹⁴⁵ Hinter diesem Vers steht eine poetologische Aussage des Dichters. Die Forschung hat die steigende Kühnheit des Seemanns mit der steigenden Ambition des Dichters hinsichtlich des Verfassens eines Epos in Verbindung gebracht¹⁴⁶ oder sie als Allegorie auf Claudians Karriere als Poet verstanden, die mit leichteren und kurzen Gattungen ihren Anfang nahm und am Schluss zum Epos als anspruchsvollster Gattung vordrang.¹⁴⁷ *primus* ist dabei als Schlüsselbegriff zu verstehen, hinter dem Harrison die Analogie von erster Seefahrt und erster Dichtung sieht.¹⁴⁸

Was die *persona* des Dichters hier definitiv formuliert, ist ein Anspruch an ihre Dichtung. Indem sie Jason, den ersten antiken Seefahrer, als Folie nimmt, formuliert sie einen besonderen Geltungsanspruch für sich selbst. Auf ihrer poetischen Schiffsreise möchte sie den Errungenschaften des Seemanns Jason gleichkommen. Beide besitzen ein außergewöhnliches Maß an Kunstfertigkeit, beider Kunst einen hohen Grad an Artifizialität. Es handelt sich bei diesem Vers um ein typisch episches Statement, das in jedem auch nicht spätantiken Epos genauso hätte stehen können. Es weist auf ein hohes Bewusstsein Claudians über episches *self-fashioning* und Strate-

143 Pavlovskis 1973: 2 hält fest: „Statius feels and expresses a genuine joy in man’s subjugation of nature.“

144 Harrison 2017: 239. S. Harrison zu intertextuellen Referenzen zu *praefationes* vor allem augusteischer Autoren (Vergil, Properz). Felgentreu 1999: 166 nennt als wichtigen Bezugspunkt Horaz. Vgl. dazu auch Minissale 1975–76, die vor allem die Analogie von Segelndem und Dichter in den Vordergrund ihrer Überlegungen stellt.

145 Felgentreu 1999: 165. Allgemein zur Schifffahrt als poetologischer Metapher Nünlist 1998: 265–276. Vgl. Gruzelić 1993: 81–82 mit Stellenangaben zur Dichtung als Seereise auf Gruzelić 1993: 81, weitere Belegstellen bei Felgentreu 1999: 162 mit FN 310.

146 Harrison 2017: 241.

147 Zu unterschiedlichen Deutungen dieser Passage vgl. Hall 1969: 100–103 und Felgentreu 1999: 157–167. Ware 2004: 184–185 vermutet Orpheus als wichtige Dichterpersion, die im Hintergrund dieser *praefatio* steht, was sie anhand eines Vergleichs zu den ersten Versen des Argonautenepos des Valerius Flaccus festmacht. Im zweiten Buch des *DRP* sei die Anspielung auf Orpheus jedoch deutlicher. Allgemein zu einer autobiographischen Lesart der *praefatio* Minissale 1975–1976. Zu einer Deutung, die diese Passage als „confrontation with the poetic tradition“ versteht, s. Formisano 2017: 220–227.

148 Harrison 2017: 240 mit Bezug auf Harrison 2006.

gien der epischen Selbstpositionierung hin, die aus der langen epischen Tradition der Antike erwachsen sind.

Als ebenso traditions- und gattungsbewusst erweist sich der Dichter in der Beschreibung der Konsularrobe Stilichos im drei Bücher umfassenden Lob auf das Konsulat Stilichos im Jahre 400. Diese steht vollkommen im Kontext der panegyrischen Aussageabsicht des Werks und fokussiert daher die Fortpflanzung innerhalb der Kaiserdynastie (Stil. 2.339 – 361):

<i>dixit gremioque rigentia profert</i>	339
<i>dona, graves auro trabeas. insigne Minervae</i>	
<i>spirat opus. rutilis hic pingitur aula columnis</i>	
<i>et sacri Mariae partus. Lucina dolores</i>	
<i>solatur; residet fulgente puerpera lecto;</i>	
<i>sollicitae iuxta pallescunt gaudia matris.</i>	
<i>susceptum puerum redimitae tempora Nymphae</i>	345
<i>auri fonte lavant: teneros de stamine risus</i>	
<i>vagitusque audire putes. iam creverat infans</i>	
<i>ore ferens patrem; sed avus maturior aevi</i>	
<i>Martia recturo tradit praecepta nepoti.</i>	
<i>parte alia spumis fucantem Serica frena</i>	350
<i>sanguineis primae signatus flore iuventae</i>	
<i>Eucherius flectebat equum iaculisque vel arcu</i>	
<i>aurea purpureos tollentes cornua cervos</i>	
<i>aureus ipse ferit. Venus hic invecta columbis</i>	
<i>tertia regali iungit conubia nexu,</i>	355
<i>pinnatique nurum circumstipantur Amores</i>	
<i>progenitam Augustis Augustorumque sororem.</i>	
<i>Eucherius timido iam flammea sublevat ore</i>	
<i>virginis; adridet laeto Thermantia fratri.</i>	
<i>iam domus haec utroque petit diademata sexu</i>	360
<i>reginasque parit reginarumque maritos.¹⁴⁹</i>	

Die erste Szene auf der Trabea stellt die Geburt des Sohnes von Honorius, des west-römischen Kaisers, und Maria, der Tochter Stilichos und Serenas, dar. Dementsprechend sind die in Vers 344 erwähnte Mutter und der in Vers 348 erwähnte Großvater Serena und Stilicho. Es schließen sich zwei Szenen an, in denen Eucherius, der Bruder der Maria, im Fokus steht, einmal als Jäger, ein weiteres Mal als Bräutigam der Galla Placidia.¹⁵⁰ Die in Vers 359 erwähnte Thermantia ist die Schwester von Maria und Eucherius. Ein zentraler Wendepunkt liegt in Vers 350, eingeleitet mit *parte alia*. Denn die beiden Kinder Maria und Eucherius kommen offenbar bildlich in zwei unterschiedlichen Teilen der Robe zur Geltung. Die Robe gleicht dadurch einem Stammbaum, der ausgehend von Stilicho und Serena zwei Zweige hat, die jedoch ihre Zu-

¹⁴⁹ Vgl. dazu den Imitationskommentar Keudel 1970. Vgl. Dewar 2008: 229 – 230 mit einer Übersetzung ins Englische. Weiß/Wiener 2020 mit einer Übersetzung ins Deutsche.

¹⁵⁰ Vgl. zu dieser Theorie Dewar 2008: 230.

sammengehörigkeit durch die Eltern-/Großelterngeneration beibehält. Dies unterstützt eine ganz klar dynastische Aussageabsicht, die auf die Kinder und Enkelkinder Stilichos gemünzt ist und in deren Kontext auch die intertextuellen Anspielungen zu verstehen sind.¹⁵¹

Die *natura* tritt somit konkret im Sinne des menschlichen Lebens und der menschlichen Fortpflanzung auf, indirekt als Materiallieferantin. Die *ars* ist aufgeteilt in Bild und Text. Die bildliche *ars* wird dadurch auf eine besondere Ebene gehoben, dass die göttliche Weberin Minerva die Robe gewebt haben soll, was neben einer Erhöhung der Person Stilichos auch die des Dichters bewirkt, der dieses göttliche Kunstwerk beschreibt. Allerdings stehen nicht Kunst und artifizielle Gestaltung, sondern Inhalt und Botschaft der Bilder im Rahmen der Repräsentation Stilichos im Vordergrund. Sowohl er als auch seine Nachkommen werden als Teil einer kaiserlichen Dynastie dargestellt, aus der zukünftige Königinnen und Könige hervorgehen werden. Die Bilder auf der Robe drücken somit einen politischen Machtanspruch aus. Die textuelle *ars* greift auf gängige literarische Topoi wie Materialität – hier Gold, Purpur und Seide –, Glanzeffekte und den Eindruck der lebendigen Wirkung der Bilder zurück, hier in *spirat opus* bzw. *risus vagitusque audire putes* – allesamt Kernelemente von (Gewebe)Ekphraseis.

Die poetologische bzw. selbst-reflexive Dimension dieser Episode ist jedoch recht wenig ausgeprägt. Anders als bei anderen Gewebebeschreibungen können wir als Leser hier den Entstehungsprozess nicht nachvollziehen. Dies ist jedoch immer der wichtigste poetologische Ansatzpunkt, da der Webprozess, das Einziehen von Kett- und Schussfäden, als sinnbildlich für den Verfassungsprozess eines Textes und das Einziehen unterschiedlicher Sinnebenen verstanden wird. Daher spielt auch Dreidimensionalität keine konkrete Rolle. Das Angebot einer multisensuellen Wahrnehmung erfolgt allein durch die Idee, dass das „Quäken“ des neugeborenen Kindes hörbar ist. Der Fokus liegt hier nicht auf Artifizialität, sondern auf der bildlichen Darstellung einer Kaiserdynastie, weshalb allein die wertvollsten Materialien verwendet werden und Minerva als Weberin in Erscheinung tritt. Zugunsten dieser panegyrischen Aussageabsicht werden poetologische und selbst-reflexive Aussagen eher indirekt eingebunden.

Die vier Beispiele deuten einige elementare Unterschiede zwischen dem *ars-natura*-Verhältnis in den *Carmina minora* und *maiora* an. Das Verhältnis von Kunst und Natur muss in den *Carmina maiora* ganz deutlich vor dem Hintergrund des Gattungskontextes verstanden werden. So stehen hier episches *self-fashioning* und die Unterstützung der panegyrischen Aussageabsicht im Vordergrund. Die *carmina* 7 und

¹⁵¹ Vgl. dazu Keudel 1970, die eine ganze Reihe an bildlichen und textuellen Vorbildern nennt. Dewar 2008: 231: „What we can say, however, is that in Claudian's poem the robe, real or imagined, seems designed to reassure contemporaries that, great though Stilicho's ambition may be, it is for his children and not for himself. For the moment, Stilicho's personal glory is made subordinate to dynasty, and consulship is effaced by matrimony.“ Vgl. zu der Frage, ob es sich bei der Robe um Wirklichkeit oder Fiktion handelt Cameron 1970: 303–304. Roberts 1989: 114 spricht sich für die Fiktion aus.

17 sind nicht in ein so stark definiertes Bezugssystem eingebunden. Ihr Fokus liegt nicht auf der Einschreibung in eine literarische Tradition, sondern vielmehr auf formalen Kategorien, dem Zusammenspiel von Sprache, Stil und Metrik. Darüberhinausgehend weisen sie unterschiedliche Charakterzüge des Verhältnisses von *ars* und *natura* auf. Im Epos wird die Natur von der – zuweilen göttlichen und mimetischen – Kunst übertroffen, dient rein als Materiallieferant oder muss im biologischen Sinne verstanden werden. In den kleineren Dichtungen ist die Natur als *materies* eine innere Grundkonstante, die trotz äußerlicher Differenzierung ihre Beständigkeit nicht verliert. Selbiges gilt für Claudians Poetik. Im Kern steht ein festes poetisches Programm, das sich sowohl durch die *Carmina minora* als auch die *Carmina maiora* zieht, unterschiedlich ausgestaltet wird, sich aber doch in einer signifikanten Anzahl von Gedichten erkennen lässt.

Ich gehe nun zum Hauptteil meiner Arbeit über, der im Rahmen der Textanalysen die in den Kommentaren zu den *carmina* 7 und 17 fokussierten Punkte Thematik, Sprache, Stil, Metrik und den Diskurs von *ars* und *natura* bezüglich der Gedichte Claudians auf natürliche bzw. artifizielle Mirabilia in den Fokus stellt. Als Kategorien werden Motive und Assoziationshorizonte im Folgenden hinzugenommen. Die Reihenfolge der Besprechungen richtet sich nach inhaltlichen und kompositorischen Kriterien. So bilden aufgrund des Themas die *carmina* 51, 33 – 39 und 29 den ersten Block; der zweite Block besteht aus den *carmina* 9 und 49 auf mirabile Tiere, während der letzte Block die mirabilen Gewässer Aponus und Nil thematisiert. Aufgrund der Menge an Bezügen zwischen den einzelnen Gedichten dienen Zwischenfazits zur Sicherung der wichtigsten Beobachtungen bezüglich der einzelnen Blöcke, während die Fazits die Kristallepigramme sowie die *carmina* 9 und 49 bzw. 26 und 28 im Sinne ihrer klaren seriellen bzw. Gruppenstruktur behandeln. Es ist mein Ziel zu zeigen, wie die drei Grundpfeiler des poetischen Programms Claudians, der *ars-natura*-Diskurs, die *concordia discors* sowie das dichte Netzwerk an intra-/intertextuellen Bezügen und Anspielungen ausgestaltet werden, um schlussendlich den Eindruck eines „poetischen Projekts von großer Kohärenz“ zu vermitteln.¹⁵²

152 Guipponi-Gineste 2010: 10: „[...] témoignent de la même sensibilité, de la même vision du monde, et sont subordonnés à un projet poétique d’une grande cohérence.“

2 *ars* und *natura* in den *Carmina minora*

Geradezu topisch zieht sich das Mirabile durch die 53 Texte umfassende und abrupt abbrechende Sammlung kleiner Dichtungen Claudians.¹ Mit der Behandlung solcher Mirabilia² stellt sich Claudian in eine schon seit den Anfängen der antiken Literatur fassbare Tradition, die nicht nur in rein paradoxographischen Schriften greifbar ist, sondern auch in der Epik, Historiographie oder Enzyklopädie. Zu typischen Autoren zählen beispielsweise Theophrast, Plinius der Ältere³ oder Solinus. Mirabilia können humane, animalische, botanische, zoologische oder mineralogische Besonderheiten sein, die der Natur entstammen, oder auch vom Menschen hergestellte Besonderheiten wie Automaten.⁴ Die Oberkategorien Mineralien, Fauna und Wasser gehören dabei zu den bereits sehr früh etablierten Hauptklassen von Mirabilia.⁵

Die schriftliche Präsentation, soweit sie aus den erhaltenen Fragmenten hellenistischer Abhandlungen rekonstruierbar ist, konnte geographisch, thematisch, alphabetisch oder bibliographisch erfolgen. Eine übergeordnete Narration war offenbar nicht notwendig, viel eher lassen sich Hierarchie, Analogie und Assoziation als die bestimmenden Anordnungsprinzipien ableiten. Die Zusammenstellung von Mirabilia in ganzen Wunderbüchern oder auch ihre episodenhafte Betrachtung konnte ebenso dem Interesse der Kompilatoren bzw. Autoren geschuldet wie auch an den Bedürf-

1 Vgl. zum Wunderbaren in den politischen Dichtungen Claudians Dorfbauer 2009. Genannter Arbeit liegt folgender Begriff des Wunderbaren zugrunde (Dorfbauer 2009: 34): „Als „wunderbar“ wird in der vorliegenden Arbeit der gesamte Bereich des Übermenschlich-Göttlichen zusammengefasst, d. h. alle Figuren und Vorgänge, die außerhalb der täglich erfahrbaren Realität der Welt bzw. außerhalb des im Rahmen der Naturgesetze Möglichen anzusiedeln sind.“ Zum Wunderbaren gehören hier Götter genauso wie die Vergöttlichung eines Menschen.

2 S. die Definition von Healy 1999 S. 2 mit FN 12. Wie Mette dargelegt hat, werden schon in der homerischen Epik die Wörter der Familie θαῦμα, θαυμάζω, θαυμάζειν zur Bezeichnung außerordentlicher Leistungen oder besonderer körperlicher Merkmale von Menschen verwendet (Mette 1961: 53). Jüngst hat Luceri Claudians besonderem Interesse an der Beschreibung von Mirabilia und ihrer textuellen Tradition Aufmerksamkeit in einem Kommentar der *Carmina minora* 9, 28 und 49 gewidmet (Luceri 2020: 12–18). Er fasst zu den *Carmina minora* kurz zusammen (Luceri 2020: 16): „La nutrita presenza, all’ interno della raccolta, di *carmina* in cui il poeta mostra una compiaciuta inclinazione a descivere oggetti o creature aventi carattere di eccezionalità, attiene ad ambiti che possono definirsi *tout court* scientifici: spaziando dalla geografia alla fisica e alla zoologia, in particolare, essi rivelano l’ attenzione dell’ Alessandrino per fenomeni che, pur nella loro bizzarria, lasciano intravedere l’ impronta, non sempre immediatamente decifrabile, dell’ armonia del cosmo. A siffatto ordine provvidenziale, di matrice evidentemente stoica, obbedisce tutto l’ universo, anche in relazione a quegli apparenti paradossi o *miracula* che si manifestano negli aspetti più disparati [...]“.

3 S. allgemein zur Natur bei Plinius Beagon 1992.

4 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Schepens/Delcroix 1996: 373–460; zum Hellenismus Schepens/Delcroix 1996: 375–419, ab Schepens/Delcroix 1996: 410 zur römischen Literatur. Siehe auch zu einem allgemeinen Überblick zu Mirabilia Guipponi-Gineste 2010: 201–203.

5 Vgl. dazu Nichols 2018: 3–16, der dies an den *Indica* des Ctesias festmacht (5./4. Jh. v. Chr.). Gerade für die Kategorie Wassermirabilia seien Seen, Flüsse und Quellen am beliebtesten (Nichols 2018: 6).

nissen der einfachen Leserschaft oder der Mitglieder eines Herrscherhauses orientiert sein.

Mögliche Funktionen vermutet man in der Repräsentation von Macht des Herrscherhauses, als Nachschlagewerk für Interessierte und weitere Autoren sowie als Vermittlungsinstanz für das Wunderbare. Während Schepens diese möglichen Funktionen paradoxographischen Texten aus dem Hellenismus zuweist, ist Delcroix zufolge in der römischen Literatur die Hauptfunktion *docere*, zu unterrichten bzw. zu lehren. In Gattungen wie dem Epos oder der Historiographie liege ein positiver Effekt paradoxographischer Inhalte darin, dass sie die Rezipienten unterhielten und zur Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit beitrügen. Bezüglich der Adressaten gibt er zu bedenken, dass sich hellenistische Paradoxographie ausschließlich an die herrschende Elite richtete, während die römischen Kollegen nicht für einen festgelegten Rezipientenkreis schrieben.

Die Beweggründe für eine römische Beschäftigung mit *Mirabilia* sieht Delcroix in mehreren Aspekten. Geweckt wurde das generelle Interesse wohl durch militärische Kampagnen, die die Römer in bisher unerforschte Gebiete führten. Die Faszination des Fremden kann hier als Auslöser für ein römisches Interesse gesehen werden. Um die eigene Macht und Dominanz zu beglaubigen, wurden besondere Tiere oder auch Menschen, die z. B. deformiert waren, mit nach Rom genommen und öffentlich, beispielsweise beim Triumphzug, vorgeführt. Aber auch das Nahe, was man sich nicht erklären konnte, wurde gern zum Anlass für Beschreibungen genommen. Abschließend bringt Delcroix das Argument der Tradition an, in die sich jeder römische Autor einreihen wollte. Als sonstige Funktionen benennen Schepens und Delcroix den Wissenserwerb, die philosophische Erkenntnis, die moralische Kritik, die Beglaubigung von (göttlicher, politischer, menschlicher) Macht bzw. Autorität oder die *delectatio*.⁶

Claudians *Mirabilia* sind zum Großteil natürlich. Sieben Epigramme behandeln als *Mirabile* einen Kristall mit Wassertropfen. Weitere fünf Texte thematisieren als zweites Mineral den Magnetstein, Stachelschwein und Zitterrochen als Tiere sowie Nil und Aponus als Flüsse.⁷ Als *mirabile* Kategorien ergeben sich somit Mineralien, Fauna und Wasser. Geographisch lassen sich der Nil einwandfrei in Ägypten, dem Wunderland der Antike, der Aponus in Italien verorten. Den Angaben diverser Autoren zum Vorkommen der anderen *Mirabilia* folgend ergibt sich – nach heutigem Verständnis – Europa als geographischer Schwerpunkt.

Guipponi-Gineste benennt als Bezugspunkte der *Mirabilia* untereinander: die *concordia discors*,⁸ die Eintracht von Oppositionen wie beispielsweise Feuer und Wasser, Wasser und Eis, belebten und unbelebten Dingen, die die Abweichung der

⁶ Diese Ausführungen sind eine Zusammenstellung aus Mette 1961; Hardie 2009; Erler 2015.

⁷ Guipponi-Gineste 2010: 201 zählt noch das Epigramm mit dem Titel *De locusta* (Claud. *carm. min.* 24) dazu, auf das diese Arbeit nicht genauer eingehen wird.

⁸ Erste Ausprägungsformen der Idee von der Einheit der Gegensätze gibt es bei den griechischen Philosophen Pythagoras, Heraklit und Empedokles.

Mirabilia von der natürlichen Ordnung zum Vorschein bringt und sie als Paradoxa charakterisiert;⁹ die grundlegende Alterität der Mirabilia; damit verbunden das lexikalische Feld Geheimnis und Mysteriöses; die Schwierigkeit der Wahrnehmung der einzelnen Objekte z. B. wegen Nebels oder Rauchs wie auch ihre Unerklärbarkeit;¹⁰ die *curiositas* als Grundhaltung den Mirabilia gegenüber, mit der in der Spätantike laut Guipponi-Gineste eher ein Verlangen nach Wissen, das Vergnügen bereiten soll, konnotiert wird, denn ein Verlangen nach Wissen, das das Erreichen von Wahrheit zum Ziel hat.¹¹

Nun sind die *Carmina minora* definitiv kein Wunderbuch, da sie zahlreiche Gedichte enthalten, die andere thematische Schwerpunkte aufweisen; die schiere Anzahl an Naturwundergedichten legt jedoch die Vermutung nahe, dass sowohl die Textsorte als auch die Gegenstände das Interesse des Dichters geweckt haben und dass diese Ausführlichkeit intendiert ist. Jedoch schließe ich, aufgrund der nicht gelieferten wissenschaftlichen Erklärungen für die Naturphänomene, aus, dass die Mirabiliengedichte auf eine Belehrung des Publikums abzielen.¹² Obgleich anzunehmen ist, dass die Publika der *Carmina minora* und *maiora* gewisse Schnittmengen aufgewiesen haben, liegt die Repräsentationsfunktion hinsichtlich der Macht des weströmischen Kaiserhauses bis auf einige Ausnahmen wie dem Lob Serenas (*carm. min.* 30) oder auch den Zaumzeugepigrammen (*carm. min.* 46–48 und *spur.* 4) in den *Carmina maiora*:

It must never be forgotten in considering Claudian that he is a court poet, clever and ambitious, no doubt a seeker after wealth and social position, and that it was his accepted mission in life to entertain a small but highly literate court audience, chiefly with poetry about contemporary political events.¹³

Gerade dann, wenn das Publikum hoch gebildet ist, muss der Dichter als *poeta doctus* dieser Bildung durch Komplexität auf inhaltlicher und literarischer Ebene gerecht werden.¹⁴ Einen Aspekt seiner Gelehrtheit bilden dabei die Mirabilia selbst, hinter deren literarischer Verfertigung stets die Idee der *curiositas* steht. Den auch für

⁹ Guipponi-Gineste 2009: 44. Dazu auch Guipponi-Gineste 2010: 204–205 mit FN 26 und einigen Stellenhinweisen.

¹⁰ Guipponi-Gineste 2010: 203–207.

¹¹ Die Autorin legt die Geschichte der *curiositas* auf den Seiten 2010: 211–214 dar. Zum unterschiedlichen Verständnis der *curiositas* in der Antike vgl. S. 121–123.

¹² „[...] Claudian appears comfortable in creating a poetry which, free of empirical or scientific precision, has no intention of being educative, but simply wishes to share its wonderment at the curious and bizarre aspects of reality.“ (Luceri 2020: VII).

¹³ Gruzelić 1993: 91. S. auch S. 1 mit FN 3.

¹⁴ Cameron 1970: 348: „And if by sophisticated modern standards much of Claudian’s culture outside the field of poetry might seem superficial (sc. z. B. Astronomie, Geographie, Medizin), there can be no doubt that – and not by the standards of his own age alone – he more than lived up to the ancient ideal of *doctus poeta*.“

Claudians Selbstbild zentraleren Schwerpunkt seiner Gelehrtheit bildet die breite Kenntnis griechischer und römischer Literatur. Gerade in dem Moment, wenn Claudian sich dazu entscheidet, ekphrastische Gedichte auf natürliche *Mirabilia* wie den Nil zu verfassen,¹⁵ schreibt er sich in eine lange Traditionskette ein, in der Autoren wie Herodot oder Lukan stehen. Hier zeigen sich Gesten der *imitatio* und *aemulatio*. Es ist davon auszugehen, dass Claudians Rezipienten diese Bezüge bewusst waren.

Vor dem Hintergrund der langen Literaturtradition bestand für den Dichter dementsprechend die besondere Herausforderung darin, ein Produkt zu erschaffen, das die begonnene Traditionslinie qualitäts- und abwechslungsreich weiterführt. An dieser Stelle ist somit die *ars* Claudians ganz besonders gefragt. Für Claudian galt es, sich von vorherigen Texten abzugrenzen und auch häufig traktierte Inhalte anders zu präsentieren. Allerdings ging es nicht allein um ein Abgrenzen, sondern auch um ein Aufgreifen von beispielsweise lang etablierten poetologischen Konzepten oder Modi der dichterischen Selbstkonstruktion. Gerade solch eine Textsorte wie die Ekphrasis ist stark von inhaltlichen und kompositorischen Konventionen geprägt. Claudians *ars* ist all diesen Bereichen genauso verpflichtet wie auch dem antiken Bestreben einer architektonischen Strukturierung von Gedichtgruppen, Zyklen und Gedichtbüchern. Im selben Moment zeichnet sie sich allerdings auch durch eine für die Spätantike typische formale Fokussierung aus, die sich vor allem auf metrischer, lexikalischer und stilistischer Ebene manifestiert. Zudem demonstriert sie als besonderes Merkmal eine weitreichende intra- und intertextuelle Bezogenheit.

Genau in diesem Gedanken der *ars* findet sich die Schnittmenge zwischen Claudians Beschreibungen und den natürlichen *Mirabilia*. Denn die Natur ist bei ihm eine *natura artifex*, das Gedicht ein *artificium*. Allerdings geht es selten um die Frage, ob das eine das andere übertrifft. Vielmehr kommt es auf die Annäherung beider *artes* und darauf an, dass die poetische *ars* diese besonderen Erzeugnisse der *natura* vor allem hinsichtlich einer intensiven ἐνάργεια angemessen inszeniert.

Ich beginne mit der Analyse von *carmen* 51, bevor ich zu den Kristallepigrammen (*carm. min.* 33–39) übergehe. Dieses Epigramm, das die *sphaera* des Archimedes beschreibt, weist enge intratextuelle Bindungen zu den Kristallepigrammen auf, anhand derer ich vor allem einige Fragestellungen erarbeiten möchte, auf die ich in der Analyse der Kristallepigramme zurückkommen werde. Diese sind: das Verhältnis von *ars* und *natura*, das Verhältnis von Klein und Groß, die poetologische Dimension des Textes, die Handhabbarkeit des Gegenstands bzw. des Gedichts sowie die Rezipientenreaktion. Des Weiteren werde ich ganz konkret meine methodische Zugriffsweise demonstrieren, die die metrische ebenso wie die sprachliche und stilistische Gestaltung vor dem Hintergrund des beschriebenen Gegenstandes in den Blick nimmt. Im Gegensatz zur Analyse zu den Kristallepigrammen werde ich in Bezug auf *carmen* 51 nicht so stark auf die Aspekte Assoziationshorizonte und Lexik/Wortfelder eingehen.

¹⁵ Vgl. zu dem Zusammenhang zwischen Ekphrasis und *Mirabilia* bei Claudian Guipponi-Gineste 2010: 203.

2.1 Die *sphaera* des Archimedes (Claud. *carm. min.* 51)

Zahlreiche Beispiele aus der Antike belegen, dass im Rahmen von Beschreibungen von Kunstwerken oder Naturphänomenen häufig eine Reflexion auf die Verhältnisse von *ars* und *natura* sowie Größe und Kleinheit stattfindet.¹⁶ So sind beispielsweise die in den *Lithika* Poseidipps beschriebenen Steine und Gemmen an sich kleine Kunstwerke, können aber auch im Lichte eines Diskurses um die Ausdehnung des Herrschaftsgebietes der Ptolemäer betrachtet werden. Die bei Plinius beschriebene, mit dem menschlichen Auge kaum wahrnehmbare Stechmücke (Plin. *nat.* 11.1–4) verkörpert die gesamte *ars* der Natur, die daher eine Konzeptualisierung als *natura artifex* erfährt.

Die *sphaera* des Archimedes steht in direktem Zusammenhag zu diesen beiden Diskursfeldern.¹⁷ Als Modell ist sie klein. Der Kosmos, den sie darstellt, ist das ultimativ Große.¹⁸ Als Modell ist sie der *ars* zuzuordnen, während der Kosmos der *natura* angehört. Das Epigramm, ebenfalls klein, aber dafür bekannt, mit seiner generischen Kleinheit und großen Gegenständen spielerisch umzugehen, beschäftigt sich als *ars* mit einer weiteren *ars* und der *natura* zu gleichen Teilen. Nicht nur in diesen beiden Aspekten, sondern auch bezüglich der Darstellung des Kosmos in einem kleinen Kunstwerk reiht sich das Epigramm auf die *sphaera* in eine lange Tradition ein, die ihren Anfang in der homerischen Schildbeschreibung nimmt.¹⁹

Auf eine kurze Einleitung zur Person des Archimedes und seiner *sphaera* folgen Analyse und Interpretation von Claudians *carmen* 51 unter genau diesen Perspektiven. Dabei beruhen meine Überlegungen auf der These, dass dieser Text vor dem Hintergrund des *ars-natura*-Diskurses und einer sehr stark gemachten pragmatischen, produktions- und rezeptionsästhetischen Perspektive einen poetologischen Diskurs inszeniert, der die Frage nach der Adäquatheit eines *artificium*s in sein Zentrum stellt.

¹⁶ Vgl. beispielsweise Mart. 9.43–44 und Stat. *silv.* 4.6 auf eine von Lysipp angefertigte Statuette von Herkules, auch bekannt als Herkules Epitrapezios, dazu Friedländer 1969: 61–63; Plin. *nat.* 7.85 bzw. Plin. *nat.* 36.43 sowie Aelian *VH* 1.17 auf die Miniaturkunstwerke von Kallikrates und Myrmekides oder die *Tabulae Iliacae* (Squire 2011).

¹⁷ Dieses Kapitel beruht zu großen Teilen auf einem Vortrag, den ich im Rahmen der Tagung „Totum in exiguo. Diskurse, Praktiken, Künste des Kleinen in Antike und Mittelalter“ am 2. November 2017 in Gießen gehalten habe. Es sei dem Andenken an Prof. Dr. Silke Tammen gewidmet (†). Für Anmerkungen und Kritik, die bereits ihren Weg in diese Ausführungen gefunden haben, danke ich den Tagungsteilnehmerinnen und Tagungsteilnehmern, allen voran den Gießener Professoren Helmut Krasser und Peter von Möllendorff.

¹⁸ S. als sehr umfassende Studie zum Bild der Erde in Antike und Mittelalter Vogel 1995.

¹⁹ Vgl. für weitere Kunstwerke, die den Kosmos darstellen: Hom. *Il.* 18.483–489, Eur. *Ion* 1149–1158, Eur. *El.* 452–469, Plaut. *Amph.* 273–276, Johannes von Gaza.

2.1.1 Archimedes und seine *sphaera*

Der Sizilianer Archimedes ist bis heute einer der bekanntesten Wissenschaftler der Antike.²⁰ Im Zusammenhang mit der Erzählung der Eroberung von Syrakus im Zweiten Punischen Krieg erfahren wir von Livius (Liv. 24.34), dass er sich in der Erfindung von Kriegswaffen ebenso verdient gemacht habe wie auf dem Gebiet der Astronomie.²¹ Als Cicero die Eroberung von Syrakus in *rep.* 1.21–22 thematisiert, erwähnt er, dass Archimedes mit der *sphaera solida* und der *sphaera mobilis* zwei Arten von Weltmodellen entwickelt habe, die der wissenschaftlichen Erklärung dienten.²² Obgleich Archimedes ein heliozentrisches Weltbild vertrat, liegt in der *sphaera* die Erde unbeweglich im Zentrum und die Sonne sowie die Planeten lassen sich bewegen. Es wird daher auf der *sphaera mobilis* erkennbar, dass Archimedes' zentrales Anliegen die Erforschung der Bewegung der Planeten war.²³ Eine solche *sphaera mobilis* hat Marcellus, nachdem Archimedes getötet worden war,²⁴ als Kriegsbeute mit nach Rom genommen. Bei Cicero heißt es:

Hoc autem sphaerae genus, in quo solis et lunae motus inessent et earum quinque stellarum quae errantes et quasi vagae nominaretur, in illa sphaera solida non potuisse finire, atque in eo admirandum esse inventum Archimedi, quod excogitasset quem ad modum in dissimilimis motibus inaequabiles et varios cursus servaret una conversio. (Cic. *rep.* 1.21–22)

Livius und Cicero sind keineswegs die einzigen antiken Autoren, die sich mal mehr mal weniger ausführlich über Archimedes und seine Modelle äußern.²⁵ Hinzufügen lassen sich Ovid,²⁶ Laktanz, Claudian,²⁷ Martianus Capella²⁸ und Cassiodor.²⁹ Alle

²⁰ Vgl. zu Schreiben über Wissenschaft in der Antike Taub 2017.

²¹ Archimedes selbst hat eine Schrift mit dem Titel *Περὶ σφαίρας καὶ κολίνδρου* verfasst (Folkerts 1996). Kayser 2005: 222 bemerkt dazu, dass dieser Text wohl der einzige gewesen sei, der die Funktionsweise der *sphaera* korrekt beschrieben hätte; alle weiteren literarischen Zeugnisse, die uns erhalten sind, machten bloß deutlich, dass die *sphaera* eine technisch hoch entwickelte Maschine gewesen sei.

²² Vgl. dazu Kayser 2005: 222. Zu unterschiedlichen Arten von Weltmodellen Gisinger 1927, besonders zur archimedischen *sphaera* in ihrer Form als Planetarium Gisinger 1927: 48–54.

²³ Vgl. Garambois-Vasquez 2010: 49–50 und Prenner 2002 zu technischen Details.

²⁴ Drei Varianten zum Tode des Archimedes liefert Plu. *Marc.* 19.11. In allen hinterlässt Archimedes den Eindruck eines ‚Wissenschaftsmärtyrers‘, da sich den Schilderungen bei Plutarch entsprechend sein Tod entweder beim Lösen mathematischer Aufgaben oder beim Transport seiner Instrumente ereignete.

²⁵ Auch in der Kunst finden sich Darstellungen von Sphären. Vgl. beispielsweise das Tryptichon Garten der Lüste von Hieronymus Bosch, dessen Außenseite eine kristalline *sphaera* mit enthaltener Erdscheibe zeigt.

²⁶ Ov. *fast.* 6.277–278: *Arte Syracosia suspensus in aere clauso / stat globus, immensi parva figura poli.* Diesem Distichon geht eine Passage über den kugelförmigen Tempel der Vesta auf dem Forum voran. (Lateinischer Text der *Fasti* Pighi 1973).

²⁷ Vgl. hierzu Kayser 2005: 221 oder auch Garambois-Vasquez 2010. Garambois-Vasquez 2010 stellt in Bezug auf die *sphaera* heraus, dass die einzigen Zeugnisse, die von solch einem Weltmodell erhalten sind, literarischer Natur sind. Diese allein erlauben folglich den Rezipienten, sich ein Bild von diesem

Texte vereint, dass sie dem Wissenschaftler *ars*, *sollertia*, *industria* und *curiositas*, teils auch göttliche Inspiration zusprechen.³⁰

2.1.2 Claudians *carmen* 51

*Iuppiter in parvo cum cerneret aethera vitro,
risit et ad superos talia dicta dedit:
„hucine mortalis progressa potentia curae?
iam meus in fragili luditur orbe labor?
iura poli rerumque fidem legesque deorum*

5

Gegenstand zu machen. Als literarische Vorläufer Claudians nennt sie Cicero, Ovid und Laktanz. Die Leistung Claudians sieht sie darin, dass er die Wichtigkeit der Göttlichkeit, die vor allem bei Cicero und Laktanz zum Ausdruck komme, mit der Bedeutung des technischen Aspektes wie er bei Ovid im Vordergrund stehe kombiniere (Garambois-Vasquez 2010: 58). Sie zeigt, dass bei einem Vergleich der literarischen Quellen auffällt, dass sich je nach ideologischen und politischen Anforderungen die Darstellung der *sphaera* bei den einzelnen Autoren verändert (Garambois-Vasquez 2010: 47). Claudian unterscheide von seinen Vorgängern, dass bei ihnen Humor und Ironie abwesend seien, diese bei Claudian jedoch sehr stark ins Spiel kämen (Garambois-Vasquez 2010: 56 und Kayser 2005: 220). Garambois-Vasquez bringt es prononcierter auf den Punkt, wenn sie behauptet, dass Claudian hier die *sphaera* „avec une certaine distance amusée“, mit einer gewissen amüsierten Distanziertheit, schildere (Garambois-Vasquez 2010: 58). Sie kommt außerdem zu dem Schluss, dass in der *sphaera* nicht nur Weitergabe, sondern vor allem Neuerung der Darstellung und damit eine Wiedererschaffung der Geschichte im Vordergrund stünden (Garambois-Vasquez 2010: 57). Claudian bringt also die Tradition in sein Gedicht ein, wird selbst aber gleichermaßen zur Quelle für spätere Schilderungen, wie wir sie bei Martianus Capella oder auch Cassiodor finden (Garambois-Vasquez 2010: 59). Claudians Zeitgenosse Synesios von Kyrene kam im Jahre 399 n. Chr. als Gesandter nach Konstantinopel und brachte als Geschenk für Paionios, einen wissenschaftsinteressierten hohen Beamten, ein Planisphärium mit. Dieses bespricht er umfassend in seiner Schrift *De dono* (vgl. Vogt/Schramm 1970).

28 Martianus Capella (5. Jh. n. Chr.) stellt ein weiteres Zeugnis über die Faszination bereit, die die *sphaerae* des Archimedes in der Antike ausgeübt haben. In 6.580 – 585 seines *De nuptiis Philologiae et Mercurii* lässt er Geometria auftreten, die eine *sphaera solida* in der linken Hand hält. Eingebettet in diese Passage ist eine 24 Verse lange Ekphrasis der Kugel Mart. Cap. 6.583.1–6.585.12 in elegischen Distichen (*ipsa etiam laeva sphaera fulgebat honora / assimilis mundo sideribusque fuit*; Mart. Cap. 6.583.3–4). Den Abschluss der Ekphrasis bildet ein kurzes Lob der Fähigkeiten des Archimedes (Mart. Cap. 6.585.21–24): *hanc mundo assimilem stupuit Trinacria tellus / Archimedeae astrificante manu. / o felix cura et mentis prudentia maior / corpore sub nostro aequiperasse Iovem*.

29 S. für die Belegstellen bei Cicero, Laktanz und Cassiodor Appendix 5.2.

30 Vgl. zur angenommenen göttlichen Inspiration des Archimedes Cic. *Tusc.* 1.63.2. Nach Ciceros Zeugnis (Cic. *nat. deor.* 2.88) haben z. B. die Epikureer Archimedes für klüger als die Natur gehalten: *hi autem dubitant de mundo, ex quo et oriuntur et fiunt omnia, casune ipse sit effectus aut necessitate aliqua an ratione ac mente divina, et Archimedes arbitrantur plus valuisse in imitandis sphaerae conversionibus quam naturam in efficiendis [...]*. Garambois-Vasquez 2010: 56 geht davon aus, dass *ingenium* für Claudian eher eine noblere Fähigkeit („*facultés des nobles*“) und die *ars* eine pragmatische Fähigkeit ist („*plus pragmatiques*“). Dagegen hält sie fest, dass für Ovid die *ars* eine technische Kapazität ist („*une capacité technique*“).

ecce Syracosius transtulit arte senex.
inclusus variis famulatur spiritus astris
et vivum certis motibus urget opus.
percurrit proprium mentitus Signifer annum,
et simulata novo Cynthia mense redit. 10
iamque suum volvens audax industria mundum
gaudet et humana sidera mente regit.
quid fals(o) insontem tonitru Salmoena miror?
*aemula naturae parva reperta manus.*³¹

Das erste Distichon³² steckt als situativen Rahmen eine aus dem Epos bekannte Götterversammlung ab.³³ Alle Götterversammlungen, die man aus *Ilias*, *Odyssee* oder *Aeneis* kennt,³⁴ werden aufgrund eines Problems, das einer Lösung bedarf, einberufen. So problematisiert beispielsweise Athene in den beiden Götterversammlungen der *Odyssee*, dass Odysseus immer noch von Kalypso daran gehindert werde, nach Hause zurückzukehren. Den Vorsitz führt in allen Fällen Zeus/Jupiter, der meist in einen Dialog mit unterschiedlichen Göttinnen und Göttern eintritt. Auch die Entscheidung über die Lösung des angesprochenen Problems obliegt in allen Fällen Zeus/Jupiter. Bei Claudian fungiert Jupiter als textinterne Wahrnehmungsinstanz (*cemeret, risit*)³⁵ der kleinen Glaskugel (*parvo vitro*). In Reaktion auf das Modell richtet

31 Eine englische Übersetzung bei Platnauer 1967, eine weitere bei Jaeger 2008: 124; eine Übersetzung ins Französische bei Guipponi-Gineste 2010: 208.

32 Harich-Schwarzbauer 2008: 356 bezeichnet das erste Distichon als Paradoxon.

33 Vgl. Guipponi-Gineste 2010: 207–219. Insgesamt sieht sie folgende Aspekte als zentral in diesem Epigramm an: die Beschreibung des Äußeren und der Funktionsweise der *sphaera*, das menschliche Verlangen nach Erkenntnis, die Fähigkeit zum Fortschritt sowie die Auseinandersetzung mit philosophischen und theologischen Fragen (Guipponi-Gineste 2010: 211). Sie vertritt die These, dass Claudian eine reiche literarische Tradition in sein Epigramm einschreibt, das Objekt allerdings aus einem ganz neuen Blickwinkel betrachtet (Guipponi-Gineste 2010: 208). Im Vergleich zu den Vorgängern, sie nennt in FN 40, 41 und 42 weitere antike Belegstellen für die *sphaera* des Archimedes, sei es auffällig, dass Claudian auf die Nennung von Sonne und Erde verzichte und stattdessen den Fokus nur auf die Bewegung der Himmelskörper lege (Guipponi-Gineste 2010: 209–211). Ebenso unterscheide sie sich in ihrer Materialität (Glas) deutlich von anderen z.B. bei Cicero und Laktanz beschriebenen, die aus Bronze bestanden (Guipponi-Gineste 2010: 210). In ihrem Fazit auf Guipponi-Gineste 2010: 219 hält sie fest, dass die *sphaera* bei Claudian ebenso wie bei Cicero und Laktanz eine Reflexion über die Fähigkeit der Menschen auslöse, die sie umgebende Welt zu beherrschen. Anders als bei diesen beiden Autoren jedoch entwickle Claudian als erster den Ansatz, dass die *sphaera* insofern eine Herausforderung an die Götter sei, da der Mensch in ihr aus eigener Kraft heraus den Kosmos darstelle.

34 Hom. *Il.* 4.1–72; Hom. *Il.* 8.1–40; Hom. *Il.* 24.31–76; Hom. *Od.* 1.26–95; Hom. *Od.* 5.1–42; Verg. *Aen.* 10.1–117.

35 Harich-Schwarzbauer 2008: 356 interpretiert Jupiters Reaktion als mildes Lächeln und sieht in genau dieser Reaktion seine Gelassenheit. Ebenso verurteile Jupiter Archimedes' Bemühen nicht, das Göttliche sowohl zu begreifen als auch darzustellen. Ein ähnliches Lächeln wie Jupiter habe auch der Dichter auf den Lippen gehabt, da er „mit dem Wissen bzw. dem Nichtwissen der Rezipienten um dieses astronomische Schauobjekt ein subtiles Spiel“ treibe (Harich-Schwarzbauer 2008: 358). Jaeger 2008: 126–127 sieht in Jupiters Reaktion einen Anklang an den Humor in entsprechenden Stellen bei

er eine Rede an die Anwesenden, die ich in die inhaltlichen Abschnitte VV. 3–6, 7–10, 11–12 und 13–14 unterteilen möchte.³⁶

Die Verse 51.3–6 sind ganz der Reaktion Jupiters gewidmet, die sich an seine visuelle Rezeption der *sphaera* anschließt.³⁷ Mit Hilfe zweier rhetorischer Fragen richtet sich der Göttervater an die weiteren Anwesenden. Er verleiht darin seiner Überraschung Ausdruck, dass erstens die menschliche Neugierde und Schaffenskraft tatsächlich bis zum weit entfernten Kosmos vorgedrungen seien (*hucine*), was in der Antike als äußerste Form der Hybris galt,³⁸ und zweitens sein mühevolltes Werk (*meus labor*), der Kosmos, in einer Kugel abgebildet werde, die zerbrechen könne (*fragili orbe*).³⁹ Die Übertragung des gottgeschaffenen Kosmos in eine gläserne, zerbrechliche Kugel bezeichnet Jupiter als spielerisch (*luditur*). Darauf folgt eine genauere Qualifizierung dessen, was in der Kugel abgebildet wird: *iura poli, rerum fidem und leges deorum*. Als Gegenpol zur Göttlichkeit fungiert Archimedes als Erschaffer der *sphaera*, der allein durch das geographische Adjektiv *Syracosius* bestimmt wird. Seiner Menschlich- und Vergänglichkeit werden durch das Adjektiv *mortalis* und das Substantiv *senex* ebenso wie durch die *cura*, die Neugierde, Ausdruck verliehen.⁴⁰ Wie der Produzent so ist auch sein Produkt von potentieller Vergänglichkeit bedroht, da es jederzeit zerbrechen kann (*fragilis orbis*). Jupiter und sein Kosmos sind dagegen un-

Polybius, Plutarch und Livius. Zudem macht sie an Jupiters Lachen fest, dass er sich von der *sphaera* in seiner Hoheit über den Kosmos nicht bedroht fühle. Prenner 2002: 132 betrachtet Jupiters Reaktion als alternierend zwischen Ernsthaftigkeit und Komik des Gedichtes. Zur ästhetischen Dimension des Lachens in der Antike vgl. Rosen 2015.

36 Dieselbe Gliederung auch bei Prenner 2002. Sie legt insgesamt eine sehr detaillierte Gedichtanalyse hinsichtlich Stilmittel, Wortstellung, Begrifflichkeiten und ihrer semantischen Potentiale vor, die jedoch einer inhaltlichen Deutung und Interpretation entbehrt. In einem zweiten Teil versucht sie sich an einer Rekonstruktion des Modells, bei dem die Erde unbeweglich im Zentrum liegt, aber trotzdem ein heliozentrisches Weltbild als Ausgangspunkt dient.

37 Zur Kontrastierung von Mensch und Gott sowie Klein und Groß vgl. Guipponi-Gineste 2010: 217–218.

38 Nisbet/Hubbard 1970: 57.

39 Prenner 2002: 141 versteht Jupiters Reaktion im Allgemeinen als ein Alternieren zwischen Bewunderung, Verachtung und Ablehnung für die Leistung des Archimedes.

40 Guipponi-Gineste 2010: 211–217 sieht *curiositas* als die von Claudian in den Text eingeschriebene Problemstellung an, die der Kern aller wissenschaftlichen, philosophischen und moralischen Ordnung sei, aber auch der Erkenntnis der Mechanismen und Geheimnisse der Natur (Guipponi-Gineste 2010: 211–212). Als zwei Formen der *curiositas* nennt sie die Unterhaltung und die Überschreitung von Grenzen in Richtung der Götter (Guipponi-Gineste 2010: 212). Danach fasst sie die spezifischen Aspekte der *curiositas* bei den Griechen (Guipponi-Gineste 2010: 212), den Römern (Guipponi-Gineste 2010: 212–213) und den christlichen Autoren (Guipponi-Gineste 2010: 213–214) zusammen. In der Spätantike bezeichne *curiositas* die Begierde nach Wissen. Wissen zu begehren verspräche größeren Lustgewinn als Wissen tatsächlich zu erlangen (Guipponi-Gineste 2010: 214). Es geht hier zentral um *curiositas*, weil die *sphaera* gleichzeitig für die intellektuelle Beherrschung des Kosmos stehe und für die Fähigkeit des Menschen, das Werk des Schöpfers zu reproduzieren (Guipponi-Gineste 2010: 214). Die *curiositas* des Archimedes bestehe einerseits in seiner Begierde nach Wissen, andererseits in der Sorgfalt seiner Untersuchung (Guipponi-Gineste 2010: 217).

vergänglich. Vers 51.6 fungiert als Abschluss dieses ersten und gleichzeitig als Überleitung in den zweiten Teil. Mit *ecce* ergeht Jupiters Aufforderung zur Betrachtung an weitere Rezipienten, textuell wird markiert, dass ein beschreibender Teil folgt. Gegenstand der Betrachtung und Beschreibung ist der in ein Kunstwerk übertragene Kosmos (*transtulit arte*).

Die Verse 51.7–10 bilden den Kern des Textes. Hier stehen vor allem die pneumatische Funktionsweise und die Bestandteile des naturgetreuen Modells (*vivum opus*) im Vordergrund.⁴¹ Mit Hilfe eines *inclusus spiritus* werden die Himmelskörper (*variis astris*) in Bewegung gesetzt,⁴² der jährliche Tierkreis wird durchlaufen (*percurrit Signifer*) und auch der Mond zieht monatlich seine Bahnen (*Cynthia redit*). Dass es sich hierbei allerdings um Abbildungen und nicht den wahren Tierkreis bzw. Mond handelt, wird durch die beiden Partizipien *mentitus* und *simulata* markiert, die jeweils in ihrer Bedeutung der Tatsache Rechnung tragen, dass es sich um täuschend echte Nachahmungen handelt – dies entspricht These 1 bei Close, Kunst ahmt Natur nach.⁴³ Insgesamt wird sowohl durch die Verben (*urget*, *percurrit*, *redit*) als auch durch eine Wendung wie *certis motibus* hervorgehoben, dass die *sphaera* im Besonderen Bewegung auszeichnet. Daher erhält sie eine Qualifizierung als *vivum opus*, als naturgetreues Kunstwerk.⁴⁴

Die Verse 51.11–12 nehmen das Verhältnis von Archimedes zu seinem Modell in den Blick. Während Jupiter die *sphaera* emotional (*risit*) und visuell (*cerneret*) wahrnimmt, rezipiert Archimedes die *sphaera* nicht allein visuell und emotional (*gaudet*), sondern auch haptisch, er dreht sie in seiner Hand (*volvens*). Zudem wird Archimedes' Produktion des Modells mit *industria* und *mens* in Verbindung gebracht, die zu den nötigen Eigenschaften für Künstler gehören. Das Adjektiv *audax* ist gängig in Zusammenhängen, in denen menschliche Hybris das Thema ist,⁴⁵ *humana* betont nur ein weiteres Mal die Menschlich- und Vergänglichkeit des Archimedes.

Das Epigramm schließt mit einer Pointe, die im Lichte der poetologischen Auslegung dieses Epigramms verstanden werden muss. In Vers 51.13 fragt Jupiter sich selbst, warum er über den Versuch des Salmoneus staunt, den Donner des Götter-

⁴¹ Grebe 1999: 288 äußert sich zu dem Aussehen der archimedischen *sphaera* folgendermaßen: „Dessen kugelförmige Gestalt wurde durch Metallreifen angedeutet, und ein im Inneren angebrachtes Uhrwerk versetzte die Sonne, den Mond und die restlichen fünf Planeten in Bewegung.“ Zu antiken Alhandlungen zur Pneumatik vgl. Prenner 2002: 152–158.

⁴² In Bezug auf *spiritus* verweist Guipponi-Gineste 2010: 210–211. darauf, dass der Begriff hier über seine poetische und philosophische Konnotation von „Lebenshauch“ („souffle vital“) hinausgeht, da er auch als *terminus technicus* im Sinne des griechischen πνεῦμα gelesen werden könne. In diesem wissenschaftlichen Sinn bezeichnet *spiritus* Luft in Bewegung (Guipponi-Gineste 2010: 210). Die *sphaera* beruhe also auf einem pneumatischen Mechanismus (Guipponi-Gineste 2010: 211).

⁴³ S. dazu S. 12.

⁴⁴ Vgl. zum Gebrauch von *vivus*, *a*, *um* in Kontexten von Kunstwerken Verg. *Aen.* 6.848 oder Stat. *silv.* 1.3.48.

⁴⁵ Einen ausgedehnten Diskurs zu dem Thema gibt es in den horazischen *Oden*, z. B. 1.3 oder auch 1.12. Vgl. dazu Pucci 1998: 152–156.

vaters nachzuahmen.⁴⁶ Jupiter bezeichnet den Menschen selbst als *insons*, seinen Donner als *falsus*, da er nur nachgeahmt wird. Das Scheitern von Salmoneus wird durch den letzten Vers untermalt, in dem als wahrhaftig bestaunenswert die kleine Hand (*parva manus*) erwähnt wird, die im Medium der *sphaera* mit der Natur in Wetteifer zu treten vermag.⁴⁷

Nach dieser inhaltlichen Zusammenfassung möchte ich die sprachliche, stilistische und metrische Gestaltung des Epigramms einer genauen Analyse unterziehen. Dazu nehme ich eine Gliederung in die Abschnitte 51.1–6, 51.7–12 und 51.13–14 vor. Anlass zu dieser von der inhaltlichen Gliederung abweichenden Aufteilung ist die Tatsache, dass diese Abschnitte jeweils einen Diskurs in ihr Zentrum stellen, der durch die sprachliche, stilistische und metrische Gestaltung untermalt wird; in den Versen 51.1–6 sind dies Größe und Kleinheit, in den Versen 51.7–12 *ars und natura*, im letzten Distichon *imitatio* und *aemulatio*.

Die Verse 51.1–5 setzen vornehmlich das Spannungsverhältnis von Groß und Klein um. Das Gedicht in einem epischen Setting. Das erste Wort des Gedichtes, *Iuppiter*, bezeichnet das Große schlechthin, steht also am Beginn eines Hexameters an exponierter und aussagekräftiger Stelle. Zwei Wörter danach findet sich in *parvus* das Gegenteil, sodass von Beginn an eine direkte Spannung zwischen Groß und Klein erzeugt wird. Von *parvo* und *vitro* wird ein Hyperbaton gebildet, das mehrfach ausgedeutet werden kann. Zunächst erzeugt ein Hyperbaton auf den Vers gesehen räumliche Ausdehnung und kann so häufig im Sinne einer abbildenden Wortstellung verstanden werden. Hier bildet es prinzipiell die Situation ab, dass eine Darstellung des Kosmos in der Glaskugel eingeschlossen ist – so wie *aethera* im Hyperbaton. Die *sphaera* zeigt das Große im Kleinen, ist an sich aber auch ein Kleines im Großen, weil zugleich der Gedanke provoziert wird, dass an sich die Glaskugel ebenso vom Kosmos und damit von Jupiter umschlossen ist – diese Idee wird uns später wieder begegnen. Hinter *parvo* steht die Penthemimeres, die generische Zäsur des Pentameters und damit der Kleinform.

risit zu Beginn von Vers 51.2, was in direkter Verbindung zu *Iuppiter* im ersten Vers steht, ist an sich ein Reaktionsmodus, den Götter eher in kleiner Dichtung zeigen oder

⁴⁶ Folgende Episode in Bezug auf die Unternehmung des Salmoneus findet sich bei Vergil (Verg. *Aen.* 6.585–591): *vidi et crudelis dantem Salmonea poenas / dum flammis Iovis et sonitus imitatur Olympi. / quattuor hic invectus equis et lampada quassans / per Graium populos mediaeque per Elidis urbem / ibat ovans divomque sibi poscebat honorem, / demens, qui nimbos et non imitabile fulmen / aere et cornipedum pulsu simularet equorum.* In der *Anthologia Palatina* findet sich ein Epigramm (15.30), in dem ein Kunstwerk des Polygnotos von Thasos spricht, das Salmoneus darstellt. Es fordert Zeus dazu auf, endlich das Schleudern seiner Blitze zu unterlassen, da Salmoneus bereits in der Unterwelt weile.

⁴⁷ Zu Salmoneus und Archimedes im Vergleich s. Guipponi-Gineste 2010: 218. Sie stellt heraus, dass im Gegensatz zu Archimedes Salmoneus unbedrohlich für Jupiter sei, obwohl sich beide gleichermaßen durch ihre Hybris in Rivalität zu den Göttern begeben. Zur Hybris des Archimedes auch Garambois-Vasquez 2010: 57 und Prenner 2002: 133.

der sogar explizit eingefordert wird,⁴⁸ weshalb es als Einleitung für den Pentameter passend ist. Jupiters *risus* bricht von Beginn des Gedichtes an mit der Lesererwartung, die durch die epische Götterversammlung aufgerufen wird. Diesem mit der Kleinform konnotierten Begriff stehen die Götter (*superos*) gegenüber, an die Jupiter seine Rede adressiert. *talia dicta* ist dabei eine gängige Phrase in epischen Kontexten, die in der Regel Reden von Göttern oder auch Feldherren einleitet bzw. abschließt.⁴⁹ Sie ist ein Beispiel für Claudians Centotechnik, in der er gängige Junktoren übernimmt. Hier steht die Penthemimeres hinter *superos*, wodurch ein Kontrast zu *parvo* erzeugt wird. *Iuppiter* und *superos* stehen genauso über Kreuz wie *parvo* und *risit*.

Eingeleitet mit *hucine* bringt Vers 51.3 zum Ausdruck, dass Archimedes eine Art Grenzgänger zwischen menschlicher und göttlicher Welt ist. So steht dieser Gegensatz von Menschlich- und Göttlichkeit auch sprachlich im Vordergrund. *mortalis* bezeichnet ganz klar die Menschlichkeit des Archimedes; *potentia* hingegen ist ein Begriff, der eher im epischen und damit göttlichen Kontext erwartet wird, hier wird das Können ganz dem Menschen zugewiesen. Interessant an dem Vers ist aber, dass sich *mortalis* rein grammatikalisch sowohl auf *potentia* als auch auf *curae* beziehen kann, der Vers kann also übersetzt entweder „So weit ist das Können der menschlichen Neugierde schon vorgedrungen?“ oder „So weit ist das menschliche Können der Neugierde schon vorgedrungen?“ heißen. Das Kleine ist ein Sinnbild menschlicher Macht und menschlichen Fortschritts – *progressa* ist das zentrale Wort des Verses.

In Bezug auf den vierten Vers sind die Begriffe *labor* und *ludere* hervorzuheben, die beide seit der neoterischen lateinischen Dichtung zum poetischen Grundrepertoire der Kleinform, vor allem dem Epigramm, zählen.⁵⁰ Beide sind eingebunden in zwei miteinander verschränkte Hyperbata, die die engen Verflechtungen von Größe und Kleinheit, Kosmos und Modell untermalen. *meus* und *labor* umschließen *fragili* und *orbe*, *fragili* und *orbe* umschließen *ludere*. Im Gegensatz zum ersten Vers bildet das Hyperbaton aus *meus* und *labor* die Tatsache ab, dass der Kosmos, das Große, die *sphaera*, das Kleine, umschließt. Zwischen *orbis* und *fragilis*, die sich auf die Zer-

⁴⁸ Lachende Götter sind vor allem in der Kleinform zu finden. Vgl. dazu beispielsweise Mart. 9.34: *Iuppiter Idaei risit mendacia busti, / dum videt Augusti Flavia templa poli* / [...]; oder auch Ov. *am.* 1.1.3–4: [...]; *risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*. Einen lachenden Jupiter gibt es auch schon bei Ennius (Enn. *ann.* 457): *Iuppiter hic risit tempestatesque serенаe / riserunt omnes risu Iovis omnipotentis*. So auch ein lachender Jupiter in *Theb.* 7.193 des Statius: *Invidiam risit pater*, [...]. Ebenso ein lächelnder Jupiter in der *Aeneis* (Verg. *Aen.* 1.254): *subridens hominum sator atque deorum*. Vergleichstellen zu einzelnen Begriffen entstammen sofern nicht anders angegeben Recherchen in der Datenbank PHI Latin Texts (<https://latin.packhum.org/index>). Die jeweiligen bibliographischen Angaben finden sich in dem Abschnitt *About, Canon of Latin Authors*.

⁴⁹ Eine Parallelstelle, in der diese Phrase ebenso an einem Pentameterende steht, ist Ov. *fast.* 5.572: *hinc coniuratis, talia dicta dedit*.

⁵⁰ Vgl. dazu auch die *praefatio* in Briefform zum *Cento nuptialis* des Ausonius (Auson. *cen. nupt. pr.* 1.1): *perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate. centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt*.

brechlichkeit der Glaskugel beziehen,⁵¹ steht das Verb *ludere*. Produkt und Produktionsvorgang werden in ihrer Kleinheit parallelisiert. In diesem Vers steht die Penthemimeres hinter *mortalis*. Ein Blick auf die vorherigen Verse zeigt, dass mit Hilfe der Zäsur *parvus*, *superos* und *mortalis* in Bezug zueinander gesetzt werden. Des Weiteren ist der Vers von der Wortstellung her so gestaltet, dass *meus* und *fragili* vor der Penthemimeres, *ludere* und *labor* dahinterstehen, wodurch das Spannungsverhältnis von Groß zu Klein aufrecht erhalten bleibt und die beiden im poetischen Sinne zu verstehenden Begriffe noch näher zueinander rücken.

Dahingegen steht der fünfte Vers sprachlich und metrisch mit den Gesetzen der Himmelskörper und der Götter sowie der Ordnung der Dinge ganz im Kontext des Großen. Interessant ist, dass gerade dieser fünfte Vers keine Penthemimeres, sondern eine Trithemimeres und eine Hephthemimeres hat, die an dieser Stelle die einzelnen Glieder der Aufzählung abtrennen und als Zäsuren häufig gemeinsam im Hexameter auftreten.

Der sechste Vers dient als Abschluss des ersten und Überleitung in den zweiten thematischen Block. Er ist insofern mit Vers 51.5 verbunden, als dass das dortige letzte Wort *deorum* in direktem Gegensatz zu *senex* im sechsten Vers steht, Göttlichkeit und Menschlichkeit sowie Ewigkeit und Vergänglichkeit unmittelbar kontrastiert werden. Mit *ecce Syracosius transtulit arte senex*⁵² verschiebt sich der inhaltliche Schwerpunkt hin zu *ars* und *natura*. Es ergeht die Aufforderung an die textimmanenten und auch -externen Rezipienten, den Gegenstand zu betrachten, *ecce* leitet also zum ‚ekphrastischen‘ Kern des Epigramms über, wobei die Beschreibung des Gegenstandes und seiner technischen Funktionsweise nicht sonderlich detailliert ausfallen. *transtulit* ist an dieser Stelle ein mit Bedacht gewähltes Verb, das ein immenses performatives Potential entfaltet. So, wie es sich inhaltlich darauf bezieht, dass Archimedes aus Natur Kunst gemacht hat, die wiederum vom Dichter in einen literarischen Text überführt wird, fungiert es als Marker des Übergangs von einem Teil des Textes in den anderen. Jupiter weist damit darauf hin, dass durch die Übertragung des Kosmos in die *sphaera* und der *sphaera* in einen Text ein Medienwechsel stattgefunden hat.⁵³

Zwei gestalterische Besonderheiten fallen in den folgenden Versen 51.7–10 ins Auge, die konsequent die Artifizialität des Gegenstandes betonen. Einerseits sind sie im Indikativ gehalten, dem Modus, der einen Ist-Zustand wiedergibt. Es wird suggeriert, dass die Bewegungen, die der literarischen Ausgestaltung insgesamt eine technische Dimension hinzufügen,⁵⁴ in der *sphaera* parallel zur Betrachtung Jupiters ablaufen, die Rezeption beruht somit auf Unmittelbarkeit. Dass es sich um ein

51 *fragilis* wird als Begriff mehrfach in Bezug auf Miniaturkunstwerke gebraucht. Vgl. den tönernen Herkules bei Mart. 14.178 oder *fragilis* als Begriff des neoterischen poetischen Programms bezogen auf die zarte und fein ausgearbeitete Dichtung.

52 Garambois-Vasquez 2010: 56 sieht das direkte Vorbild für diesen Vers in Ov. *fast.* 6.277 (*arte Syracosia suspensus in aera clauso*).

53 Rajewski 2002: 19 oder Bogner 2008: 478.

54 Garambois-Vasquez 2010: 54.

nachahmendes Kunstwerk handelt, was hier im Zentrum steht, wird deutlich an der Bezeichnung als *vivum opus*, naturgetreues Kunstwerk. Die Lebendigkeit wird durch alle Verben unterstrichen, die Bewegung bedeuten wie *percurrit* oder *redit* oder auch die Wendung *certis motibus*. Auch das Verb *urgere* findet häufig Verwendung in Kontexten, in denen es um Kunstwerke geht und in denen auf die menschliche *ars* Bezug genommen wird.⁵⁵ Dabei bezeichnet dieses Verb stets Unmittelbarkeit, wie auch hier die pneumatische Mechanik die Bewegung der Planeten direkt zu bewirken scheint. Der Hinweis auf Bewegung ist nicht nur für die *sphaera*, sondern vor allem für ekphrastische Texte ein zentrales Moment, das zur Steigerung der ἐνάργεια bzw. *evidentia*, der Anschaulichkeit, beitragen soll. *vivum opus* bezieht sich gleichermaßen auf *sphaera* und das Epigramm an sich. Die verwendeten Adjektive *mentitus* und *simulata* zur Klassifizierung von *Signifer* und *Cynthia* betonen ein weiteres Mal, dass es sich um sekundäre, aber immerhin täuschend echte Abbildungen der Realität innerhalb eines künstlerischen Mediums handelt.⁵⁶

Eine nächste Dimension der *ars* fügt das folgende Distichon hinzu (51.11–12). Die *sphaera* wird ganz und gar als Produkt menschlicher *ars* inszeniert und von Jupiter durch das Pronomen *suus* dem Künstler zugewiesen, wodurch es in Kontrast zu *meus* steht (51.4). Sie ist ein Produkt der *mens* und der *industria*, die ein wichtiger Bestandteil von *labor* ist.⁵⁷ Abseits von der Produktion wird die *ars* in ihrer Rezeption angesprochen. *volvens* ist ein sehr spezifischer Rezeptionsmodus, der einerseits Kleinheit und andererseits individuelle Handhabung nahelegt. Eine Rezeptionsreaktion ist *gaudet*, das in Verbindung zu Jupiters *risit* steht. Dass die beiden Reaktionen miteinander zu verbinden sind, führt nicht nur die Stellung beider Verben am Beginn des Pentameters vor Augen, sondern auch die jeweilige weitere Gestaltung des Verses. In direktem Anschluss steht ein *et*, das einen weiteren Hauptsatz anschließt, der die Reaktion beschreibt, die dem Lachen bzw. der Freude folgt. Die beiden Reaktionen und die beiden Verse scheinen quasi einen Rahmen zu bilden, der diesen Teil des Textes von der Pointe abtrennt. Archimedes' Reaktion dient geradezu als Vorbereitung auf die folgende Pointe, da Freude auch mit Mimesis in Verbindung gebracht werden kann.⁵⁸

55 Tib. 1.9.7–8: *lucra petens habili tauros adiungit aratro / et durum terrae rusticus urget opus*, [...]; Ov. *epist.* 6.90–91: *devovet absentis simulacraque cerea figit / et miserum tenues in iecur urget acus*.; Claud. *carm. min.* 46.14–15: *reginae contenta modum servare Serena / in tua sollicitas urget velamina telas*. Zu *urget* vgl. Scheidegger Lämmle 2015: 197.

56 Garambois-Vasquez 2010: 57 schätzt die eigentlich negative Bewertung, die diese Begriffe implizieren, aufgrund des ironischen Tons des gesamten Gedichtes als nicht sonderlich negativ ein.

57 Prenner 2002: 140 unterstellt Jupiter an dieser Stelle, dass er durch die Beifügung *audax* den Begriff der *industria* negativ auflädt. Vgl. zu *audax* in Zusammenhängen mit künstlerischer Mimesis z. B. Hor. *carm.* 1.3 oder Aug. *conf.* 4.6 mit Pucci 1998: 149–177.

58 Aristoteles stellt drei Typen von Freude heraus, die eine Mimesis bedingen kann. Demzufolge gibt es eine sensorische Freude, eine Freude, die sich aus der Durchführung der Handlung speist, und eine solche, die intellektuelle Freude an dem Verstehen des Verhältnisses zwischen dem Repräsentierten

Das letzte Distichon steht insgesamt im Lichte der Artifizialität. In Vers 51.13 wird Archimedes' *sphaera* mit dem Versuch eines weiteren Menschen in ein Verhältnis gesetzt, ein spezifisches Erzeugnis Jupiters artifizell nachzuahmen. Salmoneus wollte mit Pferden, die er in einen Wagen gespannt hatte, den Donner Jupiters nachahmen. Diesem Versuch widmet Jupiter bloß einen Vers in seiner Rede, der darüber hinausgehend als rhetorische Frage gestaltet ist und den Menschen als unschuldig, seinen Donner als falsch bezeichnet. Beide Begriffe legen nahe, dass Salmoneus' Unternehmung nicht erfolgreich war. Dass dieser Vergleich überhaupt herangezogen wird, kann auf drei Arten erklärt werden. Erstens dient er der Pointierung des Epigramms. Zweitens stellt er einen Bezugsrahmen zum Thema menschliche Hybris her.⁵⁹ Salmoneus wollte sich durch sein Handeln auf eine Stufe mit Jupiter stellen und demonstrierte dadurch seinen Übermut. Das Motiv für Archimedes hingegen lag im wissenschaftlichen Fortschritt. Drittens adressiert Vers 51.13 die zentrale Frage nach der Angemessenheit eines *artificium*s, um die sich dieses Gedicht dreht. Die Botschaft, die dieser Vers formuliert, ist ganz klar: Salmoneus hat die Ordnung der Götter herausgefordert, indem er ein *artificium* der akustischen Dimension des Vorbildes angestrebt hat. Diese Art von Mimesis ist zum Scheitern verurteilt. Mit textlichen Mitteln gelingt die Mimesis des salmoneischen Unterfangens jedoch. Die vermehrten plosiven t-Laute bringen die Donnerschläge zum Ausdruck.

Der Vers 51.14 *aemula naturae parva reperta manus* stellt den Abschluss der Rede Jupiters dar und lässt den Göttervater in der Rolle des Entscheiders auftreten, wie man es aus Götterversammlungen im Allgemeinen kennt. Abschließend werden hier *ars* und *natura*, Klein und Groß, *imitatio* und *aemulatio* zusammengeführt. Rückblickend auf den ersten Vers lässt sich sagen, dass eine Ringkomposition vorliegt. *Iuppiter* und die *natura* bezeichnen das Große, *parvo vitro* und *parva manus* das Kleine, beide treten in Form von Hyperbata auf, *vitro* und *manus* stehen je am Versende und nehmen aufeinander Bezug, *parvo* und *parva* stehen im ersten Fall vor, im zweiten Fall direkt hinter der Penthemimeres. *manus* als letztes Wort identifiziert das Modell als Ergebnis einer formgebenden, handwerklichen Bemühung, der *ars*.⁶⁰ Die Hand wird ganz klar als klein markiert (*parva manus*), ein kleiner Gegenstand (*parvo vitro*) ist ihr angemessen. Jupiter trifft, indem er die *sphaera* als *aemula* bezeichnet, eine Qualitätsentscheidung, die vermittelt, dass diese Mimesis geglückt ist und sogar bis hin zu einer *aemulatio* führt. Im Gegensatz zu Salmoneus' Bestreben liegt in der *sphaera* eine konzentrierte Version des Großen vor, nicht etwa der Versuch, etwas Großes durch Großes wiederzugeben. Leicht lässt sich an dieser Stelle an Kallimachos denken, auf den auch bereits durch das Motiv des Donners Bezug genommen wurde, das er in

und dem Repräsentierenden. Alle drei treffen für Archimedes zu, was die These unterstützt, dass diese Mimesis geglückt ist. Vgl. dazu Wolff 2014: 58–59.

⁵⁹ In einer Notiz zur Hybris bei Homer definiert Robertson 1955: 81 Hybris folgendermaßen: „[...] *hybris*, which may be described as an aggressive self-assertiveness and a disregard of divine and human sanctions which imposed limits upon conduct, frequently aggravated by effrontery and insolence.“

⁶⁰ Vgl. zur Wichtigkeit der Hand des Künstlers Claud. *carm. min.* 17.19–26. S. dazu S. 28–31.

seinem Aitienprolog als Sache des Zeus zugunsten einer dünnen Muse, enger Wege und dem Zirpen der Zikade ablehnt. Es geht also nicht um Quantität, sondern Qualität. Im Rahmen der beiden kleinen *artificia* sind Mimesis/*imitatio* und *aemulatio* geglückt, weil es sowohl in der *sphaera* als auch im Epigramm nicht um Quantität geht, sondern um Qualität, da besonders die kleinen *artificia* ein sehr hohes Maß an Mühe und Kunstfertigkeit in der Produktion und Ausdauer in der Rezeption verlangen, um der Qualität auf allen Ebenen nachzugehen.

Ich möchte abschließend folgende Aspekte kurz kommentieren, um zu meiner These zurückzukommen, dass dieses Gedicht als poetischer Diskurs zu verstehen ist, der die Angemessenheit eines *artificium*s thematisiert:

- a) Das Spannungsverhältnis von Klein und Groß
- b) Spezifische Rezeptionsdispositionen
- c) Das ästhetische Potential des Kleinen hinsichtlich Produktion und Rezeption

Das Spannungsverhältnis von Klein und Groß manifestiert sich zum einen in den Gegenständen und ihrer Wahrnehmbarkeit. Der Kosmos, die *natura*, ist groß, Modell und Epigramm, beide Erzeugnisse der *ars*, sind klein. Der Kosmos mit den *iura poli rerumque fidem legesque deorum* kann von einem Menschen visuell nicht wahrgenommen werden. Die *sphaera* und das Epigramm ermöglichen gleichermaßen, den Kosmos und seine systemischen Zusammenhänge erfahrbar, sehbar, handhabbar und transportierbar werden zu lassen. Und da, wie bereits gezeigt worden ist, die mimetische Leistung des Modells recht hoch anzusetzen ist, dient die *ars* an dieser Stelle im positiven Sinne als Ergänzung zur Natur, deren Wesen durch die Kunst zur Darstellung gebracht wird. Auch mit textuellen Mitteln wird dieses Spannungsverhältnis von Klein und Groß umgesetzt. Dies zeigt sich nicht zuletzt in einer „aesthetic of containment“ und „rhetoric of encapsulation“, die Michael Squire 2011 als spezifische Merkmale von Miniaturisierung in Bezug auf die *Tabulae Iliacae* postuliert hat.⁶¹ Die *sphaera* enthält den gesamten Kosmos, verleiht ihm eine Gestalt und eine Rahmung. Aufgrund von Kleinheit ermöglicht das Modell eine unmittelbare und ganzheitliche visuelle Wahrnehmung. Selbiges gilt für das Epigramm. Der im Hinblick auf die *sphaera* formulierte Vorteil der Transportierbarkeit lässt sich auch auf das Epigramm übertragen. Bereits Martial stellt als eine Besonderheit des Epigrammbuches heraus, dass es überallhin mitgenommen werden und somit auch spontan rezipiert werden kann.⁶² Darüber hinaus werden die „aesthetic of containment“ und „rhetoric of encapsulation“ im Text in Form der Platzierung der kurzen beschreibenden Passage in den zentralen Versen des Epigramms sowie durch die Hyperbata umgesetzt.

Das ästhetische Potential des Kleinen manifestiert sich sowohl hinsichtlich Produktion als auch Rezeption. Die ganz eigene Rezeptionsästhetik von Modell und

⁶¹ Squire 2011: 14, 7.

⁶² Vgl. beispielsweise Mart. 1.2 oder Mart. 2.1.

Epigramm wird an zwei Aspekten deutlich. Erstens an den spezifischen Rezeptionsreaktionen, die den Rezipienten Jupiter und Archimedes zugewiesen werden: Jupiter lacht und Archimedes freut sich. Lachen ist eine Rezeptionsreaktion, die vor allem in epigrammatischer Dichtung eingefordert wird, zu deren Charakteristika unter anderem *sal* und *lepos* zählen. Dem Rezipienten des Textes wird somit seine Rezeptionsreaktion des Epigramms mit auf den Weg gegeben. Zweitens kann Archimedes seine *sphaera* nicht nur in die Hand nehmen, sondern sie auch drehen, wodurch dem Rezipienten eine ganz individuelle wie auch intime Handhabung und subjektive Wahrnehmung ermöglicht werden.

Dass es sich produktionsästhetisch bei Kosmos und Modell um zwei sehr unterschiedliche Dinge handelt, macht Jupiter in seiner Rede deutlich. So sehr er auch die Leistung des Archimedes beglaubigt, Modell und Kosmos bleiben zwei grundständig differente Erzeugnisse, was durch die Verwendung der Possessivpronomina *meus* und *suus* angezeigt wird.

Eine weitere Unterschiedlichkeit von Kosmos, Modell und Epigramm konstituieren ihre medialen Dimensionen, Möglichkeiten und Grenzen. Der Wechsel zum Medium Kunstwerk bedingt die Darstellung des nicht vom Menschen wahrnehmbaren Kosmos. Für den Wechsel zum Medium Text sind nicht so sehr die Charakteristika der Produzenten relevant, sondern die Produktionsvorgänge an sich. Jupiter konstatiert, dass die Produktion seines Kosmos von *labor*, die des Modells von *ludere* und von *labor* gekennzeichnet seien. *labor* und *lusus* sind auch zentrale Begriffe der Poetik der Kleinform. Und weil die *sphaera* mit Hilfe von *labor* und *lusus* entstand, glückt die im Epigramm stattfindende *imitatio*, die ihrerseits auf *labor* und *lusus* basiert.

So lässt sich dann auch im letzten Vers ein impliziter Bezug auf das Epigramm feststellen, denn auch die Hand des Dichters ist eine *parva manus*, die besondere Qualität erzeugen kann. Als kleine Hand ist sie zudem einem kleinen Gegenstand, den sie festhält, angemessen, kann aber auch im Rahmen des Modells das ultimativ Große umfassen. Ihre Qualität als *aemula* besitzt die Hand somit auf mehreren Ebenen. Die kleine Hand des Archimedes vermag mit der gottgeschaffenen Natur in Wetteifer zu treten. Die kleine Hand des Dichters wetteifert einerseits mittels des Kunstwerks *sphaera*, andererseits mit der Natur, die beide im Medium Text beschrieben und mit Rezeptionsreaktionen kommentiert werden. Die *aemulatio* ist somit in der *sphaera* und im Epigramm gleichermaßen erfolgreich. Auch das Kleine ist dem Großen angemessen.

Im Verlauf der Analyse der Kristallepigramme wird sich zeigen, dass nicht nur Fragen von *ars* und *natura*, Größe und Kleinheit, Pragmatik, Metrik, Lexik und Stil einen Anknüpfungspunkt zu *carmen* 51 herstellen, sondern auch viele einzelne Wörter und Motive. So wird der Kristall beispielsweise als *globus* bzw. *orbis* bezeichnet und erhält dadurch auch den Charakter eines Mikrokosmos, der in einen Gegenstand eingeschlossen ist. Die mit der göttlichen Instanz Jupiter verbundenen Rezeptionsmodi bzw. -reaktionen sehen, anfassen, lachen, freuen, sprechen sind bezüglich des Kristalls ähnlich ausdifferenziert und werden vor allem in Epigramm 38 mittels eines

Jungen thematisiert, der wie Jupiter als Modellrezipient zu verstehen ist. Das zum Schluss bezüglich des Salmoneus erwähnte Staunen findet sich in den Kristallepigrammen in der Bezeichnung von Wasser und Eis/Stein als *mirus* und im Begriff *miracula*. Wie das Innenleben der *sphaera* so ist auch das Wasser im Inneren des Kristalls lebendig, da es fließt. Die äußeren Schichten sind jeweils durchsichtig, damit das Innere auch wahrgenommen werden kann. Auch die Idee einer Überführung eines Mediums in ein anderes und die damit einhergehende Überschreitung einer Grenze verbindet die Texte miteinander. Nicht zuletzt wird sich zeigen, dass die Kategorien von *labor* und *lusus* auch in den Kristallepigrammen eine Rolle spielen; grundlegend als Produktionsmodi epigrammatischer Dichtung und *ludere* vor allem als Rezeptionsmodus, der dem bereits angesprochenen Jungen in *carmen* 38 zugesprochen wird.

2.2 Mineralische Mirabilia

2.2.1 Der Kristall (Claud. *carm. min.* 33–39)

Die anschließende Analyse der Kristallepigramme bildet den Schwerpunkt meiner Arbeit. Dieses recht umfassende Kapitel beginnt mit einer Einordnung des Kristalls in ästhetische und literarische Diskurse. Dazu werde ich zunächst in einer sehr kurzen Darstellung auf das Kristalline eingehen. In einem zweiten Schritt werde ich unterschiedliche antike Textsorten betrachten, die sich dem Kristall widmen. Zu diesen gehören hauptsächlich die Enzyklopädie und poetische Texte wie das Epigramm. Von besonderem Interesse sind solche Epigramme, die in Sammlungen wie der *Anthologia Palatina* oder in solchen mit dem Titel *Lithika* zusammengestellt sind. Diese widmen sich als Gesamtheit der Beschreibung und Betrachtung von Mineralien, wie die *Lithika* des Orpheus und die des Poseidipp.

Schon hier zeigt sich, dass Claudians Kristall in eine lange Reihe von Texten und eine enzyklopädisch breit aufgestellte Wissenstradition einzuordnen ist. Allein aufgrund ihrer Form, ihrer typisch spätantiken Gestaltung und ihrer Schwerpunktsetzung setzen sie sich jedoch massiv von Vorgängertexten ab. Denn die Epigramme 33–39 der *Carmina minora* verbinden auf herausragende Weise Intratextualität als generisches Merkmal der Kompositionsform Serie/Zyklus und einen sehr ausgeprägten *ars-natura*-Diskurs, der die Grundlage für die poetische Dimension der Epigramme bildet.

Wie ich anhand der Kristallepigramme 33–39 demonstrieren werde, bedingt die Serialität nicht nur einen Zusammenhang auf der thematischen, stilistischen, verbalen und strukturellen Ebene, sondern auch bezüglich der Konkretisierung, Ergänzung und Perspektivierung der mirabilen Natur des Kristalls. Der Zyklus geht über die Serie dahingehend hinaus, dass er als geschlossene Kompositionsform die *natura* als Mikrokosmos auftreten lässt. Die zyklische Anlage der Texte motiviert dabei zu einer

wiederholten Lektüre.⁶³ Gerade dem poetischen Potential der Kristallepigramme geht eine wiederholte Lektüre immer mehr nach, indem sie mit jedem einzelnen Lese-durchgang tiefer in intra- bzw. intertextuelle Bezüge und serielle Gestaltung vordringt. So zeigt sich nicht allein die *ars* des *poeta* erst mit der Wiederholung der Lese-durchgänge. Auch die poetische Intention des Autors gewinnt mit ihr an Tiefe.

Die textuelle Bezugnahme beschränkt sich jedoch nicht bloß auf die angesprochenen sieben Epigramme, sondern geht weit darüber hinaus. Daher möchte ich im Anschluss an die Betrachtung der Kristallepigramme auf die weiteren Naturmirabilien und einige Auszüge aus den *Carmina maiora* zu sprechen kommen. Verbindungslinien sehe ich auf ganz unterschiedlichen Ebenen: Zum einen liegt ein Zusammenhang in der Thematik, zum anderen sowohl in der Konzeptualisierung des intensiven *ars-natura*-Diskurses als auch in der Einbeziehung poetisch wie poetologisch zu verstehender Konzepte und Metaphern. Die genaueren Analysen werden zeigen, dass darüber hinausgehend auch die sprachliche und stilistische Ebene miteinander verwoben sind. Diese unterschiedlichen Arten der textuellen Bezugnahme führen zu einem ausgeprägten intratextuellen System, innerhalb dessen der Leser vom Autor gezielt durch die Sammlung der *minora*, aber auch zu Passagen der *maiora* gelenkt wird. Gleichzeitig ergibt sich ein dichtes Netz intertextueller Bezüge zu Autoren wie Ovid, Lukan und anderen. Hinsichtlich aller Naturbeschreibungen bei Claudian konstituiert sich der Mehrwert auf thematischer, syntagmatischer und paradigmatischer Ebene sowie hauptsächlich darin, dass auf ihrer Basis divergierende produktions- und rezeptionsästhetische Dispositive des *ars-natura*-Diskurses implementiert werden können.

2.2.1.1 Das Kristalline

Das Kristalline diente in vielen Epochen und Kontexten als Ansatzpunkt für kunst- und literaturtheoretische, ästhetische oder poetologische Überlegungen.⁶⁴ In ihrer Monographie zum Kristall als Kunstsymbol von 1991 stellt Regine Prange eine ganze Reihe an vornehmlich expressionistischen Künstlern sowie Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern des 19./20. Jhs. vor, in deren Werk das Kristalline eine Rolle spielt. Sie hebt in ihrer Einleitung hervor, dass es „auf Versöhnung des Disparaten zielt“. Auch sieht sie im Kristallinen „den Paradigmenwechsel von der mimetischen zur abstrakten Kunst“ und legt zunächst anhand einiger Beispiele dar, „warum gerade dieses Motiv zur Reflexion der abstrakten ästhetischen Form herangezogen wurde“.⁶⁵ Ihr Fazit dazu klingt folgendermaßen:

Die angeführten Bildbeispiele wiesen eine enge Beziehung des Kristallmotivs zur menschlichen Produktivität, sei es künstlerische, sei es technisch-wissenschaftliche, auf. Das Kristalline um-

⁶³ Vgl. zu Zyklichkeit der Zeit in Claudians epischen Dichtungen Ware 2012: 99–116.

⁶⁴ S. dazu auch Leschonski 1960.

⁶⁵ Prange 1991: 2, 3.

schließt einen von der sichtbaren Natur unterschiedenen 'geistigen Kosmos' oder verkörpert als regelmäßige Struktur die Weltgesetze.⁶⁶

In ihrem Kapitel „Kristallisation als Prinzip des Kunstschaffens“⁶⁷ geht sie unter anderem auf Gottfried Semper ein, der in seiner Schrift *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* seine Theorie vom Formal-Schönen darlegt, zu dessen Eigenschaften er unter anderem Harmonie, Eurythmie,⁶⁸ Proportion, Symmetrie und Richtung zählt.⁶⁹ In seinen Überlegungen spiele das, was er „Kern“, „Mittelpunkt“ oder auch „Centrum“ nennt, eine zentrale Rolle. Mit diesem hänge die Symmetrie des Kristalls zusammen. Die Idee eines vorliegenden Centrums trete besonders bei eurhythmischen Figuren zutage, für die nach Semper die Geschlossenheit wesentlich ist. Somit sind auch das Einschließende und das Eingeschlossene zentrale Momente. Das Eingeschlossene versteht Semper als Centrum der eurhythmischen Ordnung, wodurch es zum eigentlichen Objekt werde. Genau diese Beziehungen von Einschließendem und Eingeschlossenem sind es, in die sich ein Betrachter hineinversetzen müsse, um eine Beziehung zu dem eurhythmischen Werk herzustellen.⁷⁰ In Perfektion, so Semper, zeigen sich die genannten Bestandteile des Formal-Schönen in Mineralien, die sich vor allem durch „strenge Regelmässigkeit und allseitige Abgeschlossenheit“ auszeichnen, woraus sich ihr Verständnis als Absolutes und Vollkommenes erklären lasse.⁷¹ Auch für die Gestaltung kristalliner Strukturen sei der Kern, den Semper als „Kraftmittelpunkt“ bezeichnet, von maßgeblicher Bedeutung. Von hier aus wüchsen diese Strukturen nach allen Seiten hin „zu absoluter allseitiger Gleichförmigkeit“ und entsprächen daher den Anforderungen des Formal-Schönen.⁷²

Die Ausführungen Pranges und Sempers erinnern in so manchen Aspekten an Claudians Kristall. Claudians Kristall ist disparat, da er aus flüssigem und gefrorenem Wasser besteht. Das flüssige Wasser bildet das Centrum und wird durch das gefrorene eingeschlossen. Versöhnt sind diese beiden Aggregatzustände des Wassers, da sie in Harmonie miteinander existieren und so den Kristall zum Mirabile machen. Claudians Kristall kombiniert die Idee eines geistigen, vor allem literarischen, Kosmos und eigener Weltgesetze, da er als Mikrokosmos geschildert wird.

⁶⁶ Prange 1991: 6.

⁶⁷ Prange 1991: 21–38.

⁶⁸ Semper 1860: xxiv definiert Eurythmie als „das Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen für das Aussensein indifferenten Formen.“

⁶⁹ Semper 1860: vii bzw. xxv. Prange 1991: 22: „Der Kristall ist demnach prädestiniert, das Exempel eines Kunst und Natur einenden Formgesetzes zu geben, welches die mimetische Beziehung der Kunst zur Natur aufrecht erhält, indem es sie in eine Analogie von Werk- und Wachstumsprozeß umdeutet.“

⁷⁰ Semper 1860: xxvii.

⁷¹ Semper 1860: xxiv.

⁷² Semper 1860: xxv.

2.2.1.2 Der Kristall in der antiken Literatur

Auch die Antike hat dem Kristall einen hohen Wert beigemessen. So schreibt Plinius, dass unter den Naturprodukten der Erdoberfläche der Bergkristall den höchsten Preis habe (*nat.* 37.204). Eine ganze Reihe weiterer antiker Prosawerke macht die Breite an Betrachtungskontexten des Kristalls und allgemein von Mineralien deutlich. Neben dem 37. Buch der *Naturalis Historia* des älteren Plinius sind beispielsweise die *Collectanea rerum memorabilium* des Solinus, naturwissenschaftliche Kompendien wie Hippokrates' Schrift *περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων* oder die *Naturales quaestiones* Senecas sowie mineralogische Sammelwerke wie Theophrasts *περὶ λίθων* zu nennen.⁷³ Auch in späteren Kompendien wie den *Etymologiae* Isidors von Sevilla setzt sich die Tradition fort.⁷⁴ Mineralien konnten somit Gegenstand enzyklopädischen Wissens oder naturwissenschaftlichen Interesses sein, aus rein mineralogischer Perspektive oder im Rahmen magisch-medizinischer Ausführungen betrachtet werden.

Die in Länge und Ausführlichkeit durchaus divergierenden Passagen zum Kristall stellen eine Fülle an Informationen zur Verfügung. Recht häufig wird erwähnt, dass Wasser und Eis die Hauptbestandteile des Kristalls ausmachen, dass er vornehmlich in Europa und Asien vorkommt, dass man ihn gewinnt, indem man einen Stein spaltet, und dass man ihn als Material für Gläser verwendet.⁷⁵

Auch poetische Texte wie das Epigramm befassen sich mit Mineralien im Allgemeinen oder dem Kristall im Speziellen. In der *Anthologia Palatina* finden sich mehrere Epigramme auf geschnittene Steine, z. B. 9.544 auf einen Beryll, 9.748 und 9.752 auf einen Amethyst. 9.776, verfasst von Diodor von Sardes, einem Epigrammatiker des 1. Jhs. v. Chr., kommt direkt auf einen Kristall zu sprechen. Eine Verbindungslinie zu Claudians Kristall ist vornehmlich aufgrund der Frage von Kleinheit und Größe sowie dem Verhältnis von Künstler und Bild zu ziehen:

Ζεύξιδος ἡ χροίη τε καὶ ἡ χάρις· ἐν δέ με μικρῇ
κρυστάλλῳ τὸ καλὸν δαίδαλον Ἀρσινόῃ
γράφας τοῦτ' ἔπορεν Σατυρήιος· εἰμὶ δ' ἀνάσσης
εἰκῶν καὶ μεγάλης λείπομαι οὐδ' ὀλίγον.⁷⁶

Offenbar handelt es sich hier um einen von dem Künstler Satyreios bearbeiteten Kristall, der ein Geschenk an Arsinoë ist. Nach Art und Qualität des antiken Meistermalers Zeuxis hat der Künstler eben diese auf dem Stein abgebildet. Die Kleinheit des Kristalls (μικρῇ) ist jedoch nicht mit einer qualitativen Einbuße des Bildes

⁷³ Thphr. *Lap.* 30: ἔτι δὲ καὶ ἡ κρύσταλλος καὶ τὸ ἀμέθυσον, ἅμφω δὲ διαφανῇ, εὗρισκονται δὲ καὶ αὗται καὶ τὸ σάρδιον διακοπτομένων τινῶν πετρῶν. In der Tradition von Theophrasts Ausführungen steht folgende Passage aus Aelians *NA* (15.8): ὁ δὲ ἐν Ἰνδίᾳ χειρσαῖος οὐ λέγεται φύσιν ἔχειν ἰδίαν, ἀλλὰ ἀπογέννημα εἶναι κρυστάλλου, οὐ τοῦ ἐκ τῶν παγετῶν συνισταμένου, ἀλλὰ τοῦ ὀρυκτοῦ.

⁷⁴ S. zu den Belegstellen Plinius, Solinus, Hippokrates, Seneca und Isidor Appendix 5.3.

⁷⁵ Vgl. als weitere Zusammenschau zum Thema antike Literatur über Steine Gasser 2015: 19 – 20 oder Petrain 2005: 330 mit FN 3, 4.

⁷⁶ Beckby 1958.

αὐτὰρ ὄγ' ἡελίου καταντίον αὐγάζοντος
αὐτίχ' ὑπὲρ δαΐδων ὀλίγην ἄκτινα τανύσσει· 10
ἢ δ' ὅτε καρφαλέης τε θίγη καὶ πίονος ὕλης,
καπνὸν, ἔπειτα δὲ πῦρ ὀλίγον, μετὰ δὲ φλόγα πολλήν
ὄρσει· τὴν δ' ἄρα φασὶ παλαιγονέες ἱερὸν πῦρ.
τάων οὐχ ἑτέρας μᾶλλον φλογας ἔλπομ' ἔγωγε
ἀθανάτοις οὕτω κεχαρισμένα μηρία καίειν. 15
Πρὸς δ' ἔτι σοι καὶ τοῦτο, φίλος, μέγα θαῦμα πιφαύσκω·
αὐτὸν, ὅτις πέλεται φλογὸς αἴτιος, αἴκε μάλ' ὦκα
ἐκ πυρὸς ἀρπάξης, ψυχρὸς πέλει ἀμφοράσθαι·
ἀμφὶ δὲ καὶ νεφροῖσι δεθεῖς κάμνοντα σαώσει.⁷⁸

Den Imperativ im ersten Vers deutet Harich-Schwarzbauer als Anweisung für einen Jungen, der von seinem Lehrer Theiodamas die Geheimnisse des Kristalls erfahren soll.⁷⁹ Den Geheimnissen des Kristalls ist in Claudians *carmen* 38 ebenso ein *puer* auf der Spur, der den Kristall anfasst, ihn dreht und wendet und ihn in den Mund nimmt.

Letztlich zeichne Kristall und Magnetstein vor allem aus, dass sie „durch ihre hervorragende Kraft charakterisiert [seien], Götter geneigt zu machen und zu binden.“⁸⁰ Weitere Anknüpfungspunkte lassen sich in der Betonung von Glanz und Durchsichtigkeit ebenso wie der Nähe zum Feuer, der Reflexion von Sonnenstrahlen, dem Anfassen und der Kühle des Steins finden, wobei diese Motive häufig, auch in der Besprechung anderer Steine, verwendet werden.

Ein signifikanter Unterschied liegt jedoch in den Funktionen, die die Texte auf den Kristall erfüllen. Das orphische Steinbuch hat als Ausgangssituation die Unterweisung eines Schülers durch einen Lehrer. Dieser vermittelt seinem Schüler, dass der Kristall ihm die Götter geneigt machen werde, sofern er diesen mit zum Tempel nehme. Der Text schließt mit einem Hinweis darauf, dass der Kristall auch bei Nierenleiden helfe. Der Kontext ist somit didaktisch, religiös-mystisch und magisch-medizinisch. Claudians Auseinandersetzung mit dem Kristall erfolgt mit einem rein poetischen Anliegen und hat keinerlei Verbindungen zu Didaktik, Mystik oder Medizin.

Im Gegensatz dazu vertritt Harich-Schwarzbauer nachdrücklich die These, dass sich keinerlei Berührungspunkte zwischen Poseiddipp und Claudian finden ließen.⁸¹

⁷⁸ Giannakis 1982. Unter folgendem Link ist der griechische Text inklusive lateinischer Übersetzung über das Internet unter dem Stichwort *orphei argonautica hmyni* zugänglich: <http://archive.org/stream/argonauticahymn00unkngoog/page/n335/mode/2up>, letzter Zugriff: 02. Juli 2022. Zum Text an sich s. Giangrande 1989.

⁷⁹ In der den orphischen *Lithika* vorgeschalteten Erzählung heißt es, dass Orpheus auf dem Weg zu einem auf einem Berg gelegenen Heiligtum auf Theiodamas trifft und diesen mit zum Heiligtum nimmt. Auf dem Weg dorthin unterhalten sie sich über die Kräfte der Steine.

⁸⁰ Vgl. zu Argument 2 Harich-Schwarzbauer 2008: 359–360, zu Argument 1 und 3 Harich-Schwarzbauer 2009: 23. Auch Guipponi-Gineste 2010: 273 zieht aufgrund des Jungen eine Verbindungslinie zwischen beiden Sammlungen.

⁸¹ Harich-Schwarzbauer 2009: 23 mit FN 70.

Für mich sprechen jedoch zwei wichtige Argumente dafür, dass eine solche Beziehung nicht pauschal ausgeschlossen werden kann. Claudian selbst stammte als Alexandria, der Stadt der hellenistischen Bildung und Dichtung. Daher findet sich in Bezug auf Claudian die Bezeichnung ‚Neo-Alexandriener‘, da davon auszugehen ist, dass er mit der hellenistischen Dichtung und ihren Idealen vertraut war.⁸² Zweitens vertritt die Forschung zu den *Lithika* Poseidipps, die sich an den Papyrusfund im Jahre 2001 anschloss, mehrheitlich die These, dass die 20 Gedichte keinen naturwissenschaftlichen Ansatz verfolgen, sondern an der Ästhetik der Steine interessiert seien. Gasser hält dazu fest:

Die *Lithika* des Poseidipp sind weder wie das Steinbuch des Theophrast aus mineralogischer Perspektive an den Eigenschaften der Steine interessiert, sondern an der ästhetischen Wirkung, die der jeweilige Stein und ggf. seine Gravur auf einen Betrachter haben.⁸³

Claudians ekphrastischer Umgang mit dem Kristall, sein Eingehen auf Licht-, Glanz- und Bewegungseffekte sowie die Integration eines Jungen in der Rolle eines Modellbetrachters sind Anhaltspunkte dafür, dass Rezeption und Wirkung einen wesentlichen Anteil an der poetischen Aussageabsicht des Dichters haben.

Poseidipps Gedichtbuch behandelt in 20 Gedichten unterschiedliche Steine, wobei ein Voranschreiten von sehr wertvollen zu einem sehr wertlosen Felsblock in Epigramm 19 festzustellen ist. 15 der 20 Steine sind bearbeitet und in Schmuckstücke für Frauen oder Siegelringe für Männer eingefasst. Allein die Epigramme 16–20 stellen unbearbeitete Steine in den Fokus, die allesamt jedoch ein besonderes natürliches Merkmal auszeichnet. Eine Bildung von Paaren und Dreiergruppen ist ebenso zu beobachten wie die Gestaltungsmaxime der ποικιλία bzw. *variatio*.⁸⁴ Zudem ist feststellbar, dass eine Art Spiegelachse eingelegt werden kann, die zu einer Bezugnahme einzelner Gedichte aufeinander führt und Geschlossenheit erzeugt. Gewisse Topoi, die in den Epigrammen 1–15 etabliert werden, werden in 16–20 wieder aufgenommen. Wiederkehrende Motive, die im Besonderen der Visualisierung dienen, sind der Glanz, Lichteffekte und die Farben der Steine. Ebenso lässt sich zumindest in den Epigrammen 1–15 eine mehr oder minder ausgeprägte narrative Sequenzierung feststellen, die vom Herkunftsort über die Bearbeitung durch den Künstler und die Schenkung an eine Frau führt.⁸⁵

Die Forschung hat diese 20 Epigramme bis heute aus diversen Blickwinkeln betrachtet. Baumbach und Müller unterziehen das Gedichtbuch einer geopolitischen Lesart, indem sie von der These ausgehen, dass alle Epigramme einen „poetisch ge-

⁸² Vergleiche zu dieser allgemeinen Tendenz in der Spätantike Charlet 1988.

⁸³ Gasser 2015: 20.

⁸⁴ Dazu auch Elsner 2014: 155–156.

⁸⁵ Gasser 2015: 21–24 mit FN 37.

staltete[n] Raum“ erzeugten, durch den sich der Leser bewege.⁸⁶ In den einzelnen Gedichten wird Bewegung dahingehend thematisiert, dass die Steine sich vom Fundort zum Produzenten und dann zum Rezipienten bewegen. Geographisch gesehen führt die Gesamtbewegung der Gruppe von Ost nach West, indem sie im Osten am Hydaspes in Indien mit Epigramm 1 ihren Ausgangspunkt nimmt und im letzten Gedicht in Ägypten endet. Dadurch wird das Ptolemäerreich vom östlichsten Punkt, den Alexander und sein Heer jemals erreicht haben, bis nach Ägypten abgesteckt, sodass sich eine imperiale Perspektive auf den Machtbereich der Ptolemäer ergibt.⁸⁷ Auch der Leser bewegt sich während seiner Lektüre durch diesen Raum. Gemeinsam mit den Gedichten schreitet er einzelne geographische Stationen ab, wie die Steine selbst werden die Epigramme von Produzent zu Rezipient, von Rezipient zu Rezipient weitergegeben. Die umstandslose Weitergabe garantiert die Kleinheit sowohl der Steine als auch der Epigramme. Hierin lässt sich ein Kommentar zur Pragmatik der hellenistischen Kleinform sehen. Die Mirabiliengedichte Claudians deuten eine solche geographische Perspektive über die in *carmen* 35 erwähnten Alpen, den norditalienischen Aponus und den ägyptischen Nil an. Eine ähnliche imperiale Aussagekraft lässt sich allerdings nicht feststellen.

Die Kommentatoren Seidensticker/Stähli/Wessels geben jedoch zu bedenken, dass sich in vereinzelt Epigrammen der *Lithika* zwar „poetologische Reflexionen erkennen [lassen]“, sich „ein eindeutiges Bild oder gar ein poetologisches Programm“ jedoch nicht ergebe.⁸⁸ Gasser bemerkt hierzu, dass, obgleich explizite poetologische Aussagen fehlten, die Epigramme 1–15 doch eine selbstreflexive Note trügen. Neben der Kleinheit der Objekte, die sie mit einer besonderen Kunstfertigkeit des Produzenten in Verbindung bringt, zieht sie als Möglichkeit in Betracht, dass in der Verwandlung der Steine von rohem Stein zu Kunstwerken die Entwicklung nachvollzogen wird, die das Epigramm von der Inschrift zum überaus artifizierten hellenistischen Epigramm gemacht hat.⁸⁹ Solche Ansätze lassen sich in dem Moment bei Claudian erkennen, wenn der Kristall als *rudis* und gleichzeitig *globus* bezeichnet wird, als einerseits nicht bearbeitet, andererseits dem höchsten ästhetischen Ideal der Symmetrie entsprechend. Claudians Epigramme sind es letztlich, die aus dem Kristall ein vielschichtiges Kunstwerk machen.

Jaś Elsner zählt zu denjenigen Forschern, die die *Lithika* im Hinblick auf die hellenistische Literatur und ihre Poetik analysieren und interpretieren.⁹⁰ Die in den

⁸⁶ Baumbach/Müller 2015: 412–415. Zitat Baumbach/Müller 2015: 413. Weitere Vertreter nennt Elsner 2014 auf Elsner 2014: 152 mit FN 3.

⁸⁷ Dies auch bei Gasser 2015: 24–25.

⁸⁸ Seidensticker/Stähli/Wessels 2015: 12.

⁸⁹ Vgl. dazu und auch weiterführend Gasser 2015: 25–26.

⁹⁰ Elsner 2014: 152–172. Petrain 2005: 330 geht davon aus, dass die *Λιθικά* für alle folgenden Steindiskurse in griechischer und lateinischer Literatur als Hintergrund angesehen werden müssen, und unterzieht die Sammlung daher einer metapoetischen Lesart. Daher zieht er in seinem Beitrag viele Vergleiche zu z. B. Theophrast oder Plinius dem Älteren.

Texten stattfindende Verschmelzung von Makrokosmos und Mikrokosmos sieht er als den Rahmen an, der die spezifische Poetik der Epigramme ausmache:

The range of macrocosmic phenomena (sun, moon, stars, rainbow) coupled with the spread of natural phenomena (earth, sea, mountains, rivers), all caught in the microcosmic prism of a set of sparkling jewels may be said to create a fundamentally figural frame for Posidippus' poetics.⁹¹

Das Eingerahmte und für Elsner wirklich Metapoetische sind nicht etwa poetologische Aussagen, sondern soziale Beziehungen: „Effectively, the *lithika* function as emblems, material symbols of relationships, and not as ekphrases of naturalistic imitations of persons [...] or animals [...] or objects.“⁹² Ausgehend von der Tatsache, dass die meisten Steine aus dem Osten stammen, geht Elsner wie Baumbach/Müller davon aus, dass sie die engen Beziehungen zwischen dem hellenistischen Hof und den Achäemeniden symbolisieren. Wie Gasser legt Elsner dann allerdings den Fokus auf seine These, dass die Epigramme als ästhetische Reaktion auf eine Sammlung solcher Steine verstanden werden müssen, wobei er auch betont, dass es irrelevant sei, ob es diese eine Sammlung tatsächlich gegeben hat oder ob sie bloß ein Produkt der Phantasie ist.

Als angemessenes Medium zum Ausdruck dieser ästhetischen Reaktion wählt Poseidipp das ekphrastische Epigramm. Seine ekphrastische Vorgehensweise, die sowohl auf Intertextualität als auch Intermedialität beruhe, zeige nicht nur eine „remarkable descriptive intimacy“, sondern erweitere auch die Möglichkeiten der Gattung des ekphrastischen Epigramms in der hellenistischen Literatur. Wie es für ekphrastische Texte üblich ist, werden auch hier im Besonderen Licht- und Glanzeffekte betont. Allerdings wird niemals die Materialität zugunsten der Wirkung übergangen, worin nach Elsner eine bewusste poetologische Aussage über das Epigramm zu sehen ist, das seinen Ursprung als Inschrift auf Steinblöcken genommen hat. Dadurch, dass die meisten Gedichte der *Lithika* bearbeitete, mit Gravuren versehene Steine behandeln, werde eine noch engere Verbindung zum Ursprung der Gattung Epigramm geschaffen.

Für Elsner ergeben sich aus diesen Überlegungen mehrere Analogien. Zum einen werden Epigramm und Stein unter dem Aspekt gleichgesetzt, dass sie beide hoch artifizielle und miniaturisierte Kunstformen sind, die jeweils im Spannungsfeld von *natura* und *ars* beziehungsweise Natur und Kultur angesiedelt sind.⁹³ Daher bezeichnet er „the forging of artistry out of natural matter“ als „a specific programmatic agenda of the Posidippian corpus“.⁹⁴ Ebenso erfolge eine Parallelisierung in ihrer

⁹¹ Elsner 2014: 162.

⁹² Elsner 2014: 168.

⁹³ Elsner 2014: 165 nennt hier als Beispiel Epigramm 7, das einen honigfarbenen Stein (τὸν μέλιτι χροῖν λίθον) behandelt, der aus Arabien (ἐξ Ἀράβων) stammt. Dieser wird von Cronius bearbeitet (Κρονίου / ἔγλυψε) und dann in eine Kette eingefasst, die Nikonoe gehört (Νικονόῃ κάθημα). Die zugrunde gelegte Textausgabe ist Austin/Bastianini 2002.

⁹⁴ Elsner 2014: 155.

Funktionalisierung. Während die Gedichte den ästhetischen Wert der Steine erst erfahrbar machen, verleihen auch erst die Steine den Frauen den „final touch“, sodass die Frau als angemessene Begleitung eines hohen Staatsmannes auftreten kann.⁹⁵ Weiterhin wiesen Gedicht und Stein dahingehend eine Analogie auf, dass sie Materialität und ästhetische Effekte in den Vordergrund stellen. Ebenso erfolge eine Analogisierung von Handwerker und Dichter, die eine besondere Kunstfertigkeit im Umgang mit ihren Objekten aufweisen müssten.

Letztlich sieht auch Elsner in den *Lithika* Aussagepotential im Hinblick auf politische, soziale und persönliche Beziehungen am hellenistischen Hof zwischen der politischen Elite, Frauen aus der Oberschicht, aber auch den Dichtern. Daraus leitet sich Elsners Ansicht ab, dass die Steine und die Epigramme mit ihnen als „a material symbol of a complex social totality“ funktionierten,⁹⁶ in der jeder Stein und das ihn beschreibende Epigramm in ein Verhältnis zu mehreren Akteuren gesetzt werden: dem Künstler/Dichter, dem Schenkenden/dem Auftraggeber und meist der Beschenkten/dem Adressaten.

Im Zuge einzelner Analysen arbeitet Elsner einige Motive heraus, die auch auf die Poetologie der Gedichte übertragen werden können. Anhand der Epigramme 5, 8, 13, 15 und 17 argumentiert er dafür, dass sie eine „double quality“ evozierten.⁹⁷ In Epigramm 8, das einen besonders großen Stein zum Gegenstand hat,⁹⁸ spielt vor allen Dingen eine Rolle, dass der Stein sich je nach Lichteinstrahlung verändert. Wird er von unten angestrahlt, sieht der Betrachter Darius seinen Wagen; kommt das Licht gleichmäßig von allen Seiten, so heißt es, übertreffe der Stein die indischen Rubine. In Epigramm 13 sorgt allerdings nicht das Licht für unterschiedliche Effekte, sondern Feuchtigkeit oder Trockenheit des Steins. Eine Befeuchtung mit Wasser oder auch Spucke führt dazu, dass sich in dem ganzen Stein Licht ausbreitet, während er bei Trockenheit einen eingravierten Löwen zeigt, der sich der Sonne zuwendet. Elsner führt nicht genauer aus, warum sich diese Motive auch auf die Dichtung beziehen lassen. Er erklärt dazu erst im letzten Absatz seines Fazits, dass z. B. Licht und Lichtmetaphorik eine wichtige Bedeutung in der Rhetorik haben, selbiges gelte für die Feuchtigkeit. Gedicht 17 bezieht sich auf die doppelte Wirkung des Magnetsteins, der entweder anziehen oder abstoßen kann. Als weiteres Motiv tritt auf, dass die Steine als Wunder bezeichnet werden, wunderbar am Stein in Epigramm 8 sind seine Klarheit und Reinheit.⁹⁹

⁹⁵ Elsner 2014: 165.

⁹⁶ Elsner 2014: 163.

⁹⁷ Elsner 2014: 160. Behandlung der Epigramme 8, 13 und 15 bei Elsner 2014: 159–161.

⁹⁸ Den offensichtlichen Gegensatz von sehr großem Stein und dichterischer Kleinform lässt Elsner so gut wie unkommentiert. In der Tatsache, dass auch in den Epigrammen 4 und 7 auf die Größe der Steine eingegangen wird, sieht er Ironie (Elsner 2014: 159): „The elaboration of size – [...] – may be ironic, professing a largeness of value or preciousness to be attached humorously to a miniature item of intricate design and effect.“

⁹⁹ 8.7–8: ὁ καὶ τέρας, εἰ πλατὺν ὄγκον / ἔνδοθε]ν ὑδρηλ[ή] μὴ διαθεῖ νεφέλη.

Die bisher präsentierten Forschungsmeinungen betrachten sehr stark das Verhältnis der Epigramme innerhalb der Sammlung, wenn sie über stilistische und sprachliche Gestaltung sprechen. Dieses lässt sich auch in Bezug auf den Kristall beobachten, der in Poseidipps 16. Epigramm thematisiert wird:

τὸν πολὺν κρύσταλλον Ἄραψ ἐπὶ θῖνα κυλῖει
 πόντιον αἰεὶ σπῶν ἐξ ὀρέων ὀχετὸς
 πλήθει πολλὴν βῶλον.¹⁰⁰ ὁθούνεκα νήπιοι ἄνδρες
 τὸν λίθον εἰς χρυσέας οὐκ ἄγομεν βασάνους·
 εἰ δ' ἦν ἐκ γενεῆς σπάνιος, τὸ διαυγὲς ἂν αὐτοῦ 5
 τιμὴν ἦν ὥσπερ καὶ καλὸς ἡέλιος.¹⁰¹

Gasser unterteilt in ihrem Kommentar das Epigramm in einen deskriptiven (1–3a) und einen reflektierenden Teil (3b–6).¹⁰² Während im deskriptiven Teil die Herkunft des Steins aus einem Berg und sein Transport durch einen Fluss bis hin zum Meer im Vordergrund stehen, geht es im zweiten Teil um die Nichtachtung der Qualität des Steins und die Kriterien, auf denen Qualitätszuweisungen für Steine beruhen. Ein Kriterium für hohe Qualität ist Seltenheit und so wird als Grund dafür, dass der Kristall nicht auf Platz 1 der wertvollen Steine steht, angeführt, dass von ihm eine solch große Anzahl verfügbar ist. Im letzten Distichon gesellt sich zur Seltenheit der Glanz hinzu, beide Kriterien gehen schon auf Theophrast zurück. Gasser argumentiert dafür, dass 16 die gesamte Sammlung strukturiere, indem es durch die Zurückweisung des Flusses als Ursprungsort für den Stein einen starken Gegensatz zu 15 darstelle.¹⁰³ Darüber lässt sich auch eine Verbindung zu Epigramm 7 herstellen, das mit 16 den Anfang gemein hat, danach aber ins komplette Gegenteil umschwenkt. Eine Kontrastierung von 7 und 16 führt zu dem Ergebnis, dass wir es in 7 mit einem Stein zu tun haben, der bearbeitet wird, um dann in eine Kette eingefasst zu werden, und der Kristall in 16 unbeachtet und unbearbeitet am Strand liegen bleibt.

In seinem Abschnitt zu Kristallen legt Petrain den Fokus darauf, dass Epigramm 16 seiner Auffassung nach einige Ideen über den Wert von Steinen aufarbeite, die in den vorherigen 15 Epigrammen geäußert wurden. Daher sei es ein wunderbares Einleitungsgedicht für die zweite Sektion der Sammlung.¹⁰⁴ Er fasst Epigramm 16 als ein Hinterfragen der Ideen über Wert auf, die in 1–15 vermittelt wurden. Der Dichter nutze

100 Zu diesem Halbvers hält Petrain 2005: 334–335 fest, dass er sich sowohl auf Größe als auch Quantität beziehen kann, was sich auch in der Uneinigkeit der Übersetzer an dieser Stelle widerspiegele. Petrain plädiert dafür, dass es hier um die Quantität gehen muss. Dies begründet er unter anderem mit der Subjunktion ὁθούνεκα und dem Kontext, der nahelege, dass die Geringschätzung der Qualität des Kristalls an seinem verstärkten Vorkommen liege. Er gelangt zu der Übersetzung: „a vast quantity of chunks“.

101 Der griechische Text stammt aus Seidensticker/Stähli/Wessels 2015.

102 Gasser 2015: 80–83 mit FN 81.

103 Dasselbe Argument auch bei Petrain 2005: 332.

104 Petrain 2005: 332–340.

den Kristall für eine Dramatisierung des Qualitätskriteriums Seltenheit, aufgrund dessen Mangel der Kristall als nicht sonderlich wertvoll betrachtet werde, obwohl auch er glänzt. Der Effekt sei ein bewusstes Spiel mit den Lesererwartungen, die in den letzten 15 Epigrammen aufgebaut wurden. Damit gehe auch eine Veränderung der Dichterpersönlichkeit einher, die nun nicht mehr einzelne Personen und ihr Verhältnis zu den wertvollen Steinen thematisiere, sondern eine moralische Kritik am Verhalten aller Menschen übe, die den Kristall wegen seines hohen Aufkommens verachteten. Die Kritik richte sich vor allem an die „arbitrariness of the procedure“.¹⁰⁵

Aus einer vergleichenden Lektüre mit weiteren Passagen zum Kristall ergibt sich, dass Poseidipps Epigramm in seiner Geringschätzung des Kristalls singulär ist. Den Grund dafür sieht Petrain in dem Adjektiv *πολύος*, das seit den homerischen Epen eine Assoziation zu Wasser aufweise. Petrain argumentiert davon ausgehend dafür, dass sich aus genau dieser Assoziation zum reichlich vorhandenen Wasser die Herabsetzung der Qualität des Kristalls erklären lasse. Ähnliches gelte zum Schluss für die Sonne, die ebenso wie das Wasser das Kriterium der Seltenheit nicht erfüllt.

Im letzten Distichon von Epigramm 16 wird direkt formuliert, dass, wenn der Kristall selten wäre, sein Glanz genauso hochgeschätzt würde wie die schöne Sonne. Allerdings haben die Epigramme 1–15 gezeigt, dass die Qualitätsmerkmale der Steine Seltenheit und Besitzer sind. Petrain kommt so zu dem Schluss, dass dieses Epigramm selbst Kritik daran übe, dass der Mangel an Seltenheit als ein Kriterium bei der Zuweisung von Wert an Kristalle herangezogen werde, denn in dem Fall würde man bei konsequentem Weiterdenken auch die Qualität der Sonne herabsetzen.

Die hier kurz referierten Forschungsmeinungen stellen nur einen sehr knappen Auszug der stetig zunehmenden Menge an Sekundärliteratur zu Poseidipps *Λιθικά* vor.¹⁰⁶ Allerdings betonen sie, dass diese 20 Gedichte in einem poetologischen und ästhetischen Zusammenhang stehen, was auf Claudians Kristallepigramme wie auch auf die weiteren Mirabiliengedichte zutrifft. Manche Fragehorizonte, die sich aus der zitierten Forschung herauslesen lassen, können auch produktiv auf Claudians Sammlung übertragen werden: Welche Stellung nehmen Claudians Kristallepigramme in den *Carmina minora* ein? Liegt Gruppenbildung in der Sammlung oder auch innerhalb der Kristallepigramme vor? Führt Claudian auch einen Diskurs um den Wert des Kristalls? Wie gestaltet sich in Claudians Epigrammen das Verhältnis von *ars* und *natura*?

2.2.1.3 Claudians Kristallepigramme

Claudians Beschreibung des Kristalls hebt sich dadurch von den genannten Paralleltexen ab, dass sie sich über sieben seriell angelegte Epigramme erstreckt. Der

¹⁰⁵ Petrain 2005: 336.

¹⁰⁶ Immer noch der bedeutendste Sammelband Acosta-Hughes/Kosmetatou/Baumbach 2004 und der aktuellste Kommentar Seidensticker/Stähli/Wessels 2015 und ansonsten eine ganze Reihe von Aufsätzen.

durch Hall in seiner Edition präsentierten Siebenteilung stehen allerdings auch kritische Stimmen gegenüber. Dass es unterschiedliche Überlieferungsvarianten gibt, hat dieser im textkritischen Apparat zu 33–39 auch angemerkt. Dort heißt es:

carmm. 33–39 plerique codices in unum coniunxerunt, ceteri varie distinxerunt. septenum qui nunc in usu est ordinem editorum primus exhibuit Clauerius, qui dixit: „scias uero in uet. et optimo ... septem esse de Crystallo Epigr. hactenus indiuisa“.

Die von Hall präsentierte Reihenfolge geht auf den Codex des Claverius aus dem Jahre 1602 zurück. Meiner Auffassung nach hat die von Hall verwendete Siebenteilung sehr wohl ihre Berechtigung. Dies beabsichtige ich durch meine Analysen und Interpretationen plausibel zu machen.¹⁰⁷

Insgesamt umfasst die Serie 42 Verse, die auf zwei vierzeilige, zwei achtzeilige und drei sechszeilige Epigramme verteilt sind. Die beiden vierzeiligen Epigramme bilden Anfang (*carm. min.* 33) und Schluss (*carm. min.* 39). Zwei sechszeilige (*carm. min.* 35/36) werden von zwei achtzeiligen (*carm. min.* 34/37) umrahmt, das dritte sechszeilige ist das vorletzte Epigramm der Serie (*carm. min.* 38).¹⁰⁸ Jedes Epigramm weist eine individuelle Schwerpunktsetzung auf. Epigramm 33 gibt eine erste Einführung in das Thema, liefert schlaglichtartig wichtige Aspekte, die die Gestalt des Kristalls und seinen Ursprung betreffen. Epigramm 34 ist ein Katalog von Leitfragen, die das Staunen eines Betrachters zum Ausdruck bringen. Die Epigramme 35–36 bewegen sich zunehmend weg von der Gesamtheit hin zum flüssigen Kern. Epigramm 37 greift im Grunde die Thematik aus 35–36 wieder auf, fügt allerdings als neuen Aspekt die Reflexion von Licht hinzu. Als absolute Neuerung tritt in Epigramm 38 ein textimmanenter Betrachter auf. Epigramm 39 bildet einen Abschluss, der vor allem den Wert des Steins kommentiert.

Sowohl für eine Serie als auch für einen Zyklus wäre ein erster Schritt der Auseinandersetzung eine Einteilung in Subgruppen. Diese kann je nach Untersuchungsfrage unterschiedlich ausfallen. Aufgrund thematischer Schwerpunktsetzungen nimmt Harich-Schwarzbauer beispielsweise 33–35 und 36–39 als zusammengehörig an.¹⁰⁹ Ich werde in meinen Ausführungen mit folgender Einteilung arbeiten: 33–35 als Gruppe 1, da sie um das Thema der *concordia discors* kreisen, 36–38 als Gruppe 2, da sie den Blick von der Gesamtheit Kristall in das Innere hinein verschieben und poetologisch in

107 Dazu auch kurz Harich-Schwarzbauer 2009: 24–25. Weitere Ausführungen zur frühen Manuskripttradition bei Christiansen/Christiansen 2014: 104–106; Schmidt 1989; Luck 1979.

108 Neben diesen Epigrammen sind in der *Anthologia Graeca* zwei weitere überliefert, die einem Klaudianos zugeschrieben werden und einen Kristall behandeln. Es ist allgemein anerkannt, dass Klaudianos mit Claudian zu identifizieren ist. (Text nach Beckby 1958).

9.753: χιονέη κρύσταλλος ὑπ'ἀνέρος ἀσκηθεῖσα / δειξεν ἀκηρασίῳ παναίολον εἰκόνα κόσμου / οὐρανὸν ἀγκὰς ἔχοντα βαρύκτυπον ἔνδοθι πόντον.

9.754: Εἰπ'ἄγε μοι, κρύσταλλε, λίθῳ πεπυκασμένον ὕδωρ / τίς πῆξεν; – „Βορέης“ – “Ἡ τίς ἔλυσε; – „Νότος“.

109 Harich-Schwarzbauer 2009: 25.

vielfacher Hinsicht aufgeladen sind und letztlich 39 als Gruppe 3, das als Abschluss zu verstehen ist. Der Übersichtlichkeit halber beschließe ich die Besprechung der einzelnen Gruppen mit einem Resümee. Obgleich ich 36–38 als zusammengehörend ansehe, werde ich hier mit zwei Resümees operieren. Das erste wird die seriellen und intratextuellen Bezüge der Epigramme 36–37, das zweite die seriellen und intratextuellen Bezüge der Epigramme 36–38 in den Blick nehmen.

Marie-France Guipponi-Gineste bezeichnet den Kristall als das Wunderbare unter den Wunderbaren, was unter anderem durch die in der Reihe der *Mirabilia* einmalige Bezeichnung als *prodigium* betont werde. Diese Bezeichnung bindet sie sehr eng an die Wenung *prodigiosa silex*, die in 34.4 verwendet wird. *prodigium* drückt für sie aus, dass es sich bei dem Kristall um ein Naturphänomen handelt, das von einer natürlichen Ordnung abweicht.¹¹⁰ In Bezug auf die Kristallepigramme spricht sie konsequent von einem „cycle“, der von Epigramm zu Epigramm den Prozess der Vereisung schildere. Guipponi-Gineste vertritt die Auffassung, dass der Kristall die Schöpfung problematisiere und die menschliche Intuition thematisiere. Der Zyklus lasse Schlüsse darauf zu, warum sich Claudian überhaupt mit diesem Objekt befasse. Ihre Ausführungen gliedert sie in folgende Punkte: 1) Wundersame Harmonie des Kristalls, 2) Kristall und Natur, 3) Das Spiel der Natur, 4) Ontologie des Kristalls mit den Unterpunkten i) Das Objekt des Verlangens, ii) Die Analogie und der Spiegel, iii) Illusion und Spiel, iv) Eine Lüge, die die Wahrheit sagt. Der Kristall verkörpere den radikalsten Abstand von den Naturgesetzen, die durch das Nichtgefrieren des Inneren außer Kraft gesetzt würden. So bleibe im Kristall und über die Epigramme hinweg die Dualität von gefroren und flüssig erhalten und erlaube ein dauerndes Spiel mit Parallelismus und Symmetrie. Zugleich bleibe das Wasser im Inneren als rätselhaft zurück. Mittels Sprache und Stil präsentierten alle Epigramme sowohl die Gegensätze an sich als auch die Harmonie, die zwischen ihnen besteht. Hinsichtlich des Verhältnisses von Kristall und Natur stellt Guipponi-Gineste heraus, dass mit *ingenium* und *ars* Begriffe verwendet werden, die von Seiten der Natur Intelligenz suggerierten. Den Kristall versteht sie als einen Widerständler, dem letztlich die Natur unterliegt, wenn es beispielsweise heißt *frigora parte negat* (33.2). Auch weitere Beispiele demonstrierten, dass die Natur keine Macht auf den Kristall ausüben könne, denn weder Wärme noch Kälte führten zu Schmelzen oder weiterem Gefrieren. Gleichzeitig zeige sich eine spielende Natur, die sich durch Vielfalt auszeichne. Das Wunderbare werde zugleich zu einem Symbol für den Zufall der Natur, der frei von jeglicher Notwendigkeit sei. Für einen Betrachter werde der Kristall so zu einer Quelle der Kontemplation. Sein Blick stehe stellvertretend für eine tiefere Suche nach den Geheimnissen der Natur. Die Betrachtung des Kristalls offenbare einen Mikrokosmos, der mit jedem Epigramm an weiterer Tiefe gewinne. Dieser Mikrokosmos spiegele den Makrokosmos, indem er sich auch durch die Trennung der verschiedenen Teile und ihre gleichzeitige umschlie-

¹¹⁰ Grundlage für die folgenden Ausführungen sind die Seiten 266–280 aus der Monographie Guipponi-Gineste 2010. Zu *prodigium* Guipponi-Gineste 2010: 267.

ßende Koexistenz auszeichne.¹¹¹ Zudem liege am Ende, vor allem in der Bezeichnung als *globus*, die Ordnung, die das Universum brauche. Der Kristall erhalte dadurch metaphorische Signifikanz. Er verkörpere eine Grenzhaftigkeit zwischen zwei Realitäten, verbinde sie aber auch gleichzeitig. Seine Betrachtung löse ein Hinterfragen der Essenz des Kosmos aus. Das Spiel der Natur werde dann besonders deutlich, wenn der Junge in *carmen* 38 nicht zum flüssigen Wasser, das er sieht, vordringen, den Kristall aufgrund seiner glatten Oberfläche nicht festhalten könne. Das Wunderbare beinhalte somit auch Illusion und Täuschung, die nichtsdestotrotz bei dem Jungen Freude auslösten. Allerdings, so Guipponi-Gineste, werde aus der aus dem Spiel resultierenden Illusion doch noch Wahrheit, wenn es heißt, dass der Kristall selbst nicht vortäuschen konnte, ein Edelstein zu sein (35.3).

Die hier zusammengefassten Interpretationsansätze betrachten die Kristallepigramme eher auf der übergeordneten konzeptuellen Ebene und fragen nach thematischen Leitlinien. Ich möchte den Schwerpunkt einerseits auf die serielle/zyklische Gestaltung und andererseits die poetische Dimension der Epigramme vor dem Hintergrund des *ars-natura*-Diskurses legen.

Eine Serie zeichnet sich im Allgemeinen durch Reihung und die Beibehaltung gewisser Elemente aus, die motivischer, thematischer, sprachlicher und stilistischer Natur sein können. Das wichtigste Motiv in den Kristallepigrammen ist das Einschließen des flüssigen Wassers in gefrorenem Wasser und daraus resultierend der Zusammenschluss von Gegensätzen, eine *concordia discors*. Genau diese bedingt auch die mirabile Natur des Kristalls. Die Epigramme 33–37 greifen in ihren ersten Disticha diese Tatsache wieder auf und führen so zu einer seriellen Präfiguration/Rückbindung.

Stilistisch gesehen ist das Hyperbaton das bestimmende Stilmittel, das meist einer abbildenden Wortstellung von Einschließen und eingeschlossen Werden dient (in 42 Versen 18 Hyperbata). Sprachlich auffällig ist die fast durchgängige Kombination eines Substantivs mit einem Adjektiv bzw. Partizip; beide Bestandteile der Phrasen entfalten jeweils enormes Bedeutungspotential. Gerade im Falle der Serie ist die *variatio* ein wichtiges Gestaltungsprinzip. Um diese *variatio* zu erzeugen, ist für den Autor die *inventio* unabdinglich. Denn nur mittels *inventio* kann er die Anbindung an vorherige Texte erreichen, denselben Gegenstand in immer neuem Licht präsentieren sowie die Aufmerksamkeit des Lesers auf Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit lenken. Claudians Epigramme zeigen *variatio*, die innerhalb eines Epigramms oder auch über die Epigramme hinaus erfolgen kann. Am deutlichsten fassbar wird die *variatio* auf der Wortebene, wenn Wortfelder durch die Menge an Wörtern regelrecht aufgefächert werden. So erfolgt beispielsweise durch die Verwendung von Begriffen wie *aqua*, *lympa*, *latex*, *rivus*, *fons* etc. eine Ausschöpfung des Wortfeldes Wasser/Innen mit dem Ziel einer multiperspektivischen Beschreibung des flüssigen Kerns. Weitere Wortfelder, die bis auf ein Maximum ausgedehnt werden, sind: Außen, Ge-

111 S. hierzu die Kosmologie in Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 1.15–31), bes. Ov. met. 1.25.

stalt/Gesamtheit, Gestalt/Verhältnis, Kosmos, Wert, Farbeffekte, Sensorik.¹¹² Gleichzeitig bietet eine signifikante Menge an Begriffen zahlreiche Assoziationshorizonte wie auch Bedeutungsebenen.

Dass gerade in der Spätantike einzelne Wörter ‚bedeutungsschwanger‘ genannt werden können, hat Isabella Gualandri in einem Aufsatz von 2017 anhand unterschiedlicher Beispiele herausgearbeitet. Zweideutigkeit und Onomatopoesie seien vor allem bei Namen und Verben festzustellen, wie Gualandri anhand ausgewählter Beispiele von Augustinus und Ausonius zeigt. Letzterer flechte gerne Wortspiele und Witze in seine Werke ein, was die Autorin auf seinen Hintergrund als Lehrer zurückführt. Ein anderes wichtiges Element spätantiker Literatursprache sei die Fokussierung auf Phonetik. Zum einen ist dies als Mittel der Regulierung zu sehen, da Synonyme gezielt nach ihren phonetischen Ähnlichkeiten ausgewählt würden, zum anderen würden dadurch Intertextualitäten gestiftet. Letztlich steigere phonetische Ähnlichkeit die Lust des Zuhörers. Ein beobachtbares Phänomen sei, dass einzelne Begriffe eine „material nature“ aufwiesen, die jemanden beispielsweise Weich- oder Rauheit fühlen lassen könne – so auch bei Claudian, wenn er den Kristall als *lubrica* (38.1) oder *rude* (39.3) bezeichnet. Vor allem in Katalogen, die in der Spätantike eine der beliebtesten literarischen Formen darstellen, besäßen einzelne Wörter das Potential, Kontexte aufzurufen oder mittels asyndetischer Reihung das narrative Tempo zu beschleunigen.¹¹³ Die Einzelwörter in Claudians Kristallepigrammen besitzen eine eben solche „evocative power“, die sich in einer deskriptiven und einer poetologischen bzw. ästhetischen Funktion äußert. Auf dieser Tatsache gründet meine These, dass es sich bei den Kristallepigrammen um eine in serieller und ekphrastischer Form gestaltete poetische Reflexion handelt.¹¹⁴

Die Serialität bedingt dabei, dass einerseits über die Texte hinweg eine konstante Addition von Begriffen mit poetischem, rhetorischem, poetologischem oder ästhetischem Potential stattfindet und andererseits die im Kern stehende Dichotomie von *ars* und *natura* mit jedem Text weitere Perspektivierung erhalten kann. So steht das Substantiv *fons* beispielsweise mit der Idee in Verbindung, dass Quellen der Ursprung von Dichtung sind. Ähnliches enthalten die Begriffe *vena* oder *via*: Auf der deskriptiven Ebene veranschaulichen sie, welche Gestalten der flüssige Kern annehmen kann; auf der poetologischen Ebene sind sie als Metaphern für die Veranlagung zum Dichten wie auch das Dichten selbst zu deuten. Ähnliches poetologisches Potential haben

¹¹² Die Wortfelder der Kristallepigramme sind in Appendix 5.1 zusammengefasst (Tab. 19).

¹¹³ In einem Katalog aus Sidonius' Epithalamium für Polemius und Araneola (Sidon. *carm.* 15.141–143) zeigt sich diese „evocative visual power of single words“, wenn die zwölf Taten des Herkules je nur durch ein Stichwort wiedergegeben werden, z. B. *sus*, *leo*, *cerva* etc. Vgl. Gualandri 2017: 125–146.

¹¹⁴ Einen anders gelagerten Deutungsansatz präsentiert Formicola 2004: 149–154. Er sieht in dem Kristall eine Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Realität. Daher sieht er den Kristall als Symbol für das Imperium an, in dessen Zentrum der Heermeister Stilicho ebenso agiert wie und sein Handeln ebenso unantastbar ist wie das Wasser im Inneren des Steins. Der Kristall gewinnt dadurch die Qualität einer versachlichten Lobrede.

Begriffe wie *ingenium*, *ars*, *marmoreus*, um nur einige zu nennen. Bezüglich dieser Begriffe ist festzuhalten, dass sie von Natur aus oszillieren. Natürlich ist z. B. *vena* im wörtlichen Sinne ein Naturbegriff, was dazu führt, dass *vena* in einem Text, der explizit Natur thematisiert, zunächst auch in diesem Kontext verstanden wird. *vena* kann aber auch eine übertragene Bedeutung haben und dadurch beispielsweise ein poetologisches Potential entfalten. Ähnliches gilt für andere Begriffe, die zunächst Natur beschreiben, aber sowohl poetologische als auch rhetorische Bedeutungsdimensionen besitzen. Claudian verwendet diese Begriffe bewusst, da sie oszillieren. Die oszillierende Natur der Begriffe macht dem Leser ein Angebot, sie wörtlich zu verstehen oder auf Basis des Bewusstseins übertragener Bedeutungen einen hermeneutischen Prozess anzustoßen, wodurch andere Deutungen der Texte ermöglicht werden. So können die Kristallepigramme entweder als kunstvolle Ekphrasis eines Kristalls mit Wassertropfen oder als intensiver *ars-natura*-Diskurs mit tieferer Bedeutung bezüglich des poetischen Programms Claudians gelesen werden. Es ist davon auszugehen, dass ein spätantiker Leser mit entsprechendem Bildungshintergrund unmittelbar Assoziationen gehabt und somit den hermeneutischen Prozess umgehend begonnen haben wird.

Wenn der Kristall in dem einen Epigramm als *lapis*, im nächsten als *silex* und dann als *gemma* bezeichnet wird, steht nicht so sehr die poetologische, mehr die ästhetische Dimension des Kristalls im Vordergrund. Es mag zwar so sein, dass der ästhetische Wert eines gewöhnlichen Steins zunächst gering ist, was allein durch die Bezeichnung *silex* hinlänglich betont wird. Doch selbst einen solchen kann ein Text zu dem schönsten Stein von allen machen und ihn höchst ästhetisch inszenieren, wenn man ihn sich als *orbis* oder *globus* mit perfekter Symmetrie vorstellt. Genau diese Rundung des Gegenstands bildet die Rundung der Serie, die im letzten Epigramm stattfindet, ab. Eben diese Rundung, die für einen Zyklus kennzeichnend ist, führt zu einer wiederholten Lektüre.

Ich sehe die Funktion der Serie vor allem in der Steigerung von Anschaulichkeit, denn sie ermöglicht die Ausdehnung eines Beschreibungsprozesses über eine beliebige Anzahl von Gedichten. Anschaulichkeit und Serialität werden in den Kristallepigrammen so miteinander kombiniert, dass sie sich von der Gesamtheit zum Detail vorarbeiten. Die serielle Beschreibung an sich rückt in die Nähe der *leptologia*, der detaillierten Beschreibung, die vor allem für Gegenstände angemessen ist, die in Form einer Aufzählung präsentiert werden können. Aufzählung und Serie haben Linearität und Reihung als grundlegende Gestaltungsprinzipien gemein, weshalb sich die *leptologia* als stilistische Technik auf die Epigramme übertragen lässt. Roberts zählt diese zur literarischen Tradition, die in der Spätantike eine weitere Verfeinerung erfahren hat. Er merkt dazu an:

The analytical procedures of leptologia produce regularity of structure, and regularity in turn directs attention to the differences within the repeated units (cola and commata) that qualify similarity. This means that the individual word, its choice and position, receives greater empha-

sis than would be the case in other styles of composition. The minute attention to word selection, sound, and order is a necessary consequence of *leptologia*.¹¹⁵

Regelmäßigkeit in der Struktur wird in den Kristallepigrammen dadurch erzeugt, dass fast alle Epigramme die *concordia discors* von Eis und Wasser im ersten Distichon aufgreifen, bevor neue Ansatzpunkte präsentiert werden, um eine Vervielfachung von Betrachtungsperspektiven zu erzeugen. „Regularity“ manifestiert sich in manchen Versen auch auf der metrischen Ebene, wenn jeder Vers eine Penthemimeres aufweist, die den Teil, der das Außen beschreibt, von dem trennt, der das Innen beschreibt. Auch das lenkt die Aufmerksamkeit auf die verbalen Unterschiedlichkeiten, denn die Regelmäßigkeit in der Positionierung wird begleitet von einer Unregelmäßigkeit in der Sprache, indem unterschiedliche Begriffe verwendet werden, um denselben Sachverhalt zu umreißen. Wie obiges Zitat verdeutlicht, sind besonders Wortwahl und Platzierung wichtige Gestaltungsmaximen der *leptologia*, um durch Regelmäßigkeiten die Unregelmäßigkeiten hervorzuheben. Diese Unregelmäßigkeiten liegen auch in der ekphrastischen Ausrichtung der einzelnen Epigramme, die in ihrer Ausprägung nicht unbedingt immer ähnlich ist. Das führt dazu, dass nicht in jedem Text ἐνάργεια gleichermaßen erzeugt wird – es gibt Epigramme wie 37 und 38, die visueller orientiert sind als andere. An dieser Stelle ermöglicht gerade die Serialität mittels der Ausdehnung von Wortfeldern sowie der Vervielfachung von Betrachtungsperspektiven und Assoziationshorizonten eine Steigerung der Anschaulichkeit.

Des Weiteren ergibt sich Anschaulichkeit aus einer enormen sensorischen Dichte, die primär durch die Ekphrasis bedingt ist. Allerdings kann sie auch mit der ποικιλία und mit der Gattung Epigramm in Verbindung gebracht werden.¹¹⁶ Die in den Epigrammen angebotenen sinnlichen Wahrnehmungen enthalten das Sehen (36.1: *aspice*), das Fühlen (38.2: *onus*), das Hören (33.4: *tumescit*) und sogar das Schmecken (37.4: *pocula*).¹¹⁷ Das Fühlen ist der Sinn, der die größte Ausdifferenzierung erhält. Im Rahmen der Serie erfühlt der Rezipient hart und weich (*lapis – aqua*), warm und kalt (*aestus – hiemps*), leicht und schwer (*aqua – glacies*) sowie trocken und feucht (*siccum – uda*). Gleichzeitig wird auf Effekte der sinnlichen Wahrnehmung wie Freude (38.1: *gaudet*) oder mangelnde Annehmlichkeit (39.3–4: *nulla gratia*) verwiesen. Das Aufrufen dieser sensuellen Wahrnehmungsvielfalt ist gleichzeitig ein Ausweis der Artificialität dieser Texte. Diese Wörter, die sinnliche Wahrnehmungen und ihre Effekte betreffen, habe ich in dem Wortfeld Sensorik zusammengetragen.

¹¹⁵ Roberts 1989: 42–44; Zitat Roberts 1989: 44.

¹¹⁶ Grand-Clément 2015: 412–417 zu der Verknüpfung von ποικιλία mit allen Sinnen und Young 2018: 145 zu einem „multi-sensory reading environment“ des Epigramms.

¹¹⁷ S. zu den Sinnen in der Antike die Sammelbände Bradley 2015 zum Riechen; Squire 2016 zum Sehen; Purves 2018 zum Fühlen; Rudolph 2018 zum Schmecken; Butler/Nooter 2018 zum Hören; und zur Synästhesie Butler/Purves 2013.

2.2.1.3.1 Vorgehen

In den Analysen wird es mir schwerpunktmäßig darum gehen zu zeigen, dass die Epigramme erstens auf höchst intensive Weise einen *ars-natura*-Diskurs inszenieren und sie zweitens eine intendierte Serie bilden, deren Einzeltexte zusammengenommen einen Zyklus ergeben. Serialität bzw. Zyklicität und der enge intertextuelle Zusammenhang sind dabei als maßgebliche Aspekte der *ars* des Dichters zu verstehen.

Ganz im Sinne einer seriellen Lektüre möchte ich zunächst die Epigramme in Reihe durchgehen. Ziel einer seriellen Lektüre ist, den Prozess der seriellen und intra- bzw. intertextuellen Ergänzung nachzuverfolgen. Die Serialität erfordert zunächst ein ganz intensives Ergänzungsspiel und führt insofern zu einer intensiveren Involvierung des Lesers, als er während der gesamten Lektüre dazu aufgefordert ist, die sprachliche und stilistische Gestaltung einzelner Verse und Epigramme miteinander zu vergleichen, poetische/poetologische/rhetorische Aussagepotentiale einzelner Begriffe zu extrahieren und das Verhältnis von *ars* und *natura* zu bestimmen.

Folglich unterliegen der Serie zwei Bewegungsrichtungen, die sowohl in den einzelnen Epigrammen als auch hinsichtlich der Serie festzustellen sind. Die eine vollzieht sich linear und folgt einerseits der Entwicklung in den individuellen Epigrammen, andererseits der Reihung als zentralem Gestaltungsmoment der Serie. Die andere erfolgt vertikal und empfindet so den Prozess des Ergänzens von inhaltlichen, motivischen oder assoziativen Bedeutungsebenen nach.

Mit der Lektüre des abschließenden Epigramms 39 werden sowohl die serielle Inszenierung als auch die serielle Lektüre abgerundet, der Kristall ist ein *globus*, die Serie ein Zyklus. Daher werde ich zunächst von Serie, erst mit Besprechung des 39. Epigramms von einem Zyklus sprechen. Abschließend wird es darum gehen, die lineare und die vertikale Bewegung miteinander zu kombinieren, um die zyklische Aussageabsicht, die sich auf einer übergeordneten Ebene manifestiert, erfassen zu können. Die Ausführungen zu den einzelnen Epigrammen gehen dabei auf folgende Aspekte ein:

- a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung
- b) Serielle Bezugnahme
- c) Assoziationshorizonte
- d) Resümee

Weitere Ansatzpunkte von Analyse und Interpretation werden sich direkt an für das jeweilige Epigramm zentralen Begriffen oder Konzepten orientieren. Daher kann es in der Reihenfolge der einzelnen Abschnitte zu Unterschieden kommen. Aussagen zum Verhältnis von *ars* und *natura* werde ich zu gegebenem Zeitpunkt treffen. Die Analyse der Kristallepigramme schließt mit einem Fazit ab.

2.2.1.3.2 *carmen* 33

possedit glacies naturae signa prioris
et fit parte lapis, frigora parte negat.
sollers lusit hiemps, imperfectoque rigore
nobilior vivis gemma tumescit aquis.

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Dass das zentrale Thema dieses Eröffnungsepigramms die Beschaffenheit des Kristalls ist, vermittelt direkt zu Beginn das Verb *possedit*.¹¹⁸ Durch den Beginn des dritten Verses (33.3: *sollers lusit hiemps*) wird der Kristall ganz als Erzeugnis der *natura* charakterisiert. Er besitzt eine doppelte Natur, die aus im Grunde oppositionellen Materialien besteht. Er ist zum einen Eis (33.1: *glacies*) und Wasser (33.1: *naturae signa prioris*),¹¹⁹ zum anderen ist er Stein (*lapis*), womit gemeint ist, dass er hart ist. Zugleich leugnet das Wasser aber auch den Frost (33.2: *frigora negat*), was bedeutet, dass der Kristall auch einen flüssigen Anteil hat, nämlich einen flüssigen Kern (33.4: *vivis gemma tumescit aquis*). Die unvollständige Erstarrung (33.3: *imperfecto rigore*) führt aber keineswegs zu einem Wertverlust des Kristalls, vielmehr sorgt genau diese für eine Wertsteigerung (33.3: *nobilior*). Abschließend wird, ganz im Sinne des erhöhten Wertes, der Kristall als *gemma* bezeichnet (33.4).

Die in diesem Epigramm thematisierte Gegensätzlichkeit und gleichzeitige Koexistenz des Außen- und des Innenteils des Kristalls ist ein Hauptmotiv, das seriell in dem Epigramm fortgeführt wird. In diesem ersten Epigramm der Serie lässt es sich als Hauptmotiv auf der Ebene der Wortfelder, in Stilmitteln und in der metrischen Gestaltung festmachen. Eine genauere Ausdifferenzierung erfährt das Gegensatzpaar Außen und Innen durch die Motive fest und flüssig beziehungsweise starr und dynamisch. Den soeben genannten Motiven entsprechend lässt sich das Wortfeld Außen/Fest/Starr (*frigora, rigore, glacies, lapis, gemma*) genauso festmachen wie das Wortfeld Innen/Flüssig/Dynamisch (*vivis aquis, tumescit*). *sollers hiemps* gehört zusammen mit *signa naturae prioris* zum Wortfeld Kosmos. *nobilior, imperfecto* und *gemma* sind zum Wortfeld Wert zu rechnen. Das Wortfeld Gesamtheit/Verhältnis ist durch *parte...parte* vertreten. Zum Wortfeld Sensorik gehören *glacies, frigora, lapis, hiemps, rigore, vivis aquis, gemma, tumescit*.¹²⁰

Die verwendeten Stilmittel untermalen den Eindruck von Parallelisierung und Kontrastierung. Kontrastierung liegt beispielsweise in den Oxymora, die der Natur des

¹¹⁸ Vgl. zu einer linguistischen Studie der Epigramme Laurens 1986: 344–367. Er stellt Beobachtungen bezüglich der Verwendung von Synonymen, der Wiederholung von Begriffen und der Häufung von Oxymora an und macht daran den Spaß an der Variation fest. Auch arbeitet er strukturelle Bezüge zwischen den einzelnen Epigrammen heraus, beispielsweise zwischen Epigramm 33 und dem ersten Distichon von 34. Seine These lautet folgendermaßen: „Or ce sens, nous l'avons, croyons-nous, effleuré, lorsque nous présentions le poème matière phonique et variation sémantique, comme un <<analogon>> de l'objet.“ (Laurens 1986: 362).

¹¹⁹ S. generell zum Wasser in Claudians Werk Fuoco 2008: 38–50.

¹²⁰ Alle Wortfelder sind unter Appendix 5.1 zusammengestellt.

Kristalls entsprechend verwendet werden. In Vers eins sind die einander widersprechenden Begriffe *glacies* und *naturae signa prioris*, im zweiten Vers *lapis* und *negat*. Das Oxymoron aus Vers zwei ist zudem in eine zugleich parallele und chiasmische Struktur eingebunden, in der *parte* und *parte* auf einer Ebene stehen, *lapis* und *frigora* chiasmisch angeordnet, aber parallel gedacht werden, *fit* und *negat* chiasmisch angeordnet und so gedacht werden, was die Vereinbarung des Gegensätzlichen auch auf der verbalen Ebene hervorhebt. Darüber hinaus liegen im ersten und vierten Vers Hyperbata vor, die jeweils das Wasser in den Vordergrund stellen. So wird im ersten Fall *signa* durch das Hyperbaton betont und gleichzeitig die Tatsache, dass ein Betrachter das Wasser sehen kann, der Stein also durchsichtig ist. Diese Kristalle waren nach Plinius (Plin. nat. 37.28) diejenigen, die nicht bearbeitet wurden. Im zweiten Fall wird der Prozess des Anschwellens (*tumescit*) durch die Sperrstellung sprachlich imitiert.

Metrisch gesehen liegt ein Moment der Parallelisierung in der Silbenzahl, die in den Hexametern 14 und in den Pentametern 13 beträgt. Über die reine Silbenzahl hinausgehend findet sich die Parallelisierung auch in der Metrik. In allen Fällen ist die Penthemimeres, die jeder Vers aufweist, zentraler Dreh- und Angelpunkt. Die beiden Hexameter folgen exakt demselben metrischen Schema:

33.1: *pōssēdīt glācīēs | nātūrāē¹²¹ signā priōris*

33.3: *sōllērs lūsīt hēm̄ps, | inp̄fēctōquē rīgōrē*

Die Verse 33.2 und 33.3, die ihrerseits jeweils eine Dihärese nach dem ersten Versfuß haben, weisen dieselben Strukturen vor den Zäsuren auf:

33.2: *ēt fit | pārtē lāpis |*

33.3: *sōllērs / lūsīt hēm̄ps, |*

Die metrische Übereinstimmung nach den Zäsuren in den Pentametern liegt zwar aus generischen Gründen vor, lässt sich aber auch auf den Kern als denselben inhaltlichen Bezugsrahmen zurückführen:

33.2: *| frīgōrā pārtē nēgāt*

33.4: *| gēm̄mā tūmēscīt āquīs*

Selbst zwischen 33.1 und 33.4 zeigt sich eine metrische Beziehung, die zunächst allein die Trithemimeres zu betreffen scheint. Genauerer Hinsehen verdeutlicht, dass in 33.4 das metrische Schema aus 33.1 umgedreht wurde:

33.1: *pōssēdīt \ glācīēs |*

121 Bei Diphthongen werden aus technischen Gründen beide Buchstaben mit einem Längsstrich versehen, um die natürlich Längung des Diphthongs abzubilden.

33.4: *nōbiliōr \ vivīs* |¹²²

Auch inhaltlich trägt die Penthemimeres in jedem Fall zur Parallelisierung bei. In direktem Anschluss an die Zäsur stehen die Kernbegriffe der einzelnen Verse (*naturae*, *frigora*, *imperfecto*, *gemma*). Diese entwickeln Schritt für Schritt den Gedanken, dass sich im Kristall Wasser befinde, bis sie zuletzt bei der Bezeichnung *gemma* für den Kristall ankommen. Ebenso werden durch die Zäsuren die Verse jeweils so in zwei Hälften geteilt, dass die Gleichheit der inhaltlichen Aussagen der zweiten Vershälften offensichtlich wird. Nach der Penthemimeres in Vers eins steht wie auch nach der in Vers vier das Wasser (*naturae signa prioris* bzw. *tumescit aquis*); in Vers zwei und drei geht es um die unvollständige Erstarrung des Kristalls (*frigora parte negat* bzw. *imperfectoque rigore*), aus der resultiert, dass sich Wasser im Inneren des Steines befindet. Die Verse 33.1 und 33.4 bilden über ihre metrische Beziehung hinaus eine Einheit, da sie beide den Gegensatz von fest und flüssig in ihr Zentrum rücken: *glacies* und *gemma* stehen für das Feste, *naturae signa prioris* und *vivīs aquis* stehen für das Flüssige. 33.2 und 33.3 teilen ebenso denselben Inhalt, die unvollendete Erstarrung des Eises, was auch auf der sprachlichen Ebene verdeutlicht wird, indem die lautlichen Bestandteile von *f-rigor-a* in *inper-f-ectoque rigor-e* wiederholt werden.

b) Die *concordia discors*

Der Gedanke einer *concordia discors* hat in der antiken Philosophie eine lange Tradition, die sich auf Pythagoras, Heraklit oder Empedokles zurückführen lässt. Grundidee ist, dass die Gegensätzlichkeit der vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft der Harmonie in der Welt nicht entgegensteht. Seneca bringt dies folgendermaßen auf den Punkt (Sen. nat. 7.27.4): *Non vides, fragt er, quam contraria inter se elementa sint? Gravia et levia sunt, frigida et calida, umida et sicca; tota haec mundi concordia ex discordibus constat.*¹²³

Die programmatisch thematisierte Einheit von Gegensätzen bezeichnet Guipponi-Gineste als *concordia discors*, die, wie Peil darlegt, sogar in politischen Prozessen greifbar wird.¹²⁴ Gerade durch die Verbindung von prinzipiell nicht Vereinbarem werde die größte Abweichung von der natürlichen Ordnung erzeugt, was nicht nur ein Charakteristikum des Kristalls, sondern aller bei Claudian beschriebenen Naturmirabilia sei.¹²⁵

¹²² | steht für eine Penthemimeres; / steht für eine Dihärese; \ steht für eine Trithemimeres.

¹²³ Dazu einige Belegstellen bei Roberts 1989: 144 mit FN 52. Diese Textstelle bei Roberts 1989: 144 in FN 53.

¹²⁴ Guipponi-Gineste 2009: 44. Bereits Nolan hat 1973 in seiner Dissertation gezeigt, dass Ordnung/Unordnung sowie Einheit/Harmonie Grundprinzipien der politischen wie auch der epischen Dichtung Claudians darstellen. Als Grundprinzipien der *minora* definiert Harich-Schwarzbauer 2009: 21 *pax* und *quies*. Zur *concordia discors* im Rahmen eines politischen Harmoniemodells in der Antike vgl. Peil 1984: 410 – 430.

¹²⁵ Guipponi-Gineste 2010: 205.

Weitere Beispiele für Naturphänomene, die sich durch eine *concordia discors* auszeichnen, sind in der antiken Literatur zahlreich. Die im Kristall implizierte *concordia discors* von Wärme und Kälte – siehe dazu speziell *carmen* 34 – spielt z. B. in Silius Italicus' Beschreibung des Ätna eine beträchtliche Rolle (Sil. 14.64–69):

*Sed quamquam largo flammaram exaestuet intus
turbine et adsidue subnascens profluat ignis, 65
summo cana iugo cohibet, mirabile dictu,
vicinam flammis glaciem, aeternoque rigore
ardentes horrent scopuli; stat vertice celsi
collis hiems, calidamque nivem tegit atra favilla.*¹²⁶

Es wird deutlich hervorgehoben, dass sich die Wärme im Inneren befindet (*intus*) und die Kälte in Form von Schnee außen auf den Vulkan aufgesetzt ist (*summo iugo*). Ähnliches schildert in Bezug auf den Kristall auch Epigramm 34, in dem von einer eingeschlossenen Wärme die Rede ist (34.5: *tepor inclusus*). Das zentrale Verb dieser Idee ist *cohibet*, denn Feuer und Eis koexistieren sachlich wie auch sprachlich durch das Hyperbaton von *vicinam* und *glaciem*, in dessen Mitte *flammis* eingeschlossen ist. Die bereits durch den Gegensatz von Außen und Innen angedeutete Schichtung bleibt auch dann bestehen, wenn der Vulkan ausgebrochen ist. Denn zunächst herrscht Winter auf der Bergspitze, dann überdeckt schwarze Asche den weißen Schnee (*calidamque nivem tegit atra favilla*). Der Gegensatz liegt nun nicht mehr allein in Temperaturen, sondern auch in den Farben weiß und schwarz. Jeder würde erwarten, dass Schnee schmilzt, wenn er auf einer derartigen Hitzequelle wie dem Ätna liegt.

Dass weder Eis noch Feuer vergänglich sind, wird insbesondere durch Adverbien und Adjektive ausgedrückt. Das Feuer ist beständig (*adsidue*), das Eis zeichnet sich durch eine ewige Erstarrung (*aeterno rigore*) aus. Auch aufgrund der Positionierung im Vers und der sprachlichen Gestaltung lässt sich eine Parallele zwischen *aeternoque rigore* bei Silius und *imperfectoque rigore* bei Claudian (33.3) ziehen. Somit liegt auch hier die größte Faszination in der Verbindung von an sich Unvereinbarem, was die größte Abweichung von der natürlichen Ordnung erzeugt.

Der mit Schnee bedeckte Berggipfel als ein Teil einer *concordia discors* spielt bei der Auster eine Rolle. Von dieser heißt es bei Plinius, dass die Auster aus dem Luxusgefühl des Endverbrauchers heraus auf Eis gelagert wird. Dabei findet eine Vermischung von Meeresgrund und Berggipfel statt (Plin. nat. 32.64: *summa montium et maris ima miscens*). Und auch beim Eis, um ein letztes Beispiel zu nennen, kommt Plinius auf den Gebrauch zu sprechen, der die Kälte des Eises mit Wärme verbindet. Denn es gehört auch zum Luxusgefühl der Verbraucher, in warmen Monaten ihre Getränke mit Hilfe von Eis zu kühlen und so die Kälte künstlich zu konservieren. Dadurch werde, wie Plinius formuliert, die Strafe der Berge zur Lust für die Kehle (Plin. nat. 19.55: *poenasque montium in voluptatem gulae vertunt*).

Michael Roberts vertritt in seiner Monographie zum *Jeweled Style* die These, dass das Prinzip der *concordia discors* gerade in der Spätantike weit verbreitet war. Und dass zudem die Einheit der Gegensätze für die spätantike Poetik maßgeblich ist, macht er daran fest, dass er ihn als „embodiment of *concordia discors*“ bezeichnet. Er bringt zum Beleg dieser These eine Stelle des christlichen Dichters Orientius (*Orient. carm. app.* 601–606) an, in der die Kosmogonie geschildert wird und die sehr an die Senecastelle erinnert. Durch den Gebrauch von Kommata und Antithesen werde dort stilistisch den „harmonious tensions of opposites“ Ausdruck verliehen, wenn es z. B. heißt: *et cum flammiferis frigentia, mollia duris, / siccis cum pugnent umida, lenta citis*.¹²⁷ An anderer Stelle macht Roberts klar, dass selbst einzelne Wörter die *concordia discors* enthalten können, wenn er darlegt, dass im Zusammenhang einer Stelle bei Dracontius *stricto* moralisch streng oder steif als Folge sexueller Erregung bedeuten kann.¹²⁸

Wenn es somit bei Claudian bezüglich des Kristalls heißt *et fit parte lapis, frigora parte negat*, dann wird stilistisch durch den Parallelismus von *parte* – *parte*, die Gegenüberstellung von *fit* und *negat* sowie sachlich durch die Kombination von fest und flüssig bzw. passiv und aktiv die *concordia discors* auf mehreren Ebenen zum Ausdruck gebracht. Der Kristall an sich erscheint als ein Kosmos *en miniature*, der alle gegensätzlichen Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft miteinander vereinigt. Die Frage, welcher philosophischen Richtung sich Claudian zuordnen lässt, ist bis heute nicht befriedigend geklärt.¹²⁹ Sicher ist, dass sich gerade in den Kristallepigrammen viele Anklänge an die stoische Kosmologie finden lassen.

Gerade der Gegensatz von aktiv und passiv, in den griechischen Schriften ποιοῦν bzw. πάσχειν, ist zentral für die stoische Kosmologie. Der bei Seneca erwähnte Gegensatz zwischen *frigida et calida elementa* liegt in dem Gegensatz von Eis, das die äußere Schale des Kristalls bildet, und einer im Inneren vermuteten Hitzequelle, die für den flüssigen Kern sorgt (34.5: *tepor inclusus*). Selbst das Gegensatzpaar *siccus et umidus* ist fassbar, denn einerseits ist flüssiges und damit feuchtes Wasser im Inneren, andererseits wird in 38.5 der Kristall als *siccum orbem* bezeichnet, weil er gefroren und damit trocken ist. Aber, und darauf kommt es entscheidend in der stoischen Kosmologie an, auch die Gegensätze harmonieren miteinander, was bei Chrysipp συμπάθεια genannt wird.¹³⁰ Genauer gesagt machen diese hier das Reizvolle und Wunderbare des Kristalls aus.

¹²⁷ Roberts 1989: 144–146, Zitate Roberts 1989: 145, lateinisches Zitat Roberts 1989: 144.

¹²⁸ Roberts 1989: 35.

¹²⁹ Hierzu teils Cameron 1970: 323–331 oder Harich-Schwarzbauer 2008.

¹³⁰ Chrysipps Theorie der συμπάθεια hält fest, dass die Bewegung eines kosmischen Bestandteils die eines weiteren beeinflusst, wie die des Mondes die Gezeiten (Lapidge 1989: 1383). Diese Komponente fehlt hier. Auch bei den Vorsokratikern gibt es ein Verständnis von Harmonie zwischen entgegengesetzten Entitäten. pleines 2002: 182 definiert beispielsweise, dass bei Heraklit folgendes Verständnis von Harmonie vorliegt: „*Harmonia* meinte demnach das wechselseitige Verhältnis (*allelon*) an sich

Die weitere Lektüre der Serie wird zeigen, dass sich stoische Ansätze jenseits der oppositionellen Paarungen immer wieder finden lassen; beispielsweise in den Winden, die an das bei Chrysipp wichtige πνεῦμα erinnern, in der vermuteten Wärme im Inneren, die an das bei Zeno aktive Prinzip πῦρ τεχνικόν erinnert, und nicht zuletzt in der Idee, dass es ein kosmisches Band gibt – δεσμός bzw. εἶpmός genannt –, das alles zusammenhält.¹³¹ Wie in anderen Fällen ermöglicht die Serie ein sukzessives Entfalten eines gedanklichen Horizonts, das durch die serielle Lektüre immer weiter an Profil gewinnt.

c) Assoziationshorizonte

Wenn ich nun auf die in Kernbegriffen enthaltenen Assoziationshorizonte zu sprechen komme, so verfolge ich an dieser Stelle die lineare Bewegungsrichtung nach. Vom ersten bis zum letzten Vers des Epigramms ist eine Entwicklung von einem natürlichen Material (*glacies*), das zunächst keine Besonderheit aufweist, zu einem weiteren natürlichen Material (*gemma*) nachzuvollziehen, das mit Werthaltigkeit konnotiert ist. Während im ersten Distichon eine materielle Definition des Kristalls vorliegt, die allein durch Stilmittel untermalt wird, zeichnet sich das zweite Distichon durch seine sprachliche Gestaltung aus, die einen dezidiert produktionsästhetischen Ton anschlägt. Dieser ist zunächst allein auf den Kristall als Naturerzeugnis gemünzt und wird in einem zweiten Schritt assoziativ auf produktionsästhetisch bedeutsame Vorgänge geöffnet.

Als produktionsästhetische Kernbegriffe fallen zu Beginn des dritten Verses *sollers* und *lusit*. In Ciceros *De natura deorum* wird die *sollertia* mit der *natura opifex* zusammengebracht, der Werkmeisterin Natur (Cic. *nat. deor.* 2.142): *Quis vero opifex praeter naturam, qua nihil potest esse callidius, tantam sollertiam persequi potuisset in sensibus?* Cicero weist der Natur also *ars* zu, eine erlernbare und erlernte Fähigkeit, der ein planvolles Vorgehen ebenso wie eine Zweckgerichtetheit zugrunde liegt. Sie ist neben einer *natura opifex* auch eine *natura artifex*.

Horaz, der in seinen Ausführungen über die *Ars poetica* der Frage nachgeht, ob Naturgabe oder Kunst zu Dichtung führen (Hor. *ars* 408–409: *natura fiet laudabile carmen an arte, / quaesitum est*), stellt der Muse das Adjektiv *sollers* an die Seite (Hor. *ars* 407: *Musa lyrae sollers*), wodurch ihre Dichtung als Ertrag von Kunst und die Muse als Expertin definiert wird.¹³² *lusit* definiert hier bezogen auf den Winter als Subjekt den Produktionsmodus, aus dem der Kristall hervorgegangen ist. Durch dieses Verb wird der *natura opifex* die Konzeption einer *natura varie ludens* an die Seite gestellt. So weist sich die Natur zugleich durch Fähigkeiten und Intentionalität wie auch durch

selbständiger und entgegengesetzter Momente, die sich in einem ausbalancierten, aber ebenso ambivalenten Gleichgewicht hielten.“

¹³¹ Vgl. zu allen stoischen Begriffen Lapidge 1989: 1381–1385.

¹³² Die Informationen zu weiteren Bedeutungen der einzelnen Wörter stammen allesamt aus den entsprechenden Einträgen im OLD.

Fülle und Vielfalt aus, die ein Resultat aus dem Spiel der Natur sind.¹³³ Als Spiel der Natur lässt sich hier betrachten, dass der Gefrierungsprozess des Eises plötzlich gestoppt und so den flüssigen Kern zurückgelassen hat.

Auch bezogen auf die Poetologie steht *ludere* stellvertretend für einen besonderen Produktionsmodus. Seit Kallimachos und über die Neoteriker und Martial hinaus steht dieser Begriff im Sinne der λεπτότης stellvertretend für Feinheit, formale Perfektion, hohe Intellektualität und leichte Themen,¹³⁴ die vor allem mit der Kleindichtung in Zusammenhang gebracht werden. Über die Bindung an den Naturgegenstand Kristall hinaus können also *sollers* und *ludere* auch auf Kontexte angewendet werden, in denen die Produktion von Dichtung im Vordergrund steht. Gerade *ludere* ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, da es sowohl in Bezug auf die Natur als auch auf die Dichtung einen ästhetischen Überschuss ausdrückt, der von einem Betrachter oder Leser wahrgenommen wird. Der Leser wird durch *lusit* mit einem Rezeptionshinweis in die Lektüre entlassen. Er soll sich vor allem vor Augen halten, wie genau Epigramme gestaltet sind und welche Techniken, beispielsweise das Ergänzungsspiel, gerade bei der Lektüre eines Epigramms angewendet werden sollen.

Der Komparativ *nobilior* setzt den Kristall in ein Verhältnis zu anderen Naturerzeugnissen, vornehmlich Mineralien wie unter Umständen auch dem Magnetstein. Er ist vortrefflicher als manch anderer Stein, weil die Gefrierung des Eises *imperfecto*, also unvollendet, ist. Für den Leser ist dies ein erstes Irritationsmoment, da man sich wundern kann, weshalb etwas *nobilior* ist, was unvollendet ist. Allerdings ist einzig durch die Unvollendetheit gewährleistet, dass flüssiges Wasser im Kristall zurückbleibt (*vivis aquis*), sodass die *concordia discors* zum außergewöhnlichen Merkmal des Kristalls werden kann.

Das Verb *tumescere* evoziert ein großes, kraftvolles, von starken Winden aufgewühltes Gewässer, das sich im Inneren befindet.¹³⁵ Aufgrund des doch eingeschränkt zur Verfügung stehenden Raumes kann dieses Anschwellen allein imaginiert sein, das aber gleichzeitig sowohl auf visueller wie auch auf auditiver Ebene zur Anschaulichkeit beiträgt. Bei diesem Verb stellt sich als Assoziationshorizont die Rhetorik ein, in der das mit *tumescere* verwandte *tumere* mit dem Adjektiv *tumidus* sowie das dazugehörige Substantiv *tumor* eine negative Konnotation besitzen. Sie stehen dort mit dem Asianismus in Verbindung, der als zu schwülstig wahrgenommen wurde.¹³⁶

¹³³ Deichgräber 1954: 67–86. Als griechische Begrifflichkeiten für die *natura opifex* nennt er δημιουργός beziehungsweise τεχνίτης, die auf Galen zurückgehen, für die *natura varie ludens* nennt er ποικίλτρια und παίζουσα. Vgl. Einführung ab S. 15–16 mit FN 71.

¹³⁴ Vgl. Holzberg 2005: 48. S. zum Adjektiv λεπτός van Tress 2004: 43–55.

¹³⁵ Vgl. zu *tumescere* im Bezug zu großen Gewässern und Naturgewalten: Cic. *div.* 1.13.9 (*inflatum mare tumescit*); Verg. *georg.* 2.479 (*unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant*), Manil. 3.634 (*Nilus tumescit*); Tac. *ann.* 1.70.6 (*maxime tumescit Oceanus*), Claud. *carm. min.* 28.29 (*tum Nilus mutato iure tumescit*). Das schäumende Meer gibt es auch schon bei Homer. Dieses wird hier mit dem Adjektiv πορφύρεος bzw. dem Verb πορφύρω bezeichnet (s. dazu Janda 2014: 27–58).

¹³⁶ Dieser Vorwurf wurde beispielsweise auch Cicero gemacht (Tac. *dial.* 18): *satis constat ne Ciceroni quidem obtrectatores defuisse, quibus inflatus et tumens nec satis pressus, sed supra modum exsultans et*

Dieses Verb stößt den Leser geradezu auf die Artifizialität des Gegenstandes an sich und dieser Epigramme und fordert ihn dazu auf, sich mit dieser auseinander zu setzen. Und da die Epigramme sowohl das Sehen als auch das Berühren des Kristalls ersetzen müssen, wird das Urteil wohl eher zugunsten der Artifizialität ausfallen.

Das Adjektiv *vivus* legt als Bezugsrahmen die Ekphrasis fest. In dem Epigramm bezeichnet *vivus* die Tatsache, dass das Wasser im Kern in Bewegung ist; in einer Ekphrasis wird es in der Regel gebraucht, um die Lebensechtheit eines Kunstwerks hervorzuheben und damit sein mimetisches Potential zu definieren. Wenn nun Lebendigkeit als ein Charakteristikum der Natur genannt und durch das Verb *tumescere* auch noch genauer konturiert wird, ist der Anspruch an die Dichtung, die *ars*, umso größer, genau diese mit literarischen Mitteln umzusetzen, da ansonsten keinerlei Mimesis gegeben ist. Einerseits erzeugt das letzte Distichon somit gezielte Reibungsmomente und bricht mit der Erwartung des Lesers. Beide Mechanismen forcieren, dass es sich bei dem Kristall um ein Mirabile handelt. Andererseits ruft es konkrete Modi literarischen Schaffens auf, um das Epigramm in poetische Zusammenhänge zu rücken.

Zuletzt möchte ich auf *gemma* zu sprechen kommen. Es ist nicht nur ein zentraler Begriff im letzten Vers von *carmen* 33, sondern birgt auch gewisse ästhetische Implikationen. Plinius der Ältere weiß zum Status einer *gemma* zu seiner Zeit zu sagen (Plin. nat. 37.1): *plerisque ad summam absolutamque naturam rerum contemplationem satis sit una aliqua gemma*. Wie Roberts dargelegt hat, konnotiert die spätantike Literatur *gemma* mit dem Dichter und dem rhetorischen *ornatus*, weshalb Roberts auch vom *Jeweled Style* und von der Ähnlichkeit der Kunst des Dichters zu der des Juweliers spricht:

The art of the poet was akin to that of a jeweler – to manipulate brilliant pieces [...] and to throw them in relief by effects of contrast and juxtaposition. The poet strives for an impression equivalent to that of a flower-covered meadow in spring.¹³⁷

Wie das Zitat andeutet, besteht eine enge Beziehung zwischen Edelsteinen und Blumen – *gemma* kann sowohl Edelstein als auch Knospe bedeuten. Beide werden in der antiken Literatur als Metaphern für Dichtung und Prosa verwendet. Eine Verwendung der Vokabel *flos* in der Spätantike ist an Kontexte gebunden, in denen es um Farbigkeit und damit Visualisierung geht. Zusammen mit weiteren Vokabeln wie *floridus*, *varius*, *vernare* etc. bildet sie ein dichtes Netzwerk an semantisch verwandten oder auch synonymen Begriffen, die unterstreichen, dass für einen mit Blumen besetzten Stil die Lexik eine enorme Rolle spielte. Vielfarbigkeit wird auch mit Edelsteinen konnotiert.

superfluens et parum Atticus videretur. Auch bei Quintilian (Quint. inst. 12.10.12): *Quem tamen et suorum homines temporum incessere audebant ut tumidiorem et Asianum et redundantem et in repetitionibus nimium et in salibus aliquando frigidum et in compositione fractum, exultantem ac paene, quod procul absit, viro molliorem*.

¹³⁷ Roberts 1989: 55.

So kam es dazu, dass die Adjektive *gemmeus* und *gemmatus* oder auch das Partizip *gemmans* mit Begriffen gleichgesetzt wurden, die aus dem metaphorischen Feld der Blume stammen. So treffen beide Metaphern den spätantiken Literaturgeschmack, dessen zentrales Element die *variatio* sowohl im Rahmen eines rhetorischen *ornatus* als auch in der lexikalischen Diversifikation bei gleichen bzw. ähnlichen Gegenständen ist.¹³⁸

Die Kristallepigramme Claudians sind hierfür ein wahres Paradebeispiel. Anhand einer Passage aus Cyprian, in der er den Brustpanzer Aarons beschreibt, verdeutlicht Roberts, dass sich gerade in Cyprians sprachlich-stilistischer Nachahmung der Anordnung der Edelsteine auf dem Panzer und in der effektvollen Verwendung von Parallelismen und Kontrasten eine Analogie zwischen Dichtkunst und Juwelierkunst zeige. So würde hauptsächlich das dem Panzer und dem Text eigene Prinzip der *variatio* zum Ausdruck gebracht.¹³⁹

Ergänzend zu seiner metaphorischen Bedeutung stellt *gemma* einen Konnex zur menschlichen Kunstfertigkeit her. Denn dieses Epigramm thematisiert nicht nur die *ars* der *natura*, sondern auch die *ars* des Dichters. Hier stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die *ars* des Dichters zu der *natura* als ihrem Gegenstand steht. Es ist gängig, in solchen Zusammenhängen einen Paragone-Diskurs zu vermuten, der darauf hinausläuft, dass die Kunst selbstverständlich die Natur übertrifft, da sie ganz andere Mittel zur Verfügung hat. Hiervon möchte ich Abstand nehmen und die These äußern, dass Dichtkunst und Natur in Claudians Werk in einem komplementären Verhältnis stehen. Die Oppositionalität, die den Kristall so besonders macht, weiß Claudian geschickt in Gegenüberstellungen einzubetten (*glacies – naturae signa prioris; lapis – gemma*), das Verhältnis ist dementsprechend mimetisch. Abschließend ist festzuhalten, dass die assoziativen Horizonte allesamt an der Dichotomie von *ars* und *natura* ansetzen, womit die zentrale konzeptuelle Ebene der Epigramme vom ersten Gedicht an in unmittelbarer Aufmerksamkeit steht.

d) Resümee

Das erste Epigramm der Serie thematisiert die materielle *concordia discors* und die Produktion des Kristalls. Die sprachliche, metrische und stilistische Gestaltung ahmen dabei durch Parallelisierung und Kontrastierung die wirkliche Beschaffenheit des Kristalls nach; sie betonen erstens sowohl die organische Zusammengehörigkeit als auch die Disparatheit des flüssigen und festen Wassers, wodurch der Eindruck eines Mirabile forciert wird; über das Aufrufen von Assoziationshorizonten eröffnen sie Perspektiven auf Poetik, Rhetorik und Ekphrasis.

¹³⁸ Vgl. Roberts 1989: 44–55.

¹³⁹ Roberts 1989: 9–13.

2.2.1.3.3 *carmen 34*

lymp̄hae, quae tegitis cognato carcere lym̄phas,
et quae nunc estis quaeque fuistis aquae,
quod vos ingenium iunxit? qua frigoris arte
torpuit et maduit prodigiosa silex¹⁴⁰?
quis tepor inclusus securas vindicat undas? 5
interior glacies quo liquefacta Noto?
gemma quibus claustris arcano mobilis aestu
vel concreta¹⁴¹ fuit vel resoluta gelu?

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Auf das erste Distichon, das die doppelte Natur des Kristalls anhand des Bestandteiles Wasser (*lymp̄hae, lym̄phas, aquae*) und einer zeitlichen Gegenüberstellung (*estis – fuistis*) thematisiert, folgt ein Katalog von rhetorischen Fragen, deren gemeinsamer Nenner die Frage nach der schöpfenden Kraft ist. Die ersten beiden Fragen (34.3–4) zielen auf denjenigen ab, der im Kristall fest und flüssig verbunden hat. Als Alternativen werden hier ein *ingenium*, also eine angeborene oder gottgegebene Anlage, und die *frigoris ars*, also eine erlernte Fähigkeit, genannt. Die folgenden zwei Verse (34.5–6) gehen auf den flüssigen Kern ein und fragen, welche eingeschlossene Wärme (*tepor inclusus*) oder welcher Südwind (*Noto*) für eben diesen verantwortlich sei. Das letzte Distichon vermischt diese beiden Fragehorizonte, indem der Hexameter auf den Schöpfer eingeht, der den warmen und flüssigen/beweglichen Bereich im Inneren zu verantworten hat (*claustris arcano mobilis aestu*), der Pentameter auf die Quintessenz der Verse 3–4 zurückkommt und zum Abschluss die Gegensätzlichkeit von fest und flüssig anbringt (*concreta...resoluta*).

Das Hauptthema dieses Epigramms ist die Frage nach dem Zustandekommen des Kristalls, nach den Kräften, die das feste Äußere und das flüssige Innere kombiniert haben (*ingenium, ars*) bzw. für den flüssigen Kern verantwortlich sind (*tepor inclusus, quo Noto, arcano aestu*). Dementsprechend sind als Wortfelder festzustellen: Gestalt/Gesamtheit (*iunxit, torpuit et maduit, concreta vel resoluta gelu*) sowie Gestalt/Verhältnis (*tegitis, cognato carcere, securas, claustris*), Innen/Flüssig mit *liquefacta, mobilis* und unterschiedlichen Begriffen für Wasser wie *lymp̄ha, aqua* und *unda*, das aus diametralen Gegensätzen zusammengesetzte Wortfeld Außen/Fest, das zugleich auch das Wortfeld Wert abbildet, bestehend aus *silex* und *gemma*. *tepor inclusus, Notus* und *aestus* zählen gemeinsam mit der temporalen Dimension aus *estis – fuistis* zu dem Wortfeld Kosmos. *arcano* und *prodigiosus* sind zum Wortfeld Mirabile zu rechnen. Das Wortfeld Sensorik umfasst *lymp̄ha, torpuit et maduit, silex, tepor, undas, glacies, Noto, gemma, aestu, gelu*.

¹⁴⁰ In der *Anthologia Latina* ist ein Räselepigramm des Symphosios überliefert, dessen Rätselobjekt ein *silex* ist (*Anthologia Latina* 281, *Symphosii scholastici Aenigmata* LXXVI, Shackleton Bailey 1982: 226): *semper inest intus, sed raro cernitur ignis. / intus enim latitat, sed solos prodit ad ictus. / nec lignis ut vivat eget, nec ut occidat undis.*

¹⁴¹ Hardie 2019: 244 versteht *concreta* als „growing into“.

Metrisch gesehen sind in manchen Versen die Einzelteile, die das Wunderbare konstituieren, fein säuberlich getrennt. In den Versen 1, 2 und 8, die die Gesamtheit beschreiben, trennen die Penthemimeres jeweils den Teil, der das Außen betrifft, von dem, der das Innen betrifft:

34.1 *lýmphāē, quāē tēgītīs | cōgnātō cārcērē lýmphās*

34.2 *ēt quāē nūnc ēstīs | quāēquē fūistīs āquāē*

34.8 *vēl cōncrētā fūit | vēl rēsōlūtā gēlū?*

b) Serielle Bezugnahme

Das erste Distichon ist als Exposition zu verstehen, in der das Hauptmerkmal des Kristalls beschrieben wird. Er besteht aus zwei Schichten von Wasser. Somit sind diese zwei Verse als Variation des Anfangsdistichons von Epigramm 33 zu deuten. Beide thematisieren als Hauptbestandteil Wasser in gefrorenem bzw. flüssigem Zustand (33: *glacies, frigora parte negat*; 34: *lymphae, tegitis*). *lympa* ist hier als Polypoton verwendet und beide Wassermassen, am Versanfang und –ende, bilden das in Wortstellung ab, was mit *cognato carcere* ausgedrückt ist, nämlich das Einschließen von Wasser in Wasser. Der Gegensatz von gefrorenem und flüssigem Wasser wird aus der Perspektive einer zeitlichen Abfolge heraus betrachtet (33.1: *naturae signa prioris*; 34.2: *nunc estis quaeque fuistis*). In den Gegensatzpaaren *torpuit et maduit* sowie *concreta fuit vel resoluta* findet dies ebenso seinen Ausdruck und greift zurück auf 33.2 *et fit parte lapis, frigora parte negat*.

Auch der Relativsatz *quae tegitis cognato carcere lymphas* variiert die Idee der doppelten Natur des Kristalls; er bezieht sich sowohl auf den ersten Vers des ersten Epigramms der Serie (*glacies naturae signa prioris*) als auch auf dessen zweiten Vers (*et fit parte lapis, frigora parte negat*). Eine Variation des Verbs *tumescere* aus 33.4 ist der Ausdruck *securas undas* ebenso wie das Adjektiv *mobilis*. *liquefacta* ist eine andere Möglichkeit, das flüssige Innenleben zu benennen, vorher *inperfecto rigore*. Während in 33.3 eine *sollers hiemps* als gestaltende Naturkraft erwähnt wurde, wird in 34 mittels der rhetorischen Frage eine ähnlich gestaltete *frigoris ars* angenommen. Über *frigor* wird die Verbindung zu *frigora negat* erzeugt, der gestalterische Einfluss der Kälte wird forciert. Ergänzende Perspektiven zu 33 bestehen in dem Gedanken des abgetrennten Inneren (*inclusus, interior, claustris*) sowie der Einbeziehung konkreter Verursacher des flüssigen Anteils (*Noto, arcano aestu*).

c) Assoziationshorizonte

Die wichtigsten Begriffe bezüglich der Assoziationshorizonte sind hier *ingenium* und *ars*.¹⁴² Hauptsächlich sind sie als Charakteristika der Natur benannt, da nach den

¹⁴² Zu *ingenium* bei Claudian vgl. Guipponi-Gineste 2010: 286–289. Er nutze den Begriff im Sinne einer persönlichen Begabung, aber auch in Zusammenhang mit Göttern eher in einem stereotypen

natürlichen Kräften gefragt wird, die mittels *ingenium* und *ars* die Komponenten festes und flüssiges Wasser miteinander verbunden haben. Auch sind beide Quellen dichterischen Schaffens, weshalb unmittelbar die Assoziation zum poetischen und rhetorischen Diskurs aufgerufen wird.¹⁴³ Da *ingenium* als angeborenes Talent mit *natura* gleichgesetzt werden kann, verbirgt sich dahinter der *ars-natura*-Diskurs bezüglich seiner produktionsästhetischen Ausrichtung. In diese Kategorie gehört auch *liquefactus*, was als Zweitbedeutung dem OLD nach *to make (a melody) clear and sweet* bedeuten kann und in dem Zusammenhang auch der Lyra der Musen an die Seite gestellt wird (Sil. 2.415). Man kann vermuten, dass zur Versüßung sowohl *ingenium* als auch *ars* gehören.¹⁴⁴

d) Staunen

Ab Vers drei ist das Epigramm als Katalog rhetorischer Fragen strukturiert. In drei Fällen sind in die rhetorischen Fragen Hyperbata eingebettet, durch die jeweils die Fragepronomen und die dazugehörigen Bezugswörter gesperrt werden (*quod...ingenium*; *qua...arte*; *quo...Noto*). Weitere Hyperbata liegen in *quae...aquae, securas...undas, arcano...aestu* und *gemma...mobilis* vor. Das Oxymoron als der doppelten Natur des Kristalls entsprechend tritt hier in Form von *torpuit et maduit, concreta vel resoluta* oder *gemma mobilis* auf. Diesem Gegensatzpaar lassen sich eine Reihe weiterer hinzufügen, die bis jetzt genannt worden sind (*glacies – vivis aquis, lapis – vivis aquis, estis – fuistis, torpuit – maduit*). Kontrastierung wird also nicht nur in Bezug auf den Gegenstand, sondern auch sprachlich inszeniert. Eingeleitet wird das Epigramm mit einem Polyphton bestehend aus *lympae...lympas. lympae* zu Beginn und *lympas* zum Schluss konstituieren als Stilmittel einen κύκλος. Die beiden ersten Fragen (*quod ingenium, qua arte*) sind mit Enjambements kombiniert. Zum einen bringen diese den Rätselcharakter des Kristalls auf den Punkt, der sich aus seiner *concordia discors* ergibt. Zum anderen verleihen sie dem Staunen Ausdruck, das der Kristall auslöst.

Eine derartige Reaktion auf staunenswerte Erzeugnisse der Natur ist aus einer ganzen Reihe von Texten bekannt, in denen Wundervolles oder Kurioses thematisiert wird. Verwunderung bzw. Staunen, aus dem sich die Formulierung konkreter Nachfragen erst ergibt, ist laut Platon und Aristoteles der Anfang jeden Philosophierens.¹⁴⁵ Aus Claudians Fragen lässt sich jedoch kein tieferes philosophisches Anliegen erschließen. Es geht Claudian darum, das Zusammenspiel der gegensätzlichen Bestandteile und die Wirkung des Naturmirabile zu inszenieren. Hauptsächlicher Ge-

Sinne: „*Ingenium* porte donc en lui la signification de talent personnel et, parfois, de don divin, lorsqu'il est associé à la divinité sous une forme ou une autre. On peut cependant remarquer combien son emploi est stéréotypé dans les passages qui présentent un commentaire explicite de la création artistique.“ (Guipponi-Gineste 2010: 289).

¹⁴³ Ein kurzer Abriss zur Entwicklung dieser Vorstellung bei Fuhrmann 1992: 151–152.

¹⁴⁴ Zur Verwendung von Begriffen, die sich reflexiv mit dem künstlerischen Prozess auseinandersetzen Guipponi-Gineste 2010: 329–331.

¹⁴⁵ Erler 2015: 118.

genstand des Staunens ist der Kristall selbst, der von einer *natura artifex*, die mit *ingenium* und *ars* wider jede Erklärung Eis und flüssiges Wasser miteinander vereint hat, geschaffen worden ist.

Auch die bei Aristoteles in Poetik und Rhetorik stark gemachte wirkungsästhetische Komponente des Staunens findet ihren Platz bei Claudian. Schon in seiner Poetik vertritt Aristoteles unter anderem die These, dass das Wunderbare, dessen Kernbestandteil das Ungereimte, nicht Erklärbare ist (ἄλογον), eine Ursache für Vergnügen darstellt. Die Lust am Wunderbaren, so Aristoteles an einer anderen Stelle, sei dem Menschen angeboren, weshalb es nicht verwundert, dass dem Jungen in Epigramm 38.1 als Rezeptionsreaktion *gaudere*, sich freuen, zugesprochen wird. Das Erzielen des Affektes Staunen hängt maßgeblich von der Leistung des Dichters ab, also seiner τέχνη und seinem Gebrauch des *ornatus*. Der Dichter muss demnach all seine Energie und sein Können darauf verwenden, die Lust des Rezipienten am Wunderbaren zu befriedigen.¹⁴⁶

e) *tegere*

tegere bedeutet zunächst nichts Anderes als bedecken, verbergen, schützen. Begibt man sich auf die Suche nach weiteren Belegstellen für dieses Verb, stößt man auf einige ekphrastische Epigramme Martials. Es handelt sich um die von den Kommentatoren jeweils als komplementär angesehenen 8.14 und 8.68¹⁴⁷ wie auch 4.22, 4.32 und 4.59¹⁴⁸ sowie 6.15.¹⁴⁹ Wie die ausführlichen Textzitate zeigen werden ist *tegere* nicht das einzige Wort, das eine lexikalische Verbindung zwischen Claudians und Martials Epigrammen nahelegt. Zudem sind die Epigramme Martials auch thematisch relevant, denn auch sie verbindet der *ars-natura*-Diskurs, weshalb sich eine Betrachtung im Kontext der hier besprochenen Epigramme anbietet.¹⁵⁰ Letztlich legen die Epigramme Martials aufgrund der thematischen Nähe eine Gruppenstruktur nahe und stehen damit kompositorisch den Kristallepigrammen nah.

In Mart. 8.14 und Mart. 8.68 geht es um den durch die *ars* ermöglichten Schutz von Pflanzen vor extremen klimatischen Verhältnissen, vor allem Kälte, mittels Gewächshäusern; in Mart. 6.15 und Mart. 4.59 erfahren die Ameise und die Viper im Tod eine Veredlung, weil sie von einem Bernsteintropfen umschlossen werden, während für die Biene in Mart. 4.32 der Bernsteintropfen, der die Farbe des von ihr produzierten Honigs hat, ein angemessenes Grab darstellt;¹⁵¹ in Mart. 4.22 flüchtet sich Kleopatra

¹⁴⁶ Vgl. zu den unterschiedlichen Facetten des Staunens bei Aristoteles Matuschek 1991: 24–46.

¹⁴⁷ Vgl. den Kommentar Schöffel 2002. Zur Intertextualität zwischen Mart. 8.68 und Mart. 4.22 vgl. Schöffel 2002: 575–578.

¹⁴⁸ Vgl. den Kommentar Soldevila 2006 zu den Epigrammen des vierten Buches.

¹⁴⁹ Vgl. den Kommentar Grewing 1997. Zu Intertextualitäten zwischen Mart. 4.32, Mart. 4.59 und Mart. 6.15 Grewing 1997: 153.

¹⁵⁰ Barié 2001: 7–19. Die zugrundeliegte Textausgabe ist Shackleton Bailey 1990.

¹⁵¹ Plinius bezeichnet den Bernstein in seiner Naturgeschichte als dasjenige Produkt unter den Säften von Bäumen und Sträuchern, das den höchsten Wert hat (Plin. *nat.* 27.204). Auch berichtet

ins Wasser in der Hoffnung, ihrem Ehemann zu entkommen, was ihr allerdings nicht gelingt, da er sie durch die Wasseroberfläche sehen kann. Alle Epigramme arbeiten mit der Idee einer Transformation der Natur in Kunst sowie einer Konservierung der Natur, die in gewissen Fällen natürliche Prozesse außer Kraft setzt. Trotz Konservierung bleibt die Sichtbarkeit aufgrund der Durchsichtigkeit der Materialien erhalten.

Zunächst möchte ich genauer auf die Epigramme aus dem achten Buch eingehen, da diese das Verhältnis von *ars* und *natura* im Text am deutlichsten auf den Punkt bringen. Im Kern geht es in beiden Texten um Pflanzen, die in Gewächshäusern wachsen. In 8.14 wird diese Situation damit kontrastiert, dass der Sprecher sich darüber beklagt, dass die kilikischen Obstbäume (Mart. 8.14.1: *pallida pomaria*) fantastisch geschützt seien, während er selbst in einem kalten Kellerraum ausharren müsse, in dem nicht einmal Boreas, der Nordwind, bleiben wollen würde (Mart. 8.14.5–6: *at mihi cella datur non tota clusa fenestra / in qua nec Boreas ipse manere velit.*). Im Gegensatz dazu seien die Obstbäume von Glasscheiben so geschützt, dass weder Winde noch kühle Temperaturen ihnen etwas anhaben können (Mart. 8.14.3–4: *hibernis obiecta notis specularia puros / admittunt soles et sine faece diem.*). Anstelle von *tegere* wird hier das Verb *obicere* verwendet.

In 8.68 ist es der Wein, der unter Glasscheiben wächst (Mart. 8.68.5: *condita perspicua vivit vindemia gemma*) und dadurch Schutz vor dem Winter (Mart. 8.68.3: *invida bruma* und Mart. 8.68.4: *gelidum frigus*) erfährt. Jedoch, und das wird hier besonders betont, führe der Schutz nicht zu einem Verstecken, sondern zu bestehender Sichtbarkeit aufgrund der Transparenz des Glases (Mart. 8.68.6: *et tegitur felix nec tamen uva latet*). Als Vergleichshorizonte für die bestehende Situation, Schutz bei gleichzeitiger Sichtbarkeit, werden eine Frau, die ein Seidengewand trägt (Mart. 8.68.7: *femineum lucet sic per bombycina corpus*), und ein Stein im Wasser (Mart. 8.68.8: *calculus in nitida sic numeratur aqua*) genannt.

Die Pointen sind an den inhaltlichen Ausgangssituationen orientiert. Der Sprecher in Mart. 8.14.8 resümiert: *arboris ergo tuae tutior hospes ero*. Da die Natur allein durch die Kunst bewahrt wird, würde auch die Kunst dem Sprecher Schutz bieten. Die für den Bau des Gewächshauses aufgewendete Kunst übertrifft dabei die für den Hausbau aufgewendete. 8.68 schließt in Mart. 8.68.9 folgendermaßen: *quid non ingenio voluit natura licere?* Die Natur verhält sich also bewusst passiv, um der Kunst die Möglichkeit der Kontrolle zu eröffnen.¹⁵² Barié zieht als Fazit, dass beide Epigramme die Erfindungsgabe des Menschen und die damit einhergehende Überlistung der Natur thematisieren.¹⁵³ Laut Schöffel ist die Topik des *locus amoenus* in 8.68 stärker ausgearbeitet. Er beobachtet, dass dieser „zum Ausfluß des zivilisatorischen Fort-

Plinius, dass bei anderen Luxusgegenständen das öffentliche Präsentieren höchst relevant ist, während beim Bernstein allein das Wissen um seinen Charakter als Luxusgegenstand reiche (Plin. nat. 37.49). Allgemein zum Bernstein Plin. nat. 37.42–51.

¹⁵² „Die Natur gestattet dem Menschen, mit Hilfe seines Geistes die naturgegebenen Grenzen zu überwinden.“ (Schöffel 2002: 579).

¹⁵³ Barié 2001: 12.

schritts [wird], er ist, in domestizierter, veredelter Form, der menschlichen Kontrolle unterstellt und so als Kultur-, nicht mehr als Naturgut beliebig reproduzierbar.“ Dies untermalt die Gestik der Naturkontrolle durch die Kultur bzw. die Kunst.¹⁵⁴

Die Epigramme Mart. 4.32, Mart. 4.59 und Mart. 6.15 haben gemein, dass sie Tiere behandeln, die von Bernstein eingeschlossen werden, also ein Thema variieren. 4.59 und 6.15 verbindet in besonderer Weise der Phaëthon-Mythos. Phaëthon, der Sohn des Sonnengottes Sol, wird nach seinem Tod von den Heliaden, seinen Schwestern, beweint. Diese werden in Pappeln und ihre Tränen in Bernstein verwandelt. Mart. 4.59 beginnt mit den Worten: *flentibus Heliadum ramis dum vipera reptit* und in Mart. 6.15.1 heißt es: *dum Phaethontea formica vagatur in umbra*. Beide Tiere werden beim Umherkriechen von einem Bernsteintropfen umhüllt (Mart. 4.59.2: *fluxit sucina gemma*; Mart. 6.15.2: *implicuit sucina gutta*). 4.59 schildert auch die Reaktion der Viper. Sie empfindet Staunen ob ihres Festgehaltenwerdens und Erstarrens (Mart. 4.59.3–4: *quae dum miratur pingui se rore teneri, / concreto riguit vincta repente gelu.*).¹⁵⁵ Die Pointen zielen jeweils darauf ab, dass die Tiere durch die sie umschließenden Bernsteintropfen an Preziosität gewinnen.¹⁵⁶ Cleopatra wird ermahnt, sich im Vergleich zum ziemlich edlen Grab der Viper nichts auf ihr Königsgrab einzubilden (Mart. 4.59.5–6: *ne tibi regali placeas, Cleopatra, sepulchro, / vipera si tumulo nobiliore iacet.*).¹⁵⁷ Auch die Ameise, die als Tier kein sonderlich hohes Ansehen genießt, wird nun als *pretiosa* bezeichnet (Mart. 6.15.3–4: *sic modo quae fuerat vita contempta manente / funderibus facta est nunc pretiosa suis.*).

Auch 4.32 betont das Verhältnis von Begrabenem und Grab explizit. Hier ist es eine Biene (*apis*), die von einem Bernsteintropfen (Mart. 4.32.1: *Phaethontide gutta*) umschlossen wird (Mart. 4.32.1: *condita*). Ähnlich wie das Obst in Mart. 8.14 und Mart. 8.68 ist sie gleichzeitig verborgen und sichtbar, sie leuchtet sogar (Mart. 4.32.1: *et latet et lucet*). Der Bernstein wird bezüglich seiner Farbe mit dem Nektar der Biene verglichen (Mart. 4.32.2: *ut videatur apis nectare clusa suo*), weshalb dieser als angemessene Grabstätte deklariert wird (Mart. 4.32.3: *dignum tantorum pretium tulit illa laborum*).¹⁵⁸ Man könnte meinen, dass die Biene sich diesen Tod selber ausgesucht hätte (Mart. 4.32.4: *credibile est ipsam sic voluisse mori*). Das Interessante dieser Epigramme liegt darin, dass eine Vereinigung von Natur und Natur, den Tieren und dem Bernstein, zur

¹⁵⁴ Schöffel 2002: 572.

¹⁵⁵ Ruiz Sánchez sieht dieselbe Überraschung auch bei der Ameise (Ruiz Sánchez 1998: 105).

¹⁵⁶ Ruiz Sánchez 1998: 105.

¹⁵⁷ Ruiz Sánchez 1998: 105 hebt die Verbindung von Viper und Kleopatra auf der metaphorischen und metonymischen Ebene hervor.

¹⁵⁸ Im Rahmen seiner Analyse stellt Ruiz Sánchez besonders heraus, dass Honig und Bernstein dieselbe Symbolik des Schmerzes teilen und die Hexameter bzw. Pentameter parallel gestaltet sind (Ruiz Sánchez 1998: 104).

Kunst führt, die als *pretium*, *nobilior* und *pretiosa* bewertet wird.¹⁵⁹ Hier ist die *natura artifex* aktiv, die aufwertet bzw. wertgerecht agiert.¹⁶⁰

Das letzte Epigramm dieser Gruppe ist Mart. 4.22. Es beginnt damit, dass Kleopatra nach der Hochzeitsnacht (Mart. 4.22.1: *primos toros*) ihrem Ehemann entkommen möchte (Mart. 4.22.3: *dum fugit amplexus*), indem sie in einen See eintaucht (Mart. 4.22.2: *merserat in nitidos se Cleopatra lacus*).¹⁶¹ Aufgrund der Durchsichtigkeit des Wassers stellt sich der gewünschte Effekt jedoch nicht ein (Mart. 4.22.3: *sed prodidit unda latentem*; Mart. 4.22.7–8: *insilui mersusque vadis luctantia carpsi / basia*). Kleopatra, die trotz des Eintauchens aus dem Wasser hervorleuchtet (Mart. 4.22.4: *lucebat, totis cum tegetetur aquis*), wird folgend mit zwei Dingen verglichen. Einerseits mit Lilien hinter Glas (Mart. 4.22.5: *condita sic puro numerantur lilia vitro*), andererseits mit Rosen hinter Kristall (Mart. 4.22.6: *sic prohibet tenuis gemma latere rosas*). Das Wasser wird mit klarem Glas bzw. einer *gemma* gleichgesetzt und erfährt dadurch eine Artifizialisierung.¹⁶² Im Falle der beiden Blumen ist die *natura* von der *ars* geschützt. Kleopatra, die sich hinter der glasartigen Wasseroberfläche verstecken möchte, beabsichtigt genau dieses Verhältnis von Natur und Kunst. Sie wird genauso zum Juwel wie die Tiere, die vom Bernstein eingehüllt werden.¹⁶³

Grundsätzlich ist zwischen diesen sechs Epigrammen ein Zusammenhang festzustellen, der sich inhaltlich, motivisch und sprachlich äußert. Sie bilden, auch über die Bücher hinweg, eine Gruppe. Inhaltlich gesehen gibt es jeweils ein Innen und ein Außen; innen befinden sich entweder Pflanzen, Tiere oder die schwimmende Kleopatra; innen ist mit Natur konnotiert; das Außen ist definiert von Glas, Bernstein oder Wasser, jeweils durchsichtigen Materialien. Als Materialien sind sie alle der Natur zuzuordnen, Glas gehört jedoch auch zur *ars*, da es gemacht werden muss. Jedoch sind sie maßgeblich am artifiziellen Charakter der Gegenstände beteiligt. Denn sowohl bei der Kombination von Natur und Kunst (wie in den Gewächshäusern) als auch bei der von Natur und Natur (wie bei den Bernstein-Tieren und Kleopatra) entsteht ein artifizielles Produkt.

Die Hauptmotive sind das Bedecken und die Durchsichtigkeit, die als Wortfelder eindeutig aufgefächert werden: *merserat, condita gutta, clusa, fluxit, tegetetur, condita, teneri, concreto gelu, tumulo nobiliore, implicuit, obiecta specularia, condita, tegitur; nitidos lacus, unda, lucebat, puro vitro, gemma, perspicuae aquae, lucet, sucina gemma, rore, sucina gutta, obiecta specularia, admittunt, perspicua gemma, nec latet, lucet, nitida aqua* etc. Gewisse Substantive, Adjektive und Verben tauchen mehrfach

159 Watson 2001: 940 kommentiert dazu: „[...] in the former (i. e. the amber poems), the death of a creature, and in particular its entombment, results in the production of a decorative object: a lump of amber with an animal visible inside.“ Auch sieht Watson eine Ähnlichkeit zu ekphrastischen Epigrammen auf gravierte Gemmen.

160 S. Ruiz Sánchez 1998: 104 zu Mart. 4.22 bzw. Ruiz Sánchez 1998: 105–106.

161 Ruiz Sánchez 1998: 102–103 weist auf eine gesteigerte Intertextualität zu 8.68 hin.

162 Zur metaphorischen Ebene des Wassers bzw. der Blumen vgl. Ruiz Sánchez 1998: 106.

163 Ruiz Sánchez 1998: 105.

auf, sodass nicht nur der Inhalt, sondern auch das Wortmaterial eine Verknüpfung zwischen den Texten etabliert.

Hier allerdings lässt sich der Begriff Serie nicht rechtfertigen, weshalb ich vorher den Begriff Gruppe verwendet habe. Zur wirklichen Serie fehlt hier ganz konkret ein präfigurierender bzw. rückgreifender Zusammenhang, der die Serie von einer Gruppe unterscheidet. Wie wir gesehen haben, variieren diese Epigramme eher das Zusammenspiel von Außen und Innen wie auch von *ars* und *natura*, gehen aber über diese Variation und die damit verbundenen inhaltlichen und sprachlichen Übereinstimmungen nicht hinaus.

Epigramm 34 nimmt im Besonderen den in den Bernstein-Epigrammen stark gemachten Vorgang des Einschließens von Natur durch Natur zum Ausgangspunkt (*lymphae...lymphas*).¹⁶⁴ Auch hier resultiert aus dem Bedecken kein Verbergen des Inneren, da der bedeckende und der bedeckte Stoff Wasser ist. Anklänge an das bei Martial verwendete Wortmaterial sind daher natürlich (*tegere, concreto gelu, lacus, unda, gemma, aqua* etc.). Die Bewertung weiterer natürlicher Einflüsse wie dem Winter geht in eine andere Richtung als in den Gewächshaus-Epigrammen, da hier sowohl Winter als auch Sommer im positiven Sinne Einfluss auf die Aufrechterhaltung der mirabilen Kombination von fest und flüssig nehmen. Dieses Epigramm fokussiert die durch die Natur verursachte Veredelung und Artifizialisierung noch nicht, das wird sich mit der Serie erst entwickeln. Es deutet bloß an, dass die *natura artifex* am Werk sein muss.

f) Resümee

Epigramm 34 ist ein umfassender Fragenkatalog, der dem Doppelwesen des Kristalls nachgeht und unterschiedliche Lösungen anbietet, die für den gefrorenen und den flüssigen Teil gesorgt haben können. Hierzu werden unterschiedliche Instanzen wie der *Notus* oder auch eine eingeschlossene Wärmequelle in Betracht gezogen. Mit *ingenium* und *ars* nennt es zwei Begriffe, die für literarische Produktion in der Antike zentral sind.

2.2.1.3.4 *carmen* 35

*solibus indomitum glacies Alpina*¹⁶⁵ *rigorem*
sumebat nimio iam pretiosa gelu
nec potuit toto mentiri corpore gemmam,
sed medio mansit proditor orbe latex.
auctus honos; liquidi crescunt miracula saxi,
et conservatae plus meruistis aquae.

5

¹⁶⁴ Dazu auch Grewing 1997: 153.

¹⁶⁵ Eine Ekphrasis der Alpen bei Claud. *Get.* 329–348.

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Dieses dritte Epigramm der Serie fokussiert die qualitative Besonderheit des Kristalls. Durch das Adjektiv *Alpina* wird das Eis genauer in seiner Provenienz bestimmt, was laut Plinius das Qualitätsmerkmal schlechthin ist.¹⁶⁶ Das Eis ist so außerordentlich gefroren, dass die Sonne es nicht zum Schmelzen bringen kann (35.1: *indomitum rigorem*), was ebenso wie die Herkunft des Eises zum hohen Wert des Steines beiträgt. Der flüssige Kern verhindert jedoch eine Bezeichnung des Kristalls als *gemma*, weil er wie ein Verräter (35.4: *proditor*) der nicht vollendeten Erstarrung in der Mitte des Kristalls (35.4: *medio orbe*) dauerhaft zurückbleibt (35.4: *mansit*). Dies wird in *carmen* 36 eine große Rolle spielen. Die *imperfectio* steht allerdings dem Wert (35.5: *honos*) und der Wunderbarkeit (35.5: *miracula*) des Steins, der fest und flüssig zugleich ist (35.5: *liquidi saxi*), nicht im Wege; vielmehr geht eine konstante Zunahme von Erstaunlichem vonstatten (35.6: *crescunt*). So wird auch zugestanden, dass das eingeschlossene Wasser mit Zunahme des wunderbaren Charakters des Kristalls noch mehr hinzugewinnt (35.5: *plus meruistis*). Der Schluss dieses Epigramms präfiguriert die folgende ekphrastische Fokussierung des flüssigen Kerns.

Die Wörter *corpus* und *orbis* beziehen sich auf die Gesamtheit des Kristalls und definieren ihn als eine abgeschlossene, organische Einheit. *conservatae* ist zum Wortfeld Gestalt/Verhältnis zu rechnen. Ein Teil dieser Gesamtheit ist das feste Äußere, durch *glacies Alpina*, *gelu*, *indomitum rigorem* und *gemma* bezeichnet. Dazu steht im Gegensatz das Wortfeld flüssiges Inneres, bestehend aus den Vokabeln *latex*, *aqua*, *liquidus*, wobei *latex* zu den vorherigen Vokabeln für Wasser (*aqua*, *lympha*, *unda*) eine weitere Ergänzung dieses Wortfeldes an sich vornimmt. Mit dem motivisch verhandelten Gegensatz von festem Äußeren und flüssigem Inneren sind an dieser Stelle eng die Motive Wert und Bewertung verbunden. Zum Wortfeld Sensorik gehören Vokabeln, die Wärme, Kälte und Härte des Kristalls erfüllen lassen: *solibus*, *glacies*, *rigorem*, *gelu*, *corpore*, *gemma*, *latex*, *saxi*, *aquae*.

Die Begriffe *proditor* und *mentiri* werden angeführt, um hervorzuheben, dass der flüssige Kern die Ursache dafür ist, dass der Kristall nicht als Edelstein (*gemma*) identifiziert werden kann, was aber den grundsätzlichen Wert der *pretiosa glacies Alpina* nicht mindert. Zur Steigerung der Anschaulichkeit steht *proditor* genau in der Mitte des Verses 35.4. Stattdessen ist er ein flüssiger Stein (35.5: *liquidi saxi*), was ihn staunenswert macht und die *concordia discors* anhand der Kombination von Adjektiv und Substantiv direkt formuliert.

Mit der Tatsache, dass es sich um einen flüssigen Stein handelt, werden abschließend als Vertreter des Wortfeldes Wert die Substantive *honos* und *miracula* sowie die Verben *augere* und *crescere* so in Verbindung gebracht, dass das vorher über *proditor* und *mentiri* auf den ersten Blick eher negativ bewertete Wasser plötzlich doch an Qualität hinzugewinnt (35.6: *plus meruistis*). Was genau dieses Mehr ist, werden die folgenden Epigramme zeigen. Mit *saxum* ist die Palette an Ausdrücken, die für den

¹⁶⁶ Vgl. entsprechende Stelle auf S. 299 – 300.

Kristall als Stein verwendet werden, vorerst am Schluss angekommen. Im Zuge der Epigramme ist der Kristall ein *lapis*, eine *gemma*, eine *silex* und nun schließlich ein *saxum* gewesen, was als weiteres Beispiel für serielle Ausdehnung eines Wortfeldes zu verstehen ist.

b) Serielle Bezugnahme

Dieses Epigramm lässt sich stimmig in drei Teile gliedern, die je ein Distichon umfassen. Das erste ist eine Beschreibung des Gegenstands. Wie bereits in 33 und 34 geht diese Exposition auf die Materialität des Kristalls ein. Er besteht aus Eis (*glacies*), was so als Begriff auch in 33.1 fällt, in 34.1–2 durch das Polyptoton von *lympa* und die zeitliche Perspektivierung vermittelt wird. Zudem ist dieses Eis hart gefroren (35.1: *indomitum rigorem*). Diese Idee ist eine sprachliche Variation des in 33.2 folgendermaßen formulierten Sachverhalts: *et fit parte lapis*. Gleichzeitig steht die Phrase in Kommunikation mit 33.3 *imperfectoque rigore*. Sowohl das Außen als auch das Innen teilen somit als Charakteristikum die Erstarrung, sie ist jedoch einerseits *imperfectus* bezogen auf das Innen und bezogen auf das Außen *indomitus*.

Über *solibus*, das mit Wärme konnotiert ist, wird die Verbindung zu *tepor inclusus* aus 34.5 hergestellt, wobei an dieser Stelle die Relation von Wärme und Außen, in 34 diejenige von Wärme und Innen definiert wird.

Ergänzend zur Variation von bereits bekannten Ideen liegt auch eine Addition vor. Während es in 33.3–4 heißt, dass das Wasser den Stein im Inneren vornehmer macht (*nobilior*), wird hier der Wert an der Herkunft aus den Alpen gemessen, das eben durch seinen Frost und die damit einhergehende Beständigkeit wertvoll ist (35.2: *pretiosa gelu*). In 34.4 ist von der *prodigiosa silex* die Rede, die ersten drei Epigramme gehen also auf das Innen, das Außen und die Gesamtheit ein und betonen den Wert dieser drei Instanzen im Einzelnen und zusammengekommen.

Das mittlere Distichon bricht vollkommen mit der aufgebauten Lesererwartung. Einerseits ist der Kristall ein mirabiler Edelstein (33.4/34.7: *gemma*), andererseits wird betont, dass das vorhandene Wasser Ausweis für eine *imperfectio* und somit *gemma* eine falsche Bezeichnung für den Kristall ist. In 33.3–4 ist gerade das im Kern eingeschlossene Wasser dasjenige, was die Wertsteigerung herbeiführt, nun ist es plötzlich ein *proditor*.

Die folgende Pointe bricht ein weiteres Mal mit der Erwartung. Denn wieder ist es genau das Wasser, was zu einer Steigerung von *honos* und *miracula* führt, ausgedrückt durch *augere*, *crescere* und *plus*. Eine Verbindung zu den vorherigen Epigrammen lässt sich durch die Wendung *liquidi saxi* ziehen, die eine Konkretisierung dessen ist, was die vorherigen Texte durch Verse wie *et fit parte lapis*, *frigora parte negat* oder Paare wie *torpuit et maduit*, *vel concreta fuit vel resoluta* deutlich zu machen versucht haben.

c) Assoziationshorizonte

Die Wörter, die ich hinsichtlich ihrer weiteren Bedeutungen, Verwendungskontexte, Assoziationshorizonte kommentieren möchte, finden sich allesamt in den Versen

35.3–6. *liquidi saxi* weist auf die Beschaffenheit des Kristalls hin, den Mix aus fest und flüssig. Wie *liquefactus* in 34.6 kann *liquidus* auch schlicht und ergreifend in Bezug auf kostbare Steine „durchsichtig“ heißen und sogar so weit gehen, dass es auch eine klare Sicht bedeutet. Dass dieses Adjektiv mit Wahrnehmung verbunden ist, lässt sich aufgrund der Tatsache annehmen, dass Bewegung ein zentraler Aspekt der Ekphrasis ist und zur ἐνάργεια beiträgt. Über Bewegung ist es auch mit Lebendigkeit verknüpft und steht daher zunächst in Spannung zu *saxum*, was eher einen unbelebten Gegenstand bezeichnet.

Allerdings lässt sich die Konzeption eines *saxum vivum* in der lateinischen Dichtung durchaus finden, vornehmlich bei Vergil und Ovid. In den meisten Fällen tritt diese Phrase im Zusammenhang der Erwähnung natürlicher Szenerien wie Höhlen oder Grotten auf, in denen sich naturgemäß auch eine Quelle oder ein Flusslauf befindet. Auch erfüllen Gegenstände aus Stein in diesen Szenen einen praktischen Zweck, dienen beispielsweise als Sitzgelegenheiten. Einige von Plumpe besprochene Passagen sind von weiteren Kommentatoren folgendermaßen aufgefasst worden: *vivus* im Sinne von natürlich, nicht mit Kunst bearbeitet; *vivus* als Ausdruck für die von der Natur verliehene Lebendigkeit.¹⁶⁷ Zwar verwendet Claudian nicht direkt die Phrase *vivum saxum*, ruft diese Konzeption allerdings assoziativ auf. Stein und Wasser als die zwei materiellen Komponenten kombinieren das beiden von der Natur durch ihr *ingenium* und ihre *ars* verliehene Leben (34.3).

Aus anderen Textstellen leitet Plumpe ab, dass für die Römer Steine Wurzeln besaßen und dadurch quasi ein den Pflanzen ähnliches Wachstum aufwiesen. Diese Idee findet sich hier in dem Verb *crescere*, das in Zusammenhang mit den zunehmenden *miracula* des Kristalls Verwendung findet. Es ist also nicht so sehr auf Wachstum als natürlichem Vorgang eines Organismus zu beziehen, sondern eher auf eine Ergänzung von Eigenschaften und Perspektiven. Das Präsens legt nahe, dass dieses Wachsen unmittelbar vonstatten geht. Die Frage ist bloß, in welchem Zusammenhang dieses Wachsen zu verzeichnen ist. Und da *crescere* nach dem OLD auch die Bedeutung „to increase in length“ haben kann, verstehe ich dieses Verb als Kommentar zum Text. Dies kann sich ganz konkret auf die Textlänge beziehen, immerhin wird von Epigramm 33 zu 34 die Textlänge von vier auf acht Verse verdoppelt. In 35 und 36 wird sie zwar wieder auf sechs Verse vermindert, steigt allerdings in *carmen* 37 doch wieder auf acht. Inhaltlich gesehen lässt sich schon sagen, dass von Epigramm zu Epigramm, teils sogar von einem Distichon zum anderen, das Wunderbare des Kristalls zunimmt, was durch die Serialität ermöglicht wird.

Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, den Wachstumsprozess eher im Bereich Assoziationshorizonte und damit in der Vertikalen zu sehen. Während nämlich die ersten Epigramme der Serie nicht so sehr den Assoziationshorizonten, sondern eher der Beschreibung der *concordia discors* und der Formulierung von Fragen an den Kristall verschrieben sind, nimmt ab Epigramm 35 die Bedeutung möglicher Asso-

167 Vgl. Plumpe 1943: 1–14.

ziationshorizonte zu und wird gerade gegen Ende der Serie ihren Höhepunkt erreichen. So betrachtet liegt hinter *crescere* eine weitere serielle Präfiguration. Es ist also denkbar, dass sich der in *crescere* ausgedrückte Wachstumsprozess nicht nur linear im Textverlauf, sondern auch vertikal im Sinne einer in die Höhe steigenden Ergänzung von Assoziationshorizonten verläuft.

Die Begriffe *orbis* und *corpus* sind Beispiele für oszillierende Begriffe. Sie werden zunächst als Begriffe der *natura* eingestuft, die der Beschreibung des Kristalls dienen. Auf einer zweiten Ebene rufen sie bestimmte Assoziationen hervor, wodurch sie dem Rezipienten das Angebot machen, sie im wörtlichen oder im übertragenen Sinne zu verstehen. Nimmt der Rezipient das Angebot zur Übertragung der Bedeutung an, beginnt er einen hermeneutischen Prozess, der weitere Bedeutungsdimensionen eröffnet. So lässt sich z. B. über eine ästhetische Dimension hinsichtlich Produktion und Wirkung nachdenken. Ein Kreis zeichnet sich durch Symmetrie und formale Ordnung aus. Von der Form her betrachtet steht diese Vokabel in scharfem Gegensatz zum Kristall, der unregelmäßig und in alle Richtungen wächst – dieser Gegensatz wird vor allem im abschließenden Epigramm 39 thematisiert. Rund kann ein Kristall nur dann sein, wenn er bearbeitet wurde, beispielsweise auch im Text. Die Rundheit legt also eine Artifizialisierung des natürlichen Materials nahe. Als wörtliche Bedeutung bleibt natürlicherweise für *orbis* auch immer der Erdkreis. Rückblickend auf die vorherigen Epigramme und die Erwähnungen der Elemente Wasser, Erde und Feuer, des Sommers und Winters als Jahreszeiten und des Notus als einem der sieben Winde, ist diese Assoziation gar nicht so abwegig, da der Eindruck des Kristalls als Mikrokosmos entsteht, der im Verlauf der Serie immer weiter an Profil gewinnen wird.¹⁶⁸

In Philosophie, Bildhauerkunst oder Architektur wird die Symmetrie eines Kreises als ästhetische Kategorie angesehen.¹⁶⁹ Die Symmetrie des *orbis* liegt in dem Einklang der einzelnen Teile Erde, Wasser, Feuer etc., in seiner *concordia discors*. Möglicherweise liegt in dem Hinweis auf die Form die Pragmatik im Hintergrund, um die es prominent in Epigramm 38 gehen wird. Plinius berichtet davon (Plin. nat. 37.28), dass durch Sonnenstrahlen erhitzte Kristallkugeln (*crystallina pila adversis opposita solis radiis*) zu medizinischen Zwecken gebraucht wurden, um Dinge am Körper zu brennen, vermutlich Wunden zwecks Desinfektion.

corpus etabliert dagegen eher einen artifiziellen Assoziationshorizont, denn es kann die Struktur einer Rede, in der alle Teile organisch aufeinander aufbauen, wie auch eine Sammlung literarischer Texte zu einem Thema meinen, beispielsweise auch die Kristallepigramme. In beiden Fällen geht es darum, neben der Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit von Einzelteilen hervorzuheben, dass sich die endgültige ästhetische Dimension solcher *orbes* und *corpora* aus dem Zusammenwirken aller Teile speist. Dies ist bei den Kristallepigrammen der Fall.

¹⁶⁸ Vgl. zu Mikro- und Makrokosmos Laurens 1986: 355–356.

¹⁶⁹ Der entsprechende griechische Begriff ist ἀναλογία. Für einen kurzen Überblick vgl. Hahn 1989.

Kombiniert mit dem Verb *mentiri* geht es speziell um die Wirkung dieses vermeintlich runden Körpers. Hier wird unterstellt, dass der direkte Betrachter des Kristalls sofort erkenne, dass es sich bei ihm aufgrund der *imperfectio* nicht um einen Edelstein handelt. Allerdings liegt uns als Rezipienten der Kristall nicht in seiner natürlichen Gestalt vor, sondern allein seine Beschreibung im Text. Ist dieser trotzdem in der Lage, dem Rezipienten mittels literarischer Mittel vorzutäuschen, dass es sich bei dem Kristall um einen Edelstein handelt? Zumindest auf der Wortebene gelingt es ihm, wenn in 33, 34 und auch später in 37 ohne Einschränkung *gemma* zur Bezeichnung des Steins gewählt wird und er sogar gerade wegen der unvollständigen Erstarrung *nobilior* genannt wird; zudem finden Adjektive wie *prodigiosus* und *pretiosus* Verwendung. Der Text spielt hier mit dem Rezipienten dahingehend, dass etablierte Leseindrücke von ihm revidiert und infragegestellt werden. Es lässt sich durchaus im Hintergrund dieses Distichons die Dichotomie von *ars* und *natura* im Sinne eines Paragone zwischen Kunst und Natur sehen. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als Sinn und Zweck dieser Epigramme ist, den Kosmos von *ars* und *natura* möglichst weit aufzuspannen. Dieser gängige, vor allem römische Topos des Übertreffens der Natur durch die Kunst darf hier nicht fehlen.

d) *mentiri/proditor*

Im antiken Diskurs um Mimesis ist gerade das Getäuschtwerden,¹⁷⁰ das aus einer hohen mimetischen Leistung von Kunst resultiert, ein gängiger Topos. Gerne wird zur Illustration dieses Problemfeldes eine Anekdote über den Malerwettstreit zwischen Parrhasius und Zeuxis herangezogen (Plin. *nat.* 35.65):

*Descendisse hic in certamen cum Zeuxis traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.*¹⁷¹

Zeuxis ist dafür berühmt geworden, dass er Trauben so realitätsgetreu gemalt hat, dass Vögel an die Leinwand herangeflogen sind, um die Früchte zu picken. Parrhasius, der im Wettstreit gegen Zeuxis verloren hatte, hat daraufhin eine Leinwand so bemalt, dass Zeuxis den Vorhang, den er auf ihr sah, für echt hielt. Die Täuschungsleistung des Parrhasius, gesteht auch Zeuxis ein, übertrifft offenbar seine eigene, da er nur vermochte, Vögel und nicht einen Künstler zu täuschen. Ein wichtiges Stichwort ist in diesem Zusammenhang *veritas*, was die realitätsgetreue Darstellung meint. Diese Treue der Kunst zur Realität bzw. diese *imitatio* der Natur erzeugt für den Rezipienten eine Illusion, nämlich beispielsweise, dass er echte Trauben vor sich sieht. Letztlich steht hinter dieser Anekdote auch der Diskurs um *ars* und *natura*, der hier die Dar-

¹⁷⁰ S. zur Mimesis Halliwell 2002.

¹⁷¹ Der lateinische Text folgt der Budé Ausgabe Croisille 1985.

stellbarkeit der *natura* im Medium der *ars* problematisiert und ganz klar formuliert, dass die Kunst die Natur definitiv abbilden kann.

Was hier bezogen auf das Medium Bild geschildert wird, lässt sich auf das Medium Text übertragen. Eine Ekphrasis im Medium der Literatur zielt darauf ab, dem Rezipienten einen Gegenstand, eine Landschaft, eine Person vor das innere Auge zu stellen. Dazu bedient sie sich der Mittel, die die Sprache zur Verfügung hat, und setzt dabei vor allem auf Anschaulichkeit (ἐνάργεια bzw. *evidentia*), die durch Hinweise auf Dimensionen, Farblichkeit, sinnliche Wahrnehmbarkeit etc. erzeugt wird. Grundidee der Ekphrasis ist dabei, dass die sprachliche Äußerung einen Sachverhalt bzw. Gegenstand so inszeniert, dass der Rezipient meint, das, was beschrieben wird, vor seinem inneren Auge sehen, hören, riechen oder gar schmecken zu können.

Im Vergleich zu 33 und 34, die vollkommen darauf angelegt sind, den Eindruck eines Mirabile und entsprechende Rezipientenreaktion hervorzurufen, relativiert Epigramm 35 diesen Eindruck, indem es den flüssigen Anteil, der in Kombination mit dem festen Äußeren als das Konstituens des Mirabile inszeniert worden war, nun plötzlich zum Grund dazu macht, dass man beim Kristall nicht von einer *gemma* sprechen könne. Das Wasser im Inneren ist somit nicht nur allein bezogen auf die Tatsache, dass es sich bei dem Kristall nicht um einen Edelstein handelt, eine Art Offenbarung, dass die *ars* ihr Täuschungspotential in den vorherigen Epigrammen vollkommen ausgenutzt hat, indem sie sich im Hinblick auf die Beschreibung und die Erzeugung von Staunen solcher Techniken wie der rhetorischen Frage bedient hat. Die *ars* hat also nicht nur durch den mehrfachen Gebrauch des Substantivs *gemma*, sondern auch durch die ekphrastischen Techniken den Leser dahingehend getäuscht, dass er den Kristall als eben einen solchen Edelstein angesehen hat. Ab diesen beiden Versen allerdings können weder der gegenständliche Kristall noch der beschriebene Kristall den Edelstein vortäuschen.

Nimmt man *mentiri* (35.3) und das im folgenden Vers stehende *proditor* (35.4) zusammen, die als jeweils vierte Wörter im Vers einander aufgreifen, ergibt sich ein interessantes Spiel von Illusion und Offenlegung. Dieses Epigramm vermittelt, dass der Kristall aufgrund seines flüssigen Kerns nicht den Eindruck von einem Edelstein, dessen Merkmal Vollendung ist, erzeugen kann (35.3: *nec potuit toto mentiri corpore gemmam*). Grund dafür ist das als *proditor* bezeichnete Wasser. Die Erkenntnis, dass es sich bei dem Kristall nicht um einen Edelstein handelt, folgt somit aus der Wahrnehmung des flüssigen Kerns. In diesem Zusammenhang stehe, so Guipponi-Gineste, auch die Bemerkung, dass das flüssige Wasser ein Beleg für die unvollendete Vereinsung sei, die bereits in 33.4 mit *inperfecto rigore* angesprochen wird. Wenn man dies im Sinne der Serialität betrachtt, liegt hier ein Beispiel für eine serielle Rückbindung vor. Der Leser liest das Wort *proditor* und geht zu den eben genannten Stellen zurück. Hauptsächlich bezieht Guipponi-Gineste dieses Distichon jedoch auf den Jungen, der in Epigramm 38 eine wichtige Rolle spielen wird. Im System der Serie handelt es sich dann um eine Präfiguration. Für den Jungen ist das Wasser im Inneren, das er durch die durchsichtige Eisschicht hindurch wahrnehmen kann, ein Objekt der Begierde. Allerdings, und darin liegt nach Guipponi-Gineste der Verrat, kann der Junge es wegen

des äußeren Eises nicht erreichen. Nichtsdestotrotz verführe genau diese Illusion den Jungen zum Spiel mit dem Kristall.¹⁷² Die Verbindung zu *mentiri* aus 35.3 macht Guipponi-Gineste daran fest, dass der Kristall an sich und die Welt, die er darstelle, ebenso wie der in den Texten beschriebene Kristall eine Illusion seien.¹⁷³

proditor kann auch dann als Präfiguration verstanden werden, wenn man es mit *opacus umor* aus 36.3–4 zusammennimmt. Hier liegt ähnlich wie bei *mentiri* eine Illusion im Sinne einer Verdunkelung vor, die ebenso das flüssige Wasser im Inneren betrifft. Dieses ändert somit über den Verlauf eines Epigramms seinen Status als etwas, was offenlegt, hin zu etwas, was verdunkelt. Ähnlich wie in den Bezeichnungen des Kristalls an sich, der eine *gemma*, eine *silex* oder auch ein *saxum* sein kann, zeigt sich hier das serielle Changieren zwischen Bezeichnungen und damit verbundenen Bedeutungen.

Ein ähnlich schönes Zusammenspiel zwischen Verdunkeln und Offenlegen findet sich in Horazens Ode 1.9, die eine der wenigen Belegstellen für *proditor* in der Dichtung und die einzige für dieses Substantiv in den Werken des Horaz ist.¹⁷⁴ Sie beginnt mit der Schilderung einer Winterlandschaft rund um den Berg Soracte, der nördlich von Rom gelegen ist,¹⁷⁵ und endet mit folgender Strophe (Hor. *carm.* 1.9.21–24):

<i>nunc et latentis proditor intimo</i>	21
<i>gratus puellae risus ab angulo</i>	
<i>pignusque dereptum lacertis</i>	
<i>aut digito male pertinaci.</i> ¹⁷⁶	24

Im Laufe der Ode verlagert sich das *setting* von der Winterlandschaft um den Berg Soracte (Hor. *carm.* 1.9.1–4) zu Orten der Stadt Rom (Hor. *carm.* 1.9.17: *Campus et areae*), an denen sich Liebende treffen. An eben einem solchen Ort ertönt von einem abgelegenen Winkel her das reizende Lachen des sich versteckenden Mädchens (Hor. *carm.* 1.9.21–22: *latentis intimo* / *gratus puellae risus ab angulo*). Genau dieses Lachen verrät (Hor. *carm.* 1.9.21: *proditor*), dass ein Mädchen Verstecken spielt und von einem potentiellen Liebhaber gefunden werden will. Hier stehen *latentis*, das sich auf *puellae* bezieht, und *proditor* durch ihren Bedeutungsgegensatz und durch ihre Positionierung in einem direkten Spannungsfeld zueinander. Körperlich ist das Mädchen nicht wahrnehmbar; die Wahrnehmbarkeit wird jedoch durch den akustischen Reiz ihres Lachens erzeugt, das über den Platz hörbar ist. Das Lachen kann also für einen potentiellen Liebhaber der Anreiz sein, nach dem Mädchen zu suchen.

¹⁷² S. dazu genauer die Ausführungen zum Jungen ab S. 123–126.

¹⁷³ Guipponi-Gineste 2010: 273–280.

¹⁷⁴ Vgl. die Konkordanz Iso Echegoyen 1990.

¹⁷⁵ Vgl. zu dieser Ode beispielsweise Günther 2013: 273–276 oder Syndikus 2001: 112–122. Als Kommentar Mayer 2012.

¹⁷⁶ Das Prädikat zur letzten Strophe ist *repetantur* in Hor. *carm.* 1.9.20. Lateinischer Text Shackleton Bailey 1991.

Im Gegensatz zum akustischen ist der Verräter im Fall des Kristalls ein visueller Reiz. Wirkliches Suchen muss nicht stattfinden, da der flüssige Kern aufgrund der Durchsichtigkeit des Eises direkt wahrgenommen werden kann. Gerade die Durchsichtigkeit, die die *natura* mit der äußeren Materialbasis liefert, erleichtert allerdings die Wahrnehmbarkeit des *proditor* im Kristall und stößt den Betrachter geradezu auf das flüssige Innere, das dann in den folgenden Epigrammen die gesonderte Aufmerksamkeit erhält. Die *natura* liefert geradezu die materiellen Voraussetzungen für die Wahrnehmbarkeit des Wassers, das einerseits verrät, dass der Kristall kein Edelstein ist, das aber andererseits auch das Mirabile des Kristalls ausmacht und daher in den Epigrammen 36–38 in den Fokus rückt. Dies erinnert stark an die Martialepigramme, die ich unter Epigramm 34 besprochen habe.¹⁷⁷

Diese Präfiguration geht sogar dann einen Schritt weiter, wenn das abschließende *plus meruistis aquae* (35.6) mit *mentiri* und *proditor* kombiniert wird. Gerade hinsichtlich der Ekphrasis triggert *mentiri* die Assoziation zur theoretischen Diskussion über die mimetische Kunst in Form von Literatur oder auch Bild. Den Rezipienten der Serie sensibilisiert es dafür, dass eine Ekphrasis folgen wird, präfiguriert sie dementsprechend. Bei der Lektüre wird er der Idee des *mentiri* und den damit verbundenen ekphrastischen Techniken seine ganz besondere Aufmerksamkeit schenken. Hierzu gehört vor allem eine Fokussierung auf Strategien zur Stiftung von Anschaulichkeit, die in Stilistik, Metrik oder Lexik greifbar werden.

d) Resümee zu Epigramm 35

Dieses Epigramm nimmt im Verlauf der Serie eine doppelte Funktion ein. Es variiert weiterhin Ideen aus den Epigrammen 33 und 34, dient aber gleichzeitig als eine Brücke zu den folgenden Epigrammen, indem es ankündigt, dass das Wasser mehr verdient habe.

Durch das Verb *mentiri* markiert es für den Rezipienten, dass eine Ekphrasis folgen wird. Die unerwartete Aussage über den Status des Wassers fokussiert den Rezipienten auch gedanklich auf die Frage, welchen Stellenwert das Wasser einnehmen wird.

Durch den erstmaligen Gebrauch der Vokabeln *orbis* und *corpus* gibt es den bereits erwähnten kosmischen Entitäten (Wasser, Feuer, Winde etc.) eine organische Zusammengehörigkeit und rundet die Idee eines Mikrokosmos, der natürlich oder auch artifiziell sein kann, entsprechend ab.

e) Resümee zu 33–35

Ich ziehe nun ein Resümee zur ersten Subgruppe bestehend aus den Epigrammen 33–35, die den Kristall als Gesamtheit als *nobilior gemma* (33.4) oder *prodigiosa silex* (34.4) beschreiben. Das Hauptthema dieser drei Epigramme ist die *concordia discors*

177 S. zu den Ausführungen zu Epigramm 34 ab S. 84–88.

zwischen fest und flüssig. Bezogen auf die Materialität liegt diese in Eis und dem, was das Eis war, bevor es gefror, nämlich Wasser (33.1: *glacies naturae signa prioris*; 33.2: *fit parte lapis, frigora parte negat*; 34.4: *torpuit et maduit*; 34.8: *concreta vel resoluta gelu*; 35.1: *glacies Alpina*, 35.4: *mansit latex*). Dieses Hauptmotiv führt zu einer Ausdehnung der beiden Wortfelder Außen und Innen (*glacies, gelu, rigor, frigus* bzw. *aquis, lymphae, unda, latex*), wobei die grundsätzliche Gleichheit des Ausgangsmaterials beispielsweise durch die Wendung *cognato carcere* (34.1), das Polyptoton *lymphae ... lymphas* (34.1) oder die Wendung *quae nunc estis quaeque fuistis aquae* (34.2) hervorgehoben wird. Die *concordia discors* zeigt sich auch hinsichtlich der vorgeschlagenen Erklärungsansätze für den flüssigen Kern. Hier werden genannt *tepor inclusus* (34.5), *Notus* (34.6), *arcanus aestus* (34.7), also innere Wärmequellen, die dem Feld kosmologischer Vokabeln entstammen. Es bildet eine Vereinigung der Oppositionen warm und kalt ab. Das Alpeis (35.1), das die äußere Schale bildet, besitzt offenbar eine besondere Härte, weshalb es mit Begriffen wie *lapis* (33.2) oder *silex* (34.4) belegt wird. Daher kann es von Sonnenstrahlen nicht geschmolzen werden, seine Erstarrung ist unbezwingbar (35.1: *indomitum rigorem*). Die Erstarrung im Inneren ist hingegen *imperfectus* (33.3) und lässt den Kristall als einen *saxum liquidum* (35.5) erscheinen, eine weitere *concordia discors*. Trotz der Unvollendetheit übersteigt der Wert des Kristalls den Wert anderer vergleichbarer Objekte (33.4: *nobilior*).

Außerhalb der *concordia discors* rufen gewisse Begriffe unterschiedliche Assoziationshorizonte auf. Der Natur, die diesen mirabilen Kristall geschaffen hat, werden *ingenium* und *ars* unterstellt (34.3), sie manifestiert sich als *natura artifex*. Die Qualität der Natur als Künstlerin liegt ebenso in dem in 33.3 als Schöpfer vorgeschlagenen *sollers hiemps*, dem kunstfertigen Winter. Auch die dem Ausdruck des Staunens verpflichteten Fragen in 34.3–8 verleihen dieser beachtenswerten Qualität der Natur Ausdruck.

Darüber hinaus sind beide Begriffe zentral für die antike Dichtungstheorie und man kann daher die formulierte Frage *quod vos ingenium iunxit?* (34.3) genauso gut auf den Dichter übertragen, der es mittels solcher Formulierungen wie *torpuit et maduit* (34.4) ebenso schafft, fest und flüssig miteinander zu verbinden. Des Dichters *ars* manifestiert sich vornehmlich in der seriellen Gestaltung der Epigramme, die sich hauptsächlich in Wiederholung, Variation und Addition zeigt. Die Epigramme arbeiten alle mit demselben Set an inhaltlichen Grundgedanken, die jedoch sprachlich immer wieder anders formuliert und dadurch variiert werden. Jedes Epigramm wird so zu einer einzelnen Episode der Serie, die ihre textuelle und gedankliche Anbindung an vorherige Episoden jedoch nie verliert. Weiteres Kennzeichen der dichterischen *ars* ist die Intra- bzw. Intertextualität, die sich sowohl innerhalb der Kristallepigramme als auch zu anderen Autoren, beispielsweise Martial und Horaz, ergibt. Diese hier nur angedeutete Tendenz wird im weiteren Verlauf der Serie deutlich intensiviert.

Die serielle Rückbindung wird begleitet durch eine Addition und Präfiguration neuer Ideen, wenn das Wasser im Inneren plötzlich nicht mehr bloß Wasser, sondern beispielsweise ein *proditor* (35.4) ist. Nicht nur dies, sondern auch das Epigrammdichten und die Irritation von Lesererwartungen fallen hierbei unter den Begriff des

ludere, des Spielens. Die Serie betrifft ebenso das Verb *crescere*, das als Kommentar liefert, dass von Epigramm zu Epigramm, man könnte sogar sagen von Vers zu Vers, die *miracula* des Kristalls anwachsen. Ähnliches legt das Partizip *auctus* von *augere* nahe, das als Verb zur Technik der Auxesis gehört. Rein inhaltlich bezieht sich die Steigerung der Ehre auf den Wasserkern, auf die Serie übertragen ist die Auxesis im Sinne einer *amplificatio* zu verstehen, also einer Hinzufügung von Bedeutung durch wiederholtes Aufgreifen und zunehmende Detailtreue, um einem gewissen Punkt mehr Gewicht zu verleihen.

Dass die Wunder des flüssigen Steins immer weiter anwachsen und der flüssige Kern dasjenige ist, was stetig an Qualität hinzugewinnt (35.5–6: *liquidi crescunt miracula saxi / et conservatae plus meruistis aquae*), ist als Aussage hinsichtlich der gesamten Serie aufzufassen. Diese zeugt einerseits von einem hohen selbst-reflexiven Bewusstsein ob der seriellen Gestaltung der Beschreibung des Kristalls und andererseits von einer Untergliederung in einzelne Gruppen. *plus* ist der zentrale Begriff, der darauf hindeutet, dass dem flüssigen Kern im Anschluss mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden wird.

2.2.1.3.5 *carmen* 36

*aspice porrectam splendenti fragmine venam,
qua trahitur limes lucidiore gelu.*

*hic nullum Borean nec brumam sentit opacus
umor, sed varias itque reditque vias.*

*non illum constrinxit hiemps, non Sirius hausit,
aetatis spatium non tenuavit edax.*

5

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Als Aufforderung zur Betrachtung ist *aspice* (36.1) das Signalwort für die Ekphrasis schlechthin. Es legt die Art des Umgangs mit dem Text durch den Rezipienten fest. Er wird zum visuellen Eindringen in den Kristall aufgefordert und dadurch gleichsam zum Betrachter. Daher häufen sich hier Vokabeln, die die Visualisierung unterstützen wie *splendenti*, *trahitur*, *lucidiore*, *opacus*, *itque reditque*. Ergänzend zum Wortmaterial unterstützen Metrik und Stil die Visualisierungsleistung dieses Epigramms. Die Ekphrasis basiert allerdings nicht allein auf dem Sehen, sondern ist in ihrer sinnlichen Anschaulichkeit auch durch das Fühlen (36.3: *sentit*) bestimmt.

Im Kern des Steins, hier als *splendens fragmen* (36.1) bezeichnet, nimmt der Betrachter eine Wasserader wahr (36.1: *porrectam venam*). Wie *aspice* unterstützt *splendens* die Vorstellung des Kristalls. Der Eindruck des Schimmerns wird dann intensiviert, wenn man sich klar macht, dass *fragmen* auch den Vorgang des Brechens von Licht bezeichnen kann.

Die Streckung der *vena* (36.1) wird sprachlich durch das Hyperbaton zwischen dem Partizip und seinem Bezugswort nachempfunden, sodass die visuelle Vorstellung stilistisch unterstützt wird. Die Wasserader fungiert gleichsam als Grenze (36.2: *limes*) zwischen festem und flüssigem Anteil des Steins. Der *limes* kann in diesem Zusam-

menhang als Ordnungsstifter verstanden werden und erzeugt so eine *concordia* zwischen fest und flüssig.¹⁷⁸ Dementsprechend ist *limes* durch seine zentrale Stellung im Vers und durch die folgende Penthemimeres hervorgehoben.

Das Partizip *porrectam* wird durch *trahitur* im zweiten Vers erneut aufgegriffen; *lucidiore gelu* (36.2) variiert *splendens fragmen*. Beide Phrasen heben die Durchsichtigkeit des Kristalls hervor, wodurch die Wahrnehmung des Inneren überhaupt ermöglicht wird.

Die folgenden vier Verse charakterisieren das Wasser als unabhängig und heben dadurch den mirabilen Charakter des Kristalls besonders hervor. Äußeres Eis und inneres Wasser werden hinsichtlich ihrer Qualität durch *lucidiore* und *opacus* einander gegenübergestellt. Dem helleren Eis der Schale steht ein *opacus umor* (36.3–4), ein dunkles Nass/Meer, entgegen.¹⁷⁹ Durch die Gegenteiligkeit der Helligkeit wird der visuelle Effekt von *splendens* ergänzt.

Die mit Vers 36.3 beginnende Aufzählung macht den mirabilen Charakter des Kristalls deutlich (36.3–6). Denn kein natürlicher Einfluss kann für das Einfrieren bzw. Versiegen dieser Wasserader sorgen: Sie ist vollkommen unberührt (36.3: *nec sentit*) von dem Nordwind Boreas (*nullum Borean*) und der Winterkälte (*brumam, hiemps*) wie auch der Sommerhitze (*Sirius*) und ist folglich von der natürlichen Vergänglichkeit nicht betroffen (36.6: *aetatis spatium edax*). Variation innerhalb des Epigramms zeigt sich vor allem in *hic nullum Borean nec brumam* und *non illum constrinxit hiemps*. Die Aufzählung wird durch verneinende Partikel strukturiert (*nullum...nec...non...non...non*). Die zunächst in Vers fünf feststellbare anaphorische Struktur, metrisch segmentiert durch eine Hephthemimeres vor dem zweiten *non*, wird im sechsten Vers zwar von der Anordnung des Partikels her aufgebrochen, metrisch allerdings dadurch beibehalten, dass *non* hinter der Penthemimeres platziert ist.

Konsequenz der Unabhängigkeit des Wassers ist seine Beweglichkeit, die vor allem durch den Rhythmus von *varias itque reditque vias* klanglich umgesetzt wird. Laurens gestaltet diesen Vers visuell folgendermaßen: *VARIAS ITQUE REDITQUE VIAS* und betont damit die bewusste phonetische Gestaltung der Epigramme und Claudians Hang zum Sprachspiel, das ich ebenso in *f-rigor-a* und *inper-f-ectoque rigor-e* (33.2–3) erkenne.¹⁸⁰ Wie die *vena* einen *limes* innerhalb des Kristalls bildet, unterbricht Vers 36.4 die durch verneindene Partikel bestimmten Verse und drückt im positiven Sinne aus, was das Innere ausmacht. Das Enjambement von Vers drei zu vier, wodurch *umor* in den vierten Vers hineinrutscht, macht dies im Gesamten möglich.

Das Leitmotiv dieses Epigramms ist der Gegensatz von Außen und Innen, Fest und Flüssig und damit weiterhin die *concordia discors*. Bezüglich des Außen des Kristalls bilden *splendenti* und *lucidiore* gemeinsam das Wortfeld Außen/Durchsichtig, *gelu*

¹⁷⁸ S. dazu auch die Ausführungen zum Gewebe Proserpinas in Kapitel 3.2.1 ab S. 272–277.

¹⁷⁹ Zur Übersetzung von *umor* als Meer vgl. Ov. *met.* 1.30–31: *circumfluis umor / ultima possedit solidumque coarctat orbem*.

¹⁸⁰ Laurens 1986: 350. Neben diesem Sprachspiel arbeitet Laurens noch einige andere phonetische Besonderheiten der Epigramme heraus (vgl. Laurens 1986: 349–350).

gehört zum Aspekt Außen/Fest bzw. Kalt. Das Wortfeld Gestalt/Gesamtheit wird hier durch *fragmen* bedient. Die Gestaltung des Inneren betreffen zunächst die Begriffe *porrectam venam*, *trahitur* und *limes*. Weiterhin wird das Innere durch *opacus* bezogen auf Innen/Kalt sowie *non constrinxit* und *non hausit* auf Innen/Flüssig bestimmt. Programmatisch für das flüssige Innere steht *umor*, dessen Dynamik durch *varias itque reditque vias* untermalt wird. *Boreas*, *bruma*, *hiemps* und *Sirius* gemeinsam mit *spatium aetatis* und *tenuare* bedienen das Wortfeld Kosmos. *aspice* gibt zum ersten Mal einen Rezeptionsmodus vor und ist gemeinsam mit *sentit* ein Bestandteil des entsprechenden Wortfeldes Sensorik. Hinzuzufügen sind *splendenti*, *lucidior*, *gelu*, *Borean*, *brumam*, *opacus umor*, *itque reditque*, *Sirius*.

b) Serielle Bezugnahme

Nachdem 35 mit dem Kommentar endet, dass das eingeschlossene Wasser mehr verdient habe, lenkt der Beginn des 36. Epigramms der *Carmina minora* die Aufmerksamkeit des Rezipienten genau darauf und ist als Weiterführung des in 35 formulierten Gedankens zu verstehen. Eingeleitet mit *aspice* involviert es nicht nur den Leser auf eine ganz andere Weise, macht ihn nämlich zum Betrachter, sondern markiert auch explizit, dass eine Ekphrasis folgt. Diese ist nicht nur durch das Signalwort *mentiri* in 35.3 angedeutet worden, sondern auch primäres Ziel von Epigramm 36 und setzt sich in 37 und 38 fort, weshalb diese drei Texte eine weitere Subgruppe der Serie bilden. Diese steht aufgrund der inhaltlichen Orientierung im Gegensatz zur ersten Subgruppe bestehend aus den Epigrammen 33–35, die das Mirabile ausstellen, das sich aus der *concordia discors* zwischen gefrorenem und flüssigem Wasser ergibt.

Aufgrund der Durchsichtigkeit (*splendenti* bzw. *lucidior*) des äußeren Eises, das auch bereits in 34 und 35 mit der Vokabel *gelus* bezeichnet wurde, ist der innere Kern des Kristalls direkt sichtbar. Der Leser fühlt sich automatisch an *liquefacta* aus 34.6 und *liquidi* aus 35.5 erinnert. Hier zeigt sich nicht nur die Aufnahme einer Idee über mehrere Texte hinweg, sondern auch ihre begriffliche Variation innerhalb eines Textes. Die vorher durch *carcere*, *claustris* oder *conservatae* implizierte Segmentierung von Innen und Außen verdeutlicht hier das Substantiv *limes*, das Innere zieht eine Grenze durch den Stein. Die Verbindungspunkte zu den Anfangsdistichen von 33, 34 und 35 sind die äußere Eisschicht (hier *gelu*, vorher *glacies* bzw. *lymphas*) und die Abgrenzung des flüssigen Anteils (hier *limes*, vorher *frigora parte negat*, *cognato carcere*). *edax* in seiner zeitlichen Kontinuität greift zurück auf *mansit* in 35.4, wenn man auch *manere* als Angabe einer zeitlichen Dauerhaftigkeit versteht. Genauso wird die zeitliche Entwicklung in *estis* – *fuistis* ins Gedächtnis gerufen.

Zwei Dinge sind komplett neu. Zunächst die Idee, dass es sich bei dem Kristall um ein Bruchstück, ein *fragmen*, handelt. Im Rahmen der Serie liegt eine begriffliche Ergänzung zu vorherigen Termini wie *lapis*, *silex*, *saxum* etc. vor. Auch rekurriert es auf eine Art der Gewinnung von Kristallen, über die Theophrast berichtet; es heißt, dass

Kristalle durch das Spalten von Steinen gewonnen würden.¹⁸¹ Da dem Substantiv das Adjektiv *splendens* an die Seite gestellt ist, hat es bereits einen starken Bezug zur Visualität. Dieser lässt sich intensivieren, wenn man sich klar macht, dass *fragmen* auch den Vorgang des Brechens von Strahlen bezeichnen kann. In 37 wird die hier präfigurierte Idee des Brechens von Sonnenstrahlen und dem entsprechenden farblichen Effekt wieder aufgegriffen.

Zweitens ist die Darstellung der Form des Inneren neu. Dort befindet sich eine *porrecta vena*, die sich durch den Stein zieht (*trahitur*). Dies ist nicht ganz in Übereinstimmung mit der Vorstellung zu bringen, die man sich aufgrund von *vivis aquis*, *tumescere* und *securas undas* hätte machen können. Auch dahinter verbergen sich die serielle Variation von bereits bestehenden Konzeptualisierungen und damit ein beabsichtigter Bruch mit Lesererwartungen.

c) Assoziationshorizonte

Zu den Wörtern, die in diesem Epigramm poetologische und ästhetische Assoziationshorizonte enthalten, gehören *fragmen*, *vena*, *opacus*, *edax*, *aspice*, *sentit*. Auch hier sind Begriffe dabei, die auf den ersten Blick rein als *natura* eingestuft werden, z. B. *vena* oder *opacus*, die aber auf den zweiten Blick je nach Kontext andere Bedeutungsdimensionen entfalten können. Somit gehören auch sie zu den oszillierenden Begriffen.

Die Vokabel *fragmen* lässt sich gleich mit mehreren Bereichen der Spätantike in Verbindung bringen.¹⁸² Es enthält vor allem literarische Implikationen. Fragmentierung manifestiert sich in spätantiken Texten beispielsweise auch im Cento, der aus Versfragmenten zusammengesetzt wird, oder in den Gittergedichten Optatians.¹⁸³ Ebenso zeichnet sich die spätantike Literatur durch eine Hinwendung zur Episode aus. Vor diesem Hintergrund gewinnt jedes Epigramm die Qualität eines *fragmen*, einer Episode, die an andere Episoden gereiht wird, um eine Serie zu bilden.¹⁸⁴

Auf der Gegenstandsebene bezieht sich *vena* auf das im Inneren sichtbare Wasser. Als Assoziationshorizonte ruft es mehrere Aspekte auf. *vena* kann mit dem Material Marmor in Verbindung gebracht werden. Dass *vena* eine Vokabel ist, die in solchem Zusammenhang in der Antike gebräuchlich ist, lässt sich unter anderem an Statius zeigen. In der Beschreibung eines Wohnhauses im Rahmen der zweiten *Silve* des ersten Buches (Stat. *silv.* 1.2.147–157) werden unterschiedliche Marmorsorten aufgezählt, die verbaut sind (Stat. *silv.* 1.2.148–151). Neben Marmor aus Libyen, Phrygien und Lakonien wird auch Onyxmarmor verbaut, von dem es heißt, dass er ein wel-

¹⁸¹ Vgl. S. 56 mit FN 74.

¹⁸² Vgl. zu Fragmentierung und Politik in der Spätantike Boschung/Danner/Radtke 2015; vgl. zu Fragmentierung in Kunst und Literatur der Spätantike Körfer 2019: 228–244.

¹⁸³ Vgl. Körfer 2019.

¹⁸⁴ Vgl. dazu Roberts 1989: 56–58 vor allem zu Episodenhaftigkeit anstelle von narrativer Geschlossenheit und zum *Cento* als typisch spätantiker Fragmentdichtung. S. auch Hernández Lobato 2012: 258.

lenförmiges Muster habe (*flexus*) und eine *concolor alto vena mari*, eine Ader dem tiefen Meer gleichfarbig.¹⁸⁵ Nicht nur kann ein Stein eine *vena* haben, sondern es gibt auch noch eine andere Stelle, in der die *vena* mit dem Meer verglichen wird; man kann hier an Epigramm 33 zurückdenken, in dem der innere Kern als schäumend bezeichnet wird und dadurch ganz klare Dimensionen des Meeres erhält (33.4: *tumescit*). Auch Quellen können sich in *venae* aufgliedern, wie in Plinius' Beschreibung der Clitumnus-Quelle zu lesen ist (Plin. *epist.* 8.8). Die Quelle wiederum ist aus poetologischen Kontexten bekannt.¹⁸⁶ Auch bringt mich *vena* zurück zu Horaz, den ich bereits in meinen Ausführungen zu Text 33 erwähnte. Direkt bei seiner These, dass *ingenium* und *ars* das Verfassen von Poesie bedingen, verwendet der Dichter das Substantiv *vena* und meint damit eine innere Veranlagung: *ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video ingenium* (Hor. *ars* 409–410). Die *vena* ist nicht mehr allein lebenswichtiges Blutgefäß, sondern auch Sitz des menschlichen Talents. Im Kristall ist sie das, was den Kristall zu einem *Mirabile* macht und Staunen auslöst.

Die Verse 36.3–4 sind nicht nur aufgrund der Wendung *opacus umor* bemerkenswert, sondern auch, da es sich bei diesen Versen um die Mitte der Serie handelt, vor ihr und nach ihr liegen je 20 Verse. Dieser Mittelpunkt der Serie wird sprachlich durch das Enjambement von *opacus* und *umor* untermalt, was auch die Visualisierung dieses Mittelpunktes erleichtert. Dadurch gehen Zentrum der Serie und Zentrum des Kristalls, sein flüssiger Kern, der weder vom Boreas noch vom Winter gefroren werden kann und somit seine Flüssigkeit behält, ineinander über.

Außerhalb dieser strukturellen Bedeutung liegt eine ganze Reihe von möglichen Bedeutungsdimensionen, die sich hinter *opacus umor* verbergen.¹⁸⁷ Geht man von *opacus* im Sinne von dunkel bzw. beschattet aus, kann das Adjektiv erstens so verstanden werden, dass das eingeschlossene Wasser kalt ist, was angesichts der es umgebenden Eisschicht plausibel ist. Der Schatten als Schutzmedium spielt vor allem in Beschreibungen von Hainen bzw. *loci amoeni* eine wichtige Rolle, für deren Annehmlichkeit gerade der Schatten ein Kernbestandteil ist.¹⁸⁸ Während er in *loci amoeni* dem Schutz vor der Hitze dient, sorgt er hier für das Bestehen des flüssigen Wassers, das weder von Kälte noch von Wärme noch von der Vergänglichkeit beeinflusst wird.

Zweitens ist *opacus* das direkte Gegenteil zu *lucidus* in 36.2, wodurch die äußere Schale und der innere Kern visuell voneinander abgesetzt werden.¹⁸⁹ Synonyme für

185 Vgl. auch Stat. *silv.* 1.3.36 oder Sidonius Apollinaris *carm.* 22.139.

186 S. dazu die Ausführungen zu Epigramm 37, S. 112.

187 S. zu einer anderen Auslegung S. 68 mit FN 114. Im Zuge dieser Auslegung interpretiert Formicola 2004 *opacus umor* als Symbol für eine Unerschütterlichkeit im Handeln Stilichos.

188 Vgl. beispielsweise die Beschreibung der Clitumnus-Quelle bei Plinius dem Jüngeren, Plin. *epist.* 8.8.2: *Modicus collis adsurgit antiqua cupresso nemorosus et opacus. Hunc subter exit fons et exprimitur pluribus venis, sed imparibus, eluctatusque quem facit gurgitem lato gremio patescit purus et vitreus, ut numerare iactas stipes et relucetis calculos possis.* S. zu einer Stellensammlung den Kommentar Franzi 2002 *ad versum* 2 (*lucus opacat*) zum *Cupido cruciatus* des Ausonius.

189 So als Gegensatz zu *lucidus* auch bei Ricci 2001 *ad loc.*

diese beiden Adjektive sind *obscurus* und *perspicuus*, die vor allem in rhetorischen Kontexten relevant sind. Auf der inhaltlichen Ebene bedeutet *obscuritas*, dass ein Gegenstand nicht direkt verstanden werden kann, unter anderem, weil die Sprache so gewählt ist, dass sie einen verdunkelnden bzw. den Sinn verbergenden Effekt hat. Durch die Zuweisung des Adjektivs an *umor* liegt die *obscuritas* somit auf der Seite des Kerns, dessen Flüssigkeit dem Betrachter Rätsel aufgibt – man denke hier nur an die in 34 formulierten Fragen. Im Falle einer textuellen *obscuritas* fällt es dem Leser zu, den Sinn zu erhellen: „Übertragen auf den sprachlich-literarischen Bereich ist der Sinn von Texten, die als „verdunkelt“ beschrieben werden, demzufolge nicht „undurchsichtig“, sondern vielmehr „im Dämmerlicht verborgen“ und somit mittels Adaptation an die Lichtverhältnisse auch erkenn- und sichtbar“.¹⁹⁰ „Adaptation an die Lichtverhältnisse“ meint in diesem Fall ein Hinterfragen weiterer möglicher Bedeutungsdimensionen und Assoziationshorizonte, die diese Formulierung enthalten kann. Denn nur dann ist es möglich, dem Rätsel dieses Kristalls, das in seiner starken poetologischen aufgeladenheit besteht, etwas näher zu kommen.

Meine Übersetzung von *opacus umor* als „dunkles Meer“ deutet bereits an, dass ich eine Deutung für diese Junktur vorschlagen möchte, die weit in die antike literarische Tradition zurückgreift. In den homerischen Epen kann das Meer viele unterschiedliche Farben annehmen. Es kann in der *Odyssee* weinrot sein (οἶνοψ), wenn es Gefahren mit sich bringt, es kann in der *Odyssee* und der *Ilias*, wenn es aufgewühlt ist, auch purpurn (πορφύρεος)¹⁹¹ oder dunkel sein (μέλας, κελαινός). Die unterschiedlichen Färbungen entsprechen dabei jedoch nicht bloß visuellen Realitäten, sondern evozieren Zustände, Empfindungen und Affekte.¹⁹² Grand-Clément hat in ihrer Untersuchung der literarischen Darstellung der Farben des Meeres mehrere Aspekte herausgestellt, die in der archaischen Literatur mit dem dunklen Meer verbunden wurden. Ganz grundständig bedeuten die beiden Adjektive μέλας und κελαινός ein tiefes Schwarz. Dieses werde „im System des griechischen Denkens eng mit den Vorstellungen der Tiefe, der Schwere, der Dichte und der Konzentration verbunden“, sodass Ausdehnung und Tiefe des Meeres hervorgehoben würden. Wie ich meine, liegen Tiefe und Konzentration im flüssigen Kern des Kristalls vor allem in Assoziationshorizonten und intertextuellen Bezügen. Auch ist das dunkle Meer in den griechischen Epen mit Bewegtheit verbunden. Diese Vorstellung ist hier in dem sehr lautmalerischen Kolon *varias itque reditque vias* als charakteristisch für den *opacus umor* angegeben.¹⁹³

Die Bedeutung des dunklen Meeres ist substantiell an *edax* als das letzte Wort des Gedichtes geknüpft. In der lateinischen Literatur hat es offensichtliche poetologische Implikationen:

¹⁹⁰ Vgl. zum Begriff Schwitter 2015: 31–40. Zitat Schwitter 2015: 38.

¹⁹¹ S. Stulz 1990: 154–167, auch zu unterschiedlichen Kontexten, in denen das Verb πορφύρειν und das Adjektiv πορφύρεος verwendet werden.

¹⁹² S. für einen konzisen Überblick Grand-Clément 2017, hier Grand-Clément 2017: 15.

¹⁹³ Grand-Clément 2017: 8–9, Zitat Grand-Clément 2017: 8.

Hor. *carm.* 3.30.1–5

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.* 5

Ov. *am.* 1.15.1–8

*Quid mihi livor edax, ignavos obicis annos,
ingeniique vocas carmen inertis opus;
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae pulverulenta sequi,
nec me verbosas leges ediscere nec me 5
ingrato vocem prostituisse foro?
mortale est, quod quaeris, opus. mihi fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.*

Ov. *met.* 15.871–872

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.*¹⁹⁴

In allen Ausschnitten formulieren die augusteischen Dichter Horaz und Ovid einen Ewigkeitsanspruch für ihre Werke und damit sich selbst. Während bei ihnen die Unsterblichkeit für das jeweilige *monumentum*, *carmen* bzw. *opus* gilt, ist bei Claudian das in der *vena* befindliche, nicht versiegende Wasser das, was in Analogie als Symbol für Claudians Dichtung verstanden werden muss. Damit wird das nicht nur im Zentrum des Kristalls befindliche, sondern auch im Zentrum der Serie stehende Wasser zum Symbol von Claudians dichterischem Ewigkeitsanspruch. Wenn ich nun das dunkle Meer als Anspielung auf die archaische griechische Dichtung verstehe, wird in diesem Epigramm die zentrale poetologische Aussage getroffen, dass Claudians Dichtung genauso ewig ist wie die homerischen Epen.

d) Resümee

Gedicht 36 lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten weg von dem Kristall als Gesamtheit hin zum inneren Kern. Mittels einer Aufforderung zum Betrachten (*aspice*) wird er in Abgrenzung zur äußeren Schale zum Objekt einer ekphrastischen Passage, die Außen und Innen in Farbkontrasten inszeniert. Während die äußere Schale *splendens* und *lucidus* ist, ist das flüssige Innere *opacus*. Das Innere zeichnet sich allerdings nicht nur durch seine Farbigkeit aus; es wird zudem in seiner Räumlichkeit (*porrectam venam* und *limes*), seiner Dynamik (*varias itque reditque vias*) und seiner Dauerhaftigkeit (*non constrinxit, non hausit, non tenuavit*) beschrieben.

Die Anschaulichkeit dieses Textes liegt nicht allein in Begriffen, die eine Visualisierung erlauben, sondern auch im Fühlen. Das Wasser im Inneren fühlt nicht – es

¹⁹⁴ Horaz *carmina*: Shackleton Bailey 1991; Ovid *Amores*: McKeown 1987; Ovid *Metamorphosen*: Holzberg 2017.

fühlt nicht die Kälte, die Boreas und Winter, nicht die Wärme, die Sirius mit sich bringt. Der Leser fühlt sowohl die Kälte des Äußeren und des Inneren wie auch die Wärme des Sirius. Der Kern ist vollkommen entrückt von jeglichen Einflüssen, kann aber aufgrund der Durchsichtigkeit der Schale des Kristalls betrachtet werden. Weil er entrückt ist, ist er gleichzeitig geheimnisvoll (*opacus*) und ewig in seinem Bestehen (*edax*), daher Anlass von Dichtung und Symbol für den Anspruch der Dichtung.

2.2.1.3.6 *carmen* 37

clauditur immunis convexo tegmine rivus
duratisque vagus fons operitur aquis.
nonne vides propriis ut spumet gemma lacunis
et refluos ducant pocula viva sinus
udaque pingatur radiis obstantibus Iris, 5
secretas hiemes sollicitante die?
mira silex mirusque latex! et flumina vincit
et lapides merito, quod fluit et lapis est.

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

In Fortsetzung von Epigramm 36 inszeniert sich dieses Epigramm als ekphrastisch (36.1: *aspice* und 37.3: *nonne vides?*). Anschaulichkeit wird durch eine starke sensorische Dichte erzeugt, die sowohl den Sehsinn (*nonne vides*, *pingatur*, *Iris*) als auch den Tastsinn (*duratis*, ergänzt durch *sentit* aus 36.3) und sogar den Hörsinn (*spumet*) anspricht. Das in 35 angekündigte Mehr, das das Wasser im Inneren hinzugewonnen hat (35.6: *plus meruistis aquae*), wird hier ein weiteres Mal inhaltlich durch die Fokussierung auf den inneren Kern geliefert. Dieser tritt als *immunis rivus* und als *vagus fons* in Erscheinung, einerseits ungestört und dadurch unabhängig und andererseits sich ausbreitend in der Fläche des Steins.

Die Abtrennung des flüssigen Anteils vom Rest des Kristalls wird unterschiedlich umgesetzt. Zu Beginn ist das Wasser der passive Part, es wird eingeschlossen (37.1: *clauditur*) und eingehüllt (37.2: *operitur*). Der aktive Part sind dementsprechend eine gewölbte Bedeckung (37.1: *convexo tegmine*) und das gefrorene Wasser (37.2: *duratis aquis*). Die *concordia discors* wird in 37.2 durch das direkte Nebeneinanderstellen und das dadurch entstehende Reibungspotential von *duratis* und *vagus* sehr anschaulich gemacht – ähnlich wie in *liquidum saxi* in 35.5. Ab 37.3 ist das Wasser selbst als aktiv geschildert, es schäumt im Kern (*spumet*) und fließt hin und her (37.4: *refluos sinus*). Die Wasserbewegung zieht als weiteren Effekt nach sich, dass die im Kristall gebrochenen Lichtstrahlen in allen Farben des Regenbogens reflektiert werden (37.5: *pingatur Iris*). Für die Wasserbewegung wird nun der Tag mit seinem Sonnenlicht verantwortlich gemacht (37.6: *sollicitante die*). Die abschließende Parallelisierung von *silex* und *latex* nicht nur durch Wortstellung, sondern auch durch das als Polypoton verwendete Adjektiv *mirus* kennzeichnet sowohl Stein als auch Wasser als bewundernswerte Erzeugnisse einer *natura artifex*. Die Parallelisierung von *flumina* und *fluit* sowie *lapides* und *lapis* betont, dass Wasser und Wasser sowie Stein und Stein mit-

einander ins Verhältnis gesetzt werden – ein *immunis rivus* übertrifft somit eine ganze Reihe an Flüssen, ein Kristall übertrifft eine ganze Reihe an Steinen – möglicherweise auch Nil, Aponus oder Magnetstein, denen Claudian ebenso ein *carmen minus* widmet. Und der Kristall übertrifft ganz deutlich das, was nur Wasser oder nur Stein ist (37.7–8: *vincit merito*), da er zugleich Stein und Wasser ist.

Dass das flüssige Innere des Kristalls vom festen Äußeren eingeschlossen und dabei nicht von ihm zum Gefrieren gebracht wird, thematisiert der Beginn des Epigramms anhand der Wortfelder Außen/Fest (*duratis aquis, gemma*) und Innen/Flüssig (*immunis rivus, vagus fons, spumet, refluos, pocula viva, sinus*). Die zugleich vorliegende Trennung und Verbindung dieser beiden unterschiedlichen Stoffe wird durch Begrifflichkeiten wie *clauditur, operitur, convexo tegmine* und *propriis lacunis* zum Ausdruck gebracht, die zum Wortfeld Gestalt/Verhältnis gehören. Eine weitere Charakteristik verleiht dem flüssigen Inneren die Wendung *secretas hiemes*, die zum Wortfeld Innen/Kalt zu rechnen ist. Wie *Iris* konstituiert der Ablativus absolutus *sollicitante* die das Wortfeld Kosmos. Mit der Ausnahme *gemma* (37.3) liegt zum Abschluss der Schwerpunkt auf dem Wortfeld Wert (*mira/mirus, vincit, merito*), zu dem als Referenz Flüsse (*flumina*) und Steine (*lapides*) herangezogen werden und das mit dem Wortfeld Gestalt/Gesamtheit (*silex, latex, fluit et lapis est*) verbunden wird. Zum ersten Mal treten mit *pingatur* und *uda Iris* Vertreter des Wortfeldes Farbeffekt auf. Das Wortfeld Sensorik umfasst eine ganze Reihe an Begriffen, die hauptsächlich sehen und fühlen als Sinne der Wahrnehmung betreffen: *rivus, duratis aquis, fons, nonne vides, spumet, refluos, pocula, gemma, uda, pingatur, radiis, Iris, sollicitante, silex, latex, lapis*.

b) Serielle Bezugnahme

33.1–2 *possedit **glacies** naturae signa prioris
et fit parte lapis, frigora parte negat*

34.1–2 *lymp^hae, quae tegitis **cognato carcere** lymp^has,
et quae nunc estis quaeque fuistis aquae*

35.1–2 *solibus indomitum **glacies Alpina** rigorem
sumebat nimio iam **pretiosa gelu***

36.1–2 *aspice porrectam **splendenti fragmine** venam
qua trahitur limes **lucidior gelu***

37.1–2 *clauditur immunis **convexo tegmine** rivus
duratisque vagus fons operitur **aquis***

Bei Epigramm 37 angekommen, bietet es sich an, die ersten Distichen der Epigramme 33–37 einander gegenüberzustellen, da sich hier unterschiedliche Mechanismen der Umsetzung serieller Wiederholung und Variation aufzeigen lassen. Im Sinne einer visuellen Unterstützung meiner Argumente habe ich mich dazu entschieden, solche Wörter und Junktoren, die bezogen auf Inhalt, Stil und Sprache korrespondieren, **recte und fett, kursiv und fett, unterstrichen** oder recte hervorzuheben. Die ver-

bliebenen Wörter sind allein aufgrund der Tatsache kursiviert, dass es üblich ist, lateinische Wörter im Text zu kursivieren.

Inhaltlich gesehen liegt Wiederholung im Thema *concordia discors* zwischen gefrorenem und flüssigem Wasser, das sowohl in jedem Hexameter als auch in jedem Pentameter der ersten Disticha von Neuem aufgegriffen wird. Auf der stilistischen Ebene zeigt sich Wiederholung in der häufigen Verwendung des Hyperbatons, z. B. *indomitum rigorem* oder *porrectam venam*. Auch die mehrfache Verwendung gewisser Vokabeln wie *aqua*, *gelu*, *glacies* oder lautliche Ähnlichkeiten wie in *fragmine – tegmine* sind im Sinne der Wiederholung zu deuten. *variatio* manifestiert sich sprachlich in der Bandbreite an verwendeten Begriffen für denselben Sachverhalt, nämlich das innere, flüssige Wasser (*naturae signa prioris*, *lympa*, *aqua*, *venam*, *rivus*, *fons*) und der damit einhergehenden Ausdehnung von Wortfeldern. Die vokabuläre *variatio* der Bezeichnung der äußeren Schale ist kombiniert mit einer Wiederholung sprachlicher Muster. *cognato carcere*, *pretiosa gelu*, *splendenti fragmine*, *lucidior gelu*, *convexo tegmine* und *duratis aquis* teilen den Kasus Ablativ und die Verbindung von Adjektiv und Substantiv. Sie tragen gleichzeitig zur Perspektivierung des Äußeren hinsichtlich Form, materieller Beschaffenheit und Effekt bei. Eine ähnliche Perspektivierung liegt bezüglich des flüssigen Kerns vor: *porrectam venam*, *immunis rivus* und *vagus fons* folgen demselben sprachlichen und zumindest hinsichtlich der ersten beiden Wendungen metrischen Schema (*pōrrēctām vēmām* bzw. *īmūnīs rīvūs*). Die durch die stilistische Gestaltung nahegelegte Bezogenheit ist auch auf der inhaltlichen Ebene feststellbar (s. Assoziationshorizonte).

In 35.1 findet sich in der als Hyperbaton gestalteten Formulierung *indomitum rigorem* mit Bezug auf die äußere Eisschicht eine Präfiguration dieses sprachlichen Musters. 33 und 35 verbindet darüber hinaus eine inhaltliche Ausdifferenzierung, die ich als Ausweis für die bewusste serielle Anlage der Epigramme deute. Während in 33.1 die Vokabel *glacies* die äußere Schicht bezeichnet, ist selbige in 35.1 *glacies Alpina*, nicht mehr bloß Eis, sondern Eis, das durch die Angabe seiner Provenienz genauer bestimmt und wie wir bereits erfahren haben, dadurch vor allem die zusätzliche Dimension Wert gewinnt. Dies ist ein Beispiel für eine serielle Konkretisierung.

Auch über die ersten Verse hinaus weist Epigramm 37 eine enorme Bandbreite an seriellen Bezügen zu den vorherigen Epigrammen auf. Die prononcierte Anfangsstellung des Verbs *clauditur* (37.1) bringt direkt die bereits etablierte Trennung der beiden Bestandteile des Kristalls auf den Punkt und legt als Thema des ersten Distichons das Verhältnis zwischen Außen und Innen fest. Harich-Schwarzbauer sieht hier eine *Sphragis Claudians*, die sie auf die programmatische Bedeutung des Verbs *claudere* zurückführt.¹⁹⁵ Diese Idee lässt sich plausibilisieren, wenn man eine Verbindung zum letzten Wort des 36. Epigramms (*edax*) herstellt und dahinter eine weitere zentrale Stellschraube der Serie vermutet, die letztlich metapoetische Bedeutung entfaltet (s. dazu Assoziationshorizonte). Hinsichtlich der vorherigen Epi-

195 Vgl. Harich-Schwarzbauer 2009: 18, 26, 28.

gramme erinnert es sowohl an die auffällige Stellung der Verben *possedit* in 33.1 und von *aspice* in 36.1. In beiden Fällen werden die inhaltlichen Stoßrichtungen der Epigramme, Zusammensetzung und Visualisierung, durch die Verben festgelegt. Aufgrund der inhaltlichen Aussagekraft von *clauditur* liegt eine enge Bindung an das gleichlange Epigramm 34 vor. Es lassen sich sogar Ähnlichkeiten in der Verteilung der Versfüße, der Silbenzahl und der Wortstellung am Ende der Verse festmachen (*cōgnātō cārcērē lymphās – cōnvēxō tēgmīnē rīvūs*). Die in 36 und 37 betonte Beständigkeit und Ungestörtheit des Rinnsals sind auf den Zustand des Bedecktseins zurückzuführen; ein Echo von *tegere* aus 34.1. Aufgrund der etymologischen Verwandtschaft greift *claudere* auch zurück auf *claustris* in 34.7.

Zu Beginn des 37. Epigramms zeigt sich serielle *variatio* als auch innerhalb eines Epigrammes möglich, wie in *immunis rivus* und *vagus fons*. Zweck der intratextuellen *variatio* ist die weitere Ausdehnung des Wortfeldes Wasser. Außerhalb der *variatio* erfüllt diese Verdichtung eine poetologische Funktion, auf die ich unter dem Punkt Assoziationshorizonte zu sprechen kommen werde. Durch das Adjektiv *immunis* zu *rivus* wird das, was hauptsächlich am Schluss von Epigramm 36 herausgestellt wurde (*edax*), aufgegriffen. Das *convexum tegmen*, das die *vena* im Inneren einschließt (*clauditur*), dient als Echo des *cognato carcere* aus 34.1.

Ebenso kann *tegmen* mit *opacus* aus 36.3 in Verbindung gebracht werden, da beide Begriffe mit Bedeckung und dadurch entstehender Dunkelheit konnotiert werden können. Es zeigt sich, dass *convexus* und *tegmen* in recht ähnlichen Kontexten verwendet werden. Guipponi-Gineste weist darauf hin, dass *convexus* häufig als Adjektiv zum Himmel gestellt wird (z. B. Manil. 2.375). Der innere Teil des Kristalls wird so mit einem himmlischen Gewölbe verglichen.¹⁹⁶ *convexus* bezieht sich dann nicht nur auf die Form, sondern auch auf die Idee, dass der Kristall mit seiner Beschreibung als *orbis* die Qualität eines Mikrokosmos besitzt, wie bereits in *Notus*, *Boreas*, *Sirius* oder *Iris* angedeutet. Lukrez' Vers 2.662, in dem von *sub tegmine caeli* die Rede ist, belegt die Verbindung des Himmels mit dem Begriff *tegmen* und damit eine semantische Nähe der Vokabeln *convexus* und *tegmen*. Wie bereits 33.2 bringt auch hier der Pentameter das Paradoxe des Kristalls zum Ausdruck. Es liegen *duratae aquae* und ein *vagus fons* in Ko-Existenz vor, also das gefrorene Wasser außen und ein sich bewegendes Gewässer im Inneren. Bezeichnete *aqua* im ersten Epigramm (33.4: *vivis aquis*) noch das Wasser im Inneren, so dient diese Vokabel nun der Bezeichnung der äußeren Schicht (37.2: *duratis aquis*), wodurch die bereits in Wendungen wie *naturae signa prioris* oder *cognato carcere* angelegte Gleichheit des Grundmaterials, der *materies*, aufgegriffen wird. Das Motiv des Einschließens wird stilistisch durch das Hyperbaton abgebildet (*duratis...aquis*).

Das folgende Distichon knüpft in seiner visuellen Pointierung (37.3: *nonne vides*) an *aspice* aus 36.1 an und formuliert so immer noch ausgelöst von *mentiri* in 35.3 seine ekphrastische Absicht. Die von diesem Ausdruck abhängige Frage erstreckt sich über

196 Guipponi-Gineste 2010: 274 – 275.

vier Verse und verweist dadurch auf den Aufbau des gleichlangen Epigramms 34 zurück. Nun wird der Kristall wieder als *gemma* bezeichnet, der eine *propria lacuna* besitzt. Allein die Bezeichnung als *gemma* ruft die Epigramme 33 und 35 ins Gedächtnis. Diese kann in Verbindung zu *limes* aus 36 gebracht werden und auch, wenn man *proprius* als unvergänglich auffassen möchte, mit *edax* in 35.6.

Die *viva pocula* stehen als Metonymie für eine runde Form des Inneren und auch kristallene Trinkgefäße, in denen sich ein Getränk bewegt. Auf den weiteren Verlauf der Serie gesehen, ist der Begriff *pocula* als Präfiguration zu verstehen, da in 38 das Trinken eine ganz besondere Rolle spielen wird. Ein ähnliches Potential entfaltet auch das Substantiv *sinus*, das eine gerundete Form des Kerns nahelegt und damit auf *convexo* im selben Epigramm Bezug nimmt. Wie bereits im letzten Vers des ersten Epigramms (33.4: *vivis aquis*) stellt sich hier die Frage, ob die Wassermassen nur lebendig aufgrund ihrer Bewegung oder auch be-lebend sind. *itque reditque* aus dem vorherigen Epigramm findet sich in *refluos* komprimiert. *spumet* stellt eine Verbindung zu *tumescit* in 33.4 wie auch *opacus umor* in 36.3–4 her und lässt ein weiteres Mal den Eindruck eines großen Gewässers entstehen, das in diesem Fall aufgewühlt ist.

Die mit *nonne vides* eingeleitete Frage wird im folgenden Distichon (37.5–6) durch einen weiteren Aspekt ergänzt.¹⁹⁷ Nachdem das vorherige Distichon den Betrachter bzw. Leser dazu aufgefordert hat, schwerpunktmäßig die Wasserbewegung im Inneren zu fokussieren, werden nun entstehende Lichteffekte ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Es mutet durchaus künstlerisch und hoch ästhetisiert an, dass die entstehenden Lichteffekte hier durch das Verb *pingere* charakterisiert werden. Der aufgrund der Feuchtigkeit entstandene Gegenstand ist eine *uda Iris*, Auslöser der Bemalung sind *radii obstantes*. In poetischen Texten wird die farbliche Vielfalt, die mit Iris als göttlicher Entität verbunden ist, besonders schön auf den Punkt gebracht. So heißt es bei Vergil (Verg. *Aen.* 4.700–702): *ergo Iris croceis per caelum roscida pennis, / mille trahens varios adverso sole colores / devolat [...]*. Ovid hält fest, dass Iris mit verschiedenen Farben bekleidet sei (Ov. *met.* 1.270: *varios induta colores*). Bei Apuleius wird sie als *multicolora* und *semicirculo figurata* charakterisiert, als vielfarbig und einem Halbkreis entsprechend geformt (Apul. *mund.* 16). Eine ausführliche Darstellung zum Regenbogen und vor allem zu physikalischen Erklärungsansätzen beispielsweise von Anaxagoras, Metrodor oder Aristoteles liefert Seneca in seinen *Naturales quaestiones* 1.3–8. Wie heutzutage dienen Feuchtigkeit (*uda*) und Sonnenlicht (*radii*) vielen antiken Physikern als Ansatzpunkte zu seiner Erklärung. Claudian ergänzt somit das Spektrum seines Kosmos durch Regenbogen und Sonne, aber auch implizit durch Wolken und Regen, die beiderseits in antiken Erklärungsversuchen herangezogen

¹⁹⁷ Pelttari 2014: 121–122 weist darauf hin, dass *nonne vides* sowohl bei Lukrez als auch bei Vergil dafür verwendet wird, Beispiele einzuleiten, die eine didaktische Aussage unterstützen.

werden. Guipponi-Gineste deutet den Regenbogen als eine Brücke zwischen Objekt und der Welt.¹⁹⁸

Ebenso ist die *iris* aber auch als Edelstein bekannt, als Regenbogenstein. Die antiken Quellen heben die starke Ähnlichkeit zwischen Kristall und Regenbogenstein hervor. Wie Solinus zu berichten weiß, kommen beide im Roten Meer vor (Sol. 33.20–21). Es gebe gewisse Menschen, die behaupteten, dass der Regenbogenstein der Ursprung des Kristalls sei. Ebenso teile er dieselbe sechseckige Form mit dem Kristall.¹⁹⁹ Im Hinblick auf *carmen* 29 und den Magnetstein lässt sich eine Ergänzungsintention des Themengebiets Steine vermuten.

Die das Innere betreffende Formulierung *secretas hiemes* schlägt einen Bogen zurück zu *opacus umor* in 36.3–4 und verweist dadurch ein weiteres Mal auf die *obscuritas* und das Geheimnisvolle des flüssigen Inneren. Zu ergänzen ist *arcano aestu* aus 34.7. Stellt man diese Wendungen, die sich allesamt auf den flüssigen Kern beziehen, nebeneinander – *arcano aestu*, *opacus umor*, *secretas hiemes* – präsentiert sich zu wiederholtem Male ein ähnliches sprachliches Muster. Metrische Anklänge sind hier allein wegen der jeweiligen Verszusammenhänge nicht festzustellen. *ārcānō* und *sēcrētās* teilen nichtsdestotrotz dieselben Quantitäten. Semantisch gesehen können im übertragenen Sinne alle Adjektive dem Bereich Geheimnis zugeordnet werden. Die Bezeichnung des Wassers als *opacus umor* bzw. *secretas hiemes* stimmt mit der Assoziation von Kälte überein; die Wärme in *arcano aestu* wird als Erklärung für die bestehende Flüssigkeit des Wassers herangezogen – was auch in 34.5 *quis tepor inclusus* angelegt ist. Die *variatio* zielt an dieser Stelle auf mehrere Möglichkeiten der Perspektivierung des Wassers an sich.

Das letzte Distichon (37.7–8) funktioniert im Epigramm als Pointe und dient auf die Serie gesehen als eine Art Zwischenfazit: Während in dem letzten Distichon von Epigramm 35.5–6 (*auctus honos; liquidi crescunt miracula saxi, / et conservatae plus meruistis aquae*) das Wasser als beeindruckendster Bestandteil des Kristalls hervorgehoben und die Fokussierung des Blicks auf den Kern festgelegt wurde, erfolgt nun eine Ausweitung des Blicks zurück zu der Kombination von Wasser und Stein. Der Ausruf zu Beginn zeichnet sich gleich durch mehrere Aspekte besonders aus. Zum einen liegt hier ein Polyptoton vor (*mira...mirus*), das wir bereits aus 34.1 kennen (*lympae...lympas*). Die als Polyptoton vorliegenden Adjektive erlauben die Rückbindung dieses Ausrufes an die *miracula* aus Epigramm 35. Zudem wird wie in 35.5 (*liquidi saxi*) die doppelte Natur des Kristalls durch die Gegenüberstellungen zum Ausdruck gebracht. Einerseits werden *silex* und *latex* kontrastiert; darauf folgt in chiastischer Anordnung *flumina* und *lapides*, die letztendlich mit *fluit* und *lapis* parallelisiert werden. In ihrer direkten Gegenüberstellung greifen *fluit* – *lapis* die Formulierung *torpuit et maduit* (34.4) wieder auf. Sowohl *silex* als auch *latex* kommen in

¹⁹⁸ Guipponi-Gineste 2010: 276.

¹⁹⁹ S. zu Belegstellen Appendix 5.3.

den anderen Epigrammen ein weiteres Mal vor, sodass der Leser direkt an diese beiden Stellen gedacht haben dürfte.

In 34.4 ist die *silex prodigiosa* durch irgendeine Kunst des Frostes (*qua frigoris arte*) sowohl flüssig als auch gefroren (*torpuit et maduit*). Die Kernaussage beider Stellen ist im Endeffekt die wundersame Ko-Existenz von gefrorenem und fließendem Wasser. Der Leser ruft sich diese Stelle ins Gedächtnis und erinnert sich ebenso daran, dass die in 34.3 gestellte Frage noch immer nicht geklärt ist, welche *ars* denn für diesen Kristall verantwortlich ist. *latex* ist das letzte Mal in Epigramm 35.4 in dem Zusammenhang vorgekommen, dass sich der *latex* als *proditor* im Zentrum des Kristalls befindet, was dazu führt, dass der Kristall nicht vollkommen vorgeben kann, ein Edelstein zu sein (*nec potuit toto mentiri corpore gemmam*).²⁰⁰

Durch die Nennung beider Naturen des Kristalls und das Aufrufen von Parallelstellen kann man vermuten, dass es nicht nur das Gesamtkunstwerk Kristall ist, was als Mirabile aufgefasst werden kann, sondern auch die Tatsache, dass zwei grundlegend oppositionelle Materialien in Harmonie nebeneinander existieren. Ebenso steht *latex* als Vokabel für jede beliebige Flüssigkeit. Somit verbirgt sich hinter dem *mirus latex* nicht nur das Wasser, aus dem der Kristall besteht, sondern Wasser im Allgemeinen, weil es sich durch eine so große Vielfalt in seiner Gestalt wie auch seinen Assoziationshorizonten und damit verbundenen poetologischen Potentialen auszeichnet. Ähnliches demonstrieren auch die Serie und die Ausbreitung des Wortfeldes Wasser.

Im Folgenden wird, basierend auf genau dieser Beobachtung, der Kristall über Flüsse und Steine gestellt, weil er beide Naturen in einem vereint. Im Rahmen dieses Sieges (*vincit*) werden *flumina* und *fluit* sowie *lapides* und *lapis* parallelisiert, wodurch betont wird, dass genuine Merkmale von Flüssen und Steinen eben nur die Tatsachen sind, dass sie fließen und steinhart sind. Der Kristall hingegen ist beides zur gleichen Zeit. Betont wird dies noch durch das Adverb *merito*.

Gerade dieses abschließende Distichon, das denselben sprachlichen Charakter aufweist wie das des 35. Epigramms, signalisiert, dass eine Sinneinheit abgeschlossen wird, an deren Ende ein weiteres Mal die Bemerkung steht, dass der Kristall durch seine Doppelnatur sowohl Flüsse als auch Steine bei Weitem übertrifft.

c) Assoziationshorizonte

Wenn ich nach möglichen Assoziationshorizonten frage, die dieses Epigramm anbietet, ist es wichtig, Epigramm 36 im Hinterkopf zu behalten. Ich habe dort die These entwickelt, dass der Kern in seinem Fließen und der daraus resultierenden Beweglichkeit trotz der harten äußeren Eisschicht beständig ist und somit zum Symbol für den Ewigkeitsanspruch des Dichters und gleichermaßen des Gedichtes wird. Mehrere

²⁰⁰ Eine ähnliche Position der Natur in Ov. *met.* 2.437–438: *superum petit aethera victor / Iuppiter; huic (i. e. Callisto) odio nemus est et conscia silva*.

in Epigramm 37 verwendete Begriffe weisen einen ähnlich hohen poetologischen Aussagewert wie das zentrale Adjektiv *edax* auf.

sub tegmine ist vor dem Hintergrund der bukolischen Dichtung der Ort, an dem der Hirte bevorzugt seine Lieder singt, weil es dort kühl und angenehm ist (Verg. *georg.* 4.566: *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* oder Verg. *ecl.* 1.1: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*). Der Schatten ist also ein Ort der poetischen Produktion, das bukolische Gedicht ein Produkt, dessen Entstehen eng an den Schatten geknüpft ist.²⁰¹ Im Schatten der Bedeckung des Kristalls fließt ein *opacus umor* (36.3–4). Der Effekt, der in der Bukolik durch den Baum erzeugt wird, wird hier durch die äußere Eisschicht, die als *tegmen* bezeichnet wird, bewirkt. Dieses ermöglicht erst das dauerhafte Bestehen des flüssigen Kerns (36.6: *edax*) und bewahrt ihn für einen artifiziellen Umgang mit seinen Bewegungen, Effekten und Assoziationshorizonten. Gleichsam bewahrt es den stets auch in seiner Bedeutung fließenden Kern als dauerhaftes Symbol für das Werk des Dichters.

Zugleich etablieren die für das Wasser verwendeten Vokabeln *rivus*, *fons*, *vena* aus 36 und 37 kombiniert mit weiteren wie *aqua*, *pocula*, *sinus*, *lacuna*, *uda*, *latex*, *flumina*, *fluit* eine besondere Bedeutung des Wassers, das sich in der antiken Literatur durch eine ausgeprägte metaphorische Dimension auszeichnet.²⁰² Ein permanentes Fließen ist nicht nur bezogen auf den Kristall Ausweis für das ewige Bestehen des flüssigen Kerns, sondern auch eine wichtige Voraussetzung für den mündlichen Vortrag, hinsichtlich dessen es vor allem mit der produktionsästhetischen Seite von Literatur verbunden ist.²⁰³

Wie Asper festhält, erhält antike Wassermetaphorik schon mit Pindar sehr früh eine verbale Lexikalisierung.²⁰⁴ Aber nicht nur bei Pindar, sondern auch bei Kallimachos ist sie besonders ausgeprägt. Am häufigsten wird in diesem Zusammenhang wohl das Ende des Apollonhymnus zitiert (Call. *Ap.* 104–112), der einem antiken Leser bei der Erwähnung eines *fons* und der *flumina* direkt in den Sinn gekommen sein dürfte. In Reaktion auf Phthonos' Aussage, dass er Sänger verachte, die nicht Stoffe besängen, die der Größe des Meeres (πόντος) entsprächen, antwortet Apoll, dass der große assyrische Strom (sc. das Epos) viel Unrat und Schlamm in seinen Fluten mit sich führe (Ἀσσυρίος ποταμός). Die höchste Vollendung sei allerdings die reine und nicht so viel Wasser führende Quelle (πίδαξ), die metaphorisch die Kleinform meint.

Während der *fons* hier also als Stellvertreter für eine Gattung und vor allem die sehr artifizielle Ausarbeitung von Dichtung steht, ist er an anderen Stellen über das Trinken mit der Inspiration verbunden – es wird also nicht nur durch den konkreten Begriff *poculum* (37.4), sondern auch durch die angebotenen Assoziationshorizonte

201 S. z. B. auch Prop. 3.3.1–3: *Visus eram molli recubans Heliconis in umbra / Bellerophonteia qua fluit umor equi / reges, Alba, tuos et regum facta tuorum [...]*.

202 Auch für die außerhalb von 37 stehenden Wasserbegriffe lassen sich poetologische Kontexte als Belegstellen finden: *lympa* (Prop. 3.3.49), *umor* (Prop. 3.3.2).

203 S. Nünlist 1998: 178–205.

204 Asper 1997: 111.

die in 38 enorme Bedeutung des Trinkens in poetologischen Kontexten präfiguriert. Für *pocula* lässt sich Ovid *am.* 1.15.35–36 anführen: *mihi flavus Apollo / pocula Castalia plena ministret aqua*.²⁰⁵ Die kastalische Quelle, am Fuße des Parnass in der Nähe von Delphi gelegen, war in der Antike eng mit Apoll und den Musen verbunden, den Gottheiten der Dichtung und vor allem der dichterischen Inspiration.

Nicht so sehr mit dem Trinken, sondern mit der kleinen Gattung ist der Becher bei Theokrit und Vergil assoziiert. Sowohl Theokrits erstes Idyll (Theoc. 1.27–56) als auch Vergils dritte Ekloge (Verg. *ecl.* 3.36–48) enthalten Beschreibungen von Bechern. Der intertextuelle Zusammenhang geht von der äußeren Gestaltung und inneren Bebilderung der Becher bis hin zu der Tatsache, dass alle Sprecher erwähnen, dass sie aus den Bechern noch nicht getrunken hätten (Verg. *ecl.* 3.43 bzw. Verg. *ecl.* 3.47: *necdum illis labra admovi*, Theoc. 1.59). Bei Theokrit wird er als τέρας (Wunder) bezeichnet, das den Betrachter mit Staunen überwältigt. Das liegt an dem hohen Grad an τέχνη/*ars*, mit der der Becher ausgestaltet wurde. Außen ist er komplett mit rankenden und blühenden Pflanzen wie Efeu oder Akanthus ausgeschmückt (Verg. *ecl.* 3.38–39: *lenta quibus torno facili superaddita vitis / diffusos hedera vestit pallente corymbos* bzw. Verg. *ecl.* 3.45: *et molli circum est ansas amplexus acantho*) und im Inneren befinden sich drei Bilderszenen – diese sind bei Vergil auf die Becher aufgeteilt, die sich jeweils im Besitz der Hirten Menalcas (Konon und Eudoxos oder Archimedes oder Hipparchus oder Euctemon oder Hesiod oder Euklid) und Damoetas (Orpheus im Wald) befinden –:²⁰⁶ eine äußerst schöne Frau, um die sich zwei Männer streiten, ein alter Mann, der mit jugendlicher Kraft am Meer fischt, und ein Junge, der beim Bewachen eines Weinbergs einen Korb flicht – auf letztere Szene werde ich in meiner Analyse von *carmen* 38 zurückkommen.

Wie Karakasis aufgezeigt hat, liegt der Bezug zu Kallimachos und der kleinen Dichtung vor allem in den genannten Pflanzen. *mollis* in Verg. *ecl.* 3.35 charakterisiert nicht nur die Akanthuspflanze, sondern ist auch ein zentraler Term für die neoterische Dichtung, Efeu und auch die Blüentrauben des Efeus sind ebendort mit Bacchus und Philetas verknüpft.²⁰⁷ *Philitaea aqua* sind in Prop. 3.3.51–52 diejenigen, mit denen Calliope den Mund des elegischen Ich benetzt (*talia Calliope, lymphisque a fonte petitis / ora Philitaea nostra rigavit aqua*). Das Philitische Wasser ist ganz klar mit der elegischen Dichtung verknüpft und lässt sich auf den alexandrinischen Dichter Philitas zurückführen, der neben Kallimachos ein wichtiges Vorbild für Properz ist.

lacuna, das sich von *lacus* ableitet, ist in Prop. 3.3. auch erwähnt: *et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae / tingunt Gorgoneo punica rostra lacu* (3.3.31–32). Das gorgonische Wasser steht an dieser Stelle für die Quelle Hippocrene, die sich am Helikon befand und dementsprechend mit dem Epos verknüpft war. Selbst *flumina* kommt bei Selbigem in poetologischem Kontext vor (Prop. 2.10.25–26): *nondum etiam*

²⁰⁵ McKeown 1987.

²⁰⁶ S. zu den unterschiedlichen Optionen, die wohl von dem sog. Verona Scholiasten stammen, den Kommentar von Clausen 1994.

²⁰⁷ Karakasis 2011: 88–95.

*Ascraeos norunt mea carmina fontis, / sed modo Permessi flumine lavit Amor.*²⁰⁸ Askra in Böotien ist als die Geburtsstadt Hesiods bekannt, der Permessus ist ebenfalls ein böotischer Fluss, dessen Quelle sich auf dem Helikon befindet. Andere wichtige Quellen der antiken Literatur sind beispielsweise die horazische Bandusia oder auch die sizilische Arethusa.

In Ovids *Fasti* spielt ein *rivus* in Kombination mit dem Trinken eine Rolle. Da heißt es in Ov. *fast.* 3.273–275: *defluit incerto lapidosus murmure rivus / saepe, sed exiguis haustibus, inde bibi. / Egeria est, quae praebet aquas, [...]*. Interessant ist hier einerseits die Verbindung von Wasser und Stein und vor allem das Trinken in kleinen Schlucken, was bedeutet, dass die Menge ausschlaggebend für eine gattungsbezogene Positionierung ist, die der Sprecher hier vornimmt. Einige Verse später treffen wir auf eine Stelle, die einen Bogen zwischen der Ewigkeit in 36 und der *vena* aus 37 sowie der Idee des Zusammenschlusses von Wasser und Stein spannt (Ov. *fast.* 3.297–298): *in medio gramen, muscoque adoperta virenti / manabat saxo vena perennis aquae.*²⁰⁹ Die Assoziationshorizonte, die das Trinken in 38 präfigurieren, liegen in Epigramm 37 gehäuft vor, lassen sich aber auch auf weitere vorherige Wasserbegriffe erweitern.

Wenn ich nun gewisse Wörter und ihre Assoziationshorizonte zusammennehme – *opacus, tegmen, fons/rivus/vena/aqua* – dann lassen sich diese kondensieren in den Begriffen Baum, Grotte, Wasser. Die Grotte galt bereits im Hellenismus als sakraler, idealer und poetischer Ort.²¹⁰ Die offenbare Wölbung des Kristalls (37.1: *convexo tegmine*) evoziert das Bild einer Grotte. Der Kristall ist zugleich ein Mikrokosmos und besitzt das allusive Potential eines idealen, hellenistischen Ortes.

Im Gegensatz zu allen anderen Wasserbegriffen ist *sinus* nicht nur im Rahmen der Wassermetaphorik zu betrachten. Es entfaltet darüber hinaus Symbolkraft, wenn man sich einige Epigramme Martials vor Augen führt, in denen *sinus* mit Gewandbausch zu übersetzen ist. Diverse Epigramme legen nahe, dass sowohl männliche als auch weibliche Leser die kleinen Bücher Martials genau dort aufbewahrt und mit sich genommen haben. Der Gewandbausch wird so zum Ort eines dauerhaften Aufenthalts, der Fürsorge bzw. des Schutzes und auch der intimen Beziehung zwischen Autor und Leser.²¹¹ Dauerhaftigkeit des flüssigen Kerns war bereits in 36 ein Thema, der Schutz des Wassers durch das Eis ist Kennzeichen des *Mirabiles*, Intimität im Umgang mit dem Kristall wird in Epigramm 38 eine Rolle spielen.

Außerhalb der Anspielungen auf Wassermetaphorik ruft *pingere* weitere Kontexte künstlerischer Produktion wie die Malerei, die Rhetorik oder auch die Stickerei auf.²¹²

²⁰⁸ Alle Zitate von Properz stammen aus Fedeli 1984.

²⁰⁹ Der lateinische Text von Ovids *Fasti* folgt der Ausgabe von Bömer 1957.

²¹⁰ S. dazu Bömer 1957, Band 2 *ad* Ov. *met.* 2.315.

²¹¹ Mart. 6.60.1–2: *Laudat, amat, cantat nostros mea Roma libellos / meque sinus omnes, me manus omnis habet.*; Mart. 2.6.7–8: *haec sunt, singula quae sinu ferebas / per convivia cuncta, per theatra.*; Mart. 3.5.7–8: *est illi coniunx, quae te manibusque sinuque / excipiet, tu vel pulverulentus eas.*

²¹² Cic. *ad Q. fr.* 2.14: *modo mihi date Britanniam quam pingam coloribus tuis, penicillo meo.*; Ov. *met.* 6.23: *pingebat acu.*

Da das Malen bei Claudian ganz klar von der Kombination von Wasser und Sonnenstrahlen ausgeht, ist es als Kennzeichen der *natura artifex* zu kategorisieren. Auf eine gemalte farbige Blütenpracht, die ebenso ein Erzeugnis der Künstlerin Natur ist, verweist Martial in 2.46.1–2: *florida per varios ut pingitur Hybla colores, / cum breve Sicaniae ver populantur apes [...]*. Der Vergleichspunkt für die farbenreiche Natur sind die farbenfrohen Kleider des Naevolus. Auch an anderen Stellen wird die Natur bemalt, z. B. der Himmel bei Seneca (Sen. Med. 309–311): *nondum quisquam sidera norat, / stellisque, quibus pingitur aether, / non erat usus [...]*. Außerhalb dieser inhaltlichen Bedeutung funktioniert *pingere* in der Serie als Präfiguration für den Marmor, der in den Epigrammen 38 und 39 als materielle Basis des Kristalls erwähnt wird (38.3: *perspicuo marmore*, 39.1: *marmoreum globum*) und der je nach Typ auch mit Farbenpracht verknüpft ist. Obgleich die Serie bis jetzt etabliert hat, dass die äußere Schale durchsichtig ist, trägt *pingere* zur Visualisierung unterschiedlicher Marmorarten und ihrer Farben bei, die das gesamte Spektrum der Iris ebenso abdecken.

d) Resümee zu Epigramm 37

Epigramm 37 zeichnet sich durch seine intensive Bezugnahme auf die vorherigen Epigramme der Serie, im Besonderen den engen Zusammenhang zu 36, aus. Ähnlich wie 35 endet es mit einem Distichon, das den Ton eines Zwischenfazit an schlägt. Epigramm 37 wird so als weiterer Einschnitt innerhalb der Serie markiert. Als neuen Aspekt in der ekphrastischen Inszenierung des Kristalls bringt es die Dimension der Lichteffekte massiv ins Spiel. Dazu weist es die größte Dichte an Begriffen des Wortfeldes Wasser auf, die Anschaulichkeit des flüssigen Kerns erzeugen und gleichzeitig Wasser als eine bedeutungstragende Größe in diesem Text markieren. Daher bietet das Wasser das höchste assoziative Potential.

e) Resümee zu 36–37

36 und 37 bilden ein Paar, dessen inhaltlicher Schwerpunkt der flüssige Kern ist; der Modus beider Epigramme ist ausdrücklich ekphrastisch. Dementsprechend sind Ausdrücke und Vokabeln, die eine Visualisierung ermöglichen, in beiden Texten genauso häufig wie das Bestreben um Anschaulichkeit stark ist.

Wie in ekphrastischen Texten typisch wird als Hauptsinn der Sehsinn angesprochen und dadurch der Rezeptionsmodus des Lesers determiniert (36.1: *aspice*, 37.3: *nonne vides*). Anschaulichkeit wird weiterhin über das Einbeziehen anderer sinnlicher Reize wie das Fühlen (*sentit*, *duratis*) oder auch das Hören (*spumet*) erzeugt. Die sinnliche Dichte motiviert den Rezipienten zu einem aktiven Umgang mit dem Text, wenn er Gegenstand, Gefühl und Ton beim Lesen imaginiert oder ggf. an realen Gegenständen mitempfindet.

Ein weiterer Schwerpunkt der Visualisierung ist die Bewegung des Wassers (36.4: *sed varias itque reditque vias*, 36.1: *vena*, 36.2: *limes*, 37.1: *clauditur* sowie 37.3–6: *spumet*, *refluos*, *viva* und *sollicitans*). Diese ist wiederum eng an den flüssigen Kern geknüpft, der in seiner Form und Beschaffenheit begrifflich weit aufgestellt wird; dies

reicht über *vena, umor, rivus, fons, aquis, latex, flumina* hin zu *lacunis, sinus, uda* und *fluit*. Auch ein typisches Mittel zur Stiftung von Anschaulichkeit ist der Verweis auf Glanz-, Farb- und Lichteffekte (*splendenti, lucidiore, opacus*). Eine wahre Farbexplosion legt 37 nahe, das mit der Iris als personifiziertem Regenbogen durch die Brechung von Sonnenstrahlen und dem Verb *pingere* gleich eine ganze Palette an Farben vor das innere Auge ruft. Ähnlicher Effekt folgt aus der Idee des *fragmen* in 36.1. Stilmittel und die metrische Gestaltung untermalen die Anschaulichkeit.

Außerhalb des ekphrastischen Modus lassen sich intratextuelle Bezüge auf der metrischen, sprachlichen und stilistischen Ebene feststellen. Zunächst teilen die jeweils ersten Verse dieselbe Silbenanzahl von 11. Der metrische Aufbau beider Verse ist gleich: Daktylus – Spondeus – Spondeus – Spondeus – Daktylus – katalektischer Daktylus:

36.1 *āspīcē pōrrēctām | splēndēti frāgmīnē vēnām*

37.1 *clāūdītūr īmmūnīs | cōnvēxō tēgmīnē rīvūs*

Stilistisch gesehen verbindet beide das Hyperbaton, das für die jeweils ersten Verse den flüssigen Kern als Fixpunkt festlegt. Der Aufbau der Hyperbata ist insofern kontraintuitiv, als das, was prinzipiell eingeschlossen werden müsste (*porrectam venam* und *immunis rivus*) außen steht und seinerseits *splendenti fragmine* bzw. *convexo tegmine* in seine Mitte nimmt. Die besondere Bedeutung des flüssigen Kerns für Kristall und Ekphrasis wird so hervorgehoben. Begleitet werden die Hyperbata von der Penthemimeres, die in 36.1 nach *porrectam*, in 37.1 nach *immunis* sitzt und damit hinter den in Sperrstellung zu ihren Bezugswörtern *venam* und *rivus* stehenden Adjektiven. Dies hat nicht nur eine Parallelisierung der Adjektive, sondern auch der Junktoren *splendenti fragmine* und *convexo tegmine* zur Folge, die zudem dieselbe Silbenanzahl haben. Auch die Messung der Silben (lang – lang – lang – lang – kurz – kurz) entspricht einander. Dazu kommt die auslautliche Ähnlichkeit von *fragmine* und *tegmīne*, quasi ein Homoiteuton über zwei Epigramme hinweg, das bei lauter Artikulation die Verknüpfung herstellt.

Miteinander und auch mit den Epigrammen der ersten Subgruppe verbindet diese beiden erstens die serielle Beibehaltung des Hauptmotivs der *concordia discors*. Dieses wird hier ein weiteres Mal prominent im ersten Distichon verhandelt, wo jeweils zwei variierende Wendungen für das Innere und zwei für das Äußere auftreten (Tab. 1):

Tab. 1: Sprachliche Bezüge *carm. min.* 36 und *carm. min.* 37

	<i>carmen 36</i>	<i>carmen 37</i>
Innen	<i>porrectam venam</i> <i>limes</i>	<i>immunis rivus</i> <i>vagus fons</i>
Außen	<i>splendenti fragmine</i> <i>lucidiore gelu</i>	<i>convexo tegmine</i> <i>duratis aquis</i>

37 greift die *concordia discors* im abschließenden Distichon mittels Kontrastpaaren ein weiteres Mal auf: *silex – latex, flumina – lapides, fluit – lapis*. Zweitens fügen 36 und 37 mit *Boreas, Sirius* und *Iris* dem Mikrokosmos weitere Elemente hinzu. In diesem Mikrokosmos kommt der Winter als Jahreszeit mehrfach zur Sprache – als *bruma* und *hiemps* in 36 und als *secretas hiemes* in 37.

2.2.1.3.7 *carmen* 38

*dum crystallata puer contingere lubrica gaudet
et gelidum tenero pollice versat onus,
vidit perspicuo deprensas marmore lymphas,
dura quibus solis parcere novit hiemps,
et siccum relegens labris sitientibus orbem* 5
inrita quaesitis oscula fixit aquis.

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Die Besonderheit dieses Gedichtes liegt darin, dass es die Interaktion eines textinternen Betrachters mit dem Kristall beschreibt. Der Junge empfindet im Zuge seiner Berührung des Kristalls (38.1: *crystallata contingere lubrica*) Freude (38.1: *gaudet*). Seine Freude speist sich offenbar daraus, dass er mit dem Kristall auf unterschiedliche Weise interagiert. Die Interaktion beginnt fühlend (38.1: *contingere*) und ist angenehm aufgrund der glatten Oberfläche (38.1: *lubrica*) des Steins. Vers 38.2 ergänzt den fühlenden Umgang des Jungen: er dreht den Stein mit Hilfe seines zarten Daumens (*tenero pollice versat onus*). Daumen und Kristall werden insofern einander kontrastiert, als der Daumen zart (38.2: *tenero*), der Kristall schwer, kalt und trocken (*gelidum onus, dura, siccum*) ist.²¹³ Die fühlende Wahrnehmung wird durch eine sehende ergänzt. Der Junge sieht (38.3: *vidit*) durch das durchsichtige Eis hindurch (38.3: *perspicuo marmore*) das festgehaltene Wasser (38.3: *deprensas lymphas*), das nicht durch die Winterkälte gefroren wurde (38.4: *parcere novit hiemps*). Vom Sehsinn bewegt sich die Interaktion zurück zur Berührung, die nicht mehr allein mit den Händen, sondern auch mit dem Mund erfolgt. Der Junge nimmt den Kristall an seinen Mund und durchsucht ihn (38.5: *relegens labris sitientibus*) und küsst ihn (38.6: *oscula fixit*). Dahinter steht die Absicht, zum flüssigen Kern vorzudringen (38.6: *quaesitis aquis*), weil er durstig ist (38.5: *sitientibus*). Der Kristall als Ganzes kann des Jungen Durst nicht befriedigen, da er aufgrund seiner gefrorenen Oberfläche ein *siccus orbis* ist. Zum inneren Kern kann er wegen des Äußeren nicht vordringen (38.6: *inrita oscula*).

Als Wortfelder treten hier in Erscheinung Außen (*crystallata lubrica, gelidum onus, perspicuo, dura hiemps, siccum*) mit Hinweis auf die Gestalt/Gesamtheit bzw. Gestalt/Verhältnis (*orbem, parcere novit*), Innen (*deprensas lymphas, quaesitis aquis*), Wert (*marmore*) und das Wortfeld Sensorik (*contingere, gaudet, versat tenero pollice, geli-*

²¹³ Plinius d. Ä. verweist in der *Naturalis Historia* darauf, dass die Qualität eines Kristalls aus klarem Wasser an seinem Gewicht bemessen wird (Plin. nat. 37.28: *postremo auctoritas in pondere est*).

dum onus, vidit, perspicuo marmore, dura hiemps, relegens, siccum, labris sitientibus, oscula fixit, aquis).

Hinsichtlich der Gestaltung fällt auf, dass gerade die Verse 38.2 und 38.5 recht viele korrespondierende Begriffe enthalten: *gelidum* – *siccum*, *relegens* – *versat*, *tenero pollice* – *labris sitientibus*, *onus* – *orbem*, die teils auch an ähnlichen Stellen in den jeweiligen Versen stehen (38.2: *et gelidum*, 38.5: *et siccum* je am Anfang und mit *et*). Folgendes Schema ergibt sich, notiert man die einzelnen Wörter systematisch untereinander. Es zeigt die Parallelisierung der beiden Adjektive, der Bezeichnungen für den Kristall als Gesamtheit und veranschaulicht die zentrale Stellung der sinnlichen Wahrnehmungsorgane Lippen und Daumen. Beide sind parallelisiert zueinander in der Versmitte positioniert. Hinsichtlich ihrer Attribute und der dazugestellten Verben ergibt sich eine chiasmische Anordnung. Dadurch werden *relegens* und *versat* ebenso wie *tenero* und *sitientibus* über die Anordnung im Vers auf eine semantische Ebene gestellt:

<i>et</i>	<i>siccum</i>	<i>relegens</i>	<i>labris</i>	<i>sitientibus</i>	<i>orbem</i>
<i>et</i>	<i>gelidum</i>	<i>tenero</i>	<i>pollice</i>	<i>versat</i>	<i>onus</i>

Die Verse 38.1 und 38.5 teilen dieselbe Silbenzahl von 15 und zudem dasselbe metrische Schema (Spondeus – Daktylus – Spondeus – Daktylus – Daktylus – katalektischer Daktylus) und laden daher zu metrischen Experimenten ein:²¹⁴

38.1 *dūm crŷtāllā pŭēr cōntīngĕrĕ lŭbrīcā gāudĕt*

38.5 *ēt siccūm rĕlēgĕns lābris sītīēntībŭs ōrbēm*

Würde man die beiden Hexameter tauschen, ergäben sich folgende Distichen mit den bereits oben erwähnten Parallelisierungen, was das erste neue Distichon bestehend aus Vers 38.5 und 38.2 angeht:

*et siccum relegens labris sitientibus orbem
et gelidum tenero pollice versat onus,
dum crystallā puer contingere lubrica gaudet
inrita quaesitis oscula fixit aquis.*

Sogar *et siccum* und *et gelidum* könnten miteinander getauscht werden, ohne das metrische Schema oder den Sinn zu stören.

*et gelidum relegens labris sitientibus orbem
et siccum tenero pollice versat onus,*

Das Vertauschen von Versen und Junkturen bildet im Text das Drehen ab, das eben nicht nur rein äußerlich, sondern auch innerlich möglich ist. Beweglichkeit ist somit

²¹⁴ S. zu diesem Potential spätantiker Dichtung Levitan 1985.

nicht nur zentrales Merkmal des flüssigen Kerns bzw. des Mirabiles sowie der Wörter hinsichtlich ihrer Verwendungs- und Bedeutungskontexte, sondern auch der Sprache, mit Hilfe derer der Kristall geformt wird. Allein schon das beschriebene Drehen des Kristalls durch den Jungen verleiht dem Text ein performatives Potential, das allerdings durch die Möglichkeit, Verse oder auch einzelne Worte bei Beibehaltung des Sinns zu vertauschen, noch erhöht wird. Weiterhin dient dies auch der Steigerung von Anschaulichkeit, die gerade dieses ekphrastische Epigramm erzielen will.

Bei diesem Vorgehen bleibt das mittlere Distichon stabil, um die Fokussierung des Kristalls auf den flüssigen Kern sowie die zentrale Bedeutung des Blicks herauszustellen. Es zeigt auch, dass vom textexternen Rezipienten ein ebenso aktiver Umgang eingefordert wird, wie ihn der Junge an den Tag legt. Er muss nicht nur Assoziationshorizonte ergänzen oder seine komplette sinnliche Imaginationskraft aufbringen, sondern auch spielerisch mit der Sprache umgehen, um ggf. neue Konfigurationen auszuprobieren.

b) Serielle Bezugnahme

Mit der Schilderung der Wahrnehmung des *puer*, die sowohl haptischer (*versat*) als auch visueller (*vidit*) und geschmacklicher Natur (*inrita oscula*) ist, legt Claudian diverse sensuale Wahrnehmungsmodi dar, die in Bezug auf den Kristall möglich sind. Die in 36 und 37 vorherrschende Visualisierung (36.1: *aspice* und 37.3: *nonne vides*) wird als Wahrnehmungsmodus Nummer eins durch Berühren und Schmecken ergänzt, legt so komplett neue Wahrnehmungsmöglichkeiten nahe und steigert die ἐνάρπεια enorm.

perspicuo marmore ist eine Variation von *splendenti fragmine* (36.1) sowie *lucidior gelu* (36.2), da alle Formulierungen die Qualität der Durchsichtigkeit des Kristalls hervorheben. Über das Material Marmor ergibt sich ein Anknüpfungspunkt zu 36.1 und der dort bereits erwähnten Ader (*vena*), die für das Material Marmor typisch ist. Weiterhin ist dem antiken Betrachter Marmor als wertvolles und farbig sehr ausdifferenziertes Material bekannt, was sich mit Regenbogen und *pingere* aus *carmen* 37.5 verbinden lässt.²¹⁵ Sowohl hinsichtlich seiner Visualität als auch seiner Haptik (*lubrica crystalli*) ergänzt Marmor eine weitere materielle Facette, denn auch die Oberfläche des Marmors ist glatt.

deprensas lymphas sind allein schon aufgrund der Vokabel *lympa* eine Variation von *lympae*, *quae tegitis cognato carcere lymphas* (34.1), da den Wassermassen nur an diesen beiden Stellen das Wort *lympa* zugewiesen wird. 38.4 *dura quibus solis parcere novit hiemps* ist eine Variation von *non illum constrinxit hiemps* (36.5). In beiden Versen wird deutlich zum Ausdruck gebracht, dass wider Erwarten der Winter, sprich auch das außen befindliche Eis, nicht für ein Gefrieren des inneren Gewässers sorgt, obgleich in Epigramm 38 dezidiert darauf hingewiesen wird, dass eine *dura hiemps* vorliegt.

²¹⁵ S. beispielsweise mit Bezug auf Plinius den Älteren Bradley 2009: 89–93.

Das letzte Distichon liefert eine weitere variierte Beschreibung des Kristalls, indem er hier nun als *siccus orbis*, also als trockener Kreis, bezeichnet wird. Das Adjektiv *siccus* bezieht sich an dieser Stelle höchstwahrscheinlich auf die äußere Eisschicht des Kristalls. *orbis* kommt ein weiteres Mal (35.4) vor. Hier wird der Begriff in Bezug auf die innere Schicht verwendet. Es entsteht der Eindruck, dass es sich tatsächlich um ein rundes Gebilde handelt (s. auch 37.1: *convexo tegmine*). *siccum* und *orbem* bilden wieder einmal ein Hyperbaton.

In Kontrast zu dem *siccus orbis* stehen die *labris sitientibus* des *puer*, der offensichtlich beabsichtigt, das Wasser im Zentrum des Kristalls zu trinken. Das Trinken des Jungen ist in 37 bereits vorbereitet worden, wo von *fons* und *pocula* die Rede ist. Er durchsucht den Kristall nach dem Wasser (*relegens*), kann es aber aufgrund der äußeren Eisschicht nicht finden. Daher küsst der Junge den Kristall vergebens auf der Suche nach dem Wasser in der Mitte (*inrita quaesitis oscula fixit aquis*), nach dem er verlangt. Betrachtet man die beiden Wortbestandteile des Verbs *re-legere*, ergibt sich allerdings noch als weitere Deutungsmöglichkeit das Wieder-Lesen, das vor allem die serielle und zyklische Komposition nahelegen. Das Vordringen zum Kern des Kristalls ist für beide – den *puer* als intratextuellen Betrachter sowie den Leser – das Motiv für die Beschäftigung mit diesem Gegenstand.²¹⁶ Aus diesem Grund ist seine Rolle als Modellleser für die Kristallepigramme enorm bedeutend. Sie wird dem textexternen Leser erst gegen Ende der Serie präsentiert, damit das *relegere* unter anderen Vorzeichen starten kann. Ein erneutes Lesen des Jungen, innerhalb dessen der Kristall weiterhin vom zarten Daumen gedreht wird, ist genau das, was die Serie einfordert, wenn sie mit *carmen* 39 zum Abschluss gekommen ist. Das Drehen gleicht dabei einer Perspektivenveränderung, die die einzelnen Epigramme der Serie ebenso bewirken.

c) Der Junge in der Forschungsliteratur

Guipponi-Gineste stellt in diesem Epigramm eine Entwicklung von einem anekdotischen Kontakt zwischen Junge und Kristall zu einer wiederholten Geste fest, indem sich eine flüchtige Berührung (*contingere*) in einen starken Druck (*fixit*) entwickle und schließlich *relegere* eine Wiederholung der Lektüren bzw. der Entschlüsselungsversuche ausdrücke.²¹⁷ Die durstigen Lippen (*labris sitientibus*) vereinten die Anziehungskraft des Kristalls und das Verlangen des Jungen. Die Bezeichnung als *onus* verstärke genauso die Analogie zur äußeren Welt wie die Antithese von der Schwere der Welt und der Schwäche des Kindes.

Dass die Oberfläche des Kristalls glatt und damit rutschig und unsicher ist, bringt sie mit einem trügerischen Aspekt des Wunderbaren in Verbindung. Sie zieht in Betracht, dass die daraus resultierende Schwierigkeit, den Kristall festzuhalten, ein Teil des Spiels ist, das durch den mehrmaligen Gebrauch des Verbs *ludere* bereits als fester Bestandteil etabliert worden sei. Das Spiel bedinge eine Illusion, weshalb die Küsse

²¹⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen von Guipponi-Gineste 2010: 273–274.

²¹⁷ Guipponi-Gineste 2011: 107 mit FN 78.

des getäuschten Jungen ihr Ziel verfehlen würden (*inrita*). Das Verhalten des Kindes, das dennoch versucht, das Wasser im Kern zu erreichen, deutet Guipponi-Gineste als symbolisch, es überwinde die Grenze zwischen Schein und Sein. Die Küsse seien daher nicht nur als real, sondern auch als imaginär zu verstehen.

Somit weist dieser *puer* für Guipponi-Gineste gewisse Schnittmengen mit dem Kind bei Heraklit auf, das mittels seines Spiels die *concordia discors* der Welt ausdrücke. Weiterhin steht der Junge für sie stellvertretend für den Dichter, der mittels der Betrachtung eines Objekts die Essenz des Reellen erkunden möchte. Dass der Dichter hier einen Modellleser in Form eines Kindes präsentiert, führt sie auf drei Aspekte zurück. Erstens sieht sie darin den Einfluss der alexandrinischen Poesie, zweitens stehe der Junge für Unschuld, da er noch nicht so gesättigt sei von seinen Erfahrungen in der Welt, woraus drittens resultiere, dass er Entzücken aufgrund des Schönen und Außergewöhnlichen empfinden könne.²¹⁸

Wie Harich-Schwarzbauer, die dem Jungen naive Bewunderung und eine von Sehnsucht gesteuerte Neugierde zuschreibt,²¹⁹ bringt auch Guipponi-Gineste das intensive Betrachten des Kristalls durch den Jungen mit *curiositas* in Verbindung,²²⁰ die, wie Seneca festhält, dem Menschen angeboren ist (Sen. *dial.* 8.5.3: *curiosum nobis natura ingenium dedit*).²²¹

Um diesen Begriff in seiner Bedeutungsvielfalt besser fassen zu können, stützt sich die Forschungsliteratur in der Regel auf vier Autoren: Cicero, Plutarch, Apuleius, Augustinus. Wie auch die Beispiele der Autoren zeigen, erlangt der Begriff erst in der nachchristlichen Literatur intensive Verwendung. Denn bei Cicero wird er tatsächlich nur ein Mal erwähnt, in einem Brief an seinen Freund Atticus (Cic. *Att.* 2.12.2); das Adjektiv *curiosus* tritt dagegen in der vorchristlichen Literatur häufiger auf. Als Synonyme werden vornehmlich in der philosophischen Literatur *cupiditas*, häufig ergänzt durch ein Gerundium wie *noscendi* oder *investigandi*, sowie *cura* gebraucht.²²²

Den Analysen der Forschungsliteratur zufolge gibt es unterschiedliche Typen von *curiositas*, wie beispielsweise die von Plutarch verdamnte vulgäre πολυπραγμοσύνη,

²¹⁸ Vgl. Guipponi-Gineste 2010: 271–280.

²¹⁹ Harich-Schwarzbauer 2008: 359. Zum Zusammenhang der Figur des Kindes mit Naivität bei Kallimachos vgl. Snell 1980.

²²⁰ Weitere grundlegende, aber hier nicht näher erwähnte Literatur: DeFilippo 1990. DeFilippo bringt die *curiositas* in Apuleius' Roman mit seinem Platonismus in Verbindung und kommt zu folgendem Schluss (DeFilippo 1990: 491): „The answer implicit in Apuleius' Platonist tradition is that *curiositas* is really the daemonic, Typhonic or asinine condition of being under the control of one's appetites and the pleasures which motivate them.“; Schlam 1971, der in seinem Forschungsüberblick zu Apuleius auch auf die *curiositas* eingeht; Manson 2012 zu der negativen Seite der Neugierde.

²²¹ Vgl. Guipponi-Gineste 2010: 273–274. An dieser Stelle möchte ich bereits darauf hinweisen, dass sich hierin eine Ähnlichkeit zum *magnes* befindet, der ebenso als Objekt der Begierde inszeniert wird.

²²² Vgl. zu den Anmerkungen bezogen auf die Begriffsgeschichte Labhardt 1960. Dieser Aufsatz gilt nach wie vor als Standardwerk zur *curiositas*. Er nimmt auch andere Autoren wie Seneca oder Plinius den Älteren in den Blick.

wenn man sich einen unerlaubten Einblick in die Angelegenheiten anderer verschafft,²²³ aber auch die intellektuelle, die sich weiter in eine wissenschaftliche, philosophische oder auch theologische *curiositas* ausdifferenzieren lässt.

Das ausführlichste Panorama an unterschiedlichen Ausprägungsformen der *curiositas* liefert Apuleius' Roman über den goldenen Esel, weshalb dieser Text vor diesem Fragehintergrund recht ausgiebig besprochen wird. Apuleius' Protagonist Lucius ist die *curiositas* nicht nur angeboren (*familiaris*); sie ist in den meisten Fällen dem Typ vulgär zuzuordnen, was Walsh als Leitmotiv für den Roman deklariert.²²⁴ Allerdings wendet, Walsh zufolge, Apuleius sie auch in eine philosophische und theologische Richtung, sodass der Typ einer „impious or ungodly curiosity“ fassbar werde.²²⁵ Die oben bereits angedeutete negative Konnotation der Neugierde und ihre negativen Konsequenzen kommen in Apuleius' Roman besonders zum Tragen. Denn wenn man sich wie Lucius der Magie zuwendet oder ohne Initiation kultische Geheimnisse zu lüften beabsichtigt, kann die Neugierde auch schon mal die Verwandlung in einen Esel zur Folge haben. Oder eine *sacrilega curiositas* kann, wie im Falle der Psyche, zum Verlust ihres Ehemannes und ihrer Sinne führen.²²⁶

Lancel stellt einen weiteren Typ der *curiositas* bei Apuleius fest, den er „*curiositas* des *mirabilia*“ nennt. Er definiert sie als spezielle Form eines Wunsches nach Neuheit und einer Leidenschaft, die Neuheit zu erkennen. Indem für Lucius die Magie das Objekt seiner Neugierde wird, zeigt sich allerdings auch das ihr inhärente Gefahrenpotential, denn dadurch überschreitet er eine Grenze zwischen Realität und einer anderen Welt, die seine Verwandlung zur Konsequenz hat.²²⁷ Intellektuelle *curiositas*, in dem Roman durchweg positiv konnotiert, manifestiert sich insofern, als Lucius sich selbst charakterisiert als einer, der alles oder sicherlich das meiste wissen wolle (Apul. met. 1.2.6: *qui velim scire vel cuncta vel certe plurima*) oder der *cupidus cognoscendi quae rara mirae sint*, begierig ist, die Dinge zu erkennen, die selten und wundersam sind (Apul. met. 2.1).

Weitere Stellen machen deutlich, dass die Neugierde die Quelle intellektueller Befriedigung darstellt.²²⁸ Als typischen Vertreter einer intellektuellen *curiositas* nennt Walsh Augustinus. Lernen, das aus Neugierde resultiert, sei dann richtig, wenn es zu Wissen über und Liebe zum christlichen Gott führe.²²⁹ Auch positiv ist die Neugierde dann, wenn sie mit Physik und Ethik in Zusammenhang steht, wie dies bei Seneca der

223 Walsh 1988: 73.

224 Walsh 1988: 84.

225 Walsh 1988: 75.

226 Walsh 1988: 77. Über das Adjektiv *sacrilega* zieht Walsh eine Verbindungslinie von Apuleius zu Augustinus, der es ebenso öfter verwendet (Walsh 1988: 82).

227 Lancel 1961: 27–31. Den zweiten Typ bezeichnet er als „*ubristique*“ und definiert ihn als Gefühl der Ungeduld, aus dem frevelhafte Handlungen resultieren (Lancel 1961: 31); dieser Typ entspricht dem vulgären nach Walsh.

228 Schlam 1968.

229 Walsh 1988: 82.

Fall ist. Denn Naturerkenntnis ist in Senecas stoischem System eine zentrale Voraussetzung für den Menschen, das Gute zu erkennen (Sen. *nat. pr.* 12). Solange der Mensch, der *curiosus spectator*, also selbst auf seinem Weg zur Tugend vorankommt, ist die Neugierde positiv zu bewerten.²³⁰

Zu der Frage, welche Art von *curiositas* hier vorliegt, zieht Guipponi-Gineste Augustinus heran. Sie verweist auf folgende Aussage seinerseits: *Et omnis illa quae appellatur curiositas, quid aliud quaerit quam de rerum cognitione laetitia?* In der Figur des Kindes, seinen Gesten und seinem Begehren sieht sie einen perfekten Ausdruck der von Augustinus vorgeschlagenen Bedeutung der Neugier.²³¹

Der Bewertung und zentralen Bedeutung der Neugierde, vor allem bezogen auf das Mirabile, möchte ich mich ohne Zweifel anschließen. Darüber hinausgehend sind zwei Aspekte bemerkens- und kommentierenswert: Erstens der Status des Jungen als Modellrezipient und zweitens der Junge als Ausgangspunkt für ein dichtes intertextuelles und damit auch poetologisches Bezugssystem.

d) Der Junge als Modellrezipient

Dieses Epigramm beansprucht insofern eine Sonderrolle für sich, als es einen Jungen als Modellrezipienten präsentiert und dadurch einen hohen Grad an Anschaulichkeit sowie Identifikationspotential für den Leser generiert.

Der Umgang des Jungen mit dem Kristall lässt sich vielfältig kategorisieren: Er ist einerseits sinnlich vielfältig, denn der Junge betrachtet (*vidit*), fühlt mit der Hand und mit dem Mund (*contingere, labris, oscula fixit, versat*), und andererseits spielerisch (*ludere*), was sich vor allem im Drehen (*versat*) und in den Mund Nehmen (*oscula fixit*) zeigt. Der Effekt seines Umgangs, vor allem des Berührens der glatten Oberfläche des Kristalls, ist Freude (*gaudet*), die auch dem Leser als Rezeptionsreaktion nahegelegt werden soll.²³²

ludere (Griechisch παίζειν) gehört sowohl in der epigrammatischen als auch der neoterischen und spätantiken Dichtung zu den zentralen produktions- wie rezeptionsästhetischen Konzepten.²³³ McGill hält zur produktionsästhetischen Dimension des Verbs fest:

²³⁰ Arend 2003: 39–41.

²³¹ Guipponi-Gineste 2010: 273.

²³² Ähnlicher Effekt stellt sich im Gedicht auf die *sphaera* des Archimedes ein (51.12). S. dazu Kapitel 2.1 ab S. 40–53. Zum Zusammenhang von *ludere* und *gaudere* vgl. Ps. Verg. *Culex* 35–36: [...] – *Mollia sed tenui currentia carmina versu / viribus apta suis Phoebos duce ludere gaudet*. S. zu *gaudere* und *illudere* im eher negativen Sinn Hor. *sat.* 2.8.62: *heu, Fortuna, quis est crudelior in nos / te deus? ut semper gaudes illudere rebus / humanis!*

²³³ S. Mart. 4.49.2 oder Mart. 6.85.9–10 zur Bezeichnung von Epigrammen als *lusus* und *ioci*, Catull. 68.17–18 zum Eingeständnis des Dichters *multa satis lusi* und Auson. *Griph. pr.* 1 (*latebat inter nugas meas libellus ignobilis*).

Ludere and *ludus/lusus* are regular, and almost technical, terms for different kinds of verse in the Latin tradition. They can denote poems of different kinds produced in leisure hours; youthful works; light poetry as distinguished from serious; texts belonging to minor genres; and poems in which authors treat the verbal surface as game pieces that they fit into patterns – that is, *carmina figurata*, reciprocal verses, and the like.²³⁴

Hinzuzufügen ist, dass *ludere* nicht etwa ein geringes Level an Komplexität bedeutet – gerade Gedichte, in denen die Autoren *ludere* als ihren Produktionsmodus nennen, sind einerseits reich an Anspielungen und dadurch nur für denjenigen, der dieses Wissen mitbringt, wirklich verständlich, und andererseits – besonders im Fall eines Epigramms – so verkürzt, dass der Leser viel Inhalt ergänzen muss.²³⁵

Gerade das Epigramm ist eines oben erwähnter „minor genres“, in denen *ludere* eine wichtige Rolle spielt. Allein in Martials Epigrammen lassen sich 53 Belegstellen für dieses Verb in diversen grammatikalischen Formen finden. Vier Epigramme erwähnen ganz konkret die erste Person bezogen auf den Sprecher und bringen dabei *ludere* als Produktionsvorgang mit Folgendem in Verbindung: 1) Dem Knabenalter (Mart. 1.113.1–2: *Quaecumque lusi iuvenis et puer quondam / apinasque nostras* [...]); 2) Der Gattung Elegie (Mart. 12.94.8: *ludo levis elegos*), mit dem Dichten im Schatten (Mart. 9.84.3: *haec ego Pieria ludebam tutus in umbra*); 3) Dem Ton der Dichtung (Mart. 7.12.9: *ludimus innocui*).

Der Dichter geriert sich in diesen Fällen als *poeta ludens*.²³⁶ In der Spätantike äußert sich das Spielen der Dichter hauptsächlich auf der sprachlichen und metrischen Ebene – dass dies bei Claudian möglich ist, habe ich oben in Bezug auf ein mögliches Vertauschen von Versen gezeigt. Ein Panegyriker wie Optatian schafft mit seinen Gittergedichten Spielfelder, auf denen Silben und Wörter zu Spielsteinen werden und bedient sich zugleich an Versspielereien wie Keulenversen und Permutationen; der typisch spätantike Cento, ein Flickwerk zusammengesetzt aus Versen und Halbversen früherer Dichtungen, bietet ganz neue Möglichkeiten der Kombination und Innovation; und ein Dichter wie Ausonius verfasst unter anderem ein *Technopaignion*, dessen Spiel darin besteht, dass jeder Vers mit einem Monosyllabon

²³⁴ McGill 2005: 5. S. auch Muth 1972: 67–69, der diese Charakteristika anhand einiger Gedichte Catulls aufzeigt. S. auch Wagenvoort 1956: 39: “It may indicate playful or trifling versifying in contrast to serious, true poetry, but also true poetry of a lighter nature in contrast to epics and tragedies as a superiour kind; it may even – though only in very exceptional cases – include the whole of poetry in contrast to a political life-work, considered as the more important.” Ganz allgemein trägt Wagenvoort vier Aspekte zusammen, die *ludere* enthalten kann (Wagenvoort 1956: 37): “1. *Ludere* is “to play”; [...] 2. *ludere* is “to jest”; [...] 3. *ludere* is “amoris deliciis frui”; [...] 4. *ludere* is “to train oneself [...]” .”

²³⁵ S. hierzu Ps. Verg. *Culex* 3–5: *Lusimus: haec propter culicis sint carmina docta, / omnis et historiae per ludum consonet ordo / notitiaeque ducum voces*.

²³⁶ Muth 1972.

endet.²³⁷ Ausonius gibt dem Leser in der *praefatio* Folgendes mit auf den Weg (Auson. *techn. pr.* 1.11–13): *libello Technopaignii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defuisse ludenti*. Diese Aussage formuliert eine Nähe von Arbeit (*labor*), Spiel (*lusus*) und Kunst (*ars*), die auch für das Verfassen eines Epigramms unabdinglich sind.

Durch den Umgang des Jungen mit dem Kristall ist *ludere* hier als Rezeptionsmodus impliziert. Der *lector ludens* als Gegenstück zum *poeta ludens* ist nach Körfer ein Leser, der die Rolle eines „Co-Akteurs“ einnimmt, der aktiv an der Sinnkonstruktion beteiligt ist, indem er durch seinen spielerischen Zugriff neue „Text- und Lektüredimensionen“ erzeugt.²³⁸ Der Junge ist hier insofern als aktiver Rezipient dargestellt, als er den Kristall mit unterschiedlichen Sinnen erfasst. Diese aktive visuelle, haptische, geschmackliche Beschäftigung, die einem Kind als intuitivem Zugang angemessen ist, soll dem textexternen Rezipienten als modellhaft dienen und ihm einen Anreiz geben, in der Rezeption außerhalb der Interpretation andere Zugangsweisen zum Text auszuprobieren. Das Drehen des Jungen hat in der seriellen Lektüre des textexternen Rezipienten sein Gegenstück, innerhalb derer letzterer mittels der einzelnen Episoden einen Perspektivwechsel und variierte Betrachtungsrichtungen mitempfindet. Zugleich erlangt das Drehen nicht nur bezogen auf die Episoden, sondern auch bezogen auf die einzelnen Verse und Wörter eine enorme Bedeutung. Es ist hier nicht gegenständlich oder linear, sondern mental und eröffnet andere Facetten und Bedeutungsdimensionen. Wie der Junge kann auch der textexterne Rezipient die Epigramme inkorporieren bzw. ein Näheverhältnis aufbauen. Wie der Junge muss sich der textexterne Rezipient der Textur seines Rezeptionsgegenstandes nähern, die in seiner metrischen, stilistischen, sprachlichen Machart besteht. Gleichzeitig ist denkbar, die dem Jungen taktil erfahrbaren Texturen *lubrica*, *gelidum*, *durus*, *siccum* während des Lesens anhand konkreter Gegenstände mitzuempfinden. Die Figur des Jungen steht somit stellvertretend für Rezeptionszugänge, die definitiv nicht nur etwas mit Naivität und *curiositas* zu tun haben, sondern mit Arten der Rezeption, die im Zuge einer ganzheitlichen Lektüreerfahrung integriert werden müssen.

Eine „Lektüredimension“, die der Junge nicht, dafür aber der textexterne Rezipient aktiv beisteuern kann, ist die der Assoziationshorizonte und weiterer Bedeutungsebenen einzelner Begriffe. Er ist somit nicht nur „Co-Akteur“ im Sinne der sinnlichen Rezeptionszugänge, sondern auch im Sinne eines semantischen und intellektuellen Verständnisses, dessen Ziel Sinnkonstruktion ist. Hierzu muss der Rezipient aktiv auf seine gesamte Lektüreerfahrung zurückgreifen, muss Kontexte mit-

²³⁷ Roberts 1989: 58: „Words are viewed as possessing a physical presence of their own, distinct from any considerations of sense or syntax. They may be moved like building blocks or pieces in a puzzle to create ever new formal constructs. It is this sense of the physical existence of words and of meter as their structural matrix that underlies the ingenious verbal patterns of Optatianus Porphyrius and the *Technopaignion* of Ausonius.“ S. auch Körfer 2019, Squire/Wienand 2017, Elsner/Hernández Lobato 2017, Körfer 2017, Levitan 1985.

²³⁸ Vgl. hierzu Körfer 2017: 192.

einander abgleichen und letztlich fragen, ob und welchen Mehrwert mögliche Intertextualitäten beisteuern. So ist es ihm möglich, unterschiedliche Lesarten der Kristallepigramme zu generieren, die beispielsweise, wie von mir vorgeschlagen, poetische, rhetorische oder poetologische Horizonte betreffen, die allerdings dem zeitlichen Kontext entsprechend die Kristallepigramme auch vor dem Hintergrund des Neuplatonismus einordnen könnten.²³⁹

In Bezug auf die Produktion seiner eigenen Dichtung verwendet Claudian das Verb *ludere* jedoch nicht. Stattdessen zeichnet es als Produktionsmodus die Natur aus und macht sie zu einer *natura ludens*. Denn in 33.3 heißt es: *sollers lusit hiemps*, das Spiel des Winters bringt den Kristall hervor. Dass jedoch auch für den Dichter Claudian *ludere* ein zentraler Bestandteil seiner Dichtung ist, zeigt sich in der Abbildung des Spiels der Natur in der Serie, die mittels ihrer Episoden den Kristall in ganz unterschiedlichem Licht erscheinen lässt und den Perspektivwechsel, der durch das Drehen des Jungen entsteht, abbildet. Das Spiel liegt bei ihm hinsichtlich der Produktion auch in der *variatio*, die zur Ausdehnung von Wortfeldern führt und erlaubt, ein und dieselbe Idee mit unterschiedlichen Begriffen zu beschreiben, es liegt in den metrischen Korrespondenzen, der Möglichkeit, Verse und Wörter zu tauschen, und in den Assoziationshorizonten, die zahlreiche Wörter eröffnen.

e) Der Junge im Horizont eines intertextuellen und poetologischen Bezugssystems

Ganz grundsätzlich möchte ich beginnend festhalten, dass der Junge eine typische Figur der kleinen Gattungen ist und dementsprechend in der römischen Literatur beispielsweise bei Catull in Epigrammen und Epyllien, bei Ovid in den elegischen Dichtungen, bei Vergil und Calpurnius in den bukolischen Dichtungen sowie in der griechischen Literatur in der hellenistischen Dichtung u. a. bei Theokrit oder Kallimachos in Erscheinung tritt. Die von Guipponi-Gineste erwähnte, an der Figur des Jungen festgemachte und nicht wirklich genauer erläuterte Bezugnahme auf die alexandrinische Dichtung möchte ich mit einigen Belegstellen untermauern und gleichzeitig weitere poetologische Horizonte aufzeigen, die die Wörter *tenero*, *pollice* und *versat* implizieren.

tener – als Synonym zu *tenuis* – implementiert gemeinsam mit der neoterischen die hellenistische Dichtung als Bezugssysteme.²⁴⁰ Das Adjektiv *tener* und sein griechisches Gegenstück λεπτός sind in ihnen mit der feinen Ausarbeitung von Dichtung

²³⁹ Vgl. zu solch einer Lesart Harich-Schwarzbauer 2008. Sie zieht als Fazit (Harich-Schwarzbauer 2008: 360): „Claudian beschreibt anhand seines gegenständlichen Objekts die Verbindung von unterschiedlichen Wesenheiten, wobei er dem *limes* die Fähigkeit zuschreibt, die Einswerdung unterschiedlicher Naturen in ihrer Differenz zu ermöglichen. Die Gedichtfolge über den Kristall kann als allegorische Rede über göttliche Dinge angesehen werden. Durch sie wird der Kristall zu einer Fläche, auf die das Problem des Zusammenschlusses zweier unterschiedlicher Naturen projiziert und zugleich der kritische Bereich der Trennlinie deutlich markiert wird.“

²⁴⁰ Hardie 2019: 245 bringt *tener* auch mit Wachstum in Verbindung.

konnotiert und Ausweis für ihre Qualität.²⁴¹ Bei Claudian kommentiert *tener* natürlich einerseits die Kindlichkeit des Rezipienten, andererseits die haptische Herangehensweise des Jungen. Mit genauso feinfühligem Daumen soll also auch der textexterne Rezipient sich an die Epigramme herantasten und so die Textur in Form von Silben, Wörtern, Sätzen und Metrum erfühlen.²⁴²

Cozzoli hält fest, dass in der hellenistischen Literatur das Motiv des spielenden Kindes verbreitet ist und an Signifikanz gewinnt.²⁴³ Dies zeigt sie beispielhaft an Theokrits erstem Idyll. Auf einem Becher ist als eines von drei Bildern ein Junge abgebildet (κῶρος), der Rebstöcke bewachen soll. Allerdings ist er durch das Flechten eines Korbes, mit dem er Heuschrecken fangen möchte, von seiner Aufgabe derart abgelenkt, dass sich ein Fuchs an den Trauben ungestört gütlich tut. Der Junge gibt sich also dem Spiel und der damit verbundenen Freude hin (ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ) statt seiner ersten Aufgabe nachzugehen.²⁴⁴ Der Junge kann als Stellvertreter für den Dichter, sein Flechten als Symbol für das Dichten gesehen werden, sodass hier als poetologischer Kommentar die Freude des Dichters am Verfassen der bukolischen Dichtung Ausdruck finde.²⁴⁵

Im kallimacheischen Aitienprolog legt der Sprecher dar, dass die Telchinen, die nach dem Mythos beispielsweise den Dreizack Poseidons geschmiedet haben, seiner Dichtung abschätzig gegenüberstehen, da er noch kein langes Epos verfasst habe (Call. Aet. 1: Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν). Im Gegenteil teilt der Sprecher mit, dass er trotz seines fortgeschrittenen Alters nach Art eines Knaben sein Wort nur kurze Strecken, verfasst also kurze Texte (Call. Aet. 4–5: ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[/παῖς ἄτε, τῶν δ' ἑτέων ἢ δεκά[ς]] οὐκ ὀλίγη.).²⁴⁶ Typisch kallimacheisch verbirgt sich hinter diesen Versen zunächst die Gegenüberstellung der Großform Epos und der vom Dichter selbst favorisierten Kleinform, die mit Altersstufen gleichgesetzt wird (Epos – hohes Alter, Kleinform – Knabenalter). Cozzoli macht dies an einer Gegenüberstellung der den jeweiligen Polen zugeordneten Begriffe deutlich: μακρὴν (groß), μεγάλη (groß, mächtig), πάχιστον (fett, dick), πλατύν (breit), θόρυβον (Lärm) zum Ausdruck von epischer Schwere und Lautstärke, ὀλιγόστιχος (geringzeilig), ὄμπνια (nährend), λεπτόν (fein), λιγύν (hell, klar), ἐλαχύς (klein) für Leichtigkeit und Ruhe der Kleinform.²⁴⁷ Die Telchinen kritisieren, dass der Sprecher nicht das seinem Alter entsprechende und würdevolle Epos dichtet, sondern das Kleine, Feine und Spielerische, das den Fähigkeiten eines Kindes entspricht, bevorzugt. Gegen Ende des Aitienprologs spielt der Junge eine weitere

²⁴¹ S. dazu beispielsweise Syndikus 1984: 201. Dazu auch Mart. 4.14.13, wo er Catull selbst als *tener* bezeichnet.

²⁴² Vgl. zur sanften Hand Boehm 2017.

²⁴³ Cozzoli 2011: 408: „And in the Hellenistic era, even in the more traditional genres such as epic, children's games gain for the first time a certain representative autonomy.“

²⁴⁴ Cozzoli 2011: 408.

²⁴⁵ Petrovic 2007: 75.

²⁴⁶ Griechischer Text nach Asper 2004.

²⁴⁷ Cozzoli 2011: 426.

Rolle, wenn der Sprecher anmerkt, dass die Musen jemanden, dem sie im Kindesalter freundlich gesonnen waren, auch im höheren Alter nicht im Stich lassen (Call. *Aet.* 37–38: Μοῦσαι γὰρ ὅσους ἴδον ὄθμα[τ]ι παῖδας / μὴ λοξῶ, πολιοῦς] οὐκ ἀπέθεντο φίλους.). Die Muse, der der Sprecher den Vorzug gibt, ist, wie wir in Vers 24 erfahren, dünn (Μοῦσαν λεπταλέην), weshalb auch die Texte dünn, also fein gestaltet sind. Der Knabe wird über den Gegensatz zu der Verknüpfung von Alter, Epos und Länge sowie die Verbindung mit der Muse zum Stellvertreter für das, was die Dichtung des Kallimachos ausmacht, nämlich, dass sie kurz, spielerisch und fein ausgearbeitet ist und nicht daherdonnert wie Zeus (Call. *Aet.* 20–21) sowie sich nicht auf ausgetretenen Pfaden bewegt (Call. *Aet.* 25–28). Der Junge sei für Kallimachos und seine Dichtung, so Cozzoli, auch noch aus seiner „perennial ability to marvel“ eine so attraktive Figur gewesen, eine Erklärung, die auch Guipponi-Gineste für die Wahl des Jungen bei Claudian anführt.²⁴⁸ Das Wundern bzw. Bewundern ist neben der Freude des Jungen ein weiterer erwähnter Reaktionsmodus, den der Kristall auslöst, es wird also über den Jungen die Verbindung zu den Epigrammen 35.5 (*miracula*) und 37.7 (*mirus*) hergestellt.

Eine ganze Reihe von Stellen aus der lateinischen Literatur belegt eine semantische Nähe von *tener*, *pollex* und *versare* in vor allem poetologischen und artifiziellen Kontexten. *tenero pollice* findet sich in Ovid *am.* 1.4.22, wo ein Mann die purpurnen Wangen einer Frau mit einem zarten Daumen berührt. Weitere Stellen belegen eine enge Verbindung des Substantivs *pollex* mit dem Verb *versare*.²⁴⁹ Insgesamt beschäftigen sie sich mit der Verbindung von Daumen und Drehen beim Weben, was eine beliebte Metapher für die Textproduktion ist. In Tibull 2.1.64 heißt es statt *tenero pollice versat onus* (38.2) *adposito pollice versat opus*, wobei sich *opus* auch auf ein Webwerk bezieht.

In Ciceros Schrift über die Grenzen des Guten und Bösen steht *versare* mit *verba* und bedeutet in dem Kontext, dass Wörter dem Sinn entsprechend gedreht werden, was auch passiert, sobald Claudians Rezipient Assoziationshorizonte einbezieht (Cic. *fin.* 4.56). Dass *versare* nicht allein eine gegenständliche, sondern auch eine mentale Dimension besitzt, belegen auch einige Verse aus der horazischen *Ars poetica*, die im Zusammenhang mit Überlegungen zur Unterlegenheit des metrischen Systems der Römer gegenüber dem der Griechen stehen. Mit ‚drehen‘ und ‚hin und her überlegen‘ hat *versare* hier eine doppelte Bedeutung (Hor. *ars* 268–269): *vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*.²⁵⁰ Martial verwendet das Verb *versat* auch im Kontext anderer edler Steine, nämlich in 5.11. Da heißt es, dass Stella, ein guter Freund des Dichters, an einem einzigen Finger gleich sowohl Sardonyxe, Smaragde, Diamanten und Jaspisse drehe (Mart. 5.11.1–2). Die Pointe des Epigramms besteht allerdings darin, dass der Dichter festhält (Mart. 5.11.3–4): *multas in digitis, plures in*

²⁴⁸ Cozzoli 2011: 427; Guipponi-Gineste 2010: 271–273.

²⁴⁹ Catull. 64.313–314; Ov. *met.* 4.34, 6.22.

²⁵⁰ S. dazu die Kommentare von Rudd 1989 und Brink 1971.

carmine gemmas / invenies: inde est haec, puto, culta manus. Der Edelstein wird an dieser Stelle mit literarischer Qualität gleichgesetzt, was Roberts gerade für die Spätantike als gängige Metapher benannt hat.²⁵¹

Einen näheren Zusammenhang von Daumen und Glätte eines Materials (38.1: *crystalla lubrica*) zeigt Statius' *Silve* 4.6.27, wo es darum geht, dass Phidias aus Pisa mit seinem Daumen das Elfenbein seiner Statuen geglättet hat; eine Vorgehensweise, die schon fast der Bearbeitung eines literarischen Textes durch eine Feile nahekommmt. Der Daumen ist weiterhin mit einer ganzen Reihe an Situationen verbunden, in denen Kunst produziert wird. Diese werden direkt als Assoziationshorizonte aufgerufen: 1. schreiben (Ov. *epist.* 17.266: *littera iam lasso pollice sistat opus*), 2. spinnen (Ov. *epist.* 9.77: *robusto deducis pollice fila*), 3. Leier spielen (Stat. *silv.* 4.4.53: *tenuis ignavo pollice chordas* oder auch Homer. 882: *graciles extenso pollice chordas*). Wie schon die obigen Verweisstellen zeigen, werden dem Daumen stets Adjektive an die Seite gestellt, so dass er eine bestimmte Wesenhaftigkeit erhält. Selbiges zeigt sich auch in anderen Textstellen: *marmoreo* (Ov. *met.* 13.746), *eburno* (Stat. *silv.* 5.5.31), *niveo* (Mart. 6.3.5). Der elfenbeinerne Daumen des Statius ist als Plektron zu verstehen, mit dem Apoll die Saiten seiner Leier schlägt.²⁵² Weitere Stellen weisen eine Verbindung von Daumen und Ader (*vena*) auf.²⁵³ Hier wird mittels des Daumens die Lebendigkeit getestet, beispielsweise der durch Venus für Pygmalion zum Leben erweckten Statue.

Ähnlich hohes poetologisches Potential hat das Trinken (*sitiens*) und ist dabei sehr stark zunächst mit Wasser konnotiert, das in allen Epigrammen eine herausragende Rolle spielt, und auch mit der Quelle, die zum ersten Mal in 37 erwähnt wurde. Nünlist stellt mehrere Belegstellen zusammen, in denen der Durst als Durst nach Liedern thematisiert wird. Selbiger wird durch Dichtung gestillt. Wird keine Dichtung angeboten, um den Durst zu stillen, wird der Durst umso stärker.²⁵⁴ Auch können beispielsweise Durst und das resultierende Trinken aus einer Quelle für einen Dichter der Initiationspunkt für seine Dichtung sein. In Properzens dritter Elegie des dritten Buches wird der Durst des Ennius thematisiert. Das elegische Ich berichtet in Anlehnung an Ennius von einem Traum, in dem es am Helikon im Schatten liegt. Wie auch Ennius zuvor trinkt das elegische Ich aus der Quelle (Prop. 3.3.5–6: *parvaeque iam magnis admoram fontibus ora, / unde pater sitiens Ennius ante bibit*). Der kleine Mund und die große Quelle greifen die Opposition von Kleinform und Epos auf, parallelisieren aber die beiden Dichter hinsichtlich der getrunkenen Inspirationsflüssigkeit.²⁵⁵

251 S. dazu S. 79.

252 Vgl. Gibson 2006 *ad loc.*

253 Ov. *met.* 10.289; Ov. *epist.* 20.139.

254 Nünlist 1998: 194–195.

255 Vgl. Asper 1997: 128–134 zu Wein- und Wassertrinkern in der griechischen Literatur und damit verbundener Stilkritik. S. zur Verbindung von Weintrinken mit epischer und Wassertrinken mit weniger bedeutender Dichtung Hor. *epist.* 1.19.1–3 und Hor. *epist.* 1.19.6–8: *Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino, / nulla placere diu nec vivere carmina possunt / quae scribuntur aquae potioribus; / [...] / laudibus arguitur vini vinosus Homerus; / Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma / prosiluit dicenda*.

Der Junge versucht sich hier also auch als Trinker von Wasser aus einer reinen Quelle (37.2: *fons*), die traditionell als Sinnbild für die Kleinform zu verstehen ist. In diesem Epigramm wird ganz klar gemacht, dass der Junge zum gewünschten Ziel, dem Wasser im Kern, nicht vordringen kann, seine dürstenden Lippen können somit nicht befeuchtet werden. Wenn man nun das Wasser in seiner metaphorischen Dimension mit der Dichtung gleichsetzt, kann also der Junge nicht an das herankommen, was zu Dichtung inspiriert. Das ist aber auch gar nicht nötig, denn es geht hier nicht um Produktion, sondern um Rezeption von Dichtung. Wenn man nun nämlich das Partizip *relegens* in die Überlegungen einbezieht und „wieder durchgehen“ als „von Neuem Lesen“ versteht, dann liegt genau hierin das Zyklische der Epigramme: Der vom Jungen gewählte Rezeptionsweg erreicht das begehrte Ziel nicht. Also muss durch Ausprobieren ein anderer Weg gefunden werden, der unter Umständen eine oder mehrere Lektüreversuche umfasst. Diese führen automatisch zu weiteren erschlossenen Bedeutungs- und Assoziationsebenen sowie dem tieferen Erkennen der Zusammenhänge der einzelnen Epigramme untereinander, wobei die Möglichkeit besteht, dass der textexterne Leser wie der Junge zum wahren Kern nie vordringt, weshalb er unter Umständen stets ein *opacus umor* bleibt. Genau darin läge letztlich das Mirabile des Kristalls, das nie komplett erklärt werden kann. Der Text demonstriert das Mirabile, indem er immer weitere Perspektiven und Bezugssysteme eröffnet.

Diese Verbindung der Figur des Jungen und des Wassers führt mich zu einer weiteren Assoziationsdimension, die dieses Epigramm offeriert. Die folgenden Ausführungen beruhen auf der These, dass die Epigramme 36–38 intertextuell sowohl auf Ovids Narizss-Episode als auch Statius' Platanen-Beschreibung in *silv.* 2.3 zurückgreifen. Dass zwischen der Passage aus Ovids *Metamorphosen* und Statius' Gelegenheitsgedicht eine intertextuelle Verbindung vorliegt, wurde an anderer Stelle bereits gezeigt.²⁵⁶ Bezogen auf Claudian gilt als *communis opinio*, dass beide wichtige Vorbilder für ihn waren.

Der Bezug zu Ovid ist sehr offensichtlich und manifestiert sich auf sprachlicher bzw. metrischer Ebene:

carm. min. 38.6: *inrita quaesitis* / *oscula fixit aquis*

met. 3.427: *inrita fallaci* / *quotiens dedit oscula fonti*

Ovid und Claudian teilen die Formulierung *inrita oscula*, die nach Bömers Kommentar zu den *Metamorphosen* neben Ovid nur ein weiteres Mal in der lateinischen Literatur, nämlich bei Claudian, verwendet wird.²⁵⁷ Dies ist ein Beispiel für Claudians Centotechnik, die, wie sich zeigen wird, nicht nur als rein formale Anspielung, sondern als bedeutungsstiftend zu verstehen ist.

²⁵⁶ S. dazu Baumann 2013, bes. Baumann 2013: 93 mit FN 22.

²⁵⁷ Bömer 1969 *ad loc.*

Der intertextuelle Bezug wird außerhalb der Junktur auch durch die Anordnung der Wörter im Vers markiert – *inrita* steht bei Ovid und Claudian am Versanfang gefolgt von den beiden Adjektiven *quaesitis* und *fallaci* zu *aquis* und *fonti*, die je vor der Penthemimeres platziert sind; allein bei *oscula fixit* und *dedit oscula* ergibt sich im Vergleich eine chiastische Anordnung. Das Vorziehen von *oscula* versinnbildlicht bei Claudian die Verschlungenheit von Lippe und Kristall. *fixit* ist als Verb stärker als *dedit* und betont das Begehren des Jungen bei Claudian.

Das in beiden Versen zentrale Wasser stellt den Verbindungspunkt zu Statius dar:

silv. 2.3.42: *optatisque aspergit aquis et talia mandat*

Claudians *quaesitis aquis* greift *fallaci fonti* und *optatis aquis* auf, jeweils ein Substantiv, das mit Wasser zu tun hat, und ein hinzugestelltes Adjektiv, die mittels eines Hyperbatons getrennt sind. Nicht nur zwischen diesen beiden Wendungen liegt dieselbe Silbenzahl vor (*quaesitis*, *fallaci*, *optatis* je drei, *aquis* und *fonti* je zwei), sondern auch zwischen den Verben *fixit* und *dedit*, die sich aus je zwei Silben zusammensetzen. Newlands schlägt für *optatis aquis* zwei Sinnrichtungen vor. Das Wasser sei einerseits begehrt, weil der Baum gegossen werden müsse, und andererseits, weil das Wasser als Metonymie für die bereits ins Wasser hineingesprungene Nymphe aufgefasst werden müsse.²⁵⁸ Ähnliches ist hinsichtlich *quaesitis aquis* möglich, das semantische Ähnlichkeit zu *optatis aquis* aufweist: der Junge begehrt das Wasser hauptsächlich, um seinen Durst zu stillen. Doch auch ein elegischer Unterton ist in diesem Epigramm nicht zu leugnen. Diese ist nicht allein zurückzuführen auf die Situation Pans als *exclusus amator*, sondern auch auf das elegische Distichon als Metrum der elegischen Dichtung sowie aus elegischen Kontexten bekannte Begriffe wie *pollice*, *marmore*, *dura*, *sitientibus*, *oscula*.

Gerade auf die Beschreibung des Wassers mit Hilfe von Substantiven und Adjektiven ist die Forschung immer wieder eingegangen – im Besonderen die Verse Ov. *met.* 3.407–412 und Stat. *silv.* 2.3.1–5.²⁵⁹ Baumann trägt folgende Tabelle zusammen (Tab. 2):²⁶⁰

²⁵⁸ Newlands 2011 *ad loc.*

²⁵⁹ Ov. *met.* 3.407–412: *fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris / nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; / gramen erat circa, quod proximus umor alebat, / silvaeque sole locum passura tepescere nullo.* Stat. *silv.* 2.3.1–5: *Stat quae perspicuas nitidi Melioris opacet / arbor aquas complexa lacus; quae robore ab imo / cur curvata vadis redit inde cacumine recto / ardua, ceu mediis iterum nascatur ab undis / atque habitat vitreum tacitis radicibus amnem?*

²⁶⁰ S. Baumann 2013: 93–95, Tabelle Baumann 2013: 94. Die Kursivierungen und die Klammer stammen aus Baumann 2013: 94, Unterstreichungen von der Autorin.

Tab. 2: Sprachliche Bezüge zwischen Ov. *met.* 3.407–412 und Stat. *silv.* 2.3.1–5 nach Baumann

Ov.:	fons, <i>undis</i> , umor	inlimis, <i>nitidis</i> , argenteus
Stat.:	aquas, <i>undis</i> , amnem, lacus	perspicuas, (<i>nitidi</i>), vitreum

Legt man ähnliche Tabelle für Ovid und Claudian an, ergibt sich folgendes Bild, das eine Übereinstimmung in zwei Substantiven zeigt (Tab. 3):

Tab. 3: Sprachliche Bezüge zwischen Ov. *met.* 3.407–412 und Claud. *carm. min.* 37

Ov.:	fons, undis, umor	inlimis, nitidis, argenteus
Claud.:	vena, umor, rivus, fons, sinus, latex	porrectam, opacus, immunis, vagus, refluos, mirus

Zwischen Statius und Claudian sieht die Situation etwas anders aus. Die Bezugnahme gestaltet sich hier entweder in der Gleichheit der Begriffe oder der Wortart wie auch in ihrer Semantik und legt somit nahe, dass der intertextuelle Bezug zu Statius etwas stärker markiert ist als der zu Ovid (Tab. 4):

Tab. 4: Sprachliche Bezüge zwischen Stat. *silv.* 2.3.1–5 und Claud. *carm. min.* 37

Stat.:	perspicuas	nitidi	opacet	lacus	curvata	redit	vitreum
Claud.:	lucidiore/ perspicuo	splendenti	opacus	lacunis	convexo	redit	crystalla

Kaufmanns Skalierungsmodell entsprechend möchte ich diese sprachlichen und metrischen Bezugnahmen als formale und damit typisch spätantike Anspielung verstehen, die der Einschreibung in eine literarische Tradition dient.²⁶¹ Diese formale Bezugnahme ist der Ausgangspunkt für Intertextualität, die Bedeutungsebenen eröffnet.

Außerhalb sprachlicher und metrischer Bezugnahme lassen sich auch motivische Ähnlichkeiten feststellen, die hauptsächlich an dem Jungen und der Rolle des Wassers festgemacht werden können. Die Texte von Claudian und Statius teilen die Idee, dass Wasser in Form des inneren Kerns bzw. eines Sees von einem anderen Gegenstand bedeckt und dadurch geschützt wird, der Eisschicht bzw. der Platane.

Bemerkenswert ist die Inversion der Bedeutung des Adjektivs *durus*. Während bei Claudian die *dura hiemps* die Schutzinstanz ist, bittet Pan die Platane darum, dass sie das Wasser vor *dura grandine* beschützen möge (Stat. *silv.* 2.3.47). Sowohl die äußere Eisschicht als auch die Platane werden zu Garanten des ewigen Überdauerns des Wassers. So heißt es bei Claudian am Ende von Epigramm 36, dass die gefräßige Zeit das Wasser nicht schwäche, während das Ich bei Statius der Platane ein langes Leben

²⁶¹ S. dazu Einführung S. 7–8.

wünscht, damit sie das Wasser beschützen könne (Stat. *silv.* 2.3.43: *vive diu*). Gleichzeitig erhalten sowohl das Eis als auch der Baum die Reinheit bzw. die Unschuld des Wassers, das in Statius' *Silve* metonymisch für die Nymphe steht. Wasser bzw. das, was sich im Wasser befindet, ist für alle Jungen – Narziss, Pan und den Jungen bei Claudian – ein Objekt der Begierde. Während der Junge und Narziss ihren Durst befriedigen wollen (Claud. *carm. min.* 38.5: *labris sitientibus* und Ov. *met.* 3.415: *sitim sedare cupit*), dürstet es Pan im erotischen Sinne nach der Nymphe Pholoë (Stat. *silv.* 2.3.9–10: *ille quidem it, cunctas tamquam velit, et tamen unam / in Pholoen.*) Narziss und der Junge können aufgrund der Durchsichtigkeit des Wassers und des durchsichtigen Marmors sehen, was sie begehren; sie können aber, wie auch Pan, vor dem sich Pholoë rettet, indem sie ins Wasser springt (Stat. *silv.* 2.3.31–34), nicht fühlen, was sie begehren (Ov. *met.* 3.427–429 und 38.6); das, was Narziss begehrt, wird beim Eintauchen seiner Arme ins Wasser zertört, das, was der Junge begehrt, ist von einer Eisschicht umschlossen. Wasser ist in allen Fällen das, was das Begehrte sichtbar macht, was aber das Berühren verhindert.²⁶² So erinnert die Situation aller Jungen an die eines *exclusus amator*.²⁶³

Es kommt hinzu, dass alle Texte das Verhältnis von *ars* und *natura* ausarbeiten. Fasst man dieses in eine Tabelle, ergibt sich folgendes Bild (Tab. 5):

Tab. 5: *ars* und *natura* bei Ovid, Statius und Claudian

	Ovid	Statius	Claudian
<i>ars</i>	Ekphrasis	Ekphrasis Platane (als Erzeugnis einer <i>natura artifex</i>)	Ekphrasis Kristall (als Erzeugnis einer <i>natura artifex</i>)
	Spiegelbild (als Illusion)	Spiegelbild (als Illusion)	
<i>natura</i>	Ort (Quelle)	Ort (See und Baum)	Kristall
	der Begehrende	der Begehrende	der Begehrende
	das Begehren	das Begehren	das Begehren
	das Begehrte	das Begehrte	das Begehrte

Zwei Leerstellen fallen in der Tabelle besonders ins Auge. Erstens fehlt bei Ovid das Artifizielle an der Natur. Zweitens zeigt die Tabelle auf, dass Ovid und Statius als einen Aspekt der *ars* die mit den Spiegelbildern verbundenen Illusionen verarbeiten. Ein Blick zurück zeigt jedoch, dass die Illusion bei Claudian doch schon einmal thematisiert wurde. In 35.3–4 heißt es: *nec potuit toto mentiri corpore gemmam, / sed medio mansit proditor orbe latex*. Im Sinne der seriellen Rückbindung wird der Leser hier an diese Stelle erinnert und dazu aufgefordert, sich zurückzuorientieren und sich konkret

²⁶² Zur Bezeichnung von Wasser oder Eis als *marmor/marmoreus* vgl. Ov. *trist.* 3.10.10 (*marmoreo gelu*), Ov. *trist.* 3.10.47 (*inclusaeque gelu stabunt in marmore puppes*), Verg. *Aen.* 6.729 (*marmoreo sub aequore*), Verg. *Aen.* 7.718 (*quam multi Libyco voluntur marmore fluctus*).

²⁶³ Vgl. zu Ovid Hardie 2002: 143–172; vgl. zu Statius van Dam 1984: 286, 318, 326.

vor Augen zu führen, dass die von Claudian gelieferte Beschreibung letztlich nichts anderes als eine Illusion ist, da nicht davon auszugehen ist, dass der Kristall als Gegenstand dem Rezipienten vorliegt. Forciert wird an dieser Stelle ein weiteres Mal die Ekphrasis und die durch sie evozierte Vorstellung des Kristalls. Gleichzeitig wird wiederum auf die Frage nach dem rekurriert, was der Kristall denn sei, wenn nicht ein Edelstein. Der aktive Umgang des Rezipienten mit dem Text, der nach seriellen, intra- und intertextuellen Bezügen gleichsam sucht, wird den im Text beschriebenen Kristall als Erzeugnis einer *natura artifex* genauso erscheinen lassen wie als intertextuelles und assoziativ reiches Netzwerk.

Über Ovid und Statius hinaus stellt die Junktur von *osculum* und *figere* ein weiteres intertextuelles Bezugssystem her. Wie oben ist auch an den folgenden Stellen auffällig, dass die Liebesthematik genauso prominent vorkommt wie das Täuschen/die Illusion und sich alle Bezüge in epischen Texten finden lassen. Verg. *Aen.* 1.687 enthält die Formulierung *oscula dulcia figet*. Diejenige, die Küsse aufdrücken wird, ist Dido, die über eine von Venus ersonnene List durch Cupidos Pfeil getroffen werden soll. Denn Cupido soll als Ascanius getarnt mit Geschenken aus Troja zu Dido gehen, damit Iuno Aeneas nichts mehr anhaben kann. Nicht nur sprachlich – auch die Bezeichnung *puer* bezogen auf Cupido und Ascanius fällt mehrfach –, sondern auch motivisch zeigt sich wieder einmal eine Nähe zwischen Epigramm und einem epischen Text. Denn Venus geht es hier um eine gezielte Täuschung, die bei dem Jungen in Claudians Epigramm immerhin dazu führt, dass er meint, das Wasser im Inneren erreichen zu können.

Kälte und das Aufdrücken von Küssen stehen in Ovid *met.* 4.141 im Vordergrund. Hier kommt Thisbe am vereinbarten Treffpunkt an und findet Pyramus. Nachdem sie geweint und sich die Haare gerauft hat, drückt sie dem kalten Antlitz ihre Geliebten Küsse auf (Ov. *met.* 4.141: *gelidis in vultibus oscula figens*). Mit der Liebesthematik ist die Wendung *oscula figit* auch bei Lukrez verknüpft (Lucr. 4.1179). Hier steht ein *exclusus amator* vor der Tür seiner Geliebten und bedeckt sie mit Küssen. In den *Metamorphosen* 3.24–25 ist es Kadmus, der der Erde, an der er Theben gründen soll, Küsse aufdrückt (Ov. *met.* 3.24–25: *peregrinaeque oscula terrae / figit*). Sowohl hier als auch in der Vergilstelle spielen auch das Verborgene und das Unbekannte eine Rolle. Während Cupido Dido ein heimliches Feuer einhauchen soll (Verg. *Aen.* 1.688: *occultum inspire ignem*), ist für Kadmus das Land unbekannt (Ov. *met.* 3.25: *ignotos montes agrosque salutat*). Die Motivik klingt an die Bezeichnung des Wassers im Inneren des Kristalls als *opacus umor* an (36.3–4).

f) Materialität

Materialität ist in diesem Epigramm extrem ausdifferenziert. Sie wird einerseits durch die Adjektive bestimmt: *lubrica*, *gelidus*, *durus*, *siccus*. Auch diese oszillieren und beziehen sich zunächst auf die Materialität des Kristalls, können aber auch als Kommentare über die Qualität der Dichtung verstanden werden – wie *rudis*, das bei

Ennius Auskunft über die Qualität der Dichtung gibt und bei Claudian in 39 verwendet wird.²⁶⁴

Ich möchte mit *lubrica* beginnen. Glatt und damit stilistisch fein ausgearbeitet ist das dichterische Werk, das mit einem Werkzeug wie der Feile (Hor. *ars* 291: *limae labor*) oder dem Bimsstein bearbeitet worden ist (Catull. 1.1–2: *lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitur*). Damit steuert Claudian ein weiteres Mal in Richtung des Bezugssystems der hellenistischen/neoterischen kleinen Dichtung. Glätte muss jedoch nicht nur positiv besetzt sein; in der Rede entfaltet sie einen negativen Beigeschmack und bedeutet, dass man leicht vom rechten Weg abkommen kann (Tac. *ann.* 2.87: *lubrica oratio*; Cic. *Pis.* 68: *lubricum genus orationis*). Zweiterer Bedeutungskontext kann ebenso auf die Kristallepigramme übertragen werden, denn in dem Moment, in dem man sich wirklich in den engen Kontakt mit dem Kristall bzw. den Kristallepigrammen begibt, mag man zwar das Gefühl haben, ein vollständiges Verständnis zu erzielen, aber ähnlich wie dem Jungen gelingt es unter Umständen dem textexternen Rezipienten nicht, zum begehrten Kern des Kristalls vorzudringen, er behält seine Tendenz, einem Verstehen zu entgleiten.

Sowohl in den horazischen Satiren als auch im optatianischen *carmen* 10 lassen sich Belegstellen für die Idee eines *durus versus* finden. Der Sprecher bei Horaz hält fest, dass Lucilius sich im Inhalt sehr an die Autoren der Alten Komödie gehalten habe. Obgleich er sich sprachlich emanzipiert habe, sei jedoch die Gestaltung der Verse hart gewesen (Hor. *sat.* 1.4.8: *durus componere versus*). Der Sprecher bei Optatian bezeichnet seine *carmina* als *scrupea* (schroff) und die entsprechenden Verse als hart (Opt. Porf. *carm.* 10.9–11). Körfer versteht *scrupea* und *durus* hier als Hinweis auf die Schwierigkeit der Produktion hinsichtlich der Begrenzungen, die das Gitterraster auferlegt, und den davon abhängigen Beschränkungen in der dichterischen Freiheit. Beide Adjektive kommentieren für sie die Konzeption der Dichtung als *labor*.²⁶⁵ Tacitus' *Dialogus de oratoribus* liefert einen Beleg für eine Kombination von *durus* und *siccus*, um den Stil des Asinius Pollio zu kommentieren (Tac. *dial.* 21.7). Mayer merkt zu der Stelle an, dass sich *durus* wohl auf die Tatsache beziehe, dass der Sprache des Asinius jede Rhythmik fehlte;²⁶⁶ *siccus* versteht er als unausgeschmückt.²⁶⁷

Aber auch *siccus* kann ähnlich wie *lubrica* eine positive Seite haben. Als in Ciceros *Brutus* die Reden Cottas hinsichtlich ihres Stils analysiert werden, verweist der Sprecher auf die Schwäche seiner Lunge und entsprechende Folgen für den Vortrag seiner Reden. *siccus* genauso wie *sincerus* und *sanus* sei der Stil Cottas, da er selbigen seiner gesundheitlichen Prädisposition angepasst habe (Cic. *Brut.* 202: *nihil erat in eius oratione nisi sincerum, nihil nisi siccum atque sanum*).

So weit ich ausmachen kann ist *gelidus* in der lateinischen Literatur nicht zur näheren Charakterisierung von Stil gebräuchlich. Es bezieht sich vielmehr auf die

²⁶⁴ Vgl. Young 2018: 134–135 zur „tactility of poetry“.

²⁶⁵ Körfer 2019: 304.

²⁶⁶ S. hierzu auch Quint. *inst.* 9.4.76.

²⁶⁷ Mayer 2001 *ad loc.* S. dazu auch Gell. 14.1.32.

potentielle kühlende Wirkung des Kristalls bei enormer Hitze. Er kann dann ähnlich angenehm sein wie eiskaltes Wasser, das beispielsweise aus einer Quelle stammt (Verg. *ecl.* 10.42: *gelidi fontes*).²⁶⁸ Somit liegt diesem Adjektiv eher ein sinnlicher Assoziationshorizont inne.

Die Hauptfunktion dieser materiellen Adjektive besteht in der Steigerung von Anschaulichkeit, die ganz konkret darin liegen kann, dass man parallel zur Lektüre einen glatten, kalten, trockenen oder harten Gegenstand ertastet. So wird Materialität vom Assoziativen ins Konkrete übertragen und eröffnet diverse Kriterien, vor deren Hintergrund ein Leser mit Claudians Epigrammen umgehen kann. Er kann sich beispielsweise fragen, ob die Verse in ihrer Gestaltung dem Anspruch der Kleinform gerecht werden oder ob man auch hier eher von harten oder gar trockenen Versen sprechen würde, die jeder Annehmlichkeit entbehren. Die in den Adjektiven liegende Ambivalenz und die Bandbreite an fühlbarer Materialität werden dabei der gesamten Idee der Serie, dem permanenten Wechsel von Bedeutungs- und Assoziationshorizonten, mehr als gerecht.

Hinzu kommt mit Marmor eine weitere Materialität, die die Reihe an vorher genannten Begriffen wie *glacies*, *silex*, *lapis*, *saxum* ergänzt und damit ein weiterer Ausweis für lexikalische *variatio* ist. Das OED hält zum Stichwort *marble* fest: „any stone that will take a polish and can be used for decorative purposes in building or sculpture.“²⁶⁹ Anhand zahlreicher Stellen aus *Ilias* und *Odyssee* belegt Bradley, dass μάρμαρος, μαρμάρεος und μαρμαίροντα in Kontexten des Scheinens, Glänzens, Schimmerns und Weiß-Seins eines aufgewühlten Meeres Verwendung finden. Dass in der Literatur das Material Marmor auch mit Gegenständen verknüpft werden konnte, die im Prinzip nichts mit Marmor zu tun hatten, so Bradley, bedinge, dass der Leser seine Aufmerksamkeit mehr auf die autoritativen und performativen Fähigkeiten des Autors in der Beschreibung, Formung und der Verbesserung der Natur lenke – etwas *marmoreus* zu nennen, verweise auf einen hohen Grad an Artifizialität.²⁷⁰ So kann das Adjektiv *marmoreus* auch ausdrücken, dass eine Person statueske Züge erlangt wie bei Vergil der Fall, wo zum Ausdruck gebracht wird, dass der Hals des Orpheus weiß-schimmernd sei (Verg. *georg.* 4.523: *marmorea cervice*). Zur Hervorhebung der Schönheit und der sehr weißen Haut verwendet Martial das Adjektiv in 8.55.14 und beschreibt damit die Hand des Alexis, jenes schönsten Mundschenks (Mart. 8.55.14: *pulcherrimus ille / marmorea fundens nigra Falerna manu*). Farblich stehen die weiße Hand und der schwarze Wein in extremem Kontrast.

Nicht nur Artifizialität und Schimmern, sondern auch Macht, Reichtum und Distinktion waren mit dem Material Marmor in der Antike verknüpft.²⁷¹ Die Autorität

²⁶⁸ S. zum Gebrauch von Kühlkugeln in der Antike Schiedlausky 1984.

²⁶⁹ <http://www.oed.com/view/Entry/113922?rkey=qwy00y&result=1&isAdvanced=false#eid> (letzter Zugriff: 02. Juli 2022).

²⁷⁰ Bradley 2006: 10, 12.

²⁷¹ S. Zeiner 2005: 84–89 für eine sehr konzise allgemeine und dann auf Statius zugespitzte Zusammenfassung.

des Materials zeigt sich auch im Proöm zum dritten Gedicht der *Georgica* Vergils. Diese führt Henriette Harich-Schwarzbauer als Beleg dafür an, dass in der Antike der Marmor nicht nur als wertvolles und autoritatives Material, sondern auch hinlänglich als „Chiffre für das schöpferische Selbstverständnis des Dichters und sein Werk“ bekannt sei.²⁷² Diese 48 Verse stehen im Kontext einer virtuellen Siegesfeier für Oktavian, die der Dichter organisieren wird (*deducam, referam, ponam* etc.) und dadurch, dass er einen purpurnen Umhang tragen wird (Verg. *georg.* 3.17). Der Dichter verspricht, im Rahmen dieser Feier einen Marmortempel zu weihen und Spiele auszurichten. Aufstellungsort des Tempels und Austragungsort der Spiele wird Mantua sein, die Heimatstadt Vergils. Dieser zu errichtende Tempel wird gemeinhin als die *Aeneis* verstanden.²⁷³ Der Sieg wird dadurch potenziert, dass Kaiser und Dichter als symbiotische Einheit auftreten. Die Selbstreferentialität dieser Passage steht ganz im Lichte dieser geplanten Siegesfeierlichkeiten, die sowohl einen militärischen, Oktavian gewidmeten als auch einen musischen, Vergil gewidmeten Anteil haben. Durch die Einbindung von Anspielungen und Zitaten demonstriert der Dichter Vergil, dass er die literarische Tradition beherrscht, die griechische und die römische gleichermaßen. *À la imitatio* und *aemulatio* ahmt nach und übertrifft Vergil Dichter wie Pindar und Kallimachos, Ennius und Lukrez. Zudem heißt es, dass Vergil als erster die Musen in seine Heimat führen will, die Musen, die bei Hesiod noch auf dem Helikon beheimatet waren (Verg. *georg.* 3.10 – 11). Dazu formuliert Wedeniwski folgendes Fazit:

Innerhalb des Proömiums wird ein Aktionsraum geschaffen, der die dichterische Leistung inszeniert. Dies ist assoziiert durch den Wechsel von statischen bzw. deskriptiven und bewegten Elementen, die Setzung von Landmarken und Umschreibung von Flächen, die Nennung von Richtungen, die vertikalen Angaben sowie die Umschreibung einer zeitlichen Dimension.

Einen besonderen Stellenwert in der gesamten Inszenierung nimmt der Tempel ein, der nach Wedeniwski als „monumentaler Ausdruck eines triumphalen dichterischen Sieges“ zu verstehen ist. In seinem Inneren soll eine Statue Oktavians aufgestellt, der Weg zu ihm soll mit Statuen der trojanischen Vorfahren der julischen Familie gesäumt werden, die Türen sollen militärische Siege darstellen (Verg. *georg.* 3.16 – 36). Diese Funktionalisierung von Architektur für panegyrische Aussagen lässt sich bereits bei Pindar nachweisen.²⁷⁴

Die Vokabel *marmor* ist ein weiterer Beleg für das bewusste und breite Aufrufen von Assoziationshorizonten und das Einschreiben in eine Traditionslinie, die hier vor allem den Symbolwert dieses Materials betrifft. Gleichzeitig verschiebt es den Fokus hin zum Kristall als Produkt einer *natura artifex* und gleichzeitig einer Artifizialität,

²⁷² Harich-Schwarzbauer 2009: 20. S. dazu auch Bradley 2006: 10, der auf Marmor als Symbol für imperiale Macht bzw. Sieg sowie als Statussymbol eingeht. Er bringt die Rolle des Marmors in der Antike mit folgenden Adjektiven in Verbindung: „successful, resourceful, durable, cultivated“.

²⁷³ S. beispielsweise Erren 2003: 566.

²⁷⁴ Wedeniwski 2006: 19 – 55; Zitate Wedeniwski 2006: 54 und Wedeniwski 2006: 28.

die offenbar in der gesamten Antike mit Marmor konnotiert war. Natürlich muss jede Beschreibung dieses Materials der ihm eigenen Artifizialität gerecht werden und daher die materiellen Eigenschaften genauso wie Wirkungen und Bedeutungen hervorheben. Denn auch Marmor als Stein ist selbstverständlich glatt und hart und kalt und trocken (z. B. Stat. *silv.* 2.6.91–92: *lubricus onyx*). So ist das evozierte Gefühl nicht nur bezogen auf den Kristall, sondern auch auf Marmor absolut authentisch.

g) Resümee zu Epigramm 38

Der Schwerpunkt dieses Epigramms liegt nicht so sehr auf der seriellen Bezugnahme zu den vorherigen Epigrammen, sondern auf der Vorführung einer Interaktion eines Betrachters mit dem Kristall. Diese beruht auf unterschiedlichen Aktionsmodi wie anschauen oder berühren. Die breits in den Epigrammen 36 und 37 stark gemachte Fokussierung auf den inneren, flüssigen Kern bleibt bestehen, insofern der Junge beabsichtigt, diesen zu erreichen, was ihm jedoch nicht gelingt. Der flüssige Anteil wird zum Objekt der Begierde für den Betrachter. Eine weitere Besonderheit dieses Epigramms liegt in seinem poetologischen Potential, das über Begriffe und deren Assoziationshorizonte vermittelt wird. Der textuelle Bezug liegt somit nicht hauptsächlich innerhalb der Kristallepigramme, sondern führt aus ihnen heraus zu Autoren wie Vergil, Ovid oder Statius.

h) Resümee zu 36–38

Mit den Epigrammen 36 bis 38 liegt eine zweite Subgruppe der Serie vor, die ganz andere Schwerpunkte legt als die zur ersten Gruppe gehörenden 33–35. Während hier das Mirabile des Kristalls, das durch seine *concordia discors* bestimmt wird, ebenso im Vordergrund steht wie der Gedanke einer *natura artifex*, die genauso wie der Dichter *ars* und *ingenium* besitzt, und die serielle Wiederholung und *variatio* mit Ziel der Auxesis sowohl der sprachlichen als auch der inhaltlichen Umsetzung des Mirabile, zeichnen sich die Epigramme 36–38 durch folgende Aspekte aus. Weiterhin zentral aufgrund der gewählten Kompositionsform sind intratextuelle Wiederholung und *variatio*. Dementsprechend findet die Ausdehnung von Wortfeldern genauso statt wie die Rückbindung an metrische Muster und die Wiederverwendung zentraler Stilmittel wie des Hyperbatons. Den höchsten Grad serieller Bezogenheit weist dabei Epigramm 37 auf.

Die bereits in 33–35 angelegte ekphrastische Gestaltung erfährt in 36–38 definitiv eine neue Gewichtung. Im Gegensatz zu 33–35, in denen Außen und Innen in ihrer Kombination fokussiert werden, beginnt in 36 eine Bewegung in den Kristall hinein. Die Bedeutung der Visualisierung wird durch *aspice* und *nonne vides*, die beide den Umgang des Lesers mit dem Text determinieren, sowie typisch ekphrastische Kategorien wie Farben und Glanzeffekte konkretisiert und ergänzt durch Begriffe, die dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung angehören. Anschaulichkeit wird so auf einer ganzen Reihe an Ebenen erzeugt.

Diese drei Epigramme hebt als zweite Gruppe von 33–35 ab, dass ihr Schwerpunkt in der Implementierung von Assoziationshorizonten liegt, die vor allem das poetologische Potential der Texte hervorheben. Besonders einzelne Begriffe wie *fons*, *pollex*, *versare* etc. spielen auf poetologische Kontexte an. Dies trägt zum einen der *ars* des Dichters Rechnung und forciert zum anderen ein Einschreiben in eine literarische Tradition, die von der hellenistischen über die neoterische, augusteische, kaiserzeitliche und spätantike Literatur reicht. So werden im Besonderen das Wasser, das als Wortfeld deutlich weiter ausgedehnt wird als in 33–35 der Fall, das Material Marmor, der Schatten und die Dauerhaftigkeit der Dichtung in einem umfassenden Panorama an Anspielungen seriell ergänzt. Spätestens bei Epigramm 38 angekommen, wird durch die Figur des Jungen ganz deutlich gemacht, dass die Rezeption und der Umgang des Lesers mit diesen Texten als das Anliegen des Dichters verstanden werden müssen. Dieser hat sich zwischen den Subgruppen vom Staunen (34.3–8) in einen visuellen, haptischen und sehr intimen Umgang entwickelt.

2.2.1.3.8 *carmen* 39

*Marmoreum \ ne sperne globum: |*²⁷⁵*spectacula transit*
*regia nec rubro | vilior iste mari.*²⁷⁶
informis glacies, saxum rude, nulla figurae
gratia, sed raras | inter habetur opes.

a) Inhalt und sprachlich-stilistische Gestaltung

Epigramm 39 spricht zu Beginn einen Rezipienten an und fordert ihn dazu auf, den Kristall, der hier als *marmoreus globus* bezeichnet wird, nicht zu verachten (*ne sperne*), mit anderen Worten nicht negativ zu bewerten. Metrisch wird diese Aussage mit einer Kombination aus Trithemimeres nach *marmoreum* und einer Hephthemimeres nach *globum* unterstützt, was eine für das Epos typische Kombination von Zäsuren ist und daher für den Hexameter natürlich. Durch das Hyperbaton zwischen *marmoreum* und *globum* wird die Aufforderung an den Rezipienten besonders hervorgehoben. Das, was zu einer negativen Bewertung in Form von Verachtung führen kann, findet sich im folgenden Distichon 39.3–4 in Form der als Trikolon gestalteten Aufzählung von *informis glacies, saxum rude, nulla figurae gratia*. Der erste und der letzte Teil korrespondieren dahingehend, dass sich die fehlende Annehmlichkeit der Gestalt daraus ergibt, dass überhaupt gar keine Gestalt vorliegt. Begrifflich bezeichnen *informis* und *figura* die äußerlich wahrnehmbare Form des Kristalls und damit seine *natura*, die offenbar jedweder Ästhetik entbehrt. Durch die sich daraus ergebende Rahmenfunktion lenken sie die besondere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass es sich bei dem Kristall um einen unbearbeiteten Stein (39.3: *saxum rude*) handelt. Diese

²⁷⁵ Der gerade Strich wird in diesem Epigramm nicht bloß für die Penthemimeres, sondern auch für die Hephthemimeres verwendet.

²⁷⁶ Übersetzer und Kommentatoren verstehen *rubro mare* als Metonymie für die Perle aus dem Roten Meer (s. Ricci 2001 *ad loc.*).

Begrifflichkeiten stehen im Gegensatz zu der anfänglichen Bezeichnung des Kristalls als *marmoreus globus*, wie auch zum Eindruck, der sich im Laufe der Lektüre der Serie eingestellt hat.

Trotz seiner Gestaltlosigkeit und der mangelnden Annehmlichkeit übertrifft der Kristall prächtige *spectacula* und die Perle aus dem Roten Meer (39.2: *nec rubro vilior iste mari*), die laut Plinius neben der aus dem Indischen Ozean in der Antike zu den wertvollsten Perlen zählte (Plin. *nat.* 9.106: *praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico sinu maris Rubri*).²⁷⁷ Die Perle fügt sich wunderbar in den Vergleichskontext mirabile Mineralien ein, zu dem bereits der Regebogenstein (vgl. *carmen* 37) und der Magnetstein zählen, von dem es heißt, dass er in den roten Algen am Indus gefunden werden könne (29.15: *Indus litoribus rubra scrutatur in alga*). Dass *spectacula* und Stein in ihrer Bedeutsamkeit auf einer Stufe auf der Skala stehen, verdeutlicht die bei Claudian besonders beliebte Penthemimeres, mit Hilfe derer auf der einen Seite die beiden Adjektive *regia nec rubro* konzise eingefasst und direkt dahinter *vilior* als auf den Kristall bezogen platziert werden können. Das Übertreffen der prächtigen *spectacula* wird durch die Endstellung des Verbs *transit* und den damit verbundenen Zeilensprung untermalt, der zudem noch im Rahmen eines Hyperbatons bestehend aus *spectacula* und *regia* stattfindet. Selbiges Vorgehen liegt zwischen 39.3–4 vor. Hier wird durch das Hyperbaton besonders *figura* als auf das Äußere bezogen herausgestellt. Die Ausdrücke *spectacula regia*, *rubro mari* und *raras opes* lassen sich vom sprachlichen Muster, Substantiv kombiniert mit Adjektiv, wunderbar an die Beobachtung zu den ersten Disticha der Epigramme 33–37 anbinden, bei denen Ähnliches beispielsweise in *glacies Alpina* (35.1), *splendenti fragmine* (36.1) oder auch *immunis rivus* (37.1) vorliegt.

Die Pointe findet sich im abschließenden Pentameter:²⁷⁸ Obwohl der Kristall in Gestalt und Materialität nicht sonderlich ansprechend ist (*informis, rudis, nulla figurae gratia*), zählt man ihn zu den seltenen Schätzen der Erde (*inter raras opes*).²⁷⁹ Die Positionierung der Präposition innerhalb des Hyperbatons zwischen *raras* und *opes* untermalt die Aussage visuell. Die durch *inter* ausgedrückte Aufnahme in die Kategorie der seltenen Reichtümer wird durch das Einschließen der Präposition selbst besonders hervorgehoben.

²⁷⁷ *Rubrum mare* bzw. *Mare Erythraeum* diente in der Antike als Sammelbegriff für das Rote Meer, den Arabischen und Persischen Meerbusen. Das Rote Meer kommt als Lieferant von Preziosen, vor allem Edelsteinen, auch an folgenden Stellen vor: Prop. 1.14.12 (*gemma*), Mart. 9.2.9 (*Erythraeis lapillis*), Mart. 9.12.5 (*Erythraeis lapillis*), Mart. 10.38.5 (*caris lapillis*). Kleopatra wird bei Lukan als *plena maris rubri spoliis* bezeichnet, was die Perlen meint, mit denen sie geschmückt ist (Lucan. 10.139).

²⁷⁸ Hier lässt sich bereits eine intratextuelle Parallele zum *Magnes* ziehen, der ebenso in Form eines asyndetischen Trikolons als *decolor obscurus vilis* (Claud. *carm. min.* 29.11) bezeichnet wird. In beiden Fällen wird das Außen als ästhetisch nicht ansprechend charakterisiert.

²⁷⁹ Ricci zufolge liegt in *raras inter habetur opes* eine Anastrophe vor, eine Abweichung von der üblichen grammatikalischen Wortstellung, die sie an der Positionierung der Präposition *inter* festmacht (Ricci 2001: 253).

Dieses abschließende Epigramm ist interessant, da es sowohl ausgesprochene Kontraste als auch Parallelen enthält. Während das erste Distichon sehr positiv ist und über Begriffe wie *marmoreum*, *globum* oder *transit* qualitative Hochwertigkeit und ästhetische Annehmlichkeit des Kristalls vermittelt, revidiert das zweite Distichon diesen Eindruck direkt. Die Unförmigkeit und Unbearbeitetheit des Kristalls finden ihr Gegengewicht in der formalen Ausgewogenheit des Epigramms, die nicht zuletzt darin liegt, dass alle Verse aus sechs Wörtern bestehen.

Auch die Pentameter weisen einen extremen Grad an formaler Parallelisierung auf. Sie haben Folgendes gemein: dieselbe Silbenzahl 13, dasselbe metrische Schema, das Hyperbaton zwischen Adjektiv und Substantiv, die Penthemimeres hinter dem adjektivischen Anteil des Hyperbatons, jeweils drei Wörter vor und drei hinter der Penthemimeres, die inhaltliche Hauptaussage der Einordnung des Kristalls in einen durch die Adjektive *regius*, *ruber* und *rarus* definierten Vergleichshorizont. Ergänzt man *rudis* zu dieser Reihe, fällt auf, dass bis auf *informis* alle Adjektive den Anfangsbuchstaben r und zudem jeweils zwei Silben haben. Nimmt man die Adjektive nach ihrer Reihenfolge *regia* – *rubro* – *informis* – *rude* – *raras* steht *informis* genau in ihrem Zentrum eingerahmt von zwei Adjektiven mit der Anfangssilbe *ru* sowie *informis* und *rudis* als umgeben von den Adjektiven, die die positiven Vergleichskontexte *spectacula*, *mare*, *opes* betreffen. Beachtet man den in Vers 39.3 vorliegenden Chiasmus zwischen *informis glacies* – *saxum rude*, werden *informis* und *rudis* als Synonyme inszeniert, die jeweils auf ein natürliches Stadium vor einer künstlerischen Bearbeitung verweisen. Ähnliche Synonymisierung bedingt die chiasmatische Anordnung von *glacies* und *saxum*.

Zum Abschluss der Serie werden die Wortfelder Außen (*marmoreum*, *glacies*), Sensorik (*marmoreum globum*, *ne sperne*, *spectacula*, *rubro*, *informis*, *glacies*, *saxum rude*, *nulla figurae gratia*), Gestalt/Gesamtheit (*globum*, *informis*, *saxum rude*) und Wert (*marmoreum*, *transit*, *nec vilior*) im Vergleich zu *spectacula regia*, *rubro mari* und *raras opes* bemüht.

b) Serielle Bezugnahme

Mit den weiteren Epigrammen der Serie verbindet dieses Epigramm die Bemühung, das Mirabile des Kristalls zum Ausdruck zu bringen. Dazu wird hier die Kategorie Seltenheit (*raras opes*) herangezogen und nicht etwa die *concordia discors* von gefrorenem und flüssigem Wasser.

Neben der direkten Ansprache an einen Rezipienten (*ne sperne* wie in 36.1: *aspice* bzw. 37.3: *nonne vides*) liegt die serielle Bezugnahme eher in konkreten Begriffen. Die in Epigramm 38 gebrauchte Bezeichnung der äußeren Schale als *perspicuo marmore* wird in *marmoreus globus* aufgegriffen und bezieht sich primär auf Durchsichtigkeit, aber auch Glätte der äußeren Schale; *globus* bezieht sich ähnlich wie *orbis* primär auf die vermeintlich runde Form des Kristalls und schlägt begrifflich eine Brücke nicht nur zu Epigramm 38, sondern auch zu 35. Auf die Serie hin gesehen, bezieht *globus* die Idee des Kristalls als Mikrokosmos ein (*Notus*, *Boreas*, *Iris* etc.). *saxum* und *glacies*

etablieren eine Verbindung zu den Epigrammen 33 und 35. Im Hinblick auf die Bedeutung des Wassers vervollständigt *mare* als größtes denkbare Gewässer die lange Liste und knüpft an Vorgänge wie *tumescere* (33.4) oder *spumare* (37.3) an. Bemerkenswert ist, dass nach den ganzen anderen Gewässern (*fons, rivus, flumen*) das Meer ganz konkret zum Abschluss der Serie Erwähnung findet.

Serielle Bezugnahme zeigt sich auch in der beibehaltenen Bedeutung von Anschaulichkeit. Wichtige Begriffe sind hier *marmoreus*, das dieselben Implikationen hat wie *globus* in 37, das allerdings in direktem Kontrast zu *rudis, informis* und *nulla figurae gratia* steht, und *rubro*, was in seiner Farblichkeit sowohl an die Durchsichtigkeit des äußeren Eises als auch an die Bezeichnung des inneren Kerns als *opacus umor* (36.3–4) und die gemalte Iris (37.5) erinnert. Auch hinsichtlich der *variatio*, von der in den vorherigen Epigrammen starker Gebrauch gemacht worden ist, fällt dieses Epigramm aus der Reihe. Bis auf *mare* findet keine weitere Ausdifferenzierung von Wortfeldern statt.

Auffälliger als serielle Bezugnahme ist tatsächlich die serielle Abgrenzung, denn das Epigramm setzt sich insofern von den vorherigen ab, als es weder die in 33–35 prominente *concordia discors* noch die Fokussierung auf den inneren Kern von 36–38 aufgreift bzw. weiterführt. Ganz grundsätzlich geht es hier nur um die äußere Gestalt des Kristalls. Zudem weist es einen Sprechgestus auf, der nicht einen visualisierenden, sondern einen bewertenden Umgang des Rezipienten mit dem Kristall einfordert. Dies wird besonders durch die Aufforderung zu Beginn (*ne sperne*) ausgedrückt, die im Gegensatz zu den Aufforderungen der Epigramme 36 und 37 steht, die jeweils auf ein Anschauen zielen und damit bereits die ekphrastische Stoßrichtung des jeweiligen Epigramms festgelegt haben.

Im Gegensatz dazu hat dieses Epigramm eher einen inschriftlichen Charakter, der sich vornehmlich aus dem Ton und der Apostrophe eines Betrachters ergibt. Gerade vor diesem Hintergrund trägt das Adjektiv *marmoreus* eine selbstreferentielle Perspektive auf diesen Text bei. Denn das ursprünglich als Inschrift auf Stein gebräuchliche Epigramm bezieht sich gerade durch die Bezeichnung des Kristalls als *marmoreus* auf einen Stein, sein ursprüngliches Trägermedium. Dass nun gerade Marmor als Stein gewählt wird, weist wiederum auf Artifizialität und Wert des Kristalls hin.

c) Assoziationshorizonte

ne sperne, das ein weiteres Beispiel für Claudians Centotechnik ist, ist als Junktur in der römischen Literatur gar nicht so häufig. Außerhalb von Claudians Werk – innerhalb dessen *ne sperne* ein weiteres Mal verwendet wird (Claud. *Ruf.* 1.142) – gibt es sechs Belegstellen: zwei bei Ovid in den *Metamorphosen* (Ov. *met.* 2.542, 6.30), zwei in den *Punica* des Silius Italicus (Sil. 11.358, 15.157), eine bei Valerius Flaccus (Val. Fl. 5.590) und eine bei Martial (Mart. 14.178.1). Bei Martial heißt es (Mart. 14.178):

*Sum fragilis: sed tu, moneo, ne sperne sigillum:
Non pudet Alciden nomen habere meum.*

Der Alcide, um den es an dieser Stelle geht, ist Herkules, die Statuette ist auch besser bekannt als *Hercules fictilis*, Herkules aus Ton. Dieses kleine Gedicht aus den *Aphoreta* Martials (Buch 14) spielt mit der Größe, die mit der Figur Herkules verbunden ist, und der Kleinheit seines tönernen Abbilds. Der Betrachter wird ermahnt (*moneo*), die Statue (*sigillum*), obwohl sie klein und daher zerbrechlich ist (*fragilis*),²⁸⁰ nicht zu verachten (*ne sperne*). Zwar wird über die Größe des Kristalls keine Aussage getroffen, doch können wir davon ausgehen, dass es sich um ein verhältnismäßig kleines Objekt gehandelt haben dürfte. Im Vergleich zum Ton ist allerdings Marmor ein sehr haltbares Material, ein etwaiges Zerbrechen ist hier also unwahrscheinlich. Vielmehr liegt das Gemeinsame dieser beiden Texte in der Gegenüberstellung von symbolischer Größe und gegenständlicher Kleinheit. Der große Herkules mit all seinen heldenhafte Taten findet sein Pendant im Kristall als Serie, die von Episode zu Episode eine Vergrößerung erfährt, als Mikrokosmos mit allen Elementen, Winden und Jahreszeiten, und schließlich als anspielungsreiches intertextuelles Netzwerk.

Das *spectaculum* ist ein zentrales Event der römischen Kultur, hat einen festen Sitz im Alltag jedes Römers und ist dementsprechend sehr eng mit römischen Wahrnehmungsgewohnheiten verknüpft.²⁸¹ Kurz und knapp hält Tertullian fest, welche *spectacula* unterschieden werden können (Tert. *spect.* 2): *inter haec deputari universa ista, ex quibus spectacula instruuntur, equum verbi gratia et leonem et vires corporis et vocis suavitates*. Das Pferd gehört zu den Wagenrennen, der Löwe zur Tierhatz im Amphitheater, die Kräfte des Körpers zum sportlichen Agon im Stadion und die Annehmlichkeit der Stimme ins Theater. Der Triumphzug und die *pompa funebris* werden nicht erwähnt, können aber ergänzt werden. Antike Texte legen dar, dass als Reaktionen mit dem *spectaculum* das Staunen und die absolute Überwältigung konnotiert sind.

Ein beeindruckender Beleg für diese Wahrnehmungserfahrung findet sich bei Calpurnius Siculus in seiner siebten Ekloge. Der Hirte Corydon besucht die Stadt Rom und das hölzerne Amphitheater, das 57 n. Chr. von Nero am *Campus Martius* errichtet worden ist (Calp. *eccl.* 7.36–72):

*sic undique fulgor
percussit. Stabam defixus et ore patenti
cunctaque mirabar necdum bona singula noram,*

²⁸⁰ S. zu *fragilis* auch *carmen minus* 51, S. 47–48 mit FN 51.

²⁸¹ S. zur Spektakelkultur der Antike Bergmann/Kondoleon 1999. In der Einleitung des 2018 erschienenen Sammelbandes zum Spektakel als ästhetische Kategorie definieren die Herausgeber das Spektakel folgendermaßen: „Spektakel bringen zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. Sie schaffen Geltung, Wahrheit, Wirklichkeit, sie ordnen, produzieren und verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungsformen deren Aufmerksamkeit anziehen. Spektakel bringen wortwörtlich *Ansichten* in die Welt, indem sie verkörpern, vereinfachen und vervielfältigen.“ (Frisch/Fritz/Rieger 2018: 13).

cum mihi tum senior, lateri qui forte sinistro
 iunctus erat: „Quid te stupefactum, rustice“, dixit, 40
 „ad tantas miraris opes, qui nescius auri
 sordida tecta, casas et sola mapalia nosti?
 en ego iam tremulus et vertice canus et ista
 factus in Vrbe senex, stupeo tamen omnia: certe
 vilia sunt nobis quaecumque prioribus annis 45
vidimus, et sordet quidquid **spectavimus** olim.“
 Balteus en gemmis, en illita porticus auro
 certatim radiant; nec non, ubi finis harenae
 proxima marmoreo peragit **spectacula** muro,
 sternitur adiunctis ebur admirabile truncis 50
 et coit in rotulum, tereti qui lubricus axe
 impositos subita vertigine falleret ungues
 excuteretque feras. Auro quoque torta refulgent
 retia, quae totis in harenam dentibus exstant,
 dentibus aequatis; et erat – mihi crede, Lycota, 55
 si qua fides – nostro dens longior omnis aratro.
 Ordine quid referam? **Vidi** genus omne ferarum,
 hic niveos lepores et non sine cornibus apros,
 hic raram silvis etiam quibus editur alcen.
Vidimus et tauros, quibus aut cervice levata 60
 deformis scapulis torus eminet aut quibus hirtae
 iactantur per colla iubae, quibus aspera mento
 barba iacet tremulisque rigent palearia saetis.
 Nec solum nobis silvestria **cernere** monstra
 contigit: aequoreos ego cum certantibus ursis 65
spectavi vitulos et equorum nomine dictum,
 sed deforme pecus, quod in illo nascitur amne,
 qui sata riparum vernantibus irrigat undis.
 Ah! trepidi quotiens sola discedentis harenae
vidimus inverti, ruptaque voragine terrae 70
 emersisse feras! Et in iisdem saepe cavernis
 aurea cum subito creverunt arbuta nimbo.²⁸²

In die Beschreibung des Ortes ist hier eine sehr genaue Darstellung der Publikumsreaktion eingebettet. Die unterstrichenen Begriffe *percussit*, *defixus*, *ore patenti*, *mirabar*, *stupefactum*, *stupeo* drücken eine Überwältigung aus, die auch vom textexternen Rezipienten schon fast körperlich fühlbar ist. Ein römischer Leser kann dieses Gefühl basierend auf seinen eigenen Erfahrungen nachempfinden. Was hier bereits angedeutet ist und im weiteren Verlauf aber deutlich forciert wird (s. **fette** Markierungen), ist die Fokussierung des *spectaculum* – und das ist im Begriff bereits angelegt – auf einen visuellen Impuls. Dabei bedeutet *spectare* ein deutlich aktiveres und intensiveres Sehen als beispielsweise *videre*.²⁸³

282 Text nach Amat 1991.

283 Bergmann/Kondoleon 1999, Endnote 15.

Allerdings bleibt das antike *spectaculum* nicht allein auf das Sehen beschränkt, sondern auch andere Sinne wurden durchaus angesprochen. Der Riechsinn wurde beispielsweise dann angesprochen, wenn Safran im Amphitheater versprüht wurde (z. B. Mart. 5.25.7–8), und auch fühlen konnte man die mit Safran versetzte Flüssigkeit – Martial spricht ganz konkret von *permaduisse*, durch und durch getränkt sein (Mart. 5.25.8); beim Empfang Domitians im Zirkus war lautes Jubelgeschrei zu hören (Mart. 8.11.4).

Wir können also davon ausgehen, dass die Vokabel *spectaculum* bei Claudians Lesern diese Vielfalt an Wahrnehmungsmodi nahegelegt hat. Gerade für das letzte Epigramm ist es insofern eine passende Vokabel bzw. ein passender Assoziationshorizont, als er die sinnliche Vielfalt, die die anderen Epigramme der Serie bereits einbezogen haben und die 39 in *marmoreum*, *rubro*, *informis* oder auch *rude* anbietet, in einem Begriff zusammenfasst.

Selbstverständlich muss dem Leser von Claudians Epigramm nicht zwangsläufig diese Passage in den Sinn gekommen sein. Sie verdeutlicht aber nichtsdestotrotz, vor welchem Hintergrund er wohl mit dem Begriff *spectaculum* umgegangen sein dürfte. Wiederum liegt mit *spectaculum* ein Begriff vor, der das Angebot macht, diese unterschiedlichen Perspektiven zu bedenken. Er hat definitiv die Reaktion des Staunens, des Wunders/Bewunders, der vollkommenen Erstarrung mit diesem Wort assoziiert als auch den überbordenden Luxus, wertvolle Materialien und Mirabilia wie exotische Tiere oder aus dem Boden wachsende goldene Bäume. Diese Wahrnehmungsdispositive trägt der Leser an die Kristallepigramme heran und erinnert sich, dass es auch beim Kristall funkelt und strahlt (36.1: *splendenti*, 37.5: *pingatur Iris*) wie auch daran, dass bewundernswert einerseits das Wasser und der Stein genannt werden (37.7: *mira silex mirusque latex*) und andererseits mittels der Fragen in 34.3–8 das Staunen als Rezeptionsreaktion in die Epigramme eingeschrieben wird. Dass der Kristall *spectacula* einer solchen Coleur übertreffe, ist eine starke Aussage sowohl hinsichtlich der *natura* als auch – und darum geht es vornehmlich – der *ars* der *natura artifex* und des Dichters. Ähnlich wie in Martial 5.11 ist nämlich auch hier der Edelstein nicht allein in der Hand des Jungen, sondern auch in den Epigrammen in Gestalt der Intertexte und der angebotenen Assoziationshorizonte zu finden.

Wenn bei Claudian nun die Rede von *regia spectacula* ist,²⁸⁴ ist durch *regia* eine weitere Bedeutungsdimension der *spectacula* impliziert, die sich definitiv nicht auf die Römer beziehen kann, denn *regius* in seiner Bedeutung als königlich ist maximal für die Zeit der Königsherrschaft in Rom, allerdings nicht für die Kaiserzeit zutreffend. *regius* kann sich also nur auf auswärtige Reiche beziehen, beispielsweise Ägypten, das

²⁸⁴ Guipponi-Gineste bezeichnet die Vokabel als „connote aussi l'univers du théâtre“. Das *spectaculum* werde hier jedoch nicht oberflächlich betrachtet, sondern der auch in den vorherigen Epigrammen geschilderte Blick sei eher ein Zeichen für eine Suche nach den Geheimnissen der Natur (Guipponi-Gineste 2010: 272). Sie bringt den Begriff *spectaculum* mit dem Gedicht auf den Aponus und dessen Stellenwert als natürlichem Spektakel in Verbindung. Hier wird nämlich beschrieben, wie nach dem Auflösen des Nebels die Landschaft als Amphitheater sichtbar wird (Claud. *carm. min.* 26.45).

am Roten Meer liegt. Kleopatra wird bei Lukan beschrieben als mit allen möglichen Wertgegenständen aus dem Roten Meer geschmückt (Lukan. 10.139). Hier befanden sich zwei der antiken sieben Weltwunder, der Leuchtturm von Pharos und die Pyramiden von Gizeh, die in der Antike mit dem Begriff *spectaculum* bezeichnet wurden (Gell. 10.18.4). Das Synonym *regalis* tritt auch in ägyptischem Kontext bei Horaz in *carm.* 3.30.2 auf, wo es heißt, dass die Pyramiden ein königlicher Bau seien (Hor. *carm.* 3.30.2: *regalique situ pyramidum*).²⁸⁵ Denn das Monument, das der Sprecher hinterlassen möchte, soll nicht nur höher sein als die Pyramiden, sondern auch nicht von der Natur zerstört werden können. Auf eben diese Aussage, die Claudian bereits in 36 auf seine Epigramme überträgt, rekurriert diese Stelle, wenn es heißt *regia transit / spectacula. transit*, bringt dann genau das Übertreffen zum Ausdruck, was bei Horaz in *altius* impliziert ist. Verstehen wir also *spectacula* nicht in dem Sinne des Calpurnius Siculus, sondern im Sinne der Weltwunder, dann schließt Claudian seine Serie damit ab, dass er sagt, dass der Kristall neben der Perle aus dem Roten Meer die weiteren beiden ägyptischen Weltwunder übertrifft. Der Kristall fungiert hierbei als *pars pro toto* für die Epigramme.

Aber der Kristall übertrifft nicht nur die *regia spectacula*, sondern ist auch, wie in der Regel übersetzt, nicht wertloser als die Perle aus dem Roten Meer (39.2: *nec rubro vilior iste mari*), die nach Plinius ohnehin als eine der wertvollsten Perlen galt. Der ägyptische Perlenluxus spielt auch in einer sehr bekannten Anekdote eine wichtige Rolle, an die der Leser gedacht haben mag, wenn er die *regia spectacula* auf Ägypten bezogen hat. Plinius der Ältere berichtet (Plin. *nat.* 9.119–122), dass Kleopatra eine Wette mit Antonius eingegangen sei, deren Gegenstand war, dass die Königin eine Mahlzeit für 10 000 000 Sesterzen verzehren wollte. Diese war eine Perle, die sie in einem Glas Essig aufgelöst und dann getrunken hat. Diese Perle bezeichnet Plinius als *singulare illud et vere unicum naturae opus* (Plin. *nat.* 9.121).

Somit werden also über die Begrifflichkeiten hauptsächlich materielle Vergleichshorizonte implemetiert: weitere kleine Kunstwerke, die Weltwunder und die Perle aus dem Roten Meer. Abstrahiert ergeben sich aus diesen Anspielungen das Oberthema Ägypten und eine weitere poetologische Aussage. Denn dann schließt Claudian seine Epigrammserie damit ab, dass er sagt, dass seine kleinen Texte nicht weniger Qualität hätten als die kleinen Texte, die aus Ägypten stammen, genauer gesagt dem Ägypten der hellenistischen Zeit und somit von Autoren wie Kallimachos oder Poseidipp. Für diese gilt die besonders feine Ausarbeitung als Alleinstellungsmerkmal, die Claudians Texte ebenso auszeichnet.

rudis, das sich hier ganz explizit auf die unbearbeitete *natura* des Kristalls bezieht – wie übrigens auch *informis* und *nulla figura gratia* –, kann auch den Zustand einer fehlenden *ars* bezeichnen. So erwähnt beispielsweise Ovid (Ov. *trist.* 2.1.424), dass Ennius der Größte hinsichtlich seines *ingenium* gewesen sei, hinsichtlich seiner *ars* jedoch eher *rudis*. In Ov. *am.* 1.15.19 spricht er Ennius sogar jegliche *ars* ab (*Ennius arte*

²⁸⁵ S. auch zu dieser Stelle S. 104 mit lateinischem Text.

carens). An dieser Stelle nun wird Claudians *ars* recht implizit von ihrem Gegenstand *natura* abgesetzt. Denn erstere ist im Gegensatz zu letzterer alles andere als *rudis*, man würde sie eher *polita* bzw. mit Claudians eigenem Wort *lubrica* (38.1) nennen. Außerdem gewinnt die *ars* gerade vor dem Hintergrund des abschließenden Distichons des Zyklus besondere Qualität, denn sie hat 40 Verse lang in keinem Fall den Eindruck von etwas Ungeformtem und Unbearbeitetem, sondern von etwas hoch Artifiziellem entstehen lassen. Der Leser wird hier folglich mit einer bewusst integrierten Diskrepanz in die Re-Lektüre entlassen. Bei einer oder auch mehreren anschließenden Lektüren geht es ganz konkret darum, *natura* und *ars* in ihrer Ungeformtheit und Geformtheit zu hinterfragen und dabei vor allem auf die formale, metrische und sprachliche Ebene zu achten, auf denen diese Aspekte greifbar werden.

Ich habe soeben bereits angedeutet, dass ich als eine wichtige Funktion dieses letzten Epigramms den zyklischen Abschluss der Serie und den damit einhergehenden Ansatzpunkt zur Re-Lektüre sehe, die in 38 durch das Partizip *relegens* bereits präfiguriert wird. Anders als in einer Vielzahl letzter Gedichte in Serien, Zyklen oder Sammlungen steht hier die ganz konkrete Rezeptionsanweisung im Vordergrund, keine negative Bewertung über den Kristall abzugeben. Sie ergänzt die in 38 präsentierten visuellen, haptischen und schmeckenden Umgangsweisen mit dem Kristall. Die produktionsästhetische Seite wird über den *ars-natura*-Diskurs eingebunden. Der Kristall als realer Gegenstand könnte selbstverständlich nur nach einer Bearbeitung mittels *ars* ein *globus* sein. Wie bereits in den Ausführungen zu Epigramm 38 erwähnt, ist Marmor als Material in der Antike sowohl mit Artifizialität als auch mit Macht und Prestige verknüpft.²⁸⁶ Ergeht also die Aufforderung, den *marmoreus globus* nicht zu verachten, richtet sich diese auf die *ars* der im Rahmen der Epigramme gegebenen Beschreibung. Denn diese macht den Kristall rund, auch wenn er in seinem natürlichen Zustand alles andere als rund ist. Aber auch die formlose *natura* lässt keine Verachtung entstehen, denn der Kristall ist trotzdem eine *rara ops* aufgrund der Leistung der *natura artifex*, die die *concordia discors* aus fest und flüssig hervorgebracht hat.

Abschließend wird folglich ganz deutlich gemacht, dass nicht im Sinne eines Paragone entweder die *ars* die *natura* oder umgekehrt übertrifft, sondern dass im Fall des Kristalls beide in ihrer Qualität äußerst hochwertig sind. Das in Anschlag gebrachte Kriterium *rarus* steht nicht nur im Zeichen der *curiositas*, sondern unterstützt genau die Gleichwertigkeit von *ars* und *natura* dahingehend, dass beide seltene Erzeugnisse vor allem im Sinne ihrer Schönheit hervorbringen.²⁸⁷

²⁸⁶ S. zu Epigramm 38 die Ausführungen auf S. 136.

²⁸⁷ Z. B. Prop. 1.17.16: *rara puella*; Verg. ecl. 6.40: *rara animalia*; Verg. Aen. 8.98: *rara tecta*; Quint. inst. 6.3.14: *oratoria urbanitas rara*; Stat. silv. 1.2.126: *rara crystalli*; Apul. met. 2.1: *cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt*.

2.2.1.3.9 Fazit

Dieses Fazit befasst sich eigens mit Claudians Kristallepigrammen (*carm. min.* 33–39). Es trägt die wichtigsten Beobachtungen hinsichtlich der in meiner Einführung festgelegten Analysekategorien zusammen, die ich im Speziellen an die Kristallepigramme herantragen möchte: Serie/Zyklus, Assoziationshorizonte, Motivik, Stilistik, Lexik, Metrik sowie das Verhältnis von *ars* und *natura*.

Claudians sieben Epigramme auf einen Kristall mit Wassertropfen in der Mitte gehen über das, was man Reihe oder auch Gruppe nennen würde, bei Weitem hinaus. Die Analysen haben gezeigt, dass die Serie, die aus sieben Episoden besteht, in zwei Subgruppen unterteilt werden kann, die jeweils mit einem überleitenden Fazit enden. Gruppe 1 bestehend aus den Epigrammen 33–35 unterscheidet sich in mehrerlei Hinsicht stark von Gruppe 2 bestehend aus den Epigrammen 36–38. Innerhalb der Epigramme und somit auch innerhalb der Gruppen lässt sich eine Entwicklung festmachen, die die inhaltliche genauso wie die sprachliche und stilistische Dimension der Texte betrifft. Das Hauptmotiv aller Gedichte ist das Einschließen bzw. Eingeschlossensein und damit der Gegensatz zwischen Außen und Innen. Während 33–35 genau diese zwischen dem äußeren Eis und dem inneren Wasser vorliegende *concordia discors* in den Vordergrund stellen, fokussieren 36–38 allein den flüssigen Kern.

Dabei darf nicht übersehen werden, dass zwischen den Gruppen ein organischer Übergang besteht, der im letzten Distichon des 35. Epigramms begründet liegt. Es formuliert, dass das Wasser im Inneren hinzugewinne (35.6: *conservatae plus meruistis aquae*). Genau dieser Aussage werden die folgenden Epigramme durch ihre Schwerpunktsetzung gerecht. Ebenso knüpfen sie direkt an den durch *mentiri* in 35.3 implizierten ekphrastischen Impuls an. Hier handelt es sich um serielle Präfigurationen, die jedoch auch mit Fortschreiten der Serie die Funktion von seriellen Rückbindungen erfüllen.

Auch hat sich gezeigt, dass serielle Wiederholung, intra- und intertextuelle Variation sowie Addition Grundbausteine dieser sieben Texte bilden. Gerade die Wiederholung liegt in den Kristallepigrammen auf der lexikalischen und der stilistisch-metrischen Ebene, wenn sprachliche Muster, Stilmittel und metrische Gestaltung parallelisierend verwendet werden. Die *variatio* ist in diesen Fällen auf der lexikalischen Ebene greifbar und führt zu einer Ausdehnung einer ganzen Reihe von Wortfeldern.

Gruppe 2 zeigt dahingehend einen deutlichen Unterschied zu Gruppe 1, dass sich hier ein höherer Anteil hinsichtlich der Addition von Assoziationshorizonten feststellen lässt. Ähnlich wirksam wie die Zwischenfazits zum Abschluss der Epigramme 35 und 37 (37.7–8: *et flumina vincit / et lapides merito, quod fluit et lapis est*) sind die seriellen Präfigurationen (35.3: *mentiri*), Rückbindungen (Aufgreifen metrischer oder stilistischer Muster) und Konkretisierungen, wie beispielsweise in 35.1, wo das vorher erwähnte *glacies* durch das Adjektiv *Alpina* in seiner Provenienz konkretisiert wird. Hiermit lässt sich zeigen, dass einzelne Bezüge zwischen den Texten ganz bewusst hergestellt werden, damit der Leser immer wieder zurückgeht und abgleicht. Ähnli-

ches leisten auch die Wiederaufnahme sprachlicher Muster sowie vor allem die variierende Wiederholung im jeweils ersten Distichon der Epigramme 33–37.

Erst mit Epigramm 39, das ich als dritte Subgruppe benannt habe, entsteht die zyklische Natur dieser sieben Epigramme, die in 38.5 durch *relegens* in ihrer Rezeption jedoch bereits präfiguriert wird. Wie *globus* und *orbis* eine Rundheit des Kristalls bedeuten, so erlangt auch die Serie mit dem letzten Epigramm eine Rundung, die ein permanentes Fortlaufen der Lektüre in Gang setzt. Diese wird vor allem durch den performativen Selbstwiderspruch zwischen *marmoreum globum* und den Adjektiven *informis* und *rudis* ausgelöst. *ars* und *natura* werden hier als zwei Dimensionen des Kristalls nahegelegt. So wird abschließend aus der Serie ein Zyklus, der zu einer wiederholten Lektüre motiviert. Diese ist deswegen nötig, um die zahlreichen Bezüge sowie Bedeutungs- und Assoziationsdimensionen ausfindig zu machen.

Eingebunden in die serielle/zyklische Struktur der Epigramme ist ein intensiver Diskurs um das Verhältnis von *ars* und *natura*. Ausgehend von den acht Thesen von Close zu unterschiedlichen Varianten der antiken Konzeption des Verhältnisses von *ars* und *natura* habe ich als auf Claudian zutreffend die Thesen 2 (Kunst dient/ergänzt/perfektioniert die Natur), 4 (Kunst in der Erziehungswissenschaft, *ars* und *ingenium*), 5 (Kunst verwendet natürliches Material), und 8 (Natur als Künstlerin) benannt.²⁸⁸

Zu These 2: Ich möchte hier hervorheben, dass ich hauptsächlich „Kunst ergänzt die Natur“ als zutreffend ansehe. Claudian wird nicht müde zu betonen, dass das Mirabile auf Seiten der Natur liegt, wenn er von *mira silex mirusque latex* (37.7) oder *gar liquidi miracula saxi* (35.6) spricht. Zu der von der Natur geschaffenen besonderen *concordia discors* aus Eis und Wasser fügt Claudian seine *ars* hinzu, um ihre Einzigartigkeit auch im Text zu beschreiben und der Natur über Assoziationshorizonte eine poetologische Dimension zu verleihen.

Zu These 4: *ars* und *ingenium* werden innerhalb der Epigramme ganz klar als Merkmale der Natur benannt (34.3: *quid vos ingenium iunxit? qua frigoris arte*). Ich habe dafür argumentiert, dass ein Leser natürlich auch direkt daran gedacht hat, dass eine Kombination von *ars* und *ingenium* bereits seit Horazens *Ars poetica* als notwendig für einen Dichter gilt. So kommt es über diese Begriffe zu einer Gleichsetzung der *natura artifex* mit dem *poeta artifex*.

Zu These 5: Kunst verwendet natürliches Material trifft auf den ersten Blick eher auf die *carmina* 7 und 17 zu, in denen Statuen, die aus Marmor gefertigt sind, beschrieben werden. Die in den Kristallepigrammen präsentierte Kunst nimmt aber genauso natürliches Material als Ausgangspunkt, vollkommen losgelöst von der Frage, ob Claudian so einen Kristall selbst gesehen oder ihn nur imaginiert hat. Wasser und Eis sind in ihrer mirabilen Kombination der Ausgangspunkt für Claudians ekphrastische Epigramme.

Zu These 8: Die Natur als Künstlerin wird in dem Moment greifbar, wenn ihr Charakteristika wie *sollertia* (33.3: *sollers hiemps*), *ars* und *ingenium* (37.3) zugewiesen

werden. Diese qualifizieren sie als *natura artifex*. Aber nicht nur als solche, sondern auch, wie ich gezeigt habe, als *natura opifex* und *natura varie ludens* ist sie bei Claudian in Erscheinung getreten. Die *varietas* manifestiert sich in all den unterschiedlichen Gestalten, die der Kristall im Verlauf der Serie –, die damit auch etwas Spielerisches erhält,– annimmt. So kann er nur *glacies* sein, aber auch ein *saxum*, eine *silex* oder sogar eine *gemma*. Die *natura* verändert sich spielerisch ebenso wie die Ekphrasis in jedem Vers, die auch in jedem Epigramm neue Perspektiven integriert. Ebenso ist Variation ein Merkmal des Spielerischen. Ähnliches gilt für die Rezeption, die durch die einzelnen Episoden der Serie unterschiedliche Betrachtungsperspektiven gewinnt oder auch einmal sehend, fühlend, hörend, schmeckend ist. Hier beginnen *ars* und *natura* bereits ineinander überzugehen, wenn man parallel zur *natura artifex* auch einen *poeta artifex* annimmt, der durch seine *ars* diesen Kristall für einen Rezipienten erfahrbar macht. Seine besondere Leistung liegt in der mimetischen Schilderung dieses Erzeugnisses der *natura artifex*. Mimetisch dahingehend, dass das letzte Epigramm dezidiert von der Formlosigkeit, der Unbearbeitetheit und der fehlenden Annehmlichkeit spricht, die ein natürlich gewachsener Kristall hat. Die aber unter Hinzunahme einer *ars* doch ein *marmoreus globus* werden kann ohne ihre natürliche Besonderheit, die sich an der Seltenheit festmacht, zu verlieren. Denn zu der Besonderheit dieses Kristalls fügt die *ars* nur hinzu und erreicht dadurch, dass aus ihm ein poetologisch aufgeladener intertextueller Kosmos wird, der ergänzend zu seiner Eigenschaft als natürlicher Mikrokosmos hinzutritt.

Inter- und Intratextualität verstehe ich als Hauptaspekte der *ars* Claudians. Werkimmanent, also in der Reihe der sieben Kristallepigramme, zeichnet sie sich durch die bereits angesprochenen Phänomene von Wiederholung, Variation, serieller Präfiguration, serieller Rückbindung und serieller Addition aus. Gerade Wiederholung und Variation sind dabei Ausweis für eine typisch spätantike Fokussierung auf Sprache und Sprachspiele. Ausgehend von einzelnen Begriffen, Junktoren oder Motiven ergibt sich ein intertextueller Bezug auf Autoren wie Kallimachos, Theokrit, Horaz, Vergil, Ovid, Lukan, Statius etc. Allein diese Liste macht deutlich, dass Schwerpunkte im Hellenismus, in der augusteischen Zeit und der späteren kaiserzeitlichen Literatur liegen. Wie sich gezeigt hat, sind einige dieser Anspielungen mit dem Vokabular Kaufmanns „rein formal“ zu nennen, andere „optional“ und wieder andere gehören dem „klassischen Modus“ in dem Sinne an, dass ein Verständnis ohne sie nicht gegeben ist.

So wird die *concordia discors* nicht nur zu einem Gedanken, der der *natura* bei Claudian unterliegt, sondern ist genauso auf seine Poetik zu übertragen. Bei Claudian liegt eine Einheit der Vielheit dahingehend vor, dass er eine ganze Reihe von Autoren, Genres und Stilen über Assoziationshorizonte in seine Epigramme integriert. Einzelne Wörter oder Motive müssen somit eine besondere assoziative Reichweite enthalten, die oben genannte Autoren und ihre Werke als Assoziationshorizonte aufruft. Auch darin, dass Wörter bedeutungsschwanger sind, liegt ein typisch spätantiker Gestus.

Das von Bing für das Epigramm postulierte Ergänzungsspiel ist hier ein durch und durch poetisches und poetologisches. Als hauptsächliche poetologische Referenzen

sind vor allem *ingenium* und *ars* sowie die Unvergänglichkeit des dichterischen Werkes zu verstehen. Beachtlich auch, dass das Kondensationsmedium gerade das Epigramm ist, die kürzeste Gattung, die die antike Literatur kennt. Ähnlich wie beim Kristall selbst gilt allerdings auch hier, dass die äußere Form offenbar keine Aussage über Qualität trifft. Denn auch das Epigramm, mag es noch so kurz sein, gehört unter die *raras opes*.

Claudian präsentiert dem Leser also eine poetische Artifizialisierung eines Naturmirabile. Diese basiert auf der Einbindung ekphrastischer Strategien, beispielsweise der Fokussierung unterschiedlicher Sinne oder materieller Eigenschaften, der Einbindung von Assoziationshorizonten, die auf die hellenistische, neoterische, augusteische, kaiserzeitliche und spätantike Literatur zurückgreifen, und einer Gestaltung, die durch Lexik, Stilistik und Metrik die Konstanz des Faszinierenden des Kristalls und gleichzeitig die Möglichkeit zur differierenden Perspektivierung desselben zum Ausdruck bringen. Man kann den Kristall als *informis* und *rudis* sehen; man kann ihn aber auch als das Ausdrucksmittel einer poetischen *ars* betrachten, die nicht bloß in formaler, sondern auch in poetologischer Hinsicht ihren Vorgängern – vor allem den Alexandrinern – in keiner Weise nachsteht und genau das auch demonstriert.

Mit den Kristallepigrammen demonstriert Claudian Kernaspekte seiner *ars*. Ebenso deuten sie an, dass das Verhältnis von *ars* und *natura*, das nie zugunsten einer Seite ausschlägt, sondern die mirabile *natura* mit den Mitteln der *ars* inszeniert, eine zentrale Rolle in der Dichtung Claudians spielt. Genau diese artifizielle Darstellung der mirabilen *natura* wird in den folgenden Gedichten beibehalten. Ergänzt wird sie um ein enges Netz intra- bzw. intertextueller Bezüge, die sprachlicher und motivischer Natur sind. Die Mirabiliengedichte ergeben so eine Gruppe innerhalb der *Carmina minora*.

2.2.2 Der Magnetstein (Claud. *carm. min.* 29)

<i>Quisquis sollicita mundum ratione secutus</i>	
<i>semina rimatur rerum, quo luna laborat</i>	
<i>defectu, quae causa iubet pallescere solem,</i>	
<i>unde rubescentes ferali crine cometae,</i>	
<i>unde fluant venti, trepidae quis viscera terrae</i>	5
<i>concutiat motus, quis fulgura ducat hiatus,</i>	
<i>unde tonent nubes, quo lumine floreat arcus,</i>	
<i>hoc mihi quaerenti, si quid deprendere veri</i>	
<i>mens valet, expediat.</i>	9a
 <i>lapis est cognomine magnes</i>	9b
<i>decolor obscurus vilis. non ille repexam</i>	10
<i>caesariem regum, non candida virginis ornat</i>	
<i>colla nec insigni splendet per cingula morsu,</i>	
<i>sed nova si nigri videas miracula saxi,</i>	

<i>tum pulchros superat cultus et quidquid Eois Indus litoribus rubra scrutatur in alga.</i>	15
<i>nam ferro meruit vitam ferrique rigore vescitur; hoc dulces epulas, hoc pabula novit; hinc proprias renovat vires; hinc fusa per artus aspera secretum servant alimenta vigorem; hoc absente perit: tristi morientia torpent</i>	20
<i>membra fame venasque sitis consumit apertas.</i>	
<i>Mavors, sanguinea qui cuspidē verberat urbes, et Venus, humanas quae laxat in otia curas, aurati delubra tenent communia templi. effigies non una deis, sed ferrea Martis</i>	25
<i>forma nitet, Venerem magnetica gemma figurat. illis conubium celebrat de more sacerdos; ducit flamma choros; festa frondentia myrto limina cinguntur, roseisque cubilia surgunt floribus, et thalamum dotalis purpura velat.</i>	30
<i>hic mirum consurgit opus; Cytherea maritum sponte rapit caelique toros imitata priores pectora lascivo flatu Mavortia nectit et tantum suspendit onus galeaeque lacertos</i>	35
<i>implicat et vivis totum complexibus ambit. ille lacessitus longo spiraminis actu arcanis trahitur gemma de coniuge nodis. pronuba fit Natura deis ferrumque maritat aura tenax: subitis sociantur numina furtis.</i>	
<i>quis calor infudit geminis alterna metallis</i>	40
<i>foedera? quae duras iungit concordia mentes? flagrat anhela silex et amicam saucia sentit materiem placitosque chalybs cognoscit amores. sic Venus horrificum belli conpescere regem et vultu mollire solet, cum sanguine praeceps</i>	45
<i>aestuat et strictis mucronibus asperat iras. sola feris occurrit equis solvitque tumorem pectoris et blando praecordia temperat igni. pax animo tranquilla datur, pugnasque calentes deserit et rutilas declinat in oscula cristas.</i>	50
<i>quae tibi, saeve puer, non est permissa potestas? tu magnum superas fulmen caeloque relicto fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem. iam gelidas rupes vivoque carentia sensu membra feris, iam saxa tuis obnoxia telis,</i>	55
<i>et lapides suos ardor agit, ferrumque tenetur inlecebris: rigido regnant in marmore flammae.²⁸⁹</i>	

289 Die besondere Anziehungskraft des Magnetsteins wird in allen antiken Texten thematisiert, die sich mit ihm auseinandersetzen. S. zu einigen Belegstellen zum Magnetstein Appendix 5.4. Siehe für einen Überblick auch Wallace 1996: 178 – 182, inklusive einer Stellensammlung in Endnoten. Lowe 2016

Claudians 29. *carmen minus* lässt sich in fünf Abschnitte untergliedern.²⁹⁰

2.2.2.1 Claud. *carm. min.* 29.1–9a: *praefatio*

Die Verse 29.1–9a bilden die *praefatio*.²⁹¹ Hier tritt ein Sprecher auf, der sich selbst als fragend charakterisiert (29.8: *quaerenti*). Die Motivation seines Fragens liegt offenbar in seiner *curiositas*.²⁹² Irgendjemand (29.1: *quisquis*), der mit regem Verstand den Ursachen der Dinge nachgeht (29.1–2: *sollicita mundum ratione secutus / semina rimatur rerum*), möge ihm die Antworten auf die gestellten Fragen geben (29.9: *expediat*). Seine Fragen betreffen den Mond (29.2: *luna*), die Sonne (29.3: *solem*), die Kometen (29.4: *cometae*), die Winde (29.5: *venti*), die Erdbeben (29.5–6: *terrae motus*), die Blitze (29.6: *fulgura*), die Wolken (29.7: *nubes*) und den Regenbogen (29.7: *arcus*). Bei allen Fragen geht es ganz konkret um Anfänge.²⁹³ Dahinter steht schon die griechische Tradition,

geht genauer auf weitere spätantike Texte und die christliche Tradition ein sowie über die Antike hinaus.

290 S. zu Claud. *carm. min.* 29 Guipponi-Gineste 2010: 257–266 und Guipponi-Gineste 2010: 313–314. Sie kommentiert folgende Aspekte: Die Komposition des Gedichts, die Beschreibung des Magneten vor dem Hintergrund des Wunderbaren, die physikalische Erklärung, den Rückgriff auf den Mythos und den Zusammenhang zwischen Magnetstein und Inspiration. Ihre allgemeine These ist, dass die im Gedicht thematisierte Anziehung zwischen unterschiedlichen Körpern verschiedene und komplexe symbolische Interpretationen bedingt, vor allem solche poetischer Natur. Ihr Fazit zu dem Gedicht lautet folgendermaßen (Guipponi-Gineste 2010: 266): „Ce poème sur un *mirabile* célèbre est d’une grande complexité. Le poète thaumaturge, soucieux de comprendre les secrets de la nature et, implicitement, de se mesurer à ses prédécesseurs, renouvelle la présentation et l’interprétation du phénomène magnétique en entremêlant la description „scientifique“ à un développement mythologique qui s’appuie sur une utilisation architecturale spectaculaire des pouvoirs de l’aimant.“

291 S. zu Claudians *praefationes* seiner *Carmina maiora* Felgentreu 1999. Grundsätzlich unterscheidet er drei Typen (Felgentreu 1999: 187): „[...] die gleichnishaften oder allegorischen *praefationes* [...], die ausschließlich situationsgebundenen *praefationes* und der Sonderfall der invokativischen *praefatio* [...]“. Er zeigt auf, dass Claudians *praefationes* großflächig auf Vorbilder zurückgreifen. Diese meist recht kurzen, in der Regel im elegischen Distichon verfassten Vorreden ordnet Felgentreu in die Epigrammatik des 4. Jhs. ein. Im Niveau seien sie angelehnt an die rhetorische *προοίμια*. Ihr Inhalt sei bei Claudian häufig gleichnishaft-allegorisch. Als Besonderheit nennt Felgentreu, dass Claudian seine *praefationes* für die Vortragssituation öffne und daher die Möglichkeit gewinne, politische Statements einzubauen (Felgentreu 1999: 211–214). Die *praefationes* erfüllen allgemein die klassischen Funktionen – Widmung, Werbung um Zuhörer, Raum für Stellungnahme des Dichters. In ästhetischer Hinsicht stellt Felgentreu heraus, dass Claudian sich oftmals einer besonderen Klangkomposition bedient, sodass die Verse musikalische Qualität gewönnen. Zudem spreche bei Claudian ein hoch stilisiertes Ich. (Felgentreu 1999: 215–218).

292 S. dazu S. 121–123.

293 Cristante 2004: 131–133 versteht den Magnetstein als Weiterentwicklung der Inspirationsmetapher aus Platons *Ion*. Gerade die *praefatio* ordnet er in einen philosophischen und literarischen Kontext ein. Die Intention des Autors sei, den Magnetstein zum Gegenstand erhabener Dichtung zu machen, weshalb der Sprecher auch in Vers 29.8 die Tradition um Hilfe bitte. Der zu Beginn angesprochene *quisquis* stehe stellvertretend für alle anderen Dichter, die sich vorher mit dem Magnetstein befasst haben. Sein Fazit lautet, dass der Magnet als Metapher für poetische Inspiration hier in seiner metaphorischen und allegorischen Bedeutung dahingehend weiterentwickelt werde, dass er die

nach den Anfängen zu fragen (περὶ φύσεως).²⁹⁴ Die Aufforderung zur Erklärung wird durch einen konditionalen *si*-Satz eingeschränkt. Denn nur, wenn der Verstand desjenigen, der die Fragen beantwortet, zu den wahren Gründen für Mond- und Sonnenfinsternis etc. vorgedrungen ist, hat seine Erklärung einen Wert (29.8–9a: *si quid deprendere veri / mens valet*). Doch wie auch bei den anderen *Mirabilia* ist das Interesse des Sprechers nicht wissenschaftlich, es sucht nicht die Antworten auf die Fragen. Es geht vielmehr um die Beschreibung und Darstellung der wunderbaren Naturphänomene.²⁹⁵

Wie auch andere Gedichte weist 29 zu Beginn eine starke Fokussierung auf gewisse Laute auf, hier *s* und *r* (beispielsweise in den Alliterationen *secutus semina* oder *rimatur rerum*). Das einzige Wort in Vers 29.1–2, das weder ein *s* noch ein *r* enthält, ist *mundum*, das ohnehin durch seine mittlere Position im ersten Vers, eingerahmt von *Penthemimeres* und *Hephthemimeres*, heraussticht. Thematisch bezieht es sich auf die Grundidee des Kosmos, die alle *Mirabiliengedichte* Claudians enthalten. Dies ist ein schönes Beispiel für die von Felgentreu als typisch bezeichnete Klangkomposition der *praefationes*.²⁹⁶

Bereits aus Epigramm 34 ist der Fragenkatalog als Mittel bekannt, *curiositas* und Staunen auf Seiten eines Rezipienten zum Ausdruck zu bringen. Der Katalog indirekter Fragen in *carmen* 29 nutzt folgende Fragepronomen: *quo* – *quae* – *unde* – *unde* – *quis* – *quis* – *unde* – *quo*. Durch *quo* in der ersten und letzten Frage ergibt sich eine Ringkomposition, die von einer weiteren ringartigen Struktur zwischen dem zweiten und dritten *unde* begleitet wird. *quae* fällt als relatives Fragepronomen aufgrund seiner Form aus der Reihe. Über diese strukturelle Auffälligkeit hinaus weisen einzelne Fragen numerische Parallelisierungen auf. Zwei mit *unde* eingeleitete Fragen umfassen drei Wörter, drei weitere Fragen vier, zwei Fragen umfassen fünf Wörter. Komplett außen vor ist die Frage in den Versen 29.5–6 (Tab. 6):

Tab. 6: Parallelisierungen in Claud. *carm. min.* 29.1–9a

unde <u>fluant</u> venti	quo luna <u>laborat</u>	quae causa iubet	trepidae quis
unde <u>tonent</u> nubes	defectu	pallescere solem	viscera terrae/
	quis fulgura <u>ducat</u>	unde rubescentes	concutiat motus
	hiatus	ferali crine cometae	
	quo lumine <u>floreat</u>		
	arcus		

Dichtung umfasse. Mittels des Magnetsteins werde die Dichtung als privilegierte Form einer tiefen Kenntnis der Realität und der Gründe für Naturphänomene inszeniert (Cristante 2004: 136).

294 Ähnliches auch in Lukrez (Lucr. 1.225–231). Es liegt ebenso ein Anklang an Horaz vor (Hor. *epist.* 1.12.16–20). In diese Verse aus Horaz' Epistel ist auch die Junktur *concordia discors* eingebunden.

295 Gleiches bemerkt auch Lefèvre bezüglich der Briefe des jüngeren Plinius, die sich mit Naturwundern beschäftigen (Lefèvre 1988: 244).

296 Felgentreu 1999: 216.

Die Fragen der beiden linken Spalten zeichnen sich vor allem durch eine Wiederholung von Fragepronomen sowie durch die Positionierung der Verben in den Teilsätzen aus. Es ergibt sich eine syntaktische Parallelisierung.

Die jeweils fünf Wörter umfassenden Fragen der dritten Spalte basieren auf einem interessanten Spiel mit farblichen Gegensätzen bzw. Ähnlichkeiten, die Rot und Weiß betreffen. Semantisch sind *rubescens* und *solem* sowie *palescere* und *ferali* einander zuzuordnen. Miteinander kombiniert werden allerdings *palescere* und *solem* bzw. *rubescens* und *ferali* in Bezug auf den Kometen. *palescere* und *rubescere* als „erblassen“ und „erröten“ stehen einander gegenüber, während *feralis*, dem semantischen Feld Unterwelt und Tod zugehörig, eher wieder an *palescere* anklingt, und die Sonne zumindest mit der Farbe Rot konnotiert werden kann. Sowohl Rot als auch Weiß bzw. Farblosigkeit werden im weiteren Verlauf des Gedichtes wieder auftreten. So ist beispielsweise der Magnetstein *decolor* (29.10), der Hals einer Jungfrau wird als *candida* bezeichnet (29.11), der Inder durchsucht die roten Algen (29.15), im Zusammenhang mit Mars wird öfter auf das Blut verwiesen (29.22 bzw. 29.45) und bei der Hochzeit von Mars und Venus ist die Farbe rot vorherrschend (29.29 bzw. 29.30).

Sowohl Rot als auch Weiß kommen in der antiken Kultur symbolische Werte zu. Thomas hat zahlreiche Belegstellen der griechischen und lateinischen Literatur zusammengetragen, in denen die Kombination von Rot und Weiß mit einem drohenden Tod zu tun hat.²⁹⁷ Dieser Assoziationshorizont ist hier insofern naheliegend, als Mars in seiner Funktion als Kriegsgott mit dem Tod verknüpft ist. Das vor allem in den ersten 15 Versen auffällige Wechselspiel von Rot und Weiß kann als vorausdeutend auf die Verse 29.16–21 verstanden werden. Denn diese behandeln genau den bevorstehenden Tod des Magnetsteins, sofern er nicht durch das Eisen am Leben gehalten wird.

Bleibt noch die aufgrund der Wortzahl vollkommen aus dem Raster fallende Frage der letzten Spalte. Auffällig ist im Vergleich zu den anderen Fragen die Inversion des Fragepronomens zu Beginn, die ich durchaus mit dem Erdbeben als Inhalt der Frage begründen möchte. Obgleich sicherlich auch Metrik als Begründung für die Inversion herangezogen werden kann, bildet sie genauso eine Umkehrung einer natürlichen Ordnung ab wie ein Erdbeben. Auch die weitere stilistische Gestaltung, zwei ineinander verschlungene Hyperbata zwischen *trepidare* – *terrae* und *quis* – *motus*, kann im Sinne eines Durcheinanders verstanden werden, das ein Erdbeben nach sich zieht. Dabei bleiben die Eingeweide (29.5: *viscera*) auch genau in der Mitte stehen.

Die *praefatio* zeichnet sich neben diesen stilistischen Auffälligkeiten durch diverse Anspielungen und Intertextualitäten aus, die sich der Kaufmannschen Kategorie rein formal zuordnen lassen. Hierzu gehören beispielsweise die Wendung *semina rimatur* (29.2), die in umgekehrter Reihenfolge auch in Statius' *Theb.* 8.253 vorkommt. Für diese besondere Centotechnik werden wir gerade in Gedicht 29 noch einige Beispiele sehen. *semina rerum* ist eine sehr gängige Wendung bei Lukrez, taucht aber

²⁹⁷ Thomas 1979: 310–316.

auch diverse Male bei Ovid, Lukan und Pseudo-Vergil auf; Ähnliches gilt für *viscera terrae*, das bei Ovid, Statius oder Silius Italicus Verwendung findet; *luna laborat* verwendet Ovid in *am.* 2.5.38; auch *quid veri* ist eine gängige Junktur der lateinischen Sprache.

Über diese verbalen Anspielungen hinaus ist als ein intertextueller Bezugspunkt eine Passage aus Lukans Epos über den Bürgerkrieg besonders spannend. Hierdurch demonstriert Claudian ein weiteres Mal die Bedeutung Lukans für sein eigenes Werk. Nachdem Ptolemäus, Kleopatra und Caesar opulent gespeist haben (Lucan. 10.136–171), fordert Caesar den Priester Akoreus auf, ihm über Ägypten und das ägyptische Volk zu erzählen (Lucan. 10.176–181). In Bezug auf die Kristallepigramme habe ich an diversen Stellen gezeigt, welch große Bedeutung dieses Land vor allem in poetologischer Hinsicht für Claudian, der selbst aus Alexandria stammte, hat. Ägypten, das Land der Wunder, kommt in unterschiedlichen Schilderungen antiker magnetischer Artefakte vor. Vor dem Hintergrund der plinianischen Ausführungen zum Plan, das Dach des Tempels für Arsinoë aus Magnetstein zu gestalten (Plin. *nat.* 34.348),²⁹⁸ bringt Lowe schwebende Statuen vor allem mit der ägyptischen Religion und Wissenschaft zusammen:

The idea of a levitating statue could also reflect the Alexandrian milieu in more subtle ways, having potential links with motifs in Egyptian religious art, as well as recent developments in Greek physics. The Egyptians pictured the heavens as a curved ceiling [...]. Egyptian tradition also represented pharaohs ascending to heaven after death [...]. Third-century Alexandria was also a likely context for thought experiments about bodies suspended between countervailing forces, for philosophers and engineers alike.²⁹⁹

Akoreus beginnt seinen Bericht mit folgender Bemerkung. Es sei den Göttern recht, wenn alle Menschen, nicht nur die befugten, über die Welt und ihre Ordnung Kenntnis hätten (Lucan. 10.197–198). Von der Gesprächssituation her haben wir hier auch in Caesar einen Fragenden, in Akoreus einen Antwortenden. Dieser qualifiziert sich durch sein Priesteramt und sein Alter für diese Rolle – Caesar spricht ihn an als *o sacris devote senex* (Lucan. 10.176); in Claudians Epigramm soll irgendjemand, der der Weltordnung mit erregtem Verstand nachspürt, die Antworten auf die Fragen darlegen (29.1–2). Sowohl Akoreus als auch der Sprecher bei Claudian beziehen folgende Phänomene ein: Sonne und Mond, Sterne und Kometen und Mars und Venus, die zwar bisher in Claudians Epigramm keine Rolle gespielt haben, aber ab Vers 22 eine prominente Position einnehmen werden. Zu Mars heißt es bei Lukan (Lucan. 10.206): *habet ventos incertaque fulmina Mavors*, während es zu Venus heißt (Lucan. 10.208–209): *at fecunda Venus cunctarum semina rerum / possidet*. Drei Aspekte sind bereits aus *carmen minus* 29 bekannt: die Winde (29.5: *venti*), die Blitze (29.6: *fulgura*), die *semina rerum* (29.2). Nicht erwähnt werden bei Lukan die Erdbeben, die Wolken und

²⁹⁸ S. dazu S. 161 mit FN 321.

²⁹⁹ Lowe 2016: 251.

der Regenbogen. In Claudians Gedicht kommt einem Priester (29.27: *sacerdos*) eine ebenso zentrale Rolle zu. Er wird nicht dazu aufgefordert, die Welt zu erklären, sondern er vollzieht die Eheschließung zwischen Venus und Mars. Er performiert in einem Ritual die *ars* der *natura*, durch die der Magnetstein das Eisen anzieht. Anschließend legt Akoreus seinen Fokus auf den Nil, dem Claudian mit *carmen* 28 ein ganzes Gedicht gewidmet hat.

Ton und Gestaltung dieser *praefatio* rufen als zentrales Diskursfeld Lehrdichtung auf, die sich mit der Erklärung von Natur- und Wetterphänomenen befasst.³⁰⁰ Antworten auf die gestellten Fragen könnte der Sprecher beispielsweise in den *Naturales quaestiones* Senecas finden. Die Erforschung der Ursachen der Dinge (29.2: *semina rimatur rerum*) ist auch ein erklärtes Ziel des lukrezischen Lehrgedichts über die Natur der Dinge (Lucr. 1.59).³⁰¹ Hier wäre das sechste Buch für den Sprecher in Claudians Gedicht ein genauso guter Lesestoff wie die *Naturales quaestiones* Senecas. Erklärtes Ziel dieses Buches ist die Erklärung aller Dinge, die die Menschen auf der Erde und am Himmel wahrnehmen, Gewitter, Winde, Erdbeben etc. (Lucr. 6.43–47). Zu diesen Phänomenen, die bei Lukrez erklärt werden, zählt tatsächlich auch der Magnetstein (Lucr. 6.906–1089). Nicht nur dadurch, sondern auch durch die zentrale Rolle der Venus in Lukrez' Werk wird dieses Gedicht als ein wichtiger Prätext für Claudians Gedicht markiert.³⁰²

2.2.2.2 Claud. *carm. min.* 29.9b-21: Steckbrief des Magnetsteins

Als zweiten Abschnitt möchte ich die Verse 29.9b-21 verstehen, die einen Steckbrief des Magnetsteins liefern. In Form eines Asyndetons erfährt der Leser, dass der *magnes* missfarben, trübe und wertlos ist (29.10: *decolor obscurus vilis*).³⁰³ Die Tatsache, dass der Magnetstein weder das Haupt von Königen noch den Hals schöner Frauen schmückt bzw. an der Gürtelschließe von Soldaten glänzt, wird in eine anaphorische Struktur aus *non...non...nec* eingebunden (29.10–12). Zudem wird sie begleitet durch die Assonanz der jeweiligen Orte, an denen man den Magnetstein nicht findet: *caesariem – candida colla – cingula*. Guipponi-Gineste bringt auf den Punkt, dass der

³⁰⁰ Ricci 2001 *ad loc.* spricht von „*poesia didascalica*“. Sie nennt als Parallelstellen Verg. *georg.* 2.478 ff., Verg. *Aen.* 1.742 ff. oder Ps. Verg. *Aetna* 337. Guipponi-Gineste 2010: 258 verweist an dieser Stelle auf Lukrez, die *Georgica* sowie die *Aeneis* Vergils.

³⁰¹ Guipponi-Gineste 2010: 259–260 sieht einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Umgang mit dem Magnetstein bei Lukrez und bei Claudian. Während Claudian auf der mirabilen Natur des Steines bestehe, die sich allein in der Beziehung zum Eisen erweise, spreche Lukrez dem Stein aufgrund der im Hintergrund seiner Ausführungen stehenden Theorie jegliche mysteriöse Macht ab.

³⁰² Alle lateinischen Textzitate aus Lukrez stammen aus Bailey 1974. S. zur Bezugnahme auf Lukrez in der spätantiken Dichtung auch Hardie 2020: 127–142 am Beispiel von Paulinus von Nola, Claudian und Prudent. Zu verbalen Parallelen zwischen Claudian und Lukrez vgl. Hardie 2020: 132 FN 19.

³⁰³ Zum Namen des Steines hält Lukrez fest (Lucr. 6.907–909): [...] *lapis hic ut ferrum ducere possit / quam Magneta vocant patrio de nomine Grai, / Magnetum quia fit patriis in finibus ortus.*

Magnetstein nicht als *ornatus* dienen kann.³⁰⁴ Die mit *non...non...nec* begonnene Struktur wird durch *sed...tum* weitergeführt und ergibt so eine perfekte Argumentationskette. Den Schritt von *non* zu *sed* bezeichnet Guipponi-Gineste mit dem Begriff Metamorphose.³⁰⁵ Wenn man nämlich die *nova miracula* des Steines beachtet, dann wird klar, dass der Magnetstein sowohl schöne Gewänder als auch die an den eischen Küsten im roten Seegras gefundenen Objekte überragt (29.13–15).³⁰⁶ Für *Indus*, das an dieser Stelle als Bezeichnung eines Menschen gedacht ist, lassen sich diverse Belegstellen in der Dichtung finden, in denen *Indus* mit dem Adjektiv *decolor* kombiniert wird (Prop. 4.30.10; Ov. *ars* 3.130; Ov. *trist.* 5.3.24). Gemeint ist in allen Fällen der sonnengebräunte Inder. *decolor* wird allerdings auch ganz prominent zur Beschreibung des Magnetsteins gewählt. Mit dem Inder kann der Rezipient auch den Fluss *Indus* assoziieren, an dessen mit rotem Seegras gesäumten Ufern er Objekte findet.

Dieser Vergleich zwischen den Erzeugnissen eines Gewässers und dem besprochenen Mineral liegt ebenso in Epigramm 39 vor. Hier wird festgehalten, dass der Kristall nicht wertloser ist als die Perlen aus dem Roten Meer (39.2: *nec rubro vilior iste mari*). Die geographische Orientierung geht bei beiden Gewässern eher gegen Osten. Wenn man den Fluss *Indus* als Vergleichspunkt ergänzt, stiftet dies einen gewissen Grad an Autorität für den Magnetstein. Denn in Ciceros Abhandlung über das Wesen der Götter wird der *Indus* als ein Beispiel für die *natura benigna* genannt.³⁰⁷ Plinius der Ältere beschränkt sich eher auf geographische Informationen, die aber nicht weniger beeindruckend sind. Danach nimmt der *Indus* beispielsweise 19 Flüsse in sich auf – ein Motiv, das im Nil-Gedicht eine wichtige Rolle spielt – und ist auf einer Strecke von 1240 Meilen schiffbar.³⁰⁸ Das unscheinbare Aussehen ist nicht mehr relevant, wenn man seine Herkunft bedenkt.

Die Verse 29.16–21 sind im Großen und Ganzen der Bedeutung des Eisens für den Magnetstein gewidmet.³⁰⁹ Vom Eisen und seiner Starrheit erwirbt der Magnetstein seine Lebenskraft (29.16–17). Sprachlich steht die Erneuerung des Verbs *re-nova-t* in Kommunikation mit den in 29.13 erwähnten *nova miracula*. Diese übergeordnete Aussage wird im Folgenden in fünf Aussagen aufgegliedert. Diese folgen einem ähnlichen Schema wie die in der *praefatio* gestellten Fragen (29.2–7). Allerdings

³⁰⁴ Guipponi-Gineste 2010: 260.

³⁰⁵ Guipponi-Gineste 2010: 258.

³⁰⁶ Guipponi-Gineste 2010: 258 sieht hier ein disproportionales Verhältnis zwischen Aussehen und Wirkung des Magnetsteins. Vers 29.13, in dem von den *nova miracula* des Magnetsteins die Rede ist, versteht sie als Moment einer Metamorphose ins Wunderbare.

³⁰⁷ Es heißt (Cic. *nat. deor.* 2.130): *Indus vero, qui est omnium fluminum maximus, non aqua solum agros laetificat et mitigat, sed eos etiam conserit; [...]*.

³⁰⁸ Plin. *nat.* 6.71–80.

³⁰⁹ Hierzu äußert sich auch Plinius der Ältere (Plin. *nat.* 34.147): *sola haec materia vires ab eo lapide accipit retinetque longo tempore, aliud adprehendens ferrum, ut anulorum catena spectetur interdum. Quod vulgus imperitum appellat ferrum vivum [...]*. Auch Ricci 2001 verweist in ihrem Kommentar auf diese Stelle. Guipponi-Gineste 2010: 258–259 kommentiert vor allem den Gegensatz zwischen Mangelerkennung und plötzlicher Vitalität.

stehen anstelle der Relativpronomina Demonstrativpronomen: *hoc...hoc...hinc...hinc...hoc*. Numerisch ergibt sich ein Schwerpunkt auf dreiteiligen Aussagen (29.17: *hoc dulces epulas, hoc pabula novit*, 29.20: *hoc absente perit*) ergänzt durch eine vierteilige (29.18: *hinc proprias renovat vires*) und eine neunteilige (29.18–19: *hinc fusa per artus / aspera secretum servant alimenta vigorem*). Die auf die Anfangsbuchstaben *a* und *s* fixierte Passage *artus / aspera secretum servant alimenta* greift eine Struktur aus den Versen 29.1–2 wieder auf, in der es heißt: *ratione secutus / semina rimatur rerum*. Die Alliterationen aus den Versen 1–2 werden quasi umgedreht, sodass die nicht in eine Alliteration eingebundenen Wörter einmal am Ende, einmal am Anfang stehen. Das Eisen, bezeichnet als *dulces epulas* und *pabula*, erhält die Funktion eines Energielieferanten für den Magnetstein (29.17–18). So sichert es sein Überleben. Die neunteilige Aussage in 29.20–21 besagt, dass die herbe Nahrung, also das Eisen, die geheime Lebenskraft bewahre. Ist kein Eisen vorhanden, geht der Magnetstein zugrunde (29.20: *hoc absente perit*). Denn Hunger und Durst des Steins nach der Energie, die das Eisen liefert, sind dann zu groß und zehren ihn auf (29.20–21: *tristi morientia torpent / membra fame venasque sitis consumit apertas*). Allein durch die Substantive *fame* und *sitis* entsteht der Eindruck eines lebendigen Organismus mit ganz natürlichen Trieben.³¹⁰

Neben den bereits benannten Stilmitteln können wiederum diverse Alliterationen und Fokussierungen auf Laute festgestellt werden. Beispielsweise bei: *sed nova si nigri* (29.13), *artus / aspera secretum servant alimenta* (29.18–19) mit den gleichen Anfangssilben *se* in der Alliteration, *tristi morientia torpent / membra* (29.20–21) ebenfalls mit ähnlichen Anfangssilben bei *mor* und *tor*. Begleitet werden diese Stilmittel weiterhin von einem Polyptoton (29.16: *ferro...ferri*) und diversen Hyperbata, z. B. *candida...colla* (29.11–12), *insigni...morsu* (29.12), *nigri...saxi* (29.13) etc. Anspielungen bzw. intertextuelle Bezüge ergeben sich ein weiteres Mal auf diversen Ebenen.³¹¹ Der in der *praefatio* bereits stark inszenierte Gegensatz von Weiß/Blaß und Rot wird im zweiten Teil des Gedichts in den Adjektiven *decolor* (29.10 → 29.3: *palescere*) und *rubra* (29.15 → 29.4: *rubescentes*) wieder aufgegriffen.

Auch andere Gedichte Claudians mag ein Leser bei der Lektüre dieses Gedichtes im Hinterkopf gehabt haben. Einerseits wäre Epigramm 35 zu nennen, in dessen sechstem Vers es heißt: *liquid crescunt miracula saxi*, das sprachlich parallel zu *nigri videas miracula saxi* (29.13) gestaltet ist. Über glänzende Steine an Gürteln, die im Gegensatz zum Magnetstein definitiv die Funktion des *ornatus* erfüllen, kann man in Claudians *minora* 46–48 lesen.³¹² Ricci verweist in ihrem Kommentar auf diverse in Claudians Centotechnik ausgestaltete intertextuelle Bezüge wie: *repexam* – Ov. *ars* 3.154; *candida colla* – Ov. *am.* 1.5.10; *cingula* – Claud. *Rapt.* 2.94; *ferrique rigore* – Verg. *georg.* 1.143 etc. Eine Kombination von *caesariem* und *candida colla*, wie in 29.11–12,

³¹⁰ Guipponi-Gineste 2010: 264.

³¹¹ Vgl. zu stilistischen bzw. lexikalischen Beobachtungen Guipponi-Gineste 2010: 261–262.

³¹² S. dazu Kapitel 2.5.2 ab S. 253–265.

liegt in Verg. *georg.* 4.337 vor.³¹³ Für Junktoren wie *proprias vires* (z. B. Manil. 3.509) oder *morientia membra* (z. B. Ps. Verg. *Lydia* 125) lassen sich weitere Belegstellen in der antiken Literatur finden. Statt *fusa per artus* steht öfter *in-fusa per artus* (z. B. Verg. *Aen.* 6.726).

2.2.2.3 Claud. *carm. min.* 29.22–39: Magnetische Venus und eiserner Mars

Die in den Versen 29.16–21 betonte Bedeutung des Materials Eisen nimmt für den dritten Abschnitt des Gedichtes (29.22–39) eine wichtige Rolle ein. Die Bedeutung der materiellen Ebene wird hier eng an die mythische Ebene gebunden.³¹⁴ Materielle Grundlage für die Einbindung vom Magnetstein in das Thema einer Liebesbeziehung bietet Plinius, der männliche und weibliche Magnetsteine differenziert.³¹⁵ Inhaltlich steht ein Statuenensemble im Mittelpunkt, das sich in einem Tempel befindet (29.24: *aurati delubra tenent communia templi*).³¹⁶ Der materiellen Ebene ist die Information zuzuordnen, dass die Statue des Mars ehern glänzt (29.25–26: *ferrea Martis / forma nitet*), die Statue der Venus aus Magnetstein gefertigt ist (29.26: *Venerem magnetica gemma figurat*). Die Charakterisierung beider Götter erfolgt der mythischen Ebene entsprechend. Mars als Kriegsgott schlägt die Städte mit blutigem Speer (29.22: *Mavors, sanguinea qui cuspide verberat urbes*), Venus als Liebesgöttin bringt den sorgenvollen Menschen Entspannung (29.23: *Venus, humanas quae laxat in otia curas*). Hauptmerkmal der auch im weiteren Verlauf geschilderten Beziehung zwischen Venus und Mars ist, dass Venus das kriegerische Temperament des Mars zügelt. Sie tritt als Friedensstifterin auf. Von hier lässt sich eine weitere Parallele zu einer Funktion der Venus in Lukrez' Proöm ziehen. Denn die epikureische Philosophie, die im Hintergrund des Werkes steht, ist auf Frieden angewiesen.³¹⁷ Gleichzeitig steht hinter der Wahl dieser beiden Götter eine zutiefst römische Identität. Mars als Sohn des Romulus und Venus als Mutter des Aeneas verkörpern den Ursprung einerseits des römischen Volkes, andererseits der julisch-claudischen Dynastie inklusive der augusteischen Zeit mit all ihrer ideologischen Tragweite. Naturphilosophisch gesehen steht hinter diesen Figuren die von Empedokles konzeptionalisierte Idee von Liebe und Streit,³¹⁸ die

³¹³ Ricci 2001 *ad. loc.*

³¹⁴ S. zum Konnex von Mythos und wissenschaftlicher Erklärung des Magnetismus Cristante 2004: 134. S. zur Hierogamie und der Vermischung der physikalischen und allegorischen Dimension auch Guipponi-Gineste 2010: 259.

³¹⁵ S. dazu Appendix 5.4. S. zu Entwicklung des Motivs Liebe und Magnetismus Fuoco 2004.

³¹⁶ Zu der Frage, ob es sich um einen imaginären oder einen realen Tempel handelt, vgl. Guipponi-Gineste 2010: 263–264. Cristante 2004: 135 zieht sogar in Betracht, dass es sich hier um einen Automaten handelt.

³¹⁷ Leonard/Smith 1961 *ad alma Venus*.

³¹⁸ „Empedocles' system is defined by six basic entities, the forces of Neikos and Philia or „strife“ and „love“ and the four elements, earth, water, air and fire. The two opposed forces alternate in their dominance in the cosmos, Neikos separating the four elements and Philia joining them together. Empedocles seems to have posited a cyclical view of cosmic history: in one half of this cycle Neikos becomes increasingly dominant until reaching a temporary terminus in the complete separation of the

wiederum Übereinstimmungen mit der *concordia discors* aufweist,³¹⁹ allerdings auch in der Geburt der Harmonia endet.³²⁰

Die Verse 29.27–30 beschreiben das Ritual einer Eheschließung zwischen beiden in Form einer Aufzählung. Diese hat im Mythos nie stattgefunden, ist also eine Imagination im Text. Ein Priester vollzieht die Zeremonie (29.27), er führt die Reigen mit der Fackel an (29.28), die Schwellen werden mit Zweigen der Myrte umwunden (29.28–29), die als Baum der Venus heilig ist, auf dem Ehebett befinden sich Rosen (29.29–30) und es ist mit einer Purpurdecke ausgestattet (29.30). Das Stichwort *purpura* im Kontext einer Hochzeit wird als direkte Assoziation die Beschreibung der Hochzeitsdecke von Peleus und Thetis in Catulls *carmen* 64 aufgerufen haben. Mit diesem ist darüber hinaus der Assoziationshorizont Ekphrasis verbunden. Der Halbvers *hic mirum consurgit opus* (29.31), der Staunen als Rezeptionsreaktion präfiguriert, leitet zur Beschreibung der Statuengruppe über, die aufgrund der magnetischen Anziehung in der Luft schwebt (29.34: *tantum suspendit onus*).³²¹

Die Verse 29.29–34 arbeiten vor allem das Wortfeld Himmel/Höhe aus. Zu diesem Wortfeld gehören *surgunt* – *consurgit* – *caeli* – *suspendit*. Der materielle Effekt, den der Magnetstein auf Eisen hat, wird somit in dem Liebesverhältnis von Mars und Venus mythisch abstrahiert.³²² Der Ehemann bzw. das Eisen ist den Kräften der Ehefrau bzw. des Magnetsteins vollkommen ausgeliefert (29.31–32: *Cytherea maritum / sponte rapit*), Venus' Kräfte knüpfen die Brust des Mars an sie (29.33: *nectit*), mittels einer lebendigen Umarmung hält sie Mars im Griff (29.34–35: *lacertos / implicat* bzw. 29.35:

elements and dissolution of the cosmos; at this point Philia begins to re-assert its dominance, joining the elements together to form mortal compounds, until ultimately reaching its own terminus in the complete fusion of the elements into a perfect sphere, which, like the point of complete Neikos, is an acosmic state, before the other half begins again.“ Ham weist selbst darauf hin, dass anstelle von Neikos und Philia auch Ares und Aphrodite von Empedokles verwendet werden (Ham 2013: 11). Die erste Gleichsetzung von *concordia* mit Philia und *discordia* mit Neikos findet sich in Cicero (Cic. *Lael.* 23.4). Zu dem Zusammenhang zwischen Mars, Venus, Neikos und Philia siehe auch Ham 2013: 121–148, 307–311, 326–329, 329–333.

319 „Underlying these explorations of concord and discord in Latin poetry (dies bezieht sich auf Studien z. B. zu den *Fasti* oder den *Metamorphosen*) is the complex, shifting interplay of „strife“ (*neikos*) and „love“ (*philia*) in Empedoclean physics.“ (Hardie 2007: 568).

320 Dies kommentiert auch Hardie 2020: 133.

321 Von einer ähnlichen Situation berichtet der ältere Plinius (Plin. *nat.* 34.148): *magnete lapide architectus Timochares Alexandriae Arsinoes templum concamarare incohaverat, ut in eo simulacrum e ferro pendere in aere videretur*. Dazu auch Ricci 2001: 182 und Lowe 2016: 250–251. Lowe 2016: 252 merkt auch an, dass Plinius mit seiner Schilderung Normen für spätere Auseinandersetzung mit dem Magnetismus geschaffen habe.

322 Eine Verknüpfung der Liebesthematik mit dem Magnetstein findet sich auch im Roman des Achilleus Tatios (Ach. Tat. 1.17): Καὶ ὁ Σάτυρος συνεῖς τοῦ λόγου μου τὴν ὑπόθεσιν, ἵνα μοι μᾶλλον εἴη περὶ τοῦτου λέγειν, „Ἡ γὰρ ὁ Ἑρως“ ἔφη, „τοσαύτην ἔχει τὴν ἰσχύν, ὡς καὶ μέχρις ὀρνίθων πέμπειν τὸ πῦρ; „Οὐ μέχρις ὀρνίθων,“ ἔφη, „τοῦτο γὰρ οὐ θαυμαστόν, ἐπεὶ καὶ αὐτὸς ἔχει πτερόν, ἀλλὰ καὶ ἐρπετῶν καὶ φυτῶν, ἐγὼ δὲ δοκῶ μοι, καὶ λίθων.“ Auf diese Stelle verweist auch Wallace 1996, Endnote 39.

vivis totum complexibus ambit). Das Adjektiv *vivis* unterstützt den Eindruck einer beständigen natürlichen Spannung. Dass die natürliche materielle Anziehung zwischen Magnet und Eisen unmittelbar eintritt, unterstreicht das Adjektiv *subitis* (29.39).

Die Aussage *caelique toros imitata priores* (29.32) ist doppelt zu verstehen. Zunächst gibt sie genau die Situation wieder. *caeli* bezieht sich darauf, dass die beiden Statuen in der Luft schweben,³²³ *priores toros* die Tatsache, dass Venus und Mars für ihre zahlreichen Affären bekannt sind. Andererseits sind diese vier Worte gerade über *priores toros* als direkte Anspielung auf die wohl bekannteste Szene aus der mythischen Affäre zwischen Venus und Mars zu verstehen, die beispielsweise Demodokos in der *Odyssee* in einem Lied besingt (Hom. *Od.* 8.266–366)³²⁴ oder in Ovids *Metamorphosen* von Leukonoë (Ov. *met.* 4.169–181), einer der Minyaden, thematisiert wird. Dass, wie bei Claudian üblich, sowohl der griechische als auch der römische Kulturkreis eine Bedeutung entfalten, lässt sich allein am Mix griechischer und römischer Vokabeln erkennen. Die *Venus* aus 29.23 ist in 29.31: *Cytherea*; *thalamum* aus 29.30 in 29.32: *toros*. Eben dieses bei Claudian erwähnte Bett (29.32: *toros*) wird den beiden Göttern zum Verhängnis. Als sie sich dort einmal zum Beischlaf treffen, werden sie von Helios/Sol beobachtet. Dieser wendet sich sofort an Hephaistos/Vulkan, den Gatten der Venus. Letzterer fertigt ein großartiges, mit den Augen kaum wahrnehmbares Netz, legt es um das Bett herum und wartet, bis beide sich beim nächsten Treffen darin verheddern. Diese Szene wird gekrönt durch das berühmte homerische Gelächter der anderen Götter, die bei Homer durch Hephaistos' lautes Fluchen angezogen dazustoßen, bei Ovid durch das Öffnen der Tore von Vulkan hereingelassen werden.

Abseits gewisser Motive, die Claudian aus den Vorgängertexten aufgreift, wie beispielsweise die enge Verstrickung beider Götter in ihrer Umarmung, verbindet alle Texte die Bedeutung der *ars* und legt dies auch über die vorliegende Beschreibung eines Kunstwerkes hinweg als ein zentrales Thema der claudianischen Verse fest. Hephaistos/Vulkan, der im Rahmen der Beziehung zwischen Mars und Venus von einem Leser automatisch ergänzt wird, gilt in der antiken Mythologie als besonderer Künstler. Demodokos bezeichnet das von Hephaistos gemachte Netz als feinstes Spinnengewebe (Hom. *Od.* 8.280: ἀράχνια λεπτά), als nicht einmal für Götter wahrnehmbar (Hom. *Od.* 8.280–281: τὰ γ' οὐ κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο / οὐδὲ θεῶν μακάρων.). Dies unterstreicht die Einzigartigkeit dieses Kunstwerkes (Hom. *Od.* 8.281: περί γὰρ δολόεντα τέτυκτο.), das bei Ovid mit folgenden Worten beschrieben wird (Ov. *met.* 4.176–179): *extemplo graciles ex aere catenas / retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent, / elimat (non illud opus tenuissima vincant / stamina, non summo quae pendet aranea tigno)*.³²⁵ Beachtenswert ist vor allem das Verb *elimat*, das für einen Zustand extremer Artifizialität spricht.

³²³ Zu schwebenden Statuen in der Literatur s. Lowe 2016.

³²⁴ Griechischer Text Weiher 1955.

³²⁵ Lateinischer Text Holzberg 2017.

Aus der *Aeneis* ist Vulkan als ein großer Waffenschmieder bekannt. Er verspricht Venus, seine gesamte Kunstfertigkeit in die Produktion der Waffen für Aeneas zu investieren (Verg. *Aen.* 8.401–403): *quidquid in arte mea possum promittere curae, / quod fieri ferro liquidove potest electro, / quantum ignes animaeque valent*.³²⁶ Aeneas' Reaktion auf diese außerordentlichen Stücke ist nichts anderes als Staunen (Verg. *Aen.* 8.619: *miratur*). Genauso einzigartig wie die künstlerische Fähigkeit des Hephaistos/Vulkan sind seine Kunstwerke. Und auch Demodokos selbst ist als paradigmatischer Sänger eine der wichtigsten Künstlerfiguren der Antike. In der oben erwähnten Passage wird Demodokos charakterisiert als derjenige, der zur Leier die schönsten Gesänge anstimmt (Hom. *Od.* 8.266: αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεΐδεν). Wenn man also annimmt, dass Claudians Verse genau eine solche Assoziationskette ausgelöst haben, landet der Rezipient in einem dichten Netzwerk aus Künstlerfiguren – Kunstwerken – Kunstrezipienten.

Dieses wird noch dichter, wenn man die Anspielung auf Catulls *carmen* 64 in die Überlegungen einbezieht. Denn in dem Moment kommt als weitere Assoziationsebene die Ekphrasis hinzu und damit der beschreibende Text im Verhältnis zum beschriebenen Gegenstand. Und dann ist natürlich der Zusammenhalt der Statuengruppe immer noch ein *mirum opus*, das auf die natürliche Beschaffenheit der Materialien zurückzuführen ist, aber gleichzeitig auch der Text ein *mirum opus*, da er sich als weitreichendes intertextuelles Netzwerk erweist. Allerdings wird nicht nur die mythische Ebene der Beziehung zwischen Venus und Mars durch das Naturprodukt Magnetstein imitiert, sondern auch die kosmische Ebene, da sich die Götter im Himmel befinden. Nachdem die *praefatio* den Kosmos bereits aufgespannt hat, werden doch sukzessive weitere Bestandteile desselben ergänzt, zu denen man neben den Göttern auch das Feuer (29.28: *flamma*) oder den Hauch (29.32: *flatu*) rechnen kann.

Stilistisch gesehen lässt sich Folgendes festhalten: Die Anziehungskraft der aus Edelstein gefertigten Venus wird insgesamt dem Mysteriösen zugewiesen (29.37: *arcanis trahitur gemma de coniuge nodis*). Im Rahmen der Beschreibung der Anziehung von Magnetstein und Eisen wird einerseits das Wortfeld Lufthauch (29.33: *lascivo flatu*, 29.36: *spiraminis actu*, 29.39: *aura tenax*),³²⁷ andererseits das Wortfeld Geheimnis (29.37: *arcanis nodis*, 29.39: *subitis furtis*) aufgespannt. Beide betonen das Wunderbare wie auch das Unverstehbare und Unsichtbare der natürlichen Wirkkräfte, die allesamt das Schweben der Statuen zur Folge haben.

Neben Mars und Venus nimmt die *Natura* eine wichtige Rolle als Ehestifterin ein (29.38: *pronuba*). Zwar wählt Hall hier die großgeschriebene und damit göttliche Variante, doch könnte genauso gut *natura* stehen, was sich dann auf die natürlichen Kräfte des Magnetsteins dem Eisen gegenüber beziehen würde. Abschließend ist auffällig, dass im Gegensatz zu allen anderen Verben der Passage (*rapit*, *nectit*, *inp-*

³²⁶ Lateinischer Text Binder/Binder 2017.

³²⁷ Luft wird bei Lukrez als maßgeblicher Faktor für den Magnetismus benannt (Guipponi-Gineste 2010: 262).

licat, ambit, maritat) *trahitur* und *sociantur* im Passiv stehen. Dadurch werden die materiellen Perspektiven von Eisen, das automatisch angezogen wird, und Magnetstein, der automatisch anzieht, mit Hilfe der *genera verbi* nachgeahmt.

Stilistisch gesehen zieht sich die Gestaltungsweise der Verse 29.27–30 weiter. Auch hier liegt eine längere Aufzählung vor, die durch die Kürze der einzelnen (Halb) Verse sehr episodenhaft wirkt, ein typischer Mechanismus spätantiker Literatur. Als Stilmittel ist allein die Alliteration auffällig (29.36: *lacesstitus longo*, 29.36–37: *actu arcanis*, 29.39: *subitis sociantur*).

2.2.2.4 Claud. *carm. min.* 29.40–50: Venus' Einfluss

Anhand des Motivs der *concordia discors*, die hier materiell und wesensbezogen zu verstehen ist, beschäftigt sich der folgende Abschnitt mit den Materialien der Statuen und Venus' Einfluss. Den folgenden Abschnitt der Verse 29.40–50 leiten rhetorische Fragen ein, eine Technik, von der Claudian vor allem dann Gebrauch macht, wenn er beabsichtigt, die Leistung der *natura artifex* hervorzuheben und den Reaktionsmodus des Staunens zu präfigurieren (z. B. *carm. min.* 34). Die erste Frage geht aus einer materiellen Perspektive an Venus und Mars heran, indem sie nach einer Hitze fragt, die der Auslöser für die wechselseitige Anziehung der beiden Materialien ist (29.40–41: *quis calor infudit geminis alterna metallis / foedera?*). *calor infudit* ist ein weiteres Beispiel für Claudians eigene Centotechnik, in der er sich eines textuellen Versatzstückes bedient, aber die Wortreihenfolge umtauscht, wie bereits in 29.2 am Beispiel *semina rimatur* gesehen. Denn in Verg. *Aen.* 8.390 lesen wir im Zuge der Produktion der Waffen für Aeneas *intravit calor*, das hier einerseits zu *calor infudit* umgedreht und andererseits bei Beibehaltung der Präposition *in* das Verb ersetzt wurde.

Die zweite Frage widmet sich dagegen eher der mythischen Ebene und erfragt das Bindeglied zwischen den aus hartem Material bestehenden Gemütern der Götter (29.41: *quae duras mentes iungit concordia mentes?*). Hinter der erwähnten *concordia* steht ein weiteres Mal eine *concordia discors*, die nun nicht in natürlichen Materialien wie Feuer und Wasser, sondern in den göttlichen Konnotationen Krieg und Liebe liegt. Wie bereits beim Kristall in Bezug auf die Koexistenz von flüssigem und gefrorenem Wasser (34.3: *quod vos ingenium iunxit?*) gilt die Frage hier der Besonderheit der Verbindung von Oppositionen. Die folgenden Verse schildern dann den Einfluss der Liebe auf den Krieg. Wiederum werden zur Illustration dieser die materielle und die mythische Ebene angesprochen. Denn die Verse 29.42–43 verwenden konkret die Vokabeln *silex* und *chalybs* als Subjekte und bezeichnen damit die Marsstatue.³²⁸ Diese fühlt gleichsam die vom Magnetstein ausgehende Liebe und Liebesglut (29.42–43: *amicam sentit / materiem placitosque cognoscit amorem*).³²⁹ Venus – hier

³²⁸ Eine Verknüpfung des Mars mit dem Adjektiv *anhelus* findet sich auch in Verg. *Aen.* 12.790.

³²⁹ Zur harmoniestiftenden Funktion von *amor* in Claudians *Carmina maiora* vgl. Coombe 2018: 73–75.

schwenkt die materielle auf die mythische Ebene um – ist vollkommen dazu in der Lage, den aufbrausenden Kriegsgott Mars (29.45–46: *cum sanguine praeceps / aestuat et strictis mucronibus asperat iras*) in seiner Wut zu bändigen (29.44–45: *horrificum belli conpescere regem / et mollire solet*; 29.47: *sola feris occurrit equis solvitque tuorem*; 29.48: *praecordia temperat*). Die mit Venus verbundenen Verbalhandlungen sind *conpescere* und *mollire*, während *aestuate* und *asperare* die Handlungen des Kriegsgottes beschreiben. Die mit Mars konnotierten Verben teilen dieselbe Silbenzahl und dieselben Quantitäten lang – kurz – kurz. Mars ist insofern direkt von Venus beeinflusst, als er auf der Stelle jedwede Kampfhandlung unterlässt (29.49–50: *pax animo tranquilla datur, pugnasque calentes / deserit et rutilas declinat in oscula cristas*).

Wie vorher spielen der Helm bzw. der Helmbusch als ultimatives Symbol für Krieg eine zentrale Rolle. In 29.34–35 schlingt Cytherea ihre Arme um den Helm (*galeaeque lacertos / implicat*), in 29.50 neigt sich der Helmbusch den Küssen entgegen (*rutilas declinat in oscula cristas*). Von hier lässt sich eine Brücke zum Venushymnus am Beginn des lukrezischen Lehrgedichts *De rerum natura* schlagen. Denn ab Vers 1.29 geht es hier wie bei Claudian darum, dass Venus Mars und seine kriegerische Seite bändigen soll (Lucr. 1.29–30: *effice ut interea fera moenera militai / per maria ac terras omnis sopita quiescant*).³³⁰ Venus allein wird als diejenige Kraft dargestellt, die sowohl die Menschen als auch die Götter mit ruhigem Frieden erfüllen kann (Lucr. 1.31–32: *nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis*). Von diesem Vers lassen sich zwei sprachliche Verknüpfungen zu Claudian ziehen. Eine rechne ich wieder der typisch claudianischen Centotechnik zu. Aus *tranquilla pace* wird bei Claudian *pax tranquilla* (29.49). Und auch *sola* kommt bei Claudian ebenso prominent vor wie bei Lukrez (29.47: *sola feris occurrit equis*). Wie bei Claudian wird die Beziehung zwischen Venus und Mars als sehr intim beschrieben. Er liegt in ihrem Schoß (Lucr. 1.33–34: *in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris*) und sie küssen sich (Lucr. 1.37: *eque tuo pendet resupini spiritus ore*). Das Motiv des Kusses greift Claudian wieder auf (29.50: *rutilas declinat in oscula cristas*). *spiritus* lässt sich rückbinden an das bei Claudian weit aufgestellte Wortfeld Lufthauch, das durch *anhela* (29.42) eine weitere Ergänzung erhält.

Zudem finden wir diverse Beispiele für den bei Claudian sehr beliebten Gebrauch von Synonymen: 29.48: *pectoris* und *praecordia*, 29.43: *chalybs*, wobei vorher von *ferum* (29.38) die Rede war. Auch die beliebte Alliteration tritt hier bisweilen auf (29.42: *saucia sentit*, 29.43: *chalybs cognoscit*). *strictis mucronibus* mutet als Junktur episch an und lässt sich daher an diversen Stellen aus Epik und Historiographie belegen (Verg. *Aen.* 2.449, Sil. 8.339, Tac. *hist.* 1.27.14). Dies ist ein weiterer Beleg für die Centotechnik des Autors.

330 Lateinischer Text Bailey 1974.

2.2.2.5 Claud. *carm. min.* 29.51–57: Cupido

Auch in den letzten Abschnitt (29.51–57)³³¹ leitet eine rhetorische Frage ein, die dem herrischen Jungen allgemeine Macht zuspricht (29.51: *quae tibi, saeve puer, non est permissa potestas?*). Dieser herrische Junge ist Cupido, der Liebespfeile schießende Sohn der Venus. Somit endet das Gedicht mit einer Forcierung des allein durch die Liebesthematik bedingten elegischen Untertons.³³²

Ricci spricht hier von einem quasi Epigramm.³³³ Die Anrede als *tibi, saeve puer* ist ein direkter intertextueller Anklang an Ovids *am.* 1.1.5. Dort legt der Sprecher dar, dass er eigentlich vorhatte, ein Epos zu dichten. Doch dann kam Cupido und stahl ihm einen Versfuß, sodass aus dem Hexameter ein Pentameter wurde, der für das elegische Distichon zwingend notwendig ist.

Fast schon als Gegengewicht zu *saeve puer* und den damit verbundenen Assoziationen fungiert *permissa potestas*, für das sich vor allem epische Belegstellen finden lassen (Verg. *Aen.* 9.97, Lucan. 1.595, Sil. 11.512). Gleiches gilt für die Junktur *ardor agit* in 29.56 (Verg. *Aen.* 7.393, Sil. 2.39). Episch ist die Sphäre auch dann, wenn es heißt, dass die Macht Cupidos selbst Jupiter beeinflusst (29.52–53: *tu magnum superas fulmen caeloque relicto / fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem.*). Wie Ricci festhält, spielt Claudian hiermit auf den Raub der Europa durch Zeus/Jupiter an.³³⁴ Neben Zeus/Jupiter werden allerdings auch noch die eisigen Klippen (29.54: *gelidas rupes*), die unbelebten Glieder (29.54–55: *vivoque carentia sensu / membra*), die den Waffen Cupidos untertänigen Steine (29.55: *saxa tuis obnoxia telis*). Die Liebesglut Cupidos treibt die Steine an (29.56: *et lapides suos ardor agit*) und auch das Eisen wird von seinen Verlockungen erfüllt (29.56–57: *ferrumque tenetur / inlecebris*). Selbst im starren Marmor herrschen die Flammen Cupidos (29.57: *rigido regnant in marmore flammae*). Hier sticht die Tatsache heraus, dass Cupido mit seinem Pfeil selbst leblose, emotionslose Materie derart treffen kann, dass sie Liebe empfindet, wofür bereits die Statuen von Venus und Mars exemplarisch stehen. Doch auch durchaus mit dem Kriegsgott lässt sich Cupido verknüpfen. Der Szenerie entsprechend wird Cupidos Macht (i. e. Venus' Macht) aufgespalten in seinen Einfluss auf die Götter Jupiter und Mars – hier lässt sich noch auf den liebeselegischen Topos der *militia amoris* verweisen – und auf unbelebte Objekte.

Im Text rückblickend kann man nun davon ausgehen, dass *duras mentes* (29.41) vor allem hart im materiellen Sinne meint und hartherzig im elegischen Sinne eher zweitrangig ist. Mineralische Materialität wird durch den Gebrauch von Synonymen

³³¹ Dieser Abschnitt betont nach Cristante 2004: 135, dass die Bedeutung Cupidos verdeutliche, dass alle Werke der Natur durch die Vereinigung von *φιλία* und *νέκος* reguliert würden.

³³² Guipponi-Gineste 2010: 265 sieht hier eine philosophische Dimension. Im Hintergrund stehe die empedokleische Konzeption von *φιλία* und *νέκος*. Vor dem Hintergrund der Positionierung des Gedichtes auf den Magnetstein in den orphischen *Lithika* sei dieser als Ausgangspunkt für eine philosophische Reflexion über die Geheimnisse der Natur geeignet (Guipponi-Gineste 2010: 266).

³³³ Ricci 2001: 186.

³³⁴ Ricci 2001: 187.

ausgedrückt (*gelidas rupes, saxa, lapides, marmore*). Und auch das Wortfeld Hitze/Feuer erhält eine letzte weitere Ausdehnung (*calor, aestuat, blando igni, ardor, flammae*). Das Wortfeld Stein, das Claudian auch schon in Bezug auf den Kristall ausgeschöpft hat, erhält im letzten Paragraphen des Gedichtes seine Vollendung (*lapis, gemma, silex, saxa, marmor*). Gerade auf die Bedeutung der Hitze wird durch die Wahl von *flammae* als letztem Wort des Gedichts hingewiesen. Die Flammen, die sich *per se* bewegen, werden kontrastiert mit der Starrheit des Materials Marmor. Als eine Möglichkeit für das flüssige Wasser im Inneren des Kristalls wird eine eingeschlossene Hitzequelle genannt (Claud. *carm. min.* 34.5: *tepor inclusus*).

Die auch bei Lukrez bedeutende Luft kombiniert Claudian also mit einem weiteren Erklärungsmittel für die magnetische Anziehung. Während die Hitze bei Lukrez als verantwortlich für die Zirkulation der Substanzen im Körper gezeichnet wird,³³⁵ besitzt Claudians Hitze stets einen erotischen Unterton. Die bei Lukrez vertretene Konzeption der durch Liebe entstehenden Befruchtung, die die Funktion eines Naturgesetzes erfüllt, wird bei Claudian symbolisch durch den *magnes* abgebildet.³³⁶ Für eben diesen Gegensatz zwischen festem und beweglichem Material hat Claudian mit dem Kristall bereits ein anderes Beispiel geliefert. Genau diese Verbindung von Leblosigkeit und Bewegung setze, so Guipponi-Gineste, das Naturphänomen Magnetstein von den Naturgesetzen ab.³³⁷

Um das Verhältnis von *ars* und *natura* in *carmen* 29 zu klären, möchte ich zunächst den einzelnen Sinnabschnitten Schwerpunkte zuweisen. Es ergibt sich folgendes Bild: Die Verse 29.1–9a behandeln das Thema *natura* aus einer von Neugier geleiteten wissenschaftlichen Perspektive heraus; die Verse 29.9b–21 thematisieren hauptsächlich die *natura* des Magnetsteins; die Verse 29.22–39 vermischen die Ebenen Mythos – *ars* – *natura* miteinander; der vorletzte Teil (29.40–50) perspektiviert die *natura* vor dem Hintergrund des Mythos; die abschließenden Verse 29.51–57 rücken die *natura* dadurch in ein anderes Licht, dass Cupido als alles regierende Macht in Erscheinung tritt.

Wie bereits die Schwerpunkte zeigen, stellt dieses Gedicht die *natura* sehr differenziert dar. Sie ist hinsichtlich ihres Äußeren nicht auffällig oder herausstechend, weshalb sie nicht für Gegenstände oder Personen die Funktion des *ornatus* erfüllt. Gleichzeitig zeichnet sie sich durch ihre *miracula*, die Anziehungskraft dem Eisen gegenüber, aus. Genau dadurch übertrifft sie sowohl Gewänder als Kombination von *ars* und *natura* als auch andere natürliche Erzeugnisse, die ein Inder im See gras findet (29.9b–15). Die *natura* ist auf *natura* angewiesen, um zu überleben (29.16–21). Sie erneuert ihre Kräfte aus sich selbst heraus. *natura* ist auch geheimnisvoll, denn der Auslöser der Anziehungskraft zwischen Magnetstein und Eisen ist nicht sichtbar

335 Guipponi-Gineste 2010: 262.

336 Guipponi-Gineste 2010: 265.

337 Guipponi-Gineste 2010: 266.

(29.37: *arcanis nodis*), was durch die Ausdehnung des Wortfeldes Lufthauch demonstriert wird.

In einem göttlichen Sinne ist die *Natura* die Ehe stifterin (29.38). Venus und *Natura* sind offenbar beide zentrale Entitäten in dem natürlichen Vorgang der Eheschließung und der im Falle von Mars und Venus resultierenden Bewahrung des Friedens. Venus und ihr Sohn Cupido nehmen sogar Einfluss auf unbelebte Materie wie Eisen und Stein (29.42–43 und 29.54–57). Auch Venus und die Liebe erhalten so die Bedeutung einer natürlichen Macht, die auf Götter und Materie gleichermaßen Einfluss nimmt.

Die *ars* ist in *carmen* 29 nicht derart ausdifferenziert wie die *natura*. Eine Form der *ars* ist der Text, eine andere die Statue, eine dritte die *ars* der *natura* selbst. Hinsichtlich der vorliegenden Ekphrasis der Statuengruppe im Tempel liegt – wie beispielsweise auch in *carmen* 51 – ein *ars-ars*-Verhältnis zwischen Statue und Text vor. Die *ars* Text beschreibt die *ars* Statue. Allerdings wird diese Beschreibung hier nie konkret, sodass sich schlecht ein inneres Bild vor dem Auge des Rezipienten ergibt. Denn die Beschreibung basiert auf der Abstrahierung der materiellen Anziehungskraft. Die *natura* wird also als Ebene zwischen die beiden *artes* geschaltet und dient als Vermittlerin. Die dem Text eigene *ars* liegt, wie bereits demonstriert, beispielsweise in der typisch claudianischen Centotechnik, der Lexik, der stilistischen Gestaltung und der Integration von Intertexten. Mit dem Priester, der Venus und Mars vermählt, tritt ganz konkret ein *artifex* auf, der die *natura* und die Götter miteinander verbindet. Seine beiden Handlungen, er führt die Reigen mit der Fackel und er verhüllt das Brautbett mit einer Purpurdecke (29.28 und 29.30), bilden den Rahmen für die mit Myrtenzweigen umschlungenen Türschwellen und das erhabene, mit Rosen geschmückte Brautbett (29.28–30). Was also natürlich im Material angelegt ist, fügt der Priester in einen religiösen Kontext ein. Nicht nur die Ehe, sondern auch die Wirkkräfte des Magnetsteins macht der Priester dadurch für einen Betrachter direkt erfahrbar. Zugleich findet eine Sakralisierung der Natur statt.

Die Eigenheit dieses Gedichtes im Vergleich zu den anderen Mirabiliengedichten liegt in der Verschmelzung der Ebenen Mythos – *natura* – *ars*, die in enger Wechselwirkung stehen. Denn die Wirkung der *natura*, die bereits in *ars* überführt worden ist, tritt als Imitatorin der Charakteristika auf, die Venus im mythischen System zugewiesen werden. Vor dem Hintergrund der Rezeption des bei Lukrez formulierten Venusbildes imitiert die *natura* ebenso die kosmische Seite von Venus und Mars einerseits in ihrer Platzierung am Himmel, andererseits in Venus' alles bestimmendem Einfluss auf Flora, Fauna³³⁸ und den Gott Mars, wodurch Frieden auf der Welt garantiert wird. Doch auch die *natura* beweist durch die Wirkkräfte des Magnetsteins wiederum ihre eigene *ars*, die sich unter anderem in der Anziehungskraft und dem Schweben der Statuengruppe manifestiert.

³³⁸ Lucr. 1.4–9: *per te quoniam genus omne animatum / concipitur visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum.*

2.2.3 Zwischenfazit

Dieses Zwischenfazit nimmt die *carmina minora* 51, 33–39 und 29 in den Blick. Alle sind Gedichte eigenen Rechts, eigenständige *artificia*. Dass sich allerdings bei gemeinsamer Lektüre einzelner Gedichte weitreichende Synergieeffekte auf diversen Feldern wie beispielsweise Lexik, Stil, Intertextualität ergeben, hat sich bereits in Bezug auf die sieben Epigramme auf den Kristall mit Wassertropfen gezeigt (Claud. *carm. min.* 33–39). Auf diese Synergieeffekte, die sich ergeben, wenn man die Kristallepigramme gemeinsam mit den Gedichten auf die *sphaera* (Claud. *carm. min.* 51) und den Magnetstein (Claud. *carm. min.* 29) betrachtet, möchte ich genauer eingehen. Grundlage für dieses Vorgehen ist die These, dass das dichte Netzwerk intratextueller Anspielungen, durch das sich Claudians *Carmina minora* auszeichnen, intendiert ist. Es ist ganz bewusst als Mittel der Lenkung des Lesers eingesetzt, der explizit dazu angehalten wird, Beziehungen zwischen den Gedichten ausfindig zu machen. Das Ziel aller Überlegungen bleibt weiterhin, diese Beobachtungen für eine genauere Bestimmung des poetischen Programms Claudians zu funktionalisieren. Die untenstehende Tabelle trägt die sprachlichen Bezüge innerhalb der Gedichte 51, 29 und 33–39 zusammen, die anschließend ausgewertet werden (Tab. 7).

Tab. 7: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 51, *carm. min.* 29 und *carm. min.* 33–39

<i>carmen</i> 51	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 33–39
7: <i>inclusus spiritus</i>	33: <i>lascivo flatu</i> 36: <i>spiraminis</i>	34.6: <i>Noto</i>
9: <i>proprium annum</i>	18: <i>proprias vires</i>	37.3: <i>propriis lacunis</i>
13: <i>miror</i>	13: <i>miracula</i> 31: <i>mirum opus</i>	35.5: <i>miracula</i> 37.7: <i>mira silex mirusque latex</i>
<i>carmen</i> 51	<i>carmen</i> 29	
1: <i>Iuppiter</i>	53: <i>Tonantem</i>	
3: <i>progressa potentia</i>	51: <i>permissa potestas</i>	
4: <i>labor</i>	2: <i>laborat</i>	
8: <i>vivum opus</i>	31: <i>mirum opus</i>	
10: <i>simulata</i>	32: <i>imitata</i>	
11: <i>mundum</i>	1: <i>mundum</i>	
<i>carmen</i> 51		<i>carmen</i> 33–39
4: <i>luditur</i>		33.3: <i>lusit</i>
4: <i>orbe</i>		38.6: <i>orbem</i> 39.1: <i>globum</i>

Tab. 7: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 51, *carm. min.* 29 und *carm. min.* 33–39 (Fortsetzung)

<i>carmen</i> 51	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 33–39
6: <i>transtulit arte</i>		39.1: <i>spectacula transit</i>
9: <i>mentitus</i>		35.3: <i>mentiri</i>
11: <i>volvens</i>		38.2: <i>versat</i>
12: <i>gaudet</i>		38.1: <i>gaudet</i>
	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 33–39
	Wortfeld Stein	Wortfeld Stein
	9: <i>lapis</i>	33.2: <i>lapis</i>
	26: <i>gemma</i>	33.4: <i>gemma</i>
	42: <i>silex</i>	34.4: <i>silex</i>
	55: <i>saxa</i>	39.3: <i>saxum</i>
	57: <i>in marmore</i>	38.3: <i>marmore</i> 39.1: <i>marmoreum</i>
	7: <i>arcus</i>	37.5: <i>Iris</i>
	10: <i>obscurus</i>	36.3: <i>opacus</i>
	10: <i>vilis</i>	39.2: <i>nec vilior</i>
	10: <i>decolor obscurus vilis</i> 10–12: <i>non ille repexam/caesariem re-</i> <i>gum, non candida virginis or-</i> <i>nat/colla nec insigni splendet</i> <i>per cingula morsu</i>	39.3–4: <i>informis glacies, saxum rude,</i> <i>nulla figurae/gratia, sed raras</i> <i>inter habetur opes.</i>
	13: <i>nova si nigri videas mira-</i> <i>cula saxi</i>	35.5: <i>liquidi crescunt miracula</i> <i>saxi</i>
	14–15: <i>tum pulchros superat cultus et</i> <i>quidquid Eois/Indus litoribus</i> <i>rubra scrutatur in alga.</i>	39.1–2: <i>spectacula transit regia</i>
	15: <i>rubra in alga</i>	39.2: <i>rubro mari</i>
	16–17: <i>nam ferro meruit vitam ferrique</i> <i>rigore/vescitur</i> 57: <i>rigido regnant marmore</i> <i>flammae</i>	33.4: <i>vivis gemma tumescit aquis</i>
	19: <i>secretum vigorem</i>	37.6: <i>secretas hiemes</i>
	34: <i>tantum onus</i>	38.2: <i>gelidum onus</i>
	37: <i>arcanis nodis</i>	34.7: <i>arcano aestu</i>
	40: <i>calor</i>	34.5: <i>tepor inclusus</i>

Tab. 7: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 51, *carm. min.* 29 und *carm. min.* 33–39 (Fortsetzung)

<i>carmen</i> 51	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 33–39
	40–41: <i>quis calor infudit geminis al- terna metallis/foedera?</i>	34.3–4: <i>qua frigoris arte/torpuir et ma- duit prodigiosa silex?</i>
	41: <i>duras mentes</i>	38.4: <i>dura hiemps</i>
	41: <i>quae concordia iungit</i>	34.3: <i>quod ingenium iunxit</i>
	42: <i>sentit (silex)</i>	36.3: <i>sentit (umor)</i>
	50: <i>in oscula</i>	38.5: <i>relegens labris siti- entibus</i>
	54: <i>gelidas rupes</i>	35.1: <i>glacies Alpina</i>

Die in der dritten Tabellenzeile aufgeführten sprachlichen Anklänge können konkret funktionalisiert werden. Denn sie ziehen rein auf dem verbalen Level über Begriffe mit der Silbe *mir-* als roten Faden das Thema Mirabile und den impliziten Reaktionsmodus Staunen über die Gedichte hinweg. Der sprachliche Anklang im Adjektiv *proprius* lässt sich wunderbar in diese Tatsache einordnen. Denn es belegt die Eigentümlichkeit des jeweiligen Gegenstandes. Sie sind als Mirabilia entrückt von „normalen“ Dingen, besitzen ihre individuelle Gesetzmäßigkeit. Einen wichtigen Platz innerhalb des claudianischen Weltbildes nimmt auch die Luft ein. Dies demonstriert zumindest die Tatsache, dass in allen bisher besprochenen Gedichten Luft eine definierende und gestaltende Rolle für die Mirabilia spielt.

Einige der sprachlichen Anklänge erfüllen jedoch eine rein memoriale Funktion, der Leser erinnert sich beispielsweise durch *Iuppiter* in 51.1 an *Tonantem* in 29.53 und andersherum. Diese sprachlichen Anklänge sind also nach Kaufmann rein formal. Bis auf zwei Ausnahmen möchte ich die verbalen Wiederholungen innerhalb der Gedichte 51 und 29 eher hinsichtlich ihrer memorialen Funktion verorten. Diese beiden *carmina* verbindet das Thema *aether* miteinander,³³⁹ auch die Vokabel *mundum* lässt sich dieser Beobachtung zurechnen. Denn *aether* im Sinne von „Himmelsraum“, also dem Raum der Gestirne und auch der Götter, tritt in 33–39 und 51 in gleichem Sinne auf, dahingegen in 29 in etwas anderer Gestalt. 33–39 und 51 teilen die Idee eines in einem runden Objekt eingeschlossenen Äthers, also eines Mikrokosmos (39.1: *globum*, 51.4: *orbe*). Der Äther in *carmen* 51 umfasst die Gesetze des Himmelgewölbes, die Ordnung der Dinge und die Gesetze der Götter (51.5: *iura poli rerumque fidem legesque deorum*). Dazu gehören unter anderem die Sterne (51.7: *astris*), der Tierkreis (51.9: *Signifer*) und der Mond (51.10: *Cynthia*). Der Mikrokosmos des Kristalls umfasst die vier Elemente genauso wie die Winde *Notus* und *Boreas* oder den Hundstern Sirius. Beide ein-

³³⁹ S. zu einer kurzen Zusammenfassung über unterschiedliche antike Konzeptionen des *aether* den Eintrag „Äther, Quintessenz“ im Historischen Wörterbuch der Philosophie (Kurzdiel 1971: Sp. 599–601).

schließenden Objekte teilen die Durchsichtigkeit (33.1: *glacies*, 51.1: *vitro*), wodurch die Wahrnehmbarkeit des Inneren ermöglicht wird (38.3: *vidit*, 51.1: *cerneret*), die kleine Dimension, sodass man sie in die Hand nehmen kann (38.2: *tenero pollice versat*, 51.1: *in parvo vitro*), und die Freude, die sie bei ihren göttlichen und menschlichen Betrachtern auslösen (38.1: *gaudet*, 51.12: *gaudet*). Während also in 33–39 und 51 die Mikrokosmen konkrete Gegenstände der Beschreibung bzw. Betrachtung sind, bindet 29 die Idee eines Äthers bestehend aus Mond, Sonne, Kometen, Winden, Blitzen, Wolken und dem Regenbogen (29.2–7: *luna, sol, cometae, venti, fulgura, nubes, arcus*) in den Kontext einer *praefatio* ein. Diese *praefatio* steht in der Tradition der Lehrdichtung, indem sie nach den Ursprüngen obiger Naturphänomene fragt. Wichtig an dieser Stelle ist die *ratio*. Man mag zwar mit *ratio* nach Antworten auf diese Fragen suchen, zu einem wirklichen Ergebnis käme man allerdings nur dann, wenn der Verstand auch die Wahrheit erfassen könne.

Die zweite Ausnahme liegt in *simulata* und *imitata*. Die in 51.10 erwähnte *Cynthia simulata* ist der in der *sphaera* durch Archimedes nachgebildete Mond. Simuliert wird somit Natur im Rahmen der Kunst. *imitata* in 29.32 bezeichnet die Wirkung der Cytherea in Form des Magnetsteins auf den Ehemann Mars in Form des Eisens. Eine mythische Beziehung wird in der Natur abstrahiert. *imitatio* funktioniert also in zwei Richtungen: Dem klassischen Modell entsprechend imitiert Kunst die Natur, aber auch die Natur imitiert den Mythos, der außerhalb der Ebene Mythos im Sinne von Ehe auch als Natur aufgefasst werden kann.

Die sprachlichen Verknüpfungen zwischen *carm. min.* 51 und *carm. min.* 33–39 waren bereits der Auslöser dafür, dass ich meine Analyse von *carmen* 51 vor die Kristallepigramme gestellt habe. Was die Tabelle allerdings präzise vor Augen führt, sind die fünf großen Linien, die diese Texte miteinander verknüpfen. Zu nennen ist da erstens die Bedeutung des Spielens, die neben den Formen des Verbs *ludere* auch in *volvens* bzw. *versat* zum Ausdruck kommt. Die unterschiedlichen Formen von *ludere*, die in 33 und 51 auftreten, zeigen, dass *ludere* sowohl ein Vorgang der *ars* als auch der *natura* ist. Mit dem Spielen geht zum einen die Handhabbarkeit der Objekte einher, die beide als klein beschrieben werden. Zum anderen gehört die Rezeptionsreaktion *gaudet* dazu. Die beiden übrigen Punkte beruhen auf einer Vergleichssituation. Der nachgeahmte Tierkreis (51.9: *mentitus Signifer*) bezieht sich auf die Tatsache der *imitatio* von Natur durch Kunst. Das Wasser im Inneren des Kristalls bewirkt, dass der Kristall keinen Edelstein vortäuschen kann (*carm. min.* 35.3–4). Edelstein und Kristall werden vor dem Hintergrund von Wundersamkeit miteinander kontrastiert, die gerade durch die nicht vollendete Gefrierung bedingt ist.

Es bleibt abschließend die Idee des Überschreitens bzw. Überführens. Der natürliche Kosmos wird in ein Kunstwerk überführt, es findet also ein Medienwechsel statt. Der Kristall wird inszeniert als das, was andere *spectacula* übertrifft, hier liegt nicht so sehr ein Medienwechsel, sondern das Hinausgehen über ein anderes Medium vor. Genau diese beiden Aspekte sind als Grundkonstanten des poetischen Programms Claudians zu verstehen. Jedes der Mirabiliengedichte weist das Moment des Medienwechsels auf, wenn Natur oder auch Mythos in einem anderen künstlerischen oder

natürlichen Medium abgebildet werden. Der transmediale Vorgang zeigt sich sehr schön in der Serie der Kristallepigramme. Denn hier geht der Text als Medium so weit über den Kristall hinaus, dass er ihn in sieben Perspektiven und als äußerst dichtes intra- bzw. intertextuelles Netzwerk inszeniert und sinnlich unterschiedlich erfahrbar werden lässt. Allerdings ist damit nie eine Einschränkung der produktiven Kraft der *natura artifex* im Vergleich zum *poeta artifex* gemeint. Denn gerade mit dieser Aufspaltung beabsichtigt die Kunst, dem Potential der *natura artifex* und *natura varie ludens* gerecht zu werden. Die artifizielle Darstellung steht somit vollkommen im Dienste der Natur.

Gerade in den Stein-, aber auch in den Tiergedichten wird die Artifizialität der *natura* besonders herausgestellt. Den Magnetstein und den Kristall verbindet ihr schlichtes Äußeres (29.10 und 39.3–4). Beide fallen nicht unter die Kategorie *ornatus*, beim Magnetstein wird ganz klar herausgestellt, dass er als Schmuck in keinem Fall verwendet wird (29.10–12). Ein hoher Grad an Artifizialisierung ist dann erreicht, wenn das Eisen und auch der Kristall als Marmor bezeichnet werden (29.57, 38.3). Trotz des unauffälligen Äußeren setzen sich diese beiden von anderen Mineralien ab. Grund dafür sind ihre *miracula* (29.13 und 35.5), die auf Basis einer *concordia discors* die Grundlage für die Artifizialität der Mineralien bilden. Die Quintessenz der *concordia discors* ist die Kombination von Lebendigem und Leblosem. Lebendig ist im Inneren des Kristalls das Wasser (33.4: *vivis aquis*) im Gegensatz zum gefrorenen Äußeren (33.1: *glacies*). Ähnliches liegt auch dann vor, wenn es heißt, dass im Inneren des harten Eisens die Flammen regieren (29.57), die natürlich auch zur Herstellung des Eisens unabdinglich sind. Ebenso ist für den Magnetstein das Eisen auch ein Lebensspender (29.16).

Mit der *concordia discors* tritt nun ein weiterer Grundstein des poetischen Programms Claudians hinzu. Denn er bringt es fertig, in seinen ausgewählten Gegenständen Natur und Kunst so miteinander zu vereinen, dass Eintracht zwischen beiden entsteht. Weder das spezifisch Künstlerische der Natur noch das Natürliche der Kunst müssen dabei zurückstehen. Der Erhalt des Besonderen der *natura artifex* wird dadurch garantiert, dass keine Erklärungsversuche gegeben werden, sondern dass das Geheimnisvolle erhalten bleibt und vor allem angemessen im Text dargestellt wird (*carm. min.* 29.10, *carm. min.* 29.37, *carm. min.* 34.6, *carm. min.* 36.3). Das Medium Kunst überschreitet an dieser Stelle keine Grenze. Wie die bisherigen Textbeispiele zeigen kann das Geheimnisvolle der *natura artifex* auf unterschiedliche Ebenen gehoben werden. Es kann Ausgangspunkt für einen elegischen Text, für eine Diskussion um Miniaturisierung, freudige Rezeption, Handhabbarkeit und emulative Tendenzen, für eine auf *variatio* beruhende, intertextuell äußerst angereicherte serielle Perspektivierung eines Objektes sein.

Die folgenden Gedichte lese ich unter denselben Fragestellungen. Es wird sich zeigen, dass sie dem Diskurs um *ars* und *natura* weitere Facetten hinzufügen.

2.3 Animalische Mirabilia

Die nächsten zwei Gedichte, auf die ich zu sprechen kommen möchte, befassen sich mit mirabilen Tieren.³⁴⁰ *carm. min.* 9 widmet sich dem Landtier Stachelschwein und *carm. min.* 49 thematisiert das Wassertier Zitterrochen.³⁴¹ Beide Gedichte bestehen aus mehreren aneinandergereihten Episoden, die entweder das Tier selbst beschreiben oder sein Verhalten in bestimmten Situationen schildern. Diese sind Szenarien, in denen eine Bedrohung von Artgenossen oder dem Menschen ausgeht und das Tier sich verteidigen muss. Beide Tiere werden in ihrem natürlichen Lebensraum Wald bzw. Wasser sowie ihrem Verhalten gegenüber Artgenossen und Menschen geschildert. Beide Gedichte verhandeln in ihrem Kern folglich die Positionierung von Natur zu Natur bzw. Natur zum Menschen bzw. Natur zur *ars*. In allen Situationen geht es darum, ob die Natur oder der Mensch oder die *ars* die Oberhand gewinnt. Neben dem in den Texten beschriebenen Verhältnis von *ars* und *natura* ist der intratextuelle Zusammenhang zwischen diesen beiden hexametrischen Epigrammen wie auch zu den weiteren Gedichten der *Carmina minora* besonders spannend. Aufgrund dessen möchte ich hier, genauso wie bei Aponus und Nil, von einem Diptychon sprechen.³⁴²

2.3.1 Das Stachelschwein (Claud. *carm. min.* 9)

Aus heutiger Perspektive kann man sich bei der Lektüre von Claudians Stachelschweingedicht nur wundern. Denn er stellt in seinem Gedicht die Tatsache in den Vordergrund, dass das Stachelschwein im Gegensatz zum Igel seine Stacheln abschießen kann (9.18–21), weshalb er sie als *nativum missile*, naturgegebenes Geschoss, bezeichnet (9.21). Nachgewiesenermaßen kann das Stachelschwein zwar seine Stacheln abwerfen, diese können dabei allerdings keine weiten Distanzen zurücklegen.³⁴³

Diese Tradition, Igel und Stachelschwein miteinander zu vergleichen, geht bereits auf Aristoteles zurück (*HA* IX 39.623 a 32f.). Aristoteles betont, dass sich beide durch

³⁴⁰ S. zu Datierung, Struktur, Inhalt, der literarischen Tradition, der *sollertia* der Tiere sowie der *providentia* der Natur Luceri 2020: 24–41.

³⁴¹ Als drittem Tier wird in den *Carmina minora* dem Heuschreckenkrebs ein Gedicht in vier Hexametern gewidmet (Claud. *carm. min.* 24). Der Schwerpunkt liegt hier auf der Beschreibung des Äußeren und lässt starke Anklänge an das Stachelschwein erkennen: *Horret apex capitis; medio fera lumina surgunt / vertice; cognatus dorso durescit amictus. / armavit natura cutem + dumique rubentes / cuspidibus parvis multos acuere + rubores*.

³⁴² Vgl. zu intertextuellen Vorbildern Ricci 1981/1982. Ricci zeigt auf, dass Claudian sowohl auf griechische als auch lateinische Vorbilder zugreift. Dazu bezieht sie folgende Autoren ein: Aelian, Oppian, Diogenes Perihegetes sowie Vergil, Ovid, Statius, Lukan. Zum Einfluss Oppians auf Claudian vgl. Ryser 2015: 472–490.

³⁴³ Zierlein 2013: 248.

die stachelartigen Haare auszeichnen (HA I 6.490 b 28 f.). Auf Aristoteles rückgreifend führt auch Plinius den Gegensatz von Stachelschwein und Igel aus (Plin. nat. 8.125):

*Hystrices generat India et Africa, spinea contectas cute irenaceorum genere, sed hystrici longiore aculei et, cum intendit cutem, missiles. Ora urgentium figit canum et paulo longius iaculatur. Hi-bernensis autem se mensibus condit, quae natura multis et ante omnia ursis.*³⁴⁴

Claudian wählt für den Einstieg in sein Gedicht auf das Stachelschwein eine *praefatio*:

*audieram, memorande, tuas, Stympale, volucres
spicula vulnifico quondam sparsisse volatu,
nec mihi credibilis ferratae fabula pinnae
visa diu. datur ecce fides et cognitus hystrix
Herculeas adfirmat aves.* 5

*os longius illi*³⁴⁵
*adsimulat porcum. mentitae cornua saetae
summa fronte rigent. oculis rubet igneus ardor.
parva sub hirsuto catuli vestigia dorso.*

hanc tamen exiguum miro natura tueri 10
*praesidio dignata feram: stat corpore toto
silva minax, iaculisque rigens in proelia crescit
picturata seges; corium cute fixa tenaci
alba subit radix alternantesque colorum
tincta vices spatiis internigrantibus exit* 15
*in solidae speciem pinnae tenuataque furtim
levis in extremum sese producit acumen.*

*sed non haec acies ritu silvestris echini
fixa manet. crebris propugnat iactibus ultro
et longe sua membra tegit, tortumque per auras* 20
evolat excusso nativum missile tergo.

*interdum fugiens Parthorum more sequentem
vulnerat; interdum positus velut ordine castris
terrificum densa mucronem verberat unda
et consanguineis hastilibus asperat armos:* 25

*militat omne ferae corpus vibrataque rauco
terga fragore sonant. stimulis accensa tubarum
agmina conlatis credas confligere signis:
tantus in angusto strepitus furit. additur armis
calliditas parcusque sui tumor iraque numquam* 30
prodiga telorum, caute contenta minari

344 Dass die Stachelschweine Winterschlaf halten, findet sich auch bereits bei Aristoteles (HA VIII 17.600 a 27 f.). Isidor von Sevilla führt die enzyklopädische Tradition in den *Etymologiae* folgendermaßen fort (Isid. orig. 12.2.35): *Histris animal in Africa erinacii simile, vocatum ab stridore spinarum, quas tergo laxatas emittit ut canes vulneret insequentes*. Der lateinische Text nach Lindsay 2008.

345 Dieser Halbvers wird in allen Zählungen nicht als ganzer Vers gewertet, sondern entweder gar nicht (vgl. Hall 1985) gezählt oder in den Vers fünf, auch textuell, integriert (vgl. Ricci 2001).

*nec nisi servandae iactus inpendere vitae.
error abest: certum sollertia destinat ictum
nil spatio fallente modum, servatque tenorem
mota cutis doctique regit conamina nisus.* 35

*quid labor humanus tantum ratione sagaci
proficit? eripiunt trucibus Gortynia capris
cornua; subiectis eadem lentescere cogunt
ignibus; intendunt taurino viscere nervos;
instruitur pinnis ferroque armatur harundo.* 40
*ecce brevis propriis munitur bestia telis
externam nec quaerit opem; fert omnia secum:
se pharetra, sese iaculo, sese utitur arcu.
unum animal cunctas bellorum possidet artes.*

quod si omnis nostrae paulatim industria vitae 45
*fluxit ab exemplis, quidquid procul adpetit hostem,
hinc reor inventum, morem hinc traxisse Cydonas
bellandi Parthosque retro didicisse ferire
prima sagittiferae pecudis documenta secutos.*³⁴⁶

Ich möchte diesen Text in sechs Teile untergliedern.³⁴⁷

2.3.1.1 Claud. *carm. min.* 9.1–4: *praefatio*

Zum Einstieg in das Gedicht (9.1–4) werden die Stymphaliden erwähnt, mythische Vögel, von denen der Sprecher gehört hat (9.1: *audieram*).³⁴⁸ Diese Vögel lebten der Sage nach am griechischen See Stymphalos, im Nordosten der Peloponnes, besaßen eiserne Schnäbel und konnten ihre metallenen Federn (9.3: *ferratae pinnae*) im Gefecht abschießen. Die sechste der zwölf Aufgaben des Herkules bestand darin, die Stymphaliden zu vertreiben.

Das direkt zu Beginn positionierte Verb trifft eine Aussage über den Anlass der Dichtung, sie zeigt sich ganz konkret als okkasionell. Die Anfangsstellung des Verbs stiftet Autorität für den Sprecher und erinnert stark an paradoxographische Traditionen. Der Sprecher gibt direkt zu, dass er diesen Mythos lange Zeit für unglaublich hielt (9.3–4: *nec mihi credibilis ferratae fabula pinnae / visa diu*). Der Vertrauensvorschuss, den der Sprecher diesem Mythos gegeben hat, wird für ihn allerdings durch die reale Existenz des Stachelschweins bestätigt (9.4–5: *datur ecce fides et cognitus hystrix / Herculeas adfirmat aves*). Nach Luceri erfüllen diese Verse

³⁴⁶ Eine Übersetzung ins Englische bei Platnauer 1967, eine Übersetzung ins Italienische bei Ricci 2001. Neben der Übersetzung auch ein Kommentar in Ricci 2001. Der jüngste Kommentar mit Übersetzung ins Italienische stammt von Luceri (Luceri 2020: 76–81 bzw. Luceri 2020: 97–166).

³⁴⁷ Ricci 2001: 48 schlägt folgende Einteilung vor: 1–5, 5–16, 17–34 und 35–48.

³⁴⁸ Felgentreu 1999: 203 weist als einen Topos, der die Vortragssituation in die *praefationes* Claudians integriert, die akustische Rezeption nach.

zwei Funktionen. Erstens werde in hellenistischer Tradition einem einfachen Thema Wert verliehen, zweitens motiviere der Einstieg die *curiositas* des Lesers.³⁴⁹

2.3.1.2 Claud. *carm. min.* 9.5–8: Das Aussehen des Stachelschweins (I)

Teil zwei (9.5–8) ist eine prägnante Beschreibung der markantesten äußerlichen Merkmale des Stachelschweins in vier Sätzen, die allesamt zwischen 4–6 Wörtern umfassen. Die Zugehörigkeit zur Familie der Schweine wird durch die ziemlich lange Schnauze hergestellt (9.5: *os longius illi*). Die starren Haare auf dem Kopf erwecken den Eindruck von Hörnern (9.6–7: *mentitae cornua saetae / summa fronte rigent*). Im Gesicht erkennbar sind die leuchtenden roten Augen (9.7: *oculis rubet igneus ardor*). Der Rücken ist stachelig (9.8: *hirsuto dorso*) und die Füße klein und eher die eines Jungtieres, genauer eines Katzenjungens oder Hundewelpens (9.8: *parva catuli vestigia*).

Diese ersten Abschnitte des Gedichtes verbindet der Gegensatz von Wildheit und Zähmtheit miteinander. Während die Vögel des Stymphalos eher der Kategorie wild zuzurechnen sind, bezeichnet *porcum* ein zahmes Schwein, die Hörner und roten Augen gehören eher zu einem wilden, die kleinen, hundeähnlichen Füße dafür zu einem gezähmten Haustier.

2.3.1.3 Claud. *carm. min.* 9.9–17: Das Aussehen des Stachelschweins (II)

Im dritten Teil (9.9–17) wird das Aussehen der Stacheln weiter spezifiziert. Eingeleitet wird diese Beschreibung dadurch, dass dieses kleine Wildtier (9.9–10: *exiguam feram*) von der Natur (9.10: *natura*) für würdig gehalten wurde, einen bewundernswerten Verteidigungsmechanismus (9.9–10: *miro praesidio*) zu erhalten. Die *natura* erweist sich an dieser Stelle als *natura artifex*. Dieser besondere Schutz sind die Stacheln, die dem Stachelschwein zur Verteidigung dienen.

Als Metapher für die Dichte der Stacheln am Körper des Stachelschweins wird der Wald und damit auch die Verwurzelung der Bäume sowie ihr Wuchs in die Höhe herangezogen (9.12–17). Die Stacheln selbst wachsen wie Bäume aus dem Boden (9.12: *crescit*). Ihre folgende Beschreibung (9.13–17) arbeitet sich systematisch von unten nach oben vor. Die Wurzel des Stachels ist in der Haut fixiert (9.13–14); die Wurzel geht, indem sich weiße und schwarze Stellen abwechseln, dann in eine federartige Stachelspitze über, die immer dünner wird (9.14–17). Die gesamte Beschreibung spitzt sich regelrecht auf *acumen* als letztes Wort des Sinnabschnitts zu.³⁵⁰

³⁴⁹ Luceri 2018: 145 mit FN 16. Luceri 2018: 145–147 nennt weiterhin als Bezugspunkt für die Beschreibung des Stachelschweins die Beschreibung des Kalydonischen Ebers in Ovids *Metamorphosen* 8.284–289.

³⁵⁰ Pavarani 2018: 132 sieht in den Versen 10–16 eine Anspielung auf Ov. *met.* 4.576–580. Genaue Ausführungen Pavarani 2018: 132–134.

2.3.1.4 Claud. *carm. min.* 9.18–35: Das Stachelschwein und sein Verteidigungsmechanismus (I)

Dass das Stachelschwein seine Stacheln abschießen kann (9.18–19: *non haec acies... / fixa manet*), unterscheidet es vom Igel. Dadurch werden die Stacheln zu naturgegebenen *missiles* (9.21). Die Selbstwirksamkeit der *natura* wird durch *nativum* genauso ausgedrückt wie später durch die Tatsache, dass das Stachelschwein zur Verteidigung keine Hilfe von außen benötigt (9.42). Dies ermöglicht, dass sich das Stachelschwein ebenso wie die Parther (9.22–23: *fugiens Parthorum more*) auf Entfernung verteidigen kann (9.19–21 bzw. 9.33–35). Dabei wird es allerdings nie übermütig, sondern greift nur dann an, wenn sein Leben in Gefahr ist (9.30–32).

Zwischen den Versen 9.23 und 9.33 wird das Stachelschwein als ein Miniatursoldat beschrieben (9.26: *militat omne ferae corpus*), der sowohl im Lager (9.23: *positis castris*) als auch im Feldzug tätig ist (9.27–28: *stimulis accensa tubarum / agmina*). Gerade die Geräuschkulisse, die das Stachelschwein bei seinem Angriff erzeugt, lässt den Eindruck eines marschierenden Heeres entstehen (9.29: *tantus in angusto strepitus furit*).

2.3.1.5 Claud. *carm. min.* 9.36–44: Das Stachelschwein und sein Verteidigungsmechanismus (II)

Im vorletzten Teil des Gedichts (9.36–44) wird der natürliche Verteidigungsmechanismus des Stachelschweins (9.41–44) in ein Verhältnis zu Pfeil und Bogen gesetzt, die von Parthern und Kretern genutzt werden. Der Mensch produziert beide, angeregt aus der Beobachtung des Stachelschweins, aus Naturprodukten wie dem Horn von kretischen Böcken (9.37–38).³⁵¹ Diese Gegenüberstellung wird von der Frage dominiert, ob der Mensch mit seiner *ratio* überhaupt jemals etwas so Nützliches wie die dem Stachelschwein eigene Verteidigungsstruktur produziert habe (9.36–37: *quid labor humanus tantum ratione sagaci / proficit?*). Zentral ist die Aussage, dass das Stachelschwein die gesamte Kunstfertigkeit des Krieges besitzt (9.44: *unum animal cunctas bellorum possidet artes*).

2.3.1.6 Claud. *carm. min.* 9.45–49: Das Stachelschwein als *exemplum*

Zuletzt (9.45–49) werden neben den Parthern, die bereits in 9.22 genannt wurden, auch die Kreter (9.47: *Cydonas*) als diejenigen erwähnt, die ihre Fernverteidigungstechnik vom Stachelschwein, das als erstes Beispiel eines Pfeile tragenden Tieres bezeichnet wird, übernommen haben (9.47–49). Das Stachelschwein wird so zum

³⁵¹ Pfeil und Bogen sind keine genuin römischen Waffen, sondern sind vor allem über orientalische Völker zu den Römern gekommen. Der Produktionstechnik und den Materialien entsprechend lassen sich drei Typen von Bögen unterscheiden (Ureche 2013: 183): „simple bows, made of a single wooden piece, tied with a string made of leather or sinew; bows strengthened with sinew in order to prevent them from braking and so as to increase their efficiency; and composite or reflex bows that combine layers of horn, wood, and sinew in order to ease a more efficient transfer of energy stored in the bow.“ Claudian scheint in seiner Beschreibung auf einen Kompositbogen zu verweisen.

exemplum für den Menschen, seine *ars* und den Kampf auf Distanz. Denn nur durch das Stachelschwein haben sie gelernt, rückwärts gerichtet Pfeile zu schießen (9.48: *bellandi retro*).

Wie bei meinen vorherigen Analysen, möchte ich nun die Aspekte Stilistik, Lexik, Intertextualität und das Verhältnis von *ars* und *natura* kommentieren.

Die Verse 9.1–2 zeigen eine deutliche Fixierung auf die Laute *s* (*Stympale*, *spicula*, *sparsisse*) und *v* (*volucres*, *vulnifico*, *volatu*). Die plosiven Silben *St-* und *sp-* entsprechen dabei lautmalerisch dem Abschießen der eisernen Federn durch die Stymphalischen Vögel. Die Anfangssilben *vol-* und *vul-* inszenieren lautmalerisch das Geräusch der Federn beim Flug durch die Luft.

Stilistisch ist im Gegensatz zu anderen Gedichten Claudians der hohe Anteil an Alliterationen auffällig (9.3: *ferratae fabula*, 9.5: *adfirmat aves*, 9.7–8: *saetae summa*, 9.13: *corium cute*, 9.16: *solidae speciem*, 9.20: *tegit tortum*, 9.21: *evolat excusso*, 9.25: *asperat armos*, 9.27: *sonant stimulis*, 9.28: *conlatis credas confligere*, 9.29: *additur armis*, 9.31: *caute contenta*, 9.32: *nec nisi*, 9.39: *ignibus intendunt*). Als weitere Stilmittel fallen die Anapher in den Versen 9.22–23 (*interdum*) sowie die rhetorische Frage in 9.36 ins Auge. Am ausgeprägtesten ist das Wortfeld, das mit Kampf zu tun hat – *acies* (9.18), *propugnat* (9.19), *vulnerat* (9.23), *positis castris* (9.23), *militat* (9.26), *agmina* (9.28), *signis* (9.28), um nur einige Beispiele zu nennen.

Der Anteil an Verben, die eine Präposition als Präfix tragen, ist recht groß. Dabei sind die verwendeten Präpositionen *ad* (9.5: *adfirmat*, 9.7: *adsimulat*, 9.29: *additur*, 9.46: *adpetit*), *sub* (9.14: *subit*, 9.38: *subiectis*), *e/ex* (9.15: *exit*, 9.21: *evolat excusso*, 9.37: *eripiunt*), *pro* (9.17: *producit*, 9.19: *propugnat*, 9.37: *proficit*), *in* (9.32: *inpendere*, 9.39: *intendunt*, 9.40: *instruitur*). Alle Präpositionen drücken die Bewegungen aus, die hinsichtlich des Stachelschweins von Bedeutung sind. Die Bewegung des *ad* im Sinne von „zu etwas hin“ geht stets von der *natura* aus – sie, in Form des Stachelschweins, bewegt sich im Sinne einer Legitimationsstrategie in Richtung des Epos, bewegt sich durch das Aussehen zum Hausschwein hin, bewegt sich aus der Ferne zum Feind hin; die *natura*, in Form einer natürlichen Anlage, fügt den Waffen des Stachelschweins noch die *calliditas*, die besondere Geschicklichkeit, hinzu.³⁵² Die in den Versen 9.13–17 relevanten Verben *subit* (9.14), *exit* (9.15), *producit* (9.17) bilden wie die weiteren mit diesen Präpositionen kombinierten Bewegungen „unter etwas gehen“, „aus etwas herausgehen“ und „nach vorne gehen“ ab.

Nicht nur Präpositionen, sondern auch weitere Wörter finden mehrfach im Text Verwendung. So beispielsweise *cornua*, das sich in Vers 9.7 auf das Stachelschwein, in Vers 9.38 auf die kretischen Böcke bezieht. Über die Ebene der Sprache wird ein zoologischer Bezug zwischen den Tieren hergestellt. Inhaltlich liegt jedoch ein Kon-

³⁵² Luceri 2020: 143–144 kommentiert dazu, dass die Geschicklichkeit darin liegt, das Verhalten an die vorliegenden Umstände anzupassen. Das Stachelschwein könne so die Stacheln mit Vorsicht und kluger Kontrolle einsetzen. Allerdings ist *calliditas* nicht mit einer vollendeten Rationalität gleichzusetzen.

trast dahingehend vor, dass den Böcken die Hörner gewaltsam von außen entfernt werden (9.37: *eripiunt*), um aus ihnen Waffen herzustellen, während das Stachelschwein seine hornartigen Haare von sich aus abschießt, um sich zu verteidigen (9.19: *crebris propugnat iactibus*). Den Gegensatz von Außen und Innen setzt Vers 9.42 durch die gegenüberliegende Positionierung von *externam* am Versanfang und *secum* am Versende um. *fixa* bezeichnet in Vers 9.13 die Tatsache, dass die Wurzel des Stachels unter der Haut fixiert ist, während es in Vers 9.19 in Kombination mit *non* den Gegensatz zwischen Stachelschwein und Igel betrifft. Wie im Falle von *cornua* wird der sprachliche Bezug von einer inhaltlichen Kontrastierung begleitet, sodass *natura* und *natura* einander gegenübergestellt werden.

Zwar jeweils in anderen Formen, aber auch wiederverwendet werden *rigere* (9.8: *rigent*, 9.11: *rigens*), *minari* (9.12: *minax*, 9.30: *minari*), *telum* (9.31: *telorum*, 9.41: *telis*), *fera* (9.11: *feram*, 9.26: *ferae*), *corpus* (9.11: *corpore*, 9.26: *corpus*), *vita* (9.32, 9.45: *vitae*), *mos* (9.22: *more*, 9.47: *morem*), *iactus* (9.19: *iactibus*, 9.32: *iactus*). Im Hinblick auf das Vokabular ist wie in den Kristallepigrammen eine Tendenz zur intratextuellen *variatio* mit dem Effekt einer Ausweitung von Wortfeldern feststellbar. So wird das Stachelschwein mit den Begriffen *fera*, *bestia* und *animal* bezeichnet, *exiguam feram* (9.10–11) wird in 9.41 zu *brevi bestia*. Für die Haut wird einerseits *cutis*, andererseits *corium* verwendet – direkt nebeneinander in Vers 9.13 –, um eine Ausdifferenzierung von weicherer und festerer Haut zu bewirken. Auch die Idee der Stacheln als angeborener Schutzmechanismus erfährt eine sprachliche Variation, indem sie einmal als *nativum missile* (9.21), dann auch mit *consanguineis hastilibus* (9.25) und *propriis telis* (9.41) bezeichnet werden.

Eine Art Ringkomposition wird durch das Motiv der eisernen Pfeile erzielt. Die in der Exposition erwähnten eisernen Federn der Stymphalischen Vögel (9.3: *ferratae pinnae*) werden in 9.40 in raffinierter Weise wieder aufgegriffen. Die Beschreibung des Herstellungsprozesses von Pfeilen durch den Menschen endet mit folgendem Schritt: *instruitur pinnis ferroque armatur harundo*. *pinnis* und *ferro* gehören hier nicht hinsichtlich ihrer Kongruenz zusammen, werden jedoch durch *-que* miteinander verbunden und erfüllen die Funktion eines instrumentalen Ablativs. Während in 9.3 ein Hyperbaton zwischen *ferratae* und *pinnae* vorliegt, stehen in 9.40 beide Vokabeln direkt nebeneinander. Ähnlichen Effekt erzielt das Adjektiv *sagittiferae* (9.49). Zwar lässt sich der Bestandteil *-fer-ae* auf *ferre* zurückführen, doch erinnert er auch an die Bezeichnung des Stachelschweins als *fer-am* in Vers 9.10, zu dem *fer-ae* sowohl der Genitiv als auch der Dativ Singular sein können.

Eine zentrale Schaltstelle innerhalb des Gedichts ist die rhetorische Frage in den Versen 9.36–37. Diese wiederum ist als von Claudian bevorzugtes textuelles Mittel bereits bestens bekannt (z. B. Claud. *carm. min.* 34.3–7).³⁵³ Das zum Diptychon gehörende *carmen* 49 beginnt mit einer solchen rhetorischen Frage (Claud. *carm. min.* 49.1–2: *quis non indomitam dirae torpedinis artem / non audiit et merito signatas*

³⁵³ S. zu *carmen* 34 Kapitel 2.2.1.3.3 ab S. 81–88.

nomine vires?). Als Intratextualität zwischen den Gedichtanfängen stechen die jeweils verkürzten Formen von *audire* ins Auge (9.1: *audieram*, 49.2: *audiit*).

Einen intratextuellen Bezug zu *carmen* 29 stellt das Verb *asperat* (9.25) her. Hier ist das Verb in eine Szene eingebunden, die ähnlich wie in *carmen* 9 einen kriegerischen Hintergrund hat. In 29.44–46 heißt es über das Temperament des Kriegsgottes Mars:

*sic Venus horrificum belli conpescere regem
et vultu mollire solet, cum sanguine praeceps* 45
*aestuat et strictis mucronibus **asperat** iras.*

Und dementsprechend in 9.23–25 über das Kampfverhalten des Stachelschweins:

*interdum positis velut ordine castris
terrificum densa mucronem verberat unda* 25
*et consanguineis hastilibus **asperat** amos.*

Wie die Markierungen zeigen, liegen weitere Bezüge zwischen den Gedichten vor. So enthalten beide Sätze das Substantiv *mucro*, *cum sanguine* aus 29.45 korrespondiert mit *consanguineis* in 9.25 und die Kombination von *horrificum regem* im Akkusativ wird in *terrificum mucronem* aufgegriffen. Generell teilen die Gedichte 29 und 9 die Thematik Krieg. Daher ist auch das Wortfeld Krieg in *carmen* 9 recht ausgeprägt: *proelia*, *acies*, *propugnat*, *nativum missile*, *vulnerat*, *castris*, *amos*, *militat*, *ira*, *armatur*, *munitur*, *telis*, *adpetit hostem*, *bellandi*, *sagittiferae*, um nur eine Auswahl zu nennen. *sollertia* (9.33) und *propriis* (9.41) setzen ähnliche intratextuelle Impulse. Die *sollertia* der Natur spielte bereits in 33.3 eine Rolle, wo von einer *sollers hiemps* als Urheber für den Kristall die Rede ist. Ebenso wird der Kristall als eigenes Gefäß für den Kristall verstanden (Claud. *carm. min.* 37.3: *propriis lacunis*). In Bezug auf das Stachelschwein wird festgehalten, dass es mit eigenen Geschossen bedeckt wird (Claud. *carm. min.* 9.41: *propriis munitur bestia telis*) und dass die Geschicklichkeit des Tieres auch auf die Entfernung hin präzise dafür sorgt, dass der Feind getroffen wird (Claud. *carm. min.* 9.33: *certum sollertia destinat ictum*). *labor* (Claud. *carm. min.* 9.36) ist eine weitere Vokabel, über die auf andere *minora* Bezug genommen wird. Im Gegensatz zur menschlichen Arbeit, die in *carmen* 9 angesprochen wird, stehen dabei die göttliche Arbeit Jupiters am Kosmos (Claud. *carm. min.* 51.4: *meus labor*), die Arbeit der Serena an dem Zaumzeug (Claud. *carm. min.* 47.13) und die Mühe, die Luna zur Verfinsterung des Mondes aufwendet (Claud. *carm. min.* 29.2).

Nicht nur innerhalb der *Carmina minora*, sondern auch darüber hinaus liegen Bezüge zu anderen Texten vor. Ein weiteres Mal zu Claudians großem Vorbild Statius. Diese beruht auf dem auffälligen Adjektiv *internigrantibus* (9.15).³⁵⁴ Während es bei Claudian die Stacheln des Stachelschweins in ihrer Farbigkeit beschreibt, bezieht es sich bei Statius auf das Fell von Pferden. Nachdem in Stat. *Theb.* 6.296–297 Phoebus

³⁵⁴ Auch als Referenzstelle bei Ricci 2001 *ad loc.*

dazu aufgefordert worden ist, die Namen weltberühmter Wagenlenker und ihrer Pferde zu nennen, folgt ein Katalog ebendieser. Den Anfang macht dabei Arion (Stat. *Theb.* 6.301–325), gefolgt von Cyllarus (Stat. *Theb.* 6.326–331) und den Pferden des Admet (Stat. *Theb.* 6.332–339). In Stat. *Theb.* 6.336 fällt bezogen auf letztere das Partizip *internigrantibus: noctemque diemque / adsimulant, maculis internigrantibus albae*.³⁵⁵ Auch das bei Statius verwendete Verb *adsimulare* gebraucht Claudian, um die Ähnlichkeit zwischen Stachelschwein und Hausschwein herauszustellen (Claud. *carm. min.* 9.7). Hierbei handelt es sich ein weiteres Mal um eine rein formale Inter-textualität, die auf eine Einordnung in eine literarische Tradition abzielt, ohne einen inhaltlichen Mehrwert zu erzeugen.³⁵⁶

Hinsichtlich des Verhältnisses von *ars* und *natura* sind die Verse 9.1–5 sowie 9.36–49 relevant. Zwischen den Stymphalischen Vögeln, den pfeileherstellenden Menschen und dem Wildschwein ergibt sich ein interessantes Dreieck einer *ars-natura*-Beziehung, deren Dreh- und Angelpunkt die menschliche *ars* der Herstellung von Pfeilen ist. Die Verbindung letzterer mit den Stymphalischen Vögeln wird zunächst sprachlich über die Kombination der Vokabeln *pinna* und *ferrum/ferratus* implementiert. Abstrahiert sind beide Episoden der *ars* zuzuordnen. Denn der Inhalt einer *fabula* (9.3) muss selbstverständlich erinnert, erzählerisch gestaltet und von jemandem erzählt sein. Genauso ist das Herstellen von Pfeilen eine erlernte und von außen herangetragene *ars*, die sich natürlicher Materialien bedient (9.42: *externam opem*). Interessant ist, dass diese beiden *artes* auch das Feld von Fiktion und Wahrheit abdecken. Genau hier liegt der Anknüpfungspunkt für das Stachelschwein. Seine Existenz ist definitiv der Wahrheit zuzuordnen und wird daher zur Beglaubigungsstrategie für den Mythos, eine fiktive Form der *ars*; dass es seine Stacheln in die Ferne schießen kann, ist zwar in antiken Quellen festgehalten, zumindest aber in der bei Claudian wichtigen Entfernung der Fiktion zuzuordnen.

Die übergeordnete These des Gedichtes ist, dass die gesamte Tätigkeit des menschlichen Lebens auf der Nachahmung von Vorbildern beruht (9.46: *fluxit ab exemplis*). Der Begriff des *exemplum* ist gerade für das römische Selbstverständnis von enormer Bedeutung. In der Geschichte, so Livius, sei das Studium von Vorbildern ganz besonders wichtig, denn (Liv. *pr.* 1.10): *inde tibi tuaeque rei publicae, quod imitere, capias, inde foedum inceptu, foedum exitu, quod vites*.³⁵⁷ Plinius betont ganz deutlich, dass durch Vorbilder gelernt wird (Plin. *nat.* 8.14.6: *exemplis docebantur*). Die Effekte, die aus der Erwähnung von Vorbildern resultieren, bezeichnet die *Rhetorica ad Herennium* folgendermaßen (4.62):

355 Lateinischer Text Mozley 1961.

356 S. hierzu die Einführung S. 7–8.

357 Lateinischer Text Hillen 1997.

*Rem ornatiorem facit, cum nullius rei nisi dignitatis causa sumitur; apertioem, cum id, quod sit obscurius, magis dilucidum reddit; probabiliorem, cum magis veri similem facit; ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue, ut res prope dicam manu temptari possit.*³⁵⁸

Im Falle der Parther und Kreter beruht gerade ihre Art zu kämpfen auf einer *imitatio naturae* – dies ist nach Seneca bei jeder Kunst der Fall (Sen. *epist.* 65.3: *omnis ars naturae imitatio est*). Voraussetzung sind *labor* und *ratio*. Die Mühe, die der Mensch zur Produktion von Pfeilen aufwenden muss, bringt der Text in vier Versen zum Ausdruck, die die einzelnen Arbeitsschritte nachempfinden. Dem steht ein Vers gegenüber, der sich auf die *natura* und ihre naturgegebene Schutzausrüstung bezieht (9.41–42: *ecce brevis propriis munitur bestia telis / externam nec quaerit opem*). Die Natur, hier durch *calliditas* (9.30) und *sollertia* (9.33) ganz klar als *natura artifex* bestimmt, ist aus sich heraus autark (9.42: *fert omnia secum*), der Mensch ist in der Genese von Kunst abhängig von der Natur. Die Exemplarität der Natur wird in den Versen 9.46–48 sprachlich besonders durch die Wiederholung von *hinc* und die Infinitive *inventum* (*esse*), *traxisse* und abschließend *didicisse* hervorgehoben. Besonders ist hier, dass die Naturbeobachtung sogar ein *mos* hervorgebracht hat (9.22: *Parthorum more*, 9.47–48: *morem bellandi*), also eine kulturelle und gesellschaftliche Konstante. Daher liegt die wahre *ars* auf der Seite der Natur, da sie dem Stachelschwein alles mitgegeben hat, was es zur Verteidigung braucht. Dem Menschen bleibt allein die Beobachtung. *ratio*, obgleich im Menschen groß, hat nicht zu einer solchen Erfindung geführt.

Der entscheidende Satz, der vor allem den besonderen Status der *natura artifex* ausdrückt, steht in Vers 9.44: *un(um) animal cunctas bellorum possidet artes*. Die Elision zwischen *unum* und *animal* bewirkt eine Komprimierung der Silbenzahl von fünf auf vier und greift so die Kleinheit des Tieres (9.10: *exiguam*) in Kontrast zu seiner enormen Wirkung auf, die mittels zehn Silben zum Ausdruck gebracht wird. Das Stachelschwein ist zwar klein, hat aber durchaus kulturbildende Wirkung. Hier wird ganz deutlich gemacht, dass der *natura* die *ars* inhärent ist.

2.3.2 Der Zitterrochen (Claud. *carm. min.* 49)

In der plinianischen *Naturalis Historia* wird der *torpedo* in Buch 32.7 in größerem Zusammenhang erwähnt. Hauptaussage des in 32.1 entfalteten Programms des gesamten Buches ist, dass die Natur sich mit ihren Besonderheiten (Plin. *nat.* 32.1: *ad summa naturae*), ihrer verborgenen Macht (*potentia occulta*) und ihrer heilenden Kraft (Plin. *nat.* 32.6: *effectu in remediis*) selbst überbiete (*ipsa se vincente natura*).³⁵⁹ Als

³⁵⁸ Lateinischer Text Nüßlein 1994.

³⁵⁹ Ähnliche Argumentation bei Cicero *nat. deor.* 2.127: [...], *ut contra vim et metum suis se armis quaeque defendat: cornibus tauri, apri dentibus, cursu leones, aliae fuga se, aliae occultatione tutantur, atramenti effusione saepiae, torpore torpedines, multae etiam insectantis odoris intolerabili foeditate depellunt.*

Beispiele für eben diese Macht der Natur wird nach dem *echenais*, dem sog. Schiffshalter oder auch Saugfisch, der *torpedo* angeführt. Beide Fische werden vornehmlich als *exempla* für die Macht der Natur im Hinblick auf ihre Auswirkungen auf Menschen betrachtet, seien es die über die Weltmeere segelnden Menschen im Falle des Schiffshalters oder die angelnden Menschen im Falle des Zitterrochenes.

Folgende konkrete Aussagen trifft Plinius über den *torpedo*:³⁶⁰

Etiam procul et e longinquo, vel si hasta virgave attingatur, quamvis praevalidos lacertos torpescere, quamlibet ad cursum veloces alligari pedes?

(Plin. nat. 32.7)³⁶¹

Quo magis miror quosdam existimasse aquatilibus nullum inesse sensum. Novit torpedo vim suam ipsa non torpens, mersaque in limo se occultat, piscium, qui securi supernatantes, obtorpuere corripiens.

(Plin. nat. 9.143)³⁶²

Terra quidem, hoc est vado maris excavato, condi per hiemes torpedinem, psettam, soleam tradunt.

(Plin. nat. 9.57)³⁶³

Wie bereits in seinen Ausführungen zum Stachelschwein greift Claudian auch hier auf die plinianische Naturgeschichte zurück. Aspekte, die Claudian von Plinius übernimmt, sind beispielsweise die Distanz, die Selbstwirksamkeitserwartung, die Lähmung von Fischen und Menschen. Ein weiteres Mal beginnt Claudian mit einer *praefatio* und bedient sich dabei der bereits bekannten rhetorischen Frage:

*quis non indomitam dirae torpedinis artem
audiit et merito signatas nomine vires?*

*illa quidem mollis segnique obnoxia tractu
reptat et adtritis vix languida serpit harenis.
sed latus armavit gelido natura veneno*

5

360 Plinius' Ausführungen basieren wie auch beim Stachelschwein auf Aristoteles (Arist. *HA* IX 37.620 b 19 – 29). Die Stelle lautet in Übersetzung (Thompson 1967): „The torpedo narcotizes the creatures that it wants to catch, overpowering them by the power of shock that is resident in its body, and feeds upon them; it also hides in the sand and mud, and catches all the creatures that swim in its way and come under its narcotizing influence. This phenomenon has been actually observed in operation. The sting-ray also conceals itself, but not exactly in the same way. That the creatures get their living by this means is obvious from the fact that, whereas they are peculiarly inactive, they are often caught with mullets in their interior, the swiftest of fishes. Furthermore, the fishing-frog is unusually thin when he is caught after losing the tips of his filaments, and the torpedo is known to cause a numbness even in human beings.“

361 Lateinischer Text König 1995.

362 Lateinischer Text König 1979.

363 Lateinischer Text König 1979. Isidor von Sevilla setzt die Überlieferung in den *Etymologiae* so fort (Isid. orig. 12.6.45): *Torpedo vocata, eo quod corpus torpescere faciat, si eam quisque viventem tangat. Narrat Plinius Secundus (N. H. 32,7): 'Ex Indico mare torpedo etiam procul et e longinquo, vel si hasta virgave attingatur, quamvis praevalidos lacertos torpescere, quamlibet ad cursum veloces alligare pedes.' Tanta enim vis eius est ut etiam aura corporis sui adficiat membra.*

*et frigus, quo cuncta rigent animata, medullis
miscuit et proprias hiemes per viscera duxit.*

*naturam iuvat ipsa dolis et conscia sortis
utitur ingenio longeque extenta per algas
†attactu confisa suo [immobilis haeret] 10
qui tetigere iacent. successu laeta resurgit
at vivos inpune ferox depascitur artus.*

*si quando vestita cibus incautior aera
hauserit et curvis frenari senserit hamis,
non fugit aut vano conatur vellere morsu, 15
sed propius nigrae iungit se callida saetae
et meminit captiva sui longeque per undas
pigra venantis effundit flamina venis.
per saetam vis alta meat fluctusque relinquit,
absentem victura virum: metuendus ab imis 20
emicat horror aquis et pendula fila secutus
transit harundineos arcano frigore nodos.
victricemque ligat concreto sanguine dextram.
damnosum piscator onus praedamque rebellem
iactat et amissa redit exarmatus avena.³⁶⁴ 25*

2.3.2.1 Claud. *carm. min.* 49.1–2: *praefatio*

Der erste von vier Sinnabschnitten (49.1–2) wird durch eine rhetorische Frage eingeleitet.³⁶⁵ Die offene Frage *quis?* bezieht das Publikum direkt mit ein. Beabsichtigt ist an dieser Stelle durch das Verb *audii* ganz klar eine Leseraktivierung dahingehend, dass der Leser sich Gedanken machen soll, ob und wenn ja, was er schon einmal über den Zitterrochen in Erfahrung gebracht hat. Wie auch in *carmen* 9 stilisiert sich das Gedicht als okkasionell und hier ganz klar vorgetragen. Als Thema des gesamten Gedichtes legt die Eingangsfrage die *diritas torpedinis*, die Grausamkeit des Zitterrochens, fest. Zudem wird durch die ebenfalls erwähnte *ars indomita* eine weitere Charakterisierung des Fisches geleistet (49.1): Er ist ungezähmt, also wild, anders als manch anderes Tier in der antiken Literatur.³⁶⁶ Somit wird durch *indomita* allein die Natürlichkeit des Tieres hervorgehoben, die von keiner menschlichen *ars* beeinflusst ist. Neben der Natürlichkeit besitzt der Zitterrochen von sich aus *ars*, weshalb auch er ein Produkt

³⁶⁴ Eine Übersetzung ins Englische bei Platnauer 1967, eine Übersetzung ins Italienische bei Ricci 2001. Jüngst Übersetzung und Kommentar bei Luceri 2020: 88–93 bzw. Luceri 2020: 243–289. Dieses Gedicht hat eine parallele Episode in Ausonius' *Mosella* (Auson. *Mos.* 276–282). Glaucus wird von Kirke vergiftet, was dazu führt, dass er sich vom Fischer in einen Meeressgott verwandelt. So wird er vom Räuber zur Beute.

³⁶⁵ Eine andere Variante bei Ricci 2001: 282. Sie unterteilt in folgende Abschnitte: 1–2, 3–12 und 13–25.

³⁶⁶ Vgl. Mart. 1.104, das mit einem Katalog gezähmter Wildtiere im Amphitheater beginnt. Dazu zählen beispielsweise der Panther (*pardus*), Tiger (*tigres*), der Hirsch (*cervus*) und der Eber (*aper*).

der *natura artifex* ist. Welche Art von *ars* der Zitterrochen besitzt, wird sich im weiteren Verlauf des Gedichtes herausstellen.

2.3.2.2 Claud. *carm. min.* 49.3–7: Das Wesen des Zitterrochens

Die Verse 49.3–7 beleuchten zwei Facetten des Zitterrochens; dabei unterscheiden sich die inhaltlichen Schwerpunkte, die in 49.3–4 und 49.5–7 gesetzt werden. Einerseits ist er weich (49.3: *mollis*), kriecht langsam über den Boden und ist dadurch Gefahren ausgeliefert (49.3–4: *segnique obnoxia natatu / reptat*), kriecht dabei aber so weit vom Sandboden entfernt, dass er keine Spuren hinterlässt, seine Wege folglich nicht nachvollziehbar sind (49.4: *adtritis vix languida serpit harenis*). Die Verben *reptit* oder *serpit* erzeugen dabei stark den Eindruck einer Schlange. Prononciert wird dann mit *sed* der Absatz eingeleitet, der eine weitere Seite des Zitterrochens offenbart. Diese Seite ist durch ein kaltes Gift (49.5: *gelido veneno*) ausgezeichnet,³⁶⁷ das die Natur (49.5: *natura*) selbst dem Zitterrochen zur Verteidigung gegeben hat. Es wird als kalt bzw. kalt machend charakterisiert, da es die Paralyse des Opfers zur Folge hat (49.6: *quo cuncta rigent animata*). Das Giftorgan des Zitterrochens liegt an seiner Flanke (9.5: *latus*). Es wird deutlich hervorgehoben, dass die Natur den Zitterrochen mit ihm bewaffnet hat (49.5: *armavit*) und ihm eigene Winter durch die Eingeweide geführt werden (49.7: *proprias hiemes*). Das Gift des Zitterrochens ist genauso kalt wie der Fisch selbst (49.7: *proprias hiemes per viscera duxit*). Nach heutigem Wissensstand verteidigt sich der Zitterrochen mit elektrischen Schocks. Claudian hat diese offenbar sowohl in ihrem Wesen als auch in ihren Wirkungen als Gift klassifiziert.³⁶⁸

2.3.2.3 Claud. *carm. min.* 49.8–12: Der Zitterrochen und seine Beute

Der dritte Abschnitt (49.8–12) steht ganz im Lichte der Listigkeit des Zitterrochens. Zu den Besonderheiten, die der Leser bereits über den Zitterrochen erfahren hat, wird als wichtigster Aspekt ergänzt, dass der Fisch selbst (49.8: *ipsa*) dem von der Natur gegebenen Gift die List (49.8: *dolis*) hinzugegeben hat. In dem Moment, wenn er sich in

³⁶⁷ Teichfischer 2015: 330 hält fest, dass *venenum* im Lateinischen eine ähnliche Ambivalenz haben kann wie *φάρμακον* im Altgriechischen, als Gift und Heilmittel. Ab der Zeitenwende ändert sich dies dahingehend, dass *venenum* nur noch in der Bedeutung mineralisches, pflanzliches oder tierisches Gift verwendet wird (Teichfischer 2015: 331). Dem *Corpus Hippocraticum* entsprechend würde das Gift des Zitterrochens zu den Nicht-Purgantien gezählt, die entweder zur Abkühlung, Erhitzung, Austrocknung oder Befeuchtung eines Körpers führen (Teichfischer 2015: 344). Nach denselben Kategorien warm, kalt, feucht, trocken unterscheidet Galen das Wesen einzelner Gifte (Teichfischer 2015: 347). Galen schreibt auch die tödliche Wirkung der Gifte ihrer Kälte zu (Ihm 2005: 359).

³⁶⁸ Dass der Zitterrochen sich mit einem Elektroschock verteidigt, wurde erstmals 1774 aufgezeigt (Thompson 1967). Bereits in der Antike wurde der „Elektroschock“ des Zitterrochens für medizinische Zwecke eingesetzt. Scribonius Largus, ein Arzt des 1. Jh. n. Chr., berichtet von einer „Elektroschocktherapie“ bei Gicht (Scrib. Larg. 162). Bei Dioskorides wird der „Elektroschock“ zur Therapie bei Kopfschmerzen erwähnt (Dsc. 2.15.1.1). Selbiges auch bei Gal. 12.365.4. Siehe dazu Mandrin 2008: §5353.1–5353.6.

Gefahr wähnt (49.8: *conscia sortis*) bringt er genau diese List, die in Vers 49.9 auch mit dem Begriff *ingenium* belegt wird, zur Anwendung: Er versteckt sich in den Algen und bewegt sich nicht weiter (49.9–10: *longeque extenta per algas / ...subit*), weil er weiß, dass ein anderer durch seine Berührung geschockt wird (49.10: *attactu confisa*).³⁶⁹ Während dann also der Zitterrochen bewegungslos im Wasser gleitet (49.10: *immobili haeret*), fallen Angreifer nach der Bewegung regungslos zu Boden (49.11: *qui tetigere iacent*). Was auf diese List des Fisches folgt, vermitteln die Verse 49.11 bis 49.12. Zuerst freut er sich über den Jagderfolg (49.11: *successu laeta*) und dann zeigt er sich als wahres Raubtier (49.12: *ferox*), indem er die zwar paralysierte, aber noch lebende Beute frisst (49.12: *vivos inpune...depascitur artus*).

Abschnitt eins und zwei zusammengekommen charakterisieren den Zitterrochen in seinem natürlichen Umfeld, dem Meer, und in seinem Verhalten gegenüber Artgenossen.

2.3.2.4 Claud. *carm. min.* 49.13–25: Zitterrochen vs. Angler

Abschnitt vier wiederum (49.13–25) führt nun aus diesem etablierten Umfeld heraus und erweitert die Perspektive um ein Zusammentreffen von *torpedo* und Mensch. Als Ausgangspunkt für diese Begegnung wird mittels eines Konditionalsatzes folgende Situation eingeleitet: Der *torpedo* frisst einen Köder, den ein Angler ins Meer geworfen hat, wodurch sich der Angelhaken in ihn hineinbohrt (49.13–14: *si quando vestita incautior aera / hauserit et curvis frenari senserit hamis*). Der Komparativ *incautior* legt einen direkten Vergleich mit der vorherigen Szene nahe. In Korrespondenz zu dem unvorsichtigen Verhalten des Rochens steht, dass er sich wie auf dem Präsentierteller und auch noch langsam durch das Meer schlängelt (49.3–4). In beiden Fällen ist also der Rochen einer Gefahr ausgesetzt.

Wie oben wendet diese Bedrohungssituation sich direkt zur Demonstration der Überlegenheit des Fisches. Bereits der nächste Vers zeigt, dass dem *torpedo* der Angelhaken nicht zum Verhängnis wird, denn er reagiert keineswegs so, wie man es erwarten könnte. Er versucht nämlich nicht, sich von dem Haken loszureißen (49.15: *non fugit aut vano conatur vellere morsu*). Er bleibt freiwillig am Haken hängen (49.16: *propius nigrae iungit se callida saetae*), auch wenn er sich seines Gefangenensstatus bewusst ist (49.17: *meminit captiva sui*). Ähnlich wie in Teil zwei (49.8: *conscia sortis*) reagiert der Zitterrochen in der passenden Situation mit einer lebensrettenden Maßnahme und einer bestimmten Absicht (49.20: *victura*); hier nun, indem er bereits noch unter Wasser seine elektrischen Kräfte aktiviert (49.17–18: *longeque per undas / pigra venenatis effundit flamina venis*). Diese elektrische Kraft bewegt sich durch die Angelschnur hindurch (49.19: *per saetam vis alta meat*), tritt aus dem Wasser heraus (49.19: *fluctusque relinquit*) und trifft ihr Ziel: Den aus Perspektive des Fisches weit entfernt stehenden Fischer (49.20: *absentem virum*). Wie der buchstäbliche Schrecken aus der Tiefe (49.20–21: *metuendus ab imis / emicat horror aquis*) gelangt die elek-

³⁶⁹ S. dazu auch Luceri 2014.

trische Kraft des Zitterrochens über die Angelschnur geleitet (49.21: *pendula fila secutus*) an die Oberfläche und betäubt die Hand des Anglers (49.23: *victricemque ligat concreto sanguine dextram*). Die Reaktion des Anglers: Er wirft den *torpedo* zurück ins Meer (49.24–25: *damnosum onus praedamque rebellem / iactat*). Im Zuge dessen verliert der Fischer nicht nur seine Beute, sondern auch seine vermeintliche Waffe, die Angel (49.25: *amissa redit exarmatus avena*).

Alle Abschnitte zusammengenommen schildern das Verhalten des *torpedo* in Situationen, in denen er zur Beute anderer bestimmt ist. Er wird allerdings nie zur Beute, sondern dreht den Spieß um, egal, ob er seine Angreifer betäubt und dann frisst (49.9–12) oder sich erst als leichte Beute ausgibt, um den Angler dann mit seiner elektrischen Kraft zu schocken und zu entkommen (49.13–25). Neben dieses zentrale Thema des Beuteseins und Erbeutens treten weiterhin: die innere und äußere Beschaffenheit, Bewaffnung und Entwaffnung bzw. Siegen und Besiegen sowie Bewegtheit und Unbewegtheit. Allen Themen lassen sich die passenden Wortfelder zuweisen.

Von außen betrachtet ist der Zitterrochen weich (49.3: *mollis*), preisgegeben (49.3: *obnoxia*) und weit ausgestreckt, also körperlich groß (49.9: *extenta*). Die innere Beschaffenheit oder auch das Wesen des Fisches werden mit folgenden Adjektiven belegt: *indomita* (49.1), *dira* (49.1), *conscia* (49.8), *laeta* (49.11), *ferox* (49.12), *incautior* (49.13), *callida* (49.16). Zu den in Bezug auf den Zitterrochen verwendeten Substantiven gehören *ars* (49.1), *dolus* (49.8), *ingenium* (49.9) und *horror* (49.21). Letztlich bleiben als Verben *confido* (49.10), *sentire* (49.14), *memini* (49.17), *vincere* (49.20) und *metuo* (49.20). Im Großen und Ganzen entsteht durch die gewählten Ausdrücke doch der Eindruck eines durchaus rationalen Wesens, das bewusst und basierend auf Abwägung handelt, Erinnerungsvermögen hat und sich zielgerichtet verhält. Der Fisch nimmt mehr oder weniger menschliche Züge an, er besitzt genau die Fähigkeiten, die normalerweise als Argument für eine Überlegenheit der Menschen den Tieren gegenüber angebracht werden.

Während für den Angler die Angel (49.16: *saeta*, 49.25: *avena*) mit einem eisernen Angelhaken (49.14: *curvus hamus*) seine Waffe ist, macht der *torpedo* von seinem Körper als natürlicher Bewaffnung Gebrauch (49.5: *latus*). Dieser ist mit Gift ausgestattet, das über die Venen durch den gesamten Körper hindurchfließt (49.18: *venenatis venis*) und seine Opfer im wahrsten Sinne der Wendung kalt macht (49.5: *gelido veneno*) – man beachte in diesem Zusammenhang das Wortspiel mit *ven*-enum, *ven*-a und *ven*-enatus.³⁷⁰ Diese Kälte ist nicht nur beschränkt auf die Feinde, sondern macht auch den Zitterrochen selbst aus, dessen Mark mit ihr vermischt ist (49.6–7: *frigus... medullis / miscuit*) und dessen Eingeweide ganz vom Winter bestimmt sind (49.7:

³⁷⁰ Isidor von Sevilla merkt dazu an (Isid. orig. 12.4.41–42): *Venenum autem dictum eo quod per venas vadit; infusa enim pestis eius per venas vegetatione corporis aucta discurrit et animam exigit. [...] Omne autem venenum frigidum est, et ideo anima, quae ignea est, fugit venenum frigidum.*

proprias hiemes per viscera duxit). Im Gegensatz zur Bewaffnung findet Entwaffnung im Falle des Fisches nicht statt, da seine natürliche Beschaffenheit ihm nicht abgenommen werden kann. Anders beim Fischer, der neben seiner Beute auch noch sein Werkzeug verliert (49.25: *amissa avena* oder *exarmatus*). Zum Verlust seines Werkzeugs hat allerdings nicht unerheblich der Verlust seiner natürlichen Stärke, seiner rechten Hand beigetragen (49.23: *victricem dextram*), die dem Schock des Zitterrochens nachgeben musste.

Das Wortfeld Bewegtheit und Unbewegtheit setzt sich zu einem Großteil aus Verben zusammen. Hier sind zum einen die zu nennen, die das Bewegungsspektrum des Zitterrochens selbst verdeutlichen, wie *reptat* und *serpit* (49.4), *haeret* (49.10), *resurgit* (49.11), *effundit* (49.18), *emicat* (49.21), ergänzt durch die Adjektive *segnis* (49.3) sowie *immobilis* (49.10). Der einzige Moment der Unbewegtheit des Fisches stellt sich ein, wenn er an dem Angelhaken hängt, sich aber bewusst gegen eine zu starke Bewegung entscheidet (49.15: *non fugit aut vano conatur vellere morsu*). In der Beute des Fisches vereinigen sich so Bewegtheit und Unbewegtheit und erzeugen Spannung. In Vers 49.6–7 (*et frigus, quo cuncta rigent animata, medullis / miscuit*) bewirken *rigent* und *animata* eine direkte Reibung, die weiter unten wieder aufgegriffen wird, wenn es in Vers 49.12 heißt *et vivos inpune ferox depascitur artus*. Der Schock des Zitterrochens ist nicht dazu imstande, die Beute direkt zu töten, sondern betäubt sie nur. Dass in dem Moment der Rochen seine lebendige Beute verschlingt, macht ihn zu einem gnadenlosen Raubtier. In Korrespondenz zu *rigent* steht das Adjektiv *immobilis*, das sich auf das Verhalten des Zitterrochens bezieht. Der Unterschied besteht darin, dass er sich bewusst unbewegt auf die Lauer legt, um Unbewegtheit bei seiner Beute zu erzeugen. Ähnlich ergeht es dem Angler, der zweiten Beute. Nachdem sich der elektrische Schock durch die Angel hindurchbewegt hat (49.18: *effundit* oder 49.19: *meat* bzw. *relinquit*), geht dieser über (49.22: *transit*) in die Hand des Anglers, wo er das Blut stocken (49.23: *concreto sanguine*) und die Hand erstarren lässt (49.23: *ligat*).

Weiteres Reibungspotential entsteht durch diverse Vokabeln, deren Stamm *ven-* ist. Auch hier stehen Bewegtheit und Unbewegtheit in einem permanenten Spannungsverhältnis. Da steht die *ven-a*, ein Transportmedium für flüssiges Blut, dem *venenum* gegenüber, das durch genau diese *vena* transportiert (49.18: *venenatis venis*) die Beute paralysieren soll.³⁷¹

Nachdem ich bereits Lexik und Stil dieses Gedichtes kommentiert habe, möchte ich nun zu Intertextualität und dem Verhältnis von *ars* und *natura* übergehen. Nicht nur aufgrund des Eindrucks einer Schlange, den man vor allem in den Versen 49.4–7 gewinnen kann (*reptat, serpit*), ist Lukans Schlangenkatalog ein guter Ansatzpunkt, um über intertextuelle Beziehungen nachzudenken. Beide Texte weisen eine gewisse Relevanz des Bisses auf. Die Schlange überträgt ihr Gift über einen Biss (Lucan. 9.764: *flexo dente*); der Zitterrochen beißt sich am Angelhaken fest (49.15: *non fugit aut vano*

371 S. dazu Stellenangaben bei Teichfischer 2015: 333 mit FN 66.

conatur vellere morsu) und lockert ihn nicht, um den Angler in Sicherheit zu wiegen. Schlange und Zitterrochen verbindet vor allem das Gift, was im Falle des Zitterrochens seine elektrische Kraft ist (49.5: *gelido veneno*). Ebenso besteht sowohl bei der Schlange als auch beim Zitterrochen ein Zusammenhang zwischen dem ausgestoßenen Gift und dem Mark (49.6–7: *et frigus medullis / miscuit*; Lucan. 9.741–742: *carpitque medullas / ignis edax*). Neben dem Mark befällt das Gift in beiden Fällen auch die Eingeweide (49.7: *proprias hiemes per viscera duxit*; Lucan. 9.742: *calidaque incendit viscera tabe*). Beide bewegen sich in sandigen Gebieten (49.4: *harenis*; Lucan. 9.765: *avolsitque manu piloque affixit harenis*).

Die Episode mit dem Angler erinnert an eine bei Lukan geschilderte Konfrontation von einem Basilisk und einem römischen Soldaten (Lucan. 9.828–833).³⁷² Murrus, ein römischer Soldat, durchbohrt einen Basilisken mit einem Speer (Lucan. 9.828–829: *miseri basiliscus cuspide Murri / transactus?*).³⁷³ Das Gift des Basilisken steigt den Speer empor und geht so in die Hand des Murrus über (Lucan. 9.829–830: *velox currit per tela venenum / invaditque manum*).³⁷⁴ Während der Angler, nachdem der Schock seine Rechte erreicht hat, seine Angel verliert, ergreift Murrus heftigere Maßnahmen. Er zückt sein Schwert und schlägt sich die Hand bis zur Achsel ab (Lucan. 9.830–831: *quam protinus ille resecto / ense ferit totoque semel demittit ab armo*). Dadurch, dass Murrus sich den Arm abschlägt, rettet er seinen restlichen Körper vor dem Tod (Lucan. 9.832–833: *exemplarque sui spectans miserabile leti / stat tutus pereunte manu*).

Durch den Verlust seines Armes, der als verlängerter Speer zu verstehen ist, wird Murrus genauso entwaffnet wie der Angler, nachdem der seine Angel verloren hat (49.25: *amissa redit exarmatus avena*). Beide Protagonisten verlieren somit ihre Waffen, obgleich dies dem Basilisken nichts mehr nutzt, da er sich im Gegensatz zum Zitterrochen nicht mehr retten kann.

Diese Episode aus Lukan möchte ich auch daher als Intertext verstehen, da sie aufzeigt, wie die lateinische Literatur Gift versteht. Denn diese Substanz kann über weitere Gegenstände, Speer und Angel, bis in den menschlichen Organismus hineingeleitet werden. Das erklärt wiederum auch, warum Claudian den Elektroschock des Zitterrochens als Gift klassifiziert (49.5: *gelido veneno*). Beide Episoden basieren auch auf einer Überlegenheit der *natura* aufgrund ihres natürlichen Giftes. Murrus weiß sich nicht anders zu helfen als die extreme Maßnahme des Handabschlagens zu ergreifen, während der Angler aufgrund der unmittelbaren Wirkung des Elektroschocks die Angel loslässt. Eine ähnliche Horrorwirkung wie der lukanische Schlangenkatalog soll das

³⁷² Der lateinische Text beruht auf der Ausgabe Shackleton Bailey 1997.

³⁷³ Nikander behandelt in seinem Traktat *Theriaka* neben Giftschlangen und weiteren Gifttieren auch den Stechrochen (vgl. Teichfischer 2015: 333–334).

³⁷⁴ Von diesem Sachverhalt zeugt übrigens auch der Abschnitt in der plinianischen *Naturalis Historia* über den Basilisken (Plin. nat. 8.78): *creditum quondam ex equo occisum hasta et per eam subeunte vi equitem modo, sed equum quoque absumptum*. Bei Plinius zählen unter anderem auch die Schlangen zu den Tieren, denen bewundernswerte Klugheit (Plin. nat. 8.33: *mira sollertia*) angeboren ist. Daher fallen auch sie unter die Kategorie *natura artifex*.

Zusammentreffen zwischen *torpedo* und Angler jedoch nicht entfalten. Es geht vielmehr um die Verhältnisbestimmung zwischen *natura* und Mensch bzw. *natura* und *ars*.

2.3.3 Fazit

Tab. 8: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min. 9* und *carm. min. 49*

<i>carmen 9</i>	<i>carmen 49</i>
7: <i>saetae</i>	16: <i>saetae</i>
8: <i>rigent</i> 12: <i>rigens</i>	6: <i>rigent</i>
10: <i>natura</i>	8: <i>naturam</i>
15: <i>internigrantibus</i> 49: <i>sagittiferae</i>	22: <i>harundineos</i>
22: <i>sequentem</i> 49: <i>secutos</i>	21: <i>secutus</i>
30: <i>calliditas</i>	16: <i>callida</i>
33: <i>sollertia</i>	8: <i>conscia sortis</i>
40: <i>harundo</i>	22: <i>harundineos</i>
41: <i>propriis telis</i>	7: <i>proprias hiemes</i>
43: <i>utitur arcu</i>	9: <i>utitur ingenio</i>
45: <i>quod si</i>	13: <i>si</i>

Ziel dieses Fazits ist, auf Grundlage des intratextuellen Zusammenhangs die *carm. min. 9* und *carm. min. 49* auf den Zitterrochen und das Stachelschwein hinsichtlich des in ihnen präsentierten Verhältnisses von *ars* und *natura* zusammenzuführen. Die aufgelisteten sprachlichen Bezüge (Tab. 8) verdeutlichen den engen Bezug zwischen den Gedichten. Besonders hervorzuheben sind dabei die Verwendungen der Vokabeln *natura*, *calliditas*, *sollertia* und *proprius*. Sie alle verweisen auf die unterliegende Naturkonzeption und heben hervor, dass die im Falle dieser beiden Tiere der Natur das eigen ist, was die Tiere zu Mirabilia macht.

Rein inhaltlich gesehen befassen sich beide *carmina* mit kleinen Tieren, die eine enorme Wirkung auf die Distanz haben und ihre naturgegebenen Waffen abstoßen. Was 49.5 mit *armavit natura* ausdrückt, wird in 9.42–44 etwas ausführlicher geschildert: *fert omnia secum: / se pharetra, sese iaculo, sese utitur arcu. / unum animal cunctas bellorum possidet artes*.

Ganz grundsätzlich schildern beide Gedichte sowohl ein *natura-natura*-Verhältnis (Stachelschwein-Verfolger bzw. Stachelschwein-Igel, Zitterrochen-solche, die ihn berührt haben, bzw. Zitterrochen-Angler) als auch ein *natura-ars*-Verhältnis (Stachel-

schwein-Kampftechnik der Parther/Kreter, Zitterrochen-Angel). Die Überhand behält in allen Fällen entweder das Stachelschwein oder der Zitterrochen, *natura* triumphiert über die *ars*. Im Falle des Stachelschweins hätte es sogar ohne das *exemplum* der *natura* keine menschliche *ars* gegeben. Denn die Beobachtung der *natura* ist Grundlage für die Entwicklung jeder *ars* (9.48: *didicisse*) und des Lebensseifers (9.45: *industria vitae*).

Während das Stachelschwein vom Igel die Tatsache absetzt, dass es seine Stacheln abschießen und auch weit entfernte Ziele treffen kann (9.46, *Plin. nat.* 8.125), ist der Zitterrochen ein Vertreter einer *natura victrix* gegenüber der menschlichen *ars* (49.24–25). Hinsichtlich ihres Wesens ist die Natur ganz grundlegend eine *natura armata*, die keiner Hilfe von außen bedarf (9.42: *externam nec quaerit opem*). Auch durch die Verwendung des Adjektivs *proprius* wird die eigentümliche Selbstwirksamkeit untermalt (9.41: *propriis telis*, 49.7: *proprias hiemes*). Allerdings wird sie ebenso als bewaffnend (*armans*) konzeptualisiert, wenn die Parther und die Kreter ihre Kampftechnik von der Natur abschauen, und auch als entwaffnend (*exarmans*), wenn der Angler nach dem Schock durch den Zitterrochen seine Angel verliert. Beider *naturae* zeichnen sich durch *calliditas* aus, was als Schlaueheit oder auch Raffinement verstanden werden kann. Darüber hinaus tritt sie in *carmen* 9 ebenso auf als: 1) Beglaubigungsstrategie für den Mythos der Stymphalischen Vögel (9.4–5); 2) klein, aber mit wunderbarem Selbstschutzmechanismus ausgestattet (9.10–11); 3) erfinderisch, gelehrt (9.33, 9.35); 4) Miniaturheer (9.26), 5) selbstbewusst in dem Sinne, dass sie einen Selbsterhaltungstrieb hat, (9.32); 6) *exemplum* für den Menschen, der auf Basis ihrer Beobachtung seine *ars* erschafft (9.47–49). In *carmen* 49 bietet sich folgendes Bild: 1) die Natur als *natura artifex* (49.1); 2) die Natur als intelligent, hinterlistig und talentiert (49.16, 49.8–9); 3) die Natur als freudig und räuberisch zugleich (49.11–12).

Außerhalb der inhaltlichen Ebene lässt sich in den *carmina* 9 und 49 genauso wie in allen Mirabiliengedichten auf der stilistischen Ebene eine Bevorzugung von Hyperbaton und Alliteration feststellen. Die syntaktische Besonderheit der rhetorischen Frage, die einerseits Staunen ausdrückt und andererseits nach den Ursachen für die Mirabilia fragt, stellt eine Verbindung zu den anderen Mirabiliengedichten Claudians her, der im Zwischenfazit genauer nachgegangen wird:

9.36–37:

quid labor humanus tantum ratione sagaci / proficit?

49.1–2:

quis non indomitam dirae torpedinis artem / audiit et merito signatas nomine vires?

29.40–41:

quis calor infudit geminis alterna metallis / foedera? quae duras iungit concordia mentes?

34.3–7:

quod vos ingenium iunxit? qua frigoris arte / torpuit et maduit prodigiosa silex? / quis tepor inclusus securas vindicat undas? / interior glacies quo liquefacta Noto / gemma quibus claustris arcano mobilis aestu / vel concreta fuit vel resoluta gelu?

51.3–4:

hucine mortalis progressa potentia curae? / iam meus in fragili luditur orbe labor?

2.3.4 Zwischenfazit

In diesem Zwischenfazit möchte ich, weiterhin vor der allgemeinen Bedeutung des Verhältnisses von *ars* und *natura* sowie dem Hintergrund der Leserlenkung und der hypothetischen Formulierung eines poetischen Programms, untersuchen, welche Verbindungen sich zu den anderen Mirabiliengedichten ziehen lassen. Wie bereits im letzten Zwischenfazit lässt sich wieder eine Tabelle zu sprachlichen Bezügen anlegen. Auch diese Tabelle (Tab. 9) verdeutlicht, dass es sprachliche Aspekte gibt, die alle Gedichte gemein haben, und solche, die nur auf einige Gedichte beschränkt sind. Ebenso liegen bloße Anklänge vor. Sprachliche Ähnlichkeiten zwischen *carm. min.* 9 und *carm. min.* 29 sowie *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 49 lassen sich beispielsweise auf thematische Bezüge zurückführen. Während 9 und 29 das Thema Krieg teilen, weisen 33–39 und 49 aufgrund des Themas Wasser/Gefrieren Bezüge auf. Andere untermalen, dass Gedichte als Gruppen verstanden werden sollen.

Tab. 9: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 9, *carm. min.* 29, *carm. min.* 49, *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 51

<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 33–39	<i>carmen</i> 51
41: <i>propriis telis</i>	18: <i>proprias vires</i>	7: <i>proprias hiemes</i>	37.3: <i>propriis lacu- nis</i>	9: <i>proprium an- num</i>
(43: <i>arcu</i>)	(15: <i>scrutatur</i>)	23: <i>dextram</i>	38.2: <i>versat</i>	11: <i>volvens</i> 14: <i>manus</i>
	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 33–39	<i>carmen</i> 51
	35: <i>vivis complexi- bus</i>	12: <i>vivos artus</i>	33.4: <i>vivis aquis</i> 37.4: <i>pocula viva</i>	8: <i>vivum opus</i>
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 33–39	
8: <i>rigent</i> 12: <i>rigens</i>	16: <i>rigore</i>	6: <i>rigent</i>	33.3: <i>rigore</i>	
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49		<i>carmen</i> 51
10: <i>natura</i>	38: <i>Natura</i>	8: <i>naturam</i>		14: <i>naturae</i>
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29			<i>carmen</i> 51
36: <i>labor</i>	2: <i>laborat</i>			4: <i>labor</i>

Tab. 9: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 9, *carm. min.* 29, *carm. min.* 49, *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 51 (Fortsetzung)

<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 33 – 39	<i>carmen</i> 51
	21: <i>venas</i>	18: <i>venis</i>	36.1: <i>venam</i>	
	34: <i>tantum onus</i>	24: <i>damnosum onus</i>	38.2: <i>gelidum onus</i>	(11: <i>suum mundum</i>)
	37: <i>arcanis nodis</i>	22: <i>arcano frigore</i>	34.7: <i>arcano aestu</i>	
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 49		<i>carmen</i> 51	
30: <i>calliditas</i> 33: <i>sollertia</i>	16: <i>callida</i> 8: <i>conscia sortis</i>		33.3: <i>sollers hiemps</i>	
	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 33 – 39	<i>carmen</i> 51	
	1: <i>artem</i>	34.3: <i>arte</i>	6: <i>arte</i>	
	22: <i>transit</i>	39.1: <i>transit</i>	3: <i>hucine</i> 6: <i>transtulit</i>	
	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 49		
	13: <i>nigri</i>	16: <i>nigrae</i>		
	11: <i>resurgit</i>	29: <i>surgunt</i> 31: <i>consurgit</i>		
	15: <i>alga</i>	9: <i>algas</i>		
	25: <i>ferrea</i>	13: <i>aera</i>		
	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 51		
	13: <i>nova miracula</i> 18: <i>renovat</i>	10: <i>novo mense</i>		
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 51			
14: <i>parva</i>	1: <i>parvo</i> 14: <i>parva</i>			
36: <i>labor humanus</i>	12: <i>humana mente</i>			
45: <i>industria</i>	11: <i>industria</i>			
<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 29			
3: <i>ferratae</i>	24: <i>ferrea</i>			
8: <i>igneus</i> 39: <i>ignibus</i>	48: <i>igni</i>			
8: <i>ardor</i>	56: <i>ardor</i>			
24: <i>mucronem</i>	46: <i>mucronibus</i>			

Tab. 9: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min. 9*, *carm. min. 29*, *carm. min. 49*, *carm. min. 33–39* und *carm. min. 51* (Fortsetzung)

<i>carmen 9</i>	<i>carmen 29</i>	<i>carmen 49</i>	<i>carmen 33–39</i>	<i>carmen 51</i>
25: <i>asperat</i>	46: <i>asperat</i>			
30: <i>ira</i>	46: <i>iras</i>			
41: <i>telis</i>	55: <i>telis</i>			
		<i>carmen 49</i>	<i>carmen 33–39</i>	
		5: <i>gelido</i>	38.2: <i>gelidum</i>	
		6: <i>frigus</i>	34.3: <i>frigoris</i>	
		7: <i>hiemes</i>	37.6: <i>hiemes</i>	
		9: <i>ingenio</i>	34.3: <i>ingenium</i>	
		16: <i>iungit se</i>	34.3: <i>iunxit</i>	
		17: <i>undas</i>	34.5: <i>undas</i>	
		21: <i>aquis</i>	33.4: <i>aquis</i>	
		23: <i>concreto</i>	34.7: <i>concreta</i>	

natura zeigt sich bei Claudian als vielseitig. Sie kann göttlich sein wie in *carmen 29*, sie kann das Wesen eines Tieres bezeichnen wie in *carmen 49* und über das Wesen eines Tieres entscheiden wie in *carmen 9*, sie kann als allumfassende Natur auftreten wie in *carmen 51*. Neben der Erneuerung (*nova miracula/novo mense*) zeichnen sie Geschick, Erfindergabe, Lebensklugheit, Kunst und Talent (*calliditas, sollertia, ars, ingenium*) aus.

natura und *ars* kommen gemeinsam nur in den *carmina 49* und *51* vor. Hieraus lassen sich die beiden Grundlinien des bei Claudian vorliegenden Verhältnisses von *ars* und *natura* ableiten. *carmen 49* bringt auf den Punkt, dass die Natur eine Künstlerin ist (*natura artifex*), denn den Zitterrochen zeichnet eine unbezwingbare Kunst aus (49.1: *indomitam artem*) und die Natur hat ihm alles zur Verteidigung mitgegeben (49.5: *armavit natura*). Aus *carmen 51* lässt sich ableiten, dass die Kunst eine Nachahmung der Natur ist bzw. Natur in ein anderes Medium überführt (51.6: *transtulit arte*). Claudian überführt die Natur in das Medium Text und wählt dafür die Darstellungsform Ekphrasis.

Die zentrale Bedeutung des Adjektivs *proprius*, das die Eigentümlichkeit bzw. Wesenhaftigkeit der Mirabilia zum Ausdruck bringt, wird durch die Ergänzung von *carm. min. 9* und *carm. min. 49* bestätigt. Das, was die Mirabilia auszeichnet, ist der *natura* und im Falle der *sphaera* der *ars* eigentümlich bzw. wesentlich. Denken wir nun zurück an die eben angestellte Beobachtung, dass eine Grundlinie des claudianischen *ars-natura*-Verhältnisses die *imitatio* der Natur durch die Kunst ist, und nehmen die Aussage von *proprius* in *carmen 51* in die Rechnung auf, lässt sich daraus ableiten, dass auch die *natura*, vertreten durch das Jahr (51.9: *proprium annum*), der *ars* ei-

gentümlich ist. *ars* kann es ohne *natura* nicht geben, eine Hauptaussage, die wir bereits aus *carmen* 9 kennen.

Die Tabelle 9 führt als überspannendes Motiv ebenso den Gegensatz von Beweglichkeit/Lebendigkeit und Erstarrung vor Augen, der offenbar charakteristisch für die *Mirabilia* ist. Sowohl die *ars* als auch die *natura* können sich bewegen oder erstarren. Dass sich das Wasser im Inneren des Kristalls bewegt, ist genauso definierend für das *Mirabile* wie die Vene des Magnetsteins, die durch das Eisen genährt wird. Denn nur in dem Fall kann der Magnetstein seine Anziehungskraft entfalten. Beim Zitterrochen ist die Verbindung zwischen Lebendigkeit und Erstarrung besonders eng. Seine Grausamkeit manifestiert sich dann, wenn er seine Beute schockt, sodass sie erstarrt, und sie dann lebendig frisst. Die *natura* bekommt über den Zitterrochen also auch eine grausame Seite. Die dem Schock folgende Erstarrung der menschlichen Hand führt immerhin dazu, dass er sich ohne externe Hilfsmittel (9.42: *externam nec quaerit opem*) befreien kann.

Die Wiederholung des Adjektivs *arcanus* lässt sich darauf zurückführen, dass die *Mirabilia* sich wesentlich dadurch auszeichnen, dass sie nicht in aller Gänze erklärt werden (können). Auch die Junktur *opacus umor* (36.2–4) oder *secretum vigorem* (29.19) sind vor diesem Hintergrund zu betrachten. Die *Mirabilia* sind mysteriös und entrückt. In genau diesem Zusammenhang stehen die *praefatio* zu *carmen* 29 sowie *carmen* 51. Denn letztlich beabsichtigt der Mensch, durch seine Forschungen die Welt zu erklären. Doch macht *carmen* 51 deutlich, dass bei der Annäherung an göttliche Erzeugnisse wie den Kosmos Maß zu halten ist.

Die Einschränkung in 29.8–9, wenn der Verstand dazu in der Lage ist, irgendetwas Wahres zu erfassen, vermittelt Skepsis. Wie ich bereits festgehalten habe geht es auch Claudian nicht um eine Erklärung oder gar einen wissenschaftlichen Ansatz.³⁷⁵ Aufgrund ihres Wesens sind *Mirabilia* so interessant und dienen als Inspirationsquelle. Die Texte sind somit als Ausdruck dieser Wunderbarkeit zu verstehen, die auf den unterschiedlichsten Ebenen artifizell umgesetzt wird. Einen weiteren wichtigen Beitrag zum wunderbaren Wesen der *Mirabilia* leistet ihr Verhältnis zu anderen Dingen. Der Kristall in seiner natürlichen Form und als Epigrammserie übertrifft aufgrund der Kombination von fließendem und gefrorenem Wasser die königlichen *spectacula*, die man sowohl natürlich als auch artifizell auffassen kann; die elektrische Kraft des Zitterrochens geht von der *ars* geleitet in die *natura* über. Die *ars* ist das Medium des *Mirabilen*, beim Zitterrochen im negativen, bei den Texten im positiven Sinne.

Weiterhin macht die Tabelle 9 deutlich, dass die Hand nicht nur in *carm. min.* 38 und *carm. min.* 51, sondern auch in *carm. min.* 49 explizit eine Rolle im Verhältnis von *ars* und *natura* spielt. In *carmen* 51 entfaltet die Hand in zweierlei Hinsicht Bedeutung. Sie ist erstens das Produktions- und zweitens ein Rezeptionsmittel für die *ars*. Als Produktionsmittel ist sie gebunden an Akteure wie einen *senex* (i. e. Archimedes), einen *piscator* in 49 und dann implizit an die Parther und die Kreter in 9. Als Re-

375 Vgl. dazu S. 38.

zeptionsmittel wird sie von Jupiter in 51 und einem Jungen in 38 gebraucht, der den Kristall als Produkt einer *natura artifex* mittels seiner Hand rezipiert. In 49 ist die Hand über die Angel, die sie festhält, ganz klar mit der *ars* konnotiert, die von der Kraft der *natura* außer Gefecht gesetzt wird. Die Hand ist somit Kontaktstelle zwischen *ars* und *natura* und macht das Mirabile im positiven wie im negativen Sinne erfahrbar.

In dem Moment, in dem man allerdings ein Mirabile in die Hand nimmt, kann es die Qualität einer Last erlangen (*onus*). Der Gebrauch dieser Vokabel erklärt sich einerseits aus einer materiellen Perspektive, die beiden schwebenden Statuen oder auch die Welt sind vom Material her schwer, andererseits aus der haptischen Perspektive, denn die Temperatur des Kristalls wie auch der Schock des Zitterrochens machen sich an der Hand direkt mit dem Erkalten als mirabilem Effekt bemerkbar. Selbstverständlich ist die Hand auch für die *ars* des Dichters zentral, der sie als Produktionshelfer für seine Texte genauso benötigt wie Archimedes für seine *sphaera*. Für beide Produzenten gilt, dass die Hand diejenige ist, die mit der *natura* wetteifert (51.14: *aemula naturae parva reperta manus*). Nicht nur die *imitatio*, sondern auch die *aemulatio* bestimmt folglich das Verhältnis von *ars* und *natura*.

Mittels der Tabelle 8 aus dem Zwischenfazit zu *carm. min.* 29, *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 51 habe ich festgehalten, dass der Vorgang des *ludere* sowohl für die *ars* als auch die *natura* veranschlagt wird. Obige Tabelle 9 verdeutlicht, dass sich bezüglich des Gegenstückes *labor* eine ähnliche Situation ergibt. *labor*, das in 9, 29 und 51 vorkommt, zeichnet ebenso die *ars* und die *natura* aus. Programmatisch ist diese Beobachtung dahingehend, dass *ludere* und *labor* eine Brücke zwischen *ars* und *natura* schlagen, da sie für beide charakteristisch sind.

Dahinter steht auch ein poetologischer Kommentar. Denn für das Epigramm sind genau diese beiden Modi der Produktion auszeichnende Gattungsmerkmale. Wenn zudem die *natura* sich durch eine spielerische Gestaltung auszeichnet, gibt dies dem Dichter die Grundlage für sein eigenes poetisches *ludere*, das sich bei Claudian vor allem in lexikalischen, metrischen, stilistischen und intra-/intertextuellen Spielereien zeigt. In diesem Kontext stehen auch die Erwähnungen des Adjektivs *parvus*. Klein ist sowohl Merkmal der *natura*, z. B. des Stachelschweins oder der Hand des Archimedes, als auch der *ars*, z. B. der *sphaera*. Trotz ihrer Kleinheit beherbergt die *sphaera* des Archimedes den gesamten Kosmos und umschließt so im Kleinen das ultimativ Große. Dieser Gestus ist ebenso charakteristisch für das Epigramm wie die Kombination von *labor* und *lusus*. Trotz der generischen Kürze ist es dem Epigramm möglich, auch noch so große Inhalte zu fassen. Bei Claudian ist dieser große Inhalt die *natura artifex* in ihren unterschiedlichen Manifestationsformen.

Innerhalb der Gedichte werden *labor*, *mens* und *industria* sowohl an den Gott Jupiter als auch an die Menschen geknüpft. Forcellini definiert *industria* folgendermaßen: *Industria est solertia, diligentia, sedulitas, vis ingenii, qua quippiam excogitamus et adipiscimur. Itaque supra naturam et ingenium addit studium et artem et la-*

borem.³⁷⁶ Deshalb fügt sie über die *natura* und das *ingenium* hinaus Eifer und Kunst und Mühe hinzu. Wenn also in *carm. min.* 51.11 von Archimedes' *audax industria* und in *carm. min.* 9.45 von *nostrae industria vitae* die Rede ist, schließt dieses Substantiv alle oben genannten Aspekte ein und weist sie dem Menschen zu. Als *artifex* bedarf man dieser Werte und Fähigkeiten ganz besonders. Auf Basis der anderen *artifices* beansprucht der Dichter sie für sich selbst.

2.4 *Mirabilia aquarum*

Als letzte Gruppe natürlicher *Mirabilia*, denen Claudian je ein Gedicht widmet,³⁷⁷ bleiben die Flüsse Aponus und Nil.³⁷⁸ Beschreibungen solcher *mirabilia aquarum* sind zahlreich. Ein Paradebeispiel dürfte wohl die intermittierende Clitumnus-Quelle sein, die Plinius der Jüngere in einem seiner Briefe beschreibt (Plin. *epist.* 8.8). Auch Seen wie der *Lacus Larius* können in die Gruppe der *mirabilia aquarum* aufgenommen werden (Plin. *epist.* 4.30).

Wie bereits in den anderen *Mirabiliengedichten* steht keinesfalls eine Erklärung der Naturphänomene im Vordergrund. Das Gedicht auf den Aponus stellt die *concordia discors* natürlicher Elemente genauso wie das Verhältnis von *ars* und *natura* in der Landschaft in den Vordergrund. Das Gedicht auf den Nil ist aufgrund des Themas, des geographischen Bezugs und Claudians eigener Centotechnik stark poetologisch aufgeladen.

2.4.1 Der Aponus (Claud. *carm. min.* 26)

Die modernen italienischen Städte Abano und Montegrotto Terme liegen im euganeischen Thermalgebiet in der Nähe der Stadt Padua. Dass das euganeische Thermalgebiet auch in der Antike bekannt und beliebt war, belegen diverse Erwähnungen des Aponus in der Literatur.³⁷⁹ Bei Silius Italicus heißt es beispielsweise, dass sich das

³⁷⁶ Forcellini 1965 *ad industria*.

³⁷⁷ Guipponi-Gineste 2010: 247 hält dazu abschließend fest: „Claudien, à travers les eaux merveilleuses – le Clitumne, la source Apone ou le Nil – se livre à un éloge de la nature à la générosité inépuisable. L'activité créatrice de cette dernière, l'*opifex natura* dont s'émerveillait Pline, semble portée à son comble dans cet élément perçu comme une source essentielle de vie. La merveille naturelle, observée et décrite, est toujours envisagée à un moment dans son rapport aux hommes pour lesquels elle semble avoir été créée.“

³⁷⁸ S. dazu auch Luceri 2020: 41–46. Vgl. auch Garambois-Vasquez 2013: 533–540.

³⁷⁹ S. zum Aponus den Kommentar Ricci 2001. Als einzigem Gedicht aus der Reihe der Naturmirabilia ist dem Aponus ein eigener Kommentar gewidmet: Fuoco 2008 inklusive Übersetzung ins Italienische. Als Aufsatz zum Thema Cazzuffi 2008–2009 und Cazzuffi 2013. Cazzuffi 2008–2009 fokussiert vor allem Intertexte. Darunter zählt sie hauptsächlich Claudians *DRP* (Cazzuffi 2008–2009: 137 mit FN 3), *Stat. silv.* 1.2, 1.3, 3.1 (Cazzuffi 2008–2009: 142–144), Plin. *epist.* 8.20 (Cazzuffi 2008–2009: 144–145)

Volk am Aponus erfreute (Sil. 12.218: *Apono gaudens populus*). Plinius der Ältere hält fest, dass an den heißen Quellen bei Patavium kräftigende Kräuter wuchsen (Plin. nat. 2.227: *Patavinorum aquis calidis herbae virentes innascuntur*).

Auch in religiöser Hinsicht war der Aponus, der hier als Flussgott selbst verehrt wurde, bedeutend. Daher spielen in diversen antiken Textstellen Orakel eine wichtige Rolle. In Lukans Bürgerkriegsepos wird geschildert, dass am *Collis Euganeus* bei Padua ein Augur verkündet, dass der Endkampf zwischen Pompeius und Caesar bei Pharsalos gekommen sei (Lucan. 7.192–195). Sueton berichtet davon, dass Tiberius auf seinem Weg nach Illyrien beim Orakel des Geryon in der Nähe von Padua vorbeigekommen sei. Aufgrund des Orakels, dass er römischer Kaiser werde, wirft Tiberius goldene Würfel in die Quelle des Aponus. Bis heute, berichtet Sueton, seien die Würfel unter der Wasseroberfläche sichtbar (Suet. *Tib.* 14).

Über diese Aspekte hinaus gilt der Aponus als ein Exempel für die *concordia discors* der Elemente Feuer und Wasser. So heißt es bei Cassiodor in Bezug auf den Aponus (Cassiod. var. 2.39.3): *merito dicunt philosophi elementa sibi mutuis complexionibus illigari et mirabili coniungi foederatione, quae inter se contraria intelleguntur varietate pugnare*.³⁸⁰

All diese Punkte, die Heilkraft, die Votivgaben und die *concordia discors*, verarbeitet Claudian in seinem längsten Mirabiliengedicht. Sinnbildlich stehe, so Cazzuffi, der Aponus für eine glückliche Kooperation von göttlicher, natürlicher und menschlicher Welt.³⁸¹

*Fons, Antenoreae vitam qui porrigis urbi
fataque vicinis noxia pellis aquis,
cum tua vel mutis tribuant miracula vocem,
cum tibi plebeius carmina dictet honos
et sit nulla manus, cuius non pollice ductae 5
testentur memores prospera vota notae,
nonne reus Musis pariter Nymphisque tenebor,
si tacitus soli praetereare mihi?
indictum neque enim fas est a vate relinqui*

und Auson. *Mos.* (Cazzuffi 2008–2009: 146). Im Gegensatz jedoch zu diesen Autoren (Cazzuffi 2008–2009: 146) untersuche Claudian die wahre Morphologie des Ortes („la vera morfologia“), gehe dem Ursprung des Naturphänomens nach („stabilire l’origine dei fenomeni naturali“) und stelle die Mittel dar, mit denen die Bodenressourcen genutzt würden („soprattutto illustra tecnicamente con quali mezzi avvenga l’impiego delle risorse del suolo“). Dabei halte er allerdings immer präsent, dass Künstliches und Natürliches nicht im Konflikt stehen müssen („avendo sempre presente che naturale e artificiale non devono essere in reciproco conflitto“). S. zu textuellen Vorbildern Fuoco 2008: 31–35. S. zum Aponus speziell bei lateinischen Autoren Fuoco 2008: 35–38.

³⁸⁰ Stärk 1995: 173 mit FN 342.

³⁸¹ Cazzuffi 2008–2009: 135.

<i>hunc qui tot populis provocat ora locum?</i> ³⁸²	10
<i>alto colle minor, planis erectior arvis</i> <i>conspicuo clivus molliter orbe tumet,</i> <i>ardentis fecundus aquae. quacumque cavernas</i> <i>perforat, offenso truditur igne latex.</i>	
<i>spirat putre solum, conclusaque subter anhelio</i> <i>pumice rimosas tperforat unda vias.</i>	15
<i>umida flammarum regio, Vulcania</i> <i>ubera, sulphureae fervida regna plagae.</i> <i>quis sterilem non credat humum? fumantia vernant</i> <i>pascua, luxuriat gramine cocta silex,</i>	20
<i>et, cum sic rigidae cautes fervore liquescant,</i> <i>contemptis audax ignibus herba viret.</i> <i>praeterea grandes effosso marmore sulci</i> <i>saucia longinquo limite saxa secant.</i>	
<i>Herculei (sic fama refert) monstratur aratri</i> <i>semita, vel casus vomeris egit opus.</i>	25
<i>in medio, pelagi late flagrantis imago,</i> <i>caerulus immenso panditur ore lacus,</i> <i>ingenti fusus spatio; sed maior in altum</i> <i>intrat et arcanae rupis inane subit,</i>	30
<i>densus nube sua tactuque inmitis et haustu,</i> <i>sed vitreis idem lucidus usque vadis.</i> <i>consuluit natura sibi, ne tota lateret,</i> <i>admisitque oculos quo vetat ire calor.</i>	
<i>turbidus impulsu venti cum spargitur aer</i> <i>glaucaque fumiferae terga serenat aquae,</i> <i>tunc omnem liquidi vallem mirabere fundi,</i> <i>tum veteres hastae, regia dona, micant,</i>	35
<i>quas inter nigrae tenebris obscurus harenae</i> <i>discolor abruptum flumen hiatus agit;</i> <i>apparent infra latebrae, quas gurgis opacus</i> <i>inplet et abstrusos ducit in antra sinus;</i>	40
<i>tum montis secreta patent, qui flexus in arcum</i> <i>aequora pendenti margine summa ligat.</i> <i>viva coronatos adstringit scaena vapores,</i> <i>et levis exili cortice terra natat,</i>	45
<i>calcantumque oneri numquam cessura virorum</i> <i>sutentat trepidum fida ruina pedem.</i> <i>facta manu credas: sic levis circuit oras</i> <i>ambitus et tenuis perpetuusque riget.</i>	50
<i>haerent stagna lacu plenas aequantia ripas</i> <i>praescriptumque timent transiluisse modum;</i> <i>quod superat fluvius devexa rupe volutus</i> <i>egerit et campi dorsa recurva petit.</i>	

³⁸² Fuoco 2008: 78 weist explizit darauf hin, dass die Überlieferungslage dieses Distichons besonders schwierig ist.

<i>devehit exceptum nativo spina meatu;</i>	55
<i>in patulas plumbi labitur inde vias;</i>	
<i>nullo cum strepitu madidis infecta favillis</i>	
<i>despumat niveum fistula cana salem.</i>	
<i>multifidas dispergit opes artemque secutus,</i>	
<i>qua iussere manus, mobile torquet iter</i>	60
<i>et iunctos rapido pontes subtermeat aestu</i>	
<i>adflatosque vago temperat igne tholos.³⁸³</i>	
<i>acrior interius rauci cum murmure saxi</i>	
<i>spumeus eliso pellitur amne vapor.³⁸⁴</i>	
<i>hinc pigras repetunt fessi sudore lacunas,</i>	65
<i>frigora quis longae blanda dedere morae.</i>	
<i>salve, Paeoniae largitor nobilis undae,</i>	
<i>Dardanii, salve, gloria magna soli,</i>	
<i>publica morborum requies, commune medentum</i>	
<i>auxilium, praesens numen, inempta salus.</i>	70
<i>seu ruptis inferna ruunt incendia ripis</i>	
<i>et nostro Phlegethon devius orbe calet,</i>	
<i>sulphuris in venas gelidus seu decidit amnis</i>	
<i>accensusque fluit, quod manifestat odor,</i>	
<i>sive pari flammis undarum lance rependens</i>	75
<i>arbiter in foedus mons elementa vocat,</i>	
<i>ne cedant superata sibi, sed legibus</i>	
<i>alterius vires possit utrumque pati:</i>	
<i>quidquid erit causae, quocumque emitteris ortu,</i>	
<i>non sine consilio currere certa fides.</i>	80
<i>quis casum meritis adscribere talibus audet,</i>	
<i>quis negat auctores haec statuisse deos?</i>	
<i>ille pater rerum, qui saecula dividit astris,</i>	
<i>inter prima coli te quoque sacra dedit</i>	
<i>et fragilem nostri miseratus corporis usum</i>	85
<i>telluri medicas fundere iussit aquas,</i>	
<i>Parcarumque colos exoratura severas</i>	
<i>flumina laxatis emicuere iugis.</i>	
<i>felices, proprium qui te meruere, coloni,</i>	
<i>fas quibus est Aponon iuris habere sui.</i>	90
<i>non illis terrena lues corrupta nec Austri</i>	
<i>flamina nec saevo Sirius igne nocet,</i>	
<i>sed, quamvis Lachesis letali stamine damnet,</i>	
<i>inde sibi fati prosperiora petunt.</i>	
<i>quod si forte malus membris exuberat umor</i>	95
<i>languida vel nimio viscera felle virent,</i>	
<i>non venas reserant nec vulnere vulnera sanant</i>	

383 Fuoco 2008: 110 *ad loc.* spricht hier von einem „Verso aureo“ aufgrund des doppelten Hyperbatons und des Chiasmus.

384 Fuoco 2008: 111 *ad loc.* zieht an dieser Stelle in Betracht, dass *elidere* eher im Sinne von *comprimere* verstanden werden und daher eher mit „verengen“ übersetzt werden müsste.

*pocula nec tristi gramine mixta bibunt:
amissum lymphis reparant inpune vigorem
pacaturque aegro luxuriante dolor.* 100

Claudians Gedicht auf den Aponus möchte ich in sechs Abschnitte gliedern.³⁸⁵ Eingeraht von einer poetologischen *praefatio* und zwei Abschnitten über den Makarismos der *natura* stehen drei Teile, in denen die markanten Punkte der Landschaft beschrieben werden.³⁸⁶

Die Beschreibungstechnik Claudians charakterisiert Cazzuffi als symmetrisch. Sie arbeite sich beispielsweise von Außen nach Innen sowie von Oben nach Unten vor. In den vielen abgehandelten Einzelaspekten sieht sie die für die spätantike Kunst im Allgemeinen typische Fragmentierung. Motiviert sei die Fragmentierung durch das Bestreben, in Nachahmung des menschlichen Blicks alle Einzelaspekte darzustellen. Dem spätantiken Verständnis von Landschaft folgend ist Claudians Aponus ein Ort des Zusammentreffens von Natur und Kultur. Die geschilderte Symbiose von Natürlichem und Künstlichem sei für den Menschen überlebenswichtig. Genauso zentral für den Menschen seien die Ästhetik und die Nützlichkeit der Natur.³⁸⁷

2.4.1.1 Claud. *carm. min.* 26.1–10: *praefatio*

Zu Beginn des Gedichtes wird der Aponus angerufen (26.1: *Fons*).³⁸⁸ Der hymnische Charakter wird durch die schweren Längen des ersten Verses metrisch untermalt: *Fōns, Āntēnōrēāē vītām quī pōrrīgīs ūrbī*. Mittels eines Relativsatzes wird einerseits seine Lage konkretisiert und andererseits seine Funktion. Geographisch wird er bei Patavium verortet, der Stadt des Antenor (26.1: *Antenoreae urbī*). Der römischen Überlieferung zufolge ist Antenor nach dem Ende des trojanischen Krieges nach Italien gekommen und hat dort Patavium gegründet (Verg. *Aen.* 1.242–249). Den Menschen der Stadt und der Region gegenüber erweist sich der Fluss als wohlwollend, wie auch der Nil gehört er zu den Erzeugnissen einer *natura benigna*. Denn er reicht der Stadt das Leben dar (26.1: *vitam qui porrigis*), was sich auf die Fruchtbarkeit der vulkanischen Erde zurückführen lässt. Aber auch die üblen Schicksale von Menschen werden am Aponus und durch sein Wasser geheilt (26.2: *fataque noxia pellis*).

Dass es sich beim Aponus um ein Wunderwerk der Natur handelt, wird direkt in 26.3 durch die Wendung *tua miracula* herausgestellt. Denn die Heilkraft des Aponus besteht beispielsweise darin, dass stumme Menschen wieder sprechen können (26.3: *mutis tribuant vocem*). Fuoco merkt an, dass Claudian hiermit wohl nicht auf eine tatsächliche therapeutische Auswirkung des Quellwassers verweist. Viel eher meine

³⁸⁵ Fuoco 2008: 19–20 untergliedert in drei Abschnitte (Claud. *carm. min.* 26.1–10: Proöm; Claud. *carm. min.* 26.11–66: Beschreibung; Claud. *carm. min.* 26.67–200: Makarismos).

³⁸⁶ Als zentrale Aspekte der Topothese des Ortes nennt Cazzuffi 2013: 114: *clivus, caerulus lacus, fluvius, spina, patulas plumbi vias, fistula cana, pontes, adflatos tholos, pigras lacunas*.

³⁸⁷ Cazzuffi 2013: 122.

³⁸⁸ Dazu Fuoco 2008: 73–81.

Claudian damit, dass die *miracula* des Aponus derartiges Staunen bewirken, dass selbst ein Stummer zu reden beginnt.³⁸⁹

Die Verse 26.4–5 widmen sich der dichterischen Inszenierung des Flusses. Die plebeische Ehre habe ihm Gedichte gewidmet und es gebe generell keine Hand, die aufgrund der günstigen *vota* des Ortes (26.6: *memores prospera vota*) nicht schriftlich Zeugnis über die wohlwollende Natur ablege. Vor diesem Hintergrund wäre es für den Dichter Claudian geradezu eine Schande, wenn er nicht ein Gedicht auf den Aponus verfassen würde (26.8: *si tacitus soli praetereare mihi?*). Sowohl bei den Musen als auch bei den Nymphen würde er in Ungnade fallen (28.7: *reus Musis pariter Nymphisque tenebor*). Es ist geradezu rechtmäßig (26.9: *fas est*), dass auch Claudian diesen Quell besingt, der schon vorher von so vielen besungen worden ist (26.10: *hunc qui tot populis provocat ora locum*). Für *fari* und seine Derivate, beispielsweise *fas* und *fama*, nimmt Bettini eine doppelte Agency an. Es gebe den „animator“, der einen Sprechakt vollziehe, und den „principal“, der Authentizität und Wirksamkeit garantiere.³⁹⁰ *fas* sei „authoritative speech with the force of divine or natural law“.³⁹¹ Für einen epischen *vates* ist gerade ein autoritativer und wirkungsvoller Sprechakt angemessen.

Stummheit bzw. Schweigen steht in diesen Versen in direktem Gegensatz zum Sprechen. Die Wundersamkeit des Aponus löst nicht etwa Staunen aus, sondern Sprechen (26.3). Dies wird in 26.10 aufgegriffen, wenn es heißt, dass Claudian in seiner Rolle als *vates* den Ort, der so viele menschliche Mänder angeregt habe, nicht unerwähnt lassen sollte (26.10: *provocat ora*). Pendant zu *mutis* in 26.3 ist *tacitus* in 26.8.

Diese *praefatio* ruft vier große Diskursfelder auf. Erstens die *benignitas* der Natur, zweitens das Wunder der Natur, drittens das göttliche Walten und viertens die Dichtung, die zum Dank sowie in Reaktion auf Wohlwollen und Wunder der Natur verfasst wird. Dass dabei der Quell selbst zur Inspiration des Dichters führt, verdeutlicht der Vers 26.3: *mutis tribuant miracula vocem*, also selbst vorher stummen Dichtern gibt der Aponus Anlass zum Dichten. Wie auch an anderer Stelle ist das Dichten eng an die Hand und vor allem den Daumen geknüpft.³⁹² Eine Gruppe von Dichtern wird insofern genauer charakterisiert, als es sich bei ihnen um Angehörige des Volkes handelt (26.4: *plebeius*). Diese legen ihre *vota* am Heiligtum ab (26.6: *testentur memores prospera vota notae*). Der Dichter von *carmen* 26 hält fest, dass er in seiner Funktion in einem engen Verhältnis zu den Musen und den Nymphen des Flusses stehe. Er bezeichnet sich selbst als *vates*, also als göttlich inspirierten Dichter. Das inspirierende Göttliche ist an dieser Stelle die *natura*.

In der direkten hymnischen Apostrophe des Quells klingt *carmen* 26 stark an Horazens *carmen* 3.13 an.³⁹³

³⁸⁹ Fuoco 2008: 75 *ad loc.*

³⁹⁰ Bettini 2008: 336 zitiert in Willis 2011: 91.

³⁹¹ Willis 2011: 91.

³⁹² S. dazu die Ausführungen zu *pollex* in *carmen* 38, S. 128–129.

³⁹³ Vgl. dazu auch Fuoco 2008: 73 *ad loc.*

*O fons Bandusiae, splendidior vitro,
dulci digne mero non sine floribus,
cras donaberis haedo,
cui frons turgida cornibus*

primis et Venerem et proelia destinat, 5
*frustra: nam gelidos inficiet tibi
rubro sanguine rivos
lascivi suboles gregis.*

*te flagrantis atrox hora Caniculae
nescit tangere, tu frigus amabile* 10
*fessis vomere tauris
praebes et pecori vago.*

*fies nobilium tu quoque fontium,
me dicente cavis impositam ilicem
saxis, unde loquaces* 15
*lymphae desiliunt tuae.*³⁹⁴

Claudians Aponus-Gedicht greift den Anfang der horazischen Ode auf: *Fons*, *Antenoreae* und *O fons Bandusiae*. Neben der Apostrophe teilen sie die lokalisierenden Namen im Genitiv, die Homophonie in der Endsilbe aufweisen. Auch metrisch nimmt Claudians Gedichtanfang auf Horaz Bezug. Denn die Ausdrücke *Fōns*, *Āntēnōrēāē* und *Ō fōns Bāndūsīāē* haben dieselbe Silbenzahl von 6. Auch in der Verteilung der Quantitäten ergibt sich Gleichheit. Drei Längen werden je gefolgt von zwei Kürzen und einer abschließenden Länge des Genitivs. Die Silbe *O* aus der Ode des Horaz ist bei Claudian in den Namen *Antenoreae* integriert worden. Die Namen haben zu Beginn und Ende eine Länge und auffällige Kürzen auf der vor- und drittletzten Silbe (*Āntēnōrēāē* und *Bāndūsīāē*). Betrachtet man das verwendete Vokabular, so fällt auf, dass die Texte sieben Wörter entweder in derselben oder in unterschiedlichen Formen teilen:

Hor. <i>carm.</i> 3.13:	vitro	gelidos	flagrantis	frigus	fessis	vomere	lymphae
<i>carm. min.</i> 26:	vitreis	gelidus	flagrantis	frigora	fessi	vomeris	lymphis

Diese Auswahl an Vokabeln zeigt, dass beiden Gedichten eine ähnliche Gedankenwelt zugrundeliegt. Diese ist gekennzeichnet von Wärme und Kälte, von glasklarem Wasser, von menschlicher oder tierischer Ermüdung und Landwirtschaft. Es ist eine durchaus bukolisch geprägte Welt, in der vor allem das Wasser eine zentrale Bedeutung hat. Es ist bezeichnend, dass Claudian, nachdem er bereits zahlreiche Begriffe für Wasser verwendet hat, gerade mit *lymphis* sein Gedicht abschließt. Denn damit gebraucht er eine Vokabel für Wasser, die gerade im Kontext von Quellbeschreibungen gängig ist, wie das Gedicht des Horaz zeigt. Das Quellwasser ist sowohl bei Horaz als auch bei Claudian im wahrsten Sinne des Wortes die Inspirationsquelle.

³⁹⁴ Lateinischer Text Shackleton Bailey 1991.

Mit der hymnischen Anrufung geht in beiden Fällen eine Sakralisierung der Quelle einher, im Rahmen derer beide Gewässer in einen göttlichen Kontext gestellt werden.³⁹⁵ Ein wichtiges Mittel der Sakralisierung ist das Opfer, das bei Horaz im Rahmen eines Festes für die Bandusia-Quelle stattfinden wird; *cras donaberis haedo* heißt es da in Hor. *carm.* 3.13.3. Denn gemeinsam mit einer Wein- und Blumenspende (Hor. *carm.* 3.13.2: *dulci digne mero non sine floribus*) wird am kommenden Tag auch ein Böcklein geopfert, dessen Hörner bereits auf der Stirn zu sehen sind (Hor. *carm.* 3.13.4: *frons turgida cornibus*). Das Blut des geschlachteten Tieres soll direkt in die Quelle hineingelassen werden (Hor. *carm.* 3.13.6–7: *gelidos inficiet tibi / rubro sanguine rivos*). Bei Claudian wird nun kein Opfer imaginiert; aber es ist in dem Moment präsent, in dem die Opfergaben im glasklaren Wasser sichtbar sind (26.38).

Ein weiterer Aspekt, der die beiden Gewässer verbindet, ist ihr Wohlwollen Mensch und Natur gegenüber. Bei Horaz wird dieses in der dritten Strophe (Hor. *carm.* 3.13.9–12) thematisiert. Denn bei sengender Sommerhitze (Hor. *carm.* 3.13.9: *flagrantis Caniculae*) können sich die Herden und die Stiere nach der Feldarbeit an dem kühlen Wasser der Quelle laben (Hor. *carm.* 3.13.10: *frigus amabile*). Das Gebiet um den Aponus ist wie der Bandusia-Quell auch von der Hitze des Sommers nicht beeinträchtigt (26.91: *flamina nec saevo Sirius igne nocet*). Denn die Fruchtbarkeit der Erde ist durch die vulkanische Erde am Aponus garantiert. Hier sind es keine Tiere, die sich an der besonderen Qualität des Wassers erfreuen, sondern Menschen, genauer gesagt Bauern (26.88: *coloni*) und Kurgäste (26.100: *aegro*).

Horazens letzte Strophe (Hor. *carm.* 3.13.13–16) kommentiert zwei Dinge. Zum einen die landschaftliche Einbettung der Quelle. Sie entspringt aus einem Felsen (Hor. *carm.* 3.13.15–16: *unde / lymphae desiliunt tuae*); auch ein schattenspendender Baum wächst bei ihr (Hor. *carm.* 3.13.14: *impositam ilicem*). Diese Kombination von Quelle, Fels und Baum ist auch in griechischen Epigrammen ein etabliertes Motiv für einen sakralen Ort.³⁹⁶ Claudians Aponus-Gedicht fokussiert einen bei einem Hügel (26.12: *clivus*) gelegenen See (26.28: *caerulus lacus*), der durch den Fluss gespeist wird. Zum anderen knüpft der Dichter den dauerhaften Ruhm der Bandusia-Quelle an sein Lied (Hor. *carm.* 3.13.13–14: *fies nobilium tu quoque fontium / me dicente*). Das Futur *fies* impliziert den Zeitpunkt ab dem Entstehen des Liedes bis in alle Ewigkeit. Während Horaz tatsächlich als erster und einziger Dichter den *fontem Bandusiae* besingt, stellt Claudian sein Verfassen des Aponus-Gedichtes vor einen anderen Hintergrund. Denn schriftlich haben bereits einige Menschen den Aponus besungen, sowohl die Dichter (26.4) als auch diejenigen, die zum Opfern an den Aponus kommen (26.5–6). Jeder Dichter, der etwas auf sich hält, muss sich also dieser Tradition anschließen, wenn er nicht ein Angeklagter der Musen und Nymphen sein möchte (26.7–8). Claudian vermittelt, dass seine Motivation nicht so augenscheinlich im Lob der *natura* liegt, sondern eher in einer Erwartungshaltung, die an ihn als Dichter herangetragen wird. Der

395 Syndikus 2001: 131.

396 Syndikus 2001: 129.

weitere Verlauf des Gedichtes wird jedoch zeigen, dass das Lob der Natur für Claudian durchaus ausschlaggebend ist.

2.4.1.2 Claud. *carm. min.* 26.11–26: Vulkanische Fruchtbarkeit

Die Verse 26.11–26 stehen ganz im Lichte der Fruchtbarkeit der vulkanischen Gegend um den Aponus. Das zentrale Distichon 26.17–18 bringt dies auf den Punkt. Die Gegend ist feucht (26.17: *umida*), die Erde ist üppig (26.18: *ubera*) und geprägt von den Schwefelvorkommen (26.18: *sulphureae*). Der Schwefel wird eng an die *fervida regna* gebunden (26.18), die sich unterhalb der Erde befinden. Dass gerade die vulkanische Hitze für diesen Ort eine zentrale Bedeutung hat, sowohl für die *natura* als auch für die Menschen,³⁹⁷ führt die Ausdehnung des Wortfeldes Feuer/Hitze vor Augen (*ardentis, igne, flammaram, Vulcania, fervida, fumantia, fervore, ignibus, flagrantis, calor, fumiferae, vapores, aestu, igne, vapor, inferna incendia, flammis, saevo igne*).

Auch betonen diese beiden Verse die *concordia discors* der Natur. *umida flammaram*, direkt zu Beginn von 26.17 positioniert, visualisiert den Gegensatz und die gleichzeitige Vereinigung von Wasser und Feuer, die den Aponus auszeichnet. Selbigen Effekt hat die Formulierung *ardentis aquae* in 26.13.³⁹⁸ Die *concordia discors* von Feuer und Wasser wird nicht nur durch die konkret erwähnten Elemente, sondern auch durch die mit ihnen konnotierten Farben inszeniert: Blau für Wasser (26.28: *caeruleus*) und feuerfarben für das Feuer (26.13: *ardentis*, 26.14: *igne*, 26.27: *flagrantis*).

Landschaftlich gesehen fällt eine Bergwand auf, die sich sanft aus der Ebene erhebt (26.11–12). Dass dieser Berg ein Teil der Oberwelt ist, hebt die Wendung *conspicuo orbe* (26.12) deutlich hervor, denn das, was sich oberhalb befindet, ist vom menschlichen Auge wahrnehmbar. Die Beschreibung betont, dass die Bergwand komplett mit Rissen übersät ist (26.14: *perforat*, 26.16: *rimosas perforat vias*, 26.23–24: *praeterea grandes effosso marmore sulci / saucia longinquo limite saxa secant*). Diese Risse, die auch als Wunden charakterisiert werden (26.24: *saucia*), sind allerdings für die Natur bedeutend. Denn sie ebnen dem durch Bimsstein eingeschlossenen Wasserdampf den Weg (26.15: *conclusaque subter anhelos*), sodass er über sie aus dem Boden fließen kann (26.14: *truditur latex*). Dieses Austreten wird als Atmen des Bodens bezeichnet (26.15: *spirat putre solum*).

Für die Risse und Straßen wird im abschließenden Distichon des Abschnitts unter anderem ein mythologisches Aition geliefert. Gerade in einer hellenistischen Literaturtradition, in der Claudian zweifelsohne steht, ist das Verfassen von Aitia immer ein Ausweis für einen *poeta doctus*. Die Verbreitung des hier erwähnten Aitions findet über die *fama* statt (26.25: *sic fama refert*). *fama*, das wie *fas* zu den Derivaten von *fari* gehört, zählt Bettini gemeinsam mit *fabula* zu den „modes of untrustworthy and

³⁹⁷ Die Heilkraft der schwefelhaltigen Quellen definiert Vitruv folgendermaßen (Vitr. 9.3.4): *Namque sulphureosi fontes nervorum labores reficiunt percalefaciendo exurendoque caloribus e corporibus umores vitiosos*.

³⁹⁸ S. zur *concordia discors* und Bergen auch S. 18 und 75.

specifically *ungrounded speech*“.³⁹⁹ Die Überlieferung ist somit eng an eine mündliche Tradition gebunden, die nicht unbedingt verlässlich ist. Denn *fama* fehlt das, was *fas* hat, nämlich der „principal“,⁴⁰⁰ also eine göttliche oder gesetzliche Legitimationsinstanz.⁴⁰¹ Für die Furchen in den Felsen soll der Pflug des Herkules verantwortlich sein (26.25: *Herculei aratri*),⁴⁰² dessen Weg durch die Furchen abgebildet wird (26.25–26: *monstratur / semita*). Eingeschränkt wird allerdings, dass auch der Zufall das Werk des Pflugschars verursacht haben könnte (26.26: *casus vomeris egit opus*). Herkules, der Halbgott, tritt hier quasi als mythischer Bauer auf, der dem Glück der zeitgenössischen Bauern, die später im Gedicht erwähnt werden (26.89), durch sein Pflügen den Weg geebnet hat. Herkules wird dadurch zum „landscape agent“.⁴⁰³ Crofton-Sleigh bezeichnet Herkules im Zusammenhang mit seiner Aufgabe, die Herde des Geryon zu stehlen, als „Proto-Roman Landscaper“.⁴⁰⁴ An dieser Stelle werden lokaler Mythos, Gott, Natur und Mensch maßgeblich zu einer Einheit verflochten.

Trotz des brodelnden Feuers unter der Erde ist die Landschaft gekennzeichnet von frühlingshafter Erneuerung (26.19–20: *vernans pascua*) und Wachstum. Das Gras, das auf den Bergen wächst, wird nicht einmal von den Flammen versengt (26.22: *audax herba viret*). Im Gegensatz dazu werden die Felsen durch das unterirdische Feuer geschmolzen (26.21: *rigidae cautes liquescant*).

2.4.1.3 Claud. *carm. min.* 26.27–54: *caerulus lacus*

Ein weiterer zentraler Bestandteil der vulkanischen Landschaft ist der blaue See (26.28: *caerulus lacus*),⁴⁰⁵ der aus den Thermalquellen gespeist wird. Seine Charakteristika werden in den Versen 26.27–32 dargelegt.

Seine enorme Ausdehnung wird sowohl in der Breite (26.27: *late*, 26.28: *immenso ore*, 26.29: *ingenti spatio*) als auch in der Tiefe (26.29: *maior in altum*) bemessen.⁴⁰⁶ Der Vergleich mit einem weitläufigen glühenden Meer trägt zur Vorstellung der Dimensionen bei (26.27: *pelagi late fragrantis imago*). Trotz seiner eigenen Tiefe und seiner Ausdehnung unter die Felsen ist sein Grund glasklar (26.32: *lucidus*). Über ihm schwebt eine dichte Nebelwolke (26.31). Der Nebel wird vor allem aufgrund der Beschaffenheit des Ortes über dem See gesammelt (26.45: *viva coronatos adstringit*

³⁹⁹ Willis 2011: 91.

⁴⁰⁰ Bettini 2008: 336 zitiert in Willis 2011: 91.

⁴⁰¹ Willis 2011: 93.

⁴⁰² Fuoco 2008: 91 *ad loc.* führt die Erwähnung des Herkules an dieser Stelle auf seine Schutzfunktion für Bäder zurück. S. zu einem lokalen Herkulesmythos Cazzuffi 2013: 116.

⁴⁰³ Conan 2003: 16.

⁴⁰⁴ Crofton-Sleigh 2016: 392.

⁴⁰⁵ Als Parallelstellen zur Beschreibung von Seen in der römischen Literatur nennt Cazzuffi 2008–2009: 136–137: Cic. *Ver.* 2.4.207, Ov. *met.* 5.385ff., Plin. *epist.* 8.8.2f. und Claud. *Rapt.* 2.112–117. Zu Claud. *Rapt.* 2.112–117 auch Cazzuffi 2013: 115.

⁴⁰⁶ S. zu geologischen Erklärungsansätzen zu Sinkhöhlen Baleriaux 2016: 103–104, 109.

scaena vapores). Das Wasser lässt sich weder berühren noch schmecken (26.31: *tactuque inmitis et haustu*).⁴⁰⁷

Sein Wasser und sein Boden sind glasklar (26.32: *vitreis idem lucidus usque vadis*). Deswegen sieht man, wenn der Nebel durch einen Windstoß aufgelöst wird (26.35: *turbidus impulsu venti cum spargitur aer*) und die Feuchtigkeit sich auf die Landschaft gelegt hat (26.37: *tunc omnem liquidi vallem fundi*), bis auf den Boden. Dort nimmt der Betrachter Opfergaben wahr, darunter Speere, die Geschenke von Königen waren (26.38: *tum veteres hastae, regia dona, micant*). Allein das Adjektiv *regia* drückt einen hohen Wert der Opfergaben aus. Mit der Übergabe an den Aponus geht dieser hohe Wert auf den Fluss über.

Aus der römischen Perspektive deutet das Adjektiv *regia* weit in die Vergangenheit zurück, nämlich in die römische Frühzeit, in der tatsächlich Könige regierten. Dem Betrachter eröffnet also hier die *natura* den Blick in die Vergangenheit – und einem römischen Betrachter sogar in die Geschichte des eigenen Volkes. Die *natura* ermöglicht eine Art Selbstreflexion oder auch Selbsterkenntnis. Miles stellt heraus, dass der Anblick von Votivgaben an Heiligtümern aufgrund der Masse bisweilen überwältigend gewesen sein muss. Die Votivgaben seien für einen Betrachter „testimony of previous, successful prayers to the deity, of the community’s deep past.“⁴⁰⁸

Diese enge Zusammenarbeit natürlicher Elemente, die letztlich dazu führt, dass die Opfergaben im See wahrgenommen werden können, bringen die Verse 26.33–34 auf den Punkt: Die Natur selbst sorgt dafür, dass sie nicht komplett verborgen bleibt. Denn sie gestattet eine Wahrnehmung mit den Augen, wenngleich ein Eintauchen mit dem Körper aufgrund der Hitze des Wassers unmöglich ist (26.34: *admisitque oculos quo vetat ire calor*).⁴⁰⁹

Unter dem See und dem angrenzenden Berg erstreckt sich eine verzweigte Höhlenlandschaft (26.40: *hiatus*, 26.41: *latebrae*). Diese Geheimnisse des Berges (26.43: *montis secreta*) werden durch das durchsichtige Wasser des Sees und nach dem Verschwinden des Nebels freigelegt (26.43: *patent*).

Die künstliche Befestigung des Sees (26.49: *facta manu credas*) wird vor allem in den Versen 26.46–54 beschrieben. Das Land schwimmt auf einer Art Steg (26.46: *exili cotice*), der den See so umschließt, dass Menschen an ihm entlanglaufen können (26.47–48). Platnauer 1967 übersetzt hier folgendermaßen: „A verdant amphitheatre surrounds this steaming cauldron, and the ground floats lightly with slender film; never will it give way beneath the visitor’s weight, upholding his timorous feet, trusty though seeming so unsure.“ Diese Mauer passt sich allerdings wunderbar an die

⁴⁰⁷ Vitruv legt dar, dass es unterschiedliche Arten von Quellen gibt (Vitr. 8.3.1–2). Einerseits existierten warme Quellen, deren Wasser besser zu trinken ist als das Wasser aus der Quelle der Camenen oder aus der Marcischen Wasserleitung. Dann gibt es die kalten Quellen, deren Wasser stinkt und einen schlechten Geschmack hat.

⁴⁰⁸ Miles 2016: 184.

⁴⁰⁹ Der Topos des durchsichtigen Wassers findet sich auch bei Ausonius (Auson. Mos. 56–62). Dieser Abschnitt steht bei Ausonius unter dem Motto: *secreti nihil, amnis, habens* (Auson. Mos. 56).

landschaftlichen Gegebenheiten an (26.49–50). Das im Becken gesammelte Wasser zeigt keinerlei Bewegung (26.51: *haerent stagna lacu*). Der Wasserspiegel reicht bis zum Ufer (26.51: *plenas aequantia ripas*). Weil mehr Wasser vorhanden ist als das Becken eigentlich fassen kann, verteilt es sich in der Ebene (26.53–54).

Nach Cazzuffi erhält der See seine Schönheit aus sich und anderen Seen der antiken Literatur heraus. Jedes verwendete Wort deutet sie als Mosaikstein, der das Bild des Aponus gestaltet und andere Örtlichkeiten aufruft.⁴¹⁰

2.4.1.4 Claud. *carm. min.* 26.55–66: Thermen

Die Verse 26.55–66 befassen sich mit der bebauten Landschaft.⁴¹¹ Dabei richte, so Cazzuffi, Claudian seine volle Aufmerksamkeit auf die kompetent ausgeführten Hydraulikarbeiten.⁴¹² Daher ist dieser Abschnitt der mit Abstand technischste in den Mirabiliengedichten Claudians. Vom *caerulus lacus* aus wird der Fluss über einen Damm abgeleitet (26.55: *spina*) und so der natürliche Lauf des Flusses unterbrochen.⁴¹³ Kunst demonstriert an dieser Stelle ihre Dominanz über die Natur. Dann fließt das Wasser in Bleirohre ein (26.56: *patulas plumbi vias*),⁴¹⁴ in denen sich Sedimente absetzen (26.57: *madidis infecta favillis*). Die Bleirohre sorgen einerseits für eine großflächige Verteilung des Wassers (26.59: *dispergit*, 26.60: *mobile iter*), das in seinem Lauf dem Kanalsystem, das als Kunst definiert wird, folgt (26.59–60: *artemque secutus / qua iussere manus*). Auf seinem Weg fließt das Wasser unter verbundenen Brücken hindurch (26.62: *iunctos rapido pontes subtermeat aestu*).⁴¹⁵ Vorzustellen hat man sich an dieser Stelle einen Aquädukt.

Schließlich erreicht es eine Thermenanlage mit Gewölben (26.62: *tholos*), die besonders durch die dort herrschende Hitze charakterisiert werden (26.62: *adflatosque vagi igne*). Fließt das Wasser über Gestein, entsteht Lärm (26.63: *rauci cum murmure saxi*). Das Wasser wird von Dampf begleitet (26.64: *spumeus eliso pellitur amne vapor*). Das letzte Distichon dieses Abschnitts kommt auf die Badenden zu sprechen. Ermattet vom Besuch des Warmwasserbeckens (26.65: *fessi sudore*) wollen sie ins Kaltwasserbecken gehen (26.65: *pigras repetunt lacunas*). Dieses ist im Gegensatz zum warmen Wasser von Trägheit gekennzeichnet (26.65: *pigras*), weil es permanent in einem

⁴¹⁰ Cazzuffi 2013: 123.

⁴¹¹ S. zu der Imitation der natürlichen Gegebenheiten durch die hinzugefügte Kunst Cazzuffi 2008–2009: 149: „All’opera creatrice della natura, dea madre nei carmina claudiane, si affiancano ora le opere ingegneristiche dell’uomo che nascono e si insinuano nel territorio a imitazione degli elementi stessi del paesaggio, con la duplice finalità di sfruttarne tutte le ricchezze e di ridurre al minimo gli effetti di quello che noi oggi chiamiamo impatto ambientale.“

⁴¹² Cazzuffi 2008–2009: 140 zu diesem Abschnitt.

⁴¹³ S. zu archäologischen Grabungen bei Montagnone Cazzuffi 2008–2009: 148.

⁴¹⁴ Zur Leitung von Wasser über Bleiröhren und Dinge, die bei der Konstruktion beachtet werden müssen, vgl. Vit. 8.6.4–7.

⁴¹⁵ S. zu den Brücken Cazzuffi 2008–2009: 148.

Wasserbecken steht und nicht wie das warme Wasser durch Rohre geleitet wird (26.66: *frigora quis longae blanda dedere morae*).

Hier muss noch hervorgehoben werden, dass ein zentraler Aspekt des Mirabilen des Aponus die Tatsache ist, dass sein Wasser für den Gebrauch in den Thermen nicht erhitzt werden muss. Weder der Mensch noch die *ars* muss also dazu beitragen, dass der Thermenbesucher auch die Vorteile eines heißen Bades genießen kann. Dies betont ein weiteres Mal, dass das Mirabile der Natur ihr vollkommen inhärent ist.

2.4.1.5 Claud. *carm. min.* 26.67–87: Kuren am Aponus

Wie das Gedicht an sich zeichnet sich auch dieser Abschnitt durch eine anfängliche Apostrophe an den Fluss aus (26.67–68): *salve, Paeoniae largitor nobilis undae, / Dardanii, salve, gloria magna soli*. Das Wohlwollen der Natur steckt in dem Substantiv *largitor*, Spender. Die Adjektive *Paeoniae* und *Dardanii* definieren den Aponus in seiner therapeutischen Kraft und seiner Bindung an den Trojaner Antenor, der in 26.1 als Stadtgründer Pataviums genannt wird. Die Idee des heilenden Wassers wird in 26.69–70 variiert, indem der Aponus als öffentliche Kuranstalt, Hilfsmittel für die Heilenden, gegenwärtiges göttliches *numen* und selbst erzeugtes Wohl bezeichnet wird. Ihre heilende Wirkung ist der Natur inhärent, ähnlich wie das Stachelschwein (Claud. *carm. min.* 9) bedarf die Natur keiner Hilfe von außen.⁴¹⁶

Der Topos der *salutatio*, die an einen Fluss gerichtet wird, findet sich in der spätantiken Dichtung auch bei Ausonius. Da heißt es in der *Mosella* (Auson. *Mos.* 381): *salve, magne parens frugumque virumque, Mosella!*⁴¹⁷ Mir scheinen jedoch die Verse 23–32 der *Mosella* als Intertext etwas einschlägiger:

Salve, amnis laudate agris, laudate colonis,
dignata imperio debent cui moenia Belgae:
amnis odorifero iuga vitea consite Baccho, 25
consite gramineas, amnis viridissime, ripas:
naviger, ut pelagus, devexas pronus in undas,
ut fluvius, vitreoque lacus imitate profundo
et rivos trepido potis aequiparare meatu,
et liquido gelidos fontes praecellere potu: 30
omnia solus habes, quae rivus, quae rivus et amnis
et lacus et bivio refluus manamine pontus.⁴¹⁸

Mosella und Aponus und letztlich auch der Nil sind verknüpft durch die enge Beziehung zu den Bauern, deren Überleben durch alle drei Flüsse garantiert wird. Motive, die die Mosella mit dem Aponus verbinden, sind Duft (26.74: *odor*), grünendes Gras (26.20), die kristallklare Tiefe (26.32: *vitreis vadis*), das Trinken des Wassers, das gerade

416 S. zu Claudians Gedicht auf das Stachelschwein Kapitel 2.3.1. ab S. 174–183.

417 Der lateinische Text nach Prete 1978.

418 Dräger 2002.

beim Aponus nicht stattfindet (26.98). Die in *Mos.* 31–32 formulierte Beobachtung, dass die Mosella alle Gewässer und ihre Charakteristika inkorporiert, wird bei Claudian nicht so kompakt, aber immerhin durch eine Ausdehnung des Wortfeldes Wasser präsentiert. Denn zum Wortfeld Wasser gehören in *carmen* 26 *fons, caeruleus lacus, gelidus amnis, aqua, latex, unda, vadis, pelagi, aequora, umor, lymphis, flumina*.

Neben der textuell durch *salve* aufgerufenen Mosella tritt ganz konkret mit dem Phlegethon ein weiterer Fluss hinzu (26.72). Der Phlegethon, gelegen im Tartarus, ist der Fluss der Unterwelt, in dem statt Wasser Feuer fließt. Dadurch setzt er sich von den anderen wasserführenden Flüssen der Unterwelt ab.⁴¹⁹ Auch Claudian verbindet ihn sprachlich mit dem Feuer und seiner Wärme (26.70: *inferna incendia*, 26.72: *calet*). Seine Erwähnung ist eingebunden in eine Struktur, die zwischen den Versen 26.71–74 durch *seu...seu...sive* strukturiert wird. Selbst dann, wenn unterirdische Feuer an aufgerissenen Ufern stürmen, wenn der Phlegethon den Erdkreis erwärmt, wenn der Aponus entzündet wird und nach Schwefel riecht, wenn der Berg ein *foedus* zwischen den Elementen Wasser und Feuer stiftet und so eine *concordia discors* erzeugt, dann steht als eine Tatsache fest, dass der Aponus nicht ohne Plan fließt (26.80: *non sine consilio currere certa fides*).

Mit der Erwähnung des Phlegethon wird dem oberirdischen Fluss Aponus ein unterirdischer Fluss ergänzt. Beide gehen sogar ineinander über. Denn die Hitze, die das Wasser des Aponus erwärmt, ist unterirdischen Ursprungs. Der Vers *sulphuris in venas gelidus seu decedit amnis* (26.73) legt nahe, dass das eigentlich kalte Wasser des Aponus unter die Erde fließt, wo es dann durch die Hitze des Phlegethon erwärmt wird.

Gerade die Unterwelt, die hier als Assoziationshorizont aufgerufen wird, ist ein an sich feuchter Ort.⁴²⁰ In Analogie zu dieser feuchten Unterwelt ist die Oberwelt am Aponus ebenso feucht, da sich der Wasserdampf auf die Landschaft legt (26.27). Der Phlegethon verursacht auch den schwefeligen Geruch des Wassers (26.73), der ebenso typisch ist für die Unterwelt.⁴²¹ Selbst das vor allem in der Passage über die vulkanische Fruchtbarkeit erwähnte grünende Gras (26.20: *luxuriat gramine*, 26.22: *herba viret*) ist kennzeichnend für sie. So ist der Teil der Unterwelt, in dem die Seligen ihre Ruhe finden, von grünem Gras gekennzeichnet (Verg. *Aen.* 6.642: *gramineis palaestris*). Während einige Seelen auf grasigen Plätzen ringen, sitzen andere im Gras beim Picknick (Verg. *Aen.* 6.656: *per herbam*). Der von der Sibylle in der *Aeneis* angesprochene Musaeus bestätigt, dass die Seligen die Graspolster an Flussufern bewohnen (Verg. *Aen.* 6.674: *prata recentia*).⁴²² Das Gras charakterisiert somit einen positiven Platz in der Unterwelt, der nicht dem gängigen Bild entspricht, das man von der Unterwelt haben mag.

⁴¹⁹ Baleriaux 2016: 188: „The fiery Pyriphlegethon might be an aetiological invention to explain the functioning of volcanoes, another infernal landscape.“

⁴²⁰ Vgl. Baleriaux 2016: 113–117.

⁴²¹ Vgl. dazu Kroonenberg 2013.

⁴²² Binder/Binder 2017.

Dies wird argumentativ an eine rhetorische Frage in 26.80–81 gebunden, deren Qunitessenz ist, dass wohl niemand wagen würde, den Aponus und seine Heilkraft als Zufallsprodukt zu beschreiben. Vielmehr steht auch hinter dem Aponus eine Intention, die vom Göttervater selbst ausgeht (26.83: *ille pater reum*). Er hat den Aponus unter die vorzüglichen Heiligtümer der Welt gestellt (26.84: *inter prima coli te quoque sacra dedit*), um den Menschen etwas Gutes zu tun. Auch die Vokabel *sacra* trägt massiv zur sakralen Atmosphäre am Aponus bei. Der Fluss ist von Jupiter aus Mitleid erschaffen worden, um der Fragilität des menschlichen Lebens ein Gegengewicht zu geben (26.85: *et fragilem nostri miseratus corporis usum*). Die aus den Gebirgen entspringenden Flüsse, zu denen auch der Aponus gehört, sollten die strengen Spinnfäden der Parzen besänftigen (26.87: *Parcarumque colos exoratura severas*). Somit erhält der gesamte Ort ein göttliches *numen*, das auch erklärt, warum sogar Könige Opfergaben im See hinterlassen (26.38). Über die Parzen wird ein weiteres Mal die Unterwelt als Assoziationsraum aufgerufen.

2.4.1.6 Claud. *carm. min.* 26.88–100: Makarismos

Der Makarismos der Natur wird vor allem über das Adjektiv *felices* (26.89) zum Ausdruck gebracht.⁴²³ Die Bauern und auch die Menschen der Gegend sind glücklich, da für sie das Privileg besteht, von diesem Fluss profitieren zu dürfen (26.90: *fas quibus est Aponon iuris habere sui*). Denn sie sind durch den Aponus und die von ihm garantierte Fruchtbarkeit von keinen sonstigen Wettereinflüssen abhängig. Weder ein irdenes Übel (26.91: *terrena lues*) noch die Hitze von Auster oder Sirius (26.91–92: *nec Austri / flamina nec saevo Sirius igne nocet*) können die Fruchtbarkeit beeinträchtigen. Die hier erwähnte Hitze von oben steht im Gegensatz zur Hitze von unten, die Ursache für die Fruchtbarkeit der Gegend ist (26.14–15).

Interessant ist, dass die Formulierung *fas est* geradezu ringkompositorisch wieder aufgegriffen wird (26.9). Während es im ersten Abschnitt des Gedichtes rechtmäßig für den göttlich inspirierten *vates* war, den bereits von so vielen besungenen Aponus auch zu besingen, ist es an dieser Stelle für die Bauern rechtmäßig, dass sie von den Erträgen der vulkanischen Erde profitieren. Wie bereits oben angemerkt, kann etwas nur *fas* sein, wenn auch eine höhere Autorität beteiligt ist. Diese höhere Autorität ist Jupiter, der in den vorherigen Versen (26.83–86) als derjenige dargestellt wird, der aus Mitleid mit den Menschen befohlen hat, dass der Erde heilsame Gewässer ausgeschüttet werden (26.86). Der Segen der *natura* ist letztlich ein Segen des Göttervaters.

Die Parzen aus dem vorherigen Abschnitt werden über die Erwähnung der Lachesis aufgegriffen (26.93), die jedem die Länge des Lebensfadens zuteilt (26.93: *letali stamine*). Auch Jupiters Mitleid über die fragile Natur menschlichen Lebens (26.85) findet an dieser Stelle ein Echo. Trotz des natürlich vorhandenen menschlichen Bewusstseins für die *condicio humana* und die Möglichkeit des plötzlichen Eintretens des Todes garantiert der Aponus den Menschen eine Verschönerung ihres Schicksals

⁴²³ S. dazu auch S. 231 zum Nil. Fuoco 2008: 123 *ad loc.*

(26.94: *fati prosperiora*). Im Verlaufe des Gedichtes hat aufgrund der Heilkräfte des Thermalwassers eine Metamorphose von *fata noxia* (26.2) hin zu *fati prosperiora* stattgefunden.

Die Verse 26.95–100 tragen als Fazit zusammen, dass Menschen, die von Gliederschmerzen oder Verdauungsproblemen geplagt sind, durch das Wasser des Aponus Heilung finden. Und dies ohne die Durchführung eines Aderlasses, sonstige chirurgische Eingriffe oder das Trinken bitterer Kräutermischungen (26.97–98). Allein das Wasser des Aponus stellt die Lebenskraft wieder her (26.99: *amissum lymphis reparant vigorem*), der Kranke wird von seinem Schmerz befreit und strotzt wieder vor Energie (26.100: *pacaturque aegro luxuriante dolor*).

2.4.1.7 Ekphrastische Technik

An diesem Gedicht lässt sich Claudians ekphrastische Technik, die in hohem Maß auf sinnliche Anschaulichkeit setzt, wunderbar nachvollziehen. Der Blick des Betrachters gleitet in individuellen und detailreichen Einzelaufnahmen über mehrere landschaftliche Fokuspunkte, Berg, See und Thermen. Setzt man die Einzelaufnahmen zusammen, ergibt sich das gesamte Panorama.⁴²⁴ Die Einzelaufnahmen versteht Cazzuffi als Ausdruck für die Tendenz spätantiker Kunst zur Fragmentierung, also zur Zerlegung in Einzelteile, aus denen ein Gesamtes zusammengesetzt wird.⁴²⁵

Das Landschaftsbild, das vor dem inneren Auge des Lesers entsteht, ist in unterschiedliche Ebenen gegliedert. Mittig liegt der See, über dem sich der Berg erhebt. Berg und See ergeben gemeinsam eine in sich geschlossene Landschaft, in der die Nebelschwaden hängen. Aber auch unterhalb von See und Berg erstreckt sich die Landschaft in die Tiefe. So erhält sie eine Breiten-, Höhen- und Tiefendimension. Die Furchen, die den Berg durchschneiden und deren Existenz auf den Pflug des Herkules zurückgeführt wird, rufen einem antiken Leser ein visuelles Muster vor Augen, das der lebensweltlichen Erfahrung einer agrarischen Gesellschaft entspricht. Dies gilt vor allem für den ohnehin durch den Aponus begünstigten Bauern. Über all diese Aspekte erlangt die Landschaft Profil.

Die einzelnen Ebenen sind mit speziellen Farben konnotiert, die zusammengekommen eine farbliche *varietas* der Szenerie nahelegen. Es ist anzunehmen, dass die Farben für einen antiken Leser eine symbolträchtige Bedeutung hatten.⁴²⁶ Die Ebene, die unter die Erde führt, ist von Schwarz und damit Dunkelheit gekennzeichnet. Der See ist hauptsächlich Blau, aber auch das Abbild eines glühenden Meeres (26.27), legt folglich auch Rot und Orange als farbliche Eindrücke nahe. Ergänzend zu Rot und Orange als Feuertönen kann Gelb über das Adjektiv *sulphureus* (26.18) assoziiert werden. Die obere Ebene ist sicherlich Grau wegen des Gesteins, aber auch Grün, da

⁴²⁴ Cazzuffi 2013: 116 spricht von einer geordneten oder auch symmetrischen Beschreibung, die sich entweder von oben nach unten bzw. innen nach außen vorarbeitet.

⁴²⁵ Cazzuffi 2013: 117–118.

⁴²⁶ Bradley 2009: 16 mit FN 69.

die Natur, besonders das Gras, aufgrund der vulkanischen Erde blüht. Der farbliche Gesamteindruck ist sehr lebendig.

Das Blau des Sees ist eine sehr spezielle Farbe in der antiken Literatur. *caeruleus* (auch *caerulus*, 26.28) wird einerseits in Zusammenhängen verwendet, in denen die Tiefe des Meeres zum Ausdruck gebracht werden soll. Ergänzend zur Tiefe des Meeres kann es auch die Tiefe der Unterwelt bezeichnen. Einige Belegstellen legen nahe, dass *caeruleus*, abgeleitet von *caelum*, ‚himmelblau‘ bedeuten kann und impliziert, dass es bald regnen wird.⁴²⁷ Mit *glaucus* wird ein weiteres Adjektiv verwendet, das eine blaue Färbung insinuiert (26.36). Bei Plinius ist das Meer dann *glaucum*, wenn es aufgewühlt und zornig ist.⁴²⁸

Farbentechnisch auffällig ist der *discolor hiatus* (26.40). Wie Bradley anmerkt, verwendet Seneca *discolor* als Adjektiv zum Regenbogen, um die Verschiedenfarbigkeit auszudrücken.⁴²⁹ Bei Statius (*Stat. Theb.* 9.338) wird *discolor* dem Substantiv *amnis* an die Seite gestellt, um herauszustellen, dass der Fluss dem Meer in seiner Farbe ähnelt.⁴³⁰ Bei Claudian wiederum bezeichnet *discolor* den farblichen Kontrast zwischen hellem Grund des Sees, funkelnden Opfern und schwarzen, unterirdischen Höhlen. Bradley bezeichnet *niger* (26.39) als eine Farbe, die im Lateinischen auf mehrere semantische Felder übertragen werden konnte.⁴³¹ Es kann sich beispielsweise ganz konkret auf dunkelhäutige Menschen beziehen, deren Haut von der Sonne verbrannt worden ist.⁴³² Dies ist wohl auch hier mit *nigrae harenae* gemeint, der Sand am Boden des Sees, der von der Hitze der Quellen geschwärzt worden ist. Im konkreten Gegensatz zu *niger* steht *niveus* (26.58), das dem in den Bleiröhren fließenden Salzwasser zur Bezeichnung seiner schneeweißen Farbe an die Seite gestellt wird. Auch dieses hebt sich in einem dunklen Bleirohr ab.

Die Kurgäste erfahren die Landschaft stellvertretend für die Leser. So, wie sie durch den Dampf der Thermalquellen schwitzen, schwitzt auch der Leser, zumindest in seiner Vorstellung. Vor allem auch die Sehnsucht nach einer Abkühlung kann von einem antiken Thermenbesucher wohl bestens nachvollzogen werden. Generell hat die Thermenerfahrung jeder antike Leser geteilt, er konnte auch den klassischen Weg im Geiste mitgehen. Hier zeigt sich, dass nicht nur visuelle Wahrnehmung, sondern auch körperliche Erfahrung in Claudians Ekphraseis eine bedeutende Rolle spielen. Denn diese trägt maßgeblich zur Anschaulichkeit bei. Man denke hier nur an den Jungen in *carmen* 38, der tastend und schmeckend mit dem Kristall umgeht und dessen Tasterfahrung vom Leser durch das Anfassen von Gegenständen nachem-

⁴²⁷ Bradley 2009: 9–11.

⁴²⁸ Bradley 2009: 195–196.

⁴²⁹ Bradley 2009: 39.

⁴³⁰ Laktanz definiert *discolor* als: *non dissimilis mari multarum incremento aquarum* (Dewar 1991: 124 ad loc.).

⁴³¹ Bradley 2009: 222.

⁴³² Bradley 2009: 145.

pfunden werden kann.⁴³³ Nicht allein das anschauliche Nachempfinden von Hitze und Kälte beim Thermenbesuch, sondern auch die Wahrnehmung von Hitze und Kälte bzw. Feuer und Wasser als auszeichnende Charakteristika der *concordia discors* der *natura* wird auf Basis der aufgerufenen Thermenerfahrung ermöglicht. So rücken Mensch und *natura* in eine sehr enge Erfahrungsgemeinschaft zusammen.

Nicht nur eine körperliche, sondern auch eine visuelle Erfahrung der *natura* ist am Aponus möglich, was der obige Exkurs zur farblichen Gestaltung des Aponus bereits gezeigt hat. Wenn man nämlich das Wasser aufgrund der unertragbaren Hitze nicht betreten kann, so kann man wenigstens in es hineinblicken, wenn die Winde durch ihr Wehen die Nebelschwaden aufgelöst haben. Dadurch werden die im See platzierten Opfergaben auf dem Grund sichtbar. Die *natura* verhilft dem Menschen geradezu zu visueller Wahrnehmung, die im Rahmen einer Ekphrasis geschildert werden kann: *consuluit natura sibi, ne tota lateret, / admisitque oculos quo vetat ire calor* (26.33–34). Die Elision zwischen *admisitqu(e)oculos* setzt diesen barrierefreien Übergang des Blicks in den See auch metrisch um. Die *natura* eröffnet also der *ars* den Weg. Allerdings geht auch die *ars* über das, was die *natura* offenlegt, hinaus, wenn sie sogar Einblicke in die Bleiröhren ermöglicht, in die ein Betrachter normalerweise nicht hineinsehen kann. Die Ekphrasis demonstriert an dieser Stelle ihren weitreichenden Charakter und ermöglicht den Blick ins Unsehbare, ohne dabei einen Überbietungsgestus zu vermitteln.

Ob und wie weit der Leser seinen visuellen Eindruck formieren kann, hängt von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ab, die die *natura* für ihn erzeugt. Bevor die Winde den Nebel zerstäuben, ist die Landschaft visuell nicht wahrnehmbar. Dafür aber die Feuchtigkeit, die durch den Nebel in der Luft liegt, hier wird also visuelle durch körperliche Erfahrung ersetzt. Blasen die Winde, wird Sichtung ermöglicht. Einen weiteren Beitrag zur Sichtbarkeit leistet das glasklare Wasser, das im totalen Gegensatz zum dunklen, unterirdischen Wasser steht. Das, was nicht auf Anhieb wahrgenommen werden kann, wird automatisch mit einem Geheimnis konnotiert. Zwar ist die Existenz unterirdischer Höhlenstrukturen bei gelichtetem Nebel und aufgrund der Klarheit des Wassers für das menschliche Auge wahrnehmbar, doch die Ekphrasis führt uns nicht direkt in sie hinein, indem sie beispielsweise die Steininformationen oder Weite der Höhlen beschreibt. Sie sorgt für das Bestehen des Mysteriösen der unterirdischen Landschaft und unterstützt es sogar noch durch eine Vielfalt an Begriffen, die das Feld des Geheimen aufspannen. Kunst überschreitet in dem Moment keine natürliche Grenze, sondern lässt das im Dunkeln, was die *natura* nicht preisgeben will. Dahingegen gehören die Bleirohre, durch die der Betrachter mit dem Wasser fließt, zur Kategorie *ars*. Gedicht und Bleirohr befinden sich damit auf derselben Ebene, sie basieren beide auf τέχνη/*ars* und teilen, dass sie erlernt werden müssen. Beschreibt also *ars* eine andere Form der *ars*, gibt es keine Grenze, die ge-

433 S. zum Jungen als Modellrezipient ab S. 123–126.

wahrt werden müsste. *ars* kann *ars* beschreiben und nachverfolgen; *ars* kann *natura* nur soweit nachverfolgen und beschreiben, wie die *natura* sich preisgibt.

Gerade diese letzte Bemerkung führt bereits in das Verhältnis von *ars* und *natura*. Daher möchte ich im Folgenden einige konkrete Textstellen kommentieren, die einerseits Rückschlüsse auf die zugrundeliegende Naturkonzeption im Aponus-Gedicht zulassen und andererseits hinsichtlich des Verhältnisses von *ars* und *natura* aufschlussreich sind.

2.4.1.8 *ars* und *natura*

Die Natur am Aponus ist von Gegensätzen gekennzeichnet, die sich allerdings verbinden (26.44: *ligat*)⁴³⁴ und so in einer *concordia discors* vorliegen. Sie hat beispielsweise eine dunkle und eine helle Seite. Die dunkle Seite zeigt sich dann, wenn der Nebel über dem See liegt, und dann, wenn die unterirdischen Höhlen erwähnt werden. Die helle Seite wird durch das klare Wasser und den klaren Grund des Sees vertreten. Die dunkle Seite verwehrt dem Menschen, dass er sie wahrnehmen kann, während die helle Seite sichtbar ist, selbst wenn Wolken Dunkelheit verursachen. Der Berg ruft in seiner Position als Schiedsrichter die Elemente in einen Vertrag (26.76) und erzeugt dadurch erst die Eintracht des Gegensätzlichen. Die Lebendigkeit der Natur zeigt sich nicht allein in den wehenden Winden (26.35) oder dem grünenden Gras (26.22), sondern auch im Atmen des Bodens (26.15), was den Ausstoß des durch das unterirdische Feuer erzeugten Wasserdampfes meint. Beabsichtigt ist eine Kooperation unter gleichen gesetzlichen Regelungen (26.77: *legibus aequis*) und ein Dulden der individuellen Kräfte des anderen natürlichen Elements (26.78: *alterius vires possit utrumque pati*). Die Szene ist durchgehend von Harmonie geprägt.

Wasser ist gemeinsam mit Feuer das prägende Element dieser Landschaft. Es entsteht der Eindruck, dass das Wasser am Aponus einen eigenen Kreislauf habe. Es steigt von unten nach oben (26.13), sammelt sich dann beispielsweise in Form von Nebel (26.31) und legt sich dann auf den Boden (26.37), um letztlich wieder in den Boden zu sickern. Dieser Wasserkreislauf wird durch das unterirdische Feuer in Gang gebracht (26.14), das sowohl dem vulkanischen Charakter der Gegend als auch dem feuerführenden Phlegethon zugewiesen werden kann. In dieser *concordia* von Wasser und Feuer erneuert die Landschaft bzw. die *natura* sich selbst.

Im Zuge dieser Einheit kooperieren die Elemente beispielsweise so, dass sie den Menschen Gutes tun. Würden nämlich die Winde den Nebel nicht verwehen, könnten die Menschen die Opfergaben am Grund des Sees nicht sehen (26.35–38). Obgleich durch die unterirdische Ausdehnung entrückt sowie durch die Hitze des Wassers nicht betretbar, gibt die Natur dem Menschen die Möglichkeit, die Opfergaben wahrzunehmen. Die Wahrnehmung der königlichen Opfergaben unterstützt das göttliche *numen*, das an diesem Ort wirkt. Über die wahrgenommenen Opfergaben erlangt die

⁴³⁴ Cazzuffi 2008–2009: 140 spricht von einer vollendeten Interaktion von Natur und Kunst.

natura ihre göttliche Dimension. Gleichzeitig bewirken sie eine Sakralisierung der Landschaft, die auch in der Vokabel *sacra* (26.84) zum Ausdruck kommt.

Im Allgemeinen wird das Wohlwollen der *natura* dem Menschen gegenüber herausgestellt. Dieses manifestiert sich vor allem darin, dass die *natura* das Überleben der Menschen sicherstellt. Das zeigt sich bereits zu Beginn, wenn es heißt, dass das Wasser der Garant des Lebens für die Gegend um Patavium ist (26.1). Ebenso dient es als Mittel gegen Krankheiten und vertreibt üble Schicksale (26.2). Dieser Gedanke wird in einer Art Ringkomposition in den Versen 26.88–100 wieder aufgegriffen und differenziert. Am Aponus ist das Schicksal eines jeden Menschen nicht schädlich (26.2: *fata noxia*), sondern in all seinen Aspekten positiv (26.93: *fati prosperiora*). Menschliches Glück wird dadurch an die mirabile Qualität der Natur gebunden.

Die Menschen erweisen der *natura* ihre Dankbarkeit, indem sie Opfergaben hinterlassen. Dies allein spricht schon für eine göttliche Konnotation dieses Ortes. Ganz konkret wird seine Göttlichkeit in den Versen 26.83–87 herausgestellt. Denn kein geringerer als der Göttervater selbst hat dafür gesorgt, dass der Aponus als eines der bedeutendsten Naturwunder verehrt wird (26.84: *inter prima coli sacra*) und dass er vor allem heilend wirkt (26.86: *medicas fundere aquas*). Die positive Wirkung der *natura* dient quasi als Kommunikationsmedium zwischen Menschen und Göttern. Der Text hält sehr deutlich fest, dass hinter dem Fließen des Aponus eine Intention und ein Plan stehen (26.80: *non sine consilio currere certa fides*). Sein Lauf ist ganz unabhängig von Ursache und Ursprung (26.79).

Die Personengruppen, die im Besonderen vom Aponus profitieren, sind Landwirte (26.89: *coloni*) und Kranke (26.100: *aegro*). Die Landwirte sind glücklich (26.89: *felices*), denn der Aponus und die Vulkanerde sorgen für Fruchtbarkeit. Sie sind in ihrer Tätigkeit weder von irdener unreiner Flüssigkeit (26.91: *terrena lues*)⁴³⁵ noch von der ungeheuren Hitze des Auster oder des Sirius beeinträchtigt (26.91–92). Ähnlich wie der Nil steht der Aponus außerhalb der natürlichen Ordnung. Trotz des Wissens um die *condicio humana* leben die Menschen am Aponus, vor allem wohl die kranken, mit einem glücklicheren Schicksal (26.94: *fati prosperiora*).

Im Krankheitsfall muss am Aponus nicht auf Aderlass, chirurgische Eingriffe oder trinkbare Kräutermischungen zurückgegriffen werden (26.97–98), sondern das Wasser des Flusses ist vollkommen ausreichend, um etwaige Schmerzen zu bewältigen (26.100: *pacatur dolor*) und die Lebenskraft wiederherzustellen (26.99: *reparant vigorem*). Diesen engen Zusammenhang zwischen Wasser und Schmerz verdeutlichen auch die Anfangsstellung der Apostrophe *fons* und die Endstellung des Substantivs *dolor*. Die Wiederkehr der körperlichen Kräfte und das resultierende Wohlbefinden der

⁴³⁵ Virtuv thematisiert auch verseuchtes Wasser. Quellen, die sich beispielsweise in der Nähe von Gold-, Silber-, Eisen-, Kupfer- oder Bleivorkommen befinden, seien zwar ergiebig, aber ihr Wasser sei unrein (Vitr. 8.4.5: *sed hi maxime sunt vitiosi*). In dem Wasser enthaltene Stoffe wie Schwefel, Alaun oder Erdharz führen durch Trinken zu geschwollenen Gelenken (Vitr. 8.5.10). Flüsse, Seen und Quellen, die durch Salzbergwerke fließen, würden notgedrungen salzig (Vitr. 8.7.10: *qui per salifodinas percurrentes necessario salsi perficiuntur*).

Kranken nach der Therapie werden vor allem durch das Partizip *luxuriante* (26.100) herausgestrichen.

Dieses Verb fungiert als Bindeglied zu Vers 26.20, in dem es bezogen auf das strotzende Gras auf den durchglühten Felsen verwendet wird (26.20: *luxuriat gramine cocta silex*). Das Wasser wirkt sich nicht nur positiv auf den Menschen, sondern auch auf die *natura* selbst aus. Während es den Zyklus des menschlichen Lebens nicht ganz durchbrechen, sondern bloß angenehmer gestalten kann (26.93–94), befördert es die Fruchtbarkeit und zyklische Erneuerung der *natura*.

Eine ganz andere Facette der *natura* zeigt sich in der Beschreibung des blauen Sees (26.27–54). Hier ist vor allem auffällig, dass das Wortfeld Verbergen weit ausgearbeitet ist. Hierzu gehören Begriffe wie *arcanae* (26.30), *obscurus* (26.39), *densus nube sua* (26.31), *nigrae* (26.39), *tenebris* (26.39), *opacus* (26.39), *abstrusos* (26.42), *secreta* (26.43). Im Gegensatz dazu steht das Distichon 26.33–34: *consuluit natura sibi, ne tota lateret, / admisitque oculos quo vetat ire calor*. Den Zutritt für die Augen ermöglicht die *natura* über das klare und dadurch durchsichtige Wasser, das ein weiträumiges Blicken bis auf den Grund zulässt (26.32: *sed vitreis idem lucidus usque vadis*). Der See, die *natura*, zeigt also ein konstantes Changieren zwischen Verborgenheit und Sichtbarkeit.

Ähnliches lässt sich bezüglich des Textes, der *ars*, feststellen. Denn die Ekphrasis setzt sich aus Momenten zusammen, die entweder von *perspicuitas* oder *obscuritas* bestimmt sind. Auch dieser Fakt ahmt die *natura* nach, die in einem Moment von Nebel verdeckt (26.31: *densus sua nube*), im anderen dank der wehenden Winde offengelegt sein kann (26.35: *turbidus impulsu venti cum spargitur aer*). Und es gibt die Teile der Natur, die sichtbar und nicht sehbar sind. Das, was sich oberhalb befindet, beispielsweise der *clivus*, ist vom menschlichen Auge zu sehen; das, was sich unterhalb oder hinter Nebelschwaden befindet, ist dem menschlichen Blick verborgen.

Das Sehen spielt auch in 26.45–46 eine wichtige Rolle. Dies lässt sich an dem Substantiv *scaena* festmachen. Die Bühne wird über *viva* als natürlich charakterisiert.⁴³⁶ Die Landschaft wird an dieser Stelle mit einer Naturbühne gleichgesetzt und ruft dadurch als Assoziationsraum das Theater auf. In der antiken Theaterarchitektur bezeichnet σκηνή bzw. *scaena* das Bühnenhaus, man spricht hinsichtlich der architektonischen Ordnung des römischen Theaters auch von der sog. *scaenae frons*. Weitere wichtige architektonische Bestandteile des Theaters sind die in der Mitte befindliche Orchestra, ursprünglich der Platz, an dem gespielt wurde,⁴³⁷ und die Zuschauerränge, θέατρον bzw. *cavea* genannt.

Mit der Entwicklung des antiken Theaters fand das Schauspiel auch auf der Bühne statt. Das Bühnenhaus diente den Schauspielern als Umkleide und Aufbewahrungsort für Requisiten. Auch traten sie von hier auf. Gerade in der römischen Kaiserzeit konnten in nischenartigen Öffnungen des Bühnenhauses beispielsweise Statuen von

⁴³⁶ S. zum antiken Theaterbau auch Vitruv. 5.3–9.

⁴³⁷ S. zur Verschiebung des Spielplatzes im Zuge der Entwicklung des Theaters Isler 2017: 26.

Göttern oder Kaisern platziert werden. Das Bühnenhaus hatte somit nicht allein eine funktionale, sondern auch eine ornamentale Bedeutung.⁴³⁸ Hinter dem Bühnenhaus mussten, so hält Vitruv fest, Säulengang und Wandelhalle angelegt werden, damit die Zuschauer, falls es regnete, einen Aufenthaltsort hatten.⁴³⁹

Aus der Perspektive des griechischen Theaters ist die Kombination von Bühne und Landschaft sehr naheliegend, da griechische Theaterbauten ganz bewusst in die Landschaft integriert wurden, indem sie beispielsweise an einen Bergabhang gebaut wurden. In großen Theatern, beispielsweise Epidauros, war so der Blick in die Landschaft für die Zuschauer in den höheren Rängen absolut frei.

Denkt man an das römische Theater, so ergänzt dieser Assoziationshintergrund den Gedanken, dass die im Text vorliegende *scaena viva* ein in sich abgeschlossener Theaterbau ist. Denn „das römische Theater, wie es uns in der Kaiserzeit entgegentritt, hebt sich in zwei Hauptpunkten vom klassischen griechischen Theater ab. Es ist ein *einheitliches* Bauwerk, besteht nicht aus verschiedenen Elementen, und es hat eine *durch Säulenordnungen reich geschmückte* Fassade, die als Bühnenhintergrund dient.“⁴⁴⁰ Die Tatsache, dass am Aponus der natürliche Schauplatz die über ihm liegenden Nebelschwaden zusammenzieht (26.45) spricht doch sehr für die Assoziation eines geschlossenen, römischen Theaterbaus.

Der Aponus in Form eines Theaters hat einen Hintergrund, in dem ein Berg aufragt, einen Vordergrund, in dem der See liegt, eine Thermenanlage und noch eine Ebene in die Tiefe des Sees und des Berges hinein. Die Beschreibungen dieser landschaftlichen Marker finden in Form kurzer Szenen statt. Zusammengenommen ergeben sie die Gesamtkomposition, eine Landschaftsbeschreibung als Theaterstück. Das Theater ist der klassische Schauplatz und daher an den Sehsinn gebunden. Jeder antike Theaterbesucher war aber für Temperaturen oder sonstiges Wetter ebenso empfänglich, da es nicht überdacht war. Im Theater konnte daher nicht nur gesehen, sondern auch gefühlt werden. Nicht nur die Kurgäste empfinden stellvertretend für den Leser die Hitze des Thermalwassers. Auch die Erfahrung eines Theaterbesuchs, der bei strahlendem Sonnenschein stattfindet, kann vom Leser in seine Lektüre und sein Fühlen einbezogen werden.

Versteht man die Bühne als Schauplatz, so wird die *natura* zum *spectaculum*. Kein Wunder, dass ein Betrachter die Szene staunend betrachtet (26.37: *mirabere*). Zu diesem *spectaculum* gehören farbliche Kontraste genauso wie die Gliederung in mehrere Ebenen.

Der Assoziationshorizont Theater ist nicht nur hinsichtlich des Themas Blick einschlägig, sondern auch hinsichtlich des Themas Architektur, das in den Versen 26.55–66 anhand der Thermen aufgegriffen wird. Über die Architektur kommt auch die *ars* wieder ins Spiel. Die zentralen Worte an dieser Stelle sind *facta manu credas*

⁴³⁸ S. grundlegend zu antiken Theaterbauten Isler 2017.

⁴³⁹ Vitr. 5.9.1.

⁴⁴⁰ Isler 2017: 261. Kursivierungen so im Text.

(26.49). Man glaubt, dass die Befestigung des Sees (26.46: *exili cortice*, 26.48: *fida ruina*) von Hand gemacht worden sei, dabei hat die Natur sie erschaffen. Claudians *natura* ist an dieser Stelle selbst eine *artifex*. Ein wenig später schreitet der Text zu der Architektur voran, die tatsächlich vom Menschen gemacht ist: *multifidas dispergit opes artemque secutus*, / *qua iussere manus, mobile torquet iter* (26.59 – 60). Hier nun passt sich die *natura* der vorgegebenen *ars* an. Das allerdings ist allein aufgrund der *mobilitas* des Elements Wasser möglich, die wiederum ein Erzeugnis der *natura* ist. Denn nur deswegen kann sich die *natura* der durch die *ars* vorgegebenen Struktur anpassen (26.59: *artemque secutus*). Und auch dann, wenn die *natura* durch die *ars* gelenkt wird, behält sie ihre natürliche Besonderheit bei. Deutlich wird, dass die Hand (26.49: *manu*, 26.60: *manus*) ganz eng mit der *ars* verbunden wird.

Wie so oft bei Claudian zeichnet sich die *natura* durch ihre *concordia discors* und ihre *benignitas* aus. Sie ist zudem göttlich, weil sie vom Gott Jupiter erzeugt wurde und von Menschen als Pilgerstätte sowie zur Erholung aufgesucht wird. Sie ist für den Menschen seh- und fühlbar, kann sich aber auch jeglicher Wahrnehmung entziehen. Als Gestalterin ist sie eine Künstlerin. Sie ermöglicht ihre eigene Artifizialisierung. Sie kann sich aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit durch Kunst leiten lassen. Sie lässt sich wahrnehmen bzw. gerade auch nicht wahrnehmen. Die sehende und die fühlende Wahrnehmung bedingen eine Beschreibung, die entweder Grenzen achtet oder auch über Grenzen hinausgeht. Sie gibt sogar den Anlass zu Dichtung.

2.4.2 Der Nil (Claud. *carm. min.* 28)

Ἔρχομαι δὲ περὶ Αἰγύπτου μηχανέων τὸν λόγον,
ὅτι πλεῖστα θαυμάσια ἔχει [ἢ ἡ ἄλλη πᾶσα χώρα]
καὶ ἔργα λόγου μέζω παρέχεται πρὸς πᾶσαν
χώραν· τούτων εἵνεκα πλέω περὶ αὐτῆς εἰρήσεται.
(Hdt. 2.35)⁴⁴¹

Zahlreich und teils sehr ausführlich sind die Abhandlungen über den Nil in der antiken Literatur.⁴⁴² Denn dieser Fluss, der als Lebensader Ägyptens verstanden wurde –

⁴⁴¹ Griechischer Text Feix 1988.

⁴⁴² Ausführliche Schilderungen zu Geologie und Geographie Ägyptens gibt es bei Herodot in den *Historien* (Hdt. 2.5 – 34). Der Erzähler gibt hier die Sonne als Grund für die Nilschwemme an (Hdt. 2.25). Tibull gesteht dem Vater Nil zu (Tib. 1.761): *te canit agricola*. Lukan widmet dem Nil insgesamt 118 Verse (Lucan. 10.213 – 331). In 10.239 – 267 geht es bei Lukan um unterschiedliche Erklärungsansätze für die Nilschwemme. Seneca geht in seinen *Naturales quaestiones* eher wissenschaftlich an den Nil heran (Sen. *nat.* 4 A.2.17 – 30). Plinius der Ältere trägt eine ganze Reihe von Informationen zu Ägypten und dem Nil in *nat.* 5.48 – 64 zusammen. Eine ganz andere Bedeutung wird dem Nil zu Beginn der *Metamorphosen* des Apuleius zugewiesen. Denn hier geht es nicht um Ägypten als Wunderland, sondern um den Papyrus, der klassischerweise aus ägyptischem Schilf hergestellt wird und daher dem Autor als Schreibmaterial dient (Apul. *met.* 1.1: *modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non*

Seneca nennt ihn die einzige Hoffnung Ägyptens (Sen. nat. 4 A.2.2) –, ⁴⁴³ hatte schon zu dieser Zeit den Ruf als eines der beeindruckendsten Naturwunder, das die *curiositas* der Menschen weckte und ebenso ihr Staunen hervorrief (Lucan. 10.295–298: *natura [...] et gentes maluit ortus / mirari quam nosse tuos*), erhalten. ⁴⁴⁴ Lukrez bezeichnet ihn als einzigartig auf der Erde (Lucr. 6.713: *unicus in terris*).

Neben der in Äthiopien verorteten Nilquelle (Lucr. 6.721–723), die als äußerst geheimnisvoll und nicht auffindbar galt (Lucan. 10.295: *arcanum natura caput non prodidit ulli*), faszinierte vor allem die sommerliche Nilschwemme die Menschen sehr und regte sie zu diversen Erklärungsversuchen an. ⁴⁴⁵ Lukrez nennt vier gängige Erklärungsvarianten: 1. Die Nordwinde, die gegen seinen Strom blasen und zum Stau des Flusses führen (Lucr. 6.715–718); 2. Bei aufgewühltem Meer sammeln sich Sandmassen an der Mündung des Nils und blockieren den Ausfluss ins Meer (Lucr. 6.724–728); 3. Bei starken Nordwinden regnet es bei den Nilquellen sehr stark, da die Wolken an den äthiopischen Bergen zusammengepresst werden (Lucr. 6.729–734); 4. Der Nil schwillt an, wenn der Schnee auf den äthiopischen Bergen schmilzt (Lucr. 6.735–737), eine Erklärung, die neben Herodot (Hdt. 2.22) auch Seneca kategorisch ausschließt (Sen. nat. 4 A.2.17–21). Der ägyptische Priester Akoreus führt die Nilschwemme auf einen Befehl der Natur zurück (Lucan. 10.238–239: *sic iussit natura parens discurrere Nilum, / sic opus est mundo*).

Seneca bringt vor allem das Wohlwollen der *natura* gegenüber den Menschen in Ägypten und ihr Mirabile zum Ausdruck, die sich beide in der Nilschwemme manifestieren (Sen. nat. 4 A.2.1 und 4 A.2.10):

*Hunc nobilissimum amnium natura extulit ante humani generis oculos et ita disposuit ut eo tempore inundaret Aegyptum quo maxime usta fervoribus terra undas altius traheret, tantum usura quantum siccitati annuae sufficere posset. [...] Mira itaque natura fluminis quod, cum ceteri amnes abluunt terras et eviscerent, Nilus, tanto ceteris maior, adeo nihil exedit nec abradit ut contra adiciat vires, minimumque in eo sit quod solum temperat; illato enim limo harenas saturat ac iungit, debetque illi Aegyptus non tantum fertilitatem terrarum, sed ipsas.*⁴⁴⁶

Das Interesse Claudians am Nil sei, so Guipponi-Gineste, auf seine ägyptische Herkunft zurückzuführen. Der Fluss sei fester Bestandteil der Lebenswelt und möglicherweise auch der schulischen Ausbildung des Dichters gewesen. ⁴⁴⁷ Die Tatsache,

spreveris inspicere). S. als Sekundärliteratur Manolaraki 2012, die die Beschreibungen Ägyptens von Lukan bis Philostrat bespricht.

⁴⁴³ Textgrundlage lateinisch für die *Naturales quaestiones* ist Brok 1995.

⁴⁴⁴ Für Guipponi-Gineste 2010: 244 ist Lukans Beschreibung des Flusses das primäre Vorbild für Claudian.

⁴⁴⁵ Studien in Bezug auf die Qualitäten der Nilflut über die Jahrhunderte bei Bonneau 1964.

⁴⁴⁶ Brok 1995. S. dazu auch Ov. met. 1.422–430.

⁴⁴⁷ Guipponi-Gineste 2010: 240. Generell zum Nil Guipponi-Gineste 2010: 240–247. In ihrer Interpretation fokussiert sie sowohl Elemente der ägyptischen Kultur als auch philosophische Implikationen, auf die ich nicht näher eingehen werde (z. B. 243, 245, 246, 247). Auf Guipponi-Gineste 2010: 245 geht die Autorin im Besonderen auf die Verbindung von Sonne und Nil in der ägyptischen Kultur ein.

dass sich Claudian in den erwähnten Fakten sehr stark an eine Tradition halte, interpretiert Cazzuffi als Ausweis dafür, dass das Gedicht unvollendet sei. Gerade im Kontrast zum Gedicht auf den Aponus unterstütze diese These, dass Claudians Nil allein eine poetische, keine technische Seite habe.⁴⁴⁸

Programmatisch für das gesamte Gedicht ist die *felicitas*, die die *natura* dem Menschen beschert:⁴⁴⁹

*Felix qui Pharias proscindit vomere terras:
nubila non sperat tenebris condentia caelum
nec graviter flantes pluviali frigore Coros
invocat aut arcum variata luce rubentem.*
Aegyptos sine nube ferax imbresque serenos 5
*sola tenet: secura poli, non indiga venti
gaudet aquis quas ipsa vehit Niloque redundat,*
*qui rapido tractu mediis elatus ab Austris,
flammigerae patiens zonae Cancricae calentis,
fluctibus ignotis nostrum procurrit in orbem* 10
*secreto de fonte cadens, qui semper inani
quaerendus ratione latet, nec contigit ulli
hoc vidisse caput: fertur sine teste creatus,
flumina produndens alieni conscia caeli.*
inde vago lapsu Libyam dispersus in omnem 15
*Aethiopum per mille ruit nigrantia regna
et loca continuo solis damnata vapore
inrorat populusque salus sitientibus errat
per Meroen Blemiasque feros astramque Syenen.*
hunc bibit infrenis Garamans domitorque ferarum 20
*Girraeus, qui vasta colit sub rupibus antra,
qui ramos hebeni, dentes qui vellit eburnos,
et gens compositis crinem vallata sagittis.*
*nec vero similes causas crescentibus undis
aut tempus meruit: glacie non ille soluta* 25
*nec circumfuso scopulis exuberat imbre,
nam cum tristis hiemps alias produxerit undas,
tum Nilus retinent ripae; cum languida cessant
flumina, tum Nilus mutato iure tumescit.*
quippe, quod ex omni fluvio spoliaverit aestas, 30
hoc Nilo natura refert, totumque per orbem

⁴⁴⁸ Cazzuffi 2013: 120.

⁴⁴⁹ Ricci 2001 *ad loc.* unterteilt folgendermaßen: 28.1–4 (Makarismos), 28.5–7 (Beschreibung Ägyptens), 28.8–23 (Ursprung und Lauf des Nils), 28.24–42 (Nilschwemme). Sie verweist hauptsächlich auf Intertextualitäten zu Lukan, Vergil und zu Claudians Gedicht auf den Phönix (*carm. min.* 27). S. zum Nil auch Cazzuffi 2013: 118–121. Vgl. als jüngsten Kommentar Luceri 2020: 167–242. Luceri 2020: 47–63 befasst sich mit Datierung, Struktur, Inhalt und der literarischen Tradition über den Nil. Eine Übersetzung ins Italienische bei Ricci 2001 und Luceri 2020.

collectae partes unum revocantur in amnem;
quoque die Titana Canis flagrantior armat
et rapit umores tmadidos⁴⁵⁰ venasque calore
conpescit radiisque potentibus aestuat axis, 35
Nilo bruma venit, contraria tempora mundo.
defectis solitum referens cultoribus aequor
effluit Aegaeo stagnantior, acrior alto
Ionio seseque patentibus explicat arvis.
fluctuat omnis ager; remis sonuere novalis; ⁴⁵⁰ 40
saepius, aestivo iaceat cum forte sopore,
cernit cum stabulis armenta natantia pastor.

2.4.2.1 Claud. *carm. min.* 28.1–7: *Laus Nili*

Der erste Abschnitt stellt die Bedeutung des Nils für Ägypten und seine Bewohner in den Vordergrund – diesen Ansatzpunkt des Verhältnisses von Natur und Mensch wählt Claudian auch in den Gedichten auf staunenswerte Tiere.⁴⁵¹ Der Nil tritt dabei als Vertreter einer *natura benigna* auf. Ganz grundsätzlich wird der ägyptische Bauer als vom Glück begünstigt bezeichnet (28.1: *felix*), Ägypten freut sich über den Nil (28.7: *gaudet aquis*). Die Ursache dafür ist der Fluss, der Ägypten auch ohne Wolken und entsprechenden Regen unglaubliche Fruchtbarkeit schenkt (28.5: *sine nube ferax*). Die Fruchtbarkeit kommt also aus dem Land selbst heraus, es ist nicht auf regenbringende Wolken (28.2: *nubila non sperat*), regenbringende Winde (28.3–4: *nec graviter flantes pluviali frigore Coros / invocat*) oder den auch mit Regen einhergehenden Regenbogen angewiesen (28.4: *aut arcum variata luce rubentem*). Die Wiederholung unterschiedlicher Formen von *nubes* in verneinten Sätzen (28.2: *nubila*, 28.5: *nube*) hebt klar hervor, dass die Wolke als primäre Wasserquelle für Ägypten keine Rolle spielt. Der bereits in Bezug auf das Stachelschwein geäußerte Satz *externam nec quaerit opem* (Claud. *carm. min.* 9.42) wird in seiner Grundidee wieder aufgegriffen. Daher kann nicht einmal der hitzebringende und Flüsse austrocknende Polarstern Ägypten Furcht einflößen (28.6: *secuta poli*), denn durch den Nil (28.5: *imbres serenos*)⁴⁵² hat es Wasser im Überfluss (28.7: *Niloque redundat*).

Dass nicht nur der Nil in Ägypten ein mirabiles Ambiente erzeugt, markiert auch das Adjektiv *Pharias* in 28.1.⁴⁵³ Denn dieses bezieht sich zunächst auf den Leuchtturm von Pharos, der seit der Antike zu den sieben Weltwundern gehört. Als geographischer Assoziationshorizont wird über dieses Adjektiv Alexandria aufgerufen, das der Geburtsort Claudians und Zentrum der hellenistischen Kultur war. Auf die Geographie des Landes bezogen markiert Alexandria den Norden Ägyptens. In Kombination mit den folgenden Ausführungen zum Lauf des Nils und der Nilquelle werden geogra-

⁴⁵⁰ Vgl. Auson. *Mos.* 27: *naviger, ut pelagus*.

⁴⁵¹ S. dazu Kapitel 2.3.1. ab S. 174–183 und 2.3.2 ab S. 183–191.

⁴⁵² S. dazu auch den Kommentar Ricci 2001 *ad loc.*

⁴⁵³ Ricci 2001 *ad loc.* bezeichnet das Adjektiv als „epico e post-augusteo“.

phisch gesehen der nördliche und der südliche Extrempunkt des Flussverlaufs in das Gedicht integriert. Es umfasst so die gesamte Ausdehnung des Gewässers.

2.4.2.2 Claud. *carm. min.* 28.8–23: Der Lauf des Nils

Vom Standpunkt des Autors aus betrachtet steht dieser Abschnitt ganz im Lichte der Worte *fertur sine teste creatus* (28.13). Denn durch diese gibt sich der Dichter zunächst als *poeta doctus*: Es gibt diejenigen, die berichten, die allerdings hier nicht genannt werden, jedoch dem Dichter bekannt sind. Außerdem gehört *fertur* genauso wie beispielsweise *dicuntur* zu den Formulierungen, die ein enormes allusives Potential haben.⁴⁵⁴ Der Dichter geht an dieser Stelle davon aus, dass die Rezipienten die Intertexte kennen, weshalb sie auch nicht genauer benannt werden müssen. Es besteht also eine gelehrte Wissensgemeinschaft zwischen Dichter und Rezipienten, die genau der gelehrten hellenistischen Literatur entspricht, in der entlegene Mythen und Aitien eine zentrale Rolle spielen. Ebenso ist diese Geste einem gebildeten Publikum am Kaiserhof angemessen.

Der Lauf des Nils wird anhand von geographischen Regionen und mirabilen Völkerschaften nachverfolgt und führt dabei aus dem Landesinneren Richtung Mittelmeer. Aus dem Süden (28.8: *elatus ab Austris*) fließt er über den Bereich des Äquators und unter dem Sternzeichen des Krebses (28.9: *flamigerae zonae Cancricque calentis*) in,⁴⁵⁵ wie es heißt, unseren Erdkreis hinein (28.10: *nostrum procurrit in orbem*). *flamigerae* und *calentis* in 28.9 bilden ein Hendiadyoin. Sein konkreter Ursprungsort ist eine geheime Quelle (28.11: *secreto de fonte*), die bis heute auch vor demjenigen, der mit noch so viel Verstand gesucht hat, verborgen geblieben ist (28.11–12: *semper inani / quaerendus ratione latet*). Der Nil selbst schüttet Wasser aus, das die andere Welt kenne, womit die südliche Hemisphäre gemeint ist (28.14: *flumina produndens alieni conscia caeli*). Das antike Libyen, das die heutigen Gebiete von Marokko, Algerien, Tunesien und Libyen umfasst, und das antike Äthiopien sind neben Ägypten die beiden großen Regionen, durch die der Nil in weiter Ausdehnung hindurchfließt (28.15–16: *vago lapsu Libyam dispersus in omnem / Aethiopum per mille ruit nigrantia regna*). Weitere Stationen seines Laufs sind Meroe, die Nilinsel in Äthiopien, Syene, eine Halbinsel an der Grenze Äthiopiens (Plin. *nat.* 5.59) und das Gebiet der Blemmyer (28.19), gefolgt von dem Gebiet der Garamanten⁴⁵⁶ und des Girraeus⁴⁵⁷ und eines Volkes, das sich mit Pfeilen das Haar schmückt (28.20–23).⁴⁵⁸

Der Girraeus als ein Vertreter wunderbarer Völkerschaften wird am meisten von allen ausdifferenziert. Er lebe einerseits in Höhlen unter Felsen und erinnert so an die

⁴⁵⁴ Hinds 1998: 1–2.

⁴⁵⁵ Zu den Auswirkungen des Sternbildes Krebs vgl. auch Manil. 3.625–636.

⁴⁵⁶ Nach Ricci 2001 *ad loc.* ist *infrenis* als Adjektiv zu Garamans ein auch bei Vergil belegtes Epithet für die Numider.

⁴⁵⁷ Ricci 2001 *ad loc.* verweist hier auf den Konnex zu dem afrikanischen Fluss Gir.

⁴⁵⁸ Die Einbettung ethnographischer Fakten deutet Cazzuffi 2013: 120 im Sinne einer Darstellung exotischen und geographischen Wissens.

Troglodyten, von denen der ältere Plinius berichtet, dass sie in ihren Höhlen hausend Schlangenfleisch zu sich nehmen und sich nur zischend verständigen können (Plin. nat. 5.45). Auch reißt er Zweige des Ebenholzbaumes und Zähne aus Elfenbein heraus (28.22). Ebenholz ist in der Antike sowohl mit Indien als auch mit Äthiopien als Herkunftsregion verknüpft.⁴⁵⁹ Über die Garamanten weiß Plinius zu berichten, dass sie keine Ehen schließen und ihrem Belieben entsprechend mit Frauen zusammenleben (Plin. nat. 5.45). Er berichtet ein wenig später, dass es über die Blemmyer heißt, dass sie keine Köpfe haben; Mund und Augen befänden sich auf ihrer Brust (Plin. nat. 5.46). Bei Theokrit werden die Blemmyer mit dem Felsen in Verbindung gebracht, der die Nilquelle bedeckt und so unsichtbar macht (Theoc. 7.114). Wie die hier genannten Beispiele zeigen, sind die Völkerschaften, die in der Nähe der Nilquelle leben, aus Sicht eines Römers exotisch und zu bestaunen wie die Nilquelle selbst. Die mirabile Atmosphäre, die hier in Bezug auf die Nilquelle erschaffen wird, wird durch die dort lebenden Völker untermalt. Der Text hat an dieser Stelle eine klare paradoxographische Stoßrichtung. Der südlichste Punkt des Nils ist somit von der Lebensrealität eines Alexandriners oder auch eines Römers sehr weit entfernt und *per se* staunenswert.

2.4.2.3 Claud. *carm. min.* 28.24–42: Die Nilschwemme

Den letzten inhaltlichen Abschnitt leitet eine Auseinandersetzung mit gängigen Gründen für die Nilschwemme ein. Dabei schließt sich der Sprecher in Claudians Gedicht Seneca vorbehaltlos an, wenn er sagt, dass geschmolzenes Eis nicht der Grund für die Überflutung des Nils sei (28.25).

Der gesamte Text arbeitet recht stark mit langen Perioden und Aufzählungen, die beispielsweise über eine Kombination von *nec* und *aut* (28.3–4 oder 28.24–25) oder klassisch durch *et* und *-que* funktionieren. Das Überfließen des Nils wird somit syntaktisch nachgebildet. Besonders auffällig ist dies in den Versen 28.33–36, in denen die sommerliche Hitze beschrieben wird, bei der der Nil im Gegenteil zu den anderen Flüssen der Welt über seine Ufer tritt. Die Verse 28.33–35 variieren dieses Thema bis zu dem Punkt, an dem in 28.36 kurz und knapp *Nilo bruma venit* zusammenfasst, was vorher in drei Versen ausgeüfert ist. Genauso wenig seien Regenschauer verantwortlich (28.26). Für Claudian ist der Sommer und damit die Sonne Ursache der Nilschwemme (28.30).⁴⁶⁰

Die Verse 28.27–29 bringen auf den Punkt, dass der Nil im Vergleich zu allen anderen Flüssen der Welt einen umgedrehten natürlichen Rhythmus hat (28.29: *Nilus mutato iure tumescit* und 28.36: *contraria tempora mundo*). Denn die üblichen Auswirkungen von Sommer und Winter auf Flüsse sind beim Nil vertauscht. Während andere Flüsse im Winter über die Ufer treten, bleibt der Nil innerhalb seiner Ufer

⁴⁵⁹ S. dazu den Kommentar Mynors 1990 zu Verg. *georg.* 2.117.

⁴⁶⁰ Guipponi-Gineste 2010: 245 sieht darin einen Verweis auf den Stellenwert der Sonne in der ägyptischen Religion.

(28.27–28); wenn andere Flüsse im Sommer austrocknen, tritt der Nil über seine Ufer (28.28–29).⁴⁶¹ Das liegt daran, dass die Natur das gesamte Wasser, das sie im Sommer den übrigen Flüssen nimmt, im Nil zusammenführt (28.30–32). Somit tritt bei stärkster Hitze für den Nil ein, was für andere Flüsse im Winter üblich ist (28.36: *Nilo bruma venit*). Das Ausmaß der Nilschwemme wird durch einen Vergleich mit dem Ägäischen und dem Ionischen Meer hinsichtlich der Weite, der Tiefe und der Wassermassen veranschaulicht, die beiderseits von der Nilschwemme überboten werden (28.37–39).⁴⁶² Die Äcker verwandeln sich, nachdem sie abgeerntet worden sind (28.40: *novalis*), komplett in Wasserflächen, sodass man sogar mit einem Boot auf ihnen fahren kann (28.40). Ein Hirte, der gerade aus ein kleines Schläfchen macht, sieht nicht nur die Ställe, sondern auch die Tiere schwimmen (28.41–42).⁴⁶³ Man gewinnt aufgrund der Merkwürdigkeit dessen, was der Hirte sieht, den Eindruck, dass er dies träumen würde, was einer Facette dessen, was der Hirte in der antiken Literatur vertritt, vollkommen entspricht. Das zum Abschluss des Gedichtes geschilderte Verhältnis von Erde und Wasser bezeichnet Guipponi-Gineste als „union nuptiale“.⁴⁶⁴ Gerade der träumerische Abschluss hebt die absolut positive Bedeutung der Nilschwemme für die Menschen hervor.

cernit cum in 28.42 ist die letzte Alliteration in einer sehr langen Reihe (*Pharias proscindit, nubila non, condentia caelum, aut arcum, serenos/sola, Cancrique calentis, lapsu Libyam, salus sitientibus, conpositis crinem, causas crescentibus, retinent ripae, quippe, quod, Nilo natura, calore/conpescit, acrior alto, cernit cum*). Hauptsächlich basieren die Alliterationen auf dem Buchstaben *c*.

Die Aussage *tum Nilus mutato iure tumescit* (28.29) bringt genauso wie der Halbvers *contraria tempora mundo* (28.36) auf den Punkt, was das Mirabile des Nils im Speziellen und im Allgemeinen ausmacht. In seinem Wesen widerspricht er der natürlichen Ordnung, da er sie vor allem in der Auswirkung der Jahreszeiten Sommer und Winter genau umdreht. Während die Sommerhitze und der Hundstern bei Horaz noch als den Ackerleuten verhasst bezeichnet werden (Hor. *sat.* 1.7.24–25: *Canem illum, / invisum agricolis sidus, venisse*), ist für den Nil genau diese Sommerhitze positiv besetzt und führt zu dem Effekt, den allen anderen Flüssen der Winter bringt. Aufgrund der Gegenläufigkeit wird der Nil zum Auffangbecken für das Wasser der anderen Flüsse der Erde,⁴⁶⁵ deren Wasser in ihm zusammengeführt werden: *totumque*

⁴⁶¹ S. dazu auch Lucan. 10.213–218. In 10.216 vergleicht Lukan den Nil mit dem Ozean (Lucan. 10.216: *exit ut Oceanus*).

⁴⁶² Von hier lässt sich eine Verbindungslinie zu Claud. *pr. Rapt.* 1.1.4 ziehen. Denn in der *praefatio* werden ebenso das Ägäische und das Ionische Meer als die Gewässer erwähnt, auf denen Jason mit seiner Argo segelt. Die auf der großen Wasserfläche am Nil rudern Menschen greifen also den Topos der epischen Seefahrt in gewisser Weise auf. S. dazu auch Einführung S. 31–33.

⁴⁶³ Die Szenerie lässt einen Rezipienten an eine der Aufgaben des Herkules denken. Denn ähnlich geschwommen haben wohl auch die Rinder des Augias, nachdem Herkules sie und ihre Ställe vom Mist befreit hatte.

⁴⁶⁴ Guipponi-Gineste 2010: 245.

⁴⁶⁵ So auch Lucan. 10.258–261.

per orbem / collectae partes unum revocantur in amnem (28.31–32). Der Nil, ein so großer Strom er auch sein mag, erhält den Status einer Miniatur der gesamten Flüsse des Erdkreises, die sogar das Ägäische und das Ionische Meer in Qualität und Quantität seines Wassers überbietet. Obgleich eine Überschwemmung grundsätzlich eine natürliche Ordnung verletzt, liegt in der Ordnungsstörung durch den Nil gleichzeitig eine Ordnungsstiftung zumindest für die Region Ägypten.

2.4.2.4 Poetologische Assoziationshorizonte in Claudians Nil-Gedicht

Wie auch in den anderen Mirabiliengedichten geht es Claudian bei der Beschreibung des Nils nicht um eine Erklärung des Naturphänomens.⁴⁶⁶ Thematisch stehen vielmehr die Einordnung in eine literarische Traditionslinie und die poetologische Positionierung im Vordergrund. Der Traditionslinie, auf der Autoren wie Herodot, Lukrez, Seneca, Plinius der Jüngere⁴⁶⁷ etc. stehen, schließt sich Claudian ausnahmslos durch die Wahl der thematischen Punkte Nilquelle, Verlauf des Nils und Nilschwemme an. Hier manifestiert sich eine Geste der *imitatio*.⁴⁶⁸

Die poetologische Positionierung möchte ich an der geographischen Region Ägypten festmachen.⁴⁶⁹ Ganz grundsätzlich sind Ägypten und sein Nil über den Papyrus mit dem Schreiben konnotiert. Eine Verknüpfung mit poetologischen Aussagen liegt somit nahe. Von allen aus der Region stammenden antiken Dichtern haben für Claudian und sein poetisches Selbstverständnis die hellenistischen Dichter wie Kallimachos und Theokrit zentrale Bedeutung, was ich bereits bezüglich der Kristall-epigramme zeigen konnte. Dies lässt sich mit Sicherheit auch darauf zurückführen, dass Claudian aus Alexandria, dem literarischen Zentrum der hellenistischen Welt, stammte. Ebenso ist die von Kallimachos und Theokrit favorisierte und für ihr Werk programmatische Kleinform, die sich durch besondere textuelle Ausarbeitung auszeichnet, für Claudian vorbildhaft. Weiterhin fällt in den Bezug zur hellenistischen Literatur auch die Selbstinszenierung als *poeta doctus*, die in 28.14 konkret und in allen Mirabiliengedichten implizit stattfindet.

Anspielungen auf Autoren gestalten sich ein weiteres mal entweder assoziativ oder konkret durch textuelle Anklänge. Die hellenistischen Dichter werden im Nil-

⁴⁶⁶ Guipponi-Gineste 2010: 247 bezeichnet Claudians Interesse als lyrisch.

⁴⁶⁷ Vgl. Plin. *paneg.* 30–31.

⁴⁶⁸ Luceri 2020: 46 bewertet Claudians Nil-Gedicht bezogen auf die früheren Texte über den Nil folgendermaßen: „Un approccio non dissimile – ma con risultati, tutto sommato, modesti, forse, in merito all’ arricchimento delle conoscenze sull’ oggetto in questione – caratterizza il *Nilus* (*carmin.* 28): in esso Claudiano si confronta, senza però brillare per innovazione e originalità, con un argomento pressoché onnipresente nella letteratura antica, per la quale il fiume egiziano costituiva la più grande e, sicuramente, la più nobile delle meraviglie acquatiche.“

⁴⁶⁹ Guipponi-Gineste 2010: 247 liest das Nil-Gedicht in enger Verbindung zum Gedicht auf den Phönix (Claud. *carmin.* 27). Mit dem Nil- und dem Phönixgedicht habe er seinem Heimatland ein Gedicht des Wassers und eines des Feuers gewidmet. Denkt man diese These weiter, so verkörperten die *carmina* 27 und 28 die bei Claudian so bedeutsame *concordia discors* von Feuer und Wasser.

Gedicht in einem assoziativen Rahmen aufgerufen. Kallimachos über den Fluss, Theokrit über den Hirten. Im kallimacheischen Apollonhymnos werden zwei Arten von Flüssen einander gegenüber gestellt.⁴⁷⁰ Derjenige, der schlammig ist und viel Unrat mit sich führt, und derjenige, der als schmaler Flusslauf eher dahinplätschert. Mittels dieser Metaphorik werden bei Kallimachos Epos und Kleinform kontrastiert. Nun ist der Nil natürlich ein langer Fluss, der auch in Claudians Schilderung durch viele Länder fließt. Dadurch gewinnt er eher epische Qualität. Diese wird durch den Vergleich zum Meer weiter verstärkt. Einerseits geht der Nil in seinem Strömen über das Ägäische und das Ionische Meer (28.38–39) hinaus. Setzt man die implizierte Geographie in ein Verhältnis, überbietet Ägypten gemeinsam mit seinem Nil Regionen wie Italien, Griechenland und Kleinasien.

Darüberhinaus liegt hier ein intratextueller Bezug zur *praefatio* des *DRP* vor.⁴⁷¹ Der Sprecher schildert seine Entwicklung als Steuermann eines Schiffes. Nachdem er zunächst nah an den Ufern gesegelt ist, wagt er sich zuletzt auf das offene Meer hinaus und bezwingt die ägäischen Stürme und das Ionische Meer (Claud. *pr. Rapt.* 1.11: *Aegaeas hiemes Ioniumque domat*). Die Fahrt auf das offene Meer wird gemeinhin als Claudians Vorstoß in die Epik gedeutet, genauer gesagt in *DRP* als mythisches Epos. Andererseits gewinnt man zum Schluss des Gedichts den Eindruck, dass der Nil sich in ein Meer verwandelt (28.40: *fluctuat omnis ager*), das sogar schiffbar ist (28.40: *remis sonuere novales*). Diejenigen, die auf ihm rudern, werden allerdings nicht genau benannt. Allerdings könnte man vermuten, dass es sich ebenso um Landleute oder Hirten handeln könnte. In dem Fall würden Vertreter der dichterischen Kleinform das Meer befahren. Und auch das Meer bzw. der Okeanos sind in der antiken Literatur durchaus poetologisch bedeutsam, vor allem in der epischen Dichtung, in der er mit Homer gleichgesetzt wird. Ich möchte das Meer allerdings sinnbildlich als Meer von Texten verstehen, die Claudians in sein Nil-Gedicht einfließen lässt.

Einer davon ist der Delos-Hymnos des Kallimachos. Die Verse Call. *Del.* 205–214 schildern, wie Leto nach langem Umherirren auf Delos ankommt und am Fluss Inopos Apoll, die Schutzgottheit der Dichter, zur Welt bringt. Vom Inopos heißt es außerdem bei Kallimachos, dass er in einer unterirdischen Verbindung zum Nil stehe und besonders zu Zeiten der Nilschwemme tiefes Wasser führe.⁴⁷² Der Fluss Inopos, den Kampakoglou „Greek version of the Nile“ nennt,⁴⁷³ ist somit Geburtsort des Dichters schlechthin, und da der Nil ihn speist, ist auch er ein Fluss, der intensiv mit dem Dichten konnotiert ist. In Bezug auf Kallimachos' kulturelle Verortung wird diese Episode als ein Beispiel für eine Hellenisierung ägyptischer Kultur, Religion etc. gesehen.⁴⁷⁴ Mit Sicherheit könnte man auch Claudians Nil-Gedicht auf eine Verarbeitung

⁴⁷⁰ S. dazu auch die Ausführungen zu *carm. min.* 37, S. 112.

⁴⁷¹ S. dazu Kapitel 1.3.2 ab S. 31–33.

⁴⁷² Asper 2004: 431.

⁴⁷³ Kampakoglou 2017: 11.

⁴⁷⁴ S. hierzu Stephens 2002 beispielsweise zu einer Kombination griechischer und ägyptischer Aspekte in der Genealogie der Danaiden bei Kallimachos.

ägyptischer Kultur untersuchen, was hier allerdings nicht geschehen soll. Im Lichte dieses kallimacheischen Assoziationsrahmens möchte ich Claudians Nil dann doch eher als Strom sehen, der zunächst symbolisch für die Vereinigung der ägyptischen und der griechischen Kultur in Claudians Leben und Werk steht. Allerdings lassen sich auch Einflüsse der römischen Kultur und Literatur beobachten.

In Bezug auf griechische und römische Dichtung ist beachtenswert, mit welchen Personen Claudian seine Nilandschaft bevölkert. Dies sind zum einen wunderbare Völkerschaften, die als gängige weitere Kategorie der Mirabilienliteratur die Ethnographie ergänzen, ohne dass ihnen jedoch eigene Texte gewidmet werden. Die Blemmyer und der Garamante werden durch die Adjektive *feros* und *infrenis* beide als wild und damit unzivilisiert charakterisiert. Der Girräer ist dahingegen selbst ein Zähmer wilder Tiere (28.20 – 21: *domitorque ferarum / Girraeus*), aber auch er ist nicht so weit gezähmt, dass er ein Haus bewohnt. Stattdessen lebt er in Höhlen unter der Erde und Ebenholzzweige und Elfenbein gehören zu den Objekten seiner Begierde. Ganz außergewöhnlich ist das Volk, das Pfeile als Haarschmuck trägt. Das Mirabile des Nils wird durch die Aufzählung seiner Anwohner auf einem Level außerhalb der natürlichen Besonderheit verstärkt. Dieser paradoxographische Gestus greift eher zurück auf eine Zeit, in der solche Gegenden wie Äthiopien imaginiert wurden, um sie in ihrer Exotik mit der zivilisierten Welt Griechenlands und Roms zu kontrastieren.

Zum anderen leben der Bauer und der Hirte am Nil. Sie stehen für die Gattungen Lehrgedicht und Bukolik und rufen dem Leser Autoren wie Hesiod, Theokrit, Cato oder Vergil vor Augen. Zudem gehören sie in der antiken Literatur zu den hoch poetologisch aufgeladenen und eng mit der Natur verknüpften Personengruppen. In Claudians Gedicht tritt der Bauer in 28.1 zu Beginn, der Hirte in 28.42 zum Abschluss auf. So spannen beide einen poetologischen Rahmen um das Gedicht.⁴⁷⁵

In der antiken Literatur stehen Bauer und Hirte in einem engen Verhältnis zur *natura*, das von Eintracht, im Falle des Bauern auch von Herausforderung charakterisiert ist. Der Bauer kultiviert in enger Orientierung an der Natur mit konstanter Mühe den Boden.⁴⁷⁶ Für den Hirten und seine Tiere ist die *natura* der primäre Lebensraum. In seiner Tätigkeit ist der Bauer mit *labor*, der Hirte, der zwischendurch im Schatten ein Nickerchen macht oder musiziert, mit *lusus* verknüpft. Das Pflügen des Bauern ist ebenso wie das Syrinxspiel des Hirten, das auch im Rahmen eines Dichterwettstreits stattfinden kann, eine *ars*.

Der Hirte tritt prominent in der bukolischen Dichtung auf, deren maßgebliche Vertreter Theokrit auf der griechischen, Vergil auf der römischen Seite sind.⁴⁷⁷ In der griechischen Literatur ist der Hirte Mitglied einer archaisch-agrarischen Gesell-

⁴⁷⁵ Die Ausführungen zu assoziativen Potentialen von Landwirt und Hirte basieren auf Thibodeau 2011 und Gutzwiller 2006.

⁴⁷⁶ S. zur Tätigkeit des Landwirts in der römischen Welt Nelson 1998: 88–91.

⁴⁷⁷ Vgl. zu den Grundzügen vergilischer bukolischer Dichtung, teils im Vergleich zu Theokrit Perutelli 1995: 27–62.

schaft,⁴⁷⁸ die von Frieden, Überfluss und Harmonie gekennzeichnet ist. Die Landschaft, in der er sich bewegt, ist ideal bei Vergil, realistisch bei Theokrit.⁴⁷⁹ Durch die *ars* seines Syrinxspiels kann er in seinem natürlichen Lebensraum auch ein Dichter sein. Das Lied der Hirten sei „what really matters about the bucolic content“.⁴⁸⁰ Besingt der Hirte in seinem Lied die Kosmogonie, tritt er als Ordnungsstifter in Erscheinung. Das Lied kann auch eine metapoetische Dimension enthalten, wenn beispielsweise in Vergil *ecl.* 6.3–5 eine direkte *recusatio* des Epos steht. In dem Moment positioniert sich bukolische Dichtung, trotz des Hexameters, als Kleinform.

Der Landwirt ist aufgrund seiner Kenntnis und benötigter Gerätschaften einer zivilisierten, fortschrittlichen Gesellschaft zuzuordnen.⁴⁸¹ Auch für den Bauern ist eine freidvolle Umgebung wichtig: „Farming is the opposite of war, requiring and fostering peace, destroyed by violence.“⁴⁸² Mit dem Hirten verbindet ihn die Funktion eines Ordnungsstifters. Als Instrument der Ordnungsstiftung wird der Pflug des Landwirts gesehen, der allerdings auch in der bukolischen Dichtung zum Repertoire zählt (z. B. Verg. *ecl.* 2.66). Die Funktion seiner Ordnungsstiftung liegt einerseits in der Wiederherstellung einer natürlichen oder selbst einer staatlichen Ordnung:

Vergil's description of the plough is nothing less than a eulogy of Italy's greatness, for in Roman history and myth the plough is linked to the foundation of Rome, to the great political leaders of Italy and to the productivity of the Italian farmer. [...] For Vergil the agricultural activity of ploughing and the art of guiding the plough become a metaphor for the growth of civilization and the establishment of order which extend beyond the georgic world to embrace the state.⁴⁸³

Eine metapoetische Dimension erlangt der Pflug dann, wenn die durch ihn aufgeloockerte Erde zur Aussaat genutzt wird. Wie Nünlist bereits in Bezug auf Pindar gezeigt hat, „impliziert das Bild, daß die Saat anschließend reiche Früchte hervorbringen wird“, was er als Aussage über die „Langzeitwirkung“ der Dichtung“ versteht.⁴⁸⁴

Für den Bauern und seine Tätigkeit interessiert sich vornehmlich die Lehrdichtung. Gerade die *Georgica* Vergils scheinen an dieser Stelle ein wichtiger Intertext zu sein. Vers 28.1, von dem Glover schreibt: „a line Virgilian in sound and sentiment“,⁴⁸⁵ besteht aus mehreren Versatzstücken, die nach der typisch claudianischen Centotechnik⁴⁸⁶ zusammengesetzt werden. Tatsächlich liefern die vergilischen *Georgica*

478 Nünlist 1998: 141 bringt Landwirtschafts-Metaphorik mit der frühgriechischen Gesellschaft in Verbindung, in der die Landwirtschaft zum unmittelbaren Erfahrungshorizont auch der Leser gehört. Er weist sie vor allem bei Homer, Hesiod und Pindar nach. Nünlist 1998 sammelt Belegstellen auf den Seiten 135–141.

479 Perutelli 1995: 46.

480 Perutelli 1995: 54.

481 Zu den Kenntnissen, die sich ein Bauer aneignen muss, vgl. Verg. *georg.* 1.50–53.

482 Nelson 1998: 90.

483 McKay Wilhelm 1982: 214–216.

484 Nünlist 1998: 140.

485 Glover 1901: 218.

486 S. dazu S. 4.

Parallelstellen zu den Junktoren *felix qui* (Verg. *georg.* 2.490) und *vomere terras* (Verg. *georg.* 3.525).⁴⁸⁷ Glücklicherweise wird dort derjenige genannt, der die Ursachen der Dinge erkennen kann (Verg. *georg.* 2.490: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*) – ein Motiv, mit dem Claudian sein *carmen minus* 29 einleitet.⁴⁸⁸ Die zweite Stelle bekräftigt die Mühe, die mit dem Pflügen einhergeht (Verg. *georg.* 3.525–526: *quid vomere terras invertisse gravis?*). Dass gerade auf die Bücher zwei und drei der *Georgica* angespielt wird, verwundert nicht. Ersteres endet mit dem Loblied auf den Ackermann (Verg. *georg.* 2.513–522.) und letzteres widmet sich im Allgemeinen dem Ackerbau.

An anderer Stelle verwendet Vergil anstelle von *felix* das Adjektiv *fortunatus*, um den Makarismos der Natur zum Ausdruck zu bringen (Verg. *georg.* 2.458–459: *fortunatos agricolas*; Verg. *georg.* 2.493: *fortunatus et ille qui deos novit agrestis*). Nappa hält fest, dass der Unterschied zwischen *felix* und *fortunatus* bei Vergil in der Stoßrichtung liege. *felix* habe, vor allem im Kontext des vergilischen Verses 2.490, eher eine naturphilosophische und damit lukrezische Note, während *fortunatus* ganz dem pastoralen Charakter der *Georgica* entspreche.⁴⁸⁹ Die Junktur *felix qui* nutzt auch Lukan (Lucan. 4.393). Glücklicherweise ist hier derjenige, der während des Einsturzes der Welt einen ruhigen Platz gefunden hat. *felix* möchte ich bei Claudian auch so auffassen, dass das Glück aus der Arbeit auf dem Acker heraus resultiert, der aufgrund der Nilschwemme besonders reichen Ertrag liefert. Es ist also auch eher naturphilosophisch zu verstehen.

Die von Claudian an den Anfang gestellte *Laus Nili* hat gerade in den *Georgica* Vergils diverse Vorläufer. Am bekanntesten sind wohl die *Laudes Italiae* (Verg. *georg.* 2.136–176). Die Idee der *felicitas* bzw. des Makarismos der *natura* verbindet Claudians Lob auf den Nil doch eher mit den sog. *Laudes ruris* im zweiten Buch der *Georgica*. Denn die Erde ermöglicht dem Bauern ein Leben fernab der Waffen, dem urbanen Umfeld, der morgendlichen *salutatio* und dem Pomp der Großstadt (Verg. *georg.* 2.458–466). Sein Leben ist gekennzeichnet von Sorglosigkeit, Ruhe und bietet Zeit für ein Nickerchen oder das Dichten:

*at secure quies et nescia fallere vita,
dives opum variarum, at latis otia fundis,
speluncae vivique lacus et frigida Tempe
mugitusque boum mollesque sub arbore somni 470
non absunt; illic saltus ac lustra ferarum,
et patiens operum exiguoque adsueta iuventus,
sacra deum sanctique patres: extrema per illos
Iustitia excedens terris verstigia fecit.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ McKay Wilhelm erwähnt acht weitere Stellen in den *Georgica*, in denen *vomer* als Vokabel verwendet wird (McKay Wilhelm 1982: 213 mit FN 4).

⁴⁸⁸ Vgl. dazu S. 153.

⁴⁸⁹ Vgl. zu dem, was bei Vergil hinter *fortunatus* steht, und was *fortunatus* und *felix* unterscheidet Nappa 2005: 105–108.

⁴⁹⁰ Verg. *georg.* 2.467–474. Götter/Götter 1981.

Weitere Parallelstellen der *Georgica* nennt Ricci. Für *proscindit* führt sie Verg. *georg.* 2.237 an sowie für das gesamte Gedicht Verg. *georg.* 4.287–314. Letztere These führt sie auf eine Synonymisierung von *felix* und *fortunata* zurück (Verg. *georg.* 4.287).⁴⁹¹

Die Passage Verg. *georg.* 4.287–314 sorgt für eine weitere Verdichtung des poetologischen Assoziationshorizontes. Denn die Verse 287–314 des vierten Buches der *Georgica* Vergils schildern eine wahrhaft staunenswerte und verwunderliche Entstehung von Bienen. Demnach gingen sie aus dem unreinen Blut geschlachteter Rinder hervor und wüchsen im Inneren eines Kadavers. Diese Sitte sei an den Ufern des Nils gängig, heißt es bei Vergil (Verg. *georg.* 4.486–487: *nam qua Pellaei gens fortunata Canopi / accolit effuso stagnantem flumine Nilum*). Die Episode steht in Zusammenhang mit einer Erzählung über den Hirten Aristaeus. Wie der Honig mit dem Lied, so wird die Biene mit dem Produzenten dieser süßen Lieder verbunden, die auch auf den Rezipienten eine süße Wirkung haben.⁴⁹² Hätte Ricci also ihre These ausgeführt, dass Verg. *georg.* 4.287–314 als Intertext zu Claudians Nil-Gedicht zu verstehen ist, wäre sie auf ein dichtes Netzwerk an poetologisch lesbaren Symbolen getroffen, das immer noch vom Nil seinen Ausgang nimmt. Die mirabile Natur des Nils erfährt durch diesen Assoziationshorizont eine poetologische Ergänzung.

Für eine Parallelstelle zu *Pharias terras* (28.1) muss man den Blick weg von Vergil lenken hin zu Lukan. Dort heißt es in der ausgiebigen Passage über Ägypten *Pharias urbes* (Lucan. 10.184), die Anspielung funktioniert also nur über das Adjektiv. Für die claudianische Centotechnik, in der zwei Wörter übernommen, aber in ihrer Reihenfolge umgetauscht werden, findet sich ein weiterer Beleg in *proscindit vomere*, das bei Lucan. 3.192 als *vomer proscindit* auftaucht. Im Kontext dieser Junktur geht es darum, dass Fortuna in Griechenland ganz unterschiedliche Männer zur Unterstützung des Pompeius gewinnt. Dazu gehören auch diejenigen, die Iolkos, die Heimat des Jason, mit dem Pflug beackern. Der Landmann wird bei Lukan zum Soldaten.⁴⁹³ *vomere* kann nicht allein Form von *vomer*, *vomeris* n. sein, sondern auch ein Verb, das „ausspeien“ bedeutet. In genau dieser Bedeutung steht es bei Lucan. 10.254, wo von *omnia flumina Nilus / uno fonte vomens* die Rede ist. Nimmt man die Anspielungen auf Lukan ernst, steht der erste Vers nicht allein im Lichte der Lehrdichtung, sondern auch des Epos, was aufgrund des Versmaßes von *carmen* 28 an sich nicht fern liegt. Kombiniert man die Anspielung auf die Lehrdichtung, das Epos und die abschließende bukolische Dichtung miteinander, so werden alle Hauptwerke des augusteischen Dichters Vergil in einem Gedicht aufgerufen. Dass sich Claudian, um das Epos aufzurufen, keiner Textzitate aus der *Aeneis* bedient hat, lässt sich damit erklären, dass Lukan letztlich doch einen größeren Vorbildcharakter für ihn gehabt hat als Vergil. Ware würde diesen

⁴⁹¹ Ricci 2001 *ad loc.* und Ricci 2001: 170 unter *Modelli*.

⁴⁹² S. zu Biene und Honig als poetologische Bilder in der griechischen Literatur Nünlist 1998: 60–63, 300–306.

⁴⁹³ Vgl. zur Gleichsetzung von Landmann und Soldat bei Vergil Nelson 1998: 89–91. Nelson stützt ihre Ausführungen auf Cato *agr.* 1.1.

ersten Vers des Nil-Gedichts als „fusion“ bezeichnen, da in einem Vers mehr als eine Anspielung auf unterschiedliche Autoren stattfindet.⁴⁹⁴

Es ist bemerkenswert, dass es bei Claudian nicht zur Saat kommt und auch das Singen des Hirten ausbleibt. Beide führen also keine konkret poetologischen Vorgänge aus. Der Bauer pflügt zwar, sät aber nicht aus, der Hirte singt nicht, sondern schläft und träumt. Dementsprechend kann der Dichter nicht in einem selbstreflexiven Sinne mit Bauer und Hirte gleichgesetzt werden. Ihre Bedeutung liegt, wie bei Claudian üblich, auf ihren assoziativen Ebenen.

Obgleich keine Handlungen vorliegen, die selbstreflexiv vom Dichter nutzbar gemacht werden, stammt die historische Persönlichkeit Claudian aus dieser Region, in der die wundersame *natura*, die *ars* und das poetologisch Ausdeutbare direkt nebeneinander existieren. Der Nil wird so zum Sinnbild der mirabilen Natur und einer Literaturlandschaft. Diese ist über den Bauern und den Hirten von *labor* und *lusus* geprägt und kann die Gestalt eines Ozeans annehmen, der Garant für die *felicitas* des Bauern ist. Das Schwimmen der Tiere in diesem See ist nicht etwa eine Störung der Ordnung und damit negativ, sondern vollkommen positiv, da es Fruchtbarkeit bedeutet. Eine Schifffahrt führt in einen tiefen intertextuellen Ozean hinein, in dem Anspielungen und *imitatio* von großer Bedeutung sind. In Claudians Nil-Gedicht sind die wundersame und die poetologische Facette des Nils an Anfang (28.1), Mitte (28.19–23) und Schluss (28.42) des Gedichtes gebunden, also die zentralen Stellen, an denen die gesamte antike Literatur Aussagen über ihre eigene Dichtung trifft.

2.4.3 Fazit

Wie die Gedichte auf Stachelschwein und Zitterrochen⁴⁹⁵ bilden auch diejenigen auf Aponus und Nil ein Diptychon. Denn auch hier zeigt sich auf mehreren Ebenen ein enger intratextueller Zusammenhang.

Dieses Fazit führt die *carmina* 26 und 28 zusammen. Anhand einer Tabelle (Tab. 10) und erläuternden Worten möchte ich zunächst den sprachlichen Zusammenhang zwischen 26 und 28 aufzeigen. Intensiv werde ich die sprachlichen Bezüge kommentieren, die sich auch auf der konzeptuellen Ebene fruchtbar machen lassen.

Tab. 10: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26 und *carm. min.* 28 (Aponus und Nil)

<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 28
18: <i>fervida regna</i>	16: <i>nigrantia regna</i>
20: <i>bibit</i>	97: <i>bibunt</i>
27: <i>vomeris</i>	1: <i>vomere</i>

494 Ware 2012: 11.

495 S. die Kapitel 2.3.1. ab S. 174–183 und 2.3.2. ab S. 183–191.

Tab. 10: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26 und *carm. min.* 28 (Aponus und Nil) (Fortsetzung)

<i>carmen 26</i>	<i>carmen 28</i>
30: <i>rupis</i> 53: <i>rupe</i>	21: <i>rupibus</i>
31: <i>densus nube</i>	2: <i>nubila</i> 5: <i>sine nube ferax</i>
33: <i>natura</i>	31: <i>natura</i>
33: <i>lateret</i>	12: <i>latet</i>
34: <i>calor</i>	34: <i>calore</i>
35: <i>venti</i>	6: <i>venti</i>
39: <i>nigrae</i>	16: <i>nigrantia</i>
39: <i>tenebris</i>	2: <i>tenebris</i>
42: <i>antra</i>	21: <i>antra</i>
43: <i>secreta</i>	11: <i>secreto</i>
43: <i>patent</i>	39: <i>patentibus</i>
43: <i>arcum</i>	4: <i>arcum</i>
64: <i>vapor</i>	17: <i>vapore</i>
66: <i>frigora</i>	3: <i>frigore</i>
70: <i>salus</i>	18: <i>salus</i>
70: <i>ripis</i>	28: <i>ripae</i>
71: <i>orbe</i>	10: <i>orbem</i> 31: <i>orbem</i>
87: <i>flumina</i>	14: <i>flumina</i>
88: <i>felices</i>	1: <i>felix</i>
91: <i>Austri</i>	8: <i>Austris</i>
73: <i>venas</i> 96: <i>venas</i>	34: <i>venas</i>

Wie die obige Tabelle (Tab. 10) verdeutlicht teilen die Landschaften um Nil und Aponus gewisse Charakterzüge. Hierzu gehört zum einen ihre enge Assoziation mit einem Königreich. Der Nil fließt durch afrikanische Königreiche hindurch (28.16: *nigrantia regna*), der Aponus mit seinem vulkanischen und von Schwefel gesprägten Ursprung wird selbst als heißsprudelndes Königreich (26.18: *fervida regna*) bezeichnet. Daher ist es am Aponus natürlich angemessen, königliche Geschenke als Votivgaben zu hinterlassen (26.38: *regia dona*). Zum anderen weist die *concordia discors* aus Feuer und Wasser, die entweder aus der geographischen Lage oder aus der geologischen Beschaffenheit des Bodens zu erklären ist, den Zusammenhang zwischen

Aponus und Nil aus. Weiterhin verknüpft beide die Idee einer felsigen Landschaft, die sogar unterhöhlt ist. Denn der Girräer bewohnt am südlichen Nil Höhlen, die sich unterhalb von Felsen befinden (28.21: *sub rupibus antra*). Felsig ist es am Aponus sowohl oberhalb als auch unterhalb des Sees (26.30 bzw. 26.53). Die Höhlen erstrecken sich am Aponus unterhalb des Hügels (26.42). Ebenso spielt vorhandene bzw. nicht vorhandene Dunkelheit in beiden Landschaften eine Rolle. Am Nil hofft der Bauer nicht auf die verdunkelnden Regenwolken (28.2), am Aponus ist der Sand am Boden des Sees dunkel (26.39). Dunkel ist am Nil auch die schwarze Hautfarbe der afrikanischen Völker (28.16). Am Aponus ist es der durch das Feuer geschwärzte Sand (26.39). Abschließend bleibt noch, auf gebogene Landschaftsanteile hinzuweisen. Beim Nil wäre dieser der Regenbogen, wenn es denn am Nil regnen würde (28.4). Am Aponus liegt eine Biegung ganz konkret im Berg vor (26.43).

In beiden natürlichen Systemen spielen Wolken eine zentrale Rolle. Beim Nil einmal darin, dass er sie nicht benötigt, da er auch ohne Regenwasser genügend Wasser führt (28.5: *sine nube ferax*). Beim Aponus dagegen darin, dass die Wolken infolge des Wasserdampfes entstehen und sich, nachdem sie die Winde aufgelöst haben, das Wasser auf die Landschaft legen und das Gebiet befeuchten können (26.35–36). Eng an die Wolken sind die Winde geknüpft. Der Nil bedarf ihrer schlichtweg nicht (28.6). Beim Aponus sorgen sie für die Verteilung des Wasserdampfes über die Ebene und für die Sichtbarkeit der Votivgaben im See (26.35–39). Aber auch dies ist als wohlwollende Geste der *natura* dem Menschen gegenüber zu verstehen, denn so ermöglicht sie ihm immerhin den Blick auf Dinge, wo doch der physische Kontakt aufgrund der Hitze unmöglich ist (26.33–34).

Die Nilschwemme führt zum Vergleich der Flusslandschaft mit dem Ägäischen und Ionischen Meer, die sowohl in der Tiefe als auch in der Strömung übertroffen werden. Dieser Vergleich eines Gewässers mit dem Meer tritt auch in *carmen* 26 auf. Hier ist es der See, der eine *imago pelagi* ist, ein Abbild des Meeres (26.27). Diese beiden sinnbildlichen Meere nehmen alle Gewässer in sich auf, was sich vor allem an den ausgedehnten Wasser-Wortfeldern festmachen lässt. In *carmen* 28 besteht dieses aus Vokabeln wie *fonte*, *flumina*, *undis/undas*, *amnem*, *aequor*; in *carmen* 26 aus Vokabeln wie *fons*, *aquis/aquae/aquas*, *latex*, *unda/undarum*, *pelagi*, *lacus*, *aequora*, *flumina*, *umor*, *lymphis*. Ähnlich ausgedehnt ist das Wortfeld Feuer. Die Bedeutung von Feuer, Wasser und deren *concordia discors* für die jeweiligen Landschaften wird so auch in der Lexik verdeutlicht. In *carmen* 28 umfasst es Vokabeln wie *flammigerae zoniae*, *Cancris calentis*, *aestas*, *Canis flagrantior*, *calore*, *aestuat*, *aestivo*. Im Falle von *carmen* 26 gestaltet sich das Wortfeld so aus: *ardentis aquae*, *igne/ignibus/saevo igne*, *flammarum*, *Vulcania*, *fervida*, *fumantia*, *fervore*, *flagrantis*, *calor*, *fumifer*, *aestu*, *inferna incendia*, *calet*, *accensus*, *flammas*, *Austri*, *Sirius*.

Beide *carmina* stellen heraus, dass die *natura* keineswegs abhängig von der Kunst oder ihr gar unterlegen ist. Denn die *natura* zeigt in beiden Fällen absolute Selbstwirksamkeit und Selbsterhaltung. Zunächst ist sie vom Lauf der Welt, auch dem kosmischen, vollkommen unbeeinflusst. Gerade die Hitze von oben kann beiden Flüssen nichts anhaben, woran sich schon zeigt, dass sowohl Aponus als auch Nil

etwas außerhalb der kosmischen Ordnung stehen. Obgleich der Nil in der heißesten Gegend der Welt fließt (28.9), trocknet die brennende Sonne ihn nicht aus. Vielmehr führt der Nil gerade zur heißesten Zeit des Jahres das meiste Wasser. Denn die *natura* führt im Nil all das Wasser zusammen, das sie anderen Flüssen entnommen hat, wodurch er die Qualität des Okeanos erhält. So kommt es im Sommer zur Nilschwemme (28.29–32). Deshalb besagt das Gedicht, dass der Sommer am Nil der Winter ist und umgekehrt (28.36). Auch das Wasser des Aponus trägt keinen Schaden von den Flammen von Auster und Sirius davon (26.91–92). Ebenso ist es von keiner Flüssigkeit der Erde belastet (26.91). Hier ist es vielmehr das Feuer von unten, das einerseits die *concordia discors* aus Feuer und Wasser stiftet und andererseits für die fruchtbare Erde sorgt.

Dass beide Gewässer als *Mirabilia* kategorisiert werden müssen, steht außer Frage. Die Wasser des Aponus werden sogar direkt als *tua miracula* (26.3) benannt. Der Nil fließt im ultimativen Wunderland der antiken Welt und gilt als eines der Naturwunder schlechthin. Die Ursache für solche *Mirabilia* wird in beiden Fällen thematisiert. Es ist allerdings nie die Absicht des Textes, klare Antworten auf die Fragen „Was? Woher? Wie?“ zu liefern. Stattdessen wird die Entstehung des Naturwunders im Aponus-Gedicht in der bewährten Technik der rhetorischen Frage präsentiert (26.81–82): *quis casum meritis adscribere talibus audet, / quis negat auctores haec statuisse deos?* Die Fragen stellen deutlich heraus, dass nicht von Zufall, sondern von göttlicher Schöpfung auszugehen ist, was in den folgenden Versen über die Absicht Jupiters dargelegt wird (26.83–86). Dass gerade nicht der Zufall für die Entstehung des Aponus verantwortlich ist, wird durch das vorherige Distichon auf den Punkt gebracht (26.79–80). Was auch immer die Ursache, was auch immer der Ursprungspunkt, es steht fest, dass der Aponus nicht ohne Plan fließt (26.80: *non sine consilio*). Dieser Plan dahinter ist definitiv ein göttlicher: Jupiter hatte Mitleid mit der Zerbrechlichkeit des menschlichen Körpers (26.85) und hat in dem Zusammenhang befohlen, dass sich medizinisches Wasser in die Erde ergießen solle (26.86: *telluri medicas fundere iussit aquas*).

Obgleich die Frage nach dem Ursprung dieser Naturwunder nicht neu ist bzw. offensiv in den Gedichten gestellt wird (26.81–82), bleibt das Geheimnisvolle der *natura* stets erhalten. So wird im Nil-Gedicht der Topos aufgegriffen, dass schon viele vergeblich versucht haben, seine sagenumwobene Quelle zu finden (28.10–13): *fluctibus ignotis nostrum procurrit in orbem / secreto de fonte cadens, qui semper inani / quaerendus ratione latet, nec contigit ulli hoc vidisse caput*. Signalwörter sind an dieser Stelle *ignotis*, *secreto* und *latet*. Tenor dieser Verse ist, dass die *natura* vollkommen im Geheimen bleibt. Beim Aponus stellt sich die Lage etwas anders dar. Das Wortfeld Geheimnis erstreckt sich vor allem über die Beschreibung des Sees (26.27–43). Formen von *secretus* (26.43) und *latere* (26.33) werden in *carmen* 26 zwar auch verwendet, jedoch mit einer anderen Stoßrichtung. Denn die *natura* zeigt sich wenigstens dem menschlichen Blick in dem Moment, in dem man das Wasser aufgrund seiner Hitze nicht betreten kann (26.33–34). Die Nilquelle ist von noch niemandem aktiv gesehen

worden. In dem Zusammenhang steht auch der Vorgang des Öffnens. Die vom Nil überfluteten Felder öffnen sich (28.39: *patentibus arvis*) genauso wie sich die Geheimnisse des Berges am See öffnen (26.43: *montis secreta patent*), nachdem der Nebel verweht worden ist und so den Blick auf den Grund des Sees eröffnet hat.

Beide Flüsse können als Erzeugnisse einer *natura benigna* verstanden werden, die sich besonders Menschen gegenüber wohlwollend zeigt (*salus*). Eine Gruppe derer, die vornehmlich von Aponus und Nil profitieren, sind die Bauern (26.89: *coloni*, 28.1: *qui proscindit vomere terras*), denn die jeweiligen Besonderheiten der *natura*, die vulkanische Erde und die Nilschwemme, spenden ewige Fruchtbarkeit. Den Segen der *natura* bringt das Adjektiv *felix* zum Ausdruck (26.89: *felices*, 28.1: *felix*).

Mit den Hirten (28.42: *pastor*) und den Kurgästen (26.100: *aegro*) treten zwei weitere Personengruppen hinzu. Die Kurgäste aus *carmen* 26 sind nicht nur Kranke, die von der Natur geheilt werden; sie befolgen auch ein Ritual, indem sie dem Aponus Votivgaben in Form von konkreten Gegenständen (26.38: *regia dona*) oder Gelöbnissen (26.4: *vota*) hinterlassen.

Dem Nil sind die exotischen Völker eigen, die vor allem den südlichen, äthiopischen Abschnitt des Flusses bevölkern (28.19–21). Dem Aponus hingegen sind die Dichter zugehörig. Diese haben ihm entweder *vota* hinterlassen (26.4), haben bereits vorher den Aponus besungen (26.10) oder besingen ihn gerade (26.9).

Somit kommen wir auf fünf Personengruppen, die das Diptychon thematisiert. Die, deren Münder bereits durch den Fluss provoziert worden sind (26.10), werden im Nil-Gedicht nicht direkt erwähnt, sind aber aufgrund der langen schriftlichen Tradition zum Fluss indirekt präsent. Und auch Bauer und Hirte sind, wie ich gezeigt habe, als Sinnbilder für die bukolische Dichtung zu verstehen. Das bedeutet, dass beide Gedichte in ihrem Kern das Dichten thematisieren. Einerseits konkret, wie im Aponus, andererseits implizit über symbolträchtige Figuren. Über diese werden die bukolische Dichtung und die Paradoxographie als Bezugssysteme aufgerufen. Das göttliche *numen* des Ortes macht den Sprecher in *carmen* 26 zu einem *vates*, denn Jupiter höchstselbst hat den Aponus so geschaffen wie er ist (26.83–86). Der Sprecher in *carmen* 28 ist der literarischen Tradition stark verpflichtet, der er in den Punkten, die er abarbeitet, uneingeschränkt folgt. Aber es gelingt ihm, diese zeitlich und textlich umfangreiche Tradition in 42 Versen zu komprimieren. Durch die Verarbeitung dieser umfangreichen Tradition, die als Assoziationshorizont aufgerufen wird, erweist sich der Dichter ebenso als *poeta doctus* wie der Sprecher in *carmen* 26, der Herkules und seinen Pflug als lokales Aition für die Furchen in den Felsen erwähnt (26.25–26). Es werden somit nicht nur unterschiedliche Gattungen, sondern auch unterschiedliche Dichterkonzeptionen in diesen Texten verhandelt. Selbst der Fluss bzw. die Quelle, aus der er entspringt, können in dieses umfassende System integriert werden, wenn man das Wasser als eine Möglichkeit der dichterischen Inspiration beachtet.

Neben dem Vorgang des Verfassens von Gedichten thematisieren beide Texte auch die mündliche bzw. schriftliche Überlieferung. Gerade im Gedicht auf den Aponus wird diese durch die Formulierung *sic fama refert* (26.25) als nicht verlässlich charakterisiert. In 28.13 wird über die Aussage *fertur sine teste creatus* betont, dass ge-

meinhin berichtet wird, dass der Nil ohne Zeugen entstanden sei. Luceri sieht darin die Aussage, dass die Wasser des Nils ein Ergebnis des Wirkens eines Demiurgen seien, der den Nil vor dem Menschen erzeugt hat, weshalb es keine Zeugen bei seiner Entstehung geben konnte.⁴⁹⁶

Während der Nil das Thema *ars* implizit über das Pflügen anspricht, umfasst das Gedicht auf den Aponus einerseits den Hinweis auf die Artifizialität der *natura* selbst (26.49–50) und auf die Thermen (26.55–66). In beiden Fällen wird *ars* eng an die Hand gebunden, die als Instrument zum Schaffen von Kunst aufgefasst wird. Ein weiteres, in *carmen* 26 erwähntes Instrument der Kunst ist der Daumen, der beim Schreiben den Griffel führt (26.5). *carmen* 26 liefert somit Beispiele für Kunst im Rahmen einer *natura artifex*, des *poeta artifex* und des *opifex*, also des Baumeisters. Im letzten Fall wird vor allem deutlich gemacht, dass der natürliche Lauf des Wassers mittels der Kunst umgeleitet wird (26.60). Allerdings auch nur, da sich Wasser aufgrund seines Fließens leicht umleiten lässt.

2.4.4 Zwischenfazit

Nachdem ich nun die sprachlichen, thematischen und motivischen Bezüge zwischen den beiden Fluss-Mirabilia betrachtet habe, bleibt als letzter Schritt eine Analyse der Beziehungen dieser Mirabiliengedichte zu den weiteren Mirabiliengedichten, also zu *carm. min.* 51, *carm. min.* 33–39, *carm. min.* 29, *carm. min.* 9 und *carm. min.* 49. Diese lassen sich wie an vielen vorherigen Stellen auf der sprachlichen, motivischen und thematischen Ebene verorten.

Tab. 11: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26 und *carm. min.* 51 (Aponus und *sphaera*)

<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 51
22: <i>audax</i>	11: <i>audax</i>
26: <i>opus</i>	8: <i>opus</i>
60: <i>manus</i>	14: <i>manus</i>
85: <i>fragilem</i>	4: <i>fragili</i>
89: <i>proprium</i>	9: <i>proprium</i>

Den ersten Bezug zwischen *carmen* 26 und *carmen* 51 stellt Jupiter her (Tab. 11). Beide Gedichte zeigen ihn als den Schöpfer des Kosmos und machen dies vor allem an den Sternen fest (51.9–10: *percurrit proprium mentitus Signifer annum, / et simulata novo Cynthia mense redit* bzw. 26.83: *qui saecula dividit astris*). In *carmen* 51 tritt der Gott im Rahmen einer epischen Götterversammlung und als Betrachter der *sphaera* des Ar-

⁴⁹⁶ Luceri 2020: 192.

chimes auf (51.1–2). Die Reaktion auf das von Archimedes angefertigte Modell des Kosmos wird durch das Verb *risit* zum Ausdruck gebracht. Etwas ungläubig formuliert der Göttervater die Beobachtung, dass der Mensch so weit gegangen ist und den Kosmos, den Jupiter als *meus labor* (51.4) bezeichnet, in einer fragilen Glaskugel nachgebildet hat (51.4: *fragili orbe*). Nichtsdestotrotz kommt er zu dem Schluss, dass die kleine Hand des Wissenschaftlers als *aemula naturae* gefunden worden ist (51.14). Das Verhältnis zwischen Gott und Mensch ist somit in *carmen* 51 ambivalent. Einerseits unterstellt Jupiter Archimedes Hybris, andererseits erkennt er doch die emulative Leistung des Wissenschaftlers an. *carmen* 26 schildert Jupiter als Euergeten. Denn aus Mitleid den Menschen und ihrer *condicio humana* gegenüber hat er den Aponus und seine medizinischen Wasser geschaffen (26.86: *medicas aquas*).

In diesem Zusammenhang steht auch die Vokabel *fragilis*, die beide Gedichte verbindet. Während in *carmen* 51.4 die *sphaera* als *fragili orbe* bezeichnet wird, tritt dieses Adjektiv in *carmen* 26 folgendermaßen auf (26.85): *et fragilem nostri miseratus corporis usum*. *fragilis* ist in *carmen* 51 ein Kennzeichen der *ars*, in *carmen* 26 der *natura*, nämlich des Menschen. Um der menschlichen *fragilitas* entgegenzusteuern, hat Jupiter den Aponus mit seinem heilenden Wasser erschaffen. Die *natura*, der Aponus, soll der *natura*, dem Menschen, Gutes zu tun. Die Schöpfung der *natura* wird so als planvoll charakterisiert (26.80: *non sine consilio*). Die im Hintergrund stehende *condicio humana* lässt sich in Verbindung mit der Bezeichnung der *sphaera* als Ergebnis einer *mortalis curae* bringen. Denn genau an dieser Stelle formuliert Jupiter den direkten Gegensatz zwischen Mensch und Gott und deren Produkten, die endlich bzw. unendlich sind. In *carmen* 26 handelt der Gott ganz im Sinne des Menschen. Die in *carmen* 51 zwischen Mensch und Gott gestellte *ars* hat einen erheblichen Einfluss auf das Verhältnis zwischen beiden, das jedoch noch neutral bleibt und nicht zugunsten der negativen oder positiven Seite ausschlägt. Fehlt diese Zwischenposition, offenbart sich die Protektion, die der Mensch durch den Gott erfährt.

Als weitere Vokabel doppelt sich *opus* in 26 und 51. Als *opus* wird jeweils bezeichnet, was Ergebnis von *ars* ist. Nämlich einerseits die *sphaera*, die allerdings eine Abbildung des realen Kosmos ist (26.8), und andererseits die Furchen im Fels, die der Pflug des Herkules hinterlassen haben soll (26.25–26). Instrument zur Herstellung von *ars* sind jeweils die Hände, die in *carmen* 26 mittels der Röhren den Wasserlauf bestimmen und in *carmen* 51 für die Anfertigung der *sphaera* verantwortlich sind.

Zu *opus* tritt *proprium* hinzu, das als Vokabel alle Mirabliengedichten teilen. Denn es drückt in jedem Fall die Eigentümlichkeit der *Mirabilia* aus. Eigentümlich ist der Aponus aufgrund der *concordia discors* zwischen Feuer und Wasser und der daraus resultierenden Heilkraft. Eigentümlich an der *sphaera* ist ihre artifizielle Gesetzmäßigkeit, die zwar das Naturgesetz abbildet, aber doch in einem eigenen künstlichen Bezugssystem liegt.

Abschließend ist *audax* erwähnenswert. Dies wird in *carmen* 51 zur Bezeichnung eines Charakterzugs des Menschen verwendet, vor allem der menschlichen *industria*. Als Kühnheit wird an dieser Stelle generell Archimedes' Nachbildung des Kosmos in einer verkleinerten *ars* bezeichnet. In *carmen* 26 ist *audax* ein Kennzeichen der *natura*

selbst, denn trotz der Bedrohung durch das unterirdische Feuer wächst das Gras. Somit kann *audax* die Handlung sein, die ein Medium in ein anderes überführt und dabei eine Veränderung der Dimensionen bewirkt; *audax* kann aber auch in demselben Bezugssystem, der *natura*, das Durchsetzen der vermeintlich schwächeren *natura*, in diesem Fall Gras gegen Feuer, meinen. So bezieht es sich auf die in der Natur liegende *concordia discors*.

Im Gegensatz zu diesen beiden Darstellungen Jupiters steht *carmen* 29. Denn hier tritt der Göttervater nicht bedingungslos als Schöpfer auf, sondern als derjenige, der selbst der Macht Cupidos unterliegt (29.52–53: *tu magnum superas fulmen caeloque relicto / fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem*).

Tab. 12: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 28 und *carm. min.* 51 (Nil und *sphaera*)

<i>carmen</i> 28	<i>carmen</i> 51
6: <i>secura poli</i>	5: <i>iura poli</i>
7: <i>gaudet</i>	12: <i>gaudet</i>
10: <i>orbem</i>	4: <i>orbe</i>
31: <i>orbem</i>	
34: <i>admisitque oculos</i>	1: <i>cerneret</i>

Rein motivisch verbindet die Gedichte 28 und 51 der Kosmos (Tab. 12). In diesen Kosmos am Nil gehören beispielsweise die Wörter *Coros*, *nube/imbre*, *venti*, *Austris*, *Cancris calentis*, *Canis flagrantior*, *hiemps/bruma*, *aestas*. Für den Mikrokosmos *sphaera* zählen als definierend *inclusus spiritus*, *Signifer*, *Cynthia*. Wie auch in weiteren Mirabiliengedichten liegt hier ein Schwerpunkt auf Sternen, Jahreszeiten und meteorologischen Phänomenen wie Wind. Die sich doppelnde Vokabel *poli* bezieht sich in 28 auf den Polarstern, in 51 auf das Himmelsgewölbe als Gesamtheit. Während die *sphaera* als Mikrokosmos zu betrachten ist, der auf den Naturgesetzen und den Gesetzen der Götter beruht (51.5), ist der Nil einerseits ein Auffangbecken für die Gewässer der Erde, andererseits verknüpft mit Sternen und Jahreszeiten. Daher kommt in *carmen* 28 die Vokabel *orbis* zwei Mal prominent vor. In Vers 28.10 wird die Beobachtung formuliert, dass der Nil von einem verborgenen Quell in unseren Erdkreis hineinfließt (*nostrum in orbem*). Somit dringt er von der verborgenen *natura* in die bewohnte, menschliche Sphäre vor. Die Verse 28.31–32 hingegen stehen ganz im Lichte des Bildes des Auffangbeckens. Denn hier wird nun festgehalten, dass alles Wasser, das aus den Flüssen dieser Welt stammt, in diesem einen Fluss, nämlich dem Nil, gesammelt wird (*totumque per orbem / collectae partes unum revocantur in amnem*). Jahreszeiten und Winde spielen am Nil insofern eine Rolle, als sie entweder nicht ihren natürlichen Rhythmen entsprechend agieren oder keinen Einfluss auf den Nil als *natura* nehmen. Daher auch die Aussage (28.29) *Nilus mutato iure tumescit* – der Nil schwillt unter anderer Gesetzmäßigkeit an.

Mit der kosmischen Komponente von Nil und *sphaera* ist auch die Gegenüberstellung von Klein und Groß verbunden. Der Kosmos als solcher ist maximal groß, die *sphaera* führt eine Verkleinerung dessen vor Augen und ermöglicht so überhaupt eine Wahrnehmung desselben. Der Nil ist natürlich ein an sich langer Fluss. Aber auch dieser kann eine Steigerung erfahren. Denn zur Zeit der Nilschwemme, nach Aufnahme des Wassers der übrigen Flüsse, nimmt der Fluss die Gestalt des Meeres an, des Ägäischen bzw. des Ionischen (28.37–40). Ausgehend von der *natura* findet im Rahmen der *ars* eine Verkleinerung der Dimensionen statt. Im Verhältnis von *natura* zu *natura*, Nil zu anderen Flüssen, ist auch eine Vergrößerung der Dimensionen möglich.

Freude über Erzeugnisse von *natura* und *ars* können, wie die Beispiele zeigen, sowohl die *natura* selbst als auch die Götter empfinden. Ägypten erfreut sich an dem Wasser des Nils, Jupiter freut sich an der *sphaera*.

Tab. 13: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26, *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 28 (Aponus, Kristall und Nil)

<i>carmen</i> 26	<i>carm. 33–39</i>	<i>carmen</i> 28
	33.1: <i>glacie</i>	25: <i>glacie</i>
33: <i>natura</i>	33.1: <i>naturae</i>	31: <i>natura</i>
66: <i>frigora</i>	33.2: <i>frigora</i> 34.3: <i>frigoris</i>	3: <i>frigore</i>
	33.3: <i>hiemps</i> 36.5: <i>hiemps</i>	27: <i>hiemps</i>
50: <i>riget</i>	33.3: <i>rigore</i>	
12: <i>tumet</i>	33.4: <i>tumescit</i>	29: <i>tumescit</i>
2: <i>aquis</i> 13: <i>aquae</i>	33.4: <i>aquis</i>	7: <i>aquis</i>
99: <i>lymphis</i>	34.1: <i>lymphae</i>	
59: <i>artem</i>	34.3: <i>arte</i>	
20: <i>silex</i>	34.4: <i>silex</i> 37.7: <i>silex</i>	
16: <i>unda</i>	34.5: <i>undas</i>	27: <i>undas</i>
91: <i>Austri</i>	34.5: <i>Noto</i>	8: <i>Austris</i>
30: <i>arcanae</i>	34.7: <i>arcano</i>	
60: <i>mobile</i>	34.7: <i>mobilis</i>	
61: <i>aestu</i>	34.7: <i>aestu</i>	
72: <i>orbe</i>	35.4: <i>orbe</i>	10: <i>orbem</i> 31: <i>orbem</i>
14: <i>latex</i>	35.4: <i>latex</i>	

Tab. 13: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26, *carm. min.* 33–39 und *carm. min.* 28 (Aponus, Kristall und Nil) (Fortsetzung)

<i>carmen 26</i>	<i>carm. 33–39</i>	<i>carmen 28</i>
37: <i>liquidi</i>	35.5: <i>liquidi</i>	
	35.5: <i>crescunt</i>	24: <i>crescentibus</i>
3: <i>miracula</i>	35.5: <i>miracula</i>	
24: <i>saxa</i>	35.5: <i>saxi</i>	
63: <i>saxi</i>	39.3: <i>saxum</i>	
73: <i>venas</i>	36.1: <i>venam</i>	34: <i>venas</i>
97: <i>venas</i>		
32: <i>lucidus</i>	36.2: <i>lucidior</i>	
41: <i>opacus</i>	36.3: <i>opacus</i>	
	36.3: <i>bruma</i>	36: <i>bruma</i>
95: <i>umor</i>	36.4: <i>umor</i>	
56: <i>vias</i>	36.4: <i>vias</i>	
92: <i>Sirius</i>	36.5: <i>Sirius</i>	33: <i>Canis</i>
29: <i>spatio</i>	36.6: <i>spatium</i>	
1: <i>Fons</i>	37.2: <i>fons</i>	11: <i>fonte</i>
65: <i>lacuna</i>	37.3: <i>lacunis</i>	
98: <i>pocula</i>	37.4: <i>pocula</i>	
42: <i>sinus</i>	37.4: <i>sinus</i>	
	37.5: <i>Iris</i>	4: <i>arcum rubentem</i>
88: <i>flumina</i>	37.7: <i>flumina</i>	14: <i>flumina</i> 29: <i>flumina</i>
74: <i>fluit</i>	37.8: <i>fluit</i>	
	38.1: <i>gaudet</i>	7: <i>gaudet</i>
5: <i>pollice</i>	38.2: <i>pollice</i>	
23: <i>marmore</i>	38.3: <i>marmore</i>	
	38.5: <i>sitientibus</i>	18: <i>sitientibus</i>
38: <i>regia</i>	39.2: <i>regia</i>	
59: <i>opes</i>	39.4: <i>opes</i>	

Die Menge an sprachlichen Bezügen (Tab. 13) zwischen den Gedichten auf Aponus, Nil und Kristall lässt sich auf die gleiche Grundidee der Texte zurückführen. Diese liegt in der *concordia discors* entweder zwischen Wasser und Feuer oder zwischen gefrorenem und flüssigem Wasser. Mit den Elementen gehen natürlich Kälte und Hitze einher, die

sich ein jeder Leser bei seiner Lektüre vorstellen kann und die somit zur Anschaulichkeit beitragen.

Dieser Grundidee entsprechend verweist das Vokabular der Texte aufeinander. So ist einerseits das Wasser-Vokabular umfangreich (*glacies, aqua, unda, lympa, latex, liquidi, flumen, lacuna, fluit, umor, fons* etc.). Neben dem Wasser ist das Feuer als Element in allen Texten relevant. Im Aponus-Gedicht befindet sich dieses unter der Erde, das Nil-Gedicht schildert das Feuer bzw. die Hitze als von oben kommend und beim Kristall befindet es sich als vermutete Quelle für den flüssigen Kern im Inneren. Die Tabelle zeigt diese Bedeutung im Aufgreifen von Vokabeln wie *Notus/Auster, Sirius/Canis, aestus*. Gerade die Hitze ist somit in allen drei Texten an Winde bzw. Jahreszeit gebunden. Die dem Sommer entgegengesetzte Jahreszeit Winter tritt in Vokabeln wie *hiemps/bruma* oder diversen Formen von *frigus* zutage.

Nimmt man diesen Komplex aus Wasser, Feuer, Winden und Jahreszeiten zusammen und ergänzt den Regenbogen und den Stein verwundert es nicht, dass in allen Gedichten die Vokabel *orbis* Verwendung findet. Denn alle Gedichte verbindet neben der *concordia discors* die Idee des Erdkreises und der Koexistenz gegensätzlicher Bestandteile des Kosmos. Dabei geht es weniger um ein Widerstreiten der Gegensätze als um ein Gleichgewicht komplementärer kosmischer Elemente.

Die in allen Gedichten erwähnte *natura* meint tatsächlich immer die gesamte Natur, die sich entweder dem menschlichen Blick preisgibt (Claud. *carm. min.* 26), die als flüssiges Wasser im Kristall erhalten bleibt (Claud. *carm. min.* 33), die als zusammenhängender Wasserkreislauf das Wasser aller Flüsse im Nil zusammenführt (Claud. *carm. min.* 28). Sie ist zwar wahrnehmbar, bleibt aber auch mysteriös und arkan. Die *vena* ist stets das Herzstück der Natur. Auch sitzt hier die Lebenskraft des Menschen wie auch die des Kristalls. Bewegung ist ihr Kennzeichen und im Fall des Kristalls Ausgangspunkt für die Beschreibung im Text. In den *carmina* 38 und 28 löst *natura* Freude aus und empfindet selbst Freude.

Vor dem Hintergrund von *ars* und *natura* ist bemerkenswert, dass in *carmen* 26 die vom Menschen gemachte *ars* steht, in *carmen* 34 die *ars* als Kennzeichen einer *natura artifex*. Bedeutsam für die menschliche Kunst ist der Daumen, der in 26 konkret mit dem Dichten, in 38 mit dem Anfassen des Kristalls als Produkt einer *natura artifex* in Verbindung steht. Die Vokabel *opes* bezieht sich in *carmen* 26 ganz klar auf die Wasserröhren als Erzeugnisse von Kunst, während sie in *carmen* 39 als *raras opes* wohl eher auf weitere seltene Erzeugnisse von Natur verweist. Auch der Durst richtet sich auf die *natura* genauso wie auf die *ars*. Den Jungen in *carmen* 38 dürstet es nach dem flüssigen Kern des Kristalls, die Völker am Nil empfinden aufgrund der Hitze Durst. Die *pocula* in *carmen* 26 enthalten Kräutertränke, die der Heilung dienen sollen, die allerdings aufgrund der Heilwirkung des Wassers des Aponus gar nicht getrunken werden müssen. In *carmen* 37 legt *pocula* die innere Form des Kristallkerns nahe und dient in der Implikation einer Rundung als Ausweis für Artifizialität. *regia* eröffnet entweder den Blick in die eigene Vergangenheit oder in andere Länder. Gerade in *carmen* 39 verweist es auf Ägypten und seine Literatur, die von den Kristallepigrammen übertroffen werden.

Tab. 14: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26 und *carm. min.* 29 (Aponus und Magnetstein)

<i>carmen 26</i>	<i>carmen 29</i>
3: <i>miracula</i>	13: <i>miracula</i>
24: <i>saucia</i>	42: <i>saucia</i>
24: <i>saxa</i>	55: <i>saxa</i>
26: <i>opus</i>	31: <i>opus</i>
30: <i>arcanae</i>	37: <i>arcanis</i>
31: <i>nube</i>	7: <i>nubes</i>
33: <i>natura</i>	38: <i>Natura</i>
34: <i>calor</i>	40: <i>calor</i>
35: <i>venti</i>	5: <i>venti</i>
39: <i>nigrae</i>	13: <i>nigri</i>
39: <i>obscurus</i>	10: <i>obscurus</i>
40: <i>discolor</i>	10: <i>decolor</i>
40: <i>hiatus</i>	6: <i>hiatus</i>
59: <i>secutus</i>	1: <i>secutus</i>
70: <i>numen</i>	39: <i>numina</i>
73: <i>gelidus</i>	54: <i>gelidas</i>
76: <i>foedus</i>	41: <i>foedera</i>
78: <i>vires</i>	18: <i>vires</i>
97: <i>venas</i>	21: <i>venas</i>
99: <i>reparant</i>	18: <i>renovat</i>
99: <i>vigorem</i>	19: <i>vigorem</i>

Diese Tabelle (Tab. 14) zeigt einen intratextuellen Bezug zwischen 26 und 29 in zahlreichen Themenfeldern. Vokabeln wie *foedus*, *vires*, *reparant/renovat* und *vigorem* legen nahe, dass ein gewinnbringender Zusammenschluss von Dingen stattfindet, sodass der juristische Terminus *foedus* überhaupt verwendet werden kann. Dieser Vertrag wird je zwischen natürlichen Elementen geschlossen und garantiert einerseits die *concordia discors*, andererseits eine Anziehung, die symbolisch umgedeutet werden kann. Dieser Vertrag ist es letztlich, der auch die Lebenskraft, die eng an die Venen gebunden ist, wiederherstellt.

Weiterhin ist das Themenfeld Farbe auffällig, das gerade den visuellen Charakter von Claudians Dichtung hervorhebt. Vokabeln wie *niger*, *obscurus* und *discolor/decolor* sind dabei wörtlich aufzufassen, rufen aber auch direkte Assoziationen zum Geheimnisvollen auf. Dieses findet dann in der Vokabel *arcanus* auch direkten Ausdruck.

Auch *hiatus* ist letztlich eine Vokabel, die gerade im Zusammenhang mit Erdbeben Unbehagen und Trennung von der menschlichen Welt bedeutet.

Abschließend bleiben die Vokabeln, die sich der *natura* zuordnen lassen. Hierzu gehören ein weiteres Mal Wörter wie *saxa*, *nubes*, *calor*, *venti*, *gelidus*. Allerdings wird hier auch die enge Verknüpfung von *natura* und göttlichem Wirken betont, denn am Aponus ist ein göttliches *numen* genauso spürbar wie bei Magnetstein und Eisen, die die Liebe zwischen Venus und Mars abbilden. Göttlichkeit wird direkt von Wunderbarkeit begleitet (*miracula*). Ein *opus* kann Erzeugnis von Kunst (*carmen* 26) oder Erzeugnis von wunderbarer *natura* (*carmen* 29) sein.

Tab. 15: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 28 und *carm. min.* 29 (Nil und Magnetstein)

<i>carmen</i> 28	<i>carmen</i> 29
2: <i>caelum</i>	32: <i>caeli</i>
14: <i>caeli</i>	52: <i>caelo</i>
4: <i>arcum</i>	7: <i>arcus</i>
6: <i>venti</i>	5: <i>venti</i>
5: <i>nube</i>	7: <i>nubes</i>
12: <i>ratione</i>	1: <i>ratione</i>
12: <i>quaerendus</i>	8: <i>quaerenti</i>
21: <i>rupibus</i>	54: <i>rupes</i>
31: <i>natura</i>	38: <i>Natura</i>
34: <i>venas</i>	21: <i>venas</i>
72: <i>venas</i>	
34: <i>calore</i>	40: <i>calor</i>
35: <i>aestuat</i>	46: <i>aestuat</i>
36: <i>mundo</i>	1: <i>mundum</i>

Diese Tabelle (Tab. 15) verdeutlicht intratextuelle Bezüge zwischen den *carmina* 28 und 29 auf drei Ebenen. Ein Großteil der Begriffe verweist auf einige wichtige Aspekte des zusammenhängenden natürlichen Systems bei Claudian (*mundo/mundum*). Diese zeichnen der Himmel, der Regenbogen, die Winde und die Wolken aus. Auch andere Mirabiliengedichte zeigen eine Fokussierung auf diese Elemente. Bedeutsam ist bei Nil und Magnetstein die Hitze, die im Falle des Nils geographisch, im Fall des Magnetsteins erotisch bedingt ist. Felsen sind in beiden Fällen an andere Personen gebunden. Am Nil lebt der Girräer unterhalb der Erde in Felshöhlen, während Cupido mit seiner Macht sogar kalte bzw. gefühllose Gegenstände wie Felsen/Steine in eine Situation erotischer Anziehung bringen kann. Die Venen sind im Falle von Fluss und Stein die innersten Bestandteile, die von Hitze und Durst beeinflusst werden.

Zentral ist die Beziehung zwischen den Versen 28.10–13 und 29.1–9a. Schlagwörter sind diesbezüglich *ratio* und *quaerere*. Auszeichnend für beide Gedichte ist die Tatsache, dass es jeweils jemanden gibt, der nach Antworten sucht. Ausgangspunkt für diese Suche nach Antworten ist die *curiositas*. Die gestellten Fragen beziehen sich je auf Naturgeheimnisse (28.12: *latet*): Einerseits die Nilquelle, andererseits die Gründe für Mond- bzw. Sonnenfinsternis, den Ursprung von Erdbeben etc. (29.8: *veri*). Keiner dieser Texte gibt jedoch Antworten auf diese Fragen, ihr Interesse ist ganz deutlich nicht naturwissenschaftlich, sondern poetisch. Allerdings mögen diese Verse auch den Forschergeist der Leser geweckt oder sogar eine Art Selbstvergewisserung nach sich gezogen haben, wenn ein Leser erklären konnte, wie Erdbeben entstehen. Im gesamten System der Naturerklärung ist *ratio* ein zentraler Begriff. In *carmen* 28 ist sie jedoch vergeblich (28.11: *inani*), da der Nil seine Quelle dem menschlichen Auge nicht frei geben möchte, in *carmen* 29 ist sie aufgrund des hohen Maßes an *curiositas* erregt (29.1: *sollicita*). Allerdings äußert *carmen* 29 auch Zweifel daran, dass *ratio*, wenn es um den Ursprung von Naturphänomenen wie Wolken, Winden, Mondfinsternis geht, überhaupt das Wahre erfassen kann (29.8–9a).

Tab. 16: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26, *carm. min.* 9 und *carm. min.* 28 (Aponus, Stachelschwein und Nil)

<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 28
14: <i>igne</i> 22: <i>ignibus</i>	7: <i>igneus</i> 38: <i>ignibus</i>	(9: <i>flammigerae</i> 9: <i>Cancrī</i>)
	11: <i>crescit</i>	24: <i>crescentibus</i>
16: <i>unda</i>	23: <i>unda</i>	27: <i>undas</i>
25: <i>Herculei</i>	5: <i>Herculeas</i>	
29: <i>spatio</i>	33: <i>spatio</i>	
33: <i>natura</i>	9: <i>natura</i>	31: <i>natura</i>
39: <i>nigrae</i>	14: <i>internigrantibus</i>	16: <i>nigrantia</i>
49: <i>levis</i>	16: <i>levis</i>	
50: <i>riget</i>	7: <i>rigent</i>	
54: <i>dorsa</i>	8: <i>dorso</i>	
59: <i>secutus</i>	21: <i>sequentem</i> 48: <i>secutos</i>	
63: <i>rauci</i>	25: <i>rauco</i>	
97: <i>vulnere</i>	22: <i>vulnerat</i>	
	35: <i>ratione</i>	12: <i>ratione</i>
	48: <i>sagittiferae</i>	23: <i>sagittis</i>

Hauptsächlicher Bezugspunkt zwischen den *carmina* 26, 9 und 28 ist die in Vers 9,41 geäußerte Idee: *externam nec quaerit opem*. Denn sowohl der Aponus und der Nil als auch das Stachelschwein sind Beispiele für eine selbstwirksame *natura*. Durch die vulkanische Beschaffenheit der Erde ist die Landschaft am Aponus immer von Fruchtbarkeit gekennzeichnet; das Stachelschwein trägt alle Verteidigungsmechanismen, die es braucht, am eigenen Leib; der Nil sorgt durch die immer wiederkehrende Nilschwemme ebenso für die ewige Fruchtbarkeit der Gegend. Ihre eigenen Waffen in Form von Pfeilen hat ebenso die im Nil-Gedicht genannte *gens* immer in Form von Haarschmuck bei sich, was eine schöne Parallele zum Stachelschwein herstellt.

Interessant ist auch, dass in allen drei Texten mündliche Überlieferung eine bedeutende Rolle spielt (Tab. 16). Dies kommt in folgenden Formulierungen zum Ausdruck: *fertur sine teste creatus* (28.13), *sic fama refert* (26.25), *fabula* (9.3). Die Vokabeln *fama* und *fabula* weisen dabei schon auf nicht vertrauliche Legendenbildung hin,⁴⁹⁷ während *fertur sine teste creatus* deutlich macht, dass die Menschen berichten, dass der Nil ohne Zeugen entstanden sei. Die *fama* aus 26 bezieht sich auf die lokale Sage, dass der Pflug des Herkules die Furchen in den Berg am Aponus geschlagen haben soll. Auch die *fabula* aus 9 bezieht sich interessanterweise auf Herkules. Seine Vertreibung der Stymphalischen Vögel wird als Legitimation für die Idee inszeniert, dass das Stachelschwein seine Stacheln abschießen kann.

Die *natura* in 9 und 28 trägt insofern gleiche Charakterzüge, als sie sich durch Selbstfürsorge auszeichnet. Das Stachelschwein ist ein kleines Tier und vielleicht gerade deshalb mit einem bewundernswerten Selbstschutz ausgestattet (9.9–10: *miro praesidio*). Die *natura* in 28 entzieht allen anderen Flüssen das Wasser und führt es im Nil zusammen, damit er über die Ufer treten und das Land bewässern kann. Ähnliche Tendenz hat die *natura* in 26, wo sie für sich selbst sorgt (26.33: *consuluit sibi*). Die Selbstfürsorge besteht hier in ihrer eigenen Sichtbarmachung, die dazu führt, dass die *natura* nicht komplett im Verborgenen bleibt. Zur *natura* des Stachelschweins gehört allerdings auch, einen Verfolger zu verletzen. Das Stachelschwein wird von Feinden verfolgt und verfolgt, obwohl fliehend, mit seinen geschleuderten Stacheln seine Verfolger. Im Gedicht auf den Aponus wird das Verwunden zu Heilungszwecken als nicht notwendig bezeichnet, da das Wasser des Flusses auch so heilsam ist. Das über die Röhren geleitete Wasser des Aponus verfolgt die Kunst aufgrund seiner Beweglichkeit und der dadurch bedingten Umleitbarkeit. Die Natur kann sich an dieser Stelle aufgrund ihrer eigenen Beschaffenheit an die Vorgaben der Kunst anpassen.

Wie an anderen Stellen sind Feuer und Wasser die Hauptbestandteile claudianischer Landschaften. Allerdings ist die *unda* in *carmen* 9 metaphorisch zu verstehen. Denn an dieser Stelle verweist die Vokabel auf die wellenartige Bewegung des Stachelpanzers des Stachelschweins. Diese insinuierte Bewegung trägt enorm zur Anschaulichkeit bei. Dies ist ebenso der Fall bei der Farbe schwarz, die alle Gedichte

⁴⁹⁷ S. dazu S. 206–207.

teilen. Über das Adjektiv *raucus* wird Anschaulichkeit nicht nur im visuellen, sondern auch im akustischen Sinne ergänzt. Die Formen *dorsa/dorso* legen ganz klar Krümmungen des Berges und des Tierrückens nahe und tragen so auch zur räumlichen Imagination bei.

Die Tabelle 15 zu sprachlichen Reminiszenzen zwischen 28 und 29 hat bereits auf den Begriff *ratio* aufmerksam gemacht. Dieser findet auch in *carmen* 9 Verwendung. Die in 9.35–36 formulierte Frage *quid labor humanus tantum ratione sagaci / proficit?* deutet ein Ungleichgewicht zwischen der *ratio* des Menschen und der der *natura* an. Dieses wird erst dann wirklich deutlich, wenn gegen Ende von *carmen* 9 auf den exemplarischen Charakter des Stachelschweins verwiesen wird, der den Menschen Vorbild für ihre *ars* war. Auch in *carmen* 28 kommt die menschliche *ratio* nicht zu ihrem Ziel, denn sie vermag es nicht, die geheimnisvolle Nilquelle zu finden. So kann allerdings auch die *natura* ihr Geheimnis wahren und zum Ausgangspunkt für Dichtung werden.

Tab. 17: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26, *carm. min.* 49 und *carm. min.* 28 (Aponus, Zitterrochen und Nil)

<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 28
	8: <i>conscia</i>	14: <i>conscia</i>
	5: <i>armavit</i>	33: <i>armat</i>
33: <i>natura</i>	5: <i>natura</i>	31: <i>natura</i>
50: <i>riget</i>	6: <i>rigent</i> 11: <i>rigens</i>	
2: <i>aquis</i> 13: <i>aquae</i>	21: <i>aquis</i>	7: <i>aquis</i>
16: <i>unda</i>	17: <i>undas</i>	27: <i>undas</i>
30: <i>arcanae</i>	22: <i>arcano</i>	
39: <i>nigrae</i>	16: <i>nigrae</i>	16: <i>nigrantia</i>
39: <i>harenae</i>	4: <i>harenis</i>	
47: <i>oneri</i>	24: <i>onus</i>	
	7: <i>hiemes</i>	27: <i>hiemps</i>
52: <i>transiluisse</i>	22: <i>transit</i>	
54: <i>recurva</i>	14: <i>curvis</i>	
59: <i>artem</i>	1: <i>artem</i>	
59: <i>secutus</i>	21: <i>secutus</i>	
65: <i>pigras</i>	18: <i>pigra</i>	
66: <i>frigora</i>	6: <i>frigus</i>	

Tab. 17: Sprachliche Bezüge zwischen *carm. min.* 26, *carm. min.* 49 und *carm. min.* 28 (Aponus, Zitterrochen und Nil) (*Fortsetzung*)

<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 28
73: <i>gelidus</i>	5: <i>gelido</i>	
78: <i>vires</i>	2: <i>vires</i>	
73: <i>venas</i> 97: <i>venas</i>	18: <i>venis</i>	34: <i>venas</i>
99: <i>amissum</i>	25: <i>amissa</i>	

Diese Tabelle (Tab. 17) trägt viele Aspekte zusammen, die wir bereits festgehalten haben. Die *natura* ist vertreten durch Wasser, Jahreszeiten, Kälte. Die *natura* ist geheimnisvoll. In der *natura* Claudians dominiert anscheinend die Farbe schwarz, die sich im Aponus-Gedicht auf den Sand, im Zitterrochen-Gedicht auf die Angelschnur, im Nil-Gedicht auf die Hautfarbe der afrikanischen Stämme bezieht, die am südlichen Nil leben. Wie auch beim Kristall (39.1–2: *spectacula transit regia*) spielt bei Aponus und Zitterrochen das Überschreiten einer Grenze eine Rolle. In 26.51–52 wird die Befürchtung thematisiert, dass das Wasser über die Ufer treten könnte (26.52: *praescriptumque timent transiluisse modum*). In *carmen* 49 geht das paralysierende Gift des Zitterrochens aus dem Wasser heraus und tritt über die Angel als Leiter in die Hand des Anglers ein. Was *natura* und *ars* anbelangt, so können beide gekrümmt sein. Am Aponus ist der Berg gekrümmt, an der Angel der Haken. Auch hier wird die formale Imagination unterstützt.

Neu ist die Idee, dass die *natura* sich ihrer selbst bewusst ist (*conscia*). So weiß der Zitterrochen über sein bevorstehendes Schicksal Bescheid (49.8: *conscia sortis*) und der Nil vergießt Flüsse, die selbst andere klimatische Bedingungen kennen (28.14: *flumina alieni conscia caeli*). Auch kann die Natur sich selbst bewaffnen, den Zitterrochen mit seinem kalten Gift (49.5: *armavit gelido veneno*), den Hundstern mit seiner glühenden Hitze (28.33: *Canis flagrantior armat*). Hier zeigt sich auch, dass *natura* mit Verlust zu tun hat. Die verlorene Lebenskraft der Menschen stellt die *natura* des Aponus wieder her. Im Gegenteil dazu sorgt die *natura* des Zitterrochens für den Verlust der *ars*, mit Hilfe derer er gefangen werden sollte. Aber auch dies dient der Selbsterhaltung, die schon an anderer Stelle zur Sprache kam. Die Vokabel *vires* ist an beiden Stellen auf die *natura* bezogen, sie betrifft einerseits die Kräfte der Elemente, die am Aponus in *concordia* auftreten, und andererseits die besonderen Kräfte des Zitterrochens, die ihm den Namen verleihen.

Der Sand erhält als natürlicher Ort in diesen beiden Gedichten zum ersten Mal eine Bedeutung. Der Sand auf dem Grund des Sees am Aponus ist durch die vulkanische Hitze geschwärzt, sorgt aber gleichzeitig für Helligkeit. Für den Zitterrochen ist der Sand das Medium, in dem er sich bewegt. Wie wir sehen, besitzt *natura* als eine Komponente die Last. Der Zitterrochen, der an der Angel des Anglers hängt, ist für diesen eine schädliche Last (49.24: *damnosum onus*). In *carmen* 26 ist Last ein Kennzeichen des Menschen. Denn dessen Last bzw. Gewicht muss die *natura* ir-

gendwie auffangen, um nicht unter ihr kaputt zu gehen. Bei Aponus und Zitterrochen zeigt sich *natura* nicht zwangsweise als bewegt, sondern auch als träge bzw. träge machend aufgrund ihrer paralysierenden Wirkung.

Die obigen Tabellen zeigen vor allem übergreifende konzeptuelle Aspekte auf, die ich hier kurz zusammentragen möchte. Sie alle beziehen sich auf Claudians Naturkonzeption, *ars* sowie das Verhältnis von *ars* und *natura*. Das abschließende Fazit wird sie wieder aufgreifen und in die Fragestellung meiner Arbeit einordnen.

- a) Die mirabile Natur
- b) Die Natur als Kosmos bzw. Mikrokosmos
- c) Die *concordia discors* der Natur, vor allem der Elemente Wasser und Feuer
- d) Selbstbewusstsein und Selbstwirksamkeit der Natur
- e) Die Natur zwischen Geheimnis und Sichtbarkeit
- f) *ars* und *natura* und Klein und Groß
- g) *ars* als *imitatio* der Natur
- h) *ars* als Dichtung und mündliche Überlieferung
- i) *natura* als *exemplum* für die *ars*
- j) *natura artifex* und *poeta artifex*

2.5 Zwischen *Carmina minora* und *Carmina maiora*: Claud. *carm. min.* 46–48 + *spur.* 4

Wie auch die Kristallepigramme heben sich die Epigramme 46–48 der *Carmina minora* durch die gleichbleibende Thematik des Zaumzeugs und durch ihre serielle Anlage von den übrigen Gedichten ab.⁴⁹⁸ Harich-Schwarzbauer bezeichnet diese Gruppe als Triptychon,⁴⁹⁹ was für eine dreigliedrige Gruppe naheliegend ist. An einer anderen Stelle benennt sie die Epigramme als „serial poems“.⁵⁰⁰ *carmen* 4 der sog. *Carmina spuria* widmet sich genau demselben Thema. Ob es in die Gruppe integriert werden sollte, ist immer wieder diskutiert worden. Guipponi-Gineste sieht 46 und 47 sowie 48 und 4 als Paare an, geht aber davon aus, dass alle vier als Zyklus komponiert worden sind.⁵⁰¹ Ricci spricht sich sogar dafür aus, dass *spur.* 4 gar nicht von Claudian verfasst wurde.⁵⁰²

⁴⁹⁸ S. dazu Guipponi-Gineste 2010: 118–131. Ebenso zu diesen Epigrammen Harich-Schwarzbauer 2013: 166–176.

⁴⁹⁹ Harich-Schwarzbauer 2013: 169.

⁵⁰⁰ Harich-Schwarzbauer 2013: 171.

⁵⁰¹ Guipponi-Gineste 2010: 119–120.

⁵⁰² Ricci 1991/1992: 275–279.

Ich möchte dieses Epigramm in meine Überlegungen einbeziehen.⁵⁰³ Dabei sind die ausschlaggebenden Argumente die inhaltliche Nähe zu 46–48, die metrische Nähe zu 48 sowie die Verwendung von Motiven, die in 46–48 etabliert werden. Ich bevorzuge hier den Begriff Serie, da sich alle Texte grundsätzlich durch Wiederholung und Variation auszeichnen. Nicht nur dies, sondern auch lexikalische, metrische und stilistische Besonderheiten erinnern an die Gestaltung der Kristallepigramme. Im Gegensatz zu den Kristallepigrammen kommen sie jedoch nicht zu einem Abschluss, die Struktur ist offener und erhält dadurch einen seriellen Charakter. Potentiell wäre sie durch eine weitere Variation des Themas fortsetzbar. Die panegyrische Dimension der Texte, die Claudians Patrone Stilicho und den weströmischen Kaiser Honorius betrifft, legt dahingegen eher eine Nähe zu den *Carmina maiora* nahe. Daher habe ich mich dazu entschieden, ihre Analyse an den Übergang zwischen *Carmina minora* und *Carmina maiora* zu stellen.

Eine Figur, die alle Epigramme miteinander verbindet, ist Flavia Serena. Diese wurde im Jahre 384 n. Chr. von ihrem Onkel Theodosius I. mit dem *magister militum* Stilicho verheiratet, der rechten Hand des Honorius. 398 vermählten Stilicho und Serena ihre ältere Tochter Maria, Schwester von Eucherius und Thermantia, mit Flavius Honorius, dem damaligen weströmischen Kaiser. Dieser wiederum war der Sohn von Theodosius I. Somit war Serena sowohl die Cousine (lateinisch *soror*) des weströmischen Kaisers Flavius Honorius und seines Bruders Arcadius (lateinisch *frater*), des damaligen oströmischen Kaisers, als auch die Schwiegermutter des Flavius Honorius (lateinisch *soceri* bezogen auf Stilicho und Serena).⁵⁰⁴

Serena ist neben Stilicho und Honorius eine der wichtigsten gelobten historischen Persönlichkeiten in Claudians Œuvre.⁵⁰⁵ Neben den Epigrammen,⁵⁰⁶ die unten be-

503 Charlet 2018 stellt dieses Gedicht 46–48 aufgrund der thematischen Verbundenheit ebenfalls an die Seite und sieht darin auch die Authentizität bestätigt. Einen Ausschluss von *carm. spur.* 4 in der Antike sieht er in politischen Gründen, da der Hofdichter des Honorius kein Geschenk würdigen dürfte, das von Serena an seinen konkurrierenden Bruder gemacht wurde (Charlet 2018: 183).

504 Vgl. zur Familiengeschichte Harich-Schwarzbauer 2013: 167. S. zu einem Datierungsvorschlag basierend auf der Bezeichnung Serenas als *soror* oder *socrus* Harich-Schwarzbauer 2013: 168 und Guipponi-Gineste 2010: 119. Letztere spricht sich bezogen auf 48 und *spur.* 4 für ein Verfassungsdatum vor der Hochzeit von Honorius und Maria aus. Aufgrund der Benennung Serenas als *socrus* seien dementsprechend 46 und 47 nach der Hochzeit von Honorius und Maria verfasst worden.

505 Vgl. zu Stilicho in Claudians Werken unter anderem: Coombe 2015; Dorfbauer 2013; Schindler 2009, bes. Schindler 2009: 109–137.

506 Vgl. Harich-Schwarzbauer 2013: 166–176. Sie legt in ihrem Aufsatz den Schwerpunkt auf die Figur der Serena, genauer genommen auf ihre Rolle innerhalb der dynastischen Politik ihrer Zeit (Harich-Schwarzbauer 2013: 168): „The crucial question is rather how Claudian portrays Serena’s relation to her brother (or brothers) and how this gift is linked to the ostentatious splendor common at court in late antiquity.“ Vgl. auch Guipponi-Gineste 2010: 118–131. Ihr kommt es auf die Untersuchung der enkomastischen Dimension der Epigramme und Serenas als Hauptperson an, die ihrer These nach subtil vor allem durch die Begriffe *cultus* und *decus* gelobt werde (Guipponi-Gineste 2010: 119 mit FN 208 und 123–128 mit Fazit zu ihrer Darstellung Guipponi-Gineste 2010: 128). In *decus* sieht sie sowohl eine ornamentale als auch eine moralische Dimension (Guipponi-Gineste 2010: 124–125). Unter Verweis auf

sprochen werden, hat Claudian ihr zwei umfangreiche Gedichte in den *Carmina minora* gewidmet, *carmen* 30 und 31. Anhand von *carmen* 30 möchte ich Claudians panegyrische Darstellung der Serena etwas genauer beleuchten.⁵⁰⁷

2.5.1 Serena in *carm. min.* 30

Dignius an vates alios exercuit unum / femineae virtutis opus? (Claud. *carm. min.* 30.11–12). Nach der Lektüre von *carmen* 30 kann ein Leser zu Recht sagen: Nein! Dieses Gedicht, das den Titel *Laus Serenae* trägt, rühmt Serena, indem sie in ein genealogisches Verhältnis zu historischen Persönlichkeiten und in ein referentielles Verhältnis zu mythischen Frauen gesetzt wird.

Zu den wichtigsten historischen Personen gehören ihre Familie und ihr Ehemann Stilicho. Aus genealogischer Perspektive betrachtet sind zwei Persönlichkeiten für ihre Stellung am wichtigsten: Serenas Großvater Theodosius der Ältere war ein bedeutender Militär, ihr Onkel Theodosius I. Kaiser (30.39–41). Beide stammten wie die Kaiser Trajan und Hadrian aus Spanien (30.54–56), woran auch die Genealogie ihrer Großartigkeit festgemacht wird: *sola novum Latii vectigal Hiberia rebus / contulit Augustos* (30.63–64). Die Ausdehnung des Reiches wird in einen kausalen Zusammenhang mit Serenas Geburt gebracht (30.49: *post genitam didicit regnare Serenam*), denn erst, als Serena auf der Welt war, hat das Königshaus angefangen, die ganze Welt zu erobern (30.64–66). Auch hat die gesamte Welt den Tag ihrer Geburt gefeiert, indem die Natur alles mit Gold, blühenden Blumen oder Edelsteinen überschüttet hat (30.70–78). Keine menschliche Amme war ihrer würdig, Nymphen und Grazien haben sie aufgezogen (30.86–89). Nach dem Tod ihres Vaters Honorius hat Theodosius Serena wie eine eigene Tochter aufgezogen und mehr geliebt als seine eigenen Kinder (30.104–107). Verglichen mit ihrer Schwester Thermantia hat Serena deutlich mehr Gunst von ihrem Onkel erfahren, da er seiner Lieblingsnichte den besseren Militär zum Mann gemacht hat (30.186–188), der von Kaisers Hand aufgrund seiner militärischen Leistungen ausgewählt wurde (30.179–180).

Auch das Lob Stilichos darf an dieser Stelle nicht zu kurz kommen. Als Referenzrahmen werden mythische Männer wie Pelops, Hippomenes und Herkules aufgerufen, die um Frauen gefreit haben. In Stilichos Fall hat die Dankbarkeit des Kaisers für seine in Kriegen erbrachten Leistungen ihm Serena zur Frau gemacht (30.162–185). Nach Claudians Schilderung hat die Beziehung von Serena und Stilicho den gesellschaftlichen Erwartungen entsprochen. Beim Abschied habe sie bitterlich geweint und ihrem Mann einen letzten Kuss gegeben (30.212–216), bei seiner Rückkehr ihn liebevoll in ihre Arme geschlossen (30.217–219). Das Verhalten Serenas in Stilichos

Laurens betrachtet sie die Epigramme als Ausdruck für Claudians *variatio*, die sie als „jeu du même et de l'autre“ bezeichnet (Guipponi-Gineste 2010: 129).

507 Vgl. zu Claud. *carm. min.* 30 Bureau 2008.

Abwesenheit erinnert zum einen an die tugendhafte Penelope, entspricht zum anderen den Erwartungen an eine römische Matrona: Sie hat sich nicht herausgeputzt, sondern damit bis zur Wiederkehr ihres Mannes gewartet (30.221–224). Als sich der Konflikt mit Arcadius und Rufinus zuspitzte, hat Serena sich sogar in politische Vorgänge eingeschaltet und Stilicho auf eine drohende Verschwörung aufmerksam gemacht, um ihn zu schützen (30.232–236).

In einem weiteren Vergleichshorizont, auf dessen Ausdeutung im Hinblick auf seine literarischen Implikationen an dieser Stelle verzichtet wird, stehen mythische Frauen im Fokus, die aufgrund ihres wertorientierten Verhaltens Modellcharakter erlangt haben. *non tamen audebunt titulis certare Serenae* heißt es in Vers 30.33. Alkestis steht für ihre *castitas* (30.12–15), Cloelia ist wegen ihrer *virtus* in die Geschichte eingegangen (30.16–17), Penelope widmet sich tagsüber ihren Webarbeiten, ist berühmt für *pudicitia* und *fides* zu ihrem Ehemann (30.25–32). Aber wie der Leser bereits erfahren hat, kann keine dieser Frauen mit Serenas Ansehen konkurrieren. Serenas Ehrfurcht (*reverentia*) geht sogar über die Nausikaas und Dianas hinaus (30.140–145). Ganz einer *puella docta* würdig, wendet sich Serena auch dem Studium der homerischen und vergilischen Epen zu. Keinesfalls nimmt sie die schöne Helena und Dido zum Vorbild (30.146–148). Sie wählt sich als *nobiliora exempla* Laodamia, Euadne und Lucretia und ist ihnen in der *virtus* vergleichbar, überragt sie jedoch im Hinblick auf ihr Lebensschicksal (30.149–158). Vor allem die Serena zugeschriebenen Werte und die panegyrische Dimension verbinden *carmen* 30 mit den *Carmina maiora* und den Zaumzeugepigrammen.⁵⁰⁸

2.5.2 Die Zaumzeugepigramme *carm. min.* 46–48 und *spur.* 4

Die Zaumzeugepigramme⁵⁰⁹ möchte ich hinsichtlich der Inszenierung des Verhältnisses von *ars* und *natura* sowie ihres augenscheinlichen intratextuellen Zusammenhangs betrachten. Als zwei *artes* treffen in den Epigrammen 46–48 und dem *spur.* 4 die Web- und die Dichtkunst aufeinander. Serena webt Zaumzeug als Geschenk für Honorius und Arcadius. Texte werden regelmäßig als Gewebe bezeichnet, der Webprozess, bei dem alle Fäden nach und nach ineinandergreifen, als poetologische

⁵⁰⁸ Vgl. dazu kurz Harich-Schwarzbauer 2013: 169 oder Guipponi-Gineste 2010: 121. Vgl. zum Bezug zur Konsularrobe des Honorius Guipponi-Gineste 2010: 118–120. Guipponi-Gineste 2010: 120 hebt auch die Ähnlichkeit dieser Epigramme zum Panegyrikus auf das vierte Konsulat des Honorius hervor, da die Art der Preisung der Politik Ähnlichkeiten aufweise. Einerseits in der Hervorhebung der engen Beziehungen zwischen der kaiserlichen Familie und Stilicho, andererseits durch die Darstellung der Verbundenheit zwischen Ost und West (hierzu Guipponi-Gineste 2010: 128–129). Sie bezeichnet die Epigramme als „une sorte de modèle réduit des grands poèmes épidictiques“ (Guipponi-Gineste 2010: 120).

⁵⁰⁹ S. dazu als Kommentar und mit Übersetzung Ricci 2001. S. ebenso Guipponi-Gineste 2010: 118–131.

Metapher verwendet. Wie bei der Beschreibung anderer Gewebe, beispielsweise der Konsularroben von Stilicho oder von Honorius,⁵¹⁰ geht es nicht so sehr um die Beschreibung der Motive, sondern eher um die verwendeten Materialien und die symbolische Aufladung, die sich aus der panegyrischen Aussageabsicht erklären lässt. Die *natura* ist vertreten durch die Pferde, denen das Zaumzeug angelegt wird, durch die verwendeten Materialien sowie ihre Auffindungsorte.

2.5.2.1 Claud. *carm. min.* 46: *De chlamyde et frenis equi Honorio Augusto a Serena missa*

non semper clipei metuendum gentibus orbem
dilecto studiosa parens fabricabat Achilli,
Lemnia nec semper supplex ardentis adibat
antra die, nato galeam factura comantem,
sed placidos etiam cinctus et mitia pacis 5
ornamenta dabat, bello quibus ille peracto
conspicuus reges inter fulgeret Achivos.
ipsa manu chlamydes ostro texebat et auro,
frenaque quae volucrem Xanthum Baliumque decerent
aequore quaesitis onerabat sedula gemmis. 10
at tibi diversis, princeps altissime, certant
obsequiis soceri. Stilicho Mavortia confert
munera, barbaricas strages Rhenique triumphos.
reginae contenta modum servare Serena
in tua sollicitas urget velamina telas. 15

Dieses fünfzehn Hexameter umfassende Epigramm,⁵¹¹ das eine explizite epische und panegyrische Dimension besitzt, möchte ich in zwei Abschnitte untergliedern: In dem ersten Teil, der die Verse 46.1–10 umfasst, wird ein mythischer Vergleich aufgemacht, in dessen Hintergrund die Schildbeschreibung der *Ilias* steht (Hom. *Il.* 18.457–617). Thetis (46.2: *studiosa parens*), die Mutter des Achill, sucht Hephaistos auf (46.3: *ardentis*) und bittet ihn, eine neue Rüstung bestehend aus Schild, Helm, Beinschienen und Harnisch für ihren Sohn anzufertigen, wobei in Claudians Epigramm allein Schild (46.1: *clipei*) und Helm (46.4: *galeam*) erwähnt werden. Der Gott willigt ein und verspricht Thetis, herrliche und unzerstörbare Waffen zu schmieden, die jedem Betrachter ein Augenschmaus sein werden. Was auf dem für Achill angefertigten Schild zu sehen ist, wird hier allein durch *orbem* impliziert. Primär bezieht sich dieses auf die Abbildung auf dem Schild: Er zeigt die Welt mit ihren menschlichen und tierischen Bewohnern, ihren Landschaften und Jahreszeiten, ihren Sozial- und Gesellschaftsordnungen.

⁵¹⁰ S. dazu Einführung Kapitel 1.3.2. ab S. 33–35 und Kapitel 3.1 ab S. 267–271.

⁵¹¹ Vgl. zu den nachträglichen *tituli* Harich-Schwarzbauer 2013: 168. Besprochen bei Harich-Schwarzbauer 2013: 169–171.

Nachdem dieser Sachverhalt in den Versen 46.1–4 geschildert worden ist, leitet *sed* zu Beginn von Vers 46.5 einerseits weg von der Thematik Krieg (46.1: *metuendum gentibus orbem*) hin zur Thematik Frieden (46.5–6: *placidus cinctus* bzw. *mitia pacis ornamenta*) und andererseits weg von metallenen Gaben, die mit Krieg und Männlichkeit konnotiert sind, hin zu Geweben, die mit Frieden und Weiblichkeit konnotiert sind. Der fließende Übergang von Krieg zu Frieden verweist auch auf den Schild des Achill, wo beide Arten von Bildmotiven nebeneinander zu finden sind. Mit dem Umschwung vom Krieg zum Frieden ändern sich die Funktionen der Gegenstände: Während der Schild furchteinflößend ist (46.1: *metuendum*), sind die *ornamenta pacis* Achills darauf ausgelegt, ihn unter den griechischen Königen (46.7: *reges inter Achivos*) herausstechen zu lassen (46.7: *fulgeret, conspicuus*), sobald der Krieg ein Ende gefunden hat. Auch Achills Rüstung in der *Ilias* glänzt heller als das hellste Feuer (Hom. *Il.* 18.611).

Es folgt, platziert im Zentrum des Epigramms, ein die Verse 46.8–10 umfassender Teil über Thetis' Kunstwerke. *ipsa manu* zu Beginn von Vers 46.8 charakterisiert sie als Künstlerin; die Kunst, die sie ausübt, gibt das Verb *texere* an. Durch den Gebrauch der Formen *texebat* und auch *onerabat* wird suggeriert, dass Thetis' Weben einen durativen Charakter hat und somit parallel zum Leseprozess abläuft. Weben und das Verfassen des Epigramms werden somit als gleichzeitig ablaufende künstlerische Prozesse definiert, an denen der Leser partizipiert. Gefertigt hat sie für ihren Sohn eine *chlamys* und *frena* für seine schnellen Pferde Xanthos und Balios (46.9: *volucrem*), die unsterblichen Pferde, die ein Geschenk Poseidons an Achills Vater Peleus waren, der sie seinem Sohn für den Trojanischen Krieg gab (Hom. *Il.* 23.276–278). Die Beschreibung der *chlamys* beschränkt sich mit der Erwähnung von Purpur und Gold (46.8: *ostro, auro*) auf den Aspekt Materialität. Die Zügel schmückt (46.6: *onerabat*) Thetis mit Edelsteinen, die aus dem Meer stammen (46.10: *aequore quaesitis gemmis*). Diese sucht sie emsig (46.10: *sedula*) im Meer zusammen, die Materialbeschaffung wird also als aufwendig beschrieben, was den Wert der Zügel steigert. Einen weiteren Beitrag zur Visualität leisten die Pferdenamen: Xanthos entspricht hellgelb, Balios entspricht weißgefleckt. Im peripatetischen Traktat über die Farben ist *xanthos* eine der zwei primären Farben und steht für Feuer und Sonnenlicht.⁵¹²

Nachdem der aus einem Satz bestehende erste Teil in Vers zehn zu einem Abschluss gekommen ist, lässt der zweite Teil (46.11–15) die mythische Welt hinter sich und widmet sich der Gegenwart. Zunächst bringt der Versanfang *at tibi* (46.11) die Veränderung des Adressaten der Gaben auf den Punkt, die nun an Honorius gehen, hier angeredet als *princeps altissime* (46.11). Die Schenkenden sind Stilicho und Serena, Honorius' Schwiegereltern (46.12: *soceri*). Wie auch Mars und Thetis lassen sie ihm gendergerechte Geschenke zukommen. Stilicho sammelt als Heermeister militärische Siege für den Kaiser (46.13: *barbaricas strages Rhenique triumphos*), die als *Mavortia munera* bezeichnet werden. Serena, von der dezidiert gesagt wird, dass sie

512 Bradley 2009: 66.

damit zufrieden ist, ihre Pflichten als Königin zu erfüllen (46.14: *reginae contenta modum servare*), verschenkt Gewebe (46.15: *velamina*), die sie selbst anfertigt (46.15: *urget*).⁵¹³ *contenta* kann auch als eifrig verstanden werden, wodurch eine direkte Parallelisierung zu Thetis stattfindet, die als *studiosa* (46.2) bezeichnet wurde. Ein Übereinanderblenden von Thetis und Serena liegt darüber hinaus in dem Motiv des Webens vor, das in der Textmitte auf Thetis, am Textende auf Serena bezogen wird. Während sich Serena allerdings auf die friedvollen Gaben, also Gewebe, beschränkt, sorgt Thetis sowohl für kriegerische als auch für friedvolle Gaben. Gleichzeitig ergibt sich eine Parallelisierung über die Gegensätze Krieg und Frieden und die damit konnotierten Gaben. Die panegyrische Dimension des Epigramms speist sich aus dieser Parallelisierung von Hephaistos und Stilicho sowie Thetis und Serena.⁵¹⁴ Serena wird zudem in eine lange Tradition von göttlichen und menschlichen Weberinnen gestellt, zu denen beispielsweise auch Proserpina gehört.

2.5.2.2 Claud. *carm. min. 47: De freno phaleris et cingulo equi Honorio Augusto a Serena missa*

*O felix sonipes, tanti cui frena mereri
numinis et sacris licuit servire lupatis,
seu tua per campos vento iuba lusit Hiberos,
seu te Cappadocum gelida sub valle natantem
Argaeae lavere nives, seu laeta solebas* 5
*Thessaliae rapido perstringere pascua cursu,
accipe regales cultus et crine superbus
erecto virides spumis perfunde zmaragdos.
luxurient tumido gemmata monilia collo,
nobilis auratos iam purpura vestiat armos,* 10
*et medium te zona liget variata colorum
floribus et castae manibus sudata Serenae,
Persarum gentile decus. sic quippe laborat
maternis studiis nec dedignatur equestres
moliri phaleras, genero latura decorem.*⁵¹⁵ 15

Inhaltlich lässt sich eine Zweiteilung vornehmen.⁵¹⁶ Die Verse 47.1–6 widmen sich in einer sehr dynamisierten Szene dem Pferd, während der zweite Teil des Gedichtes, 47.7–15, auf die von Serena angefertigten Gegenstände Zügel, Gurt sowie Stirn- und Brustschmuck Bezug nimmt.

⁵¹³ Zu *urget* vgl. Scheidegger Lämmle 2015: 197.

⁵¹⁴ Zu einer weiteren Interpretationsmöglichkeit der Bedeutung des Vergleichs mit Achill und Thetis vgl. Harich-Schwarzbauer 2013: 170.

⁵¹⁵ Hall 1985 gibt im textkritischen Apparat zu 47 an, dass die Handschrift Δ dieses Gedicht mit 46 verbindet, was bei Mommsen Zustimmung fand.

⁵¹⁶ Dieses Epigramm wird besprochen bei Harich-Schwarzbauer 2013: 171–172.

Das emphatische *O* zu Beginn des Gedichtes etabliert wie auch der später folgende Imperativ einen hymnischen Ton. Das hier angerufene Pferd wird dann mit zweierlei Mitteln als herausragend charakterisiert. Das Pferd verdient einerseits das Geschirr einer großen Macht (47.1–2: *tanti numinis*). Auch handelt es sich offenbar um ein Kriegspferd, da es das Wolfsgebiss trägt (47.2: *lupatis*). Darüber hinaus kann es sich im Rahmen von vier Versen in Spanien (47.3: *Hiberos*), Kappadokien (47.4: *Cappadocum, Argaeae nives*) und Thessalien (47.6: *Thessaliae*) aufhalten und dabei sowohl im Weströmischen als auch im Oströmischen Reich unterwegs sein. Schnelligkeit und imperiale Ausdehnung sind zwei diesen Versen unterliegende panegyrische Topoi.⁵¹⁷ Insgesamt ist das hier ausgesprochene Lob nicht auf das Pferd zu beschränken, es bezieht sich auch im übertragenen Sinne auf Honorius als Reiter.

Zu Beginn des zweiten Abschnittes ergeht eine Aufforderung an das Pferd (47.7: *accipe*), die Geschenke Serenas anzunehmen. Neben den Geschenken steht das Verhalten des Pferdes im Vordergrund. Es hat Schaum vor dem Maul (47.8: *spumis*), es bäumt sich auf (47.9 *tumido collo*) und erhebt die Mähne hochmütig (47.7–8: *crine superbus / erecto*). Zu den Geschenken zählen das reichlich mit Edelsteinen verzierte Zaumzeug (47.8: *virides zmaragdos*, 47.9: *gemmata monilia*) und ein purpurnes Gewand, vermutlich eine Decke (47.10: *purpura*). Gold bedeckt die Hüften (47.10: *auratos armos*). Der Gürtel ist ebenfalls mit Edelsteinen besetzt, was die farbliche Vielfalt (47.11–12: *variata colorum / floribus*) nach sich zieht. Durch die Bezeichnung als *Persarum gentile decus* wird der Gürtel in den Kontext eines berühmten Reitervolkes, aber auch des orientalischen Luxus gestellt. Die Funktionen der Geschenke werden jeweils durch Konjunktive ausgedrückt, die ich als Optative verstehen möchte (*luxurient, vestiat, liget*).

Serena, die in den Versen 47.12–15 im Vordergrund steht, wird einerseits als moralisch rein (47.12: *casta*), andererseits als sehr bemühte und hart arbeitende Künstlerin geschildert. Begriffe wie *sudata*, *laborat* und *studiis* erwecken den Eindruck, dass die Fertigung der Geschenke mit Mühe verbunden ist. Das innige Verhältnis von Serena zu ihrem Schwiegersohn Honorius zeigt sich in der Tatsache, dass die Anfertigung mit *materniis studiis* (47.14) vonstatten geht und der Zweck der Geschenke darin liegt, dass sie ihrem Schwiegersohn zur Ehre gereichen sollen (47.15: *genero latura decorem*).

⁵¹⁷ Zur *celeritas* des Kaisers in Kriegszeiten vgl. Mause 1994: 192–193. Mause stellt heraus, dass *celeritas* in Bezug auf den Kaiser eine zweifache Bedeutung entfaltet. Zum einen betrifft sie seine geistigen Fähigkeiten, zum anderen die Schnelligkeit in seiner Fortbewegung, vor allem zum Schlachtfeld. Damit geht die Konzeption einher, dass der Kaiser allgegenwärtig ist und dadurch zu jeder Zeit siegen kann. In FN 44 zu Kapitel III.7 verweist er u. a. auf folgende Textstelle aus Claud. *III Cons.* 68–72: *iam princeps molitur iter gentesque remotas / colligit Aurorae, tumidus quascumque pererrat / Euphrates, quas lustrat Halys, quas ditat Orontes: / turiferos Arabes saltus, vada Caspia Medi, / Armenii Phasin, Parthi liquere Niphaten.*

2.5.2.3 Claud. *carm. min. 48: De zona equi Arcadio Augusto a Serena missa*

Accipe parva tuae, princeps venerande, sororis
munera, quae manibus texuit ipsa suis,
dumque auro phalerae, gemmis dum frena renident,
hac uterum zona cinge fremantis equi,
sive illum Armeniis aluerunt gramina campis 5
turbidus Argaea seu nive lavit Halys,
sanguineo virides morsu vexare zmaragdus
et Tyrio dignum terga rubere toro.
o quantum formae sibi conscius erigit armos
spargit et excussis colla superba iubis! 10
augescit brevis doni pietate Serenae,
quae volucres etiam fratribus ornat equos.

Dieses Epigramm in elegischen Distichen lässt sich in drei Teile gliedern.⁵¹⁸ In 48.1–2 wird der Adressat Arcadius direkt angesprochen (48.1: *princeps venerande*) und aufgefordert, die *parva munera* Serenas, die sie mit ihren eigenen Händen gemacht hat (48.2: *manibus texuit ipsa suis*), anzunehmen.

Darauf folgt ein längerer Abschnitt, Verse 48.3–10, in dem sich jeweils ein Distichon auf den Schmuck des Pferdes und sein Verhalten abwechseln. In den Versen 48.3–4 werden zunächst Stirn- und Brustschmuck (*phalera*), Zügel (*frena*) und der Gürtel (*zona*) als Schmuckstücke des Pferdes genannt. Stirn- und Brustschmuck funkeln golden (*auro*), die Zügel funkeln (*renident*), weil sie mit Edelsteinen (*gemmis*) besetzt sind, die Materialität des Gürtels wird nicht näher bestimmt. Ist der Gürtel allerdings annähernd so gestaltet wie der in 47 erwähnte, dann kann man von einem vielfarbigen Prachtexemplar ausgehen (47.11–12: *variata colorum / floribus*).

Es schließen sich zwei Verse an, in denen mögliche Aufenthaltsorte des Pferdes benannt werden. Diese reichen von den armenischen Feldern (48.5: *Armeniis campis*) bis zum Halys, der vom Schnee des Berges Argaeus voll ist (48.6: *Argaea nive Halys*). Es schließt sich ein Distichon zu dem mit grünen Smaragden (48.7: *virides zmaragdus*) besetzten Wolfsgebiss des Pferdes (48.7: *sanguineo morsu*) und dem purpurnen Rückenpolster (48.8: *Tyrio toro*) an. Farblich dominieren hier Rot und Grün. Dieser zweite Teil schließt dann mit einem Distichon ab, in dessen Zentrum das Aufbäumen des Pferdes (48.9: *erigit armos*), das Bewegen des Halses und das Schleudern der Mähne stehen (48.10: *excussis iubis*). Durch die Wendung *formae sibi conscius* (48.9) wird das Pferd als selbstbewusst charakterisiert, eine Facette, die in keinem der anderen Zaumzeugepigramme derartig vorkam. Allerdings stellt es doch eine Verbindung zu *carmen* 49 her, in dem es heißt, dass der Zitterrochen sich seines Schicksals bewusst ist (49.8: *conscia sortis*).

⁵¹⁸ Besprochen bei Harich-Schwarzbauer 2013: 172–173. Die Veränderung im Metrum erklärt Harich-Schwarzbauer 2013: 173 mit einer Veränderung vom Allgemeinen in 46 und 47 hin zum Speziellen in 48. Die Verwendung des elegischen Distichons an dieser Stelle führt sie auf die Briefform des Epigramms zurück, weshalb sie es auch als Begleitschreiben deutet (Harich-Schwarzbauer 2013: 172 mit FN 37).

Das letzte Distichon, 48.11–12, erzeugt eine Ringkomposition. Erstens durch *Serena*, die in Vers 48.1 noch *soror* genannt wurde, und zweitens die *brevitas doni*, die die *parva munera* aus dem ersten Distichon erneut aufgreift. Die Kleinheit des Geschenkes wird aber kompensiert, indem gesagt wird, dass *Serena* diese durch ihre *pietas* zum Wachsen bringe (*augescit*).⁵¹⁹ Ihre *pietas* bedeutet eine Aufwertung für die kleinen Geschenke.⁵²⁰ Obgleich es in diesem Gedicht allein um Geschenke für das Pferd des *Arcadius* geht, ist in Vers 48.12 plötzlich von *fratribus*, also Cousins, und *volucres equos* die Rede. So ruft dieser Vers ganz bewusst die beiden vorherigen Texte auf und bringt als ihre wichtigsten Gedanken die Verwandtschaft, die Schnelligkeit der Pferde und die Schmuckfunktion der Geschenke zusammen.

Diese drei Texte können noch um ein Epigramm ergänzt werden, das in der Appendix zu den *Carmina minora* überliefert ist.⁵²¹

2.5.2.4 Claud. spur. 4: *De zona a Serena Arcadio Augusto missa*

Stamine resplendens et mira textilis arte
balteus alipedis regia terga liget,
quem decus Eoo fratri pignusque propinqui
sanguinis Hesperio misit ab orbe soror.
hoc latus adstringi velox optaret Arion, 5
hoc proprium vellet cingere Castor equum.

Jeweils ein Distichon bildet hier einen thematischen Abschnitt. Zu Beginn (*spur.* 4.1–2) werden Materialität und Zweck des Bauchgurtes bestimmt. Der Kettfaden besteht aus Gold (*stamine resplendens*), die Herstellung erfolgte am Webstuhl (*textilis*). Es ist dezidiert von einer *ars* die Rede, die das Gewebe angefertigt hat. Das Adjektiv *mira* zu *arte* vermittelt, dass der Gegenstand im Betrachter Bewunderung und Staunen auslöst. Der Gürtel ist dazu gemacht, den königlichen Rücken des Pferdes zu umgürten (*regia terga liget*).

Im folgenden Distichon (*spur.* 4.3–4) erfolgt eine Präzisierung hinsichtlich des Trägers des Gürtels, seiner Produzentin und seinem Zweck. Gemacht ist er für den königlichen Rücken des Pferdes des morgenländischen Cousins (*Eoo fratri*), gemeint ist *Arcadius*. Die Produzentin *Serena* wird als Cousine bezeichnet (*soror*) und hält sich in der westlichen Reichshälfte auf (*Hesperio ab orbe*). Es entsteht der Eindruck, als überbrücke sie die Differenzen zwischen dem westlichen und dem östlichen Reich. Die enge emotionale Bindung von *Serena* an ihren Cousin *Arcadius* wird in *pignus propinqui/sanguinis* zum Ausdruck gebracht. Nun wird auch deutlich gemacht, dass der Gürtel eine Schmuckfunktion für das Pferd erfüllen soll (*decus*).

⁵¹⁹ Vgl. dazu, dass *augescit* auch im Sinne einer rhetorischen Auxesis verstanden werden kann, Guipponi-Gineste 2010: 127.

⁵²⁰ Zum Verständnis von *Serenas* als moralischem Modell vgl. Guipponi-Gineste 2010: 125.

⁵²¹ Harich-Schwarzbauer 2013: 173 bezieht dieses Epigramm nicht in ihre Überlegungen ein.

Mittels mythischer Vergleiche endet das Epigramm (*spur.* 4.5–6) im panegyrischen Tonfall. Denn nicht nur das mythische Pferd Arion, für seine Schnelligkeit (*velox*), Sprachbegabtheit und Sehergabe bekannt, würde sich diesen Gürtel wünschen (*optaret adstringi*), sondern auch Castor würde ihn gerne seinen eigenen Pferden anlegen wollen (*vellet cingere*).

Ich trage nun die Aspekte zusammen, die eine Bezeichnung als Serie für mich rechtfertigen und gehe mit einem kurzen Kommentar auf den Mehrwert einer Betrachtung als Serie ein. Als rein formale Kriterien für eine Serie erfüllen diese vier Texte Linearität und Mehrteiligkeit. Auch muss in einer Serie jede Episode für sich stehen können, ohne auf irgendeine Art und Weise in ihrer Geschlossenheit oder auch ihrer Aussagekraft eingeschränkt zu werden.

Deutlich einschlägiger als diese formalen Kriterien sind die inhaltlichen, sprachlichen und stilistischen Beziehungen dieser Texte. In allen Texten tauchen dieselben Protagonisten auf: Serena, Honorius, Arcadius und die jeweiligen Pferde, in 46 wird als weitere zentrale Figur des weströmischen Kaiserhofes Stilicho genannt. In 46 tritt Serena als Ehefrau Stilichos und Schwiegermutter des Honorius in Erscheinung (46.12: *soceri*), in 47 ein weiteres Mal als Schwiegermutter mit mütterlichen Gefühlen (47.15: *genero* bzw. 47.14: *maternis studiis*) und in 48.1 als Cousine (*sororis*). Das gemeinsame Thema der vier Epigramme sind Schmuckgegenstände für die Pferde von Honorius und Arcadius, die Serena anfertigt. Daher inszenieren sich die Epigramme als Begleitschreiben zu diesen Gegenständen, gezeigt durch einen Imperativ wie *accipe*.⁵²² Der Ton aller Texte ist episch bzw. panegyrisch, die Intention liegt ganz offensichtlich im Herrscherlob begründet. In diesem Zusammenhang stehen zum einen der Verweis auf die wertvollen, teils mühsam aus schwer erreichbaren Gebieten beschafften Materialien, womit die Größe des Herrschaftsbereiches abgesteckt wird, und zum anderen die militärische Leistung der Kaiser, die durch die Hinweise auf Gegenden, in denen sich die Pferde aufgehalten haben, ausgedrückt werden.

Auch die textuelle, sprachliche und stilistische Gestaltung lassen die Zusammengehörigkeit der Gruppe erkennen. Betrachtet man den Aufbau der Epigramme, so bieten die Anfänge einen thematischen Einstieg entweder durch den mythischen Vergleich in 46, die Anrede an das Pferd in 47 oder die Apostrophe an Arcadius in 48. Die Mitte der Texte ist von den ekphrastischen Passagen bestimmt, in denen vornehmlich die Materialien und die Gestaltung der Gegenstände beschrieben werden. Dies verdeutlicht, dass Materialität an dieser Stelle als Medium einer panegyrischen Überhöhung genutzt wird. Die aus zwei bis vier Versen bestehenden Pointen nehmen jeweils Bezug auf Serena. Epigramm 48 weist starke Ähnlichkeiten zu 47 auf. Beide legen ihren Schwerpunkt auf die Materialität und die Verhaltensweisen der Pferde, womit auch eine starke Übereinstimmung im lexikalischen Repertoire einhergeht.

⁵²² Harich-Schwarzbauer 2013: 166 merkt dazu an, dass es sich um rein literarische *parerga* handeln könnte.

Die Organisation der Schwerpunkte erfolgt jedoch in 48 anders. Im Gegensatz zu 47, in dem vier Verse *en bloc* die geographischen Regionen, in denen sich das Pferd aufhält, besprechen sowie Materialität der Geschenke und Verhalten des Pferdes vermischt werden, trennt 48 die einzelnen Teile so, dass jeweils im Wechsel Materialität – Verhalten – Materialität – Verhalten stehen.

Auch ist eine gewisse Festlegung im lexikalischen Repertoire festzustellen. Zum einen bezüglich des Wortfeldes Materialien (*gemmae, aurum, auratus, zmaragdus, ostrum*) und Farben (*Tyrios, sanguineos, virides*) zum anderen bezüglich des Verhaltens des Pferdes (*erigit, erecto, colla superba, collo tumido, volucres, rapido cursu* etc.). Nicht nur in einzelnen Worten, sondern in ganzen Versen klingen die anderen Epigramme an. Die beiden Verse in 46 und 48, die einmal Thetis und ein weiteres Mal Serena als Weberin betreffen, greifen jeweils das Motiv der Hand und des Webens auf: *ipsa manu chlamydes ostro texebat et auro* (46.8) und *munera, quae manibus texuit ipsa suis* (48.2). Auch in den Beschreibungen der Verhaltensweisen der Pferde fallen diese Anklänge an Verse anderer Epigramme ins Auge. Während es in 47.8 heißt *erecto virides spumis perfunde zmaragdus*, steht dieser Gedanke in 48.7 in Form der Worte *sanguineo virides morsu vexare zmaragdus*. Die Idee des sich aufbäumenden Pferdes, das seine Mähne hin und her schleudert, wird in 47.7 mit den Worten *crine superbus / erecto* und in 48.10 mit *excussis colla superba iubis!* wiedergegeben. In 47 wird das Pferd als schwimmend im eisigen Kappadokien beschrieben, wo es der argäische Schnee wäscht; in 48 taucht genau dieses Motiv wieder auf, bloß ist es dieses Mal der Schnee des Halys in Paphlagonien, der die Waschung bewirkt. In demselben Vers steht auch das Adjektiv *Argaea*, die Verse 47.5 und 48.6 werden nicht nur von der Idee her, sondern auch sprachlich miteinander verknüpft.

Weitere Referenzen liegen auf der motivischen Ebene. Das Hauptmotiv der Epigramme 46–48 ist das Weben.⁵²³ Als Weberinnen treten Thetis und Serena in Erscheinung. Sowohl an die Arbeiten dieser beiden als auch an die Materialbeschaffung ist das Motiv der Mühe und des Schmückens gebunden. Thetis sucht emsig im Meer nach Edelsteinen (46.10: *aequore quaesitis sedula gemmis*), Serena fertigt ihre Geschenke so mühevoll an (47.13: *laborat*), dass ihre Hände ins Schwitzen geraten (47.12: *sudata*).⁵²⁴ In 47.15 wird explizit gemacht, dass Serena dem Schwiegersohn mit ihren Arbeiten Ehre bringen will (*genero latura decorem*), Thetis fügt den Gegenständen für Achill *ornamenta* hinzu (46.6) und 48 endet mit dem Hinweis auf den Vorgang des *ornare*, den Serena vornimmt.

Während Thetis in Bezug auf ihre Webarbeiten allein als Mutter auftritt (46.2: *studiosa parens*), gestaltet sich das Bild bei Serena differenzierter. Als Weberin in 46.14 ist sie zufrieden, durch ihre Arbeit ihrer Rolle als Königin gerecht zu werden (*reginae*

⁵²³ Harich-Schwarzbauer 2013: 173 interpretiert Serenas Rolle als Weberin im Zusammenhang ihrer Position am Hofe und ihres Verhältnisses zu Honorius, dem sie das Zaumzeug schenke, um ihm die Rolle des Repräsentanten, nicht etwa des Militärs zuzuweisen.

⁵²⁴ Zum Gewebe als mühevoller Arbeit und zur Aussage, die das über Serena trifft vgl. Guipponi-Gineste 2010: 127.

contenta modum servare), mit mütterlichem Eifer webt sie in 47 und schließlich wird sie in 48.11 durch ihre *pietas* als moralisches Vorbild inszeniert. Zur Betonung ihrer moralischen Integrität trägt darüber hinaus das in 47.12 verwendete Adjektiv *casta* bei. Das Pferd wird ebenso als Motiv beibehalten wie seine Schnelligkeit (*rapido cursu*, *volucres*, *perstringere*), aufgrund derer es sich in zwei bzw. vier Versen sowohl in der westlichen als auch der östlichen Hemisphäre bewegen kann. Die Pferde der Kaiser werden in den Gedichten auf die Folie mythischer Pferde gelegt, es findet eine ähnliche Differenzierung wie bei Serena statt. In 46 dienen Xanthus und Balius, die Pferde Achills, als Referenzrahmen, in 47 die Perser, die als paradigmatisches Reitervolk in der Antike galten. Die Pferde stehen allesamt in engem Zusammenhang mit ihren Besitzern bzw. Reitern, die Eigenschaften der Pferde können so auf die ihnen zugeordneten Personen übertragen werden, dass im Zuge der Panegyrik auf das Pferd ein Lob auf seinen Reiter stattfindet.⁵²⁵

Zuletzt möchte ich darauf verweisen, dass in diesen Texten zwei Diskurse aufgegriffen werden, die bereits aus anderen *Carmina minora* bekannt sind. Es handelt sich um Kleinheit und Größe sowie *ars* und *natura*.⁵²⁶ Kunst und Natur können hier jeweils zwei Dinge zugewiesen werden. Die *ars* gliedert sich in die *munera* und den Text; die *natura* in die Materialien und das Pferd. Durch die Verwendung des Indikativ Präsens (*urget*, *laborat*, *augescit*) wird impliziert, dass die Geschenke gerade gefertigt werden, Entstehungszeit von Text und beschriebenem Gegenstand werden überblendet, um die Anschaulichkeit zu steigern. Welche Funktion die Kunst für die Natur erfüllt, wird in allen Texten ganz deutlich auf den Punkt gebracht. Sie ist zum Schmuck der Natur gedacht (*decerent*, *decorem*, *ornat*). Wie auch in Bezug auf die von Thetis für Achill in Auftrag gegebene Rüstung, die dazu führen sollte, dass jener zwischen den anderen Achivern hervorschiemte (46.7: *conspicius ... fulgeret*), sorgt die Kunst verstärkend für einen visuellen Eindruck von Königlichkeit und damit für eine Erhöhung der natürlichen Gegebenheiten.

In der Beschreibung des Pferdes prallen Natur und Kunst direkt aufeinander. Gerade Adjektive und Verben erzeugen einen hohen Grad an Anschaulichkeit, wodurch dem mimetischen Potential der *ars* Rechnung getragen wird. Die Dynamik, die dem schnellen Fortbewegen des Pferdes innewohnt, wird nicht allein durch Adjektive wie *rapidus* oder *volucer*, sondern auch Verben wie *ludere*, *perstringere* oder *excudere* sowie durch das Substantiv *ventus* untermalt. Adjektive wie *superbus*, *consciis* oder *tumidus* unterstützen, gemeinsam mit dem Verb *erigere*, den visuellen Eindruck von Größe. An sich zeichnen sich die Texte nicht durch ideale epigrammatische Kürze aus. Sie scheinen aber gemessen an den beschriebenen Gegenständen, die in 48 als *parva munera* bezeichnet werden, und der produzierenden *manus*, die auch eher der Kategorie klein zugeordnet werden kann, angemessen zu sein. Das, was über die Gegen-

⁵²⁵ Vgl. Guipponi-Gineste 2010: 123. Zum Pferd als epischem Motiv im Rahmen dieser Epigramme vgl. Guipponi-Gineste 2010: 122.

⁵²⁶ Vgl. zu Kleinheit und Größe z. B. die Ausführungen zu *carm. min.* 51 in Kapitel 2.1.2 ab S. 42–53.

stände hinausgeht, muss aber der Kategorie Größe zugerechnet werden. Größe steckt allein in Kaiser und Kaiserfamilie, in dem Pferd, darüber hinaus in den genannten geographischen Regionen, aus denen die Materialien stammen und in denen sich die Pferde bewegen, sowie in der literarischen Tradition, in die sich Claudian durch *carmen* 46 stellt.

Über die genannten Aspekte hinaus findet sich dieses Spannungsverhältnis hier in den Versmaßen, 46 und 47 stehen im epischen Hexameter und 48 im elegischen Distichon, wobei mit der Veränderung des Versmaßes keinesfalls eine Veränderung in Sprechhaltung oder Inhalt einhergeht. In dem Zusammenhang müssen auch die Begriffe *laborare* (47.13) und *brevitas* (48.11) gesehen werden.⁵²⁷ Obgleich oder gerade weil die Geschenke Serenas klein sind, muss sie Mühe aufwenden, um sie zu fertigen. Ähnliche Grundvoraussetzung besteht auch in der Anfertigung epigrammatischer Dichtung, die zwar kurz, aber genauso anspruchsvoll ist wie längere Dichtung. Wie die Geschenke Serenas und auch die Epigramme zeigen, geht mit Kleinheit definitiv nicht weniger Wert bzw. Qualität einher. Und wie das letzte Distichon von 48 auf den Punkt bringt, kann Kleinheit auch durch gewisse Mechanismen kompensiert werden. Denn, wie deutlich geworden ist, sind Zügel, Gurt, Stirn- und Brustschmuck nur mit den wertvollsten und schönsten Materialien besetzt. Indem Claudian diese Gegenstände beschreibt, schmückt er seine Dichtung mit ihnen und liefert im Zuge dessen ein Paradebeispiel für den *Jeweled Style* der Spätantike, zu dessen programmatischen Begriffen *gemma*, *gemmatum*, *zmaragdus*, *variata*, *flos* und weitere gehören. Im Epigramm findet eine Kompensation der Kleinheit in der Regel durch Schlüsselbegriffe, intertextuelle Verfahren und Anspielungen statt, die bewusst weitere Texte oder Mythen aufrufen. Hier beispielsweise über den Verweis auf die *Ilias* oder die Serialisierung. Bevor ich abschließend den Mehrwert der Serialisierung kurz zusammenfasse, möchte ich noch einige Worte zu *spur*. 4 verlieren.

Als Gabe wird hier der *balteus* genannt, der Gürtel, ein Synonym zu *zona*. Letzteres Substantiv wird auch in 47 und 48 verwendet. Wie auch schon in 48 tritt Serena hier in der Rolle als Cousine auf, lateinisch *soror*. Der enge Familienzusammenhang verbirgt sich hier in der Formulierung *pignus propinqui / sanguinis* (*spur*. 4.3–4). Zudem ist direkt im ersten Vers von *textilis* die Rede, was jemanden voraussetzt, der den Webstuhl bedient. Auch wird ein konkreter Adressat für das Geschenk genannt, *Eoo fratri*, Arcadius. Der Zweck bleibt mit *decus* derselbe wie in den vorherigen Epigrammen. Darüber hinaus tauchen mehrere bekannte Motive wieder auf und werden sogar weiter ausgebaut. Dazu gehört zum einen die Schnelligkeit des Pferdes (*velox*). Diese Schnelligkeit ist charakteristisch für das mythische Pferd Arion, das gemeinsam mit dem rossebändigenden Kastor die in 46

⁵²⁷ Harich-Schwarzbauer 2013: 173 merkt dazu an, dass *carm. min.* 48 das kürzeste der drei von ihr zusammengefassten Epigramme ist, und daher die *brevitas* des Geschenkes die Kürze des Textes passend zum Ausdruck bringe.

begonnenen Referenzen auf mythische Pferde ergänzt. Nicht nur wird so das motivische Repertoire erweitert, sondern auch auf andere Weise betont, von welcher hohen Qualität die Werke Serenas sind. Der primäre visuelle Eindruck des verschenkten Bauchgürtes steckt in *resplendens*, das unter anderem auf *renident* in 48.3 verweist, aber auch auf die Effekte, die Edelsteine, Gold und Purpur erzeugen. *regia terga liget* klingt an 47.11 an, in dem auch das Verb *liget* verwendet wird (*te zona liget variata clorum*). Ein Unterschied besteht in der Wortwahl. Denn in 47 ist der Gürtel um die Körpermitte des Pferdes gelegt (*medium*), in *spur.* 4 um den Rücken. Von der Positionierung läuft es allerdings auf dasselbe hinaus. Während in *spur.* 4 allein der Gürtel thematisiert wird, der den Rücken umbindet, wird in 48.8 der Rücken durch eine Purpurdecke geschmückt (*Tyrio toro*).

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass in einer Serie grundsätzlich Ähnlichkeiten und Unterschiede zählen. Der Reiz des Seriellen liegt darin, diese auf den unterschiedlichen Ebenen auszumachen. Wie vor allem ein Vergleich von 47 und 48 zeigt erlaubt die Serie das Beibehalten inhaltlicher Schwerpunkte unter abweichender Organisation. Ebenso können zentrale Begriffe sowie Versstrukturen wiederholt bzw. variiert werden. Eine Serie bietet so den Rahmen für die Entfaltung thematischer und motivischer Informationen. Dadurch gewinnen ein Thema oder auch ein Motiv kontinuierlich an Tiefenstruktur. Auch können weitere Bedeutungsdimensionen und Assoziationsebenen entstehen. Gerade die inhaltlichen und motivischen Schwerpunkte dieser Texte, Serena, die Gegenstände, die Schnelligkeit des Pferdes, die Panegyrik, erfahren durch die Serialität eine Intensivierung und Ausdifferenzierung. Eine serielle Lektüre, die linear erfolgt, wird zunächst die thematischen und motivischen Beziehungen der Texte herausarbeiten können, für eine sprachliche und stilistische Analyse ist es notwendig, zwischen den Texten hin und her zu springen. So wird das Lesen zu einem längeren Prozess, der sich durch mehrfache Lektüren auszeichnet.

Die Kompositionsform legt den Bezug zu den Kristallepigrammen nahe. Die komparatistische Betrachtung beider serieller Strukturen macht deutlich, dass Claudian zwar eine methodisch ähnliche Herangehensweise mehrfach gewählt, die Ausgestaltung aber je nach Aussageabsicht modifiziert hat. Während sich Grundmechanismen wie Wiederholung und Variation in beiden Serien feststellen lassen, liegt doch der zentrale Unterschied in der Aussageabsicht, die sich bezüglich der Kristallepigramme auf der poetischen, bezüglich der Zaumzeugepigramme auf der panegyrischen Ebene verorten lässt. Deswegen lässt sich in den Zaumzeugepigrammen zwar die Tendenz zur lexikalischen *variatio* feststellen, aber nicht in ähnlichem Ausmaß wie in den Kristallepigrammen, da dies schlichtweg nicht Hauptaussageabsicht der Zaumzeugepigramme ist. Stattdessen erfolgt eine panegyrische Überhöhung der Personen. Trotzdem erhält das Verhältnis von *ars* und *natura* in beiden Strukturen eine bedeutende Rolle, was auch die übergeordnete Bedeutung dieses Begriffspaares für die Dichtung Claudians betont. Dementsprechend erfolgt im Rahmen der Zaumzeugepigramme eine weitere Ergänzung des Panoramas des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur, z. B. durch die Bedeutung des Pferdes und Zaumzeug bzw. Gürtel als

eine andere Kategorie von *ars*. Die Kunst und die Natur entfalten sich immer weiter, demonstrieren ihren Facettenreichtum und werden vom Dichter in ihrer Vielschichtigkeit positioniert, die sich immer auf die Dichtung mit ihren intra- und intertextuellen Bezügen zurückführen lässt.

3 Ausblick: *ars* und *natura* in den *Carmina maiora*

Die Einführung in diese Arbeit endet mit kurzen Kommentaren zu zwei Passagen der *Carmina maiora* (Claud. *pr. Rapt.* 1.1.4 bzw. Claud. *Stil.* 2.339–361) und zwei Auszügen aus *Carmina minora* 7 und 17 Claudians. Mittels dieser Kommentare wurden unterschiedliche Aspekte des Panoramas des *ars-natura*-Verhältnisses bei Claudian ange-deutet. Die folgenden Ausführungen erfüllen vor dem Hintergrund der lohnenden Auseinandersetzung mit dem *ars-natura*-Verhältnis bei Claudian die Funktion eines schlaglichtartigen Ausblicks. Sie tragen auch der zu Beginn der Arbeit formulierten Beobachtung Rechnung, dass die *Carmina minora* und *maiora* Claudians einen hohen Grad an intratextueller Bezugnahme aufweisen. Ebenso auffällig sind Zusammenhänge in ekphrastischen Strategien, in der Thematik, Lexik/Wortfeldern und Stilistik, wodurch Beobachtungen zum poetischen Programm Claudians auch über die *minora* hinausgehend belegt werden. Wie in Bezug auf die *minora* sehe ich als eine Hauptfunktion die Leserlenkung und die Darlegung der immensen *ars* Claudians; im Gegensatz zu den *minora* zielt die Intertextualität hier auf eine Einschreibung in eine literarische Tradition, was sich sowohl an den Sujets als auch an den Textzusammenhängen, aus denen die Passagen stammen, festmachen lässt. Die Beschreibung der Blumenwiesen am Ätna fällt insofern aus der Reihe, als sie als authentische Vertreterin des von Roberts propagierten *Jeweled Style* aufzufassen und damit einem spätantiken Stilideal verpflichtet ist.

Folgende Ausschnitte werde ich exemplarisch betrachten: die Beschreibungen der Konsularrobe des Honorius (Claud. *IV Cons.* 585–601),¹ des von Proserpina für Ceres gewebten Kleides (Claud. *Rapt.* 1.246–272), des von Proserpina selbst beim Blumensammeln getragenen Kleides (Claud. *Rapt.* 2.40–54) und abschließend der Blumenwiesen am Fuße des Ätna (Claud. *Rapt.* 2.71–118). Die Natur dient hier entweder als Bildschmuck von Geweben oder als *setting*. Immer wiederkehrende Fokuspunkte in diesem Themengebiet sind beispielsweise die Elemente, gewisse Naturerzeugnisse wie Mineralien sowie die Ordnung der Welt.

Das Verhältnis von *ars* und *natura* ist in drei der vier zu besprechenden Fällen ein *ars-ars-natura*-Verhältnis, in dem als weitere *ars* die Webkunst auftritt, die in der antiken Literatur als Metapher für die Dichtkunst sehr etabliert ist. Teils lässt sich die aus der Literaturtradition bekannte Geste feststellen, dass zwar die Natur wertvolle Materialien wie Edelsteine, Gold, Purpur etc. zur Verfügung stellt, die Kunst diese jedoch zusammenfügt und damit eine Wertsteigerung erzielt. Daneben sind diese

¹ Eine weitere ausführliche Gewebeeckphrasen in Claud. *Stil.* 2.339–361 (s. hierzu auch Einführung Kapitel 1.3.2. ab S. 33–35). Hier wird die Konsularrobe Stilichos beschrieben, die er anlässlich seines Konsulats 400 n. Chr. erhalten hat. An dieser Stelle wird sie nicht detaillierter besprochen, da der *ars-natura*-Diskurs auf einer anderen Ebene verhandelt wird. Die *natura* wird auf ihr in Form von Geburt und Fortpflanzung mit einem ganz klar panegyrischen Hintergrund dargestellt. Vgl. Coombe 2018: 124–133; Dewar 2008: 229–231. Auch Claud. *VI Cons.* 165–177, wo der Mantel des Flussgottes Eridanus beschrieben wird, auf dem Phätons Sturz und Sternbilder abgebildet sind.

Texte auch Beispiele für die Mimesis der Natur durch die Kunst. Auch die Texte behalten ihren Status als *artificia* bei und bewegen sich sehr stark im System des von Roberts postulierten *Jeweled Style*, womit sie sich als spätantik ausweisen. Sie zeugen weiterhin von Claudians breiter Kenntnis der griechischen und lateinischen Literatur, da sie auf Paralleltexte wie Ovids *Metamorphosen* oder die homerischen Epen Bezug nehmen, und von seinem Bestreben, die Leser zu einer intertextuellen Lektüre seines Werkes zu animieren.

3.1 Die Konsularrobe des Honorius (Claud. IV Cons. 585 – 601)

Flavius Honorius, Sohn Theodosius' I. und Bruder des Arcadius, des oströmischen Kaisers ab 395, war weströmischer Kaiser zwischen 395 und 423 n. Chr. Im Jahr 395 nahm Claudian seine Tätigkeiten als Hofdichter des Honorius und seines wichtigsten Militärs Flavius Stilicho auf.² Enkomiasische Dichtung auf diese beiden Männer bildet daher einen Großteil von Claudians Gesamtwerk. So hat er unter anderem drei Bücher über das Konsulat Stilichos sowie je einzelne panegyrische Reden auf das dritte, das vierte und das sechste Konsulat des Honorius verfasst.

Das erste Beispiel für eine Ekphrasis in den *Carmina maiora*, auf das ich eingehen möchte, stammt aus der Rede über das vierte Konsulat des Honorius, die wohl Anfang 398 in Mailand gehalten wurde.³ Wie auch Lawatsch-Boomgaarden festgestellt hat⁴ handelt es sich hier nicht um eine Beschreibung der auf dem Purpurgewand dargestellten Bilder – die Rede ist allein von *variis figuris*. Anhand der Materialien geht es vielmehr um eine Darstellung der politischen Macht, die genauso wie Reichtum und besondere körperliche wie geistige Fähigkeiten zur Symbolik des Purpurgewands in der Antike dazugehört:⁵

2 S. auch zum Verhältnis von Claudian und Stilicho S. 1 mit FN 3.

3 Vgl. Cameron 1970: xv. Diese Art der Abkürzung geht zurück auf Cameron 1970: xi-xii. Vgl. als Literatur Rollason 2016; Hildebrandt 2015: 67–85; Roberts 1989: 111–118; Lehner 1984; Barr 1981. Die aktuellste Übersetzung der *Carmina maiora* ins Deutsche stammt von Weiß/Wiener 2020. Wie die anderen steht diese Ekphrasis in einer langen Tradition von Textilbeschreibungen: Vgl. z. B. Hom. *Il.* 3.125–129 (Helenas Diplax); Apoll. Rhod. 1.721–767 (Beschreibung von Jasons Purpurmantel); Catull. 64 (Hochzeitsdecke von Peleus und Thetis); Ov. *met.* 6.5–145 (Arachne und Athene im Weberinnen Wettstreit) uvm.

4 Lawatsch-Boomgaarden 1992: 178.

5 S. dazu auch Dewar 2008: 226, 228. An den letzten beiden Versen *tribuere colorem / Phoenixes, Seres subtegmina, pondus Hydaspes* macht er fest, dass der Osten dem Kaiser Westroms Tribut zollt (*tribuere*). Das und die an die Ekphrasis anschließende Passage, in der ein Spaziergang des Honorius durch lydische Städte imaginiert wird, in denen er aufgrund seines Gewandes als Bacchus wahrgenommen werden würde, bestärken Dewar in der Annahme, dass dadurch die Macht des weströmischen Kaisers über den oströmischen Herrschaftsbereich impliziert wird. Wenn Bacchus ohne die Hilfe eines Bruders den Osten erobern konnte, so kann das auch Honorius, der hier bereits mit Bacchus identifiziert wird. Auch Hildebrandt 2015: 83 verbindet mit der Beschreibung der Robe eine politische Intention. Hildebrandt weist zudem auf die Wortfelder Wasser und Feuer hin und sieht demgemäß das Gewand als

<i>asperat Indus</i>	585
<i>velamenta lapis pretiosaque fila zmaragdis</i>	
<i>ducta virent; amethystus inest et fulgor Hiberus</i>	
<i>temperat arcanis hyacinthi caerulea flammis.</i>	
<i>nec rudis in tali suffecit gratia textu;⁶</i>	
<i>auget acus meritum picturatumque metallis</i>	590
<i>vivit opus: multaue animantur iaspide cultus⁷</i>	
<i>et variis spirat Nereia baca figuris.</i>	
<i>quae tantum potuit digitis mollire rigorem</i>	
<i>ambitiosa colus? vel cuius pectinis arte</i>	
<i>traxerunt solidae gemmarum stamina telae?</i>	595
<i>invia quis calidi scrutatus stagna profundum</i>	
<i>Tethyos invasit gremium? quis divitis algae</i>	
<i>germina fragrant inter quaesivit harenas?</i>	
<i>quis iunxit lapides ostro? quis miscuit ignes</i>	
<i>Sidonii rubrique maris? tribuere colorem</i>	600
<i>Phoenixes, Seres subtegmina, pondus Hydaspes.⁸</i>	

Diese Ekphrasis setzt sich aus drei Teilen zusammen. Teil eins umfasst die Verse 585–588 und widmet sich ganz dem natürlichen Mineralienschmuck des Gewandes. Dieser hat eine Dreidimensionalität zufolge (*asperat*), die das Gewebe und der Text teilen.⁹ Verwendet wurden indische Steine, Smaragde, Amethyste, und Saphire, die allesamt am häufigsten in östlichen Gefilden vorkommen.¹⁰ Plinius der Ältere weiß zu berichten, dass das Edelsteinvorkommen in Indien wohl am höchsten war (Plin. nat. 37.200: *terrarum autem omnium maxime India*). Allerdings lässt sich auch mit Hilfe der *Naturalis Historia* nicht genauer bestimmen, welcher indische Stein hier gemeint sein könnte, da den Steinen dort in der Regel das Adjektiv *Indicus* statt *Indus*

„eine Kombination aus Elementen von Wasser und Feuer, deren eigentlich unvereinbare Gegensätze sich im Gewand des Honorius harmonisch ergänzen: Die Robe des Kaisers vereint das Unvereinbare und erhält in Zeiten des Auseinanderbrechens des Reiches in eine westliche und östliche Hälfte eine politische Bedeutung.“ Gleichzeitig vermutet sie eine panegyrische Absicht Claudians, der mithilfe der „Beschreibung der Herkunft der Rohstoffe de[n] Anspruch des Kaisers auf die kostbarsten und schwer zu erlangenden Rohstoffe der Welt“ zum Ausdruck bringe. S. dazu auch Lawatsch-Boomgaarden 1992: 182–183. Zur Symbolik des Purpurgewands s. Stulz 1990: 103–104.

⁶ Der Begriff *textus* hat im Rahmen von Textilekphraseis auch immer eine metapoetische Dimension und kann als Gewebe oder Text übersetzt werden (vgl. Scheidegger Lämmle 2015). Allgemein zum Thema Weben und Gewebe in der antiken Literatur Scheidegger Lämmle 2015 oder auch der Sammelband Harich-Schwarzbauer 2015.

⁷ Eine andere Textüberlieferung hat an dieser Stelle *vultus*. Hildebrandt 2015: 80 geht davon aus, dass die Jaspissteine zur Hervorhebung der auf der Robe dargestellten Gesichter dienten und daher wohl Rot oder Blau gewesen sein dürften.

⁸ Vgl. den Kommentar Lehner 1984: 101–102. Eine Übersetzung ins Deutsche bei Weiß/Wiener 2020.

⁹ Vgl. Hildebrandt 2015: 72 oder Harich-Schwarzbauer 2010: 34.

¹⁰ Hildebrandt 2015: 73 gibt zu bedenken, dass *amethystus* und *hyacinthus* jeweils auch Purpursorten meinen können. Sie hält es schließlich doch für wahrscheinlich, dass der Begriff *hyacinthus* einen Edelstein, *amethystus* eine Purpursorte bezeichne (Hildebrandt 2015: 76).

beigefügt wird. Auch der Verweis zum Schluss, dass das Gewicht der Robe aus dem Hydaspes, dem größten Fluss Indiens, stamme, führt nicht zu einer Einschränkung, da nach Plinius' Enzyklopädie keiner der in Indien vorkommenden Steine im Hydaspes gefunden werden kann. Über den Smaragd können der *Naturalis Historia* dafür umso mehr Informationen entnommen werden (Plin. nat. 37.62–75). Er zeichnet sich im Besonderen durch seine grüne Farbe, die dafür verantwortlich ist, dass dieser Stein sehr gerne angeschaut wird (Plin. nat. 37.62: *spectamus, smaragdus vero tanto libentius, quoniam nihil omnino viridius comparatum illis viret*), und seine Durchsichtigkeit aus (Plin. nat. 37.63: *visum admittentes ad crassitudinem suo facilitate translucida, quod etiam in aquis nos iuvat.*). Der Name Amethyst geht laut Plinius auf die Farbe dieses Steins zurück, die sich der des Weins annähert, darüber hinausgehend allerdings einen Violettstich enthalte (Plin. nat. 37.121: *ad vini colorem accedens, priusquam eum degustet, in violam desinat fulgor*). Der indische Amethyst allerdings steche durch seine durchgehend purpurrote Farbe hervor (Plin. nat. 37.122: *Indica absolutum Phoeniciae purpurae colorem habet.*). Als letzter Stein wird der Saphir genannt, der Plinius' Ausführungen entsprechend in der Regel blau, selten purpurrot ist und niemals durchscheinend (37.119). Neben den Steinen sind auch spanische Goldfäden verarbeitet (*fulgor Hiberus*), sodass das Farbenspektrum Gold, Grün, Purpurrot und Blau umfasst, ergänzt durch die nicht sicher definierbare Farbe des indischen Steins.¹¹

Der im vorherigen Teil begonnene Katalog an verarbeiteten Mineralien wird hier (589–592) weiter ergänzt durch Gold- und Silberfäden (*metallis*) sowie den Jaspis und die Perle. Je nach Herkunftsregion kann der Jaspis in ganz unterschiedlichen Farben vorliegen; grün und durchsichtig ist die gängige Variante, ein Jaspis aus Zypern ist grau, purpurrot der phrygische und es gibt noch weitere (Plin. nat. 37.115–116). Zu den Perlen kann dezidiert aufgrund des verwendeten Adjektivs *Nereia* festgehalten werden, dass es sich um solche aus dem Meer handelt. Zum Farbspektrum lässt sich Weiß ergänzen. Daneben stellen diese Verse den *ars-natura*-Diskurs in den Vordergrund. Mit Hilfe des Verses 589: *nec rudis in tali suffecit gratia textu* wird zum Ausdruck gebracht, dass die *natura* unbearbeitet, also *rudis*, ist, aber trotzdem ein annehmlches Aussehen (*gratia*) besitzt. Im Falle solch eines speziellen Gewandes für einen Herrscher allerdings (*in tali textu*), reicht diese Schönheit der natürlichen Rohstoffe, die allesamt von Natur aus einen hohen Wert besitzen, nicht aus. Auf artifizielle Weise muss der natürliche Wert durch die *ars* erhöht werden (*auget acus*). Die *ars* hat insofern einen einzigartigen Effekt, dass sie das Kunstwerk lebendig macht (*vivit opus; animantur*), und zwar so lebendig, dass es zu atmen scheint (*spirat*). Sie alle unterstützen die ἐνάργεια der Beschreibung. Denn genau dieser und der *ars* trägt der Text

¹¹ Vgl. auch Hildebrandt 2015: 72–77, die hervorhebt, dass der Schwerpunkt der ekphrastischen Inszenierung zum einen auf visuellen Effekten wie Farbigkeit und Glanz liege, die mittels der möglichen Farbnuancen der Steine und der Stoffe sowie einer Vokabel wie *fulgor* zum Ausdruck gebracht würden, und zum anderen auf der kostbaren Materialität des Gewandes in Form der Wortfelder Edelsteine und kostbare Stoffe wie Purpur, Seide, Gold. S. zu Purpurgewändern in der frühen griechischen Literatur Stulz 1990: 96–153.

Rechnung. Anders als in den Epigrammen der *minora* wird hier deutlich betont, dass die natürliche Schönheit nicht ausreichend ist. Zudem steht hier nicht eine besondere Leistung einer *natura artifex* und ihre Beschreibung durch den Text im Vordergrund, sondern künstlerische Produktion und Wirkung. Denn durch Kunst sind nicht nur die natürlichen Materialien zusammengetragen, sondern auch zusammengefügt worden. Es bedarf letztlich der Kunst, um eine dem Kaiser angemessene Robe zu verfertigen.

Den Abschluss dieser Ekphrasis bildet ein Katalog rhetorischer Fragen (*IV Cons.* 593–601), die allesamt den Produktionshintergrund (Produzent, Gerät und Materialakquise) erfragen und das Verhältnis von *ars* und *natura* weiterhin forcieren. Als rhetorische Strategie ist so ein Fragenkatalog beispielsweise aus *carm. min.* 34 bekannt und soll auch hier das bewundernde Staunen eines Rezipienten zum Ausdruck bringen. Die erste Frage, in der es um die Weichheit des Materials geht, dient als gelungene Überleitung in den Fragenkatalog, da sie das Thema des vorherigen Verses wieder aufgreift. Das von Natur aus harte Material (*rigor*) wird für die Finger weich gemacht, sodass es auch eine haptisch angenehme Dimension gewinnt – es ist möglich, hierin den Übergang von unbelebtem Material zu einem durch *ars* belebten Gewebe zu sehen. Die Lebendigkeit ist nicht mehr nur zu hören (*spirare*), sondern auch zu fühlen.¹² Die ersten beiden Fragen beziehen sich auf den Webstuhl als Produktionsgerät (*colus, pecten, tela*), während die folgenden vier Fragen jeweils mit *quis* eingeleitet werden und den Produzenten oder Materialbeschaffer betreffen. Aber natürlich wird jeder Webstuhl von einem Menschen bzw. einem Künstler bedient. In den für den Webstuhl verwendeten Begriffen zeigt sich ein weiteres Mal Claudians sprachliche *variatio*.¹³ Alle Verben der Fragen stehen im Kontext der Kunst. *mollire* bezieht sich auf den Effekt der künstlerischen Bearbeitung, *trahere* bezeichnet den Vorgang des Fädenziehens am Webstuhl, *iungere* und *miscere* diejenigen Tätigkeiten, die für die Gesamtkomposition nötig sind. Nicht nur derjenige, der das Gewebe herstellt, sondern auch der, der die Materialien besorgt, muss offenbar *ars* besitzen, da er die unwegsamen Gewässer des Roten Meeres (*invia*) durchtauchen muss. *invadere* und *quaerere* sind die passenden Verben für den Taucher, wobei in *invadere* der Triumph des Menschen über die Natur zum Ausdruck kommt.

Die Natur wird in den Materialien und Fundorten greifbar. Natürliche Hauptzutat der Robe, das hat auch bereits der erste Teil der Ekphrasis nahegelegt, sind Edelsteine (*gemmarum, germina*). Für die Grundfarbe des Gewandes ist die Purpurschnecke verantwortlich (*ostro*), die auch mit *ignes Sidonii maris* gemeint ist. Hinter *ignes* und *maris* steht ein weiteres Mal die *concordia discors* aus Feuer und Wasser. Für das Rote Meer werden bei Plinius drei Etymologien angegeben, aus denen heraus sich erklären lässt, warum auch diesem Meer ein Feuer zugesprochen wird. Demnach entsteht die

¹² S. dazu Hildebrandt 2015: 79. Dieselbe Kontrastierung von *mollire* und *rigor* begegnet schon in der Pygmalion-Episode in Ovids *Metamorphosen* (Ov. *met.* 10.283–284): *temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsidit digitis ceditque*.

¹³ Vgl. u. a. *filum* und *stamen* für Faden; *velamentum, textus* und *cultus* für das Gewand; *colus* und *pecten* für den Spinnrocken. Vgl. Hildebrandt 2015: 69–70 mit FN 15.

rote Farbe entweder durch die Brechung der Sonnenstrahlen, ist die Farbe des Sandes bzw. der Erde oder des Wassers an sich (Plin. *nat.* 6.107). Die wichtigsten Fundorte für die Materialien sind Meere, hier ausgedrückt in Form des Schoßes der Tethys (*Tethyos gremium*) und im Sand (*flagrantes harenas*) sowie Hiberus und Hydaspes als Flüsse,¹⁴ die offensichtlich mit Edelsteinvorkommen assoziiert wurden.¹⁵

Die gesamte Beschreibung endet mit einem Fazit zu denjenigen Völkern, die die Materialien zur Verfügung gestellt haben. Die Phönizier die Farbe Purpur, die Serer das Grundmaterial Seide,¹⁶ der Hydaspes die Steine. Der Indus und der Hydaspes bilden einen Rahmen um die Beschreibung, der Osten ist also der wichtigste Materiallieferant. Zum Ende wird die panegyrische Aussageabsicht deutlich: Hauptlieferanten der Materialien sind Meer, Osten und Westen, die gesamte Welt ist an der Robe für den Kaiser Westroms beteiligt, was seine Machtposition unterstreicht.

Als Punkte, die Intratextualität zu den *Carmina minora* erzeugen, sind bereits der Fragenkatalog und die *concordia discors* erwähnt worden. Dazu lässt sich eine ganze Reihe von Vokabeln ergänzen, über die ebenso Assoziationen zu den anderen Gedichten hergestellt werden können. Dazu zählen unter anderem als Adjektive *Indus*, *arcanus* und *rudis*, als Substantive *lapis*, *gratia*, *opus*, *rigor*, *ars*, *gemma* und als Verben *vivere* oder *iungere*.

3.2 *De raptu Proserpinae* (DRP)

Unter den *Carmina maiora* Claudians sticht der Text über den Raub der Proserpina (DRP) heraus,¹⁷ weil er das einzige Epos mit mythischem Stoff ist.¹⁸ Zudem ist es noch stärker als die anderen epischen Dichtungen von ästhetischen Grundsätzen der spätantiken Literatur – beispielsweise der Episodenhaftigkeit und dem *Jeweled Style* – bestimmt. Neben Reden machen Beschreibungen den Großteil dieses unvollendeten, drei Bücher umfassenden Werkes aus.¹⁹ Aus den umfangreichen Ekphraseis im *DRP*

¹⁴ Vgl. zum Hiberus Plin. *nat.* 37.150.

¹⁵ Lawatsch-Boomgarden 1992: 179–181 argumentiert dafür, dass diese Ekphraseis gerade aufgrund der ausgedrückten Wichtigkeit des Meeres ana- und proleptische Funktion im Rahmen des Epos erfüllt.

¹⁶ Vgl. zu den Serern Plin. *nat.* 6.54. Hildebrandt plädiert dafür, dass es sich bei der Konsularrobe um ein Seidengewand handelt, wobei sie auch in Betracht zieht, dass es aus einer Mischung aus Seide und Leinen bestehen konnte (Hildebrandt 2015: 72 mit FN 31).

¹⁷ Dem gängigen Modell folgend im Weiteren abgekürzt als *DRP*. S. vor allem zu Anspielungen auf frühere Texte Clarke 1950–51.

¹⁸ Als weitere antike Versionen zum Raub Proserpinas vgl. Ov. *met.* 5.385–424 und Ov. *fast.* 4.393–620. S. für eine vergleichende Lektüre der ovidischen und der claudianischen Version Friedrich 2016: 13–22.

¹⁹ Literatur zu *DRP*: Friedrich/Frings 2016; Ahlschweig 1998; Gruzelić 1993; Nolan 1973; Hall 1969. Hier als lateinischer Text für *DRP* zugrundegelegt und im Folgenden zitiert Friedrich/Frings 2016. Vgl. ebenso die erläuternden Anmerkungen Friedrich/Frings 2016: 115–147.

sind folgende von Interesse für diesen Ausblick:²⁰ Die Beschreibung des von Proserpina als Geschenk für ihre Mutter hergestellten Gewebes (1.246–272),²¹ die Beschreibung des Kleides, das Proserpina beim Blumensammeln trägt (2.40–54), und die Beschreibung der Wiesen am Fuße des Ätna (2.1–118).²² Die Gewebeeckphraseis stehen allein schon aufgrund ihres Sujets in Beziehung zueinander und zu der Kon-sularrobe des Honorius, weiterhin auch aufgrund ihrer Einbindung des *ars-natura*-Diskurses. Die Blumenwiese am Ätna liefert ein erstes Beispiel für eine Ekphrasis, in der die Natur als *setting* einer Szene des Epos fungiert.

3.2.1 Proserpinas Gewebe (Claud. *Rapt.* 1.246–272)

ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu
inrita texebat rediturae munera matri.
hic elementorum seriem sedesque paternas
insignibat acu, veterem qua lege tumultum
discrevit Natura parens et semina iustis 250
discessere locis: quidquid leve, fertur in altum;
in medium graviora cadunt; incanduit aer;
egit flamma polum; fluxit mare; terra pependit.
nec color unus erat: stellas accendit in auro,
ostro fundit aquas. attollit litora gemmis 255
filaque mentitos iam iam caelantia fluctus
arte tument. credas inlidi cautibus algam
et raucum bibulis inserpere murmur harenis.
addit quinque plagas: mediam subtegmine rubro
obsessam fervore notat; squalebat inustus 260
limes et adsiduo sitiebant stamina sole;
vitales utrimque duas, quas mitis oberrat
temperies habitanda viris; tum fine supremo
torpentes traxit geminas brumaeque perenni
foedat et aeterno contristat frigore telas. 265
nec non et patrui pingit sacraria Ditis
fatalesque sibi Manes; nec defuit omen,
praescia nam subitis maduerunt fletibus ora.
cooperat et vitreis summo iam margine texti

²⁰ Nicht genauer besprochen werden die Ekphrasis Siziliens (Claud. *Rapt.* 1.142–178), die Beschreibung von Ceres' Palast auf Sizilien (Claud. *Rapt.* 1.237–245), der Götterrat zu Beginn des dritten Buches (Claud. *Rapt.* 3.1–66) und die Beschreibung des Hains Jupiters (Claud. *Rapt.* 3.332–356).

²¹ Vgl. zu dieser Ekphrasis folgende Sekundärliteratur: Klebs 2015: 209–219 (mit weiterer französischer Literatur); Harich-Schwarzbauer 2010: 29–40; Ratkowitsch 2006: 17–42; Ahlschweig 1998, bes. Ahlschweig 1998: 169–190; von Albrecht 1989: 383–390.

²² Klebs 2015: 215 zufolge erfüllen die drei Beschreibungen eine proleptische Funktion, sie thematisieren Ordnung und Chaos und dienen somit der Kontrastierung der geordneten Welt mit dem Zustand des Chaos nach der Entführung Proserpinas. So wird z. B. Claud. *Rapt.* 1.268: *praescia nam subitis maduerunt fletibus ora* als Vorahnung Proserpinas gedeutet, dass Dis ihr etwas antun würde.

Oceanum sinuare vadis; sed cardine verso 270
cernit adesse deas imperfectumque laborem
deserit [...].

Diese Passage lässt sich in vier Abschnitte untergliedern.²³ Die ersten beiden Verse 1.246 – 247 dienen als Exposition. Proserpina sitzt am Webstuhl in dem Haus,²⁴ in dem sie von Ceres versteckt gehalten wird, und webt singend ein Geschenk für ihre Mutter, das sie ihr bei ihrer Rückkehr zu überreichen beabsichtigt.²⁵ Zentral in diesen zwei Versen ist das Verb *texere*, das den Produktionsvorgang bezeichnet. Das hier verwendete Tempus Imperfekt macht den durativen Aspekt des Webens ganz deutlich, während wir die Textstelle lesen, webt Proserpina das Gewand. Der Leser empfindet so den artifiziellen Prozess mit.²⁶ *texere* deutet auch die metapoetische Dimension der Verse an. Scheidegger Lämmle hat festgehalten, „dass in einem Grossteil der Belegstellen für *texere* und seine Komposita die Frage von Kohärenz, Kontinuität und Vollständigkeit literarischer Werke verhandelt wird, die mit der idealen Geschlossenheit eines Gewebes verglichen und an dieser gemessen werden.“²⁷ *inrita* erfüllt proleptische Funktion, denn Proserpina wird, wenn die Mutter Ceres in das Haus zurückkehrt, nicht mehr dort sein und ihr somit auch das Geschenk nicht überreichen können. Dafür wird Ceres in das Haus zurückkehren, in der Hoffnung, ihre Tochter dort vorzufinden. Stattdessen erwartet sie allein das unvollendete Gewebe (3.154 – 156):

dum vacuas sedes et desolata pererrat
atria, semirutas confuso stamina telas
atque interceptas agnoscit pectinis artes.

Durch *hic* in Vers 248 wird dem Leser der Übergang von Exposition zu Ekphrasis deutlich angezeigt. Im Gegensatz zu der Beschreibung der Konsularrobe wird im zweiten und vierten Abschnitt (1.248 – 253 bzw. 1.259 – 267) das Bildmotiv beschrieben, unterbrochen von einer Passage über die farbliche Gestaltung des Gewebes (1.254 – 258). Der zweite Abschnitt geht in der Makroperspektive auf das Bildmotiv eines in Folge der Beseitigung des Ur-Chaos (*veterem tumultum*) von Mutter Natur geordneten

²³ Zu Proserpinas Gewebe eine kurze Passage in Eisler 2002: 208 – 212. Er kommentiert diesen Abschnitt unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Kosmos und der Orientierung an antiken Konzeptionen desselben.

²⁴ S. zu anderen Weberinnen Ov. *met.* 6.131 bzw. Ov. *met.* 4.10. Neben Ovid nennt von Albrecht 1989 als weitere Vorbilder Vergil und Statius. Das Neue an Claudians Ekphrasis sieht er darin, dass der Autor epische Motive bzw. Topoi aus einer neuen Perspektive betrachte (von Albrecht 1989: 390).

²⁵ Vgl. dazu Kalypso, die, als Odysseus auf Ogygia ankommt, singt und webt (Hom. *Od.* 5.61 – 62) oder auch Kirke, die von Odysseus und seinen Gefährten singend und webend zu Hause vorgefunden wird (Hom. *Od.* 10.220 – 223).

²⁶ Vgl. Klebs 2015: 217 – 218.

²⁷ Scheidegger Lämmle 2015: 187.

Kosmos ein (*discrevit Natura parens*).²⁸ Die vier Elemente Luft (*aer*), Feuer (*flamma*), Wasser (*mare*) und Erde (*terra*) werden dabei ebenso abgebildet wie die Unterwelt (*sedes paternas*). Zudem fällt alles an seinen passenden Platz (*iustus locus*): Das Leichte wird nach oben gehoben (*leve fertur in altum*), das Schwerere fällt in die Mitte (*in medium graviora cadunt*). Während auf der Ebene des Abgebildeten die Natur in ihrer Rolle als göttliche Urheberin herausgestellt wird (*Natura parens*), wird auf der Ebene der Abbildung Proserpinas Rolle als kunstreiche Urheberin betont. *insignibat acu* steht für den Prozess des Aufbringens der Bilder auf dem Gewebe mit Hilfe einer Nadel,²⁹ die gemeinsam mit ihrer Verwenderin dem Gebiet der Kunst zugerechnet werden muss. Das Imperfekt macht ein weiteres Mal deutlich, dass das Gewebe während des Lesens entsteht, die ἐνάρπεια der Beschreibung bleibt erhalten. Proserpinas gesamte Abbildung folgt dabei dem Gesetz, das Mutter Natur als göttliche Entität in ihrer Anordnung des Kosmos vorgegeben hat. Prinzipiell ist in das gesamte Gewebe dadurch, dass Proserpina sich an dem Gesetz Mutter Naturs orientiert, eine Nachahmung der Natur durch die Kunst eingeschrieben – die Ordnung auf dem Gewebe und daran anknüpfend im Text basieren auf der Ordnung in der Natur. Es lässt sich keine Geste der Überbietung der Natur durch die Kunst feststellen, wie im vorherigen Text in *auget acus*, da beide Künste der natürlichen Ordnung folgen.

Im dritten Abschnitt (1.254–258) steht ganz die farbliche Gestaltung des Gewebes im Vordergrund. Programmatisch wird zu Beginn klar gemacht, dass sich das Gewebe durch Vielfarbigkeit auszeichnet (*nec color unus erat*). Goldfäden (*auro*) verwendet Proserpina für die Sterne (*stellas*), Purpurfäden (*ostro*) für das Wasser; aufgesetzte Edelsteine verleihen dem Gewebe Oberflächenstruktur (*attollit litora gemmis*) und Dreidimensionalität. Hauptsächlich wird in diesem Abschnitt weiterhin das Verhältnis von Kunst und Natur verhandelt. Die Farbe (*color*) und die verwendeten Rohstoffe an sich (*auro, ostro, gemmis*) kommen aus der Natur. Die Verben, die die Tätigkeiten Proserpinas beschreiben, bringen ihre Kunstfertigkeit und einen natürlichen Umgang mit den verwendeten Materialien gleichermaßen zum Ausdruck: Die mit Goldfäden markierten Sterne leuchten golden (*accendit in auro*), die das Wasser kennzeichnenden Purpurfäden gießt sie aus (*fundit*), das Relief der Küste wird quasi fühlbar, da sie die Küsten emporhebt, indem sie sie mit Edelsteinen schmückt (*attollit*), sie bestickt (*caelantia*) das Gewebe. Weitere Verben wie *tument* bzw. *inlidi* oder auch ein Substantiv wie *fluctus* dienen der Erzeugung von ἐνάρπεια durch Hinweise auf Bewegung.

Durch *credas* wird ein Rezipient direkt involviert. Mittels seiner Vorstellungskraft hört er nicht nur die Geräusche des Meeres (*raucum murmur*), sondern kann das Gewebe auch erfühlen, es ermöglicht somit eine Erfahrung mit mehreren Sinnen. Mit dem ekphrastischen Schlüsselbegriff *mentitos* wird ein weiteres Mal betont, dass die Kunst ihr volles mimetisches Potential ausschöpft und ein täuschend echtes Bild der

²⁸ Zur Erzeugung von Harmonie und Ordnung durch die Natur vgl. Coombe 2018: 79–83.

²⁹ Weitere Stellen, an denen *insignire* im Zusammenhang mit Kunstwerken auftritt: Verg. *Aen.* 7.789–790 (*at levem clipeum sublatis cornibus Io / auro insignibat*) oder Stat. *Theb.* 7.55–56 (*Terrarum exuviae circum et fastigia templi / captae insignibant gentes*).

Wellen erzeugt – die Kunst bringt die Natur in ihrem vorliegenden Zustand zum Ausdruck, was sich nicht zuletzt in dem Nebeneinander von *arte* und *tument* – Kunst und Natur – manifestiert.

Wieder zurückgreifend auf die von der Natur hergestellte Ordnung und vorausgreifend auf die im Epos bevorstehende Unordnung der Dinge, befasst sich der vierte Abschnitt (1.259–272) mit weiteren Bildmotiven und deutet auf den Verlauf des Epos hin. Fünf Erdzonen hat Proserpina auf dem Gewebe abgebildet, wobei drei derer bezogen auf die jeweiligen klimatischen Verhältnisse charakterisiert werden. Die Bewegung des Webens und auch der Beschreibung geht von Innen nach Außen. Die in der Mitte befindliche (*mediam*), heiße (*fervore*, *inustus*) Klimazone, durch *limes* ganz klar als abgeschlossenes Gebiet markiert, wird mit roten Kettfäden gekennzeichnet (*subtegmine rubro*). Die Fäden (*stamina*) äußern genauso wie die Erde ihre natürlichen Bedürfnisse nach Flüssigkeit (*sitiebant*), weil sie beständig von der Sonne verbrannt werden (*adsiduo sole*). Daran schließen sich die zwei gemäßigten Klimazonen an (*mitis temperies*), die auch bewohnbar sind (*habitanda*). Letztlich bleiben am äußersten Rand (*fine supremo*) die eiskalten Zonen übrig, in denen ewiger Winter (*bruma perenni*) und Frost (*aeterno frigore*) herrschen. Die vierte Erdzone ist die Unterwelt (*patruī sacraria Ditis*). Proserpinas beginnende Bemühung, als fünfte Erdzone den gläsernen (*vitreis*) Oceanus auf dem Gewebe zu verewigen (*Oceanum sinuare vadis*) und damit materielle Geschlossenheit zu bewirken (*summo margine texti*) wird von der Ankunft einiger Göttinnen (*deas*) unterbrochen, weshalb ihr Werk und mit ihm die Ekphrasis unvollendet bleiben (*inperfectum laborem*).³⁰ Dass die Abbildung des Oceanus als fünfte Erdzone nicht vollendet wird, widerspricht einer Ordnung der Welt, die zu Beginn der Beschreibung noch als programmatisch für dieses Gewebe herausgestellt wurde. An dieser Stelle schägt *concordia* in *discordia* um. Hierin wie auch in anderen Versen liegt eine proleptische Funktion dieser Passage, es wird auf die drohende Unordnung der Welt und den Raub der Proserpina durch Pluto vorausgedeutet. Bereits in 1.248 wurde erwähnt, dass die Unterwelt abgebildet ist (*sedes paternas*), diese Tatsache wird in 1.266 wiederholt (*patruī sacraria Ditis*), wodurch für die gesamte Passage eine Rahmung entsteht. Allein diese Doppelung legt nahe, dass die Unterwelt und mit ihr Pluto eine besondere Rolle im weiteren Verlauf des Epos einnehmen werden. Auch Proserpina ist sich bereits ihres Schicksals bewusst (*fatalesque sibi Manes*), denn sie wird spontan von Gefühlen übermannt (*nam subitis maduerunt fletibus ora*).

Wie auch in der Beschreibung der Konsularrobe ist die Verarbeitung des *ars-natura*-Diskurses zentral. Das Kunstwerk wird nicht vollendet, Proserpina bricht ihre Arbeit ab, als Venus, Pallas und Diana das Zimmer betreten. Mit der Webarbeit findet

³⁰ Hierin liegt ein intertextueller Bezug zur Arachne-Episode in Ovids *Metamorphosen*. Auch Arachne kann ihr Gewebe nicht beenden, obwohl sie bereits beim Saum angekommen ist, da es von Athene zerissen wird (Ov. *met.* 6.127–133). Vgl. als weiteren Intertext Hom. *Il.* 18.606–608. Hephaistos schließt den Schild, den er für Achill anfertigt, mit dem Okeanos im äußersten Ring ab.

auch der Text ein abruptes Ende.³¹ Das Epos zumindest kommt ebenso wenig zur Vollendung wie das Gewebe, denn es bricht plötzlich im dritten Buch ab.³² Auch kann das Kunstwerk seine ihm zugedachte Funktion als Geschenk für Ceres nicht erfüllen, da bei deren Rückkehr in den Palast Proserpina verschwunden und das Geschenk nicht fertig gestellt ist. Ebenso kann es nicht als Gabe überreicht werden. Was in *inrita* zu Beginn dieser Episode angedeutet wurde, wird bewahrheitet. Bei all dieser Unvollendetheit ist der Kosmos längst erschaffen und beständig. Im Gegensatz zur Kunst ist die Natur ein abgeschlossenes, einheitliches System. Die Kunst kann ihr mimetisches Bestreben nicht etwa deswegen nicht vollständig umsetzen, weil die Fähigkeiten des Künstlers nicht ausreichen, sondern weil göttliche Einflüsse von außen sie daran hindern.³³

Proserpina ist dazu in der Lage, natürliche Prozesse wie das Anschwellen der Wellen durch Kunst wiederzugeben, natürliche Ressourcen so zu nutzen, dass Assoziationen, die ein Betrachter mit gewissen Gegenden haben könnte, auf dem Gewebe fassbar werden. Zudem geht ihrer Webarbeit ein Prozess voran, der auf dem Wissen um die Sequenzialität der Weltschöpfung und die Strukturierung des Kosmos basiert. Von Seiten Proserpinas setzt sie eine genaue Planung der Anordnung der einzelnen Bestandteile auf dem Gewebe voraus, sie tritt wie die *Natura* als Demiurgin auf und erfährt somit eine Parallelisierung z. B. mit Hephaistos, der auch als Künstler-Weltenschöpfer bekannt ist.³⁴ Denn erst infolge dessen kann ein ästhetisches Ganzes entstehen. Der Text ist aufgrund der ihm zugrundeliegenden Sequenzialität bestens

31 Zur Möglichkeit, ein Kunstwerk zu vollenden, vgl. Scheidegger Lämmle 2015: 201 bezüglich der *Metamorphosen*.

32 Als einen Grund dafür führt Friedrich 2009: 26 bei Annahme einer späten Datierung Anfang des 5. Jhs. eine Verschiebung im Rezipientenkreis an, die mit der Schwächung der Position Stilichos zusammenhänge.

33 Vgl. Klebs 2015: 212. Während Klebs eine Verschmelzung von *ars* und *natura* in der Figur Proserpina sieht, vertritt Harich-Schwarzbauer 2010: 36–39 die These, dass „der Diskurs um die Überbietung der Natur durch die Kunst, der in Ekphrasen der spätantiken Poesie generell bemüht wird, explizit überhaupt nicht und implizit nur am Rande da (ist).“ Darüber hinaus macht sie folgende Aspekte der Beschreibung stark (Harich-Schwarzbauer 2010: 33–39): die Ordnung bzw. Vollständigkeit des Kosmos, das Gewebe befindet sich gerade im Werden, Reliefstruktur des Gewebes durch den Besatz mit Edelsteinen, Dreidimensionalität des Gewebes durch das Meer, die Betonung der Wichtigkeit der Farben, Synästhesie. Weiterhin macht sie in ihrem Beitrag darauf aufmerksam, dass in wissenschaftlichen Publikationen zu dem Thema der Bildträger zu sehr vernachlässigt wurde (Harich-Schwarzbauer 2010: 35), sieht aber gerade darin, dass der Bildträger nicht der kompletten Vernachlässigung anheim fällt, die Besonderheit der claudianschen Ekphrasis (Harich-Schwarzbauer 2010: 34). Sie weist darauf hin, dass sich Indizien im Text finden lassen, die eine „gebrauchsorientierte Intention Claudians“ nahelegen, „so dass für das Textbild ein ‚Sitz im Leben‘ durchaus erwogen werden darf.“ (Harich-Schwarzbauer 2010: 39). In diesem Zusammenhang verweist sie in ihrer Analyse besonders auf die Herstellung mittels spezieller Fäden, Kett- und Schussfäden (Harich-Schwarzbauer 2010: 35 und Harich-Schwarzbauer 2010: 37–38). Ware 2012: 130 betrachtet das Gewebe vor dem Hintergrund der Ordnung der Welt und damit ausgedrückten *concordia*.

34 Ratkowitsch 2006: 27, 38 stellt Proserpinas Rolle als „*anima mundi*“ in beiden Ekphrasen heraus.

dazu geeignet, den Entstehungsprozess des Gewebes abzubilden. Wie Proserpina die Produzentin des Gewebes so ist der Dichter der Produzent des Textes, auch er stellt seine Planungs- und Kompositionskompetenz direkt unter Beweis, möchte mit seinem Text einen ästhetischen Gesamteindruck erzeugen. Daher unterliegt dieser Ekphrasis eine stark metapoetische Aussagekraft: Was das Gewebe bildlich umsetzt, formuliert der Text so, dass die abgebildete Welt vor den Augen des Lesers entstehen kann. Da das im Entstehen begriffene Gewebe nicht vollendet wird, findet auch die Ekphrasis keinen Abschluss. Ordnung wird nicht geschaffen, stattdessen auf die drohende Unordnung vorausgedeutet. Auch an dieser Stelle demonstriert die textuelle *ars* ihre mimetische Wiedergabe der *ars* des Webens.

Nachdem ich nun zwei Beschreibungen aus epischen Dichtungen Claudians betrachtet habe, kann ich festhalten, dass sie durch intra- und intertextuelle Bezüge miteinander verknüpft sind, die selbstverständlich auf dasselbe Sujet zurückzuführen sind. Das technische Vokabular entspricht einander wie beispielsweise *tela*, *filum*, *stamen*, *subtegmen*, *acus*, wobei es in dieser Beschreibung nicht eine solche Variierung erfährt wie vorher. Beide Beschreibungen setzen einen Schwerpunkt auf dieselben Materialien wie Edelsteine, Purpur, Gold, Silber etc. Die Edelsteine dienen vor allem dazu, dem Gewebe eine Oberflächenstruktur und damit Dreidimensionalität zu verleihen (*asperat* bzw. *attollit*). Selbst das Motiv des Meeres kann als Verknüpfungspunkt gelten. Thema des Gewebes, das eine Verbindungslinie zu den *Carmina minora* herstellt, ist die Kosmogonie, weshalb alle Elemente in ihrer *concordia discors* ebenso vertreten sind wie unterschiedliche Klimazonen, Himmel und Unterwelt. Gewisse in diesem Zusammenhang verwendete Vokabeln wie *limes* oder die Häufung von Synonymen auf engstem Raum (*bruma/frigor*, *perennis/aeternus*, *foedat/contristat*) sind typisch für claudianische Beschreibungen und Ausdruck der *variatio*. Eine Vokabel wie *inrita* lässt an *carmen minus* 38 und die vergeblichen Küsse des Jungen auf den Kristall denken, die *Natura* als göttliche Macht erinnert an *carmen minus* 29, in dem sie als Ehestifterin für Mars und Venus auftritt.

3.2.2 Proserpinas Kleid (Claud. *Rapt.* 2.40 – 54)

<i>collectae tereti nodantur iaspide vestes.</i>	40
<i>pectinis ingenio numquam felicior artis</i>	
<i>contigit eventus; nulli sic consona telae</i>	
<i>fila nec in tantum veri duxere figuras.</i>	
<i>hic Hyperionio Solem de semine nasci</i>	
<i>fecerat et pariter, forma sed dispare, Lunam,</i>	45
<i>aurorae noctisque duces; cunabula Tethys</i>	
<i>praebet et infantes gremio solatur anhelos</i>	
<i>caeruleusque sinus roseis radiatur alumnis.</i>	
<i>invalidum dextro portat Titana lacerto</i>	50
<i>nondum luce gravem nec pubescentibus alte</i>	
<i>cristatum radiis: primo clementior aeo</i>	
<i>fingitur et tenerum vagitu despuat ignem.</i>	

*laeva parte soror vitrei libamina potat
uberis et parvo signatur tempora cornu.*

Diese Beschreibung möchte ich in zwei Abschnitte unterteilen.³⁵ Der erste (2,40 – 43) thematisiert den *ars-natura*-Diskurs. Dem Weberkamm wird *ingenium* zugesprochen, also eine natürliche Veranlagung. Nun kann ein Weberkamm an sich nicht *ingenium* besitzen, diejenige, die ihn verwendet, allerdings schon. Während also der Nutzerin *ingenium* zugesprochen wird, wird das Gewebe als *eventus artis* bezeichnet, wörtlich als Folge der Kunst, die wiederum als erlernte Fähigkeit der Produzentin zuzuweisen ist. Klebs geht davon aus, dass auch dieses Gewebe von Proserpina selbst gemacht ist:

Gemäss dem Prädikatsinfinitiv *nasci* (2,44) hat Proserpina Sol und Luna nämlich nicht nur gewoben, sondern gleichsam geboren: *Ars* und *Natura* (als das von *nasci* abgeleitete Substantiv) gehen hier nicht nur Hand in Hand, sondern fallen in der Person Proserpinas in eins.³⁶

Natürliche Begabung und erlernte Fähigkeit bringen ein Gewand hervor, das andere Textilien in seiner Qualität überragt (*numquam felicior*), da in keinem anderen Gewebe die Fäden so harmonisierend, die Figuren so realitätsnah dargestellt sind (*nulli sic consona telae / fila nec in tantum veri duxere figuras*). Neben *ingenium* und *ars* tritt die Natur zum einen in dem Jaspis in Erscheinung (*iaspide*), der zum Zusammenhalten der Robe verwendet wird, aber bereits durch Kunst bearbeitet wurde (*tereti*), zum anderen in den abgebildeten Figuren (*figuras*). Der wichtige Beitrag von *ingenium* und *ars* liegt in der Kombination und Realitätstreue (*veri duxere*). Die Bildmotive stammen aus dem Bereich Natur. Diese wird in Form von Sonne, Mond und Meer durch allegorische Figuren präsentiert.

Mit *hic* in Vers 44 wird der zweite Abschnitt eingeleitet, der die einzelnen allegorischen Figuren beschreibt. Bildlich dargestellt ist die Natur hier personifiziert in Form von Göttern, die in einen kosmologischen und familiären (*nasci*) Zusammenhang gesetzt werden. Der Titan Hyperion (Sonne) ist dargestellt mit seinen beiden Kindern Sol (Sonne) und Luna (Mond), die von der Amme Tethys (Meer) versorgt werden (*libamina potat*). Tethys tröstet die beiden Kleinkinder (*solatur*) und hat sie in ihrem Schoß (*gremio*), Sol im rechten (*dextro lacerto*), Luna im linken Arm (*laeva parte*). In Bezug auf beide wird ihre Kindlichkeit betont: Während Luna erst kleine Hörner auf dem Kopf hat (*parvo cornu*), hat Sol seine volle Strahlkraft noch nicht erreicht (*invalidum; nondum luce gravem nec pubescentibus alte / cristatum radiis: primo clementior aevo / fingitur et tenerum vagitu despuat ignem*). Die Farblichkeit ist an die jeweiligen Personen angepasst. Wie das Meer ist Tethys blau (*caeruleus*), ihre Brust kristallklar (*vitrei uberis*), die Kinder sind repräsentiert durch ihre rosige Farbe (*roseus*). Farbliche Effekte werden z. B. durch das Verb *radiare* unterstützt, wenn auch der Schimmer, den Sol produziert, erst gering ist (*tenerum vagitu despuat ignem*). Die

³⁵ Zu Sprache und Stil vgl. Ahlschweig 1998: 190 – 202.

³⁶ Klebs 2015: 213.

Natürlichkeit der Szene wird nicht nur durch die Situation des Stillens, sondern auch durch Hinweise auf das Schwitzen der Kinder (*infantes anhelos*) und das Wimmern Sols (*vagitu*) untermalt. Die Fähigkeit der Kunst zur Nachahmung der Natur kommt vollkommen zum Ausdruck.

Diese Robe weist deutliche Ähnlichkeiten zu der Konsularrobe Stilichos auf, deren Beschreibung in der zweiten Rede auf Stilichos Konsulat zu finden ist.³⁷ Thema der Bildmotive auf dieser Robe ist die dynastische Repräsentation. Die abgebildeten Ereignisse waren jedoch zu dem Zeitpunkt, als die Rede 400 gehalten wurde, noch nicht eingetreten. Dort sieht ein Betrachter in einem Teil Maria, die Tochter Stilichos und Serenas, die Frau des Kaisers Honorius, wie sie einen Jungen zur Welt bringt (*Stil. 2.342: sacri Mariae partus*). Lucina, die Geburtsgöttin, tritt als Hebamme auf. In seiner Funktion als Großvater macht Stilicho den Jungen mit der Kunst des Kriegsführens vertraut (2.348–349: *sed avus maturior aevi / Martia recturo tradit praecepta nepoti*). In einem weiteren Bildfeld sieht man Eucherius, den Bruder Marias, bei der Jagd (2.352–354: *Eucherius flectebat equum iaculisque vel arcu / aurea purpureos tollentes cornua cervos / aureus ipse ferit*). Ein letztes Bildfeld stellt die Hochzeit von Eucherius und Placidia dar, der Schwester des Honorius (2.358–359: *Eucherius timido iam flammea sublevat ore / virginis*). Eucherius' Schwester Thermantia, die zweite Tochter Stilichos, freut sich mit ihrem Bruder (2.359: *adridet laeto Thermantia fratri*). Beide Roben sind im Hinblick auf folgende Aspekte ähnlich. Erstens verbinden sie die Themen Geburt, Fruchtbarkeit und Nachwuchs, auf der einen Seite im Göttergeschlecht, auf der anderen im Kaiserhaus. Lucina in ihrer Funktion als Hebamme tröstet (*solatur*) die werdende Mutter Maria, während Tethys die beiden Götter tröstet (*solatur*). Zur Konsularrobe Stilichos wird festgehalten *spirat opus* (2.341), das Werk atmet bzw. ist lebendig; auf dem von Proserpina getragenen Kleid sind die Figuren realitätsgetreu abgebildet (*veri duxere figuras*). So wie ein Betrachter der Konsularrobe glauben kann, dass er das Wimmern des Babys hört (2.347: *vagitusque audire putes*), so ergeht es auch dem Betrachter von Proserpinas Kleid (*tenerum vagitu despuat ignem*).

Darüber hinausgehend besteht eine enge Verbindung zwischen dem von Proserpina getragenen und gewobenen Kleid, was in der Sekundärliteratur mehrfach hervorgehoben worden ist.³⁸ Vor allem greift Proserpinas Kleid durch die Darstellung der

³⁷ Lawatsch-Boomgaarden 1992: 185–187 zufolge liegt die Funktion dieser Ekphrasis in der Hervorhebung der familiären Bindungen, die Stilicho zum Kaiserhaus unterhält. Zudem sieht sie darin eine enkomiaistische Funktion, die sie an der Ähnlichkeit zu der Szene der *Aeneis* festmacht, in der Venus ihrem Sohn die Waffen überreicht. Zuletzt deute diese Ekphrasis proleptisch auf den Inhalt des zweiten Buches hin. S. dazu S. 33–35.

³⁸ Vgl. Klebs 2015: 209; Harich-Schwarzbauer 2010: 34; Ratkowitsch 2006: 28; Ahlschweig 1998: 202; von Albrecht 1989: 383. von Albrecht 1999: 318: „Her tapestry gives an outline of the cosmos and shows the order in which its elements are arranged. Within this order, the earth takes pride of place [...] As a new stage of Claudian's representation of the world, the general outline given on Proserpina's fabric will be enlivened in Book 2 by a more dynamic approach: on Proserpina's dress is to be seen the birth of sun and moon, and her walk through the meadows has the reader witness the birth as well as death of

Sonne und des Mondes auf die vorherige Ekphrasis und die dort erwähnten *stellae* zurück. Gruzelier hat darauf hingewiesen, dass *gravis* und *clemens* hier in doppeltem Sinne verwendet werden, sodass sich beide auch auf klimatische Verhältnisse beziehen.³⁹ *gravis* meint in dem Sinne einen starken Sonnenschein, *clemens* ein eher mildes Klima. Es liegt nicht fern, an die unterschiedlichen Klimazonen zu denken, die Proserpina auf dem Gewebe für ihre Mutter abbildet.

Trotz gewisser Bezüge haben wir hier ein Beispiel für eine wiederum ganz andere Gewebeeckphrasis, die die Figuren viel stärker in den Fokus nimmt. Materialität steht hier im Gegensatz zu anderen Beschreibungen von Geweben nicht so sehr im Vordergrund. Man erfährt, dass ein Jaspis, ein Edelstein, das Gewebe zusammenhält; das Gewebe funkelt und glänzt (*radiatur*); die Figuren sind farblich hervorgehoben (*caeruleus, roseus, vitreus*). Die Gesamtkomposition der Szene nimmt an dieser Stelle den wichtigeren Part ein. In dem gesamten Epos geht es um das Verhältnis von Mutter zu Tochter und Ehemann zu Ehefrau. Proserpina trägt ein Kleid, auf dem nicht nur Harmonie zwischen den einzelnen Fäden herrscht, die dieses Kunstwerk über andere stellt (*felicior artis eventus*), sondern auch in den Familien- und Versorgungsverhältnissen. Diese Ordnung und Harmonie als Ausweise für *concordia* stehen in extremem Gegensatz zum weiteren Verlauf des zweiten Buches, in dem Proserpina von Pluto entführt wird.

3.2.3 Blumenwiese am Fuße des Ätna (Claud. *Rapt.* 2.71–118)

Die zuletzt besprochene Gewebeeckphrasis (Claud. *Rapt.* 2.40–54) ist in eine umfangreiche Beschreibung der Blumenwiesen am Fuße des Ätna eingebettet.⁴⁰ Es ist deutlich am Text erkennbar, dass der Raub der Proserpina kurz bevorsteht, da sich in diesem Abschnitt Aspekte eines *locus amoenus* mit Totenmetaphorik vermischen, die bereits proleptisch auf Proserpinas Zukunft als Königin der Unterwelt vorausdeutet.⁴¹ Schönbeck hat in seiner Dissertation als Kennzeichen eines *locus amoenus* herausgearbeitet: Wirkung auf alle Sinne (Auge, Ohr, Nase, Zunge, Haut), leichter Wind (häufig verkörpert durch Zephyr), kühles, klares, funkelndes Wasser in Form von

flowers. Thus, the dimensions of time and change, which are essential to the life of nature and man on earth, are introduced in Book 2 to supplement the static image on the tapestry.“

³⁹ Gruzelier 1993: 171.

⁴⁰ Neben Proserpinas Kleid stehen als weitere Kleidungsstücke der Helm Athenas und das Gewand Dianas im Kontext dieser Naturbeschreibung. Auf Athenas Helm ist der von einem Speer getroffene Typhon abgebildet (Claud. *Rapt.* 2.21–26). Auf Dianas Gewand ist Delos dargestellt, das selbst in den sich bewegenden Fäden ins Schwanken gerät und von einem goldenen Meer umflossen wird (Claud. *Rapt.* 2.34–35: *motoque in stamine Delos / errat et aurato trahitur circumflua ponto*).

⁴¹ Eine ähnliche Situation in Hom. *Il.* 22.440–446, wo Andromache ein Gewand für Hektor webt ohne zu wissen, dass er bereits getötet worden ist. Wie im claudianischen Epos stehen die auf ihm dargestellten bunten Blumen in direktem Kontrast zum bereits eingetretenen Tod bzw. zur bevorstehenden Entführung in die Unterwelt.

Bächen, Quellen oder Flüssen, Belebtheit durch Götter, Menschen, Tiere, leichte Bewegung, eine frühlingshafte Atmosphäre, Fülle, Charakter eines Gartens, Hügel/Gebirge, das Vorhandensein eines Hains, der Schlaf und das Zirpen der Zikaden.⁴² Den *locus amoenus* am Fuße des Ätna kann man vor allem riechen (*turiferis, odoratus*), sehen (*rubor, perspicui profundi*) und fühlen, da der Zephyr als leichter Frühlingswind ihn zum Blühen bringt, hier gibt es einen Hügel (*collis*), eine Quelle (*fons*), einen Wald (*silva*) und einen See (*lacus*), die Wipfel des Buchsbaums wiegen hin und her (*fluctuat buxus*), der Efeu kriecht dahin (*hederae serpunt*), die Reben winden sich um Ulmen (*pampinus induit*), Bäume umgürten den See und erschaffen dadurch die Atmosphäre eines Hains (*nemorum frondoso margine cinctus / vicinis pallescit aquis*). *pallescit* gehört aber auch wie die Zypresse (*tumulos tectura cupressus*) zu der hier verwendeten Totenmetaphorik. Gerade im Neuplatonismus wurden die Winde mit dem Tod assoziiert, auch Zephyr ist somit doppeldeutig.⁴³

Im Gegensatz zu den Gewebebeschreibungen wird der Diskurs um *ars* und *natura* nicht explizit durch Vokabeln wie *ingenium* oder *ars* oder die Idee einer Vervollkommnung der Natur durch Kunst angesprochen. Wie auch bei den anderen Ekphraseis aus *DRP* geht es um das mimetische Potential der Kunst, das vor allem in der Ansprache der Sinne, in Bewegung und Realitätsnähe seinen Ausdruck findet.

<i>viderat herboso sacrum de vertice vulgus</i>	71
<i>Aetna parens florum curvaque in valle sedentem</i>	
<i>compellat Zephyrum: „pater o gratissime veris,</i>	
<i>[...]</i>	
<i>nunc adsis faveasque, precor; nunc omnia fetu</i>	78
<i>pubescant virgulta velis, ut fertilis Hybla</i>	
<i>invideat vincique suos non abnuat hortos.</i>	80
<i>quidquid turiferis spirat Panchaia silvis,</i>	
<i>quidquid odoratus longe blanditur Hydaspes,</i>	
<i>quidquid ab extremis ales longaeva Sabaeis</i>	
<i>colligit optato repetens exordia busto,</i>	
<i>in venas disperse meas et flamine largo</i>	85
<i>rura fove. merear divino pollice carpi</i>	
<i>et nostris cupiant ornari numina sertis.</i>	
<i>dixerat; ille novo madidantes nectare pinnas</i>	
<i>concutit et glaebas fecundo rore maritat,</i>	
<i>quaque volat vernus sequitur rubor; omnis in herbas</i>	90
<i>turget humus medioque patent convexa sereno.</i>	
<i>sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro</i>	
<i>imbuit et dulci violas ferrugine pingit.</i>	
<i>Parthica quae tantis variantur cingula gemmis</i>	
<i>regales vinctura sinus? quae vellera tantum</i>	95
<i>ditibus Assyrii spumis fuscantur aeni?</i>	
<i>non tales volucer pandit Iunonius alas,</i>	

42 Schönbeck 1962: 15–60.

43 Vgl. Lambertons Übersetzung von Proklos' Politeiakommentar 2012: 215.

nec sic innumeros arcu mutante colores
incipiens redimitur hiemps, cum tramite flexo
semita discretis interviret umida nimbis. 100
forma loci superat flores: curvata tumore
parvo planities et mollibus edita clivis
creverat in collem; vivo de pumice fontes
roscida mobilibus lambebant gramina rivis,
silvaeque torrentes ramorum frigore soles 105
temperat et medio brumam sibi vindicat aestu:
apta fretis abies, bellis accommoda cornus,
quercus amica Iovi, tumulos tectura cupressus,
ilex plena favis, venturi nuntia laurus;
fluctuat hic denso crispata cacumine buxus, 110
hic hederæ serpunt, hic pampinus induit ulmos.
haud procul inde lacus (Pergum dixere Sicani)
panditur et nemorum frondoso margine cinctus
vicinis pallescit aquis: admittit in altum
cernentes oculos et late pervius umor 115
ducit inoffensos liquido sub flumine visus
imæque perspicui prodit secreta profundæ.
[huc elapsa cohors gaudet per florida rural].

Vier Abschnitte lassen sich festmachen. In Abschnitt 1 (2.71–88a) ruft Aetna Zephyr an und bittet ihn, die Blumenwiesen zu befruchten (*nunc adsis faveasque, precor; nunc omnia fetu / pubescant virgulta velis*). In Abschnitt 2 (2.88b–93) ist der Wind auf dem Weg und bringt die Blumen zum Erblühen (*glæbas fecundo rore maritat*). In Abschnitt 3 (2.94–100) werden unterschiedliche Vergleichshorizonte aufgemacht (*Parthica cingula, vellera / ditibus spumis Assyrii fuscantur, volucer Iunonius alas, innumeros arcu mutante colores*), die allesamt der Ansehnlichkeit der von Zephyr befruchteten Blumenwiesen nicht nahe kommen und eine Ergänzung zu den weiteren in Abschnitt 1 angestellten Vergleichen (*Hybla, Panchaia, Hydaspes, Sabæi* in 2.78–83) darstellen.⁴⁴ In Abschnitt 4 (2.101–118) kommt es zur endgültigen Beschreibung des *locus amoenus* mit Hügel, Quelle, Wald und dem See Pergus.⁴⁵

Als einen wichtigen Punkt möchte ich das Miteinander der Natur, ihre *concordia discors*, herausstellen, das diese Szene bestimmt und die Blumenwiesen zu einem Mikrokosmos macht: Ätna, die Feuer und Erde verkörpert, ruft Zephyr an, der für die Luft steht und das Land durch und durch (*in venas meas*) fruchtbar machen soll. Das Element Feuer wird durch den Verweis auf den Phönix (*ales longaeva*) eingebracht. Der *locus amoenus* erhält allein durch den Vers *forma loci superat flores* den Charakter einer Ideallandschaft, für die die Einheit der auch einander entgegengesetzten Natur charakteristisch ist. Hier ist es gar möglich, in heftigster Sommerhitze ein kühles

⁴⁴ Vgl. zu Hybla das *Pervig. Ven.* 49–54. S. zu Claudian und dem *Pervigilium Veneris* Martin 1935: 531–543.

⁴⁵ Vgl. dazu *Ov. met.* 5.385–391.

Refugium zu schaffen (*medio brumam sibi vindicat aestu*), die Jahreszeiten Sommer und Winter können parallel existieren. Der Frühling, vertreten durch Zephyr, und die stürmische Jahreszeit (*hiemps*), die trotz der Farbigkeit des Regenbogens den blühenden Blumenwiesen nachsteht, komplettieren das Bild.

In der Beschreibung des *locus amoenus* spielt das Wasser eine bedeutende Rolle.⁴⁶ In diesem Zusammenhang möchte ich besonders auf die Lexik verweisen. Ganz der Dichte des Wassers entsprechend werden unterschiedliche Begriffe für es verwendet. Dazu gehören z. B. *aqua* und *umor* als synonyme Begriffe, Adjektive wie *umidus* oder *liquidus* sowie Substantive wie *fons*, *rivus* oder *flumen*, die Gewässer bezeichnen. Das Wasser des Sees Pergus ist durchsichtig (*perspicui profundi*) und ermöglicht daher, bis auf seinen Grund zu blicken (*prodit secreta*), die Natur ermöglicht einem menschlichen Betrachter also, sie komplett zu erfassen. Auch das Wortfeld Winter ist recht breit aufgestellt: *hiemps*, *frigor*, *bruma*.

Ein weiterer interessanter Aspekt zeigt sich in den Vergleichshorizonten, die für die blühende Blumenwiese herangezogen werden. Die genannten Regionen Hybla auf Sizilien, Panchaia, eine Insel an der Ostküste Arabiens, der indische Hydaspes und die Saba, eine Gegend in Arabien, werden anhand ihrer Produkte in Beziehung zu den olfaktorischen Reizen der Blumen gesetzt. In Hybla wachsen Bienenkräuter, in Saba und Panchaia Weihrauch (*turifer*), Indien ist berühmt für seine Gewürze (*odoratus*).

Im dritten Textabschnitt (2.94–100) folgen weitere Vergleichshorizonte, die allerdings nicht mehr auf Gerüche, sondern Farben bezogen sind, da sich auch der vorausgehende Abschnitt der farblichen Gestaltung der Wiese angenommen hat (*vernus rubor*, *sanguineo splendore*, *nigro*, *violas*). Farbliche Vergleiche werden auf zwei Arten hergestellt. Die Farbenpracht der Wiese wird mit Hilfe von Fragen an parthischen, mit Edelsteinen besetzten Wehrgehängen und purpurnen Stoffen der Assyrer gemessen, beides im Osten lebende Völkerschaften. Während in Bezug auf die parthischen Gürtel die Vielfarbigkeit durch *gemmis* und *variantur* betont wird, steht bei den Assyern ganz der Purpur im Vordergrund. Eingeleitet durch *non* und *nec* werden der mit Juno assoziierte Pfau mit seinem bunten Rad und der mit unzähligen Farben versehene Regenbogen (*innumeros colores*) ergänzt. Es kommt deutlich zum Ausdruck, dass innerhalb des Referenzrahmens *natura* die Blumenwiese alles andere überragt.

Der parthische Gürtel und das assyrische Purpurgewand sind auch der Kategorie *ars* zuzuordnen, da sie von Menschen durch eine erworbene Fähigkeit hergestellt werden; somit vereint die Blumenwiese Natur und Kunst gleichermaßen in sich. Auch dort ist eine Steigerung möglich. Die Blumenwiese und damit auch die anderen in Anschlag gebrachten Natur- und Kunstphänomene werden von dem *locus amoenus* übertroffen, der im vierten Abschnitt beschrieben wird: *forma loci superat flores*. Es wird betont, dass der gesamte Ort die partikuläre Schönheit einzelner Blumen über-

⁴⁶ Die Verse Claud. *Rapt.* 2.55–70 thematisieren das Element Wasser in Form einer Vielzahl sizilischer Flüsse, die in ihrem mythischen Kontext geschildert werden.

ragt, was gleichzeitig bedeutet, dass jede einzelne schöne Blume etc. die gesamte Schönheit des Ortes erzeugt. Ähnliches ließe sich auch auf die Gewebeckphraseis anwenden, da in ihnen auch die Form über die Materie hinausgeht. In dieser einzigartigen Landschaft sticht der von Bäumen umstandene See Pergus noch einmal heraus, da er räumliche Abgeschlossenheit (*marginē cinctus*) und Offenheit (*perspicui profundi*) miteinander vereint.

Dieser Textauszug enthält eine ganze Menge an Bezügen zu Gedichten, die im Laufe dieser Arbeit angesprochen worden sind. Der Parther spielt eine Rolle in *carmen* 9 auf das Stachelschwein, über die Kleidungsstücke werden Assoziationen zu den *carmina* auf das Zaumzeug oder auch die obigen Gewebeckphraseis ermöglicht, der See, bis auf dessen Grund man sehen kann, erinnert an *carmen* 26.

Der Hauptanknüpfungspunkt scheinen mir jedoch die Kristallepigramme zu sein. Die Idee von gleichzeitigem Trennen und Verbinden von Gegensätzen (*concordia discors*), wobei jeder Teil für sich seine Besonderheit erhält, die Idee eines Kosmos im Kleinen mit den vier Elementen und Jahreszeiten, der abgeschlossene See, der den Blick ins Innere ermöglicht, und nicht zuletzt die Ausdehnung von Wortfeldern oder das Aufgreifen von Motiven wie dem Regenbogen lassen mich ganz klare Intratextualität sehen. Es zeigt sich, dass die Natur für Claudian als zusammenhängendes System aus Gegensätzen, die in Eintracht existieren, Gegenstand einer Kunst ist, die sich der mimetischen Wiedergabe ebenso wie dem Ergänzen des Wertvollen, das dieses System hervorgebracht hat, verschrieben hat. Hier wird im Besonderen der *Jeweled Style* in der Fokussierung auf Farblichkeit, Glanz, Wertigkeit und sinnliche Wahrnehmung fassbar. Die ekphrastische ἐνάργεια trägt dazu bei, dass die Natur für den Rezipienten im Sehen, Fühlen, Hören vorstellbar wird. Claudians Beschreibungen zielen darauf ab, das Schöne und Bewundernswerte der Natur zum Ausdruck zu bringen, indem sie sich besonderer textueller Präsentationsmodi und einem engmaschigen Netz an intra- und intertextuellen Bezügen bedient. Als Mittel der Leserlenkung tragen sie dazu bei, dass Rezipienten sich an Lektüren anderer claudianischer Gedichte erinnern. So kann ein einheitliches Bild seiner Poetik entstehen, in dessen Kern die *concordia discors* als Merkmal der Natur steht.

Zu Beginn dieser Arbeit bin ich bereits schlaglichtartig auf zwei Beispiele der *Carmina maiora* eingegangen, um das Panorama des Verhältnisses von *ars* und *natura* bei Claudian anzudeuten.⁴⁷ Die obige Auseinandersetzung mit den vier Passagen der *Carmina maiora* dient der Ausweitung des angedeuteten Panoramas. Sie verdeutlicht ebenso, dass weiteres Potential in der Analyse des *ars-natura*-Verhältnisses bei Claudian liegt.

Vier Gründe haben mich besonders zu diesem Ausblick bewogen. Einer dieser Gründe ist die in allen Passagen stattfindende Inszenierung der Welt. Anhand der Konsularrobe des Honorius wird ersichtlich, dass eine Darstellung ihrer geographi-

⁴⁷ S. dazu die Ausführungen in Kapitel 1.3.2 S. 31–35.

schen Ausdehnung – die, wie erwähnt, einer panegyrischen Intention folgt – z. B. durch eine Fokussierung auf natürliche Materialien wie Steine möglich ist. Das von Proserpina für ihre Mutter gewebte Gewand präsentiert die Welt in ihren einzelnen, voneinander abgetrennten Zonen, seien sie klimatisch oder räumlich definiert, in denen die Elemente ihren rechtmäßigen Platz haben. Auf den gesamten Kosmos bezogen inszeniert sie so seine *concordia discors* bzw. die *συνπάθεια* unterschiedlicher Elemente. Ordnung ist in ihm an eine ganz klare Trennung einzelner Schichten gebunden. Proserpinas Kleid fügt die göttliche Komponente der Welt hinzu, in der Versorgung eine zentrale Rolle spielt. Die Beschreibung der Blumenwiesen am Ätna ist ein hervorragendes Beispiels für den spätantiken *Jeweled Style*, verweist aber gleichzeitig anhand des Zephyrs auf die Doppeldeutigkeit der Natur.

Der zweite dieser Gründe ist der *ars-natura*-Diskurs, der mit der Einbeziehung der Webkunst in allen Beschreibungen ein *ars-ars-natura*-Diskurs ist. Der Konsularrobe liegt der Gedanke zugrunde, dass eine Vielzahl von Materialien zusammengesucht wird, um sie planmäßig zu einem Kunstwerk zu verbinden. Die wahre Leistung vollbringt nicht die Natur, sondern die Nadel und mit ihr der Produzent, also die *ars* oder das *ingenium*, die übrigens auch den Materialbeschaffern zuzurechnen ist. Die Kunst ergänzt den der Natur eigenen Wert, wodurch die Kunst der Natur gegenüber einen Mehrwert erreicht. Die beiden Gewebe des *DRP* heben eine andere Facette des Diskurses hervor. Da die Bildmotive die Hauptaussage tragen, treten die Hinweise auf die verwendeten Materialien in den Hintergrund. Hier nun ahmt die Kunst die Natur nach, indem sie das vorliegende Weltbild und natürliche Situationen wie Geburt und Stillen im Bild umsetzt. *augere* aus der Beschreibung der Konsularrobe steht nun das Verb *signare* mit seinem Kompositum *insignire* entgegen, im Grunde werden die bereits bestehenden Bilder auf die Gewebe bloß übertragen. Die Natur am Fuße des Ätna zeigt, dass sie aus sich heraus eine wunderschöne Szenerie, einen *locus amoenus*, erzeugen kann. Der Mensch oder menschliche *ars* sind dafür keinesfalls nötig.

In allen Fällen bietet der Text die nötigen medialen Ressourcen, um je nach Aussageabsicht mehrere Modi der Inszenierung der Welt zu ermöglichen. Weiterhin ist er als Form der *ars* darauf aus, den beschriebenen Gegenstand in der Vorstellung des Rezipienten zu erzeugen. Dazu bedient er sich visueller Effekte (*fulgor, ostro, auro, radiatur*), auditiver Reize (*murmur, vagitu*), haptischer Reize (*mollire rigorem*) oder bezieht den Rezipienten durch Fragen bzw. direkte Ansprache (*credas*) ein. Er stellt aber auch die Bezüge der Passagen untereinander her und legt eine vergleichende Rezeption nahe, die als Mehrwert die Feststellung mit sich bringt, dass die Perspektivierung des *ars-natura*-Verhältnisses auf unterschiedliche Weise erfolgt, ohne dabei darauf zu verzichten, den Leser gezielt zu den anderen Beschreibungen zu lenken und ihm den Vergleich nahezu legen.

Damit geht der letzte Grund einher. Claudian verfolgt in all seinen Dichtungen ein festes poetisches Programm, das sich in den *Carmina minora* und *Carmina maiora* gleichermaßen wiederfindet. Erst die gemeinsame Lektüre der Texte ermöglicht, dieses poetische Programm in seinen Grundkonstanten und gleichzeitig in der feinen Nuancierung zu erfassen, die sich auf die Gattungs- und Aussagekontexte zurückführen lässt.

4 Schluss

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die Mirabiliengedichte aus Claudians *Carmina minora* (51: *sphaera*, 33–39: Kristall, 29: Magnetstein, 9: Stachelschwein, 49: Zitterrochen, 26: Aponus, 28: Nil) und in Form eines Ausblicks exemplarische Passagen der *Carmina maiora* (Claud. *IV Cons.* 585–601, Claud. *Rapt.* 1.246–272/2.40–54/2.71–118). Die Besprechung der *Carmina minora* 46–48 und *spur.* 4 erfüllt eine Brückenfunktion in dem Sinne, dass sie gewisse Merkmale der *minora* und die panegyrische Dimension der *maiora* miteinander verbinden.

Die Auswahl der *Carmina minora* begründet sich durch ihren thematischen Zusammenhang. Sie alle beschreiben im Medium Text mirabile Erzeugnisse der *natura*. Beschriebene Natur und Text werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt, es entsteht ein *ars-natura*-Diskurs, in dem die *ars* nicht nur kennzeichnend für den *poeta*, sondern auch die *natura* ist. Kunst und Natur zeichnen sich maßgeblich durch eine *concordia discors* aus, die sich in der Natur z. B. im Zusammenschluss gegensätzlicher Entitäten, in der Kunst z. B. in einer Vielzahl inter- und intratextueller Bezüge zeigt. Der hohe Grad an inter- und intratextueller Bezogenheit manifestiert sich in Anspielungen auf der thematischen, sprachlichen, motivischen, metrischen, stilistischen und assoziativen Ebene. Die intratextuelle Bezogenheit ist außerdem ausschlaggebend für die exemplarische Betrachtung einzelner Passagen der *Carmina maiora*. Diese führt zu der Beobachtung, dass in den *Carmina minora* und *Carmina maiora* unterschiedliche *artes* (Text, Gewebe, Statuen) in ein Verhältnis zur *natura* gesetzt werden, die entweder beschrieben, abgebildet oder in ihrer Funktion als Ressource thematisiert wird. Die genannten Aspekte haben nicht nur hinsichtlich der Poetik Claudians eine Bedeutung, sondern auch hinsichtlich des Umgangs eines Lesers mit diesen Texten. Denn die intensive inter- und intratextuelle Bezugnahme sind als Mittel der Leserlenkung einzuordnen. Der Leser wird durch sie explizit zu einer vergleichenden Lektüre aufgefordert, durch die die Grundpfeiler des poetischen Programms Claudians deutlich werden.

Die Mirabiliengedichte demonstrieren nicht nur einen intentionalen thematischen und konzeptuellen, sondern auch poetischen Zusammenhang. Zentral für Claudians Poetik ist das Verhältnis von *ars* und *natura*. Zwischen *natura artifex* und *poeta artifex* liegt ein ausgeglichenes Verhältnis vor, denn beide zeichnen sich durch *ingenium* und *ars* aus. Daher zielen die beschreibenden Texte auf eine mimetische Inszenierung der Natur ab, die mit den artifizialisierenden Mitteln der Kunst das Mirabile der Natur zum Ausdruck bringt. Lexikalische *variatio*, die Verwendung von Synonymen sowie eine Vielfalt an Bedeutungsdimensionen und Assoziationshorizonten einzelner Begriffe sind für die Poetik Claudians genauso maßgeblich wie eine Fokussierung der formalen Gestaltung hinsichtlich Metrik und Stilistik. Die metrische Gestaltung macht an den Leser sogar das Angebot zu spielen, indem sie ihn dazu bewegt, einzelne metrische Einheiten oder ganze Verse miteinander zu tauschen. Allein die *carmina* 33–39 demonstrieren durch ihre serielle und zyklische Komposi-

tion, dass das Medium Text in seinen Darstellungsmöglichkeiten über die *natura* hinausgeht. Diese Aspekte zusammengenommen definieren die *ars* Claudians.

Einzelne Passagen der *maiora* wurden als Ausblick hinzugenommen, um einerseits aufzuzeigen, dass der *ars-natura*-Diskurs, wenn auch unter anderen Vorzeichen, in den größeren Dichtungen ebenso aufgegriffen wird, und um andererseits festzuhalten, dass der Blick auf die *Carmina maiora* ermöglicht, das Panorama des *ars-natura*-Verhältnisses bei Claudian breiter aufzustellen. An die epischen Kontexte ist eine panegyrische Funktion gebunden, die vor allem in der Beschreibung der Konsularrobe des Honorius und der Beschreibung der Zaumzeugepigramme greifbar wird. Die Beschreibungen der Gewebe und der Blumenwiese am Fuße des Ätna erfüllen innerhalb der Epen jeweils eine proleptische Funktion, sie sind also inhaltlich an die Narration geknüpft. Für die spätantike Dichtung typisch ist die in ihnen vorgenommene Fokussierung der Materialität. Diese spricht nicht nur unterschiedliche Sinne an, sondern steht auch ganz im Lichte des *Jeweled Style*.

Basierend auf meinen Analysen und den Zwischenfazits möchte ich nun zu einem Gesamtfazit kommen, in dem ich vor allem zusammentragen möchte, welche unterschiedliche Perspektiven auf *natura* und *ars* Claudians Œuvre ermöglicht und wie sich das *ars-natura*-Verhältnis gestaltet. Dass beide Aspekte in jedem Mirabiliengedicht Bedeutung haben, demonstriert die Tabelle 18 auf S. 295–296, in der ich zentrale sprachliche Bezüge zwischen den Mirabiliengedichten zusammengetragen habe. In jedem Gedicht taucht sowohl die Vokabel *natura* als auch die Vokabel *ars* auf. Ein weiteres Merkmal, das Kunst und Natur teilen, ist ihre Lebendigkeit bzw. Natürlichkeit. Während in *carmen* 51 beispielsweise die *sphaera* als Erzeugnis der Kunst als ein *vivum opus* bezeichnet wird, ist in *carmen* 33 das Wasser als natürliches Element durch seine Bewegung lebendig. In vergleichbarer Weise ist ein Reaktionsmodus, der *ars* und *natura* betreffen kann, die Freude, ausgedrückt durch das Verb *gaudere*.

4.1 Claudians *natura*

Innerhalb der *Carmina minora* und *maiora* ist die Idee der *natura* in hohem Maße ausdifferenziert. Die Gedichte 51, 33–39, 29, 9, 49, 26, 28 der *Carmina minora* führen im Besonderen vor Augen, dass die Natur wundersam ist, was die Häufung der Begriffe aus der Wortfamilie Wunder zeigt (*miraculum*, *mirus*). Das Wundersame liegt in der Natur selbst begründet, es ist ihr inhärent, quasi ihr *ingenium*. Dies bringt am deutlichsten *carmen* 9.41 auf den Punkt (*externam nec quaerit opem*). Das Stachelschwein muss sich nicht wie der Mensch der Hilfe von außen bedienen, um sich verteidigen zu können. Es trägt seinen wesentlichen Verteidigungsapparat natürlich bei sich, er ist sein *ingenium*. Dementsprechend wird das Adjektiv *proprius* in fast jedem Gedicht verwendet und lenkt den Fokus auf das, was allen Naturwundern eigen ist und sie somit aus sich heraus als Mirabilia auszeichnet. So ist die *natura* selbstwirksam und sich dieser Selbstwirksamkeit auch bewusst. Der Zitterrochen z. B. weiß um seine Kräfte und beißt dementsprechend erst einmal an der Angel an, bevor er sich mit Hilfe

seines Giftes befreit. In *spur.* 4.6 bezeichnet das Adjektiv *proprium* das Pferd des Arcadius genauer. Das Pferd des oströmischen Kaisers ist sich in 48.9 beispielsweise über seine eindrückliche Gestalt im Klaren, die zu einer Überhöhung des Tieres und des Reiters führt.

Ebenso kann wundersam sein, was besonders groß oder klein ist. Das wundersam Große ist beispielsweise der Kosmos oder der Nil, der das Wasser aller anderen Flüsse in sich aufnimmt. Vergleichsweise klein ist das Stachelschwein, klein ist auch der Kristall, den selbst ein Junge in seinen Händen drehen kann. Die *sphaera* des Archimedes ist eine miniaturisierende Nachbildung des Kosmos. Kleinheit spielt auch in den Zaumzeugepigrammen eine Rolle, denn das von Serena gewebte Zaumzeug wird als *parva munera* bezeichnet. Trotzdem sind die Effekte dieser Gegenstände groß. Das Stachelschwein wird zum *exemplum* für die Menschheit, der Kristall ist ein Mikrokosmos, der die Elemente genauso umfasst wie die Jahreszeiten, die Winde und den Regenbogen. In der *sphaera* findet der Kosmos ein Abbild. Serenas gewebtes Zaumzeug dient den kaiserlichen Pferden als Schmuck und ist als Ausdruck ihrer weiblichen *pietas* zu verstehen.

Das Wunder der Natur wird auch durch ein nicht sonderlich ansprechendes Äußeres nicht geschmälert. Denn sowohl für den Kristall als auch den Magnetstein trifft zu, dass sie beide nicht die Funktion eines *ornatus* erfüllen würden. Während der Kristall *informis* und *rude* ist, ist der Magnetstein *decolor obscurus vilis* und würde weder den Hals von Frauen noch die Gürtelschließe von Soldaten schmücken. Jedoch sind beide Steine *Mirabilia*: Der Kristall aufgrund seiner *concordia discors*, der Magnetstein aufgrund seiner anziehenden Kräfte. Wiederum ist das *Mirabile* der Natur inhärent.

Aus der Wundersamkeit der Naturerzeugnisse ergibt sich das mittels rhetorischer Fragen formulierte Staunen, das in den Begriff *miraculum* bereits eingeschrieben ist. Einzig in *carmen* 28 fehlt es (s. dazu die Tabelle 18 auf S. 295–296). Als Rezeptionsmodus bilden diese Fragen das Staunen eines Rezipienten ab. Über die Fragepronomen *quis*, *quod* und *quid* werden unterschiedliche Dimensionen abgedeckt: erstens die Dimension der schöpfenden Kraft, zweitens die Dimension der Rezeption und drittens die Dimension der mündlichen bzw. schriftlichen Vermittlung. Gerade bezüglich der schöpfenden Kräfte verleihen die rhetorischen Fragen dem Staunen Ausdruck, denn sie erfragen beispielsweise, wer einzelne Elemente zu einem harmonischen Gegenstand zusammengesetzt und so eine *concordia discors* hervorgebracht habe. Ebendieser Gestus findet sich in den *Carmina maiora* z.B. in der Beschreibung der Konsularrobe des Honorius. In den Versen *IV Cons.* 593–600 werden mehrere Fragen gestellt, die sowohl die besondere Leistung in Produktion als auch Materialbeschaffung betreffen.

Die *Mirabiliengedichte* formulieren die Idee einer *concordia discors* in der Natur erst richtig aus. Denn die Einheit der Vielheit zeigt sich hier an diversen Stellen. Sie liegt beispielsweise in der Kombination von flüssigem und gefrorenem Wasser (Kristall). Es ist allerdings auch möglich, die Einheit der Gegensätze in dem Zusammenschluss von Feuer und Wasser zu sehen, wie dies der Fall am Aponus ist. Genauso gilt

die *concordia discors* als Grundmechanismus des Kosmos, in dem alle Elemente, die Winde und sonstige Naturphänomene im Einklang existieren. Diese *concordia* führt auf der textuellen Ebene zu einer enormen Ausdehnung vor allem der Wortfelder Hitze/Feuer, Wasser, Stein und Luft. Denn auch in der breiten Aufstellung der Wortfelder manifestiert sich die Unterschiedlichkeit in der Bezeichnung eines Gegenstandes. Diese verbalen Unterschiedlichkeiten weisen in manchen Fällen auf kleine, aber feine Sinnunterschiede hin.

In allen Gedichten Claudians zeigt sich die Konzeption der *natura* als Kosmos. Sie erfährt so eine ganzheitliche Ausgestaltung. Meine abschließende Tabelle (Tab. 18) zeigt, dass in fast allen Mirabiliengedichten die Vokabel *orbis* bzw. *mundus* verwendet wird, und somit auf den kosmischen Zusammenhang zwischen allem, auch dem Oppositionellen, verwiesen wird. Claudians gesamten Erdkreis bestimmen die vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft genauso wie die Sterne, die Jahreszeiten, die unterschiedlichen klimatischen Zonen und weitere Naturphänomene wie beispielsweise der Regenbogen. Eine Gesamtdarstellung des Kosmos beabsichtigt Proserpina mit dem Gewebe, das sie für ihre Mutter Ceres webt. Die Beschreibung stellt besonders heraus, dass in der Ordnung alles seinen passenden Platz findet und alle Elemente vertreten sind.

Vor allem die Kristallepigramme machen die *natura* als *natura artifex*, *natura opifex* und *natura varie ludens* stark. Die *natura artifex* zeichnet sich durch *ars* und auch *ingenium* aus, wodurch sie in Einklang mit dem *poeta artifex* steht. Ein Charakteristikum wie die *sollertia* rückt die *natura artifex* in die Nähe einer *natura opifex*, die beispielsweise als Konstrukteurin in *carmen* 26 am Werk ist. Ausweis für eine *natura varie ludens* ist der Kristall. Die spielerische Vielfalt der Natur drückt dabei die Verwandlung aus, die der Kristall in der Serie durchläuft. So kann er nur ein Zusammenschluss von Wasser und Eis sein; dann allerdings auch ein gewöhnlicher Kieselstein (*silex*), aber zugleich ein Edelstein (*gemma*). Das Wasser kann alle möglichen Gestalten annehmen und so direkt poetologische Assoziationshorizonte aufrufen, beispielsweise durch das Substantiv *fons*, oder auch Wasser im ganz allgemeinen Sinne bezeichnen. Gerade durch ihre einzelnen Episoden bildet die Serie textuell das ab, was die *natura ludens* ausmacht: spielerische Schöpfung, die klein oder groß sein kann, die nie ohne Intention stattfindet, sondern immer einen Sinn hat. Serielle Perspektivierung erfüllt hier den Sinn, diese Vielfalt der *natura* im Text abzubilden.

Das Substantiv *natura* bezeichnet in Claud. *pr. Rapt.* 1.1.4 die Natur als umgebende Natur. Ebenso kann *natura* an dieser Stelle als Synonym für *ingenium* aufgefasst werden, bezieht sich somit auf eine natürliche Anlage im Menschen. Die Bildmotive auf der Konsularrobe des Stilicho und auf dem Kleid, das Proserpina beim Blumensammeln trägt, präsentieren *natura* hingegen in einem biologischen Sinne. Die *natura* als solche bezieht sich einerseits auf die menschliche Fortpflanzung innerhalb der Kaiserdynastie und andererseits auf die Geburt von Sol und Luna. In *carmen* 17 spielt *natura* ebenso im Sinne von Verwandtschaft eine Rolle und stiftet vor allem äußere Ähnlichkeiten zwischen Kindern und Eltern.

Zugleich fungiert die Natur auch als Materiallieferantin, denn sie stellt die materielle Grundlage wie Edelsteine oder Gold für ein Gewebe so zur Verfügung, dass die *ars* sie verarbeiten kann, um beispielsweise ein repräsentatives Gewebe zu dekorieren. Die *carmina* 7 und 17 reihen sich in den Gedanken einer materiellen Natur ein, wenn sie für die *natura* das Substantiv *materies* verwenden. In beiden Fällen bleibt diese materielle Grundlage im Inneren stabil, während mittels der *ars* eine äußere, formale Differenzierung stattfindet.

In der Beschreibung der Blumenwiesen am Ätna tritt die *natura* als *setting* auf, Proserpina bewegt sich in der Natur. Ebenso wird sie hier als *locus amoenus* greifbar, der sich durch einen Hügel, Bäume und einen See auszeichnet. Auch das Gedicht auf den Aponus stellt die Natur als Landschaft dar, beschreibt das Zusammenwirken von Hügel und See.

carmen 29 und *carmen* 26 fügen als eine weitere Komponente der *natura* ihre Göttlichkeit hinzu. Nicht nur werden die anziehenden Kräfte zwischen Magnetstein und Eisen in einer göttlichen Vereinigung abstrahiert, auch die *Natura* ist in ihrer Funktion als Ehestifterin in *carmen* 29 an der Vermählung von Venus und Mars beteiligt. Die natürliche Anziehung zwischen Magnetstein und Eisen, die in den Zusammenschluss von Venus und Mars umgedeutet wird, erfährt durch die Vermählung, die ein Priester vornimmt, ebenso eine Sakralisierung. *carmen* 26 schildert ein deziert göttliches *numen*, das am Aponus spürbar ist. Sichtbar ist es in dem Moment, in dem sich der Nebel über dem See lichtet und die Votivgaben derjenigen, die am Aponus um Heilung gebeten haben, sichtbar werden. Das göttliche *numen* des Aponus ist zu einem großen Teil an den Göttervater Jupiter gebunden, der das Gewässer mit seiner heilenden Wirkung erschaffen hat, um den Menschen etwas Gutes zu tun. *natura* wird so zu einem Medium der Übermittlung göttlicher Fürsorge an die Menschen.

Außerdem zeichnet sich die *natura* einerseits durch Geheimnis, andererseits dadurch aus, dass sie dem Menschen das Sehen ermöglicht. Ihr Geheimnis liegt in den häufig vorkommenden Vokabeln wie *arcanus*, *opacus*, *obscurus*, *secretus*, *latere* etc. Werden allerdings Seen beschrieben, wie in *carmen* 26 und in der Beschreibung der Blumenwiesen am Ätna der Fall, dann sorgt die *natura* sogar selbst dafür, dass ihre geheimnisvolle Aura aufgelöst und so der Blick bis auf den Grund des Sees ermöglicht wird. Gerade im Gedicht auf den Aponus wird dies besonders stark gemacht (Claud. *carm. min.* 26.33–34): *consuluit natura sibi, ne tota lateret, / admisitque oculos quo vetat ire calor*. Die Natur bleibt zwar immer noch nicht anfassbar, aber dafür sichtbar. Das Sehen ist für Claudians ekphrastische Dichtung der zentrale Sinn. Allerdings demonstriert besonders *carmen* 26 eine ganz wichtige Facette der ekphrastischen *ars*. Es wird zwar erwähnt, dass sich unterirdische Höhlen unter dem Berg erstrecken. Gleichzeitig macht der Text jedoch keine Anstalten, sie zu beschreiben. Das, was die *natura* vor dem menschlichen Blick verbirgt, stellt der Text für das menschliche Auge nicht dar. So kann die *natura* ihre Geheimnisse wahren und ein Mirabile bleiben.

In dem Zusammenhang steht auch die *ratio*, die die *carmina* 9 und 29 erwähnen. *ratio* ist in beiden Gedichten kennzeichnend für den Menschen. Sie reicht jedoch nicht

unbedingt immer aus, denn der Mensch muss trotzdem auf die Beobachtung und Nachahmung der *natura* zurückgreifen, um seinen Pfeil herzustellen. Auch mag es jemanden geben, der mit Hilfe seiner *ratio* versucht, die Ursprünge der Welt zu erforschen, doch auch da bleibt die Frage, ob der menschliche Verstand das Wahre der Natur überhaupt erfassen kann.

4.2 Claudians *ars*

ars ist bei Claudian Merkmal der *natura*, des Menschen und letztlich des *poeta*. Grundsätzlich ist Claudians *natura* eine Künstlerin. Neben *ars* zeichnet sich die *natura artifex* auch durch *ingenium*, *sollertia* und *calliditas* aus. Ihre Artifizialität zeigt sich beispielsweise in der Vielfalt ihrer Erzeugnisse, die hier nach den Kategorien Mineralien, Fauna und Flüsse präsentiert wird. Aber auch in den konkreten Erzeugnissen tritt ihre *ars* zutage. So erschafft beispielsweise die *ars frigoris* den Kristall. Der Zitterrochen besitzt eine ungezähmte *ars*, die ihn sowohl als grausam und wild wie auch als selbstwirksam erweist. Das Stachelschwein besitzt alle *artes*, die für die Kriegsführung unabdinglich sind. Diese naturgegebenen *artes* machen es zum *exemplum* für den Menschen. Am Aponus liegt das Künstlerische der Natur in der landschaftlichen Gestaltung, die einerseits Abgeschlossenheit des Raumes, andererseits eine Art Stegsystem erzeugt, sodass der Mensch sie zu Fuß erkunden kann.

Für den Seemann Jason ist seine erlernte *ars* unabdinglich, denn nur durch sie ist es ihm möglich, auch durch ungangbare Natur seinen Weg zu finden. Nicht nur der Seemann, sondern auch Handwerker bedürfen der *ars*. Daher erwähnen die Beschreibungen der Gewebe genauso wie *carmen* 51 die Hand, Werkzeuge sind beispielsweise der Meißel oder die Nadel, die stets von der Hand geführt werden. Die Arbeiten der Hände sind von *labor* gekennzeichnet. Die enge Verbindung von Hand und Kunst lässt sich auch in den *carmina* 51 und 26 feststellen. Die kleine Hand des Archimedes bringt die *sphaera* als Modell des Kosmos hervor und wird daher als *aemula naturae* bezeichnet. Die Hände, die die Bleiröhren produziert haben, determinieren in *carmen* 26 den Lauf des Wassers und leiten wiederum zum Wohl der Menschen die *natura* in vorgegebene Bahnen. In diesem Zusammenhang stehen auch die Bildhauer, deren Werke in den Gedichten 7 und 17 beschrieben werden. Die besondere *ars* des Bildhauers der Quadriga wird durch die Frage in 7.1: *quis dedit innumeros uno de marmore vultus?* formuliert. Seine *ars* arbeitet aus einem einzigen Marmorblock eine Vielzahl an Gestalten heraus, die trotzdem in der Statue organisch ineinander übergehen. Selbige Tendenz unterliegt den Kristallepigrammen. Sie spalten die Betrachtung des Kristalls in sieben Episoden auf, die jeweils neue Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand liefern. Mit Serena und Proserpina treten zwei weitere Handwerkerinnen hinzu, die für ihre Verwandten weben. Proserpinas Kunstfertigkeit ahmt sogar das Anschwellen des Wassers auf ihrem Gewebe nach (Claud. *Rapt.* 2.257). Der These von Klebs zufolge verbindet Proserpina *ars* und *natura* in ihrer Person, da sie die abgebildeten Personen gleichsam im Medium der Kunst

gebiert.¹ Die *ars* der Parther und der Kreter wiederum beruht auf Beobachtung und Imitation der *natura*. Für die *ars* des Archimedes sind wissenschaftliche Forschungen Grundlage der Kunst.

Der *poeta* stilisiert sich in den Gedichten auf ganz unterschiedliche Weise. Auf der Folie eines Jason wird der Dichter zum Steuermann, der auf der Suche nach poetischem Neuland die Weltmeere befährt. In seinem Rückgriff auf die griechische und römische Literatur sowie Wissenstraditionen geriert er sich als *poeta doctus* und macht sich dafür die Idee einer *concordia discors* zu eigen. Selbiges gilt, wenn er im Aponus-Gedicht ein lokales Aition für die Entstehung der Risse in den Bergen heranzieht. Das Aponus-Gedicht zeigt ihn jedoch nicht allein als *poeta doctus*, sondern auch als *vates*, als göttlich inspirierten, deutenden Dichter, der aus dem Epos bekannt ist. Die göttliche Inspiration entspringt an dieser Stelle aus der Natur heraus, die von Jupiter erschaffen worden ist. In Analogie zur *natura artifex* ist auch der Dichter ein *artifex*. Denn mit seinen Gedichten schafft er Kunstwerke, die die Kunstfertigkeit der *natura* im Medium Text abbilden oder in mehreren Episoden perspektivieren. *ingenium* und *ars* verbinden die *natura artifex* und den *poeta artifex*.

Die *ars* des *poeta* sehe ich zum einen in der formalen Ausgestaltung. Viele Beispiele haben gezeigt, dass Metrik, Lexik und Stilistik in starker Wechselwirkung zum Inhalt stehen. So wird das Abschießen der eisernen Federn der Stymphalischen Vögel beispielsweise durch Laute wie *st* und *sp* zum Ausdruck gebracht. Die metrische Gestaltung in den Kristallepigrammen bildet sowohl Trennung der einzelnen Bestandteile als auch ihre Parallelisierung ab. Gerade die Ausdehnung der Wortfelder und die Verwendung von Synonymen verstehe ich als Ausweis für enorme Sprachbeherrschung auf Seiten des Dichters. Vor allem die formale Ausgestaltung ist vor dem Hintergrund der spätantiken Literatur einzuordnen. Zum anderen liegt die *ars* Claudians in der besonders auffälligen Intra- bzw. Intertextualität, über die ein textuelles Netzwerk implementiert wird, das der Leserlenkung dient. Intertextuelle Bezüge dienen einerseits der Einschreibung in eine literarische Tradition, eröffnen andererseits die Möglichkeit einer poetischen Positionierung sowie eine Integration poetologischer Assoziationshorizonte. Claudians Poetik zeigt sich als maßgeblich beeinflusst von der Literatur des Hellenismus, der Augusteischen Zeit und der Kaiserzeit. Zugleich weist sie sich aber auch als spätantik aus, indem sie z. B. Wiederholung und Variation sowie sprachliche und formale Gestaltung in den Vordergrund stellt. Für sie ist die *imitatio* weiterhin ein zentraler Gestus. Dieses Aufgreifen früherer griechischer und römischer Literatur wird derart mit spätantiken Techniken angereichert, dass sich ein stimmiges Bild ergibt. Die *ars* zeichnet sich so selbst durch eine *concordia discors* aus.

Anspielungen, die Intertextualität nach sich ziehen, liegen primär auf der verbalen und motivischen Ebene. Es sind oftmals einzelne Begriffe, die extrem poetologisch aufgeladen sind, wie beispielsweise *fons*. Allerdings können es auch gat-

1 S. dazu S. 278.

tungstypische bzw. autorenspezifische Wendungen sein, die Claudian in seiner Centotechnik eins zu eins übernimmt, in der Reihenfolge umtauscht oder teils Wörter ersetzt. Teils verweisen diese bloß auf einen anderen Text, ohne eine weitergehende Bedeutung zu erzeugen, nach Kaufmann sind sie rein formal. Teils liegt allerdings auch eine tiefere Bedeutung in diesen direkt oder leicht verändert übernommenen Wendungen, sodass sich eine weitere Interpretationsebene ergeben kann. Sie wären nach Kaufmann als optional oder als Beispiel für den klassischen Modus einzuordnen.² Ergänzend dazu erlauben die Bezüge, dass ein sehr genaues Bild von den Säulen der Poetik Claudians entstehen kann.

Die Kristallepigramme, deren Untersuchung das Kernstück dieser Arbeit bildet (s. S. 53–151), ergänzen die serielle Gestaltung als weitere wichtige Komponente der *ars* des Dichters – in den Zaumzeugepigrammen 46–48 manifestiert sich Serialität nicht ähnlich ausgeprägt, sondern eher fokussiert auf Wiederholung und Variation. Denn über serielle Präfiguration, Rückbindung, Konkretisierung und Addition ergänzt Claudian eine ganze Reihe an Bestandteilen des Kosmos und an Perspektiven auf den Kristall, die sich von einem beschreibenden hin zu einem intimen und bewertenden Zugang entwickeln. Gleichzeitig liefern die Kristallepigramme zahlreiche Beispiele für die oben bereits erwähnte sprachliche und formale Gestaltung auf engem Raum. Aus dieser besonderen Gestaltung ergibt sich mit Epigramm 39 der zyklische Charakter der Serie, der den Leser zu einer weiteren Lektüre animiert. Jede weitere Lektüre wird sowohl weitere serielle und damit intratextuelle als auch intertextuelle Bezüge herausarbeiten. Der dritte wichtige Aspekt der *ars* Claudians ist das intensive Netzwerk an intertextuellen Bezügen. Über Begriffe und Motive werden insbesondere poetologische Assoziationshorizonte aufgerufen, die sich z. B. auf Kallimachos oder Horaz beziehen. *labor* und *lusus* als Grundzüge des Epigramms liegen sowohl in der seriellen Gestaltung der Epigramme als auch in der intertextuellen Bezogenheit.

4.3 *ars-natura*-Verhältnis

In meiner Einführung habe ich die acht Thesen von Close referiert, die er bezüglich der Stoßrichtungen des Verhältnisses von *ars* und *natura* in der Antike aufgestellt hat.³ Als für Claudian zutreffende Thesen habe ich folgende festgehalten: 1) Kunst ahmt Natur nach; 2) Kunst dient, ergänzt, perfektioniert die Natur; 3) Kunst und Natur stehen als *ingenium* und *ars* in enger Wechselwirkung; 4) Kunst verwendet natürliches Material; 5) Die Natur ist eine Künstlerin.

Wie sich anhand der besprochenen Gedichte gezeigt hat, schreibt Claudian in seine Gedichte teils ein *ars-natura*-, teils ein *ars-ars-natura*-Verhältnis ein. Letzteres liegt immer dann vor, wenn das Epigramm als ein Medium der *ars* eine weitere *ars* wie

² S. zu Kaufmanns Klassifizierung S. 7–8.

³ S. dazu S. 12.

beispielsweise eine Statue (Claud. *carm. min.* 7 und 17), die *sphaera* des Archimedes (Claud. *carm. min.* 51) oder Gewebe (Claud. *Stil.* 2.339–361, Claud. *IV Cons.* 585–601, Claud. *Rapt.* 1.246–272/2.40–54) beschreibt. Bild und Text werden an diesen Stellen als zwei Medien der *ars* miteinander verbunden. Ein mimetisches Verhältnis zwischen *ars* und *ars* sowie zwischen *ars* und *natura* ist dabei stets grundlegend.

Ein Überbietungsgestus der *ars* bleibt in den meisten Fällen aus. Allein in der Beschreibung der Konsularrobe des Honorius wird betont, dass die natürlichen Rohstoffe ein Defizit aufweisen und daher die Kunst zu einer Qualitätssteigerung führen muss. An dieser Stelle überbietet also Kunst die Natur. Diese Überbietung steht allerdings vor dem Hintergrund der panegyrischen Überhöhung des Honorius und lässt sich aus der Aussageabsicht des Epos erklären. In den *Carmina minora* und den anderen Beschreibungen der *maiora* geht es stattdessen um eine *imitatio naturae* im Medium der *ars* – so in der *sphaera* oder dem Gewebe, das Proserpina für ihre Mutter webt – oder wie im Kristall um eine Wiedergabe des Artifizialen, Spielerischen und Bewundernswerten der Natur in Form einer Serie. Gleichzeitig ermöglicht die Kompositionsform Serie einen besonderen Grad an Ausdifferenzierung, den die Natur alleine aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht leisten kann. Dadurch geht sie über die Natur hinaus. Auch die Gewebe stehen im Lichte einer mimetischen Darstellung des Natürlichen im Artifizialen. Gerade das in den Kristallepigrammen weit aufgefächerte Feld der Materialität und Sensorik ermöglicht ein fühlendes Nachempfinden der Natur während des Lesens. Visuelle Anschaulichkeit wird vor allem über die Betonung von Farblichkeit unterstützt.

Mittels der Beschreibung wird die *ars* zum Medium für das Mirabile, lässt es sehbar und sinnlich erfahrbar werden. Dabei bedienen sich die Ekphraseis unterschiedlicher Modi der Anschaulichkeit, die von visuellen bis zu haptischen Reizen reichen. Gerade die Beschreibung der Natur sorgt von sich aus für Anschaulichkeit, denn jeder Rezipient kann sich Wärme und Kälte genauso vorstellen wie wehende Winde oder die Farbenpracht des Regenbogens. So stehen Natur und Kunst in einer symbiotischen Wechselwirkung und lassen sich gegenseitig erfahrbar werden.

Ebenso achtet die Kunst die Grenzen, die die Natur aufzeigt. Denn das, was geheim ist und es auch bleiben soll, beschreibt sie nicht und liefert auch keine Antworten auf die gestellten Fragen nach den Ursprüngen. Das Geheimnisvolle und Mysteriöse drückt sie mit Adjektiven wie *opacus*, *secretus* oder *arcanus* aus. Gleichzeitig sind es das Wundersame und Geheimnisvolle, das das Staunen und die Dichtung als Reaktion hervorruft.

Sowohl für die *ars* als auch für die *natura* ist die Vokabel *vena* besonders bedeutend. Sie bezieht sich stets auf das Innere der *natura*, von dem der mirabile Effekt ausgeht. Ohne die *vena*, in der die wundersame Natur zu verorten ist, gäbe es keinen Anlass für die *ars*. Die Vokabel kommt in fünf Gedichten vor: Die *vena* bezeichnet in *carmen* 36 das flüssige Innere, das als ein Ausgangspunkt für die Epigramme und als ein ekphrastischer Schwerpunkt genutzt wird; in *carmen* 29 müssen die Venen des Magnetsteins durch das Eisen genährt werden, um lebensfähig zu bleiben; in *carmen* 49 sind die Venen der Sitz des Giftes des Zitterrochen; die Venen in *carmen* 26

sind schwefelhaltig und garantieren so die Fruchtbarkeit der Gegend; an anderer Stelle in *carmen* 26 wird der Aderlass als nicht notwendig bezeichnet, da das Wasser des Aponus eine ausreichende Heilwirkung hat; die Flussadern des Nils werden in *carmen* 28 durch die Hitze der Sonne nicht sonderlich beeinträchtigt. Wie ich in Bezug auf *carmen* 34 gezeigt habe, eröffnet *vena* auch einen poetologischen Assoziationshorizont. Denn in Horaz' *Ars poetica* 409–411 ist die *vena* auch der Sitz des poetischen *ingenium*, das durch die erlernte *ars* vervollständigt wird. Das *ingenium*, das beispielsweise auch die *ars* bezeichnen kann, ist in allen Fällen der *natura* inhärent. Auch der *poeta* besitzt *ingenium*, das mit seiner *ars* kombiniert wird. So sind *ingenium* und *ars* gleichermaßen kennzeichnen für die *natura artifex* und den *poeta artifex*. Ohne die mirabile *natura* gäbe es bei Claudian keine *ars*. Die Existenz dieser bewundernswerten und geheimnisvollen Natur ist genauso wie ihre *concordia discors* Anreiz für die Entstehung von Dichtung. Dabei geht es stets darum, *ars* und *ingenium* der *natura* in der Dichtung abzubilden. Gleichzeitig zeigt die Ausdifferenzierung, die beispielsweise in den Kristallepigrammen stattfindet, auf, dass Dichtung z. B. in Form einer Serie/eines Zyklus zahlreiche Perspektiven auf die mirabile Natur darlegen und so über sie hinausgehen kann. Zugleich steht die *natura* durch ihre *concordia discors* Modell für einen wichtigen Grundpfeiler des poetischen Programms Claudians.

4.4 Übersicht zentraler sprachlicher Bezüge zwischen allen Mirabiliengedichten (Tab. 18)

<i>carmen</i> 51	<i>carm.</i> 33–39	<i>carmen</i> 29	<i>carmen</i> 9	<i>carmen</i> 49	<i>carmen</i> 26	<i>carmen</i> 28
13: <i>quid falso insontem tonitru Salmonaea miror?</i>	34.3–6: <i>quod vos inge- nium iunxit? qua frigoris arte/torpuir et maduit prodi- giosa silex?/ quis tepor in- clusus securas vindicat und- as?/ interior glacies quo liquefacta Noto?</i>	40–41: <i>quis calor infudit geminis alterna metallis/foede- ra? quae duras iungit concordia mentes?</i>	35–36: <i>quid la- bor hum- anus tan- tum rati- one sag- aci/profi- cit?</i>	1–2: <i>quis non indo- mitam dirae torpedinis ar- tem/audiit et merito signatas nomine vires?</i>	19: <i>quis steri- lem non credit hu- mum?</i> 81–82: <i>quis casum meritis adscribere talibus au- dit,/ quis negat auctores haec statu- isse deos?</i>	
14: <i>naturae</i>	33.1: <i>naturae</i>	38: <i>Natura</i>	9: <i>natura</i>	5: <i>natura</i> 8: <i>naturam</i>	33: <i>natura</i>	31: <i>natura</i>

Fortsetzung

<i>carmen 51</i>	<i>carm. 33–39</i>	<i>carmen 29</i>	<i>carmen 9</i>	<i>carmen 49</i>	<i>carmen 26</i>	<i>carmen 28</i>
6: <i>arte</i>	34.3: <i>arte</i>	(25: <i>effigies</i>)	43: <i>artes</i> (49: <i>didicisse</i>)	1: <i>artem</i>	59: <i>artem</i>	(1.: <i>proscindit vomere terras</i>)
9: <i>proprium</i>	37.3: <i>propriis</i>	18: <i>proprias</i>	40: <i>propriis</i>	7: <i>proprias</i>	89: <i>proprium</i>	
4: <i>orbe</i>	35.4: <i>orbe</i>	(1: <i>mundum</i>)			72: <i>orbe</i>	10: <i>orbem</i> 31: <i>orbem</i>
	36.1: <i>venam</i>	21: <i>vena</i>		18: <i>venis</i>	73: <i>venas</i> 97: <i>venas</i>	34: <i>venas</i>
8: <i>vivum</i>	33.4: <i>vivis</i> 37.4: <i>viva</i>	35: <i>vivis</i>		12: <i>vivos</i>	45: <i>viva</i>	
	35.5: <i>miracula</i> 37.7: <i>mira/mirus</i>	13: <i>miracula</i> 31: <i>mirum</i>	9: <i>miro</i>		3: <i>miracula</i>	
12: <i>gaudet</i>	38.1: <i>gaudet</i>					7: <i>gaudet</i>

5 Appendix

5.1 Übersicht Wortfelder Kristallepigramme (Tab. 19)

Außen	Innen	Gestalt/Ge- samtheit	Gestalt/Ver- hältnis	Wert	Kosmos	Farbeffekt	Sensorik
33 glacies rigore frigora lapis gemma	vivis aquis tumescit		parte...parte	imperfecto nobilior gemma	naturae signa prioris sollers hiemps	glacies/fri- gora lapis hiemps rigore	vivis aquis gemma tumescit
34 silex gemma	lymphas aqueae undas liquefacta mobilis	iunxit torpuit et ma- duit concreta vel resoluta	tegitis cognato carcere securas claustris	prodigiosa si- lex gemma	estis...fui- stis tepor inclusus Notus aestus	lymphae torpuit et maduit silex tepor undas	glacies Noto gemma aestu gelu
35 glacies Alpina indomitum ri- gorem gemma gelu	latex aqua liquidus	corpore orbe	conservatae	proditor mentiri pretiosa gemma auctus honos liquidus saxi miracula crescunt plus meruistis		solibus glacies rigorem gelu corpore	gemma latex saxi aqueae
36 splendenti lucidior gelu	porrectam venam trahitur limes opacus umor varios itque redit- que vias non constrinxit non hausit	fragmine			Boreas bruma Sirius aetatis spatium edax	aspice splendenti lucidior gelu Borean brumam	sentit opacus umor itque re- ditque Sirius

Fortsetzung

Außen	Innen	Gestalt/Ge- samtheit	Gestalt/Ver- hältnis	Wert	Kosmos	Farbeffekt	Sensorik
37 duratis aquis gemma	immunis rivus vagus fons spumet refluos sinus pocula viva secretas hiemes	silex latex fluit et lapis est	clauditur convexo tegmine operitur proprilis lacunis	gemma mira/mirus vincit fluit et lapis est	Iris sollicitante die	uda pingatur Iris	pingatur radiis Iris sollicitante fons nonne vides silex spumet refluos lapis pocula mira/mi- rus gemma uda
38 crystall lubrica gelidum onus perspicuo dura hiemps siccum	deprensas lymphas has quaesitis aquis	orbem	parcere novit	perspicuo marmore			contingere lubrica gaudet versat tenero pol- lice gelidum onus vidit aquis perspicuo mamore dura hi- emps relegens siccum labris oscula fixit aquis perspicuo
39 marmoreum		globum informis gla- cies saxum rude nulla figurae gratia		marmoreum transit nec vilior raras opes			ne sperne marmoreum globum spectacula rubro glacies rude figurae nulla gra- tia

5.2 Belegstellen carmen 51

Cic. Tusc. 1.63

nam cum Archimedes lunae, solis, quinque errantium motus in sphaeram inligavit, effecit idem quod ille, qui in Timaeo mundum aedificavit, Platonis deus, ut tarditate et celeritate dissimillimos motus una regeret conversio. quod si in hoc mundo fieri sine deo non potest, ne in sphaera quidem eosdem motus Archimedes sine divino ingenio potuisset imitari. (Gigon 1970²)

Lact. inst. 2.5.18

an Archimedes Siculus concavo aere similitudinem mundi ac figuram potuit machinari, in quo ita solem lunamque composuit, ut inaequales motus et caelestibus similes conversionibus singulis quasi diebus efficerent et non modo accessus solis ac recessus vel incrementa diminutionesque lunae, verum etiam stellarum vel inerrantium vel vagarum dispares cursus orbis ille dum vertitur exhiberet, deus ergo illa vera non potuit machinari et efficere quae potuit sollertia hominis imitatione simulare? (Boella 1973)

Cassiod. var. 1.45.7

parva de illa referimus, cui caelum imitari fas est. haec fecit secundum solem in Archimedis sphaera decurrere. haec alterum zodiacum circulum humano consilio fabricavit: haec lunam defectu suo reparabilem artis illuminatione monstravit parvamque machinam gravidam mundo, caelum gestabile, compendium rerum, speculum naturae ad speciem aetheris indeprehensibili mobilitate volutavit. sic astra, quorum licet cursum sciamus, fallentibus tamen oculis prodire non cernimus: stans quidam in illis transitus est et quae velociter currere vera ratione. (Barnish 1992)

Cassiod. var. 1.45.11

Mechanicus, si fas est dicere, paene socius est naturae, occulta reserans, manifesta con-vertens, miraculis ludens, ita pulchre simulans, ut quod compositum non ambigitur, veritas aestimetur. haec quia te studiosius legisse cognovimus, praedicta nobis horologia quantocius transmittere maturabis, ut te notum in illa mundi parte facias, ubi aliter pervenire non poteris. (Barnish 1992)

5.3 Belegstellen carmina 33 – 39

Plin. nat. 37.23 – 26

Contraria huic causa crystallum facit, gelu vehementiore concreto. non aliubi certe reperitur quam ubi maxime hibernae nives rigent, glaciemque esse certum est, unde nomen Graeci dedere. oriens et hanc mittit, quoniam Indicae nulla praefertur. nascitur et in Asia, vilissima circa Alabanda et Orthosiam finitimisque, item in Cypro, sed laudata in Europa Alpium iugis. [...] quod certum est, non reperitur in aquosis, quamquam in regione praegelida, vel si ad vada usque glaciuntur amnes. e caelesti umore puraque nive id fieri necesse est; ideo caloris inpatiens nisi in frigido potu abdicatur.

quare nascantur sexangulis lateribus, non facile ratio iniri potest, eo magis quod neque in mucronibus eadem species est et ita absolutus laterum levor est, ut nulla id arte possit aequari. (König 1994)

Sol. 15.29 – 31

istic et crystallus, quem licet pars maior Europae et particula Asiae subministret, pretiosissimum tamen Scythia edit. multus ad pocula destinatur, quamlibet nihil aliud quam frigidum pati possit. sexangulus invenitur. qui eligunt purissimum captant, ne quid rufum, ne nubilum vel spumis obsitum arceat perspicuitatem: tunc ne duritia iusto propensior obnoxium fragilitati magis faciat. putant glaciem coire et in crystallum incorporari: sed frustra: nam si ita foret, nec Alabanda Asiae nec Cypros in-sula hanc materiem procrearent, quibus admodum calor iugis est. [...] (Mommsen 1958)

Hp. Aër. 8.9 – 10

τὰ δὲ ἀπὸ χιόνος καὶ κρυστάλλων πονηρὰ πάντα. Ὅκοταν γὰρ ἅπαξ παγῇ, οὐκέτι ἐς τὴν ἀρχαίην φύσιν καθίσταται, ἀλλὰ τὸ μὲν αὐτοῦ λαμπρὸν καὶ κοῦφον καὶ γλυκὺ ἐκπύγνυται καὶ ἀφανίζεται, τὸ δὲ θολωδέστατον καὶ σταθμωδέστατον λείπεται. (10) Γνοίης δ' ἂν ᾧδε· εἰ γὰρ βούλει, ὅταν ἡ χειμῶν, ἐς ἀγγεῖον μέτρῳ ἐγγέας ὕδωρ θεῖναι ἐς τὴν αἰθρίην, ἵνα πῆξεται μάλιστα, ἔπειτα τῇ ὑστεραίῃ ἐσενεγκῶν ἐς ἀλέην, ὅπου χαλάσει μάλιστα ὁ παγετός, ὅκοταν δὲ λυθῇ, ἀναμετρεῖν τὸ ὕδωρ, εὐρήσεις ἔλασσον συχνῶ. (Schubert/Leschhorn 2006)

Sen. nat. 3.25.12

quis non gravissimas esse aquas credat quae in crystallum coeunt? contra autem est. tenuissimis enim hoc evenit, quas frigus ob ipsam tenuitatem facillime gelat. unde autem fiat eiusmodi lapis, apud Graecos ex ipso nomine apparet; κρύσταλλον enim appellant aequae hunc perlucidum lapidem quam illam glaciem ex qua fieri lapis creditur. aqua enim caelestis minimum in se terrenti habens, cum induruit, longioris frigoris pertinacia spissatur magis ac magis, donec omni aere excluso in se tota compressa est, et umor qui fuerat lapis effectus est. (Brok 1995)

Isid. orig. 16.13.1

Crystallus resplendens et aquosus colore. Traditur quod nix sit glacie durata per annos; unde et nomen Graeci dederunt. Gignitur autem in Asia et Cypro, maxime in septentrionum Alpibus, ubi nec aestate sol ferventissimus invenitur; ideoque ipsa diuturna et amosa duritia reddit hanc speciem quae crystallus dicitur. Hic oppositus radiis solis adeo rapit flammam ut aridis fungis vel foliis ignem praebeat. Usus eius etiam ad pocula destinatur: nihil autem aliud quam frigidum pati potest. (Lindsay 2008)

Plin. nat. 37.136 (zum Regenbogenstein)

effoditur in quadam insula Rubri maris, quae distat a Berenice urbe LX p., cetera sui parte crystallus. itaque quidam eam radicem crytsalli esse dixerunt. ex argumento vocatur iris, nam sub tecto percussa sole species et colores arcus caelestis in proximos parietes eiacular, subinde mutans

magnaue varietate admirationem sui augens. sexangulam esse ut crystallum constat, sed aliqui scabris lateribus et angulis inaequalibus dicunt, in sole aperto radios in se candentes discutere, aliquo vero ante se proiecto nitore adiacentia inlustrare. colores autem non nisi ex opaco, ut diximus, reddunt, nec ut ipsae habeant, sed ut repperit perietum elidant; optima quae maximos arcus facit simillimosque caelestibus [...]. (König 1994)

Isid. orig. 16.13.6 (zum Regenbogenstein)

Iris apud Arabiam in mari Rubro nascitur, coloris crystallini, sexangulata, dicta ex argumento iris. Nam sub tecto percussa sole species et colores arcus caelestis in proximos parietes imitatur. (Lindsay 2008)

5.4 Belegstellen *carmen* 29

Thphr. Lap. 29

ἐπεὶ δὲ καὶ τὸ ἤλεκτρον λίθος, καὶ γὰρ ὀρυκτὸν τὸ περὶ <τὴν> Λιγυστικήν, καὶ τοῦτῳ ἂν ἡ τοῦ ἔλκειν δύναμις ἀκολουθοίη. μάλιστα δὲ δηλονότι <ἔλκει> καὶ φανερώταθ' ἡ τὸν σίδηρον ἄγουσα. γίνεται δὲ καὶ αὕτη σπανία καὶ ὀλιγαχού. καὶ αὕτη μὲν δὴ συναριθμείσθω τὴν δύναμιν ὁμοίαν ἔχειν. (Eichholz 1965)

Plin. nat. 36.127

quid ferri duritia pugnacius? pedes ei inperitit et mores. trahitur namque magnete lapide, domitrixque illa rerum omnium materia ad inane nescio quid currit atque, ut propius venit, adsilit, tenetur amplexuque haeret. sideritum ob id alio nomine vocant, quidam Heraclion. magnes appellatus est ab inventore, ut auctor est Nicander, in Ida repertus – namque et passim inveniuntur, in Hispania quoque –; invenisse autem fertur clacis crepidarum, baculi cuspidis haerentibus, cum armenta pasceret. quinque genera magnetis Sotacus demonstrat: Aethiopicum et a Magnesia Macedoniae contermina a Boebe Iolcum petentibus dextra, tertium in Hyetto Boeotiae, quartum Alexandriam Troadem, quintum in Magnesia Asiae. differentia prima, mas sit an femina, proxima in colore. nam qui in Magnesia Macedoniae reperiuntur rufi nigrique sunt, Boeoti vero rufi coloris plus habent quam nigri. is, qui in Troade invenitur, niger est et feminei sexus ideoque sine viribus, deterrimus autem in Magnesia Asiae, candidus neque attrahens ferrum similisque pumici. conpertum tanto meliores esse, quanto sint magis caerulei. Aethiopico palma datur pondusque argento rependitur. invenitur hic in Aethiopiae Zmiri; ita vocatur regio harenosa. ibi et haematites magnes sanguinei coloris sanguinemque reddens, si teratur, sed et crocum. in adtrahendo ferro non eadem haematitis natura quae magneti. Aethiopici argumentum est, quod magneta quoque alium ad se trahit. omnes autem hi oculorum medicamentis prosunt ad suam quisque portionem, maximeque epiphoras sistunt. sanant et adusta cremati tritique. alius rursus in eadem Aethiopia non procul mons ferrum omne abigit respuitque. de utraque natura saepius diximus. (König 1992)

Aug. civ. 21.4/21.6

*Magnetem lapidem novimus mirabilem ferri esse raptorem; quod cum primum vidi, vehementer inhorui. Quippe cernebam a lapide ferreum anulum raptum atque suspensum; deinde tamquam ferro, quod rapuerat, vim dedisset suam communemque fecisset, idem anulus alteri admotus est eundemque suspendit, atque ut ille prior lapidi, sic alter anulus priori anulo cohaerebat; accessit eodem modo tertius, accessit et quartus; iamque sibi per mutua circulis nexis non implicatorum intrinsecus, sed extrinsecus adhaerentium quasi catena pependerat anulorum. Quis istam virtutem lapidis non stuperet, quae illi non solum inerat, verum etiam per tot suspensa transibat et invisibilibus ea vinculis subligabat? Sed multo est mirabilius, quod a fratre et coepiscopo meo Severo Milevitano de isto lapide comperi. Se ipsum namque vidisse narravit, quem ad modum Bathanarius quondam comes Africae, cum apud eum convivaretur episcopus, eundem protulerit lapidem et tenuerit sub argento ferrumque super argentum posuerit; deinde sicut subter movebat manum, qua lapidem tenebat, ita ferrum desuper movebatur, atque argento medio nihilque patiente concitatissimo cursu ac recursu infra lapis ab homine, supra ferrum rapiebatur a lapide. Dixi quod ipse conspexi, dixi quod ab illo audivi, cum tamquam ipse viderim credidi. Quid etiam de isto magnete legerim dicam. Quando iuxta eum ponitur adamans, non rapit ferrum, et si iam rapuerat, ut ei propinquaverit, mox remittit. India mittit hos lapides; sed si eos nos cognitos iam desistimus admirari, quanto magis illi, a quibus veniunt, si eos facillimos habent, sic forsitan habent, ut nos calcem, quam miro modo aqua fervescentem, qua solet ignis extinguui, et oleo non fervescentem, quo solet ignis accendi, quia in promptu nobis est, non miramur. [...] (21.6) Quam ob rem si tot et tanta mirifica, quae *μυχαήματα* appellant, Dei creatura utentibus humanis artibus fiunt, ut ea qui nesciunt opinentur esse divina (unde factum est, ut in quodam templo lapidibus magnetibus in solo et camera proportionem magnitudinis positus simulacrum ferreum aeris illius medio inter utrumque lapidem ignorantibus, quid sursum esset ac deorsum, quasi numinis potestate penderet; (Dombart/Kalb 1981)*

Isid. orig. 16.4.1–2

Magnes lapis Indicus ab inventore vocatus. Fuit autem in India primum repertus, clavis crepidarum baculique cuspidem haerens, cum armenta idem Magnes pasceret; postea et passim inventus. Est autem colore ferrugineus, sed probatur cum ferro adiunctus eius fecerit raptum. Nam adeo apprehendit ferrum ut catenam faciat anulorum: undet et eum vulgus ferrum vivum appellat. Liquorem quoque vitri ut ferrum trahere creditur; cuius tanta vis est, ut refert beatissimus Augustinus (civ. 21.4), quod quidam eundem magnetem lapidem tenuerit sub vase argenteo, ferrumque super argentum posuerit, deinde subtermovente manu cum lapide ferrum cursim desuper movebatur. Unde factum est ut in quodam templo simulacrum e ferro pendere in aere videtur. Est quippe et alius in Aethiopia magnes qui ferrum omne abigit respuitque. Omnis autem magnes tanto melior est quanto magis caeruleus est. (Lindsay 2008)

Bibliographie

Textausgaben, Übersetzungen, Kommentare, Konkordanzen

- Amat, J., Calpurnius Siculus Bucoliques. Pseudo-Calpurnius Eloge de Pison, Paris 1991.
- Asper, M., Kallimachos Werke. Griechisch und Deutsch, Darmstadt 2004.
- Austin, C./G. Bastianini, Posidippi Pellaei quae supersunt omnia, Milano 2002.
- Bailey, C., Lucreti De rerum natura libri sex, Oxford 1974².
- Barnish, S. J. B., The Variae of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, Liverpool 1992.
- Barr, W., Claudians Panegyric on the Fourth Consulate of Honorius. Introduction, Text, Translation, and Commentary, Liverpool 1981.
- Bayer, K./G. Bayer, M. Tullius Cicero. Partitiones Oratoriae. Rhetorik in Frage und Antwort, Darmstadt 1994.
- Beckby, H., Anthologia Graeca, München 1958.
- Binder, E./G. Binder, P. Vergilius Maro Aeneis. Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2017³.
- Boella, U., Lattanzio. Divinae institutiones. De opificio. De ira dei, Firenze 1973.
- Bolchazy, L. J./J. A. M. Sweeney (Hgg.), Concordantia in Ausonium. With Indices to Proper Nouns and Greek Forms, Hildesheim 1982.
- Bömer, F., P. Ovidius Naso. Die Fasten. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert, 2 Bände, Heidelberg 1957.
- Bömer, F., P. Ovidius Naso Metamorphosen. Buch I-II, Heidelberg 1969.
- Bömer, F., P. Ovidius Naso Metamorphosen. Buch XIV-XV, Heidelberg 1986.
- Brink, C. O., Horace on Poetry, Cambridge 1971².
- Brok, M. F. A., L. Annaeus Seneca. Naturwissenschaftliche Untersuchungen, Darmstadt 1995.
- Büchner, K., Cicero. Der Staat. Lateinisch-Deutsch, Berlin 1993⁵.
- Charlet, J.-L., Claudien. Œuvres. Tome IV, Petits poèmes, Paris 2018.
- Christiansen, P. G. (Hg.), Concordantia in Claudianum. A Concordance to Claudianus, Hildesheim/Zürich/New York 1988.
- Clausen, W., A Commentary on Vergil. Eclogues, Oxford 1994.
- Conte, G. B., P. Vergilius Maro. Aeneis, Berlin 2009.
- Croisille, J.-M., Pline l'ancien. Histoire naturelle Livre XXXV, Paris 1985.
- Dam, H.-J. van, P. Papinius Statius Book 2. A Commentary, Leiden 1984.
- Delz, J. (Hg.), Sili Italici Punica, Stuttgart 1987.
- Dewar, M., Statius Thebaid IX. Edited with an English Translation and Commentary, Oxford 1991.
- Dombart, B./A. Kalb, Sancti Aurelii Augustini De civitate dei Libri XXII, Darmstadt 1981⁵.
- Dräger, P., D. Magnus Ausonius. Mosella, Bissula, Briefwechsel mit Paulinus Nolanus. Herausgegeben und übersetzt, Düsseldorf/Zürich 2002.
- Ehlers, W., Lucanus Bellum civile. Der Bürgerkrieg, München 1973.
- Eichholz, D. E., Theophrastus. De lapidibus. Edited with Introduction, Translation and Commentary, Oxford 1965.
- Erren, M., P. Vergilius Maro, Georgica, Heidelberg 2003.
- Fedeli, P. (Hg.), Sexti Properti Elegiarum libri IV, Stuttgart 1984.
- Feix, J. (Hg.), Herodot Historien Erster Band, München 1988⁴.
- Fensterbusch, C., Vitruv. Zehn Bücher über die Architektur, Darmstadt 1964.
- Franzoi, A., Decimo Magno Ausonio. Cupido messo in croce. Introduzione, testo, traduzione e commento, Napoli 2002.
- Friedrich, A./A. K. Frings, Claudian. Der Raub der Proserpina. Lateinisch und deutsch, Darmstadt 2016 (Sonderausgabe).
- Fuoco, O., Claudiano. Aponus (*carminum. min.* 26), Casoria 2008.

- Gerlach, W./K. Bayer, M. Tullius Cicero. Vom Wesen der Götter. Drei Bücher, Lateinisch-deutsch, Darmstadt 1990³.
- Giangrande, G., On the Text of the Orphic Lithica, in: *Habis* 20, 1989, 37–70.
- Giannakis, G., *Orpheos Lithika*, Ioannina 1982.
- Gibson, B. J., *Statius, Book 5*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary, Oxford 2006.
- Gigon, O., Marcus Tullius Cicero. Gespräche in Tusculum, Lateinisch-deutsch, Berlin 1970².
- Gigon, O./L. Straume-Zimmermann, Marcus Tullius Cicero. Vom Wesen der Götter, Darmstadt 1996.
- Götte, J./M. Götte, Vergil Landleben. *Bucolica*, *Georgica*, *Catalepton*, München 1981⁴.
- Götte, J./M. Götte, Vergil Aeneis. Lateinisch-Deutsch, Berlin 1997⁹.
- Green, R. P. H. (Hg.), *The Works of Ausonius*. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
- Grewing, F., Martial, Buch VI. Ein Kommentar, Göttingen 1997.
- Gruzelier, C., Claudian. *De raptu Proserpinae*. Edited with Introduction, Translation and Commentary, Oxford 1993.
- Guillemin, A.– M., Pline le Jeune. *Lettres*. Tome III, Livres VII-IX, Paris 1959.
- Hall, J. B., Claudian. *De Raptu Proserpinae*. Edited with an Introduction and Commentary, Cambridge 1969.
- Hall, J. B., *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig 1985.
- Hall, J. B., *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Stuttgart 1995.
- Hillen, H. J., T. Livius. Römische Geschichte Buch I-III. Lateinisch und Deutsch, Darmstadt 1997².
- Holzberg, N., Tibull. *Liebeselegien*. Lateinisch-Deutsch, Berlin 2011.
- Holzberg, N., Publius Ovidius Naso *Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch, Berlin/Boston 2017.
- Hörschele, R., Theocritus Gedichte. Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben, Stuttgart 2016.
- Iso Echegoyen, J.-J., *A Concordance to Horace*, Hildesheim 1990.
- Keudel, U., Poetische Vorläufer und Vorbilder in Claudians *De consulatu Stilichonis*, Göttingen 1970.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch VIII, in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1979.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch IX, in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1979.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XI, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, München/Zürich 1990.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Bücher XXI/XXII, in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München/Zürich 1985.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXII, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner, Zürich 1995.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXIV, in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, München/Zürich 1989.
- König, R., C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXVII, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Zürich 1994.
- Lamberton, R., Proclus the Successor on Poetics and the Homeric Poems. Essays 5 and 6 of his Commentary on the Republic of Plato. Translated with an Introduction and Notes, Atlanta 2012.
- Lehner, J., Poesie und Politik in Claudians Panegyrikus auf das vierte Konsulat des Kaisers Honorius. Ein Kommentar, Königstein 1984.
- Leonard, W. E./S. B. Smith (Hgg.), T. Lucreti Cari *De rerum natura libri sex*. Edited with Introduction and Commentary, Madison 1961².
- Lindsay, W. M., Isidor von Sevilla. *Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford 2008.
- Luck, G., P. Ovidius Naso. *Tristia*, Band II Kommentar, Heidelberg 1977.

- McKeown, J. C., *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume I: Text and Prolegomena*, Liverpool/New Hampshire 1987.
- Mommsen, Th., *Gaius Iulius Solinus. Collectanea rerum memorabilium*, Berlin 1958².
- Mozley, J. H., *Statius Volume II. Thebaid V-XII/Achilleid. With an English Translation*, London/Cambridge 1961³.
- Newlands, C. E. (Hg.), *Statius Silvae Book II*, Cambridge 2011.
- Nisbet, R. G. M./M. Hubbard, *A Commentary on Horace Odes Book 1*, Oxford 1970.
- Nüßlein, Th., *Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-Deutsch*, Zürich 1994.
- Mayer, R., *Tacitus. Dialogus de oratoribus*, Cambridge 2001.
- Mayer, R., *Horace Odes Book 1*, Cambridge 2012.
- Mynors, R. A. B., *Virgil Georgics*, Oxford 1990.
- Pighi, I. B., *P. Ovidii Nasonis Fastorum libri*, Paravia/Torino 1973.
- Platnauer, M., *Claudian. With an English Translation*, London/Cambridge 1967.
- Prete, S., *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, Stuttgart 1978.
- Rahn, H., *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Bücher I-VI*, Darmstadt 1972.
- Rahn, H., *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Bücher VII-XII*, Darmstadt 1975.
- Rapp, C. (Hg.), *Aristoteles Historia Animalium Buch VIII und IX, übersetzt und erläutert von Stefan Schnieders*, Berlin/Boston 2019.
- Ricci, M. L., *Claudii Claudiani carmina minora. Introduzione, traduzione e commento*, Bari 2001.
- Rudd, N., *Horace. Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge 1989.
- Scholfield, A. F., *Aelian. On the Characteristics of Animals. With an English Translation*, Cambridge 1959.
- Schubert, C./W. Leschhorn, *Hippokrates. Ausgewählte Schriften*, Berlin 2006.
- Shackleton Bailey, D. R., *Anthologia Latina*, Stuttgart 1982.
- Shackleton Bailey, D. R., *M. Valerii Martialis Epigrammata*, Stuttgart 1990.
- Shackleton Bailey, D. R., *Horatius. Opera*, Stuttgart 1991².
- Shackleton Bailey, D. R., *M. Annaei Lucani. De bello civili libri X*, Stuttgart/Leipzig 1997².
- Schöffel, Ch., *Martial, Buch 8. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart 2002.
- Seelentag, S., *Der pseudovergilische Culex. Text – Übersetzung – Kommentar*, Stuttgart 2012.
- Seidensticker, B./A. Stähli/A. Wessels (Hgg.), *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Griechisch und deutsch*, Darmstadt 2015.
- Soldevila, R. M., *Martial, Book 4. A Commentary*, Leiden 2006.
- Thompson, D. Wentworth, *The Works of Aristotle. Volume IV Historia animalium*, Oxford 1967⁴.
- Vilborg, E., *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Göteborg 1955.
- Weiher, A., *Homer Odyssee. Griechisch und Deutsch*, München 1955.
- Weiß, Ph./C. Wiener, *Claudius Claudianus. Band I. Politische Gedichte. Carmina maiora. Lateinisch-deutsch*, Berlin/Boston 2020.
- West, M. L., *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford 2013.
- Zekl, H.-G., *Martianus Capella. Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*, Würzburg 2005.
- Zierlein, S., *Aristoteles. Historia animalium Buch I und II. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert*, Berlin 2013.

Lexika

- Bogner, R. G., Medienwechsel, in: Nünning, A. (Hg.), Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 2008⁴, 478.
- Hickethier, K., Serie/Serialität, in: Trebeß, A. (Hg.), Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart/Weimar 2006, 347–348.
- Krah, H., Serie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von K. Weimar, Berlin 2007, 433–435.
- Kurdzialek, M., Äther/Quintessenz, in: Ritter, J. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971, Spp. 599–601.
- Folkerts, M., Archimedes [1, aus Syrakus], in: DNP, Bd. 1 A-Ari, hrsg. von H. Cancik/H. Schneider, Stuttgart/Weimar 1996, Spp. 997–1001.
- Forcellini, E./G. Furlanetto/F. Corradini, Lexicon totius latinitatis, Band 2 D-J, 1965.
- Ihm, S., Gift, in: Leven, K.-H. (Hg.), Antike Medizin. Ein Lexikon, München 2005, Spp. 356–359.
- Ort, C.-M., Zyklus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von K. Weimar, Berlin 2007, 899–901.
- Stoellger, Ph., Series, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 8 Rhet-St, hrsg. von G. Ueding, Tübingen 2009, Spp. 872–879.
- Till, D., Wiederholung, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 9 St-Z, hrsg. von G. Ueding, Tübingen 2009, Spp. 1371–1377.

Sekundärliteratur

- Acosta-Hughes, B./E. Kosmetatou/M. Baumbach (Hgg.), Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309), Cambridge 2004.
- Ahlschweig, K. S., Beobachtungen zur poetischen Technik und dichterischen Kunst des Claudius Claudianus, besonders in seinem Werk *De raptu Proserpinae*, Frankfurt a. M. 1998.
- Albrecht, Michael v., Proserpina's Tapestry in Claudian's *De raptu*. Tradition and Design, in: ICS 14, 1989, 383–390.
- Albrecht, Michael v., Roman Epic. An Interpretative Introduction, Leiden/Boston/Köln 1999.
- Appel, W., Kritische Bemerkungen zu den pseudoorphanischen Lithika, in: RhM 131 (3/4), 1988, 369–374.
- Arend, S., Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins, Tübingen 2003.
- Asper, M., *Onomata allotria*. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos, Stuttgart 1997.
- Baleriaux, J., Diving Underground. Giving Meaning to Subterranean Rivers, in: McInerney, J./I. Sluiter (Hgg.), Valuing Landscape in Classical Antiquity, Leiden/Boston 2016, 103–121.
- Barié, P., Natur und Kunst in Epigrammen Martials, in: Kipf, S. (Hg.), Alte Texte in neuem Rahmen. Innovative Konzepte zum lateinischen Lektüreunterricht, Bamberg 2001, 7–19.
- Barnes, M. H., Claudian, in: Foley, J. M. (Hg.), A Companion to Ancient Epic, Malden 2005, 538–549.
- Barwick, K., Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials, in: Philologus 87, 1932, 63–79.
- Barwick, K., Zyklen bei Martial und in den kleineren Gedichten des Catull, in: Philologus 102, 1958, 284–318.
- Baumann, H., Der ewige Gärtner. Statius' *Silve* 2,3 als Geburtstagsgeschenk zwischen Intertextualität und Gartenbaukunst, in: A&A 59, 2013, 89–111.

- Baumbach, M./U. Müller, Geopoetische Aspekte im Epigrammbuch Poseidipps von Pella, in: Seidensticker, B./A. Stähli/A. Wessels (Hgg.), *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Griechisch und deutsch*, Darmstadt 2015, 411–419.
- Beagon, M., *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*, Oxford 1992.
- Bensaude-Vincent, B./W. R. Newman (Hgg.), *The Artificial and the Natural. An Evolving Polarity*, Cambridge 2007.
- Bergmann, B./C. Kondoleon (Hgg.), *The Art of Ancient Spectacle*, Washington 1999.
- Berlincourt, V./L. G. Milić/D. Nelis (Hgg.), *Lucan and Claudian. Context and Intertext*, Heidelberg 2016.
- Bettini, M., *Weighty Words, Suspect Speech. Fari in Roman Culture*, in: *Arethusa* 41 (2), 2008, 313–375.
- Bing, P., Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus, in: *A&A* 41, 1995, 115–131.
- Blättler, Ch., Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff, in: *Weimarer Beiträge* 49 (4), 2003, 502–516.
- Blättler, Ch., (Hg.), *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München 2010.
- Boehm, I., Zum Adjektiv μαλακός: sanfte Hand und weiche Haut, in: *Trivium* 27, 2017, 1–17.
- Bonneau, D., *La crue du Nil. Divinité Égyptienne. À travers Mille ans d'histoire 332 av.–641 ap. J.-C., d'après les auteurs Grecs et Latins et les documents des époques Ptolémaïque, Romaine et Byzantine*, Paris 1964.
- Boschung, D./M. Danner/C. Radtki (Hgg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, Paderborn 2015.
- Böhme, H., *Ludi Naturae. Transformationen einer Denkfigur. Vorwort*, in: Adamowsky, N./H. Böhme/R. Felfe (Hgg.), *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2010, 33–47.
- Bömer, F., *Natur oder Kunst. Beiträge zur Geschichte eines poetischen Topos über die bildende Kunst und zu seinem Fortleben bis in die Neuzeit*, in: *Gymnasium* 99, 1992, 157–164.
- Bradley, M., *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 52, 2006, 1–22.
- Bradley, M., *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge 2009.
- Bradley, M. (Hg.), *Smell and the Ancient Senses*, London/New York 2015.
- Brassat, W. (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017.
- Buchheit, V., *Martials Beitrag zum Geburtstag Lucans als Zyklus*, in: *Philologus* 105, 1961, 90–96.
- Bureau, B., *Nobiliora tenent animos exempla pudicos. Idéal féminin et idéal poétique dans la Laus Serenae de Claudien*, in: *Amor Romanus. Amours romaines. Études de anthologie. Sous la direction de Jean-Michel Fontanier*, Rennes 2008, 205–226.
- Burnikel, W., *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukilius und Martial*, Wiesbaden 1980.
- Butler, S./A. Purves (Hgg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham 2013.
- Butler, S./S. Nooter (Hgg.), *Sound and the Ancient Senses*, London/New York 2018.
- Cairns, F., *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge 1989.
- Cameron, A., *Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970.
- Caponi, F., *Le fonti del carme 49 di Claudiano*, in: *Koinonia*, 1986, 159–173.
- Carey, S., *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2006.
- Cazzuffi, E., *Un paesaggio termale tra natura e ars: Claudiano Aponus (carm. min. 26)*, in: *Incontri triestini di filologia classica* 8, 2008/2009, 135–154.
- Cazzuffi, E., *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei carmina minora di Claudiano*, in: Baldo, G./E. Cazzuffi (Hgg.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, Firenze 2013, 101–127.
- Charlet, J.-L., *Aesthetic Trends in Late Latin Literature*, in: *Philologus* 132 (1), 1988, 74–85.

- Charlet, J.-L., Rivaliser avec Ovide (presque) sans Ovide. À propos de Claudien, *Gigantomachie* (Carm. min. 53), vv. 91–113, in: Consolino, F. E. (Hg.), *Ovid in Late Antiquity*, Turnhout 2018, 165–178.
- Christansen, P. G./D. Christiansen, *Claudian's Art*, in: *L'Antiquité Classique* 83, 2014, 101–114.
- Clarke, A. K., *Claudian's Methods of Borrowing in 'De Raptu Proserpinae'*, in: *PCPhS* 1, 1950–51, 4–7.
- Close, A. J., *Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance*, in: *Journal of the History of Ideas* 30 (4), 1969, 467–486.
- Close, A. J., *Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity*, in: *Journal of the History of Ideas* 32 (2), 1971, 163–184.
- Conan, M., *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington 2003.
- Consolino, F. E. (Hg.), *Ovid in Late Antiquity*, Turnhout 2018.
- Conte, G. B., *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca/London 1986.
- Conte, J. M., *Unending Designs. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca 2016.
- Coombe, C., *A Hero in our Midst. Stilicho as a Literary Construct in the Poetry of Claudian*, in: Hoof, L. van/P. van Nuffelen (Hgg.), *Literature and Society in the Fourth Century AD. Performing Paideia, Constructing the Present, Presenting the Self*, Leiden 2014, 157–179.
- Coombe, C., *Claudian The Poet*, Cambridge 2018.
- Cozzoli, A.-T., *The Poet as a Child*, in: Acosta-Hughes, B./L. Lehnus/S. Stephens (Hgg.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden 2011, 407–428.
- Cristante, L., *Ancora sulla calamita innamorata. A proposito di „Magnes“ di Claudiano*, in: Bianchi, O./O. Thevénez (Hgg.), *Conceptions e représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, Bern/Berlin et al. 2004, 131–137.
- Crofton-Sleigh, L., *The Mythical Landscapers of Augustan Rome*, in: McInerney, J./I. Sluiter (Hgg.), *Valuing Landscape in Classical Antiquity*, Leiden/Boston 2016, 383–407.
- Curtius, E. R., *The Goddess Natura*, in: Curtius, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages. Translated from the German by Willard R. Trusk. With a New Introduction by Colin Burrow*, Princeton 2013, 106–127.
- Davies, M., *The Greek Epic Cycle*, Bristol 2003.
- DeFilippo, J. G., *Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass*, in: *AJPh* 111 (4), 1990, 471–492.
- Deichgräber, K., *Natura varie ludens. Ein Nachtrag zum griechischen Naturbegriff*, Wiesbaden 1954.
- Dewar, M., *Spinning the Trabea. Consular Robes and Propaganda in the Panegyrics of Claudian*, in: Edmonson, J./A. Keith (Hgg.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto/Buffalo/London 2008, 217–237.
- Dorfbauer, L. J., *Das Wunderbare in den politischen Dichtungen Claudians. Studien zum Verhältnis von menschlicher und übermenschlicher Ebene in der römischen panegyrischen Literatur*, 2009, online (<https://theses.univie.ac.at/detail/8037>).
- Dorfbauer, L. J., *Stilichonis Amor. Claudian und sein(e) Patron(e)*, in: *Dulce Melos II. Akten des 5. internationalen Symposiums: Lateinische und griechische Dichtung in Spätantike, Mittelalter und Neuzeit*, Wien, 25.–27. November 2010. Für Kurt Smolak, Pisa 2013, 105–130.
- Dunn, F. M./T. Cole (Hgg.), *Beginnings in Classical Literature*, Yale Classical Studies Vol. 29, Cambridge 1992.
- Eco, U., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hrsg. von Michael Franz, Leipzig 1990², 301–324.
- Eco, U., *Die Innovation im Seriellen*, in: Eco, U., *Über Spiegel und andere Phänomene*. Deutsch von Burkhard Kroeber, München 1995⁴, 155–180.
- Eco, U., *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1998³.

- Eisenberger, H., Bilden die horazischen Oden 2,1–12 einen Zyklus?, in: *Gymnasium* 87, 1980, 262–274.
- Eisler, R., Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes (Band 1), Hildesheim et al. 2002.
- Elsner, J., Lithic Poetics. Posidippus and his Stones, in: *Ramus* 43 (2), 2014, 152–172.
- Elsner, J./J. Hernández Lobato (Hgg.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford 2017.
- Erler, M., Vom admirativen zum irritierten Staunen, in: Früh, R. (Hg.), *Irritationen. Rhetorische und poetische Verfahren der Verunsicherung*, Berlin 2015, 109–123.
- Fantuzzi, M./C. Tsagalis (Hg.), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception*, Cambridge 2015.
- Fargues, P., *Claudien. Études sur sa poésie et son temps*, Paris 1933.
- Farrell, J., Looking for Empedocles in Latin Poetry: A Skeptical Approach, in: *Dictynna. Revue de poésie latine* 11, 2014, 1–14.
- Felgentreu, F., *Claudians praefationes. Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Fieguth, R., *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798–1855)*, Freiburg 1998.
- Fitzgerald, W., *Variety. The Life of a Roman Concept*, Chicago 2016.
- Formicola, C., opacus umor dans la pierre claud. c.m.33–39. tra filologia e metrica, in: Lorenzo, E. di (Hg.), *L'Esametro greco e latino. Analisi, problemi e prospettive*, Napoli 2004, 137–154.
- Formisano, M., Displacing Tradition. A New-Allegorical Reading of Ausonius, Claudian, and Rutilius Namatianus, in: Elsner, J./J. Hernández Lobato (Hgg.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford 2017, 207–235.
- Friedländer, P., *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Hildesheim/New York 1969.
- Frisch, S./E. Fritz/R. Rieger (Hgg.), *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, Leiden et al. 2018.
- Fuhrmann, M., *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*, Darmstadt 1992².
- Fuoco, O., Gli amori del magnete. Evoluzione di un tema (Claud. Carm. Min. 29), in: *Filologia antica e moderna* 14 (27), 2004, 71–106.
- Gagliardi, D., *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo 1972.
- Garambois-Vasquez, F., De la source à l'objet: Le planétaire d'Archimède, in: *Eruditio antiqua* 2, 2010, 47–60.
- Garambois-Vasquez, F. (Hg.), *Claudien. Mythe, histoire et science*, Saint-Étienne 2011.
- Garambois-Vasquez, F., Du Nil à Apone. Du jaillissement poétique dans quelques longues épigrammes de Claudien, in: Garcea, A./M.-K. Lhommé/D. Vallat (Hgg.), *Polyphonia Romana. Hommages à Frédérique Biville*, Hildesheim/Zürich/New York 2013, 533–540.
- Gasser, A.-M., Lithika (1–20), in: Seidensticker, B./A. Stähli/A. Wessels (Hgg.), *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Griechisch und deutsch*, Darmstadt 2015, 19–111.
- Gisinger, F. (Hg.), *Der Globus. Seine Entstehung und Verwendung in der Antike. Nach den literarischen Quellen und der Darstellung in der Kunst von Dr. phil. Alois Schlachter*, Leipzig/Berlin 1927.
- Glover, T. R., *Life and Letters in the Fourth Century*, Cambridge 1901.
- Grand-Clément, A., La mer pourpre: façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque, in: *Pallas* 92, 2013, 143–161 (hier verwendet in deutscher Übersetzung von A. Wittenburg zugänglich unter <https://journals.openedition.org/trivium/5588>, *Trivium* 27, 2017, 1–22).
- Grand-Clément, A., Poikilia, in: Destrée, P./P. Murray (Hgg.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester 2015, 406–421.
- Grebe, S., *Martianus Capella, „De nuptiis Philologiae et Mercurii“. Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart 1999.

- Gruzelier, C., Claudian. Court Poet as Artist, in: *Ramus* 19, 1990, 89–109.
- Gualandri, I., Claudian's Greek World. Callimachus, in: Ehlers, W.-W./F. Felgentreu/S. M. Wheeler (Hgg.), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, München/Leipzig 2004, 78–95.
- Gualandri, I., Claudian. From Easterner to Westener, in: *Talanta* XLV, 2013, 115–129.
- Gualandri, I., Words Pregnant with Meaning. The Power of Single Words in Late Latin Literature, in: Elsner, J./J. Hernández Lobato (Hgg.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford 2017, 125–146.
- Guipponi-Gineste, M.-F., Claudien et la sphere d'Archimede (c. min. 51), in: Lehmann, Y. (Hg.), *Antiquité tardive et humanisme de Tertullien à Beatus Rhenanus*, Turnhout 2005, 209–235.
- Guipponi-Gineste, M.-F., Poétique de la réflexivité chez Claudien, in: Harich-Schwarzbauer, H./P. Schierl (Hgg.), *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst 11.–13. Oktober 2007*, Basel 2009, 33–62.
- Guipponi-Gineste, M.-F., Claudien. Poète du monde à la cour d'occident, Paris 2010.
- Guipponi-Gineste, M.-F., Pierres précieuses et pierres curieuses dans la poésie de Claudien, in: Garambois-Vasquez, M. (Hg.), *Claudian. Mythe, histoire et science*, Saint-Étienne 2011, 85–111.
- Guipponi-Gineste, M.-F., Quelques Réflexions sur le corpus épigrammatique de Claudien. Une esthétique entre tradition et experimentation, in: Guipponi-Gineste, M.-F./C. Urlacher-Becht (Hgg.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris 2013, 125–143.
- Guipponi-Gineste, M.-F./C. Urlacher-Becht (Hgg.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris 2013.
- Gutzwiller, K. J., The Herdsman in Greek Thought, in: Fantuzzi, M./Th. Papanghelis (Hgg.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden/Boston 2006, 1–23.
- Günther, H.-C., The First Collection of Odes: *Carmina* I–III, in: Günther, H.-C. (Hg.), *Brill's Companion to Horace's Odes*, Leiden 2013, 211–406.
- Hall, J. B., Latin Poetry in Late Antiquity, in: *CR* 41/2, 1991, 359–361.
- Ham, C. T., Empedoclean Elegy. Love, Strife and the Four Elements in Ovid's *Amores*, *Ars amatoria* and *Fasti*, 2013.
(<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1917&context=edissertations>).
- Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/Oxford 2002.
- Hahn, W., *Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst*, Königstein 1989.
- Hardie, A., Juno, Hercules, and the Muses at Rome, in: *AJP* 128 (4), 2007, 551–592.
- Hardie, P. R., Tales of Unity and Division in Imperial Latin Epic, in: Molyneux, J. H. (Hg.), *Literary Responses to Civil Discord*, Nottingham 1992, 57–71.
- Hardie, P. R., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie, P. R., Introduction. Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture, in: Hardie, P. (Hg.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, 1–18.
- Hardie, P. R., *Classicism and Christianity in Late Antique Latin Poetry*, Oakland 2019.
- Hardie, P. R., Lucretius in Late Antique Poetry. Paulinus of Nola, Claudian, Prudentius, in: Hardie, P. R./V. Prosperi/D. Zucca (Hgg.), *Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De rerum natura*, Berlin/Boston 2020, 127–142.
- Harich-Schwarzbauer, H., *Prodigiosa silex*: Serielle Lektüre der *Carmina minora* Claudians, in: Harich-Schwarzbauer, H./P. Schierl (Hgg.), *Lateinische Poesie der Spätantike, Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.–13. Oktober 2007*, Basel 2009, 11–32.
- Harich-Schwarzbauer, H., Dokumentation, Historisierung, gelehrte Andeutung und spielerische Enthaltung. Zur literarischen Repräsentation philosophischer Diskurse bei Claudius Claudianus, in: Fuhrer, T. (Hg.), *Die christlich-philosophischen Diskurse der Spätantike. Texte,*

- Personen, Institutionen. Akten der Tagung vom 22.–25. Februar 2006 am Zentrum für Antike und Moderne der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Stuttgart 2008, 347–361.
- Harich-Schwarzbauer, H., Gewebte Bilder. Textilekphrasen in Claudians Raub der Proserpina (rapt. 1,246–275), in: Krause, K./B. Schellewald (Hgg.), Bild und Text im Mittelalter, Köln 2010, 29–40.
- Harich-Schwarzbauer, H., Dynastic Weaving. Claudian, *Carmina minora* 46–8, in: Lateiner, D./B. K. Gold/J. Perkins (Hgg.), Roman Literature, Gender, and Reception. Domina illustris, London/New York 2013, 166–176.
- Harich-Schwarzbauer, H. (Hg.), Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik, Oxford/Philadelphia 2015.
- Harrison, S., The Primal Voyage and the Ocean of Epos. Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace, in: Dictynna 4, 2007, 1–14.
- Harrison, S., *Metapoetics in the Prefaces of Claudian's De raptu Proserpinae*, in: Elsner, J./J. Hernández Lobato (Hgg.), The Poetics of Late Latin Literature, Oxford 2017, 236–251.
- Healy, J. F., Pliny the Elder on Science and Technology, Oxford 1999.
- Heinze, R., Der Zyklus der Römeroden, in: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 5, 1929, 675–687.
- Hernández Lobato, J., Vel Apolline muto: estética y poética de la Antigüedad tardía, Bern/Frankfurt am Main 2012.
- Hildebrandt, B., Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians, in: Harich-Schwarzbauer, H. (Hg.), Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik, Oxford/Philadelphia 2015, 67–85.
- Hinds, S., Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry, Cambridge 1998.
- Holzberg, N. (Hg.), Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext, Tübingen 2005.
- Hubbard, T. K., Nature and Art in the Shield of Achilles, in: Arion 2 (1), 1992, 16–41.
- Hughes, L. K./M. Lund, The Victorian Serial, Charlottesville/London 1991.
- Isler, H. P., Antike Theaterbauten. Ein Handbuch, Wien 2017.
- Jaeger, M., Archimedes and the Roman Imagination, Ann Arbor 2008.
- Janda, M., Purpurnes Meer. Sprache und Kultur der homerischen Welt, Innsbruck 2014.
- Kampakoglou, A., Melampus in Callimachus and Hesiod, in: CJ 113 (1), 2017, 1–24.
- Karakasis, E., Song Exchange in Roman Pastoral, Berlin 2011.
- Kaufmann, H., *Papinius Noster*. Statius in Roman Late Antiquity, in: Dominik, W. J./C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), Brill's Companion to Statius, Leiden/Boston 2015, 481–496.
- Kaufmann, H., Intertextuality in Late Latin Poetry, in: Elsner, J./J. Hernández Lobato (Hgg.), The Poetics of Late Latin Literature, Oxford 2017, 149–175.
- Kayser, R., La sphère céleste d'Archimède, in: Hardwardt, S./J. Schwind (Hgg.), Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag, Hildesheim/Zürich/New York 2005, 219–223.
- Klebs, J., Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos, in: Harich-Schwarzbauer, H. (Hg.), Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik, Oxford/Philadelphia 2015, 209–219.
- Klingner, F., Horazens Römeroden, in: Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt, Münster/Köln 1952.
- Koch, C., Der Zyklus der Römeroden, in: Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung 4, 1941, 62–83.
- Korzeniewski, D., Die Eklogen des Calpurnius Siculus als Gedichtbuch, in: Museum Helveticum 29, 1972, 214–216.
- Kostov, R. I., Orphic Lithica as a Source of Late Antiquity Mineralogical Knowledge, in: Annual of the University of Mining and Geology „St. Ivan Rilski“ 51 (1), 2008, 109–115.

- Kovačić, F., Die Natur als Künstlerin bei Galen, in: *Traditio* 58, 2003, 1–57.
- Körfer, A.-L., Lector ludens. Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik, in: Squire, M./J. Wienand (Hgg.), *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn 2017, 191–225.
- Körfer, A.-L., Kaiser Konstantin als Leser. Panegyrik, performance und Poetologie in den carmina Optatians, Berlin 2019.
- Kroonenberg, S., *Why Hell Stinks of Sulfur. Mythology and Geology of the Underworld*, London 2013.
- Labhardt, A., Curiositas. Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion, in: *Museum Helveticum* 17 (4), 1960, 206–224.
- Lancel, S., <Curiositas> et préoccupations spirituelles chez Apulée, in: *Revue de l'histoire des religions* 160 (1), 1961, 25–46.
- Laurens, P., Poétique et histoire. Étude de neuf épigrammes de Claudien, in: BAGB 1986, 344–367.
- Lapidge, M., Stoic Cosmology and Roman Literature, in: ANRW 36.3, 1989, 1379–1429.
- Lausberg, M., *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München 1982.
- Lavalle, R., La naturaleza en los Carmina minora de Claudiano, in: *Argos* 5, 1981, 75–82.
- Lawatsch-Boomgarden, B., Die Kunstbeschreibung als strukturierendes Stilmittel in den Panegyriken des Claudius Claudianus, in: GB 18, 1992, 171–193.
- Lefèvre, E., Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2,17; 5,6), in: *Gymnasium* 84, 1977, 519–541.
- Lefèvre, E., Plinius-Studien IV. Die Naturauffassung in den Beschreibungen der Quelle am *Lacus Larius* (4,30), des *Clitumnus* (8,8) und des *Lacus Vadimo* (8,20). Mit Tafeln XIII–XVI, in: *Gymnasium* 95, 1988, 236–269.
- Leschonski, H., Der Kristall als expressionistisches Symbol. Studien zur Symbolik des Kristallinen in Lyrik, Kunst und Architektur des Expressionismus (1910–1925), Frankfurt a. M. et al. 1960.
- Levitan, W., Dancing at the End of the Rope. Optatian Porfyr and the Field of Roman Verse, in: *TAPhA* 115, 1985, 245–269.
- Lorenz, S., Waterscape with Black and White. Epigrams, Cycles, and Webs in Martial's *Epigrammaton Liber Quartus*, in: *AJPh* 125, 2004, 255–278.
- Lorenz, S., Martial 1970–2003, in: *Lustrum* 45, Göttingen 2005, 167–277.
- Lowe, D., Suspending Disbelief. Magnetic and Miraculous Levitation from Antiquity to the Middle Ages, in: *Classical Antiquity* 35 (2), 2016, 247–278.
- Luceri, A., L'aragosta di Claudiano (*carmin. min.* 24), in: *Rivista di Filologia e di istruzione classica* 129, 2001, 430–438.
- Luceri, A., Il tocco della torpedine. Una crux Claudiana (*carmin. min.* 49.10 ff.), in: *Res publica litterarum* 17, 2014, 73–95.
- Luceri, A., Echoes of Ovid in Claudian's *Carmina minora* 9 and 28, in: Consolino, F. E. (Hg.), *Ovid in Late Antiquity*, Turnhout 2018, 141–163.
- Luceri, A., Claudiano tra scienza e mirabilia: Hystrix, Nilus, Torpedo (*carmin. min.* 9, 28, 49), Hildesheim/Zürich/New York 2020.
- Luck, G., *Disiecta Membra*. On the Arrangement of Claudian's *Carmina minora*, in: *ICS* 4, 1979, 200–213.
- Mandrin, I., Griechische und griechisch vermittelte Elemente in der Synonymenliste *Alphita*. Ein Beitrag zur Geschichte der medizinischen Fachterminologie im lateinischen Mittelalter, Bern 2008.
- Manson, N. C., Epistemic Restraint and the Vice of Curiosity, in: *Philosophy* 87 (340), 2012, 239–259.
- Manolaraki, E., *Noscendi Nilum cupido. Imagining Egypt from Lucan to Philostratus*, Berlin 2012.
- Martin, G., Claudian and the *Pervigilium Veneris*, in: *CJ* 30 (9), 1935, 531–543.
- Matuschek, S., *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.

- Mause, M., Die Darstellung des Kaisers in der lateinischen Panegyrik, Stuttgart 1994.
- McGill, S., Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity, Oxford 2005.
- McKay Wilhelm, R., The Plough-Chariot. Symbol of Order in the *Georgics*, in: CJ 77, 1982, 213–230.
- Merli, E., Epigrammzyklen und 'serielle Lektüre' in den Büchern Martials. Überlegungen und Beispiele, in: Grewing, F. (Hg.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart 1998, 139–156.
- Mette, H. J., 'Schauen' und 'Staunen', in: Glotta 39, 1961, 49–71.
- Meunier, D./J.-L. Charlet, Claudien. Une poétique de l'épopée, Paris 2019.
- Mielke, C., Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, Berlin 2006.
- Miguélez Caverio, L., Poems in Context. Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200–600 AD, Berlin/New York 2008.
- Miles, M. M., Birds around the Temple. Constructing a Sacred Environment, in: McInerney, J./I. Sluiter (Hgg.), *Valuing Landscape in Classical Antiquity*, Leiden/Boston 2016, 151–195.
- Minissale, F., Il poeta e la nave (Claud. *rapt. Pros.* I, 1–14), in: *Helikon* 15–16, 1975–1976, 496–499.
- Mulligan, B., *Carmina sola loquor. The poetics of Claudian's Carmina minora*, Providence 2006.
- Mulligan, B., The Poet from Egypt? Reconsidering Claudian's Eastern Origin, in: *Philologus* 151, 2007, 285–310.
- Mustard, H. M., *The Lyric Cycle in German Literature*, New York 1946.
- Muth, R., Poeta ludens. Zu einem Prinzip der alexandrinisch-hellenistischen und der römisch-neoterischen Dichtung, in: Muth, R. (Hg.), *Serta Philologica Aenipontana II*, Innsbruck 1972, 65–82.
- Müller, J., Das zyklische Prinzip in der Lyrik, in: GRM 20, 1932, 1–20.
- Nappa, C., Reading after Actium. Vergil's *Georgics*, Octavian, and Rome, Ann Arbor 2005.
- Nelson, S., God and the Land. The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil, Oxford 1998.
- Nichols, A., Ctesias' *Indica* and the Origins of Paradoxography, in: Gerolemou, M. (Hg.), *Re-cognizing Miracles in Antiquity and Beyond*, Berlin 2018, 3–16.
- Nolan, J., Claudian. Poet of Peace and Unity in the Later Empire, Ann Arbor/London 1973.
- Nünlist, R., Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung, Stuttgart/Leipzig 1998.
- Pasquali, G., Arte allusiva, in: *Italia che scrive* 25, 1942, 185–187.
- Pavarani, C., Claudian and the *Metamorphoses*, in: Consolino, F. E. (Hg.), *Ovid in Late Antiquity*, Turnhout 2018, 119–139.
- Pavlovskis, Z., *Man in an Artificial Landscape*, Leiden 1973.
- Peil, D., Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit, in: Grubmüller, K./R. Schmidt-Wiegand/K. Speckenbach (Hgg.), *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, München 1984, 401–434.
- Pellicer, A., *Natura. Étude sémantique et historique du mot latin*, Paris 1966.
- Peltari, A., *The Space that Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Ithaca 2014.
- Perutelli, A., *Bucolics*, in: Horsfall, N. (Hg.), *A Companion to the Study of Vergil*, Leiden/New York/Köln 1995, 27–62.
- Petrain, D., Gems, Metapoetic, and Value. Greek and Roman Responses to a Third-Century Discourse on Precious Stones, in: *TAPhA* 135 (2), 2005, 329–357.
- Petrovic, A., 'Kunstvolle Stimme der Steine, sprich!'. Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme, in: *A&A* 51, 2005, 30–42.
- Petrovic, I., Von den Toren des Hades zu den Hallen des Olymp. Artemiskult bei Theokrit und Kallimachos, Leiden 2007.
- Pleines, J.-E., *Heraklit. Anfängliches Philosophieren*, Hildesheim/Zürich/New York 2002.
- Plumpe, J. C., *vivum saxum, vivi lapides. The Concept of „Living Stone“ in Classical and Christian antiquity*, in: *Traditio* 1, 1943, 1–14.

- Pollmann, K., *Establishing Authority in Christian Poetry of Latin Late Antiquity*, Stuttgart 2013, 309–330.
- Pollmann, K., *The Baptized Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford/New York 2017.
- Prange, R., *Das Kristalline als Kunstsymbol*. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim et al. 1991.
- Prenner, A., Claudiano e la „scienza“. L'epigramma *In sphaeram Archimedis*, in: *Atti Accademia Pontaniana* 51, 2002, 125–158.
- Pucci, J. M., *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*, New Haven 1998.
- Purves, A. (Hg.), *Touch and the Ancient Senses*, London/New York 2018.
- Rajewski, I. O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Ratkowitsch, C., *Die Gewebe in Claudians Epos De raptu Proserpinae. Ein Bindeglied zwischen Antike und Mittelalter*, in: Ratkowitsch, C. (Hg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien 2006, 17–42.
- Ricci, M. L., Osservazioni su fonti e modelli nei carmi min. 9 e 49 (Birt) di Claudiano, in: *Inv. Luc.* 3/4, 1981/82, 197–214.
- Ricci, M. L., Per il commento del carme minore di Claudiano sui fratelli di Catania (c.m. 17, Hall), in: *Inv. Luc.* 7/8, 1985/1986, 175–191.
- Ricci, M. L., Elementi descrittivi ed elementi narrativi nel carme sui fratelli catanesi di Claudiano (carm. min. 17 Birt), in: *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi*, 1986, 221–232.
- Ricci, M. L., Problemi di contenuto e di attribuzione in due carmi pseudoclaudiane, in: *Inv. Luc.* 13/14, 1991/1992, 267–279.
- Ricci, M. L., Esercizi poetici per il cristallo, in: *Inv. Luc.* 15/16, 1993, 269–283.
- Roberts, M., *The Mosella of Ausonius. An Interpretation*, in: *TAPA* 114, 1984, 343–353.
- Roberts, M., *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989.
- Robertson, H. G., *The Hybristes in Homer*, in: *CJ* 51/2, 1955, 81–83.
- Rollason, N. K., *Gifts of Clothing in Late Antique Literature*, New York 2016.
- Rosen, R. M., *Laughter*, in: *Destrée, P./P. Murray (Hgg.), A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester 2015, 455–471.
- Rudolph, K. C. (Hg.), *Taste and the Ancient Senses*, London/New York 2018.
- Ruiz Sánchez, M., *Figuras del deseo. Arte de la variación en Marcial y en Ovidio*, in: *CFC* 14, 1998, 93–113.
- Ryser, G., *The Hidden Model? Influences from Oppian in Claudian's Latin Oeuvre*, in: *Hermes* 143 (4), 2015, 472–490.
- Sacchi, P. F., *The Thinking Eye. Some Remarks on Visuality and Metapoetics in Claudian's Carmina minora* 17, in: *Arethusa* 52 (3), 2019, 275–291.
- Schamp, J., *Claudien le „Paphlagonien“, poète d'Alexandrie*, in: *Latomus* 60, 2001, 971–991.
- Scheidegger Lämmle, C., *Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur*, in: Harich-Schwarzbauer, H. (Hg.), *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, Oxford/Philadelphia 2015, 165–208.
- Schepens, G./K. Delcroix, *Ancient Paradoxography. Origin, Evolution, Production and Reception*, in: Pecere, O./A. Stamaglia (Hgg.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14–17 settembre 1994, Cassino 1996, 373–460.
- Schiedlausky, G., *Kühlkugel und Wärmepfel*, Berlin/München 1984.
- Schindler, C., *Per carmina laudes. Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*, Berlin 2009.
- Schlam, C. C., *The Curiosity of the Golden Ass*, in: *CJ* 64 (3), 1968, 120–125.
- Schlam, C. C., *The Scholarship on Apuleius since 1938*, in: *CW* 64 (9), 1971, 285–309.

- Schmidt, P. L., Die Überlieferungsgeschichte von Claudians *carmina maiora*, in: ICS 14, 1989, 391–415
- Schönbeck, G., Der locus amoenus von Homer bis Horaz, Heidelberg 1962.
- Schwitzer, R., Umbrosa lux. Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike, Stuttgart 2015.
- Seidensticker, B./A. Stähli/A. Wessels (Hgg.), Einleitung, in: Seidensticker, B./A. Stähli/A. Wessels (Hgg.), Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Griechisch und deutsch, Darmstadt 2015, 9–17.
- Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band Textile Kunst, herausgegeben von Henrik Karge, Frankfurt a. M. 1860.
- Sharrock, A., How do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn, in: Harrison, S./S. Frangoulidis/T. D. Papangelis (Hgg.), Intratextuality and Latin Literature, Berlin 2018, 15–31.
- Skutsch, O., The Structure of the Propertian Monobiblos, in: CP 58, 1963, 238–239.
- Sloane, D. A., Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle, Columbus 1988.
- Snell, B., Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen 1980⁵.
- Sparshott, F. E., Zeno on Art. Anatomy of a Definition, in: Rist, J. M. (Hg.), The Stoics, Berkeley/Los Angeles/London 1978, 273–290.
- Squire, M., The *Iliad* in a Nutshell. Visualizing Epic on the *Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.
- Squire, M. (Hg.), Sight and the Ancient Senses, London/New York 2016.
- Squire, M./J. Wienand (Hgg.), Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine, Paderborn 2017.
- Stärk, E., Kampanien als geistige Landschaft. Interpretationen zum antiken Bild des Golfs von Neapel, München 1995.
- Steiner, J., Das geographische Weltbild des Claudius Claudianus, Graz 1950.
- Stephens, S. A., Egyptian Callimachus, in: Entretiens sur l'Antiquité classique 48, Callimaque, Genève-Vandoeuvres 2002, 235–263.
- Stulz, H., Die Farbe Purpur im frühen Griechentum, Stuttgart 1990.
- Sykora, K., Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983.
- Syndikus, H. P., Catull. Eine Interpretation. Erster Teil: Die kleinen Gedichte (1–60), Darmstadt 1984.
- Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band I: Erstes und zweites Odenbuch, Darmstadt 2001³.
- Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band II: Drittes und viertes Odenbuch, Darmstadt 2001³.
- Taub, L., Science Writing in Greco-Roman Antiquity, Cambridge 2017.
- Teichfischer, Ph., Tiergifte als Heilmittel. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Medizin, in: Medizinhistorisches Journal 50, 2015, 319–356.
- Thibodeau, Ph., Playing the Farmer. Representations of Rural Life in Vergil's *Georgics*, Berkeley/Los Angeles/London 2011.
- Thomas, P. L., Red and White. A Roman Color Symbol, in: RhM 122, 1979, 310–316.
- Thomas, R. F., Virgil's *Georgics* and the Art of Reference, in: HSCP 90, 1986, 171–198.
- Thomas, J., „Mirabilia“. Tropismes de l'imaginaire antique, in: Bianchi, O./O. Thévenaz (Hgg.), Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique, Bern/Berlin/Brüssel et al. 2004, 1–13.
- Tress, H. van, Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and the *Metamorphoses* of Ovid, Leiden/Boston 2004.

- Ureche, P., The Bow and Arrow during the Roman Era, in: *Ziridava Studia Archaeologica* 27, 2013, 183–196.
- Vogel, K. A., *Sphaera terrae. Das mittelalterliche Bild der Erde und die kosmographische Revolution*, Göttingen 1995.
- Vogt, J./M. Schramm, Synesios vor dem Planisphaerium, in: *Das Altertum und jedes neue Gute. Für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1970*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1970, 265–311.
- Wagenvoort, H., *Ludus poeticus*, in: Wagenvoort, H. (Hg.), *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden 1956, 30–42.
- Wallace, R., 'Amaze Your Friends!' Lucretius on Magnets, in: *GaR* 43, 1996, 178–187.
- Walsh, P. G., The Rights and Wrongs of Curiosity (Plutarch to Augustine), in: *Greece & Rome* 35 (1), 1988, 73–85.
- Ware, C., Claudian. The Epic Poet in the Prefaces, in: Gale, M. (Hg.), *Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality*, Swansea 2004, 181–201.
- Ware, C., *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge 2012.
- Watson, P. A., Martial's Snake in Amber. Ekphrasis or Poetic Fantasy, in: *Latomus* 60, 2001, 938–943.
- Weber, T./C. Junklewitz, Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse, in: *Medienwissenschaft* 1, 2008, 13–31.
- Wedeniowski, E., *Antike Beschreibung von Türbildern*, Marburg 2006.
- Willis, I., *Now and Rome. Lucan and Vergil as Theorists of Politics and Space*, London/New York 2011.
- Wolff, F., The Three Pleasures of Mimesis According to Aristotle's Poetics, in: Bensaude-Vincent, B./W. R. Newman (Hgg.), *The Artificial and the Natural. An Evolving polarity*, Cambridge 2014, 51–66.
- Young, E., The Touch of Poetry in the *Carmina Priapea*, in: Purves, A. (Hg.), *Touch and the Ancient Senses*, London/New York 2018, 134–149.

Übersicht Tabellen

Tabelle 1	Sprachliche Bezüge <i>carm. min.</i> 36 und <i>carm. min.</i> 37	116
Tabelle 2	Sprachliche Bezüge zwischen Ov. <i>met.</i> 3.407–412 und Stat. <i>silv.</i> 2.3.1–5 nach Baumann	132
Tabelle 3	Sprachliche Bezüge zwischen Ov. <i>met.</i> 3.407–412 und Claud. <i>carm. min.</i> 37	132
Tabelle 4	Sprachliche Bezüge zwischen Stat. <i>silv.</i> 2.3.1–5 und Claud. <i>carm. min.</i> 37	132
Tabelle 5	<i>ars</i> und <i>natura</i> bei Ovid, Statius und Claudian	133
Tabelle 6	Parallelisierungen in Claud. <i>carm. min.</i> 29.1–9a	154
Tabelle 7	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 51, <i>carm. min.</i> 29 und <i>carm. min.</i> 33–39	169–171
Tabelle 8	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 9 und <i>carm. min.</i> 49	191
Tabelle 9	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 9, <i>carm. min.</i> 29, <i>carm. min.</i> 49, <i>carm. min.</i> 33–39 und <i>carm. min.</i> 51	193–195
Tabelle 10	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26 und <i>carm. min.</i> 28	233–234
Tabelle 11	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26 und <i>carm. min.</i> 51	238
Tabelle 12	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 28 und <i>carm. min.</i> 51	240
Tabelle 13	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26, <i>carm. min.</i> 33–39 und <i>carm. min.</i> 28	241–242
Tabelle 14	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26 und <i>carm. min.</i> 29	244
Tabelle 15	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 28 und <i>carm. min.</i> 29	245
Tabelle 16	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26, <i>carm. min.</i> 9 und <i>carm. min.</i> 28	246
Tabelle 17	Sprachliche Bezüge zwischen <i>carm. min.</i> 26, <i>carm. min.</i> 49 und <i>carm. min.</i> 28	248–249
Tabelle 18	Übersicht zentraler sprachlicher Bezüge zwischen allen Mirabilien-gedichten	295–296
Tabelle 19	Übersicht Wortfelder Kristallepigramme	297–298

Namensregister

- Ägypten 37, 60, 145 f., 156, 220–224, 227 f., 232, 241, 243
- Alpen 60, 88, 90, 97
- Aponus 13 f., 17 f., 35, 37, 60, 106, 145, 174, 198 f., 202–206, 208–213, 215–217, 219, 222, 233–239, 241–250, 286, 288, 290–292, 295
- Apuleius 109, 121 f., 220
- Archimedes 13, 39–50, 52, 57, 113, 123, 172, 196–198, 239, 288, 291 f., 294, 299
- Aristoteles 12, 49, 83 f., 109, 174 f., 184
- Ätna 18, 23, 75, 266, 272, 280–282, 285, 287, 290
- Ausonius 12, 47, 68, 102, 124 f., 185, 208, 210
- Calpurnius Siculus 143, 146
- Catull 124, 126–128, 161, 163
- Cicero 20, 41–43, 77 f., 121, 128, 135, 158, 161, 183
- Claudian 1–7, 10–20, 23–32, 34–44, 53–60, 64–69, 72, 74–76, 80, 82–84, 91, 99, 104, 106 f., 109, 115, 119, 124, 126–128, 130–136, 140, 142, 145–151, 153 f., 156 f., 159, 162–167, 169, 172–176, 178–182, 184, 186, 190, 192, 195–199, 202–206, 209–211, 213 f., 220–223, 225, 227–229, 231–233, 244 f., 249–252, 254, 263 f., 266–268, 270 f., 273, 276 f., 279, 282, 284–287, 289–293, 295, 317
- Close, A. J. 12, 20 f., 24, 31, 45, 149, 293
- Cupido 47, 102, 134, 166–168, 240, 245
- DRP 1, 10, 13 f., 31 f., 198, 228, 271, 281, 285
- Empedokles 37, 74, 160 f.
- Ennius 47, 129, 135, 137, 146
- Guipponi-Gineste, Marie-France 1–3, 11–13, 17–19, 24 f., 29, 35–39, 43–46, 58, 66 f., 74, 82 f., 94 f., 108, 110, 120 f., 123, 126, 128, 145, 153, 157–160, 163, 166 f., 198, 221, 225–227, 250–253, 259, 261 f.
- Hardie, Philipp Russel 4, 7, 16–19, 37, 81, 126, 133, 157, 161
- Harich-Schwarzbauer, Henriette 19, 22 f., 43, 57 f., 65, 74, 76, 107, 121, 126, 137, 250 f., 253 f., 256, 258–261, 263, 268, 272, 276, 279
- Herodot 39, 220 f., 227
- Homer 22, 50, 78, 129, 162, 228, 230
- Honorius 1 f., 5, 7, 33, 251–255, 257, 260 f., 266–268, 272, 279, 284, 287 f., 294
- Horaz 3, 7, 21, 31 f., 77, 95, 97, 102, 104, 135, 146, 150, 154, 204 f., 226, 293, 295
- Isidor von Sevilla 56, 175, 184, 188
- Jason 31 f., 226, 232, 267, 291 f.
- Jupiter 13, 42–50, 52 f., 111, 166, 169, 171, 181, 197, 212, 220, 236–241, 272, 290, 292
- Kallimachos 50, 78, 112 f., 121, 126–128, 137, 146, 150, 227–229, 293
- Kaufmann, Helen 7 f., 10, 23, 31, 132, 150, 171, 293
- Kleopatra 84, 86 f., 140, 146, 156
- Lukan 4, 11, 17, 20, 31, 39, 54, 140, 146, 150, 156, 166, 174, 189 f., 199, 220–222, 226, 231 f.
- Lukrez 108 f., 134, 137, 154 f., 157, 160, 163, 165, 167 f., 221, 227
- Mars 13, 155–157, 160–166, 168, 172, 181, 245, 255, 277, 290
- Martial 51, 78, 84, 88, 97, 114 f., 124, 128, 136, 142 f., 145
- Nil 13 f., 17, 35, 37, 39, 60, 106, 157 f., 174, 198, 202, 210, 212, 217, 220–229, 231–238, 240–243, 245–249, 286, 288, 295
- Ovid 4, 11, 15, 17, 41 f., 54, 67, 91, 104, 109, 113 f., 126, 128, 130–134, 138, 142, 146, 150, 156, 162, 166, 174, 177, 267, 270, 273, 275, 317
- Parther 178, 183, 192, 196, 284, 292
- Peltari, Aaron 4, 5, 8, 9, 10, 109
- Platon 12, 83, 121, 153, 299
- Plinius 15, 21, 36, 40, 56, 60, 73, 75, 79, 84 f., 89, 92, 102, 117, 119, 121, 140, 146, 154,

- 158, 160 f., 175, 182, 184, 190, 198 f., 214,
220, 225, 227, 268–270
- Properz 32, 113 f., 129
- Proserpina 1, 99, 256, 266, 271–280, 285,
289–291, 294
- Quintilian 6, 20, 29, 79
- Ricci, Maria Lisa 2, 26, 29, 102, 139 f., 157–
161, 166, 174–176, 181, 185, 198, 222–224,
232, 250, 253
- Roberts, Michael 5 f., 9, 12 f., 17, 23, 34, 69 f.,
74, 76, 79 f., 101, 125, 129, 266 f.
- Salmoneus 45 f., 50, 53
- Seneca 20, 56, 74, 76, 109, 115, 121–123, 157,
183, 214, 220 f., 225, 227
- Serena 33, 38, 49, 57, 181, 251–264, 279,
288, 291
- Sidonius Apollinaris 31, 102
- Silius Italicus 4, 18, 75, 142, 156, 198
- Solinus 36, 56, 110
- Statius 3 f., 11, 17, 20, 31 f., 47, 101, 129–134,
136, 138, 150, 155 f., 174, 181 f., 214, 273,
317
- Stilicho 1 f., 4, 16, 33 f., 68, 102, 251–256,
260, 266 f., 276, 279, 289
- Theodosius I. 251, 252, 267,
- Theokrit 4, 113, 126 f., 150, 225, 227–230
- Theophrast 36, 56, 59 f., 63, 100
- Venus 13, 33, 129, 134, 152, 155–157, 160–
166, 168, 181, 245, 275, 277, 279, 290
- Vergil 4, 7, 11, 17, 32, 46, 91, 109, 113, 126,
136–138, 150, 156 f., 174, 222, 224, 229–
232, 273

Sachregister

- *aemulatio* 7–9, 11, 39, 46, 50–52, 137, 197
- Anspielung 3f., 7–11, 13, 31f., 34f., 104, 114, 124, 130, 132, 137, 139, 146, 150, 155f., 159, 162f., 169, 177, 227, 232f., 263, 271, 286, 292
- *ars* 3, 7, 11–14, 20f., 23–26, 28–31, 34–36, 39f., 42, 46, 48–52, 54, 61, 64, 66, 68f., 71, 77, 79–85, 87f., 91, 93f., 97, 102, 111, 113, 125, 128, 133, 135, 138f., 145–151, 157–159, 162, 167f., 172–174, 179, 182f., 185f., 188f., 191–193, 195–198, 210, 215f., 218–220, 229f., 233, 238f., 241, 243, 248–250, 253, 259, 262, 264, 266, 269–271, 276–278, 281, 283–287, 289–295, 317
- *ars-ars-natura*-Verhältnis 14, 266, 293
- *ars-ars*-Verhältnis 14, 25, 29, 168
- *ars-natura*-Diskurs 3, 5, 7, 24, 35, 40, 53f., 67, 69, 71, 83f., 147, 266, 269, 272, 275, 278, 285–287
- *ars-natura*-Verhältnis 12, 15, 19, 25, 29, 34, 266, 287, 293
- *artificium* 13, 39f., 50f., 169, 267
- Artificialität 3, 22, 34, 48, 50, 70, 79, 136–138, 142, 147, 162, 173, 238, 243, 291
- artifiziell 2, 27, 34f., 60f., 87, 92, 96, 112, 128, 133, 147, 151, 173, 196, 239, 269, 273, 294
- Assoziationshorizont 4f., 11, 22, 35, 39, 68, 70f., 77f., 80, 82, 90–92, 97, 101, 103, 107f., 111f., 114, 119, 125f., 129, 136–139, 142, 145, 148–151, 155, 161, 211, 219, 223, 227, 232, 237, 286, 289, 292f., 295
- Bauer 205, 207, 210, 212f., 217, 223, 229–231, 233, 235, 237
- Bezug 3f., 7–10, 14f., 17, 22, 28, 31f., 39, 41, 45–52, 59, 63, 66, 75, 78, 83, 91, 101, 107, 109, 113, 119f., 124, 126, 130–132, 138, 150, 155f., 164, 167, 169, 179–181, 188, 191, 198f., 204, 221, 223, 225, 227–230, 238, 244, 253, 256f., 260–262, 264, 266f., 275, 278, 283, 295
- *Carmina maiora* 1–3, 7, 12, 16, 23, 34f., 38, 54, 153, 164, 250f., 253, 266f., 271, 284–288
- *Carmina minora* 1–3, 7, 11–13, 22–24, 34–36, 38, 53, 57, 64, 100, 151, 169, 174, 181, 250–252, 259, 262, 266, 271, 277, 285–287, 294
- Cento 7, 17, 47, 101, 124
- claudianische Centotechnik 4, 7, 10, 47, 130, 142, 159, 164f., 168, 198, 230, 232
- Co-Akteur 125
- Concordia 16
- *concordia* 3, 15–17, 19, 22, 30, 74, 99, 152, 161, 164, 171, 192, 216, 249, 275f., 280, 289, 295
- *concordia discors* 3, 5, 7, 12, 15, 17–19, 23, 25, 28, 35, 37, 65, 67, 70, 74–76, 78, 80, 83, 89, 91f., 96f., 99f., 105, 107, 116f., 121, 138, 141f., 147–150, 154, 161, 164, 173, 198f., 206, 211, 215f., 220, 227, 234–236, 239f., 242–244, 250, 270f., 277, 282, 284–286, 288f., 292, 295
- *curiositas* 18, 38, 42, 44, 121–123, 125, 147, 153f., 177, 221, 246
- Diptychon 174, 180, 233, 237
- *discordia* 3, 15–17, 19, 22, 74, 161, 275
- Ekphrasis 2, 6, 11, 13f., 23, 28, 30, 39, 42, 48f., 59, 61, 68–70, 79f., 84, 87–89, 91, 94, 96, 98, 100, 104f., 108, 115f., 119, 133f., 138, 142, 148–151, 161, 163, 168, 195, 213, 215, 218, 260, 266–277, 279f., 284, 290, 294
- Elektroschock 186, 190
- ἐνάρπεια 6, 13, 39, 49, 70, 91, 94, 119, 269, 274, 284
- Epigramm 1, 5, 11, 19–22, 26f., 37, 39f., 43, 45–54, 56f., 59–67, 69–72, 75, 77–102, 104–112, 114–116, 119f., 123–132, 134, 136, 138–142, 145–151, 154, 156, 158f., 166, 169, 174, 197, 205, 250–256, 258–263, 270, 293f.
- Ergänzungsspiel 5, 71, 78, 150
- *exemplum* 178f., 182, 192, 250, 288, 291
- Gewebe 12–14, 34, 99, 253–256, 259, 261, 266, 268, 270, 272–278, 280, 284–287, 289–291, 294

- Gruppe 19, 22f., 60, 65f., 87f., 98, 126, 138f., 148, 151, 193, 198, 203, 237, 250, 260
- Hirte 112f., 143, 226, 228–230, 232f., 237
- Hofdichter 1f., 251, 267
- Hyperbaton 25, 27, 30, 46f., 67, 73, 75, 98, 107f., 116, 120, 131, 138–141, 180, 192, 201
- *imitatio* 10f., 39, 46, 49–52, 79, 93, 137, 172, 183, 195, 197, 209, 227, 233, 250, 267, 292, 294
- *ingenium* 12, 20f., 31, 42, 66, 69, 81–84, 88, 91, 97, 102, 121, 138, 146, 149, 151, 164, 171, 187f., 192, 195, 197f., 278, 281, 285–287, 289, 291–293, 295
- Intertextualität 4, 7, 10f., 13, 19, 61, 68, 84, 87, 97, 126, 132, 155, 169, 179, 182, 189, 222, 266, 292
- intertextuell 3f., 7f., 12, 17, 19, 23, 32, 34f., 39, 54, 71, 103, 113, 123, 126, 130–132, 134, 143, 148, 150f., 156, 159, 163, 166, 173f., 189, 197, 233, 263, 265, 267, 275, 277, 284, 292f.
- Intratextualität 3–5, 7, 53, 150, 181, 271, 284
- intratextuell 3–5, 11, 26, 39, 54, 66, 108, 116, 120, 138, 140, 169, 174, 180f., 191, 228, 233, 244f., 253, 266, 286, 293
- *Jeweled Style* 5f., 9, 23, 69, 72, 74, 76f., 79–81, 83–90, 93–96, 105f., 109, 111, 129, 133, 140, 150, 152, 158–160, 163, 167, 170, 173, 192, 261, 263, 266f., 271, 284f., 287–289, 297–298
- Junge 53, 58f., 67, 84, 94f., 113, 117, 119–121, 123, 125–128, 130–135, 138f., 145, 166, 197, 214f., 243, 277, 279, 288
- Konsularrobe 33, 253f., 266–271, 275, 279, 284f., 287–289, 294
- Kosmos 1, 16, 19, 22f., 40, 43–48, 51f., 55, 61, 66–68, 72, 76, 81, 92f., 100, 106, 109, 150, 154, 160f., 163, 172, 181, 196f., 238–241, 243, 250, 273f., 276, 279, 284f., 288f., 291, 293, 297
- Kristall 2f., 5, 13–15, 18, 20–23, 37, 52–60, 63–69, 71–84, 87–112, 114–121, 123, 125f., 128, 130f., 133–143, 145–151, 158, 164, 167, 169, 171–173, 181, 196f., 214, 241–243, 249, 277, 286, 288f., 291, 293f.
- Kristallepigramme 20, 22f., 35, 39, 52–54, 57, 64, 66–71, 76, 80, 84, 92, 97, 120, 126, 135, 138, 145, 148–151, 156, 169, 172f., 180, 227, 243, 250f., 264, 284, 289, 291–295, 297, 317
- *labor* 5, 42, 44, 47–49, 52f., 57, 125, 135, 169, 176, 178, 181, 183, 192–194, 197f., 206, 229, 233, 239, 248, 273, 275, 291, 293, 295
- *leptologia* 6, 69f.
- Leserlenkung 11, 23, 26, 169, 193, 266, 284, 286, 292
- Lithika 40, 53, 57–62, 64, 166
- *locus amoenus* 85, 280–283, 285, 290
- *ludere* 5, 47f., 52f., 57, 78, 98, 120, 123–126, 172, 197, 229, 233, 262, 293
- Magnetstein 13f., 18, 23, 37, 57f., 62, 78, 106, 110, 140, 151–161, 163f., 166–169, 172f., 196, 244f., 286, 288, 290, 294
- Mailand 15, 33, 38, 251, 257, 260, 267
- Makarismos 202, 212, 222, 231
- Marmor 25–30, 69, 101, 115, 117–119, 131, 133, 136–143, 147, 149f., 152, 166f., 170, 173, 200, 206, 242, 291, 298
- Materialität 3, 34, 43, 61f., 90, 97, 134, 136, 140, 166, 255, 258–261, 269, 280, 287, 294
- Metapoetik 8, 29, 60f., 107, 230, 268, 273, 277
- Mikrokosmos 3, 15, 18, 22, 52f., 55, 61, 66, 92, 96, 108, 114, 117, 141, 143, 150, 171, 240, 250, 282, 288
- Mirabile 2f., 15, 17f., 21, 35–39, 53, 55, 66f., 75, 79–81, 88, 90, 94, 96f., 99f., 102, 111, 114, 119, 122f., 130, 138, 140f., 145, 149, 151, 153f., 157, 171, 174, 191f., 195–198, 210, 217, 221, 223–226, 229, 232f., 236, 238f., 250, 286–288, 290, 294f., 302
- Mirabiliengedichte 38, 60, 64, 151, 154, 168, 172, 192f., 198, 209, 227, 238, 240, 245, 286–289, 295
- *natura* 3, 7, 11–15, 20f., 23–25, 29–31, 34–36, 39f., 42f., 46, 48, 50–53, 61, 64, 68, 71f., 74, 77, 79f., 82f., 85, 87f., 92–94, 96f., 101, 106–108, 121, 133, 139, 145–152, 157, 163, 165, 167f., 172–175, 177–180, 182–186, 189–193, 195–198, 200, 202f.,

- 205 f., 208 f., 212, 215–222, 226, 229, 231, 233–241, 243–250, 253 f., 262, 264, 266, 269 f., 276–278, 281, 283–287, 289–295, 297, 299, 301, 317
- *natura artifex* 2, 13 f., 20 f., 39 f., 77, 84, 87 f., 97, 105, 115, 133 f., 137 f., 145, 147, 149 f., 164, 173, 177, 183, 186, 190, 192, 195, 197, 238, 243, 250, 270, 286, 289, 291 f., 295
- *natura benigna* 158, 202, 223, 237
- *natura creatrix* 13
- *natura ludens* 15, 20, 77 f., 126, 150, 173, 289
- *natura naturans* 13
- *natura opifex* 77 f., 150, 289
- *natura parens* 13, 221, 272, 274
- *natura victrix* 192
- Naturmirabile 12–14, 13, 25, 74, 83, 151, 198
- *neikos* 160 f., 166
- Orpheus 32, 53, 57 f., 113, 136, 166
- Panegyrik 1, 16, 23 f., 33 f., 124, 137, 251–254, 256 f., 260, 262, 264, 266–268, 271, 285–287, 294
- Panorama 7, 24, 122, 139, 213, 264, 266, 284, 287
- Patronage 1, 251
- Pelttari, Aaron 4 f., 8–10, 109
- *philia* 160 f., 166
- *poeta* 36, 38, 54, 286, 291 f., 295
- *poeta artifex* 11, 14, 21, 149 f., 173, 238, 250, 286, 289, 292, 295
- *poeta doctus* 38, 206, 224, 227, 237, 292
- *poeta ludens* 124 f.
- Poetik 2–6, 35, 52, 60 f., 76, 80, 84, 150, 284, 286, 292 f.
- poetisch 2, 7, 11, 18, 23, 25, 32, 35, 39, 45, 47 f., 51, 53 f., 56–59, 67–69, 71, 79, 83, 109, 112, 114, 126, 150 f., 153, 169, 172 f., 193, 197, 222, 227, 246, 264, 266, 285 f., 292, 295
- poetisches Programm 24, 35, 285
- poetologisch 14, 21–24, 27, 31 f., 34, 39 f., 45, 54, 60 f., 64 f., 68 f., 71, 101–104, 108, 111–113, 123, 126–129, 138 f., 146, 149–151, 156, 197 f., 202, 227–229, 232 f., 253, 289, 292 f., 295
- *poikilia* 20, 59, 70
- Poseidipp 4, 40, 53, 58 f., 61, 63 f., 146
- *praefatio* 32, 47, 125, 153–155, 157–159, 163, 172, 175 f., 184 f., 196, 202 f., 226, 228
- Quelle 15, 36, 42, 66, 68, 83, 91, 102, 110, 112–114, 122, 129 f., 133, 136, 182, 198 f., 205 f., 208, 214, 217, 224, 236 f., 243, 246, 281 f.
- Re-lektüre 4, 19, 22, 54, 69, 147, 149
- Rhetorische Frage 26, 28, 44, 50, 81–83, 94, 164, 166, 179 f., 184 f., 192, 212, 236, 270, 288
- Serialität 20, 22 f., 53, 68–71, 91, 94, 264, 293
- Serie 3, 19–23, 53, 65, 67, 69–72, 77, 80, 82, 88 f., 91 f., 94, 96–98, 100–102, 104, 107, 109–111, 115, 120, 126, 136, 138, 140–143, 145–150, 173, 251, 260, 264, 272, 289, 293–295
- *series* 15, 20, 104
- seriell 19–23, 35, 54, 64, 66–69, 71 f., 82, 90, 95, 97 f., 100 f., 106–108, 116, 119 f., 134, 138 f., 141 f., 148 f., 173, 250 f., 264, 286, 289, 293
- serielle Addition 150
- serielle Konkretisierung 19, 107
- serielle Lektüre 19, 21, 71, 77, 125, 264
- serielle Präfiguration 19, 67, 92, 148, 150, 293
- serielle Rückbindung 19, 94, 97, 133, 148, 150
- *sollertia* 20 f., 25, 29 f., 42, 77, 149, 174, 176, 181, 183, 190 f., 194 f., 289, 291, 299
- Spätantike 1, 4–13, 17, 23 f., 29, 31 f., 38 f., 44, 53, 59, 68 f., 76, 79 f., 101, 118, 123 f., 129, 132, 139, 150 f., 153, 157, 164, 202, 210, 213, 263, 266, 271, 276, 285, 287, 292
- *spectaculum* 139–141, 143–146, 170, 172, 196, 219, 249, 298
- *sphaera* 13, 39–53, 57, 123, 169, 172, 195, 197, 238–241, 286–288, 291, 294, 299
- sprachlich 13, 17, 20, 23 f., 27, 30, 39, 46–48, 54, 63, 67, 71–75, 77, 80 f., 83, 87–90, 94, 97 f., 102 f., 105, 107, 110 f., 116 f., 124 f., 130, 132, 134 f., 138–140, 147–149, 151, 158 f., 165, 169, 171 f., 180, 182 f., 191, 193, 211, 233, 238, 240–242, 244–246, 248, 260 f., 264, 270, 286 f., 292 f., 295, 317

- Stachelschwein 13f., 37, 174–184, 191f., 197, 210, 223, 233, 246–248, 284, 286–288, 291
- Staunen 21, 25, 29, 53, 65, 83f., 86, 94, 97, 102, 113, 139, 143, 145, 154, 161, 163f., 171, 192, 203, 221, 259, 270, 288, 294
- Subgruppe 19, 65, 96, 100, 116, 138f., 148f.
- Triptychon 250
- Variation 5f., 10, 15, 17, 19–22, 59, 67, 72, 80, 82, 88, 90, 97, 99–101, 106–108, 110, 119, 126, 136, 138, 142, 148, 150, 173, 180, 213, 251f., 264, 270, 277, 286, 292f.
- *vena* 68f., 98–102, 104, 106–108, 112, 114–116, 119, 129, 132, 188f., 194, 201, 211, 234, 242–245, 249, 281f., 294–296, 297
- Wiederholung 5f., 8f., 19, 21f., 54, 72, 97, 106f., 120, 138, 148–150, 155, 171, 183, 196, 223, 251, 264, 292f.
- Wortfeld 13, 22, 39, 67f., 70, 72, 81, 87, 89f., 97, 99f., 106, 108, 111, 115, 117, 139, 141, 161, 163, 165, 167f., 170, 179, 181, 188f., 206, 211, 218, 235f., 261, 267, 269, 283, 289, 292, 297, 317
- Zaumzeugepigramme 13, 38, 181, 250, 253f., 257f., 261, 264, 284, 287f., 293
- Zitterrochen 13f., 37, 174, 183–192, 195–197, 233, 248–250, 258, 286f., 291, 294
- Zyklus 15, 19, 22, 53f., 65–67, 69, 71, 83, 120, 130, 147–149, 160, 218, 250, 286, 293, 295

Stellenregister

Achilleus Tatios

- 1.17 161 Anm. 322

Aelian

- *VH*
 - 1.17 40 Anm. 16
- *NA*
 - 15.8 56 Anm. 73

Anthologia Graeca (ed. Beckby)

- 9.753 65 Anm. 108
- 9.754 65 Anm. 108

Anthologia Latina (ed. Shackleton Bailey)

- 281, LXXVI 81 Anm. 140

Anthologia Palatina

- 9.544 56
- 9.748 56
- 9.752 56
- 9.776 56
- 15.30 46 Anm. 46

Apollonios von Rhodos

- 1.721–767 267 Anm. 3

Apuleius

- *mund.*
 - 16 109
- *met.*
 - 1.1 220 Anm. 442
 - 1.2.6 122
 - 2.1 122, 147 Anm. 287

Archimedes

- Περὶ σφαίρας καὶ κυλίνδρου 41 Anm. 21

Aristoteles

- *HA*
 - I 6.490 b 28 f. 175
 - VIII 17.600 a 27 f. 175 Anm. 344
 - IX 37.620 b 19–29 184 Anm. 360
 - IX 39.623 a 32 f. 174

Augustinus

- *conf.*
 - 4.6 49 Anm. 57

– *civ.*

- 21.4 302
- 21.6 302

Ausonius

- *cen. nupt.*
 - *pr.* 1 47 Anm. 50
- Cupido 102
- *Grph.*
 - *pr.* 1 123 Anm. 233
- *Mos.* 199 Anm. 379
 - 23–32 210
 - 27 223 Anm. 450
 - 31–32 211
 - 56 208 Anm. 409
 - 56–62 208 Anm. 409
 - 276–282 185 Anm. 364
 - 381 210
- *techn.*
 - *pr.* 1.11–13 125

Calpurnius Siculus

- *ecl.*
 - 7.36–72 143–144

Cassiodor

- *var.*
 - 1.6 12 Anm. 61
 - 1.45.7 299
 - 1.45.11 299
 - 2.39.3 199

Cato

- *agr.*
 - 1.1 232 Anm. 493

Catull

- 1.1–2 135
- 64 161, 163, 267 Anm. 3
 - 64.313–314 128 Anm. 249
- 68.17–18 123 Anm. 233

Cicero

- *ad Q. fr.*
 - 2.14 114 Anm. 212
- *Att.*
 - 2.12.2 121

- *Brut.*
 - 202 135
- *div.*
 - 1.13.9 78 Anm. 135
 - 1.125 20 Anm. 107
- *fin.*
 - 4.56 128
- *nat. deor.*
 - 1.9 20 Anm. 107
 - 2.58 20 Anm. 110
 - 2.81 20 Anm. 110
 - 2.88 42 Anm. 30
 - 2.127 183 Anm. 359
 - 2.130 158 Anm. 307
 - 2.142 77
- *Pis.*
 - 68 135
- *rep.*
 - 1.21–22 41
- *Tusc.*
 - 1.63 299
 - 1.63.2 42 Anm. 30
- *Ver.*
 - 2.4.207 207 Anm. 405

Corpus Inscriptionum Latinarum

- VI 1710 1 Anm. 2

Claudian (ed. Hall)

- *carm. min.*
 - 2–7 22 Anm. 119
 - 7 13, 24, 25, 26–28, 29, 30, 34–35, 149, 266, 290, 291, 294
 - 7.1 27, 30, 290, 291
 - 7.1–4 26
 - 7.2–3 26
 - 7.2–3a 27
 - 7.3 27
 - 7.3–4 27, 30
 - 7.3b-4 27
 - 7.4 27
 - 7.5–8 26
 - 7.5–6a 27
 - 7.6 28
 - 7.6b-8 27
 - 7.7 27
 - 7.8 29
 - 9 13, 35, 36, 174–183, 185, 191–192, 193–198, 210, 238, 246–248, 284, 286, 287, 290,

- 295–296
 - 9.1 176, 181
 - 9.1–2 179
 - 9.1–4 176–177
 - 9.1–5 176, 182
 - 9.3 176, 179, 180, 182
 - 9.3–4 176
 - 9.4–5 176, 192
 - 9.5 177, 179, 186
 - 9.5–8 177
 - 9.5–16 176
 - 9.6–7 177
 - 9.7 177, 182, 179
 - 9.7–8 179
 - 9.8 177, 180
 - 9.9–10 177
 - 9.9–17 177
 - 9.10 177, 180, 183
 - 9.10–11 180, 192
 - 9.11 180
 - 9.12 177, 180
 - 9.12–17 177
 - 9.13 179, 180
 - 9.13–14 177
 - 9.13–17 177, 179
 - 9.14 179
 - 9.14–17 177
 - 9.15 179, 181
 - 9.16 179
 - 9.17 179
 - 9.17–34 176
 - 9.18 179
 - 9.18–19 178
 - 9.18–21 174
 - 9.18–35 178
 - 9.19 179, 180
 - 9.19–21 178
 - 9.20 179
 - 9.21 174, 178, 179, 180
 - 9.22 178, 180, 183
 - 9.22–23 178, 179
 - 9.23 178, 179
 - 9.23–25 181
 - 9.25 179, 180, 181
 - 9.26 178, 179, 180, 192
 - 9.27 179
 - 9.27–28 178
 - 9.28 179
 - 9.29 178, 179
 - 9.30 180, 183

- 9.30–32 178
- 9.31 179, 180
- 9.32 179, 180, 192
- 9.33 178, 181, 183, 192
- 9.33–35 178
- 9.35 192
- 9.35–36 248
- 9.35–48 176
- 9.36 179, 181
- 9.36–37 178, 180, 192
- 9.36–44 178
- 9.36–49 182
- 9.37 179, 180
- 9.37–38 178
- 9.38 179
- 9.39 179
- 9.40 179, 180
- 9.41 180, 181, 192, 287
- 9.41–42 183
- 9.41–44 178
- 9.42 178, 180, 182, 183, 192, 196, 223
- 9.42–44 191
- 9.43 14
- 9.44 178, 183
- 9.45 180, 192, 198
- 9.45–49 178–179
- 9.46 179, 182, 192
- 9.46–48 183
- 9.47 178, 180
- 9.47–48 183
- 9.47–49 178, 192
- 9.48 179, 192
- 9.49 180
- 17 13, 24, 25, 26, 28–31, 35, 149, 266,
289, 290, 291, 294
- 17.11 28
- 17.19 29, 30
- 17.19–20 29
- 17.19–26 28, 50 Anm. 60
- 17.20 29
- 17.21 29, 30
- 17.21–24 29
- 17.22 29
- 17.23 29, 30
- 17.24 30
- 17.25 30
- 17.25–26 29
- 17.26 30
- 17.27 30
- 17.27–28 30 Anm. 134
- 24 37 Anm. 7, 174 Anm. 341
- 26 13, 17, 18, 35, 106, 198–220, 233–238,
238–240, 241–243, 244–245, 246–248,
248–250, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 294,
295–296
- 26.1 202, 210, 217
- 26.1–10 202–206, 202 Anm. 385
- 26.2 202, 213, 217
- 26.3 202, 203, 236
- 26.4 203, 205, 237
- 26.4–5 203
- 26.5 238
- 26.5–6 205
- 26.6 203
- 26.7–8 205
- 26.8 203, 239
- 26.9 203, 212, 237
- 26.9–10 200
- 26.10 203, 237
- 26.11–12 206
- 26.11–26 206–207
- 26.11–66 202 Anm. 385
- 26.12 205, 206
- 26.13 206, 216
- 26.14 206, 216
- 26.14–15 212
- 26.15 206, 216
- 26.16 206
- 26.17 206
- 26.17–18 206
- 26.18 206, 213, 234
- 26.19–20 207
- 26.20 210, 211, 218
- 26.21 207
- 26.22 207, 211, 216
- 26.23–24 206
- 26.24 206
- 26.25 206, 207, 237, 247
- 26.25–26 206, 207, 237, 239
- 26.26 207
- 26.27 206, 207, 211, 213, 235
- 26.27–32 207
- 26.27–43 236
- 26.27–54 207–209, 218
- 26.28 205, 206, 207, 214
- 26.29 207
- 26.30 218
- 26.31 207, 208, 216, 218, 235
- 26.32 207, 208, 210, 218
- 26.33 236, 247

- 26.33–34 208, 215, 218, 235, 236, 290
- 26.34 208
- 26.35 208, 216
- 26.35–36 235
- 26.35–38 216
- 26.35–39 235
- 26.36 214
- 26.37 208, 216, 219
- 26.38 205, 208, 212, 234, 237
- 26.39 214, 218, 235
- 26.40 208, 214
- 26.41 208
- 26.42 218, 235
- 26.43 208, 218, 235, 236, 237
- 26.44 216
- 26.45 145 Anm. 284, 207, 219
- 26.45–46 218
- 26.46 220
- 26.46–54 208
- 26.47–48 208
- 26.48 220
- 26.49 208, 220
- 26.49–50 209, 238
- 26.51 209
- 26.51–52 249
- 26.52 249
- 26.53 235
- 26.53–54 209
- 26.55 209
- 26.55–66 209–210, 219, 238
- 26.56 209
- 26.57 209
- 26.58 214
- 26.59 209, 220
- 26.59–60 209, 220
- 26.60 209, 220, 238
- 26.62 209
- 26.63 209
- 26.64 209
- 26.65 209
- 26.65–66 209
- 26.66 210
- 26.67–68 210
- 26.67–87 210–212
- 26.67–200 202 Anm. 385
- 26.69–70 210
- 26.70 211
- 26.71–74 211
- 26.72 211
- 26.73 211
- 26.74 210
- 26.76 216
- 26.77 216
- 26.78 216
- 26.79 217
- 26.79–80 236
- 26.80 211, 217, 236, 239
- 26.80–81 212
- 26.81–82 236
- 26.83 212, 238
- 26.83–86 212, 236, 237
- 26.83–87 217
- 26.84 212, 217
- 26.85 212, 236, 239
- 26.86 212, 217, 236, 239
- 26.87 212
- 26.88 205
- 26.88–100 212–213, 217
- 26.89 207, 212, 217, 237
- 26.90 212
- 26.91 205, 212, 217, 236
- 26.91–92 212, 217, 236
- 26.93 212, 217
- 26.93–94 218
- 26.94 213, 217
- 26.95–100 213
- 26.97–98 213, 217
- 26.98 211
- 26.99 213, 217
- 26.100 205, 213, 217, 218, 237
- 27 222 Anm. 449, 227 Anm. 469
- 28 7, 13, 17, 35, 36, 106, 157, 220–233, 233–238, 240–241, 241–243, 245–246, 246–248, 248–250, 286, 287, 288, 295–296
- 28.1 223, 229, 230, 232, 233, 237
- 28.1–4 222 Anm. 449
- 28.1–7 223–224
- 28.2 223, 235
- 28.3–4 223, 225
- 28.4 223, 235
- 28.5 223, 235
- 28.5–7 222 Anm. 449
- 28.6 223, 235
- 28.7 203, 223
- 28.8 224
- 28.8–23 222 Anm. 449, 224–225
- 28.9 224, 236
- 28.10 224, 240
- 28.10–13 236, 246
- 28.11 224, 246

- 28.11–12 224
- 28.12 246
- 28.13 224, 237, 247
- 28.14 224, 227, 249
- 28.15–16 224
- 28.16 234, 235
- 28.19 224
- 28.19–21 237
- 28.19–23 233
- 28.20–21 229
- 28.20–23 224
- 28.21 235
- 28.22 225
- 28.24–25 225
- 28.24–42 222 Anm. 449, 225–227
- 28.25 225
- 28.26 225
- 28.27–28 226
- 28.27–29 225
- 28.28–29 226
- 28.29 78 Anm. 135, 225, 226, 240
- 28.29–32 236
- 28.30 225
- 28.30–32 226
- 28.31–32 227, 240
- 28.33 249
- 28.33–35 225
- 28.33–36 225
- 28.36 225, 226, 236
- 28.37–39 226
- 28.37–40 241
- 28.38–39 228
- 28.39 236
- 28.40 226, 228
- 28.41–42 226
- 28.42 229, 233, 237
- 29 13, 18, 23, 35, 57, 106, 110, 151–168, 169–173, 181, 193–198, 231, 238, 240, 244–245, 245–246, 277, 286, 287, 290, 294, 295–296
- 29.1 153, 159, 246
- 29.1–2 153, 154, 156
- 29.1–9a 153–154, 167, 246
- 29.1–15 155
- 29.2 153, 155, 156, 157, 164, 181
- 29.2–7 158, 172
- 29.3 153, 159
- 29.4 153, 159
- 29.5 153, 155, 156
- 29.5–6 153, 154
- 29.6 153, 156
- 29.7 153
- 29.8 153 Anm. 293, 246
- 29.8–9 196
- 29.8–9a 154, 246
- 29.9 153
- 29.9b–15 167
- 29.9b–21 157–160, 167
- 29.10 155, 157, 159, 173
- 29.10–12 157, 173
- 29.11 140 Anm. 278, 155
- 29.11–12 159
- 29.12 159
- 29.13 158 Anm. 306, 159, 173
- 29.13–15 158
- 29.15 140, 155, 159
- 29.16 158, 173
- 29.16–17 158
- 29.16–21 155, 158, 160, 167
- 29.17 159
- 29.17–18 159
- 29.18 159
- 29.18–19 159
- 29.19 196
- 29.20 159
- 29.20–21 159
- 29.22 155, 156, 160
- 29.22–39 160–164, 167
- 29.23 160, 162
- 29.24 160
- 29.25–26 160
- 29.26 160
- 29.27 157, 161
- 29.27–30 161, 164
- 29.28 161, 163, 168
- 29.28–29 161
- 29.28–30 168
- 29.29 155
- 29.29–30 161
- 29.29–34 161
- 29.30 155, 161, 162
- 29.31 161, 162
- 29.31–32 161
- 29.32 162, 163, 172
- 29.33 161, 163
- 29.34 161
- 29.34–35 161, 165
- 29.35 161
- 29.36 163, 164
- 29.36–37 164

- 29.37 163, 168, 173
- 29.38 163, 165, 168
- 29.38-39 13 Anm. 62
- 29.39 162, 163, 164
- 29.40-41 164, 192
- 29.40-50 164-165, 167
- 29.41 164, 166
- 29.42 165
- 29.42-43 164, 168
- 29.43 165
- 29.44-46 181
- 29.44-45 165
- 29.45 155, 181
- 29.45-46 165
- 29.47 165
- 29.48 165
- 29.49 165
- 29.49-50 165
- 29.50 165
- 29.51 166
- 29.51-57 166-167
- 29.52-53 166, 240
- 29.53 171
- 29.54 166
- 29.54-55 166
- 29.54-57 168
- 29.55 166
- 29.56 166
- 29.56-57 166
- 29.57 166, 173
- 30 38, 57, 252-253, 252 Anm. 507
- 30.11-12 252
- 30.12-15 253
- 30.16-17 253
- 30.25-32 253
- 30.33 253
- 30.39-41 252
- 30.49 252
- 30.54-56 252
- 30.63-64 252
- 30.64-66 252
- 30.70-78 252
- 30.86-89 252
- 30.104-107 252
- 30.140-145 253
- 30.146-148 253
- 30.149-158 253
- 30.162-185 252
- 30.179-180 252
- 30.186-188 252
- 30.212-216 252
- 30.217-219 252
- 30.221-224 253
- 30.232-236 253
- 31 57
- 32 57
- 33-35 65, 96-97, 100, 138, 139, 142, 148
- 33-37 67, 106, 140, 149
- 33-39 (Kristallepigramme) 5, 7, 13, 19, 20, 22, 23, 35, 39, 52, 53-54, 57, 64-71, 76, 80, 84, 92, 97, 120, 126, 135, 138, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 156, 169-173, 180, 193-198, 227, 238, 241-243, 250, 251, 264, 284, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295-296, 297-298
- 35-36 65
- 36-37 66, 115-117
- 36-38 65, 66, 96, 130, 138-139, 142, 148
- 36-39 65
- 33 21, 65, 71-80, 82, 90, 93, 94, 100, 102, 107, 109, 142, 287
- 33.1 72, 73, 74, 82, 90, 97, 107, 108, 172, 173
- 33.2 66, 72, 73, 74, 82, 90, 97, 108, 109,
- 33.1-2 70, 77, 82, 100, 106, 149
- 33.2-3 99
- 33.3 72, 74, 75, 82, 90, 97, 126, 149, 181,
- 33.3-4 77, 79, 90
- 33.4 70, 72, 73, 74, 82, 90, 94, 96, 97, 102, 108, 109, 142, 173
- 34 20, 26, 65, 75, 81-88, 90, 91, 93, 94, 96, 100, 103, 109, 154, 164, 180, 243, 270, 295
- 34.1 82, 97, 108, 110, 119
- 34.1-2 70, 72, 81, 82, 90, 100, 106, 149
- 34.2 82, 97
- 34.3 91, 97, 111, 149, 164
- 34.3-4 81
- 34.3-7 180, 192
- 34.3-8 97, 139, 145
- 34.4 66, 90, 96, 97, 110, 111
- 34.5 75, 76, 90, 97, 110, 167
- 34.5-6 81
- 34.6 91, 97, 173
- 34.7 90, 97, 108, 110
- 34.7-8 81
- 34.8 82, 97
- 35 60, 65, 88-98, 100, 105, 107, 109, 110, 111, 115, 141, 142, 148, 159
- 35.1 89, 90, 97, 107, 140, 148
- 35.1-2 90, 100, 106, 149

- 35.2 90
- 35.3 67, 94, 95, 100, 108, 148
- 35.3–4 90, 133, 172
- 35.3–6 91
- 35.4 89, 94, 97, 100, 111, 120
- 35.5 89, 97, 100, 105, 128, 173
- 35.5–6 90, 98, 110, 148
- 35.6 89, 96, 105, 109, 148, 149
- 36 65, 89, 91, 98–105, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 132, 138, 142, 146, 294
- 36.1 40, 70, 98, 105, 108, 115, 116, 119, 140, 141, 145
- 36.1–2 70, 106, 116, 149
- 36.2 98, 99, 102, 115, 119
- 36.2–4 196
- 36.3 98, 99, 105, 108, 173
- 36.3–4 93, 94, 95, 99, 102, 109, 100, 112, 134, 142
- 36.3–6 99
- 36.4 99, 115
- 36.5 119
- 36.6 99, 112
- 37 65, 91, 93, 102, 105–117, 120, 138, 140, 142, 243
- 37.1 105, 107, 114, 115, 116, 120, 140
- 37.1–2 70, 106, 107, 108, 116, 149
- 37.2 105, 108, 130
- 37.3 105, 106, 108, 119, 141, 142, 149, 181
- 37.2–4 108
- 37.3–4 109
- 37.3–6 115
- 37.4 70, 105, 112
- 37.4–5 109
- 37.5 20, 105, 119, 142, 145
- 37.5–6 109
- 37.6 105
- 37.7 128, 145, 149
- 37.7–8 106, 110, 111, 115, 117, 148
- 38 52, 58, 65, 67, 92, 94, 113, 114, 117–139, 141, 147, 203, 214, 243, 277
- 38.1 68, 70, 84, 117, 118, 129, 147, 172
- 38.1–2 70
- 38.2 70, 117, 118, 128, 172
- 38.3 115, 117, 172, 173
- 38.3–4 119
- 38.4 117, 119
- 38.5 76, 117, 118, 133, 149
- 38.5–6 120
- 38.6 117, 130, 133
- 39 22, 28, 65, 66, 92, 120, 139–147, 149, 150, 158, 243, 293
- 39.1 28 Anm. 128, 115, 171
- 39.1–2 141, 249
- 39.2 140, 146, 158
- 39.3 68, 139, 141
- 39.3–4 70, 139, 140, 141, 147, 173
- 46–48 (Zaumzeugepigramme) 13, 38, 159, 250–251, 253–265, 286, 287, 288, 293
- 46 250, 254–256, 260, 261, 262, 263
- 46.1 254, 255
- 46.1–4 255
- 46.1–10 254
- 46.2 254, 256, 261
- 46.3 254
- 46.4 254
- 46.5 255
- 46.5–6 255
- 46.6 255, 261
- 46.7 255, 262
- 46.8 255, 261
- 46.8–10 255
- 46.9 255
- 46.10 255, 261
- 46.11 255
- 46.11–15 255
- 46.12 255, 260
- 46.13 255
- 46.14 256, 261
- 46.14–15 49 Anm. 55
- 46.15 256
- 47 250, 256–257, 260, 261, 262, 263, 264
- 47.1–2 257
- 47.1–6 256
- 47.2 257
- 47.3 257
- 47.4 257
- 47.5 261
- 47.6 257
- 47.7 257, 261
- 47.7–8 257
- 47.7–15 256
- 47.8 257, 262
- 47.9 257
- 47.10 257
- 47.11 264
- 47.11–12 257, 258
- 47.12 257, 261, 262
- 47.12–15 257
- 47.13 181, 261, 263

- 47.14 257, 260
- 47.15 257, 260, 261
- 48 250, 251, 258–259, 260, 261, 262, 263

Anm. 527, 264

- 48.1 258, 259, 260
- 48.1–2 258, 259
- 48.2 258, 261
- 48.3 264
- 48.3–4 258
- 48.3–10 258
- 48.5 258
- 48.5–6 258
- 48.6 258, 261
- 48.7 258, 261
- 48.7–8 258
- 48.8 258, 264
- 48.9 258, 288
- 48.9–10 258
- 48.10 258, 261
- 48.11 262, 263
- 48.11–12 259, 263
- 48.12 259
- 49 13, 35, 36, 174, 180, 183–191, 191–193, 193–198, 238, 248–250, 258, 286, 287, 294, 295–296
- 49.1 185, 188, 192, 195
- 49.1–2 14, 180, 185–186, 185 Anm. 365,

192

- 49.2 181
- 49.3 186, 188, 189
- 49.3–4 186, 187
- 49.3–7 186
- 49.3–12 185 Anm. 365
- 49.4 186, 189, 190
- 49.4–7 189
- 49.5 186, 188, 190, 191, 195, 249
- 49.5–7 186
- 49.6 186
- 49.6–7 188, 189
- 49.7 186, 188
- 49.8 186, 187, 188, 249, 258
- 49.8–9 192
- 49.8–12 186–187
- 49.9 188
- 49.9–10 187
- 49.9–12 188
- 49.10 187, 188, 189
- 49.11 187, 188, 189
- 49.11–12 187, 192
- 49.12 187, 188, 189

- 49.13 188
- 49.13–14 187
- 49.13–25 185 Anm. 365, 187–188
- 49.14 188
- 49.15 187, 189
- 49.16 187, 188, 192
- 49.17 187, 188
- 49.17–18 187
- 49.18 188, 189
- 49.19 187, 189
- 49.20 187, 188
- 49.20–21 187
- 49.21 188, 189
- 49.22 189
- 49.23 188, 189
- 49.24 249
- 49.24–25 188, 192
- 49.25 188, 189, 190
- 51 13, 35, 39, 40–53, 143, 168, 169–173, 193–198, 238–240, 240–241, 262 Anm. 526, 286, 287, 291, 294, 295–296
- 51.1 171, 172
- 51.1–2 43, 239
- 51.1–5 46
- 51.1–6 46
- 51.2 46
- 51.3 47
- 51.3–4 193
- 51.3–6 44
- 51.4 47, 49, 171, 181, 239
- 51.5 48, 171, 240
- 51.6 45, 195
- 51.7 171
- 51.7–10 44, 48
- 51.7–12 46
- 51.9 171, 172, 195
- 51.9–10 238
- 51.10 171, 172
- 51.11 198
- 51.11–12 44, 45, 49
- 51.12 123 Anm. 232, 172
- 51.13 45, 50
- 51.13–14 44, 46, 50
- 51.14 50, 197, 239
- *spur.* 4 13, 38, 250, 251, 253, 259–260, 263, 264, 286
- *spur.* 4.1–2 259
- *spur.* 4.3–4 259, 263
- *spur.* 4.5–6 259, 260
- *spur.* 4.6 288

- *III Cons.*
 - 68–72 257 Anm. 517
- *IV Cons.*
 - 585–588 268
 - 585–601 13, 23, 266, 267–271, 286, 294
 - 589 269
 - 589–592 269
 - 593–600 288
 - 593–601 270
- *VI Cons.*
 - 77–80 7 Anm. 35
 - 165–177 266 Anm. 1
- *Get.*
 - 329–348 88 Anm. 165
- *Rapt.*
 - *pr. Rapt.* 1.1–2 31
 - *pr. Rapt.* 1.1.4 24, 31–33, 226 Anm. 462, 266, 289
 - *pr. Rapt.* 1.11 228
 - 1.142–178 272 Anm. 20
 - 1.237–245 272 Anm. 20
 - 1.246–247 273
 - 1.246–272 13, 23, 266, 272–277, 286, 294
 - 1.248 273, 275
 - 1.248–251 13 Anm. 62
 - 1.248–253 273
 - 1.254–258 273, 274
 - 1.259–267 273
 - 1.259–272 275
 - 1.266 275
 - 1.268 272 Anm. 22
 - 2.1–118 272
 - 2.21–26 280 Anm. 40
 - 2.34–35 280 Anm. 40
 - 2.40–43 278
 - 2.40–54 13, 266, 277–280, 286
 - 2.44 278
 - 2.55–70 283 Anm. 46
 - 2.71–118 23, 266, 280–284, 286
 - 2.71–88a 282
 - 2.78–83 282
 - 2.88b–93 282
 - 2.94 159
 - 2.94–100 282, 283
 - 2.101–118 282
 - 2.112–117 207 Anm. 405
 - 2.257 291
 - 2.370–372 13 Anm. 62
 - 3.1–66 272 Anm. 20
 - 3.33–46 13 Anm. 62

- 3.154–156 273
- 3.332–356 272 Anm. 20
- *Ruf.*
 - 1.51–54 16 Anm. 79
 - 1.142 142
- *Stil.*
 - 2.339–361 24, 30, 31, 33–35, 266 Anm. 1, 294
 - 2.341 279
 - 2.342 279
 - 2.344 33
 - 2.347 279
 - 2.348 33
 - 2.348–349 279
 - 2.350 33
 - 2.352–354 279
 - 2.358–359 279
 - 2.359 33, 279

Ctesias

- *Indica* 36 Anm. 5

Dioskorides

- *Dsc.*
 - 2.15.1.1 186 Anm. 368

Ennius

- *ann.*
 - 457 47 Anm. 48

Euripides

- *El.*
 - 452–469 40 Anm. 19
- *Ion*
 - 1149–1158 40 Anm. 19

Galen

- 12.365.4 186 Anm. 367

Gellius

- 10.18.4 146
- 14.1.32 135 Anm. 267

Herodot

- 2.5–34 220 Anm. 442
- 2.22 221
- 2.25 220 Anm. 442
- 2.35 220

Homer

– *Il.*

- 3.125–129 267 Anm. 3
- 4.1–72 43 Anm. 34
- 8.1–40 43 Anm. 34
- 18.457–617 254
- 18.483–489 40 Anm. 19
- 18.606–608 275 Anm. 30
- 18.611 255
- 22.440–446 280 Anm. 41
- 23.276–278 255
- 24.31–76 43 Anm. 34

– *Od.*

- 1.26–95 43 Anm. 34
- 5.1–42 43 Anm. 34
- 5.61–62 273 Anm. 25
- 8.266 163
- 8.266–366 162
- 8.280 162
- 8.280–281 162
- 8.281 162
- 10.220–223 273 Anm. 25

Homerus Latinus

- Homer.
- 882 129

Horaz

– *ars*

- 268–269 128
- 291 135
- 407 77
- 408–409 77
- 408–410 21
- 409–410 102
- 409–411 295

– *carm.*

- 1.3 45 Anm. 45, 49 Anm. 57
- 1.9 95
- 1.9.1–4 95
- 1.9.17 95
- 1.9.20 95 Anm. 176
- 1.9.21 95
- 1.9.21–22 95
- 1.9.21–24 95
- 1.12 45 Anm. 45
- 3.13 203
- 3.13.2 205
- 3.13.3 205
- 3.13.4 205

- 3.13.6–7 205
- 3.13.9 205
- 3.13.9–12 205
- 3.13.10 205
- 3.13.13–14 205
- 3.13.13–16 205
- 3.13.14 205
- 3.13.15–16 205
- 3.30.1–5 104
- 3.30.2 146

– *epist.*

- 1.12.16–20 154 Anm. 297
- 1.12.19 3 Anm. 15
- 1.12.19–20 15 Anm. 73
- 1.19.1–3 129 Anm. 255
- 1.19.6–8 129 Anm. 255

– *sat.*

- 1.4.8 135
- 1.7.24–25 226
- 2.8.62 123 Anm. 232

Hippokrates

- *Aër.* 56
- 8.9–10 300
- *Corpus Hippocraticum* 186 Anm. 367

Isidor von Sevilla

– *orig.*

- 12.2.35 175 Anm. 344
- 12.4.41–42 188 Anm. 370
- 12.6.45 184 Anm. 363
- 16.4.1–2 302
- 16.13.1 300
- 16.13.6 301

Kallimachos

– *Aet.*

- 1 127
- 4–5 127
- 20–21 128
- 24 128
- 25–28 128
- 37–38 128

– *Ap.*

- 104–112 112

– *Del.*

- 205–214 228

Laktanz

- *inst.*
- 2.5.18 299

Livius

- Liv.
- *pr.* 1.10 182
- 24.34 41

Lukan

- 1.595 166
- 3.192 232
- 3.482 20 Anm. 107
- 4.393 231
- 7.192–195 199
- 9.741–742 190
- 9.742 190
- 9.764 189
- 9.765 189
- 9.828–829 190
- 9.828–833 190
- 9.829–830 190
- 9.830–831 190
- 9.832–833 190
- 10.136–171 156
- 10.139 140 Anm. 277, 146
- 10.176 156
- 10.176–181 156
- 10.184 232
- 10.197–198 156
- 10.206 156
- 10.208–209 156
- 10.213–218 226 Anm. 461
- 10.213–331 220 Anm. 442
- 10.216 226 Anm. 461
- 10.238–239 221
- 10.239–267 220 Anm. 442
- 10.254 232
- 10.258–261 226 Anm. 465
- 10.295 221
- 10.295–298 221

Lukrez

- 1.4–9 168 Anm. 338
- 1.29 165
- 1.29–30 165
- 1.31–32 165
- 1.33–34 165
- 1.37 165
- 1.59 157

- 1.225–231 154 Anm. 294
- 2.662 108
- 4.1179 134
- 6.43–47 157
- 6.713 221
- 6.715–718 221
- 6.721–723 221
- 6.724–728 221
- 6.729–734 221
- 6.735–737 221
- 6.906–1089 157
- 6.907–909 157 Anm. 303

Manilius

- 2.375 108
- 3.509 160
- 3.625–636 224 Anm. 455
- 3.634 78 Anm. 135

Martial

- 1.2 51 Anm. 62
- 1.104 185 Anm. 366
- 1.113.1–2 124
- 2.1 51 Anm. 62
- 2.6.7–8 114 Anm. 211
- 2.46.1–2 115
- 3.5.7–8 114 Anm. 211
- 4.14.13 127 Anm. 241
- 4.22 84–88, 84 Anm. 147, 87 Anm. 160
 - 4.22.1 87
 - 4.22.2 87
 - 4.22.3 87
 - 4.22.4 87
 - 4.22.5 87
 - 4.22.6 87
 - 4.22.7–8 87
- 4.32 84–88, 84 Anm. 149
 - 4.32.1 86
 - 4.32.2 86
 - 4.32.3 86
 - 4.32.4 86
- 4.49.2 123 Anm. 233
- 4.59 84–88, 84 Anm. 149
 - 4.59.1 86
 - 4.59.2 86
 - 4.59.3–4 86
 - 4.59.5–6 86
- 5.11 128
 - 5.11.1–2 128
 - 5.11.3–4 128

- 5.25.7–8 145
- 5.25.8 145
- 6.3.5 129
- 6.15 84–88, 84 Anm. 149
 - 6.15.1 86
 - 6.15.2 86
 - 6.15.3–4 86
- 6.60.1–2 114 Anm. 211
- 6.85.9–10 123 Anm. 233
- 7.12.9 124
- 8.11.4 145
- 8.14 84–88
 - 8.14.1 85
 - 8.14.3–4 85
 - 8.14.5–6 85
 - 8.14.8 85
- 8.55.14 136
- 8.68 84–88, 84 Anm. 147, 87 Anm. 161
 - 8.68.3 85
 - 8.68.4 85
 - 8.68.5 85
 - 8.68.6 85
 - 8.68.7 85
 - 8.68.8 85
 - 8.68.9 85
- 9.2.9 140 Anm. 277
- 9.12.5 140 Anm. 277
- 9.34 47 Anm. 48
- 9.43–44 40 Anm. 16
- 9.84.3 124
- 10.38.5 140 Anm. 277
- 12.94.8 124
- 14.178 48 Anm. 51, 142
- 14.178.1 142

Martianus Capella

- 6.580–585 42 Anm. 28
- 6.583.1–6.585.12 42 Anm. 28
- 6.583.3–4 42 Anm. 28
- 6.585.21–24 42 Anm. 28

Nikander

- *Theriaka* 190 Anm. 373

Optatian

- *carm.*
 - 10 135
 - 10.9–11 135

Orientius

- *carm. app.*
 - 601–606 76

Orpheus

- *Lithika* 53, 57, 58, 166

Ovid

- *am.*
 - 1.1.3–4 47 Anm. 49
 - 1.1.5 166
 - 1.4.22 128
 - 1.5.10 159
 - 1.15.1–8 104
 - 1.15.19 146
 - 1.15.35–36 113
 - 2.5.38 156
- *ars*
 - 3.130 158
 - 3.154 159
- *fast.*
 - 3.273–275 114
 - 3.297–298 114
 - 5.572 47 Anm. 48
 - 4.393–620 271 Anm. 18
 - 6.277 48 Anm. 52
 - 6.277–278 41 Anm. 26
- *epist.*
 - 6.90–91 49 Anm. 55
 - 9.77 129
 - 17.266 129
 - 20.139 129 Anm. 253
- *met.*
 - 1.15–31 67 Anm. 111
 - 1.25 17 Anm. 85, 67 Anm. 111
 - 1.30–31 99 Anm. 179
 - 1.270 109
 - 1.422–430 221 Anm. 446
 - 1.430–433 15 Anm. 74
 - 2.315 114 Anm. 210
 - 2.437–438 111 Anm. 200
 - 2.542 142
 - 3.24–25 134
 - 3.25 134
 - 3.407–412 131 Anm. 259, 132
 - 3.415 133
 - 3.427 130
 - 3.427–429 133
 - 4.10 273 Anm. 24
 - 4.34 128 Anm. 249

- 4.141 134
- 4.169–181 162
- 4.176–179 162
- 4.576–580 177 Anm. 350
- 5.385ff. 207 Anm. 405
- 5.385–391 282 Anm. 45
- 5.385–424 271 Anm. 18
- 6.5–145 267 Anm. 3
- 6.22 128 Anm. 249
- 6.23 114 Anm. 212
- 6.30 142
- 6.127–133 275 Anm. 30
- 6.131 273 Anm. 24
- 8.284–289 177 Anm. 349
- 10.283–284 270 Anm. 12
- 10.289 129 Anm. 253
- 13.746 129
- 15.253 20
- 15.871–872 104
- *trist.*
 - 2.1.424 146
 - 3.10.10 133 Anm. 262
 - 3.10.47 133 Anm. 262
 - 5.3.24 158

Pervigilium Veneris

- 49–54 282 Anm. 44

Plautus

- *Amph.*
 - 273–276 40 Anm. 19

Plinius d. Ä.

- *nat.*
 - 2.227 199
 - 5.45 225
 - 5.46 225
 - 5.48–64 220 Anm. 442
 - 5.59 224
 - 6.54 271 Anm. 16
 - 6.71–80 158 Anm. 308
 - 6.107 271
 - 7.85 40 Anm. 16
 - 8.14.6 182
 - 8.33 190 Anm. 374
 - 8.78 190 Anm. 374
 - 8.125 175, 192
 - 9.57 184
 - 9.102 15 Anm. 71
 - 9.106 140

- 9.119–122 146
- 9.121 146
- 9.143 184
- 11.1–4 21 Anm. 110, 40
- 19.55 75
- 27.204 84 Anm. 151
- 32.1 183
- 32.6 183
- 32.7 184 Anm. 363
- 32.64 75
- 34.147 158 Anm. 309
- 34.148 161 Anm. 321
- 34.348 156
- 35.65 93
- 36.43 40 Anm. 16
- 36.127 301
- 37.1 79
- 37.23–26 299–300
- 37.28 73, 92, 117 Anm. 213
- 37.42–51 85 Anm. 151
- 37.49 85 Anm. 151
- 37.62 269
- 37.62–75 269
- 37.63 269
- 37.115–116 269
- 37.119 269
- 37.121 269
- 37.122 269
- 37.136 300–301
- 37.150 271 Anm. 14
- 37.200 268
- 37.204 56

Plinius d. J.

- *epist.*
 - 4.30 198
 - 8.8 102, 198
 - 8.8.2 102 Anm. 188
 - 8.8.2f. 207 Anm. 405
 - 8.20 198 Anm. 379
- *paneg.*
 - 30–31 227 Anm. 467

Plutarch

- *Marc.*
 - 19.11 41 Anm. 24

Poseidipp

- *Lithika* 58–64
 - 1 60

- 1–15 59, 60, 63, 64
- 4 62
- 5 62
- 7 61 Anm. 93, 63
- 8 62 Anm. 97
- 8.7–8 62 Anm. 99
- 13 62 Anm. 97
- 15 62 Anm. 97, 63
- 16 63, 64
- 16.1–3a 63
- 16.3b–6 63
- 16.5–6 63, 64
- 16–20 59
- 17 62
- 19 59

Properz

- 1.14.12 140 Anm. 277
- 1.17.16 147 Anm. 287
- 2.10.25–26 113
- 3.3. 113, 129
- 3.3.1–3 112 Anm. 201
- 3.3.2 112 Anm. 202
- 3.3.5–6 129
- 3.3.31–32 113
- 3.3.49 112 Anm. 202
- 3.3.51–52 113
- 4.30.10 158

Pseudo Vergil

- *Aetna*
- 337 157 Anm. 300
- 626–646 29 Anm. 130
- *Culex*
- 3–5 124 Anm. 235
- 35–36 123 Anm. 232
- 412 29 Anm. 129
- *Lydia*
- 125 160

Quintilian

- *inst.*
- 1.5.3 20
- 2.19.3 29 Anm. 132
- 6.3.14 147 Anm. 287
- 8.3.61–69 6

- 9.4.22 20 Anm. 107
- 9.4.76 135 Anm. 266
- 12.10.12 79 Anm. 136

Rhetorica ad Herennium

- 4.62 182

Scribonius Largus

- 162 186 Anm. 368

Seneca

- *dial.*
- 8.5.3 121
- *epist.*
- 65.3 183
- *Med.*
- 309–311 115
- *nat.*
- 1.1.4 20 Anm. 107
- 1.3–8 109
- 3.25.12 300
- 4 A.2.1 221
- 4 A.2.2 221
- 4 A.2.10 221
- 4 A.2.17–21 221
- 4 A.2.17–30 220 Anm. 442
- 7.27.4 74
- *pr.* 12 123

Sidonius Apollinaris

- *carm.*
- 11.30–31 12 Anm. 61
- 15.141–143 68 Anm. 113
- 22.139 102 Anm. 185

Silius Italicus

- 2.39 166
- 2.415 83
- 8.339 165
- 11.358 142
- 11.512 166
- 12.218 199
- 14.64–69 75
- 14.66 18
- 15.157 142

Solinus

- 15.29–31 300
- 33.20–21 110

Statius

- *silv.*
 - 1.2 198 Anm. 379
 - 1.2.126 147 Anm. 287
 - 1.2.147–157 101
 - 1.2.148–151 101
 - 1.3 3 Anm. 13, 198 Anm. 379
 - 1.3.36 102 Anm. 185
 - 1.3.48 45 Anm. 44
 - 2.2 3 Anm. 13
 - 2.3 130–134
 - 2.3.1–5 131 Anm. 259, 132
 - 2.3.9–10 133
 - 2.3.31–34 133
 - 2.3.42 131
 - 2.3.43 133
 - 2.3.47 132
 - 2.6.91–92 138
 - 3.1 198 Anm. 379
 - 4.3 3 Anm. 13, 31–32
 - 4.3.72 32
 - 4.3.73–75 32
 - 4.3.83–84 32
 - 4.4.53 129
 - 4.6 40 Anm. 16
 - 4.6.27 129
 - 5.5.31 129
- *Theb.*
 - 6.296–297 181
 - 6.301–325 182
 - 6.326–331 182
 - 6.332–339 182
 - 6.336 182
 - 7.55–56 274 Anm. 29
 - 7.193 47 Anm. 48
 - 8.253 155
 - 9.338 214
 - 9.431 20 Anm. 107

Sueton

- *Tib.*
 - 14 199

Symmachus

- *epist.*
 - 1.14.4 12 Anm. 61

Synesios von Kyrene

- *De dono* 42 Anm. 27

Tabulae Iliacae

- 40 Anm. 16, 51

Tacitus

- *ann.*
 - 1.70.6 78 Anm. 135
 - 2.87 135
- *dial.*
 - 18 78 Anm. 136
 - 21.7 135
- *hist.*
 - 1.27.14 165

Theokrit

- 1 127
- 1.27–56 113
- 1.59 113
- 7.114 225

Tertullian

- *spect.*
 - 2 143

Theophrast

- *Lap.*
 - 29 301
 - 30 56 Anm. 73

Tibull

- 1.7.61 220 Anm. 442
- 1.9.7–8 49 Anm. 55
- 2.1.64 128

Valerius Flaccus

- Val. Fl.
 - 5.590 142

Vergil

- *Aen.*
 - 1.242–249 202
 - 1.254 47 Anm. 48
 - 1.687 134
 - 1.688 134
 - 1.742 ff. 157 Anm. 300
 - 2.449 165
 - 4.700–702 109
 - 6.585–591 46 Anm. 46

- 6.642 211
- 6.656 211
- 6.674 211
- 6.726 160
- 6.729 133 Anm. 262
- 6.848 45 Anm. 44
- 7.393 166
- 7.718 133 Anm. 262
- 7.789–790 274 Anm. 29
- 8.98 147 Anm. 287
- 8.390 164
- 8.401–403 163
- 8.619 163
- 9.97 166
- 10.1–117 43 Anm. 32
- 12.790 164 Anm. 328

– *ecl.*

- 1.1 112
- 2.66 230
- 3.35 113
- 3.36–48 113
- 3.38–39 113
- 3.43 113
- 3.45 113
- 3.47 113
- 6.3–5 230
- 6.40 147 Anm. 287
- 10.42 136

– *georg.*

- 1.50–53 230 Anm. 481
- 1.143 159
- 2.44–46 31 Anm. 138
- 2.117 225 Anm. 459
- 2.136–176 231
- 2.237 232
- 2.458–466 231
- 2.458–459 231
- 2.467–474 231 Anm. 490
- 2.478 ff. 157 Anm. 300
- 2.479 78 Anm. 135
- 2.490 231
- 2.493 231
- 2.513–522 231
- 3 137–138
- 3.1–48 137
- 3.10–11 137
- 3.16–36 137
- 3.17 137
- 3.525 231
- 3.525–526 231

- 4.287 232
- 4.287–314 232
- 4.337 160
- 4.486–487 232
- 4.523 136
- 4.566 112

Vitruv

- 5.3–9 218 Anm. 436
- 5.9.1 219 Anm. 439
- 8.3.1–2 208 Anm. 407
- 8.4.5 217 Anm. 435
- 8.5.10 217 Anm. 435
- 8.6.4–7 209 Anm. 414
- 8.7.10 217 Anm. 435
- 9.3.4 206 Anm. 397

