

Ferdinand Stürner

Poesis ancilla philosophiae* – Teuthras’ Gesänge und die Poetik der *Punica

In Buch 11 der *Punica* wird geschildert, wie Hannibal nach dem Sieg bei Cannae mit seinem Heer in den Mauern des verbündeten Capua überwintert.¹ Dieser Aufenthalt ist als entscheidender Wendepunkt der Handlung konzipiert: Hannibal und seine Soldaten erliegen den Versuchungen des kampanischen Luxus und büßen so ihre erdrückende militärische Überlegenheit ein. Die Bankette des Winterlagers werden von Auftritten des Sängers Teuthras begleitet, der in seinen beiden Vorträgen zunächst die Gründung Capuas durch seinen Eponymos (288–302),² dann die Macht von Gesang und Dichtung anhand mythologischer Exempla besingt (432–484).

Auch wenn es für die Episode gewisse Vorbilder in der Geschichtsschreibung gibt,³ bezieht sie ihre eigentliche Inspiration aus der epischen Tradition, die seit Homer den Auftritt des Sängers beim Bankett oft gestaltet hat. Spaltenstein macht auf zahlreiche Anklänge an das Karthago der *Aeneis* aufmerksam, wo die Trojaner beim Fest in Didos Palast den Gesängen des Iopas (*Aen.* 1,740–747) lauschen.⁴ Karthago ist bei Vergil bekanntlich umfassend nach dem Vorbild des homerischen Scheria gestaltet,⁵ mag für den Auftritt des Sängers inhaltlich auch eher Apollonios’ Orpheus (*Apoll. Rhod.* 1,496–511) als der am Phäakenhof wirkende Demodokos (*Od.* 8,62–82; 261–366; 499–519) Pate gestanden haben. Im Capua der *Punica* klingen Vergils Karthago und Homers Scheria gleichermaßen nach,⁶ wobei eine bei den Vorläufern angedeutete Handlungsalternative Umsetzung findet: Anders als Odysseus und Aeneas erliegt Hannibal den Versuchungen des „phäakischen“ Lebensstils, den antike Kommentatoren immer wieder als eine

Anmerkung: Eine frühe Version dieses Beitrags wurde 2016 beim *Symposium Cumanum* der Virgilian Society vorgestellt. Prof. Timothy Moore (St. Louis) habe ich für die Einladung, den Teilnehmern der Tagung für wichtige Hinweise zu danken. Den Herausgebern dieses Bandes bin ich für die gründliche Durchsicht des Manuskripts und fruchtbare Anregungen verbunden.

1 Grundlegend zu Capua in den *Punica* Burck 1984. Für eine umfassende und aktuelle Bibliographie vgl. jetzt die Beiträge in Augoustakis 2019.

2 Zitate aus den *Punica* folgen der Ausgabe von Delz.

3 Vgl. Liv. 23,18,10–16; vorher ähnlich schon Cic. *Ag.* 2,35,95; Diod. 26,11–14; Strabo 5,4,13–14. Da Polybios das Winterquartier und seine demoralisierende Wirkung nicht kennt, liegt es nahe, an eine annalistische Quelle zu denken – in Frage kommt v.a. Coelius Antipater. Zur Sache Burck 1984, 4; Seibert 1993, 219 f.

4 Spaltenstein 1990 zu den Versen 11, 272 ff.; vgl. jetzt auch Keith 2019.

5 Hierzu in jüngerer Zeit etwa Giusti 2018, 207 f.

6 So nimmt die Beschreibung des luxuriösen Lebens in Capua auch über Vergil hinausgehend Ingredienzen der phäakischen *façon de vivre* auf, wie sie *Od.* 8, 248 f. dargestellt ist: δαίς (z. B. 11,270–280; 428–429); κίθαρίς (289–290; 408; 415; 432–439); χοροί (428–431); λοετρά θερμά (418 f.); εὔναι (272–274; 401). Auf Homer weist auch der Kunstgriff, den Sänger mehrfach auftreten zu lassen.

Präfiguration „epikureischer“ Doktrin gedeutet haben.⁷ Wie auch in anderen Szenen des Epos wird anti-epikureische Polemik so zum Vehikel der für die *Punica* zentralen *labor*-Ethik. Der Auftritt des Sängers unterscheidet sich dabei nicht nur thematisch, sondern auch funktional grundlegend von den Vorbildern, weil ihm expressis verbis eine Schlüsselfunktion in der Handlungsentwicklung zugewiesen wird: Der Erzähler sieht vor allem im zweiten Gesang eine maßgebliche Ursache für den Verfall der karthagischen Moral (11, 481 f.; vgl. aber auch 11, 289 f.).

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass nur wenige Episoden der *Punica* häufiger kommentiert und interpretiert worden sind.⁸ Die Auftritte der Sänger bei Homer und Vergil haben in der antiken Kommentartadition ein reiches dichtungstheoretisches Echo gefunden, sodass es naheliegend ist, den Auftritt des Teuthras als metapoetische Allegorie zu verstehen, die in Form einer *mise en abyme* selbstreflexiv wesentliche Dynamiken literarischer Produktion inszeniert und problematisiert.⁹ Freilich gehen die Vorstellungen darüber, welche Aspekte dabei im Vordergrund stehen, denkbar weit auseinander. Einerseits mag es einleuchtend erscheinen, die Gesänge als Idealmodell dichterischer Aktivität zu lesen, weil sie zur Überwindung Hannibals und damit einer titanischen Transgressorenfigur beitragen; andererseits sind *labor* und *cupido laudis* in den *Punica* so konsequent als Stimuli der *virtus* konzeptualisiert, dass man sich fragen muss, wie exemplarisch ein Typus von Dichtung sein kann, der eben diese wünschenswerten Eigenschaften unterminiert.¹⁰

Wenn die Problematik hier erneut aufgegriffen wird, geschieht dies mit einem in zweierlei Hinsicht veränderten Fokus. Zum Ersten verstehe ich die Teuthras-Szenen nicht primär als ein Modell dichterischer Produktion und damit als Ausdruck vor allem auf die Frage der Gattung ausgerichteter Selbstdefinition, sondern als Allegorie literarischer Kommunikation, die neben der Aktivität des Modellautors vor allem den Akt der Rezeption durch einen oder mehrere Modellleser thematisiert.¹¹ Zum Zweiten versuche ich, die anhand des Modells inszenierten Zusammenhänge konsequenter auf ihre Verortung in antiken Diskurshorizonten auf dem Feld der Musik- und Literaturtheorie hin zu untersuchen, als dies bislang geschehen ist.¹² Im Ergebnis wird sich zeigen, dass in

7 Hierzu etwa Gordon 2012, 38–71.

8 Wesentliches bei Schenk 1989; Deremetz 1995, 411–474; Bettenworth 2004, 338–394; Marks 2009; Río Torres-Murciano 2012; Heerink 2013; Walter 2014, 286–298; Keith 2019. Vgl. außerdem die grundlegenden Bemerkungen bei von Albrecht 1964, 160 und Burck 1984, 17 f. und 24–28.

9 Zu dieser Technik in der römischen Literatur grundlegend Deremetz 1995.

10 Idealmodell: Schenk 1989; Deremetz 1995. Dagegen: von Albrecht 1964; Bettenworth 2004 und Marks 2009. Zur Rolle von *labor* und *cupido laudis* vgl. Ripoll 1998, 236–253.

11 Damit meinen wir nicht *Ecos lettore / autore modello*, also Formen des impliziten Lesers / Autors, sondern intra-homodiegetische Spiegelungen des Lesers / Autors im Text, die eine Rolle bei der Konstitution impliziter Leser- bzw. Autorschaft spielen können.

12 Wichtige Anregungen hierzu bei Río Torres-Murciano 2012, der allerdings zu ganz anderen Schlussfolgerungen gelangt und vor allem an textkritischen Fragestellungen interessiert ist. Die einst übliche Umstellung der Verse 11,453–458 hinter 290 darf durch diese Arbeit als endgültig überholt betrachtet werden; zu dem Problem auch schon Deremetz 1995, 423–427 und Bettenworth 2004, 363–369.

Teuthras' Gesängen ex negativo ein Idealmodell literarischer Kommunikation entwickelt wird, das einem stark ethisch und kognitiv orientierten literaturästhetischen Programm verpflichtet ist und sich in der *palaia diaphora* zwischen Dichtung und Philosophie erstaunlich radikal auf die Seite eines philosophischen Dichtungsverständnisses schlägt. Einige Merkmale des oft inkriminierten Stils der *Punica* lassen sich so als Folgephänomene klar umrissener literaturtheoretischer Vorstellungen erweisen.

1 Carmen prius: Epos und Ethos

Teuthras' erstes Lied handelt von *reges et proelia* und lässt sich damit am ehesten dem epischen Genre zuordnen: Thematisiert wird die Gründung Capuas durch Capys und dessen Abstammung vom Haus des Dardanus. Es ist bereits bemerkt worden, dass das Lied inhaltlich auf der Dardaniden-Genealogie fußt, die Aeneas in *Ilias* 20 (215–240) formuliert und die Vergil in der *Aeneis* einer vielsagenden Änderung unterzogen hat.¹³ Während Capuas Eponym Kapys bei Homer als Großvater des Aeneas in Erscheinung tritt, gibt Vergil, vielleicht angeregt durch Coelius Antipater, den Namen einem eher zweitrangigen Gefolgsmann des Aeneas und macht diesen zum Gründer der Stadt (*Aen.* 1,184; 10,143–145).¹⁴ Damit erscheint der homerische Mythos zu einer Ursprungsgeschichte von klarer politischer Relevanz transformiert, indem eine natürliche Hierarchie zwischen den Städten Rom und Capua angedeutet wird. Wenn Teuthras wiederum etwas exzentrisch Capuas Gründung auf den homerischen Kapys zurückführt,¹⁵ offeriert er seinen Zuhörern eine alternative Sichtweise, die Vergils Vision von Rom als auserwählter Nation Italiens zu unterminieren droht und dementsprechend die Capuaner in ihrem Abfall bestätigt.¹⁶

Freilich lässt sich das Lied ebenso als Hinweis auf eine moralische Verpflichtung verstehen, angesichts der gemeinsamen Genealogie die Römer zu unterstützen, wie es auch vom römischen Erzähler mit Nachdruck gefordert wird (11,28–32).¹⁷ Von diesen beiden Bedeutungsebenen entspricht die erste ganz simpel den Erwartungen der Zuhörer: Sie ist offenkundig, bleibt aber ohne tieferen kognitiven Wert. Die zweite erschließt sich nur einem ethisch hinterfragenden und selbstkritischen Rezipienten, man könnte auch sagen: einer philosophisch-kritischen Einstellung zur Literatur.¹⁸ Man fühlt

¹³ Bettenworth 2004, 370.

¹⁴ Servius bezeugt die Konstruktion als Erfindung Vergils. Coelius kannte einen *sobrinus* des Aeneas mit dem Namen Capys: Vgl. Serv. *Aen.* 1,242 und 10,145; J. Heurgon, s.v. Capi (Capys), *EV* 1, 651–52.

¹⁵ V. 297 ist am ehesten so zu verstehen, dass der Kapys der homerischen Genealogie selbst Capua gründet und der Stadt seinen Namen gibt. Die übrige Tradition weiß allerdings, neben zahlreichen anderen Ätiologien, seit Hekataios nur von einer späteren Gründung mit Kapys als Eponym: vgl. C. Hülsen, s.v. Capua, *RE* III 2 (1899), 1555.

¹⁶ Bettenworth 2004, 370 f.; Walther 2014, 287–291.

¹⁷ Schenk 1989.

¹⁸ Ähnliches beobachten Deremetz 1995, 417 f. und Bettenworth 2004, 370–372.

sich an die beiden Auffassungen erinnert, die in der antiken Exegese zu den Gesängen des homerischen Demodokos entwickelt wurden. Einerseits interpretierte man das Lied von Ares und Aphrodite (*Od.* 8,261–366) als geeigneten Spiegel der τρυφή der Phäaken, andererseits ging man davon aus, Demodokos (und mit ihm Homer) habe den Zuhörern (und Lesern) eine allegorisch verschlüsselte Lektion vermitteln wollen.¹⁹ Beide Ansätze erscheinen bei Silius kombiniert und auf das Lied des Teuthras übertragen.

Man hat aus diesem Befund die Schlussfolgerung gezogen, Teuthras, dessen Herkunft aus dem loyalen Cumae 11,288 explizit hervorgehoben ist, bediene sich des rhetorischen Verfahrens der *emphasis*,²⁰ um angesichts eines Defizits an *parrhesia* die Capuaner unverfänglich an ihre Pflichten zu erinnern.²¹ Anders als etwa im Fall des homerischen Phemios (ὃς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη: *Od.* 1,154) gibt der Text aber keinen Hinweis darauf, dass der Kitharöde Partei ergreift. Man wird also akzeptieren müssen, dass Teuthras' Herkunft nicht per se als Anhaltspunkt für romfreundliche Intentionen gedeutet werden kann, sondern eher allgemein auf die Lokalisation des Flusses weist, nach dem der Sänger benannt ist.²² Ebenso muss die Idee, der Auftritt motiviere den Sohn des Pacuvius zu seinen Plänen, Hannibal zu ermorden (11,303–368),²³ spekulativ bleiben. Es sind *foedera*, nicht *maiores*, die der junge Capuaner expressis verbis als seine Motivation benennt (328), und auch sonst wird nirgends angedeutet, dass er die ethische Relevanz des Vortrags durchschaut hat.

Diese Leerstelle ist wesentlich, weil sie verdeutlicht, dass den Capuanern die verborgene moralkritische Dimension nicht nur aufgrund ihrer Rezeptionshaltung entgeht. Sicher: Anders als bei Vergil wird der Vortrag des Sängers als Teil eines wüsten Trinkgelages inszeniert (*Bacchique e more liquorem / irrorat mensis turba ardescitque Lyaeo*: 301–302), das die *mens* unfähig macht, ihre Funktionen zu erfüllen (*potando exarmata*: 308).²⁴ Eine kognitive Rezeption der Gesänge ist mithin nicht nur erschwert, sondern von vornherein unerwünscht – es bleibt als Funktion des Poeten, den Ohren des Publikums gefällig zu sein (*permulcet ... aures*: 290). Der hedonistische Fokus auf *phone* und *lexis* freilich kann das Versagen des Publikums beim Umgang mit dem *logos* der Darbietung nur partiell erklären. Fragt man nach problematischen Dimensionen der Darbietung selbst, sind zwei Aspekte auffällig.

Zunächst verdient die knappe Charakterisierung des Capys in 11,296 Beachtung (*nulloque minor famave manu*). Dieses Miniaturporträt lässt wohl nicht zufällig an die Worte denken, mit denen Vergils Ilioneus den rex Aeneas als Gesandter vor Dido charakterisiert: *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit, nec bello maior et armis* (*Aen.* 1,545 f.).²⁵ Implizit scheint Teuthras postulieren zu wollen, Capys müsse als

19 Vgl. Athen. 12,511 b/c; Plut. *aud. poet.* 20a; schol. *Od.* 8,267 u. 272 sowie die Diskussion bei Burkert 1960.

20 Hierzu Lausberg 1960, 450–453.

21 Deremetz 1995, 416 f.

22 Vgl. hierzu eingehender unten.

23 Deremetz 1995, 417.

24 Nach Bettenworth 2004, 359 f. ein ungewöhnliches Element epischer Gastmahlszenen.

25 Zur Relevanz der Vergil-Stelle vgl. Cairns 1989, 39 f. sowie Schauer 2007, 177 f.

Krieger auf Augenhöhe mit Aeneas gesehen werden, doch fehlt eine Entsprechung zum ethischen Anspruch des Vorbilds. Von den in Vergils Versen anklingenden Tugenden bleibt bei Teuthras jedenfalls nur die *fortitudo* übrig. Wie Capys' Darstellung ethische Konnotationen vermissen lässt, gilt dies für Teuthras' Narrativ in seiner Gesamtheit. Keiner der mythischen Vorfahren, an die erinnert wird, spielt eine substantielle Rolle in der exemplarischen Tradition, und der Leser muss sich fragen, welche moralischen Lektionen diese capuanische „Heldenparade“ eigentlich vermitteln könnte. Im Elysium der *Aeneis* jedenfalls scheinen Dardanus, Assaracus und Ilus einen archaischen Heldentypus zu verkörpern, der sich deutlich von dem Modell exemplarischen Handelns abhebt, das Aeneas repräsentiert (6,648–655).²⁶ So haben sie ihren Auftritt als *antiquum genus* (648) und werden mit längst vergangenen, glücklicheren Zeiten assoziiert (*nati melioribus annis*: 649) – kein Wunder also, dass Aeneas sie nur aus der Ferne (*procul*: 651) bestaunt und keine Versuche unternimmt, mit ihnen in Kontakt zu treten: Für ihn zählt eine Zukunft, über die sie ihm nichts mitzuteilen haben. Im Lied des Teuthras erhalten diese Helden passenderweise ihren Platz in einem epischen Narrativ, das auf κλέα ἀνδρῶν fokussiert, die v. a. aus einer vornehmen Abstammung und kriegerischen Verdiensten resultieren, damit aber weit entfernt sind vom stärker ethisch orientierten Heldenbild der *Aeneis*. Bekanntlich war die antike Exegese höchst sensibel, wenn es um den ethischen Vorbildwert der Helden traditioneller Epik ging,²⁷ und es scheint, dass das Ausbleiben einer überzeugenden kognitiven Reaktion der Hörer auf den Vortrag verbreitete Bedenken gegen deren Exemplarität spiegelt.

Ähnliches kann über die Art gesagt werden, in der Teuthras die Ursprünge der Dardaniden thematisiert. Während die gemeinsame Abstammung von Dardanus in der *Aeneis* die omnipräsente Folie abgibt, vor deren Hintergrund moralische Verpflichtungen gegenüber fremden Nationen erörtert werden,²⁸ konzentriert sich Teuthras lieber auf die erotischen Komponenten seines Stoffs (11,291f.). Die Wendung *canere amores*, die auf die Liebeselegie ovidischer Prägung weist, unterstreicht diesen Aspekt.²⁹ An einer Schlüsselstelle der Genealogie wird so ethischer Gehalt durch ein Thema überlagert, das seit der Fundamentalkritik des Xenophanes immer Gegenstand distanzierter Würdigung traditionellen epischen Dichtens geblieben ist.³⁰ Man wird folgern dürfen, dass im Gesang des Teuthras häufig konstatierte Defizite homerisierender Epik gleichsam epitomisiert und mit dem Thema gescheiterter Rezeption verknüpft sind, wobei das Versagen produktiver Kommunikation zwischen Dichter und Publikum Ursachen sowohl auf der Ebene des Senders als auch des Empfängers hat. So wird Teuthras schwerlich dem Anspruch gerecht, als Dichter Wohltäter seiner Zuhörer zu sein, wie er ihn für die Poesie generell im zweiten Lied erhebt; umgekehrt erscheint aber auch

²⁶ Ähnlich versteht die Verse Binder 2019, 596.

²⁷ Zur Tradition der ethischen Homer-Exegese vgl. die umfassende Bibliographie bei Nünlist 2009, 13.

²⁸ Schauer 2007, 97 f.

²⁹ Auch sonst hat die Passage *color Ovidianus*: vgl. Bruère 1959, 232; Spaltenstein 1990, 124 ad loc.

³⁰ Nünlist 2009, 270 mit der Literatur.

fraglich, inwieweit die Capuaner von einem klarer artikulierten ethischen Appell profitiert hätten.

2 *carmen alterum*: Sinn und Sinnlichkeit

Teuthras' zweites Lied illustriert die Macht der *mousike* anhand einer katalogartigen Auflistung mythischer Sängerfiguren. So weist das Exemplum des Arion (446–448) auf die Fähigkeit des Gesangs, die Gewalt der Elemente (*turbatum ... moderata profundum*) und die nicht-rationale wie auch die unbelebte Natur zu lenken;³¹ die Leistung Amphions als zweiter *ktistes* Thebens (440–445) bringt darüber hinaus den Topos der gemeinschaftsfördernden, sozialisierenden Wirkung des Sängers ins Spiel,³² mit Chiron (449–458) und der von ihm besungenen Kosmogonie rückt der Dichter als Pädagoge, Weisheitslehrer und Philosoph in den Fokus;³³ im Orpheus-Teil (459–480) werden alle diese Themen wieder aufgegriffen und um das typisch orphische Motiv der Bezwingung des Todes ergänzt. Das Lied trägt, wie der Erzähler präzisiert, entscheidend zum Niedergang der karthagischen Moral bei (*imprimis*: 11,432) – mehr noch als Capuas Luxus und das Wirken der Venus, die als Allegorie der Voluptas das Verliegen Hannibals und seiner Männer effektiv orchestrieren darf (385–413). So ist der Name des Sängers, der auf Kampaniens Bäderluxus weist, denn auch sehr passend gewählt.³⁴ Die demoralisierenden Folgen des Gesanges lassen den Inhalt zu einem eigentlichen Spiegel seiner Wirkung werden.³⁵ Die *mousike* initiiert die militärische Erholung Roms und vollbringt, was die römischen Generäle in den Büchern 1–10 nicht zu leisten vermochten.

All dies lässt die Frage naheliegend erscheinen, inwiefern Form und Inhalt des Gesangs Kritik an bestimmten literarischen Genres oder Themen implizieren. Gelegentlich wurde dabei an die Elegie gedacht,³⁶ doch scheint mir diese Verbindung inhaltlich nicht sonderlich naheliegend zu sein. Raymond Marks brachte, wie zuvor schon Michael von Albrecht, das mythologische Epos ins Spiel,³⁷ aber der gesamte Gesang hat nicht viel mit den Epen eines Statius oder Valerius Flaccus gemein und lässt auch sonst nicht an die abgedroschenen Stoffe mythologischer Epik denken, die etwa Martial gelegentlich verspottet.³⁸ Eher in Frage kommt in meinen Augen strukturell wie thema-

31 Zur Arion-Tradition vgl. Wille 1967, 553–555.

32 Hierzu Power 2010, 163–169 und passim.

33 Zu Chiron in der literarischen Tradition Wille 1967, 537–539; zu Chiron als Erzieher in der *Achilleis* vgl. Kortmann in diesem Band (S. 183 f.; 200).

34 Stimmt die alte Konjektur zu Prop. 1,11,11, war der Teuthras eine Thermalquelle in der Gegend von Baiae: vgl. Richardson 1977, 177. Die verweichlichende Wirkung des Bäderluxus ist ein omnipräsenter Topos der römischen Literatur.

35 Deremetz 1995, 419.

36 Walter 2014, 295–297.

37 von Albrecht 1964, 160; Marks 2010, 192 f. Zustimmend: Río Torres-Murciano 2012, 397 f.; Heerink 2013.

38 So z. B. 5,53; 9,50; ähnlich Iuv. 1,1–21. Zu dem Thema vgl. Söllradl in diesem Band (S. 101).

tisch der Typus mythologischer Zyklen (man sprach auch von „Kollektivgedichten“³⁹), wie er sich im Anschluss an Kallimachos' *Aitien* oder Nikanders *Heteroionumena* entwickelte. Motivisch-strukturelle Anklänge an Kollektivgedichte wie Ovids *Metamorphosen*⁴⁰ und *Fasten*,⁴¹ vor allem aber an Vergils 6. Ekloge, die sich als Katalog typisch alexandrinischer Themen gewissermaßen als ein Kollektivgedicht in nuce verstehen lässt,⁴² unterstreichen diesen Zusammenhang. Wie bei Vergil verbindet sich in Teuthras' Lied mit dem Thema des Dichterlobs eine Kosmogonie. So behandelt Chirons Gesang die Erschaffung der Welt durch göttliches Wirken, durch die einleitende Wendung *namque canebat* (*Pun.* 11,452f.; *ecl.* 6,31) wird die Parallele leitzitathaft markiert. An Vergil lässt außerdem auf der technischen Ebene die komplexe Verschachtelung dreier Erzählerstimmen („Silius“ / Teuthras / Chiron bzw. „Vergil“ / Tityrus / Silen)⁴³, auf der inhaltlichen der Fokus auf Verwandlungssagen denken – mag das Metamorphosen-Thema bei Silius auch stärker auf Andeutungen beschränkt bleiben als bei Vergil.⁴⁴ Bekanntermaßen wird in *ecl.* 6 die Spannung zwischen der Poetik des kallimacheischen *carmen deductum* und einer Dichtung, die in traditionell-epischem Stil *reges et proelia* zelebriert, programmatisch und paradigmatisch ausgelotet.⁴⁵ Wenn freilich bei Vergil das kallimacheische Programm manchen zufolge selbstbewusst affirmiert,⁴⁶ nach Meinung anderer zumindest nicht grundsätzlich verworfen wird,⁴⁷ erscheint Kallimacheisches in den *Punica* explizit mit einem Szenario moralischen Verfalls verknüpft und so deutlich diskreditiert.

In dieselbe Richtung weisen subtil eingearbeitete Bezüge auf die ethische Musiktheorie, die man in der Antike gemeinhin mit dem Wirken des Damon von Oa in Verbindung brachte.⁴⁸ Damon erweiterte die alte Auffassung von der kathartischen Wirkung der Musik, indem er einzelnen *harmoniai* definierbare Wirkungen auf die Psyche

39 Martini 1927.

40 V. a. in Kosmogonie (*met.* 1,453–458) und Orpheus-Mythos (*met.* 1,459–480; 11,1–66): vgl. Bruère 1959, 234f. Das alexandrinische Kolorit verstärken zusätzliche Reminiszenzen an das Orpheus-Epyllion im vierten Buch der *Georgica*, vgl. Spaltenstein 1990, 137–39.

41 Vgl. 446–448 und *fast.* 2,113–116; hierzu Bruère 1959, 234.

42 Vgl. etwa Skutsch 1956; Otis 1964, 187. Zur – ebenfalls alexandrinischen – Katalogtechnik Skutsch 1901, 54–56.

43 Zur Rahmenteknik in *ecl.* 6 Rumpf 1996, 226–232; Baier 2003.

44 Dass es sich beim Amphion-Mythos und Chirons Gesang um Metamorphosen handelt, ist evident; im Fall des Orpheus wird explizit auf den Katasterismos der Leier verwiesen (459–461). Der Arion-Mythos impliziert selbst keine Metamorphose (obwohl die Tradition teilweise von einer Verstirnung des Delphins berichtet). Als „Ersatz“ wird in V. 447 die Verwandlungsfähigkeit des Proteus erwähnt: Unter dem Gesichtspunkt strikter Handlungsökonomie „inutile“ (Spaltenstein 1990, 135), verleiht dieses Element der seit Hesiod bekannten Geschichte Metamorphosen-Kolorit.

45 Vgl. die Gegenüberstellung im Proöm *ecl.* 6,3–12. Zur schon von Pfeiffer erkannten Bezugnahme auf den Aitienprolog in diesen Versen vgl. zusammenfassend Clausen 1994, 174f.

46 In diesem Sinne etwa Clausen 1994, 176f.; Baier 2003.

47 Eine Distanzierung von einzelnen Elementen erkennen etwa Otis 1964, 134f.; Rutherford 1989.

48 Zu dieser Theorie etwa Abert 1899; Comotti 1991, 32–34 u. 44–49; West 1992, 246–253; Barker 2005. Zu Damon ist das Material jetzt gesammelt bei Wallace 2015.

zuwies und darüber hinaus einen engen Zusammenhang zwischen Musikpraxis und dem Zustand von Gemeinwesen postulierte.⁴⁹ Platon hat diese Theorien in den Idealstaatsentwürfen der *Politeia* und der *Nomoi* rezipiert⁵⁰ und der Tonskalen-Ethik eine kanonische Form gegeben, die spätere Behandlungen des Themas grundlegend prägte. Meines Erachtens finden sich bei Silius überraschend konkrete Echos dieser Tradition. So erinnert die merkwürdige Wendung *carpsit ... mollissima mensae*, mit der Teuthras' Gesänge eingeleitet werden (439),⁵¹ auffällig an die platonische Charakteristik des ionischen und des lydischen Modus (μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιών: *rep.* 3,398e),⁵² die als Verursacher von Trunkenheit, Weichlichkeit und Faulheit als ungeeignet für Männer des Krieges gelten (Ταύταις, οὖν, ὃ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ' ὅτι χρήσει; Οὐδαμῶς, ἔφη: *rep.* 3,399a). Ebenfalls nahe liegt der Bezug auf die demonisch-platonische Theoriebildung für die Darstellung Chirons, der einerseits Gesänge beherrscht, die heroische Gemüter bilden (*formabat ... / heroum mentes*: 11,449f.), andererseits solche, die der Besänftigung von Zorn dienlich sind (*compesceret iras*: 11,451). Es sind dies exakt die bei Platon dem dorischen bzw. phrygischen Modus zugewiesenen Funktionen, die im Idealstaat als einzige erlaubte *harmoniai* beibehalten werden (*rep.* 3,399a–c).⁵³ Schließlich ist zu erwägen, ob es sich nicht auch beim Vergleich des Teuthras-Gesangs mit dem Lied sterbender Schwäne (*linguam / vincere linquentes vitam quae possit olores*: 11,437f.) um mehr als einen bloßen Topos handelt. Nach verbreiteter Überzeugung beklagen die Schwäne im Tod vor allem ihr eigenes Geschick.⁵⁴ Die Erwähnung ihres Gesangs mag also auf die Modi verweisen, die bei Platon unter die Kategorie der ἀρμονίαι θρηνώδεις fallen und ebenfalls als ungeeignet für die Ausbildung der Krieger des Idealstaats eingestuft werden (*rep.* 3,398e).

Dass es sich bei den Anspielungen auf die ethische Musiktheorie um direkte Platon-Reminiszenzen handelt und diese von römischen Lesern auch als solche erkannt wurden, ist zumindest sehr wahrscheinlich. Angesichts der weiten Verbreitung sehr ähnlicher Modelle in der hellenistischen Musiktheorie und der umfassenden Platon-Rezeption in Varros einflussreichem Musik-Traktat⁵⁵ und Ciceros *De re publica*⁵⁶ wird man

49 Vgl. zuletzt etwa Wallace 2015, 23–50; Brancacci 2019.

50 Zu Platons Verwendung der Theorien Damons Barker 2005, 57–74; Brancacci 2008, 81–100; Pelosi 2010, 29–67.

51 Die Textkritik hat *mensae* verdächtigt. Heinsius konjiziert *Musae* (vorsichtig zustimmend Liberman 2011, 13, wie schon Drakenborch 1617, 570). Allerdings dürfte sich der Anstoß durch das Folgende erledigt haben. Cellarius erklärt richtig: *iucundissima et ad convivas ex hilarandos maxime idonea*.

52 Zu *mollis* als gängige Übersetzung für μαλακός vgl. ThLL 8,1369f. Es verdient in unserem Zusammenhang Beachtung, dass das Adjektiv auch benutzt wird, um in kallimacheischer Tradition eine Poetik zu beschreiben, die im Gegensatz zum heroischen Epos steht (Stellen: ThLL 8,1376f.).

53 Natürlich sind beide Züge in der literarischen Tradition vorbereitet: *Ov. fast.* 5,385f.; *Stat. silv.* 5,3,193f.; *Sen. Tro.* 832–835. Worauf es uns ankommt, ist die Kombination.

54 Vgl. Plat. *Phaid.* 84e–85a (wo dieser Glaube freilich als Irrtum zurückgewiesen wird).

55 Zur Rekonstruktion dieser verlorenen Schrift Wille 1967, 413–420.

sich in dieser Hinsicht aber nicht festlegen wollen. Für unsere Zwecke ist der Sachverhalt auch nicht entscheidend, dürfte für den Leser der *Punica* doch so oder so unmittelbar evident gewesen sein, worauf die Anspielungen hinauswollen: Sie verschieben den Fokus der Szene von Hannibals individuellem Schicksal auf die Wechselwirkungen von staatlicher Verfasstheit und *mousike*.

Der Gesang des Teuthras ist mithin ein Spiegel seiner äußeren Wirkung und ist es zugleich nicht. Der Inhalt des Liedes selbst führt eine Idealform dichterischer Betätigung vor, bei der sich in Anlehnung an gängige Idealstaatskonzeptionen bevorzugte Tonarten mit einem aus philosophischer Perspektive besonders geeigneten Inhalt verbinden. So durfte die von Chiron gesungene Kosmogonie als dichterisch-philosophische Thematik par excellence gelten.⁵⁷ Dem steht kontrastierend der Rahmengesang selbst gegenüber, der schon durch seine schädliche Tonart auch als inhaltlich verfehlt charakterisiert ist, folgt nach antikem Verständnis doch die Tonart quasi-automatisch dem Inhalt nach.⁵⁸ Verstärkt wird die gedankliche Rückbindung an das dämonisch-platonische Modell durch die performative Rahmung – mimische Darbietungen bei Tisch, die der Erzähler mit zügellosem Treiben zum Klang des Phryger-*aulos* vergleicht (11,428–431):

*variasque per artes
scenarum certant epulas distinguere ludo,
ut strepit assidue Phrygiam ad Nilotica loton* 430
*Memphis Amyclaeo pariter*⁵⁹ *lasciva Canopo.*

Und sie bemühten Bühnenkunst in mannigfaltiger Form,
um ihren Banketten durch Spektakel Glanz zu verleihen:
So tönt unablässig am Strand des Nils Memphis zum Klang der Phrygerflöte –
ebenso zügellos wie Spartas Canopus.

Das Attribut *Phrygia* spielt hier wohl nicht nur allgemein auf die kleinasiatische Herkunft des *aulos* an, sondern weckt auch gängige Assoziationen, die sich mit „phrygischer“ Musik verbanden: So wurden der phrygischen *harmonia* anders als bei Platon üblicherweise enthemmende Wirkungen nachgesagt,⁶⁰ der sog. phrygische *aulos* fand in

56 Die ethische Musiktheorie wurde im überwiegend verlorenen 4. Buch thematisiert; vgl. Aristides Quint. 2,6 Winnington-Ingram. Vom Rigorismus Platons dürfte Cicero sich dort allerdings eher distanzieren haben, wie es auch *leg.* 2, 38f. geschieht; vgl. von Albrecht 2010, 207 f.

57 So interpretiert jedenfalls die Kommentartradition das kosmologische Lied des Iopas in Vergils *Aeneis*: vgl. Serv. *Aen.* 1,741 (*philosophica ... cantilena*).

58 Vgl. etwa Plat. *rep.* 3,398d.

59 *passim* ω; *pariter* Thilo.

60 Vgl. v.a. die Polemik gegen Platon Aristot. *pol.* 1342b; dazu jetzt Lynch 2016 (dort auch die überreiche ältere Literatur).

den orgiastischen Riten der Kybele Verwendung.⁶¹ Ägyptische Musik galt allgemein als sinnlich.⁶² Die beim Symposium üblichen mimischen und pantomimischen Darbietungen wurden wiederum oft wegen ihres lasziven Charakters und der dubiosen Reputation der Darsteller kritisiert.⁶³ Wie sich also Capua als Gegenentwurf zu idealstaatlicher Gemeinschaftsverfassung verstehen lässt, ist Teuthras' Gesang als Antithese idealer literarischer Aktivität interpretierbar. Seine Stellung im *Punica*-Narrativ weist auf ein Dichtungsverständnis, das literarische Aktivität ganz im Sinne Platons weitgehend auf die politische Funktion ethischer Indoktrination festlegt. Als konkretes Ziel der impliziten Dichtungskritik lässt sich dabei nicht so sehr ein bestimmtes literarisches Genre oder der mythologische Stoff identifizieren, sondern vielmehr die Tradition des kallimacheischen Dichtens, wie sie sich von Anbeginn an vor allem in Abgrenzung zu traditionellen epischen Formen definierte und entwickelte.⁶⁴

Nun problematisiert die Episode nicht nur die Senderseite des literarischen Kommunikationsprozesses. Wäre Hannibal daran interessiert gewesen, die Darbietung kritisch zu rezipieren und auf ihre ethische Bedeutung hin zu reflektieren, hätte er die richtigen Schlussfolgerungen ziehen können, behandelt sie doch das Thema von der Macht der *mousike* in immer neuen Variationen. Der Gesang ließe sich somit in seiner Gesamtheit als Appell verstehen, das Potential von Musik und Dichtung für den eigenen Vorteil zu nutzen und zugleich ihre psychagogische Wirkung nicht zu unterschätzen. Hannibals Rezeptionshaltung ist dagegen durch eine hedonistisch-sensualistische Wahrnehmungsweise bestimmt (*Poenon laetante*: 432). Im Gegensatz zu den Capuanern hört Hannibal aufmerksam zu, doch konzentriert er sich fast ausschließlich auf die klanglichen und technischen Aspekte. Akustisch beeindruckt ihn die *dulcedo* (432f.), visuell zeigt er Interesse am Gang der Finger über die Saiten (434–437), doch deutet kein Detail darauf hin, dass er im engeren Sinn kognitiv auf den *logos* des Gesangs reagiert oder sich mit dessen *dianoia* befasst. Wird also üblicherweise behauptet, Hannibal sei in Capua durch die Gesänge des Teuthras geschwächt worden, ist dies eine unzulässige Verkürzung: Eher wird Hannibal Opfer seiner eigenen Rezeptionshaltung bzw., wenn wir ihn als Modellrezipienten betrachten wollen, seiner verfehlten Art, mit Dichtung und Musik umzugehen.

61 Zum phrygischen *aulos* West 1992, 91f. Der Hinweis auf Kanopos' Gründung durch Spartiaten (vgl. *Amyclaeo*, V. 431) ist weit mehr als eine „allusion érudite“ (Spaltenstein 1990, 134): Das Epitheton spiegelt subtil die Thematik des Verfalls ursprünglicher Sittenstrenge.

62 Vgl. etwa Ov. *ars* 3,318; Prop. 4,8,39; Mart. 3,63,5.

63 Vgl. z. B. Beacham 1991, 131.

64 Eine Distanzierung von den Inhalts- und Formidealen kallimacheisch-alexandrinischer Poetik wird bezeichnenderweise auch in anderen Episoden der *Punica* fassbar: vgl. etwa Marks 2017 zu bukolischen Elementen in Buch 14 sowie Cowan 2009 zum Thrasymennus-Aition.

3 Kontexte

In der Teuthras-Episode vollzieht sich mithin eine allegorische dichterische Selbstdefinition vor dem Hintergrund grundlegender poetologischer Horizonte. Zum einen wird der Sinn von Dichtung und Dichterlektüre auf den Spuren Platons dezidiert auf das *prodesse*, also den moralischen Nutzen, festgelegt und mit dem Thema der inneren Verfasstheit von Gemeinwesen verknüpft. Dementsprechend ist Hannibal zu einem Exemplum für die negativen Implikationen gestaltet, die sich aus hedonistischen Auffassungen der *mousike* ergeben können. Es ist naheliegend, hier vor allem Polemik gegen den Epikureismus zu sehen, dem in der Antike eine generelle Feindseligkeit gegen die Künste nachgesagt wurde. Die moralische Nützlichkeit der Dichtung qua Dichtung soll Epikurs Schule bestritten und die Poesie nur toleriert haben, sofern sie einen harmlosen Gewinn kinetischer Lust ermöglichte.⁶⁵ Scheria, das homerische Vorbild für Silius' Capua, spielte in dieser polemischen Tradition eine wichtige Rolle. Wie man die Phäaken als Proto-Epikureer begriff, sah man in der Reaktion des Odysseus auf Demodokos' Lieder Epikurs Literaturbegriff präfiguriert.⁶⁶ Solche Deutungshorizonte fortschreibend suggeriert der Erzähler der *Punica*, dass unverfänglicher Lustgewinn kein geeignetes Telos von Dichtung ist.

Zum anderen kommt das Problem des Verhältnisses von Gehalt und Gestalt und ihrer Würdigung durch den Rezipienten in den Blick, wie es seit hellenistischer Zeit zunehmende Theoretisierung erfuhr. Hannibals Art der Rezeption, die auf Oberflächenstrukturen fokussiert und inhaltlich-semantiche Tiefenstrukturen vernachlässigt, bildet ein Pendant zu formalistisch-euphonistischen Auffassungen der Literatur, die das *idion* der Poesie in ihrer Stilisierung sehen. So liegt etwa für die in Rom einflussreichen *kritikoi*, gegen die Philodem in *De poematis* polemisiert, das Wesen der Dichtung und der richtigen Dichterlektüre gerade in der *euphonia* begründet, d. h. dem durch *phone*, *lexis* und *synthesis* erzeugten Wohlklang.⁶⁷ Bei Silius scheint diese Auffassung auf einer allegorischen Ebene ad absurdum geführt. Allerdings werden die sinnlichen Wirkungen der Dichtung auch nicht grundsätzlich verworfen, sind sie doch nicht nur gefährliche Verführung, sondern auch konstitutiv für die Macht der *mousike* schlechthin. Diese Ambivalenz erinnert vor allem an die komplexe Doppelnatur, welche das stoische Denken der Dichtung unter platonischem Einfluss beilegt.⁶⁸ Einerseits werden die sinnlichen Wirkungen der Dichtung geschätzt, weil sie nach stoischer Überzeugung

⁶⁵ Zu den antiken Positionen und Testimonien jetzt zusammenfassend McOskey 2020 mit der umfangreichen Literatur; eine differenzierte Würdigung des tatsächlichen Umgangs mit der Dichtungstradition im Epikureismus bei Erler 2020, 101–122. Weitere Entwürfe hedonistischer Poetologie sammelt etwa Feddern 2021, 174–177.

⁶⁶ Asmis 1995.

⁶⁷ Zum vielbehandelten Problem der euphonistischen *kritikoi* bei Philodem grundlegend Janko 2000 (dort auch die ältere Literatur). Zu ihrer Wirkung in Rom Fuhrer 2003.

⁶⁸ Hierzu immer noch grundlegend Nussbaum 1993; außerdem Zagdoun 2000, 187–237 und Asmis 2017 mit der jüngeren Literatur.

entweder günstig auf irrationale Seelenteile einwirken⁶⁹ oder die Einprägung nützlicher Inhalte erleichtern,⁷⁰ sodass der Dichtung gar der Status einer wirkmächtigeren Philosophie zuerkannt wird. Andererseits hebt man auch die Gefahren poetischen Ornaments und gefälliger Inhalte hervor, da sie die Auseinandersetzung mit dem *logos* der Dichtung und das kritische Hinterfragen ethischer Horizonte mutmaßlich erschweren.⁷¹ Um diesem Problem zu begegnen und eine Trennung von Eindruck (*phantasia*) und Zustimmung (*synkatathesis*) zu erleichtern, hat die Stoa bekanntlich zur Ehrenrettung der traditionellen Dichtung eine Vielzahl von Verfahren entwickelt: Auf der Ebene des Rezipienten vor allem die Allegorese,⁷² Techniken kritischer Distanzierung⁷³ und die sinnorientierte Exegese der Oberflächenstrukturen;⁷⁴ auf der des Produzenten die Ausrichtung auf einen Kanon akzeptabler Genres, in dem Epos und Tragödie den ersten Platz einnehmen, und die Abfassung explizit philosophisch orientierter poetischer Texte.⁷⁵ Ganz entsprechend lässt sich aus der Teuthras-Episode eine implizite Poetik extrapolieren, die auf der Ebene des Genres Vorbehalte gegen nicht-epische bzw. nicht dezidiert ethisch orientierte epische Texte erkennen lässt, auf der Ebene des Stils wiederum zwar das besondere Potential der Dichtung aufgrund der ihr eigenen Formensprache und Inhalte affirmiert, psychagogische Wirkung und formalistisches Dichtungsverständnis aber ablehnt und einen primär kognitiv-ethischen Modus als Ideal literarischer Kommunikation avisiert.

Großes Gewicht kommt dabei dem Umstand zu, dass erfolgreiche poetische Kommunikation nicht nur von Genre und Stil, sondern insbesondere auch von der Diathesis des Rezipienten abhängig ist. So übersieht man wesentliche Untertöne im zweiten Gesang des Teuthras, wenn man ihn lediglich als Lobpreis der Möglichkeiten von Dichtung interpretieren will. Wird im Zusammenhang mit Chirons philosophischem Lied das Potential der Dichtung herausgekehrt, *irae* zu bezähmen (11,451), wird man sich kaum des Gedankens erwehren können, dass dieser Effekt die *menis* Achills nicht dauerhaft einzudämmen vermochte. Das Exemplum des von den Thrakerinnen getöteten Orpheus wiederum kann nicht nur als Illustration des Sieges der Poesie über die Sterblichkeit, sondern auch als Hinweis auf die Grenzen gelesen werden, die der Dichtung dort gesetzt sind, wo sie auf ungeeignete, irrational agierende Rezipienten trifft. Auch in dieser Hinsicht spiegelt die Binnenerzählung die Rahmenhandlung. Hätte Hannibal Stilisierung und Inhalte konsequent allegorisch verstanden bzw. auf ihr ethisches Potential hin hinterfragt, wäre sein Scheitern vermeidbar gewesen. Auch aus fragwürdiger Literatur

69 So etwa bei Poseidonios: vgl. F 168 Edelstein / Kidd mit Nussbaum 1993, 109–114; zur Position des Diogenes von Babylon Nussbaum 1993, 114–121.

70 Besonders einschlägig etwa Sen. *epist.* 110,8–12 und Strabo 1,2,3–8.

71 Vgl. etwa die Polemik Senecas gegen die besonders stark figurierte Lyrik (*epist.* 49,5) und exzessive Musikbegleitung (*brev* 12,4).

72 Long 1996; Nussbaum 1993, 133–136; Zagdoun 2000, 242–246; Asmis 2017, 138 f.

73 Nussbaum 1993, 136–144; Asmis 2017, 136 f.

74 Hierzu jetzt Asmis 2017, v. a. 139–148.

75 Vgl. etwa Nussbaum 1993, 109; Asmis 2017, 115.

können also bei der richtigen Herangehensweise wertvolle Schlussfolgerungen gezogen werden – ganz in der Art, wie dies etwa Plutarch in seinem (in dieser Hinsicht sicher stark durch stoisches Gedankengut beeinflussten) Traktat *De audiendis poetis* illustriert.⁷⁶

Wie entscheidend dieser Aspekt einer kritisch-kognitiven, auf ethische Horizonte fokussierenden Lektüre für die implizite Poetik der *Punica* ist, zeigt sich darin, dass er auch in anderen Szenen akzentuiert wird. Hannibals unangemessene Reaktionen auf die Bilder der Tempeltüren von Gades (3,14–44), die Malereien in Liternum (6,653–716) oder die Erzählung des Cilnius (7,29–73) werden üblicherweise eher philosophisch als Ergebnis einer fehlgeleiteten Wahrnehmung der eigenen Rolle in Welt und Geschichte interpretiert. Allerdings kann man sie auch als allegorische Lektüren verstehen, thematisieren die Episoden doch Inhalte, die auch eine wichtige Rolle in Literaturen von exemplarisch-moralischem Anspruch spielen. Hannibal scheitert auch in diesen Fällen, weil er als notorischer *philotheamon* eine philosophische, d. h. auf die ethische Nutzanwendung fokussierende Betrachtung bzw. „Lektüre“ nicht zu leisten vermag.

4 Ausblick: Poetik und Poesis

Die vor allem platonisch und stoisch inspirierte, implizite Poetik der Teuthras-Gesänge liegt nun nicht nur ganz auf einer Linie mit Silius' Entscheidung, thematisch an die klar exemplarisch ausgerichtete republikanische Epik eines Naevius anzuknüpfen und dem historischen Sujet den Vorzug vor einem mythologischen zu geben. Sie ist auch geeignet, bestimmte stilistische Eigenarten der *Punica* in einem anderen Licht erscheinen zu lassen, ohne dass wir in diesem Rahmen ausführlich auf Details eingehen könnten. Der Vorwurf der „Stumpfheit“,⁷⁷ der oft gegen die literarische Form der *Punica* erhoben wurde, bezieht sich auf eine Vielzahl verschiedener Charakteristika: Etwa den Verzicht auf eine im eigentlichen Sinn mimetisch-dramatische Handlungsführung zu Gunsten einer eher reihenden Anordnung deutender Episoden; eine ausgeprägte Unanschaulichkeit der Einzelszene, die sich zumeist aus einem ausgeprägten Referenzcharakter der Handlung ergibt; die stark allegorisch-exemplarische Anlage der Figuren; insbesondere den im Vergleich zu Statius und Valerius Flaccus eher zurückhaltenden Umgang mit Bildsprache und Rhetorisierung. Treffen unsere Überlegungen zu, wird man solche Charakteristika nicht mehr primär als Ausdruck eines traditionell-exemplarischen, klassizistischen oder primär intertextuell ausgerichteten Schreibens verstehen dürfen. Vielmehr geht es um einen ethisch-kognitiv orientierten Schreibstil, der, so meine These, einem theoretisch ausgereiften poetologischen Programm entspringt, das unter anderem in den Teuthras-Gesängen allegorischen Niederschlag findet. Die antikallima-

⁷⁶ Mit dem modernen reader response criticism vergleicht eingehend Konstan 2004. Zum stoischen Fundament (mit m.E. zu skeptischem Fazit) Hunter / Russell 2011, 12; dort auch die ältere Literatur.

⁷⁷ Der Begriff bei Norden 1954, 83.

cheische Polemik mag dabei überraschen, stehen die *Punica* doch, meist vermittelt über Ovid, selbst fest verwurzelt in der kallimacheischen Tradition. Freilich wird in der diskutierten Episode lediglich Abgrenzung gegen eine kallimacheische Poetologie fassbar, die zum umfassenden Form- und Stilprinzip erhoben wird; integriert in den Rahmen ethisch ausgerichteter Literatur bleibt Kallimacheisches durchaus als nützlicher Modus epischen Schreibens vorstellbar.

Ich möchte diese Einordnungen abschließend mit einem Ausblick auf die ästhetische Theoriebildung der Moderne konkretisieren. In einem mittlerweile zum Klassiker avancierten Buch hat Peter V. Zima (1991) die Geschichte literarischer Ästhetik als ein Oszillieren zwischen zwei Extrempositionen dargestellt, wobei auf der einen Seite die hegelianisch orientierten Gehaltsästhetiken stehen, die als Poetiken des Signifikats dichterische Werke mehr oder minder konsequent begrifflichem, d. h. in letzter Konsequenz: philosophischem Denken subsummieren. Hierzu bilden den Gegenpart die stark vom Eigenwert des Signifikanten her argumentierenden Formalästhetiken, wie sie etwa von Benedetto Croce oder den New Critics entwickelt wurden. Auch wenn Zima der gängigen Doktrin folgt, welche die Geschichte ästhetischen Denkens mit Baumgarten beginnen lässt,⁷⁸ und deshalb die Antike weitgehend aus seiner Analyse ausklammert, ist klar, dass beide Grundformen antike Vorläufer haben. Folgt man unserer Analyse, konkretisiert sich in der *Punica*-Poetik eine Extremform gehaltsästhetischen, die Dichtung primär begrifflich fassenden Denkens, das die *poesis* letzten Endes als *ancilla philosophiae* imaginiert. Mehr als alle konkreten Anlehnungen an Formmuster und Diskurse philosophischer Literatur macht dies in meinen Augen die *Punica* zu einem Epos zwischen Dichtung und Philosophie.

Literatur

- Abert, H. (1899), *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Leipzig.
- Albrecht, M. von (1964), *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam.
- Albrecht, M. von (2010), „Cicero“, in: S. L. Sorgner/M. Schramm (Hgg.), *Musik in der antiken Philosophie*. Würzburg, 205–216.
- Asmis, E. (1995), „Epicurean Poetics“, in: D. Obbink (Hg.), *Philodemus and Poetry*. Oxford, 15–34.
- Asmis, E. (2017), „The Stoics on the Craft of Poetry“, in: *RhM* 160, 113–151.
- Augoustakis, A. (Hg.) (2019), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*. Oxford.
- Baier, T. (2003), „Vergils dichterische Selbstbestimmung in der sechsten Ekloge“, in: *PAN* 21, 165–176.
- Barker, A. (2005), *Psicomusicologia nella Grecia antica*. Neapel 2005.
- Beacham, R. C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*. London.
- Bettenworth, A. (2004), *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian* (Hypomnemata 153). Göttingen.
- Binder, G. (2019), *P. Vergilius Maro, Aeneis. Ein Kommentar*. Bd. 2, Bochum.
- Brancacci, A. (2019), „Music and Philosophy in Damon of Oa“, in: C. Vassallo (Hg.), *Presocratics and Papyrological Tradition*. Berlin/New York, 161–178.

⁷⁸ Zima 1991, 17f.

- Brancacci, A. (2008), *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*. Florenz.
- Bruère, R. T. (1959), „Color Ovidianus in Silius *Punica* 8–17“, in: *CPh* 54, 228–245.
- Burck, E. (1984), *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer* (Abh. Akad. Mainz Jg. 1984, Nr. 13). Stuttgart.
- Burkert, W. (1960), „Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von *Odyssee* und *Ilias*“, in: *RhM* 103 (1960), 130–144.
- Cairns, F. (1989), *The Aeneid. Virgil's Augustan Epic*. New York.
- Clausen, W. (1994), *A Commentary on Virgil, Eclogues*. Oxford.
- Comotti, G. (1991), *La musica nella cultura greca e romana*. Turin.
- Cowan, R. (2009), „Thrasymennus' Wanton Wedding: Etymology, Genre and *Virtus* in Silius Italicus, *Punica*“, in: *CQ* 59, 226–237.
- Deremetz, A. (1995), *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve.
- Drakenborch, A. (1617), *Caji Siliij Italici Punicorum libri septemdecim [...] curante A.D. Trajecti ad Rhenum*.
- Erler, M. (2020), *Epicurus. An Introduction to his Practical Ethics and Politics*. Basel.
- Feddern, S. (2021), *Elemente der antiken Erzähltheorie* (Narratologia 74). Berlin/Boston.
- Fuhrer, T. (2003), „Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit“, *RhM* 146, 346–364.
- Giusti, E. (2018), *Carthage in Virgil's Aeneid*. Cambridge.
- Gordon, P. (2012), *The Invention and Gendering of Epicurus*. Ann Arbor.
- Heerink, M. (2013), „Silius versus Valerius. Orpheus in the *Punica* and *Argonautica*“, in: G. Manuwald/ A. Voigt (Hgg.), *Flavian Epic Interactions* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 21). München/New York, 267–277.
- Hunter, R./Russell, D. (2011), *Plutarch: How to Study Poetry*. Cambridge.
- Janko, R. (2000), *Philodemus, On Poems, Book I*. Oxford.
- Keith, A. (2019), „Silius' Cumae and its Augustan Predecessors“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*. Oxford, 219–232.
- Konstan, D. (2004), „The Birth of the Reader: Plutarch as a Literary Critic“, in: *Scholia* 13, 3–27.
- Liberman, G. (2011), *Stace, Silves. Édition et commentaire critiques*. Paris.
- Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München.
- Long, A. A. (1996), „Stoic Readings of Homer“, in: Ders. (Hg.), *Stoic Studies*. Cambridge, 58–84.
- Lynch, T. A. C. (2016), „Why are only the Dorian and Phrygian *harmoniai* accepted in Plato's *Kallipolis*? Lyre vs. Aulos“, in: L. Bravi/L. Lomiento/A. Meriani/G. Pace (Hgg.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*. Pisa, 267–284.
- Marks, R. (2017), „Off the Beaten Path: Generic Conflict and Narrative Delay in *Punica* 14“, in: *CJ* 112, 461–493.
- Marks, R. (2009), „The Song and the Sword. Silius' *Punica* and the Crisis of Early Imperial Epic“, in: D. Konstan/K. Raafaub (Hgg.), *Epic and History*. Malden, 185–211.
- Martini, E. (1927), „Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie“, in: *Epitymbion für Heinrich Swoboda*. Reichenbach, 165–194.
- McOskey, M. (2020), „Poetics“, in: P. Mitsis (Hg.), *Oxford Handbook of Epicurus and Epicureanism*. Oxford, 347–378.
- Norden, E. (1954), *Die römische Literatur*. Leipzig.
- Nünlist, R. (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge.
- Nussbaum, M. (1993), „Poetry and the Passions: Two Stoic Views“, in: J. Brunschwig/M. Nussbaum (Hgg.), *Passions and Perceptions: Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge, 97–149.
- Otis, B. (1964), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*. Oxford (repr. Oklahoma 1995).
- Pelosi, F. (2010), *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge.
- Power, T. (2010), *The Culture of Kitharodia*. Cambridge (MA).
- Richardson, L. (1977), *Propertius, Elegies I-IV*. Norman.

- Ripoll, F. (1998), *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne*. Paris.
- Río Torres-Murciano, A. (2012), „El canto de Quirón y el ethos de la musica. A propósito de Silio Italico XI 453–458“, in: *Emerita* 80 (2), 387–399.
- Rumpf, L. (1996), *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*. Göttingen.
- Rutherford, R. B. (1989), „Virgil's Poetic Ambition in *Eclogue* 6“, in: *G&R* 36, 42–50.
- Schauer, M. (2007), *Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit* (Zetemata 128). München.
- Schenk, P. (1989), „Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11, 288–302 u. 432–482)“, in: *RhM* 132, 350–368.
- Schmidt, E. A. (1972), *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*. München.
- Seibert, J. (1993), *Hannibal*. Darmstadt.
- Skutsch, F. (1901), *Aus Vergils Frühzeit*. Leipzig.
- Skutsch, O. (1956), „Zu Vergils Eklogen“, in: *RhM* 99, 193–201.
- Spaltenstein, F. (1990), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*. Genf.
- Walter, A. (2014), *Erzählen und Gesang im flavischen Epos*. (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, Beihefte N. F. 5). Berlin/Boston.
- Wallace, R. W. (2015), *Reconstructing Damon. Music, Wisdom, Teaching and Politics in Perikles' Athens*. Oxford.
- West, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*. Oxford.
- Wille, G. (1967), *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam.
- Zagdoun, M.-A. (2000), *La philosophie stoïcienne de l'art*. Paris.
- Zima, P. V. (1991), *Literarische Ästhetik*. Tübingen.