



**FONTES** **E**-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750  
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

STUDIEN, BIBLIOGRAPHIEN UND NACHSCHLAG-PUBLIKATIONEN  
ZU QUELLENSCHRIFTEN UND QUELLENKUNDE, 1: STUDIEN, NR. 1

STUDIES, BIBLIOGRAPHIES, AND REFERENCE PUBLICATIONS  
ABOUT SOURCES AND DOCUMENTS, 1: STUDIES, NO. 1

**GREGOR MAURACH, CLAUDIA ECHINGER-MAURACH UND ULRICH TÖNS:**

**Faustus Sabaeus, *Epigrammata***

(Studien zu Faustus Sabaeus, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis  
Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque*, Rom 1556, mit Auszügen aus dem Text)

FONTES 31

[1. Mai 2009]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/706>

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7065](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7065)

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>Erster Teil: Kunstwerke, Mythen und Appelle</b>	<b>5</b>
<b>Zweiter Teil: Faustus Sabaeus als Römer</b>	<b>42</b>
<b>Dritter Teil: Faustus als Übersetzer griechischer Epigramme</b>	<b>54</b>
<b>Übersicht über die besprochenen Gedichte</b>	<b>67</b>
<b>Anhang: Catull im Faustus</b>	<b>70</b>
<b>Fünfter Teil: Die Epigramme des Faustus Sabaeus im Lichte der Epigrammdichtung und Epigrammpoetik seiner Zeit</b>	<b>75</b>
<b>Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur</b>	<b>112</b>
<b>Index</b>	<b>116</b>

## Einleitung

Angeregt wurde diese Arbeit von Margaret Daly Davis, die freundlicherweise auch die notwendigen Fotokopien zur Verfügung stellte. Ulrich Töns war bereit, einige der Gedichte durchzusprechen, selbst Gedicht 35-43 zu übersetzen und einen eigenen Essay zur Theorie des Epigramms im 16. Jahrhundert beizusteuern; dankbar erinnere ich mich an manchen guten Rat (seine Beiträge werden mit „UT“ gekennzeichnet). Mein besonderer Dank gilt Claudia Echinger-Maurach; sie hat das Typoskript geduldig und kundig durchgesehen, verbessert und um zahlreiche Anmerkungen bereichert und die Endredaktion besorgt; manche Gedichte sind uns erst durch ihre Hinweise deutlich geworden, z. B. Gedicht 2, 4-7, 13, 26, 27, 30, 31, 36, 39, 42, 69. Wenn viele unserer Kommentare und Anmerkungen, kunsthistorisch gesehen, unzulänglich blieben, so ist das in keiner Weise ihr Verschulden.

Um in das Werk des Faustus Sabaeus einzuleiten,<sup>1</sup> empfiehlt es sich, es von seinem Beginn her vorzustellen:

Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae  
Vaticanae Libri Quinque Ad Henricum Regem Galliae.

Es folgt die Inhaltsangabe der fünf Bücher: Primus de Diis; Secundus de Heroibus; Tertius de Amicis; Quartus de Amoribus; Quintus de Miscellaneis. Und dann Druckort und Druckjahr: Romae apud Valerium et Aloisium Doricos fratres Brixien(ses): Faustus ließ also bei Landsleuten aus Brescia drucken. Die „Götter“, das sind die heidnisch-antiken Gottheiten; die „Heroen“ meinen die griechischen und römischen mythischen Helden und Könige, aber auch historische Gestalten wie Mithridates, Caesar und Pompeius, daneben auch antike Dichter wie Homer und Vergil; die „Freunde“ sind zuweilen sehr hochgestellte Personen wie Papst Leo X., dann auch persönliche „amici“ und fiktive Figuren, männlichen wie weiblichen Geschlechts, was hinüber leitet zu den „amores“, worunter natürlich mythische Liebschaften und solche unter Göttern gemeint sind, aber auch sehr irdische und sogar (vorgeblich) eigene; das letzte Buch über „Vermischtes“ enthält von all den Themen aus I bis IV allerlei, dazu Geschicke von Städten und Menschen.

Doch wer war Faustus Sabaeus? Er wurde 1475 in Chiari<sup>2</sup> bei Brescia geboren, lernte Latein und Griechisch in Chiari bei Angelo Claretto, vertiefte seine Kenntnisse in Bologna bei Alessandro da Manzolino mit solchem Erfolg, dass man auf ihn am Hofe Leos X. aufmerksam wurde.<sup>3</sup> Der Papst gab ihm eine Anstellung an der Vaticana, nachdem Faustus Kleriker geworden.<sup>4</sup> Ihm wurde aufgetragen, im Ausland nach wichtigen Schriftwerken zu fahnden, und Cutolo (1949, 13-29) zählt 32 Werke auf, die Faustus nachweislich für die Vaticana beschaffte, Werke theologischen Inhaltes, aber auch manche Klassiker. Cutolo (1949, 13) glaubt ihm, vielleicht zu Recht, dass ihm bis hin zu Paul III. keinerlei Kosten erstattet wurden. Er recherchierte sehr erfolgreich und wurde dann endlich von Papst Hadrian VI. zum Kustoden ernannt.<sup>5</sup> In der Amtszeit dieses Papstes kam es dann zu intensiven

---

<sup>1</sup> Im Folgenden werden die Seiten des Druckes mit „p.“ angezeigt, die aus modernen Arbeiten mit „S.“. Zur Geschichte der Epigramm-Sammlungen als abgeschlossene Publikationseinheiten vgl. K. Gutzwiller, *Poetic Garlands*, Berkeley/Los Angeles/London 1998.

<sup>2</sup> Schön ist sein Gedicht auf die Heimat (p. 404), abgedruckt und kommentiert bei Maurach 2008, 2.

<sup>3</sup> Cutolo 1949, 8f.

<sup>4</sup> Ebenda, 9.

<sup>5</sup> Ebenda, 13-29, 35.

Verbindungen mit Paris; im Zuge dessen entstand eine Freundschaft zwischen dem Kustoden und dem Kardinal du Bellay, entstanden auch Bekanntschaften mit einer größeren Zahl von anderen Würdenträgern, denen der Dichter-Philologe zahlreiche Epigramme widmete.<sup>6</sup> Paul III. machte dem verdienten Manne dann ein größeres Geldgeschenk (42 Gold-Dukaten), wie Cutolo (1949, 59) aus einer Urkunde belegt. Im Jahre 1557 erblindete Faustus. Er starb 1559. Als Johann Fichard 1536 Italien bereiste, kam er in Rom auch zur Vatikanischen Bibliothek und berichtet so: „Bibliotheca Vaticana ... duplex, exterior et interior; interior est illa secreta, quae conclusa est, nec nisi per custodem inspicere potest. Custos bibliothecae eius est Faustus Sabaeus poeta, homo severus et senex“.<sup>7</sup> Also ein strenger, mürrischer Mann, der dichtete. Er veröffentlichte insbesondere fünf Bücher mit Epigrammen in Rom 1556 (postum in Frankfurt 1580), viele seiner Epigramme sind in „Picta Poesis Ovidiana“ (in Frankfurt von den Brüdern Reusner 1580 herausgegeben) enthalten. Er übersetzte Pindar (bisher unveröffentlicht), die „Cosmographia“ des Julius Orator<sup>8</sup> und „Arnobii Disputationum Adversus Gentiles Libri Octo“.<sup>9</sup> Die 84 Jahre seiner Lebenszeit<sup>10</sup> scheinen von rastloser Arbeit erfüllt; ob er wirklich Damen seiner Umgebung so zugetan war, wie manche Biographen zu glauben scheinen (Cutolo 1949, 57f.), bleibt leider ungewiss. Immerhin, den Grund dafür, dass Faustus sich sowohl Leo X. als auch Clemens VII. gegenüber häufig über seine Armut beklagte, sah Rossi darin, dass er ein „prodigo“ gewesen sei, Petroni ergänzte dies – mit wie viel Recht, bleibe dahingestellt – durch den Hinweis auf Liebesabenteuer.

Das erste Buch wird mit einem Gedicht an König Heinrich II. von Frankreich eröffnet und endet mit einer Anrufung der antiken Götter insgesamt („Ad Deos“), das zweite hebt wieder mit einer Hinwendung zum König an („Ad Henricum Regem Galliae“) und endet auch so („De Henrico Rege Galliae“); das dritte zeigt erneut ein Heinrich-Epigramm zu Beginn, doch schließt es mit einem Poem „Ad Alexandrum Farnesium Cardinalem“, während das vierte wieder mit einem Königsanruf eröffnet wird, dann aber mit einem Zweizeiler auf Amor endet, ist das ganze Buch ja doch, wie gesagt, dem Liebesgott gewidmet; das fünfte Buch stellt eine Widmung an den König voran und endet mit einer sehr zurückhaltenden Empfehlung des Autors an den französischen Herrscher. Schon dieser kurze Überblick über die Buchanfänge und Buchenden zeigt das Bauprinzip der variierten Kontinuität, die auch im Inhaltlichen herrscht.

Die rund 630 Epigramme des ersten Buches z. B. sind, im Großen und Ganzen betrachtet, zu variierten Serien geordnet mit steter Wiederkehr des Gleichen (vgl. unten in der „Schlussbetrachtung“ § 1): Kurz vor der Buchmitte findet sich ein Gedicht auf die knidische Venus-Statue, auf das ein weiteres dieses Inhalts folgt, woran sich eine Vierergruppe von Juno-Gedichten schließt, wobei das Thema der Venus von Knidos auch später noch auftaucht; oder nach drei Herkules-Gedichten folgt ein Venus-Epigramm, an das dann wieder ein Herkules-Gedicht angefügt ist. Hierbei gibt Faustus dem ersten Gedicht einer Reihe gern

<sup>6</sup> Ebenda, 47; Cutolo spricht von „amicizia“, ebenda, 49. Zu einigen dieser Persönlichkeiten s. ebenda, 48-57.

<sup>7</sup> Frankfurter Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte, hg. von J.C. Fichard, genannt Baur v. Eyseneck, Frankfurt/M. 1815, 48.

<sup>8</sup> Hierzu Cutolo 1949, 31f.

<sup>9</sup> Rom 1543; das achte Buch wurde damals noch fälschlicherweise zu den Disputationen gezählt; vgl. zu dieser Arbeit insgesamt Cutolo 1949, 29f.

<sup>10</sup> Biographische Angaben finden sich in: Roscoe/Rossi 1817, 14-28 und Rossis Vermutung auf S. 97; V. Peroni, Biblioteca Bresciana, Brescia 1818-23, Bd. 3, 222; G. J. Gussago, Biblioteca Clarensis ovvero Notizie storico-critiche intorno agli scrittori e letterati di Chiari, Chiari 1822; Pastor 1925, Bd. 4.1, 481 und Bd. 5, 739; G. Mercati, Francesco Calvo e Fausto Sabeo alla cerca di codici nell'europa settentrionale, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 13, 1937, 155-185; Hutton 1935, 212f.; Occhipinti 2001, 31-63, bes. 32; maßgebend ist Cutolo 1949, 7-58.

einen Titel, der das Thema nennt, den nächsten aber die Überschrift „E Graeco“ oder „Aliter“. Eine solche Serienbildung ist aus Faustus' Epoche auch sonst belegbar, z. B. aus Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, genannt Fausto.<sup>11</sup> Allein auf das erste Buch gesehen, gibt es nun die weitere Art der Variation, die nämlich, welche völlig themenfremde Gedichte lockernd einstreut, so z. B. Epigramme auf den Dichter, auf eine Hündin, an den Leser oder auf Petrus Bembo; zuweilen unterbricht auch eine rein rhetorische Übung, besonders von der Form „Was hätte der und der sagen sollen“ (*Quos diceret sermones Amor amore captus*). Dieser letzte Titel zeigt neben der Art des Anordnens von Reihungen nun aber auch die Art des Stils, nämlich das Verspielte in Thema und Wortfügung: Ein verliebter Amor, in sich eher paradox, soll da sprechen, und das wird dann auch noch mittels einer wortwiederholenden Klangfigur, der Paronomasie (*Amor amore*) ausgedrückt, d.h. mit einem reizvollen Klang.

Um diese allgemein gehaltene Einleitung abzuschließen, ein Wort zur Mythenkenntnis und Latinität des Faustus. Das Latein dieses Poeten ist vokabelreich, voller Anspielung auf klassische Dichter (Catull [zu ihm und Faustus s. den Anhang], Vergil, Juvenal, usw.), daneben finden sich aber zuweilen geradezu halsbrecherische Wortkombinationen und Syntagmen, wobei man oft nicht vermeiden kann, von Versfüllern zu sprechen, besonders angesichts der eingestreuten *et* und *-que*. Doch wir gestehen gerne, dass manches Mal unsere Kombinationsgabe nicht hinreichte, sabaeische Verse zu entschlüsseln. Hin und wieder vermochten wir uns nur mit einer Konjektur zu helfen, wenn uns ein Druckfehler vorzuliegen schien. Übrigens ist auf die Textwiedergaben bei Occhipinti nichts zu geben, sie sind schludrig, d. h. voller Druckfehler, zudem ohne sinnvolle Interpunktion. Die Mythenkenntnis des Sabaeus allerdings ist außerordentlich. Auch wenn der Dichter, wie bei solcher Vielzahl von Werkchen nicht anders zu erwarten, viele Motive variierend zwar, aber doch auch ermüdend oft verwendet (z. B. das Erstarrtsein einer Figur im Erz), so ist doch sein Einfallsreichtum durchaus lebendig.

Was die Anordnung der nachfolgend besprochenen Gedichte anlangt, so sind wir über weite Strecken hin der Folge der Druckseiten nachgegangen, haben zuweilen jedoch auch Thema-Gruppen gebildet wie Faustus, im übrigen aber die lockere Streuung des Dichters beibehalten.

## Erster Teil: Kunstwerke, Mythen und Appelle

Auf der ersten Seite, noch vor dem Beginn mittels Buchtitel und Autornamen steht unscheinbar ein Gedicht an das Buch: *Ad Librum*, „An das Buch“. Es wird hier mit verbesserter Interpunktion abgedruckt und übersetzt:

[1] *Ad Librum* (p. 2)

[1] Exire e manibus nostris sic niteris? Exi,  
sed quid agis videas, ambitiose liber!  
Lividulo in te ungues arident, mille lituras

---

<sup>11</sup> H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, 221f. Einige Gedichte hat Janitschek 1880, 54-60 abgedruckt, dies jedoch nicht ohne Druck- oder Lesefehler. Auch Capodiferro schrieb hexametrische Poeme auf Laokoon (ebenda, 54), auf Statuen der Kleopatra und Pallas, die er *bellipotens* nennt (ebenda, 56) wie Sabaeus in Gedicht 18. Vgl. weiter *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani*, hg. von F. Buranelli, P. Liverani und A. Nesselrath, Ausstellungskatalog 2006-07, Rom 2006, 141f., Kat.-Nr. 28 (M. Buonocore).

culpa erit et plagas si patiere, tua.  
Quam praestas maiora audes – sic decidit alto  
Icarus et Phaethon ustus in Eridano.  
Acceptum referas, aliter si contigit, aurae  
praesidio et tanti principis et studio.

*Hinaus zu gehen aus meinen Händen bemühst du dich so? Geh, aber pass' auf, was du tust, du Buch voller Erwartungen! Man wird dich beneiden, Fingernägel freuen sich schon, dich, dass du Neid erregst, zu zerkratzen, tausend Verbesserungen und Schläge wirst du erdulden, und Schuld hast du selbst. (Denn:) Größeres als du leisten kannst, wagst du – so fiel aus der Höhe Ikarus und Phaethon, der im Eridanus verbrannte. (Doch:) Was du erzieltest, das sollst du, wenn es doch anders ausfällt, in die Lüfte tragen, unter dem Schutz sowohl als mit der Zuneigung eines so großen Herrschers.*

### **Anmerkungen**

Dass ein Dichter sein Buch einleitend anspricht und mit freundlichem Zuspruch auf den Weg bringt, hat eine lange Tradition, man braucht nur auf die vier Einleitungsverse zu Ovids „Amores“ zu verweisen; und entlassen wird ein Dichtwerk in die Welt im Abschluss-Gedicht, z. B. dem „Siegel“ c. 1, 20 in Horaz' „Epistulae“ (s. dort besonders v. 5); an Juvenal erinnert übrigens *lividulo*, nämlich an Sat. 11, 110.<sup>12</sup>

Die Welt wird es also kritisieren, wird Fehlerhaftes finden, und in der Tat: Das Buch will mehr als es kann, so sagt der Poet bescheiden, schickt es dann aber, trotz der Erinnerung an Ikarus und Phaethon, doch hinaus und hinauf in die Lüfte, denn es steht unter dem Schutze des Königs. Bescheidung und Anspruch mischen sich, dazu kommt die Vorausweisung auf König Heinrich.

Nach den vier Distichen „Ad Librum“ folgt erneut der Titel des Buches (wie oben zitiert), dann das Widmungsgedicht an Heinrich II:

[2] Ad Henricum Regem Galliae (p. 3)

Princeps optime temporum tuorum,  
immo ut verius altiusque dicam:  
praestantissime Dux et Imperator,  
nostri et gloria et orbis universi,  
quem Fortuna soror parensque Virtus  
usque ad sidera devehunt merentem.

Hos nostros proceres, Deos Deasque,  
quos iam concinimus tibi et dicamus,  
HENRICE, accipias manu benigna  
istos et lege, fronte sed serena.  
Admirabere forsitanque dices:  
'Cur tot numina, nomina atque regum  
excellencia principum et sophorum

<sup>12</sup> *Lividulus* bedeutet eigentlich „neidisch“, „bereit zum Neid“; doch wieso soll das Buch jemanden beneiden? Eher wird es doch selbst ob seines Erfolges beneidet: *lividuli* (UT) wäre sinnvoller: Dann wären die Nägel der Missgünstigen neidisch. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass Faustus *lividulus* passivisch im Sinne von „beneidet“ verwendete, vgl. unten Gedicht 8, Z. 3.

nostro nomine publicas sub ipso?  
Quod sis ille vocatus orbe ab omni,  
divum numina cui favent parantque  
claves ex oriente purpuramque,  
ut sis unicus orbis imperator.

*Herrscher, bester deiner Zeit, ja (um wahrer und bedeutungsvoller zu sprechen),  
hervorragendster Führer und Kaiser, mein Ruhm und der des ganzen Erdkreises, du, den  
Fortuna als die Schwester und die Tugend als Mutter bis zu den Sternen hinan tragen, wie du  
verdienst.*

*Diese unsere Helden, Götter und Göttinnen, die wir gleich besingen und dir widmen,  
HEINRICH, empfang sie mit freundlicher Hand; lies sie auch, doch mit heiterer Stirn. Du  
wirst dich vielleicht verwundern und sprechen: „Warum stellst du in die Öffentlichkeit so  
viele Götter und herausragende Namen von Königen, Fürsten und Weisen gerade in meinem  
Namen?“ „Weil du gepriesen wirst vom ganzen Erdkreis als der, welchen die göttlichen  
Mächte begünstigen und dem sie die Schlüssel<sup>13</sup> sowie den Purpur aus dem Osten bereiten,  
auf dass du seist des Erdkreises einziger Kaiser.“*

### **Anmerkungen**

Das Gedicht ist im catullischen Versmaß des „Elfsilblers“ geschrieben, der aus einem zweisilbigen Vorklang, dann aus einem „Choriambus“ (lang – kurz – kurz – lang) besteht, auf den als Schlussstück ein Gebilde von der Form „kurz – lang – kurz – lang plus einer neutralen, d.h. entweder langen oder kurzen Silbe“ folgt (deutsche Merkhilfe: „Isolde Meier“).

Glück und Tugendkraft führen den König zu den Sternen; hier auf Erden aber wünscht ihm der Dichter, dass Heinrich II. mit der Unterstützung der Herrscher „im Osten“, d.h. in Deutschland, die ihm die „Schlüssel“, will sagen: die Zeichen der Oberhoheit und den Kaiserpurpur bereiten, dann Kaiser werde.<sup>14</sup> Es handelt sich also um ein hochpolitisches Widmungsgedicht.

Auf das Huldigungsgedicht an den König folgt eine Trias von Gedichten, Juppiter gewidmet. Das erste, längere sei hier vorgeführt:

[3] Ad Iovem (p. 4)

Credita cui rerum discors concordia et ignes  
suspensi, unde ardent noxque dies<que> – Deus –,  
cui Diana triplex et Cerberus ore trifauci,  
fulmen et alatum subiacet atque tridens,  
cui sylva omnipara et fatum ternaecque sorores  
germinat, obsequitur, ferrea pensa trahunt,  
lucis inaccessae non enarrabile nomen –  
da, rogo, praesentes in mea vela notos!  
Sic hominum et divum te summa silentia laudent,

<sup>13</sup> Die Erwähnung von „Schlüsseln“ rückt den König in die Nähe des hl. Petrus, so wie der König dadurch, dass gleich darauf ein Gedicht an Juppiter folgt, auch in die Nachbarschaft des mythischen Himmelherrschers gestellt ist.

<sup>14</sup> I. Cloulas, Henri II, Paris 1985, 306. Im viertletzten Vers ist das kausale *quod* offenbar mit dem Konjunktiv konstruiert (s. Gedicht 36, v. 4).

expugnet coelum sic violenta manus.  
Altera delectos proceres messemque Sabaeam  
quae vehit, haec Argo est, caelicolasque deos.  
Quum nihil infidum his mage sit fallaxque duobus,  
Spes mea de ventis et sua pendet aquis.

*Dem anvertraut ist des Alls auseinander strebende Eintracht und die Feuer droben, woher Nacht und Tag strahlen, dem die dreifaltige Diana und der Kerberus mit den drei Mäulern, der geflügelte Blitz und Neptun unterstehen, dem die alles hervorbringende Materie<sup>15</sup>, dazu das Geschick und die drei Schwestern, sprosst, gehorcht, die eisernen Gespinste verfertigen, unaussprechlicher Name unnahbaren Lichtes – gib, so bitte ich, günstige Winde in meine Segel: So mögen dich der Menschen und Götter tiefstes Schweigen preisen, wenn so[s. die Anmerkungen zum Text] auch die wilde Schar den Himmel berennt! – Eine zweite Argo ist dies, die erlesene Helden und himmelbewohnende Götter, auch die sabäische Ernte trägt, wobei nichts unsicherer ist und trügerischer, und meine unsichere Hoffnung von den Winden abhängt, ihre (d.h. der Argo) von den Wassern.*

### **Anmerkungen**

Die auseinander strebende „Eintracht“ als Umschreibung für das Weltall kommt von Heraklit her (Fragment B 51 bei Diels-Kranz). Dass die Nacht „flammt“, sagt, wer an das Strahlen der Gestirne denkt. „Sprosst, gehorcht, verfertigen“ in v. 6 ist ein gewagtes Spiel mit den Beziehungen: Der „Wald“, d. h. die Materie mag „sprossen“, das Fatum (Geschick) „gehört“ Juppiter, und die Gespinste „verfertigen“ die drei Schwestern, die Parzen. *Notus*: Der *Notus* war einst speziell der Südwind, dann verallgemeinerten ihn die Dichter bald zu Wind überhaupt. In v. 10 ist der Sinn wohl ein konzessiver: „Mag auch eine wilde Schar den Himmel stürmen wollen“, d.h. es ist auf die Titanen angespielt; doch das *sic* ist unverständlich. Stand ursprünglich nur *si* da? *Caelicolas deos* in v. 12 ist, wie so oft bei Faustus, angehängt, es gehört zum Verb des Tragens. Sehr eigenartig ist, dass *sua* zurückweist auf Argo; *sua* ist im Sinne eines *illius* gebraucht (s. unten Gedicht 21, 7; 32, 6 mit der Anmerkungen). Dieses mythische Heldenschiff des Prinzen Jason verweist weniger auf griechische Heldensagen, als vielmehr auf Vergils 4. Ekloge mit der Verheißung, dass nach einem neuerlichen Zeitabschnitt voll heroischer Männer (darauf spielt „Argo“, d. h. der Argonauten-Zug, an) dann endlich das Goldene Zeitalter anbrechen werde; dort in v. 34f. findet man *altera...Argo* und *delectos...heroas*. Gemeint scheint, diese „Argo“, dieser Gedichtband trägt „große Männer“ (z. B. Heinrich II.), Götter und die Ernte des Dichters Sabaeus.

Die erste Gottheit, die Faustus nach Juppiter andichtet, ist Apoll. Inspiriert wird der Dichter vermutlich durch den sog. „Apollo vom Belvedere“, der dem Kardinal Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius II., gehörte und seit 1503 im Cortile del Belvedere aufgestellt ist.<sup>16</sup> Ob das folgende Gedicht diese Skulptur oder den Gott überhaupt meint, ist zweifelhaft.

[4] Ad Apollinem (p. 5sq.)

---

<sup>15</sup> *Silva* konnte eine ungeordnete Masse bezeichnen, z. B. *silva atque materia* bei Cicero (inv. 1, 34); das Wort überträgt das gr. „hyle“, was vielfach für die Ur-Materie verwendet worden ist, besonders von Aristoteles. *Ferreus* in v. 6 ist im übertragenen Sinne für „unwandelbar“ verwendet.

<sup>16</sup> Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 8; Geese 1985, 27; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 28; Cox-Rearick 1996, 349f., Kat.-Nr. X-3; Nesselrath 1998, 1, 5; Brummer 1998, 71; Deswarte-Rosa 1998, 398-400.

Pone sonantem humeris pharetram, Phoebe, exue et arma,  
spicula nam Daphne tam violenta timet.  
Hac ratione fugam arripuit perterrita tenso  
virgo arcu: Non te, sed tua tela fugit.

*Leg' ab von den Schultern den klingenden Bogen, Phoebus, und entferne die Waffen, die Pfeile nämlich fürchtet Daphne, die so wilden. Aus diesem Grunde ergriff sie die Flucht, entsetzt vom gespannten Bogen, die Jungfrau. Nicht vor dir, vielmehr vor deinen Geschossen ist sie geflohen.*

### **Anmerkungen**

Der Bogen des Belvedere-Apoll, den er ehemals in der Linken vor sich hielt, ist bis auf einen Stumpf in der Hand verloren. Dies regte den Dichter zu seiner Aufforderung an, Köcher und Waffen abzulegen.<sup>17</sup> Von Daphne ist nichts zu sehen, sie ist – so imaginiert Faustus – vor den Waffen geflohen (als ob diese es waren, die sie erschreckt hatten).<sup>18</sup>

Auf p. 95 und 97 finden sich zwei weitere Epigramme auf den jetzt unbewehrten „Apoll des Palatin“; das erste handelt von Apoll und Koronis, die durch ihn zur Mutter des Heilgottes Asklepios wurde. Die Schlussverse spielen auf Apolls Rache an, die er, wenn beleidigt, mittels seiner Pfeile übt:

[5] In Statuam Apollinis Palatini (p. 95)

Saevit adhuc, quamvis sit strata Coronis Apollo  
et miserae occumbant pignora Tantalidos.  
Quam bene consultum est, iacula et quod fregerit arcum:  
Si furit imbellis, quid foret arma gerens?

*Es wütet noch immer Apollo, obschon Koronis hingestreckt ist und die Kinder der armen Tantalostochter am Boden liegen – wie gut ist es doch eingerichtet, dass ihm Pfeile und Bogen zerbrochen: Wenn er schon unbewehrt so wütet, was würde er erst tun, wenn er Waffen führte?*<sup>19</sup>

### **Anmerkungen**

Koronis, Schwester des unglücklichen Ixion, gebar ihrem Verführer Apollo den Heilgott Asklepios, hatte sich jedoch noch während der Schwangerschaft einem Sterblichen hingegeben und wurde daher von Apollo bestraft; die Tantalostochter ist Niobe, die gegenüber Apollos Mutter Leto, die nur zwei Kinder besaß (Apoll und Artemis), mit ihrem fünf Nachkommen geprahlt hatte und darum von Apollo getötet wurde.<sup>20</sup> Die Bezeichnung „Apollo Palatinus“ könnte auf die Statue des Apollotempels neben dem Haus des Augustus auf dem Palatin anspielen, dem Properz die Elegie II 32 gewidmet hat. Auf der Tür des

<sup>17</sup> *Pone pharetram* und *exue arma* meint dasselbe: Uralte Ausdrucksweise des „Eines durch Zwei“ (Hendiadys). Der Bogen „klingt“ beim Schuss, vgl. Homer, Il. 1, 49.

<sup>18</sup> U. Töns weist darauf hin, dass Daphne zwar den Bogen fürchtet, nicht aber den Gott: Nicht ganz unfreiwillig also ergibt sie sich. Vielleicht sei dies die Pointe des Epigramms.

<sup>19</sup> Wenn man nach der fürs Epigramm charakteristischen Pointe sucht, wäre es wohl der Kontrast von Benehmen bei Waffenlosigkeit und dem im Besitz des Bogens.

<sup>20</sup> Zur Darstellung der Bestrafung der Niobiden s. Properz, Elegie II, 32, v. 14; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 107.

Tempels waren der Sturz der Gallier vom Parnass und die Klage der Niobe dargestellt.<sup>21</sup> Faustus erweckt demnach in der Skulptur des Belvedere gleichsam Properzens Apollo wieder zum Leben.

Das zweite und letzte Gedicht auf Apoll, das wegen der abgebrochenen Waffen ersichtlich auf die Statue des Belvedere anspielt, lautet so:

[6] In Statuam Apollinis Palatini (p. 97)

Corpore quam pulcher Titan tam percitus ira est:  
Intendunt, spirant bracchia et ora minas.  
Quem nisi pontificum exarmasset cura, timeret  
nunc Niobe iratum facta lapis lapidem.

*Schön, wie der Titan im Körperlichen ist! So durchschüttelt von Zorn: Es schleudern, es atmen Drohungen Arme und Antlitz! Wenn ihn nicht die Fürsorge der Päpste entwaffnet hätte, müsste Niobe jetzt noch, obschon zu Stein geworden, den zornigen Stein fürchten.*

### Anmerkungen

Faustus verstellt in v. 2 die Bezugswörter ein wenig, wie er es gern tut, vgl. die Anmerkungen zu Gedicht 3, v. 6: *intendunt* bedeutet eigentlich „durch Anspannen (des Körpers) drohen“, und das bezieht sich auf die Arme; *spirare minas*, „Drohungen durch heftiges Atmen ahnen, befürchten lassen“ dagegen bezieht sich auf das drohende Gesicht. Heiter stimmt, wenn der fragmentarische Erhaltungszustand der Apoll-Statue auf das Eingreifen der Päpste zurückgeführt wird. Am Ende hatte Faustus dann Gelegenheit, eines seiner Wortspiele anzufügen (*lapis lapidem*):<sup>22</sup> Auf diese Pointe zielt das ganze Gedicht.

Die nächste Serie von Epigrammen ist einer Statue gewidmet, die einen Satyr darstellt.<sup>23</sup> Die Besprechung dieses Gedichtes wird etwas über die Genauigkeit der Beschreibung lehren und über die Art des Faustus, von Kunstwerken zu sprechen.

[7] In Imaginem Aeneam Satyri  
Dextra Uvam Et Sinistra Utriculum Tenentis  
Et Caelum Suspicientis (p. 8)

“Quid, satyrisce, rogas oculis in sidera?” “Aperto  
ore Jovi vellem dicere et aera vetant:  
‘Uva merumque mihi est – sitio!’ Rex, solve!” „Ligavit  
labra manusque Myron, arcet et aere sitim.“

---

<sup>21</sup> Den Altar des Apollo-Tempels umlagerten vier „Stiere des Myron“. Zu diesen Skulpturen siehe auch unten Gedichte 19 und 20. Zum Apollo-Tempel siehe heute E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986, 19-25.

<sup>22</sup> Man spricht da von Paronomasie, s. Maurach 2006, 214, § 209.

<sup>23</sup> Übereinstimmungen in Pose und Attributen gibt es mit dem Satyr-Paar, das sich in der römischen Sammlung Della Valle befand und für Heinrich II. in Bronze gegossen wurde. In Fontainebleau schmückte das Paar den Kamin in der Salle de Bal; vgl. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 75; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 35; Cox-Rearick 1996, 327, 359f., Kat.-Nr. X-11.

*Auf ein bronzenes Standbild eines Satyrn, der in der Rechten eine Traube, in der Linken einen Weinbehälter hält und zum Himmel blickt.*

*„Worum bittest du, Satyrknabe, die Augen gen Himmel gerichtet?“ „Offenen Mundes würde ich gern Juppiter sagen, und doch verwehrt dies das Erz: ‚Eine Traube und Wein, die habe ich – doch mich dürstet!‘ König, erlöse mich!“ „Es hat gefesselt Lippen und Hände dir Myron, aber das Erz wehrt doch dem Durst!“*

### **Anmerkungen**

Möglicherweise hatte Faustus Sabaeus eine wirkliche Statue vor Augen gehabt, im Augenblick des Schreibens oder zuvor einmal. Ein *utriculus* war eigentlich ein lederner Trinkbehälter, wahrscheinlich war das Wort längst zu „Gefäß“ verallgemeinert. Faustus macht aus der Beschreibung, welche der Titel ankündigt, einen Dialog, am Ende befolgt er das uralte Gattungsgebot des Epigramms, dass es mit einer Pointe endige, hier endet es mit einem Paradoxon. Der Satyrknabe (*satyriscus*) bittet den Betrachter, nämlich den König in Fontainebleau, ihn dergestalt zu befreien, dass er Traube und Wein (das geht ineinander), also den Trank in seiner Hand, auch genießen darf. Er hält ihn in der Hand, aber das Material hindert. Der König wendet dagegen ein, dass eben dies Erstarrtsein im Erz zwar Mund und Glieder fessele, aber auch keinen Durst zulasse, denn Erz empfinde solchen ja nicht. Dass Myron der Schöpfer des Originals war, schloss Faustus aus einem griechischen Epigramm, das bei Nr. 12 weiter unten zitiert wird.<sup>24</sup> Wichtig ist es zu beobachten, wie hier der Betrachter, in diesem Fall der König, einbezogen wird in die Beschreibung des Gedichtes, indem ihm Anteil an einem Zwiegespräch gegeben wird.

Es ist dieser Gedichtsammlung eigen (s. oben in der Einleitung Abschnitt 5), dass sie Serien von mehreren Epigrammen auf ein und dasselbe Thema zusammenstellt. So folgt auf das eben vorgeführte Satyrn-Epigramm eine Serie von vier weiteren:

[8] In Eandem (p. 9)

Cantharon una gravem manus, altera continet uvam,  
quam dum offert et dat corniger iste Iovi,  
lividuli subita quadam arte Myronis et uva  
et satyrus, gravis et cantharus obriguit.

*Ein schweres Trinkgefäß hält die eine Hand, eine Traube die andere. Während noch dieser Hornträger (dies) dem Juppiter darbietet, erstarrte schon durch einen raschen Kunstgriff des neidischen Myron sowohl Traube wie der Satyr und auch das schwere Trinkgefäß.*

[9] In Eandem (p. 9)

Dextra meri utriculum tenet atque sinistra racemum:  
pro Fauno est vinum, pro Iove et uva manet,  
dum suaves gemmas nuper de vite recisas  
semideus porgit, dulcia dona, deo.  
Libaretque Myron, tu et numina, Faune, vocares,  
ora tibi, ut taceas, perstruit aere Myron.

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu den Brief des G.B. Adriani an Giorgio Vasari in Vasari 1568, Bd. I, 60.

*Die Rechte hält ein Behältnis voll Wein und die Linke ein Traubenbündel: Für Faunus ist der Wein gedacht, und auf Juppiter wartet die Traube, wobei die süßen Beeren, eben erst vom Rebstock geschnitten, der Halbgott dem Gotte als süße Gabe hinhält. Sowohl würde Myron gern ein Trankopfer darbringen, und du, Faun, würdest gern die Götter anrufen, doch den Mund hat dir, auf dass du schweigst, Myron durch das Erz verschlossen.*

### **Anmerkungen**

Zum ersten dieser beiden Epigramme wäre anzumerken, dass *lividuli* in v. 3 schwierig ist: Warum ist Myron „neidisch“? Neidet er dem Satyrn Rebe und Wein? Oder (das hält U. Töns für möglich) neidet der Künstler der Natur ihre Überlegenheit über alle Kunst? „Hornträger“ sind die Satyrn, weil sie, wie oft an Skulpturen zu sehen, Hörner oder Hornansätze an der Stirn tragen, gelten sie doch als Bocksgestalten, weshalb sie oft bocksbeinig dargestellt werden. Auch das zweite Gedicht ist nicht ganz klar. Wir haben unserem Verständnis entsprechend die Interpunktion des Drucks geändert, der zwischen *manet* und *dum* einen Punkt setzt und *dum* mit Großbuchstaben beginnen lässt, was uns unverständlich blieb. Dementsprechend übersetzten wir mit einigem Zögern. Wir verstehen so: Faunus ist der Satyr, welcher in Bronze dargestellt ist; er hält den fertigen Wein, während er die Traube bzw. die Beeren dem Gotte Juppiter als Gabe hinhält, wobei der Dichter mit dem Gegensatz *semideus – deo* eine sprachliche Pointe gewinnt. Jetzt würde der Bildner die Szene gern zum Dank fürs Gelingen mit einem Trankopfer fortführen, der darreichende Halbgott gern mit einem Götteranruf sekundieren, doch eben der Künstler hat die Statue mitten im Tun erstarren lassen und somit die Szene nicht zu Ende gespielt: Faunus bleibt ohne Wein, der Gott ohne die Rebe. Ist dies richtig verstanden, bleibt nur noch, dem Dichter eine gewisse Frostigkeit des Witzes zu bescheinigen.<sup>25</sup>

[10] In Eandem (p. 9)

„Qui male olentis eras pecudis vitiator amansque,  
cur nunc sic torpes suspicis atque deos,  
quidve racemiferam sic tollis in aera laevam,  
nebride contectum quidve geris Bromium?“  
“Provoco dum superos vini ad certamen et amens  
ebrius inque illos obloquor, obrigui:  
ora, manus, plantas, totum et me et denique Bacchum  
praeter nequitiam vincula aena tenent.”

*„Du, der du dich am übel riechenden Vieh verliebt vergingst, warum bist du jetzt so still und schaust auf zu den Göttern? Warum erhebst du die rebentragende Linke dergestalt in die Luft, warum spielst du, bloß bocksfellbekleidet, den Bromius?“ „Als ich (einmal) die Gottheiten im Wahnsinn zum Trinkwettkampf herausforderte und trunken gegen sie meine Stimme erhob, da erstarrte ich: Mund, Hände, Füße, ja mich als ganzen und zuletzt auch den Bacchus halten, ausgenommen nur meine Frechheit, die erzenen Fesseln.“*

### **Anmerkungen**

Der Vorwurf, sich am Vieh vergangen zu haben, spielt auf die Sodomie an, der sich die Satyrn zuweilen schuldig machten, doch waren sie, die bocksbeinigen, ja selbst halbtierische Wesen. Die Bemerkung, der Satyr spiele den mit einem Bocksfell bekleideten *Bromius* (Bacchus), zielt darauf, dass Satyrn vor allem, manchmal aber auch Bacchus selbst als mit

---

<sup>25</sup> Wenn *perstruit* (eigentlich „zuende bauen“) in v. 6 wirklich so etwas wie „fest halten“ oder „erstarren lassen“ bedeutet, dann erinnerte dies an v. 4 aus Gedicht Nr. 8 *obriguit*.

einer Nebris (Rehfell) bekleidet dargestellt wurden. Hübsch ist nun, wie die Szene des Wein und Traube tragenden Satyrn als Provokation der Götter zum Wett-Trinken und zu Spöttereien gedeutet wird, eine Provokation, der die Strafe auf der Stelle nachfolgte. Zu bemerken wäre noch, dass auch hier die Lebendigkeit bzw. Lebensechtheit des Standbildes betont wird, wenn es heißt, dass die Frechheit oder Nichtsnutzigkeit des Satyrn auch noch im Erz zu erkennen sei.

[11] In Eandem (p. 9)

Capripes incultis barba Satyrusque capillis  
sic titubans solvit guttura athena deis:  
„Nectare vos superi venas inflat madentes,  
dum non deficiant uva merumque mihi!”  
Quam plastes sacer hic spirare, videre, moveri  
quique loqui, nec sat: ebria et aera facit.

*Ziegenfüßig, am Barte mit ungepflegtem Haar, halt ein Satyr – so öffnet er schwankend seine Kehle den Göttern. ‚Mit Nektar, ihr Höheren, füllt (ruhig) eure Adern, die trunkenen, solange weder Traube noch Wein (mir) nicht fehlen!’ Wie (geschickt) macht doch dieser göttliche Bildner (die Figur) atmen, schauen, sich rühren, er, der sie auch sprechen – nicht genug: der gar das Erz trunken macht!*

### Anmerkungen

*Venas inflat* im 3. Vers geht auf Verg. Ecl. 6, 15 zurück. Die beiden letzten Zeilen ergeben, so scheint es, keine gute Syntax. Wenn *quam* ein Relativpronomen ist, auf welches Wort vor ihm sollte es bezogen sein? Wenn es als ein ausrufendes „Wie...!“ (z. B. „Wie schön ist das Wetter!“) gedacht war, wo wäre sein Adverb („Wie schön!“ oder ähnliches)? Man könnte freilich ergänzen zu „Wie (gut) hat dieser göttliche Künstler die Figur atmen, sehen, sich bewegen lassen!“, doch es folgt gleich eine weitere Schwierigkeit: Das *quique* der letzten Zeile ist nur schwer unterzubringen. Ein *quamque* gestattete eine glattere Fügung, woraus sich dann die folgende Übersetzung ergäbe:<sup>26</sup> „Wie (geschickt) auch macht er sie sprechen!“ Die Pointe des Gedichtchens ist die Frechheit des Satyrn: Die oberen Götter mögen ruhig den Nektar (Getränk der höchsten Sorte) trinken, solange ihm nur nicht sein Wein fehlt, d.h. letztlich: „Was geht ihr mich an?“

Das nächste Satyr-Gedicht ist mit „E Graeco“ überschrieben.

[12] E Graeco (p. 9sq.)

Aera vel ingressus deus est vivencia agrestis  
aut animam satyri clausit in aere Myron.

*In das Erz ist ein ländlicher Gott eingegangen oder aber hat Myron die Seele eines Satyrn ins das Erz gebannt.*

### Anmerkungen

Der Sinn liegt in der Lebendigkeit der künstlerischen Arbeit: Die Bronze war so lebensvoll, dass man zweifeln könnte, ob eine Gottheit in sie hinein getaucht war oder ob der große

---

<sup>26</sup> Allenfalls könnte man (so UT) an ein *qui* denken, das wie bei Cicero einmal (Epist. ad Att. 4, 7, 1) ausrufend verwendet ist im Sinne eines „Wie ist das möglich?“

Bildhauer das tote Erz zu durchseelen wusste. In der *Anthologia Graeca* (16, 246)<sup>27</sup> finden wir die Vorlage für dieses Gedicht: „Entweder schlüpfte ein Satyr ins Erz oder es wurde durch einen Kunstgriff das Erz gezwungen, sich um den Satyr zu gießen.“ Faustus Sabaeus fügt ein *viventia* hinzu und betont so die Lebendigkeit des Bildes,<sup>28</sup> und er betont sie durch einen weiteren Zusatz, denn auch *animam* hat im Griechischen keine Parallele; der Zusatz verändert die Pointe des griechischen Epigramms.

Das nächstfolgende Statuen-Gedicht betrifft Cupido bzw. Amor; die Serie der von Cupido handelnden Epigramme beginnt bereits auf p. 14, und von Cupido, sei es von ihm allein, sei es in Verbindung mit anderen Gottheiten, ist fast überall die Rede. Wir suchen uns, unserem Thema entsprechend, das erste Gedicht heraus, welches von der *Cupido-Statue* spricht, die den Knaben schlafend darstellt.<sup>29</sup>

[13] In Statuam Marmoream Cupidinis (p. 64)

Lassus Amor dormit positus victricibus armis  
iamdudum ad murmur subsilientis aquae.  
Dum pax est orbi, lingua gressuque, viator,  
sive bibas seu vis, oro, lavare – fave!

*Müde schlummert Amor, seine siegreichen Waffen zur Seite gelegt, schon lange am murmelnd sprudelnden Wasser. Solange Friede herrscht im Umkreis, in Wort und Schritt, Wanderer, ob du nun trinkst oder dich waschen möchtest, ich bitte dich – nimm Rücksicht!*

### Anmerkungen

Offenbar handelt sich um einen Springbrunnen (*subsilientis*, was man mit „hüpfend“, „springend“ wiedergeben kann). An ihm ruht Amor nach reicher Arbeit, es ruhen auch sein Bogen und die Pfeile, die stets siegen; *victricia arma* könnte aus Verg. *Aen.* 3, 54 stammen; hübsch die Szenerie in v. 2 – das Ganze ein nettes Nichts aus der Dichterwelt, die da Mythisches und Menschliches ineinander flicht. Eine griechische Vorlage fanden wir nicht, das Epigramm trägt ja auch kein „E Graeco“ im Titel.

Eine weitere Serie ist dem Standbild des Laokoon und seinen beiden Söhnen im Augenblick der letzten Not gewidmet. Seit 1506 war diese Skulptur im Belvedere des Vatikans aufgestellt.<sup>30</sup> Zu dieser Skulptur findet man hernach folgendes Epigramm:

---

<sup>27</sup> Die Anthologie griechischer Epigramme, die Faustus benutzte, stammt von der Hand des Planudes (Maximos Planudes, ca. 1255-1305, lehrte griechische Literatur und wirkte als Übersetzer in Konstantinopel). Seine Anthologie wurde schon früh, d. h. 1494 zu Florenz und 1503 durch Lascaris zu Venedig gedruckt; vgl. A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993.

<sup>28</sup> Damit wäre der oft in Skulpturen beschreibenden Texten auftretende Gedanke an das „Atmen“ des Steins ausgedrückt (UT).

<sup>29</sup> Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 51. Zum schlafenden Amor, den Michelangelo als Antikenfälschung schuf, siehe weiter unten Epigramm 52 sowie Anm. 90.

<sup>30</sup> Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 52; Geese 1985, 28; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 122; Cox-Rearick 1996, 327, 353f., Kat.-Nr. X-7; Nesselrath 1998, 1f.; Brummer 1998, 72-75; Winner 1998; Deswarte-Rosa 1998, 400-402; S. Settis, *Laocoonte*, Rom 1999; *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani* 2006 (wie Anm. 11), passim; Jacopo Sadoletto: *De Laocoontis Statua*, hg. und eingeleitet von G. Maurach, *Fontes* 5 [1. Januar 2008], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/644/> (S. 1-13).

[14] In Statuam Laocoontis In Hortis Vaticanis (p. 99)

Laocoonta vides triplici maerore gementem,  
implicitum et geminis anguibus et pueros,  
plus tamen in natis languet – peccaverat ipse:  
pro patre et innocui fata ferunt pueri.

*Laokoon siehst du, wie er in dreifachem Schmerze stöhnt, sowohl er selbst ist von zwei Schlangen gefesselt als auch die Knaben, doch größeren Schmerz leidet er um die Kinder – und hat es doch selber verschuldet! Und so tragen die Knaben, selbst schuldlos, das Todesgeschick des Vaters wegen.*

### **Anmerkungen**

Zunächst der bloße Schaeindruck, dann die Bewertung des Gesichtsausdruckes: Großes Entsetzen über den Angriff der Schlangen, größeres noch über das Geschick der Söhne. Man könnte meinen, der Betrachter, d. h. der Dichter erkennt den schärfsten Schmerz im Antlitz des Vaters und sinnt dann der Ursache nach. Zu bemerken wäre noch, dass der Anschluss des *peccaverat ipse* an das Vorhergehende denkbar hart ist. Im zweiten Vers muss man zu *et pueros* ein *implicitos* ergänzen; die Wortbedeutung von *languet* ist die eines *luget* und das an die dritte Satzstelle verschobene *et* im letzten Vers sollte man als *ideoque* verstehen: „und daher tragen“. Ganz leicht macht der Versificator die Lektüre nicht. Bemerkenswert aber ist, dass er, indem er sich in die Figur hineinversetzt, sich anheischig macht, die letzten Gedanken und Empfindungen des Laokoon zu erraten.

In v. 3 ist gemeint, dass der Vater zwar über seinen eigenen unmittelbar bevorstehenden Tod stöhnt, aber mehr noch über den der Söhne, weil er selber ihn verschuldet hatte, indem er vor den Toren Trojas vor dem Hölzernen Pferde gewarnt, dadurch aber den Zorn Athenes hervorgerufen hatte, welche die Senderin der mörderischen Schlangen war.

Nicht allzu geschickt ist das Aufeinanderstoßen der beiden Partizipien am Ende von Z. 1 und Anfang von Z. 2, bewirkt durch die bei Faustus so beliebte Nachstellung des *et* (eigentlich: *et implicitum*).

Das nächste Laokoon-Epigramm lautet so:

[15] In Statuam Laocoontis In Hortis Vaticanis (p. 101)

Ut patrem et natos arctant amplexibus angues  
dentibus et lacerant Laocoonta vides.  
At natura dolens casum hunc effecit, ut hydri  
et tardent mortes marmora et illachryment.

*Wie die Schlangen den Vater und die Kinder beengen mit ihren Umschlingungen und Laokoon mit ihren Zähnen zerfleischen, das siehst du. Doch die Natur litt mit und gestaltete diesen Unglücksfall so, dass die Reptilien einerseits den Tod zaudernd bringen, andererseits der Marmor weint.*

### **Anmerkungen**

Seltsam, dass *vides ut* mit dem Indikativ konstruiert ist, doch dafür lassen sich schon im klassischen Latein Vergleichsstellen finden, wenn auch nur selten (Kühner/Stegmann 1962, 2, 490, 4 a; 492 oben); noch seltsamer, dass der Dichter zwischen Vater und Laokoon zu unterscheiden scheint. Merkwürdig auch, dass es die „mitleidsvolle Natur“ ist, die da die

Bewegungen erstarren und so den Tod zögern macht, in anderen Gedichten zeichnet naturgemäß der Künstler selbst für derlei verantwortlich.

Das nächste Laokoon-Gedicht findet sich weit entfernt von den ersten, im 5. Buch der Epigramme; es ist das erste in einem Gedicht-Paar:

[16] Laocoon Palatinus Ad Franciscum Regem Galliae  
(p. 865)

In te quid potui committere, maxime regum,  
quod mea stat cordi fata novare tuo –  
tristia, iniqua, acerba? Potes tune illa videre,  
audire et natos flere, dolere, mori?  
Parce pios scelerare oculos, crudele theatrum  
effuge, nanque feras cogeret esse pias!  
Marte exorta truci, nutrita et lacte ferino  
Roma licet nostro saepe dolere dolet.  
Sat gemimus saxo, tu nunc nos fingis ahenos,  
durior ut fiat noster in aere dolor?

*Was konnte ich mir gegen dich zu Schulden kommen lassen, größter der Könige, dass es dir willkommen ist, mein Geschick zu erneuern, das traurige, ungerechte, bittere? Kannst du denn das mit ansehen und hören, wie die Kinder weinen, leiden, sterben? Hüte dich, (deine) reinen Augen zu beschmutzen, flieh' vor dem grausamen Schauspiel, das (sogar) wilde Tiere zur Sanftmut bewegen könnte. Ja, sogar Rom, mag es auch aus wildem Kriege entstanden und genährt worden sein mit tierischer Milch<sup>31</sup> – es leidet oft an unserem Leid. – Genug seufzen wir im Stein, nun bildest du uns (auch noch) in Bronze, auf dass unser Leid (nur noch) härter werde im Metall.*

### Anmerkungen

Im 2. Vers verwendet Faustus *stat cordi* statt *est cordi*, eine sehr seltene Wortwahl. Der dritte Vers weist zunächst die sog. „Weibliche Zäsur“ nach der ersten Kürze des dritten Daktylus auf, und diese Analyse wird durch den schweren Einschnitt nach *acerba* gestützt; hier braucht man nicht zu zweifeln, sehr zweifelhaft aber ist der Hiatus (Unterbleiben der Verschleifung zwischen Endvokal [*iniqu-a*] und Anfangsvokal [*a-cerba*] zweier auf einander treffender Wörter). Unmöglich ist derlei schon in der Antike nicht,<sup>32</sup> bleibt aber bei Faustus Sabaeus so selten, dass man stutzt. Eine glatte Textänderung bietet sich nicht an. Occhipinti 2001 druckt *iniquia*, doch diese Wortform lässt sich nirgends belegen.

Faustus Sabaeus dichtet ein Zwiegespräch, das Appell-Charakter hat, zwischen Laokoon und dem kunstsinnigen König Franz I.<sup>33</sup> Das Gedicht gliedert sich in Klage, Warnung und erneute Klage, nunmehr darüber, dass Laokoons Leid durch das Erz<sup>34</sup> zum unabänderlichen werde, also gliedert sich das Ganze in drei sich steigernde Schritte. Das ist ein Spiel des Witzes, das im vierten Distichon eine fragwürdige Seltsamkeit bietet, denn wieso leidet Rom „oft“ (*saepe*) beim Anblick der drei Sterbenden?<sup>35</sup> Das vierte Distichon ist schwierig zu

<sup>31</sup> Gedacht ist an die Sage, dass eine Wölfin Romulus und Remus säugte; sie ist überliefert z. B. bei Liv. 1, 3, 10; Plutarch, Romulus 3ff.

<sup>32</sup> Crusius/Rubenbauer 1956, 16ff.

<sup>33</sup> Jacquart 1994, 304ff.

<sup>34</sup> Zur Bronze-Kopie in Fontainebleau s. Cox-Rearick 1996, 353, Kat.-Nr. X-7.

<sup>35</sup> Bei „oft“ ist wohl an die vielen Betrachter gedacht, die das Standbild aufsuchen.

konstruieren. Man ordne etwa so: *Roma, licet* („obgleich“) ....*exorta et ...nutrita (est), dolet*. Nicht übel ist *durior* im letzten Vers, das die Doppelbedeutung „hart“ im mentalen Sinn und „hart“ im Sinne harter Materie zulässt. Darüber, wie das Standbild des Laokoon unter Franz I. als Abguss nach Frankreich gekommen ist, unterrichtet u. a. Occhipinti 2001, 32-41.

Auf das Gedicht 16 antwortet der zweite Teil des Gedicht-Paares. Im Vorwege sei darauf aufmerksam gemacht, dass mehrere Wörter und Wendungen in der Antwort des Königs sich auf den eben gehörten Appell Laokoons beziehen: Faustus macht die Paarigkeit auch durch Wortwiederholungen deutlich.

[17] Franciscus Rex Galliae Ad Laocoontem (p. 865)

Nil potuisti in me, infelix, committere tantum,  
Laocoon, quod te sic renovare velim  
aspera fata libens. Quis enim fata aspera gaudet  
cernere et insontes flere, dolere, mori?  
Non scelus, immo pium est misereri et velle mederi  
cumque feris casus ingemuisse tuos.  
Sanguine iuncta dolet tibi Roma, externus at ipse  
cum pueris ne ultra discrucieris, agam.  
Nam qui vos laniant, ad me cum veneris, angues  
ne noceant vobis ore, sub aere tegam.

*Nicht konntest du gegen mich, Unglücklicher, solches dir zu schulden kommen lassen, Laokoon, dass ich es gerne gesehen hätte, wenn du dein schreckliches Geschick erneuertest. Wer könnte schon an (irgend jemandes) bitterem Los seine Freude haben und auch daran, Unschuldige weinen, leiden, sterben zu sehen? Es ist keine Schande, vielmehr wohl getan, Mitleid zu haben und Abhilfe zu schaffen und (gar) mit wilden Tieren zusammen über dein Unglück zu seufzen. Rom, dir blutsverwandt, empfindet Schmerz deinethalben, und sogar ich, obwohl fremd, werde dafür sorgen, dass du samt deinen Söhnen nicht fürderhin gequält werdest, denn die euch zerfleischen, die Schlangen, will ich, wenn du zu mir kommst, auf dass sie euch mit ihren Fängen nicht schaden, mit Erz bedecken.*

### **Anmerkungen**

Die wörtlichen Bezüge auf den Appell des Laokoon im voraus gegangenen Epigramm werden besonders in den ersten vier Zeilen deutlich, und das Trikolon *flere, dolere, mori* ist sogar wörtlich zitiert. Auch ist das *cumque feris* in v. 6 nur mit Hilfe des 6. Verses des Appell-Gedichtes zu verstehen. Schwierig ist *sanguine iuncta ... tibi Roma*, denn Rom ist gewiss mit dem Trojaner Laokoon (Vergil, Aeneis 2, 201) nicht „blutsverwandt“, als Trojaner (Roms Stammvater Aeneas war Trojaner) allenfalls stammverwandt. Nebenher sei angemerkt, dass *tantum quod* mit Konjunktiv alles andere als klassisches Latein darstellt.

Wir setzen jetzt die Besprechung von Gedichten auf Kunstwerke fort mit einem Gedicht auf das Aphrodite-Gemälde des Apelles (p. 43);<sup>36</sup> es wird nicht nur für dieses eine Gedicht

---

<sup>36</sup> Zu den hier entwickelten Motiven s. auch unten Gedicht Nr. 40. Zum Gemälde des Apelles bei Vasari siehe Adriani in Vasari 1568, 36. In der Venus Anadyomene des Tizian in Edinburgh scheint das verlorene des Apelles wiederaufzuerstehen; vgl. F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance*, New Haven/London 2000, 193 und Abb. 93.

aufschlussreich sein, die griechischen Zeilen mit den Versen des Faustus zu vergleichen, vielmehr wird der Vergleich etwas für Faustus womöglich Grundsätzliches vermuten lassen.

[18] E Graeco (p. 43)

Mirum opus inspicias: Venerem, quam pinxit Apelles,  
egressam nuper de genetrice mari.  
Exprimit apprehensos<sup>37</sup> crines ut rore madentes,  
ut spumas nivea tergit utraque manu!  
Nunc dea bellipotens et Iuno regia dicunt:  
„Cedimus,<sup>38</sup> extincta est lisque odiumque, Venus.“

*Ein wundersames Werk magst du schauen: Venus, die Apelles gemalt, wie sie eben gerade der See, ihrer Erzeugerin, entstieg: Wie sie ihr Haar fasst und es (jetzt) ausdrückt, weil es (ja) von der Feuchte durchtränkt! Wie sie mit schneeweißen Händen den Schaum abstreift!*

*Nun sprechen die Kriegsmächtige (Athene) und die königliche Juno: „Wir weichen, ausgelöscht sind Streit und Hass, Venus!“*

### Anmerkungen

*Genetrice*: Da Venus im Meer (aus Schaum) entstand,<sup>39</sup> konnte Faustus die auffällige Wortverknüpfung von weiblichem „Erzeugerin“ und sächlichem *mare* wagen, eine Verknüpfung, welche den mythischen Gegebenheiten allerdings nicht entsprach, wie die Anmerkung über die Sage zeigt; *genetrix* nannte auch Atthis bei Catull etwas Nicht-Menschliches, sein Vaterland (carm. 63, 50). *Ut rore madentes*: Das *ut* begründet vielleicht, (Kühner/Stegmann 1962, Bd. 2, 451), eher ist exklamativ; *ros*, eigentlich der Tau, wurde schon im 1. Jahrh. v. Chr. metonymisch (Maurach 2006, 148ff.: Spezielles statt des Allgemeinen) für das Wasser überhaupt gesetzt, *rore madens* stammt aus Vergil (Aen. 5, 854). *Bellipotens*: Auch dies epische Beiwort kommt von Vergil (Aen. 11, 8; vgl. Statius, Theb. 2, 716).

Interessant ist nun, dass Faustus zunächst einen Appell schreibt, dann eine Bildbeschreibung liefert, zuletzt die Szene mit den drei Göttinnen moralisch auswertet, dies alles wie in seiner griechischen Vorlage. Am Ende des Epigramms sprechen die beiden großen Gottheiten Venus an und sagen ihr zu, dass nunmehr aller Streit beigelegt werde – welcher, wird nicht gesagt. Die Vorlage des Faustus (Anthologia Graeca 16, 178; Beckby 4, 396) endet so: „Wir werden nicht mehr mit dir in einen Streit über die Körperschönheit („morphè“) eintreten“. Die Göttinnen weichen besiegt der Aphrodite, obschon diese „eben erst“ („arti“) aufgetaucht ist – so als gelte im Bereich des Göttlichen keine Zeitenfolge. Dies die paradoxe Pointe des griechischen Epigramms; sie hat Faustus gründlich verdorben, indem er den Gegenstand des Streits ausließ und auch die Zeit missachtete; zumindest wird durch diese misslungene Übersetzung das Gedichtende unklar. Man muss, und das ist etwas Grundsätzliches, bei Faustus mit Fehlübersetzungen rechnen.

Wir setzen jetzt unsere Besprechung von Gedichten auf Kunstwerke nach dem Apelles-Gemälde mit Skulptur fort, nämlich mit Epigrammen auf Myrons Kuh auf p. 46 und p. 47 des

<sup>37</sup> Der Vers wird nur dann lesbar, wenn man *apprehensos* dreisilbig („ápprensós“) liest.

<sup>38</sup> Zu *bellipotens* vgl. oben Anm. 11. Der Druck bietet falsches *caedimus* wie in Gedicht 34, 5 und bei Maddaleni Capo de' Ferro (Janitschek 1880, 60 im Gedicht *De eadem Venere*).

<sup>39</sup> Die Sage steht bei Hesiod, Theog. 180ff.: Aphrodite entstand aus dem Schaum (griechisch „aphros“), der entstand, als Kronos seinen Vater Uranos entmannte und dessen Glied in die See schleuderte.

Druckes. Diese Statue war in der Antike berühmt, und Plinius (Nat. Hist. 34, 57f.) bezeugt, dass es allbekannte Epigramme auf sie gegeben habe. Myron scheint der erste gewesen, der Tier-Statuen schuf,<sup>40</sup> und seine Kuh regte in der Tat zu einer Fülle von Epigrammen an, u. a. AP 9, 736, der Vorlage für Faustus:

*Armer Myron, als du schufst, warst du nicht  
hurtig genug, denn das Erz ist dir, noch bevor du  
eine Seele (in das Bildnis) werfen konntest,  
indem es erstarrte, zuvorgekommen.*

Hier nun das, was Faustus daraus gemacht hat:

[19] E Graeco. De Bucula Myronis (p. 46)

Non praevenisti formans, praevenit at aes te,  
compactum, o plastes, spiritum ut ipse dabas.

*Als du formtest, warst du nicht der erste, vielmehr ist dir das Erz zuvorgekommen, als du, o  
Bildner, (dem Werk) seinen Lebensatem mitzugeben versuchtest.*

### **Anmerkungen**

Ein unklares Epigramm, das im Gegensatz zum griechischen Gedicht, nur durch allerhand Zufügungen und in die Übersetzung eingeflossene Auslegungen verständlich scheint. Das *ut* in v. 2 bleibt syntaktisch undeutlich, das *ipse* vollends kryptisch; *dabas* ist ersichtlich ein „Imperfectum de conatu“ (Kühner/Stegmann 1962, Bd. 1, 120). *Compactum* in v. 2 meint wohl „zugleich mitgeschaffen“ (von *pango* abgeleitet). Im Druck steht in v. 1 *at ars te*, was nur dann verständlich wird, wenn man – nach Maßgabe des griechischen Epigramms – statt *ars* in v. 1 *aes* („Erz“) liest: „...vielmehr ist dir das (erstarrende) Erz zuvorgekommen“.

Das zweite Myron-Gedicht findet sich gleich auf der nächsten Seite des 1. Buches und lautet:

[20] E Graeco (p. 47)

Ex aere es – tibi adunca trahebat aratra bubulcus  
mentitae atque iugi triste ferebat onus.  
Sed sapiens tunc arte Myron te, bucula, vivam  
fecit, aratorem tanquam operi esse suo.

*Du bist aus Bronze – und doch schleppte für dich der Viehknecht einen Krumpflug heran,  
obschon du doch nur vorgetäuscht bist, und brachte des Jochs schmerzhaftige Last. Aber es war  
nur der kundige Myron, der mit seiner Kunst dich lebendig gestaltete und so, als gäbe es  
einen Pflüger für sein Werk.*

### **Anmerkungen**

Wenn diese nicht allzu durchsichtigen Zeilen richtig aufgefasst wurden, geht es darum, dass Myrons Kuh so lebensgleich gemacht war, dass ein Knecht gar einen Pflug und ein Joch herbei trug, um Myrons Kuh vor den Pflug zu spannen. Die Schlusszeile will sagen, die Kuh

---

<sup>40</sup> A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration, Yale UP, Bd. 1, 256. Adriani in Vasari 1568, 60, nennt sie als erstes Werk des Myron.

sei so lebensecht, dass man vermeint, es gehöre auch ein Pflüger zu ihr. Das *sed* in v. 3 ist als Gegensatz zu *mentitae* zu verstehen.

Vielleicht lässt sich das Gedicht anhand eines Vergleichs mit AP 9, 741 besser begreifen: „Aus Bronze bist du, auf dich zog ein Pflüger das Joch und brachte das Pfluggeschirr herbei, du vorgetäuschte Jungkuh. Ja, Myron ist in der Kunst alle überragend, der dich durch seine Arbeit so arbeitete, als wärest du ein Arbeitstier.“ (Der griechische Poet spielt mit der Wiederholung des Wortstammes „arbeit“). Faustus fügt ein Empfindungswort („schmerzhaft“) ein und vermied die allzu technischen Details; den Schluss scheint er selbständig gestaltet zu haben, um es kreisförmig an den Anfang erinnernd abzurunden.

Wir schließen hier Gedichte auf zwei weitere Statuen in den Gärten des Vatikans an, auf die Statue des Flußgottes Nil<sup>41</sup> und auf eine liegende weibliche Figur, die man heute als Ariadne, damals als Kleopatra bezeichnet hat.<sup>42</sup>

[21] Ad Nilum. In Statuam Cleopatrae (p. 71)

"Nile superbe, undis superas qui dulcibus amnes  
arvaque restagnans fertiliores facis,  
ad Dominam e Phariis, dic, cur venis urbibus Urbem  
et versas fluctus undique luctisonos?"  
"Reginam sequor extinctam, quae huc vecta triumpho  
triste suum opprobrium saxea plorat adhuc.  
Obrigui maerore suo lapis, ipse gemoque  
Et quae reris aquae flumina, sunt lachrymae."

*Stolzer Nil, der du mit deinem süßen Wasser leicht alle anderen Ströme übertriffst und das Land, wenn du dich staust, fruchtbarer machst, sage, warum kommst du von den Pharischen Städten zur Stadt (Rom) und warum wälzest du deine Fluten überall hin voller Trauergetön?“  
„Der Königin folge ich, der toten, die im Triumph hierher gebracht wurde und noch immer, obschon nur ein Stein, die bösen Anwürfe beweint. So erstarrte auch ich, aus Trauer um sie, selber zu Stein und klage. Und was du für Wasserfluten hältst, das sind in Wirklichkeit Tränen.“*

### Anmerkungen

*Superbus* wird hier nicht im Sinne von „überheblich“, sondern in positiver Bedeutung verwendet, was sich aus augusteischer Dichtung herleitet (z. B. bei Hor. c. 3, 30, 14). Mit nicht unattraktivem Wortklang wiederholt sich die Silbe *sup-* gleich darauf (vgl. in v. 3 *urbibus Urbem*). „Süß“ sind des Nils Fluten im Unterschied zum Meer, eine überflüssige Kennzeichnung. Verwundert fragt der Betrachter, warum der Nil von den „Städten“ am Nildelta, wo der berühmte Leuchtturm auf der Insel Pharos stand, d. h. von Ägypten („pharisch“ stand schon bei Lukan und Statius für „ägyptisch“) nach Rom, der „Herrin“ der Welt, gekommen sei, wobei Faustus mit *urbibus Urbem* wieder einen paronomastischen Klang einführt (zu diesem s. die Anmerkungen zu Gedicht 6). Die Antwort des Flusses spielt

<sup>41</sup> Vgl. unten Gedicht Nr. 31.

<sup>42</sup> Zur „Kleopatra“ s. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 24; Geese 1985, 30-33; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 79; Cox-Rearick 1996, 354f., Kat.-Nr. X-8; Nesselrath 1998, 5; Deswarte-Rosa 1998, 402; S. Ebert-Schifferer, Giambolognas ‚Venus und Satyr‘ in Dresden, in: Docta Manus, Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. von J. Myssok und J. Wiener, Münster 2007, 304f.; Kleopatra und die Caesaren, Ausstellungskatalog, hg. von B. Andreae/K. Rhein, München 2006, passim.

mit den historischen Tatsachen: Kleopatra hatte sich ja gerade dem Triumphzug durch Rom durch ihren Freitod entzogen; doch dass ihr Steinbildnis nach Rom kam, das konnte sie nicht hindern. Der Flussgott beweint die Entfremdung seiner Königin.<sup>43</sup> Hier betrauert sie den „bösen Anwurf“, die uralte Beschuldigung nämlich, sie habe Rom unterwerfen wollen. Faustus nimmt die Tatsache, dass sich in Rom neben der im Todesschlaf daliegenden Kleopatra auch eine Skulptur gab, die den Nil darstellte, zum Anlass, die beiden Gestalten im Gedicht einander anzunähern.

Der Betrachter fragt den Flussgott verwundert, und so kommt es zum Dialog im Epigramm (vgl. z. B. oben Gedicht 4 und 7). Der Betrachter wird also in das Gedicht eingebunden, und dem Betrachteten, hier der Statue des Nil, werden Empfindungen beigelegt, so wie oben dem Satyrn.

[22] In Statuam Cleopatrae In Hortis Vaticanis (p. 107)

Pulchra et adhuc mulier letheam haec dormit ad undam  
et non ad murmur subsilientis aquae.  
Et tam vivaci recubat sub imagine, quod qui  
se lavat aut bibat hic aut meat, ore favet.  
Sive brevi aut longo regina sopore tenetur,  
nequitiosa cubat, deliciosa perit.

*Schön und noch immer schlummert diese Frau an der Flut des Todes, nicht beim Gemurmel (lebendig) sprudelnden Wassers. Und sie ruht als ein derart lebendiges Bild, dass, wer auch immer sich hier wäscht oder trinkt oder vorübergeht, schweigt. Gleich, ob die Königin von einem kurzen oder einem langen Schlaf festgehalten wird – nichtswürdig ist sie, die da ruht, reizvoll vergeht sie.* [Es sei noch rasch hinzugefügt, dass hier die Identifikation leicht ist: Es handelt sich in beiden Fällen um die Ägypterin, nicht etwa um Ariadne.]

### Anmerkungen

*Pulchra et adhuc mulier* ist nicht eindeutig formuliert, wir geben eine Hilfsübersetzung. War „immer noch schön“ gemeint? Oder warf Faustus ein sinnloses *et* in die Zeile, um das Metrum zu retten (*pulchra adhuc* hätte eine Lücke enthalten, einen „Hiat“)? „Flut des Todes“ meint lediglich, dass diese (steinerne) Frau nicht lebt. Darum die Kontrastierung mittels eines adversativen *et*: „Flut, aber sie lebt und murmelt nicht“. Am Ende dann die ungalante Pointe, die Erinnerung an Kleopatra, die Ägypterin, welche Rom besiegen wollte mit ihrem Heer von Verschnittenen (vgl. Horaz c. 1, 37), doch zugleich erinnert das Gedicht auch an ihre legendäre Schönheit.

Wir kommen nun zu einem größeren Komplex von Gedichten, der Serie über Venus. Wir betrachten zunächst drei Gedichte auf Venus überhaupt, dann ein Epigramm auf eine bestimmte Venus-Figur, nämlich auf die Venus von Knidos, und werden dann drei Poeme auf Venus mit dem Amor-Knaben behandeln.

[23] In Statuam Veneris (p. 92)

Corpore talis erat, vultu specieque Cythere,  
quum primum e salsis egrederetur aquis,

<sup>43</sup> In v. 7 hat *suo* erneut die Bedeutung eines *illius*, s. oben die Anmerkungen zu Gedicht 3.

vel qualis cum Marte suo est deprehensa marito:  
nuda, pudens ideo, statque siletque Venus.

*So sah sie aus, an Antlitz und Erscheinung, die Kythere,<sup>44</sup> damals als sie dem salzigen Wasser entstieg, so vielleicht auch, als sie mit Mars von ihrem Gatten überrascht ward: Nackt, darum verschämt, steht sie und schweigt, die Venus.*

[24] In Statuam Veneris (p. 94)

Ni Paris artificii aut aliquis monstrasset amator  
Cyprida, non esses viva nec illa Venus.  
Ne tamen in toto ipsa fores divae aemula, ademit,  
quum nequeat speciem, Cypria verba tibi.

*Wenn nicht Paris oder ein anderer Liebhaber die Frau von Zypern dem Bildner gezeigt hätte, wärest du (Statue) nicht lebendig und auch die Venus nicht. Damit du aber nicht zur Gänze der Göttin glichest, nahm Aphrodite dir, wenn schon nicht die Gestalt, so wenigstens die Stimme.*

### **Anmerkungen**

Im Gedicht davor hieß Aphrodite-Venus die kytherische nach der Insel Kythera, hier wird sie die kyprische genannt nach ihrem Heiligtum in Paphos auf Zypern. Mühsam füllt der Dichter seine Verse,<sup>45</sup> besonders den zweiten, und *in toto* (24, 3) ist so prosaisch wie unser „zur Gänze“. Ein weiteres Epigramm auf p. 149 des Druckes „In Statuam Veneris“ reißt den Dichter zu dem „Geständnis“ hin, von der Schönheit der Göttin geradezu verbrannt zu werden. Ihm ist es nicht mehr verwunderlich,<sup>46</sup> dass Mars gern die „ehernen Fesseln“ ertrug (gemeint ist das goldene lähmende Netz, das ihr Gatte Hephäst über das Paar warf, wodurch er das „homerische Gelächter“ erregte). Wenn sie schon als Marmor solche Wirkung ausübte, was würde sie erst lebendig bewirken, so fragt der wortgewandte Mann hier wie im Gedicht 5, v. 4.

Auf p. 72 des Epigramm-Buches findet sich dann das eben angekündigte Gedicht auf die knidische Venus:<sup>47</sup>

[25] E Graeco. In Statuam Veneris Cnydiae

Quisnam inspiravit saxum? Quis in orbe Dionem  
viderit, unde lepor tantus inest lapidi?  
Praxitelis labor est manuum. Fortasse relicto  
ipsa Cnidum petiit iam Cytherea polo.

---

<sup>44</sup> Kythera heißt die südlichste Insel der Peloponnes; dort befand sich ein berühmtes Heiligtum der Aphrodite-Venus; Hesiod berichtet, die Göttin sei dort einst gelandet (Theog. 192, 198).

<sup>45</sup> *Nec illa Venus* ist uns unverständlich geblieben, wir gaben eine Hilfsübersetzung.

<sup>46</sup> Vgl. unten Gedicht 40.

<sup>47</sup> Zur „Venus ex balneo“, die Paul III. erwarb und 1536 aufstellen ließ, siehe Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 90; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 14; Cox-Rearick 1996, 351f., Kat.-Nr. X-5; Deswarte-Rosa 1998, 404-406.

*Wer hat wohl diesem Fels Leben eingehaucht? Wer in aller Welt mag die Dione geschaut haben? Woher ist ein so starker Liebreiz in dem Stein? Es ist dies das Werk der Hände des Praxiteles. (Doch) vielleicht verließ Cytherea (Venus) auch von selber den Himmel und suchte Knidos auf.*

### **Anmerkungen**

Ein Betrachter verwundert sich in dreifacher Frage (Einhauchung, Erblicken einer Göttin, unglaublicher Reiz) über die Schönheit der Knidischen „Dione“ (so hieß, wie Hesiod Theog. 17 dichtet, eigentlich die Mutter, doch der Muttername ging bald auf die Tochter über), d.h. Aphrodite. Die Antwort gibt gleichsam ein Fremdenführer: Der Bildner war der große Praxiteles, aber vielleicht war einst die Göttin, hier *Cytherea* genannt nach ihrem Tempel auf der Insel Kythera (s. Anm. 43), vom Olymp gestiegen, um auf der Halbinsel Knidos (nördlich von Rhodos) in ihrem dort befindlichen Heiligtum irdische Gestalt anzunehmen.

In diesem Falle können wir das „E Graeco“ nachprüfen, denn in der AP 16, 159 steht das Original: *Wer beseelte den Stein? Wer schaute auf Erden die Kypris? Wer wirkte im Stein einen solchen sehnsuchtweckenden Liebreiz? Das war doch wohl das Werk der Hände des Praxiteles, oder vielleicht ist der Olymp nun verwaist, weil die Paphierin sich nach Knidos begab?*

Wenn man will, liegt bei Faustus eine wörtliche Übersetzung vor, denn sogar die Entgegensetzung der Inselnamen hat er nachgeahmt: Die von Knidos und Kythera bei Faustus entspricht der Entgegensetzung von Paphos und Knidos im griechischen Epigramm (Aphrodite hatte in Paphos auf Zypern, wo sie nach der Sage, schaumgeboren, an Land gekommen war, ein berühmtes Heiligtum, von dem heute in der hübschen Tempelanlage von Kouklia nur wenige Marmorblöcke erhalten sind).<sup>48</sup>

Neben der allein stehenden Venus gab es auch Skulpturen, die Venus zusammen mit Amor darstellten.<sup>49</sup> Bevor wir uns dieser Gruppe zuwenden, ein Epigramm auf die Macht des Amors, die er an seiner Mutter und dem schönen Adonis erprobt:

[26] De Cupidine Et Venere (p. 36)

Exsurgens somno vigilem prope vidit Amorem,  
gavisa est nati sedulitate parens.  
Tunc deus arma parat, sopitum et suscitatur ignem,  
obvium enim ut quidquid concremet et feriat.  
Pulcher Adonis adest visoque Cupidine et arcu  
et Paphia ardenti palluit et rubuit.  
Cui Venus "Aude", inquit, "trepido", et dedit oscula; at ille  
igne hausto ad pugnam tela animosa parat.  
Haec ubi Amor vidit, tegit ora rubentia abique:  
tunc primum est visus erubuisse puer.

*Sie erwachte aus dem Schlaf und sah den hellwachen Amor in ihrer Nähe. Es freute sich die Mutter am Dienstleister des Sohnes. Da bereitet der Gott seine Waffen und entfacht sein Feuer, auf dass er, wer immer des Weges komme, ihn verbrenne und treffe.<sup>50</sup> – Und es erschien der*

<sup>48</sup> K. Brodersen, *Antike Stätten am Mittelmeer*, Stuttgart/Weimar 1999, 428-430.

<sup>49</sup> Annibale Carracci muß sich an einem Epigramm dieser Art für sein unvergleichliches Gemälde „Venus und Adonis“ im Prado inspiriert haben.

<sup>50</sup> Die natürliche Abfolge wäre, erst zu treffen, dann zu verbrennen; diese poetische Umkehrung bezeichnet man als „Hysteron Proteron“ („Das Spätere als das Ertere“); sie ist in der klassischen Antike geläufig.

*schöne Adonis, und als er den Cupido erblickte und den Bogen und die Göttin von Paphos in Flammen, da erblasste er und errötete (im Wechsel). Zu ihm sagte Venus: „Wag’ s, ich bebe vor Lust!“, und gab ihm einen Kuss; der aber fing Feuer und bereitete die lustvollen Waffen. Als Amor dies sah, bedeckte er sein errötetes Antlitz und ging: An diesem Tage sah man den Knaben zum ersten Male erröten.*

### **Anmerkungen**

Technisch nicht ungeschickt ist die Kontrastierung von *somno vigilem*, von „Schlaf“ und „wach“; wir übersetzen mit „hellwach“, weil ja gleich von der Dienstfertigkeit des Amors die Rede ist. Der Gott bereitet Pfeil und Bogen vor und sorgt dafür, dass das „Liebesfeuer“, das während des Schlafs der Liebesgöttin ebenfalls schlief, wieder aufflammt. Da nähert sich Adonis, und augenblicklich ist Venus selbst „Feuer und Flamme“; Adonis selber wechselt aufgeregt die Farbe. Aber Venus ermuntert ihn, und er, entflammt, „greift zu den Waffen“, d. h. er bereitet sich auf den Liebesgenuss vor („zu den Waffen greifen“, *sumere arma* sagt auch Properz metaphorisch in solcher Lage, c. 1, 3, 16). Dies laszive Gedichtchen gehört zu gelungensten, weil lebendigsten im Werke des Faustus Sabaeus. Das wird man vom folgenden Venus-Epigramm von p. 88 nicht behaupten.

[27] In Statuam Veneris Et Cupidinis (p. 88)<sup>51</sup>

Haec Venus, hic Veneris puer est audaculus, orbem,  
sydera qui turbat, pontum, Acheronta, deos.  
Sint licet imbelles, neutri confide: creatrix  
risu oculisque capit saviolisque puer.

*Dies ist Venus, dieser der Venus Sohn, der fürwitzig die Welt, die Gestirne, das Meer, die Unterwelt, die Götter durcheinander bringt. Mögen diese auch waffenlos sein, vertraue beiden nicht: Die Mutter fängt durch ihr Lachen und ihre Augen, der Knabe durch seine süßen Ränke.*

### **Anmerkungen**

*Audaculus* ist ein Wort der Silbernen Latinität (Gellius, Petron); das *suaviolum* des Druckes dagegen scheint überhaupt im antiken Latein unbelegt, in der Form *saviolum* („Küsschen“) allerdings ist es catullisch (carm. 99, 2), wir änderten daher, allerdings nicht ohne Bedenken; nicht ungeschickt lässt Faustus das eine Deminutiv im ersten Vers dem anderen im letzten antworten. Dass Amor auch die Unterwelt „durcheinander bringt“ ließe sich anhand des Abenteuers der Proserpina belegen.<sup>52</sup> Faustus nennt Amor hier „unbewaffnet“, lässt also der Pointe wegen den Bogen aus dem Spiel. Das nächste Epigramm auf Venus und Amor findet sich in nur geringem Abstand:

[28] In Statuam Veneris Et Cupidinis (p. 91)

Haec deae Acidaliae est,<sup>53</sup> haec parva Cupidinis icon,

---

<sup>51</sup> Als Beispiel einer solchen Statuengruppe aus Venus und Amor kann die sog. Venus Felix im Belvedere gelten; siehe Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 87; Geese 1985, 27; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 16. Da Faustus aber ihren Aufstellungsort in der Epigrammüberschrift nicht nennt, bezieht sich das Gedicht wohl nicht direkt auf sie.

<sup>52</sup> Vgl. Ovid, *Metam.* 5, 346ff.; Hunger 1959, 84 f.

<sup>53</sup> In Umschrift ist die Messung des ersten Versteils diese: háec deacídaliáest. Acidalia sei, so der Servius-Kommentar zur Vergilstelle, eine Quelle in Orchomenos (Böotien) gewesen, den Grazien heilig; die Quelle,

copula uterque hominum caelicolumque deus.  
Illa parens, puer hic, parvus licet, attamen ingens:  
ut Venus oblectat, quos sociavit Amor.

*Dies ist ein Abbild der Acidalischen Gottheit, ein kleines Bild des Cupido, beide einen sie die Menschen und auch die himmelbewohnenden Götter. Die dort ist die Mutter, der hier der Sohn, auch wenn er klein ist, so ist er doch mächtig: Wie Venus, so erfreut Amor die, welche er zusammen gebracht.*

### **Anmerkungen**

Die „acidalische Gottheit“ ist der traditionelle Beiname der Venus, die auch bei Vergil (Aen. 1, 720; vgl. Martial, 9, 13, 3) und Späteren so heißt. In v. 3 ist das *pater* des Druckes sinnlos, wir ändern zu *puer*.

Faustus hat in sein erstes Buch noch mehrere Gedichte auf Venus-Statuen gestellt, noch mehr allerdings solche auf Adonis. Wir werden weiteren Epigrammen, die auf Venus und Amor anspielen, später begegnen, beschränken uns zunächst auf ein nicht geistloses Epigramm, das Bacchus und Minerva vergleicht:

[29] E Graeco. In Bacchum Minervae Astantem (p. 82)

“Quid commune tibi cum Pallade? Spicula et enses  
curae huic, cordi vina dapesque tibi!”  
“Ne temere de dis scrutare haec, attamen istud  
scito, quibus mecum convenit illa modis:  
Bellica nanque mihi curae stat gloria, novit  
India devictae totque orientis opes.  
Usque mare Oceanum genus et mortale iuvamus,  
illa olea, ipse autem vitibus atque mero,  
meque oriente parens non est affecta dolore,  
dissolvi patrium nam femur, illa caput.“

*Aus dem Griechischen. Auf Bacchus, der neben Minerva steht. „Was ist dir gemein mit der Pallas? Speere und Klingen sind ihre Sache, dir (jedoch) liegen Wein und Speisen am Herzen!“ „Frage nicht leichtfertig solches bei den Göttern, vielmehr wisse, auf welche Weise ich mit ihr übereinstimme: Kriegeruhm nämlich ist (auch) mir nach dem Herzen, das wissen Indien und so viele Schätze des Orients.“<sup>54</sup> Bis hin zum (die Welt umfließenden) Okeanus helfen wir dem sterblichen Geschlecht: Sie mit Öl, ich selbst aber mit Reben und Wein; und als ich entstand, ward meine Mutter nicht von Schmerz heimgesucht: Ich löste den Schenkel des Vaters, sie (dem ihren) das Haupt.“*

### **Anmerkungen**

---

wenn die Identifikation zutrifft, ist heute eine beliebte Badestelle: Kinder springen von einem Felsen in das klare Wasser.

<sup>54</sup> „Indien und Schätze des Orients“, Ländername und Sachangabe passen nicht zusammen; was vorliegt, ist eine alte Eigenart der lateinischen Dichtersprache, nämlich eine Sache (Schätze) an die Stelle eines Namens oder einer Person zu setzen. Dementsprechend müsste übersetzt werden: „Das besiegte Indien und die (besiegten) Länder (des Ostens) mit all ihren Schätzen“.

Der Dichter steht, so gibt er vor, an einem Ort, an dem eine Statue des Dionysos-Bacchus in der Nähe einer Athene-Minerva zu sehen war. Es kommt zum Gespräch zwischen dem Betrachter und dem Weingott. Pallas Athene galt den Alten als Göttin sowohl kriegerischen Tuns, hatte sie doch mitgeholfen, die Titanen zu besiegen, als auch der Ölgewinnung (und manch anderer Kunstfertigkeit). In v. 2 ist *curae huic* mit Hiatus zu messen: *curae / huic*. Auch Bacchus hatte einen Krieg geführt, man erzählte von einem Kriegszug bis Indien.<sup>55</sup> Die Geburt des Gottes vollzog sich so, dass, als die Mutter Semele, vom Blitz getroffen, verbrannte, ihr Kind, der Zeus-Spross Dionysos, dem Vater in den Schenkel genährt wurde, aus dem er zu seiner Zeit hervorkam; Athene dagegen entsprang dem Haupt des Zeus, das der Schmiedegott Hephäst spaltete, um der Tochter ans Licht zu helfen.

Die Vorlage des Faustus („E Graeco“) ist wiederum leicht zu finden. In der *Anthologia Graeca* steht sie im 16. Buch (Beckby 4, 183): „*Sag, was ist dir mit Pallas gemein? Die freut sich an Speeren und Kriegen, dir gefallen über die Maßen Festgelage.*“ „*Nicht fürwitzig stelle, mein Fremdling, über Götter solche Untersuchungen an! Wisse, worin ich jener Gottheit gleiche! Auch mir ist Kriegeruhm lieb, das bezeugt mir, bezwungen, Indien und alle reichen Länder des Ostens, fern am östlichen Okeanos. Und wir haben beide das sterbliche Geschlecht beschenkt, sie mit dem Öl, ich aber mit den süßen Trauben der Rebstöcke. Und wahrlich, meinetwegen musste die Mutter keine Geburtswehen ausstehen: Ich löste den Schenkel des Vaters, sie aber sein Haupt.*“ Wir brauchen auf des Sabaeus wörtliche Übertragung nicht genauer einzugehen; es fällt die Wortverstellung des *et* in v. 7 auf, es fällt auch das *curae stat* in v. 5 als unklassischer Ausdruck auf. Es genüge festzustellen, dass dem römischen Verseschmied das geistreiche Geplänkel zwischen verwundertem Betrachter und der Götter-Statue gefiel, nicht zuletzt wohl auch wegen des Zwiegesprächs, einer Form, die er liebte. Die Paradoxie zudem einer Zusammenstellung des Rauschgotts und der intellektuellen Athene kam dem nach interessanten Kontrastierungen strebenden Epigrammatiker entgegen.

Ein weiteres Statuen-Epigramm ist dem Kaiser Commodus gewidmet:

[30] In Statuam Commodi Caesaris (p. 75)

Herculis arma haec sunt, hic Caesar Commodus, iste  
 Lusio, amor domini deliciaeque sui.  
 Alciden voluit fingi se in marmore: Possent  
 ut, quam desipiat, marmora muta loqui.

*Herkules' Waffen sind dies, dies ist der Kaiser Commodus; jener dagegen ist Lusio, die Liebe seines Herrn und seine Freude. Er wollte sich als Alkides in Marmor abbilden lassen – auf dass der Stein, obschon stumm, doch ausdrücken könnte, wie dumm er war.*

### Anmerkungen

Der Dichter erblickt die Waffen des Herakles, nämlich die Keule, und das Löwenfell; Kaiser Commodus hat sich einmal als Herkules abbilden lassen, offenbar zusamt einer Knabenfigur, die der Dichter - Herodian folgend - als des Kaisers Buhlnaben auffasst.<sup>56</sup> Der Kaiser, der älteste Sohn Kaiser Marc Aurels, hatte den Wahn, er sei ein neuer Herkules.

<sup>55</sup> Belege bei G. Maurach, „Dionysos von Homer bis heute. Eine Skizze“, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* 44, 1993 [1994], 137, Anm. 21.

<sup>56</sup> Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 25; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 131; Cox-Rearick 1996, 350f., Kat.-Nr. X-4; Nesselrath 1998, 4, 7; Brummer 1998, 75; Herodian, *Regnum post Marcum*, hg. von C.M. Lucarini, München 2005, 26, Kap. 17, § 3f. Wer hier auf allzu moralische Deutungen des Herkules als „Wächter des geweihten

Weiter findet sich ein Statuen-Gedicht auf den Nil. Es ist überliefert, dass sein Delta sieben Arme aufwies:

[31] In Statuam Nili In Hortis Vaticanis (p. 104)

Nilus hic, hi pueri quot sunt, tot surgit in ulnas,  
sub variisque feras cernis imaginibus.  
Si non exundat, dominae est mors causa propinquae:  
sic flet, ut unda omnis fluxerit in lachrymas.

*Dies ist der Nil, er schwillt um so viele Ellen, wie die Anzahl dieser Kinder ist, und unter (deren) verschiedenen Abbildern erblickst du wilde Tiere. Wenn er nicht (mehr) aufschwillt, so ist die Ursache der Tod seiner Herrin (Kleopatra), die hier in seiner Nähe ist: Er weint dergestalt, dass alle Feuchte zu Tränen ward.*

### **Anmerkungen**

Die vatikanische Nil-Statue zeigte mehrere Knabenfiguren,<sup>57</sup> welche die Ellen (ca. 40 cm) symbolisieren, um die der Fluss aufzuschwellen pflegte;<sup>58</sup> darunter sah man „wilde Tiere“, wohl Krokodile und dergleichen. Und nun das Spiel mit der Illusion: Natürlich schwillt der steinerne Nil nicht zu der bekannten Nilschwemme auf; der Dichter führt das nicht auf die Tatsache zurück, dass dieser Nil aus Stein ist, sondern darauf, dass er alle ihm zur Verfügung stehende Feuchte in Tränen über den Tod seiner Königin verwandelt – wenn man das Gedicht einmal so rationalistisch zerpfücken darf.

Leicht lässt sich an das Nil-Gedicht ein Epigramm auf ein Tiber-Standbild anschließen.<sup>59</sup>

[32] In Statuam Tibridis In Hortis Vaticanis (p. 109)

Plaude tuis, o Roma ingens, auctoribus! Ecce  
pendet ab uberibus parvus uterque puer.  
Et non horrescunt torvam in nutrice figuram,  
hispida sed quaerunt ubera et ore premunt.  
Et lupa blanditur geminis cervice reflexa  
se matrem insinuans, qua valet arte, suam.

---

Bezirk“, nämlich des Belvedere-Hofes als Garten des Hesperiden (so Geese 1985, 29f.) abhebt, sollte sich nach diesem Zeugnis ins Gedächtnis rufen, daß Faustus' umfangliche literarische Kenntnis zu ganz anderen, wenig tugendhaften Interpretationen einlud.

<sup>57</sup> Vgl. oben Gedicht Nr. 21. Zur Statue des Nil s. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 65; Geese 1985, 35f.; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 67; Cox-Rearick 1996, 335; Nesselrath 1998, 9f.; Winner 1998; Deswarte-Rosa 1998, 403f.

<sup>58</sup> Klärende Belegstellen wären Plinius, Nat. Hist. XXVI, 58, und Philostrat 1, 5 (vgl. die überaus verdienstvolle Ausgabe: Philostratos, Die Bilder, hg. von O. Schönberger, München 1968, 96ff.) nach Herodot 2, 13, 1, 2 (so Schönbergers Kommentar S. 288). Druckausgaben von Philostrats „Imagines“ gab es seit 1503 und 1522 (L. Kayser, Flavii Philostrati Opera, Bd. II, Leipzig 1871, XX).

<sup>59</sup> Das Standbild des Tiber befindet sich heute im Louvre; s. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 79; Geese 1985, 35; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 66; Cox-Rearick 1996, 356-358, Kat.-Nr. X-9; Nesselrath 1998, 9f.; Winner 1998.

Et quos servavit violento a flumine Tibris  
custodit patria sedulitate deus.  
Mirum opus, unde feram mitescere cernis et undas,  
sugere et infantes, saxaque lac fluere.

*Spende Beifall, gewaltiges Rom, deinen Gründern! Sieh, an den Zitzen hängen die beiden Knaben, und sie schrecken nicht zurück vor der wilden Gestalt ihrer Amme.<sup>60</sup> Nein, sie suchen die struppigen Brüste und pressen sie mit dem Mund, und die Wölfin liebkost die Zwillinge, den Nacken zurückgebeugt, und sie schmeichelt sich ein als ihre Mutter,<sup>61</sup> so kunstvoll als sie vermag. Und die Tiber aus dem reißenden Strom gerettet hat, sie behütet mit väterlicher Fürsorge der Gott (derselbe Flussgott Tiber). Wunderbares Werk, in dem man ein wildes Tier und die Wellen sanft werden sieht, wie die Kleinen saugen und der Fels Milch fließen lässt!*

### **Anmerkungen**

*Tibris* in v. 7 müsste ausnahmsweise statt des gewöhnlichen *Thybris* (Genetiv *Thybridis*) gebraucht sein (die Alternativform des Namens ist *Tiberis*); der Gott entriss also die Zwillinge den – d. h. seinen – eigenen Fluten.<sup>62</sup> Die Pointe des Gedichts ist erneut die Lebendigkeit des Steins.

Eine weitere wichtige Figur bzw. Gruppe ist die des Herkules mit Antäus. Dieser Riese, ein Sohn des Meergotts Poseidon und der Erdmutter Gaia, pflegte Fremde zu einem Ringkampf herauszufordern, und auch wenn er, bedrängt, zu Boden ging, gab ihm gerade die Berührung mit der Erdmutter neue Kraft, so dass er jedes Mal am Ende gewann. Herakles begegnete ihm und konnte ihn nur dadurch besiegen, dass er ihn in die Luft hob und dort erwürgte.<sup>63</sup>

[33] In Statuam Herculis Et Anthei  
Fractam In Hortis Vaticanis (p. 117)

Ecce animavit opus plastes, quod iam edidit, et nunc  
luctari inter se signa animosa vides.  
Audires, si integra essent, et in Hercule plausum,  
Fatum et in Antaeo – sic quoque saxa gemunt.

*Auf eine beschädigte Skulptur des Herakles und Antäus in den Vatikanischen Gärten. Siehe, sein Werk hat der Bildner beseelt, als er es schuf, und nunmehr siehst du, wie die Gestalten voller Mut miteinander ringen. Wären sie heil, könntest du den Beifall für Herakles und den Tod des Antäus erblicken – aber auch so stöhnen die Steine.*

### **Anmerkungen**

Ob wir diesen unklaren Text irgend verstanden und verständlich übersetzt haben, steht dahin; *quod iam edidit* ist schier unverständlich („das er bereits heraus gegeben hat“ ergibt keinen

---

<sup>60</sup> Das Latein des v. 3 ist nicht leicht zu verstehen: Offenbar ist *in nutrice* statt eines Genetivs *nutricis* gebraucht, wobei der Verszwang mitgespielt haben mag.

<sup>61</sup> Gemeint ist, dass die Wölfin sich „einschmeichelt“, d.h. schmeichelnd den Eindruck erwecken will, sie sei die echte Mutter. *Suum* steht für *eorum*, s. Anm. 17.

<sup>62</sup> Zu solchen Spaltungen vgl. Maurach 2006, §103, 3.

<sup>63</sup> Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 47; Geese 1985, 28f.; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 137 (heute ergänzt im Palazzo Pitti, Florenz); Nesselrath 1998, 7f.; Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Ausstellungskatalog, Florenz / Mailand 2003, 482, Kat.-Nr. 3 (V. Saladino).

rechten Sinn; vielleicht „das er eben gerade fertig gestellt hat“, worauf das *nunc* deuten könnte). Ob *plausum* wirklich den Beifall für Herkules meint, nachdem er das belästigende Ungeheuer vernichtet hat, ist ebenso undeutlich wie *fatum*; gewiss kann das Wort den Tod bedeuten (OLD *fatum* 6 a), unsicher ist unsere Deutung aber allemal. Ein zweites Gedicht dieser Art findet sich dann schon im zweiten Buch; wir schließen es hier wegen der Themengleichheit an:

[34] De Antaeo Et Hercule (p. 168)

Qui terram evicit, domuit, spoliavit et Orcum,  
tune, Antae, paras conseruisse manus?  
Si genetricis opem sentis regisque profundi,  
tergeminæ hic noctis filius atque Jovis.  
Cede illi exorto depellere monstra ferasque,  
edomuisse homines, sustinuisse deos.

*Mit dem, der die Erde besiegte, zähmte und gar den Orcus beraubte, schickst du, Antäus, dich an zu ringen? Auch wenn du die Hilfe der Mutter verspürst und des Königs der Meerestiefe – dieser ist der Sohn einer vielfachen Nacht und des Juppiter – weiche ihm, der doch dazu geboren ist, Ungeheuer zu vertreiben und wilde Tiere, Menschen zu zähmen, Göttern zu tragen.*

#### **Anmerkungen**

Herakles hat also die Erde besiegt und bezähmt, d. h. alle ihre Ungeheuer, besonders während seiner zwölf Arbeiten; er hat auch die Unterwelt ihres dreiköpfigen Wachhundes Kerberos beraubt – und mit dem will Antäus ringen? Nun, auch wenn – wie oben zu Gedicht 33 angedeutet – die Erde, seine Mutter, ihm immer wieder die Kräfte erneuert und der Meergott Poseidon ihm beisteht, Herakles ist von höherer Natur: Seine Mutter Alkmene gebar ihn nach einer verlängerten Liebesnacht mit Juppiter.<sup>64</sup> *Sustinuisset* spielt auf die Sage an, Herakles habe einmal für kurze Zeit anstelle des Atlas den Himmel getragen.<sup>65</sup> Daher der wohlgemeinte Rat zu weichen, und zwar vor der göttlichen Aufgabe des Herakles zurück zu stehen. In der vorletzten Zeile ist in der gedruckten Fassung *caede* überliefert; da ein Mord (*caedes*) hier keinen Sinn macht, änderten wir zu *cede*.

[35] E Graeco (p. 66)

Naiades, haec vobis sacra vit dona puellis  
Faustulus inventis, quas cupiebat, aquis.  
Ludite amabilibus plantis, pulsate domumque  
hanc liquidam, ut nitidae multiplicentur aquae.

*Najaden, diese Geschenke hat euch, ihr Mädchen, Faustulus geweiht, weil er das Wasser fand, das er suchte. Lasst eure lieblichen Füße spielen, tanzt durch dies kristallene Haus, so dass das glänzende Wasser hoch aufspritzt.*

---

<sup>64</sup> Dies ist das Thema der Sage von Alkmene und ihrem irdischen Gatten Amphitryo, die bei Hesiod (Scutum 37-56) und Apollodor, Bibliothek 2, 4, 8 (Frazer 1954, Bd. 1, 172), besonders in der Tragikomödie „Amphitruo“ des römischen Dichters Plautus zu fassen ist.

<sup>65</sup> Die Sage erzählt Kerényi 1966, Bd. 1, 48 nach Apollodor, Bibliothek 2, 5, 11 (Frazer 1954, Bd. 1, 231).

## Anmerkungen

Als Naiaden bezeichnete man spätestens seit Vergil (Ekloge 10, 10) die Quell-Nymphen.<sup>66</sup> Faustus sagt in v. 4 *multiplicantur aquae*, als ob das Wasser, wenn es so heftig zu Wellen bewegt wird, gemehrt würde: Ein hübsches Wort für einen Sinneseindruck.

Wenn Faustus, unter dem Decknamen des Deminutivs, sein Gedicht den Naiaden weihet zum Dank dafür, dass er „die Wasser fand“, dann sieht er sich in der Rolle eines (antiken) Dichters, der den Quell der Inspiration gefunden hat (Horaz, carmen 3, 13, 14ff.; vgl. G. Maurach, Horaz, Heidelberg 2001, 128f.).

[36] E Graeco. In Statuam Mercurii  
In Hortis Vaticanis (p. 115)

„Quid meditans positus virga et talaribus hastis  
insistis, Maiaie desidiose puer?“  
„Ire, redire Orco, super aethera, ab aethere ad Orcum:  
linquere quod grave sit, servicium, meditor“.  
„Quid facies Romae?“ – „Furari et fallere novi,  
nec minus his prosunt forma, iuventa, decor“.

„Was stehst du sinnend da, Stab und Flügelschuhe abgelegt, und stützt dich auf die Lanze, untätiges Kind der Maia?“ „In den Orcus gehen und wieder zurück, durch die Lüfte, vom Himmel zum Orcus zurück – ich denke darüber nach, mein Amt niederzulegen, das so schwer ist“. „Was aber willst du in Rom tun?“ „Ich verstehe mich doch aufs Stehlen und Betrügen, und weit mehr noch nützen mir Gestalt, Jugend und Schönheit“.

## Anmerkungen

Die Überschrift des Gedichtes wirft ein Licht auf den interessanten Umstand, daß Faustus keineswegs die Merkur-Statue andichtete, die früher den Belvederehof schmückte und heute in den Uffizien aufbewahrt wird,<sup>67</sup> sondern für sie ein griechisches Epigramm passend auswählte; Anlaß dazu waren wohl die „abgelegten Flügelschuhe“. Im übrigen stützt sich der Merkur des Belvedere auf keine Lanze, sondern, wie schon Ulisse Aldroandi bemerkte, auf einen Baumstamm und er betrachtet den Stab in seinen Händen.<sup>68</sup>

In v. 3 wird darauf angespielt, dass Merkur nach antiker Auffassung die Seelen der Verstorbenen zur Unterwelt (*Orcus*) geleitet; besonders schön drückt diesen Gedanken Horaz aus (c. 1, 10, 17-20). Derselbe Horaz in dem genannten Merkur-Gedicht erzählt aber auch, wie Merkur schon als Kleinkind seinem großen Bruder Apoll dessen Rinderherde stahl: Mercurius, griech. Hermes galt als Gott der Diebe und des glücklichen Fundes,<sup>69</sup> „einen

<sup>66</sup> Zu solchen Quell-Gottheiten s. Burkert 1977, 271. Faustus maß *Naiades* daktylisch, also griechisch, vgl. ähnlich Gedicht 56, 2.

<sup>67</sup> Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 61; Cox-Rearick 1996, 352f., Kat.-Nr. X-6; Paolo Liverani, „Archa marmorea, che ha in se scolpita di mezzo rilievo la caccia di Meleagro vaghissimamente“, in: Cortile delle Statue 1998, 349; Deswarte-Rosa 1998, 406f.

<sup>68</sup> Vermutlich war es diese Statue, die Zanobi Lastricati als Vorbild für seine bronzene Merkurstatue im Hof des Palazzo Ridolfi gewählt hatte, die sich heute in Baltimore befindet; vgl. dazu auch M. Chiarini/A.S. Darr/C. Giannini (Hgg.), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, Ausstellungskatalog Florenz / Detroit 2002-03, Mailand 2002, 218f., Kat.-Nr. 78 (A. Boström); B. Kusch-Arnhold, Pierino da Vinci, (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hg. von J. Poeschke, XIV), Münster 2008, 88.

<sup>69</sup> E. Simon, *Die Götter der Römer*, München 1990, 158-167.

Hermes machen“ nannte man im Griechischen einen überraschenden Fund. Antike Hermes-Darstellungen zeigen den Gott zuweilen mit einem Geldbeutel in der Hand zum Zeichen dessen, dass er der Gott guten Gewinnes ist.<sup>70</sup>

[37] In fontem Virginis In Hortis  
Iulii Tertii Pont. Max. (p. 136)<sup>71</sup>

Quae pedibus liquidis vitreas percurritis undas  
atque susurratis carmine dulcisono,  
Nympha loci, o Nymphae, hic dormit, vos parcite somnum  
rumpere, dum blandae luditis et canitis.

*Die ihr mit kristallinen Füßen die glasklaren Wogen durcheilt und mit süß tönendem Lied leise singt: O Nymphen, hier schläft die Nymphe des Orts. Hütet euch, ihren Schlummer zu stören, wenn ihr schmeichelnd spielt und singt.*

### **Anmerkungen**

*Pedibus liquidis*: *Liquidus* ist eigentlich ein Attribut des Wassers (*aquarum liquidus umor*, schrieb Lukrez in 1, 349); aber Properz 3, 19, 14 z. B. übertrug es auf einen Gott, der mit dem Wasser zu tun hat, so auch hier Faustus. Offenbar spielt er mit dem Gedanken, dass es unter den Wasserjungfrauen eine Hierarchie gab.

[38] In fontem Virginis In Hortis  
Iulii Tertii Pont. Max. (p. 144)

Huc veniens taceas, hic Cypria lassula dormit,  
allidunt blando murmure Nereides.  
Sola licet, secreta cubat, non numine tantum,  
sed vigili cura principis et studio.

*Wenn du hierher kommst, schweig, hier schlummert ermattet Cypris. Mit schmeichelndem Murmeln umspielen sie die Nereiden. Wenn sie auch allein ist, so ruht sie doch sicher, nicht nur weil sie selbst eine Göttin ist, sondern auch durch die wachsamen Sorge und den Eifer des (Kirchen-) Fürsten.*

### **Anmerkungen**

*Cypria*; vgl. oben Anmerkungen zu Gedicht 24. Faustus versäumt es nicht, in das Gedichtchen auf die Nymphen der Villa Giulia ein Kompliment einzufügen.

[39] In fontem Virginis In Hortis  
Iulii Tertii Pont. Max. (p. 148)

---

<sup>70</sup> Ebenda, 159.

<sup>71</sup> Zur Fontana Vergine der Villa Giulia siehe Ch. Davis, *The Villa Giulia and the „Fontana della Vergine“*, in: *Psicon* 1976,8/9, 131-141; E.B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: *The Art Bulletin* 57, 1975, 365; D.R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, 40, 80-82; R. Tschäpe, *Die Villa Giulia: Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Bestandes zu fassen*, Aachen/Mainz 1995, 208-10; G. Schweikhart, *Nymphen im Stauengarten*. Zu einer Zeichnung des Dresdner Kupferstichkabinetts, in: *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hg. von V. von Flemming, Mainz 1996, 244-251.

Ne me vexato, sum lassa puella quiescens,  
Iulius errantem repperit hicque locat,  
ut sim Virginei fontis custodia virgo;  
Montia Nympha vocor, quae Charis una fui.

*Störe mich nicht! Ein müdes Mädchen bin ich, das ausruht. Julius hat mich gefunden, als ich umherirrte, er brachte mich an diesen Ort. Als Jungfrau soll ich die Hüterin des Quells der Jungfrau sei. Man nennt mich die Nymphe Montia, die ich einst eine der Charitinnen war.*

### **Anmerkungen**

Die Nymphe heißt Montia, weil sie dem Papst Julius III. angehört, der vor seiner Wahl zum Papst Giovanni Maria Ciochi del Monte hieß.<sup>72</sup> Charitinnen waren in der griechischen Religion Gottheiten, die Schönheit schenken, meist drei an der Zahl.<sup>73</sup>

[40] In Statuam Veneris (p. 149)<sup>74</sup>

Si tam pulchra fuit placido quae exorta profundo,  
siccata ubi auratas Cypria sole comas,  
quam caelo artificis candenti e marmore imago  
ducta, meos sensus haec rapit atque cremat.  
Non mirum si Mars tulit aenea vincla libenter,  
Troicus atque heros tela trisulca Iovis,  
Si tua muta icon ferit haec, si saxea adurit,  
quid facies in nos, Cypria, viva loquens?

*Wenn sie so schön war, der ruhigen Tiefe entstieg, Cypria, als sie ihr goldenes Haar in der Sonne trocknete, wenn sie so schön war wie ihr Bild, vom Künstler mit dem Meißel aus strahlendem Marmor hervorgebracht, dann raubt sie mir (noch jetzt) die Sinne und entflammt sie. Kein Wunder, dass Mars die Fesseln aus Erz gern ertrug und der Held aus Troja das dreizackige Geschoss Jupiters.<sup>75</sup> Wenn dein stummes Bild solche Wunden schlägt, und wenn es, obwohl aus Stein, so verbrennt: Was wirst du, Cypria, dann erst mit uns tun, wenn du lebendig bist und sprichst?*

### **Anmerkungen**

Die ungewöhnliche Zeitenfolge *Si fuit* (v. 1) und *rapit-cremat* (v. 4) machte in der Übersetzung den Zusatz „noch jetzt“ zu „raubt“ nötig, um die Härte zu mildern [UT]. Wie Aphrodite (lateinisch Venus) der See entstieg, schildert Hesiod (Theog. 1, 88ff.).<sup>76</sup> Die

---

<sup>72</sup> Zu Papst Julius III. siehe A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome* (Diss. London University 1982), New York/London 1988. Zur gleichsetzung Monte-Del Monte siehe A. Nova, *Bartolommeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 21, 1983, 53-76, hier 65f.

<sup>73</sup> F. Bömer zu Ovid, *Fasten* 5, 217; E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1985, 237 mit Abbildung; Literatur bei Burkert 1977, 269, Anm. 3.

<sup>74</sup> Vgl. dazu oben Gedicht 25.

<sup>75</sup> Aphrodite gewährte dem Sterblichen Anchises, dem Trojanischen Helden, ihre Liebe, der aber prahlte später damit, woraufhin Zeus-Jupiter ihn mit dem Blitz erschlug.

<sup>76</sup> Vgl. Kerényi 1966, Bd. 1, 57f. In v. 8 läse man gern *faceres*.

Geschichte von Mars (griechisch Ares), der mit Aphrodite deren Gatten Hephäst die Hörner aufsetzte, berichtet nach Homer (Od. 8, 267ff.) auch Hygin (Fab. 94).

[41] In fontem Virginis In Hortis  
Iulii Tertii Pont. Max. (p. 151)

Hic sese lavit nitidis Venus aurea in undis,  
quum vicit divas lotaque et una duas.

*Hier wusch sich die goldene Venus im glänzenden Wasser, als sie nach dem Bad die Göttinnen besiegte, sie allein die beiden anderen.*

### **Anmerkungen**

*Vicit divas, una duas*: Anspielung auf das Parisurteil, in dem Aphrodite Hera und Athena besiegte (einiges dazu bei Hunger 1959, 265; Kerényi 1966, Bd. 2, 265; s. oben Gedicht 18). Daraus, dass Paris die Göttin der Schönheit, Aphrodite, zur schönsten unter den dreien (auch Athene und gar Hera, die Gattin des Zeus, bewarben sich) erkor, resultierte der trojanische Krieg, da Aphrodite dem Paris zum Dank die Gattin des Königs Menelaos von Sparta zuführte.

[42] De Venere Picta Inter Cupidinem Et Focum (p. 156)

Sic placeas, Cytherea, tuo pulcherrima Marti,  
dic, rogo, cur tenui veste recincta manes?  
„Hic vir, hic natus, media inter utrumque calesco,  
suscitat hic flammam, ventilat ille faces.“

*„So wahr du, schönste Cytherea, deinem Mars gefallen willst, sag' bitte, warum trägst du, hoch geschürzt, ein dünnes Gewand?“ „Hier ist mein Mann (Hephaistos am Schmiedefeu), hier mein Sohn; zwischen beiden wird mir heiß: Dieser schürt die Flammen, jener facht das Feuer an“.*

### **Anmerkungen**

Zu *Cytherea* vgl. die Anmerkungen zu Gedicht 25. Das seltsame Gedicht lässt die Frage offen, warum auf das kurzgeschürzte Kleid und auf die Affäre mit Mars aufmerksam gemacht wird, obschon die folgenden Verse eine eher familiäre Atmosphäre erwecken. Es könnte aber sein, dass die Beschwörungsformel<sup>77</sup> andeutet, dass der Venus nicht heiß wird von den Flammen der Schmiedesse, sondern einzig durch das Zutun des nichtsnutzigen Sohnes Amor, der sie in die Arme des Mars treibt (vgl. Gedicht 26, 3).<sup>78</sup>

[43] In Statuam Palladis (p. 158)

---

<sup>77</sup> Zu *sic* mit Konjunktiv als Beschwörung oder Wunsch vgl. Catull, c. 17, 5; Hofmann/Szantyr 1965, 331.

<sup>78</sup> Einen ähnlichen *conceito* scheint eine Zeichnung aus dem Raphael-Umkreis wiederzugeben: Venus und Amor stehen neben einem Amboß in der Schmiede des Vulkan, während dieser mit Zangen einen Gegenstand ins Feuer hält, das er mit einem Blasebalg mächtig anheizt. Venus öffnet daher ihren Mantel, herablächelnd zu ihrem Sohn, der sich an sie schmiegt. Vgl. M. Clayton, Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle, Ausstellungskatalog London/Washington/Toronto/Los Angeles 1999-2001, London 1999, 161, Fig. 73.

„Nescio, si ficta an genita es, Tritonia virgo:  
omnia sunt miris assimilata modis“.  
„Hoc etiam dubito, si fallo an fallor ab arte,  
Vulcani an dicar illa, vel illa Iovis,  
nam qualem voluit, potuit me ducere caelo  
artificique manu Lemnius ille faber.  
Verum ego sum mendax Pallas sub imagine viva,  
indubiam faciunt verba aliena fidem.  
Sed cuius loqueris tam culto ex ore, Valesi?  
Non alio poteris doctius ore loqui.“

(Der König Franz I. spricht:) „*Ich weiß nicht, ob du ein Kunstwerk bist, Tritonische<sup>79</sup> Jungfrau, oder ein lebendiges Wesen: Alles an dir ist auf so wunderbare Weise lebensnah*“.<sup>80</sup>  
(Die Statue der Göttin antwortet:) „*Auch ich selber bin darüber im Zweifel, ob ich etwas vortäusche oder selbst von der Kunst getäuscht werde, ob ich das Geschöpf des Vulcan heiße oder die Tochter des Juppiter. Denn ganz nach Belieben konnte mich mit seinem Meißel und kunstreicher Hand der Schmied aus Lemnos<sup>81</sup> hervorbringen.*

Und doch: *Ich bin eine vorgetäuschte Pallas<sup>82</sup> in lebendigem Bild; das beweisen unzweifelhaft die Worte anderer. Aber du, Valois,<sup>83</sup> aus dessen Mund es so gebildet spricht, du hättest aus keines anderen Mund gelehrter sprechen können.*“

### Anmerkungen

Das nicht überall eindeutige Gedicht ist ein Zwiegespräch zwischen der Pallas Athene<sup>84</sup> und dem französischen König. Er zweifelt, ob sie ein Bild ist oder ein lebendiges Wesen. So täuschend echt, so lebendig ist sie, dass sie selbst nicht weiß, ob sie ein Bild aus Erz ist, von der Hand des kunstreichen Schmiedegottes Hephaistos gefertigt, oder ob sie die lebendige Tochter des Zeus ist. Dann aber kommt sie, gestützt auf die Aussage der kommentierenden Betrachter („Das ist Athene“), doch zu einer Entscheidung: Sie ist ein täuschend echtes Bild der Göttin. Ist aber die Frage des Gesprächspartners der Statue, des französischen Königs auch nur eine Wiederholung der Kommentare anderer Leute? Nein: Nur aus dem eigenen Munde und Wissen des Königs kann es so gebildet und gelehrt klingen.

Faustus bemüht erneut die alte Frage, ob ein Bildwerk so lebensnah gestalten werden könne, dass man es mit der Wirklichkeit verwechselt. Hier verbindet er diesen Topos, d. h. diese Fundgrube an ähnlichen Fragen, mit einem Kompliment an Franz I. von Frankreich, der in der Tat ein außergewöhnlich gebildeter Herrscher war.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> Warum Pallas Athene die „tritonische“ heißt (Hesiod, Theog. 924; Verg., Aen. 5, 704 z. B.), ist nicht ganz klar; eine Vermutung z. B. bei Kerényi 1966, Bd. 1, 95.

<sup>80</sup> Hiermit könnte man *assimilata*, nämlich *vitae*, wiedergeben.

<sup>81</sup> Die Sage geht (Hom. Il. 1, 590ff.; Apollodor, Bibliothek 1, 3, 5 [Frazer 1954, Bd. 1, 20]), Hephaistos, der spätere Schmiedegott, sei als Säugling von Zeus aus Wut über des Neugeborenen verkrüppelte Beine aus dem Olymp geschleudert worden und auf der Insel Lemnos gelandet, wo man ihn sorgsam aufzog (Kerényi 1966, Bd. 1, 124).

<sup>82</sup> Pallas ist der Beiname der Athene; wie es zu ihm kam, erzählt Apollodor, Bibliothek 3, 12, 3 (Frazer 1954, Bd. 2, 40f.); vgl. Kerényi, 1966, Bd. 1, 97: Die junge Athene wurde vom Flussgott Triton erzogen, dessen Sohn Pallas sie bei einer Waffenübung versehentlich tötete; aus Trauer nahm sie dessen Namen an.

<sup>83</sup> Franz I. von Frankreich stammte aus dem Geschlecht der Valois.

<sup>84</sup> Zu einem Marmorbild der Pallas Athene vgl. Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 42 (Sammlung Valles-Capranica, seit 1584 im Palazzo Pitti).

<sup>85</sup> Jacquart 1994, 255-266.

[44] E Graeco. In Imaginem Thesei Et Tauri (p. 166)

Mirum opus est tauri atque viri, quorum acer in ipsum  
extendit palmas vir premit atque feram.  
Cervicis nervos frangens manus utraque certat,  
laeva quidem nares, cornua dextra capit.  
In talos rupit, fera victa et fortibus ausis  
inflexit retro colla superba cadens.  
Credibile est artem aeratae infudisse figurae  
insudare virum, vociferare bovem?

*Wundervoll ist das Werk des Stiers und des Mannes, wobei der heldenhafte Mann seine Hände gegen ihn erhebt und das wilde Tier (nieder) drückt: Beide Hände mühen sich, die Halsmuskeln zu brechen: Die Linke greift nach den Nüstern, nach den Hörnern die Rechte. (Zurück) auf die Fesseln hat er (den Stier schon) gerissen, und das Tier, von der Kraftanstrengung überwältigt, biegt seinen stolzen Nacken nach hinten und fällt. Wie kann man nur glauben, dass die Kunst in eine erzene Figur ein Bild davon einzuprägen vermag, wie ein Mensch Schweiß vergießt, ein Stier brüllt?*

### **Anmerkungen**

Das Thema ist der Sieg des athenischen Prinzen Theseus über den Stier von Marathon, der das Land verwüstete. Die griechische Vorlage (Anthologia Graeca 16, 105; Verfasser unbekannt) lautet in Übersetzung so:

*Ein Wunder der Kunst (das Bildnis der Stiers und des Mannes)! Deren einer drückt das Tier mit Gewalt nieder, seine Gliedmaßen spannend, packt zu mit den Händen und biegt die Sehnen des Nackens zurück, mit der Linken in die Nüstern greifend, mit der Rechten das Horn, die Halswirbel hat er schon gebrochen, und den Hals hat das Tier unter den starken Händen, besiegt, nach hinten über verkrümmt. Man kann sich gut vorstellen, wie durch die Kunst in diesem Erz das Tier schnaubt, dem Manne der Schweiß herabrinnt.*

Eine fast wörtliche Übersetzung, aber dennoch nur fast: Faustus fügt, wie er es gern tut, emotionsträchtige Wörter ein: „Stolz“ ist bei ihm der Nacken des Stiers, „energisch“ der Held (*ausis*); und des Faustus *cadens* in v. 6 hat beim griechischen Anonymus keine genaue Entsprechung. Im übrigen überträgt er zumeist so genau, dass sein *quorum* (v. 1) an genau derselben Stelle steht wie des Griechen „deren“, das wir in so hässliches Deutsch brachten, um die Übereinstimmung zwischen dem Römer und dem Griechen zu verdeutlichen. Allein des Faustus *in ipsum* (v. 1) scheint ungeschickt. Nur für den Kenner der griechischen Dichtersprache sei angemerkt, dass gerade an diesem Gedicht sehr klar wird, wie viel ärmer der lateinische Wortschatz an expressiven Verben ist als der griechische. Aber dem wollen wir hier natürlich nicht eigens nachgehen.

Zum Schluss sei aber aufs deutlichste herausgestellt, dass wir hier eine der seltenen Beschreibungen vor Augen haben, im Griechischen wie dementsprechend auch bei Faustus. Ein großes Staunen leitet ein, das Thema wird genannt („Held und Stier“), dann folgt die Beschreibung der Bewegungen, (vor allem einerseits des Griffes an das Horn, zum anderen in die Nüstern, wodurch auch der junge Held am „Toro Farnese“ dem Stier das Genick zu brechen versucht)<sup>86</sup>; am Ende wieder das Erstaunen. Faustus setzt nicht ohne Geschick zum

---

<sup>86</sup> Vgl. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 15.

griechischen Text das emotionale „er fällt“ am Ende der Kampfbeschreibung hinzu: *cadens* als eindrucksvolle Fermate.

Auf p. 309 findet sich ein weiteres Epigramm auf ein Standbild: „E Graeco. In Imaginem Promethei“ (man vgl. AP 16, 87), dann (p.332) eines auf die „Statua Philippi“, besprechen wollen wir aber ein anderes (p. 344):

[45] In Imaginem Theodosii Imp. E Graeco (p. 332)

Regem Asiae hac statua Theodosion ecce sacramus,  
qui fuerat consul consilioque potens.  
Quod Smyrnam instaurans rursus irradiaverit urbem,  
Quam vatum celebrant carmina et acta ducum.

*Den König Asiens ehren wir hier mit diesem Standbild, der Konsul gewesen und mächtig im Rat, weil er die Stadt Smyrna wieder hergestellt und zum Strahlen gebracht hat, die Stadt, welche die Lieder der Dichter rühmen und die Leistungen ihrer Führer.*

### **Anmerkungen**

Das griechische Epigramm, das Faustus vor Augen hatte (AP 16, 42) lautet in Übersetzung etwa so: *Den, der groß war im Rat, Theodosios, Asiens Herrscher, stellten wir in marmorernem Bilde auf, den Prokonsul, weil er Smyrna wiedererweckt und wieder ins Licht geführt hat, das ob seiner staunenswerten Taten viel besungene.*

Ob Faustus mit *regem* in v. 1 sich versehen oder ober absichtlich übertrieben hat (er nannte den Theodosius ja auch *consul*, obschon er im Griechischen nur mit einem „anthypathos“ bezeichnet wird), mag dahin gestellt sein, wir vermerken nur, dass Faustus – aus welchen Gründen auch immer – das, was man Titel nennen könnte, verstärkte; er fügte zu den „Taten“ des griechischen Epigramms die Urheber hinzu: *ducum*; interessant aber ist der Zusatz in v. 1 des *ecce*: Der Betrachter wird viel intensiver zum Hinschauen aufgefordert als in dem griechischen Gedicht. In v. 1 ändern wir das *haec* des Drucks zu *hac*.

Im Ganzen gesehen, handelt es sich um ein anschauungsloses Gedicht, das die Aufnahme in das Corpus der Epigramme gewiss nicht seinem poetischen Wert verdankte.

Keineswegs anschauungslos, vielmehr voller bildhafter Einzelzüge zeigt sich das Gedicht „De Medusa in Lapillo Sculpta“, ohne „E Graeco“, also vielleicht aus des Faustus eigener Werkstatt:

[46] E Graeco (p. 366)

Si non formidas de Palladis aegide raptam  
Gorgona, quam lapis tunc sanguinolentus habet,  
inspice saxificum et vultum crinesque cerastis  
implicitos, frontem monstriferam atque trucem,  
et nisi adhuc flueret sanguis cervice, Medusam  
iurares oculis obriguise suis.

*Falls du nicht die Gorgo fürchtest, die, vom Schilde der Pallas entführt, jetzt der blutrote Stein besitzt, dann betrachte sowohl das Haupt, das zu Stein werden lässt, als auch die Haare, von Schlangen durchflochten, die Stirn, Schreckliches tragend und fürchterlich, und würde*

*nicht noch bis heute ihr Nacken bluten, würdest du schwören, die Medusa sei erstarrt durch die Wirkung ihrer eigenen Augen.*

### **Anmerkungen**

Nicht alles ist hier klar; so z. B. bleibt das *quam lapis tunc sanguinolentus habet* (v. 2): Wieso *tunc*, „damals“? Wenn es sich bei dem Epigramm um ein Gedicht auf eine Gemme handelt, dann wollen v. 1 und 2 doch wohl sagen, dass das Medusenhaupt aus dem Ägisschild der Athene geraubt worden sei und sich *jetzt* auf der Gemme (abgebildet) befindet: also *nunc* statt *tunc*? *Monstriferam* in v. 4 ist ebenfalls seltsam: Was für *monstra* trägt wohl die Stirn der Gorgo? Ist mit *frons* vielleicht das „Gesicht“ gemeint, so dass das Furchtbare der Gorgo Augen wären, die Augen, deren Blick den Angeschauten zu Stein werden ließ?

Sehr gelungen ist hier allerdings die geistreiche Schlusspointe: Der Stein ist *sanguinolentus*, also vielleicht von blutroter Farbe; das regte den Dichter dazu an, sich vorzustellen, das Rot komme vom immer noch aus der Nackenwunde fließenden Blut, mit der seinerzeit Perseus das Unwesen tötete, als er es enthauptete.<sup>87</sup> Der Betrachter wird also aufgefordert, das strömende Blut zu sehen und zu sagen: „Ei, würde nicht noch Blut fließen, würde ich schwören, das Haupt da auf der Gemme habe sich durch seine eigenen Augen erstarren lassen, wie es da auf dem Gemmenstein zu sehen ist. Aber nein, das Blut rinnt, also lebt es noch“. Spiel mit der so oft angesprochenen und gelobten Verlebendigung des Materials zu einem scheinbar lebendigen Wesen.

[47] E Graeco. In Imaginem Philoctetis (p. 378)

Ob Danaos plastes hostis meus, alter Ulysses,  
heu, memorem morbi me facit esse mei.  
Non sat erant Lemnos, sanies, dolor, ulcus iniquum:  
aes etiam emollit, ut gemat et doleat!

*Wegen der Griechen ist der Bildhauer mein Feind, ein zweiter Odysseus – ach, und er erinnert mich an meine Krankheit! War denn Lemnos, der Eiter, der Schmerz die schlimme Wunde nicht genug? Nun schmelzt er auch noch das Erz, auf dass es seufze und leide!*

Das griechische Original findet sich in AP 16, 112 und lautet übersetzt etwa so:

*Feind ist (mir) wegen der Griechen ein zweiter Odysseus: mein Bildner, der mich erinnerte an die schlimme und tödliche Krankheit! War nicht der Fels genug, das Gelump, der Eiter, die Wunde, der Kummer, nein – er hat die Qual auch noch im Erz festgehalten!*

### **Anmerkungen**

In v. 3 des lateinischen Textes findet sich *lennos*, doch das gibt keinen Sinn und ist lediglich verdruckt für „Lemnos“, den Namen der Insel, auf der Philoktet mit seiner eiternden Wunde auf Betreiben des Odysseus zurückgelassen wurde.

Der Dichter unterstellt dem Bildhauer, er stehe auf der Seite der Griechen im Kampf um Troja und habe darum den gleichen Ekel empfunden wie sie, als sie den Kranken auf der

---

<sup>87</sup> Vgl. dazu das Medusenhaupt auf der Tazza Farnese in *Le Gemme Farnese*, hg. von C. Gasparri, Neapel 1994, 10, Abb. 1; ebenda 122, Abb. 183: Perseus mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa geschnitten in rotem Stein.

wüsten Insel ablegten. Philoktet betrachtet also die Statue, die eigene, gleichsam von außen als Beurteiler – eine interessante Pointe, fürwahr.<sup>88</sup>

Zu den Heroen des Faustus gehören nun aber auch die Großen der Literatur, Homer natürlich, auch Pindar, Archilochos und andere mehr, unter ihnen Aristophanes und Menander (von dessen Texten zu Faustus' Zeit verschwindend wenig bekannt war). Wir möchten dem Epigrammatiker Gerechtigkeit zukommen lassen und führen zwei solcher Gedichte auf vergangene Dichtergenossen vor, die Faustus zu umgekehrter Zeitenfolge ordnet: Das zweite auf Aristophanes, das erste auf Menander.

[48] E Graeco (p. 181)

Paginae Aristophanis, labor [a]entheus, unde chorymbis  
huius Acharnenses tempora cincta gerunt –  
quam tabula esse sonat Bacchum resonantque repleti  
qualia sermones terribili charite!  
O generose animo, patriae qui moribus aequa  
et risu fingis, comice Aristophanes!

*Seiten des Aristophanes, gotterfülltes Werk, woher seine Acharner ihre Stirn rebenumwunden tragen – wie (deutlich) singt sein Buch davon, dass Bacchus existiert und wie hallen seine Sätze wieder von Dialogen, voll erschütternder Schönheit! O edle Gesinnung, der du heimischer Art gegenüber Gerechtes ersannst, und dies mit Lachen, du, der Komödiendichter Aristophanes!*

### Anmerkungen

In der Anthologia Graeca findet sich die Vorlage in Buch 9 (186), ein ebenso schwieriger Text wie der des Faustus Sabaeus; wir paraphrasieren: „(Rollen-) Bücher von Aristophanes, göttliches Werk, aus denen Efeu aus Acharnai den Menschen in reichem Maße das grüne Haar umgoss – sieh nur, wie viel Dionysos (jede) Kolumne enthält, was die Dialoge offenbaren, gefüllt von zu fürchtendem Charme! O du, von bester Gesinnung, gerecht gegenüber griechischer Art, du Komödiendichter, der du hasst, was es verdient, und doch auch darüber lachen kannst!“

Im gedruckten Text steht in v. 1 *aentheus*, was offenbar eine hybride Schreibweise des seit Seneca und Statius gebräuchlichen Lehnworts *entheus* (für jemanden oder etwas, das so ist, dass man glauben könnte, ein Gott sei in ihm). Die zugegebenermaßen schwierige zweite Zeile des griechischen Gedichtes gibt Faustus paraphrasierend wieder; das „sieh' nur“ in v. 3 des griechischen Epigramms lässt er fort, glücklicherweise aber nicht die eigenwillige Verbindung „zu fürchtender Charme“. Er hat sehr gut verstanden, dass der griechische Dichter, Antipater von Thessalonike, wusste, dass in den Versen des Aristophanes Erschreckendes sich mit Wunderschönem (man lese das Schwalbenlied aus den „Vögeln“) verbindet, dass er ein mildes Verstehen für die Seltsamkeit der Hellenen zeigt und doch auch

---

<sup>88</sup> Zum Motiv, daß ein Gott seine eigene Statue betrachtet, siehe K. Schefold/F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1988, 228, Abb. 280 (Herakles bewundert das Bemalen seiner Statue. Apulischer Stangenkrater, um 350, New York 50. 11. 4); W. Oenbrink, Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen, Frankfurt/M. 1997, 206. Mein herzlicher Dank geht an Frau M. Söldner für den Hinweis auf W. Oenbrinks Studie.

bitterböse hassen kann (man betrachte den „Plutus“), nie aber vergisst, dass Komödie „die Wahrheit lachend sagt“, wie Horaz einmal schrieb.<sup>89</sup>

Im Ganzen ist zu sagen, dass Faustus nicht ungeschickt vereinfacht, auch wenn er – nicht nur hier – hässlich in „*Paginae Aristophanis*“ die Silben *-ae* und *Ar* – verschliff, also eine lange Silbe verschwinden ließ, was in klassischer Dichtung verpönt war. Hübsch dagegen, wie er den Namen des Dichters Anfang und Ende seines Epigramms zieren ließ.

[49] E Graeco (p. 180)

Excerpsere tibi mellito ex ore legentes  
blandulae apes flores Pympliadam varios,  
seque tibi Charites iam permisere, Menander,  
iucundum redolent dramata ut eloquium.  
Vivis in aeternum fluxitque haec gratia Athenis,  
quae te aptum evexit sedibus aethereis.

*Es haben dir, Menander, mit ihrem honigträchtigen Munde, sammelnd die schmeichelnden Bienen bunte Blumen gepflückt an der Quelle Pimpleis, und gar die Chariten haben sich dir geschenkt, auf dass deine Dramen einen gewinnenden Duft von sich geben.*

### Anmerkungen

Das griechische Vorbild stammt aus der *Anthologia Graeca* (9, 187) und steht, chronologisch „richtig“ dort *nach* dem Gedicht auf Aristophanes, im Gegensatz zu Faustus, der die Folge umkehrt: „Bienen sogar pflückten mit ihren Mündern bunte Blumen der Musen und brachten sie herbei, die Chariten gar schenkten dir, Menander, treffende Beredsamkeit und fügten sie in deine Stücke: Du lebst in alle Ewigkeit, doch auch der Ruhm Athens berührt durch dich die himmlischen Wolken!“

Außer den Bienen und Chariten haben die beiden Lobesgedichte nicht viel gemein, wenn man einmal von der Verheißung ewigen Ruhmes absieht; im übrigen schaltete Faustus frei mit dem griechischen Gedicht: Er führte statt der allgemeinen Bezeichnung „Musen“ eine besondere Art ein, die Pimpleischen, von der Quelle Pímpleia in Pierien, dem Küstenstreifen nordwestlich von Thasos. Statt des griechischen „mit den Mündern“ („stomatessin“) schrieb er *mellito ex ore*, worin das *ex* nicht recht verständlich ist. Jedenfalls sorgten die Tierchen für honigsüßes Schmeicheln menandrischer Verse, und seine angenehme Glätte des Wortes wurde in der Antike immer wieder gepriesen,<sup>90</sup> und aus derlei Urteilen wird die Hochschätzung des Atheners geflossen sein, denn menandrische Texte kamen erst sehr viel später ans Licht, schon die Spätantike besaß keine mehr.

In einigem Abstand zu den Laokoon-Epigrammen lässt Faustus Sabaeus einen Vierzeiler über die Bescheidung des Dichters folgen:

[50] E Graeco (p. 38)

Pisoni Antipater genialem quum daret olim  
librum nocte una compositum, ista refert:  
“Mitis habe et vatem lauda, nam ture vapore

<sup>89</sup> Sat. 1, 1, 25; schön hierzu Ed. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 96.

<sup>90</sup> Die Zeugnisse in: *Poetae Graeci Comici*, hg. R. Kassel/C. Austin, Bd. VI 2, Berlin 1998, 1-43.

placatur modico maximus ipse deus!“

*Als einst Antipater dem Piso ein Buch zum Geburtstage schenkte, das er während nur einer Nacht gedichtet hatte, sagte er ihm dies: „Mit Nachsicht nimm es entgegen und lobe den Dichter, denn mit Weihrauch nähert man sich ja auch, mit geringem, dem größten gar der Götter.“*

### **Anmerkungen**

Antipater von Thessalonike war Klient des L. Calpurnius Piso Frugi in den letzten Jahren des 1. Jhs. v. Chr. (Beckby 1, 40). In v. 1 könnte *genialis*, dem *lectus genialis*, dem „Hochzeitsbett“ entsprechend, auf eine Vermählung verweisen. Aber ein Vergleich mit der Anthologia Graeca (AP 9, 93) belehrt: „genethlios“ steht da und erlaubt, das Buch als Geburtstagsgabe zu verstehen. Vergleicht man weiter, dann erkennt man, wie Faustus die Situation veränderte: Er macht eine Erzählung aus einer Widmung, indem er ein „als“ (*quum* mit seltsamem Konjunktiv Imperfekt statt eines Plusquamperfekts) einführt: „Als er ihm darbot“. V. 3: Dass ein Dichter sich als *vates*, als „Seher“ bezeichnet, war seit dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. geläufig. In v. 4 ist die Entgegensetzung von Kleinem und Größten nicht ohne Geschick. Will man das Gedichtchen auf Faustus beziehen, gefällt die Bescheidung.

An das Gedichtchen über die Bescheidung des *Vates* kann man leicht eines anschließen, das den Namen des Faustus im Titel trägt (p. 41):

[51] Pro Nymphis Et Fausto Sabaeo

Viva, viator, habe hunc fontem chrystalla fluentem  
atque sitim extinguens illius esto memor,  
qui lassum inspiciens iuvat nymphasque iacentes –  
te potu, has rivo sic fugientis aquae.

*Wanderer, halte dafür, dass diese Quelle lebendigen Kristall aus sich fließen lässt, und wenn du deinen Durst löschst, sei ihrer eingedenk! Sie, die den Ermüdeten anblickte, erquickte ihn und auch die (um sie) gelagerten Nymphen – dich durch den Trank, sie durch das Rinnen des solcherart dahin fließenden Wassers.*

### **Anmerkungen**

*Pro* verwendet Faustus gern im Sinne eines „(Gabe) für“, im Unterschied zum klassischen Wortgebrauch. Da sich kein „E Graeco“ findet, wird man an eine originale Erfindung des Faustus denken. In v. 1 ist *fluo* in auffälliger Weise mit dem Akkusativ eines sog. „inneren Objekts“ (deutsch: „Spiele spielen“) verbunden.<sup>91</sup> Interessant ist in v. 3 die Vorstellung, dass die Quelle den Herantretenden anblickt: Die Wasseroberfläche ist als Auge gedacht.

Faustus' Gedichte auf Amor sind, so könnte man sagen, Legion, nicht gar so häufig allerdings sind Epigramme auf Amor-Standbilder.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Belege aus römischer Dichtung bei Kühner/Stegmann 1962; Bd. 1, 278.

<sup>92</sup> Zu den beiden Statuen des Amor von Praxiteles und Michelangelo, die in Isabella d'Estes Studiolo, einander gegenüber aufgestellt, bewundert und verglichen werden konnten, s. S. Ferino-Pagden, „La Prima Donna del Mondo“. Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog, Wien 1994, 310-316.

[52] E Graeco (p. 54)

Praxiteles Phryne pro praemio amoris Amorem  
me dedit et me idem fecerat arte deum.  
Phryne autem artificem non aspernata timebat,  
ne pro arte assumat symmacha tela deus.  
Non ultra natum Veneris timet illa, tuum sed,  
Praxiteles, nanque ars creditur esse parens.

*Praxiteles hat der Phryne zum Lohn für ihre Liebesdienste mich, den Amor, geschenkt, und eben derselbe hatte mit seiner Kunst mich zu dem Gotte gemacht. Phryne aber scheute den Künstler und fürchtete, der Gott könnte – in der Kunst ist das ja möglich – zu Mitstreitern seine Pfeile ergreifen. Den Sohn der Venus fürchtet sie nicht mehr, wohl aber den deinen, Praxiteles, denn die Kunst, so glaubt man, sei der Erzeuger.*

### **Anmerkungen**

In der letzten Zeile steht *parens*, was die Elternschaft meint, also „Vater“ und auch „Mutter“ sein kann; darüber gleich mehr. Ob die Pointe dieser letzten Zeile richtig verstanden wurde, ja ob das Ganze zutreffend übersetzt ist, muss zunächst unklar bleiben: Die Poeterei des Faustus ist ja nicht immer durchsichtig. Vielleicht aber hilft ein Vergleich mit dem griechischen Original weiter; es findet sich in der *Anthologia Graeca* (16, 205). Wir versuchen nicht, die griechischen Zeilen Wort für Wort zu übersetzen, sondern geben eine Paraphrase, die zeigen soll, wie wir sie verstehen:

*Zum Lohn für Eros hat mich, den Eros, der Phryne – einer Sterblichen den Gott! – geschenkt Praxiteles, hat er mich doch als Gott erkannt. Die aber verschmähte den Bildner nicht, fürchtete doch ihr Herz, der Gott könnte statt seiner Kunst [des Verführens] seine Pfeile zu Hilfe nehmen (wenn sie den Praxiteles nicht erhörte). Nun scheut sie nicht mehr den Sohn der Kypris [den Eros=Amor], sondern den deinen, Praxiteles, weiß sie doch jetzt, dass die [eigentliche] Mutter deine Kunst ist.*

Gemeint scheint zu sein, dass Phryne den Meister nicht abwies, weil sie fürchtete, der Amor mit Bogen und Pfeilen könnte zu seinen Waffen Zuflucht nehmen, wenn seine Verführungskunst versagte. Und nun die zweite Pointe: Den Eros, den Sohn der Liebesgöttin, also die Liebe, den fürchtet die Hetäre Phryne schon lange nicht mehr, aber das Kunstwerk des Bildners, vor dem hat sie Scheu, denn die wirkliche Mutter des Eros ist weniger die sagenhafte Kypris, als vielmehr die Kunst des übermächtigen Meisters Praxiteles.

Gleich, ob man diese Werkchen als besonders gelungen betrachtet oder nicht – sie zeigen, dass Faustus Sabaeus seine *Anthologia Graeca* kannte und treffend zu übertragen wusste, bis auf die zweite Zeile. Im Griechischen steht da, dass Praxiteles eine Amorfigur schuf, weil er die Macht des Eros als die eines wahren Gottes erlebte; Faustus scheint das nicht verstanden zu haben, denn das griechische Verb „*heuromenos*“ wird man nicht als „er erschuf“ auffassen, sondern als „er erlebte“.

Beschließen wir unseren Durchgang durch das erste Buch des Faustus Sabaeus, wie angekündigt, mit dem Gedicht an den Leser:

[53] Ad Lectorem (p. 150)

Aedifica in patria, Boreas ubi nullus et imber,

conde ubi nec furto diripiuntur opes,  
hospitium est tellus, caelum patria unica nostrum  
et regnum et certae quaeque parantur opes.  
Desipere est solem in tenebras mutare, perenne  
regnum in vile solum, patriam in hospitium.

*Baue in einer Heimat, wo kein Sturm ist und kein Regen, lasse dich nieder, wo dein Gut nicht durch Raub vernichtet wird. Nur Wohnstatt ist die Erde, der Himmel die einzige Heimat, er ist unser Reich und das (einzige) Gut, das als ein sicheres<sup>93</sup> erworben wird. Töricht ist es, will man die Sonne in Dunkel verwandeln, ein ewiges Reich in wohlfeilen Boden, die Heimat in (bloße) Wohnstatt.*

### **Anmerkungen**

Die handschriftliche Notiz eines Lesers am Rande des Druckes sagt: „Mundus hospitium, coelum patria“ („Die irdische Welt ist nur Wohnstatt, der Himmel ist die eigentliche Heimat“), womit der Sinn der lateinischen Verse getroffen ist. Zwischen ein Wein-Gedicht und ein hübsches Epigramm über einen liebevollen Ort draußen in der schönen Natur gestellt, nimmt sich dies Verswerk seltsam aus, das unser irdisches Leben als einen vorübergehenden Aufenthalt voller Gefahren abwertet und auf die himmlische Heimat des Christen verweist. Doch wir entsinnen uns des ersten Epigramms, das an das Buch gerichtet war (Gedicht 1) und vor den Gefahren hienieden warnte. Dort bot die Macht des Königs Schutz, hier wird an die Flüchtigkeit des irdischen Lebens erinnert.

## **Zweiter Teil: Faustus Sabaeus als Römer**

Faustus Sabaeus stammte zwar aus Brescia, den größten Teil seines Lebens aber verbrachte er in Rom. Nicht selten zeigt er ein lebhafteres Interesse an Gegenständen der römischen Urgeschichte und der Geschichte des klassischen Rom, und oft gibt er dem Stolz darauf Ausdruck, dass Rom damals wie zu seiner Zeit Hort griechischer Bildung war. Ein Werkzeug dieser Bewahrung ist seine Vatikanische Bibliothek gewesen, die zuweilen Gegenstand eines Gedichtes ist.

[54] De Aenea Indigete Deo (p. 714)

Anchisae et Veneris proles aeterna, deorum  
emeruit duplici iam pietate domos.  
Una fuit patrem mediis ex hostibus, una  
ignibus ex mediis eripuisse deos.  
Coelum habitat merito, qui heroibus astra, triumphis  
qui terram implevit Caesaribusque polos.

*Von Aeneas, dem einheimischen Gott.*

---

<sup>93</sup> „Sicher“ ist hier im Sinne des Dauerhaften gemeint. *Quaeque parantur* scheint schier unübersetzbar.

*Des Anchises und der Venus ewiger Spross hat sich den Göttersitz durch zwiefache Treue verdient: Die eine war, dass er den Vater mitten aus den Feindesscharen, die andere, dass er die Götterbilder mitten aus dem Feuer gerettet. Im Himmel wohnt er (also) zu Recht, er, der das Sternreich mit Helden, die Erde mit Triumphen und den Himmel mit Caesaren erfüllte.*

### **Anmerkungen**

*Indigete*: Die *di indigetes* waren, im Unterschied zu den *di novensides* oder *novensiles*, im alten Rom teils die ältesten Gottheiten, noch vor der Gräzisierung im 4./3. Jahrhundert v. Chr. verehrt, teils ländliche, in den späteren Staatskult nicht aufgenommene (die Wort-Bedeutung ist ungeklärt; möglicherweise bedeutet *ind-iges* eine Gottheit, die heraus gerufen wird). Die Sage von Aeneas kam im 6. Jahrhundert v. Chr. nach Mittelitalien.<sup>94</sup> Aeneas als Sohn der Venus zuerst im homerischen Aphrodite-Hymnus 5, 198.<sup>95</sup> *Pietate*: das Wort meint die Frömmigkeit gegenüber den Göttern und die Treue gegenüber den Menschen:<sup>96</sup> Aeneas rettete aus den Flammen des untergehenden Troia den Vater, welcher die Bilder der Hausgötter mit sich führte (Bernini hat das in einem Standbild gestaltet). *Caesaren*: Die Kaiser leiteten sich zunächst verwandtschaftlich von Aeneas ab (bes. C. Julius Caesar, dann Augustus und Tiberius), danach wurde *Caesar* zum bloßen Titel. *Polos*: *polus* ist eigentlich das Ende einer Achse, also auch der „Himmelsachse“; später nahm man diesen Teil für das Ganze, den Himmel wie *axis* (Maurach 2006, 130).

Faustus versetzt also sich und den Leser in die frühe Zeit Roms und zugleich in die lange Tradition des Kaiserkults; nicht ohne Stolz spricht er von Aeneas als dem „ewigen“ Spross, dem Urvater des Ewigen Rom.

[55] Pro Tabula Urbis Romae (p. 724)

Haec pars Ausoniae celeberrima et aurea et omni  
dote ornata, opibus scilicet atque viris,  
quorum virtutem formidavere potentem  
ignoti et noti, regna, duces, populi;  
quam caelum extollit, certatim et Paulus adornat:  
ingeniis caelum, Paulus et imperio.

*Auf eine Ehrentafel für die Stadt Rom (zu schreiben)*

*Dieser Teil Italiens ist der ruhmreichste, golden und mit allen (erdenklichen) Gaben geschmückt, will sagen: Reichtümern und (großen) Männern, deren machtvolle Kraft (einst) fürchtete alle Welt: Reiche, Herrscher, Völker; ihn erhebt der Himmel, mit ihm wetteifernd schmückt ihn Paulus: Mit Talenten (schmückt ihn) der Himmel, mit (guter) Regierung Paulus.*

### **Anmerkungen**

*Tabula Urbis*: Es handelt sich hier nicht um die sog. „Forma Urbis“, eine Marmortafel von 18 mal 13 Metern, angebracht an einer Wand des *Templum Pacis* (bei der Kirche der Hl. Cosmas und Damian)<sup>97</sup> zur Zeit des Kaisers Severus, von der Dosio zahlreiche Bruchstücke fand.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> F. Bömer, Rom und Troia, Baden-Baden 1951, 39ff.

<sup>95</sup> Ausführlich hierüber R.G. Austin, P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus, Oxford 1964, 247ff.

<sup>96</sup> Zu dieser Haupteigenschaft des vergilischen Aeneas s. U. Knoche, Ausgewählte Kleine Schriften, Frankfurt/M. 1986, 199ff.

<sup>97</sup> Vgl. F. Kolb, Rom, München 1995, 649; ein Teilstück abgebildet bei B. Brizzi, Roma. I monumenti antichi, Florenz 1973, 226.

Denn wenn es richtig ist, dass Dosio die Marmorstücke 1562 fand, kann Faustus sie hier nicht meinen; *tabula* bedeutet etwa das, was Cicero, De Oratore 2, 52 vom Oberpriester berichtete, dass er nämlich jährlich Tafeln an seinem Hause anbringen ließ mit einem Bericht über die Hauptereignisse des Jahres. *Ausonia*: Schon hellenistische Dichter benannten Latium nach einem sagenhaften Stamm Mittelitaliens so, den Ausonen.<sup>99</sup> *Aurea*: wohl „glücklich“ gemäß dem Goldenen Zeitalter (Vergil, Aen. 6, 792). *Ignoti et noti*: ein „polarer Ausdruck“ für „alle“.

Faustus beschwört die uralte Macht und Kraft Roms, beschwört aber auch die Erneuerung von Roms Bedeutung durch die segensreiche Amtszeit Papst Pauls III. (1534-1549; man denke nur an die Neugestaltung des Kapitols durch Michelangelo und an die Bautätigkeit an Neu-St. Peter).

[56] Ad Romam (p. 752)

Ni tollant penitus Mariana trophaea Quirites,  
 intentant Latio Teutones exitium.  
 Roma, cave, nec enim tua sunt, quae tu ipsa sacrasti  
 caelitibus, per quos libera facta iugo.  
 Si veniunt rursus victi, victricia ad illa  
 arma revertuntur, quae modo, ut ante, micant.  
 Haec spolia accendunt animos victoris, at illi  
 ne recidant semper, quum cecidere, timent.

*Wenn die Römer nicht die Siegeszeichen des Marius aus dem (Inneren des Kapitolinischen Tempels) hervor holen, dann bedrohen die Teutonen Latium mit Untergang. Rom, wahre dich! Denn es ist ja nicht dein Eigen, was du von dir selbst aus den Himmlischen weihtest, durch deren Hilfe du vom Joch frei wurdest. Wenn sie wiederkommen, die Besiegten, treffen sie auf die siegreichen Waffen, die jetzt wie einst blitzen. Diese (marianischen Beute-)Waffen entflammen den Mut des Siegers (von damals), aber die anderen fürchten, für immer zu Boden zu fallen, fielen sie doch schon einmal.*

### **Anmerkungen**

Ein rätselvolles Poem: Wieso die Trophäen aus den Vernichtungsschlachten des Marius gegen die Kimbern und Teutonen von 102 v. Chr. (bei Aix-en-Provence) und 101 (bei Vercellae) Latium jetzt vor Frundsbergs Landsknechten schützen könnten, wird nicht gleich deutlich, wenn man nicht v. 7 hinzu nimmt. Warum das, was Rom damals den Göttern weihte, nicht sein „Eigen“ war, ist vollends dunkel. Dass dies Gedicht auf die sich raubend und brandschatzend heranwäzenden Horden der Kaiserlichen bezogen ist, scheint zumindest nahe liegend.

[57] In Imaginem Sapphus (p. 757)

Quam spicis hanc eadem est, quanvis de marmore, Sap<p>ho  
 Lesbia, Apollineae gloria summa lyrae.  
 Extra ut erat parva est et nigra et amabilis, intus  
 uritur, absentem corde Phaona tenet.

<sup>98</sup> Dosio fand sie 1562 im Garten des Torquato Conti; hierzu und zu den weiteren Schicksalen der Fragmente R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Bd. 2, Rom 1990, 185.

<sup>99</sup> Harrison 1981 zu v. 53-4.

Artifici debes, vates, debemus et ipsi  
illius arte iterum vivis, amas, loqueris.

*Die du siehst, sie ist, obschon aus Marmor, genau die Sappho aus Lesbos, höchster Ruhm apollinischer Lyra. Von außen gesehen, ist sie, wie damals, klein und dunkel und (doch) liebenswert; innen brennt sie, hält im Herzen den Phaon. Das verdankst du, Dichterin, dem Bildhauer, das verdanken auch wir (ihm), dass du durch (seine) Kunst (wieder) lebst, liebst und sprichst.*

### **Anmerkungen**

Sappho dichtete um 600 v. Chr. Ovid in seinem Heroidenbrief 15, 33-35 lässt sie von sich sagen, sie sei klein und „unweiß“; ihre Liebe zu Phaon ist in keinem der von ihr stammenden Verse bezeugt.<sup>100</sup> Man fragt sich, warum Faustus ein solches Gedicht schrieb; einer der Gründe war gewiss der Stolz, dass Rom – sprich: des Faustus Bibliothek – solche Werke uralter griechischer Poesie wenigstens in Fragmenten aufbewahrte.

Faustus verlangt vom Leser, sich vorzustellen, er sehe eine Marmorbüste der Sappho, die sie genau wiedergibt, bis hin zur Haarfarbe! Ja, der Betrachter soll in Kenntnis der Gedichte Sapphos ihr Inneres spüren und gar ihre Stimme zu hören: So lebensvoll vermag die Bildhauerkunst zu gestalten, ein Lieblingsthema des Faustus.

[58] In Moecenatem (p. 805)

Regibus Hetruscis, Maecenas, edite, Orati  
vatis et Ocnei praesidium atque decus:  
gentium eras quia mel Phoebi et Philomela sororum,  
non possum ingenium non nisi amare tuum  
et placidos mores. Timor teque osor amasset,  
divum delicias illecebrasque hominum.

*Etruskischer Könige Spross, Maecenas, des Horaz und des okneischen Dichters Schutz und Zier – weil du der Völker Honig und der Phoebus-Schwestern Nachtigall warst, muss ich deinen Geist lieben und deine freundliche Art: (Selbst) Timor, der Hassler, hätte dich geliebt, dich, der Götter Entzücken und der Menschen Anreiz.*

### **Anmerkungen**

In *Moecenatem* ist das *Moe-* eine Druckmarotte: Drucker ersetzen oft ein *ae* durch ein *oe*. Faustus zitiert Horazens berühmte Anrede an seinen Gönner und Freund Maecenas (c. 1, 1, 1f.: *Maecenas atavis edite regibus, o et praesidium et dulce decus meum*: “Mäzen, uralter Könige Spross, o mein Schutz und meine Zier“), nur überträgt er spielend den Schutz auch auf den „okneischen Dichter“, auf Vergil, der in Mantua geboren war, einer Gründung des sagenhaften Ocnus.<sup>101</sup> *Phoebi sorores*: Gemeint sind wohl die Schwestern, „die dem Phoebus (Apoll) angehören, die Musen. Mäzen ist, so Faustus, ihre „Nachtigall“,<sup>102</sup> ihr Dichter, weil

<sup>100</sup> Siehe die spätere Erwähnungen bei E. Lobel/D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1963, 109f.

<sup>101</sup> Harrison 1981, 123 zu v. 198.

<sup>102</sup> Bei Ovid, *Metam.* 6, 687ff. wird Philomela in eine Schwalbe, ihre Schwester Prokne in eine Nachtigall verwandelt, bei Hygin, *Fab.* 45 umgekehrt, und dieser Version folgt Faustus.

auch er Gedichte verfasste.<sup>103</sup> *Timor*: Die Angst wird personifiziert, sie „hasst“ alle glücklichen Menschen, aber den guten Mäzen hätte sogar sie geliebt (wie Faustus: *amare* in v. 4 und 5); das iambische *timor* ist hier falsch gemessen. *Illecebras*: Mäzen zog viele, ja die besten Dichter in seinen Kreis, förderte und schützte sie (vgl. Horaz, Sat. 1, 6, 1 und 54ff.).

[59] In Bibliothecam Vaticanam  
In Laudem Ferdinandi Ruani Scriptoris (p. 752)

Quae in Vaticanis celebrabere semper in hortis,  
gloria apostolici bibliotheca throni,  
sacrarum si dives opum es, tum docta supellex,  
scriptorum causa est ingeniosa manus.  
Multa insunt pluteis devincta volumina apertis,  
plura sed occultis delituere locis.  
Nunc descripta patent: Debes manifesta Ruano,  
qui scribit numeros, qui facit et titulos.

*An die Vatikanische Bibliothek  
Zum Lobe des Schreibers Ferdinand Ruano*

*Du Ruhm, der du immer in den Vatikanischen Gärten gefeiert sein wirst, Bibliothek des Apostolischen Throns – wenn du eine an heiligen Schätzen reiche, dazu eine gelehrte Einrichtung bist, dann ist die Ursache davon die begabte Hand der Schreiber. Viele gebundene Bände sind in den offenen Regalen enthalten, mehr noch verborgen sich an versteckten Örtern. Jetzt liegen sie abgeschrieben vor; du verdankst die Zugänglichkeit dem Ruano, der die Ziffern schreibt, der auch die Titel verfasst.*

### **Anmerkungen**

Kein klarer Text; so bleibt das *tum* in v. 3 obskur, und in v. 7 *debes manifesta*: *manifesta* müsste das Objekt zu *debes* sein und dann wohl eine Eigenschaft bezeichnen, die „Offenbarkeit“, „Überschaubarkeit“, was im Falle einer Bibliothek angemessen wäre. Doch scheint auch die Möglichkeit zu bestehen, dass *tum* eine Verschreibung für *tam* ist: Die Bibliothek würde dann als „eine so gelehrte Einrichtung“ gepriesen, was nicht unpassend wäre. Das *tam* könnte als ein *tam docta* aufgefasst werden; möchte man *tum* halten, müsste man es als weiterführende Partikel auffassen im Sinne eines „und ferner auch“ – die Sache ist zweifelhaft. Der so gelobte Schreiber Ruano war kein simpler Schreiberling, der *scriptor* war ein angesehenener und verantwortungsvoller Mann.<sup>104</sup> *Vaticanis* hat Faustus falsch gemessen.

[60] Quae Verba Posset Dicere Bibliotheca Vaticana  
Ad Clementem VII Pont. Max. Post Direptam Urbem (p. 846-8)

Ne timeas, quanvis veniam vultu ipsa timenda  
pauperie et gravior, turpior atque fame,

---

<sup>103</sup> Zu seiner Dichterei vgl. Seneca, Epist. 114, 4ff., wo von Maecenas' Lebensweise und Dichtversuchen ein wenig vorteilhaftes Bild gezeichnet wird; Horaz, Sat. 1, 9, 48ff. sprach ganz anders: Er pries still, aber glaubhaft die wunderbare Atmosphäre im Dichterkreis des Mäzen.

<sup>104</sup> Cutolo 1949, 9.

Thesiphone horridior, Tityo mutilator, alga  
 vilior atque olido sulphure pallidior.  
 Quid monstrum miraris? Adhuc miraris et usque.  
 Non ego sum aspectu digna, sed auxilio.  
 Ne me forte putes stygiis venisse tenebris  
 aut a Cimeriis antipodumque solo.  
 Non externa ego sum nec barbara, dicere nomen  
 erubeo et, quo plus me petis, erubeo.  
 Sed postquam ipsa meo infandissima crimine non sum,  
 illa ego pontificum bibliotheca vocor,  
 non dicam illa tua, hoc ne tete exulceret, hoc ne  
 ora verecundis sint tua tincta rosis.  
 Dicere nec possum, quod sim tua, visere quam non  
 hactenus ipse velis, Septime, nec pateris.  
 Hinc gemo et illachrymor, quod sim tibi vilior alga,  
 sordidior caeno, Tisiphone horridior.  
 Hac ratione tuum petii ipsa coacta tribunal,  
 quanvis erubeam tam misera et lacera,  
 at me ne extrudas, oculos ne averte nec aures:  
 se praestare pium principis officium est.  
 Ad te pastorem tanti gregis illa recurro  
 una ovis, ad te illum pontificem et Medicum,  
 quae distenta habui spumanti iam ubera lacte  
 nec deerat cunctis lac mihi temporibus,  
 quo innumeros pavi illa agnos multumque premebant  
 caseon inde alii post alii atque alii  
 pastores servique. Etiam tunc una vocabar,  
 cedere cui possent et Latiae et Danaae  
 atque aliae pecudes necnon et ovilia cuncta.  
 Et per me est celebris Tityrus et Lycidas,  
 per me formosae Galatea, Amaryllis habentur  
 pastoresque alii, nymphae aliae atque aliae.  
 His ego praebam milesia vellera, lanam,  
 quis potuit captam pellicere Endymion.  
 Nunc misera, infelix nec lac nec lana nec agni  
 sunt mihi, vix Gallus hic strepit aut Corydon.  
 Ubera nunc palmis frustra exsiccata premuntur,  
 me nudam nuda haec vix tegit ossa cutis,  
 ossibus ossa haerent vix, vulnera et ulcera cribrum  
 me fecere, mihi quod superest miserae  
 corrosit scabies, formicarum ut magis antrum –  
 heu! – videar, me me ut noscere vix valeam.  
 Semianimis moribunda pudens te postulo, Clemens,  
 te precor, o pastor, te Medicumque peto:  
 pastor ovem miseratus, opem, mitissime Clemens,  
 porge Machaoniam (concido), porge manum!  
 Depereo, succurre, potes debesque. Quid inde  
 si affectam, Clemens, me mihi restituis?  
 Pastores tibi constituent solennibus aris  
 sacra tuamque manum et nomen ad astra ferent.  
 Gloria maior erit, quam si deviceris Indos.

Hi sunt, qui laudem dantque adimuntque viris.  
 Quod si chara tibi curae est Florentia sique  
 est exstructa tua bibliotheca manu,  
 ne tibi sordescat Mundi Regina, tonantis  
 aemula, quae implevit aethera Caesaribus  
 et quae pontifices tot misit ad astra beatos,  
 Roma, hominum ac superum pontificumque thronus.  
 Plura ego dixissem, cor et vox deficit, imago haec  
 tam miseranda tibi, quae taceo, referat.

*Welche Worte die Vatikanische Bibliothek zu Clemens VII.  
 nach der Plünderung der Stadt sprechen könnte*

*Fürchte dich nicht, obwohl ich mit furchterregendem Aussehen komme und arg gebeugt von der Armut, hässlich vom Hunger, schrecklicher als Tisiphone, verstümmelter als Tityos, wertloser als Tang und bleicher als stinkender Schwefel. Warum staunst du über ein solches Monstrum? Jetzt staunst du und (wirst es) noch länger. Ich bin (aber) nicht des Hinschauens wert, sondern des Helfens. Glaube nicht, ich käme aus Unterweltdunkel oder von den Kimmeriern oder aus dem Lande der Antipoden; ich komme auch nicht aus fernen Landen oder von Barbaren; ich schäme mich aber, meinen Namen zu nennen, und je mehr du fragst, desto mehr schäme ich mich.*

*Aber da ich nicht aus eigener Schuld so unnennbar bin, (will ich nun doch meinen Namen nennen): Man nennt mich die päpstliche Bibliothek – ich meine nicht: deine – das soll dich nicht kränken, das soll dein Antlitz nicht mit Schamröte färben. Aber ich kann ja nicht sagen, ich sei die deine, weil du sie bisher nie besuchen wolltest, Siebenter, solches nie über dich brachtest. Eben deswegen seufze ich und weine, dass ich dir wertloser bin als Tang, hässlicher als Schmutz, schrecklicher als Tisiphone. Darum suche ich gezwungenerweise deinen Amtssitz<sup>105</sup> auf, obwohl ich mich schäme, elend und zerfleischt, wie ich bin. Doch wirf mich nicht hinaus, wende die Augen nicht von mir und die Ohren: Sorgsam sich zu erweisen ist ja doch des Fürsten Amt.*

*Zu dir als dem Hirten einer so großen Herde komme ich gelaufen, eines der Schafe, zu dir, dem Hirten und Medicus.<sup>106</sup> Euter hatte ich, strotzend von schäumender Milch, an der es mir zu keiner Zeit fehlte und mit der ich zahlreiche Lämmer nährte, und Käse pressten aus ihr Hirten und Knechte noch und noch. Ja, damals sagte man von mir, ich sei das einzige (Schaf), vor dem italische und griechische und andere Tiere, ja alle Hürden zurückstünden. Und durch mich sind berühmt Tityrus und Lycidas, durch mich gelten als schön Galatea, Amaryllis und viele andere Hirten, Nymphen noch und noch. Ihnen allen schenkte ich Vlies, eines Milet würdig, und Wolle, mit der Endymion seine „Gefangene“ hätte verführen können.<sup>107</sup>*

*Jetzt bin ich elend, unglücklich, habe weder Milch noch Wolle noch Lämmer, kein Gallus rührt sich und kein Corydon. Mein Euter wird umsonst gedrückt mit den Händen, er ist trocken, mir Nackten bedeckt kaum noch bloße Haut das Gerippe, Knochen hängen kaum*

<sup>105</sup> Im Druck steht *tribunal*, doch „Richterstuhl“ gibt hier wenig Sinn. *Tribunal* konnte schon in der Antike auch für erhöhte Sitze anderer Art verwendet werden (OLD *tribunal* 2 a und b).

<sup>106</sup> *Medicus* spielt auf die Familie der Medici an, aus der Clemens stammte; *medicus* ist der Arzt: Das Wortspiel ist nicht zu übersetzen.

<sup>107</sup> Gemeint ist wohl die Sage vom schönen Hirtenknaben Endymion, den Selene, die Mondgöttin, zu besuchen pflegte, um ihn zu küssen (Apoll. Rhod. 4, 57f.; Cat. c. 66, 5; Cic. Tusc. 1, 92, usw.); Faustus fabelt, er hätte mehr aus dem Küssen machen können, wenn er ein Kleid aus dieser schönen Wolle besessen hätte.

noch an Knochen, Wunden und Geschwüre haben mich durchsiebt; was mir verblieb,<sup>108</sup> hat Grind zerfressen, so dass ich – ach! – eher einem Ameisenhaufen gleiche,<sup>109</sup> dass ich mich hier kaum noch selber kenne. Schier entseelt, sterbend, voller Scham bitte ich dich, Clemens, flehe ich dich an, o Hirte, und wende ich mich an dich, o Mediceer: Als Hirte erbarme dich des Schafes, gib, mildester Clemens,<sup>110</sup> Heilung wie einst Machaon – ich sinke bereits zu Boden! – reiche mir die Hand! Ich vergehe, hilf mir: du kannst es und musst.

Wie (schön wäre es), wenn du mich dann, mich leidende, mildherzig mir wiedergäbest. Die Hirten werden dir auf allen Altären Opfer(tage) einrichten<sup>111</sup> und werden deine (hilfreiche) Hand, deinen Namen zu den Sternen erheben. Größer wird dein Ruhm sein, als wenn du die Inder besiegt hättest: Sie sind es ja, die den Menschen Lob spenden und weigern. Wenn irgend dir das liebe Florenz am Herzen liegt und wenn durch (deine) Hand diese Bibliothek errichtet wurde, dann möge dir die Herrin der Erde, die Rivalin Jupiters, die den Himmel mit Caesaren erfüllte und die so viele Päpste als Selige zu den Sternen erhob, Rom, Thron der Menschheit und Götter und Päpste, nicht gleichgültig sein! Mehr noch hätte ich gesagt, doch Gedanke und Stimme versagen; dies so erbarmungswürdige Abbild möge dir sagen, was ich verschweige.

### Anmerkungen

Zu Recht bezeichnet Cutolo 1949, 45f., dieses Gedicht als „elegia“; für ein Epigramm ist es viel zu lang, und auch der Inhalt, eine Klage, weist die Zeilen als elegisch aus.<sup>112</sup> Insgesamt ist zu bemerken, dass Sabaeus im Mittelteil eine breite Personifizierung seiner Bibliothek wagt; Wagnis insofern, als es seltsam anmutet, die Bibliotheca Vaticana sich als einst voll im Saft stehendes Tier, jetzt als ein abgehärmtes Schaf vorzustellen; schwierig ist auch, die vielen Seltsamkeiten oder gar Geschmacklosigkeiten, die sich aus solcher Personifizierung ergeben, ohne Schmunzeln hinzunehmen. Das Gedicht kann man nur dann einigermaßen würdigen, wenn man sich verdeutlicht, dass diese Bibliothek die klassische, d. h. dann auch die vergilische Dichtung in Handschriften und Drucken aufbewahrte, und da natürlich auch dessen Hirtendichtung.<sup>113</sup> Aber zum Einzelnen:

Die Komparative in v. 2 bedeuten kein „mehr als“, sondern nur ein intensivierendes „sehr“ (Hofmann/Szantyr 1961, 162). In v. 10 muss ein *eo magis* ergänzt werden: Eine harte Syntax. *Thesiphone* ist aus *Tisiphone* verdruckt (das Wort enthält die Stämme „tisi-“, für „rächen“, und „phon-“, für „töten“); richtig gedruckt in v. 18. Es war dies der Name einer der grässlichen Erinyen (Rachegottheiten).<sup>114</sup> *Tityos*: Sohn des Zeus und einer Erdgottheit; er wollte sich an Leto, der Mutter der Artemis und des Apollo, vergehen und wurde von Artemis dafür mit dem Pfeil getroffen und dann, als Zeus-Sohn unsterblich, in der Unterwelt mit ewiger Marter gequält (Geier fraßen an seiner immer nachwachsenden Leber). V. 7 *stygiis*: Die Styx ist der finster-hässliche Unterweltsfluss; „stygisch“ also „hässlich wie die Nacht finster“. In v. 8 sind die *Cimerii* die Kimmerier, sagenhafte Bewohner des eiskalt-finsteren

---

<sup>108</sup> *Quod superest miserae* des Drucks ergibt keinen regelgemäßen Pentameter; es scheint aus *superest* verdruckt.

<sup>109</sup> Der durch den Vergleich nahe gelegte Sachverhalt sind nicht die emsigen Tierchen, sondern die zahllosen kleinen Eingänge in den Haufen, gemeint ist also das „Durchlöchertsein“ der Bibliothek.

<sup>110</sup> Es ist zu erinnern, dass *clemens* den Milden bedeutet.

<sup>111</sup> „Opfer konstituieren“ druckt Faustus und meint damit nicht einzelne Opfergaben, sondern Fest- und Opfertage in geregelten Abständen zu dankbarer Erinnerung an die Rettung.

<sup>112</sup> Zum Begriff und der Entstehung der Gattung „Elegie“ s. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1993, 143.

<sup>113</sup> Bis auf Endymion stammen die griechischen Namen von Hirten und Mädchen alle aus Vergils „Eklogen“, seinen Hirtendichten. Faustus beschränkte sich auf diese Hirten-Dichtung, weil er ja ein Schaf sprechen lässt.

<sup>114</sup> Kerényi 1966, Bd. 1, 43.

Nordens. Antipoden setzen die Kugelgestalt der Erde voraus, die spätestens seit der aristotelischen Schrift „Vom Himmel“ (Buch 2, Kap. 14) zur Geltung gebracht war und dann auch vorherrschte, von der christlichen Kosmologie jedoch erst nach langem Kampf akzeptiert wurde.<sup>115</sup>

Wir fügen hier noch drei Gedichte an, die sich mit der Kunst, der Bildhauer- wie der Malerkunst beschäftigen, lassen dann ein Gedicht des Faustus über sich selbst und eines über seinen Patron Bellaeus folgen, um mit einem Epigramm auf den Wiederhersteller Roms, auf Papst Paul III. alles zu beenden.

[61] De Statua Marmorea Antinoi (p. 864)

Quo magis admiror puerum hunc, mage clamito in astra:  
„Juppiter ipse tuo cum Ganymede vale!“  
Quod si erat Antinous talis, quem monstrat imago,  
hunc merito arsisit et rapuistis, aquae.

*Je mehr ich diesen Knaben anstaune, desto lauter rufe ich zu den Sternen: „Juppiter, du mit deinem Ganymed könnt mir gestohlen bleiben!“ Wenn Antinous so war, wie ihn das Bildwerk zeigt, habt ihr ihn zu Recht geliebt und geraubt, ihr Gewässer!*

### Anmerkungen

Antinous, ca. 110 n. Chr. in Bithynien geboren, im Nordwesten von Kleinasien, wurde zum Lieblingsknaben Kaiser Hadrians; bei einer Nil-Fahrt im Jahre 130 n. Chr. ertrank der junge Mann. Ganymedes, trojanischer Königssohn, war so schön, dass Zeus ihn durch seinen Adler rauben liess, um ihn zu seinem Mundschenken zu machen.<sup>116</sup> Der Dichter gibt vor, staunend vor einer Antinous-Statue zu stehen.<sup>117</sup> Es gibt ihm die Erinnerung an den allbekannten Zeus-Mythos ein, dem er eine recht grobe Pointe abgewinnt („Ganymed könne ihm gestohlen bleiben“) und eine zartere. Kein Wunder, dass die Nymphen des Nil den Jüngling raubten. So wird die Schönheit der Statue gebührend gelobt.

[62] Ad Pictorem Amicum (p. 731)

Fallacem et verum exoptas si pingere amicum,  
phthira et delphinum, qui simulantur, habes.  
Nam se alit humana de carne pedunculus, ortus  
ob fatum, atque eadem deficiente fugit;  
Delphin, habens commune nihil, discrimine in ipso est

---

<sup>115</sup> Einem so unkonventionellen Denker wie Wilhelm von Conches war klar, dass die Tradition, die der Erde Kugelgestalt beilegt, zutrif (Philosophia, hg., übersetzt und kommentiert von G. Maurach unter Mitarbeit von H. Telle, Pretoria 1980, 88f., Buch 4, Kap. 4f.). Zur Antipoden-Problematik s. auch P.E. Schramm, Sphaira Globus Reichsapfel, Stuttgart 1958, 28f. Die Antipoden wurden auch von Primaticcio in einem verlorenen Fresko der Galerie d’Ulysse in Fontainebleau dargestellt; erhalten ist noch die Entwurfszeichnung; siehe Cox-Rearick 1996, 60f., Fig. 90.

<sup>116</sup> Die Sage erzählen Homer (Il. 20, 232ff.), Apollodor, Bibliothek 3, 12, 2 (Frazer 1954, Bd. 2, 36) und andere.

<sup>117</sup> Vgl. Haskell/Penny 1981, Kat.-Nr. 4; Bober/Rubinstein 1986, Kat.-Nr. 128, sowie die im Lichte des Sabaeus-Epigramms möglicherweise übergelehrte Interpretation des Hermes-Andros im Belvedere von P. Gerlach, Warum hieß der ‚Hermes-Andros‘ des vatikanischen Belvedere ‚Antinous‘? in: Cortile delle Statue 1998, 355-377.

dux, comes et ductor navibus atque viris.

*Wenn du einen falschen und einen wahren Freund malen möchtest, so stehen Laus und Delphin zur Verfügung. Denn es nährt sich vom menschlichen Fleische das Läusechen, auf die Welt gekommen aus Schicksalsgründen, und wenn das Fleisch ausbleibt, zieht es von dannen. Der Delphin hat nichts gemein (mit den Menschen), wenn aber die Not (beim Schiffbruch) am größten, dann ist er Führer, Begleiter und Kapitän für Schiffe und Menschen.*

### **Anmerkungen**

*Phthira* ist Akkusativ eines griechischen Wortes für „Laus“, soviel Griechisch konnte Faustus also, und er wollte das auch zeigen. Er verwendet spielerisch auch die zwei Akkusative des Wortes für Delphin, *delphinus* und *delphin* (vgl. Verg. Aen. 8, 673). *Pedunculus* ist eine eigenwillige Umformung des gewöhnlichen *pediculus* oder *peduculus* („Laus“). Aus „Schicksalsgründen“ war die Laus und anderes Ungeziefer auf die Welt gekommen nach (doch wohl scherzhafter) Ansicht älterer Stoiker,<sup>118</sup> um den Menschen nicht zu lange schlafen, d. h. untätig zu lassen. In v. 4 ist *ead-* einsilbig lang zu messen. Dass Delphine Menschen in Seenot helfen, ist alte Beobachtung, s. O. Keller, Die antike Tierwelt, Leipzig 1908, Bd. 1, 408. *Ductor* ist der Steuermann, s. Verg. Aen. 5, 133.

Der Maler, so fingiert Faustus, wenn er Charaktereigenschaften darstellen will, braucht Allegorien und findet sie in der Tierwelt; die zeitgenössische Emblematisierung ist voll davon.

[63] In Pictorem (p. 783)

Stulte, quid ingenio audaci quidve arte laboras  
intentus Mortem pingere velle manu?  
Illa, Erebi et Noctis quanvis sit filia, nusquam est,  
attamen hanc si vis pingere, pinge – nihil!

*Dummkopf, was mühest du dich mit wagemutigem Sinne und mit Kunst, strebsam die Mors (das Totsein) malen zu wollen? Sie, obschon Tochter des Erebos<sup>119</sup> und der Nacht, ist doch nirgend, und wenn du sie dennoch malen willst, male – nichts!*

### **Anmerkungen**

Das barocke Interesse daran, Tod und Vergänglichkeit vor Augen zu führen, gebar diese nicht besonders christlichen, sondern eher hesiodeischen Zeilen: Hesiod dichtete, dass die Nacht und Erebos Kinder des Chaos seien (Theog. 123) und dass die Nacht den Tod gebar (ebd. 211f.). Obschon also die „Mors“ eine Tochter war, also als Wesen galt, ist sie doch „nirgends“, es gibt sie nicht als Substanz und entzieht sich daher der Vergegenständlichung.

[64] Ad Petrum Sabaeum Fratrem (p. 722)

Me petis, ut vita haec quid sit, sub imagine pingam:  
Accipe de sacris lecta voluminibus:  
Miles homo est et spes stipendia, vivere nostrum

<sup>118</sup> M. Pohlenz, Die Stoa, 3. Aufl. Göttingen 1964, Bd. 1, 100, Bd. 2, 56.

<sup>119</sup> *Erebos* war der Name für die lichtlose Unterwelt (Hom. Il. 16, 327 z. B.).

militia est, hostes corporis illecebrae,  
arma facultates et fatum tessera, clades,  
insidiae, lites, furta, rapina, doli.  
Demissus caelo Deus est dux, praemia virtus,  
immo triumphalis pompa perennis erit.

*Du bittest mich, ich möchte bildlich malen, was dies Leben hier sei: Höre den geheiligten Bänden Entnommenes: Krieger ist der Mensch, Hoffnung sein Sold, unser Leben Kriegsdienst, der Feind die Reizungen des Körpers, die Waffen unsere Fähigkeiten und (unser) Schicksal Feldgeschrei, Niederlagen, Hinterhalte, Streitigkeiten, Diebstähle, Raub, Listen. Vom Himmel herabgesandt (aber) ist Gott als Führer, Lohn ist die Tugend, ja ewig wird sein der Triumphzug.*

### Anmerkungen

*Me petis, ut* stellt eine bedenkliche Syntax dar, denn in gutem Latein würde man *a me petis* erwarten. *Tessera* in v. 5 kann den Spielwürfel, die Eintrittskarte, aber auch das Plättchen bedeuten, das vor Schlachten ausgegeben wurde und auf dem die Losung verzeichnet war (Verg. Aen. 7, 637). Das kunstlose<sup>120</sup> Gedicht zeichnet einen Kontrast, den zwischen dem irdischen Leben und dem nach der Auferstehung – einer der bei Faustus seltenen christlichen Gedanken. Nicht ganz uninteressant ist die Verbindung von Malerei und Dichtung in v. 1, eine Verbindung, aus der die Embleme stammen.

[65] Ad Io(annem) Belleum Card. (p. 870)

Non belle, Bellaeae, facis, quod munera differs,  
nanque alas famae ne volet alta secas,  
regis et invicti ne facta, trophaea, triumphos,  
quos pinxi, finxi portet ad ora hominum.  
Publicem ut aere tuo promissa pecunia, quam si  
subtrahis aerumnae tot periere meae,  
tot divi, heroes, tot amici et turba sophorum  
totque o<b>scurantur, quos colis, acta ducum.  
Da, dare quod solitus vel quod promiseris aurum,  
vel quia das aliis vel quia promerui.

*Nicht hübsch, Bellaeus, ist es von dir, dass du dein Geschenk aufschiebst, denn du beschneidest die Flügel des Ruhms, so dass er sich nicht aufschwingt, so dass er des unbesiegblichen Königs Taten, Siege, Triumphe, die ich malte, erfand, nicht zu den „Mündern der Menschen“ trägt. (Dies) zu veröffentlichen auf deine Kosten, war Geld versprochen, und wenn du es versagst, sind meine so viele Mühen verloren, so viele Götter, Heroen, so viele Freunde und eine Fülle von Weisen, so viele von denen, die du schätzt, bleiben im Dunkel, (auch) Taten von Feldherrn. Gib, was du zu geben pflegst oder was du an Gold versprachst, sei es weil du derlei (auch) anderen gibst, sei es weil ich es verdient.*

### Anmerkungen

Das Gedicht, das sich als Bittgedicht<sup>121</sup> gibt, ist zunächst ein Loblied auf die Taten des französischen Königs Franz I. oder Heinrich II. Welcher gemeint war, ist unklar, aber ein

<sup>120</sup> Schlimm ist die Doppelung *miles homo* und *vivere militia* in v. 3f.

<sup>121</sup> Vgl. das verzweifelnde Gedicht auf p. 428 (Maurach 2008, 5).

Fingerzeig könnte der Umstand sein, dass Du Bellay nicht *Cardinalis Parisinus* genannt wird, sondern nur Kardinal. Du Bellay verließ Frankreich auf immer und siedelte nach Rom über im Jahre 1547: Vielleicht also wurde dies Gedicht nach 1547 verfasst. Auf einen anderen Weg führt aber die Aufzählung „Götter, Heroen, Freunde, Weise“: Diese Reihe scheint eine Inhaltsangabe des Gesamtwerkes zu sein (vgl. oben den Beginn der Einleitung). Trifft dies zu, dann wäre unser Gedicht ein ganz spätes.

Faustus spielt hier und auf p. 552 (Cutolo 1949, 48f.) mit der Paronomasie *belle Bell-* und bedient sich dabei eines Ausdrucks (*non facis belle*) der klassischen Umgangssprache (Cicero, An Atticus 5, 17, 6; vgl. auch Cat. c. 12, 2). Die Seltsamkeit dass der Ruhm etwas zu den „Mündern der Menschen“ trägt, verdankt sich der Ennius-Kenntnis des Faustus: Es ist überliefert (Ennius, *Varia* 18), dass Ennius von sich gesagt habe, er fliege durch die Münder der Menschen (*per ora hominum*), d. h. alle Welt rühme ihn. Anzumerken bleibt noch, dass Faustus auch hier in v. 3 das von ihm oft gebrauchte Trikolon als stilistischen Schmuck verwendet (s. die Anmerkung zu Gedicht 17 und in der Übersicht § 3). Man wird dies Gedicht als eines der besseren würdigen.

[69] De Statua Aenea Pauli III. Pont. Max. (p. 870)

Si quis inest sensus cineri post fata sepulto,  
 non hominem totum Persephonea<sup>122</sup> rapit.  
 Tolle caput, reclude oculos teque erige, Terti,  
 intueare, isto quantus in aere micat.  
 Te tua imago omnem reddit, quod magna nitensque  
 formosa et nulla deperitura die.  
 Paule, tuis posita est meritis: Te principe rerum  
 copia, pax, virtus floruit et pietas.

*Sollte wirklich der bestatteten Asche nach dem Tode noch ein Fühlen innewohnen, dann führt Persephoneia doch nicht den gesamten Menschen davon. Hebe dein Haupt, öffne die Augen, stehe auf, Dritter (Paul), schaue, wie hell du in diesem Erze strahlst. Dich zeigt dein Standbild ganz, weil es groß und gleißend ist, schön und unvergänglich. Es ist, Paul, ob deiner Verdienste errichtet: Unter deiner Herrschaft erblühte Fülle, Friede, Kraft und Frömmigkeit.*

### Anmerkungen

Eine hoffende Annahme wird durchgespielt: Die Erhaltung des Empfindens nach dem Tode<sup>123</sup> wird womöglich dem verstorbenen Papst die Verehrung spürbar machen, die Rom ihm als Wiederhersteller entgegenbrachte.<sup>124</sup> Es wird deutlich, dass Dichtung und Skulptur zuweilen demselben Zwecke dienen, der Verherrlichung der großen Leistung.<sup>125</sup> Personifikationen der

<sup>122</sup> Faustus bedient sich hier in gelehrter Weise der homerischen Namensform (Persephoneia, Il. 9, 457), die im Lateinischen nicht heimisch geworden war.

<sup>123</sup> Zum Totenkult, der solches Fühlen der Seele nach der Bestattung des Fleisches voraussetzt, vgl. schon E. Rohde, *Psyche*, 1. Bd., 4. Aufl. Tübingen 1907, 227ff.

<sup>124</sup> Es genügt, hierzu auf G. Benedetto/Cl. Rendina, *Storia di Roma moderna e contemporanea*, Rom 1998, 39-54 hinzuweisen.

<sup>125</sup> Wie schlecht es dem Dichter trotz seinem Rang zuweilen am päpstlichen Hofe erging, schildert das Gedicht auf p. 780 (Maurach 2008, 11).

Pax und der Abundantia haben einst unterhalb der Sitzstatue des Papstes auch sein Grabmal geziert.<sup>126</sup>

Wir sind am Ende eines langen Abschnittes. Man erlaube und nur noch eine letzte Anmerkung: Der Drucker oder der Autor haben sich als Imprese ein Rundmedaillon gewählt, das Apollo auf einem vom Pegasus gezogenen Wagen zeigt, der über die Welt fährt, dazu die Umschrift: *INVIA VIRTUTI NULLA EST VIA*, zu Deutsch: „Für die Leistungskraft gibt es keinen unwegsamen Weg“. Es berührt seltsam, dass dies auch ein Wahlspruch König Heinrichs IV. von Frankreich war (J.-P. Babelon, *Henri IV*, Paris 1982, 115). Lassen wir den schönen Spruch unkommentiert.

### Dritter Teil: Faustus als Übersetzer griechischer Epigramme

Faustus Sabaeus streute zwischen die Epigramme aus eigener Phantasie auch solche, die er mit „E Graeco“ überschrieb, womit offensichtlich Übersetzungen gemeint waren, und zwar Übertragungen aus der Anthologie des Maximus Planudes vom Jahre 1299,<sup>127</sup> denn die größere Sammlung der sog. *Anthologia Palatina* wurde erst am Ende des 16. Jahrhunderts entdeckt und kam als Handschrift erst 1623 in den Vatikan. Die *Anthologia Planudea* wurde 1494 von Johannes Lascaris (der Handschrift nicht voll entsprechend: Beckby, Bd. 1, S. 86) gedruckt, erschien dann 1503 in der dem Manuskript gleichen Form als *Aldina* 1503 und 1531 zu Paris. Die erste gedruckte Übersetzung erschien 1603/4 in Heidelberg, einzelne Gedichte wurden allerdings schon früher übertragen, so die „*Epigrammatum Graecorum Veterum Centuria Duae*“, gedruckt zu Straßburg 1529, und im selben Jahre erschienen Übersetzungen von Alciati zu Basel.

Im Folgenden werden die ersten 20 „E Graeco“ des Faustus abgedruckt, übersetzt, kommentiert und mit dem griechischen Original verglichen, um einen Eindruck davon zu gewinnen, wie Faustus sich seinen Vorlagen genähert hat. Dieser Eindruck wird dann auch Auswirkungen haben auf die Beurteilung seiner Epigramme auf Kunstwerke (der Fundort im Druck wird jeweils durch „p.“ angezeigt; der Fundort der Vorlagen in der Ausgabe der griechischen Epigramme von Beckby durch „AG“ für „*Anthologia Graeca*“).

[70] E Graeco (p. 4)

---

<sup>126</sup> Zum Grabmal Pauls III. siehe W. Gramberg, Guglielmo della Porta's Grabmal für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21, 1984, pp. 253-364; J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, Kat.-Nr. 244-247; Chr. Thoenes, „*Peregi naturae cursum*“. Zum Grabmal Pauls III., in: *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten* (Aachener Bibliothek, 3), hg. von A. Beyer, H. Bredekamp und P. C. Claussen, Berlin/München 2002, 299-313, Postscript 314-316.

<sup>127</sup> Beckby, 70 Anm. 4, 78 Anm. 1. Wichtig ist der Hinweis bei Hutton 1935, 213, daß die Gedichtanordnung des Faustus der in der *Anthologia Palatina* ähnele, doch leider bleibt diese Bemerkung ohne Beleg; auch die Behauptung, daß des Faustus Übersetzungen „the same number of lines as the original“ aufwies, bleibt ohne genaue Angaben; übrigens trifft sie nicht überall zu. Sonst aber sind Huttons Bemerkungen ebenso umsichtig wie nützlich (besonders seine Liste der von Sabaeus übersetzten Epigramme), aber die Enge des Raums machte die notwendige Kommentierung unmöglich.

Arva Amor invertens „Faecunda haec, Juppiter“ inquit,  
„vel iuga te faciam ferre et aratra bovem!“

*Als Amor (einmal) Felder pflügte, sprach er: „Mache das hier fruchtbar, oder ich bewirke, dass du als Ochse das Joch tragen musst und den Pflug (ziehen)!“*

### **Anmerkungen zum lateinischen Text**

Juppiter war immer auch Wettergott (Burkert 1977, 200), also vermochte er auch, Äcker fruchtbar zu machen. Aber er war auch ein großer Liebhaber und als solcher verführte er einst die phönikische Königstochter Europa in Stiergestalt.<sup>128</sup> Die Liebe, also Amor-Eros, hat ihn schon einmal dazu gebracht, in Stiergestalt aufzutreten; daher kann Amor ihm auch jetzt damit drohen.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Faustus hatte das Gedicht AG 16, 200 (Beckby 4, 408) vor sich; es lautet in einer möglichst wortgetreuen, darum wenig poetischen Übersetzung: Die Fackel legte er fort und den Bogen, nahm (dafür) den ochsentreibenden Stock, der (sonst so)<sup>129</sup> grausame Amor, trug über die Schulter den Sack (eines Treibers), und als er die arbeitstragenden Nacken der Stiere unters Joch gespannt hatte, besäte er Demeters weizenfrüchtige Furche. Er schaute hinauf zum großen Zeus selber und sprach: „Fülle die Felder, auf dass ich nicht dich, den Bullen Europas, an den Pflug spanne!“

Dadurch, dass der Dichter Amor als geringen Landmann sprechen lässt, wird der Kontrast zum großen Zeus noch größer und erheiternder. Im Pentameter muss der Leser sich aus *ferre* ein zum Pflug passendes Verb ergänzen, hier „ziehen“; man nennt eine solche Auslassung „Zeugma“ (Maurach 2006, 92, 3).

Die ersten drei Verse des griechischen Epigramms ließ Faustus fort, ebenso den Namen der Europa. Dadurch wurde sein Zweizeiler unklar, und auch die Wortstellung im Pentameter lässt nicht nur eine Deutung zu. Wir müssen feststellen, dass Faustus seine Vorlage verpfuscht hat.

[71] E Graeco. Juppiter (p. 4)

Taurus, olor, satyrus – Europam diligo, Ledam,  
Antiopen tranans aequora, inane solum.

*Juppiter (brüestet sich:)*

*(Ob als) Stier, (als) Schwan, (oder als) Satyr – ich liebe die Europa, die Leda, die Antiopie und schwimme (gern ihretwegen) durchs Meer, (durchwandere) die Wüste.*

### **Anmerkungen zum lateinischen Text**

Als Stier kam Zeus zu Europa (s. zum Gedicht 70), als Schwan zu Leda, als Satyr zu Antiopie; durchs Meer schwamm er mit Europa, durch die Wüste zog er ebenfalls mit ihr. Faustus ist also im zweiten Vers nicht auf Vollständigkeit der mythischen Landschaften aus gewesen, er beschränkte sich auf die Europa. Auch hier (vgl. die zweite Zeile von Gedicht 70) bildet er

---

<sup>128</sup> Apollodor, Bibliothek 3, 1, 1: Ovid, Metam. 2, 836ff.; vgl. den Krater des Berliner Malers bei E. Simon, Die griechischen Vasen, 2. Aufl. München 1981, Taf. XXXV.

<sup>129</sup> Amor ist sonst grausam, hier einmal bloß Landmann; diesen Gebrauch eines Adjektivs, bei dem man die nicht ausgedrückte Modifikation („sonst“) heraushören muss, nennt man „prägnant“ (Maurach 2006, 108).

wieder ein Zeugma, indem er den Leser auffordert, aus *tranans* ein passendes Verb zu *inane solum* zu ergänzen.

### Anmerkungen zur Vorlage

Die griechische Vorlage (AG 9, 48; Beckby 3, 38f.) lautet: „Zeus – Schwan, Stier, Satyr, Gold um der Liebe willen zu Leda, Europa, Antiope, Danae.“ Ein trockener Zweizeiler ohne Pointe. Faustus ließ das Gold und die Danae fort, fügte dafür die Wege des Gottes hinzu: Eine glückliche Abwandlung; er fühlte sich nicht verpflichtet, haargenau zu übersetzen.

[72] E Graeco (p. 5)

Egit Apollo boves et equus, Neptune, fuisti,  
Juppiter imber erat, Juppiter hydrus, olor.  
Femineam ob charitem sunt transformata deorum  
corpora, amatrices decipiuntque dolis.  
Euagoras autem non fraude, sed ore decenti  
eloquioque nurus allicit et pueros.

*Es trieb (einst) Ochsen Apoll und ein Pferd warst du (einmal), Neptun, Juppiter war ein Regen, Juppiter (auch einmal) eine Schlange,<sup>130</sup> ein Schwan: Es wandelten sich die Götter um weiblicher Schönheit willen, und die Göttinnen, wenn sie liebten, täuschten mit List. Euagoras<sup>131</sup> aber lockt nicht mit Trug, sondern mit hübschem Gesicht und (einnehmender) Rede junge Frauen und Männer.*

### Anmerkungen

Apoll musste dem König Admet als Hirte dienen zur Strafe für die Tötung der Kyklopen; diese hatten zwar Zeus im Kampf gegen die Titanen geholfen, hatten ihm seither auch die Blitze geschmiedet, doch als Zeus mit einem solchen Blitz den Asklepios, den Sohn Apolls, vernichtete, rächte Apoll sich an ihnen, musste jedoch auf Geheiß des Zeus auf Erden dienen. Als Hirt aber verliebte er sich in den jugendlichen Admet (Kallimachos, Apollo-Hymnus v. 49). Von Poseidon wird erzählt, er habe sich mit der Erd-Göttin Demeter als Hengst vereinigt (Pausanias 8, 25, 5). Juppiter kam bekanntlich zu Danae als Goldregen, eine Schlange war er, wie in Anm. 130 gesagt, als Vater Alexanders, und als Schwan kam er zu Leda. *Charitem* flicht Griechisches (Grazie) ins Latein; *amatrices* lässt nicht erkennen, ob es sich um Göttinnen handelt, die Übersetzung nimmt dies aber an. Euagoras ist keine historische Persönlichkeit. In v. 4 tritt wieder das nachgestellte *-que* auf, die gewöhnliche Wortfolge wäre *amatricesque decipiunt*. *Nurus* ist eigentlich die Schwiegertochter, wurde aber bei Ovid der Spezialisierung „Schwiegertochter“ entkleidet zu „junger Frau“ allgemein.

### Anmerkungen zur Vorlage AG 9, 241 (Beckby 3, 148)

Eine Übersetzung: Ein Ochsentreiber wurdest du, Apoll, du, Poseidon, ein Pferd, ein Schwan du, Zeus, der vielgerühmte Ammon eine Schlange – die einen (stellten nach) den Jungfrauen, du (Apoll) einem Knaben – um verkappt zu sein (tatet ihr das, und das war nötig), denn ihr liebtet nicht mit Überredung, sondern mit Gewalt, Euagoras aber, ganz Geld,<sup>132</sup> (bekam) ohne List, ganz er selbst und offenkundig, alle Mädchen und Knaben, ohne Verwandlung.

<sup>130</sup> Juppiter-Ammon, so geht die Sage, wurde in Schlangenform Vater Alexanders des Großen (RE 1, 1428, 54ff.).

<sup>131</sup> Der Name, so sei angemerkt, bedeutet übersetzt „Schönreder“.

<sup>132</sup> „Chalkos“ steht im griechischen Epigramm, „ganz Metall“.

Faustus ließ Ammon fort, gab dafür dem Juppiter gleich drei Gestalten; er eliminierte die Anrede an die Gottheiten und deren Unterscheidung in Allo- und Homoerotiker, gab dafür die Motive der männlichen Gottheiten an und, in unklarer Weise, die der weiblichen, von denen im griechischen Text nichts steht. Sein Euagoras ist viel „edler“ als der des Griechen. Man erkennt, wie frei Faustus seiner Vorlage gegenüber stand.

[73] E Graeco. In Laurum Incisam (p. 6)

Phoebe timende arcu, sed plus metuende sagittis,  
dedecus hoc ubinam quum patereris eras?  
Ignis amorque tuus, Daphne, est vim passa Gradivo  
victaque succubuit et violata iacet.

*Aus dem Griechischen. Auf einen gefällten Lorbeerbaum  
Apoll, furchtbar wegen deines Bogens, mehr noch wegen der Pfeile, wo warst du bloß, als du  
diese Schande erlittest? Deiner Flamme und Liebe, der Daphne, wurde Gewalt angetan von  
Mars; besiegt unterlag sie und liegt nun verletzt.*

#### **Anmerkungen**

*Gradivus* ist eine Bezeichnung des Mars, deren Herkunft unbekannt ist; Vergil (Aen. 10, 542) verwendet sie, soweit die Belege reichen, zuerst (das *a* des Wortes ist hier kurz wie bei Ovid, sonst wird es lang gemessen). Der Lorbeer ist Apoll heilig (Ovid, Metam. 1, 559), gefällt stellt er eine Schande für seinen Schutz-Gott dar. *Daphne* ist das griechische Wort für den Lorbeer und zugleich der Name der Nymphe, die Apoll einst, entflammt, verfolgte und die von ihrem Vater, dem Flussgott Peneius, in ihrer Not in einen Baum verwandelt wurde (Ovid, Metam. 1, 452ff.).

#### **Anmerkungen zur Vorlage**

Aus der griechischen Anthologie ließe sich das Epigramm AG 9, 124 (Beckby 3, 80) vergleichen: „Wohin ist Apoll bloß gegangen? Ares begattet die Daphne! (Und Apoll schützt sie nicht!)“ Es scheint, als habe Faustus nur diese eine Zeile verwendet und sie breit ausgeschmückt, und dies in angenehmer Weise. Vielleicht hat er wirklich einen gefällten Lorbeer gesehen und sich von diesem Anblick anregen lassen; ebenso gut kann sein Gedicht der Phantasie entsprungen sein.

[74] E Graeco (p. 6)

Ad sua vota parens peperit tua, nate deorum,  
Mavorti et Phoebo te similemque Jovi.  
Donarunt perfecta tibi et regalia Parcae  
cuncta, poetarum es materia atque labor.  
Sceptra Jovis, Phoebi et species, Mavortia et hasta est:  
haec tria: sceptrum, hastam, tu, speciem unus habes.

*Ihren Wünschen gemäß gebar dich deine Mutter, du Göttersohn, dem Mars und Apoll und  
Juppiter ähnlich. Es schenkten dir alles in Vollendung und mit königlicher Pracht die Parzen,  
(auch) der Dichter Stoff bist du und Mühe. Das Zepter Jupiters und die Gestalt des Apoll*

*und die Lanze des Mars ist (dein): Diese Dreiheit von Zepter, Lanze und Gestalt (zusammen) hast nur du.*

### **Anmerkungen**

Das Latein ist schlicht wie der Gehalt; allein die Verschachtelungen in v. 5 und 6 fallen ein wenig auf, in v. 5 sind hier die Gruppen, durch eingerückte Kopula verbunden, durch Kommata kenntlich gemacht.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Die Vorlage dürfte AG 16, 75 (Beckby 4, 340) gewesen sein. Eine möglichst wörtliche, darum auch nicht poetische Übersetzung: Du Kind königlicher Eltern, Zeus und Apoll und Ares ähnlich, erlebte Leichtgeburt der Mutter, alles kam (dir) von den Moiren<sup>133</sup> königlich, alles in Vollendung, du wurdest erzeugt als Aufgabe der Sangesbeflissenen: Zeus hat das Königszepter, Ares die Lanze, die Schönheit Apoll – in dir aber, Kotys, ist all dies zusammen vorhanden.

Ein Preislied auf den Königsspross, in sich klar und glatt nach außen. Faustus erweiterte mit leichter Umgewichtung die „Sangesbeflissenen“ zu *poetarum materia atque labor*, das *est* in v. 5 aber ist denkbar schwach. Der Schlussvers brachte in die Vorlage das beliebte Zahlenspiel „Drei-in-Einem“ hinein. Man könnte seine Übertragung, wenn man die unausweichlichen Konzessionen an das Versmaß in Rechnung stellt, wörtlich nennen.

[75] E Graeco (p. 7)

Juppiter audaci puero dum tela minatur  
frangere, Amor dixit: „Intona, abibis olor!“

*Als Juppiter dem dreisten Knaben (einmal) drohte, er werde ihm die Pfeile zerbrechen, sagte Amor: „Donnere (ruhig), du wirst noch zum Schwan!“*

### **Anmerkungen**

Göttersöhne sind hellichtig: Amor, der Sohn der Aphrodite-Venus, wusste um seine Macht und wusste auch, dass sie demnächst, als der Vater der Götter und Menschen der Leda nachstellte, ihn zu einem Schwan machen würde. *Abibis* ist als „du wirst zu...“ verwendet (Belege im OLD *abeo* 11).

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Die Vorlage war AG 9, 108 (Beckby 3, 72), sie lautet in wörtlicher Übersetzung: „Zeus zum Amor: ‚Die Pfeile, die deinen, nehme ich dir alle!‘, und der Geflügelte: ‚Donnere, und noch einmal wirst du zum Schwan!‘“ Faustus änderte den Sinn der Antwort: Im griechischen Epigramm droht Eros, Zeus noch einmal zum Schwan werden zu lassen; Faustus lässt das „noch einmal“ fort, woraus die Situation entsteht, dass der lateinische Amor auf Zukünftiges anspielt, der griechische Eros dagegen auf bereits einmal Eingetretenes. Man würde vielleicht die letztgenannte Lösung als die gelungenere bezeichnen. Faustus vergrößerte überdies das „Fortnehmen“ des Griechischen zu einem „Zerbrechen“.

---

<sup>133</sup> Hesiod, Theog. 904ff. nennt die Moiren (wörtlich: Anteil-Geberinnen) Töchter der Themis, also all dessen, das von Ursprung an „gesetzt“ und vorherbestimmt ist; die Moiren geben den Menschen ihren „Teil“. Das lateinische Parca dagegen leitet sich von pario, „gebäre“, her und meinte ursprünglich wohl die Gottheit, die über die Geburt wacht, später diejenige, welche bei der Geburt das spätere Leben vorbestimmt (G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer, 2. Aufl. München 1912, 264).

[76] E Graeco (p. 8)

Orba erat et natis et dulci lumine, Phoebes  
sollicitis precibus femina poscit opem.  
Artemis auxilio poscenti haud defuit, illa  
ut solem natos hauriat et pariat.

*Arm war sie, an Kindern wie am süßen (Tages-) Licht, und (so) flehte die Frau in verzweifelten Gebeten um Hilfe der Phoebe.<sup>134</sup> Artemis verfehlte (denn auch) nicht, der um Hilfe Flehenden (beizustehen), so dass sie die Sonne zu schöpfen<sup>135</sup> vermochte und Kinder zu gebären.*

### **Anmerkungen**

Ob das Aufeinanderprallen der beiden Hauptsätze in v. 1f. mit dem Enjambement (Übergreifen eines Satzes übers Versende) *Phoebes...opem* fein und elegant ist, möge der Leser entscheiden, immerhin wiederholt Faustus diese Wortordnung in 3: Er wird sie als etwas Besonderes empfunden haben; die Alliteration *precibus – poscit* steht in guter lateinischer Tradition.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Die Vorlage war AG 7, 742 (Beckby 2, 436); sie lautet in wörtlicher Übersetzung: „Nicht mehr, Timoklea, bist du des Lichts deiner Augen beraubt, da du in Zwillingengeburt Kinder geboren; vielmehr schaust du mit mehr Augen den feuerhitzigen Wagen der Sonne, jetzt, wo du vollkommener bist als vorher“.

Faustus gab also die Anredesituation auf und beginnt nüchtern berichtend; nüchtern konstatierend klingt auch v. 3. Auch das Lob, dass die Frau nun „vollkommener“ sei, ist fort gelassen und mit ihm die Pointe des griechischen Gedichtes: Das griechische Epigramm spielt mit der doppelten Bedeutung des Wortes „Auge“, das im Griechischen das Sehorgan und auch etwas Liebes (wie unser „Augapfel“) meinen konnte.<sup>136</sup> Faustus hat zum Ausgleich dafür den Schlussvers besonders ausgestaltet: Sowohl ist der Ausdruck „Sonne schöpfen“ sehr gewählt als auch die Schachtelung (normal wäre *solem hauriat et natos pariat* gewesen) gedreht. Zudem hat Faustus seine Verse an Stelle eines Lobens als zeitliche Abfolge geordnet: „Beraubt“ – „Flehen“ – „Artemis hört“ – „die Frau gebiert und gewinnt das Augenlicht zurück“ ist eine zeitliche oder Kausalfolge. Und das Ganze formuliert Faustus als Feststellung eines Wunders unpersönlich, wohingegen das griechische Epigramm als Ansprache gefasst ist. Mediziner werden vielleicht die Sache kommentieren können.

[77] Echo. E Graeco (p. 9)

Crine decens, sed sum faex, cauda et mimula vocis.

*Bin zwar schön an Haar, doch (sonst) nur Rest, Schwanz und schwache Nachahmung der Stimme.*

---

<sup>134</sup> Phoebe war die Schwester Apolls, Artemis; und Artemis galt auch als Göttin des Gebärens.

<sup>135</sup> Die ungewöhnliche Wortverbindung ist bei Vergil, Georg. 2, 340 belegt, woher Faustus sie entlehnt haben wird.

<sup>136</sup> Liddell/Scott/Jones unter „omma“ III 2 und IV.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Das Original steht in der AG 16, 155 (Beckby 4, 386) und lautet: „Echo – Wortnachahmerin, Überbleibsel des Worts, der Rede Schwanz.“ Vielleicht hatte Faustus eine Statue im Sinn oder vor Augen, die eine Echó mit schönem Haar zeigte. Wie dem auch gewesen sein mag, Faustus fügte dem Einzeiler der griechischen Sammlung die Kontrastierung „zwar...aber“ hinzu und verwendete mit *mimula* ein seltenes Deminutiv (Cic. Planc. 30).

[78] E Graeco. In Quatuor Certamina (p. 11)

Bis duo apud Danaos sacri celebrantur agones,  
pars sub honore hominum, pars sub honore deum:  
Archemori atque Jovis, Phoebi atque Palemonis; insunt  
pinus, olivaster praemia mala, apium.

*Zweimal vier Agone werden bei den Griechen gefeiert, teils zu Ehren von Menschen, teils zu Ehren von Göttern, (d. h.) zu Ehren von Archemorus und Juppiter, Phoebus (Apollo) und Palaemon; beteiligt sind Fichte, Olive als Ehrenpreise, Äpfel, Efeu.*

### **Anmerkungen**

*Archemorus*: Als die Sieben Helden gegen Theben zogen, kamen sie auch nach Nemea, wo Hypsipyle, ehemals Herrscherin über die Insel Lemnos, den Prinzen Opheltes erzog; sie führte die Helden zu einer Quelle, wo sie das Kind jedoch unbeaufsichtigt ließ, so dass eine Schlange es tötete, ein böses Omen; das Kind erhielt postum den Namen „Archemorus“ („Der das Leid begann“); wie sich herausstellte, zu Recht. Archemorus steht also für die Agone (Sportwettspiele) in Nemea, Juppiter für Olympia, Phoebus für die „Pythischen“ Spiele von Delphi, und die Isthmischen Spiele von Korinth wurden zu Ehren des Melikertes gefeiert, des Sohnes der Ino, die aus Not mit dem Sohn von den Felsen bei Korinth in die See sprang, wobei der Sohn postum wie Opheltes einen neuen Namen erhielt: Palaemon.<sup>137</sup>

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Faustus überträgt AG 9, 357 (Beckby 3, 218): „Vier Spiele gibt es in Hellas, vier heilige, zwei der Sterblichen, zwei der Unsterblichen: des Zeus, des Latoiden,<sup>138</sup> des Palaemon, des Archemorus; deren Ehrengaben (waren) Ölweig, Äpfel, Eppich, Pinie.“

Das griechische Epigramm zeigt eine Namensordnung, in der die Gottheiten nach der Würde in eine Reihe gebracht sind, Faustus rahmt die würdigsten mittels der beiden kleineren. Die Wiederholung des griechischen Einleitungsverses („vier...vier“) vereinfacht Faustus, spielt aber mit der Auflösung der Vier in „zweimal zwei“. Das mag einen kleinen Reiz ausüben, das *insunt* aber am Ende von v. 3 ist denkbar schwach. Faustus übersetzt also fast wörtlich, erlaubt sich lediglich geringe Abwandlungen der Wortordnung.

[79] Imitatio Graeca (p. 12)

Mitis erat, nam depositis feralibus armis  
serta manu artificis conficiebat Amor  
(astra soli halabant puerorum et nomina flores,  
pallentes violae purpureaeque rosae);

<sup>137</sup> Vgl. Apollodor, Bibliothek 3, 4, 3.

<sup>138</sup> Leto (Lato) war die Mutter von Apoll und Artemis.

una caput dextram et ternae implicuere coronae.  
 Quum causam peterem, rettulit ipse puer:  
 „Non mihi vulgaris Venus est nec terra creatrix,  
 unde oriar; rari me didicere viri.  
 Ad caelum mentem succendo cupidine honesti  
 sinceram. Est virtus quaeque corolla nitens,  
 quarum, quae caput exornat, sapientia prima est  
 haecque coronatum me facit atque deum.

*Milde war er, denn die todbringenden Waffen hatte er abgelegt und flocht nun mit kunstreicher Hand Kränze, der Amor. Die „Sterne des Erdbodens“ dufteten und Blumen (zeigten) die Namen der Knaben, (dazu?) bleiche Veilchen und rote Rosen; ein (Kranz) umwand sein Haupt und drei seine Rechte. Als ich nach dem Grunde fragte, antwortete der Knabe selber: „Nicht ist die übliche Liebe und nicht die Erde meine Erzeugerin, von der ich abstamme, (und auch) ganz ungewöhnliche Männer gaben mir Unterricht. Zum Himmel empor entflamme ich eine reine Seele im Verlangen nach dem Schönen. Es ist (je) eine Tugend ein jeder strahlende Kranz, und derjenige, der das Haupt schmückt, ist die höchste Weisheit, und dieser bekrönt mich und macht mich zum Gott.*

### **Anmerkungen**

Das hübsche Bild zu Anfang ist leicht zu verstehen, doch v. 3f. bietet Rätselhaftes. Die „Sterne des Erdbodens“ mag man als Umschreibung von „Blumen“ hinnehmen; sie duften also, aber *puerorum et nomina flores* hängt in der Luft. Ich habe „zeigten“ ergänzt nach Maßgabe des Mythos, dass die Hyazinthen nach alter Mär ein „Y“ auf den Blütenblättern zeigen (Theokrit 10, 28; Verg. Ekl. 3, 106 *inscripti nomina regum...flores*); *flores* hätte dann als Apposition *puerorum nomina* erhalten: „*flores*, die Namen von Knaben“. Man würde dann verstehen: Sterne der Erde dufteten und diejenigen Blumen, welche Namen von Knaben sind oder tragen. *Nomine* wäre vielleicht etwas leichter zu verstehen, aber ich scheue tiefere Texteingriffe. Welcher Knabe es ist, dessen Namen eine Blume trägt, gibt Ovid (Metam. 10, 162ff.) zu verstehen: Apoll hatte einen Lieblingsknaben, den er beim Diskuswerfen unglücklich traf; aus seinem Blut ließ der Gott die Hyazinthe sprießen, die fortan das Y des Namens „(H)yakinthos“ tragen sollte.

Wenn Amor hier als nicht-irdisch bezeichnet wird und als ein Gott, welcher reine Seelen zum Himmel empor lenkt, dann ist dies erzählt nach Platons „Gastmahl“ (vgl. dort 180 B); die vier Tugenden sind in Platons „Staat“ 504 A die Gerechtigkeit, die Besonnenheit, die Tapferkeit und die Weisheit. Platon war zur Zeit des Faustus allen Humanisten bekannt, der Florentiner Kreis um Lorenzo il Magnifico, Marsilio Ficino und Polizian hatten seine Kenntnis unter die Gebildeten gebracht.<sup>139</sup>

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Das entsprechende griechische Gedicht findet sich in AG 16, 201 (Beckby 4, 408): „Wo ist dein wohlbekannter doppelt gekrümmter Bogen<sup>140</sup> und die von dir her mitten im Herzen fest gemachten Pfeile? Wo die Flügel? Wo die Fackel, die viel quälende? Wozu hast du drei Kränze in Händen und auf dem Haupt einen weiteren?“ „Nicht von der allmenschlichen<sup>141</sup> Kypris, mein Gastfreund, und nicht von der Erde bin ich und kein Abkömmling der materiellen Lust; vielmehr entflamme ich in einem reinen Sinn von Menschen die Fackel

<sup>139</sup> Vgl. aus jüngerer Zeit T. Leuker, Angelo Poliziano, Stuttgart-Leipzig 1997, 14-28.

<sup>140</sup> Will sagen: „An beiden Enden gekrümmter Bogen“, die Krümmung nimmt die Sehnenenden auf.

<sup>141</sup> „Pandemos“ steht im griechischen Text; das Wort meint die Liebe, wie sie unter gewöhnlichen Menschen überall üblich ist, die irdische und fleischliche Liebe.

rechten Lernens und führe (so) die Seele hinan in den Himmel. Die Kränze flechte ich aus den vier Tugenden; aus denen allen sind diese Kränze, die ich trage, und ich bekränze mein Haupt mit dem besten, dem der Weisheit.“

Wie in Gedicht auf p. 8 beginnt Faustus statt mit einem Gespräch, wie im griechischen Epigramm, mit einem Bericht; der dritte Vers scheint ihm dabei völlig zu misslingen. Sehr wohl gelingt es ihm jedoch, die Blumen zu kennzeichnen als duftende und als in besonderer Weise gezeichnete. Warum Faustus am Ende noch die Vergottung anfügte, ist schwer einzusehen. Auf's Ganze gesehen, könnte man sagen, dass Faustus entdramatisiert, dass er aber die sinnlichen Eindrücke der Szene hervorhebt (Duft, Zeichnung, Strahlen in v. 10) und dass er die Krönung Amors anders als im griechischen Gedicht vom Kranz ausgehen lässt, nicht vom Amor-Knaben her, doch ob dies Letzte irgend bedeutsam ist, weiß ich nicht zu sagen.

[80] E Graeco (p. 13)

Haec Venus in Musas: „Venerem celebrate, puellae,  
filius aut in vos dirigit arma meus!“  
Tunc Musae ad Cyprum: „Nugacia,<sup>142</sup> inania Marti haec,  
nos circum haud pennas ventilat iste puer.“

*Venus zu den Musen dies: „Feiert die Venus, ihr Mädchen, oder mein Sohn wird seine Waffen auf euch richten!“ Die Musen zur Kypris: „Die sind nur harmloses Spielzeug für Mars, um unsereins schwingt dein Knabe seine Flügel nicht“.*

### Anmerkungen zur Vorlage

Faustus hatte AG 9, 39 (Beckby 3, 34) vor sich: „Die Kypris zu den Musen: ‚Mädchen, ehrt die Aphrodite, oder ich werde den Eros gegen euch wappnen!‘, und die Musen zur Kypris: ‚Für Ares dein Gerede – uns fliegt dies Knäblein<sup>143</sup> nicht!‘“ Das ist, in dieser wörtlichen Übersetzung so gut wie unverständlich. Gemeint ist etwa dieses: Venus droht den Musen, die den Sagen nach ja nicht mit Liebschaften beschäftigt sind, und befiehlt ihnen, sie zu ehren; dies kann geschehen, indem sie sich verlieben. Die keuschen Musen antworten: Für Ares-Mars mag die Rede Bedeutung haben, für die Musen ist sie dummes Zeug.<sup>144</sup> Ares wird gewiss entflammt, wenn er hört, man möge die Venus mit einer Liebschaft ehren, denn er war ja (so in der Odyssee 8, 267ff.) einmal der Liebhaber der schönen Venus.

Ist das griechische Gedichtchen schon hübsch und witzig, erscheint das lateinische des Faustus nicht minder fein; Faustus lässt Eros von sich aus den allzu keuschen Musen Rache androhen, und er verstärkt die Abwehr der Venus-Rede, die den Mädchen unsinnig vorkommt, durch die Verdoppelung des *nugacia inania*, dazu lässt er Amor nicht nur „fliegen“, sondern seine „Schwingen rühren“. Faustus überträgt also recht genau, gibt seinen Versen aber zusätzliche Farben.

[81] E Graeco (p. 13)

---

<sup>142</sup> Im gedruckten Text steht *nugatia*, ein Wort, das es im Lateinischen nicht gibt; mit Sicherheit handelt es sich um die Verwechslung von *c* und *t*, die in der gleichen Aussprache ihre Ursache hat.

<sup>143</sup> *Iste puer* trägt für einen gutes Lateiner-Ohr verächtlichen Klang (Kühner/Stegmann 1,621, Anm. 5); das Latein des Faustus war, trotz manchen Kapriolen, so gut, dass man ihm zutrauen darf, *iste* in diesem Sinne gebraucht zu haben.

<sup>144</sup> Liddell/Scott/Jones unter „stomylos“ bezeichnet den griechischen Ausdruck als Redewendung für „Unsinn“.

Ardentes clypeos quis, robore et integra et istas  
 quisnam inconcussas hic posuit galeas,  
 indecores Marti exuvias pendere cruento?  
 Arma meo haecne aliquis limine proiciet?  
 Imbelles vinoque graves decorentur ab istis  
 quippe domus, non haec Martia templa decent,  
 sed fractae exuviae mixtus sanguisque cadentum  
 pulvere, si sum Mars, morsque cruenta hominum.

*Wer hat die (unberührt) gleißenden Schilde, die (noch) heilen Waffen und die hiebfreien Helme, wer hat die bloß hingestellt, hat Harnische hängen gemacht, die mir, dem blutigen Mars, keine Zier sind? Es wird doch wohl<sup>145</sup> keiner Waffen dieser Art auf meine Schwelle werfen! Unkriegerische Häuser, weinbeschwerte, die mögen von derlei Leuten (so) geschmückt werden, zu Mars-Tempeln passt solches nicht, vielmehr (passen) zerspaltete Harnische und Blut von Fallenden, das sich dem Staub (des Schlachtfeldes) vermischt und – wenn ich denn Mars bin! – blutiger Tod der Männer!*

### **Anmerkungen**

*Ardentes* in v. 1 meint das Gleißeln von Metall ohne Schrammen und Beulen. *Istas* wird wieder die verächtliche Nuance tragen, über die zu Gedicht 80, v. 4 (Anm. 145) gesprochen wurde. *Quis...quisnam*: Wenn Faustus das *nam* nicht aus Versnot gesetzt hat, wollte er verdeutlichen, wie Mars zunehmend böse wird. *Posuit...pendere*: ungewöhnlich konstruiert, wohl nach dem Muster von *facio*, also *ponendo facio pendere*.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Das Original war AG 6, 163 (Beckby 1, 536), es lautet in möglichst wörtlicher Übersetzung: „Wer von den Sterblichen hat mir die Trophäen da am Sims angebracht, allerverhassteste Freude des Enyalios?“<sup>146</sup> Nämlich weder zerbrochene Lanzen noch irgend Helme mit abgeschlagenen Büschen noch hat er einen blutbefleckten Schild aufgehängt, vielmehr unbedacht (nur) elegante und von Eisen unbeschädigte Waffen, nicht in der Schlacht zu brauchen, nur beim Tanz.“<sup>147</sup>

Faustus beginnt gleich mit den einzelnen Waffen, folgt also nicht dem Griechen, der da zunächst eine allgemeine Einleitung schrieb. Faustus fügt auch ein Verbot in v. 4 ein und einen Spott über die weichlichen „Häuser“, also Menschen. Überhaupt malt er aus, und am Ende lässt er Mars sogar prahlen: „Wenn ich denn Mars bin!“ Er weitet die griechische Vorlage aus und belädt sie mit stärkerer Emotion.

[82] E Graeco (p. 14)

Nympharum servam pluvias cantando cientem,  
 ranam, cui lymphae perplacuerent leves,

<sup>145</sup> *Haecne...proiciet* ist eine unwillige Frage, die im klassischen Latein gewöhnlich so verwendet wird, dass *-ne* mit Konjunktiv steht, das Futur bei Fragen ohne *-ne* (Hofmann/Szantyr 311 unten). Faustus mischt die Konstruktionen, ob als erster, ist freilich ungewiss.

<sup>146</sup> Seit Homer (Il. 17, 211) Zweitname des Kriegsgottes Ares. Der Ausdruck „allerverhassteste Freude“ (gr. „terpsis“) erklärt sich wohl so, dass Trophäen zwar die Freude des Mars sind, aber unverletzte Waffen ihm verhasst sind.

<sup>147</sup> Gemeint dürften Waffentänze und Schaukämpfe (vgl. Horaz, Epist. 1, 18, 52-4) sein.

ob votum quidam posuit venator ahenam  
depulsa ardenti sub Phaethonte siti.  
Nanque coaxantem et latitantem in valle sequutus  
ebibit in vestris, quas sitiebat, aquis.

*Den Diener<sup>148</sup> der Nymphen, den Frosch, der mit seinem Gesang Regen bewegt, dem die (leicht eilenden) Wasser so gefallen, (ihn) hat ein Jägersmann, weil er's gelobt, in Erz aufgestellt, weil ihm (einmal) bei sengender Sonne der Durst gelöscht worden, folgte er doch (dem Frosch), der da quakte, verborgen im (Fluss-)Tal, und vermochte (so) in eurem<sup>149</sup> Wasser sich satt zu trinken, wonach ihn gedürstet hatte.*

### **Anmerkungen**

*Phaethonte*: Phaethon (übersetzt: „der Leuchtende“) war eigentlich der Sohn des Sonnengottes; hier tritt er metonymisch für die Sonne ein wie bei Vergil (Aen. 5, 105). Im letzten Vers ist *sitio* mit dem Akkusativ des Begehrten konstruiert, s. dazu Kühner/Stegmann 1, 277 c Ende.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Faustus hatte AG 6, 43 (Beckby 1, 468) vor sich: „Den Diener der Nymphen, den regenliebenden, den feuchten Sänger, der sich an leichtem Getröpfel erfreut, den Frosch, hat ein Wanderer aufgrund eines Gelübdes aus Erz formen lassen und aufgestellt, gerettet aus furchtbarstem Durst in der Hitze. Dem Umherirrenden hatte er nämlich Wasser gewiesen, zur rechten Zeit singend aus feuchtem Tal mit seinem Amphibienmunde.<sup>150</sup> Die leitende Stimme ließ der Wanderer nicht außer Acht und fand so süßen Trank aus der Quelle, nach dem er sich (so sehr) gesehnt hatte.“

Faustus, so darf man sagen, hat hier wirklich einmal fast wörtlich übersetzt; nur erhöhte er den Frosch zum Regenmacher, und die gelehrte Ersetzung der „Hitze“ im griechischen Text durch die gelehrte Metonymie „Phaethon“ hat er sich nicht entgehen lassen, und auch den Wanderer ersetzte er durch einen Jäger – warum, ist unerfindlich.

[83] E Graeco (p. 15)

Matutinarum recinentem voce volucrum  
telarum radium, Palladis alcyonem,  
praegnantem licet et fusum capite atque gravatum,  
cursorem inflexae qui micat usque viae  
arte laborati sub tegminis et calathiscum,  
custodem socium lanigeraeque coli,<sup>151</sup>  
nata operosa boni Telesilla Diocleos artis  
lanificae intactae deposuit dominae.

*Das Schiffchen des Webstuhls, das dem Sang<sup>152</sup> der morgendlichen Vögel<sup>153</sup> (mit seinem Klang) antwortet, die Freude der Pallas, nämlich die trüchtige und von der Wolle an ihrem*

<sup>148</sup> Im lateinischen Text ist alles ins Femininum gesetzt wegen des weiblichen *rana*.

<sup>149</sup> Es ist nicht deutlich, auf wen der Plural deutet.

<sup>150</sup> Amphibienmund: Der Frosch lebt ebenso leicht unterm wie überm Wasser.

<sup>151</sup> *Colus*, *-i* sowie *colus*, *-us* als Stab, um den man die Wolle legt, kann Maskulinum und auch Femininum sein.

<sup>152</sup> Hier wurde der Ablativ *voce* so behandelt, als handele es sich um einen Dativ; anders ist, so scheint es, kein Sinn in den Vers zu bekommen.

*Kopfe beschwerte Spindel, den Läufer, der unentwegt seinen gewundenen Weg eilt unter (der Anleitung durch) Kunstfertigkeit eines wohlgefertigten Gewebes, und das Körbchen, den gemeinsamen Wächter des wolltragenden Rockens, weiht die Tochter des guten Diokles, die tüchtige Telesilla, der jungfräulichen Herrin der wollverarbeitenden Kunst.*

### **Anmerkungen**

In v. 3 stammt der Ausdruck „trächtige Spindel“ aus Juvenal (sat. 2, 55). Auffällig ist der Ausdruck *Palladis alcyonem* in v. 2: Man erzählte sich in der Antike, dass der Eisvogel auf hoher See niste und dann, wenn die Jungvögel geschlüpft seien, diese bei ruhigem Wetter ausführe, um sie ans Schwimmen zu gewöhnen; daraus ergab sich die Umschreibung ruhigen Wetters durch „Halkyonentage“ (ich habe Belege in: Der Poenulus des Plautus, Heidelberg 1988 zu v. 356 gesammelt). In v. 3 ist *licet* unklar; es ist wohl in der ungewöhnlichen Bedeutung eines „auch“ verwendet. Hier wie sonst in diesem Gedicht und in anderen verwirrt die Spätstellung der Kopula; normal wäre: *radium et fusum praegnantem atque gravatum*. Besonders verunsichernd ist die Stellung des *arte...sub* statt *sub arte* in v. 5, von den beiden letzten Zeilen ganz zu schweigen. Die „jungfräuliche Herrin“ des Webergewerbes ist Pallas Athene (z. B. bei Homer, Od.7, 110).

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Faustus übersetzt AG 6, 160 (Beckby 1, 536): „Das Weberschiffchen, das früh zusammen mit der Stimme der Vögel singt, der (Lieblings-) Aufenthalt der Pallas am Webstuhl,<sup>154</sup> und die vielwirbelnde Spindel (gr. átrakton), am Haupte belastet, den gut laufenden Wirtel (gr. klostér) des gedrillten Fadens, den Einschlag und dieses Körbchen, den Freund der Spindel, den Wächter des sorgsam (bereiteten) Garns und des Knäuels,<sup>155</sup> hat das Kind des guten Diokles, die arbeitliebende Telesilla, der jungfräulichen Schutzherrin der Wollarbeiterinnen als Weihgabe niedergelegt.“<sup>156</sup>

Faustus hat möglichst wörtlich übersetzt, hat allerdings zur Schwere des Spindelkopfes auch noch dessen „Schwangerschaft“ hinzugefügt und in v. 4 auch den drehenden Weg und die Kunst in v. 5: Erweiterungen dieser Art kennen wir bereits. Nicht uncharakteristisch ist, wie er im vorletzten Vers fast peinlich genau die Wort-Verstellungen des griechischen Textes nachahmte.

[84] E Graeco (p. 15)

Nacta procum impubem sapienti et mente modesta,  
quem voluit, nati denique facta parens,

---

<sup>153</sup> Man konstatiert eine Umkehrung der Verhältnisse: Nicht die Vögel sind „morgendlich“, sondern ihr Gesang.

<sup>154</sup> Im Griechischen steht der Webstuhl im Genetiv; gemeint ist, dass das Weberschiffchen ein Aufenthaltsort der Pallas am Webstuhl ist, wörtlich: „des Webstuhls Ruheort der Göttin“. Die nachfolgend gewählten deutschen Wörter mögen das Gemeinte ungenau wiedergeben, wie Kenner des Spinnvorganges vielleicht feststellen werden.

<sup>155</sup> „Wächter des Garns und des Knäuels“ bedeutet: Wächter des Garns, das zu einem Knäuel zusammen gedreht ist: Garn in Knäuelform, Auseinanderlegung von Einem in Zwei, ein uralter Trick (Maurach 2006, § 103, 1).

<sup>156</sup> Wollte man die Wortstellung nachahmen, müsste man so ordnen: „hat das Kind des guten, Telesilla, des Diokles, die arbeitliebende, der Wollwinkerinnen jungfräulicher geweiht Herrin“; dieser Unsinn wird hier nur deswegen hingeschrieben, weil er die Wörtlichkeit der Übersetzung durch Faustus zeigt.

sacravit vobis, o Delia, Cypri, Minerva,  
dona haec Calliroe cingula, sarta, comam.

*Weil sie einen Gatten gefunden, der (zunächst noch) nicht mannbar, doch von kluger und bescheidener Gesinnung war und den sie gewollt, und weil sie dann auch Mutter eines Sohnes ward, weihte sie euch, o Artemis, Aphrodite, Athene, diese Geschenke, die Kallirhoe, nämlich Gürtel, Kränze, Haar.*

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Faustus übertrug AG 6, 59 (Beckby 1, 478): Der Paphierin (Aphrodite) Kränze, der Pallas (Athene) die Locke, der Artemis den Gürtel weihte Kallirhoe, denn sie fand den Bräutigam (Gatten), den sie gewollt, und bekam eine besonnene Jugend und gebar an Kindern einen männlichen Stamm(halter).

Wenn Faustus den Gatten *impubem* nennt, wird er den griechischen Wortlaut („sie fand einen Bräutigam...und erhielt eine Jugend, die besonnen war“) missverstanden haben, denn *impubes* kann unmöglich den Gatten bedeuten. Daraus ergab sich, dass er die Besonnenheit falsch auf den *impubes* bezog statt auf die Jugend, die Kallirhoe erlebte. Die Gedankenfolge des Originals „Weihung – Begründung“ drehte Faustus um; warum das, ist unerfindlich, vielleicht wollte er sein Wortstellungs-Spiel als besondere Pointe an den Schluss setzen: Dem *Delia, Cypri, Minerva* entspricht nämlich – an gleicher Versstelle – *cingula, sarta, comam*.

[85] E Graeco (p. 16)

Repperit in viridi saltu formosus Iolas  
flexanimae Veneris puerum malo ore rubenti  
purpureo similem gelida dormire sub umbra,  
inter Acidaleos flores ridere putasses.  
Arma refulgebant pendentia ab arbore opaca  
nectareaeque super volucres hinc inde volantes  
stillabant roseis flaventia mella labellis.

*Es fand im grünen Walde der schöne Iolas den Knaben der wechselsinnigen Venus, wie er, roten Antlitzes einem roten Apfel gleichend in kühlem Schatten schlummerte – man hätte meinen können, er lache inmitten aphrodisischer Blumen. Die Waffen, an dunklem Baume hangend, strahlten hell, Blütensaft suchend schwang sich Fliegendes hin und wieder und ließ auf seine rosigen Lippen gelblichen Honig tröpfeln.*

### **Anmerkungen**

Das Gedicht ist, abweichend von der üblichen Epigramm-Form, in durchlaufenden Hexametern geschrieben. *Flexanimus* in v. 2 ist ein catullisches Wort (carm. 64, 330: *flexanimo...amore*, aktiv: „sinnverwirrend“). In v. 4 bedeutet *Acidaleus* etwas, das zu Venus gehört, vgl. Verg. Aen. 1, 720. In v. 5 gelingt der Kontrast von dunklem Baum und strahlenden Waffen (man denke weniger an den Bogen als vielmehr an einen geschmückten Köcher) gut. Faustus gibt dem *nectareus*, das gewöhnlich „süß“ bedeutet, den gefüllten Sinn von „Nektar-suchend“. Hier ist jedoch sogleich zu betonen, dass Faustus einen korrupten griechischen Text vorfand; deswegen wohl eliminierte er das Wachs seines Originals, das nicht mehr zur Gänze verständlich war. Doch die Bienen durch *volucres* verrätselnd zu umschreiben, geht auf seinen Hang zur Rhetorisierung zurück.

### **Anmerkungen zur Vorlage**

Angeregt war Faustus von AG 16, 210 (Beckby 4, 412): „Im Wald, dem tiefschattigen, angekommen, finden wir drinnen den roten Äpfeln gleichenden Knaben der Kythere.<sup>157</sup> Nicht hatte er bei sich den pfeilbergenden Köcher, nicht den gekrümmten Bogen, sondern das alles hing unter einem schön belaubten Baum; selbst aber lag er schlafübermannt inmitten von Rosen-Blütenkelchen lächelnd, schwirrende Bienen kamen von oben und bauten (Waben) aus Wachs und wanderten über seine zarten Lippen.“

Der letzte Vers im griechischen Text ist verderbt überliefert (s. den textkritischen Apparat bei Beckby, S. 412), doch der Sinn scheint klar: Amor schlief, das Lächeln seiner Lippen war so zart, dass die Bienen sich auf ihnen nieder ließen.

Faustus hat dem Finder Amors einen Namen gegeben, Iolas; er nahm ihn wohl aus Vergils Eklogen 2 und 3. Zudem nennt er den Knaben zusätzlich zum griechischen Text „hübsch“; er gab der Venus ein Adjektiv („wechselsinnig“), nannte den Schatten „kühl“ und ließ Amor „lachen inmitten von Rosenkelchen“ (die Rosen waren ja der Aphrodite heilig), also von Blüten, die er gelehrt „akidalisch“ nannte.

Schön wusste Faustus mit den Farben umzugehen: Der Wald ist naturgemäß grün, die Wangen des Knaben apfelrot; die Waffen blitzten inmitten dunklen Laubes; dazu ließ er die Bienen hin und her schwirren – alles in allem: Eine gelungene Variation.

## **Vierter Teil: Übersicht über die besprochenen Gedichte**

Es gilt, einige sich wiederholende Kennzeichen dieser Gedicht-Sammlung zusammenzustellen, um nicht die Übersicht zu verlieren.

§ 1 Da wäre zunächst die Anordnung der Inhalte: Überall herrscht das Prinzip der Variation, wobei Faustus gern Reihen bildet, z. B. lässt er fünf Gedichte auf Amor aufeinander folgen, unterbricht aber auch gern solche Reihen. Nennen wir dies die Tendenz zur variierten Reihung. Die Vielzahl von Gedichten des gleichen Themas hilft ihm dann auch, einem Buch Einheit zu geben; so bilden im Buch über die Freunde (Buch III) die vielen Gedichte auf Du Bellay gleichsam den roten Faden, der, immer wieder auftauchend, dem Buch eine gewisse Kontinuität verleiht. Vgl. hierzu in der Einleitung § 3 und den Einführungstext vor Gedicht 5. Im ersten Buch ist ein solches Kontinuität schaffendes Band in der Reihe der Götter zu erkennen, die mit den großen, mit Juppiter, Venus und Apoll beginnt und dann, immer mit Unterbrechungen, zu den „kleinen“ kommt, wie Echo und Priapus, welcher letzterer mit besonders vielen Epigrammen bedacht wird. Von p. 60 an erkennt man, wie die Gedichte „In Statuam...“ und „In Fontem Virginis in Hortis Julii III. Pont. Max.“ derlei Reihungen bilden.

Das Kompositionsprinzip der „variierten Reihung“ setzt sich im zweiten Buch „De Heroibus“ fort, und der „Rote Faden“, d.h. die immer wieder der Variation halber unterbrochene Reihung von Gleichem oder Ähnlichem besteht nun allerdings nicht mehr aus der Phalanx der Götter, sondern der Kette von politischen und militärischen Größen der klassischen Antike; sie beginnt, nach zwei Widmungsgedichten an König Heinrich II. bei den ältesten, bei dem Römer Romulus und bei Theseus, dem Athener. Insbesondere die Reihe der römischen Könige und Helden schreitet chronologisch vorwärts, immer wieder unterbrochen von Mythen, wie dem von Antaeus und Herkules (p. 168; AP 9, 391) und von Lebensregeln, nicht zuletzt von Epigrammen auf Statuen (z. B. wieder Myrons Kuh, p. 298; AP 9, 794).

---

<sup>157</sup> Vgl. oben Anm. 43.

§ 2 Als nächste eine Bemerkung zum Versmaß. Die Distichen aus daktylischem Hexameter und Pentameter sind im Allgemeinen glatt, zuweilen allerdings erkaufte mit abenteuerlichen Wortverstellungen (Nachlieferung von *et* (z. B. 9, 2 [*pro Jove et uva manet*: die Kopula gehört sinngemäß vor *pro*], ebenso 14, 4; 29, 7) und *que*, z. B. in 3, 2 [*noxque dies* für „Tag und Nacht“ ist reichlich verdreht] und 12; 72, 4; s. ferner unten § 4 Anfang). Faustus scheut sich auch nicht, vor der „Bukolischen Dihärese“ (vgl. Crusius/Rubenbauer 1955, 51) einen Spondeus (Folge zweier langer Silben wie in „zweimal“) zu stellen (nach Art des Lukrez und der Satiren des Horaz) oder im Pentameter ein Monosyllabon (einsilbiges Wort) vor die Zäsur, den Mittel-Einschnitt (4, 4; 11, 6) zu setzen. Schlimmer ist die Elision<sup>158</sup> wie in *haec deae Acidaliae*, wo ein klassischer Dichter das *ae* nicht verschleifen würde (28, 1; s. Crusius/Rubenbauer 1955, 14). Hässlich der tiefe Einschnitt vor *exi* in 1, 1, unbegreiflich der Hiatus in 16, 3; auffällig die Kürzung der naturlangen Endsilbe in *provoco* (10, 5), die allerdings bereits im Spätlatein geläufig war.<sup>159</sup> Zu bewundern aber ist die Sorgfalt, die Faustus auf die reine Bildung der Hendekasyllaben legte (z. B. Gedicht 2). In wenigen Fällen verwendet Faustus diesen Elfsilbler, wie Catull ihn gern schrieb (vgl. die Anmerkungen zu Gedicht 2), und so könnte der Umstand, dass gleich das erste Gedicht an König Heinrich II in diesem Versmaß steht, dazu verleiten, es ein heraushebendes Versmaß zu betrachten, aber Faustus wird auch sehr viel banalere Themen später in Elfsilblern abhandeln. Die Messungen des Faustus sind zuweilen fehlerhaft (z. B. Gedicht 58 und 59).

§ 3 Zum Latein des Faustus Sabaeus wäre zu sagen, dass es im Großen und Ganzen glatt ist und an der klassischen Dichtung orientiert. Unklarheiten in der Syntax sind allerdings nicht gerade selten (vgl. die Anmerkungen zu Gedicht 3; 22, 1; 59 und öfter). Er scheut nicht vor Neuerungen gegenüber dem klassischen Latein zurück (Anmerkungen zu Gedicht 16, 2; 81; vgl. Anmerkungen zu Gedicht 83 z. B.); gern verwendet er Klangfiguren (Paronomasie,<sup>160</sup> vgl. 21, 3; 65, 2) und Dreiergruppierungen (Trikolon ohne Bindewörter, vgl. Gedicht 11, 5; 16, 4 und 17, 4; 55, 4; 64, 5f. und Anmerkungen zu Gedicht 68), die syntaktischen Bezüge allerdings lässt er zuweilen ungeschickt verdeckt (z. B. Anmerkungen zu Gedicht 3, 6; 6, 2; 16, 8, usw.). Immer wieder hat man den Eindruck, dass er Klarheit dem Verszwang opferte; bei den Spätstellungen der Kopula (s. § 2 Anfang) wird dies ganz deutlich, diese ist allerdings uralter Dichterbrauch, s. Maurach 2006, § 39, nur strapaziert ihn Faustus mitunter arg (vgl. 29, 7; *atque* in 44, 2; *nec* in 53, 2; s. die Anm. zu Gedicht 74 und 83).

§ 4 Der Wechsel von Singular und Plural in 3, 5f. verwirrt; manchmal hindern harte Auslassungen das Verständnis (s. Anm. zu Gedicht 76); ein Dativ der Richtung in 1, 7 (*aurae*) nutzt klassische Vorbilder (Maurach 2006, § 69), bleibt aber doch auffällig, ebenso der Ablativ der Ausrichtung mit *in* (*alto in Eridano*) in 1, 5f. (Kühner/Stegmann 1, 592). Schwierig ist das unklassische *pro* im Sinne eines bloßen „für“ (9, 2), dann ein *tantum...quod* mit Konjunktiv in 17, 1f., unklassisch das *talīs...quem* mit Indikativ in 61, 3 und ein *tam...quod* mit Indikativ in 22, 3f. Dass *suus* für *eius* eintritt, ist bereits im Spätlatein gut belegt (s. 3, 14).

§ 5 Zur Wortstellung wäre außer den bereits erwähnten Spätstellungen die Asyndese (unverbundene Nebeneinanderstellung wie in: „Immer Regen – heute, morgen, übermorgen“)

<sup>158</sup> S. dazu bei Crusius/Rubenbauer 1955, 13-22; Beispiel: In lateinischer Dichtung wird aus *pulchra aurae* ein *pulchraurae*.

<sup>159</sup> Chr. Gnllka, Prudentiana I, München-Leipzig 2000, 107.

<sup>160</sup> Darunter versteht man die Nebeneinanderstellung gleichklingender Silben, vgl. *non belle Bellaee* im vorletzten Gedicht. Zum Polyptoton (Maurach 2006, 31) vgl. Gedicht 52, 1; Gedicht 63, 41 *nudam nuda*.

zu erwähnen, die einen Gegensatz verdecken kann (7, 3 [*sitio* verlangt ein *sed*]; 20, 1 [vor *tibi* würde ein *tamen* oder *at* die Verhältnisse klären]) oder eine Begründung (14, 3; 29, 5 [*novit hoc* oder *haec* wäre klarer]); man spricht von prägnanter Asyndese (Maurach 2006, § 144). Geschickt weiß Faustus zuweilen, durch Wortwiederholung einen Kompositionsring zu bilden (27, Anmerkungen) oder ein Oxymoron zu formen (wie in „Die Sonne brennt heiß, kalt ist der Trunk“, s. Maurach 2006, 195 b). Hässlich dagegen wirkt das häufige Nachklappen von Satzteilen ( 1, 3f. [*et plagas*]; 3, 4 [*atque tridens* kommt hart] und 12 [*caelicolasque deos*], usw.).

§ 6 Die Themen nimmt der Dichter im ersten Buch zu allermeist aus dem antiken Mythos bzw. er verdankt sie seinen Vorlagen. Man hat nicht den Eindruck, als habe Faustus, wenn er ein „E Graeco“ in die Titelzeile setzt, andere Vorbilder als die Epigramme der Anthologia Planudea gehabt. Vielfach hat er Themen dieser Anthologie auch selbständig behandelt, und dies oft mit einigem Geschick. Es sind dies fast immer Themata, die nicht intellektuelles Interesse, sondern emotionale Anteilnahme herausfordern. Doch nicht unlieb waren ihm rhetorische Gehalte (s. Einleitung § 3) von der Form „Was hätte die mythische Figur A zur mythischen Figur B sagen sollen“, etwa Dido zu Aeneas). Der Ursprung solcher Themen ist wohl in der antiken Deklamation (Übungsrede mit stilistisch hohem Anspruch)<sup>161</sup> zu suchen, von der wir genügend Beispiele beim Vater Senecas und auch bei Plinius dem Jüngeren haben.

§ 7 Wenn wir uns für einen Augenblick auf die Gedichte über Skulpturen konzentrieren, dann springt sofort ins Auge, wie sehr Faustus innere Anteilnahme heraus fordert, nicht zuletzt dadurch, dass er den Betrachter mit einem „Du siehst hier“ in die Situation einbindet, und auch dadurch, dass er überall Gefühle weckende Adjektive einstreut („traurig“, „schlimm“, usw., vgl. 60, 3). Der Dichter versetzt sich in die beschriebene oder auch nur angesprochene Figur (Anmerkungen zu Gedicht 10) und möchte bewirken, dass auch der Leser dies tue, vgl. 46, 1, wo auf eine mögliche Ängstlichkeit des Leser-Betrachters angespielt wird. Nie aber, so will es scheinen, gelingt es dem Dichter, seinem Thema eine tiefere, immer gültige Bedeutung zu entlocken, oder anders: Nirgends erweckt er den Anschein, als „interpretiere“ er das mythische Thema: Er belässt ihm den Charakter des selbstverständlich Übernommenen: Die mythische Überlieferung wird nicht befragt oder hinterfragt. Wir Heutigen würden sagen: Es fehlt ihm an „Tiefe“. Das Geistreiche herrscht vor und die Freude daran, dem uralten Gegenstand eine poetisch interessante Pointe abzugewinnen.

§ 8 Dies führt nun zu einer Gesamtbetrachtung des ersten Buches: Das Ziel dieser Dichtung war das intellektuelle Spiel mit der klassischen Tradition, ein Spiel, bei dem der Dichter sich darauf verlassen durfte, von all denen verstanden und gelobt zu werden, die zu dieser Schicht von literarisch Hochgebildeten gehörten, wie eine Vittoria Colonna, ein Petrus Bembo oder Du Bellay es waren.

§ 9 Eine kurze Bemerkung zum Textzustand: Die Druckfassung der Faustus-Gedichte von 1556 enthält keinerlei Hinweise auf Dialogstrukturen oder direkte Reden („Anführungszeichen“); sie ist im Ganzen sorgfältig gedruckt, doch ab und zu muss der moderne Herausgeber durch eine Textänderung eingreifen, um den Sinn einer Zeile zu retten (vgl. Anmerkungen zu Gedicht 8 und 18). Nota Bene: Am Ende des Druckwerks findet sich ein Druckfehlerverzeichnis, das allerdings nicht alle Fehler verzeichnet.

---

<sup>161</sup> Vgl. M. von Albrecht, Geschichte der römischen Literatur, Bd. 2, Bern-München 1992, 988f.

## Anhang: Catull im Faustus

Wie gern man im 16. Jahrhundert Catull las und dichtend nachahmte, ist hinreichend bekannt;<sup>162</sup> weniger bekannt dürfte sein, dass auch Faustus Sabaeus ihn gern anklingen ließ.

Auf S. 523 des Druckes von 1556 findet sich folgendes Epigramm auf den Garten des Blossius Palladius<sup>163</sup>, es ist das zweite in einer Serie von neun Gedichten dieses Inhalts auf S. 523f.:

[86] Commendat Liberalitatem Blossii

Si te discruciat sitis, ingrediare, viator,  
et de fonte bibes largiter<sup>164</sup> egelido.  
Impune et capies passim de fructibus istis:  
Blosi et amicorum est vinea, fons et ager.

Man könnte so übersetzen: *Wenn dich der Durst quält, tritt ein, Wanderer, und du wirst reichlich aus der unkalten Quelle trinken, straflos wirst du auch überall von den Früchten dort nehmen: Es ist ja Wingert, Quelle und Land des Blossius und seiner Freunde.* Das Wort *egelidus* findet sich zuerst bei Catull in seinem Frühlingsgedicht c. 46, 1; es nahmen dann allem Anschein nach Vergil<sup>165</sup> und Ovid auf, doch ist es ein überaus seltenes Wort geblieben. Es meint „lind“,<sup>166</sup> weil erquickend temperiert. Die Wahrscheinlichkeit, dass Faustus in seinem Gartengedicht den Catullvers anklingen lassen wollte, ist groß, zumal dies keineswegs der einzige Catull-Nachklang bei ihm bleibt.

Faustus stellt sich dem Leser hier wie auch sonst als Nachahmer der klassischen lateinischen Dichtersprache vor. *Discrucio* gehörte einst in die Sphäre der imaginierten Sklavenstrafen, wurde aber schon von Plautus und Terenz im mentalen Sinne gebraucht wie hier;<sup>167</sup> Catull verwendete es auch im C. 66, 76. Man wird eher an eine Catull- als an eine Palliaten-Nachahmung denken.<sup>168</sup>

---

<sup>162</sup> Allgemein orientiert Gaisser 1993, bes. W. Ludwig, Catullus Renatus, in: *Litterae Neolatinae*, München 1989, 162ff.

<sup>163</sup> Zu Blossius Palladius (eigentlich Biagio Pallai), der Sekretär der Päpste Clemens VII. und Paul III. war und u. a. die erste Anthologie lateinischer Gedichte des 16. Jahrhunderts herausgab, vgl. Pastor 1925, Bd. 4, 1, 429 (mit Literatur) und Bd. 4, 2, 549; weiter M.Qu. MacGrath, Blossius Palladius, in: *Humanistica Lovaniensia* 39, 1990; M. Dewar, in: *Res publica litterarum* 14, 1991, 61-68; Burckhardt 1908, Bd. 2, 303 erwähnt, dass im kapitolinischen Theater der „*Poenulus*“ des Plautus aufgeführt wurde, wobei Blossius den Hanno spielte; dies geschah 1513, s. G. Maurach, *Der Poenulus des Plautus*, Heidelberg 1988, 20, Anm. 3; ein genauer Bericht bei P. Palliolo Farnese, *Le feste del conferimento del patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici*, hg. von O. Guerrini, Bologna 1885, 125ff. (vorhanden in Göttingen, *Scriv. Var. Arg.* 1, 5180).

<sup>164</sup> *Ingrejor* und *largiter* sind weitgehend stilneutrale Wörter, von Plautus wie von Cicero und Caesar, dann von Späteren anscheinend ohne bemerkbaren Höhenunterschied gebraucht.

<sup>165</sup> Verg. *Aen.* 8, 610, wo die Überlieferung auch *et gelido* bietet, doch entscheiden sich heutige Herausgeber für den Catull-Anklang zu Recht.

<sup>166</sup> Vgl. A. Walde/J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, 4. Auflage, Heidelberg 1965, 388 (Etymologie unsicher).

<sup>167</sup> Plaut. *Aul.* 105; Ter. *Ad.* 610.

<sup>168</sup> *Istis* in Vers 3 verwirrt, denn auf die Früchte war vorher nicht hingewiesen worden, erst in v. 4 wird gesagt, um welche es sich handelt, nämlich um Trauben. Was dann auf dem *ager* zu holen war, wird erneut nicht gesagt, aber das Wort war metrisch bequem (es gibt bei Faustus beispielsweise viele *et*, die er einstreut, ohne dass sie Sinn machen).

Auf S. 581 des Druckes findet sich ein weiteres Catull-Zitat. Faustus widmet ein Gedicht, das in den von Catull favorisierten Hendekasyllaben steht, dem Kardinal Georgius Arminiacus, George d'Armagnac.<sup>169</sup>

[87] Dialogus Poetae et Calliope in redditu<sup>170</sup> Georgii Card. Arminiaci

“Scisne, Calliope, meum tuumque  
constans praesidium, ducem, patronum,  
votis omnibus undique expetitur,  
venisse incolumem?” “Scio et volebam,  
ut notum tibi sit, viam vorare,  
nanque hunc sedula turba iam sophorum,  
rhetor quilibet, omnis et poeta,  
orator, medicus scholasticusque  
omnisque astrologus, sophista et omnis  
demum et denique litteratus omnis<sup>171</sup>  
lassarunt nimia osculatione –  
et tu, Faustule, iners, piger, supinus  
tuum praesidium, ducem, patronum  
nullo munere voce nec salutas,  
pro quo sollicitus deos rogasti?  
Quare, si sapis, i celer volaque  
illum cernere et alloqui, osculari  
et quidquid tibi thuris est, Sabaeae,  
et quidquid salium in tuis libellis,  
totum collige sarcinator, illud,  
diis caelestibus offer et patrono:  
Thura diis superis, sales patrono,  
ut quem numina sancta sospitarunt,  
servent numina sospitem beentque.

Ein Übersetzungsversuch: „Weißt du denn nicht, Kalliope, dass mein und dein ständiger Schutz, Führer, Patron, den alle Welt allenthalben herbei gewünscht, unverseht heim gekommen ist?“

„Das weiß ich und wollte eben, auf dass du es nur weißt, den Weg schlucken, denn ihn hat (sicherlich) schon die eifrige Menge der Weisen, ein jeder Redner, auch jeder Poet, Anwalt, Arzt und Professor, jeder Sternkundige und jeder kluge Logiker, letztlich und endlich jeder Gebildete ermüdet mit einer Unmenge von Küssen – und du, mein Faustus, tust nichts, bewegst dich nicht, ruhst einfach so und begrüßt deinen Schutz, Führer und Patron mit keinem Geschenk und keinem Zuruf, um den du dich doch gesorgt und die Götter angefleht?“

---

<sup>169</sup> Seine Lebenszeit 1500-1585; 1539 wurde er zum Botschafter am Hl. Stuhl ernannt, war ein hoch gebildeter Mäzen, wurde 1544 als Kardinal damit beauftragt, im Languedoc die Häresie zu unterwerfen. Zu seiner Biographie siehe <http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1544.htm> (The Cardinals of the Holy Roman Church, Kardinalskreationen durch Papst Paul III. im Konsistorium vom 19. 12. 1544, Nr. 51); zu seinem Portrait siehe M. Jaffé, The Picture of the Secretary of Titian, in: The Burlington Magazine 108, 1966, 114-126.

<sup>170</sup> Obschon im Druckfehlerverzeichnis auf S. 875 nicht angegeben, müsste es doch wohl *reditu* heißen, wenn nicht gar *reditum*.

<sup>171</sup> Was man hier vor sich hat, kann man als Katalog bezeichnen, d. h. als eine literarische Anordnung, welche die Wortartisten schon immer interessiert hat, z. B. der Katalog der Pleiaden bei Cicero, Arati Phaenomena 35f. und Germanicus, Aratea 262 f. (vgl. D.B. Gain, The Aratus ascribed to Germanicus Caesar, London 1976, 93).

*Darum, wenn du klug bist, gehe eilig und fliege, ihn zu sehen und anzusprechen, zu küssen, und was immer du an Weihrauch, Sabaeus, und was immer du an Geistreichem in deinen Büchlein hast, all das sammle in einem Sack (wie ein Flickschneider), bringe es den Himmlischen dar und deinem Patron: Den Weihrauch den Göttern droben, das Geistreiche dem Patron, auf dass ihn, den die heiligen Gottheiten unversehrt erretteten, die Gottheiten unversehrt erhalten und beglücken.“*

Auch hier sucht Faustus den Abstand zur klassischen Dichtersprache gering zu halten, d. h. das meiste ist aus der Goldenen oder Silbernen Latinität gut belegbar. V. 2 *constans praesidium*: Cicero kennt einen *constantissimus defensor* (Philipp. 8, 17); v. 3 ist weniger gelungen, denn man kann nicht erkennen, ob *omnibus* Attribut zu *votis* sein soll oder ob es „alle Menschen“ meint; in v. 12 ist *supinus* so wie von Martial verwendet (6, 42, 22); in v. 14 allerdings verwirrt das eingerückte *nec*; in v. 17 bedeutet *cernere* nicht „unterscheiden“, sondern soviel wie *videre* (Caes. BG 7, 62, 1); in v. 20 ist *sarcinator* („Flickschneider“) seltsam: Trugen diese Leute ihre Flicker, die sie auf zerrissene Kleider nähten, in einem Sack bei sich?

Das auffälligste Wort allerdings ist *viam vorare* in v. 5: Der Ausdruck ist im überlieferten Latein nur ein einziges Mal belegt, nämlich bei Catull (c. 35, 7). Die recht übertrieben-bildliche Redeweise gilt als umgangssprachlich,<sup>172</sup> bei Faustus hilft sie, dem Dialog-Gedichtchen einen scherzhaften Ton zu geben.

Bisher war von einzelnen Wörtern die Rede, welche Faustus seiner Catull-Erinnerung entnahm; jetzt wird von dem gesprochen, was man Stil-Zitat nennen könnte. Auf S. 447 des Druckwerks findet sich ein Gedicht „Ad Fratrem“:

[88] Te mihi surripuit quanvis mors invida, frater,  
 attamen ipse oculos stabis ut ante meos,  
 et nisi turbarem luctu tua gaudia, vulnus  
 altum ego testarer fletibus assiduus.  
 Hoc tamen extremum, semper mihi maxime frater,  
 munus habe, aeternum salve et ave et vale.

Übersetzen könnte man die Zeilen etwa so: *Obschon dich mir der Tod, der (alles Glück) beneidet, entriss, dennoch wirst du lebendig vor meinen Augen stehen wie vordem. Würde ich nicht deine Freuden trüben, würde ich meine tiefe Wunde bezeugen mit ununterbrochenem Weinen. Aber meine letzte Gabe nimm dennoch hin, Bruder, der du für mich immer der größte bleiben wirst, auf ewig dir Heil, Gruß und Lebwohl!*

Seltsam ist die Konstruktion in v. 2: Der Bruder wird dem Dichter stets vor Augen bleiben – „wie früher“, so sollte man annehmen; aber ist das *ante* nicht bereits für ein *ante oculos* in Anspruch genommen? Das *ipse* könnte zwar ein Füllsel sein, um des Versmaßes willen eingestreut (Faustus erlaubt sich derlei nicht ganz selten, s. Anm. 8), könnte aber auch sinngefüllt als „lebendig“ oder dergleichen aufgefasst werden – *iudicet lector!* Eigenartig auch, von *gaudia* der Abgeschiedenen zu sprechen, aber da hilft die Vorstellung, die sowohl in der Antike (Vergil „Aeneis“, Buch 6) als auch im Christentum nicht unverbreitet war, dass nämlich die Rechtschaffenen zu Seligen werden.

Nun v. 5sq.: Ob *maxime* den „ältesten“ Bruder meint, was sprachlich durchaus möglich wäre, oder den „besonders großen und guten“, das lässt man am besten offen; interpungieren

<sup>172</sup> H.P. Syndikus, Catull, 1. Teil, Darmstadt 1984, 199 nach E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI, Nachdruck der 3. Aufl. von 1927, Darmstadt 1957, 294 zu v. 634 (vgl. auch die Kommentare zu Georg. 3, 104). Dieses Gedicht ist ausführlich erklärt von S. Onetti/G. Maurach, Catullus 35, in: Gymnasium 81, 1974, 481-485.

sollte man aber auf jeden Fall anders, als der Druck es tat, der die Zeile ohne Kommata durchlaufen lässt. Nun zu Catull: Im c. 101 imaginiert er, eine lange Reise gemacht zu haben, um das Grab des Bruders in der Troas aufzusuchen, wie sowohl W. Kroll<sup>173</sup> als auch H. P. Syndikus<sup>174</sup> lokalisieren; die Verse 7-10 lauten so:

Nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum  
tradita sunt tristi munere ad inferias,  
accipe fraterno multum manantia fletu  
atque in perpetuum, frater, ave atque vale!

Sowohl die Wörter *munere* und *fletu* gemahnen an Sabaeus' *munus* und *fletibus*, als auch das Motiv, dass der Tote „auf ewig“ (*aeternum*, bzw. *in perpetuum*) selig sein möge, wobei des Faustus *ave atque vale* die Schlusswörter Catulls aufs genaueste zitieren.

Man erkennt eine Mischung aus Wortzitat und Stilnäherung. Ein gutes Beispiel für das Letztgenannte wäre das erneut hendekasyllabische Gedicht „Ad Philip. Card. Bon.“, vermutlich der „Cardinal de Boulogne“ genannte Philippe de La Chambre (ca. 1490-1550).<sup>175</sup> Es lautet so (S. 520sq. des Druckes):

[89] Quod me videris ore tam benigno  
spe plenissima verba dixerisque,  
iucundissime et unice inter omnes  
patres purpurea stola decoros,  
gracias ago plurimas Sabaeus,  
quanvis sim minimus malusque vates,  
tanto inquam minimus malusque vates,  
quanto es maximus optimusque princeps.

Eine Übersetzung: *Dafür, dass du mich angeschaut hast mit so freundlichem Gesicht und Worte gesagt hast, die zu schönster Hoffnung Anlass gaben, du, mir der angenehmste und einzige unter all den Würdenträgern, die eine purpurne Stola ziert, danke ich vielmals, ich, der Sabaeus, wenn ich auch der geringste Dichter bin und ein schlechter, ein – ich sag' es noch einmal – um so viel geringster und schlechter Dichter, um wie viel du der größte und beste Fürst bist.*

Seltsam unklassisch der Gebrauch von *videre* im Sinne von „anschauen, betrachten“, auch der Konjunktiv nach *gratias agere quod* ist nicht klassisch,<sup>176</sup> verwirrend auch das spät gestellte *-que* in v. 2. Der Gebrauch des bei Catull so beliebten Versmaßes, des Elfsilblers, dagegen ist bedacht und sauber. Wahrlich kein Meisterwerk, aber ein – wohl ungewollt erheiterndes – Zeugnis für die Catull-Kenntnis des Faustus, denn dessen 49. Gedicht, an Cicero gerichtet, lautet so:

Disertissime Romuli nepotum,  
quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,  
quotque post aliis erunt in annis:

<sup>173</sup> C. Valerius Catullus, hg. und erklärt von W. Kroll, 4. Auflage, Stuttgart 1960, 274.

<sup>174</sup> H.P. Syndikus, Catull, Eine Interpretation, Dritter Teil, Darmstadt 1987, 105, wo in Anm. 4 griechische Totenklagen vergleichbarer Art zitiert werden.

<sup>175</sup> Zu seiner Biographie siehe <http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1533-iii.htm> (The Cardinals of the Holy Roman Church, Kardinalskreationen durch Clemens VII. im Konsistorium vom 7.11.1533). Ich danke Herrn Rolf Quednau für den liebenswürdigen Hinweis auf diesen Link.

<sup>176</sup> Zum Vordringen des Konjunktivs dieser Art s. Hofmann/Szantyr 1965, 577.

gratias tibi maximas Catullus  
agit, pessimus omnium poeta,  
tanto pessimus omnium poeta,  
quanto tu optimus omnium patronus.

Wie so oft, liegt die Pointe des Gedichtes im letzten Wort: Zu der Zeit, als Catull schrieb, wollte Cicero gewiss nicht als „bester aller Anwälte“ gelobt werden.<sup>177</sup> Davon unbeeindruckt, ahmt Faustus das Catull-Gedicht bis ins Wörtliche, aber auch im Stil nach: Danksagung (eine im Unterschied zu Catull ernst gemeinte) in der Mitte und am Ende das fröhliche Spielen mit den Superlativen und der Selbstverkleinerung, die von Catull gewiss keine ernsthaft gemeinte war wie bei Sabaeus.

Man könnte so fortfahren, würde dabei mancherlei Wort- und Stilzitate auffinden, doch überlassen wir das der Findigkeit der Leser dieses *Poeta severus et senex*, der in seinem gewiss nicht leichten Leben als Untergebener, obschon Kustos der Vaticana (er musste um Lebensmittel, Wein und sogar Feuerung betteln),<sup>178</sup> Trost und Freude in seinen nicht gerade tief sinnigen oder gefühlsbeladenen, aber doch geschmeidigen und ungemein belebten<sup>179</sup> Versen fand.

---

<sup>177</sup> So Syndikus (wie Anm. 172) 249; er hätte darauf hinweisen können, dass Ulrich Knoche schon im Jahre 1958 so geschrieben hatte (Ausgewählte Kleine Schriften, Meisenheim 1986, 49).

<sup>178</sup> Vgl. jedoch die Vermutung von Rossi in Roscoe/Rossi 1817, 97: Es sei möglich, dass dieser Kustode, dessen Gehalt doch wohl ausreichend war, sich durch einen verschwenderischen Lebenswandel („prodigo“) in Schwierigkeiten zu bringen pflegte. Dazu würde die (unbelegte) Nachricht bei Peroni 1818-23 passen, dass er Liebesabenteuern nachging – man könnte leicht einen Roman erfinden.

<sup>179</sup> Naturgemäß finden sich auch Übernahmen aus Horaz, aber erwähnenswert ist ein launiges Spott-Epigramm auf einen Lehrer, der da Vergil grammatisch und sachlich zu erklären pflegte:

In Grammaticum

Instruis „arma virum“ et penitus fugis arma virosque,  
versatus pueros inter, amice, diu.  
„Dic mihi, Dameta“, nam rectius ipse doceres,  
quum bene scis, „cuium“ sit „pecus“, ipse pecus.

„Du lehrst (zwar) „arma virum, und scheust (doch) zutiefst „Waffen und Männer“, hältst dich ja, mein Freund, schon lange (nur) unter Knaben auf. „Sage mir, Damoetas“ (fragst du mit Vergil ganz verkehrt), denn besser könntest du es selber lehren, weil du ja doch sehr gut weißt, „wes Manns“ das Vieh ist, bist du doch selber ein Vieh.“

Wenn wir das Spottgedicht auch nur annähernd verstanden haben, könnten die Einfügungen zutreffen: Da lehrt ein *grammaticus* Vergil, wofür der erste Verses der vergilischen Aeneis („Den Mann besinge ich und die Waffen“) stellvertretend steht, scheut aber vor dem Kriegshandwerk selber zurück. Und weiter stellt der Lehrer mit Vergils Menalcas aus Ekloge 3, 1 die Frage, wessen Vieh das sei (das Damoetas da weide: *dic mihi, Damoeta: cuium pecus?*); dabei könnte der Lehrer die Frage selber viel besser beantworten, sei er doch selber ein Stück Vieh. Nun, der so Verspottete ist ein *amicus*; da weiß man nicht, wie viel Ironie man in das Wort legen muss; dass man aber bei Witzen im alten wie im Rom des 16. Jahrhunderts nicht zimperlich war, belegen Ciceros Werk „Über den Redner“ im zweiten Buch und die Verse Aretinos hinreichend.

# Fünfter Teil: Die Epigramme des Faustus Sabaeus im Lichte der Epigrammdichtung und Epigrammpoetik seiner Zeit

von Ulrich Töns

Als Faustus Sabaeus 1556 im hohen Alter die umfangreiche Sammlung seiner Epigramme drucken ließ, zog er damit die Summe aus einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit einer Gedichtgattung, die im Italien des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu den beliebtesten Formen der neulateinischen Lyrik gehörte. Nur auf dem Hintergrund dieser Dichtungstradition und der komplexen Gattungspoetik sind die „Epigrammata“ verständlich.

## I. Die Gattung und ihre Vorbilder

### 1. Die antiken Vorbilder

Das Epigramm in seiner ganzen Vielfalt eindeutig zu definieren, wird wohl kaum gelingen; was ursprünglich eine Aufschrift („epigramma“) auf Grabmälern, Votivgaben und Statuen war und im Laufe der Zeit zu einem kurzen Gedicht wurde, entwickelte sich zu einer äußerst vielschichtigen Gattung. Die einflussreiche und weithin prägende Wesensbestimmung, die Lessing in seinen berühmten Gedanken zum Epigramm gab<sup>180</sup> (Kürze, Zweiteilung in „Erwartung“ und „Aufschluss“, Schlusspointe, geistreiche, witzige Formulierung und kritisch-satirische Aussage), ist weitgehend von den Epigrammen Martials abgeleitet und ist selbst Teil eines langen Rezeptionsprozesses und Ausdruck eines selektiven und literaturgeschichtlich bedingten Verständnisses: Der größte Teil der neulateinischen Epigrammdichtung im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts wird damit ausgegrenzt.<sup>181</sup> So notwendig theoretische Diskussionen und eindeutige Definitionen auch sind, entscheidend ist die historische Perspektive, die Frage, wie die Dichter selbst die Gattung im Lauf der Geschichte entsprechend den jeweiligen Zeitumständen, Gesellschaftsverhältnissen und individuellen Lebens- und Schaffenszusammenhängen wahrgenommen und jeweils neu verwirklicht haben. Die wichtigsten Gattungsvorbilder für die neulateinischen Epigrammdichter waren die Griechische Anthologie in der Überlieferung der *Anthologia Planudea*, die Gedichte Catulls und die Epigramme Martials.

In der Griechischen Anthologie spiegelt sich die fast tausendjährige Entwicklung der Epigrammatik: Von knappen Aufschriften auf Gegenständen oder Grabsteinen bis zu Gedichten, die sich allmählich aus dem unmittelbaren Sachbezug lösen und ein breites Spektrum von Themen umfassen, die in der *Anthologia Planudea* thematisch in sieben Gruppen zusammengefasst sind:<sup>182</sup> Worte zum Abschied und zur Ermahnung, Trinklieder und Spottgedichte, Grabepigramme, Lobgedichte, Beschreibungen von Kunstwerken, Weiheepigramme, erotische Gedichte. Die Hintergründe sind Mythos und Religion, Geschichte und die Alltagswirklichkeit von Hochgestellten oder einfachen Menschen, der städtische wie der ländliche Raum in realistischer Darstellung ebenso wie in bukolisch-idyllischer Idealisierung. Vielfältige Darstellungsweisen kommen zum Tragen: Erzählung,

---

<sup>180</sup> Lessing 2000, 181-290 und 735-827.

<sup>181</sup> Die bemerkte schon Johann Gottfried Herder; s. ebenda, 762-772.

<sup>182</sup> In der später bekannt gewordenen *Palatina* sind es dann sechzehn Bücher.

Beschreibung, Reflexion, direkte Rede in Monolog oder Dialogen; es gibt distanzierte Darstellungen ebenso wie einfühlsame, subjektiv gefärbte Sichtweise und engagierte Ermahnung, Kritik und Satire. Die ganze Spannbreite der Gefühle findet Ausdruck: Freude und Trauer, Liebe und Hass. An der relativ kurzen Form wird festgehalten: Häufig finden sich Zweizeiler; es gibt aber auch umfangreichere Gedichte. Meist wird das elegische Distichon benutzt, aber auch andere Formen wie zum Beispiel der Elfsilbler, sind üblich<sup>183</sup>.

In Catulls Gedichtbuch gruppieren sich um einen Mittelteil aus größeren Gedichten im ersten Teil kürzere Gedichte unterschiedlichen Versmaßes (häufig Elfsilbler oder Hinkjamben) und die elegischen Distichen des dritten Teils. Für die spätere Epigrammdichtung sind alle Formen von Kurzgedichten zum Vorbild geworden, nicht nur die im engeren Sinne als Epigramme bezeichneten Gedichte des dritten Teils. Martial jedenfalls, der sich in seiner Dichtung ausdrücklich an Catull orientiert, fasst sowohl elegische Distichen wie Polymetra unter dem Begriff des Epigramms. Oft sind die Gedichte inhaltlich aufeinander bezogen, sei es im unmittelbaren Kontakt, sei es innerhalb des Buches über weitere Entfernungen hin; diese inneren, oft spannungsreichen Verbindungen sind von besonderem künstlerischem Reiz. Die verschiedenen Versmaße erlauben es, unterschiedliche Stimmungslagen auszudrücken. Der im Gegensatz zur Griechischen Anthologie größere Umfang der Gedichte bietet Raum, die Gegenstände ausführlicher zu gestalten. Charakteristische Themen der Epigramme Catulls sind Darstellungen aus dem gesellschaftlichen Leben, besonders seine Beziehungen zu hoch gestellten Persönlichkeiten, oft in ironischem Ton und bis zum Schmähdgedicht reichend. Catull ist ein Dichter der Stadt, doch auch die ländliche, idyllische Natur ist gegenwärtig. In den Gedichten behandelt Catull nicht selten seine Rolle als Dichter. Vor allem aber ist er der Dichter der Liebe, sowohl in ihrer homosexuellen Form wie in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Vor derben, ja obszönen Tönen scheut er nicht zurück; sie gehören zum Stil der Gattung. Berühmt sind für die späteren Catull-Leser besonders seine Lesbia-Gedichte geworden, Monologe von stärkster innerer Dramatik, voll Zärtlichkeit und Begierde, voller Eifersucht und Hass. Gerade hier zeigt sich Catull als Individuum, das das lyrische Ich in der ganzen Subjektivität und Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmungen und Gefühle zum Ausdruck bringt. Mit großer sprachlicher Kunst setzt er eine Vielfalt von Tönen und Stimmungen ins Wort.<sup>184</sup> Dabei überschreitet er nicht selten die Grenzen zu benachbarten Gattungen; der Unterschied zwischen einem Liebesepigramm und einer Elegie, zwischen einem Spottepigramm und einer Satire scheint dann vor allem eine Frage der Länge des Gedichtes zu sein.<sup>185</sup>

Martial nimmt sich zwei Menschenalter später Catull ausdrücklich zum Vorbild und entwickelt in seinen Epigrammen ein breit gefächertes Panorama seiner Zeit, Szenen aus Alltagsleben, Kultur und Gesellschaft; seine eigenen Lebensverhältnisse und seine Dichterexistenz sind immer gegenwärtig.<sup>186</sup> Er bietet ein ähnlich breites Spektrum von Epigrammtypen wie die Griechische Anthologie: Grabepigramme, Beschreibungen, Erzählungen und Reflexionen. Eine wichtige Rolle spielen sein Lob des Kaisers und das Werben um Freunde und Gönner. Berühmt wurde er vor allem durch Kritik und beißenden Spott, den er allerdings nicht gegen bestimmte Personen, sondern gegen Typen richtet. Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern nehmen einen breiten Raum ein und werden in

---

<sup>183</sup> Beckby, Bd. 1, 9-99 (Einführung in die Griechische Anthologie); Artikel „Anthologie“ in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von H. Cancik und H. Schneider, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 734-738.

<sup>184</sup> Zusammenfassendes zu Catull im Artikel „Catullus, Valerius“ in: Der neue Pauly, Bd. 2, 1997, Sp. 1036-1039.

<sup>185</sup> Zu diesen beiden dem Epigramm benachbarten Gattungen: Artikel „Elegie“ in: Der neue Pauly, Bd. 3, 1997, Sp. 969-976 und Artikel „Satire“, ebenda, Bd. 11, 2001, Sp. 101-104.

<sup>186</sup> Zusammenfassendes zu Martial im Artikel „Martialis, M.Valerius“ in: Der neue Pauly, Bd. 7, 1999, Sp. 957-961.

ihrer ganzen Vielfalt dargestellt; dabei bezeichnet er selbst das Derbe und Obszöne, „lascivia“ und „luxuria“ als Wesensmerkmal seiner Dichtung.

Martials Zeitgenosse, der jüngere Plinius, spricht in einem Brief davon, dass alle bedeutenden Epigrammdichter nicht nur schlüpfrige Dinge, sondern auch dazu passende unzweideutige „nackte“ Wörter nicht verschmäht hätten: „summos illos et gravissimos viros, qui talia scripserunt, non modo lascivia rerum, sed ne verbis quidem nudis abstinuisse“. Von dem anstößigen Inhalt dürfe man allerdings nicht auf den Charakter des Dichters schließen, modern gesprochen, das „lyrische Ich“ und der Dichter sind nicht identisch. Er zitiert dazu Catull:

Nam castum esse decet pium poetam  
ipsum, versiculos nihil necesse est,  
qui tunc denique habent salem et leporem,  
si sunt molliculi et parum pudici.

Mit „sal“, „lepor“ und „molliculus“ fallen Begriffe, die auch in der späteren Gattungsdiskussion von großer Bedeutung sind. Die Epigramme - seine eigenen und wohl auch das Genus insgesamt - bezeichnet er als „ineptiae“ und „nugae“, die man vielleicht nach dem Metrum „hendecasyllabi“ nennen könne; er selbst bevorzuge die Ausdrücke „epigrammata“, „idyllia“ oder „eclogae“,<sup>187</sup> ein schönes Beispiel für das Verständnis von „Epigramm“ als Gattungsbegriff, der eigentlich nur „Kurzgedicht“ meint und nicht etwa das elegische Distichon, sondern vielmehr den Elfsilbler als charakteristisch betrachtet.

Martial findet aber auch durchaus andere Töne als das Obszöne. Ein wichtiges Thema der Epigramme ist zum Beispiel die Reflexion über die Dichtung, die Besonderheit der Gattung des Epigramms und die Rolle des Dichters in der Gesellschaft. Er nähert sich, besonders in den längeren Gedichten, nicht nur der Gattung der Satire, sondern auch der Elegie und der Bukolik. Als Meister des treffenden und klaren Ausdrucks, der alle Nuancen der Sprache beherrscht, wurde Martial von den Humanisten bewundert. Die von Lessing betonte Zweiteilung der Gedichte, die Zuspitzung der Gedanken, die überraschenden Formulierungen, Wortkunst und Wortwitz, gehören zu den wesentlichen Merkmalen der martialischen Epigramme, doch ist längst nicht jedes der Gedichte in dieser strengen und intellektuell zugespitzten Form geschrieben. Die Gedichte haben ganz unterschiedliche Länge; sie reichen vom Zweizeiler bis zum Gedicht von 66 Zeilen.<sup>188</sup> Wie bei Catull leben auch Martials Epigramme von ihrer Anordnung im Ganzen der Gedichtbücher, vom beziehungsreichen Verhältnis zwischen Zusammengehörigem in Form von Gedichtpaaren und der Reihung von Themen, aber auch von Fernbezügen der Gedichte und vom Nebeneinander des Unterschiedlichen. „Variatio“ erscheint als Grundprinzip der Epigrammdichtung. Diese Vielfalt gilt nicht nur für die Inhalte, sondern auch für die Versmaße. Martial verwendet das elegische Distichon ebenso selbstverständlich wie – als Hommage an Catull – den Elfsilbler und den Hinkjambus, aber auch andere metrische Formen.

## 2. Die Bedeutung der Gattung für die neulateinischen Dichter

Von ihrer Tradition her besitzt die Gattung des Epigramms also ein großes Spektrum inhaltlicher und formaler Möglichkeiten. Sie öffnet sich allen Bereichen der menschlichen Wirklichkeit. Die Gegenstände und Themen des Epigramms können aus dem Leben des

---

<sup>187</sup> Plinius, Epistulae IV 14, 5 und 8-9.

<sup>188</sup> Zum antiken Epigramm s. M. Lausberg, Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm, München 1982.

Dichters, aus Gesellschaft und Kultur, aus Natur und Kunst stammen; die ganze Spannweite der Stimmungen und Gefühle, von der Trauer bis zur Freude, vom Hass bis zur Liebe findet hier Raum. Im Epigramm lässt sich berichten, beschreiben, reflektieren, argumentieren und urteilen; es kann monologisch oder dialogisch gestaltet sein. Vom schlichten Ton bis zum komplexen Gedankengang, von der einfachen Sprache bis zum gelehrten und mit höchster Kunst gestalteten Ausdruck reicht sein Stil. Weil es so umfassend ist, tendiert es dazu, die Inhalte und Formen anderer Gattungen mit einzubeziehen wie etwa die der Elegie, des Trauergedichtes, der Bukolik oder der beschreibenden Dichtung. Als knappe Unterschrift und Erklärung eines Bildes wird das Epigramm zum Teil eines Emblems. Auch die Metrik ist nicht auf das elegische Distichon beschränkt; so werden der Elfsilbler und andere Möglichkeiten genutzt.<sup>189</sup> Nur die relative, wenn auch nicht genau festgelegte Kürze, die durchaus bis zu zwanzig und mehr Versen gehen kann, sowie ein konzentrierter, ohne Abschweifungen und besondere Ausmalungen zielstrebig geführter Gedankengang bildet den festen Rahmen. So besteht die Tendenz, jedes kürzere Gedicht als Epigramm zu bezeichnen; „carmina“ wird oft synonym für „Epigramme“ gebraucht; manchmal finden sich Epigramme unter der Bezeichnung „nugae“. Auch hinter inhaltlich geprägten Bezeichnungen wie „tumuli“ (Grabgedichte) können sich Epigramme verbergen. Gerade wegen dieser vielfältigen Möglichkeiten übte die Gattung eine außergewöhnlich große Anziehungskraft auf die neulateinischen Dichter aus.

In einer Epoche der „Entdeckung des Individuums“, in der Briefsammlungen und Biographien von bedeutenden Menschen, besonders aber auch von bildenden Künstlern und Dichtern besondere Aufmerksamkeit fanden, war das Epigramm ein besonders geeignetes Medium der Selbstdarstellung. Dabei ging es nicht um eine Erlebnislyrik im modernen Sinne, nicht um den unmittelbaren Ausdruck des Fühlens und Empfindens; alle Aussagen geschahen im Rahmen der Gattungstradition mit ihren Inhalten, Formen und ihrer dichterischen Sprache. Das schließt aber keineswegs aus, dass aus den weitgehend vorgeprägten sprachlichen und gedanklichen Elementen ein aussagekräftiges, stimmungsvolles und individuell geprägtes Ganzes geschaffen wird. Ja, gerade das ist die Herausforderung, der sich die neulateinischen Epigrammdichter stellen: In der Imitatio, die ausdrücklich als solche erkennbar sein soll, durch eine bewusste Auseinandersetzung mit den Vorbildern Neues zu verwirklichen. Vor allem die Fähigkeit, Themen und Gedanken abzuwandeln oder neu zu erfinden und die Meisterschaft der sprachlichen Gestaltung zeichnen nach der Auffassung dieser Zeit den Dichter aus.

Die kurze und doch in sich geschlossene Form des Epigramms mit ihrer überschaubaren Zahl von Vorbildern und relativ leicht zu erfassenden Gattungsmerkmalen bot sich zum Erweis dichterischer Kunstfertigkeit besonders an. Beinahe jeder Gebildete dieser Zeit schrieb Epigramme, einzelne Gelegenheitsgedichte, aber auch ganze Sammlungen. Schon Schüler, die ihren Lateinunterricht beendet hatten, oder Studenten konnten mit einem Epigramm ihre Bildung beweisen und ihre Zugehörigkeit zu einer Elite betonen. Bezeichnend ist eine Episode im Leben des Pietro Bembo. Als junger Mann begleitete er den Vater auf einer diplomatischen Reise und dichtete unterwegs spontan ein Epigramm, das der sicherlich stolze Vater am Rande eines Plinius-Codex notierte.<sup>190</sup> Nicht ohne Grund wurden Epigramme häufig als „Juvenilia“ bezeichnet werden, als Freiheiten, die man sich gestattete, bevor man zu Ernsthafterem überging. Andererseits konnten sich aber auch reifere Dichter herausgefordert sehen, im dichterischen Wettbewerb eigene Erfahrungen in neuen Tönen, in ungewohnten Bildern und Gedanken auszudrücken. Wer auf sich aufmerksam machen wollte, dichtete Epigramme. Viele Männer sind auf diese Weise zu Amt und Würden gekommen, als Lehrer

---

<sup>189</sup> Der catullische Elfsilbler wurde so häufig verwendet, dass eine Untersuchung seiner Verwendung allein schon eine Geschichte der neulateinischen Epigrammatik und Lyrik ergäbe: Gaisser 1993, 195.

<sup>190</sup> Kidwell 2004, 9.

und Wissenschaftler, als Höflinge und Diplomaten, als Sekretäre und kirchliche Würdenträger. Die Dichtung – und als die am schnellsten zugängliche Gattung das Epigramm – war, vielleicht mehr als in jeder anderen Zeit, Gelegenheit, einen Platz in der Gesellschaft zu finden und zu behaupten. Besonders in der höfischen Kultur der Renaissance hatte das Epigramm eine kaum zu überschätzende Bedeutung. Der Herrscher konnte sich durch die ihm gewidmeten Gedichte als Musenfürst und Mäzen zeigen, und Kunst war ein hoch wirksames Mittel der Politik; die Epigrammdichter zeigten, dass sie zur geistigen Elite und zur Führungsschicht gehörten. Kurz: Epigramme waren kaum wegzudenkende Mittel der gesellschaftlichen Kommunikation. Wie sich die Epigrammdichtung im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert entfaltete und sich den politischen, sozialen und geistesgeschichtlichen Verhältnissen entsprechend veränderte, soll in den folgenden beiden Kapiteln gezeigt werden, die der Geschichte des neulateinischen Epigramms in Italien und Frankreich gewidmet sind.

## II. Das neulateinische Epigramm in Italien zwischen 1425 und 1550<sup>191</sup>

### 1. Das zweite Viertel des Quattrocento

Die Gedichte Catulls und Martials waren schon im 14. Jahrhundert wieder entdeckt worden;<sup>192</sup> zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren die Epigramme Martials weiter verbreitet und besser zugänglich als der Catulltext. Die erste selbständige dichterische Auseinandersetzung mit Martial findet sich in den 1425 in Bologna erschienenen Gedichten des Antonio Beccadelli, nach seiner Herkunft aus Neapel „il Panormita“ genannt. Einen Martialtext hatte Beccadelli durch Aurispa erhalten; in einem Begleitschreiben zu seinem Werk bemühte er sich auch um ein Exemplar der Gedichte Catulls. Die unter dem Titel „Hermaphroditus“ gesammelten 81 Epigramme sind bis heute wegen ihrer Obzönität bekannt. Die Zeitgenossen nahmen zunächst allerdings etwas anderes wahr, dass nämlich durch die Nachahmung der Antike neue Ausdrucks- und Erfahrungsmöglichkeiten erschlossen wurden, Freiheitsräume ohne Einengung durch eine strenge Moral, Ausleben des Individuums, im ungebundenen Umgang mit Sexualität, auch die Möglichkeit dichterischer Provokation. Dies

---

<sup>191</sup> Die Angaben zu den im folgenden genannten Epigrammdichtern wurden weitgehend zusammengestellt aus: Ellinger 1929; P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance*, Genève (Slatkine Reprints 1966), ursprünglich in: *Travaux d'Humanisme et de Renaissance IV*, 1944; *Poeti Latini del Quattrocento*, hg. von F. Arnaldo, L. Gualdo Rosa e L. Monti Sabia, Mailand/Neapel 1964; Hausmann 1972, 1-35; Laurens/Balavoine 1975; Ijsewijn 1977; Perosa/Sparrow 1979; Nichols 1979; I.D. McFarlane, *Renaissance Latin Poetry*, Manchester 1980; I. Reineke 1988; P. Hess, *Epigramm*, Stuttgart 1989; P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris 1989; Ijsewijn 1990; dort zur neulateinischen Dichtung in Italien 57-62; zur neulateinische Dichtung Frankreichs 127-147; Artikel „Epigramm“ in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von G. Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1273-1283; Artikel „Epigramm“ in: *Der neue Pauly*, Bd. 3, 1997, Sp. 1108-1114; Ijsewijn-Sacré 1998, 111-125. Wertvoll ist die Übersicht über die neulateinischen Dichter zwischen Mittelalter und Renaissance mit der Möglichkeit des Zugriffs auf die Texte, die das Projekt der Universitäten Padova, Trieste, Ca' Foscari di Venezia und Verona „*Poeti d'Italia in lingua latina tra medioevo e rinascimento, un programma di ricerca verbale sulla versificazione latina di autori italiani, dalla nascita di Dante alla metà del Cinquecento*“ bietet (Internet: <http://www.poetiditalia.it>). Nützlich ist auch das Internet-Projekt „*Biblioteca Italiana*“ der Università degli Studi di Roma La Sapienza, auch dieses mit Zugang zu den Texten (Internet: <http://www.bibliotecaitaliana.it>). Angesichts der Fülle des Materials ließe sich die Zahl der in dieser Skizze genannten Dichter leicht vermehren.

<sup>192</sup> Zur Entdeckung der Catull-Handschriften und zur Catull-Philologie s. Gaisser 1992, 198-292. Zur Rezeptionsgeschichte Catulls: Gaisser 1993; dort zur handschriftlichen Überlieferung bis zu Boccaccio und Salutati: S. 19. Zur Entdeckung der Manuskripte Martials und zur Martial-Philologie: Hausmann 1980, 249-296; zur Martial-Rezeption in der neulateinischen Dichtung Italiens: ders. 1979, 477-492; ders. 1976, 173-218.

alles verband sich mit großer Kunstfertigkeit. Beccadelli war sich darüber im Klaren, dass er etwas Neues geschaffen hatte; seine Widmung des Werkes an Lorenzo de' Medici zeugt von seinem Stolz. Der berühmte Humanist und Lehrer Guarino aus Verona äußerte sich anerkennend über das Werk; durch Filippo Maria Visconti erhielt Beccadelli 1429 den Lehrstuhl an der Universität Padua, Ausdruck der Wertschätzung seiner dichterischen Leistung, aber auch seiner Gelehrsamkeit. Von Kaiser Sigismund wurde er gar zum Poeta Laureatus gekrönt. Am Hofe König Alfons' von Neapel, dessen Privatsekretär er wurde, setzte er seit 1434 seine literarische Tätigkeit fort und sammelte einen Kreis humanistischer Dichter um sich. Unter seinen Werken sind die Biographie seines Herrn „De dictis et factis Alphonsi regis“ (1455) sowie eine Sammlung von „Carmina varia“, die weitere Epigramme enthalten, darunter Aufschriften auf Statuen, Epitaphien, Gedichte an Freunde und Äußerungen zur Zeitgeschichte.<sup>193</sup>

Ebenfalls um das Jahr 1425 schrieb Enea Silvio Piccolomini, als Student in Siena Gefährte des Beccadelli, seine ersten Epigramme, die er später als Papst Pius II. zu seinen Jugendtorheiten zählte.<sup>194</sup> Auch er wurde feierlich von Friedrich III. zum Dichter gekrönt. Er besingt seine Freunde, Gleich- und Höhergestellte und wendet sich gar an Papst und Kaiser; er versucht Gönner zu gewinnen und spart nicht mit Lob und Schmeichelei, aber auch nicht mit Kritik und Spott. Er dichtet über Zeitereignisse und beschreibt dabei auch die Ruinen Roms. Epitaphien gehören ebenso zu seinen Gegenständen wie Liebesgedichte, in der er eine Cinthia besingt; einige seiner Epigramme weiten sich zu Elegien aus. Schon in diesen frühen Epigrammen entfalten sich die vielfältigen Möglichkeiten der Gattung.

Gleichzeitig mit Beccadelli und Enea Silvio dichtet in Siena auch Giovanni Marasio, um 1400 in Sizilien geboren.<sup>195</sup> Seine Gedichte, als Elegien bezeichnet, sind ihrem Ton und ihrer Länge nach Liebesepigramme. Sie sind Leonardo Bruni gewidmet, ebenso wie seine „Carmina varia“, deren wesentliche Themen Freundschaft und Liebe sind.

Zwar zeigte schon Beccadelli Anklänge an Catull, systematisch und ausdrücklich aber nahm ihn zum ersten Mal Cristoforo Landino in seiner *Xandra*, entstanden 1443-44, zum Vorbild.<sup>196</sup> Damals noch ein junger Mann, stand ihm ein steiler Aufstieg bevor. 1458 erhielt er einen Lehrstuhl an der Universität Florenz, war Mitglied der platonischen Akademie, einer der großen Humanisten in Florenz, der zum Staatskanzler der Republik wurde. Als er 1458 zum Professor berufen wurde, widmete er, sich der Bedeutung seiner Dichtung wohl bewusst, die zweite Auflage der „*Xandra*“ Piero, dem Sohn Cosimos de' Medici. Die Liebesthematik der Gedichte, von Catull inspiriert, färbt sich durch die Einflüsse Petrarca, sie nimmt einen Zug von Trauer und Melancholie an. Es gibt das Hochgemute der jungen Liebe; wie bei Petrarca gibt es die allerdings ins Kokette gewendete Begegnung mit der Geliebten in der Kirche; Gewagtes oder Zerrissenheit durch die Leidenschaft nach dem Vorbild Catulls fehlt allerdings. Auch bei Landino steht das Epigramm an der Grenze zur Elegie. Mythologie und Gelehrsamkeit sorgen für eine gewisse Erhabenheit des Tones. Dabei nutzt der Dichter den

---

<sup>193</sup> Antonius Panormita (1394-1471). Texte: *Poeti latini* 1964, 3- 29; Perosa/Sparrow 1979, 18-20; Hermaphroditus, hg. von D. Coppini (Beiträge im Lexikon d. MA), Rom 2004. Biographisches: Kidwell 1991, 53-57.

<sup>194</sup> Eneas Silvius Piccolomineus (1405-1464). Texte: *Aenei Silvii Piccolomini opera inedita*, hg. von G. Cugnoni, in: *Memorie della Reale Accademia dei Lincei*, VIII, 1882/83, 676-686; *Poeti Latini* 1964, 123-159; Perosa/Sparrow 1979, 29-33. Literatur: Hausmann 1973, 441-461. Biographisches: F.J. Worstbrock, Artikel „Piccolomini, Aeneas Silvius (Papst Pius II.)“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* Bd. 7, Berlin-New York 1989, Sp. 634-669; M. Sodi/A. Antoniutti, *Enea Silvio Piccolomini, Pius Secundus, Poeta laureatus, Pontifex Maximus*, Città del Vaticano 2007.

<sup>195</sup> Marrasius (um 1400-1456/71; seit 1450 Ordensmann, seit 1433 in Ferrara). *Poeti Latini* 1964, 101-119.

<sup>196</sup> Christophorus Landinus (1424-1498). *Poeti Latini* 1964, 163-209; Perosa/Sparrow 1979, 32-45; Laurens/Balavoine 1975. 51-57; „*Xandra*“ in: *Christophori Landini carmina omnia*, hg. von A. Perosa, Florenz 1939. Zu den Gedichten in der Tradition Catulls auf die Geliebte *Xandra*: Gaisser 1993, 215-220.

Elfsilbler, um innere Bewegtheit im Wechsel der Gefühle auszudrücken, daneben das elegische Distichon, die sapphische Strophe und andere Formen. Die Liebeslyrik Landinos wird für viele andere Dichter vorbildhaft; unmittelbar beeinflusst er die Florentiner Epigrammdichter Verino, Braccesi und Naldi.

Die Gedichte Beccadellis vor allem warfen in besonderer Weise die Frage nach der moralischen Bewertung der Epigrammdichtung und der Gattungsvorbilder auf, Martials und Catulls im besonderen. Sie verband sich mit dem allgemeineren Problem, ob Dichtung, speziell antike Dichtung, überhaupt für einen Christen förderlich sein könne, eine Diskussion, in der wenige Jahre zuvor Kardinal Giovanni Dominici in der Auseinandersetzung mit Boccaccio und Salutati eine klaren Absage an die antike Bildung vertrat.<sup>197</sup> Selbst wenn man im allgemeinen dieser extremen Ansicht nicht folgte, blieb doch das Bewusstsein, dass die Lektüre bestimmter Werke gefährlich sein könne. Dass sich auch Humanisten diese Frage ernsthaft erörterten, zeigen beispielhaft die Überlegungen des Enea Silvio Piccolomini aus dem Jahre 1444. Die gängige Lösung lautet: Was den Christen bereichert und Glaube und Sittlichkeit nicht verletzt, kann gelesen werden.<sup>198</sup> Aber bei vielen blieben die Bedenken, wie die „*Orationes contra poetas*“ zeigen, die Ende der 1450er Jahre der Bischof von Verona, Ermolao Barbaro der Ältere verfasste.<sup>199</sup> Im Hinblick auf die Schule und die Lektüre junger Leute wurden auf jeden Fall strenge Maßstäbe angelegt. Typisch ist die klare Äußerung des Ugolino Pisani aus Parma (ca 1405-1455): „*Publice non legantur Iuvenalis, Persius, Martialis Cocus, Propertius, Tibullus, Catullus, Priapea Virgilii, Naso de arte amandi et de remediis amoris, sed relinquuntur studio camerario videre eos volentium, ut plurima sciantur, non ut quisquam adolecens tyro eorum lectione contaminetur.*“<sup>200</sup> In der Schule also hatten Autoren wie Catull und Martial, die Elegiker und auch Teile der Dichtung Ovids keinen Platz. Die Jugend von allen Verführungen fernzuhalten, war pädagogischer Konsens.<sup>201</sup>

Bei vielen Lesern und bei den kirchlichen Behörden stießen die obszönen Gedichte Beccadellis auf Widerspruch; 1435 stand auf der Lektüre des Textes die Exkommunikation, und Guarino, der Beccadelli zuerst gelobt hatte, ändert bald seine Meinung.<sup>202</sup> Auch Enea Silvio warnte 1449 in seinem Traktat über die Kindererziehung vor „gefährlichen“ Autoren,<sup>203</sup> und als er Papst geworden war, distanziert er sich ausdrücklich von seinen eigenen Jugendwerken, seiner Liebeskomödie und seinen Epigrammen. Als ihn ein Freund und Bekannter, Janus Pannonius um ein Martialmanuskript bat, äußerte er seine Bedenken

---

<sup>197</sup> Ioannes Dominici (1356-1419). Die „*Lucula noctis*“ wurde geschrieben 1405 in der Auseinandersetzung mit dem Humanisten Colluccio Salutati über die Bedeutung der antiken Dichtung. Text: Ioannes Dominici, *Lucula noctis*, hg. von E. Hunt, Notre Dame 1940.

<sup>198</sup> Zur vermittelnden Position des Enea Silvio: Hausmann 1973, 450.

<sup>199</sup> Hermolaus Barbarus d. Ä. (1410-1471, Bischof von Verona seit 1453). Literatur: M.E. Frank, *Le insidie dell'allegoria: Ermolao Barbaro il Vecchio e la lezione degli antichi*, in: *Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti*, Bd. 88, Venedig 1999.

<sup>200</sup> Zitiert bei Hausmann 1976, 190. Ende des 16. Jahrhunderts wird Martial schon „*hispanus barbarus vir*“ genannt, über den der Humanist Ponticus Virrius nur widerwillig Vorlesungen halten will. „*Bonum epigrammatarium dicunt. An quod abominabile est, baptizas bonum? Haec tibi bonum exemplum videntur filiis tuis? ... Cur non capiunt Graeca epigrammata, in quibus sunt per varia tempora Graecorum praeclara illa ingenia, quae apud eos floruerunt?*“

<sup>201</sup> Erasmus von Rotterdam schrieb um 1510/11 für das Bild des Jesusknaben in der Schule des Coletus das Distichon (Erasmus 1993, 90, Nr. 46): *Discite me primum, pueri, atque effingite puris / moribus, inde pias addite litterulas.*

<sup>202</sup> Gaisser 1993, 20-22; 228f.

<sup>203</sup> Hausmann 1973, 448-450; ders. 1976, 190-191.

gegen den unzüchtigen Autor wie auch gegen die Epigrammdichtung insgesamt, die zumindest einem kirchlichen Amtsträger nicht gut anstehe.<sup>204</sup>

Diese von Pädagogen und kirchlichen Moraltheologen vertretenen Ansichten hielten natürlich die neulateinischen Dichter nicht davon ab, sich intensiv mit den endlich wieder entdeckten Vorbildern auseinanderzusetzen, die sie begeisterten und ihnen die Möglichkeit boten, ganz neue Erfahrungen auszudrücken. Dazu gehörten auch die sexuellen Freizügigkeiten. Selbst der eben erwähnte Janus Pannonius, der in den Viten des Vespasiano da Bisticci wegen seines reinen Lebenswandels gerühmt wurde, schrieb gelegentlich Pornographisches, ebenso wie später noch Pietro Bembo.<sup>205</sup> Letztlich aber verfehlte die Kritik ihre Wirkung nicht und führte zu einem Wandel des Geschmacks, der sich am Ende des Quattrocento deutlich erkennen lässt.

## 2. Die Epigrammdichtung in der zweiten Hälfte des Quattrocento

Einen Markstein in der Geschichte der Rezeption der antiken Vorbilder der Epigrammdichtung in der zweiten Hälfte des Quattrocento bildet die Einführung des Buchdrucks in Italien im Jahre 1465 (Sweynheim und Pannartz in Subiaco, seit 1467 in Rom). Bis dahin waren die Catull- und Martial-Manuskripte im Freundeskreis weitergereicht worden, ebenso wurden die Werke der zeitgenössischen Epigrammdichter verbreitet. Dank der Mobilität der Humanisten und ihrer intensiven Kontakte zu Gelehrten und Dichtern in anderen Städten zogen die Texte bald weite Kreise, aber erst der Druck machte sie einem breiten gebildeten Publikum zugänglich. Nur so wurde die Erfolgsgeschichte des Epigramms seit den siebziger Jahren des Quattrocento möglich, das nun zu einer wirklichen Modegattung wurde. Um 1471 erschien die Erstausgabe der Gedichte Martials, der in den siebziger und achtziger Jahren weitere Ausgaben folgten. Catulls Gedichte wurden 1472 durch Wendelin von Speyer in Venedig zum ersten Mal gedruckt. Es folgten zahlreiche weitere Editionen, sechs allein in den achtziger Jahren.<sup>206</sup> Hinzu kamen die wichtigen Beiträge zum genaueren Verständnis der antiken Klassiker, die bedeutende Philologen in den achtziger Jahren leisteten. Für Martial waren dies die Schriften von Calderini, Pomponio Leto und Perotti. Dessen 1489 gedrucktes Werk „Cornucopiae“, der „copia verborum“ Martials gewidmet, wurde in ganz Europa berühmt.<sup>207</sup> Nachdem schon 1473 Francesco Puteolano Catull zum Vorlesungsthema gemacht hatten, folgte eine immer intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung: Giovanni Calfurnio 1481 in Venedig, Polizianos Notizen in dem Druck von 1481, Pontanos Bemerkungen und die Kommentare des Partenio (1485) und Palladio (1496).<sup>208</sup>

In allen großen Zentren des geistigen Lebens wurden Epigramme geschrieben. In Mailand entstand zwischen 1458 und 1465 Fr. Filelfos Epigrammsammlung „De iocis et seriis“,<sup>209</sup> die 1508 gedruckt wurde. Sie spiegelt, gesehen in den Kategorien, die die Gattung bereitstellt, aber doch individuell geprägt, das Leben und die Umwelt des Gelehrten und Höflings, die Sorge um die Sicherung seiner Stellung, das Schwanken zwischen Selbstachtung und

---

<sup>204</sup> Ebenda, 192-194.

<sup>205</sup> Nichols 1979, 38.

<sup>206</sup> Gaisser 1993, 48.

<sup>207</sup> Hausmann 1980, 252-255.

<sup>208</sup> Gaisser 1992, 207-213; Gaisser 1993 (zu Calfurnio 35-42; zu Poliziano 67; zu Pontano 127; zu Partenio 85; zu Palladio 48).

<sup>209</sup> Franciscus Philelphus (1398-1481). Texte: Perosa/Sparrow 1979, 21-28; Poeti Latini 1964, 33-97; Reineke 1988, 563.

Unterwürfigkeit, die politischen und religiösen Fragen der Zeit. Am Ende des Jahrhunderts dichtete in Mailand Lancinio Corti.<sup>210</sup> In Mantua wurde die Gattung gepflegt durch Nicodemo Folengo,<sup>211</sup> den Karmeliten Battista Spagnoli, der durch seine Eklogen größte Berühmtheit erlangte.<sup>212</sup> In Bologna lehrte seit etwa 1481 an der Universität Antonio Urceo Codro, von dem ebenfalls ein Buch Epigramme überliefert ist,<sup>213</sup> zur gleichen Zeit dichtete hier Gerolamo Bolognese.<sup>214</sup> In Modena wirkten der Guarino-Schüler Tito Vespasiano Strozzi,<sup>215</sup> der schon als Neunzehnjähriger 1443 Gedichte unter dem Titel „*Eroticon*“ vorlegte, eine Sammlung von Liebesepigrammen, die etwa zur gleichen Zeit wie die „*Xandra*“ des Landino erschien und mit derselben Verbindung von Elementen aus Petrarca, Catull und der römischen Elegie geschrieben war. Tito veröffentlichte auch die die Epigrammsammlung „*Aeolostichon*“. Sein Sohn Ercole schrieb ebenfalls Epigramme und veröffentlichte sie gemeinsam mit den Werken des Vaters im Druck. Auch Panfilo Sasso<sup>216</sup> dichtete neben seinen aus dem Geist Petrarcas geschriebenen Sonetten und Strambotti, die am Hof von Modena beliebt waren, lateinische Epigramme, wieder ein Hinweis, wie sich Muttersprachlichen und Lateinisches ergänzen. Er besingt nicht nur die Liebe zu Frauen, sondern pflegt auch, wie viele Dichter dieser Zeit, homosexuelle Themen. Ganz und gar italienisch geprägt war der aus Ungarn stammende Janus Pannonius, der im Alter von 13 Jahren nach Italien gebracht wurde, die Schule Guarinos in Ferrara besuchte, in Padua studierte und 1462 zum Bischof von Fünfkirchen (Pecz) ernannt wurde, der bedeutendste Ratgeber des Königs Matthias und einer der wichtigsten Vertreter des Humanismus in Ungarn. Er schrieb mehr als 400 Epigramme.<sup>217</sup> Zuerst in Ferrara, ab 1450 in Rimini am Hofe Sigismondo Pandolfo Malatestas wirkte Basinio Basini; seine „*Carmina varia*“ enthalten Epigramme, ebenso wie man die Liebesgedichte der Sammlung „*Cyris*“ dieser Gattung zurechnen kann.<sup>218</sup> In diesen Gedichten verbinden sich wie bei Landino Gedanken und Stimmungen Petrarcas mit der im sentimentalischen Sinne verstandenen Liebeslyrik Catulls zu relativ kurzen Gedichten. Zwischen muttersprachlichen und lateinischen Gedichten finden sich deutliche Parallelen, wie besonders das Sonett in

<sup>210</sup> Lancinio Corti (ca. 1460-1512). Texte: Ein erster Druck seiner Werke erschien 1512; 1521 folgte in Mailand ein weiterer Band, der unter anderem 20 Bücher (zweimal zehn Dekaden) Epigramme enthielt („*Epigrammaton libri decem decados secundae*“); Perosa/Sparrow 1979, 159-162.

<sup>211</sup> Nicodemo Folengo (um 1454/56). Texte: *Carmina*, hg. von C. Cordié und A. Perosa, Pisa 1990 (darin „*Epigrammaton liber*“).

<sup>212</sup> Baptista Mantuanus (1447-1516). Texte: *Poeti Latini* 1964, 885-935; Perosa/Sparrow 1979, 99-106; *Epigrammata ad Falconem*, etwa 1483 geschrieben, 1489 veröffentlicht; Ausgabe von L. Cuperus 1573.

<sup>213</sup> Antonius Urceus Codrus (1446-1500). Texte: *Codri Volumen*, hg. von Filippo Beroaldo d. J., Bologna 1502; Perosa/Sparrow 1979, 94-98.

<sup>214</sup> Hieronymus Bononius (1454-1517). Texte: D. Sacré, *Ab oblivione vindicentur Hieronymi Bononii (1454-1517) epigrammata familiaria*, in: *Melissa* 113, 2003, 6-9; ders. *Ab oblivione vindicentur... epigrammata litteraria, iocosa, lasciva*, in: *Melissa* 114, 2003, 8-9.

<sup>215</sup> Titus Vespasianus Strotius (1424-1505). Texte: *Aeolostichon libri* (nach 1460), vier Bücher Elegien und Epigramme, gewidmet Ercole I. von Este, hg. mit den Gedichten seines Sohnes Ercole Strozzi (1471-1508) durch Aldus Manutius, Venedig 1513; *Poeti Latini* 1964, 251-303; Reineke 1988, 576-577; Perosa/Sparrow 1979 46-64; Nichols 1988, 330-341; Laurens/Balavoine 1975, 51-57; W. Ludwig, *Die Borsias des Tito Strozzi*, München 1977.

<sup>216</sup> Pamphilus Sassus (um 1450-1527). Er schrieb ein Buch Elegien und vier Bücher Epigramme (1499). Texte: M. Dussin, *Pamphilus Sassus, Epigrammaton libri*, *Tesi di laurea*, Università degli Studi di Padova 1987/88.

<sup>217</sup> Janus Pannonius (1434-1472). Seine Gedichte wurden 1553 in Venedig gedruckt. Texte: Perosa/Sparrow 1979, 323-328; Nichols 1979, 196-202; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 11-27; T. Kardos u.a., *Jani Pannonii carmina selectiora*, Budapest 1973.

<sup>218</sup> Basinius Parmensis (1525-1457). Texte: *Le poesie liriche di Basinio*, hg. von F. Ferri, Turin 1925; *Poeti Latini* 1964, 213-247; Perosa/Sparrow 1979, 55-60.

seiner knappen Form und seinem strengen Bau späteren Theoretikern als die heimische Form des Epigramms galt. In Rimini wirkte auch Antonio Constanzi, der mit Johannes Lascaris bekannt war und als erster Epigramme der Griechischen Anthologie für seine Gedichtsammlung übersetzte; auch sein Sohn schrieb Epigramme.<sup>219</sup> In Florenz wurde das Epigramm besonders gepflegt. Nach Landino schrieb Naldo Naldi,<sup>220</sup> der auch durch lateinische Eklogen und sein Epos „Volterrais“ bekannt wurde,<sup>221</sup> einer jener Männer, die mit König Matthias Corvinus von Ungarn in Beziehung standen. In Florenz wirkte ferner Ugolino Verino, ein Schüler des Landino; er schrieb sieben Bücher Epigramme, die er dem ungarischen König Matthias Corvinus widmete, auch er Verfasser eines Epos, der „Carlias“.<sup>222</sup> Verinos in jungen Jahren verstorbener Sohn Michele schuf eine Sammlung von kurzen Epigrammen, die die „Disticha Catonis“ als Schullektüre ablösen sollte und in Italien tatsächlich zu einem der meist benutzten Unterrichtstexte wurde, ein Hinweis darauf, dass auch das Epigramm in seiner ursprünglichen Form als Aufschrift oder Lehrvers weiter gepflegt wurde. Auch Lorenzo Lippi aus Florenz schrieb Epigramme, die er Lorenzo de' Medici widmete.<sup>223</sup>

Ein durch Gelehrte und Dichter besonders ausgezeichneter Ort war natürlich Rom. Seit der Mitte des Jahrhunderts blühte hier auch die Epigrammdichtung. Von den Mitarbeitern und Vertrauten Pius' II. seien einige genannt, die sich auch als Epigrammdichter betätigten. An erster Stelle ist hier Niccolò Perotti zu nennen,<sup>224</sup> der 1452 in Bologna von Kaiser Friedrich III. zum poeta laureatus gekrönte Dichter und Gelehrte, der Sekretär des Papstes, der 1458 zum Bischof von Siponto ernannt wurde, Verfasser der berühmten „Rudimenta Grammatices“ und, wie schon erwähnt, Kommentator der Schriften Martials. Seine Epigramme beziehen sich vor allem auf Personen seiner Umgebung und auf zeitgeschichtliche Ereignisse. Die meisten Gedichte sind kurz, zwischen 4 und 16 Verse, es gibt aber auch längere Stücke. Von Francesco Patrizi aus Siena, ebenfalls ein Vertrauter, ja Freund des Papstes, dem dieser in den sechziger Jahren das Bistum Gaeta anvertraute, sind 345 Epigramme überliefert.<sup>225</sup> Patrizi preist die knappen, kurzen Epigramme und lehnt die Liebesgedichte nach der Art Catulls ab, vor allem deren Obszönitäten. Auch Giovanni Antonio Campano, ein Mitglied des Kreises um Pius II., der 1462 ebenfalls zum Bischof ernannt wurde (er erhielt das Bistum Crotona, später das Bistum Teramo), war ein Meister des Epigramms.<sup>226</sup> Er hinterließ neben seinen Briefen acht Bücher „Carmina“ oder „Epigrammata“ (man beachte die Austauschbarkeit der Bezeichnungen). Die ersten beiden, die zeitlich frühesten Bücher seiner Sammlung, sind im

<sup>219</sup> Hutton 1935, 111f.

<sup>220</sup> Naldus Naldius (1431, bis ca. 1513). Texte: Epigrammaton liber, hg. von A. Perosa, Budapest 1943. Biographie: W.L. Grant, The life of Naldo Naldi, in: Studies in Philology 60, 1963, 606-616.

<sup>221</sup> Naldo Naldi Florentini, Bucolica, Volterrais, Hastiludium, carmina varia, hg. von Leonard Grant, Florenz 1974.

<sup>222</sup> Ugolinus Verinus (1438-1516). Texte: Poeti latini 1964, 841-881; Epigrammi, edizione critica hg. von Francesco Bausi, Messina 1998; Bibliotheca Italiana; Edition der Carlias: Nikolaus Thurn, München 1995

<sup>223</sup> Florenz um 1478, s. Hutton 1935, 109f.

<sup>224</sup> Nicolaus Perottus (1429-1480). Texte: A.G. Luciani, Gli epigrammi del Perotti, in: Studi umanistici Piceni 11, 1988, 183-198.

<sup>225</sup> Franciscus Patricius Senensis (1413-1494). Texte: L.F. Smith, A notice of the epigrammata of Francesco Patrizi, Bishop of Gaeta, in: Studies in the Renaissance XV, 1968, 92-143. Das Manuskript wird heute in der Bryn Mawr College Library aufbewahrt (Gordan MS 153).

<sup>226</sup> Ioannes Antonius Campanus (1427/29-1477). Texte: Manuskript: Vat. Urb. Lat. 338; Erstdruck in den Opera Rom 1495 (Michele Ferno); Epistulae et Poemata hg. von J.B. Mencken, Leipzig 1707; Poeti Latini 1964, 787-837; Perosa/Sparrow 1979, 61-66. Literatur: Hausmann 1972, 13-35; P. Cecchini, Gianantonio Campano. Studi sulla produzione poetica, Urbino 1995. Biographie: Flavio di Bernardo, Un vescovo umanista alla corte Pontificia: Gianantonio Campano, Rom 1975.

Geiste Catulls geschrieben, an eine wohl fiktive Geliebte gerichtet. Andere Gedichte spiegeln in durchaus individueller Färbung einen großen Teil seines bewegten Lebenslaufes, sein Werben um einflussreiche Gönner; sie enthalten manchmal auch Gesellschaftskritisches, selten aber scharfe Satire. In vielen Epigrammen entfaltet er auch sein mythologisches Wissen. Von Paul II. wurde der päpstliche Sekretär Leonardo Dati zum Bischof ernannt, der nicht nur durch seine im Stil Senecas gehaltene Tragödie „Hiempsal“ berühmt wurde, sondern auch durch seine Epigramme.<sup>227</sup> Ein weiterer gelehrter Bischof und Epigrammdichter war Giovan Battista Capranica, der Bischof von Fermo wurde und in Rom in der Akademie des Pomponio Leto den Dichtern Flavius Panagotus führte.<sup>228</sup> Bedeutend sind seine Epigramme gegen Papst Sixtus IV. und sein „In Cardinales“.

An der römischen Universität unterrichtete Domizio Calderini, der dem Kreis um Kardinal Bessarion angehörte und ebenfalls ein Buch Epigramme hinterließ.<sup>229</sup> Der Nachfolger Lorenzo Vallas an der Römischen Akademie, der Martial-Kenner Pietro Odi da Montepulciano, verfasste ebenfalls Epigramme.<sup>230</sup> Ein weiterer Ort der Dichtung war die „sodalitas litteratorum“, die Pomponio Leto, der dritte Leiter der Akademie, um sich gesammelt hatte,<sup>231</sup> Seine Epigramme zeugen teilweise von einem freizügigen Lebenswandel; sie beziehen sich auch auf homosexuelle Verhältnisse, die auch in den Epigrammen der schon genannten römischen Dichter eine Rolle spielen. Als Epigrammdichter aus Letos Kreis betätigten sich Lorenzo Bonincontri, 1484 zum poeta laureatus gekrönt,<sup>232</sup> Filippo Buonaccorsi, genannt Philippus Callimachus Experiens,<sup>233</sup> der vor der Verfolgung der Akademie nach Polen floh und dort ein bedeutender Vertreter des Humanismus wurde, und Settimuleio Campano,<sup>234</sup> auch er (ebenso wie Campano und andere) für seine homoerotische Neigung bekannt, die er auch in seinen Epigrammen ausdrückte. Frei von konventionellen Bindungen und provozierend offen wird hier, in der Form des elegischen Distichons, aber auch des Elfsilblers und anderer aus der Antike überlieferten Metra, die Stimmung eines neuheidnischen Dichterkreises sichtbar; was Beccadelli fünfzig Jahre zuvor begründet hatte, lebt in Rom weiter. Auch Fausto Andreino, der für seine Amores 1483 zum Dichter gekrönt, 1488

<sup>227</sup> Leonardus Datus (1408-1472), Bischof von Massa Marittima von 1467 bis zu seinem Tode, nicht zu verwechseln mit dem ebenfalls aus Florenz stammenden Leonardo Dati (gest. 1425), dem Generalminister des Dominikanerordens. Texte: Epigrammata varia, hg. von F. Flamini 1890.

<sup>228</sup> Ioannes Baptista Capranica (etwa 1450-1484). Texte: C. Malta, Letteratura antisistina. Nuovi epigrammi di Flavius Panagotus, in: Studi medievali e umanistici, 2004, 97-150.

<sup>229</sup> Domitius Calderinus (1446-1478). Texte und Literatur: A. Perosa, Studi di filologia umanistica III, hg. von Paolo Viti, Rom 2000, darin: Il „Epigrammaton libellus“ di Domizio Calderini in un codice della Bibliothèque Nationale di Parigi; Epigrammi conviviali di Domizio Calderini; Due lettere di Domizio Calderini. Calderini als Catull-Kenner: Gaisser 1973, 53-58.

<sup>230</sup> Pietro Odi (1425-1463). Texte: T. Graziosi Acquaro, Petri Odi Montopolitani carmina nunc primum e libris manu scriptis edita, in: Humanistica Lovaniensia 19, 1970, 7-113; Literatur: Hausmann 1976, 201.

<sup>231</sup> Pomponius Laetus (1428-1497). Biographie: R.J. Palermino, The Roman academy, the Catacombs and the Conspiracy of 1468, in: Archivum Historiae Pontificiae 18, 1980, 117-155; J.F. d'Amico, Renaissance humanism in papal Rome, Baltimore/London 1983, passim.

<sup>232</sup> Laurentius Bonincontrus (1410-1490); seine Dichterkrönung erfolgte wohl durch die Römische Akademie, der Kaiser Friedrich III. ein entsprechendes Privileg verliehen hatte. Texte: Carmina, hg. von L. F. Smith 1962. Biographie: Reineke 1988, 540-541.

<sup>233</sup> Philippus Callimachus Experiens (1437-1497). Texte: Callimachi epigrammatum libri duo, hg. von C.F. Kumaniecki 1963.

<sup>234</sup> Settimuleio Campano, auch „Il Campanino“ genannt (+ 1469/71). Texte: L. Casarsa, L'„Epigrammatum libellus“ di Settimuleio Campano, in: Studi umanistici IV-V, 1993-94 (erschienen 1999), 87-162; dies., Per l'edizione dell'„Epigrammatum libellus“ di Settimuleio Campano: I carmi a Lucido Fosforo Fazini, in: Filologia umanistica. Per Gianvito Resta, hg. von Vincenzo Ferra e Giacomo Ferrà, Padova 1997, 359-369.

nach Frankreich ging und dort zu einem wichtigen Vermittler der neulateinischen Dichtung wurde,<sup>235</sup> schrieb in Rom seine Epigramme.

All dies zeigt, dass man die Freizügigkeit von Dichtern und Intellektuellen, auch wenn es sich um hochstehende Männer der Kirche handelte, in gewissem Maße tolerierte. Zu einer deutlichen Abgrenzung kam es, als Papst Paul II. 1466 mit aller Härte gegen die angeblichen Verschwörer aus dem Kreis der Römischen Akademie vorging. Es ging dabei nicht nur Politik, sondern auch um einen Lebensstil, um eine deutliche Warnung vor aggressiver Kritik, provozierender Obszönität und der Wiederbelebung antik-heidnischer Bräuche, auch wenn diese wohl mehr Maskenspiel als Realität waren. Nach der Kerkerhaft einer Reihe von Angehörigen des Leto-Kreises, nach der Flucht einiger seiner Mitglieder, verändert sich das geistige Klima in Rom. Seit 1470 traten Pomponio Leto und seine Freunde in der neu begründeten Akademie deutlich vorsichtiger auf und zeigten sich stärker der Wissenschaft zugewandt. Die Kritik an der Unmoral Martials und Catulls wurde durch einen solchen Vorgang nachdrücklich verstärkt. Es liegt ganz auf dieser Entwicklungslinie, dass um 1480 Baptista Mantuanus, der zu den bedeutenden humanistischen Autoren gehörte, in kompromisslosem Ton einen erneuten Angriff auf die heidnische Dichtung führte.<sup>236</sup> Damit wurden die Vorbehalte gegen Martial bestätigt, aber auch die entsprechende Kritik an Catull. Von der Wirksamkeit dieser Kritik zeugt es, dass selbst ein Dichter, der sich Catull so nahe fühlte wie der gleich noch ausführlicher zu behandelnde Marullo, für einen „keuschen“ Catull plädierte.<sup>237</sup>

### 3. Das Epigramm in der Blütezeit der neulateinischen Dichtung zwischen 1470 und 1500

Die letzten drei Jahrzehnte des Quattrocento sind gekennzeichnet durch die Hochblüte der neulateinischen Dichtung und auch der Epigrammdichtung. Die in Florenz besonders gepflegte Epigrammdichtung fand ihren Höhepunkt in Angelo Poliziano, der seit 1470 zum Haushalt Lorenzo de' Medici gehörte und Mitglied der Platonischen Akademie und Lehrer der Medicisöhne Piero und Giovanni (des späteren Leo X.) war. Er stellte zwischen 1470 und 1480 nicht nur eine Sammlung lateinischer Epigramme zusammen, sondern schrieb auch einen „liber epigrammatum graecorum“.<sup>238</sup> Poliziano, der schon seit seinem 16. Lebensjahr Griechisch schrieb, hatte sich bereits vor Erscheinen des Druckes der Griechischen Anthologie intensiv mit den Gedichten auseinandergesetzt und darüber selbstbewußt an Codro Urceo geschrieben, er wolle als Lateiner die so lange schlafenden griechischen Musen wecken.<sup>239</sup> In lateinischer Sprache schrieb er elegante Liebesepigramme, in denen sich die Schönheit einer ausgewählten bukolisch-idyllischen Natur verbindet mit Gefühlen, die stets von einer sanften Melancholie gefärbt sind. Alles ist eingebettet in einen Reichtum an

---

<sup>235</sup> Publius Faustus Andrelinus (1462-1517) wurde 1483 für seine „Amores“ zum Poeta Laureatus gekrönt. Texte: Hecatodistichon, Paris 1512; Reineke 1988, 534-535.

<sup>236</sup> Gaisser 1993, 229-231.

<sup>237</sup> Ebenda, 231-233.

<sup>238</sup> Angelus Politianus (1454-1494). Texte: Liber epigrammatum Latinorum, in: I. del Lungo (Hg.), Poesie volgari inedite, Poesie latine e greche edite e inedite, Florenz 1867, 109-169 (abgedruckt in: Angelus Politianus, Opera omnia, hg. von I. Maier, Turin 1970; Poeti Latini 1964, 1001-1097; Perosa/Sparrow 1979, 123-141; Reineke 1988, 564-567. Angeli Politiani Liber epigrammatum graecorum, hg. von F. Pontani, Rom 2002. Literatur: Hutton 1935, 124-140; G. Semerano, La lirica greca e latina del Poliziano, Epigrammata, in: Convivium 1951, 234-258; I. Maier, Ange Politien, la formation d'un poète humaniste, 1469-1480, Genève 1966; A. Perosa, Studi di filologia umanistica Bd. I, Rom 2000, darin: Studi sulla tradizione della poesia latina del P. 17-45; Sugli epigrammi greci del Poliziano, 83-101.

<sup>239</sup> Hutton 1935, 135, Anm. 2.

Bildung und Wissen. Seine Verse sind glatt und fließend; er benutzt alle von Catull bekannten Metra. Er schreibt unter anderem Lobgedichte auf seine Zeitgenossen wie Giotto und Filippo Lippi, Epitaphien wie das auf Campanus oder den jung gestorbenen Michele Verino; es fehlen auch nicht die üblichen Werbungen um Freunde und Gönner. Wenn er die Liebe auch nie in ihrer Dramatik und Leidenschaft zeigt, so findet er doch in seinen Invektiven Töne von starker Heftigkeit. Seine Gedichte wurden 1498, schon kurz nach seinem Tode, gedruckt.

In Neapel dichtete Giovanni Gioviano Pontano,<sup>240</sup> nach Antonio Beccadellis Tod 1471 das Haupt des Dichterkreises, der dann unter seinem Namen als *Academia Pontana* bekannt wurde. Pontano war ein Kenner Catulls, den er selbst kommentierte.<sup>241</sup> Seine Gedichte, unter verschiedenen Titeln gesammelt, sind nach den Vorstellungen der Zeit meist Epigramme, geschrieben in den catullischen Polymetra, aber natürlich auch in elegischen Distichen: „*Pruritus*“, ein Jugendwerk in der Nachfolge seines Lehrers Panormita (1449), das vor Obszönitäten nicht zurückschreckt, die Liebesgedichte der Sammlung „*Parthenopaeus sive Amores*“ (1457), „*Hendecasyllabi sive Baiae*“ (1470-1490), „*Elegiae*“, „*Tumuli*“ und das Alterswerk „*Eridanus*“. Eine große Vielfalt von Situationen wird dargestellt: Die Liebe, nicht nur zwischen jungen Menschen, sondern auch in der Zeit des zunehmenden Alters und des Abschiedes von Lebensfreude und Lebenskraft (in den „*Baiae*“), die Gatten- und Mutterliebe (Pontano findet auch die ganz einfachen Töne eines Wiegenliedes). Die Liebesgedichte sind von starker Sinnlichkeit. Die Dramatik, die zerreißennde Leidenschaft und die Bitterkeit der Gefühle, wie Catull sie kennt, fehlen allerdings. Eingebettet ist das Geschehen stets in eine schöne Landschaft, die beinahe künstliche Welt eines sakro-idyllischen Raumes. Allerdings kommt auch die Gegenwart zur Sprache, etwa das von den Türken angerichtete Massaker von Otranto oder der Tod des Freundes Marullo. Der neapolitanische Dichterkreis wird gegenwärtig (zum Beispiel in den Elfsilblern auf Antonio Panormita). „*Molles*“ und „*Iepidi*“, weich und anmutig, so beschreibt er selbst den Stil seiner Gedichte. Diese wurden 1505-1512 in Neapel von seinem Freund Pietro Summonte herausgegeben. In Pontanos Dichtersprache verbinden sich Martial und Catull zu einem ganz neuen Stil, der seinerseits viele Nachahmer prägt.

Zum Kreis des Pontano zählte auch Jacopo Sannazaro.<sup>242</sup> Er schrieb je drei Bücher Elegien und Epigramme. Auch hier ist die Trennung zwischen den Gattungen weitgehend eine Frage der Länge der Gedichte, doch ist auch das kein eindeutiges Kriterium, hat doch das unter die Epigramme aufgenommene Gedicht I, 16 sogar 61 Zeilen. Andererseits enthält die Elegiensammlung manches Epigramm, zum Teil ausdrücklich so bezeichnet.<sup>243</sup> Der Dichter nutzt oft die aggressiven Möglichkeiten des Epigramms: Mit aller Schärfe bezieht er Stellung gegen den unmoralischen Lebenswandel und die mangelnde Frömmigkeit der Päpste

---

<sup>240</sup> Ioannes Iovianus Pontanus (1429-1503). Viele seiner Carmina, zum Beispiel die zwei Bücher der „*Tumuli*“ sind Epigramme. Texte: Ioannis Ioviani Pontani carmina, hg. von J. Oeschger, Bari 1948; *Poeti latini* 1964, 307-783; *Persosa/Sparrow* 1979, 67-87; *Laurens/Balavoine* 1975, 121-151. Biographie: *Kidwell* 1991.

<sup>241</sup> Seine Anmerkungen zu Catull hinterließ er seinem Freund und späteren Herausgeber seiner Werke, Pietro Summonte, der sie 1509 mit Angelo Colucci diskutierte (*Gaisser* 1993, 127). Zu Pontanos Catull-Imitatio: ebenda, 220-229; Th. Baier (Hg.), *Pontano und Catull* (*Neolatina* Bd. 4), Tübingen 2002.

<sup>242</sup> Iacobus Sannazarius (1458-1530). Texte: *Actii Sinceris de partu Virginis eiusdem epigrammata*, Venedig 1528; *Actii Sinceris Sannazarii opera omnia latine scripta*, hg. von P. Manutius, Venedig 1535; *Poeti Latini* 1964, 1101-1207; *Persosa/Sparrow* 1979, 142-158; *Laurens/Balavoine* 1975, 156-171; *Nichols* 1988, 288-317. Epigramme enthalten auch die Ausgaben: *The Major Latin Poems of Jacopo Sannazaro, translated into English Prose* by R. Nash, Detroit 1996; *Jacopo Sannazaro, Latin Poetry, translated by M.C. Putnam* (*I Tatti Renaissance Library*), Harvard 2009. Literatur: A. Altamura, *Jacopo Sannazaro, Neapel* 1951; L. Gualdo Rosa, *A proposito degli Epigrammi Latini del Sannazaro*, *Acta Conventus Neolatini Amstelodamensis*, München 1979, 453-476; C. Vecce, „*Multiplex hic anguis*“. *Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, in: *Rinascimento*, n.s. 30, 1990, 235-255; A. Sainati, *Studi di letteratura latina medievale e umanistica*, Pisa 19723, 177-268.

<sup>243</sup> *Gualdo Rosa* 1979, 455.

Alexander VI., Innozenz VIII. und Leo X., dessen Namen er zu bissigem Wortspiel benutzt; Hadrian VI. kritisiert er wegen seiner angeblich anti-humanistischen Haltung. In diesen Gedichten lässt er sich von Martials Stilmerkmalen „brevitas“, „sal“ und „acumen“ leiten. Obszönes und vulgäre Ausdrücke allerdings vermeidet er. In den anderen Epigrammen herrscht ein idyllisch-sentimentaler Ton, der den Ausdruck von Liebe und Eifersucht dämpft; Melancholie und Trauer über die Vergänglichkeit liegt über seinen Gedichten. Gleichzeitig aber sind seine Gestalten von sinnlicher Schönheit, und den Hintergrund bildet eine aus ausgewählten Elementen komponierte idyllische Kunstlandschaft. Der Stil der Gedichte ist gekennzeichnet durch die Verbindung von Einfachheit, gewähltem Ausdruck und Harmonie der Verse. Angeregt durch die Griechische Anthologie veröffentlichte Sannazaro 1526 als Spätwerke auch einige griechische Epigramme.<sup>244</sup> Der Dichter genoss ein solches Ansehen, dass sein Werk bereits 1535, also schon vor seinem Tod, gedruckt wurde.

Michele Marullo<sup>245</sup> ist der dritte große Dichter aus dem Freundeskreis um Pontano in Neapel. Er gehört ebenfalls zu jenen, deren Epigramme schon zu Lebzeiten gedruckt wurden; sie erschienen in einer ersten Fassung 1489. Als Vorbilder bevorzugt er Catull;<sup>246</sup> auch er kennt die *Anthologia Graeca* und ahmt sie häufiger nach. Für ihn ist das Epigramm kein Mittel der Invektive, nicht einmal der Darstellung gesellschaftlicher Bezüge oder politischer Ereignisse. Es geht ihm wie Pontano um die Schönheit einer reinen sakro-idyllischen Landschaft und um eine Liebe, in der Melancholie die Leidenschaft dämpft. Die Gedichte wurden auch früh in Basel gedruckt, 1509 in einer Ausgabe des Beatus Rhenanus. Weitere Epigrammdichter aus dem Dichterkreis von Neapel sind Gabriele Altilio, seit 1493 Bischof von Policastro,<sup>247</sup> Girolamo Angeriano (sein „*Erotopaignion*“ enthält etwa 200 Liebesepigramme, zum Teil in Anlehnung an die *Anthologia Graeca*),<sup>248</sup> Marcantonio Epicuro<sup>249</sup> und Giovanni Cotta.<sup>250</sup> Für sie alle ist Catull das Vorbild, allerdings gefärbt durch

<sup>244</sup> Hutton 1935, 142.

<sup>245</sup> Michael Marullus (1453-1500). Texte: *Epigrammaton Libri II*, gewidmet Lorenzo de' Medici, Rom/Florenz 1489; in Florenz erschien 1497 eine um zwei Bücher vermehrte neue Ausgabe, eine weitere Ausgabe 1498. Die *Epigrammata et Hymni* wurden unter anderem auch 1509 in Straßburg gedruckt, hg. von Beatus Rhenanus. Michaelis Marulli Carmina (darin: *Epigrammaton Libri*, *Epigrammata varia*), hg. von A. Perosa, Zürich 1951; *Poeti latini* 1964, 939-997; Perosa/Sparrow 1979, 107-122; Laurens/Balavoine 1975, 99-119; Nichols 1988, 226-253; *Poeti d'Italia. Literatur*: Hutton 1935, 112-113; P. Floriani, *Alcune osservazioni sui primi Epigrammata di M. Marullo*, in: *Studi filologici...in memoria di G. Favati*, Padova 1977, Bd. I, 285-297; Reineke 1988, 554-555; E. Schäfer/E. Lefèvre (Hgg.), *Michael Marullus. Ein Grieche als Renaissancedichter in Italien*, Tübingen 2008; *Biographie*: C. Kidwell, *Marullus. Soldier Poet of the Renaissance*, London 1989.

<sup>246</sup> Poliziano charakterisiert ihn so:

Est poeta  
 unus qui referat suum Catullum,  
 aut si quid tenerum magis Catullo est.  
 Nil argutius elegantiusque...  
 Cuius delitias facetiasque,  
 lusus, nequitias, sales, lepores  
 nuper Roma legens superba, dixit:  
 „Quo iam se mihi comparent Athenae?“ (*Poeti Latini*, 1964, 1008).

<sup>247</sup> Gabriel Altilio (1440-1501). Texte: Gaetano Lamattina, *Gabriele Altilio, Poesie*, Salerno 1978. Literatur: Reineke 1988, 532; E. La Greca, *Gabriele Altilio, Elegantissimus Poeta*, Rom 2008.

<sup>248</sup> Hieronymus Angerianus (1470/1480-1535). Texte: Drucke Florenz 1512 und Neapel 1520; Perosa/Sparrow 1979, 222-223; A.M. Wilson, *The Erotopaignion: A trifling Book of Love of Girolamo Angeriano*, Nieuwkoop 1995. Literatur: Ellinger 1929, 243-245; Hutton 1935, 169.

<sup>249</sup> Marcus Antonius Epicurus (1472-1555). Texte: *Carmina*, hg. von A. Parente, Bari 1942.

<sup>250</sup> Ioannes Cotta (1480-1510). Texte: Gedruckt wurden die Epigramme zuerst im Anhang der Werke Sannazaros, die 1527, 1528 und 1533 bei Aldus Manutius erschienen. Sie sind auch in der Sammlung *Carmina quinque illustrium poetarum*, Florenz 1549 enthalten. Texte: *Carmina*, hg. von G. Bänterle, Verona 1954; Perosa/Sparrow, 1979, 218-220; Nichols 1979, 368-365; Giovanni Cotta - Andrea Navagero, *Carmina*, hg. von

einen ganz eigenen Ton, der von Petrarca wie der Tradition der neulateinischen Liebesdichtung selbst bestimmt wird.

#### 4. Neue Perspektiven Der Epigrammdichtung an der Wende zum 16. Jahrhundert

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts machte sich der Einfluss der Griechischen Anthologie auf die Epigrammdichtung in aller Deutlichkeit bemerkbar. Einzelne griechische Gedichte waren allerdings in indirekter Überlieferung schon Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts bekannt geworden. So übertrug um 1433 Ambrogio Traversari bei seiner Übersetzung des Diogenes Laertios ins Lateinische auch die im griechischen Text enthaltenen Epigramme.<sup>251</sup> Eine Handschrift der *Anthologia Planudea* kam durch Kardinal Bessarion nach Italien; er schenkte sie der *Bibliotheca Marciana* in Venedig. Danach brachte Johannes Lascaris ein weiteres Manuskript von einer im Auftrage Lorenzo de' Medicis durchgeführten Reise an die Levante und nach Griechenland mit.<sup>252</sup> So waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon Gedichte der Griechischen Anthologie bekannt. Vielleicht das erste Beispiel einer weitergehenden Verwendung der Anthologie sind die Übersetzungen, die um 1470 Antonio Costanzi aus Fano (1436-1490) in lateinischer Übersetzung unter seine Epigramme mischte.<sup>253</sup> Zu voller Wirkung kam aber die Griechische Anthologie erst, als 1494 die erste gedruckte Ausgabe erschien, besorgt von Johannes Lascaris und Lorenzo de' Medici gewidmet. 1503 druckte Aldus Manutius in Venedig die Anthologie zum zweiten Mal; hier hielt 1506 auch Marcus Musurus eine Vorlesung über den Text<sup>254</sup>. Zahlreiche weitere Ausgaben zeugen von der Beliebtheit der Sammlung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so erschienen 1519, 1521 und 1550 in Venedig weitere Ausgaben.<sup>255</sup> Da es keine lateinische Übersetzung gab (die von Paulus Manutius angefertigte blieb bis zu seinem Tode unveröffentlicht), wirkten die Einzelgedichte, die Kenner des Griechischen in lateinischer Fassung wiedergaben, oft neu und überraschend.

Auch der gegen Ende des Jahrhunderts einsetzende Druck neulateinischer Epigrammdichter, die für andere Anregung und Ansporn sein konnten und eine intensive Gattungsreflexion ermöglichten, trug zur zunehmenden Beliebtheit der Gattung bei. Seit etwa 1500 stellte man in Anthologien das Beste der neulateinischen Dichtung zusammen. Repräsentativ war die 1548 in Venedig gedruckte Sammlung „*Carmina quinque illustrium poetarum*“ mit Gedichten von Bembo, Navagero, Castiglione und Flaminio, die auch Epigramme dieser Dichter enthält und von der ständigen Anziehungskraft der Gattung zeugt. Jeder, der Epigramme schreiben wollte, um dadurch Bildung und geistiger Gewandtheit zu beweisen, konnte nun bequem auf einen großen Schatz antiker und moderner Vorbilder zurückgreifen.

Die Kritik an Obszönität und freizügig dargestellter Erotik, die die Rezeption von Martial und Catull fast von Anfang an begleitet hatte, war bis zum Ende des Jahrhunderts stärker geworden. Viele Einzelmotive und formale Mittel allerdings wirkten weiterhin als Vorbilder,

---

R. Sodano, Turin 1991; Literatur: Reineke 1988, 546-547; V. Mistruzzi, Giovanni Cotta, in: *Giornale Storico della letteratura italiana*, Supplemento 22, 1924, 1-131; G.B. Pighi, Giovanni Cotta, poeta e diplomatico legnanese del Rinascimento, Verona 1967; ders. in: *Convivium* 36, 1968, 257-276.

<sup>251</sup> Ambrogio Traversari (1386-1439). Hutton 1935, 85-91.

<sup>252</sup> Johannes Lascaris (1445-1535). Hutton 1935, 114-121.

<sup>253</sup> Ebenda, 111: „With Constanzi, a pupil of Guarino at Ferrara, the Anthology takes its place as one of the regular sources of neo-Latin verse“.

<sup>254</sup> Ebenda, 155-158.

<sup>255</sup> Beckby, Bd. 1, 74-77; zum Manutius-Druck 1503 s. Hutton 1935, 148.

etwa der Gebrauch des Elfsilblers oder Martials präzise Sprache, der innerer Aufbau des Epigramms mit Zweiteilung und Pointe, sein Witz und sein gedankenreicher Ausdruck. Catulls Ton wurde von seinen neulateinischen Nachahmern ins Elegische und Sentimentale gestimmt. Ein Symbol des Geschmackswandels ist die bis hin zu Lessing gern weitergegebene Anekdote des Paolo Giovio, der Dichter Navagero habe jedes Jahr an seinem Geburtstag als Musenopfer ein Exemplar des Martial den Flammen übergeben.<sup>256</sup> Zunehmend aber konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf die Nachahmung der Griechischen Anthologie, an der man besonders die einfache, konzentrierte Form und den teils schlichten, beinahe naiv klingenden, teils gedanklich zugespitzten Stil wahrnahm und die man als kleine Kostbarkeiten bewunderte.<sup>257</sup> In der Epigrammdichtung traten allmählich Aggressivität, der Ausdruck von Zorn und Hass, aber auch die innere Erregung in der Darstellung der Liebesleidenschaft, zurück, auch dies eine Einschränkung der von Catull und Martial eröffneten Möglichkeiten. Die strenge moralische Bewertung der Dichtung zeigte sich während des kurzen Pontifikats Hadrians VI. Der Papst wandte sich ausdrücklich gegen die Lektüre von Dichtern wie Terenz und Catull; bei diesem galt die Kritik besonders auch den homosexuellen Zügen mancher Gedichte.<sup>258</sup> Betrachteten die Intellektuellen und Dichter Roms den Papst aus dem Norden allgemein auch als Rückfall in eine vorhumanistische Barbarei, so blieb doch die strenge Sicht auf Catull erhalten. Das zeigen die ab November 1521 an der römischen Universität gehaltenen Catull-Vorlesungen des Pierio Valeriano. Einerseits würdigt er die hohe Kunst des Dichters. Mit großer Meisterschaft analysiert er zum Beispiel seine Verse und hebt ihre ästhetische und emotionale Wirkung hervor; seinen Stil charakterisiert er als „mollis“ (weich), „lascivus“ (tändelnd, frei spielend) und „tener“ (zart). Bei allem Lob erscheint dem Gelehrten aber die Obszönität Catulls als Problem, das ihn vor die Frage stellt, ob er ihn seinen jungen Zuhörern als Vorbild empfehlen konnte.<sup>259</sup> Auch der bald folgende „Sacco di Roma“ ist von deutlicher Wirkung auf die Zeitgenossen gewesen, ein Menetekel und Aufruf zu geistiger und geistlicher Neubesinnung.<sup>260</sup> Nach dem Tod des letzten Medici-Papstes wurde die Aufgabe einer katholischen Reform immer deutlicher erkannt, die die kirchliche Lehre ebenso betraf wie die Reinheit der Sitten. Als der französische Gelehrte Muretus, vor Verfolgungen in Frankreich ausgewichen, seine Catull-Vorlesung in Rom hielt, distanzierte er sich ausdrücklich von Martial, um Catull zu retten: „quantum inter dicta scurrae alicuius de trivio et inter liberales ingenui hominis iocos“.<sup>261</sup> Am Ende der Entwicklung steht in der Folge des Konzils von Trient die Einführung des „Index librorum prohibitorum“ im Jahre 1559. In der Folge sollte in den katholischen Ländern Martial nur noch in purgierter Form zu lesen sein<sup>262</sup>, und auch für Catull galt, wie sich an der Position des Kommentator Statius um 1560 zeigt: „Obscenity needed an excuse“.<sup>263</sup> Das

<sup>256</sup> Hausmann 1980, 254, Anm. 15. Schon Perotti setzte sich in der Vorrede seines Martial-Kommentars „Cornucopiae“ (Erstausgabe 1489) mit den Vorwürfen von Kritikern auseinander: „Quandoquidem sunt nonnulli, qui legere etiam Martialem nepharium censent“.

<sup>257</sup> Hutton 1935, 153. Auf die Kostbarkeit im Kleinen zielt auch das auf Martial zurückgehende Bild von der „abeille dans l'ambre“, das Laurens/Balavoine als Titel für sein Epigrammbuch wählte (vgl. seine Ausführungen 1975, 27-30).

<sup>258</sup> Gaisser 1993, 137.

<sup>259</sup> Ebenda, 110.

<sup>260</sup> Ebenda, 137; 139; 144.

<sup>261</sup> Ebenda, 360, Anm. 40.

<sup>262</sup> Typisch sind die von den Jesuiten herausgegebenen Ausgaben „ad usum Delphini“. Es gab aber schon in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche purgierte Ausgaben. Dazu: K.-H. Mehnert, *Sal Romanus und esprit français. Studien zur Martialrezeption im Frankreich des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1970, 14-19; Hausmann 1980, 256-257.

<sup>263</sup> Gaisser 1993, 171.

Epigramm wurde zunehmend bestimmt von dem Bemühen um Eleganz, Witz und Gelehrsamkeit. Geschmack, Bildung und sprachliche Kunstfertigkeiten sollten nun die Leser fesseln.

## 5. Das Epigramm in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

In diesem Sinne erlebte die Epigrammdichtung im Rom der Medici-Päpste Leo X. (1513-1521) und Clemens VII. (1523-1534) eine weitere Blütezeit.<sup>264</sup> Mit den Worten Jacob Burckhardts: „Unter Leo X. waren lateinische Epigramme das tägliche Brot“,<sup>265</sup> oder mit Ludwig von Pastor: „Eine Flut von guten und schlechten Gedichten, Oden, Episteln, Epigrammen, Eklogen, ergoss sich über die Stadt“; „im Epigramm kam man dem Altertum am nächsten“.<sup>266</sup> Die päpstlichen Sekretäre Pietro Bembo<sup>267</sup> und Jacopo Sadoleto<sup>268</sup> hinterließen zwar, wie viele der im folgenden Genannten, keine umfassenden Sammlungen von Epigrammen, doch wussten sie sich dieser Gattung gewandt und sicher zu bedienen; dasselbe gilt für Girolamo Vida, später Bischof von Alba im Piemont, der wegen seiner Dichtung bei Leo X. in hoher Gunst stand und durch sein Epos „Christias“ besonders bekannt wurde.<sup>269</sup> Auch Filippo Beroaldo d. J., Präfekt der römischen Akademie und seit 1516 Präfekt der Vatikanischen Bibliothek, verfasste Epigramme,<sup>270</sup> ebenso wie Baldassare Castiglione,<sup>271</sup> der Botschafter Mailands in Rom. Der vor allem durch seine muttersprachliche Dichtung bekannte Antonio Tebaldeo empfing für ein lateinisches Epigramm 500 Dukaten.<sup>272</sup> Marco Antonio Casanova, der „geistreiche Nachahmer Martials“, veröffentlichte eine Sammlung von Epigrammen; er galt als „einer der geistreichsten und schlagfertigsten Dichter jener Tage“. „Man nannte ihn den neuen Katull und bezeichnete seine Epigramme als himmlisch“. Für seine Leistung erhielt er sogar den Grafentitel.<sup>273</sup> Epigramme dichteten auch Marco Antonio

---

<sup>264</sup> Mit großem Gewinn zu lesen ist immer noch das 7. Kapitel „Rom und die Blütezeit“ bei Ellinger 1929, 191-266.

<sup>265</sup> Burckhardt 1908, Bd. 1, 296.

<sup>266</sup> Pastor 1906, 447 und 427.

<sup>267</sup> Petrus Bembo (1470-1547). Texte: Epigrammata Latina, Venedig 1547; Opera 1556 Basel; Perosa/Sparrow 1979, 166-173; Nichols 1979, 318-329; Petrus Bembo, Carmina, hg. von R. Sodano (Collezione di poesia neolatina, edizione RES), Turin, 1990. Literatur: Ellinger 1929, 199-200; C. Dionisiotti, Rez. zu M. Pecoraro, Per la storia dei carmi del Bembo, in: Giornale storico della letteratura italiana 138, 78, 1961, 573-592; L. Casagna, Il „Politiani tumulus“ di Pietro Bembo, in: Aevum 3, 69, 1995, 533-553. Biographie: Reineke 1988, 538-540; C. Kidwell, Pietro Bembo, Lover, linguist, cardinal, Montréal 2004.

<sup>268</sup> Jacobus Sadoleto (1477-1547). Einige von Sadoleto's Epigrammen sind aufgenommen in den 2. Band („Farrago poematum“) der 1555 in Paris von Léger Du Chesne herausgegebenen „Flores epigrammatum ex optimis quibusque auctoribus excerpti“. Biographie: R.M. Douglas, Jacopo Sadoleto 1477-1547. Humanist and Reformer, Cambridge/Mass. 1959.

<sup>269</sup> Hieronymus Vida (ca 1485-1566). Texte: Perosa/Sparrow 1979, 245-249. Literatur: Ellinger 1929, 206-208.

<sup>270</sup> Philippus Beroaldus (1472-1518). Texte: Ausgabe der Oden und Epigramme: Rom 1550. Literatur: Ellinger 1929, 239-241.

<sup>271</sup> Balthasar Castiglione (1478-1529). Zehn seiner Gedichte sind in die Sammlung „Carmina quinque illustrium poetarum“, Venedig 1548 und Florenz 1549, aufgenommen. Ein Werk, in stichischen Hexametern verfasst, lässt die Statue der Cleopatra reden. Texte: Perosa/Sparrow 1979, 193-202; Carmina, hg. von M. Scorsone 1995. Literatur: Ellinger 1929, 202-204.

<sup>272</sup> Antonius Tebaldeus (1463-1537), Tutor der Isabella d'Este und Sekretär der Lucrezia Borgia. Literatur: Ellinger 1929, 226-229; S. Pasquazi, Poeti Estensi del Rinascimento, Florenz 1966. Zu seinem Portrait von Raffael (Aufbewahrungsort unbekannt, ca. 1515) siehe Meyer zur Capellen 2008, 127-129 und Abb. 75.

<sup>273</sup> Casanova (1475-1527). Literatur: Pastor 1925, 445f.; Ellinger 1929, 258f.

Flaminio,<sup>274</sup> Agostino Beaziano,<sup>275</sup> und Giovanni Muzio Aurellio,<sup>276</sup> der zum Freundeskreis Bambos gehörte. Für eine Elegie wurde ihm von Leo X. die Verwaltung der Kleinstadt Mondavio übertragen. Giovanni Benedetto Lampridio, Schüler des Konstantin Lascaris, unterrichtete an dem neu gegründeten Collegium Graecum neben Konstantin Lascaris und Marco Musuro. Seiner Ausgabe der Oden Pindars stellte er ein griechisches Epigramm voran. Die meisten seiner 56 lateinischen und die zwei griechischen Epigramme sind hochgestellten Persönlichkeiten oder Freunden und Bekannten gewidmet; Liebesgedichte und mythologische Gedichte sind selten.<sup>277</sup> Auch Francesco Maria Molza, ebenso berühmt durch seine italienischen wie durch seine lateinischen Gedichte schrieb elegante, stimmungsvolle Epigramme.<sup>278</sup> Auch die Dichter des Kreises von Neapel, Marullo, Sannazaro und Pontano, waren zeitweilig in Rom tätig.

Besonders beliebt war das Epigramm innerhalb der humanistischen Freundeskreise, die antike Kunst, Kultur und Literatur pflegten. An der Universität Rom lehrte seit 1509 Pierio Valeriano, ein großer Kenner Catulls, dessen Vorlesungen schon erwähnt wurden. Er übersetzte auch 54 Epigramme der Griechischen Anthologie ins Lateinische.<sup>279</sup> Das Haupt der Römischen Akademie in der Nachfolge des Pomponio Leto, Angelo Colucci, Sekretär Leos X., der 1537 Bischof von Nocera wurde, war ebenfalls ein vollendeter lateinischer Dichter.<sup>280</sup> Ein Mitglied seines Kreises war der schon genannte Lampridio. Jacopo Sadoletto kam mit seinen gelehrten Freunden in der von ihm erworbenen Villa mit Garten auf dem Monte Cavallo zusammen,<sup>281</sup> mit Casanova, Capella, Vida, Filippo Bealdo d. J. Piero, Grana und Blosio Palladio. Dieser war Sekretär der Päpste Clemens VII., Pauls III. und Julius II. und

<sup>274</sup> Marcus Antonius Flaminus (1498-1550). Carmina, hg. von M. Scorsone, Turin 1993; Perosa/Sparrow 1979, 278-294; Laurens/Balavoine 1975, 197-209; Nichols 1979, 418-433. Literatur: Pastor 1906, 429f.; Ellinger 1929, 208-215; C. Maddison, Marcantonio Flaminio, Poet, Humanist an Reformer, Chapel Hill 1965.

<sup>275</sup> Augustinus Beatianus (Ende des 15. Jh.-1544). Bekannt ist das von Raffael gemalte Portrait, das ihn zusammen mit Andrea Navagero zeigt (Rom Galleria Doria Pamphilij, ca. 1516; siehe Meyer zur Capellen 2008, 130-135, und Taf. 76). Der Auftraggeber des Doppelportraits könnte Pietro Bembo gewesen sein. Texte: Die Epigramme erschienen 1524 im Anhang zu Bambos „Benacus“; Le rime volgari e latine, Venedig 1538; weitere Auflage Treviso 1551. Literatur: Ellinger 1929, 245-248; Reineke 1988, 587-588; dies., Agostino Beaziano und seine Epistel „Verona“, in: Humanistica Lovaniensia 41, 1992, 159-178; dort vier Epigramme 173-178; N. Harris, Per la storia bibliografica de le cose volgari e latine di Agostino Beaziano, in: Tipofilologia, Rivista internazionale di studi filologici e linguistici sui testi a stampa (Pisa) 1, 2008.

<sup>276</sup> Iohannes Mutius Aurelius (gest. vor 1551). Seine Epigramme wurden 1528 im Anhang zu Sannazaros Werken in Venedig gedruckt. Literatur: Ellinger 1929, 248; Reineke 1988, 559-560.

<sup>277</sup> Ioannes Benedictus Lampridius (1478-1540). Ausgaben: Benedicti Lampridii Cremonensis Carmina, hg. von Ludovico Dolce 1550; Cremona 1575; Perosa/Sparrow 1979, 298-300. Literatur: Ellinger 1929, 252-253; A. Onorato, Un umanista cremonese del Primo Cinquecento: Giovanni Benedetto Lampridio, in: Studi Umanistici 1, 1990, 115-163.

<sup>278</sup> Franciscus Maria Molza (1489-1554). Texte: Poeti d'Italia; Perosa/Sparrow 1979, 260-267; Carmina, hg. von M. Scorsone und R. Sodano, Turin 1999; Literatur: Ellinger 1929, 215-218; Hutton 1935, 218.

<sup>279</sup> Ioannes Pierius Valerianus (1477-1558). Texte: Poemata, Basel 1538; Hexametri, Odae et Epigrammata, Venedig 1550; Perosa/Sparrow 1979, 187-192. Berühmt ist seine Schrift „De litteratorum infelicitate“, Ausgabe von J.H. Gaisser: Pierio Valeriano on the ill fortune of learned men, University of Michigan Press 1999. Literatur: Ellinger 1929, 230-236; Hutton 1935, 175-178; Gaisser 1993, 65-66; Biographie: Reineke 1988, 577-579; J.H. Gaisser, Seekig patronage under the Medici popes: A tale of two humanists, in: The pontificate of Clement VII, edd. K. Gouwens and Sh.E. Reiss, 293-309 (über Pierio Valeriano und Giulio Simone).

<sup>280</sup> Angelus Collutius (1474-1549). Literatur: Pastor 1906, 429; Ellinger 1929, 220-223; Hutton 1935, 166-168; D'Amico 107-108; V. Fanelli, Ricerche su Angelo Colluci e sulla Roma cinquecentesca, Città del Vaticano 1979 (Studi e testi 283); Rowland 1998. Das Buch behandelt exemplarisch drei Persönlichkeiten: Tommaso Inghirami, Agostino Chigi und Angelo Colocci.

<sup>281</sup> Douglas 1959, 18f. (Brief an Colocci 1529, Epistolae I, Nr. 106, 309 und 311-312).

hatte eine Statius-Ausgabe besorgt.<sup>282</sup> Auch die „sodalitas“, die der Bankier und Mäzen Agostino Chigi in seiner Villa versammelte, pflegte das Epigramm. Für Chigi schrieb Blossius Palladius 1512 ein Gedicht auf dessen „suburbanum“.<sup>283</sup> Berühmt sind die „Coryciana“, eine 1524 zusammengestellte Sammlung von Epigrammen, die ihren Namen von Luxemburger Kleriker Johann Goritz haben, der ebenfalls einen Freundeskreis um sich gesammelt hatte. Goritz gab jährlich am Gedenktag der Heiligen Anna, die er besonders verehrte und für deren Altar in der Kirche Sant’ Agostino er von Sansovino eine Statue der Heiligen hatte anfertigen lassen, ein Fest. Dazu wurden lateinischen Epigramme geschrieben und rezitiert, die Blossio Palladio in den „Coryciana“ herausgab.<sup>284</sup> Zum Kreis um Goritz gehörten auch Girolamo Angeriano und Filippo Beroaldo. Das Bewusstsein für die Form des Epigramms schärfte sicherlich auch die Sammlung der Epigramme Roms, die Mario Maffei unter der Mithilfe des Blossio Palladio herausgab,<sup>285</sup> ebenso die vor 1527 verfassten Epigramme des Maddaleni de’ Capodiferro, gen. Fausto, auf antike Statuen in Rom, zum Beispiel auf Kleopatra und den Apoll von Belvedere.<sup>286</sup>

Ein zweites Zentrum der Epigrammdichtung wurde in der ersten Hälfte des Cinquecento Venedig, nicht zuletzt auch auf Grund der Verlegertätigkeit des Aldus Manutius, der, wie schon gezeigt, für die Gattung wichtige Texte druckte. In Venedig wirkte auch einer der bedeutendsten Epigrammdichter des Jahrhunderts, Andrea Navagero.<sup>287</sup> Nur wenige Werke sind von ihm erhalten. Bekannt wurden vor allem seine „Lusus pastorales“, etwa 50 kleinere Gedichte, die unmittelbar nach seinem Tod 1530 in Venedig zum ersten Mal gedruckt wurden und in Europa sehr einflussreich waren. Die Gedichte sind scheinbar anspruchslose Stücke, meist bukolisches Glück besingend, stimmungsvoll, schlicht, ohne besondere Pointe, denen satirische Schärfe oder innere Dramatik fehlen, die aber von größter Eleganz sind, „probably the purest in style of the neo-latin poetry“.<sup>288</sup> Navagero war stark von der Griechischen Anthologie beeinflusst, die ihn zu jener „praedulcis prisca suavitas“ führte, die man an ihm rühmte.<sup>289</sup> Seit 1506 war er Bibliothekar der Bibliotheca Marciana, und auch durch seine

<sup>282</sup> Blossius Palladius (bis 1550). Texte: Carmina, hg. von M. Quinlan-McGrath 1990. Biographie: Ellinger 1929, 229; D’Amico 1983, 111; E. Bentivoglio, Blossio Palladio di Colvecchio nella Roma tra Giulio II e Giulio III; M. Dewar, Blossio Palladio and the Silvae of Statius, in: Studi umanistici Piceni 10, 1990, 59-64. Vgl. auch oben Anm. 163.

<sup>283</sup> I.D. Rowland, Some Panegyrics to Agostino Chigi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47, 1984, 194-199; M. Dewar, Encomium of Augustino Chigi and Pope Julius II in the „Suburbanum Augustini Chisii“ of Blossio Palladio, in: Studi umanistici Piceni 11, 1991, 61-68; M. Quinlan-McGrath, Blossius Palladius, Suburbanum Augustini Chisii. Latin Text and English Translation, in: Humanistica Lovaniensia 39, 1990, 93-156. Im Anhang werden Epigramme auf Villen und Gärten von Maddaleni de’ Capodiferro, Girolamo Borgia, Girolamo Donato und Antonio Tebaldeo abgedruckt.

<sup>284</sup> J.H. Gaisser, The rise and fall of Goritz’ feasts, in: Renaissance Quarterly 48, 1995, 41-57.

<sup>285</sup> Epigrammata antiqua Urbis 1520; D’Amico 1983, 86 und 111.

<sup>286</sup> Die Epigramme entstanden Anfang 1513. Literatur: Ch.L. Stinger, The Renaissance in Rome, Bloomington 1985; Rowland 1998.

<sup>287</sup> Andreas Navagerus (1483-1529). Ein Portrait der Tizian-Schule in Berlin zeigt ihn (s. Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, bearb. von H. Bock, Berlin 1996, Kat.-Nr. 2373). Bekannt ist weiter sein von Raffael gemaltes Portrait, das ihn zusammen mit Agostino Beazzano zeigt (Rom Galleria Doria Pamphilij, ca. 1516. Siehe Meyer zur Capellen 2008, 130-135, und Taf. 76). Texte: Orationes duae carminaque nonnulla, Venedig 1530. Mit den dort gedrucktem „Lusus“ wurden auch die Gedichte des Marcantonio Flaminio herausgegeben. Navageros Gedichte wurden auch in die Carmina quinque poetarum illustrium von 1548 bzw. 1552 aufgenommen. Perosa/Sparrow 1979, 227-232; Laurens/Balavoine 1975, 189-195; Nichols 1988, 376-387; A. Wilson (Hg.) Lusus pastorales, Text and Translation, Nieukoop 1973; Ausgabe von C. Griggio 2001. Literatur: Ellinger 1929, 202; zur Benutzung der Griechischen Anthologie: Hutton 1935, 189-192.

<sup>288</sup> Ebenda, 189.

<sup>289</sup> So Paolo Giovio, zitiert ebenda, 190.

Herausgebortätigkeit bei Aldus Manutius machte er sich verdient. Die Republik Venedig vertrat er in Spanien und Frankreich. Ein Kreis von Dichtern hatte sich um den venezianischen Heerführer Bartolomeo d'Alviano im Friaul, in Pordenone, gebildet. Ihm gehörte unter anderen Francesco Pittani aus San Daniele an.<sup>290</sup>

Einer Generation, deren Lebensmittelpunkt in die Zeit nach dem Sacco di Roma fällt, gehören Lilio Gregorio Giraldi, der gelehrte Verfasser einer Literaturgeschichte,<sup>291</sup> Lazaro Buonamico,<sup>292</sup> und der schon erwähnte Valerianus an, von dem auch die Schrift „De litteratorum infelicitate“. Seine „Poemata“ wurden 1550 veröffentlicht. Der früheste wirklich beachtliche Übersetzer der Anthologie ist Benedetto Accolti, ein gebildeter Dichter mit großen mythologischen Kenntnissen<sup>293</sup>. In Oberitalien wirkte Andrea Alciati, dessen Epigramme für seine Emblemata den größten Erfolg der europäischen Literaturgeschichte hatten<sup>294</sup>. Umfassend nutzt Alciati die Griechische Anthologie. In Rom zeigt sich die immer stärkere Präsenz der Griechischen Anthologie daran, dass Giambattista Pio griechische Epigramme für Paul III. ins Lateinische übersetzte.<sup>295</sup>

#### IV. Das neulateinische Epigramm in Frankreich

Die traditionell engen kulturellen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich, verstärkt durch die Italienpolitik der französischen Könige seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, brachten die Ideen des Humanismus und die neulateinische Literatur aus Italien in den Norden und verwandelten zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen schon lange wirksamen „préhumanisme“ in eine sich deutlich artikulierende humanistische Bewegung.<sup>296</sup> Einen wesentlichen Beitrag dazu leisteten italienische Dichter und Gelehrte, die nach Frankreich gegangen waren. Fausto Andreliano hielt sich am französischen Königshof auf und lehrte an der Universität von Paris, an die auch Konstantin Lascares und Aleandro eingeladen wurden. Andrea Navagero starb 1529 in Blois, wo er in diplomatischer Mission tätig war. Filippo Beroaldo d.Ä. wirkte in Lyon, Andrea Alciato in Bourges, in Toulouse lehrten Girolamo Balbo und Ludovico Eliano,<sup>297</sup> Giulio Cesare Scaligero lebte in der Bischofsstadt Agen. Drucker wie Josse Bade aus Assen (Badius Ascensius) spielten eine besondere Rolle bei der Verbreitung der neuen Ideen. Die Einrichtung der königlichen Bibliothek in Fontainebleau, und die Gründung des „Collège des lecteurs royaux“ im Jahre 1530 sowie der Aufbau

---

<sup>290</sup> Franciscus Pithaianus (um 1490-1552). Texte: Poeti d'Italia; Epigrammatum libellus, hg. von M. Bossotti, Dissertation Triest 1971/72.

<sup>291</sup> Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), Protonotarius Apostolicus. Texte: Poemata, Lyon 1536; Perosa/Sparrow 1979, 207-208. Seine literaturgeschichtlichen Werke: Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem, Florenz 1551; De poetis nostrorum temporum, Florenz 1551. Literatur: Hutton 1935, 183-185.

<sup>292</sup> Lazzaro Buonamico (1479-1552). Literatur: Ellinger 1929, 257; Hutton 1935, 180-181.

<sup>293</sup> Benedetto Accolti (1497-1549). Seine Gedichte sind in den Carmina quinque poetarum illustrium veröffentlicht; Perosa/Sparrow 1979, 277. Literatur: Ellinger 1929, 242-243.

<sup>294</sup> Andreas Alciatus (1492-1550). Epigramme veröffentlichte er schon in der Sammlung der Selecta Epigrammata des Cornarius, Basel 1529; die erste Ausgabe der Emblemata erschien 1531; Laurens/Balavoine 1975, 247-257. Literatur: Hutton 1935, 196-208.

<sup>295</sup> Ebenda, 144f.

<sup>296</sup> Zur literaturgeschichtlichen Einordnung von „préhumanisme“ und „humanisme“ vgl. F.R. Hausmann, Französische Renaissance, Stuttgart/Weimar 1993, 18-28.

<sup>297</sup> Ijsewijn 1990, 129.

humanistischer Kollegs wie des Collège de Coqueret in Paris unter Jean Dorat 1533, sind markante Zeugnisse für die Übernahme des Humanismus.<sup>298</sup>

Mit den neuen literarischen Formen trat auch das Epigramm seinen Weg nach Frankreich an und wurde zu einer Modegattung wie in Italien. Erasmus ließ schon 1507 in Paris zusammen mit seinen „Adagia“ 48 „Varia epigrammata“ drucken, denen 1518 die umfassende Baseler Ausgabe der Epigramme folgte.<sup>299</sup> Zu einer Blütezeit der Epigrammdichtung wurden die dreißiger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Es ist sicher kein Zufall, dass am Anfang dieses Jahrzehnts der erste Druck der *Anthologia Graeca* von 1531 in Paris steht, des großen Vorbilds der Gattung.<sup>300</sup> Vor 1535 entstanden die Epigramme des in Paris und Orléans als Juaraprofessor lehrenden Benediktiners Nicolas Barthélemy de Loches<sup>301</sup>. Auch die Gedichtsammlung „Farrago“ des später besonders für seine Oden bekannten Germain de Brie enthält Epigramme.<sup>302</sup> Salomon Macrin, der „französische Horaz“, veröffentlichte schon um 1530 zwei Gedichtbände, die auch Epigrammen enthielten,<sup>303</sup> später weitere Bände mit „Carmina“. In Paris wurde 1536 zum ersten Mal durch Leger Duchesne die Anthologie „*Flores epigrammatum ex optimis quibusque auctoribus excerpti*“ gedruckt.<sup>304</sup> Auch muttersprachliche Dichter machten sich die Form des Epigramms zu eigen: Clément Marot schrieb nach seinem Ferrara-Aufenthalt 1538 Nachahmungen der Epigramme Martials in französischer Sprache.<sup>305</sup>

Lyon, die bedeutendste Handelsstadt im Süden Frankreichs mit intensiven kommerziellen und intellektuellen Beziehungen zu Italien, war in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ein besonderes Zentrum des Humanismus und brachte auch eine reiche Epigrammliteratur hervor. Die Blüte der französischsprachigen „Dichterschule von Lyon“ mit ihrer reichen Sonettproduktion steht damit in engem Zusammenhang. 1536 erschienen in Lyon die „*Nugae*“ des Nicolas de Bourbon.<sup>306</sup> Es folgten 1538 die „*Carminum libri IV*“ des Etienne Dolet, der später als Ketzer verbrannt wurde; 49 der 1538 gedruckten Epigramme

---

<sup>298</sup> Eine knappe Einführung in dieses Thema mit Literatur in: Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 255ff.

<sup>299</sup> Desiderius Erasmus Roterodamus (1464/69-1536). *Varia epigrammata*, gedruckt zusammen mit der überarbeiteten Fassung der „*Adagiorum collectanea*“ bei J. Petit und J. Bade Paris 1506; *Epigrammata De. Erasmi Roterodami*, Basel 1518 bei J. Froben; *Collected Works of Erasmus* Bd. 85, Poems, translated by H. Miller, edited and annotated by H. Vredeveld, Toronto/Buffalo/London, 1993. Band 86 enthält den Kommentarteil.

<sup>300</sup> Beckby, Bd. 1, 76. Auch die 1549 in Basel erschienene Ausgabe strahlte sicher in den französischen Raum aus. In Paris wurde 1566 eine weitere Ausgabe der *Anthologia Graeca* gedruckt. Dazu: J. Hutton, *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca 1946.

<sup>301</sup> Nicolas Barthélemy (1478-1535?). Literatur: J. Rolland, N.B. de Loches, Paris 1920. Der Autor ist vor allem bekannt durch seine Komödie „*Momos*“ und durch seine geistliche Tragödie „*Christus Xylonicus*“.

<sup>302</sup> Germain de Brie (ca 1490-1538). Texte: *Nugarum libri octo*; Perosa/Sparrow 1979, 359-361.

<sup>303</sup> Salomo Macrinus (1490-1557). Texte: *Epigrammatum libri II*, 1548; *Carminum libri IV*; Perosa/Sparrow 1979, 351-358; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 303-313. Literatur: I.D. McFarlane, Jean Salmon Macrin, in: *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 21, 1959, 55-84 und 311-349; ebd. 22, 1960, 73-89; G. Soubeille, *Deux épigrammes manuscrites de S. M.*, in: *Pallas. Annales de l'Université de Toulouse*, XXII, 1975.

<sup>304</sup> Leodegarius a Quercu, *Flores epigrammatum ex optimis quibusque auctoribus excerpti*, 2 Bde., Paris 1536; weitere Auflagen der Anthologie erschienen 1555 und 1560. Der Titel des zweiten Bandes ist „*Farrago poematum*“: Ijsewijn 1977, 230.

<sup>305</sup> Mehnert 1970, 55-75.

<sup>306</sup> Nicolaus Borbonius (1503-ca. 1551). Texte: *Nugae*, Paris 1533; *Nugarum libri octo*, Lyon 1536; *Nugarum libri VIII ab auctore... aucti et recogniti*, Paris 1538; V. Saulnier, N.B., *Nugae, Poésies traduites et choisies*, Paris 1945; Perosa/Sparrow 1979, 366-370; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 293-301; „*Nugae*“ (Bagatelles) 1533, édition critique, introduction et traduction par S. Laigneau-Fontaine, Genf (Travaux d'Humanisme et Renaissance 446) 2008. Literatur: V. Saulnier, *Recherches sur N.B. l'Ancien*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 16, 1954, 172-191.

waren schon in den „Carminum libri II“ von 1534 erschienen.<sup>307</sup> 1537 erschienen die „Epigrammatum libri IV“ des Jean Visagier, der an den Universitäten von Lyon und Toulouse tätig war.<sup>308</sup> Ihnen folgten 1538 in Paris seine „Libri inscriptionum duo“. Aus den dreißiger Jahren stammen auch die Epigramme des Julius Caesar Scaliger. Gedruckt wurden 1533 die „Nova Epigrammata“; die um 1539 verfassten „Heroes“ „Heroinae“ und „Thaumantia“ wurden 1546 in einer größeren Gedichtsammlung veröffentlicht; weitere Epigramme erschienen posthum in der Ausgabe der „Poemata omnia“, Heidelberg 1574, die Scaligers Sohn Joseph Justus besorgte.<sup>309</sup>

Auch in den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts übte die Gattung ihre Anziehungskraft aus. Eine besondere Rolle in der Aneignung der antiken Dichtung spielten die Dichter der „Pleiade“, die durch ihren Lehrer Dorat mit der griechischen und lateinischen Literatur vertraut gemacht wurden. Am Beispiel der Gedichte des Naugerius lernten sie auch die Epigrammdichtung näher kennen; Ronsard und Antoine de Baif übersetzten auch Gedichte aus der Griechischen Anthologie ins Lateinische.<sup>310</sup> Auch Epigramme des Mantuanus wurden übersetzt.<sup>311</sup> Joachim du Bellay, der sich eine Zeit lang in Rom bei seinem Onkel, dem gleichnamigen Kardinal, aufgehalten hatte, dichtete ebenso gut in lateinischer wie in französischer Sprache; er verfasste auch lateinische Epigramme.<sup>312</sup> Auch der Kardinal du Bellayselbst schrieb lateinische Gedichte.<sup>313</sup> 1548 erschienen bei Badius in Paris die „Poemata“ des Théodore de Bèze, später als „Juvenilia“ bezeichnet, die auch Epigramme enthielten.<sup>314</sup> Im selben Jahr wurde, ebenfalls in Paris, bei Nicolas Deriche (Nicolaus

<sup>307</sup> Stephanus Doletus (1509-1546). Texte: *Orationes duae in Tholosam*; darin auch *carminum libri II*, Lyon 1534; *Carminum libri IV*, Lyon 1538; Perosa/Sparrow 1979, 382-386; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 281-291. Literatur: M.C. Smith, *Latin Epigrams on Dolet*, *Acta Conventus neolatini Torontensis*, Binghamton 1991, 729-737; G. Defaux, Cément Marot, Etienne Dolet et l'épigramme „contre l'inique“, in: J. Céard (Hg.), *Langages et vérité*.

<sup>308</sup> Johannes Vulteius (um 1505-1542). Vulteius lebte zeitweilig auch am Hofe Franz' I. Texte: Eine zweite Auflage der „*Epigrammatum libri IV*“ erschien 1558 in Lyon. Literatur: J.-C. Margolin, *Le cercle des humanistes lyonnais d'après l'édition des Epigrammata (1537) de Jean Visagier*, in: *L'humanisme lyonnais au XVIe siècle*, Grenoble 1974, 151-183.

<sup>309</sup> Julius Caesar Scaliger (1484-1558); *Novorum epigrammatum liber unicus*, etc. Paris 1533; *Poemata ad illustrissimam Constantiam Rangoniam*, Lyon 1546, enthalten unter anderem *Nova Epigrammata*, *Thaumantia*, *Heroes*, *Heroinae*, *Manes Catullianae*; ferner: *Poemata omnia in duas partes divisa* 1574; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 267-279. Literatur: V. Hall Jr., *Life of J.C. Scaliger*, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, n.s. XL, 85-170; F.J. Nichols, *The literary relationship of the Poemata of J.-C. Scaliger*, Diss. New York 1967. Eine treffende Charakterisierung der Liebesepigramme Scaligers als Kunstdichtung bei Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 268: „Il serait vain de chercher dans les épigrammes amoureuses...trace d'un roman...et même sde sentiment. Scaliger ne fait que porter à ses ultimes conséquences une tradition qui remonte à Méléagre et aux premiers érotiques latins, continuée en Italie par le dernier Pontano et plus récemment par Navagero et Angeriano...“.

<sup>310</sup> W.Th. Elwert, *Die Lyrik der Renaissance und des Barock* in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Renaissance und Barock*, Bd. I, hg. von A. Buck, Frankfurt/a.M. 1972, 101-103.

<sup>311</sup> M. d'Amboise, *Les cent epigrammes ... traduytes de frère Baptiste Mantouan ... et la fable de l'amoureuse Bilis et de Caunus, traduyte d'Ovide...*, Paris 1532/33.

<sup>312</sup> Joachim du Bellay (1522-1560). Texte: *Poemata aliquot...cum aliquot epigrammatis*, Paris 1546; *Poematum libri IV, quibus continentur elegia, varia epigrammata, amores, tumuli*, Paris 1558; E. Courbet, *Les poésies de Joachim du Bellay*, Bd. 1, Paris 1918; Perosa/Sparrow 1979, 389-401; Nichols 1979, 524-545; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 355-362.

<sup>313</sup> Jean du Bellay (1492-1560), seit 1555 Kardinaldekan; von Joachim als „patruus“ bezeichnet, ist er in Wirklichkeit sein Vetter. Die Korrespondenz des Kardinals erscheint im Verlag Droz, Genf, zuletzt: *Cardinal Jean du Bellay, Correspondence. Tome III (1537-1547)*, édition de R. Scheurer et L. Petris, Genf 2008.

<sup>314</sup> Theodorus Beza Vezelius ((1519-1605). Texte: *Poemata*, Paris 1548 (Conrad Badius); *Icones, id est verae imagines*, Genf 1580; *Poemata varia* (unter anderem *Epitaphia*, *Epigrammata*, *Icones*, *Emblemata*), Genf 1599;

Dives) die Anthologie „Doctissimorum nostrae aetatis Itolorum epigrammata“ gedruckt, die unter anderem Gedichte von Flaminio, Molza, Navagero, Cotta, Lampridio und Sadoletto enthielt.<sup>315</sup> 1552 schließlich ließ Marc Antoine Muret seine „Iuvenilia“ drucken, darunter auch zahlreiche Epigramme<sup>316</sup>. 1555 und 1560 erschienen bei Léger Duchesne in Paris erneut „Flores Epigrammatum“<sup>317</sup>. Die „Carmina illustrium poetarum Itolorum“, ed. Joannes Matthaeus Toscanus, Lutetiae 1576, sollen diese Übersicht beenden.<sup>318</sup>

## VI. Das Epigramm in der Poetik des Julius Caesar Scaliger

Wie die Zeitgenossen Epigramme lasen und beurteilten, zeigt am besten die Poetik des Julius Caesar Scaliger,<sup>319</sup> in der dieser Gedichtgattung ein ganzes Kapitel, das 126. seines dritten Buches über die poetischen Grundformen, gewidmet ist.<sup>320</sup> Das dort Gesagte lässt sich ergänzen durch Ausführungen seiner Stillehre, vor allem aber durch seine eingehenden Untersuchungen und literarischen Würdigungen antiker und neulateinischer Dichter im sechsten Buch der Poetik.

### 1. Allgemeines zum Epigramm

Scaliger beginnt seine Gattungspoetik des Epigramms mit einer Untersuchung des griechischen Wortes „epigramma“ und dessen lateinischer Übersetzung „inscriptio“. Ursprünglich seien die Epigramme ganz ihrer wörtlichen Bedeutung gemäß lobende Aufschriften auf Statuen, Siegeszeichen und Bildern gewesen („quae statuis, trophaeis, imaginibus pro elogiis inscribentur, ea primo veroque significato epigrammata sunt appellata“). Losgelöst aber von den realen Gegenständen und zur reinen Literatur geworden („ubi vero in librum transfertur“) würden die Gedichte eigenständig, und damit wandle sich die Funktion des Epigramms: Erscheine in der Überschrift der Name des Bildwerkes, werde die Statue selbst, genauer: ihr in der Vorstellung des Lesers existierendes Bild, gleichsam zur inscriptio des Epigramms („ipsa enim statua inscriptio est epigrammatis, haud sane statua ipsa, sed statuae sive imaginis imago“). Er verdeutlicht dies durch ein Beispiel: Ausonius schreibt für das Standbild des Redners Rufus ein Epigramm; aus diesem Zusammenhang gelöst und in eine Gedichtsammlung aufgenommen, ist nicht mehr das Epigramm die

---

Literatur: Un premier recueil de poésies latines de Théodore de Bèze, textes inédits, publiés et annotés par F. Aubert, J. Boussard et H. Meylan, Genf 1954 (= Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance XV, 1953); Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 327-343.

<sup>315</sup> Perosa/Sparrow 1979, XXIV, Anm. 16; Elwert (wie Anm. 131), 106 und 127.

<sup>316</sup> Marcus Antonius Muretus (1526-1585); seit 1554 hielt sich Muret in Rom auf. Texte: Marci Antonii Mureti Iuvenilia, Paris 1552; Laurens/Balavoine 1975, Bd. 2, 345-353; Marc-Antoine Muret, Iuvenilia, édition critique, traduction et annotation par V. Leroux (Travaux d'Humanisme et Renaissance 450), Genf 2009.

<sup>317</sup> Ijsewijn 1977, 230; 1576/77 erschienen in Paris die Carmina illustrium poetarum Itolorum bei Matthaeus Toscanus in 2 Bänden (Nichols 1979, 15); 1582 wurde dort die Sammlung Poetae tres elegantissimi (Marullo, Angeriano, Johannes Secundus) veröffentlicht (Perosa/Sparrow 1979, XXIV, Anm. 16).

<sup>318</sup> Onorato (wie Anm. 99), 141.

<sup>319</sup> Der Text der Poetik Scaligers wurde benutzt in dem Facsimile-Neudruck der Poetices libri septem Lyon 1561, hg. von A. Buck, Stuttgart/Bad Cannstatt 1964. Zitiert wird nach Seite und Spalte (a/b) sowie bei Bedarf nach den Abschnitten in den jede Seite von oben nach unten durch die Buchstaben A-D eingeteilt ist. Verglichen wurde der 3. Band der von L. Deitz herausgegebenen, übersetzten und erläuterten Ausgabe der Poetik, Stuttgart/Bad Cannstatt 1995.

<sup>320</sup> Scaliger 169b, D-171b, B.

„*inscriptio*“, sondern die Statue selbst wird zur Überschrift für das Gedicht, das den Titel „Auf die Statue des Rufus“ trägt. Um Scaligers Gedanken weiterzuführen und das Gemeinte mit der überlieferten deutschen Übersetzung „Sinngedicht“ für „Epigramm“ zu verdeutlichen: Die Statue wird durch das Sinngedicht zum Sinnbild. Durch eine solche Verbindung von Wort und Bild rückt das Epigramm auf Bildwerke in die Nähe des Emblems, das sich durch den engen Zusammenhang von Bild, Motto und Bilddeutung („*subscriptio*“) auszeichnet. Nach dieser Differenzierung für Kenner („*emunctioribus ingeniis*“) kommt er zur allgemeinen Definition des Epigramms.

## 2. Definition des Epigramms

Scaliger bezeichnet das Epigramm als ein kurzes Gedicht („*poema breve*“), das sich entweder in schlichter Form auf eine Person, Sache oder Handlung bezieht („*cum simplici cuiuspiam rei vel personae vel facti indicatione*“) oder in einem mehrstufigen Aufbau der Gedanken („*composita sunt*“) eine Schlussfolgerung entwickelt („*ex propositis aliquid deducens*“),<sup>321</sup> die den Sinn der ursprünglichen Aussage steigert, abschwächt, auf der gleichen gedanklichen Ebene belässt oder die etwas Verschiedenes beziehungsweise Gegensätzliches ausdrückt. Dem Epigramm spricht er zwei besondere Eigenschaften zu („*duas virtutes peculiare*“): Sein besonderes formales Merkmal ist die Kürze („*brevitas proprium quiddam est*“); seine „Seele“ und innere Form ist die geistvolle Zuspitzung („*argutia anima ac quasi forma*“). Dabei ist der Begriff der Kürze relativ: ein Epigramm kann aus einem Einzeldistichon bestehen, aber auch wesentlich länger sein.

Ausgehend von der antiken Einteilung der Literatur in das dramatische (das heißt: das in direkter Rede gestaltete), das erzählende und das beide Elemente verbindende Genus, ordnet er das Epigramm allen drei Genera zu. Aus der Perspektive der Rhetorik, die zwischen Gerichtsrede („*genus iudiciale*“), Beratungsrede („*genus deliberativum*“ bzw. „*suasorium*“) und darstellender Rede (*genus demonstrativum*) unterscheidet, stellt er fest, das Epigramm nehme seine Stoffe aus allen drei Bereichen („*epigrammatum tot sunt genera quot causarum*“). Für das „*genus deliberativum*“ zum Beispiel nennt er Grab- und Lobgedichte, aber auch Liebesepigramme. Die Epigramme auf Bilder könne man entsprechend dem „*genus demonstrativum*“ zuweisen. Im Grunde aber eigne sich das Epigramm für alle Gegenstände und Gedanken.<sup>322</sup> Dieser inhaltlichen Vielfalt entsprächen die unbegrenzten sprachlichen Möglichkeiten der Gattung: Alle Versformen, alle Wörter und Stilfiguren könnten verwandt werden. Es dürften auch neue Wörter geprägt, ja gelegentlich auch unlateinische Wörter oder Wortformen (Barbarismen oder Soloezismen) verwendet werden; denn ein neues, gut erfundenes Wort oder Wortspiel rufe Lachen oder Bewunderung hervor.

Den Stil der Epigramme kennzeichnet Scaliger mit folgenden Begriffen: „*candida*“ (klar), „*culta*“ (gewählt in der Sprache), „*tersa*“ (gut durchgeformt), „*mollia*“ (eingängig) und „*affectuum plena*“ (reich an innerer Bewegung). Sie endeten manchmal mit einer Pointe („*arguta in fine*“), manchmal abrupt oder mit offenem Schluss („*deficientia et mutila*“). Der Liebesleidenschaft zum Beispiel entsprächen unvollendete Sätze und Gedanken oder Wiederholungen. Häufig drückten Epigramme auch Wünsche oder Reflexionen aus („*desiderii... cogitationum expressio*“). Gewarnt wird vor obszönen, plumpen oder geistlosen

<sup>321</sup> „*Composita*“ bedeutet einfach nur: „zusammengesetzt“ und meint keinesfalls die später von Lessing hervorgehobene Zweiteilung.

<sup>322</sup> In der ersten wirklichen Monographie zur Poetik des Epigramms, dem in der Nachfolge Scaligers und in engster Anlehnung an ihn verfassten Traktat des Portugiesen Tomé Correia „*De toto eo poematis genere, quod epigramma dicitur*“, Venedig 1565, werden zahlreiche Untergattungen genannt, zum Beispiel „*lusus*“, „*epitaphium*“, „*naenia*“ und „*epicedium*“. Dazu: F. Socas, Francisco Javier Escobar Borrego, *Un tratado renacentista sobre el epigrama*, in: *Humanistica Lovaniensia* 54, 2005, 157-187, bes. 162-177.

Wendungen oder billigen Wortwitzen; es werden auch Beispiele für gelungene Wortspiele gegeben.

### 3. Grundtypen des Epigramms

Im Anschluss an die Definition behandelt Scaliger, ausgehend von inhaltlichen und stilistischen Kategorien, die Einzelformen des Epigramms, die sich in vier Grundtypen zusammenfassen lassen.

#### a) Das gefühlvolle und gefällige Epigramm<sup>323</sup>

Hierzu gehören die weichen, zarten, locker gefügten Liebesgedichte („mollia, tenera, laxa, affectus in se amatorios continentia“).<sup>324</sup> Ihre Wirkung liege darin, dass sie gerade nicht auf Wirkung abzielten, also absichtslos schienen („efficacia est esse non efficacia, sed nequam“). Modern gesprochen: Die Gedichte sind ungekünstelt, naiv und gefühlvoll. Ohne innere Kraft und Spannung flößen sie dahin („totus tractus se in languorem dat“). Als Beispiel nennt er die meisten Epigramme Catulls und vergleicht sie mit Honig („in hoc genere mel statuimus“). Dabei warnt er jedoch vor den kraftlos-schwachen und gedankenarmen Epigrammen, wie sie zur Zeit in Mode seien („cavebis omnino a languidis et insulsis, cuiusmodi recentiorum vides multa“).<sup>325</sup>

#### b) Das kritische und aggressive Epigramm<sup>326</sup>

Im Gegensatz zu den „weichen“ Epigrammen stehen die lebhaften, kraftvollen, beißend-aggressiven. Als Beispiel nennt Scaliger Martial („vivida, vegeta, acria, qualia Martialis“). Hier unterscheidet er drei Untergruppen:

- Gedichte, die Unanständiges und Hässliches enthalten („in qua foeditas est“); sie möchte Scaliger ganz aus der Dichtung verbannen.
- Eine zweite Gruppe vergleicht er mit Galle („fel“). Die Gedichte haben einen bitteren Geschmack; sie enthalten Vorwürfe und Schmähungen, Beschimpfungen und Verleumdungen und „riechen nach Gift“ („amarulenta species haec, obiurgatoria, obrectatrix, maledica, virus olens“). Ein anständiger Mensch dürfe sie verwenden, um schlechte Sitten zu kritisieren, wenn er nur Schändliches vermeide und den Anstand wahre („sine opprobriis, et convicia sint civilia“). Ein Beispiel zitiert er aus einem eigenen Epigramm.
- Eine dritte Gruppe vergleicht er mit Essig; sie ist bissig und kritisiert, ohne zu beschimpfen („mordax genus hoc carpit sine maledictis“).
- Die vierte Gruppe charakterisiert er durch den Begriff „Salz“. Die Gedichte rufen Lachen hervor, ohne zu tadeln oder besonders bissig zu sein („ex iis captatur risus sine ulla vituperatione atque haud multa mordacitate“). Sie sind witzig und ironisch. Als Beispiel wird das Martial-Epigramm 3, 20 angeführt.

#### c) Das gedankenreiche und kunstvoll gestaltete Epigramm<sup>327</sup>

Hier unterscheidet Scaliger zwei Spielarten.

- Die erste Art von Epigrammen „hetzt sich selbst“, das heißt, sie ist voll innerer Spannung und lässt einen Gedanken auf den anderen folgen („quam ‚sibi instantem‘ appellare consuevimus“), ist inhaltsreich, dicht, voller unterschiedlicher Argumente und Perspektiven

---

<sup>323</sup> Scaliger 170b, B.

<sup>324</sup> Scaliger 171a, B.

<sup>325</sup> Scaliger 170b, C.

<sup>326</sup> Scaliger 170a, B-C.

<sup>327</sup> Scaliger 170a, C-D.

(„confertam, densam, multiplicem“). Die Gedanken sind stets so pointiert formuliert, dass jeder Satz für sich selbst stehen könnte und das Gewicht einer Sentenz hat. Jede Aussage wird von der folgenden überboten („singulis quibusque momentis tam acute conficit, ut ibi sisti queat sententia; at illa semper crescit“). Für solche Gedichte braucht man eine hohe Kunstfertigkeit und großes Talent („non nisi multae artis multique ingenii“).

- Ein anderer Art bezeichnet er als „edel und vornehm“ („nobilis ac generosa“). In ihr verbinde sich Anmut (wie er sie im Typ a beschreibt) mit Ernst, Zuspitzung und innere Anspannung (wie sie in der ersten Untergruppe von c behandelt ist) mit ruhiger Gelassenheit („ut sit venustas cum gravitate, et acumen cum lenitate“). Die Gedichte seien durchgängig von einer genau kalkulierten inneren Ausgeglichenheit und Ausgewogenheit geprägt („scita quadam aequabilitate plena“), eine Haltung, die selten anzutreffen sei. Der Rhythmus ergebe sich natürlich aus dem Wesen des Gedichtes und wirkt nicht künstlich aufgesetzt und gezwungen („numerus quasi natus ibi, non illatus aliunde aut affectatus ambitiose“). Der Geist des Lesers bleibe bis zuletzt in erwartungsvoller Spannung, die erst mit dem letzten Satz gelöst werde und zur Ruhe komme („suspensus animus usque ad extremum. Qua recepta sententia satur sit, nec audeat in eo quidquam praeterea quaerere“). Als Beispiel nennt Scaliger seine eigenen Gedichte. Offensichtlich verkörpert dieser Typus des Epigramms für ihn das Ideal.

#### d) Das einfache Epigramm in der Form der Inscriptio<sup>328</sup>

Zum Abschluss des Abschnittes kommt Scaliger auf die ursprüngliche Form des Epigramms zurück, die er schon in den allgemeinen Ausführungen über die Gattung behandelt hatte (vgl. oben: „cum simplici cuiuspiam rei vel personae vel facti indicatione“). Er gibt Regeln für Aufschriften auf Statuen, Siegeszeichen und Weihegeschenke. In möglichst schlichter Folge sollen die Tat, der Sieg, die Namen der Weihenden, ihre Familien und ihr Vaterland aufgeführt werden.

### 4. Stil und dichterische Wirkung der Epigramme

Eine wesentliche Rolle in Scaligers Poetik spielen die „Affekte“ („affectus“) der Dichtung. Der Begriff meint hier nicht die dargestellten Gefühle, sondern die dichterische Wirkung, die von den Texten ausgeht, ihren Gesamtton, der sich aus der dargestellten Wirklichkeit und den entsprechenden Stilmitteln ergibt. Was er dazu in den Kapiteln 1 – 24 des 4. Buches der Poetik ausführt,<sup>329</sup> erhellt das zum Stil der Grundtypen des Epigramms Gesagte.

a) Die Affekte, Ton- und Stimmungslagen des gefühlvollen, „weichen“ Epigramms werden charakterisiert durch die Begriffe „venustum“ (Kapitel 6),<sup>330</sup> „suave“ (Kapitel 11),<sup>331</sup> „molle“ (Kapitel 10)<sup>332</sup> und „amoenum“ (Kapitel 9).<sup>333</sup> „Venustum“ ist das Schöne im Gegensatz zum äußerlich oder moralisch Hässlichen („turpitude“). Das „venustum“ zieht den Geist des Hörers bzw. Lesers an („allicit auditorem“). Insofern ist es der „suavitas“ verwandt, der „suavitas“, der die „asperitas“ gegenübersteht: das Angenehme und Liebliche dem Rauhen und Unangenehmen. Auch vom „amoenum“ geht eine positive Wirkung aus: es erfreut den

---

<sup>328</sup> Scaliger 171b, A.

<sup>329</sup> Scaliger 174a-196b.

<sup>330</sup> Scaliger 184b-185a.

<sup>331</sup> Scaliger 186a.

<sup>332</sup> Scaliger 185b-186a.

<sup>333</sup> Scaliger 185a-185b, innerhalb des Kapitels über das „Floridum“.

Hörer („facit ad delectationem“). Das „molle“, das Weich-Fließende, hingegen steht auf der Grenze: Es kann angenehm sein, kann aber auch so sehr zerfließen, dass es seine Konturen verliert: Ein „weiches“ Gedicht kann durchaus unschön (ohne „venustas“) sein.

b) Den Gegensatz zu diesen „Affekten“ bilden Ton und Stimmung des „acre“ und „acutum“ (Kapitel 14 und 15),<sup>334</sup> die in den kritisch-aggressiven Epigrammen vorherrschen. „Acutum“ meint das, was sich von der landläufigen Meinung unterscheidet oder was auf andere Weise als die allgemein Übliche ausgedrückt wird („diversum a populi opinione vel alio modo quam vulgari dictum“). Speziell ist mit „acutum“ oder „acumen“ die pointierte, geistreiche Aussage gemeint. Auch das „acre“ kann eine Pointe setzen, doch diese verletzt und kränkt („acre est quod acutum, verum non solum movet ut acutum, sed etiam vellicat“). „Acrimonia“ bedeutet Sarkasmus.

c) Den Bereich des stilistisch durchgestalteten Epigramms betrifft der Begriff des „cultum“ (Kapitel 4 des 4. Buches).<sup>335</sup> „Cultum“ meint die sorgfältige Wahl der Gedanken und sprachlichen Mittel. Sie vermeiden Gewöhnliches und sind zurückhaltend und kontrolliert („evenit in sententiis, ubi non omnia, quaecumque dicere potes, dicis“).

Zu Tugenden, die für jede Dichtungsart gelten („virtutes poetae“), also auch für das Epigramm, gehört die „variatio“, der Scaliger das 28. Kapitel des 3. Buches widmet.<sup>336</sup> „Varietas“ bedeutet Vielfalt und überraschende Neuheit („summa enim laus in poetica novitas“). „Das Prinzip der varietas sorgt dafür, dass der Leser bis zum Schluss gespannt bleibt („ut auditorem ad ultimum usque verbum suspensum teneat“). Abwechslungsreichtum und immer neue Perspektiven: Das gilt sowohl für gedankliche und stilistische Ausgestaltung der einzelnen Gedichte als auch für die Komposition eines ganzen Gedichtbuches.

## 5. Antike und neulateinische Epigrammdichter in kritischer Würdigung.

Das bedeutendste Vorbild der Epigrammdichtung sind für Scaliger die Werke Martials. Ihn habe er, so sagt er im 6. Kapitel 6. Buches der Poetik,<sup>337</sup> schon so oft gewürdigt, dass er ihn unter den Dichtern der „Tertia aetas“, der Zeit nach Augustus, nur noch kurz berühren wolle: Viele seiner Epigramme seien „göttlich“ („divina“), von einer besonderen Reinheit der Sprache („sermonis castitas“). Er hebt die durchsichtige, klare Art der Argumente („argumenti species luculenta“) und die gelungene Gestaltung der Verse hervor, die er als einfach-fließend, rhythmisch und voll bezeichnet („candidi, numerosi, pleni, denique optimi“). Auf die unanständigen Inhalte, die Obszönitäten („foeda“) des Dichters freilich wolle er sich nicht kritisch einlassen, ja derlei nicht einmal lesen.

Auch Catull, den er schon als Beispiel für den Epigrammtyp b) erwähnte, wird ausführlicher behandelt in dem Kapitel über die „secunda aetas“, das Zeitalter der „Erfinder der lateinischen Poesie“ (Buch 6, Kapitel 7).<sup>338</sup> Insgesamt sieht er den Dichter ausgesprochen kritisch: Die traditionelle Bezeichnung „doctus“ spricht er ihm rundweg ab. Seinen Stil charakterisiert er als „mollis, tersus, rotundus“. Bisweilen aber seien die Gestaltung der Verse und auch die Gedanken zu wenig geschmeidig, ja hart („eius autem syllabae durae sunt, tum ipse non raro durus“); manchmal falle er ins genaue Gegenteil, ins Weiche und Zerfließende

---

<sup>334</sup> Scaliger 186b.

<sup>335</sup> Scaliger 184a.

<sup>336</sup> Scaliger 119a-120a.

<sup>337</sup> Scaliger 323b.

<sup>338</sup> Scaliger 333a-334a.

(„aliquando vero adeo mollis, ut fluat, neque consistat“). Sein Wortschatz sei wenig gewählt, die Ausdrucksweise häufig schamlos, oft schlaff und haltlos, häufig verkrampft und gezwungen („multa impudica, quorum pudet; multa languida, quorum miseret, multa coacta, quorum piget“). Seinem Gedankengang fehle die innere Straffheit; er lasse sich vom Fluss seiner Verse dahintragen („invitum tractum esse et multum et saepe constat a suis versibus“).

Bei der Besprechung der neulateinischen Dichter im 4. Kapitel des 6. Buches<sup>339</sup> berücksichtigt Scaliger etwa zwanzig Epigrammdichter, die alle auch in der oben gegebenen Übersicht über die Entwicklung der Gattung in Italien und Frankreich enthalten sind. Natürlich behandelt er jene, die in der Nachwelt zu den Großen der neu-lateinischen Dichtung gerechnet wurden, er bespricht aber auch eine Reihe weniger Bedeutender.

Von den Epigrammen des Poliziano erwähnt er zwei: die Kurzelegie („eligidium“). „Ad Lalagen“ sei perfekt („optimum“) und das „Violae“ überschriebene Gedicht äußerst anziehend („suavissimum“).<sup>340</sup> Von Sannazaro heißt es: „Idem primus epigramma cultum dedisse creditur a nobis primusque argutias tersas ostendisse“.<sup>341</sup> Gerühmt wird also der Typus des kunstvoll ausgearbeiteten, gebildeten Epigramms mit fein durchdachter Pointe. Ausführlicher beschäftigt sich Scaliger mit der Dichtung Pontanos. An ihm entwickelt er sein eigenes Ideal von Dichtung. Insgesamt hebt er zwar rühmend hervor: „nervum, numerum, candorem, venustatem“;<sup>342</sup> seine Gedichte gäben Zeugnis von einem „ingenium redundans“, doch könne er nicht beanspruchen, der erste der Dichter der Gegenwart zu sein. Er folge zu sehr seinen raschen Einfällen („rapiditas ingenii“); es fehle das rechte Maß, das die Seele der Dichtung sei („moderatio, quae est mens poeseos“).<sup>343</sup> Getadelt werden immer wieder unpassende Ausdrücke, ungeschicke Wortverbindungen, missglückte Bilder, fehlerhafte Verse und Brüche in der Gedankenführung. Bei der Besprechung der einzelnen Werke halten sich darum Lob und Tadel die Waage. Die „Lepidinae“ werden charakterisiert als „lepida sane, suavia et composita“, anmutig, süß und anziehend und wohl geordnet,<sup>344</sup> die „Baiana Carmina“ als „elegantia et lascivia“ bezeichnet; sie könnten es sogar mit den Gedichten Catulls aufnehmen.<sup>345</sup> An den „Tumuli“ kritisiert Scaliger die ständig wiederkehrenden Elemente einer inzwischen wohl schon abgegriffen wirkenden poetischen Bildwelt: „rosae, violae lilia, hyacinthi; blandititae, nequitiae; lusus, ioci; decor; nardus, ver, corolla, thus“ und das mythische Personal: „Mars, Pallas, Venus, Charis,; crocum, laurus, myrtus, unguenta, costum (Kostwurz), lacrimae, myrrha, Musae, Clio, Aganippe, Aon, Pieris“, dazu Metaphern wie „spiret ver, floreat urna; fregit Amor pharetram; ambrosius liquor“. Der Kommentar: „Qui odores, toties iterati, foetent; sordent munditiae; ver fiet hiems; Musae ravesunt; amor odium fit“: Zuviel Schönheit kann also ins Gegenteil umschlagen. Letztlich geht es Scaliger darum, durch sorgfältige Durcharbeitung Weniges, aber sehr Gutes zu schaffen, das den Beifall der Kenner findet: „ex perpauca illis meliorum opinionem mihi comparare“.<sup>346</sup>

Kritisch sieht er zwei der beliebtesten Epigrammatiker seiner Zeit, Marullus, und Naugerius. Marullus widmet er einen umfangreichen Abschnitt.<sup>347</sup> Er sieht ihn geradezu als

---

<sup>339</sup> Scaliger 297a-317a. Für diesen Abschnitt wurde die Untersuchung von Reineke 1988 mit größtem Gewinn benutzt.

<sup>340</sup> Scaliger 309b.

<sup>341</sup> Scaliger 313b-315b (das Zitat S. 315a, C).

<sup>342</sup> Über Pontanus insgesamt Scaliger 311b-313b (das Zitat S. 311b, C).

<sup>343</sup> Scaliger 313b, B.

<sup>344</sup> Scaliger 312a, D.

<sup>345</sup> Provocant ipsa Catulliana: 313a, B.

<sup>346</sup> Scaliger 312 b, D.

<sup>347</sup> Scaliger 297b, D – 303a, C.

Antipoden seiner eigenen Epigrammdichtung und tadelt ihn deshalb besonders heftig (dazu im folgenden Abschnitt Genaueres). Navagero würdigt er mit einem recht zweifelhaften Kompliment: „Naugerii stilus generosus totus; semper enim aliquid vult, quantum potest“.<sup>348</sup> Der Dichter hat einen charakteristischen Stil, doch richtet er sein künstlerisches Wollen an seinen Fähigkeiten aus, nicht an einem absoluten Maßstab, und deshalb – so will er wohl andeuten – reicht es nur zu kunstlosen und schlichten Gedichten. Das mag auch daran liegen, dass Navagero stark von der Griechischen Anthologie beeinflusst ist.

Von den weiteren Epigrammdichtern erwähnt er positiv unter anderem Alciatus, Verinus, Amaseus und Mutius Aurellius. Die Emblemata des Alciatus könnten es an Einfallsreichtum mit jedem aufnehmen. Sie seien anziehend, von einer reinen Sprache, elegant, aber doch nicht ohne innere Spannung. Ihre inhaltlichen Aussagen seien für das Alltagsleben nützlich.<sup>349</sup> Ihre gedankliche Aussage sei nützlich für das gesellschaftliche Leben („sententiae tales, ut etiam ad usum civilis vitae conferant“). Hier spricht sich eine Hochschätzung des belehrenden, im Zusammenhang mit dem Emblem stehenden Epigramms (der „subscriptio“) aus, die schon weiter oben zur Sprache kam, und die auch zum Lob der Epigramme des Michael Verinus führen, die den „Disticha Catonis“ nachempfunden sind. Auf Grund seines tadellosen Lebenswandels habe Verinus trotz seiner jungen Jahre gehaltvolle, gewichtige Epigramme geschrieben, die eines reifen Mannes würdig seien.<sup>350</sup> An Amaseo (welcher der dichtenden Brüder Gregorio und Girolamo Amaseo gemeint ist, die 1489 von Kaiser Friedrich III. zu Poetae Laureati gekrönt wurden, wird nicht gesagt) lobt Scaliger den reinen, glänzenden Stil („purus et candidus“), kritisiert aber einiges am Versbau; vom Inhaltlichen überstiegen die Gedichte zwar das Alltagsniveau, seien aber doch insgesamt dem Wesen eines so begabten Dichters nicht angemessen.<sup>351</sup> Ein besonderes Lob erhält Mutius Aurellius. Er habe ein ausgesprochenes Gefühl für Rhythmen und für Wortwahl und Stellung. Alles sei auf das Feinste ausgearbeitet, und auch vom Inhalt her seien seine Gedichte bedeutend, so dass sie von den gelehrtesten Männern nachdrücklich gelobt würden. Für seine „Elegia ad Papam Leonem“ stellt er ihn mit Catull gleich, was seine geistvolle Eleganz angehe; in der Gesamtgestaltung des Gedichtes übertreffe er ihn noch.<sup>352</sup>

Eher negativ sieht er unter anderen die Dichter Altilius, Beatianus, Andrelinus und Cotta. Die „Epistula ad Papam Clementem“ des Beatianus erhält den Tadel: „sine arte, sententiis et numeris vulgaribus“, die Epigramme seien inhaltlich nicht besonders bedeutend; bei einem lobt er immerhin den in sich abgerundeten Gedankengang.<sup>353</sup> Den Stil des Fausto Andrelinus findet er gewandt („facilitas in scribendo“), aber eher von schulmäßiger Glätte, also nicht ausgereift und gewichtig genug: „Scholas tamen sapit illa (facilitas) iuniorum“.<sup>354</sup> Cotta wird als Nachahmer des Catull, besonders seiner „mollities“ wegen, hoch gerühmt: „Elegiacum epigramma ad Lycorim adeo molle est, ut vel conatum vel etiam vota superarit, tantum enim

---

<sup>348</sup> Scaliger 307b, B-C.

<sup>349</sup> Scaliger 307b, C: „Ea vero talia sunt, ut cum quovis ingenio certare possint. Dulcia sunt, pura sunt, elegantia sunt, sed non sine nervis. Sententiae vero tales, ut etiam ad usum civilis vitae conferant“.

<sup>350</sup> Scaliger 305b, C.

<sup>351</sup> Scaliger 305a, C: „Minor in numeris A. atque liberior, purus tamen et candidus. Tum autem versus non vulgares, tametsi argumentum non admodum felix ad tanti ingenii exercitationem.“

<sup>352</sup> Scaliger 305b, D: „Numerorum diligentissimus non observator modo, sed verum captator quoque. Speciosorum verborum iudex, elector, collocator. Nihil non cultum, rotundum. Molitus exit in sententias aut suas penitus aut aut quas (im Text: quae) ex aliis acceptas accurato genere dicendi fecit suas. Multa eius vidimus, quae a doctissimis viris valde probantur“. Von der „Elegia ad Leonem Papam“ heißt es: „Tota pigmenta excussit ex arculis Catullianis, sed ita, ut ne Catullum quidem ipsum meliora audere posse iudicem ... quin cum aequae urbanus, aequae elegans, longe est illo compositor“ (S. 306a, B).

<sup>353</sup> Scaliger 307b, B: „Epigrammata praeterea nonnulla haud magna cum re Angerianus“, S. 164.

<sup>354</sup> Scaliger 307a, D – 307b, A.

habet amatoriarum gratiarum“. Allerdings habe er auch Catulls Schwächen übernommen, nämlich seine schwach gestalteten Verse („numerorum nequitiam“), gelegentlich auch seine unbeholfene und wenig straffe Gedankenführung („durum et laxum“).<sup>355</sup>

## 6. Der Kritiker als Dichter

Wie genau Scaliger die Epigramme seiner Zeitgenossen las, wie er sie kritisierte und aus seiner eigenen Dichtungspraxis heraus zu verbessern suchte, soll im folgenden an drei Gedichten von zwei Autoren exemplarisch dargestellt werden. Man erhält in diesen Vergleichen zwischen der Originalversion und der vorgeschlagenen Neufassung gleichsam einen Blick in die poetische Werkstatt Scaligers und erkennt sein eigenes Ideal der Epigrammdichtung. Die beiden ersten Gedichte stammen von Marullus, nämlich zwei Liebesepigramme an Neaera, das dritte ist ein Gedicht des Angerianus auf seine Geliebte.

Marullus, Epigrammata II, 1. Ad Neeram<sup>356</sup>

Salve, nequitiae meae, Neara,  
mi passercule, mi albe turturille,  
meum mel, mea suavitas, meum cor,  
meum suaviolum, mei lepores:  
Tene vivere ego queam relicta?  
Te non ego sine regna, te sine aurum  
aut messes Arabum velim beatas?  
O prius peream ipse, regna et aurum!

In dem für Catull typischen Versmaß und mit den von ihm gern gebrauchten zärtlichen Deminutiva spricht Marullo die Geliebte an und sagt ihr in schlichten, innigen Bildern, was sie für ihn bedeutet. In der zweiten Gedichthälfte stellt er sich die sogleich als rhetorisch zu erkennende Frage, ob er ohne Neaera leben könne und gibt sogleich die Antwort: Alle Güter der Welt und auch er selbst müssten ohne Neaera zugrunde gehen. Scaliger bezeichnet dieses Gedicht, dass auf den ersten Blick reizvoll erscheine, als ganz und gar nicht anmutig („quod maxime videtur delitias facere, id vero maxime est insuave“). Er nimmt zunächst Anstoß daran, dass für eine Frau männliche Deminutiva („passercule“ und „turturille“) gebraucht werden. Die drei Begriffen „regna“, „aurum“ und „messes Arabum“ der Verse 6-7 fänden sich im Schlussvers nicht wieder, in dem „messes Arabum“ durch „ipse“ ersetzt sei. Die Schlussfolgerung müsse aber in einem Epigramm korrekt sein: „Accedit enim bonum epigramma ad virtutes epicheirematis“. Zudem falle bei der Reihenfolge „ipse“, „regna“, „aurum“ die Rede ab („decrescit oratio“): Der Gipfel der Aussage sei, dass bei einer Trennung von der Geliebten nicht nur die materiellen Güter ihren Wert verlören, sondern sogar er selbst zugrunde ginge. Als Formulierung, die beide Kritikpunkte berücksichtigt, bietet er an:

Ah, prius pereamus, omnia una:  
Arabum bona, regna et aurum et ipse.

Seine Neufassung lautet:

Salve, nequitiae meae, Neaera,

---

<sup>355</sup> § 30.

<sup>356</sup> Scaliger 297b, B-D.

plus quam nequitiae tui Marulli,  
meum mel, mea suavitas, meum cor,  
meum suaviolum, mei lepores –  
tene ego sine regna, te sine aurum,  
aut messes Arabum velim beatas?  
Tene vivere ego quam relicta?  
Ah, prius pereamus, omnia ite hinc,  
Arabum bona et aurum et ipse,  
qui me ipsum in domina mea reliqui!

Er kommentiert: Die Frage „Tene vivere ego queam relicta“ habe er im Sinne einer Steigerung des Gedankens hinter die Erwähnung der materiellen Güter gestellt, weil der Verlust der Geliebten schwerer wiege. „Pereamus“ im Plural und „omnia“ gäben der Aussage mehr Gewicht und stärkeren affektischen Gehalt, ebenso wie das mit Verachtung gesagte „ite hinc!“. Den letzten Vers fügt er als Pointe hinzu: Wenn er die Geliebte verloren hat, ist er sich selbst verloren gegangen, weil er immer noch ein Teil von ihr ist. Doch er ist auch mit der eigenen Version noch nicht zufrieden. In einer weiteren Überlegung fügt er dem Gedicht zwei weitere Verse an und gibt dem Gedanken zum Abschluss eine neue Richtung:

Ah, prius pereamus, omnia ite hinc,  
Rerum somnia: regnum et aurum et ipse!  
Quin nihil pereat, nec haec nec illa,  
Cum me ipsum in domina mea reliqui.

Wenn die Geliebte fehlt, verblasst alles zu einem unwirklichen Traum- und Schattenbild: Reichtum, Königsherrschaft und er selbst. Doch nein, so heißt es jetzt in einer überraschenden Wendung, nichts von alledem vergeht wirklich, da er in seiner Geliebten geblieben ist und in ihr weiterlebt. Aus dem bewusst schlicht und innig gehaltenen Gedicht des Marullus hat Scaliger in mehreren Arbeitsschritten ein stilistisch sorgfältig durchgearbeitetes, in seiner Affektivität gesteigertes und gedanklich komplexes, anspruchsvolles Werk gemacht.

Marullus, Epigrammata I, 3. De Neaera<sup>357</sup>

Inventa nuper, nervum cum tenderet acrem,  
obstupuit visa victus Amor domina.  
Sensit laeta suas vires oculosque retorsit,  
dum fugiat: ventis ocior ille fugit.  
Sed dum forte fugit, plenae cecidere pharetrae,  
devicti spoliū quas tulit illa dei,  
induiturque humerum pariterque hominesque deosque  
una ferit: victus errat inermis Amor,

Den Schluss hält Scaliger für recht unbedeutend: Es sei weniger bedeutsam, dass Amor keine Waffen mehr habe, als dass ein Gott von einer Frau verwundet werde. Ferner kritisiert er den Plural „pharetrae“, der wohl nur wegen des Versmaßes verwandt worden sei. Dass der Gott flieht, als er das Mädchen erblickt, leuchtet ihm nicht ein; besser sei es zu betonen, dass ihr Anblick ihn ganz gefangen genommen habe. Die Neufassung:

Inventa, rerum dominus cum tenderet arcum,

---

<sup>357</sup> Scaliger 298a, B-C.

obstipuit dominae luce retunsus Amor.  
 Obstipuit spatiisque immobilis haesit in iisdem,  
 his iisdem spatiis, in quibus ante fuit.  
 Illa gravem telis pharetramque arcumque sonantem  
 sustulit, et flenti reddidit inde deo,  
 atque ait: „His puer, i, ferias hominesque deosque;  
 Sat mihi sunt oculi, non tua tela, mihi“.

Auch hier überarbeitet Scaliger den Text stilistisch: Statt „nervum cum tenderet acrem“ schreibt er „cum tenderet arcum“; das Adjektiv in „arcumque sonantem“ hat homerischen Klang; Amor erhält die gewählte Apposition „rerum dominus“, durch die das Paradoxon noch deutlicher hervortritt, dass ein Mädchen den Gott besiegt. Darauf zielt das ganze Gedicht bei Scaliger hin: Der Gott wird bei ihm zum kleinen, weinenden Amorknaben, dem Neaera seine Waffen ruhig zurückgeben kann, wie man einem Kind sein Spielzeug überlässt. Sie ist sich ihrer Macht ganz sicher: Die verzaubernde Kraft ihrer Augen übertrifft die Wirkung seiner Pfeile.

Insgesamt kritisiert Scaliger zunächst Gedankenführung und Aufbau bei Marullus. Der Schluss (die „conclusio“), werde nicht in Form eines „epicheirema“ als logische Folgerung aus dem Vorhergehenden entwickelt (vgl. oben: „ex propositis aliquid deducens; tractus universus; tractus epigrammatis ad eius ideam deductus est“) und nicht scharf genug auf den Punkt gebracht. Er gibt einem weiteren Gedicht Spannung, indem er die Argumente nach dem Gesetz der wachsenden Glieder ordnet, dem Gedankengang eine stärkere „variatio“ verleiht und den Schluss detaillierter ausarbeitet. Ebenso geht es ihm um die stilistisch-rhetorische Ausarbeitung („ductus oratorius“) und den Gebrauch treffender, gewählter und bedeutungsvoller Wörter. Das Schlawche („languidum“), das er schon bei Catull kritisierte, sieht er auch bei Marullus. Um Zuspitzung und Gedankenschärfe aber gehe es („argutus; acure“), sonst werde der Ton langweilig und unbedarft („insulsus, ineptus“).

Das Gedicht des Angerianus,<sup>358</sup> das Scaliger neu gestaltet, lautet:

Floribus intexam diversis mitto corollam  
 quam feci manibus nunc tibi, vita, meis.  
 Ut cingas flavos crines et tempora circum  
 fulgescat, tepidi munera veris habes.  
 Sunt hic, ecce, vide, ridentia lilia, pulchri  
 Narcissi atque tuae, pulchrae, Hyacinthe, comae  
 necnon Idalio maculati sanguine flores  
 atque alii, tellus quos modo feta tulit.  
 Si quaeris, donum quid vult sibi tale: Corolla  
 ut viret haec parvo tempore, forma viget.

Der Dichter schickt der Geliebten also einen Kranz aus Blumen, damit sie ihn sich aufs Haupt setze. Sie soll durch dieses Geschenk daran erinnert werden, dass ihre Jugendschönheit ebenso schnell welkt wie die schönen Blumen. Es ist das typische Thema des „Carpe diem“. Für Scaliger ist das eine geistreiche Grundidee, die aber doch nicht geistreich genug durchgeführt wird („arguta multa, sed parum argute“). Das Gedicht ist geschmackvoll und geistreich, aber nicht genügend ausgearbeitet („sapidum illud quidem atque argutum, sed impolitur et carens cultu“). Es ist zu schlicht, gleichsam zu naiv gesprochen. Das wäre für ein griechisches Gedicht angemessen, ja beinahe göttlich, die lateinische Reinheit und Klarheit verlangt doch

<sup>358</sup> Scaliger 304a, A-D.

nach anderen Regeln: „Nam Graeci, modo dicant, quo modo dicant, nihil pensi habent. Graece igitur ea si essent scripta, pro divinis haberentur. Nunc autem latina puritas alias leges postulat“. Mit einem Wort: Er hält den Stil der Griechen (und gemeint sind hier sicher die Gedichte der Griechischen Anthologie), für zu direkt und zu schlicht, für gleichsam zu naiv; es fehlt ihm die sprachlich-gedankliche Gestaltung.

Darum erscheinen ihm der erste Vers zu alltäglich („plebeius est“), der zweite zu schlicht und weich, zu wenig spannungsvoll und strukturiert („mollicellus“), eher an eine Elegie oder ein Liebesepigramm erinnernd. Auch die folgenden eineinhalb Verse erhalten das Urteil „vulgaria“. Auch die Anrede an Hyacinthus erscheint ihm streng genommen nicht passend. Er rede doch die Geliebte Caelia an, warum solle er sich dann noch an jemand anderen wenden? Vers 7 erhält das höchste Lob: „pulcherrimus“, und Vers 8 wird als „bonus“ bezeichnet. Die das Gedicht abschließende „conclusio“ beurteilt Scaliger als „elegans“ und verweist auf die positive Wertung auch anderer Kritiker. Aus seiner eigenen „exercitatio“, also der dichterischen Übung und Routine schlägt er folgende Alternative vor:

Aspice conspicuos caeli vernantis honores:  
Cum facit hos, in te, quod imitetur, habes.  
Hos tibi ver, Venus ipsa suos finxere labores,  
cui totum simili tempore servit opus.  
Candida luteolis ridentia lilia calthis,  
luteola ab violis, calthula pallidulis.  
Vis et Acidalio lucentes sanguine flores  
ipsa videre tuas luce referre genas?  
Quidnam opus est, quae flos florum es, tibi mittere flores?  
Ut videas, quanto tempore forma viget.

Zum letzten Vers gibt er eine weitere Variante:

Quam parvo ut videas tempore forma viget.

In Vers 1 wählt er statt des einfachen Ausdrucks „corollam diversis floribus intexam“ die gewählte Periphrase „conspicuos honores caeli vernantis“. Vers 2 wird ganz ersetzt; dass der Dichter den Kranz eigenhändig geflochten hat, wird als zu banal betrachtet. Vielmehr wird eine Beziehung zwischen den in Vers 1 genannten Blumen und der Geliebten hergestellt und mit einem Kompliment verbunden: Der Himmel kann sich für die Pracht der Natur das Mädchen zum Vorbild nehmen; die Blumen sind gleichsam nur das Abbild ihrer Schönheit. Damit wird schon auf die Pointe des letzten Verses hingearbeitet. Statt des Verses 3, der besagt, dass der Blumenkranz für die Schläfen des Mädchens bestimmt ist, wird die Idee weitergeführt, dass die Pracht der Natur nur dazu geschaffen ist, der Geliebten zu dienen: Der Frühling, ja die Liebesgöttin Venus selbst haben das kostbare Werk mit ihrer Mühe hervorgebracht („finxere labores“), damit Caelia, die der Venus gleicht, sich den Kranz aufsetzen kann. Eine Verbindung zwischen der frühlingshaften Schönheit der Natur, der Liebesgöttin Venus und Caelia als ihrem Abbild wird betont; statt zu sagen: der Kranz umwinde ihre Schläfen, heißt es in gewähltem Ausdruck, das ganze Werk der Natur sei ihr auf ihrer Schläfe zu Diensten („cui totum opus...servit tempore“). Jeder Vers also ist ein geistreiches Kompliment; die ganze Natur ist nur da, um der Schönen zu dienen. Die Aufzählung der Blumen in den Versen 5-7 nimmt die Verse 4-6 des Originals auf. In einer gewählten *variatio* wird aus „Idalio maculati sanguine flores“ ein „Acidalio lucentes sanguine flores“; „maculati“ erscheint wohl zu gewöhnlich, und auch „Acidalio“ setzt eine größere mythologische Bildung voraus. Die Idee, dass die Blumen den Glanz der Wangen des Mädchens spiegeln, das Rot der Wangen also das Urbild der roten Blumen ist, führt den

huldigenden Vergleich zwischen Natur und Geliebter weiter. Das geschieht auch in der abschließenden Wendung: warum soll man überhaupt ihr, der Blume der Blumen, noch einen Blumenkranz schicken? Der bisherige Gedankengang wird zu einem Paradoxon, gekleidet in eine rhetorische Frage, gesteigert. Das ist weit mehr als die natürlich klingende Frage des Angerianus: Warum schicke ich dir den Kranz? Aus dem vergleichenden „ut“ des Angerianus wird ein finales: Damit wird deutlich, dass nun der Zielpunkt des Gedichtes des ganzen Gedichtes, seine Pointe, erreicht ist: Der Blumenkranz als Belehrung und Mahnung, die Kürze der Zeit und die Vergänglichkeit der Schönheit zu bedenken. In „quam parvo tempore“ wird dieser Hinweis noch schärfer und unmittelbarer ausgedrückt als in Scaligers erster Fassung „quanto tempore“. So verwandelt sich das anmutige Gedicht des italienischen Autors, das dem Typus des gefühlvoll-schlichten Epigramms entspricht, unter seinen Händen zu den von ihm bevorzugten gedanklich gespannten und sprachlich-stilistisch durchgebildeten Gedichten, in denen sich Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit mit Gedankenschärfe verbinden.

## VI. Die Epigramme des Faustus Sabaeus im Lichte der Poetik Scaligers

Über viele Jahrzehnte hat Sabaeus Epigramme geschrieben. Als er um 1517 Rom verließ, um mit dem Handschriftensucher Heitmers nördlich der Alpen auf Handschriftenjagd zu gehen, gab er, wie er berichtet, einem Freund eine Gedichtsammlung in drei Büchern zur Aufbewahrung. An anderer Stelle nennt er ihren Inhalt, „Amores“, und bezeichnet sie ihrer Form nach als Epigramme, Liebesepigramme also, die das typische Zeichen einer jugendlichen Muse sind. Der damals schon über Vierzigjährige hatte sie wohl schon seit längerem zurückgelegt, als eine Erinnerung an viel frühere Jahre. Der Freund aber wollte sich nach Sabeos Rückkehr nicht mehr daran erinnern, dass dieser ihm die Gedichte anvertraut hatte, er hatte sich vielleicht selbst mit diesen fremden Federn geschmückt.

Nachdem Sabeo unter Papst Hadrian 1522 Custos der Vatikanischen Bibliothek geworden war, beschäftigte er sich erneut mit der Epigrammdichtung. Diese Tätigkeit wurde sicher durch den Sacco di Roma unterbrochen, vor allem auch durch die wegen der Plünderungen und Zerstörungen notwendig gewordenen Neukatalogisierung der Vatikanischen Bibliothek, eine Arbeit, die Sabeo 1533 vollendete.<sup>359</sup> Seine Beziehungen zu bedeutenden französischen Kirchenmännern und Diplomaten in Rom brachten ihn auf den Gedanken, König Franz I. von Frankreich eine Gedichtsammlung zu widmen, um deren Weiterleitung er den Kardinal Du Bellay bat. Die Sammlung muss vor Ende des Jahres 1536 angelegt worden sein, denn ein Gedicht ist dem Dauphin, dem 1517 geborenen und 1536 gestorbenen Franz gewidmet. Das 41 Seiten starke handgeschriebene Büchlein wird noch heute in der französischen Nationalbibliothek aufbewahrt.<sup>360</sup> Nach dem Tod Franz' I. im Jahre 1547 empfahl er sich auch dem neuen König Heinrich II. durch eine umfassende Gedichtsammlung, deren etwa 400 Seiten starkes Manuskript, in Italien geschrieben und mit dem Wappen des französischen Königs versehen, ebenfalls heute in Paris liegt.<sup>361</sup> Mit seiner Überbringung betraute er den neuen Leiter der französischen Diplomatie in Rom, Charles de Guise, den „Kardinal von Lothringen“. Auch dieses Widmungsexemplar wird, schön geschrieben und mit dem königlichen Wappen verziert, in Paris aufbewahrt. Es ist die Grundlage für den Druck von 1556.

---

<sup>359</sup> A. Manfredi, *I codici latini di Niccolò V*, Città del Vaticano 1994 (Studi e testi 359), Vorrede LXXIII-LXXIV.

<sup>360</sup> Manuskript: „Nouv. Acq.lat. 188. mbr. S. XVI. in. 41 fols. Decorated“: *Iter Italicum*, compiled by P.O. Kristeller, Bd. III, London/Leiden 1983, 277b.

<sup>361</sup> Manuskript: „Lat. 17908. cart. S. XVI. 400 fols. Decorated. Royal coat of arms. Written in Italy.“: P.O. Kristeller, *Iter Italicum III*, 1983, 267b-268. Zum biographischen und bibliographischen Hintergrund: Occhipinti 2001, 31-63, besonders 32-33; Maurach 2008.

Sabaeus kannte die reiche Epigrammtradition Italiens. Er konnte sie in den vielen der inzwischen in gedruckter Form erschienenen Werkeausgaben der bedeutenden Dichter sowie in mehreren Anthologien lesen. In Rom verkehrte er im Kreise der Literaten, die die Epigrammdichtung eifrig pflegten. Er selbst richtet Gedichte unter anderem an Colluci, Blosio Palladio, Giovanni Cotta, Lampridio; auf Sannazaro schreibt er ein Trauergedicht.<sup>362</sup> Er war sich bewusst, dass er mit vielen Dichtern im geistigen Austausch und im Wettstreit stand. Man musste schon durch Erfindungsgabe, Bildung und Gelehrsamkeit, durch technisches Können und Sprachbeherrschung auffallen, um unter den vielen Mitbewerbern um den Ruhm aufzufallen. Wenn man wie er sein Werk gar einem König widmete, war der Anspruch um ein Vielfaches größer. Sabaeus versuchte dem zu entsprechen, indem er ein ungewöhnlich umfangreiches Werk zusammenstellte, das die wichtigsten Bereiche der Epigrammdichtung umfasste: Gedichte über Götter und Helden und Anreden an seine Freunde, und vor allem an Höhergestellte, in denen er immer wieder um Anerkennung und materielle Unterstützung warb. Liebesepigramme fehlen nicht; frühere Biographen haben sich über die ausschweifenden Beziehungen zu all den Damen mit klingenden Namen gewundert, von denen der über Sechzigjährige schrieb, und darin einen Grund für seine ständige Geldnot gesehen. Sie nahmen für bare Münze, was zur Gattungstradition gehört. Ein fünftes Buch fasst Vermischtes zusammen, das meist den vorhergehenden Themenkreisen entstammt, aber auch Mythos und antike Geschichte einbezieht.

Was bei vielen Dichtern als Gelegenheitsarbeit und nicht ganz so ernsthafte Spielerei galt, die man im späteren Alter gern als Jugendwerk („Iuvenilia“) bezeichnete, nimmt hier den Charakter einer Lebensleistung an. Es gibt wohl keine Sammlung von Epigrammen eines Dichters, die der des Sabaeus an Umfang gleichkommt; die über achthundert Seiten des Druckes umfassen etwa dreieinhalbtausend Epigramme. Ein zweiter Glanzpunkt seines Werkes war die Einbeziehung der großen literarischen Entdeckung der *Anthologia Graeca*, die ja immer noch nicht ins Lateinische übersetzt war, und die zu einem maßgebenden Vorbild der Epigrammdichtung geworden war. Indem Sabaeo zahlreiche Gedichte dieser Sammlung wiedergab und sich ausdrücklich durch den Zusatz „E Graeco“ darauf bezog, kam er einem kaum zu überschätzenden Interesse des Publikums entgegen. Es gab keinen Autor vor oder nach ihm, der so viele Gedichte der Anthologie übersetzte.<sup>363</sup> Eine so umfangreiche Sammlung von Gedichten führt notwendig dazu, dass sich die Themen wiederholen, aber gerade darin sah er eine Herausforderung, und auch die zeitgenössischen Kenner der Epigrammdichtung wussten den Reichtum an Gedanken und Formen, den Sabaeus bei der Abwandlung des Gleichen oder Ähnlichen zeigte, wohl zu würdigen. Sabaeus legt es darauf an, zu zeigen, wie sehr er das gleiche Thema immer wieder abzuwandeln in der Lage ist. Er trat nicht nur mit anderen Dichtern, sondern vor allem mit sich selbst in Wettstreit, wenn er dieselben Gedichte mehrmals übersetzte und die üblichen Themen der Epigrammdichtung in immer neuen Varianten behandelte. Manchmal stellte er Gedichte gleicher Thematik nebeneinander, bildet also Serien; meist aber setzte er sie, um Gleichförmigkeit zu vermeiden, an ganz verschiedene Stellen, um den Leser in einem kunstvollen Beziehungsgefüge immer neue Verbindungen, Parallelen oder Gegensätze entdecken zu lassen. In einer vom Grundsatz der „*variatio*“ bestimmten Vielfalt konnte Sabaeus seinen ganzen Einfallsreichtum, seine Bildung und seine sprachliche Gewandtheit zeigen. Gerade die bewußt gewählte Schwierigkeit, Ähnliches immer wieder anders zu gestalten, lassen die Epigrammsammlung des Sabaeus als „*tour de force*“ eines Könners erscheinen.

Der Dichter war sich über die Einmaligkeit seines Vorhabens durchaus im Klaren; er will einen Durchbruch zur Berühmtheit schaffen, und mit dem Adressaten der Gedichtsammlung zielte er hoch. Er widmete sie nicht einem der großen Mäzene, keinem Kardinal und auch

---

<sup>362</sup> Ellinger 1929, 260.

<sup>363</sup> Hutton 1935, 213-218.

nicht seinen Dienstherrn, den Päpsten. Bei der großen Konkurrenz der Dichter und Gelehrten in Rom waren die Möglichkeiten hier ja sehr begrenzt, einen hochstehenden Gönner zu finden. Ein Epigrammbuch wurde gewiss beachtet, war aber aufs Ganze gesehen auch keine unbedingt bemerkenswerte Leistung. In Frankreich war das anders. In einem Land, in dem man sich zunehmend für die Antike interessierte, die neulateinische Dichtung Italiens begierig aufnahm und an der Epigrammatik, besonders auch an der Griechischen Anthologie stark interessiert war, war er neu und konnte damit rechnen, gehört zu werden. Wenn ein eher durchschnittlicher Dichter wie Faustus Andrelinus am Königshof Erfolg gehabt hatte, konnte sich ein Virtuose des Epigramms hohe Anerkennung versprechen. Durch seine Widmung an den König stellte er diesen als den großen Freund humanistischer Bildung, den Förderer von Literatur und Kunst heraus, als einen ebenbürtigen Nachfolger der großen Mäzene Italiens. Damit konnte der Adressat unmittelbar das Ansehen seines Hofes und seiner Regierung erhöhen: Nicht nur politisch, sondern auch geistig konnte er Anspruch auf die führende Rolle in Europa erheben. Andererseits wurde auch sein Werk durch die Widmung an eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Zeit geadelt, und der Druck der Gedichte machte ihn dem Publikum in ganz Europa bekannt. Der beinahe achtzig Jahre alte Sabaeus konnte damit die Ernte eines langen Dichterlebens einbringen.

Sabaeus vertritt im wesentlichen das Ideal der Epigrammkunst, das sich bis zur Mitte des Cinquecento herausgebildet hatte und von Scaliger kenntnisreich und detailliert formuliert wurde. Das Beißende und Aggressive („*acre*“) der Gattung tritt zurück; Freizügigkeiten und Obszönitäten gelten als unkultiviert. Catull, Martial und manche neulateinischen Dichter entfalten kaum noch ihr erotisches Potential. Ihr Vorbildcharakter beschränkt sich auf Stil, metrische Formen, charakteristische Wörter oder einzelne Motive und Gedanken. Sinnlichkeit und Leidenschaften sind gezügelt, die Moral der Leser nicht in Gefahr, wie man es fast hundert Jahre lang als Gefahr fürchtete. Aber auch das melancholisch Gefärbte und sanft Fließende genügt den Ansprüchen nicht, ebenso wenig wie das scheinbar kunstlos Schlichte und Naive, das man in der Griechischen Anthologie fand. Der Geschmack der Zeit forderte eine durch den Intellekt und das poetische „*iudicium*“ kontrollierte Kunst, die Besonderes bietet und das Gewöhnliche („*plebeia, vulgaria*“) meidet: Gewählte Ausdrücke, in ihrer Stillage und Wirkung sorgfältig überlegte Redewendungen, unerwartete, überraschende Gedankenverbindungen. In Einzelformulierungen, Bildern, Vergleichen und Anspielungen wird ein umfangreiches und detailliertes historisches, literarisches und mythologisches Wissen entfaltet, eine Bildung, die auch beim Leser vorausgesetzt wird. In konsequenter Gedankenführung, mit logischer Folgerichtigkeit und einer an der Rhetorik geschulten Überzeugungskraft entwickeln die umfangreicheren Epigramme zielstrebig („*uno tractu*“) einen oft komplexen Gedankengang bis hin zum überraschend zugespitzten Höhepunkt. Die individuelle Färbung, die die Epigramme des Quattrocento trotz aller Bindung an die von der Gattung vorgegebenen *Topoi* oft hatten, macht der Verallgemeinerung Platz, Gefühl weicht dem Intellekt. Eine solche Dichtung wird lehr- und lernbar, und Sabaeos umfassende Sammlung hat wohl auch den Zweck, für alle Gattungen des Epigramms ein beinahe unausschöpfbares Reservoir von Formulierungen, Bildern und Gedanken bereitzustellen.

Die Epigramme des Sabaeo auf Statuen und in Gärten aufgestellte Figuren, auf die sich die vorstehende Arbeit im wesentlichen konzentrierte, lassen sich zwei von Scaliger genannten Stilrichtungen zuordnen. Eine erste Gruppe bilden die kleinen Gedichte auf Brunnen und Nymphen; sie verkörpern den „*affectus mollis et suavis*“. Sie zeigen eine lieblichen, sacro-idyllisch gefärbte Wirklichkeit: Schöne Gestalten in Ruhe oder anmutiger Bewegung, das Wasser in all seinen sinnlichen Aspekten: Fließen, Rauschen und Glitzern, schattige Stille, die einlädt zum Verweilen, zur Ruhe und zur Erquickung. Selbst dieser begrenzten poetische Raum mit seinen immer wiederkehrenden Elementen, eine Wirklichkeit, die dem Bereich des „*stilus humilis*“ angehört, wird mit aller Kunst der „*variatio*“ gestaltet und mit besonderen stilistisch-rhetorische Mitteln (etwa dem Oxymoron, dass die zarten Füße der Najaden den

Marmor durchschneiden) überhöht. Wenn die Kleinform eine besondere gedankliche Spannung auch nicht zulässt, enden die Gedichte doch nicht selten in einer Pointe, etwa wenn die schönen Gaben von Kunst und Natur auf den Papst zurückgeführt werden, der so nicht nur als geistlicher und weltlicher Herrscher erscheint, sondern, symbolisiert durch den Bereich des Gartens, in dem kleinen Bereich der Gärten als Schöpfer und Ordner des Kosmos. Gelehrte Anspielungen sind immer dabei. Mythologische und historische Anspielungen schaffen auch hier eine Atmosphäre des Kostbaren und Gewählten.

Viele Gedichte sind von Umfang und Inhalt her anspruchsvoller, besonders jene auf Götter und Göttinnen oder auf Gestalten der Geschichte. Sie sind kunstvoll durchgeformt, geprägt „affectus cultus“. Sie setzen ein umfangreiches Bildungswissen voraus, auf das in kunstvoller Verschlüsselung und mit oft wenig bekannten Einzelheiten beziehungsreich angespielt wird. Der Gedankengang ist in einem Zuge von Anfang bis zum Ende spannungsvoll auf einen Höhepunkt hin angelegt („uno tractu deducitur“). Auf die Pointe zielt alles hin, wobei es oft einigen Scharfsinns bedarf, um sie zu erfassen; manches ist so verrätselt, dass es unverständlich bleibt. Häufig ist das Epigramm als Dialog zwischen Bild und Betrachter angelegt; nicht selten ist das Gedicht einer hochgestellten Persönlichkeit gewidmet und dient dem Herrscherlob. So treten Bild, Betrachter und Autor in ein beziehungsreiches Wechselspiel. Eine gewählte Sprache, zahlreiche stilistische Figuren und eine rhetorische Durchgestaltung kennzeichnen die Diktion. Typisch für die Figuren-Gedichte ist zum Beispiel das in vielen Variationen gebrauchte Oxymoron des lebendigen Steins oder Erzes. In der Wortstellung und in der Metrik wird das Ungewohnte gesucht.

Die Beschreibungen von Kunstwerken greifen auf die ursprüngliche Funktion des Epigramms zurück, den Zusammenhang zwischen Bild, Bildgedicht und Überschrift, den Scaliger am Anfang seiner Gattungspoetik aufzeigt. Das Epigramm belässt das Bildwerk nicht ausschließlich im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung. Indem das Gedicht die jeweiligen mythischen und historischen Bezüge aufzeigt und mit weiter reichenden Reflexionen verknüpft, erzählt es eine ganze Geschichte, die zum Schauen und zum Nachdenken anregt. Es lässt das Kunstwerk oft zu einem Symbol für eine bestimmte menschliche Grundkonstellation werden: So ist Venus die in vielfältige Abenteuer verstricke Schönheit. Die Figurengruppe der Romulus und Remus säugenden Wölfin, das Bild der in mütterliche Fürsorge verwandelten tierischen Wildheit, wird zum Sinnbild des Planes der Götter, die Roms Werden und sein Wachsen aus kleinen Anfängen sichern. Der Topos vom atmenden Erz, vom lebendigen Stein ist Ausdruck für die schöpferische Kraft des Künstlers. So treten die Gedichte und bildliche Darstellung in einen emblematischen Sinnzusammenhang. Nicht zufällig benutzt die systematisch geordnete Emblemsammlung „Picta Poesis Ovidiana“ des Nicolaus Reusner, die, angelehnt an den mythischen Kosmos der ovidischen Metamorphosen, die Ordnung der göttlichen Schöpfung abbilden will, als Bildunterschrift zu den Illustrationen zum großen Teil Epigramme des Sabauus wieder.<sup>364</sup>

„Picta poesis“, Dichtung als Beschreibung und Gegenstand der Reflexion, ergänzt die Werke der bildenden Kunst und stellt sie in einen umfassenderen geistigen Zusammenhang. Wenn die Kunstwerke im Raum eines Hofes, Gartens oder Parks nach einem besonderen Programm aufgestellt sind, ergeben sich weitere Dimensionen der Bedeutung. Dieser ergänzenden und vertiefenden Funktion der Bildepigramme war sich Sabeo gewiss bewusst. Als er auch jene Statuen aus dem Cortile del Belvedere beschrieb, von denen sich 1539 der französische König Franz I. 1539 Abgüsse für sein Schloss Fontainebleau bestellt hatte, konnte er damit rechnen, dass der humanistisch gebildete Auftraggeber an der einfallsreichen und kunstvollen literarischen Deutung der Figuren besonderen Gefallen fand.

---

<sup>364</sup> N. Reusner, *Picta poesis Ovidiana*, Frankfurt/M. 1580.

## Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Beckby = Anthologia Graeca, hg. und übersetzt von H. Beckby, 4 Bde. (1957/58), München<sup>2</sup>1965-67

Biblioteca Italiana = Internet-Projekt „Biblioteca Italiana“ der Università degli Studi di Roma La Sapienza (Internet: <http://www.bibliotecaitaliana.it>)

Bober/Rubinstein 1986 = P. P. Bober/R. Rubinstein, Renaissance Artists and Renaissance Sculpture, Oxford

Brummer 1998 = H. Brummer, On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere, in: Cortile delle Statue 1998, 67-76

Burckhardt 1908 = J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 2 Bde., 10. Aufl. Leipzig 1908

Burkert 1977 = W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart

Cortile delle Statue 1998 = Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992, hg. von M. Winner/B. Andreae/Carlo Pietrangeli, Mainz

Cox-Rearick 1996 = J. Cox-Rearick, The Collection of Francis I.: Royal Treasures, Antwerpen

Crusius/Rubenbauer 1955 = O. Crusius/H. Rubenbauer, Römische Metrik, München/Leipzig

Cutolo 1949 = A. Cutolo, Un bibliotecario della Vaticana nel XVI secolo: Fausto Sabeo, Mailand/Varese

D'Amico 1983 = J.F. d'Amico, Renaissance humanism in papal Rome, Baltimore/London

Deswarte-Rosa 1998 = S. Deswarte-Rosa, Francisco de Holanda et le *Cortile del Belvedere*, in: Cortile delle Statue 1998, 389-410

Douglas 1959 = R.M. Douglas, Jacopo Sadoleto 1477-1547. Humanist and Reformer, Cambridge/Mass.

Ellinger 1929 = G. Ellinger, Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik (Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im sechzehnten Jahrhundert, Band I), Berlin/Leipzig

Erasmus 1993 = Collected Works of Erasmus, Bd. 85: Poems, übersetzt von H. Miller, hg. und kommentiert von H. Vredeveld, Toronto/Buffalo/London

Frazer 1954 = Apollodorus, The Library, hg. von Sir F.G. Frazer, London

Gaisser 1992 = J.H. Gaisser, Catullus, Gaius Valerius, in: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. 7, Washington 1992, 198-292

Gaisser 1993 = J.H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance readers*, Oxford

Gualdo Rosa 1979 = L. Gualdo Rosa, *A proposito degli Epigrammi Latini del Sannazaro*, *Acta Conventus Neolatini Amstelodamensis*, München

Geese 1985 = U. Geese, *Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. von P. Beck/P. C. Bol, *Ausstellungskatalog 1985-86*, Frankfurt/M., 24-50

Harrison 1981 = S.J. Harrison, *Vergil Aeneid 10*, Oxford

Haskell/Penny 1981 = F. Haskell/N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven/London 1981

Hausmann 1972 = F.-R. Hausmann, *Untersuchungen zum neulateinischen Epigramm Italiens im Quattrocento*, in: *Humanistica Lovaniensia* 21, 1972, S. 1-35;

Hausmann 1973 = F.-R. Hausmann, *Enea Silvio Piccolomini „Poeta“ und die Rezeption der heidnischen Antike*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 35, 1973, 441-461

Hausmann 1976 = F.-R. Hausmann, *Martial in Italien*, in: *Studi medievali, serie terza*, 17, 1976, 173-218

Hausmann 1979 = F.-R. Hausmann, *Die Rezeption Martials im Italien des Quattrocento*, in: *Acta conventus neo-latini Amstelodamensis*, München 1979, 477-492

Hausmann 1980 = F.-R. Hausmann, *Martialis, Marcus Valerius*, in: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. 4, Washington 1980, 249-296

Hofmann/Szantyr 1965 = J. B. Hofmann/A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München

Hunger 1959 = H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 5. Aufl. Wien

Hutton 1935 = J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800* (*Cornell Studies in English XXIII*), Ithaca/London/Oxford, 212-218

Ijsewijn 1977 = J. Ijsewijn, *Companion to Neo-Latin Studies*, Amsterdam/New York/Oxford

Ijsewijn 1990 = J. Ijsewijn, *Companion to Neo-Latin Studies, Second entirely rewritten edition, Part I, History and diffusion of neo-latin literature*, Leuven

Ijsewijn/Sacré 1998 = J. Ijsewijn/D. Sacré, *Companion to Neo-Latin Studies, Second entirely rewritten edition, Part II, Literary, linguistic, philological and editorial questions*, Leuven

Jacquart 1994 = J. Jacquart, *Francois Ier Paris* (1981), 2. Auflage

Janitschek 1880 = H. Janitschek, Ein Hofpoet Leos X. über Künstler und Kunstwerke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 3, 1880, 52-60

Kerényi 1966 = K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, 2 Bde. München

Kidwell 1991 = C. Kidwell, Pontano. Poet and Prime Minister, London

Kidwell 2004 = C. Kidwell, Pietro Bembo. Lover, linguist, cardinal, Montréal

Kühner/Stegmann 1962 = R. Kühner/C. Stegmann, Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache, Satzlehre, durchgesehen von A. Thierfelder, 2 Bde., 4. Auflage Darmstadt

Laurens 1989 = P. Laurens, L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance, Paris

Laurens/Balavoine 1975 = P. Laurens/C. Balavoine, Musae reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'europe de la Renaissance, 2 Bde., Leiden

Lessing 2000 = G.E. Lessing, Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von W. Barner u.a., Bd. 7, Werke 1770-1773, hg. von K. Bohnen, Frankfurt/M.

Lidell/Scott/Jones = H. G.Liddell/R. Scott/Sir H. S. Jones, A Greek-English Lexicon, Oxford 1958ff.

Maurach 2006 = G. Maurach, Lateinische Dichtersprache, 2. Aufl. Darmstadt

Maurach 2008 = Auszüge aus: Faustus Sabaeus: Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque (Rom 1556). Aus dem dritten Buch: Kunst, Künstler und Mäzene, hg., eingeleitet und kommentiert von G. Maurach, Fontes 24 [25. Oktober 2008], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/644>, 1-17

Mehnert 1970 = K.-H. Mehnert, Sal Romanus und esprit français. Studien zur Martialrezeption im Frankreich des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, Diss. Bonn

Meyer zur Capellen 2008 = J. Meyer zur Capellen, Raphael. The Paintings, Bd. III: The Roman Portraits, ca. 1508-1520, Landshut 2008,

Nesselrath 1998 = A. Nesselrath, Il Cortile delle Statue: luogo e storia, in: Cortile delle Statue 1998, 1-16

Nichols 1979 = F.J. Nichols, An Anthology of Neo-Latin Poetry, New Haven/London

Occhipinti 2001 = C. Occhipinti, Primaticcio e l'antico: Dagli *Epigrammata* di Fausto Sabaeo da Brescia, in: Franco-Italica 19-20, 2001, 31-63

OLD = Oxford Latin Dictionary, Oxford 1971-1982

Pastor 1925 = L. von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung, 8. und 9. Auflage Freiburg/Brsg., Bd. 4.1 und Bd. 5

Perosa/Sparrow 1979 = A. Perosa/J. Sparrow, Latin Renaissance Verse. An Anthology, Chapel Hill

Poeti d'Italia = Projekt der Universitäten Padova, Trieste, Ca' Foscari di Venezia und Verona  
„Poeti d'Italia in lingua latina tra medioevo e rinascimento, un programma di ricerca verbale  
sulla versificazione latina di autori italiani, dalla nascita di Dante alla metà del Cinquecento“  
(Internet: <http://www.poetiditalia.it>).

Poeti Latini 1964 = Poeti latini del Quattrocento, hg. von F. Arnaldo/L. Gualdo Rosa/L.  
Monti Sabia, Mailand/Neapel

Reineke 1988 = I. Reineke, Julius Caesar Scaligers Kritik der neulateinischen Dichter,  
München

Roscoe/Rossi 1817 = G. Roscoe/L. Rossi, Vita e pontificato di Leone X, Bd. 10, Mailand

Rowland 1998 = J.D. Rowland, The Culture of the High Renaissance, Cambridge

Scaliger 1964 = J.C. Scaliger, Poetices libri septem, Lyon 1561, Facsimile-Ausgabe hg. von  
A. Buck, Stuttgart/Bad Cannstatt

Vasari 1568 = G. Vasari, Le Opere, hg. von G. Milanesi, 9 Bde., (Nachdruck Ausgabe 1906)  
Florenz 1973

Winner 1998 = M. Winner, La collocazione degli dei fluviali nel Cortile delle Statue e il  
restauro del Laocoonte del Montorsoli, in: Cortile delle Statue 1998, 117-128

# Index

## 1. Personen

Adonis 23  
Aeneas 42  
Aldroandi 30  
Amor 40f., 54, 62, Anm. 92  
Angerianus 107f.  
Antinous 50  
Antipater v. Thessaloniki 40  
Apelles 18  
Apollo 8f., 55-57  
    Apoll vom Belvedere 8  
Ares 63f. (s. auch Mars)  
Aristophanes 37f.  
Armagnac 71  
Athene 33f., 65, A. 84  
Bacchus 12, 25f., Anm. 55  
Bellaeus s. Du Bellay  
Bembo, P. 5, 70, 79, 82, 91f.  
Bernini 43  
Blosius Palladius 70  
Capodiferro, M. 5, Anm. 38  
Carracci, A. Anm. 49  
Casanova, M. 92  
Castiglione, B. 92  
Catull 70-74  
Clemens VII., Papst 46-49  
Colonna, V. 70  
Commodus, Kaiser 26  
Du Bellay, Joh. 4, 52  
Ennius 52  
Erasmus v. Rotterdam 95  
Faustus s. Sabaeus  
Fichard, J. 4  
Franz I., König v. Frankreich 16f., 34  
Heinrich II., König v. Frankreich 4f.  
Heinrich IV., König v. Frankreich 54  
Herakles 28f.  
Homer 43  
Horaz 6, 20, 30, 38, 45  
Isabella d' Este Anm. 92  
Julius II., Papst 8  
Julius III., Papst 31f.  
    Villa Giulia Anm. 71  
Juppiter 7, 56, 58  
Juvenal 6, 65  
Kimbern (und Teutonen) 44  
Kimmerier 48

Kleopatra 20f., 42  
 Laokoon 14-17. Anm. 11  
 Mars (s. Ares) 57, 63f.  
 Marullus 36  
 Medusa 36  
 Maecenas 45  
 Menander 38f.  
 Merkur 30  
 Myron 11, 19f., Anm. 21  
 Navagero 94  
 Paul III., Papst 4, 43f., 53, Anm. 47  
     Grabmal Anm. 126  
 Philippe de la Chambre 73  
 Philoktet 37f.  
 Plato 61  
 Plautus 65  
 Properz 31  
 Ruano, F. 46  
 Sabaeus, Faustus  
     Biographie 3f., A. 178  
     Werk  
         Bau 4, 68  
         Betrachter von Kunstwerken, einbezogen 11, 36f.  
         Griechischkenntnis 41, 51  
         Lateinkenntnis 3, 67-69.  
         Metrik 26  
         Mythenkenntnis 5, 65  
         und Scaliger 108, 112  
         Übersetzungen 18, 20, 54ff., 66  
         Wortverstellung 8, 10, 26  
     Druckausgabe  
         Texteingriffe, unsere 8, 13, 16, 19, 24f., 29, 36f., 38, 96  
 Sadoletto, J. Anm. 30  
 Sappho 44f.  
 Scaliger, J.C. 97-112  
 Theodosius, Kaiser 36  
 Venus 18, 21-25, 33, 62, Anm. 47  
     mit Amor 23, 33  
     mit Adonis 23f.  
 Vergil 8, 17f., 45, 49, 64, Anm. 179  
 Wilhelm v. Conches A. 115

## 2. Sachen

Anthologien 14, 19f., 23, 26, 38f., 40f., 56-67  
     Planudea Anm. 26  
 Antipoden Anm. 115  
 Belvedere, Statuenhof von 8-10, 14, 30, 112  
*caedere* = *cedere* Anm. 38  
 Eisvogel 65

Elegie 49  
Epigrammsammlungen Anm. 1  
Erde, Kugelgestalt 49  
Frosch 64  
Kunst  
    lebensecht 13f., 19, 21, 28, 34, 45  
    errät Gefühle von Dargestellten 15, 44  
    Dargestellte betrachten sich in der Darstellung Anm. 38  
Laus 51  
Lorbeer 57f.  
Maler 51  
Nil 20, 27  
Paronomasie 5, 10, 20, 40, 52  
Praxiteles 22f.  
Rom 16f., 21, 27, 42, 44f., 84-86, 91, 93  
    Biblioteca Vaticana 3f., 46-49  
    Forma Urbis 43, Anm. 98  
    Sacco di Roma 44, 91  
Satyrn 10-14, Anm. 23  
Tiber 27 Anm. 57-59  
Tod, nicht malbar 51  
Villa Giulia s. Julius III.  
Webkunst 64