

*EVOLAT AD SUPEROS PORTAQUE
EVADIT EBURNA*
Intertextuelle Strategien und Vergilparodie
im *Cupido cruciatus* des Ausonius

*Verum quid ego huic eclogae studiose patrocinator? certus sum, quod-
cumque meum scieris, amabis.*¹

Diese mit den Regeln der Exordialtopik spielende Überzeugung äußert Ausonius in der Widmungsepistel, die sein gut 100 Hexameter umfassendes Gedicht *Cupido cruciatus* begleitet und an einen seiner Trierer Vertrauten, Gregorius Proculus, gerichtet ist. Einige Zeitgenossen des Ausonius zollten ihm und seinen Werken – nicht ohne ihrerseits der Topik des Freundes- und Dichterlobs verpflichtet zu sein – diesen Tribut und nannten ihn Seite an Seite mit den Großen der römischen Literatur:² Kaiser Theodosius stellte ihn in eine Reihe mit den augusteischen Dichtern (und installierte sich dabei zugleich als *alter Augustus*),³ Quintus Aurelius Symmachus, einer der hochgebildeten Exponenten der heidnischen Opposition im 4. Jh., wußte nicht, ob er die *ornamenta oris*

1) Auson. Cup. praef. 12f. Die Zitate aus dem *Cupido* folgen – mit Ausnahme von Cup. praef. 1 (siehe unten, Anm. 17) – der überarbeiteten Edition von R. P. H. Green, *Decimi Magni Ausonii opera*, Oxford 1999.

2) Eine Sammlung von Bewertungen des Ausonius in der Antike und in der Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts, aus der auch die folgende Zusammenstellung schöpfen konnte, bei M. J. Lossau, *Decimus Magnus Ausonius: Vir bonus*, Professor, Hofmann, doch auch Dichter, in: M. J. Lossau (Hrsg.), *Ausonius*, Darmstadt 1991, 1–10, hier 5f. Einen diachronen Überblick über die Rezeption des Ausonius mit Literatur in: *The works of Ausonius*, edited with introduction and commentary by R. H. P. Green, Oxford 1991, xxxii–xl.

3) Dies in einem Brief, auf den Auson. praef. 3 antwortet (abgedruckt in Green 1991 [wie Anm. 2], Appendix B.1, p. 707): *quae [scil. scripta] olim mihi cognita et iam per tempus oblita rursus desidero, non solum ut quae sunt nota recolantur, sed etiam ut ea quae fama celebri adiecta memorantur accipiam, quae tu de promptuario scriniorum tuorum, qui me amas, libens imperties, secutus exempla auctorum optimorum, quibus par esse meruisti, qui Octaviano Augusto rerum potenti certatim opera sua tradebant, nullo fine in eius honorem multa condentes* (Green 1991, p. 707, 5–12).

oder die *ornamenta pectoris* mehr bewundern sollte,⁴ und Paulinus von Nola meinte in einem seiner poetischen Briefe (vor der Entfremdung mit seinem Lehrer Ausonius), daß es Cicero und Vergil kaum mit ihm aufnehmen könnten.⁵

Anders gestaltete sich die Bewertung des Ausonius in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Für Eduard Norden ist Ausonius ein „flatterhafter Namenchrist, Schöngeist und Tausendkünstler“,⁶ für Rudolf Helm immerhin ein „liebenswürdiger, aber ganz oberflächlicher Dichter“,⁷ für Martin Schanz zeichnet sich Ausonius durch „innere Hohlheit“, das Gros seiner Werke durch „entsetzliche Oede“ und „mangelnden Gedankeninhalt“ aus.⁸ Erst in den

4) Symm. epist. 1,31,1: *Merum mihi gaudium eruditionis tuae scripta tribuerunt, quae Capuae locatus accepi. Erat quippe in his oblita Tulliano melle festiuitas et sermonis mei non tam vera quam blanda laudatio. Quid igitur magis mirer, sententiae incertus addubito, ornamenta oris an pectoris tui.* In der spielerischen Beschwerde, mit keiner Abschrift der *Mosella* bedacht worden zu sein (Symm. epist. 1,14), vergleicht Symmachus dieses Werk mit den Dichtungen Vergils (Symm. epist. 1,14,5: *Iocari me putas atque agere nugas? Ita me diis probabilem praestem, ut ego hoc tuum carmen libris Maronis adiungo.*). Zur Bewertung und Interpretation der Briefe des Symmachus an Ausonius (Symm. epist. 1,13–31 und 33–43) vgl. Ph. Bruggisser, *Symmaque ou le rituel épistolaire de l'amitié littéraire. Recherches sur le premier livre de la correspondance*, Fribourg 1993, 135–337. Bei der Analyse von epist. 1,14 (234–247) blendet Bruggisser jedoch den eindeutig neckend-ironischen Duktus des Briefes aus, was z.T. zu nicht haltbaren Interpretationen (etwa hinsichtlich des *amor veri* in der Dichtung des Ausonius) führt.

5) Paul. Nol. carm. 11,38f.: [...] *vix Tullius et Maro tecum/sustineant aequale iugum* [...].

6) E. Norden, *Die römische Literatur*, Stuttgart ⁷1998, 163; zuerst in: *Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, in: P. Hinneberg (Hrsg.), *Die Kultur der Gegenwart*, Teil 1, Abt. 8, Berlin/Leipzig 1905, 374–411, hier 399.

7) R. Helm, *Heidnisches und Christliches bei spätlateinischen Dichtern*, in: R. Helm (Hrsg.), *Natalicium* (FS Johannes Geffcken), Heidelberg 1931, 1–46, hier 24.

8) M. Schanz, *Die römische Litteratur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians. Erste Hälfte: Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, München ²1914 (ND 1970), 41. Die Kritik an den Dichtungen des Ausonius zeigt sich dabei stark emotional aufgeladen. Schanz beurteilt sie als „nichtnutzige Tändelei“, „törichte Versifikation“, „eitle Spielerei“, „tändelnde Poesie“ und „poetische[n] Dilettantismus“ (a. a. O. 41–42). Besonderes Unverständnis bringt er dem *Cento nuptialis* entgegen: „Müssen wir einerseits den Dichter bewundern, dass er den ganzen Vergil ins Gedächtnis aufgenommen hat und über ihn mit souveräner Herrschaft verfügt, so überkommt uns andererseits doch ein gelindes Grauen, wenn wir sehen, dass er seine Vergilkennntnis benutzt, um ein schmutziges Stück zusammenzuleimen“ (a. a. O. 41).

letzten Jahrzehnten, in denen die Beschäftigung mit der spätantiken Literatur und Geistesgeschichte wieder mehr in den Vordergrund getreten ist, gelangte man zu einem Ausoniusbild, das sich dem Urteil seiner antiken Vertrauten in gewissem Maße annähert: Ist er bei Manfred Joachim Lossau immerhin ein „bemerkenswerter Autor“,⁹ so äußert sich Green in der Einleitung zu seiner kommentierten Gesamtausgabe enkomiaistisch: „He was not only the most brilliant and prolific writer of his age, but one of the most versatile and skilful writers in the history of Latin literature.“¹⁰

Die überlieferten Sammlungen seiner Werke weisen in der Tat eine breite *varietas* an Themen, Gattungen, Stilarten und Metren auf und verdanken ihre Entstehung der umfassenden Kenntnis von und der fruchtbaren Auseinandersetzung mit Autoren und Textmodellen der römischen und auch griechischen Literatur: Ausonius, geboren etwa 310 n. Chr., war in seiner Geburtsstadt Bordeaux 30 Jahre lang als *grammaticus* und *rhetor* tätig, bevor er um 364 n. Chr. als Erzieher Gratians an den Trierer Hof berufen wurde. Durch die jahrelange intensive Beschäftigung insbesondere mit der lateinischen Literatur entstand ein besonderer Dialograhmen, in dem seine Werke zu verorten sind. Als omnipräsent zeigen sich dabei die Dichtungen Vergils, deren Rezeption sich in ganz unterschiedlicher Weise und auf verschiedenen intertextuellen Beziehungsebenen gestaltet. Sie reicht von der Übernahme vergilischer Lexik in Allusionen und Zitaten über die Verwendung einzelner Erzählmotive bis hin zur derben Parodie etwa im *Cento nuptialis*, einer aus Vergilhalbversen zusammengesetzten Schilderung von Hochzeitsvorbereitungen und der folgenden, „horrende indezenten“¹¹ Hochzeitsnacht.¹² Eine weitere wichtige Rolle spielen die Werke des flavischen Dichters Statius, dessen *Silvae* etwa zahlreiche ekphrastische Passagen der *Mosella* verpflichtet sind,¹³ und

9) Lossau 1991 (wie Anm. 2) 8.

10) Green 1991 (wie Anm. 2) xv.

11) Lossau 1991 (wie Anm. 2) 3.

12) Zum vielfältigen Einfluß Vergils auf die Werke des Ausonius vgl. etwa W. Schetter, Das Gedicht des Ausonius über die Träume, RhM 104, 1961, 366–378; M. R. Posani, Reminiscenze di poeti latini nella Mosella di Ausonio, SIFC 34, 1962, 31–69; W. Görler, Vergilizitate in Ausonius' Mosella, Hermes 97, 1969, 94–114 und die Kommentarliteratur zu einzelnen Werken des Ausonius.

13) Vgl. Posani 1962 (wie Anm. 12) und den Kommentar von Green 1991 (wie Anm. 2) 456–514.

dessen 5. Buch der *Thebais* auch im *Cupido cruciatus* sichtbare Spuren hinterlassen hat. Andere von ihm geschätzte und rezipierte Autoren wie etwa Plautus und Terenz, Horaz, Ovid, Martial oder Lucan dürften auch dem zeitgenössischen gebildeten Publikum präsent gewesen sein;¹⁴ Ausonius konnte also davon ausgehen, daß die Vielschichtigkeit seiner Texte als Resultat der Kontamination verschiedener, allgemein bekannter Referenztexte von den Lesern auch entschlüsselt werden konnte. Dies insbesondere dann, wenn – wie etwa im *Cupido* und dem vorgeschalteten Prosa-brief – eine Reihe unterschiedlicher Signale für die Rezipienten gesetzt werden. In welchem Maße es dem modernen Leser noch möglich ist, einen Einblick in die Polyvalenz ausonianischer Dichtung zu gewinnen, soll der folgende Interpretationsversuch zeigen.¹⁵

14) Eine Zusammenstellung von Beiträgen, welche die Rezeption einzelner römischer Autoren in den Werken des Ausonius untersuchen, bei W.-L. Liebermann, § 554. D. Magnus Ausonius, in: Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 5: Restauration und Erneuerung, München 1989, 268–308, hier 303 f. Vgl. auch Green 1991 (wie Anm. 2) xx–xxi. Zur Rezeption griechischer Autoren vgl. R. P. H. Green, Greek in Late Roman Gaul: The evidence of Ausonius, in: E. M. Craik (Hrsg.), *Owls to Athens: Essays presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, 311–319.

15) Analysen und Interpretationsversuche des *Cupido cruciatus* bieten W. Fauth, *Cupido cruciatur*, GB 2, 1974, 39–60 (neu abgedruckt in: Lossau 1991 [wie Anm. 2] 376–401; Fauth untersucht das Gedicht relativ textfern primär mit Blick auf einen möglichen Mysterienkonnex und folgert, daß dem Fresko, auf das der *Cupido* rekuriert, Motive der Mysterienpassion im Adoniskult zugrundeliegen); R. M. Lucifora, *Il Cupido cruciatus di Ausonio rivisitato*, AAPel n. s. 54, 1977/78, 305–318. Ein hilfreiches Similienverzeichnis, aus dem auch der vorliegende Beitrag schöpft, und einen Einblick in Formen der Adaptation und Montage von Prätexten gibt R. M. Lucifora, *I loci similes del Cupido cruciatus*, AAPel n. s. 55, 1979, 261–271; vgl. darüber hinaus die neueren Beiträge von L. Vannucci, *Ausonio fra Virgilio e Stazio: a proposito dei modelli poetici del Cupido Cruciatius*, A&R n. s. 34, 1989, 39–54; N. G. Davis, *Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid*, ColbyQ 30.3, 1994, 162–170; P. Dräger, *Ein verschollenes Trierer Wandgemälde der Spätantike (Ausonius, Cupido cruciatur)*, TZ 65, 2002 (2004), 121–139. Bereits seit 2001 angekündigt ist der Aufsatz von U. Schmitzer, *Amor in der Unterwelt – Zum Gedicht Cupido Cruciatius des Ausonius* (das Erscheinen ist nun in Aussicht gestellt in: *Suus cuique mos. Beiträge zur paganen Kultur des lateinischen Westens im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Göttingen 2005); vgl. auch den Kommentar von Green 1991 (wie Anm. 2) 526–532 und den neueren Einzelkommentar *Cupido meso in croce: Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. Franzoi*, Napoli 2002.

In Anknüpfung an Martial und Statius stellt Ausonius einigen seiner Gedichtsammlungen und auch einigen Einzelgedichten Prosa-Praefationes voran, zumeist in Form von Widmungsepisteln. Diese Paratexte vereinen in sich verschiedene Elemente der Exordialtopik (Abwertung und gleichzeitige Apologie der folgenden Dichtung als Spielerei oder nicht ernst zu nehmende Literatur; Schmeicheln und *captatio* des Lesers), geben aber auch mehr oder weniger versteckte Hinweise auf die Charakterisierung und die intendierte Rezeptionsweise der von ihnen begleiteten Texte. So beginnt Ausonius die Praefatio des *Cupido* programmatisch mit einer spielerischen Allusion auf die plautinischen *Menaechmi*¹⁶ als Apoptrophe an Gregorius (Cup. praef. 1):

*En unquam vidisti nebulam*¹⁷ *pictam in pariete ...?*

Hast Du denn jemals ein gemaltes Schemenbild an der Wand gesehen?,

um gleich launig fortzufahren (Cup. praef. 1 f.):

vidisti utique et meministi.

Na sicherlich, und Du erinnerst Dich auch ganz genau!

Wurde die Plautusstelle vom Leser der Praefatio als Prätext erkannt, dann dürften bei ihm wohl zunächst die Bildmotive evoziert werden, die dieser Stelle in den *Menaechmi* unmittelbar folgen: der Raub des Ganymed und des Adonis, also erotisch-gewaltsame Darstellungen aus dem mythologischen Bereich. Die Funktion der Allusion ist also eine zweifache: Der Phänotext – die Wid-

16) Plaut. Men. 143: *En unquam tu vidisti tabulam pictam in pariete?*

17) Die Handschriften geben übereinstimmend *nebulam*, Vinet emendiert in seiner Ausonius-Edition von 1551 zu *tabulam*. Green übernimmt dies in seinen beiden Ausgaben mit dem Verweis auf die (seines Erachtens) inhaltliche Problematik von *nebulam*: „A.’s manuscripts give *nebulam*, which has been defended with reference to Ep. 12.10 *picta nebula*, but notwithstanding *aeris in campis* (l. 1) it makes no sense for the poet to describe his theme as in some way a painted or tinted cloud“ (Green 1991 [wie Anm. 2] 527). Tatsächlich trifft der Begriff *nebula* sehr gut die Gestaltung der Szenerie, wie sie im *Cupido* geschildert wird, und paßt zur (nachträglichen) Enthüllung des dargestellten Geschehens als flüchtiger Traum. An der handschriftlichen Tradition sollte – wie etwa in Sesto Pretes Teubneriana erfolgt – durchaus festgehalten werden, zumal als *lectio difficilior* und hinsichtlich der Verwendung von *picta nebula* für ein farbiges meteorologisches (und somit vergängliches) Phänomen in Auson. epist. 12,13 ed. Green 1999. Mit *nebulam pictam* ist der intertextuelle Verweis auf die Plautusstelle zudem raffinierter gestaltet als es mit *tabulam pictam* wäre (*substitutio* statt direkten Zitats).

mungsepistel – wird zunächst allgemein mit einem Referenztext aus der Gattung Komödie verknüpft, ein erstes Signal zur möglichen Decodierung der Textintention als scherzhaft-unterhaltend. Zum anderen dient sie in ihrem Kontext dazu, die Lesererwartung bezüglich des Objektes des Textes zu steuern.¹⁸

Dieses Objekt wird nun weiter spezifiziert: Es handele sich – so die Widmungsepistel – um ein Wandgemälde in einem Triclinium in Trier, das folgende Szenerie dargestellt haben soll (Cup. praef. 3–5):

Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo quae sponte peccant, sed illae heroicae quae sibi ignoscunt et plectunt deum.

Liebestolle Frauen heften Cupido ans Kreuz, und zwar nicht die aus unserer Zeit, die aus ganz freien Stücken sündigen, sondern jene heroischen, die sich selbst davon freisprechen und den Liebesgott dafür verantwortlich machen.

Die Nennung des Motivs ‚Bestrafung Cupidos durch mythische Heroiden‘ wird dabei verknüpft mit einem ironisch-misogynen Seitenhieb, der das zuvor gesetzte Signal bezüglich der Textintention noch verstärkt: Die Liebe der Frauen – als *mulieres amatrices* nicht gerade schmeichelhaft umschrieben – steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der *peccatio*, der nicht ehelich legitimierten Liebe, die jeglicher *pudicitia* entbehrt; ein klares Motivzitat aus der berühmten Weibersatire Juvenals: *Pudicitia* weilte nur im goldenen Zeitalter auf Erden und ist schon längst mit ihrer Schwester *Astraea* entflohen; was sich seitdem bei Frauen aller Schichten etabliert, sind Ehebruch, Prostitution und wechselnde Liebschaften.¹⁹ Und während die ‚modernen‘ Frauen die Verantwortung für

18) Die evozierte Betrachtungsszene und einige sprachliche Parallelen könnten eine weitere Allusion auf die römische Komödie darstellen, in diesem Fall auf den terenzischen *Eunuchus* (Ter. Eun. 584 ff.). Dort mustern der als Eunuch verkleidete Chaerea und die seiner Obhut unterstellte Pamphila im Schlafzimmer ebenfalls ein Fresko: die Verführung Danaes. Die römische Komödie als programmatisch gewählten Bezugsrahmen der Praefatio nennt bereits Lucifora 1977/78 (wie Anm. 15) 307, die sich kritisch mit der Analyse von Fauth 1991 (wie Anm. 15) auseinandersetzt. Fauth 1991, 376 f. sieht die ausonische Allusion auf die Plautusstelle lediglich durch die Absicht motiviert, auf die dichterische Behandlung ähnlicher Wandmalereien zu verweisen. Der Komödienkontext spielt bei ihm keine Rolle.

19) Iuv. 6; anders Vannucci 1989 (wie Anm. 15) 49, die aufgrund sonst fehlender misogyner und satirisch-zeitkritischer Äußerungen im Werk des Ausonius eine Verbindung mit dieser Satire ablehnt.

ihre Fehlritte selbst übernehmen (müssen), wie es ja auch die Damen bei Juvenal tun, waren die Heroiden der mythischen Zeit noch besser gestellt: Sie hatten jemanden, auf den sie die Verantwortung für ihr Tun übertragen konnten – den geflügelten Liebesgott.

Wurden die Signale der einleitenden Sätze erkannt, konnte der Leser also erste Hinweise zur Grundintention der Widmungsepistel und damit auch der Dichtung, zu der sie ja hinführen soll, gewinnen. Sicherstellen wollte Ausonius im folgenden, daß sich die Rezipienten des *Cupido* den Hauptreferenztext dieses Freskenmotivs (das dann als Objekt seiner Dichtung deklariert wird) vergegenwärtigen (Cup. praef. 5 f.):

quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat.

Einen Teil dieser Frauen in den Gefilden der Trauer nennt unser geschätzter Maro.

Ausonius beschränkt sich hier nicht auf Allusion und Zitat, sondern nennt den Autor seines Prätextes direkt: Vergil, der im sechsten Buch der *Aeneis* bei der Schilderung der Unterwelt unter anderem die Heroiden in den *lugentes campi* (Aen. 6,440) beschreibt.

In welchem Verhältnis das Fresko zu seiner Dichtung steht, erläutert er folgendermaßen (Cup. praef. 6 f.):

hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. denique mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi.

Dieses Bild bewunderte ich aufgrund seiner Schönheit und seines Stoffes. Ja, und dann habe ich aus meiner staunenden Bewunderung eine törichte Dichtung gemacht.

Das vorgebliche Trierer Wandbild sei also aufgrund seiner ansprechenden künstlerischen Ausführung (Form) und der Wahl des Motivs (Inhalt) das *Movens* für seine Dichtung. In der bisherigen Forschung herrscht Konsens, daß die Anregung für den *Cupido* von einem realen Fresko in Trier ausging, die Widmungsepistel also nicht nur als topische Hinführung zu einer rein imaginativen Ekphrasis fungiert.²⁰ Die Frage nach dem Verhältnis des Textes zum Motiv und zur potentiellen Bildvorlage soll hier zunächst zurückgestellt, an späterer Stelle jedoch nochmals aufgegriffen und neu verhandelt werden.

20) Zuletzt Dräger 2002 (wie Anm. 15), insb. 134–138.

Mit der eben zitierten Ausführung leitet Ausonius über zur Vorstellung seiner Dichtung im Rahmen der Exordialgesetze: Unterstützt durch die chiasmische Antithese *mirandi stuporem* und dem unangemessenen Ergebnis *ineptiam poetandi* leistet er dabei der Bescheidenheitstopik pointiert Tribut. Allerdings überspannt er durch seine folgende hyperbolische Äußerung *mihi praeter lemma nihil placet* – eigentlich gefällt mir gar nichts daran außer dem Titel (Cup. praef. 7f.) – den Bogen und entlarvt sich als *lusor* der Textsorte ‚Widmungsepistel‘, indem er ihre konstitutiven Elemente durch Übersteigerung persifliert und so das scherzhaft-ironische Kolorit der Praefatio weiter verstärkt. Er fährt fort (Cup. praef. 8):

sed commendo tibi errorem meum

Trotzdem vertraue ich Dir jetzt meinen dichterischen Fehltritt an

und steigert seine Parodie durch eine gewollt sentenzenhafte Verteidigung im Stile Senecas, in dessen 116. Epistel sich eine ähnliche Äußerung findet (Cup. praef. 8–10):²¹

naevos nostros et cicatrices amamus, nec soli nostro vitio peccasse contenti affectamus ut amentur.

Wir lieben ja unsere Male und Narben, und nicht zufrieden, allein durch unseren Fehler geirrt zu haben, sind wir darauf bedacht, daß sie auch von anderen geliebt werden.

Am Schluß der Epistel, bei der *captatio* des Lesers, herrscht unverhüllte (Selbst-)Ironie (Cup. praef. 10–12):

verum quid ego huic eclogae studiose patrocinor? certus sum, quodcumque meum scieris, amabis; quod magis spero quam ut laudes. vale ac dilige parentem.

Aber warum verteidige ich dieses Gedichtchen eigentlich so eifrig? Bin ich mir doch sicher, daß Du alles lieben wirst, von dem Du weißt, daß es von mir ist; darauf hoffe ich sogar noch mehr als darauf, daß Du es lobst. Leb wohl und behalte Deinen väterlichen Freund lieb.

Wie gestaltet sich nun der selbstdeklarierte *error* des Ausonius? Er beginnt – wie aus der Praefatio in Ansätzen schon bekannt – mit einem wahren ‚Feuerwerk‘ aus Zitaten und Allusionen (Cup. 1–7):

21) Vgl. Sen. epist. 116,8: *vitia nostra quia amamus, defendimus.*

*Aëris in campis, memorat quos Musa Maronis,
myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,
orgia ducebant heroides et sua quaeque,
ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,
errantes silva in magna et sub luce maligna
inter harundineasque comas gravidumque papaver
et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos;*

In den Gefilden der Luft, von denen uns Maros Muse kündet, wo ein Myrtenwald beschattet, die außer sich vor Liebe sind, da begingen die Heroïden wilde Zeremonien, jede trug das Symbol ihres einstigen Todes bei sich und so streiften sie durch den großen Wald, bei spärlichem Licht, zwischen Röhricht und vollem Mohn, stillen Seen ohne Wellen und Bächen ohne Plätschern.

Programmatisch wird im ersten Vers noch einmal eindeutig auf den Hauptbezugsrahmen verwiesen, die *Aeneis* Vergils; dieser wird im zweiten Halbvers innerhalb einer Allusion auf den Musenanruf seines Proöms (*Musa, mihi causas memora* Aen. 1,8) direkt genannt. Die Junktur *aëris in campis* (Aen. 6,887) schränkt dabei diesen Bezugsrahmen auf einen bestimmten Teil der *Aeneis* ein, die Katabasis im sechsten Buch: Die *campi aëris* markieren darin die letzte Station des Aeneas nach seinem langen Gang durch die düstere Unterwelt, das helle, freudvolle Elysium mit dem Tal, in dem sich die Seelen auf ihre Wiedergeburt vorbereiten und die Heldenschau stattfindet. Auffallenderweise setzt Ausonius zu Beginn des *Cupido* nun – anders als in der Praefatio! – diese *campi aëris* mit den tristen und dunklen *campi lugentes*, dem Aufenthaltsort der trauernden Heroïden (Aen. 6,442–444), in unmittelbare Beziehung. Dies möglicherweise, um durch das Zusammenfügen von (zumindest auf der Ebene des Mythos) stark kontrastierenden Räumen und den in ihnen ablaufenden Ereignissen einen Spannungseffekt zu erzielen; oder aber, um neben dem mythologischen Unterweltdiskurs auch den theologischen Zugang anzudeuten, welcher die gesamte Unterwelt – und somit auch die *campi lugentes* – in der sublunaren Sphäre (den ‚Gefilden‘ oder Regionen der Luft) und auf dem Mond verortet.²²

22) Diese spezifische Erklärung der *theologi* wird in der spätantiken Vergil-exegese an einigen Stellen referiert, die unter anderem das Elysium bei bzw. auf dem Mond lokalisieren, vgl. Serv. comm. Verg. Aen. 5,735: [...] *secundum theologos* [scil. *elysium est*] *circa lunarem circulum, ubi iam aër purior est: unde ait ipse Vergilius ‘aëris in campis’, item Lucanus ‘non illuc auro positi, nec ture sepulti perveniunt’*;

Die weitere Charakterisierung des Aufenthaltsortes der Heroïden ist hingegen ganz traditionell-mythologischen Unterweltsbeschreibungen verpflichtet. Er ist vor allen Dingen geprägt durch Dunkelheit und Stille (vgl. Aen. 6,264 passim), ist durchzogen von reglosen Flüssen und Seen und bewachsen mit typischen Pflanzen: Myrtenbäumen (Aen. 6,443 f.), Schilfrohr (Aen. 6,415) und Schlafmohn. Die Ufer der Gewässer (Cup. 8–12) säumt Ausonius als Reminiszenz an die *Metamorphosen* Ovids mit Blumen, die einst die Namen von Königen und Knaben trugen, also mit verwandelten tragischen Liebenden und Geliebten: Narzissen, roten Gladiolen (für Hyazinthus und Ajax), Safran und Anemonen.

*omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis
rursus in amissum revocant heroidas aevum.
rercerent memores obita iam morte dolores:*

Dies alles, peinigend mit Trauer und tragischer Liebe, ruft die Heroïden zurück ins verlorene Leben. Noch nach dem Tode quälen die an das Liebesleid erinnernden Schmerzen. (Cup. 13–15)

Wie in der *Aeneis* (*curae non ipsa in morte relinquunt* Aen. 6,444) leiden die Heroïden also auch in der Unterwelt noch an ihrer unglücklichen Liebe, erscheinen bei Vergil allerdings in ihrer Passion zurückhaltender. Allein Eriphyle zeigt Aeneas und der Sibylle ihre tödliche Wunde – *maesta* (Aen. 6,445 f.). Auch bei Vergil streifen sie durch den großen Wald (*errabat silva in magna* heißt es von

6,640: [...] *nam, ut supra diximus, campi Elysii aut apud inferos sunt, aut in insulis fortunatis, aut in lunari circulo* [...]; 6,887: *‘aëris in campis’ conlisionem fecit. locutus autem est secundum eos, qui putant Elysium lunarem esse circum.*

Wie bereits Plutarch in seinem Dialog *De facie in orbe lunae* den Gesprächsteilnehmer Sulla ausführen ließ, kann das lunare Elysium, das Ἠλύσιον πεδίον, von den Seelen erst erreicht werden, wenn sie (je nach ihren Fehlern und der körperlichen Kontamination) in den verschiedenen Luftschichten zwischen Erde und Mond, also den einzelnen Bereichen der ‚Unterwelt‘, purgiert wurden: Plut. mor. 60 (*De facie in orbe lunae*), 27–30, 942E–945D; vgl. auch Cic. Tusc. 1,42 f.; Sen. dial. 6 (*Consolatio ad Marciam*), 25; Serv. comm. Verg. Aen. 6,340; dazu E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI, Leipzig³1927 (ND Stuttgart/Leipzig 1995), 23–26. Auf eine Verortung der Träume (und somit ihres Herkunftsortes, der Unterwelt) im (sub-)lunaren Raum weist Auson. ephem. 8,227–230.

Anders deutet Lucifora 1977/78 (wie Anm. 15) 313 die Verwendung der Vergiljunktur: „Ora si può capire perché la sede del poemetto è definita *aëris in campis*: il poeta vuol di certo toglierle ogni consistenza, vuole addolcirla, avvolgerla nella coltre dell’indeterminato, giacché essa si trocra nelle regioni della sua fantasia e rifiuta ogni altra ubicazione.“

Dido und den anderen in Aen. 6,451), jedoch werden sie nicht wie im *Cupido* als vom *furor* getriebene Mänaden gezeichnet. Dido, vor der sich Aeneas zu rechtfertigen versucht, wird – ganz im Gegenteil – regelrecht versteinert in ihrer enttäuschten Liebe dargestellt: Ungerührt von den Worten und Tränen des Aeneas wendet sie sich von ihm ab, den Blick auf den Boden gerichtet, die Miene ohne Gefühlsregung und eilt unversöhnt in die Tiefen des Waldes zurück zu ihrem Mann Sychaeus (Aen. 6,467–474).²³

Die Heroidenschilderung im *Cupido* wurde in der Forschung zunächst aufgrund rein sprachlicher Anklänge mit einer Episode in Verbindung gebracht, die Statius im 5. Buch der *Thebais* beschreibt: dem *furor* der Frauen von Lemnos. Eine nähere Betrachtung des Textes zeigt allerdings, daß bei dem Rückgriff auf diese Vorlage insbesondere auch inhaltliche²⁴ und dramaturgisch-vorweisende Momente eine Rolle spielen: Da die Bewohner von Lemnos der Venus keine Verehrung zukommen lassen, schwört die Göttin Rache. Sie sorgt dafür, daß die eheliche Liebe flieht und die Männer ihre Frauen nicht mehr beachten. Die Frauen sehen sich – wie viele der mythischen Heroiden auch – mit ihren unerwiderten Gefühlen konfrontiert und leiden existentiell unter dieser Situation. Allerdings wehren sie sich gegen ihre mutmaßlichen Peiniger: Venus entfacht *furor* unter ihnen und ruft im Traum zum Mord an der gesamten männlichen Bevölkerung von Lemnos auf. Die Frauen verschwören sich in einem dunklen Wald, dessen Beschreibung enge Unterweltsbezüge aufweist und der dem Aufenthaltsort der Heroiden stark ähnelt. Als Beweis ihrer Entschlossenheit und Einigkeit töten sie zunächst gemeinsam den Sohn einer Mitverschwörerin. Dann folgt das dramatische Blutbad.

Das Eingangsmotiv im *Cupido*, ‚tragisch liebende Frauen vom *furor* getrieben in dunklem Wald‘, verweist vor dem Hintergrund der Statius-Episode also auf die Grundzüge der weiteren Handlung. Diejenigen Leser, welche die intertextuellen Signale entschlüsseln konnten und die Thebaisstelle als Referenztext er-

23) Zum Heroidenkatalog im *Cupido* (V.16–44) vgl. Vannucci 1989 (wie Anm. 15) 41–45, Franzoi 2002 (wie Anm. 15) 65–86 und Dräger 2002 (wie Anm. 15) 127–130.

24) Die Parallelen (und die Divergenzen) sind detailliert herausgearbeitet bei Vannucci 1989 (wie Anm. 15) 41 und 45–48. Allerdings erkennt sie nicht das Potenzial, das der Bluttat von Lemnos als Prätext für die Steuerung der Lesererwartung innewohnt.

kannt haben, werden nun in bezug auf die Handlungsentwicklung des *Cupido* eine bestimmte Erwartungshaltung einnehmen, etwa in folgender Form: Die Heroiden werden sich nicht passiv ihrer Trauer ergeben, sie werden sich an demjenigen rächen, dem sie ihre Situation zu verdanken haben, und diese Rache wird fürchterlich sein.

Ob und in welcher spezifischen Form sich diese Erwartungen erfüllen, wird gleich gezeigt; zunächst jedoch noch einige grundsätzliche Beobachtungen zum Stil des *Cupido*: In der bisher analysierten Textpassage versucht Ausonius, Versrhythmus, Versbau und den epischen hohen Stil der Prätexte zu übernehmen. Erreicht wird dies etwa durch den Einbau von Versteilen, bevorzugt an derselben Position wie bei den Vorlagen (etwa den pointierten Versschluß *sub luce maligna* in Cup. 5 und Aen. 6, 270), durch Orientierung an spezifischen Eigenheiten des Versbaus (etwa die Stelle Cup. 7 *et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos* und Aen. 5, 56 *haud equidem sine mente, reor, sine numine divum*; auch Aen. 6, 431), durch eine Reihe von Stilmitteln (zum Beispiel die Häufung in Cup. 7: Alliteration [*labe lacus*], asyndetische Anapher [*sine-sine*] und Parallelismus), durch gewählte poetische Umschreibungen (*comae harundineae* Cup. 6) und verschiedene Arten von Epitheta (*gravidum papaver* Cup. 6; *Crocus auricomans* Cup. 11; *Oebalides Hyacinthus* Cup. 10; *Salaminius Aneas* Cup. 12). Auch formal greift Ausonius auf Konstituenten des Epos zurück, etwa auf die Kataloge: Der kurzen Liste der verwandelten *flores fleti* folgt der immerhin 29 Hexameter umfassende Katalog der Heroiden (Cup. 16–44). Die Inkongruenz der als Spiel deklarierten Kleindichtung mit Epenstoff und Epenstil wird zusätzlich verstärkt durch Stilbrüche, welche die epische Erhabenheit sprengen. Auffallend und bewußt an den Anfang des Gedichts gestellt ist etwa die Sprichwortcharakter besitzende Pointe *amentes amantes*, die vor allem aus einer Gattung bekannt ist, die weit unter dem Epos steht: der römischen Komödie (Pl. Merc. 82; Ter. Andr. 218).

Den erwähnten Katalog der vor allem aus Ovids *Metamorphosen* und *Heroides* und Vergils *Aeneis* bekannten Heroiden beschließt die Göttin Luna (Cup. 40–42), die aufgrund ihrer Liebe zu Endymion vom Himmel in die Unterwelt versetzt wird: Verließ sie früher ihren Wagen, um den schlafenden Geliebten auf dem Berg Latmos zu küssen, so verläßt sie ihn jetzt, um in der Unterwelt mit den anderen unglücklich Liebenden zu trauern und so

gleichsam den Kosmos, der verwaist und mondlos zurückbleibt, in ihre Trauer zu involvieren. Und während auch noch weitere „hundert andere ihre alten Liebeswunden wieder aufreißen und ihre Qual mit süßen und traurigen Klagen erneuern“ (Cup. 43 f.), geschieht etwas Unvorhergesehenes (Cup. 45–55):

*quas inter medias furvae caliginis umbram
dispulit inconsultus Amor stridentibus alis.
agnovere omnes puerum memorique recursu
communem sensere reum, quamquam umida circum
nubila et auratis fulgentia cingula bullis
et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem.
agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem
occipiunt hostemque unum loca non sua nactum,
cum pigros ageret densa sub nocte volatus,
facta nube premunt; trepidantem et cassa parantem
suffugia in coetum mediae traxere catervae.*

In ihrer Mitte zerteilt den Schatten finsterner Nacht unbedacht Amor mit rauschenden Flügeln. Alle erkannten den Knaben und im Blick zurück wußten sie, daß er schuld an ihrer gemeinsamen Lage war, obwohl die feuchten Nebelschwaden seinen mit goldenen Buckeln besetzten Gürtel, seinen Köcher und das Feuer seiner leuchtenden Fackel verdüsterten. Dennoch erkennen sie ihn, versuchen, ihre Schattenkraft in zitternde Bewegung zu setzen, und umdrängen ihren einzigen Feind wie eine Wolke, als er – am falschen Ort – versucht, die trägen Flügel im drückenden Dunkel der Nacht zu bewegen: Sie schleppten ihn, am ganzen Körper zitternd und nutzlose Fluchtversuche unternehmend, in die Mitte ihrer Schar.

In Rekurs auf den Hauptreferenztext, das 6. Buch der *Aeneis*, könnte man diesen Sturz in die Unterwelt als augenzwinkernde Kontrastimitation der Katabasis des Aeneas interpretieren: War dieser auf seinen ausdrücklichen Wunsch mit Hilfe der Sibylle in die Unterwelt gelangt, um sich dort mit seinem Vater Anchises zu treffen, findet sich sein Halbbruder Amor hier ganz unversehens und ohne jede Absicht wieder. Ähnlich wie die gefallenen griechischen Krieger in der Unterwelt ihren Feind Aeneas an seinen Attributen, den trotz der Dunkelheit schimmernden Waffen, erkennen (Aen. 6,490), erkennen auch die Heroiden im düsteren Licht ihren Peiniger an Gestalt und Ausstattung. Doch während Aeneas den Griechen furchtbare Angst (*metus ingens* Aen. 6,491) einjagt, und sie teils die Flucht ergreifen, teils aufzuschreien versu-

chen, sammeln die Heroiden ihre Kräfte und stürzen sich auf Amor. Obwohl Ausonius ihnen als Schatten nur einen *vigor vanus* (Cup. 51) zuschreibt – wie Vergil übrigens auch: Die Griechen versuchen zu schreien, bleiben für Aenas aber unhörbar (vgl. generell auch Aen. 6,290–294) – gelingt es ihnen, Amor einzukreisen.²⁵ Wie gelähmt versagen Amors Flügel ihren Dienst, seine panischen Fluchtversuche mißlingen – eine spannungsgeladene Reminiszenz an die letzten Lebenssekunden des Enaesimus bei der calydonischen Eberjagd (Ov. met. 8,362–364): Bei seiner kopflosen Flucht vor dem rasenden Tier reißen die Kniesehnen, so daß er sich, gleichsam gelähmt, nicht in Sicherheit bringen kann und vom anstürmenden Eber getötet wird. Der Leser, dem dieser Prätext präsent ist, dürfte mit einem ähnlich schlimmen Schicksal Amors rechnen.

Tatsächlich sind sich die Heroiden schnell über seine Bestrafung einig (Cup. 56–78): Der weinende Amor wird unerbittlich mit vereinten Kräften an einem Myrtenbaum festgebunden und mit Vorwürfen überhäuft; dabei zücken die Heroiden ihre jeweiligen Todessymbole (etwa Dido ein Schwert, Phädra einen Strick) und präsentieren sie ihm als Marter- oder gar Todeswerkzeuge. Allerdings verweist Ausonius auch hier wieder auf den eigentlichen Phantomcharakter der Waffen (*species mucronis inanis* Cup. 68; *trepidae faces nullo igne stridentes* Cup. 71 f.), die aber trotzdem ihre Wirkung auf Amor nicht verfehlen.

Doch bevor es zum Äußersten kommt, erscheint – wiederum unversehens – eine weitere Protagonistin (Cup. 79 f.):

*ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpae
alma Venus tantos penetrat segura tumultus.*

Da bahnt sich furchtlos seine Mutter, mit ähnlicher Schuld beladen, die holde Venus, den Weg durch das Gewühl.

Naht hier nun die Rettung für Amor, die *alma Venus*, die *Aeneadum genetrix*, die Friedensspenderin, wie man sie aus dem Lukrezproömium kennt? Diese evozierte Erwartung wird sogleich zunichte gemacht (Cup. 81–87):

25) Dies als Allusion auf das Prodigium in Verg. Aen. 12,244–256, wo es einer Schar kleiner Küstenvögel gelingt, einen Adler *facta nube* zu umflattern und ihn zur Aufgabe seiner Beute zu zwingen.

*nec circumvento properans suffragia nato
terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris
ancipites furias natique in crimina confert
dedecus ipsa suum, quod vincula caeca mariti
deprenso Mavorte tulit, quod pube pudenda
Hellespontiaci ridetur forma Priapi,
quod crudelis Eryx, quod semivir Hermaphroditus.*

Aber sie eilt nicht etwa ihrem umzingelten Sohn zu Hilfe, nein, sie verdoppelt seine Angst, treibt mit schärferem Stachel die plötzlich unschlüssig gewordenen Furien an und vermehrt die Vorwürfe gegen ihren Sohn noch um ihre eigene Schande, da sie die unsichtbaren Netze ihres Mannes ertragen mußte, als er sie in flagranti mit Mars gefangen hatte, weil man sich lustig macht über die Gestalt des Hellespontischen Priapus mit seinem übergroßen Attribut, weil Eryx grausam ist und Hermaphroditus nur ein halber Mann.

Geballt sind die Assoziationen, die Ausonius durch seine Verskontaminationen und Allusionen in dieser Beschreibung der Venus beim Leser wecken will; und um so stärker wirken sie im Kontrast zur zunächst durch klare Signale provozierten Lesererwartung eines schlichtenden Eingreifens der holden, friedliebenden, gütigen Venus. Der programmatische Anfang des 82. Verses *terrorem ingeminat* (Aen. 7,578) verweist als direktes Zitat auf Turnus, den Gegenspieler des Aeneas, der Latinus mit vehementer Propaganda zum Krieg gegen die Trojaner treiben will. Die zweite Vershälfte, *stimulis accendit amaris*, dürfte auf die feurige Rede des Pallas im 10. Buch anspielen (*dictis virtutem accendit amaris* Aen. 10,368), in der er versucht, die fliehenden Arkader wieder zum Kampf gegen die Latiner zu bewegen. Durch seinen anschließenden todesmutigen Einsatz gelingt es ihm dann tatsächlich, die Schwankenden wieder zurück in die Schlacht zu treiben. Venus ist, obwohl sie als Liebesgöttin oft genug auch selbst unglückliche Liebe gestiftet hat, hier in erster Linie präsent als wütendes Opfer ihres eigenen Sohnes und fügt sich so (wie auch ihre Mitgöttin Luna) in die Reihe der Heroiden ein. Sie leidet allerdings vor allem unter den Blamagen, die sie ihm zu verdanken hat: der peinlichen Gefangensetzung mit ihrem Liebhaber Mars und einer Reihe schlecht geratener Kinder, und dafür will sie sich rächen.

*nec satis in verbis: roseo Venus aurea serto
maerentem pulsat puerum et graviora paventem.*

Doch Worte sind der Strafe nicht genug: Mit ihrer Rosengirlande peitscht die goldene Venus den weinenden Knaben, der mit noch Schlimmerem rechnet. (Cup. 88 f.)

Der Ärger der Liebesgöttin über ihren ungehorsamen Sohn findet sich auch in anderen antiken Werken thematisiert – erinnert sei etwa an die Klage der Aphrodite gegenüber Hera und Athene in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios²⁶ oder die Tiraden der erbosten Venus in der Amor-und-Psyche-Erzählung des Apuleius:²⁷ Als diese von dem Verhältnis ihres Sohnes mit Psyche erfährt, droht sie ihm mit Enterbung, der Konfiszierung seiner ‚Ausrüstung‘ und der Kasteiung durch Sobrietas. Als explizite Vorwürfe werden die Renitenz Amors gegenüber den Weisungen seiner Mutter ebenso angesprochen wie ihre Bloßstellung als Opfer diverser Liebschaften, die er in seiner Willkür verursacht habe.²⁸ Eine ebenfalls angedrohte (und nicht durchgeführte) Bestrafung Amors durch mehrere Heroiden, die motivisch recht eng mit dem *Cupido* verbunden ist, findet sich in einem Epigramm des Modestinus.²⁹ Drohungen noch lebender, von Eros heimgesuchter Liebender bieten zwei Epigramme der *Anthologia Graeca*;³⁰ ein weiteres schildert die Ergreifung des Eros durch eine Schar unglücklich Liebender an einem Kreuzweg.³¹ Den gefesselten Eros thematisiert eine Reihe ekphrastischer Epigramme.³²

In der griechischen Kunst begegnet die tatsächlich durchgeführte Bestrafung des Eros durch Aphrodite auf mehreren rotfigurigen Vasenbildern; allerdings erfolgt diese nicht wie im *Cupido*

26) Apoll. Rhod. Arg. 3,91–105: Venus grämt sich ob ihrer mangelnden mütterlichen Autorität und der Willkür des Eros, durch die er sie wiederholt der Lächerlichkeit preisgibt. Ihre Drohungen, seine Pfeile und den Bogen zu zerbrechen, scheitern an ihrer Angst vor ihm.

27) Apul. met. 5,29f.

28) Ausgeführt werden diese Drohungen freilich nicht; Amor wird lediglich für kurze Zeit in Arrest gesetzt, aus dem er nach seiner Genesung fliehen kann, vgl. Apul. met. 6,11,3 und 6,21,2f.

29) AL 1,1,267 Shackleton Bailey; dazu W.D. Lebek, Modestinus AL I 1,267 Shackleton Bailey (= 273 Riese), ZPE 58, 1985, 37–45 und G. Cupaiuolo, Modestino, *Anthologia Latina* 267 S. B. (e rapporti con Ausonio), in: *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Bd. 3, Palermo 1991, 1301–1312.

30) AP 5,178 (Drohung, Eros als Sklaven zu verkaufen) und 5,179 (Drohung, Attribute des Eros zu verbrennen, die Flügel zu stutzen und die Füße mit ehernen Fesseln zu binden).

31) AP 5,303.

32) AP 16,195–199.

mit einer Rosengirlande, sondern – etwas prosaischer – mit der Sandale der Göttin.³³ Der Typus des gefesselten Eros/Amor ist ein variantenreiches Motiv sowohl in der griechischen als auch der römischen Kunst.³⁴ Man findet ihn als Einzeldarstellung mit auf dem Rücken gebundenen Händen sitzend, stehend, an einen Baum oder eine Säule gebunden oder als Sklave mit Fußfesseln stehend und weinend in verschiedenen Ausführungen, etwa als marmorne Rundplastik wie im bekannten (allerdings stark ergänzten) Beispiel aus der Villa Borghese, als Siegel- oder Cameomotiv. Im Bereich der römischen Kunst rekurrieren einige Fresken auf die Bestrafung Amors durch Nemesis, zahlreiche weitere Bildquellen zeigen die Malträtierung des Eros durch Psyche; ein Lampenbild präsentiert Amor, der an einem Baum aufgehängt ist und dem seine eigene, auf dem Boden liegende Fackel die Fußsohlen verbrennt. Das Motiv der Bestrafung ist also traditionell, jedoch findet sich in den erhaltenen archäologischen Zeugnissen m. W. keine Bestrafung Amors durch eine oder mehrere Heroiden. Dies läßt zwei Schlüsse zu:

1. Das Fresko in Trier, auf das Ausonius als Vorlage verweist, ist ein motivisches Unikat. Zu fragen wäre dann, was es genau dargestellt haben könnte: ein Einzelmotiv (die Heroiden bei der Bestrafung des an die Myrte gefesselten Amor, wie es auch die Praefatio nahelegt)³⁵ oder – wie Green und Dräger annehmen – eine Abfolge mehrerer Szenen,³⁶ oder aber vielmehr

2. der Verweis auf das Trierer Fresko ist rein fiktiv und wurde nur als ein weiterer Topos neben anderen in die Praefatio aufgenommen. Das Gedicht hätte in diesem Fall seine Inspiration ganz generell von dem verbreiteten und reizvollen Motiv des bestraften Liebesgottes erhalten. Dies würde nicht nur zum intertextuellen Spiel der Widmungsepistel passen, sondern sich auch mit dem Charakter zahlreicher anderer poetischer Ekphraseis in der antiken Li-

33) Vgl. etwa LIMC II.1, 121 und die Abb. in II.2, 126, Nr. 1252 und 1253.

34) Beispiele für das Motiv des gefesselten und/oder bestraften Eros/Amor bei Fauth 1991 (wie Anm. 15) 386; vgl. zusätzlich zu den Angaben in Anmerkung 33 auch die Zusammenstellung in LIMC III.1, 884 f. und die Abb. in III.2, 630, Nr. 419 und 631, Nr. 421; LIMC III.1, 966–969 und die Abb. in III.2, 683, Nr. 65, 69, 70, 73–76, 78, 80 und 684, Nr. 86.

35) So Lucifora 1977/78 (wie Anm. 15) 316–318.

36) Green 1991 (wie Anm. 2) 526 (vier Szenen); Dräger 2002 (wie Anm. 15) 136 (fünf bis sechs Szenen). Anders als Green vermutet Dräger, daß sich das mehrszenige Fresko an nur einer Wand des Tricliniums befunden habe und in ‚kontinuierendem Stil‘ ausgeführt sei.

teratur decken: Diese mögen zwar in ihrem Nucleus (etwa im Rekurs auf einzelne Figuren, Motive, Ausführungen etc.) auf real existente Kunstwerke verweisen, dürfen aber nicht aus ihrem literarischen Kontext gelöst und unter Negierung der poetischen Formung als Quellen verstanden werden, die bestimmte Objekte der außerliterarischen Wirklichkeit im Verhältnis 1:1 beschreiben.³⁷ Sie sind vielmehr zu betrachten als „imaginierte sprachliche Bildkunstwerke, die zwar an kunstgeschichtlich dokumentierte Bildformeln anknüpfen, ihren originären Ort aber in der Literatur haben und durch die besondere Art ihrer Darstellung gerade in Konkurrenz zur visuellen Kunst treten.“³⁸ Den *Cupido* als direktes Textzeugnis für ein verlorenes Trierer Fresko zu werten³⁹ und auf seiner Grundlage gar eine Rekonstruktion des Bildes zu versuchen, scheint vor diesem Hintergrund mithin problematisch.

Doch auch wenn Ausonius auf einen (wie auch immer gearteten) bildlichen Modellrahmen zurückgreifen kann, geht er bei der Beschreibung der Bestrafungsszene und der Protagonisten doch weit über ihn hinaus: Ähneln die mit Wort und Tat ihre Mit-Furien antreibende Venus nicht auch Tisiphone, der peitschenbewehrten Hüterin des Tartarus, die zur Bestrafung der Delinquenten ihre Schwestern ruft (Aen. 6,570–572)? Und paßt *Cupido* als Verräter und Schädiger der eigenen Mutter nicht zu den großen Büßern der Unterwelt, auf die nach der Auspeitschung erst die richtige Strafe wartet (Aen. 6,608–615)?

37) Gegen eine derartige ‚kunsthistoriographische‘ Betrachtungsweise antiker Ekphraseis, auf deren Grundlage Rekonstruktionsversuche der beschriebenen Kunstwerke oder des Gesamtarrangements der auf ihnen dargestellten Szenen unternommen wurden, wandte sich bereits dezidiert A. Szantyr, Bemerkungen zum Aufbau der Vergilischen Ekphraseis, MH 27, 1970, 28–40, hier 28: „Seit Richard Heinze [Virgils epische Technik, Berlin ³1915, 401 Anm. 1] ist man sich aber darin einig, dass solche Bemühungen weder zu irgendwelchen brauchbaren Ergebnissen führen noch der dichterischen Intention gerecht werden.“

38) H. Wandhoff, Ekphraseis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2003, 3 (mit Verweis auf weiterführende Literatur). Einen Abriss über die Ekphraseis-Forschung gibt er a. a. O. 2–12. Vgl. auch F. Graf, Ekphraseis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: G. Boehm / H. Pfothenhauer (Hrsgg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphraseis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 143–155 und den wichtigen neuen Beitrag von Barbara E. Borg, Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke, Millennium 1, 2004, 26–57 (zu Auson. epigr. 12 Green [33 Prete] als innerliterarischem Spiel 42 f.).

39) So LIMC II.2, 968 f.; Dräger 2002 (wie Anm. 15) 135–138.

Doch so weit kommt es nicht (Cup. 90–98): Als die Heroiden sehen, wie sich die Rosen vom Blut des malträtierten Amor röten, lassen sie von ihren Drohungen ab – diese Strafe scheint ihnen doch zu hart zu sein. Sie halten Venus von weiteren Schlägen zurück, indem sie schnell einen neuen Schuldigen finden: das *fatum crudele* (Cup. 96). Venus, nun wieder ganz liebende Mutter (*pia mater* Cup. 97), bedankt sich bei den Heroiden für ihr Nachsehen; ein weiteres Mal konnten die Frauen Amor nicht widerstehen.

Eigentlich könnte das Gedicht mit diesem für Amor glimpflichen Ausgang enden; Ausonius läßt sein Abenteuer in der Unterwelt aber noch eine ganz andere Dimension annehmen (Cup. 99–103):

*talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem.
quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
evolat ad superos portaque evadit eburna.*

Solche Traumbilder mit ihren nächtlichen Gestalten stören hin und wieder seinen Schlaf, der unruhig wird durch nichtige Furcht. Nachdem er nun unter ihnen einen Großteil der Nacht gelitten hatte und ihnen entkommen war, da fliegt er – als endlich das Dunkel des Schlafes gebannt ist – an die Oberwelt und verläßt die Unterwelt durch das elfenbeinerne Tor.

Die Ängste und Qualen Amors entpuppen sich also als Alptraum – eine Pointe, welche die Rezipienten des *Cupido* sicherlich überrascht haben dürfte. Aber kommt diese Wendung gänzlich unvorbereitet? Liest man mit dem Wissen um den Traumcharakter der Handlung den Text nochmals, offenbaren sich Signale, die recht evident zu diesem Schluß hinführen: Ein erster Hinweis ist zum Beispiel die Aufnahme des Schlafmohns (*gravidum papaver* Cup. 6) in die Flora der Unterwelt und die mehrfach betonte nebelig-schemenhafte Zeichnung des ganzen Geschehens (etwa *nebulosum lumen* Cup. 8; *umida nubila* Cup. 48 f.). Sowohl der plötzliche Sturz in eine bedrohliche Situation als insbesondere auch das Gelähmtsein, die Unfähigkeit, sich von der Stelle zu bewegen, sind typische Konstituenten des Alptraums. Ein eindeutiges Signal, das bei der Analyse bereits mehrfach aufgefallen war, ist schließlich die physische Präsenz der Heroiden und ihrer Waffen trotz ständiger Betonung ihres Phantomcharakters, ihres *vigor*

vanus (Cup. 51). Diese Irrealität, die Möglichkeit der Antagonisten, sich über die Naturgesetze hinwegzusetzen – hier natürlich die Gesetze der Unterwelt – ist ebenfalls typisch für das Alptraumerlebnis. Auch der Auslöser für dieses anscheinend öfter wiederkehrende *insomnium*/ἐνύπνιον des Liebesgottes ist klar und findet sich bereits in antiken Traumerklärungen bei Artemidor und Macrobius:⁴⁰ Es ist ein πάθος ἴδιον ψυχῆς, also ein psychischer Spannungszustand des Träumenden, eine *cura oppressi animi*; im Falle Amors eine Mischung aus schlechtem Gewissen gegenüber den Heroiden und seiner Mutter, Furcht vor Rache und Hoffnung auf Verzeihung.⁴¹

Das Motiv des Durchschreitens des elfenbeinernen Traumtores, das hier als Symbol für das Erwachen aus einem *insomnium* verwendet wird, begegnet auch im Hauptreferenztext des *Cupido*, dem 6. Aeneisbuch: Die Katabasis des Aeneas wird durch den ‚nachgeklappten‘ Gang durch das elfenbeinerne Tor beendet, durch das die *falsa insomnia* (Aen. 6,896) zu den Schlafenden geschickt werden. Das daneben befindliche Tor aus Horn, das die *verae umbrae* entsendet (Aen. 6,894), ist für ihn tabu. Seit der Antike sind zahlreiche Erklärungsversuche für diesen spezifischen Unterweltsausgang angestellt worden;⁴² der *Cupido* des Ausonius

40) Zu den Auslösern der ἐνύπνια/*insomnia* (physische und/oder psychische Spannungszustände wie Mangel/Überfluß an aufgenommener Nahrung, Wunsch- und Angstvorstellungen) und ihrer intrasomnialen Limitierung vgl. die Schlüsselstellen Artemid. 1,1; 1,6 und Macr. somn. 1,3,2–5. Siehe dazu auch A. Kirsoopp Michels, *The insomnium of Aeneas*, ClQ 31, 1981, 140–146, hier 144 f. und K. Pollmann, *Etymologie, Allegorese und epische Struktur. Zu den Toren der Träume bei Homer und Vergil*, Philologus 137, 1993, 232–251, hier 237 f. und 249. Ausführlich zur Klassifizierung der Träume in der antiken Literatur A. H. M. Kessels, *Ancient systems of dream-classification*, Mnemosyne 22 ser. IV, 1969, 389–424.

Ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Recherche von Literatur zum Komplex ‚Träume und Visionen in der Antike‘, die seit den späten 90er Jahren einen starken Zuwachs verzeichnet, ist Gregor Webers Online-Datenbank *Dreams of Antiquity* (<http://www.gnomon.ku-eichstaett.de/dreams>). Als neueste Monographie zum Thema sei genannt: B. Näf, *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Darmstadt 2004.

41) Ähnliches folgert Davis 1994 (wie Anm. 15) 168: „Cupid’s nightmare descent and punishment imply a parallel psychological critique on the speaker’s part, in so far as these dream episodes may be said to reflect the love god’s intrapsychic guilt, as well as his acute anxiety at being held accountable for his mischievous deeds.“

42) Zusammenfassungen und Diskussionen der Theorien seit Serv. comm. Verg. Aen. 6,896 finden sich bei Vannucci 1989 (wie Anm. 15) 50 f. und insb. bei

weist seinerseits im programmatischen Rekurs auf die *porta eburna* auf eine mögliche Lesart des Prätextes: Auch die Erlebnisse des Aeneas in der Unterwelt, insbesondere seine Begegnungen mit den Verstorbenen, könnten als Bestandteile eines oder mehrerer Träume verstanden werden, die einen Einblick in seine seelischen Affektionen, seine Ängste, seine Wünsche, seine Zweifel gestatten.⁴³ Ob Vergil selbst eine so geartete ‚insomniale‘ Interpretation der Katabasis intendiert hat und dies (neben der betonten Nähe von Traum und Unterwelt)⁴⁴ durch das Motiv der *porta eburna* signalisieren wollte, muß Spekulation bleiben. Eventuell könnte das Durchschreiten des Traumtores bei Vergil aber zumindest als Symbol für das Erwachen per se gedacht sein, das von Ausonius in parodistischer Absicht zum Aufschrecken aus einem *insomnium* verengt wird. Gerade in Hinblick auf Ciceros *Somnium Scipionis*⁴⁵

Pollmann 1993 (wie Anm. 40) passim. Als neueren Beitrag zum Themenkomplex vgl. P. von Möllendorff, Aeneas und Odysseus. Die „Tore des Schlafs“ in Aen. 6,893–899, in: J. P. Schwindt (Hrsg.), Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft, München/Leipzig 2000, 43–66 mit einem kritischen Abriß der Forschungsliteratur 49–54.

43) Vgl. die Deutung der Katabasis als „anxiety/petitionary dream“ des Aeneas bei Kirsopp Michels 1981 (wie Anm. 40) 145. Sie stützt die Interpretation der Unterweltserlebnisse des Aeneas als mit dem Erwachen vergessenes *insomnium* insbesondere darauf, daß sich Aeneas im weiteren Verlauf der *Aeneis* nicht an die Prophezeiungen des Anchises erinnert, seine Handlungen nicht an ihnen orientiert oder sich durch die Kenntnis der Zukunft motiviert. Zur Exegese der vergilischen Katabasis als Traum durch Ausonius vgl. Vannucci 1989 (wie Anm. 15) 51 f. und Davis 1994 (wie Anm. 15) 168.

44) Etwa Aen. 6,278.283 f.390: Unterwelt als Ort des Schlafes und der Träume, die im Eingangsbereich unter den Blättern einer Ulme hängen; Aen. 6,702: Vergleich des Anchises mit einem Traumbild.

45) Cic. rep. 6,9–29. Scipio Aemilianus erhält in einem Traum, der ihn ebenfalls in eine ‚Anderwelt‘, die Milchstraße, führt, durch Adoptivgroßvater und Vater eine Prophezeiung seiner Zukunft und wird über den Bau des Kosmos und die Unsterblichkeit der Seele belehrt.

Als Auslöser für den Traum wird in Cic. rep. 6,10 das Gespräch mit Masinisa über Scipio Africanus genannt, welches den jüngeren Scipio emotional stark involviert hatte: *Hic mihi (credo equidem ex hoc quod eramus locuti; fit enim fere ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui) Africanus se ostendit ea forma quae mihi ex imagine eius quam ex ipso erat notior.* Dies ist insofern bemerkenswert, als es sich beim *Somnium Scipionis* eindeutig nicht um ein *insomnium* handelt, das Tagesreste verarbeitet, sondern um einen divinatorischen Traum (vgl. Macr. somn. 1,3,8–13).

wäre die Traum-Einkleidung einer Prophezeiung nach Art der vergilischen Heldenschau mit einer Vermittlung metaphysischer Ideen wie der Seelenwanderungslehre gut vorstellbar.⁴⁶ Diese Art von Traum besäße dann freilich eine ganz andere Qualität als ein *insomnium*, vermittelte sie doch als divinatorisches Medium wahre Aussagen mit Zukunftsrelevanz. Andererseits wäre es aber auch denkbar, daß Cupidos Gang durch das elfenbeinerne Tor und die Auflösung seiner Unterweltserlebnisse als Traumgeschehen gleichsam als finale Pointe die auf literaler Ebene ‚reale‘ Katabasis des Aeneas konterkarieren sollte.

Ausgehend von diesem ambigen Motivzitat seien abschließend noch einmal die vielschichtigen Funktionen intertextueller Referenzen zusammengefaßt, die bei der Analyse des *Cupido* beobachtet werden konnten: In der Prosapraefatio verwendet Ausonius Allusionen auf und Zitate aus Komödie und Satire zusammen mit Elementen der Gattungsparodie als Signale zur Dechiffrierung der allgemeinen Textintention von Widmungsepistel und Dichtung. Durch den zweimaligen ausdrücklichen Verweis auf Vergil in Kombination mit berühmten Junktoren aus dem 6. Buch der *Aeneis* wird der Hauptbezugsrahmen des *Cupido* für den Rezipienten klar festgelegt. Der parodistische Umgang mit dieser Vorlage manifestiert sich bereits im Sprachlichen durch die inszenierte Inkongruenz des epischen Stils mit Form und Inhalt des kurzen Gedichts. Zudem wird dieser Stil etwa durch Einflechten von sprachlichen Wendungen aus der Komödie bewußt gesprengt. Die Substitutio des Aeneas durch seinen Halbbruder Cupido, der Gattungs- und der Intensionswechsel der intertextuell stark verknüpften Dichtungen verstärken den Eindruck von einer motivparodistischen Ausrichtung des Werks. Durch die Allusion auf bekannte Figuren augusteischer

46) Die Theorie der vergilischen Katabasis als Traum bereits bei Norden³1927 (wie Anm. 22) 48, der den Gang des Aeneas durch das elfenbeinerne Traumtor als Parallele zum Schluß des *Somnium* wertet: „Die ganze Handlung nun läßt Cicero den Scipio mit den Worten abschließen: *Ille (Africanus) decessit, ego somno solutus sum*. Bei Vergil endet das Buch damit, daß Aeneas von Anchises aus der *eburna somni porta* entlassen wird (...): sachlich ist beides identisch, nur kleidet der Dichter die Vorstellung in das durch Homer gegebene Bild von den Toren der Träume ein.“ Vgl. auch H. R. Steiner, *Der Traum in der Aeneis*, Bern/Stuttgart 1952, 88–96, B. Otis, *Three problems of Aeneid 6*, *TAPhA* 90, 1959, 165–179, hier 173–179, und C. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München/Leipzig 2001, 296 f.

Dichtung (z. B. Enaesus, Turnus, Tisiphone) bei der Beschreibung der Protagonisten erhalten diese zusätzliche Tiefe und Dramatik. Eine der prominentesten Funktionen von Intertextualität im *Cupido* ist schließlich die Lesersteuerung und das Spiel mit den Lesererwartungen, die teils bestätigt (*Thebais*-Episode der Frauen von Lemnos, Traumsignale), teils enttäuscht werden (lukrezische, friedensstiftende Venus), und so die Spannung der Handlung mit konstituieren.

Kiel

Marion Gindhart