

SATURNALICIO LUSIT ET IPSE LUTO Martial und die Kunst in den *Apophoreta**

Die *Xenia* und *Apophoreta*, das dreizehnte und vierzehnte Epigrammbuch Martials, ragen unter den übrigen Epigrammbüchern nicht nur dadurch hervor, daß sie einen eigenen Titel besitzen, sondern auch durch ihre Form; denn jedes dieser Bücher enthält, von den Einleitungsepigrammen abgesehen, lediglich Einzeldistichen. Diese konzentrierte Kürze mag der Grund sein, warum diese beiden Bücher von der Forschung bisher weitgehend vernachlässigt, bisweilen gar nur als Steinbruch für Realienkunde benutzt wurden.¹ Die vorliegenden Epigramme geben sich als ‚Geschenkanhänger‘ für Saturnaliensouvenirs resp. Ersatzgeschenke² – ein Etikett, das allzu oft wörtlich genommen wurde und den Blick auf ihre Raffinesse verstellte.

Alle Epigramme der beiden Bücher rekurrieren auf Gegenstände, so daß die Frage naheliegt, ob und in welcher Weise diese Gegenstände bei Lektüre der Einzeldistichen präsent sein müssen. Diese Fragestellung ist für das griechische Epigramm bereits aufgegriffen worden, nicht jedoch für das lateinische und Martial.³ Aus den Büchern XIII und XIV bieten sich für diese Untersuchung insbesondere die Epigramme 14,170–182 an, da sie – anders als die meisten anderen Einzeldistichen der *Xenia* und *Apophoreta* – sich

*) Für eine kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Prof. Dr. Peter von Möllendorff, Prof. Dr. Peter Kuhlmann und dem Herausgeber Prof. Dr. Bernd Manuwald.

1) Ein kurzer Überblick über die Forschung findet sich bei Lorenz (2000) 86 Anm. 145.

2) Zur Sprechhaltung der oft sich selbst als Geschenk vorstellenden Epigramme vgl. Grewing (1999); angeblicher Ersatz für Geschenk: *haec licet hospitibus pro munere disticha mitas, / si tibi tam rarus quam mihi nummus erit.* (Mart. 13,3,5f.)

3) Etwa für das Griechische von Bing (1995) und Goldhill (1994). Ansatzweise für Martial in Lausberg (1982), bes. 191–210. Von den Autoren, die sich mit den *Xenia* und *Apophoreta* befaßt haben, behandeln Lorenz (2000) die den Epigrammen inhärente Panegyrik, Grewing (1999) die durch den Saturnalienkontext geschaffene Sprechhaltung der Epigramme und Roman (2001) das Problem des Saturnalienbuches.

nicht auf alltägliche Gegenstände, sondern auf Kunstwerke beziehen und so einen thematisch zusammenhängenden Zyklus bilden.

Bevor das Verhältnis zwischen Kunstgegenstand und Epigramm eingehender und unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht wird, soll zunächst der Rezeptionsrahmen der *Apophoreta* ausgeleuchtet werden.

1. Der Rezeptionsrahmen der *Apophoreta*

Wie das erste der beiden Einleitungsepigramme deutlich macht, ist als Rezeptionsrahmen für die *Apophoreta* das Saturnaliengelage vorgesehen.⁴ Martials Epigramme geben sich dabei als Alternativprogramm zu den üblichen Saturnalienunterhaltungen,⁵ genauer formuliert nehmen seine Distichen in diesem Kontext die Stellung von Lotterielosen ein:

*divitis alternas et pauperis accipe sortes:
praemia convivae det sua quisque suo.*

Mart. 14,1,5 f.

Damit werden sie nicht nur zum Stellvertreter für die in ihnen beschriebenen Saturnaliengeschenke, sondern auch für den Geschenkvorgang an sich; denn Martial offeriert seinem Leser mit den *Xenia* und *Apophoreta* nicht nur Geschenkanhänger für vom Leser tatsächlich zu verschenkende Gegenstände,⁶ sondern in und mit seinen Epigrammen auch seine Saturnalien-Geschenke an den Leser und ebenso das Saturnaliengelage dazu.⁷ Der Leser wird damit nicht nur literarisch beschenkt, sondern auch zum literarisch-epigrammatischen Saturnalien-Symposium geladen.

4) Gleiches gilt natürlich für die *Xenia*. Das Ende des Saturnalien-Symposiums ist in dem *surgite* von 14,223, dem letzten Epigramm, markiert. Zu dieser Zeitangabe Citroni (1992) 437. Vgl. auch Roman (2001) 130–138 zum eigenen Charakter der Bücher XIII und XIV.

5) Dies wird auch durch die Vorwortepigramme des dreizehnten Buches deutlich, z. B. *haec mihi charta nuces, haec est mihi charta fritillus: / alea nec damnum nec facit ista lucrum* (Mart. 13,1,7 f.).

6) Das wird besonders aus Geschenken wie der Minerva in Mart. 4,179 und 14,170 ersichtlich.

7) Vgl. Anm. 2.

Im oben angeführten Zitat⁸ werden die *Apophoreta* als *sortes* und *praemia* bezeichnet. Der *Cena Trimalchionis* Petrons kann man entnehmen, daß es wohl üblich war, daß der Gastgeber seinen Gästen Präsente machte, wenn sie bei ihm zum Gelage geladen waren. Diese Geschenke wurden offensichtlich in spielerischer Form überreicht und waren mit Rätseln verbunden, wie folgender Ausschnitt zeigt:

iam etiam philosophos de negotio deiciebat, cum pittacia in scypho circumferri coeperunt, puerque super hoc positus officium apophoreta recitavit. ‚argenteum sceleratum‘: allata est perna, supra quam acetabula erant posita. ‚cervical‘: offla collaris allata est [...] diu risimus: sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae.

Petr. 56,7–10

Hierbei wird offensichtlich der Titel des Souvenirs vorgetragen, und die Gäste müssen den Gegenstand erraten.⁹ Damit ist ein ähnlicher Vorgang gegeben, wie wir ihn auch in den *Apophoreta* Martials vorfinden. Denn Martials Einzeldistichen sind Titel beigegeben, die vom Dichter eigens thematisiert werden und nach seiner Aussage auch anstatt der Epigramme gelesen werden können: *ut, si malueris, lemmata sola legas* (Mart. 14,2,4).¹⁰ Die Angabe, sie seien dazu da, daß der Leser auch die Überschriften allein lesen könne, ist freilich nicht wirklich ernst zu nehmen, da die Titel selbst ja kaum kürzer sind als jedes zweizeilige Epigramm. Gleichwohl ist damit eine wichtige Aussage getroffen: Die *Lemmata* verweisen auf den Inhalt des Distichons, können insofern tatsächlich als Register gelesen werden und sind vor allem ein Stellvertreter für das entsprechende Präsent, ja ersetzen es sogar. Das Verhältnis von Ankündigung und Auflösung ist gerade umgekehrt zu Petron. Während dort die Ankündigung verschlüsselt war und auf einen realen Gegenstand verwies, nimmt bei Martial die Überschrift den Platz des Gegenstandes ein, indem sie ihn konkret bezeichnet; das Distichon hingegen kann nicht unbedingt ohne den Titel verstanden werden, wie im folgenden zu zeigen ist.

8) Vgl. S. 288.

9) Vgl. dazu Smith (1975) ad loc. Zu *apophoreta* als Souvenirs Ullmann (1941).

10) Zu den Überschriften allgemein vgl. Schröder (1999) 176–79 und Lausberg (1982) 53.

2. Das Verhältnis von Epigramm und Kunstgegenstand

Wie verhalten sich Gegenstand/Kunstwerk, Epigrammüberschrift und Epigramm zueinander? Wie bereits angedeutet, entspringt der für die *Apophoreta* typische Charakter diesem ganz bestimmten Verhältnis. Als Illustration mag folgendes Beispiel dienen:

Causea
In Pompeiano tecum spectabo theatro.
nam flatus populo vela negare solet.

Mart. 14,29

Der Gegenstand spricht zu dem Leser des Epigramms und erklärt sich. Das Epigramm spielt mit seiner wörtlichen Bedeutung als ‚Auf-schrift‘ und setzt voraus, daß der Leser den im Epigramm umschriebenen Gegenstand in irgendeiner Weise vor Augen hat, sei es, daß er tatsächlich vor ihm liegt, sei es, daß er ihn allein in seiner Vorstellung sieht. Nur so kann eine sofortige Zuordnung erfolgen. Für den Leser der *Apophoreta* ist diese Referenz bereits durch die Überschrift gegeben.

Bleibt die Frage, inwiefern der Gegenstand im Epigramm tatsächlich präsent ist, so daß auf ihn referiert werden kann. Ein Einzeldistichon kann naturgemäß keine vollständige Beschreibung eines Gegenstandes liefern, das Prinzip der *enargeia*, das nach antiker Definition die ‚klassische‘ Ekphrasis eines Bildes verfolgt, ist nicht angestrebt, und so kann es auch nicht die Absicht des Epigramms sein, das Bild für die Vorstellung des Lesers möglichst erschöpfend zu ‚visualisieren‘.¹¹ Durch ein Epigramm – wenn wir zunächst von einer Aufschrift, beispielsweise auf einem Grab, ausgehen – erfährt ein Bild (resp. Grabstein) eine zusätzliche sinnhafte Ergänzung: Der Vorübergehende sieht die Stele und erfährt, wer dort begraben liegt.¹² Löst sich das Epigramm von seinem Gegen-

11) Dieser Vorgang wird bei Baxandall (1990) 27 folgendermaßen beschrieben: „... aus unseren Erinnerungen und früheren Erfahrungen mit der Natur und mit anderen Bildern konstruieren wir in unserer Vorstellung etwas – schwer zu sagen, was –, und dieses Etwas, zu dem uns die Beschreibung ... anregt, erweckt ein wenig den Anschein, als hätten wir ein Bild gesehen, auf das die Beschreibung zutrifft.“

12) Was er sonst nicht wüßte und was auch einer eventuellen Abbildung des Verstorbenen auf dem Grab nicht unbedingt zu entnehmen wäre. Vgl. etwa das bei Bing (1995) 120 zitierte Epigramm CEG I 28.

stand, bleibt eine gedankliche Verbindung gleichwohl erhalten; sie zu ziehen macht mitunter gerade die Raffinesse des Epigramms aus. Die Reaktion des Lesers auf dieses Nichtvorhandensein und seine gedankliche (Re-)Konstruktion hat Peter Bing in Anlehnung an Roman Ingardens ‚Konkretisieren‘ als ‚Ergänzungsspiel‘ bezeichnet.¹³ Der Leser muß also das, was im Text unbestimmt bleibt, aufgrund seiner Kenntnis dieser oder ähnlicher Situationen gedanklich vervollständigen, so daß sich für den Text ein Referenzpunkt bzw. ein Bild konstituiert, das allerdings nicht genau identisch sein kann mit dem Bild des Dichters, denn beide existieren nur in der Vorstellung von Absender und Adressat des Epigramms. – Das könnte freilich so auch über eine Ekphrasis gesagt werden. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß zum einen die Anzahl der Unbestimmtheitsstellen in einem Epigramm im Vergleich zu einer Ekphrasis wesentlich größer ist und daß die Unbestimmtheitsstellen gerade die Besonderheit dieses Epigramms ausmachen und möglicherweise gar nicht bis ins letzte beseitigt werden sollen.

Der Reiz der *Xenia* und *Apophoreta* liegt darin, daß sie auf Gegenstände referieren, die außerhalb des Textes liegen und insofern doch ‚intermedial‘¹⁴ sind, als der referierte Gegenstand zumindest mittelbar präsent sein muß, d. h. im eben geschilderten Sinne konkretisiert werden muß. Dessen Präsenz ist um so mehr erforderlich, als der referierende Text, wie oben an einem Epigramm deutlich gemacht wurde,¹⁵ nicht gleich ohne den dazugeachteten Gegenstand zu verstehen ist.

Im Kontext des Martialschen Epigramm-Buches wird die Präsenz durch die Lemmata gewährleistet. Sowohl Distichon als auch Lemma verweisen auf den Gegenstand, jedoch besteht zwischen Epigramm und Überschrift eine viel engere Verbindung als zwischen Epigramm und Gegenstand. Außerdem ist wahrscheinlich, daß

13) Bing (1995) 116; Ingarden (1979) 47.

14) Von Rajewsky (2002) 199 werden „intermediale Bezüge“ definiert als: „Subkategorie der Intermedialität. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt oder das semiotische System bzw. bestimmte semiotische Subsysteme eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums. ‚Intermedialität‘ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium in seiner Materialität präsent ist.“ Ähnlich Eicher (1994) 11: „In aller Vorläufigkeit ließe sich generalisierend von kulturell kodierten Kommunikationssystemen sprechen, die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können.“

15) Vgl. oben S. 290.

manchmal nicht nur eine Konkretisierung möglich ist; allerdings sind die Konkretisierungsmöglichkeiten auch nicht unbegrenzt. Während die Visualisierung eines Sonnenhutes von der Vielfalt der römischen Modekreationen abhängig scheint, ist die Vorstellung eines Kunstgegenstandes vergleichsweise eng; denn Martials Epigramme beziehen sich, wie zu sehen sein wird, oft auf genau ein Werk.¹⁶

Um die Art der Verbindung näher bezeichnen zu können, scheint es sinnvoll, ein Beschreibungsinstrumentarium zu wählen, das verschiedene Aspekte der Verbindung beleuchtet. Hier bietet es sich an, auf die von Manfred Pfister für intertextuelle Bezüge erstellten und von Thomas Eicher auf intermediale Verbindungen übertragenen Kriterien zu rekurren.¹⁷ Als Kriterien werden bei Pfister und Eicher folgende genannt: Referentialität, Kommunikativität, Strukturalität, Selektivität, Dialogizität und Autoreflexivität. Diese Kriterien bezeichnen jeweils nur einen Qualitätsaspekt intertextueller resp. intermedialer Verbindungen, leuchten aber insgesamt die möglichen Blickwinkel aus. Die genannten Kriterien schließen sich also nicht gegenseitig aus – im Gegenteil, sie lassen sich als Untersuchungskriterien prinzipiell immer alle anwenden. In den folgenden Kapiteln werden diese qualitativen Kriterien exemplarisch auf Martials Kunst-Epigramme appliziert, um so die Möglichkeiten der Bezugnahme auffächern und aufzeigen zu können.

3. Kriterium Referentialität

Zuerst sollte dem Problem nachgegangen werden, in welcher Weise überhaupt die Epigramme auf Kunstgegenstände referieren und inwiefern das Postmedium das Prämedium als solches thematisiert.

Als erstes Beispiel mag Epigramm 14,176 dienen:

*Persona Germana
Sum figuli lusus russi persona Batavi.
quae tu derides, haec timet ora puer.*

Mart. 14,176

16) Dessen materielle Präsenz dann gleichwohl noch immer nicht erforderlich ist.

17) Siehe Pfister (1985) 26–30 und Eicher (1994) 25 f.

Das Lemma weist darauf hin, daß dieses Epigramm das Etikett für die Tonmaske eines Germanen ist. Ohne das Lemma kann sich der Leser Gestalt und Inhalt des Gegenstandes erst schrittweise verdeutlichen. Die Maske stellt sich vor und spricht zum Leser; das Material wird bereits in den Worten *figuli lusus* bestimmt, für die Konkretisierung des Gegenstandes muß sich der Leser jedoch bis zum Ende des Verses gedulden.

Der Pentameter greift über die sachliche Vorstellung hinaus. Schließlich entsteht beim Rezipienten der Eindruck, die Maske sei beleidigt. Dieser Eindruck wird durch ein Spannungsverhältnis zwischen Post- und Prämedium erzeugt, denn bei dem Prämedium handelt es sich vermutlich um die überzeichnete Maske eines Germanen.¹⁸ Diese Spannung ist dieselbe wie zwischen der Maske und einem ‚wirklichen‘ Germanen, die als tapfer galten und die die Römer in der jüngeren Vergangenheit durch einen Aufstand in Atem hielten.¹⁹ Im Epigramm äußert sich der verkommene Germanenstolz: nicht nur durch Domitian besiegt, so ist wohl gedanklich zu ergänzen, sondern auch noch die Spielerei eines Töpfers zu sein ist erniedrigend. Im zweiten Vers rebelliert der Germane ein letztes Mal: Die unterschwellig warnenden Worte, daß der Leser über den Bataver zwar spotten möge, doch andere ihn fürchteten, werden durch das letzte Wort *puer* desavouiert. Die Maske gibt sich schließlich selbst der Lächerlichkeit preis.

Auf einer ähnlichen Spannung zwischen Sujet und Medium beruht Epigramm 14,178:

Hercules fictilis
Sum fragilis: sed tu, moneo, ne sperne sigillum:
non pudet Alciden nomen habere meum.

Mart. 14,178

Auch hier spricht der Kunstgegenstand zum Leser und stellt sich vor, ebenfalls eine Tonfigur. Ohne Überschrift erfährt man im Hexameter lediglich das Material, erst im Pentameter wird der Inhalt klar: Es handelt sich um ein Bildnis des Hercules.

18) Eine mögliche Illustration einer solchen Maske findet sich bei Leary (1996) 242.

19) Vgl. Tac. hist. 5,26 und H. Bengtson, Grundriß der römischen Geschichte, HdA III. 5. 1, München 1967, 315 f.

Wie der Bataver hadert auch der dargestellte Hercules mit seiner billigen Ausführung und weist auf seine Persönlichkeit als wertsteigerndes Gegenargument hin. Dieses Epigramm spielt mit der Differenz zwischen den unterschiedlichen Medien und redet von sich gewissermaßen in der ersten und dritten Person gleichzeitig: Die Tonstatuette ist nur eine mögliche Erscheinungsform des Hercules. Deswegen kann der Alkide die Ausführung in Ton emotional bewerten. Das Lemma ist bei diesem Epigramm wesentlicher Bestandteil des Spiels, denn nur dort wird der Name *Hercules fictilis* genannt, auf den im Pentameter hingewiesen wird.

Bei Plinius dem Älteren findet man einen Hinweis, daß es eine Herculesfigur aus Ton gegeben habe, die zur Zeit des Tarquinius Priscus angefertigt worden sein muß und so bekannt war, daß sie tatsächlich *Hercules fictilis* hieß. Bemerkenswert ist an dieser Stelle Plinius' darauffolgende Belehrung, daß aus diesem Material damals die edelsten Götterstatuen gewesen seien.²⁰ Nimmt man diese Diskrepanz als Grundlage und setzt man die Kenntnis des Lesers jener berühmten tönernen Herculesstatue voraus, so verbirgt sich auch hinter den Worten des epigrammatischen Hercules ein Tadel an den Leser, der die ruhmreiche Vergangenheit Roms so wenig im Blick hat. Diese Pointe beruhte dann darauf, daß für das Distichon genau eine Konkretisierung möglich ist.

4. Kriterium Kommunikativität

Unter diesem Rubrum gilt es zu untersuchen, inwiefern bewußt auf das Prämedium angespielt wird und wodurch der Bezug deutlich wird. Dabei ist auch zu fragen, was für ein Prämedium eigentlich vorliegt.

Nehmen wir als erstes Beispiel Epigramm 14,173:

*Hyacinthus in tabula pictus
Flectit ab invisio morientia lumina disco
Oebalius, Phoebi culpa dolorque, puer.*

Mart. 14,173

20) Plin. nat. 35,157: *ab hoc eodem [Vulca] factum Herculem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet. hae enim tum effigies deorum erant lautissimae, nec paenitet nos illorum, qui tales eos coluere; aurum enim et argenteum ne diis quidem conficiebant.*

Im Lemma ist zunächst als Kunstgegenstand ein Gemälde angegeben, ferner ist durch *Hyacinthus* bereits auf den Mythos verwiesen. Betrachtet man anschließend das Epigramm, so wird der Name aus dem Lemma in *Oebalius puer* wieder aufgenommen; daß es sich um ein Gemälde handelt, spielt jedoch keine weitere Rolle, da nicht auf die Komposition des Gemäldes eingegangen wird.²¹ Vielmehr wird der Mythos um die Beziehung von Apollon und Hyakinthos als bekannt vorausgesetzt. Daraus greift das Distichon die Sterbeszene, in der Hyakinthos durch Apolls Diskus getroffen wurde, auf. Diesem Moment gilt die erste Zeile, während die zweite ganz der Benennung des Hyakinthos gewidmet ist. Dieser rahmt in Sperrung mit der Herkunftsbezeichnung *Oebalius* und dem Appellativum *puer* eine Apposition, die auch Apollon in das Epigramm einbindet, anders als Hyakinthus jedoch nur als mittelbar anwesende Person.

Das *culpa dolorque* erweitert gleichsam den temporalen Raum des Dargestellten in die Vergangenheit vor und die Zukunft nach dem dargestellten Sterbemoment. Damit leistet das Epigramm gegenüber einer möglichen Bildvorlage eine Vergrößerung des Fokus. Darüber hinaus wird mit der Wendung *Phoebi culpa dolorque* auf die Verarbeitung des Stoffes in Ovids *Metamorphosen* angespielt. Ovid läßt dort Apollon sagen:

*tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto
inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor.
quae mea culpa tamen? nisi si luisse vocari
culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari.*

Ov. met. 10,198–201

Die Selbstzweifel Apollons sind in Martials Fassung zur Gewißheit geworden, seine rhetorische Frage erhält im Epigramm eine eindeutige Antwort.

Dadurch, daß der innere Monolog Apolls bei Ovid in Martials Distichon epithetonartig in Apposition wiederkehrt, ist diese

21) Insofern spielt es hier auch keine Rolle, ob es eine Kopie des bei Plin. nat. 35,130 f. erwähnten Gemäldes des Nikias mit dem Sujet Hyakinthos ist (wie Leary [1996] 234 annimmt), das Augustus von Alexandria nach Rom gebracht haben soll, und ob Martial dieses oder ein anderes vor Augen hatte. Vgl. auch Lausberg (1982) 203.

Fassung als Rezeptionsvorlage festgelegt. Das Epigramm korrespondiert damit weniger mit einem Gemälde, sondern mit Ovid als Prämedium.

Ähnlich verhält es sich mit Epigramm 14,181:

Leandros marmoreus
Clamabat tumidis audax Leandros in undis:
,mergite me, fluctus, cum rediturus ero.'

Mart. 14,181

Zwischen Lemma und Distichon besteht hinsichtlich der Konkretisation kein Spannungsverhältnis. Leander wird sowohl in der Überschrift als auch im Gedicht erwähnt. Allerdings gibt es eine gewisse Diskrepanz zwischen der materiellen Ausführung des Kunstwerkes und dem dargestellten Sujet. Denn die bewegte Szene des im stürmischen Meer schwimmenden Leander läßt sich schwerlich als Marmorstatue vorstellen, allenfalls als Marmorrelief.²² Während im ersten Vers die Szene skizziert wird, präsentiert Martial dem Leser im Pentameter einen Leander, der über mythologisches Wissen verfügt und dem bereits bewußt ist, daß er als Leander auf dem Weg zu Hero ‚üblicherweise‘ ertrinken wird. Während seine Worte vor der Mittelzäsur zunächst mißverständlich scheinen – welcher Schwimmer bittet schon darum, ertränkt zu werden? –, löst sich in der zweiten Hälfte die paradoxe Aussage zu einer Pointe auf: Leander, der weiß, daß er untergehen muß, bittet darum, doch erst auf dem Rückweg sein feuchtes Grab zu finden, so daß er wenigstens den Zweck seiner Hellespont-Überquerung noch erfüllen kann.²³

Im Gegensatz zum zuvor behandelten Epigramm 14,173 ist es in diesem Falle nicht der Leser, dessen Kenntnis die Verbindung zum Prämedium herstellt, sondern das Epigramm resp. die im Epi-

22) Deswegen gehen Leary (1996) ad loc. und Lausberg (1982) 204 Anm. 11 auch von einem solchen aus. Möglicherweise liegt ein zusätzlicher Witz darin, die Ebene der Materialität des Kunstgegenstandes und seines Sujets miteinander zu vermischen und sich eine schwimmende Marmorstatue vorzustellen.

23) Etwas anders liegt die Pointe in Mart. lib. 29 (ed. Shackleton-Bailey): Dort weiß Leander zwar auch um sein mythisches Schicksal, sagt aber: *,parcite dum propero, mergite cum redeo'*. Der Witz basiert dort auf den beiden (sowohl in Wortstellung als auch in metrischer und lautlicher Ähnlichkeit) absolut parallelen Pentameterhälften. Vgl. dazu auch Lausberg (1982) 204 f.

gramm auftretende Figur selbst. Dies erklärt, warum die Verbindung hier zunächst weniger komplex scheint als dort die Referenz auf den Ovid-Text.

5. Kriterium Strukturalität

Auf den ersten Blick scheint es zweifelhaft, wie ein zwei-zeiliges Epigramm in seiner Kürze die Struktur eines Kunstwerkes sollte abbilden können, doch die beiden folgenden zu besprechenden Epigramme zeigen, daß es möglich ist.

Sauroctonos Corinthius
Ad te reptanti, puer insidioso, lacertae
parce; cupit digitis illa perire tuis.

Mart. 14,172

Begeben wir uns zunächst in die Position eines naiven, unwissenden Lesers, dem auch die Überschrift noch nicht bekannt ist: Angesprochen ist das Bildnis, das weiterhin mit *puer insidioso* apostrophiert ist. Wer dieser hinterlistige Knabe ist, wird im Epigramm selbst nicht gesagt. Der Leser wird allenfalls am Ende des Hexameters darüber informiert, daß ferner eine Eidechse in das Geschehen innerhalb des Epigramms involviert ist, die auf den Knaben zukriecht. In einem Enjambement wird die Aufforderung hinzugefügt, er solle sie verschonen. In diesem Moment läßt sich gedanklich konkretisieren, daß der Knabe wohl deswegen *insidiosus* genannt wird, weil er mit einer Waffe auf die Eidechse zielt. Als Aussage bzw. Begründung wird angefügt, daß sie durch seine (*tuis* pointiert an das Ende gestellt und mit dem *te* zu Beginn korrespondierend) Hand sterben wolle. Wiewohl paradox, läßt sich hier doch immerhin ergänzen, daß der Knabe die Eidechse tatsächlich tötet. An diesem Punkt scheint der unwissende Leser das Ende seiner Interpretationskunst erreicht zu haben. Nimmt man die Überschrift hinzu, erweitert sich das Spektrum beträchtlich. Zum einen erfährt der Leser, daß es sich um eine Statuengruppe aus Bronze handelt, zum anderen, daß sie den Typ des *sauroctonos*, also des Eidechsentöters, darstellt. Damit wird beim Leser eine bestimmte Vorstellung eines Statuentyps evoziert, über den Plinius d. Ä. schreibt:

*fecit [Praxiteles] et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus
sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant.*

Plin. nat. 34,70

Diese Information, die der zeitgenössische Leser sicherlich mit dem Lemma ‚Eidechsentöter‘ verband, läßt den angesprochenen Akteur identifizierbar werden und macht genau eine Konkretisation möglich.²⁴

Allein der erste Vers umfaßt bereits die in der Plastik dargestellte Szene, ahmt sogar durch die Sperrung von *reptanti* und *lacertae* zu beiden Seiten von *puer insidioso* die immanente Spannung des Kunstwerkes, das einen im Moment des Zielens verharrenden und Baumstamm mit Eidechse beinahe umfassenden Apollon zeigt, nach. Der Pentameter verleiht dem Ganzen sukzessive einen zusätzlichen Sinn: Die Aufforderung *parce* läßt zunächst vermuten, Apollon sei angehalten, die Eidechse nicht zu töten, denn, so suggeriert darauf das *cupit*, sie will natürlich leben. In den folgenden Worten wird der Leser jedoch eines Besseren belehrt – ganz im Gegenteil, die Eidechse wünscht sich nichts sehnlicher, als durch Apolls Pfeil zu sterben. Aufgrund dieser überraschenden Wendung muß auch der Sinn des ersten Satzes korrigiert werden: Apollon wird nämlich nicht *insidiosus* genannt und zur Schonung angehalten, weil er auf Eidechsenjagd ist, sondern weil er zu lange auf sein Objekt zielt anstatt zu schießen.²⁵ Hierin liegt offenbar noch eine ‚Spitze‘ des Textes gegenüber dem Bild, stellt die Statue doch just den Augenblick des Zielens dar und friert ihn gewissermaßen ein. Martial hingegen führt die wahrscheinliche Fortsetzung der Szene an: Die Eidechse wird von Apollon erlegt, jedoch erst am Ende des Epigramms, so daß die Spannung, die in der Statue offenbar angelegt war, aufrecht erhalten wird.

Deutlicher noch als dieses Epigramm bildet der *Hermaphroditus marmoreus* das Bildnis in Versen ab:

*Hermaphroditus marmoreus
Masculus intravit fontis: emersit utrumque:
pars est una patris, cetera matris habet.*

Mart. 14,174

24) Eine Abbildung dieses Statuentyps findet sich bei Leary (1996) 243.

25) Anders Leary (1996) ad loc., der diesen Wunsch auf das Wirken von Apolls *numen* zurückführt.

Der Aktionsraum des Epigramms gegenüber einer Marmorstatue, die nur das Ergebnis zeigen kann, ist wesentlich größer, da der ganze Vorgang der Verwandlung eingeschlossen werden kann. Dementsprechend wechselt das Tempus von der Vergangenheit im ersten Vers zum Ergebnis im Präsens des zweiten Verses. Der Name der Statue ist lediglich im Lemma genannt, eine Konkretisation ohne Kenntnis der Überschrift dürfte am Ende des Hexameters abgeschlossen sein, auch wenn die Angabe des *utrumque* erst zum Schluß des Pentameters als weibliche Hälfte konkret gemacht wird. Der Hexameter in sich bildet durch die chiasmatische Wortstellung einen Spannungsbogen, indem *fontes* durch jeweils das Prädikat und das Subjekt gerahmt wird; dadurch kommen *masculus* als Anfangs- und *utrumque* als Endprodukt²⁶ pointiert jeweils an den äußersten Enden des Verses zu stehen. Der Pentameter teilt das Ergebnis durch die Mittelzäsur in zwei genau gleich große Hälften – ganz so, wie es auch der Verteilung der im Lemma genannten Namensbestandteile (Herm-Aphrodit – Vater-Mutter) und den verschiedenen Körperhälften eines marmornen Hermaphroditen entspricht.

Das Distichon birgt in diesen Fällen in seiner strukturellen Anordnung auch visuelle Qualitäten, die sonst eher dem Bild- als dem Textmedium eignen.²⁷ Diese beiden vorgestellten Epigramme gehen damit weniger auf den Inhalt eines Prämediums ein als auf die Möglichkeit, die spezifischen Eigenschaften des einen Mediums nicht nur in das andere zu übertragen und mit den unterschiedlichen Qualitäten zu spielen, sondern immer auch zu überbieten.

6. Kriterium Selektivität

Diese Kategorie umfaßt die Beobachtung, daß bei der Aufnahme des einen Mediums in ein anderes nicht alle Aspekte und Details, die vor allem auch in der unterschiedlichen Materialität und ihrer Ausdrucksmöglichkeit begründet sind, übernommen

26) *Utrumque* schon bei Ov. met. 4,379: *nec utrumque et utrumque videtur*.

27) Zum grundlegenden Unterschied zwischen Bild- und Textmedium vgl. Hölscher (2000) 148 f., der dem einen als Qualität „bildliche Präsenz“, dem anderen „narrativ-explikativen Diskurs“ zuschreibt.

werden können und sollen. Deswegen wird immer eine Auswahl getroffen, die mal mehr, mal weniger prägnant sein kann.²⁸ So war beispielsweise bei Epigramm 14,176, der *Persona Germana*, festzustellen,²⁹ daß vor allem auf den Gesichtsausdruck der Maske abgehoben wurde; ähnlich bildete für Epigramm 14,178 das tönernerne Material die thematische Basis für das Einzeldistichon.³⁰

Im folgenden sollen nun zwei Epigramme besprochen werden, die einen sehr hohen Grad an Selektivität aufweisen, den begrenzten Ausschnitt jedoch sehr pointiert einsetzen, um an ihnen zu illustrieren, wie sehr sich die Verarbeitung eines Bildmediums im Epigramm von der Verarbeitung in anderen literarischen Formen (etwa einer Ekphrasis) unterscheidet. Der hohe Grad an Selektivität hängt mit der Kürze und Verweiskraft der Einzeldistichen zusammen. Denn im Gegensatz zu den oben angeführten Versen auf Tongegenstände kann die Mehrzahl der *Apophoreta* trotz ihrer Kürze durch Anspielung weit über das Kunstwerk hinausgreifen. Das geschieht meist dann, wenn dem im Lemma referierten Kunstgegenstand seinerseits wiederum ein mythologisches Sujet zugrunde liegt.³¹ Ein Beispiel hierfür ist Epigramm 14,177:

Hercules Corinthius
Elidit geminos infans nec respicit anguis.
iam poterat teneras Hydra timere manus.

Mart. 14,177

Der erste Vers versucht noch, das (mögliche) Aussehen der Statue abzubilden, indem der kleine Hercules (*infans*) buchstäblich zwischen den beiden Schlangen eingeklemmt ist, doch der Pentameter geht schließlich über das, was eine Statue darstellen kann, weit hinaus und ist mit seiner Aussage nur in Textform möglich. Denn nun wird aufgrund der Analogie ‚Schlange‘ ein Ausblick auf die Erlegung der Hydra geworfen und das Erwürgen der beiden von

28) „Die Selektivität betrifft die Prägnanz des Verweises für den Zusammenhang, aus dem er herausgegriffen ist. Das setzt voraus, daß ein Bild, auf das der Text reagiert, nicht vollständig integriert oder realisiert wird. Vor allem Allusionen oder weniger umfangreiche Bildzitate müssen sich in dieser Weise auf ihre Signifikanz überprüfen lassen.“ (Eicher [1994] 26).

29) Vgl. oben S. 292.

30) Vgl. oben S. 293.

31) Wie schon gesehen etwa bei Epigramm 14,173, vgl. oben S. 294.

Hera gesandten Schlangen als Vorbote der künftigen Stärke des Hercules gewertet. Beibehalten wird im Distichon wie auch bei der zugrundeliegenden Statue die Perspektive auf die Fähigkeit des Hercules, Schlangen zu töten. Die anachronistische Pointe des Distichons lautet: Aufgrund der im Hexameter geschilderten Begebenheit hätte die Hydra um die Stärke des Hercules wissen und einer Begegnung mit ihm aus dem Wege gehen können.

Etwas anders verhält es sich mit folgendem Epigramm:

Βρούτου παιδίον *fictile*
Gloria tam parvi non est obscura sigilli:
istius pueri Brutus amator erat.

Mart. 14,171

Dabei geht es um eine Tonstatue eines Knaben, die, wie Plinius d. Ä. vermerkt, Strongylion geschaffen habe, und an welcher Brutus besonderes Gefallen gefunden haben soll, so daß man fortan nur noch von „Brutus' Knaben“ sprach.³² Das Epigramm geht, abgesehen vom Lemma, das wie üblich die Identifizierung leistet, und der kurzen Erwähnung im Hexameter, auf das eigentliche Kunstwerk gar nicht ein. Vielmehr wird der Ruf dieser Statue thematisiert. Dieser ist, entgegen seiner materiellen Ausführung (wie auch schon bei den anderen Tonfiguren vermerkt), durchaus bekannt. Die Berühmtheit freilich wird im Epigramm durch ein double entendre deutlich gemacht: Brutus ist nicht nur im einen, bei Plinius belegten Sinne ein Liebhaber dieser Statuette, sondern auch im anderen Sinne. Dieser letzte wird auch noch durch die Verwendung des griechischen Ausdruckes παιδίον in der Überschrift deutlich gemacht, denn dieses Wort bezeichnet eindeutiger als das lateinische *puer* auch einen Lustknaben.³³

Das Epigramm bezieht sich damit zum einen lediglich in der Überschrift und dem ersten Vers auf ein Kunstwerk, zum anderen beschränkt und vergrößert es den Fokus zugleich im zweiten Vers auf das, was im Hexameter bereits angedeutet war, und erweitert

32) Plin. nat. 34,82: *idem [Strongylion] fecit puerum, quem amando Brutus Philippensis cognomine suo inlustravit.* Zu der Betitelung *puer Bruti* vgl. Mart. 2,77,4 und 9,50,5. Aus diesen Stellen kann geschlossen werden, daß die Figur, von der es keine Kopie mehr gibt, recht klein gewesen sein muß.

33) Vgl. LSJ s. v. παιδίον II.

den Blick auf den Kunstgegenstand um eine Konnotation, die im Prämedium selbst so zunächst gar nicht angelegt war und die sich aus der Tradierung und Rezeption der Tonstatuette als *puer Bruti* ergibt.

Man sieht, daß im Falle der *Apophoreta* das Postmedium, anders als bei einer nach Deutlichkeit strebenden Ekphrasis, auf das Prämedium einerseits aufgrund der durch die Form des Einzeldistichons bedingten Kürze nur selektiv eingehen kann, daß es andererseits aber durch gezielt plazierte Anspielungen auf den Verstehenshintergrund des Prämediums dessen Bedeutung beträchtlich erweitern kann.

7. Dialogizität

Auf den zuletzt genannten Aspekt, die Erweiterung eines Gegenstandes um eine zusätzliche Bedeutungsnuance und vor allem die semantische Umwertung, soll nun noch etwas näher eingegangen werden.³⁴

Nehmen wir als erste Illustration Epigramm 14,175:

Danae picta
Cur a te pretium Danae, regnator Olympi,
accepit, gratis si tibi Leda dedit?

Mart. 14,175

Betrachtet man zunächst das Verhältnis von Epigramm und Lemma, so ist die Überschrift für das Verständnis des Epigramms eigentlich nicht notwendig, denn Danae ist auch im Epigramm genannt; als zusätzliche Information wird allein das Material gegeben, das aber für den Verlauf des Epigramms, anders als in den zuvor vorgestellten Epigrammen, nicht weiter thematisiert wird. Gleichwohl dürfte bereits die Überschrift genügen, um das (aus dem Danae/Perseus-Mythos mit am häufigsten dargestellte) Sujet

34) Deutlicher als bei Eicher (1994) definiert bei Pfister (1985) 29: „Dieses Kriterium besagt, daß – wie immer *ceteris paribus* – ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“ Das kann auf Bild-Text-Beziehungen entsprechend übertragen werden.

‚Danae wird von Zeus in Gestalt eines Goldregens besucht‘ zu evolvieren.³⁵

Der Witz des Epigramms besteht darin, daß das Gewicht nicht auf der Metamorphose des Göttervaters in Regen liegt, sondern auf der Tatsache, daß es sich um goldenen, also wertvollen Regen handelte, der als Bezahlung für Danaes Dienste interpretiert wird. Im Vergleich mit Leda, die in dieser Hinsicht von dem Schwan nichts hatte, scheint sie klar im finanziellen Vorteil. Geleitet ist diese Umwertung in eine empörte Frage an Zeus selbst und stellt insofern eine direkte Verbindung zu dem vorgestellten Gemälde dar. Das Sujet des Gemäldes wird darin überschritten, daß ein zweites, jedoch nicht dargestelltes Sujet vergleichend hinzugenommen wird: Zeus' Affäre mit Leda in Gestalt eines Schwans, die unter demselben Aspekt betrachtet wird. Martial beschränkt sich also zum einen auf einen bestimmten Aspekt des Danae-Sujets (den materiellen Wert des Regens), zum anderen verleiht er ihm eine zusätzliche Ausdeutung in einer zunächst so nicht angelegten Richtung.³⁶

Den Vorgang der Metamorphose thematisiert auch das Gemälde der Europa. Hier werden ebenfalls zwei mythologische Sujets unter einem bestimmten Blickwinkel zusammengestellt. Während jedoch beim zuvor zitierten Epigramm zwei amouröse Abenteuer des Göttervaters unter finanziellem Aspekt gegenübergestellt werden, wird in diesem Einzeldistichon die Zweckmäßigkeit der Verwandlung, mit deren Hilfe eine Frau verführt werden kann, in Frage gestellt:

Europe picta
Mutari melius tauro, pater optime divum,
tunc poterat Io cum tibi vacca fuit.

Mart. 14,180

Der Beginn des Hexameters läßt den Leser, zumal Zeus angesprochen ist, durch den Hinweis auf die Verwandlung in einen Stier sofort an den Europa-Mythos denken, was durch das Lemma be-

35) Vgl. J. Maffre, Danae, LIMC III.1, 326 f., der als zweites Hauptthema der Bildzeugnisse neben dem oben genannten die Aussetzung von Danae und Perseus in einer Kiste angibt.

36) Zum möglichen Rekurs auf die Liebeslegie vgl. Ov. am. 3,8,29 f. und Leary (1996) ad loc.

stätigt wird (resp. umgekehrt, bei vorheriger Lektüre); der Komparativ *melius* läßt freilich bereits ein Vergleichsobjekt erwarten. Die Erwartung bestätigt der Pentameter, jedoch wird das *tertium comparationis* erst deutlich, als der Name *Io* erscheint, bis es dann schließlich ganz ausgesprochen wird. Das Epigramm fokussiert auf die Frage, inwieweit Zeus und Geliebte sich entsprechen. Unter diesem Gesichtspunkt liegt die Antwort, daß Stier mit Kuh und Mensch mit Mensch besser miteinander harmoniert hätten, auf der Hand.

Da Zeus sich im ersten Fall in einen Stier verwandelte, um Europa zu verführen, im zweiten Fall es jedoch *Io* war, die zum Schutz vor Heras Eifersucht nach dem bereits vollzogenen Liebesakt in eine Kuh verwandelt wurde,³⁷ gehen die beiden Metamorphosen von unterschiedlichen Zielsetzungen aus. Indem beide Sujets allein aufgrund des Motivs ‚Metamorphose in eine Kuh resp. in einen Stier‘ zusammengestellt sind, wird die göttliche Verwandlungsstrategie an sich ad absurdum geführt.

Noch einen Schritt weiter geht folgendes Epigramm:

Minerva argentea
Dic, mihi, virgo ferox, cum sit tibi cassis et hasta,
quare non habeas aegida, ,Caesar habet‘.

Mart. 14,179

Hier tritt der Leser/Betrachter in einen Dialog mit dem Kunstwerk. *Minerva* als Gesprächspartnerin läßt sich sukzessive innerhalb des Hexameters an der Apostrophierung als *virgo* sowie an ihren Attributen Helm und Lanze erschließen. Eines jedoch fehlt: die *Aegis*. *Minervas* Auskunft auf die verwunderte Frage impliziert, daß sie sie an einen ebenbürtigen Träger abgetreten hat.³⁸ Indem *Domitian* von *Minerva* als seiner bevorzugten Göttin die *Aegis* empfangen hat, steht er unter ihrem besonderen Schutz. Die Materialangabe ‚Silber‘ im Lemma trägt ein panegyrisches Element bei, immerhin handelt es sich um einen der wertvolleren Kunstgegenstände der Sammlung. Der Titel übernimmt neben der Funktion, das Epigramm einem Kunstwerk zuzuweisen, hier eine wei-

37) Vgl. *Ov. met.* 1,610f.

38) Man vergleiche damit *Mart.* 7,1 und zur allgemeinen *Minerva*-Verehrung *Domitians Suet. Dom.* 15,3 und *M. Griffin, The Flavians, CAH XI², 2000, 63 f.*

tere Aufgabe. Die inhaltliche Wendung, die der Pentameter nimmt, ist ganz bestimmt nicht in einer etwaigen Plastik angelegt. Sind die geäußerten Gedanken des Betrachters in den Epigrammen zu Europa und Danae einigermaßen naheliegend, ist das bei diesem sehr unwahrscheinlich. Ein Bild der Minerva ohne Aegis müßte deswegen hier auch nicht unbedingt als Ausgangspunkt dienen.³⁹ Denn aus diesem Bild ginge die Pointe des Epigramms, daß Minerva ihren Schutzschild verliehen hat, ebensowenig hervor. Zweckmäßig wäre auch die Vorstellung eines Bildnisses mit Aegis, denn diese wird bei der Lektüre durch die Feststellung des Sprechers im Pentameter ja korrigiert resp. konkretisiert. Jedenfalls enthält dieses Epigramm eine Aussage, die in einem wie auch immer gearteten Kunstwerk nicht vorhanden sein kann, und ordnet somit alle Minerva-Bilder in den Kontext Domitianischer Bild- und Religionspolitik ein.

8. Kriterium Autoreflexivität

Als letzte Rubrik soll nun die Autoreflexivität besprochen werden, d. h. die Thematisierung der Bezugnahme auf eine bildliche oder gegenständliche Vorlage als solche. Hierfür sind das erste und letzte Epigramm der Kunstreihe besonders geeignet.

*Signum Victoriae aureum
Haec illi sine sorte datur, cui nomina Rhenus
vera dedit. deciens adde Falerna, puer.*

Mart. 14,170

Dieses Epigramm macht noch einmal den Geschenk-Charakter der Sammlung deutlich. Es wird Domitian „ohne Los“ zugesprochen allein deswegen, da dem Princeps immer der erste Platz gebührt, und dieses Epigramm zwangsläufig für Domitian sein muß.⁴⁰ Die direkte Zuweisung ist darüber hinaus durch die Art des Geschenks motiviert: Eine Victoria aus Gold kann nur einer erhalten. Auch bei diesem Epigramm geht das Material lediglich

39) Wie Leary (1996) 242 dies fordert, der aber wohl von echten Vorlagen ausgeht.

40) Zu dieser Denkfigur vgl. etwa Stat. silv. 1 praef.

aus der Überschrift hervor.⁴¹ Auf die Victoria verweist im Distichon allein das Demonstrativpronomen *haec*, auf Domitian zunächst nur *illi*. Die Person erschließt sich weiterhin durch den Relativsatz, der auf Domitians Sieg über die Chatten im Jahre 83 n. Chr. anspielt, nach dem er den Beinamen Germanicus angenommen hat. Dem Sieger gebührt ein entsprechendes Standbild, Victoria und Relativsatz erklären sich somit gegenseitig. Auf den Beinamen spielt ferner der zweite Satz des Epigramms an. Denn es gab offensichtlich die Sitte *ad numerum bibere*, d. h. nach der Anzahl der Buchstaben eines Namens zu trinken:⁴² Der Sklave soll zehnmal einschenken, da der Name Germanicus zehn Buchstaben umfaßt. Außerdem evoziert das Epigramm den Kontext des Saturnalien-Symposiums und greift die Motive auf, die in den Einleitungsepigrammen des vierzehnten Buches genannt waren.⁴³ Das Distichon ist in der dritten Person abgefaßt, so daß sich der Leser des Epigramms die panegyrische Sichtweise des Betrachters/Dichters zu eigen machen kann. Sollten sich hinter den bedichteten Kunstwerken tatsächlich Anhänger für *apophoreta* im Sinne von Saturnalien-Geschenken verbergen – wer wollte schon soviel Geld ausgeben und Domitian eine goldene Victoria schenken?⁴⁴ Vielmehr erscheinen die Epigramme selbst in ihrer performativen Sprechhaltung, die der Leser durch seine Lektüre zu seiner eigenen machen kann, als die eigentlichen *apophoreta*: Geschenke Martials an seine Leser und an Domitian, Geschenke der Leser somit auch an Domitian.

Den fiktiven und zugleich performativen Charakter der Epigramme betont schließlich das letzte des Kunst-Zyklus:

Sigillum gibberi fictile
Ebrius haec fecit terris, puto, monstra Prometheus:
Saturnalicio lusit et ipse luto.

Mart. 14,182

41) Ob es eine solche Statue tatsächlich gegeben hat, ist mir nicht einsichtig. Jedoch war Domitian bekannt dafür, goldene und silberne Standbilder aufstellen zu lassen. Vgl. Suet. Dom. 13,2.

42) Vgl. Mart. 8,51,21; 9,93 und Leary (1996) 232.

43) Vgl. oben Kap. 1.

44) Ausnahmen bestätigen die Regel. Man vergleiche das Geschenk der eifrigen Priscilla in Stat. silv. 5,1,188 ff.

Es ist, wie ich meine, als eine Art Binnen-Sphragis ein poetologisches *apophoreton*. Es handelt sich laut Lemma um ein *sigillum fictile*. *Fictile* kann zwar auch ‚aus Ton‘ heißen (und diese Bedeutung ist zunächst auch intendiert), jedoch ist das Adjektiv eine Ableitung des Verbs *fingere* , was auch ‚erschaffen‘ im Sinne von ‚erdichten‘ bedeuten kann.⁴⁵ Das Distichon selbst ruft den Saturnalien-Kontext mit Gelagestimmung (*ebrius*) und Spiel (*lusit*) auf. Letzteres kann in seiner Bedeutung ebenfalls ambivalent sein und auch über literarisches Spiel gesagt werden; Martial hatte bereits im Proöm seine Epigramme als Ersatz für die üblichen Saturnalienunterhaltungen bezeichnet.⁴⁶ Schließlich verlangt das *et ipse* als gedankliche Ergänzung, daß sich noch jemand schöpferisch betätigte, womit wiederum auf den Dichter verwiesen wäre. Das *haec* verweist innerhalb des Hexameters auf *monstra*. Damit stünden diese als Gattungsplural dem einen in der Überschrift vorgestellten Exemplar gegenüber. Allerdings könnte *haec ... monstra* möglicherweise auch auf die vorherigen *epigrammata* bezogen werden. Zu guter Letzt könnte das *puto* – die einzige erste Person des Dichters in dieser Reihe – ein Hinweis darauf sein, daß das Epigramm metapoetisch gelesen werden kann. Sämtliche Kunstgegenstände wären demnach im besten Sinne des Wortes fingiert: Martial hätte sich selbst als Prometheus betätigt und seine *Apophoreta* bildlich wie textlich erschaffen.⁴⁷

9. Ergebnis

Bei Durchsicht der Kunstepigramme in Martials vierzehntem Buch hat sich gezeigt, daß die *Apophoreta* als ‚Geschenkanhänger‘ für Saturnaliensouvenirs keinesfalls die unmittelbare Anwesenheit des in ihnen beschriebenen Gegenstandes voraussetzen. Vielmehr genügt, und das war im besonderen bei den Kunstwerken zu sehen, eine in den meisten Fällen sehr konkrete Vorstellung davon, was mit dem Lemma bezeichnet wird.

Die Lemmata enthalten zumeist die Angabe des Materials, aus dem der vorgestellte Kunstgegenstand gefertigt sein soll, sowie in

45) Belege OLD s. v. *fingo* 9.

46) Vgl. ferner Mart. 13,1,7: *haec mihi charta nuces, haec est mihi charta fritillus*.

47) In anderem Kontext ähnlich interpretiert von Johnson (2005) 147.

Form eines Eigennamens einen kurzen Hinweis auf das Sujet. Dies ist ausreichend, um die Vorstellungskraft des Lesers zu aktivieren.

Während des folgenden Distichons muß der Leser das imaginierte Kunstwerk konkretisieren. Dies kann unter verschiedenen Gesichtspunkten geschehen. Bisweilen steht die Materialität des Kunstwerkes im Vordergrund, bisweilen ist das im Lemma referierte Kunstwerk selbst nur Platzhalter und Verweis auf ein literarisches Prämedium wie etwa Ovids *Metamorphosen*. Das Epigramm kann auch den Fokus über den Kunstgegenstand hinaus erweitern und mehrere Aspekte des angedeuteten Mythos mit einbeziehen, unter Umständen auch bestimmte Tendenzen neu deuten, so daß sich immer ein pointiertes Verhältnis zu dem im Lemma präsentierten Kunstgegenstand ergibt.

Vor allem wurde deutlich, daß das Epigramm dadurch, daß es das zeitlich nachgeordnete Medium ist, seinen Fokus nicht nur auf das Prämedium, sondern auch auf weitere Details richten kann. So können inhaltliche Zusätze angebracht oder das Spannungsverhältnis zwischen Sujet und Material des Prämediums thematisiert werden.⁴⁸ Ferner kann der Text, wenn auch wie im vorliegenden Fall selbst sehr kurz, gegenüber dem Bildmedium chronologisch wie inhaltlich weiter ausgreifen.⁴⁹ Eine reine Beschreibung des Prämediums durch das Postmedium ist mitnichten angestrebt; im Gegenteil, die Epigramme spielen geradezu mit ihrem ‚medialen Vorsprung‘ gegenüber den Kunstwerken.

An zwei Stellen, dem ersten und dem letzten Epigramm des Kunst-Zyklus, thematisiert Martial sein Spiel mit der Imagination: den fiktiven situativen Rahmen der Saturnalien und die Fiktionalität der vorgelegten Epigramme und der in ihnen vorgestellten Kunstwerke. Das Spiel mit dem Saturnalien-Ton treibt nicht nur der Dichter, sondern auf seinen Spuren auch der Leser der *Apo-phoreta* in seiner Phantasie.

48) Wie etwa bei 14,172 und 14,174 zu sehen ist.

49) Man vergleiche die Epigramme 14,181 und 14,177.

Bibliographie

- M. Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.
- P. Bing, Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus, *A&A* 41 (1995) 115–131.
- M. Citroni, Letteratura per i Saturnali e poetica dell'intrattenimento, *SIFC* 85 (1992) 425–447.
- Th. Eicher, Was heißt (hier) Intermedialität?, in: Th. Eicher, U. Bleckmann (Hrsgg.), *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld 1994, 11–28.
- S. Goldhill, The naive and the knowing eye. Ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world, in: S. Goldhill, R. Osborne, *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge 1994, 197–223.
- F. Grewing, Mundus inversus. Fiktion und Wirklichkeit in Martials Büchern XIII und XIV, *Prometheus* 25 (1999) 259–281.
- T. Hölscher, Bildwerke. Darstellungen, Funktionen, Botschaften, in: A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hrsgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 147–165.
- R. Ingarden, Konkretisation und Rekonstruktion, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1979, 42–70.
- R. W. Johnson, Small Wonders. The Poetics of Martial, Book Fourteen, in: W. W. Batstone, G. Tissol (Hrsgg.), *Defining genre and gender in Latin literature. Essays presented to William S. Anderson on his seventy-fifth birthday*. Frankfurt/New York 2005, 139–150.
- M. Lausberg, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München 1982.
- T. J. Leary (Hrsg.), *Martial Book XIV. The Apophoreta. Text with introduction and commentary*, London 1996.
- S. Lorenz, *Erotik und Panegyrik. Martials epigrammatische Kaiser*. Tübingen 2002.
- M. Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: U. Broich, M. Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, 1–30.
- I. O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- L. Roman, The Representation of Literary Materiality in Martial's Epigrams, *JRS* 91 (2001) 113–145.
- B.-J. Schröder, *Titel und Text*, Berlin/New York 1999.
- M. S. Smith (Hrsg.), *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975.
- B. L. Ullmann, Apophoreta in Petronius and Martial, *CPh* 36 (1941) 346–355.

Göttingen

Meike Rühl