

der. Falls sie dem armen Ding irgendein böses Geschick rauben sollte, so wolle sie, sagt sie, nicht eine Stunde noch am Leben bleiben. Ach, Pa-pirianus, wie nützlich könnte sich jetzt die Hand des Serenus machen.³

Die unvermittelt einsetzende Negation *non* schafft zu Beginn Spannung, welche Inhalte denn im Speziellen Verneinung finden. *Per mystica sacra Dindymenes* wendet den Blick auf außergewöhnliche und geheimnisvolle Riten aus levantinischen Gefilden, lässt durch *mystica* das Flair von etwas Besonderem und Verborgenen erahnen.

Die Repetitionen *nec* und *per* im zweiten Vers schaffen Eindringlichkeit. *Niliacae bovem iuvencae*⁴ mit Mittelreim legt, da keine nähere Erklärung gegeben wird, ein undurchschaubares Geheimnis über diesen Kult. Die zweimalige Nennung von *per* in Verbindung mit einer Gottheit lässt vermuten, dass es sich hier um Bitt- oder Schwurformeln handelt, die seltsamerweise negiert sind. *Nullos*, zu *non* und *nec* in Variatio und als Bestärkung gesetzt, scheint beharrlich Dreiheit zu schaffen,⁵ bis *denique* die Aufzählung resümierend zusammenfasst. *Per deos deasque*, durch verschiedene Reimformen untereinander und mit *nullos denique* verbunden, verneint umfassend und nachdrücklich die Einbeziehung jedweder Gottheiten.⁶ *Iurat Gellia*⁷ bestätigt die erahnte Schwurformel und eröffnet die Handlung. Durch die weiterführende Darstellung in der 3. Person wird Objektivität vorgespiegelt. Alle ihre folgenden Handlungen und Ausrufe erscheinen somit als wahrheitsgetreu überliefert und real.

Die Häufung der Negationen und der Schwur einer Frau lassen die Frage aufkommen, worauf sie denn dann noch schwören könne. Die Antithese *sed per uniones* bildet die erste Pointe, indem

3) Übersetzung von Schöffel (wie Anm. 1) 676.

4) Für ein gebildetes Lesepublikum Anspielung auf Reichtum und Gewinn. Zu den Kulturen siehe Schöffel (wie Anm. 1) 678–679 mit weiterführender Literatur. Es wird zwei Verse weiter offensichtlich, warum Gellia diese Gottheit nicht braucht: Sie verfügt schon über unermesslichen Reichtum (über ihre Perlen) und ist nicht mehr auf Gewinn angewiesen.

5) Zur Dreiheit als höchste Potenz siehe B. Sprenger, Zahlenmotive in der Epigrammatik und in verwandten Literaturgattungen alter und neuer Zeit, Diss. Marburg 1962, 32–36; H. Kusener, Dreiheit, RhM 58, 1903, 357.

6) Der erste Satz wird mit so vielen Negationen angereichert, dass auch inhaltlich nur Negatives zu erwarten ist.

7) Fiktive Person, genannt in 1,33; 3,55; 5,17 u.ö., siehe Schöffel (wie Anm. 1) 677 Anm. 1.

sie, das Objekt bis zum Versende verschleppend, das eigentliche Thema des Poems nennt und die Erwartung erfüllt oder zumindest im Nachhinein befriedigt: Eine Frau kann nur auf ihren Zierrat einen Schwur ablegen.

Die Antithese ist, textlinguistisch gesehen, eine Konstitution einer Minus-Opposition, wobei das Verbindende (das *Tertium comparationis*) die Handlung des Schwörens auf (*per*) einen obersten Wert ist. Während Gottheiten als allmächtig, ewig, transzendent, ideell und schützend / helfend / liebend, aber auch als unberechenbar gedacht werden, sind Perlen ohnmächtig, zeitgebunden, immanent, materiell, handlungs- und emotionslos. Gottheiten werden verehrt, die Verehrung von Perlen verspottet der Dichter damit als Idololatrie. Der Preis eines Gegenstandes⁸ bemisst sich nach Angebot und Nachfrage. Doch können Gegenstände aufgrund ihres Wertes, ihrer Schönheit, ihrer Ästhetik etc. Emotionen und Bindungsgefühle freisetzen. So wird auch bei Gellia ein ganz persönlicher Wert konstituiert, in den sie sich verliebt und letztendlich verliert.

Die Perlen (*bos*) sind anaphorisch vor und in die nächsten Verse gesetzt, um die Handlungseinheiten klar zu segmentieren, die beherrschende Funktion der Perlen zu betonen und sie immer wieder als Objekte ihrer Erfüllung hervorzuheben. Ihre ideelle, materielle und emotionale Bedeutung spiegelt sich in anthropomorphisierenden und sich steigernden Handlungen, die Gellia an ihnen vollzieht. Dabei lässt Martial keine Metaphorik einfließen, die Perlen würden (auch in der Phantasie) menschliche Züge annehmen oder Gefühle erwidern. Das Subjekt ist ausschließlich sie, die Perlen bleiben reine Dingobjekte ohne nähere Qualifizierung. Gellia vollzieht die Transformation in eine sinnliche und (auto-)erotische Welt, indem sie diese an die Brust presst (*amplectitur*), Perle für Perle durchküsst (*perosculatur*) und sie – wohl mit persönlicher Namensnennung – als ihre Familie anruft.⁹

8) Zu dem Wert von außergewöhnlich großen und schön geformten Einzelperlen und Perlencolliers zur Kaiserzeit vergleiche Schöffel (wie Anm. 1) 681 mit Literatur. Bei dem unvorstellbaren Preis muss an eine Frau aus der obersten Schicht gedacht werden. Natürlich taucht auch an dieser Stelle das Stereotyp von der reichen, unbefriedigten Frau auf, die nach Abwechslung und Aufregung hascht (vgl. 2,66; 4,28; 11,7; 11,71 u. ö.).

9) Die Zunahme der Strukturiertheit (ab Vers 4) führt zur Zunahme der Vorhersagbarkeit. Ihre Handlungen sind nicht wirklich überraschend oder amüsant, sondern nur für sie bezeichnend.

Führt Gellia im vorhergehenden Vers Synonyme (So-Wie Konstitution) als Vergleichsobjekte an (Gellia sieht in ihren Perlen ihre Brüder und Schwestern), um in sich das Gefühl von Harmonie und Eintracht zu spüren, vielleicht Schönheit vom Abglanz der Perlen zu gewinnen, setzt sie jetzt Antonyme in Relation. Sie baut, sich gleichsam in Worte und Gefühle hineinsteigernd, die Opposition „ihre Perlen – ihre zwei Kinder“ auf, um gleich die Entscheidung zu fällen. Die angebliche Liebe (*amat*) bildet hier das Tertium comparationis. Der Vergleich von gekauften, leb- und emotionslosen Dingen mit den eigenen Kindern wirkt im Munde einer Frau völlig überzogen und verächtlich.¹⁰

His, nun in Kasusvariation zu *hos*, eröffnet den nächsten Vers, bevor *si* die Geschichte in eine rein gedachte Kondition überführt, die durch die unspezifische Angabe *quo* einen recht weiten Rahmen erhält. *Careat*, das von der Mitte aus den Vers beherrscht, lässt den Gedanken an den – wenn auch imaginierten – Verlust aufkommen. Das Diminutiv *misella* wirkt mehrfach ironisch,¹¹ bevor *casu* (nun mit *quo* in Verbindung gesetzt) auf spöttische Weise die Zeile bedrohlich düster beendet. Hier wird ironisch Mitleid mit der ach so armen Gellia geheuchelt: ein witziges Spiel mit widersprüchlichen Emotionen. Aber gleichzeitig bleibt die Frage, warum überhaupt der Verlust der Perlen durchgespielt werden muss, wenngleich man doch ahnt, dass ihre überspannten Verzweiflungsrufe und Selbstmorddrohungen nun ertönen.

Der nächste Vers wirkt in seiner schmachtvollen und kitschigen Überhöhung wieder witzig, obgleich (oder gerade weil) der Inhalt wie tausendmal gehört klingt und die Erwartung sich erfüllt. Das den Vers umschließende *victuram ... horam* mit der stereotypen zeitlichen Grenze, die Verstärkung von *negat ... nec* und die bewusste Setzung von *esse*¹² heben das eigentlich nur gedachte Unglück in ein kaum überbietbares Pathos.

10) Schöffel (wie Anm. 1) 682 sagt dazu: „Im Falle der Gellia ist die darin zum Ausdruck kommende natürliche emotionale Verbundenheit freilich in der abnormen Schwäche für ihren kostbaren Schmuck ‚sublimiert‘, der ihr die eigene Familie ersetzt.“ Doch scheint es zweifelhaft, ob man hier von einer „natürlichen emotionalen Verbundenheit“ sprechen kann.

11) Da sie mit einem immensen Vermögen und hoher sozialer und familiärer Stellung gesegnet ist. Sie weiß auch gar nicht, was es heißt, unglücklich zu sein (vgl. dazu witzig und schlagfertig 10,14,10 *vis dicam male sit cur tibi, Cotta? bene est.*)

12) Siehe Schöffel (wie Anm. 1) 684.

Im fünften bis neunten Vers wird mit Hohn und Spott das (Zerr-)Bild einer Frau und Mutter aus der höchsten Oberschicht skizziert, die ihre unerfüllte Sehnsucht auf ihre Perlen überträgt, dazu die Liebe zu dem Geschlecht, aus dem sie stammt, bis zu ihren zwei Kindern hintansetzt und sich in eine überdrehte Vorstellung von Verlust und Todessehnsucht hineinsteigert – so die vordergründige Rahmenhandlung, die Oberflächenstruktur.

Der gebildete römische Leser erinnert sich in diesen Verseinheiten immer stärker an eine Stelle, in der eine römische Mutter aus höchstem Adel gerade die Liebe zu ihrem Geschlecht und ihren beiden Kindern dem Schmuck einer kampanischen Frau vorzieht. Die Episode findet sich bei Valerius Maximus 4,4 praef. zu der Thematik *de paupertate* und ist wohl über Pomponius Rufus überliefert. Sie könnte auch bei Livius gestanden haben, dürfte aber als Beispielgeschichte über Cornelia¹³ Allgemeingut eines bestimmten Publikums gewesen sein:¹⁴

Maxima ornamenta esse matronis liberos, apud Pomponium Rufum collectorum libro sic invenimus: Cornelia, Gracchorum mater, cum Campana matrona apud illam hospita ornamenta sua pulcherrima illius saeculi ostenderet, traxit eam sermone, donec e schola redirent liberi, et »Haec«, inquit, »ornamenta sunt mea.«¹⁵

Dass der größte Schmuck einer Frau ihre Kinder seien, finden wir so bei Pomponius Rufus in seinem Buch gesammelter (Sprüche). Als der Cornelia, der Gracchenmutter, eine kampanische Frau, die bei ihr zu Besuch war, ihre Schmuckstücke zeigte, die schönsten jener Zeit, hielt sie diese im Gespräch so lange fest, bis ihre Kinder aus der Schule nach Hause kamen, und sagte: „Dies sind meine Schmuckstücke.“

13) Zu Cornelia siehe im Weiteren besonders S. Dixon, *Cornelia. Mother of the Gracchi* (Women of the Ancient World), London and New York 2007 mit reichhaltiger Literatur; S. Barnard, *Cornelia and the Women of her Family*, Latomus 49, 383–392; Cornelia: RE IV 1, 1592–1595 (Münzer).

14) Piazza (wie Anm. 2) 64 Anm. 25 setzt als einzige die Figur der Cornelia und die Valerius-Maximus-Stelle zu Vers 7 (*hos natis amat acrius duobus*) in Beziehung. Der Gedanke wird nur angerissen, indem Cornelia als ethisches Modell von Frauentugenden der republikanischen Zeit gesehen wird, Gellia, – nach Piazza – aus der gleichen gesellschaftlichen Schicht, jedoch aus anderen historischen und ökonomischen Verhältnissen stammend, die Schablone einer verwöhnten, reichen und gelangweilten Frau abgibt. Beide Frauen leben, so Piazza, nach völlig verschiedenen Wertmaßstäben.

15) Zur literarischen Vorlage der Stelle siehe Dixon (wie Anm. 13) 5 und 66 Anm. 10.

Die Hintergrunderzählung bei Valerius Maximus bildet aber nur die Initialzündung, um in den Vergleich einzusteigen. Ist die Assoziationskette eröffnet, setzt der Rezipient immer stärker die Figur der Gellia mit der Gracchenmutter in Kontrast. Denn Martial attribuiert Gellia mit bestimmten Begriffen, die eigentlich für die Person der Cornelia zutreffen, bei Gellia aber schräg und völlig überspannt wirken (Anti-Cornelia). Zugleich schreibt er ihr Worte und Handlungen zu, die sich von Cornelias Lebensführung und -bewältigung grundlegend unterscheiden.¹⁶ So können vielseitige Verschiebungen und Verzerrungen entstehen, literarische Gattungen und philosophische wie historische Anspielungen aufleuchten. Ein Spiel durch Fiktionen, mit verblüffenden Wendungen nach verschiedenen Seiten:¹⁷

Es ist bezeichnend, dass Valerius Maximus seine beispielhafte Erzählung in die Praefatio über das (stoisch geprägte) Ertragen von Armut und Unglück stellt und über die Vergänglichkeit und das falsche Glück des Reichtums philosophiert.¹⁸ Gellia als Gegenperson identifiziert und definiert sich gleichsam mit und über den Reichtum, Verlust und Armut wären ihr größtes Unglück.¹⁹

Cornelia sieht sich gleichermaßen im Geschlecht der Cornelier und Gracchen beheimatet, sie sind ihre Brüder und Schwestern. Dies könnte eine Anspielung darauf sein, dass Cornelia die Feindschaft zwischen Tiberius Sempronius Gracchus dem Älteren

16) Zur Intertextualität vgl. N. Holzberg, *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt 2002, 97–109, Literatur 120.

17) Der Effekt des Nebeneinanders einer vordergründigen Figur und einer Kontrastfolie, der im Weiteren beschrieben wird, hängt mit dem Umschalten von einer Inhaltsebene in die andere zusammen. Folglich müssen im Augenblick des Übergangs vom Oberflächenbild in die Kontrastform für den Autor und für die Rezeptionsfähigkeit des Lesers mindestens zwei Möglichkeiten vorhanden sein: einmal die Fortsetzung der bereits bekannten Organisation und, als Alternative dazu, das Auftreten einer neuen. Indem die Beschreibung eines Systems mit dem Bild der ihm entgegenwirkenden Struktur konfrontiert wird, kommt auch das energetische Moment in das Spannungsfeld der Textebenen, die sonst nur parallel laufen würden. Dies führt zu Wertungen, zu Sympathie und Ablehnung, zu einem emotionalen Vergleich zwischen den auftretenden Figuren: Es führt letztendlich dazu, bestimmte Figuren im Gedächtnis zu behalten, andere zu vergessen (siehe dazu auch die zusammenfassende Deutung am Ende des Aufsatzes).

18) Das vorausgehende Epigramm 80 im 8. Buch hat bezeichnenderweise auch die Einfachheit und die Rückkehr zu alten Bräuchen zum Thema.

19) Vgl. *paupertatem in ultimo miseriarum statu ponere* (Facta et dicta memorabilia 4,4 praef.).

und ihrem Vater Cornelius Scipio nie als trennend ansah,²⁰ sondern (metaphorisch gesprochen) gerade die Mitglieder beider Familien als wertvolle Perlen eines einzigen römischen Colliers schätzte. Bei Martial bezeichnet Gellia dümmlich und ohne Sinn für die tiefere Bedeutung traditioneller Werte die Perlen als ihre Brüder und Schwestern, sie konstruiert sich in ihrer eigenen Welt wie bei einem Kinderspiel ihre eigene absurde Familie (*hos fratres vocat, hos vocat sorores*).²¹

Cornelia liebt wohl nichts mehr als ihre beiden Söhne,²² die sich, wie der römische Leser wusste, gleichermaßen in militärischer, politischer und sozialer Hinsicht auszeichneten. Sie sind ihr wahrer Stolz,²³ ihr wahrer Schmuck (*haec ornamenta sunt mea*). Beide genossen die gleiche Erziehung und Bildung, beide kämpften und starben für die gleichen Ideale.²⁴ Gellia stellt hingegen die Liebe zu ihren Perlen höher als die Liebe zu ihren beiden Kindern (*hos natis amat acrius duobus*), wobei allein der Vergleich völlig verschoben und geradezu dekadent wirkt.

Cornelia verliert ihre beiden Söhne, ein furchtbarer Schicksalsschlag für sie. Sie wird über die römische Tradition hinweg in menschlicher und philosophischer Hinsicht die Folie einer Mutter, die den Tod ihrer Söhne verkraften muss und bewältigt. Bei Martial wird der Verlust der Perlen als schrecklichstes Unglück als reine Möglichkeit (im Kontrast zur Wirklichkeit bei Cornelia) blind bejammert (*his si quo careat . . . casu*), ohne dass Gellia reflektiert, ob der materielle Verlust und die Trauer in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen.

Die Historie, exemplum-Literatur und überhaupt das Empfinden jedes Römers bewerten Cornelia als eine vom Unglück heimgesuchte Frau, doch bezeichnet sich Cornelia selbst nicht als unglücklich.²⁵ Ihr Stolz ist ungebrochen. Die Wertung der Gellia

20) Siehe dazu Dixon (wie Anm. 13) 4.

21) Schöffel (wie Anm. 1) 681 spricht hier von „hymnischer Sprache“, die aber wohl parodiert ist und einen Rückgriff auf die Vergöttlichung der Perlen darstellt.

22) Siehe Münzer (wie Anm. 13) 1593 mit Belegstellen.

23) Siehe Münzer (wie Anm. 13) 1595 mit Belegstellen.

24) Vgl. dazu Dixon (wie Anm. 13) mit ihrem Kapitel „How political was Cornelia?“ 18–24.

25) Siehe dazu zum Beispiel Sen. ad Marciam 16,3 (*numquam . . . non felicem me dicam, quae Gracchos peperit*); ad Helviam 16,6 (*interdixit ne fortunam accusarent, quae sibi filios Gracchos dedisset*).

als *misella* dagegen trift vor Spott, denn sie kennt wahres Unglück nicht, und das, was ihr widerfährt, kann kaum mit diesem Wort bezeichnet werden. Der Begriff der *vanitas*,²⁶ der inneren wie äußeren Leere, trifft auf sie zu.

Nach dem Verlust ihrer Söhne zieht Cornelia sich in eine Villa in Misenum zurück, um durch die Kraft der Philosophie weiterleben zu können und ihre Emotionen beherrschen zu lernen.²⁷ Gellia behauptet in einer abgedroschenen Phrase, sie könne nach dem Verlust ihrer Perlen nicht einmal eine Stunde weiterleben (*victuram negat esse se nec horam*). Sie ist ihren (unangemessenen) Affekten und ihrer Einbildung ausgeliefert.

Das Auftreten und die Lebensführung von Cornelia sind stark mit den Begriffen der weiblichen *dignitas* und *gravitas* verbunden,²⁸ Gellia kennt bei ihren peinlichen Auftritten und affektierten Aussprüchen die Bedeutung solcher Werte für ihre Person nicht.²⁹

Eheu als angeblich mitleidvoller Ausruf des Bedauerns, in welcher bedrohlicher Lage sich Gellia befinde und wie verfahren ihre Situation doch sei, zieht den Leser ironisch in die Geschichte, um ihm die Frage zu stellen, wie man ihr vielleicht helfen könne. Das anschließende *quam bene* erscheint wie die rettende Lösung zur Jetztzeit (*nunc*).³⁰ Der Dichter spricht Papirianus³¹ in einem fiktiven Dialog an, um ihm stellvertretend die Lösung zu offerieren und die Pointe in den letzten Vers zu tragen.

Die Sprecher-Person setzt mit dem Gentilnamen des Annaeus (*Annaei*) programmatisch das Signal dafür. Der Rezipient bringt den Namen wohl mit dem Philosophen Lucius Annaeus Seneca in

26) Schöffel (wie Anm. 1) 676 stellt den Begriff ohne nähere Erklärung für Gellia in den Raum.

27) Vgl. Plut. C. Gracch. 19,2; siehe auch Dixon (wie Anm. 13) 43 f.

28) Vgl. Plut. C. Gracch. 19,4.

29) Die Schwierigkeit bei dem Vergleich beider Textstellen liegt darin, dass intertextuell (bei Valerius Maximus) kein konkretes vergleichbares Wortmaterial vorliegt. Doch „war Martials zeitgenössisches Publikum sehr wahrscheinlich in hohem Maße prädisponiert“ (Holzberg [wie Anm. 16] 97), vielerlei feinsinnige Anspielungen zu verstehen und gedanklich durchzuspielen. Auf Cornelia nimmt Martial einmal auf witzig anzügliche Weise Bezug (11,104,17), dass selbst sie ihrem Gracchus Analsex gewährt habe.

30) *Nunc* steht, wie Schöffel (wie Anm. 1) 684 bemerkt, in direktem Bezug zum Vorausgehenden und zu der Manie der Gellia.

31) Bei Martial nur einmal genannt, siehe dazu Schöffel (wie Anm. 1) 684.

Verbindung. Damit werden mehrere Assoziationen ermöglicht: Zuerst entsteht der Anschein, das Poem laufe auf eine moralisch-philosophische Lösung, auf eine bissige Sentenz, eine geistreiche Anspielung oder Ähnliches hinaus. Gleichzeitig werden die Haltung der Gellia zu ihren unverzichtbaren Perlen und ihr Ausgeliefertsein an die Affekte mit der stoischen Lehre vom rechten Wert äußerer Güter, von der inneren Freiheit und vom freiwilligen Verzicht verglichen. Es könnte sich auch die Verbindung zur Gracchenmutter, die mit Hilfe von stoisch geprägten Lehren ihre schweren Schicksalsschläge zu überwinden suchte, wieder einstellen.³² Doch den Leser beschleichen bald erhebliche Zweifel: Gellia kann zu philosophischen Lehrsätzen, zu bestimmten Werten und Überlieferungen und deren Verkörperung in der Person der Cornelia nur in Kontrast gesetzt werden. Reflexionen, tief greifende Lebensentwürfe und Veränderungen erreichen sie nicht. Die Gegensätze könnten nicht größer sein. Die Begriffsrelationen ergeben für das Bewusstsein ein widersprüchliches Modell.

Das folgende *faceret* (Einschnitt mit Zäsurcharakter) lässt noch einmal an das philosophische Eingreifen und Wirken des Annaeus (Seneca) denken, treibt aber auch auf das handelnde Subjekt zu, um den nötigen Aufschluss zu finden. Der Konjunktiv Imperfekt gibt jedoch das Signal, dass der Dichter mit irrealen und hypothetischen Wünschen und Vorstellungen spielt. Das Bewusstsein eines nur gedanklichen Konstrukts festigt sich.

*Manus*³³ eröffnet eine neue überraschende Polarisierung, denn tatkräftiges Wirken wird jetzt den anscheinend fruchtlosen philosophischen Bemühungen durch Wort (Seneca) und Vorbild (Cornelia) gegenübergestellt. Der Begriff umfasst aber die Vorstellungen von Zärtlichkeit bis hin zur blanken Gewalt.³⁴ Um diese zu

32) Es ist schwer zu bestimmen, wann genau diese Vorstellungen dem Leser klar werden. Sie hängen von dem Vorwissen und dem Gespür des Rezipienten für literarische Anspielungen ab. Manches wird wohl erst nachträglich bei der Kontrastierung von Annaeus Seneca und Annaeus Serenus geleistet.

33) Zu den verschiedenen Erklärungsversuchen von *manus* siehe Schöffel (wie Anm. 1) mit Literatur 677 f. Besonders setzt Schöffel sich mit der Meinung von J. Colin, La „Main“ d'Annaeus Serenus ami de Sénèque (Martial, Epigr., VIII, 81), Mnemosyne (ser. IV) 8, 1955, 222–226, auseinander, der herauslesen will, dass Serenus die Perlen beschützt und Gellias Sicherheit sogar gewährleistet (225).

34) Schöffel (wie Anm. 1) 678 plädiert nach ausführlicher Diskussion für eine *manus*, die Gellia von den Perlen trennt: „Denkbar ist vom Diebstahl über eine schallende Ohrfeige (?) hin bis zur zärtlichen Ablenkung ... praktisch jedes Vorge-

konkretisieren, muss der Träger der Hand³⁵ mit dem letzten Wort genannt werden.

Die Erwähnung des Serenus³⁶ (*Sereni*) schafft mehrfach Verblüffung. Zuerst realisiert der Rezipient wohl, dass Martial ihn durch die gleichen Gentilnamen und unterschiedlichen *cognomina* in ein witziges Spiel hineinzieht. Er muss ihn dann als Annaeus Serenus identifizieren und historisch verorten. Serenus war unter Nero *praefectus vigilum* und hatte nach Tacitus, ann. 13,13 eine vermittelnde Rolle in der Liebesbeziehung des jungen Kaisers mit der Freigelassenen Akte, da er ihr heimlich Geschenke und Pretiosen überbrachte und vielleicht stellvertretend für den Kaiser den Liebhaber spielen musste (wollte).³⁷

Es mündet also ein scheinbar philosophischer Inhalt zu Beginn des Verses am Ende in eine historische Begebenheit (*manus Sereni*), ein abstrakter Entwurf in ein konkretes Vorkommnis. Es ist wohl der Fall, dass der Aufschluss des Epigramms für den damaligen Leser, selbst nach dreißig Jahren,³⁸ offensichtlich war, eine (einzige) historisch eindeutige Verortung³⁹ und damit Deutung für uns aber nicht möglich sind. Jedoch scheint es aufgrund des letzten Verses sicher, dass die Sprecher-Person die philosophische Anspielung und die Überlieferung aus der Tacitusstelle auf der horizontalen Achse des letzten Verses bewusst gegenüberstellt. Die *manus Sereni* hat zugleich auch auf der Vertikalen des Textes mit *per unio-*

hen, das einen Keil zwischen Gellia und ihren Schmuck schiebt.“ Ironische Komponenten sind bei dieser Deutung, die auf das latente historische Ereignis und auf eine einzige Textebene fixiert ist, kaum zu finden.

35) Da Gellia in den ersten Versen Bekräftigung und Hilfe aller Gottheiten vehement zurückweist, kann sie am Ende nicht auf einen *deus ex machina* hoffen, der Unglück und nahen Tod von ihr abwendet und ihr verwickeltes Gemüt entwirrt. Sie ist demnach auf eine menschliche Hand angewiesen.

36) Zur Literatur über Annaeus Serenus siehe Schöffel (wie Anm. 1) 677 Anm. 3; zu Mart. 7,45,2, wo Serenus auch genannt wird, siehe G. Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary*, Leiden u. a. 2002 (Mnemosyne Suppl. 226) 285.

37) Vielleicht war die *manus Sereni* aufgrund der Akte-Geschichte sprichwörtlich geworden, und wir wissen nichts davon. Dann wäre es eine witzige Wendung (Komödienthema) über einen stellvertretenden Liebhaber, der sich allzusehr mit seiner Rolle identifiziert und selber Hand anlegt.

38) Nach Plinius d. Ä. (nat. 22,96) wurde Serenus 62/63 mit Pilzen vergiftet.

39) Dass dem letzten Vers die Idee zugrunde liegt, mit mehreren Variationen zu spielen, erwähnt Schöffel (wie Anm. 1) 684, ohne hier konkret werden zu können.

nes eine Entsprechung nach Inhalt, Position und Metrik. Beide Wendungen stehen an den zwei entscheidenden Stellen des Gedichtes. In beiden wird in überraschenden und anspielungsreichen Pointen am Versende Auflösung gesucht und beide bilden gegenüber dem begonnenen Thema Opposition. Vor allem bestärken und ergänzen sie die Abhängigkeit Gellias, nämlich die von ihrem Besitz und von dem Eingreifen eines Menschen, der den Verlust ihres Besitzes wieder ersetzen würde. Also könnte das nur die Hand eines Menschen wie Serenus (*manus Sereni*) bewirken. Diese erscheint, von einem irrealen Wunsch getragen und nach einem Zeitraum von dreißig Jahren, plötzlich wie die einzige sich noch bietende Rettung für Gellia in der Jetztzeit (*nunc*). Die Bandbreite der Pointe reicht von witzigen und ironischen Elementen bis hin zu bitteren Komponenten.⁴⁰

Zuletzt ist es wichtig, sich die Gracchenmutter, die als Kontrastfolie dient und die in den letzten beiden Versen in Vergessenheit geraten könnte, in Erinnerung zu rufen. Unabhängigkeit von äußeren Besitztümern, *dignitas* und *gravitas* angesichts von furchtbarem Verlust und Unglück, der innere Sieg über das Schicksal, die Beherrschung ihrer Emotionen, eine Suche nach seelischer Ausgleichlichkeit, Kraft zum Weiterleben und nicht zuletzt ungebrochener Stolz und Lebenswille zeichnen Cornelia aus. Sie trägt alles in sich und bei sich. Sie kann nichts verlieren. Im Bewusstsein des Lesers formt sich eine erarbeitete Identität heraus, der Entwurf einer Persönlichkeit, die Modellcharakter besitzt und als Identifikationsfigur dienen kann. Über die historischen und politischen Grenzen hinaus versetzt, tritt sie gleichsam als realer Ausdruck eines persönlichen Schicksals aus dem Text.

40) Es könnte (in hintergründiger und feinsinniger historischer Anspielung) gemeint sein, dass die Hand des Serenus jetzt etwas Gutes, etwas Nützliches bewirken würde (*bene nunc... faceret manus Sereni*), was zuvor wohl weniger der Fall war. Sie würde wohl auf mehr Entgegenkommen, Dankbarkeit oder erotische Gegenleistung stoßen. Hier sind bestimmt Anspielungen vorhanden, doch fehlt uns der konkrete geschichtliche Zusammenhang. Der Irrealis führt vor Augen, dass es einen Serenus zur Zeit Neros gab, es zur Jetztzeit aber keinen zweiten Serenus gebe, der gut an einer Gellia handelt. Die bittere Sicht der Pointe setzt, wie schon erwähnt, den Schwerpunkt, dass man Menschen in einer Abhängigkeit wie Gellia nicht heilen, sondern ihre Sucht höchstens vordergründig befriedigen kann, indem man ihnen immer wieder neue Objekte nachschiebt. Die schenkende Hand eines Serenus, die Pretiosen überreicht, wäre hier gleichsam eine sprichwortartige Wendung, die metaphorischen Charakter hat.

Gellia, die mit ihrem nichts sagenden Namen erst spät im Epigramm erscheint, weist gerade all die Eigenschaften auf, die denen der Cornelia entgegengesetzt sind. Ihre Abhängigkeit von Besitztümern, ihre Kinderängste, die in dem imaginierten Verlust Ausdruck finden, das Ausgeliefertsein gegenüber ihren Affekten, die *vanitas* in ihrem Leben, ihre Oberflächlichkeit, ihre dummen Handlungen und verächtlichen Worte werden in peinlichen und grotesken Situationen vorgeführt. Die Note des Persönlichkeitsverlustes, den sie in dem eingebildeten Verlust ihrer Perlen und dem gewünschten sofortigen Tod selbst inszeniert und verkündet, ist signifikant und für die Figur bestimmend. Denn an der Stelle, wo die Erzählung über sie und ihre stereotypen Reaktionen abbricht, beginnt Gellia das Bewusstsein des Rezipienten zu verlassen, Aversionen drängen sie gleichsam hinaus. Die Nichtigkeit ihrer Person mündet in das Vergessen. Am Ende ist sie in der Erinnerung nur irgendeine verrückte Frau mit ihrem Geschmeide.

Doch dieser Schluss charakterisiert auch die Gesellschaft, in der eine Gellia lebt: Wie ihr individueller literarisch-fiktiver Charakter auf reale Persönlichkeitsmuster verweist, so steht er auch für eine Welt, die von Geld und Besitz beherrscht wird. So führt Martial der verwöhnten Luxusgesellschaft seiner Zeit ein Werte- und Normensystem vor Augen, das Besitz absolut setzt und damit Gefahr läuft, sich selbst zu verlieren.

Friedberg

Michael Wenzel