

AUFBAU UND STRUKTUR DER MOSELLA DES AUSONIUS

Die Diskussion, wie die *Mosella* des Ausonius, verfaßt und ediert um das Jahr 370 n. Chr.¹⁾, hinsichtlich ihrer Form und ihres Aufbaus zu beurteilen sei, löste erst eigentlich F. Marx²⁾ dadurch aus, daß er dem Gedicht die „letzte Feile“ absprach. Schon C. Hosius hat in seiner erklärenden Ausgabe an mancher Stelle (besonders zu v. 77 ff.) ein hartes Urteil geäußert; als nachträgliche Einarbeitung (s. zu 82—151, 287—297) und Flickwerk betrachtet er Stellen, die bei der Erklärung des Zusammenhangs und der Komposition größere Schwierigkeiten machten. Dann haben aber L. Deubner und W. John³⁾ an vielen Stellen eine sorgfältig arbeitende Hand des Dichters erkennen gelehrt. Doch erscheint es mir keineswegs richtig, wollte man das Urteil von F. Marx gänzlich in Abrede stellen; nur möchte ich annehmen, daß man das Fehlen der „letzten Feile“ etwas anders beurteilen wird als Hosius, der zu oft Ausonius für einen sorglosen und unvermögenden Dichter hält, wenn man das dem Aufbau zugrunde liegende Prinzip, das differenzierter und ausgefeilter ist als man bisher gesehen hat⁴⁾, berücksichtigt und nachvollzieht.

1) Vgl. C. Hosius, *Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Fortunatus*. Hrsg. u. erkl. Marburg³ 1926, S. 17 ff. A. Marsili, *Ausonio la Mosella*. Edizione critica con traduzione e note italiane. Torino 1957, S. IX 1.

2) F. Marx, *Ausonius' Lied von der Mosel*, *Rh. Mus.* 80, 1931, S. 368 ff.

3) L. Deubner, *Zum Moselgedicht des Ausonius*, *Philol.* 89, 1934, S. 253 ff. W. John (1), *Zur Gliederung der Mosella des Ausonius*, *Hermes* 78, 1943, S. 97 ff.; vgl. ders. (2), *Decimi Magni Ausonii Mosella*. Übers. u. erkl. Trier 1932.

4) Marx teilt das Gedicht unter inkonsequenter Berücksichtigung der in den Handschriften vorkommenden Initialen in 12 Teile (1—22, 23—76, 77—149, 150—199, 200—239, 240—282, 283—348, 349—380, 381—417,

Schon erstaunlich früh empfand man, daß der Charakter des Gedichtes geradezu dazu auffordert, die *dispositio* zu finden und deutlich zu machen. In der Zeit zwischen Dichter und Archetypus⁵⁾ hat ein Abschreiber jeweils den Anfang von Abschnitten und Absätzen durch Initialen hervorgehoben, die sich in den Handschriften gehalten haben. Freilich hat W. John recht, F. Marx in seinem nicht konsequenten Autoritätsglauben an die Initialen zu widersprechen, aber eine solche gliedernde Interpretation, wie sie zu dieser Zeit kein anderes Dichtwerk erfahren hat⁶⁾, verdient Aufmerksamkeit und Beachtung, zumal sie von dem Gedicht selbst gefordert wird. Sollte sie auch nicht unmittelbar vom Dichter selbst herrühren, so ist sie doch in seinem Sinne und, von zwei Stellen abgesehen, dem Aufbau des Werkes durchaus adäquat.

Darüber hinaus aber scheint es mir nach der Intention des Dichters nicht so sehr auf die Zahl der Teile des Gedichtes anzukommen, sondern auf das Prinzip ihrer Komposition zueinander.

Wenn wir von dem Augenfälligsten ausgehen, so zwingt die Stellung der beiden in dem Moselgedicht vorkommenden größeren Kataloge, des Fischkataloges am Anfang (75/77—149/51) und des Nebenflußkataloges gegen Ende (349—380), zu der Annahme, daß eine beabsichtigte Komposition und eine Beziehung dieser beiden Kataloge aufeinander vorliegt; ferner drängt sich daraufhin ohne weiteres die Vermutung auf, daß das, was vor dem Fischkatalog steht, mit anderen Worten die Einleitung (Teil A: 1—74/76), und das, was auf den Nebenflußkatalog folgt, sozusagen der Schluß (Teil C: 381—483), in einem gewissen kompositorischen Verhältnis zueinander stehen. Um dieses zu erhellen, ist es nötig, zuerst den Aufbau des Einleitungs- und Schlußteiles für sich darzulegen.

Der Anfang der Mosella (1—74/76) besteht aus drei annähernd gleich langen Abschnitten (A 1—3), die jeweils ein

418—437, 438—468, 469—483), worin ihm Deubner folgt; John (1) kommt neben der Einleitung (1—22) und dem Schluß (438—483) zu einer Gliederung in vier Teile (23—149, 150—282, 283—348, 349—437).

5) Vgl. John (1) a.a.O. S. 101 f.

6) Vgl. John (1) a.a.O. S. 102.

wenig ansteigen (22, 25 und 29 Verse). Der erste Abschnitt (A 1: 1—22), gegliedert in $4 + 7 = 11$ und $6 + 5 = 11$ Verse, wird beherrscht von dem Gegensatz des Dunkel-Undurchsichtigen und Strahlendhellen, des Aufbruchs und der Ankunft, der Erwartung und Erfüllung. Er gipfelt in der herrlichen dreigliedrigen⁷⁾ Darstellung des Blickes von der Höhe auf die Häuser am Ufer, die Weinberge und die lieblichen Fluten der unten in schweisgammem Murmeln⁸⁾ dahingleitenden Mosel, ausgehend von dem Vergleich⁹⁾ mit der Heimatstadt des Dichters, dem von Ausonius innig geliebten Burdigala — „das höchste Kompliment, das er dem deutschen Strome machen kann“ (Hosius Kommentar, z. St.). Die ersten Verse beschreiben die Reise des Dichters zur Mosel, oder besser, sein Gefühl während dieser Reise, das bestimmt wird von dem Gegensatz der düsteren Erwartung und der freudigen Erfüllung¹⁰⁾.

In den folgenden 25 Versen (A 2: 23—47) wendet sich der Dichter in einem hymnusartigen Gruß¹¹⁾ an die Mosel und preist ihre Naturschönheit, wie er einige Verse später noch einmal ausdrücklich betont: *naturae mirabor opus* (51). Durchsichtig und klar ist die Gliederung dieses Abschnittes: 4 : 6 : 6 : 6 : 3 Verse. Die letzten drei Verse (45—47) bilden den Übergang und werden in 53/54 nochmals aufgenommen¹²⁾.

Der dritte Abschnitt (A 3 : 48—74/76), gegliedert in 7 (5 + 2) : 13 : 7 (5 + 2) Verse¹³⁾, hat zum Thema das Lob der

7) Trikola als Abschluß (Klausel) s. u. S. 91.

8) Oxymoron am Ende s. u. S. 91.

9) Vergleich als Abschluß s. u. S. 91.

10) Von einem Gegensatz geht auch Statius in seinem ἐγκώμιον auf die Villa des Pollius (silv. 2,2) aus: Der Dichter wollte schon von Neapel nach Rom zurückkehren, als ihn Pollius und Pollia zu ihrer *villa Surrentina* entführen. Mit einem derartigen Gegensatz zu beginnen empfiehlt auch der Rhetor Menander (Rhet. Gr. III S. 382, 31 ff. Sp.): οὐκοῦν μετὰ τὰ προοίμια ὄντα ἐκ περιχαρίας κεφάλαιον ἐργάσῃ ἔχον ἐναντίου ἀβῆσαι οὕτως ὅτι ἐδυσχέραινον δὲ ὡς ἔοικεν τὸν παρελθόντα χρόνον . . . ἐπειδὴ δὲ εἶδον, ἐπαυσάμην τῆς λύπης . . . ὁρῶ δὲ ἀπάντων ὧν ἐπόθουν τὴν θείαν.

11) Prädikation im Du-Stil; vgl. E. Norden, *Agnostos Theos* S. 143 ff.

12) Zu den Übergängen zwischen den einzelnen Abschnitten s. u. S. 92 f.

13) Die Verse 75 f. sind Überleitungsverse (s. u. S. 93 f.); sie schließen den vorhergehenden Abschnitt ab und bereiten den folgenden vor.

kristallklaren Fluten, das mit einem Vergleich mit Britannien schließt ¹⁴⁾).

Der in der Mitte stehende Abschnitt A 2 hat allein durchgängig die Prädikation im Du-Stil. Die Wiederaufnahme in V. 55 wird man als Nachklang deuten dürfen. Die umrahmende Funktion der Abschnitte A 1 und A 3 wird deutlich aus dem jeweils abschließenden Vergleich (Burdigala — Britannien), der Entsprechung der Antithesen (Dunkel — Hell und Luxus — Natur) und des Inhaltlichen (Klarheit der Luft, Klarheit des Wassers: vgl. besonders 56/57 mit 12/13, 58 mit 14/17).

Der Schlußteil des Gedichtes (C : 381—483) beginnt mit einer hymnischen Apostrophe an die Mosel (C 1 : 381—388; 8 Verse = 3 [1 + 2] : 2 : 3 [1 + 2]), in der nunmehr die Kultur des Mosellandes gepriesen wird, während man für die Einleitung gerade *nulla humani spectans vestigia cultus* (6) als Themavers bezeichnen könnte. Daß die zwifache Thematik Natur und Kultur eine Zweiteilung des gesamten Gedichtes bedingt, wird im folgenden noch deutlicher werden. Die hymnische Prädikation im Du-Stil erinnert uns an den Abschnitt A 2 des Anfangs. In den folgenden Versen 389—417 (C 2 : 29 Verse) verspricht Ausonius einen größeren Lobeshymnus auf die Mosel; Thema ist das Kulturelle. Für jetzt ruft er sich zu, aufzuhören, dereinst will er mehr singen. Die Verse 418—437 (C 3 : 20 Verse) behandeln den Zusammenfluß von Rhein und Mosel. In einem vierten Abschnitt (C 4 : 438—468; 31 Verse = 10 : 13 : 8) stellt sich der Dichter selbst vor — der literarische Topos der Sphragis ¹⁵⁾ — und äußert dann nochmals sein Versprechen, nach seiner Heimkehr von der Mosel nach Burdigala ein größeres Lied singen zu wollen. Den endgültigen Schluß des Gedichtes bildet eine erneute hymnische Apostrophe an die Mosella (C 5 : 469—483 = 15 Verse).

Der zyklische Aufbau des Schlußteiles ist ohne weiteres einleuchtend: hymnische Apostrophe — Versprechen — Zusammenfluß von Rhein und Mosel — erneutes Versprechen —

14) Zu Vergleich als „Abschluß“ s. u. S. 91.

15) Vgl. C. Hosius, *Philol.* 81, 1926, S. 198 f. E. Paratore, *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano I*, 1959, S. 173 ff. W. Kranz, *Sphragis*, *Rh. Mus.* 104, 1961, S. 3—46, 97—124.

hymnische Apostrophe. Dieser Aufbau wird durch eine entsprechende Verssymmetrie unterstrichen: 8 : 29 : 20 : 31 : 15 Verse.

Nunmehr ergibt sich die Frage, wie Anfang und Schluß aufeinanderhin komponiert sind. Die Annahme, daß eine gewisse Entsprechung besteht, wie wir schon aus der Stellung der beiden Kataloge geschlossen haben, findet eine erste Bestätigung durch die hymnischen Teile im Stil der Du-Prädikation (A 2, C 1, C 5). Dem Grußhymnus (A 2) an die Mosel in der Mitte des Einleitungsteiles entsprechen die beiden hymnischen Partien (C 1, C 5) am Anfang und Ende des Schlußteiles. Während der Begrüßungshymnus die Naturschönheit preist, bildet gemäß der Doppelthematik Natur-Kultur, die das Gedicht in zwei gleiche Hälften teilt, in dem Abschnitt C 1 die Kultur des Landes den Inhalt, die epilogartige Abschiedsapostrophe (C 5) nimmt dann deutlich den Preis des Anfangs wieder auf (*fontes, lacus, flumina, aequoreae Garunnae* [477—483] ~ *fons, amnis, lacus, pontus* [31/32]), erweitert um das Motiv, daß dem Besungenen, d. h. hier der Mosel, ewiger weltweiter Ruhm zuteil wird¹⁶).

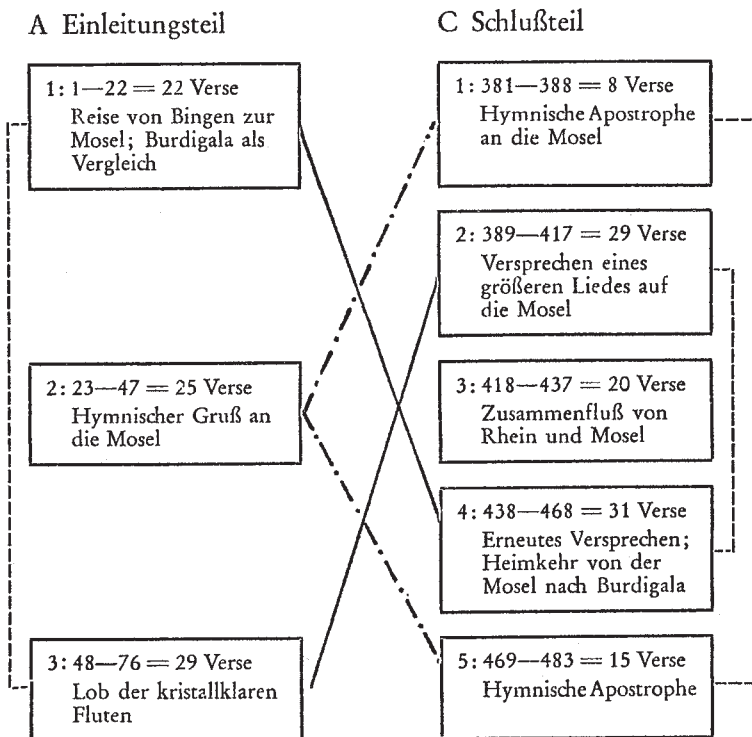
Wie Ausonius in den ersten 22 Versen des Gedichtes seine Reise von Bingen zur Mosel schildert, so deutet er am Ende seine Heimkehr von der Mosel in seine Heimatstadt Burdigala an, um dort ausführlicher das Lob des Flusses Mosella zu singen. Wie in dem Abschnitt 1—22, so steht auch in den Versen 438—468 die Ich-Person des Dichters im Vordergrund¹⁷); an beiden Stellen, und nur hier im ganzen Gedicht, erwähnt Ausonius sein geliebtes Burdigala (19, 449).

Dem dritten Abschnitt des Anfangs (A 3 : 48—74/76) müßten, wofern die Entsprechung stimmt, die allein noch in Frage kommenden Verse 389—417 (C 2) gegenüberstehen. An beiden Stellen, und nur hier in der ganzen Mosella, wird Britannien erwähnt (68, 407); beidemale beginnt der Abschnitt mit einer Antithese: Luxus — Natur (48—52), jetzt hör auf — dereinst singe weiter (389—395); die *refutatio* des Luxus und das *promissum* eines neuen Liedes, zwei literarische Topoi.

Eine schematische Darstellung möge den harmonischen Aufbau und das Prinzip der Entsprechungen deutlich werden lassen.

16) Vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern² 1954, S. 469 (IX Dichtung als Verewigung).

17) Vgl. W. Kranz a.a.O. S. 108 ff.



Bemerkenswert erscheint, daß der Versumfang der sich entsprechenden A- und C-Abschnitte bis auf eine Ausnahme, die nicht aus dem Rahmen fällt und somit die Harmonie in keiner Weise stört, fast gleich ist: $A\ 1 : C\ 4 = 22 : 31$, $A\ 2 : (C\ 1 + C\ 5) = 25 : 23$, $A\ 3 : C\ 2 = 29 : 29$.

Wo sich Komposition und Beziehung von Anfang und Schluß als so ausgefeilt und harmonisch erwiesen haben, müßte es fast verwundern, wenn nicht dem Mittelteil (B), d. h. den Versen zwischen Fisch- und Nebenflußkatalog (150—348), ein ähnliches künstlerisches Prinzip zugrunde läge. Ein deutlicher Einschnitt, der das Gedicht in zwei fast gleiche Hälften (BI und BII) teilt, liegt nach Vers 282. Deshalb erreicht das Gedicht in den vorhergehenden Versen (240—282) einen gewissen Höhepunkt: „Die raffinierte Wortkunst des Rhetors erklimmt in den die kleinsten Einzelheiten erfassenden Schilderungen dieses Ab-

schnittes den Gipfel“ (Deubner a.a.O. S. 255). Und die beiden Teile, von denen der erste die Naturschönheit preist, der zweite sich mehr der Kultur im Mosellande zuwendet, erweisen sich bei näherem Zusehen als Parallelkomposition, so daß der Ablauf der Verse 152—282 dem Ablauf der Verse 283—348 entspricht. Im einzelnen zeigen sich folgende Entsprechungen:

1 : 152—168 = 17 Verse ~ 283—297 = 15 Verse.

Wie der Blick von den Höhen über die Weinberge, die ansteigen wie das Rund eines Theaters, bis hinab zum Ufer des Flusses gleitet (a : 152—156 = 5 Verse), so blicken auch die Villen von oben auf die Mosel herab, die in Buchten und Windungen dahiniert (a : 283—286 = 4 Verse). Die wörtlichen Anklänge (*spectacula* 152 ~ *despectant* 283, *longo super ardua tractu* 154 ~ *longo per caerulea tractu* 283, *flexusque sinusque* 155 ~ *sinuosis flexibus* 285), die von Ausonius des öfteren zur Verdeutlichung der Parallelkomposition verwendet werden, gehen einmal sogar so weit, daß die frühere Stelle erst durch die spätere richtig einleuchtend wird: Daß die *sinus* und *flexus* (155) zwar die Wölbungen und Einbuchtungen der Berge sind, aber den *sinus* und *flexus* des Flusses folgen und durch diesen bedingt sind, macht erst die Parallelstelle V. 285 eigentlich klar.

Der an beiden Stellen folgende Vergleich (b : 157—162 = 6 Verse ~ 287—291 = 5 Verse) nennt einmal fünf Weingegenden, die gleich den Weinbergen der Mosel den Betrachter entzücken (*Gaurus, Rhodope, Pangaea, Ismarus, Garunna*), zum andern in fünf Wendungen (*Sestiacum pelagus, Helles aequor, Abydeni freta ephēbi, Chalcedonio constratum ab litore pontum, mediis euripus undis*)¹⁸⁾ die beiden Meerengen der Propontis, die, so meint der Dichter, schwerlich jemand dem lieblich engen Moseltal vorziehen wird. Die Fünffzahl zerfällt beidemal in das Verhältnis 3 : 2 Glieder.

Nach dem Vergleich kehrt der Dichter zur Mosel zurück (c : 163—168 = 6 Verse ~ 292—297 = 6 Verse); beidemal

18) Die gezwungen und überladen erscheinende Umschreibung der Meerengen — erstere in drei, die folgende in zwei Wendungen — läßt sich nicht allein aus dem literarischen Vorbild Stat. silv. 1, 3, 27 erklären, sondern vor allem aus der erstrebten Fünffzahl, die den fünf Weingegenden entsprechen sollte. Die von C. Hosius (Komment. z. St.) vermutete nachträgliche Einfügung der Verse 287—297 wird durch die symmetrische Beziehung der Verse eindeutig widerlegt. Vgl. John (2) a.a.O. S. 96. Unverständlich bleibt die von A. Marsili a.a.O. S. 64 gebotene Abteilung und Überschrift der Verse 287—297: *Triplice indicazione del medesimo mare*. Mit Vers 292 wendet sich der Dichter doch wohl wieder der Mosel zu!

schließt er damit, daß die Enge des Flusses und die nahen Berge den Zuruf zum anderen Ufer und zu den Weinhängen hinauf erlauben und daß das Echo die Worte zurückträgt: *astrepit ollis / et rupes et silva tremens et concavus amnis* (167 f.). *resonantia utrimque / verba refert mediis concurrentis fluctibus echo* (296 f.).

2 : 169—188 = 20 Verse ~ 298—320 = 23 Verse.

Die gleiche Komposition und der ähnliche Ton der Darstellung des Abschnittes über die Satyrn und Nymphen und des Architektenkataloges¹⁹⁾ verraten ihre Entsprechung in der Komposition des Gedichtes. Auf die Einleitungsverse (169 ~ 298 f.) folgen jeweils zwei Versgruppen mit je drei Namen: a : 170—174 : *Satyros, Naidas, Panas* ~ 300—304 : *Gortynius, Philo, ... Syracosii* . . ; b : 175—177 : *Oreidas, Panope, Faunos* ~ 305—310 : *Menecrates, Ephesi spectata manus, Ictinus*. Eine letzte Versgruppe (c) ist etwas umfangreicher (178—185 ~ 311—317), ihr Inhalt besonders geheimnisvoll und aufsehen-erregend. Drei Schlußverse schließen ab. Die Versfolge zeigt eine gewisse Harmonie: 169—188: 1 : 5 : 3 : 8 : 3 Verse; 298—320: 2 : 5 : 6 : 7 : 3 Verse.

Der Ton der Darstellung ist beidemal getragen von vorsichtigem Meinen und Glauben: *hic ego et . . credam* (170 f.), *dicitur et* (178), *sed non haec spectata ulli nec cognita visu fas mihi sit pro parte loqui* (186 f.) ~ *non hoc spernat* (300), *forsan et . . hic* (305 f.), *hic forsan* (311), *est credere dignum* (318). An beiden Stellen hat der Dichter *scaenae* (Szenen), dem Theater (156) entsprechend, vor Augen, einmal die der Natur (*scaena locorum* 169), dann die der Kultur (*scaenae domorum*²⁰⁾ 319; cf. *cultusque habitusque* 298, *cultusque nitorque* 347).

19) Der Architektenkatalog steht außerdem noch in einer kompositorischen Beziehung zu den beiden anderen großen Katalogen, dem Fisch- und dem Nebenflußkatalog: zwischen diesen bildet er die Mitte.

20) Unter den *scaenae domorum* wird man wohl nicht Grundrisse (Hosius Kommentar z. St.), was allzu prosaisch klingt und sich nicht der Reihe der Theatermetaphern einfügt, sondern „Theaterprospekt“, „Kulisse von Häusern“ zu verstehen haben. Dazu zwingt die Parallelität mit V. 169, wo John (2) *scaenae* trefflich mit „Bühnenbild“ übersetzt. Auch an der von Hosius angeführten Symmachusstelle (or. 2, 20: *scaenae murorum*) wird man eher an szenischen „Aufriß“, imposantes Bild der Mauern, was der Zusammenhang nahelegt, denken wollen als an Grundriß. Die Anschauung des Ausonius ist bestimmt von der Vorstellung des Naturtheaters (vgl. 152, 156, 169, 189, 200, 319). Die großartige Beschreibung des Blickes, der sich

3—4 : 189—199 / 200—239.

Während die Verse 189—199 eine Entsprechung gänzlich vermissen lassen, weist der Abschnitt 4 (200—239 = 40 Verse) in sich eine Parallelkomposition auf:

200—207 = 8 Verse

208—221 = 14 Verse (Vergleich)

222—229 = 8 Verse

230—239 = 10 Verse (Vergleich)

Diese beiden einzigen Unregelmäßigkeiten im Aufbau des Gedichtes wird man auf das Fehlen der „letzten Feile“ zurückführen dürfen²¹⁾.

5 : 240—282 = 43 Verse ~ 321—348 = 28 Verse.

Am subtilsten scheint mir der Dichter in den beiden letzten parallelen Abschnitten des Mittelteiles das Kompositionsprinzip beachtet zu haben. Es lassen sich beidemale drei harmonisch gegliederte (s. u. das Schema) Versgruppen (a : 240—258 ~ 321—330; b : 259—269 ~ 331—340; c : 270—282 ~ 341—348) unterscheiden, die mit einem jeweils länger werdenden Vergleich (257 f. *ut . . . 267/69 sic ubi . . . 276/87 sic . . .* ~ 330 *Pharos ut Memphitica* 338/40 *Mulciber*: Die Metonymie ist einem Vergleich gleich zu erachten. 345/48 *quod si . . .*) abschließen. Die erste Versgruppe beginnt mit einer Aufzählung in Demonstrativpronomina: *haec, haec, haec — illa — quin etiam ~ hic, ast hic, ille autem*. Aus dem Statischen der Aufzählung entwickelt sich die Spannung, die ihren sinnfälligen Ausdruck in

dem Dichter bei der Erreichung des Moseltales eröffnet, ein Blick, wie ihn nur ein antikes Theater unter freiem Himmel von den obersten Stufen gibt, erhält seine eigentliche Pointe erst aus den Versen 152—156, in denen der Dichter das Theaterrund nunmehr emporschaut. Einen solchen Blick über die gesamte „Szenerie“ bietet auch der Eingang der Aithiopiaka Heliodors (besonders 1, 1, 32: *... και τοιοῦτον θέατρον λησταῖς Αἰγυπτίοις ἐπιδείξας. οἱ δὲ κατὰ τὸ ὄρος θεωροῦς ἑαυτοῦς τῶνδε καθίσαντες οὐδὲ συνέναι τὴν σκηνὴν ἐδύναντο . . .* Auch Heliodor liebt die Theatermetaphorik (vgl. Aith. 2, 23, 40; 5, 11, 12). Vgl. Menander Rhet. Gr. III S. 392, 2 f. Sp.: *καὶ ἀσπάζη τῆ λόγῳ τῶν ἀχροατῶν τὸ θέατρον*. E. R. Curtius a.a.O. S. 148 ff. (Schauspielmetaphern).

21) Auffällig ist, daß gerade an den beiden Stellen des Gedichtes, an denen die Wasserspiegelung vorkommt, die parallele Beziehung fehlt. Die Voraussetzung für eine Parallelkomposition, das zweimalige Vorkommen desselben Motivs, war gegeben; warum Ausonius sie nicht entsprechend dem sonst befolgten Prinzip durchgeführt hat, wissen wir nicht. Aber man darf wohl sagen, daß der jetzige Zustand nicht der ursprünglichen Konzeption des Dichters entspricht.

dem nach Luft ringenden Fisch und in der brodelnden, fast unerträglichen Hitze der Bäder findet²²⁾. In der dritten Versgruppe, die an beiden Stellen mit *vidi ego(met)* beginnt, entläßt sich die Spannung: Der gefangene Fisch wird frei — einige der reichen Moselanwohner, überdrüssig der künstlichen Schwimmbecken, kehren „reumütig“ zur Natur, zum lebendigen Wasser der fließenden Mosel zurück. Die jeweils letzte Versgruppe soll dem Leser ein leises Lächeln (s. u. S. 90) abnötigen. Spannung und Lösung bauen auf dem Gegensatz des Gefangenseins und Sterbens des Fisches und des Sich-Befreiens und Wiederauflebens eines anderen Fisches, der ermüdenden Hitze der Bäder und der belebenden Frische des Flusses auf.

Zur besseren Übersicht sei auch für den Mittelteil eine schematische Zusammenfassung hinzugefügt:

<p>B I</p> <p>1 : 150/52-168 = 19 Verse Weinberge und Weinbauern</p> <p>a : 152-156 = 5 b : 157-162 = 6 (Vergleich) c : 163-168 = 6 (Rufen und Echo)</p> <p>2 : 169-188 = 20 Verse Satyrn und Nymphen (169) = 1 a : 170-174 = 5 b : 175-177 = 3 c : 178-185 = 8 (186/88) = 3</p> <p>3 : 189-199 = 11 Verse Spiegelung der Weinberge in der Mosel</p> <p>4 : 200-239 = 40 Verse Wettkämpfe und Spiele zu Schiff a : 200-07 = 8 a' : 222-29 = 8 b : 208-21 = 14 b' : 230-39 = 10</p> <p>5 : 240-282 = 43 Verse Fischfang auf der Mosel</p>	<p>B II</p> <p>1 : 283-297 = 15 Verse Die Villen über dem engen Moseltal</p> <p>a : 283-286 = 4 b : 287-291 = 5 (Vergleich) c : 292-297 = 6 (Rufen und Echo)</p> <p>2 : 298-320 = 23 Verse Architektenkatalog (298/99) = 2 a : 300-304 = 5 b : 305-310 = 6 c : 311-317 = 7 (318/20) = 3</p> <p>(5) : 321-348 = 28 Verse Lage der Villen, Art der Bäder</p>
--	--

22) Man beachte die wörtlichen Anklänge: *haustas* 265 ~ *haustus* 338, *exspirans* 266 ~ *exspirante* 340, *vidi egomet* 270 ~ *vidi ego* 341. — Daß der zum Vergleich mit dem sterbend atmenden Fisch herangezogene Blasebalg, der das Schmiedefeuer anfacht, reichlich grotesk und,

ein Mädchen, das seine Frisur im Spiegel sieht (228—239). Dem lautlichen Spiegelbild, dem Echo (167 f., 296 f.) eignet schon an sich etwas Erheiterndes²⁴), erst recht wenn seine Schilderung übertrieben wird, wie V. 167 f. Hierhin gehört auch der *error fortunae* (411—414), freilich nicht als *iocosum*, so doch als *Curiosum*. Vgl. ferner 75 f. (*oculos errore fatigant*). Ähnlich wirkt, wenn einem ein schon sicher geglaubter Fang trügerisch entgleitet: Vergeblich suchen die Satyrn die Nymphen zu haschen, *lubrica falsi membra petunt liquidosque fovent pro corpore fluctus* (182—185)²⁵); der Fisch entwischt dem Angler *et stolido captat prensare natatu* (270—275)²⁶). Den säumigen Winzer neckt man und lacht man aus (163—168).

Einen breiten Raum nimmt der Vergleich²⁷) ein: Als Epexege des *momentum iocosum* ist auch er ein *iocosum* (230—237, 276—282), als Übertreibung soll er zum Lachen reizen (144—147, 311—317, 374—380), immer wirkt er heiter und anmutig (68—74, 345—348, 461—468, 477—483), eben ein *momentum iocosum*.

Ein spitzfindiges Gedankenspiel (436 f.), eine ausgefallene Wendung (467 f.), ein Oxymoron (*tacito rumore* 22), der Ausblick über alles (*omnia*: 18—22), wirkungsvolle Klauseln in wohlgesetzten Trikola (20—22, 167 f.) dienen als „lachender“ Abschluß, als *momenta iocosa*.

24) Auch Rut. Nam. 1, 629 f. verwendet das Echo als pointierten Abschluß, als *momentum iocosum: tum responsuros persultat buccina colles / fitque reportando carmine praeda levis*. Vgl. C. Brakman, *Rutiliana*, *Mnemosyne* 50, 1922, S. 155 ff.

25) Betrogene Geilheit als *momentum iocosum* Hor. sat. 1, 5, 82—85. Ov. fast. 2, 303—358. Vgl. Rut. Nam. 1, 231—236. Hom. § 266 ff.

26) Dieses *momentum iocosum* könnte irgendwelchen Haliutika entnommen sein. In dem unter Ovids Namen überlieferten Gedicht vom Fischfang finden sich zahlreiche Beispiele dafür, wie die Fische den, der sie zu fangen sucht, zu täuschen vermögen. Dort sind sie also gerade nicht *male defensi*, wie bei Auson. Mos. 242. Übrigens vermag meines Erachtens der Vers Auson. Mos. 249 *inductos escis iaciens letalibus hamos* eine andere Ovidstelle (rem. 210 *abdere supremis aera recurva cibis*) zu erklären (*supremi cibi* = *escae letales*) und vor Konjekturen (statt *supremis* konjiziert Bentley wenig überzeugend *sub parvis*, was E. J. Kenney in seiner Oxford-Ausgabe 1961 in den Text aufnimmt) zu schützen. Zu *supremus* in der Bedeutung „todbringend“ vgl. Curt. 8, 7, 7 *supremum strinxerat ferrum*.

27) In gänzlich entgegengesetztem Sinn gebraucht auch Ovid (tr. 1, 3) den Vergleich als pointierten Abschluß, man könnte sagen, als *momentum flebile*, das die Gliederung des Gedichtes verdeutlicht: v. 11 f., 25 f., 73—76, 97 f.

Große Sorgfalt verwendet Ausonius auf eine kunstvolle Übergangstechnik. Schon Deubner hat gegen Marx auf eine ungewundene, aber wohl überlegte Verknüpfung der einzelnen Abschnitte hingewiesen, wobei er allgemein die Vor- und Rückverweise, die Vorbereitung und Beziehung der aufeinander folgenden Abschnitte im Auge hat. Ich glaube, daß man darüber hinaus einen fast gesetzmäßigen dreiteiligen Übergang von Abschnitt zu Abschnitt feststellen kann: Auf einen Abschlußsatz folgt der eigentliche Überleitungssatz, der weiterführend (durch *quoque, aliam, nec solos* o. ä.) und gegen das vorhergehende absetzend (durch *sed, nunc, iam vero*) das neue Thema anklingen läßt; dann folgt die Durchführung des Themas²⁸⁾.

Dazu ein Beispiel:

Abschlußsatz 186—188:

*Sed non haec spectata ulli nec cognita visu
fas mihi sit pro parte loqui: secreta tegatur
et commissa suis lateat reverentia rivis!*

Überleitungssatz 189:

Illa fruenda palam species:

Durchführung des Themas 189 ff.:

*cum glaucus opaco
respondet colli fluvius, . . .*

Alle anderen Übergänge seien in einer vollständigen Übersicht geboten: 20—22 (Klausel in Trikola: vgl. oben S. 82) / 23 / 24 ff. — 47 / 48—52 / 53 ff. (53 f. nimmt 47 wieder auf: Klammer!) — 75 ff. und 150 ff. s. u. — 167 f. (Klausel in Trikola: vgl. oben S. 87) / 169 (*nec solos . . .*) / 170 ff. — 196 — 99 / 200 (*haec quoque . . .*) / 201 ff. — 238 f. (*talis . . .*) / 240 (*iam vero . . .*) / 241 ff. — 283 (*talia . . .*) / 284 (Thema: *villae*) / 285 ff. — 296 f. / 298 f. / 300 ff. — 318 f. (*hos ergo . . .*) / 320 (Thema: *villas*) / 321 ff. — 347 f. (*tantus . . .*) / 349—53 (*sed mihi . . .*) / 354 ff. (*namque et . . .*) — 378—80 / 381 / 382 ff. — 389 f. (*verum ego quid . . .?*) / 390 f. (*conde!*) / 392 ff. (*tempus erit, cum . . .*) — 414—17 (*at modo . . .*) / 418—20

28) Man darf selbstverständlich keinen eintönigen Schematismus erwarten. Es kann bei den Überleitungen nicht in jedem Falle von drei streng durchgeführten grammatischen Sätzen die Rede sein, aber die drei Elemente Abschluß, Überleitung mit neuem Thema, Ausführung sind immer vorhanden, nur eben verschieden scharf voneinander geschieden. Vgl. Deubner a.a.O. S. 254 ff. E. Cesareo, La Mosella di Ausonio, Palermo 1942, S. 40—41.

(*nunc*) / 420 ff. — 436 f. / 438—43 (*haec ego . . .*) / 443 ff. — 467 f. / 469 (Thema: *celebrande*) / 469 ff.

Im Widerspruch zu diesen sorgfältig ausgeführten Übergängen scheinen die Verse 75—84 zu stehen, an denen schon C. Hosius (Kommentar z. St.) Anstoß nahm. Die mit *sed neque* beginnenden Verse (77 ff.) zeigen einmal keine einleuchtende logische Beziehung zu dem Vorhergehenden — wenn sonst Ausonius im adversativen Sinne einen Absatz macht, dann im Bezug auf den ganzen vorhergehenden Abschnitt (vgl. 169, 186, 240, 349, 414), nicht auf nur zwei Verse — zum anderen sind sie geradezu unlogisch, wenn sie zuerst die Unmöglichkeit des Aufzählens so stark betonen, dann aber unmittelbar darauf die Aufzählung in dem Katalog folgt. Zwischen Vers 81 und 82 besteht keine Verknüpfung. Hosius nimmt zu der Erklärung Zuflucht, „die ganze Partie von 82 bis 151 macht den Eindruck, als sei sie erst während der Komposition nachträglich hineingearbeitet worden“. Das ist an sich schon unwahrscheinlich, weil der Vers 152 (*inducant aliam . . .*) den Fischkatalog voraussetzt und die Verse 75 f. ihn vorbereiten. Aber selbst bei nachträglicher Einfügung müßte man bei der sonst beobachteten Ausgefeiltheit gerade der Übergänge dieselbe Sorgfalt auch hier erwarten. Eine nur hypothetische spätere Einarbeitung kann also schwerlich die hier vermißte Harmonie und Logik erklären. Aber, wie oben schon angedeutet, würde das adversative *sed neque tot . . . et cunctos* ausgezeichnet als Abschluß eines Abschnittes passen. Wenn man schon einiges aufgezählt hat, läßt sich gut und folgerichtig sagen „aber nicht so viele und alle . . .“. So bricht Ovid die Beschreibung der verschiedenen Damenfrisuren (*ars* 3, 133—148) mit den Worten ab:

*sed neque ramosa numerabis in ilice glandes,
nec quot apes Hyblae nec quot in Alpe ferae,
nec mihi tot positus numero comprehendere fas est* (149—51).

Ähnlich beschließt Vergil (*georg.* 1, 103 ff.) eine Aufzählung von Bäumen und Weinsorten:

*sed neque quam multae species, nec nomina quae sint
est numerus, neque enim numero comprehendere refert.*

Und so sagt auch Ausonius am Ende des Abschnittes über die Satyrn und Nymphen:

*sed non haec spectata ulli nec cognita visu
fas mihi sit pro parte loqui.* (186 f.; vgl. 349, 389)

Ich möchte daher vorschlagen, die Verse 77—81 ans Ende des Fischkataloges nach Vers 149 zu stellen. Dadurch ergibt sich am Anfang des Fischkataloges ein klarer dreiteiliger Übergang:

1. 75—76 Man kann die Fische trotz der Klarheit des Wassers schlecht erkennen.
2. 82—84 Du Najade — denn sie weiß um die Fische — sage und erkläre mir: Sehen ist unmöglich, also sage!
3. 85 ff. Fischkatalog (Ausführung).

Der Anruf der Najade entspricht dem sonst üblichen Anruf der Muse, die als Kundige dem Dichter bei Katalogen die Aufzählung mitteilt²⁹⁾. Daß diesem Exordialtopos eine Einschränkung vorausgeht, ist ungewöhnlich und würde ihm seine Wirkung nehmen³⁰⁾. Nun bliebe der von mir vorgeschlagene Schluß des Fischkataloges zu prüfen. Auch hier ergibt sich ein untadeliger dreiteiliger Übergang, der dem zu Anfang des Kataloges entspricht und durch eine Parallele in dem Gedicht seine Bestätigung findet:

- | | |
|---|--|
| <p>1. 77-81, 150-151:
 <i>sed neque tot species ... et
 cunctos edere fas³¹⁾, aut ille
 sinit, cui cura ... tridentis:
 iam liquidas spectasse vias et ...
 satis numerasse catervas.</i></p> <p>2. 152:
 <i>inducant aliam spectacula vitea
 pompam</i></p> <p>3. 153 ff. (Ausführung):
 ... <i>Baccheia munera ...</i></p> | <p>186-188:
 <i>sed non haec spectata ulli nec
 cognita visu fas mihi sit pro parte
 loqui:
 secreta tegatur et commissa suis
 lateat reverentia rivis!</i></p> <p>189:
 <i>illa fruenda palam species:</i></p> <p>189 ff. (Ausführung):
 <i>cum glaucus opaco respondet colli
 fluvius, ...</i></p> |
|---|--|

29) W. H. Friedrich, *Gnomon* 9, 1933, S. 617. A. Marsili a.a.O. S. 52. E. R. Curtius a.a.O. S. 235 ff. Vgl. Hom. B 484 ff. Verg. Aen. 7, 641 ff. Val. Fl. 6, 33 ff. Weitere Stellen in Anm. 31.

30) Häufig folgt auf die Apostrophe eine Begründung der Apostrophe in der Art „du weißt es ja“, „denn du kannst es sagen, ich hingegen nicht“; vgl. Oppian hal. 1, 73—92. Verg. Aen. 7, 641 ff. Die Einschränkung *sed neque tot ... et cunctos* vor der Apostrophe klingt störend und ist, soweit ich sehe, ohne Beispiel. Eine Zusammenfassung am Schluß mit einem Wort, das „alles“ bedeutet, verwendet Ausonius auch sonst: Mos. 19. Urbes nob. 6, 7, 7, 10, 15, 6, 18, 9, 19, 20 f.

31) Ausonius bricht also den Fischkatalog mit einer nicht ganz glücklichen Kontamination zweier Unsagbarkeitstopoi ab, des Nichtsagenkönnens (Hom. B 484 ff. Verg. Aen. 6, 625 ff. 7, 641 ff. 9, 525 ff. 10, 163 ff. Ennius ann. 174 Va. Oppian hal. 1, 80 ff. Apul. met. 4, 13, 2, 11, 25, 5.

Diese genaue Entsprechung und die Sorgfalt und Regelmäßigkeit, mit der der Dichter alle Übergänge ausgearbeitet hat, scheinen mir die Umstellung zu fordern und ihr eine denkbar große Probabilität zu geben.

Abschließend dürfen wir wohl sagen, daß die Berücksichtigung des beobachteten Kompositionsprinzips, das einem spätantiken Dichter und Rhetor durchaus ansteht, für eine Beurteilung und Interpretation der Mosella gewinnbringend ist. Das „Fehlen der letzten Feile“, das sich auch im Aufbau zeigte, wird man etwas anders verstehen, die von C. Hosius beanstandeten Stellen nicht als spätere Einfügungen des Dichters erklären wollen. Ebenso wird man wohl W. Johns³²⁾ Definition des literarischen Charakters des Gedichtes, „es ist eine in Verse gebundene Lobrede (laudatio, ἐγκώμιον) in freierer Gestaltung (λαλιὰ), die ohne festes Dispositionsschema ihren Stoff aneinanderreihet“, modifizieren müssen.

Köln

Dietmar Korzeniewski

Auson. Mos. 298) und des Nichtsagen dürfen (vgl. Hdt. 2, 170 f. u. ö. Apul. met. 11, 23, 9. Auson. Mos. 186 f. Ov. fast. 3, 325 f. 4, 552. Verg. Aen. 6, 264 ff. (E. Norden z. St.). Stat. Theb. 4, 516. Apoll. Rhod. 4, 249). — *Fas* ist hier „καταχρηστικῶς *de rebus levioribus consulto in maius auctis*“ im Sinne von ‚es ist nicht möglich‘ gebraucht wie Ov. ars 3, 151 *numero comprehendere fas est*, wo die Parallele Verg. georg. 2, 104 *numero comprehendere refert* die Katachrese nahezu evident beweist. Vgl. ferner Hor. c. 4, 4, 22. Ov. tr. 2, 213. 3, 12, 41. fast. 1, 329. Quint. inst. 2, 13, 1. 4, 1, 50. 10, 4, 3. Anders erklärt Thes. l. L. VI 295, 40: *fas sinit*. — *Aut* hat hier ausschließende und steigernde Bedeutung: oder gar, oder überhaupt.

32) W. John (2) a.a.O. S. 116.