

ÜBERLEGUNGEN ZUR RAHMENHANDLUNG DER DRITTEN EKLOGE NEMESIANS

M. Haupt ist es zu verdanken, daß wir heute in Nemesian den Autor von vier Eklogen erkennen. In einem vielbeachteten Aufsatz¹⁾ war er zu dem Schluß gekommen, Calpurnius könne nicht der Autor der letzten vier Gedichte sein, die in den Handschriften gemeinsam mit den nunmehr sieben als echt anerkannten Eklogen des Bukolikers aus erneronianischer Zeit²⁾ überliefert sind³⁾. Die Bewunderung der Fachwelt für die glänzende Methodik der Abhandlung führte allerdings vorerst noch nicht zu einer ernsthaften Beschäftigung mit dem wiedergewonnenen Dichter, hatte doch Haupt selbst keinen literarischen Wert an Nemesian finden können. Zumeist begnügten sich die modernen Interpreten damit, die Entlehnung bestimmter Verse oder Motive nachzuweisen, um damit ihr vorgefaßtes abwertendes Urteil eines einfalllosen Epigonen zu bestätigen⁴⁾. Freilich können wir dem Umgang eines anti-

1) M. Haupt, *De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani*; in: *Opuscula* I, Leipzig 1875, 358–406.

2) Diese Datierung ist nicht unumstritten, vgl. E. Champlin, *The life and the times of Calpurnius Siculus*, in: *JRS* 68, 1978, 95 ff. Er setzt die Lebenszeit von Calpurnius in der dritten Dekade des 3. Jhs. n. Chr. an.

3) Haupt wies dies auf Grund der unterschiedlichen Handhabung des Metrums nach; überdies gelang ihm aber auch für bestimmte Wendungen eine Abhängigkeit von Dichtern nachzuweisen, die Calpurnius nicht als Vorlage benutzte. Den endgültigen Beweis brachten bis anhin unbeachtet gebliebene Notizen, ja Überschriften in den Codices, die Nemesian mit Namen als Autor auswiesen, vgl. W. S. Teuffel, W. Kroll, F. Skutsch, *Geschichte der römischen Literatur* II, Leipzig 1920, 273. Trotz A. E. Radke, *Zu Calpurnius und Nemesian*, *Hermes* 100, 1972, 615–623, sind Haupts entscheidende Argumente nie wirklich entkräftet worden, vgl. dazu W. Schetter, *Nemesians Bucolica und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung*, in: ders. (Hrsg.), *Studien zur Spätantike*, Bonn 1975 (*Antiquitas* I 23), 1; W. Friedrich, *Nachahmung und eigene Gestaltung in der bukolischen Dichtung des Titus Calpurnius Siculus*, Frankfurt 1976, 181; D. Korzeniewski, *Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit*, Darmstadt 1976 (*Texte zur Forschung* 36), 2; H. Walter, *Studien zur Hirtendichtung Nemesians*, Stuttgart 1988 (*Palingenesia* 26), 1; K. Smolak, *M. Aurelius Olympius Nemesianus*, in: R. Herzog (Hrsg.), *Restauration und Erneuerung. Die Lateinische Literatur von 284–374 n. Chr.*, München 1989 (*HdA* VIII 5), 309; ausführlich bei H. J. Williams, *The Eclogues and Cynegetica of Nemesianus*, Leiden 1986 (*Mnemosyne Suppl.* 88), 3–8.

4) H. Schenkel, *Calpurnii et Nemesiani Bucolica*, Leipzig – Prag 1885, praef. 13 ff.; M. Schanz, C. Hosius, G. Krüger, *Geschichte der römischen Literatur* IV,

ken Autors mit der literarischen Tradition unter dem Begriff Plagiator, der mehr über den modernen Originalitätsbegriff als über das Verhältnis Dichtung und Vorlage aussagt, keineswegs gerecht werden⁵). Erst Himmelmann-Wildschütz, Schetter und Walter haben mit der üblichen Abqualifizierung Nemesians gebrochen, indem sie auf Grund genauer Analyse einzelner Abschnitte gezeigt haben, wie sich künstlerischer Anspruch und sichere Handhabung der Form gerade im Vergleich zu den Vorlagen offenbart.

Die dritte Ekloge nimmt – zumindest was die Kritik an Nemesian anbelangt – eine Sonderstellung ein: sie wird durchwegs vom vernichtenden Urteil ausgenommen, doch ist auch hier die Vorgangsweise derart undifferenziert und apodiktisch, daß man kaum das Warum versteht, geschweige denn nachzuvollziehen vermag⁶). Man darf vermuten, daß das gönnerhafte Zugeständnis vom Dionysoslied herrührt, denn bacchische Themen finden sich in der Hirtendichtung ansonsten nicht. Hier wird allerdings versucht werden zu zeigen, daß Nemesian, auch wenn er im Bereich traditioneller Themen tätig wird, durchaus innovativ und eigenständig zu dichten versteht, und dies unter unverkennbarer Zurschaustellung seines Könnens.

Ein Blick auf die Makrostruktur läßt eine narrative Rahmenhandlung (V. 1–17 bzw. V. 66–69) erkennen, von der sich das Zwischenstück (V. 18–65), ein Vortrag des Hirtengottes Pan, deutlich abhebt. Das Lied selbst zeigt im weiteren Aufbau ebenfalls eine Zweiteilung (V. 18–36 bzw. 37–65), die Fuge wird durch ein kurzes Verbindungsstück (V. 35 f.) überbrückt⁷). In dieser symmetri-

München 1914 (HdA VIII 4,1), 32 f.; F. Lenz, Nemesianus, RE 16, 1935, 2329 ff. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Bukoliker Nemesian findet erst in den Arbeiten von N. Himmelmann-Wildschütz (Nemesians erste Ekloge, RhM 115, 1972, 342 ff.), Schetter und Walter statt.

5) Vgl. dazu A. Reiff, Interpretatio – imitatio – aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Köln 1959; A. Wlosok, Originalität, Kreativität und Epigonentum in der spätrömischen Literatur, in: J. Harmata (Hrsg.), Actes du 7e congrès de la fédération internationale des associations d'études classiques, Bd. 2, Budapest 1984, 251–265.

6) Offenbar scheint hier das positive Urteil von J. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, Leipzig ²1880, 149 nachzuwirken, vgl. Walter 1.

7) Außerhalb der literarischen Tradition findet sich für den Hauptteil eine interessante Parallele in der bildenden Kunst. Diese Beobachtung gewinnt durch die Arbeit von Himmelmann-Wildschütz, der für die erste Ekloge Nemesians eine enge Beziehung zu bukolischen Motiven der Sarkophagplastik nachweisen konnte, an Bedeutung. Denn nicht nur Hirtenmotive, sondern auch vor allem dionysische Themen werden in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. für die Darstellungen auf Sarkophagen bestimmend (vgl. G. Koch, Römische Sarkophage, München 1982, 257). Die Kompositionsform des Liedes von Pan könnte durch die mehrgliedrige

schen Komposition tritt das Mittelstück aus einem Rahmen hervor, wobei die einzelnen Teile um die Mitte angeordnet sind, so daß eine regelrechte Achsensymmetrie entsteht.

Die Verse 1–5 führen in das Geschehen ein. Drei Jünglinge sitzen unter einer Eiche und vertreiben sich die Zeit während der Mittagsstunden. Auch der Hirtengott Pan ruht sich aus, seine *fstula* hat er an einem Baum aufgehängt. Diese Einleitung ist in mehrerer Hinsicht der überkommenen Topik der Hirtenpoesie verpflichtet.

Die Namen der Hirten

In der Bukolik besteht ein traditionelles Inventar griechischer Namen, deren Verwendung dem Bestreben des Dichters, arkadisches Kolorit in die Dichtung einfließen zu lassen, entspricht. Die Namen *Micon* und *Amyntas* sind griechischer Herkunft und finden sich bereits bei Theokrit und Vergil, *Nyctilus* scheint eine Eigenschöpfung von Calpurnius zu sein⁸). Aber nicht nur den Namen als solchen übernimmt Nemesian, es zeigt sich auch, daß er die Stellung im Hexameter beizubehalten versucht. Diese Beobachtung mag für den Namen *Nyctilus* zufällig erscheinen, ist er doch bei vier Belegen an drei verschiedenen Versstellen zu finden, aber schon die Verwendung von *Micon* und ganz besonders von *Amyntas* (bei dreizehn Belegstellen ebensooft gleich ausgeführt wie bei Nemesian!) erinnern an Vorlagen aus der Bukolik; dabei läßt sich eine bewußte Auswahl beobachten: *Nyctilus* ist vor Nemesian ausschließlich bei Calpurnius belegt, *Micon* kommt in dieser Form nur bei Vergil vor, für *Amyntas* findet sich eine interessante Parallele bei Theokrit⁹). In eid. 7, 2 finden wir (...) οὐν καὶ

Gestaltung der Darstellungen auf den Sarkophagen angeregt sein. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Kindersarkophag Baltimore, Walters Art Gallery Nr. 23.33; abgebildet bei F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, Teil 3, Berlin 1968–1975 (Die antiken Sarkophagreliefs Bd. 4), Taf. 211,1: links die Kindheitspflege, rechts Dionysos als blühender Jüngling; Bacchischer Sarkophag Rom, Thermenmuseum Nr. 124736; abgebildet bei Matz Taf. 215,2: linkerhand der Silen, der mit dem Dionysoskind spielt, rechts die Weinernte. Der Bezug zur Sepulkralkunst gibt dem Gedicht eine religiöse Dimension, die Darstellung des Erlösergottes Dionysos als Kind drängt den Vergleich zu Vergils vierter Ekloge auf.

8) C. Wendel, *De nominibus bucolicis*, in: Fleckeisens Jahrbücher, Suppl. 26, 1901, 60 f.

9) Eine Abhängigkeit von Theokrit wird in der Forschung zumeist verneint, vgl. Wendel 60: „cum Theocritum Nemesiano lectitatum non esse Schenklii argumentis (p. XXXIII sq.) satis superque confirmatum sit“; neuerdings dagegen L. Castagna, *Le fonti greche dei „Bucolica“ di Nemesiano*, *Aevum* 44, 1970, 415–443.

τρίτος ἄμυν Ἀμύντας und die Variation Ἀμύντιχος in eid. 7, 132: (...) χὼ καλὸς Ἀμύντιχος (...). Stellt man hierzu Nemesians Einleitung *Nyctilus atque Micon nec non et pulcher Amyntas*, so darf man vermuten, daß hier das Attribut aus Vers 132 (καλός) zu Ἀμύντας aus Vers 2 getreten ist; τρίτος aus Vers 2 fällt weg, doch bleibt im neugeschaffenen Vers *Amyntas* neben *Micon* und *Nyctilus* der dritte Jüngling. Somit scheint sich eine sorgfältige Auswahl abzuzeichnen: drei Namen aus drei verschiedenen Vorlagen. Der erste Grund für diese Zusammenstellung liegt in der poetischen Wirkung. Die Kontrastierung von hellen und dunklen Vokalen (*i*, *u*) hat in der alternierenden Verwendung von Liquiden und Mutae bei den Konsonanten ihr Pendant. Die Klangwirkung des Verses wird zusätzlich durch die sonore *o*-Assonanz in *Micon* und *nec non* (jeweils in der Hebung des 3. bzw. 4. Metrums vor der Penthemimeres bzw. Hephthemimeres) verstärkt¹⁰).

Die Tageszeit und der Ort

Die bukolische Handlung beginnt häufig zur Mittagsstunde¹¹). Dies läßt sich nicht nur aus der Thematik der Gattung erklären – besonders während der heißesten Stunden des Tages finden die Hirten Zeit, sich zu unterhalten oder wie hier Schabernack zu treiben –, die Mittagszeit galt in der Antike als unheimlich, der *meridianus daemon* ist sprichwörtlich¹²), so daß man auch deswegen gut daran tat, sich unter einen schattenspendenden¹³) Baum zurückzuziehen. Man kann in der Bukolik geradezu von einem Lagerungsmotiv sprechen¹⁴).

10) Auch Vergil spielt schon mit den Namen vgl. ecl. 1, 1: *Tityre, tu* (...), was an den Ton der Flöte erinnert.

11) Theokr. eid. 1.6.7.10; Verg. ecl. 2.5; Calp. ecl. 1.2.3.5.

12) Vgl. W. Drexler: *Meridianus daemon*, Roscher 2, 2, Leipzig 1894–1897, 2832–2836. Zur Begegnung von Gott und Mensch während der Mittagsstunde vgl. auch C. W. Müller, *Erysichthon*, *AbhMainz* 1987 Nr. 13, 55 ff. (bes. Anm. 178).

13) *umbra* – *umbrosus* bzw. οὐτιά – οὐτιερός sind Programmwörter der Bukolik.

14) Die Naturschilderung wird hierbei zu einem Spiegelbild der Handlung, der Wechsel der Szenerie folgt zumeist dem inneren Bewegungsablauf oder verweist auf das Kommende. Das Verweilen unter schattenspendenden Bäumen ist stets der Auftakt zu einem Lied, zu einem Wettgesang oder zu einem Vortrag, vgl. Theokr. eid. 1, 21 ff.; 3, 38 f.; 5, 61 f.; 7, 88 f.; Verg. ecl. 1, 1 ff.; 2, 3 f.; 3, 55 ff.; 5, 1 ff.; 7, 1 ff.; Calp. ecl. 1, 8 ff.; 2, 4 ff.; 3, 24 ff.; 4, 1 ff.; 5, 1 ff.; 6, 1 ff.; Nem. ecl. 1, 30 f.; 2, 18 f.; 4, 1 ff.

Der Mittagsschlaf des Pan

Die Rast des Hirtengottes ist ganz traditionell; er streift über die arkadischen Gebirge¹⁵⁾ und ruht sich ermüdet aus¹⁶⁾. Es sei noch darauf verwiesen, daß der Schlaf eines ermüdeten Handlungsträgers am Beginn einer entscheidenden Szene ein gängiger Topos der lateinischen Literatur ist¹⁷⁾.

Die Eingangsszene unseres Gedichtes ist – wie schon lange erkannt – Vergils sechster Ekloge nachgestaltet. Hier finden die Nymphe Aegle und zwei Jünglinge einen Silen schlafend vor, vom gestrigen Wein sind seine Adern geschwollen. Die Jünglinge fesseln ihn, der Silen bemerkt sie nun, lacht über den Scherz und singt für sie ein Lied. Nemesian ersetzt den Silen durch Pan. Die Ursache für die Ermattung ist jeweils durch die den beiden eigentümlichen Wesenszüge motiviert: der Gott der Jagd ist vom Umherstreifen müde (V. 3 *recubare*), dem trinkfreudigen Silen ist der Kopf vom Wein noch schwer¹⁸⁾ (V. 14 *iacentem*). Dem Krug, der noch an seiner Hand hängt (V. 17 *pendebat*), entspricht bei Nemesian die Flöte, die Pan an einem Ast aufgehängt hat (V. 5 *pendebat*). In beiden Gedichten wird der Zustand der Ruhe durchbrochen: Das vergilische *adgressi* (V. 18) imitiert Nemesian mit *invadunt* (V. 8), die Reaktion in Vers 12: *iamque videns, pueri si carmina poscitis inquit / ipse canam* ist eine Kombination aus Verg. ecl. 6, 21 (*iamque videnti*) und 25 (*carmina quae vultis*). Dort, wo die sprachlichen Formulierungen übernommen wurden, sind sie von zitierenden Anspielungen durchbrochen. So wird aus Verg. ecl. 7, 24: *hic arguta sacra pendebit fistula pinu* bei Nemesian (V. 5) (...) *ex tereti pendebat fistula ramo*, V. 2 stammt sogar wörtlich aus Calpurnius ecl. 5, 2¹⁹⁾.

Damit stellt sich die Frage, worin denn bei Nemesian das Neue, also die eigentliche literarische Leistung liegt, denn durch

15) Verg. ecl. 2.3.7.10.

16) Theokr. eid. 1, epigr. 5; auch die Beschreibung eines Bildes dieses Inhaltes bei Philostr. imag. 2, 11, 1 deutet auf ein gängiges Motiv hin.

17) Die entsprechenden Belege bei F. Bömer, P. Ovidius Naso. Metamorphosen I, Heidelberg 1969, 346 f.

18) Auf diesen Vers greift Nemesian später in einem anderen Zusammenhang zurück: Verg. ecl. 6, 15: *inflatum hesterno venas, ut semper, Iaccho* wird zu (Nem. ecl. 3, 61 f.) *ex illo venas inflatus nectare dulci / hesternoque gravis semper ridetur Iaccho*. Die Beschreibung des trunkenen Silen am Ende des Hauptteils ist ein Rückgriff auf die Vorlage der Rahmenhandlung.

19) Der Grund ist wohl in der kunstvollen Form des Verses zu vermuten, es handelt sich um einen Versus aureus (symmetrischer Bau bei Mittelstellung des Verbuns), vgl. Walter 52.

die Aufzählung von bukolischen Motiven sind wir noch keineswegs über die gängige Beschäftigung mit Nemesian hinausgekommen. Auch wenn sich eine beträchtliche Anzahl von Motiven und wörtlichen Zitaten angeben läßt, so besteht doch ein entscheidender Unterschied zu der Vorlage, der die ganze Szenerie verändert: die Hereinnahme des Hirtengottes Pan. Niemals sonst treffen die Hirten ihren Gott, sie hören nur seinen Gesang²⁰), und das hat seinen guten Grund, denn gemeinhin fürchten sie sich vor ihm. So lehnt der Geißhirte in Theokrits erster Idylle (V. 12 ff.) die Aufforderung zum Flötenspiel mit Hinweis auf den schlafenden Pan nicht nur ab, sondern spricht sogar von einer „Satzung“, die dies zu unterlassen gebietet:

ΘΥΡΣΙΣ

λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε καθίξας,
ὥς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρῖκαι,
συρίσδεν; τὰς δ' αἴγας ἐγὼν ἐν τῷδε νομευσῶ.

ΑΙΠΟΛΟΣ

οὐ θέμις, ὦ ποιμήν, τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν
συρίσδεν. τὸν Πάνα δεδοίκαμες· ἧ γὰρ ἀπ' ἄγρας
τανίκα κεκμακῶς ἀμπαύεται· ἔστι δὲ πικρός,
καὶ οἱ αἰεὶ δοιμεῖα χολὰ ποτὶ ῥίνι κάθηται.

Darüberhinaus galt es für Sterbliche als gefährlich, schon allein in der Mittagsstunde einem Gott zu begegnen, es folgen zu meist furchtbare Strafen²¹). Im besonderen ist Pan in diesem Zusammenhang gefürchtet, er verursacht den sprichwörtlichen panischen Schrecken, so Theokrit epigr. 3, 3 ff.:

ἀγρευεὶ δέ τυ Πᾶν καὶ ὁ τὸν κοροκόεντα Πιρήπιος
κισσὸν ἐφ' ἱμερτῷ κρατὶ καθαπτόμενος,
ἄντρον ἔσω στείχοντες ὁμόροθοι. ἀλλὰ τὸ φεῦγε,
φεῦγε μεθεὶς ὕπνου κῶμα ἴκαταγρόμενον.

20) Verg. ecl. 7, 22. In der zehnten Ekloge läßt Vergil Pan in das Geschehen eingreifen, doch tritt hier der Hirtengott auf, um das Liebesleid des Vergilfreundes Gallus zu lindern. Die Szene hat ihr Vorbild bei Theokr. eid. 1, wo der mythische Hirte Daphnis von Göttern in seinen Liebesqualen getröstet wird. Vergil durchbricht nun die mythische Einheit – die Götter sind bei Theokrit unter sich – und läßt einen Dichter sich unter Göttern bewegen. Indem Gallus die Stellung von Daphnis einnimmt und noch dazu von Pan aufgesucht wird, erfährt er eine besondere Aufwertung. Dies alles beweist allerdings, wie unüblich ein Zusammentreffen mit Pan – zumal mit einem freundlich gesonnenen – war.

21) Drexler 2832–2836.

So sehr die Hirten bei Theokrit Pan fürchten, die drei Jünglinge in unserem Gedicht scheinen diese Angst in keiner Weise zu teilen. Ihr Wagemut scheint um so verwunderlicher, als sie sich auf ein zusätzliches Risiko einlassen; der Mittagsschlaf des Gottes wird durch das Spiel auf seinem eigenen Instrument gestört, das ihm vorher entwendet wurde; das Motiv, mit Pan Schabernack zu treiben, finden wir schon in der griechischen Bukolik vor; um das Verhältnis zu diesen Texten – es handelt sich im Wesentlichen um zwei Passagen – zu verstehen, lohnt ein Blick auf die Originale, namentlich Theokr. epigr. 5:

Ἀῆς ποτὶ τὰν Νυμφᾶν διδύμοις ἀλλοῖσιν ἀεῖσαι
 ἄδύ τί μοι; κῆγῶ πακτίδ' ἀειράμενος
 ἀρξέεῦμαί τι κρέκειν, ὁ δὲ βουκόλος ἄμμιγα θέλξει
 Δάφνης κηροδέτῳ πνεύματι μελπόμενος.
 ἐγγὺς δὲ στάντες λασίας δρυὸς ἄντρου ὄπισθεν
 Πᾶνα τὸν αἰγιβάταν ὄρφανίσωμες ὕπνου.

und Papyrus Vindobonensis Rainer 29801 8 ff.²²⁾:

εἰπ]έ μοι, ᾧ νομέων μέγα κοίρανε, πῶς ἄν ἴοι τις
 αἰχ]μητῆς μενέχαρμος ἄτεο σακέων πόλ[εμόνδε;
 πῶς δὲ χ]ορῶν ἐπ' ἀγῶνας ἄνευ σύριγγος ἰκά[νεις;
 πῆ] σοι πηκτίς ἔβη, μηλοσκοπέ; πῆ σεο φ[ωνή;
 π[ῆ] μελέων κλέος εὐρὺ τὸ καὶ Διὸς οὔατ' ἰα[ίνει];
 ἦ ῥά σευ ὕπνώοντος ἀπειροσή[ν] μετὰ θο[ίην]
 κλέψε τεῖην σύριγγα κατ' οὔρεα Δάφνης ὁ βού[της],
 ἦ Λυκίδας ἦ Θύρσις, Ἄμύντιχος ἢ Μεν[άλκας];

Nun ist es zwar naheliegend, diese Texte zu unserer Ekloge in Beziehung zu setzen, doch haben die Motive ‚Flötendiebstahl‘ bzw. ‚Störung der Mittagsruhe von Pan‘ an diesen Stellen eine gänzlich andere Funktion. Die Rede des Silen im besagten Papyrus hat auffallend ironisch-spöttische Züge²³⁾; Ironie und Spott bestehen in nicht wenigen Fällen in der Übertreibung von realen Gegebenheiten, im Ausmalen nicht zutreffender Fakten, eben in einer

22) Das Papyrusblatt stammt aus einem Kodex des 3. Jh. n. Chr. Zur umstrittenen Datierung des Papyrus vgl. H. Beckby, Die griech. Bukoliker. Theokrit – Moschon – Bion, Meisenheim 1975 (Beiträge zur Klass. Phil. 49) 569 ff. und Castagna 429 f. Selbst über die Reihenfolge von Recto und Verso konnte bisher keine Einigung erzielt werden, ich übernehme hier die Zählung von A. S. F. Gow (Hrsg.), *Bucolici Graeci*, Oxford 1958, 168.

23) Page konjiziert in diesem Sinne in V. 7 προσέφη Σιληνὸς [ἀναιδῆς.

Fiktion. Mag auch Pan im besagten Papyrus die Flöte abhanden gekommen sein und mag der sprechende Silen auch einen Diebstahl in Betracht ziehen, so ist doch von einer eigentlichen Diebstahlshandlung keine Rede²⁴). Dasselbe gilt für den Übermut der Jünglinge im genannten Epigramm; dessen Reiz besteht zwar in der Umkehrung der traditionellen Rollenverteilung – üblicherweise erschreckt Pan die Hirten –, doch nicht die Realisierung, lediglich ein Vorhaben wird vor Augen gestellt: Es bleibt beim Gedankenspiel.

Bevor wir uns wieder Nemesian zuwenden, muß noch eine letzte Parallele angeführt werden, eine Bildbeschreibung des Philostrat (imag. 11, 1, 14–19), der nun tatsächlich Pan im Schlaf von Nymphen überwältigt werden läßt.

ἐπιτίθενται κατὰ μεσημβρίαν. ὅτε δὴ λέγεται καθεύδειν ὁ Πᾶν ἐκλειποῦς τὴν θήραν. ἐκάθευδε δ' ἄρα πρότερον μὲν ἀνειμένος τε καὶ πρῶτος τὴν ὄϊνα καὶ τὸ ἐπίχολον αὐτῆς λεαίνων τῷ ὕπνῳ, τήμερον δὲ

24) Die Verbindung von dionysischen und bukolischen Elementen rückt den Pap. Vind. Rainer 29801 in das Umfeld unserer Ekloge. Obschon ich eine motivische Anregung nicht leugnen möchte, kann ich wenn schon nicht die Zuversicht, daß in diesem Papyrus die Vorlage für Nemesian vorliegt (Castagna passim), dann besonders nicht die Vorgangsweise, dies zu untermauern, teilen: (1) Der Flötendiebstahl ist eine scherzhafte Überlegung eines Silens; es wäre sonderbar, würden Hirten dies wagen, die sich allein schon vor Pans Namen fürchten (V. 25). (2) Die Parallelen, die Castagna anführt, fußen zum Teil auf Konjekturen: Für V. 6 druckt er τῆδ]ε χαμαι σι[έναχ' ἔστε] φίλῳ δ' ἐφομάσσει [ὑπνῳ, passend zu V. 3 f. (cum Pan venatu fessus recubare sub ulmo / coeperat) bei Nemesian. In V. 15 bietet der Papyrus ἠλυδοσητοὶ Θύρσις, Ἄμύντιχος ἢ ἐ Μεν[. . . .]; Castagna will Νύκτιλος ἦτοι lesen, um eine Namensgleichheit zu den Flötendieben in unserer Ekloge zu schaffen. Freilich ist diese Konjektur weder vom griechischen Text her wahrscheinlich, noch entspricht sie – eine Anlehnung an den Papyrus einmal angenommen – der nachbildenden Technik Nemesians, der stets einzelne Namen übernimmt, um sie neu zu kombinieren, vgl. Wendel 64 ff. (3) Für V. 64 ff. nimmt Castagna ein Lied von Pan über Perseus und Dionysos (!) – dieser ist allerdings in den betreffenden Versen nicht genannt – an und sieht darin ein Vorbild für den Pan Nemesians, dessen Lied ebenfalls dionysische Themen behandelt. In V. 64 ist Pan damit beschäftigt, eine Flöte herzustellen, in V. 71 beginnt er darauf zu spielen. Der Zeitpunkt für den Vortrag eines Liedes zwischen der Herstellung des Instrumentes und dem Spiel mag mir gar nicht einleuchten. (4) Die Anmerkung von Korzeniewski (122), „auch in dem genannten Papyrusfragment (V. 71 ff.) versucht jemand vergeblich, die Flöte zu blasen, was erst Pan gelingt“, erscheint gekünstelt und auf Nemesian hin konstruiert: ἀ]φῆρξε in V. 72 (davor fehlen nicht ganz zwei Daktylen) ist wohl kaum auf eine Person zu beziehen, die das Instrument von sich wirft; der Kontext verweist doch eindeutig auf Pan, der die Lippen an das Instrument legt (V. 71: χεῖλεσσι]ν ἐφήρμισεν ἀροτάτοισι) und Laute erzeugt (V. 72: φθογγὴν ἀ]φῆρξε oder φωνὰς ἀ]φῆρξε wäre hier zu vermuten), indem er hineinbläst (V. 72: θεοῦ δ' ἐνιφροσιῶντος).

ὑπερχολᾶ: προσπεσοῦσαι γὰρ αὐτῶ αἱ Νύμφαι περιῆκται μὲν ἤδη τὸ χεῖρε ὁ Πάν, δέδιε δὲ ἐπὶ τοῖς σκέλεσιν, ἐπειδὴ βούλονται αἶρειν αὐτά.

Ein Vergleich der angeführten Stellen mit der Einleitung unserer Ekloge führt zu folgendem Ergebnis: für das Handlungsgerippe diente Vergils sechstes Gedicht als Vorlage, die Protagonisten werden ausgetauscht, anstelle von Nymphe und Silen stehen sich nun – von der Rangordnung her weit mehr geschieden – Hirten und deren Gott Pan gegenüber; dies mag von Philostrat angeregt sein, doch sind die Unterschiede evident: bleiben dort göttliche Wesen unter sich, so dringen hier übermütige Jünglinge in eine Art göttliche Sphäre ein; dieses Motiv wiederum haben wir im zitierten Epigramm kennengelernt, freilich bleibt es dort beim Gedankenspiel der Hirten. Die entscheidende Neuerung Nemesians ist Spannungssteigerung; zudem formuliert er zwei bukolische Motive aus – den Raub der Flöte und das mißglückte Spiel auf ihr. Dies geschieht in der Absicht, einen bestimmten Handlungsengang zu suggerieren. Philostrat deutet die zu erwartende Reaktion Pans an, wären ihm nicht Hände und Füße gebunden (τήμερον δὲ ὑπερχολᾶ), und auch wir sind angesichts der Stellen in Theokr. eid. 1 bzw. epigr. 3 geneigt, für unsere arkadischen Jünglinge das Schlimmste zu befürchten, so unverschämt und frech treten sie ihrem Gott gegenüber auf. Aber es geschieht etwas völlig Unerwartetes: Der Hirtengott beschränkt sich auf ein wohlwollendes Angebot, selbst ein Lied zu singen. Nemesian stellt also hier wieder den Bezug zu Vergil her²⁵⁾, und dennoch haben die beiden Passagen eine verschiedenartige Funktion: Was dort logische Folge ist, wird hier zu überraschenden Reaktion. Trotz aller Nähe zu den Vorlagen im motivischen Bereich gewinnt der Dichter durch seine um- und nachformende Technik eine neuartige Konstellation der Szenerie, die es ihm erlaubt, mit der Erwartungshaltung des Hörers zu spielen.

Hat man die Intention des Dichters einmal durchschaut, so verwundert es einen auch nicht, daß Nemesian weit mehr als seine Vorbilder versucht ist, einen Spannungsbogen zu zeichnen. Die Verse 1–5 stellen uns ein Bild der Ruhe vor Augen. Die friedliche Idylle wird durch Spondeen im Versmaß unterstrichen: *cum Pan venatu fessus ... / ... et somno laxatus ... / ... pendebat fistula ramo*. Die Illusion der alles beherrschenden Ruhe wird hier auch nicht durch ein *cum inversum* gestört²⁶⁾. In Vers fünf beginnt der

25) Vgl. oben S. 45.

26) Wie öfter in der Dichtung leitet *cum* hier einen Vers mit Hauptsatzcha-

eigentliche Handlungsablauf: Die Jünglinge stehlen die Flöte des Gottes und versuchen darauf zu spielen. Mit *hanc* schafft der Dichter die Verbindung zwischen beschreibendem und dramatischem Teil, die wichtigste Information, was denn nun mit der Flöte geschieht, ist an die letzte Stelle des Satzes gerückt (*invadunt furto*). Plötzlich ist die anfängliche Idylle durchbrochen, man beachte die Temporalstruktur: das durative Imperfekt *vitabant*, das Plusquamperfekt *coeperat* – zur Bezeichnung des allmählichen Einschlummerns²⁷⁾ – und wiederum das durative Imperfekt *pen-debat* malen einen stimmungsvollen Zustand, der durch das historische Praesens *invadunt* in eine Handlung übergeht. Der Versuch, auf der Flöte zu spielen, schlägt allerdings fehl, und Nemesian läßt sich die Gelegenheit, die Verse onomatopoetisch auszugestalten, nicht entgehen: der ganz und gar übelklingende Flötenton wird durch eine Häufung von Zischlauten lautmalerisch nachgeahmt. Dabei lehnt er sich an Calpurnius an (*stridentis avenae* in V. 11, zu Calp. ecl. 3, 60: *acerbae stridor avenae*), nicht jedoch ohne die Fügung in leicht veränderter Form seinem Inhalt gerecht werden zu lassen; für das Nomen *stridor* fügt er das Partizip *stridens* ein, und macht damit die Flöte zu einem Handlungsträger, der sich dem Spiel widersetzt²⁸⁾, eine Tatsache, die in V. 13 ihre Erklärung findet: *nulli fas est inflare cicutas*.

Mit *iamque videns* hat die Handlung ihren Höhepunkt erreicht²⁹⁾: Von der ruhigen Lagerungsszene über den Diebstahl und das mißlungene Spiel bis zum Erwachen hin wird die Handlungskurve von Vers zu Vers gesteigert. Mit *iam* erfolgt ein Einschnitt: Läßt der Dichter dem Leser bis hierhin den Eindruck, jeden einzelnen Schritt der Handlung mitverfolgen zu können, so erweckt er durch den Einschub des einleitenden *iam* beim Leser „die Befürchtung (...), eine wichtige Information versäumt zu haben“³⁰⁾. Der Beginn *iamque videns* – ein Zitat aus Vergil ecl. 6, 21: *iamque videnti* – erhält im nemesianischen Kontext im Gegensatz zu Ver-

rakter ein und stellt nur die wichtigere Handlung – es ruht der Hirtengott Pan – in den Vordergrund, ohne einen besonderen Wendepunkt in der Handlung zu markieren, vgl. J. B. Hofmann – A. Szantyr, Lateinische Syntax und Stilistik, München 1965 (HdA II 2,2), 623.

27) Vgl. R. Kühner – C. Stegmann, Grammatik der lateinischen Sprache I, Darmstadt 1962, 140 f.

28) Dies schon bei Vergil ecl. 3, 26 f., wo die Flöte in der Hand eines Stümpers geblasen wird.

29) Die Satzordnung – Haupthandlung im Nebensatz – betont das überraschende Ereignis, vgl. Walter 48.

30) H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, 156.

gil eine bedrohliche Konnotation; während *videnti* bei Vergil als ein Erwachen zu interpretieren ist³¹⁾, bezeichnet *videns* bei Nemesian die Tatsache, daß Pan den Diebstahl der Flöte entdeckt³²⁾, und auch hier ist die wichtigste Aussage ganz an das Ende des Satzes gerückt: *ipse canam*. Nun senkt sich der Spannungsbogen, Pan kündigt ein Lied über Dionysos an³³⁾. Die Einleitung endet mit dem Namen des Gottes: *Pan*. Einsilbige Wörter am Versende sind im klassischen römischen Hexameter äußerst selten; Vergil meidet ihn außer bei Homer- oder Enniusimitationen³⁴⁾, und tatsächlich bietet auch der zitierte griechische Papyrus gleich zweimal die einsilbige Klausel Πάν. Durch die ungewöhnliche Stellung im Vers entsteht ein formaler Einschnitt, der ganz dem inhaltlichen entspricht.

Vers 66 – *Maenalia* (...) *in valle* – schlägt eine Brücke zu Vers 14 – *Maenalius sub antris* – und holt den Leser aus der dionysischen Welt in die bukolische zurück. Somit fließt das gattungsfremde Thema als Bild in die Hirtenwelt ein, ohne daß sich bukolische und dionysische Ebene vermischen, sie treten zwar zueinander in Konkurrenz, die Einheit von Mythos und fiktiver arkadischer Idylle wird jedoch gewahrt. Für den Schluß ist wiederum die sechste Ekloge Vergils bestimmend, doch zeigt die sprachliche Gestaltung eine weitreichende Benutzung gängiger Formulierungen der Bukolik:

V. 67: <i>donec oves ... conducere in unum</i>	Theokr. eid. 6, 1f.: εἰς ἕνα χῶρον / συνάγαγον bzw. Verg. ecl. 6, 85: <i>do- nec oves</i> bzw. Verg. ecl. 7, 2f.: <i>com- pulerantque ... in unum / ... oves</i>
V. 68: <i>nox iubet nox ... suadens uberibus ... siccare</i>	Verg. ecl. 6, 86: <i>iussit ... vesper</i> Verg. georg. 4, 186f.: <i>vesper ... ad- monuit</i> Verg. ecl. 2, 42: <i>siccant ... ubera</i>

31) Der antike Kommentator Servius erklärt *videnti* mit *vigilanti*.

32) Williams 142 zieht auch hier die Bedeutung ‚Erwachen‘ in Erwägung. Dies scheint unwahrscheinlich: Schon in V.11 (*excussus* – vom Schlaf aufgeschreckt) ist das Erwachen ausgedrückt; eine derartige Ausdrucksweise wäre tautologisch. Der Vorschlag von Williams ist um so verwunderlicher, als sie aus eben dem genannten Grunde (Redundanz) *lassatas* in V.4 verwirft und durch *laxatus* ersetzt.

33) Es ist nicht außergewöhnlich, daß Pan Dionysos besingt, vgl. Phil. imag. 1, 14, 4: Ἄκουε τοῦ Πανός, ὡς τὸν Διόνυσον ἕδειν εἶοικεν ἐν κορυφαῖς τοῦ Κιθαιρώνοσ ὑποκιρτῶν τι εὔιον.

34) F. Crusius – H. Rubenbauer, Römische Metrik, München 1963, 54.

V. 69: *in niveas adstrictum* Calp. ecl. 2, 70: *niveus premitur*
cogere glaebas *mibi caseus*

Wie in seiner ersten und zweiten Ekloge wählt Nemesian den Sonnenuntergang als natürlichen Ausklang. Damit endet das Gedicht auch von einem zeitlichen Rahmen umspannt in bukolischer Manier³⁵).

Innsbruck

Martin Lackner

35) Ich danke Prof. G. W. Most und Prof. C. W. Müller für Anregung und Kritik.

DAS EINE ALS EINHEIT UND DREIHEIT Zur Prinzipienlehre Jamblichs

Hans Krämer zum 65. Geburtstag

I

Vor einigen Jahren gelang Dominic J. O'Meara eine Entdeckung, die unsere Kenntnis des schillernden Neuplatonikers Jamblich um einen wesentlichen Aspekt bereichert: O'Meara fand in einer Schrift des byzantinischen Philosophen und Polyhistor Michael Psellos (11. Jh.) *Über die Zahlen* Exzerpte aus den verlorenen Büchern von Jamblichs umfassendem Werk *Über die Pythagoreische Philosophie* (*Περὶ τῆς Πυθαγορικῆς αἰρέσεως*)¹⁾. Von die-

1) D. J. O'Meara, *New Fragments from Jamblichus' Collection of Pythagorean Doctrines*, *AJPh* 102 (1981) 26–40. Kritische Edition der neuen Fragmente dort 35–40. O'Meara hat seine Entdeckung ausgewertet in dem Buch: *Pythagoras Revived. Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford 1989 (Text der neuen Fragmente mit engl. Übersetzung und Testimonien, ohne kritischen Apparat dort 217–229). Vgl. hierzu die Rezension von W. Burkert, *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 38 (1991) 502–506. – Kommentierte Ausgaben der Fragmente der Platonkommentare Jamblichs: B. Dalsgaard Larsen, *Jamblique de Chalcis, Exégète et Philosophe*, 2 Bände, Aarhus 1972; J. M. Dillon, *Jamblich*