

## 2 Theorie

### 2.1 Form

... politics, social context, history,  
and the like do not take place somehow outside form.  
(Lowrie 2005a, 47)

Tomas Tranströmer, schwedischer Lyriker und Literaturnobelpreisträger 2011, berichtet in seiner Autobiographie *Die Erinnerungen sehen mich (Minnena ser mig)* von 1993 – dem einzigen von ihm in Prosa abgefassten Text – von einer Lateinstunde in seiner Jugend, zu einer Zeit, in der er schon erste Gehversuche als Dichter unternommen hatte. Zuerst gibt er seine stockende Übersetzung der ersten Strophe der horazischen Ode 2,3 wieder:

Mit gleichem Sinn ... äh ... erinnere dich, dass mit gleichem Sinn ... nein ... Gleichmut ... einen gleichen Sinn zu bewahren unter schwierigen Verhältnissen, und nicht auf andere Weise ... hm ... nein, ebenfalls unter guten Verhältnissen ... äh ... halte dich fern von übertriebener ... äh ... lebhafter Freude, sterblicher Delius.<sup>82</sup>

Anschließend referiert er seine damaligen Eindrücke:

Jetzt war der selbstleuchtende Römertext wirklich auf die Erde hinabgebracht worden. Aber im nächsten Augenblick, mit der nächsten Strophe kam Horaz auf Latein mit der wunderbaren Treffsicherheit des Verses zurück. Dieses *Wechselspiel* zwischen dem hinfalligen Trivialen und dem auf geschmeidige Weise Sublimen lehrte mich eine Menge. Das waren die Bedingungen der

<sup>82</sup> Tranströmer 2011, 500, meine Übers. Der horazische Originaltext lautet: Aequam memento rebus in arduis | seruare mentem, non secus in bonis | ab insolenti temperatam | laetitia, moriture Delli (Gleichmütig, bedenke, in brenzligen Lagen | den Sinn zu bewahren, nicht anders in günstigen | von Freude, übermäßiger, frei, | todgeweihter Dellius).

## 2 Theorie

Poesie. Das waren die Bedingungen des Lebens. Durch die Form (die Form!) konnte etwas aufgehoben werden. Die Larvenfüße waren weg, die Schwingen schlugen aus. Man musste die Hoffnung nicht verlieren.<sup>83</sup>

Ebenso wie der moderne Dichter heute also die Form – die Wahl von Gattung und Metrum, von rhetorischen und metrischen Mitteln – vom antiken Dichter übernimmt und dessen Inhalte beiseitelässt, möchte auch ich mich in dieser Arbeit im Zeichen der Artistik vorrangig der Form widmen. Zum einen soll dies aus dem Bewusstsein heraus geschehen, dass – wie Michèle Lowrie bezüglich Horaz' Kleopatra-Ode (carm. 1,37) sagt – die hier untersuchten Dichter eher Dinge vorführen („enact“, „figure“) als sie schlichtweg nur zu erzählen („relate“, „tell[]“).<sup>84</sup> Zum anderen gehe ich davon aus, dass die Form eine eigene semantische Relevanz hat, die das rein Inhaltliche transzendiert – etwa analog zu den von Annette Simonis für die Beschreibung der *Ästhetischen Theorie* Adornos geprägten Formulierungen vom „ästhetischen ‚Mehrwert[]‘“ bzw. dem „spezifischen Überschuss in der ästhetischen Erfahrung“.<sup>85</sup> Ähnlich formuliert es auch Michèle Lowrie: „We as readers have an obligation to consider what art does, above what it says“<sup>86</sup> und „Style is central to how a culture conceives of itself and literature's contributions go beyond whatever message it may convey“.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> Tranströmer 2011, 500, meine Übers. und Hervorheb. Ähnlich von Horaz begeistert etwa auch der späte Nietzsche in *Götzen-Dämmerung*, „Was ich den Alten verdanke“ §1. Der junge Tranströmer verlor auch nicht die Hoffnung, und so finden sich in seinem ausgezeichneten Lebenswerk kurze Gedichte im Alcaicum, z. B. „Alkaiakt“ aus der Gedichtsammlung „För levande och döda“ (1989, Tranströmer 2011, 338) und im Sapphicum, so z. B. in dem Gedichtbuch „17 dikter“ (1954): „Storm“ (Tranströmer 2011, 15), „Kväll – morgon“ (Tranströmer 2011, 16), „Ostinatio“ (Tranströmer 2011, 17) und „Dygnkantring“ (Tranströmer 2011, 32) sowie „Han som vaknade av sång över taken“ (Tranströmer 2011, 61) aus „Hemligheter på vägen“ (1958).

<sup>84</sup> Lowrie 2005a, 39.

<sup>85</sup> Simonis 2000, 495. Ganz anders indes die Formel vom „Ausdruck als Inhalt“ Ivan Fonágy's, der das Verhältnis zwischen Form und Inhalt psychoanalytisch als dasjenige zwischen Unbewusstem und Bewusstem fassen möchte (Fonágy 1965, 271) und noch dazu eine äußerst essentialistische Auffassung formaler Merkmale hat (s. z. B. 245: helle Vokale sind in Gedichten über glückliche Liebe, dunkle Vokale in solchen über verzweifelnder Liebe anzutreffen etc.).

<sup>86</sup> Lowrie 1997, 351.

<sup>87</sup> Anlässlich eines Workshops in Berlin unter dem Titel ‚Asphaleia, salus, securitas: lyric and citizenship‘ am 10.05.11, am Institut für Griechische und Lateinische Philologie der Freien Universität Berlin. Die Äußerung geht von dem nicht unproblematischen Begriff des Stils aus, dazu weiter unten Fn. 169.

Zwar behauptet eben dieser von Tomas Tranströmer geschätzte Horaz, dass Form und Inhalt mit spielender Leichtigkeit unterschieden werden könnten:

- [...] *Parios ego primus iambos*  
 24 *ostendi Latio, numeros animosque secutus*  
*Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.*
- [...] Jamben habe als erster ich, Parische,  
 24 *Latium dargeboten, dabei den Metren und Stimmungen folgend*  
*des Archilochus, nicht seinen Stoffen und den Lycambes zur Verzweiflung*  
*treibenden Worten.*

Doch ist diese Passage<sup>88</sup> nicht ohne humorigen Unterton und doppelten Boden, immerhin bemüht Horaz, um seine Leistung bei der Latinisierung griechischer archaischer Dichter hervorzuheben, paradoxerweise eine kallimacheische (*aemulatio*-)Poetik.<sup>89</sup> Freilich ist es nämlich eine Gratwanderung, das hierarchische Verhältnis zwischen Form und Inhalt final bestimmen zu wollen. Bereits Gottfried Benn hat in dieser Hinsicht treffend festgestellt: „Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form *ist* ja das Gedicht.“<sup>90</sup>

Wie Tomas Tranströmer der von Horaz übernommenen alkäischen Strophe spricht auch Ovid im Programm-Gedicht seiner *Amores* dem elegischen Distichon<sup>91</sup> die Vorgängigkeit vor dem Stoff zu: Nachdem Cupido durch den Diebstahl eines Versfußes aus Hexametern Distichen gemacht hat (V. 3–4), fällt Ovid zu so ‚leichten‘ Rhythmen der rechte Stoff nicht ein (V. 19).<sup>92</sup>

88 Hor. epist. 1,19,23b–25. Seine Latinisierungsverdienste untersteicht Horaz ferner in epist. 1,19,32–33a und carm. 3,30,12–14.

89 S. Thomas 2007, 51.

90 Benn 1968, 1071.

91 Für Videau 2010, 146 kommt die Konzentration auf die Form schon durch dem der 2. Auflage vorangestellten Vierzeiler zum Ausdruck: „L’*épigramme* affiche ainsi un souci de la forme, et de la forme sous son aspect le plus abstrait: le nombre.“ In ähnlicher Weise betont auch schon Bretzigheimer 2001, 12 die Unwichtigkeit des Stoffs: „[D]ie Angabe des Themas [wird] überflüssig, die normalerweise Bestandteil einleitender *Epigramme* ist.“

92 Vgl. dazu Dimundo 1985, 4: „egli [sc. Cupido] stravolge, pertanto, la poesia dapprima dal punto di vista formale (vv. 3–4) e solo in un secondo momento da quello contenutistico“, Conte 1989, 450, Anm. 13: „primacy belongs to the formal choice“ Schubert 1993, 149: „[D]as Formproblem [rangiert] offensichtlich vor dem Inhalt.“ Richtig, obwohl sehr vorsichtig, auch Lefèvre 1988a, 191: „Man ist nämlich versucht zu verstehen, daß Ovid zuerst entschlossen war, elegisch zu dichten, und sich erst dann den Stoff zurechtlegte.“ Erstaunlich ähnlich das Urteil bei Fraenkel 1931, 69 über Horaz: „Horaz reißt altgriechi-

## 2 Theorie

- Arma graui numero uiolentaque bella parabam  
2 edere, materia conueniente modis.  
par erat inferior uersus; risisse Cupido  
4 dicitur atque unum surripuisse pedem.  
[...]  
19 „nec mihi materia est numeris leuioribus apta“

- Waffen in schwerem Metrum und gewaltige Kriege schickte ich mich gerade  
an  
2 herauszugeben, der Stoff entsprechend der Form.  
gleich [lang] war der untere Vers [wie der obere]; gelacht hat da Cupido,  
4 so wird gesagt, und einen Fuß entwendet den Versen.  
[...]  
19 „Nicht einmal einen Stoff habe ich, für leichtere Metren geeignet“

Diese Vorgängigkeit lässt sich in am 1,1 auch quantitativ untermauern: Auf sieben Verse zur Form (3–4. 17–18. 27–28. 30) kommen zwei zum Inhalt (1. 20) und zwei, die beides thematisieren (2. 19.) Dass die elegische Form dem elegischen Stoff, dem Liebesverhältnis, vorgängig ist, legt auch eine andere Stelle der *Amores* nahe.<sup>93</sup>

- est quae Callimachi prae nostris rustica dicat  
20 carmina: cui placeo, protinus ipsa placet [...].

- Da ist eine [Frau], die im Vergleich mit den unsrigen die Lieder bäurisch  
nennt,  
20 die des Kallimachos: Ihr gefalle ich, sogleich gefällt sie selbst mir auch [...].

Aus der genannten Vorgängigkeit folgt aber nicht unbedingt eine Vorrangstellung; vielmehr entsteht, um es mit dem oben gegebenen Tranströmerzitat zu sagen, ein ‚Wechselspiel‘: So wie auch diese Arbeit aus methodischer Unausweichlichkeit<sup>94</sup> heraus häufiger von der Form zum Inhalt wechseln wird und

sche Motive und Dichtergebärden früher an sich als er sie mit eigenem Inhalt zu füllen vermag.“

<sup>93</sup> Ov. am. 2,4,19–20. (zur angeblich favorisierten Übereinstimmung von Liebe und kallimacheischem Stilideal vgl. Lateiner 1978). S. auch Cahoon 1985, 29–30: „Ovid’s elegies precede and, in fact, engender love“. Mehr zu am. 1,1 s. unten ab S. 273.

<sup>94</sup> Vgl. schon Adorno 1990b, 60: „Dabei werden die stofflichen Elemente, deren kein sprachliches Gebilde, selbst die poésie pure nicht, ganz sich zu entäußern vermag, ebenso der Interpretation bedürfen wie die sogenannten formalen.“ Dasselbe gilt auch für den umgekehrten Fall, vgl. auch Menninghaus 1982, 12, Anm. 10: „Das heißt übrigens nicht, daß alle überwiegend am ‚Stoff‘ orientierten Darstellungen gleich wenig mit der Erkenntnis von Sprach- und Kompositionskunst zu tun haben, sondern umgekehrt: im besten Fall haben sie alle entscheidend viel damit zu tun, zumal wenn sie, statt sich

vom Inhalt zur Form, ohne die Übergänge dabei jedes Mal präzise benennen zu können.

Statt mit Tomas Tranströmer von ‚Wechselspiel‘ könnte man folglich auch mit Hegels Form-Inhalt-Dialektik von einem ‚Umschlagen‘<sup>95</sup> sprechen:

Bei dem Gegensatze von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, daß der Inhalt nicht formlos ist, sondern ebensowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist. Es ist die Verdopplung der Form vorhanden, die das eine Mal als in sich reflektiert der Inhalt, das andere Mal als nicht in sich reflektiert die äußerliche, dem Inhalte gleichgültige Existenz ist. An-sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so daß der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form.<sup>96</sup>

Das Konzept der Hegelschen Dialektik würde einer Vorrangstellung (sei es) der Form (sei es des Inhalts) zuwiderlaufen; aber nicht nur die gerade zitierte „Verdopplung der Form“ zeigt, dass Form doch eine Art ‚übergreifende‘ Kategorie sein kann:

Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen. Man kann von der Ilias sagen, ihr Inhalt sei der Trojanische Krieg oder bestimmter der Zorn des Achill, damit haben wir alles und doch nur sehr wenig, denn *was die Ilias zur Ilias macht, das ist die poetische Form, zu welcher jener Inhalt herausgebildet ist.*<sup>97</sup>

Auch Michail Bachtin sieht dieses ‚Wechselspiel‘ von Form und Inhalt, meint aber, Form und Inhalt jeweils ästhetisch analysieren zu können:

auszuschließen, zum ‚System‘ des poetischen Stoffes sich ergänzen – ist doch Komposition nicht zuletzt die Organisation des poetischen Stoffes. Streng durchgeführt, muß jede Analyse des poetischen Stoffes von sich aus eine Formanalyse implizieren, auf diese führen.“

<sup>95</sup> Für eine ähnliche Sichtweise, die den Bogen von der Ästhetik hellenistischer poetischer Texte zu derjenigen hellenistischer disziplinärer Diskurse schlägt, vgl. Netz 2009, 1: „stylistic preferences inform the contents themselves, and vice versa.“ Für Halter 1963, 11 stehen „Form und Inhalt [in Cat. 68] in bewußter Wechselwirkung“, während bei Verg. Aen. „in viel ausgedehnterem Maße [...] die Form [...] geradezu ein *Teil der gehaltenen Aussage*“ wird. Kettemann 1979, XXXVI, Anm. 16 dagegen billigt die „wechselseitige[] Durchdringung von Form und Inhalt“ nur bestimmten Lehrgedichten zu (z. B. Lucr., Verg. georg., Ov. ars) und rekurriert dabei auf einen mehr als zweifelhaften Offenbarungsgedanken (XLII m. Anm. 25).

<sup>96</sup> Hegel 1970, 263–264 [§133].

<sup>97</sup> Hegel 1970, 265 [§133], meine Hervorheb.

Es läßt sich kein einziges reales Moment des Kunstwerks isolieren, das reiner Inhalt wäre, wie es im übrigen realiter keine reine Form gibt: Inhalt und Form durchdringen einander wechselseitig, sie sind nicht voneinander zu trennen; für die ästhetische Analyse jedoch sind sie nicht miteinander verschmolzen, d. h. sie sind Bedeutungen verschiedener Ordnung.<sup>98</sup>

Immerhin kommen auch die wenigen Ansätze zur Klärung des äußerst vernachlässigten<sup>99</sup> Problems moderner Literaturtheorie, des Versuchs einer Definition von Literatur, nicht ohne ein dialektisches Form-Inhalt-Verständnis aus. Für die hier vorgebrachten Überlegungen ist die Frage, ob und wie man Literarizität bestimmt, grundsätzlich von Belang: Einige der angeführten Form-Merkmale sind, wie etwa narrative, architextuelle Aspekte, sicher leichter als Eigenheiten von ‚Literatur an sich‘, von der sich artistische ja nur graduell unterscheidet (s. oben S. 19), identifizierbar als andere, wie etwa rhetorische Durchformung,<sup>100</sup> die auch disziplinären Diskursen eigen sind. Typisch für die derzeitige literaturwissenschaftliche Diskussion ist das Ausweichen vor einer Literarizitätsdefinition, die auf konkret fassbaren mikrostrukturellen Phänomenen basiert.<sup>101</sup> Stattdessen wird nur auf die Funktion des Textes geschaut, die in meinen Augen nicht minder interpretationsabhängig ist. Geradezu paradigmatisch läßt sich diesbezüglich Jonathan D. Culler anführen: Ziemlich schnell ändert dieser seine Forschungsfrage einfach um: „[R]ather than ask ‚what is literature?‘ we need to ask ‚what makes us (or some other society) treat something as literature?‘“ und schließlich „‚what is involved in treating things as literature in our culture?‘“<sup>102</sup> Die Entscheidung über das, was man als Literatur ansieht, liegt demnach in den Augen des Lesers. Doch Jonathan D.

<sup>98</sup> Bachtin 1979, 119.

<sup>99</sup> Vgl. Culler 2000, 18; Zeuch 2004, bes. 19–20.

<sup>100</sup> Interessanterweise scheint aber gerade die Rhetorik bei einer anderen (funktionalistischen) Annäherung an das Problem eine relevante Rolle zu spielen: „In other kinds of text, the ones we call literary, such labor [of manipulating ideas, constructing arguments, representing existing entities in a new light, imagining hitherto nonexistent entities] is combined with, and is in a certain sense always subject to, *the selection and arrangement of words*. In these works, otherness and singularity arise from the encounter with *the words themselves, their sequence, their suggestiveness, their patterning, their interrelations, their sounds and rhythms*. To re-experience the otherness of a work of this type, it is not enough to recall the arguments made, the ideas introduced, the images conjured up; it is necessary to re-read or recall the words, in their created order. (Attridge 2004, 107, meine Hervorheb.) Literarizität wird hier also mit den Worten definiert, die in Rhetorikhandbüchern gewöhnlich zur Absetzung der Wortfiguren von den Gedankenfiguren gebraucht werden.

<sup>101</sup> S. oben S. 20 (m. Fn. 38. 40) und S. 22 m. Fn. 49 für einen der letzten Versuche einer auf konkret fassbaren mikrostrukturellen Phänomenen basierenden Literarizitätsdefinition.

Culler müsste seine kleine lesenswerte Einführung nicht schreiben, wenn er dann nicht doch Merkmale ausmache, die dem Leser eine bestimmte Fokussierung aufdrängten: Es sind dies das oben bereits genannte Merkmal der Figuralität und ein komplexes Form-Inhalt-Verhältnis.<sup>103</sup>

Gerade dieses komplexe Form-Inhalt-Verhältnis ist es, das die römischen Autoren – wie die eben zitierte *Amores*-Stelle<sup>104</sup> eindrucksvoll andeutet – teils thematisieren, teils vorführen, um in ihren ‚kleinen‘ Formen ‚große‘ Themen durch den Gestus der *praeteritio* noch bemerkenswerter zu machen.<sup>105</sup> Sie erfinden diesen Gestus nicht, sondern finden ihn in den hellenistischen Hypotexten. Nicht nur bei dem oft als Cheftheoretiker der hellenistischen Ästhetik gehandelten Kallimachos lässt sich eine Konvergenz zwischen artikulierten Idealen und ihrer Realisierung, vor allem in der Kleinform des Epigramms,<sup>106</sup> aber auch in anderen Gattungen,<sup>107</sup> feststellen. Neben dieser (freilich wirkungsvollen) per-

102 Culler 2000, 22. Dieses Vorgehen Cullers scheint an die funktionalistische Ästhetik Mukařovskys anzuschließen und ist letztlich ein Ausweichen vor der Begriffsschärfung und eine Zuwendung zu dem, was Jannidis u. a. 2009, 22–28 unter der Rubrik „Extrinsische Kriterien: Funktionen der Literatur“ verhandeln.

103 S. Culler 2000, 24: „[A] sentence fragment such as ‘A sugar plum on a pillow in the morning’ seems to have a better chance of becoming *literature* because its failure to be *anything except an image* invites a certain kind of attention, calls for reflection. So do sentences where *the relation between their form and their content provides potential food for thought*.“ (meine Hervorheb.)

104 Weiterhin sind in einigen anderen Werken Ovids bereits Anzeichen für eine Form-Inhalt-Korrespondenz (in den *Metamorphosen*, vgl. Pianezzola 1999; Rosati 1983; Barkan 1986; Lateiner 1990; Schmidt 1991; Tissol 1997; Hardie 1999, 2002b, 2004a; Lateiner 2013, s. auch das Urteil bei Brenk 1999, 186: „the brilliant union of form and content, which this masterpiece achieves“) sowie für eine Form-Inhalt-Dialektik (in den *Remedia Amoris*, vgl. Brunelle 2000–2001) untersucht worden. Für die *Ars Amatoria* diagnostiziert Kettemann 1979, XI–XVI eine Form-Inhalt-Entsprechung, definiert Form aber mit Belegen, die eher eine die Form priorisierende Dialektik nahelegen, s. z. B. XII ihr Zitat von Müller 1968, 112: „Gerade die Form ist es, die zu sagen vermag, was sich jeder Satzaussage entzieht.“

105 Mit ‚großen‘ Themen meine ich politische Statements ebenso wie metapoetische.

106 Für Schwinge 1986, 16 sind alle kallimacheischen Epigramme eine performative Theorieumsetzung: „[D]ie Epigramme [sind] in der Tat immer schon die Praxis der Theorie, die sie engagiert entfalten“ (meine Hervorheb.); s. auch Riedweg 1994, 133 zu epigr. 56 Asper (= 27 Pfeiffer): „Wie auch immer: Das erläuterte Epigramm ist jedenfalls in seiner artistischen Vollendung auch selbst ein eindruckliches Beispiel von Leptotes. Dichtung und Dichtungstheorie bilden in diesen Versen eine harmonische Einheit.“ Grundsätzlicher Schmitz 1999, 159: „[C]orrespondence between poetological theory and poetical practice is a decisive feature of Callimachus’ [...] poems.“ Thomas 1986, 61. 62 nimmt eben dieses Merkmal als Gradmesser für den Kallimacheismus von Vergils *Eklogen* und *Georgica*.

formativen<sup>108</sup> Vorführung des Inhalts qua Form, die mit ihrer Identität von Form und Inhalt einen Zug des Klassischen<sup>109</sup> zu tragen scheint, begegnet auch bereits die explizite Reflexion solcher Verfahren. Ein Beispiel dafür liefert Poseidipps 14. Epigramm. Es beschreibt die Gravur eines Jaspis, die das Ende des Bellerophon-Mythos zeigt:

- εὖ τὸν Πήγασον ἵππον ἐπ' ἠερόεσσαν ἵασιτιν  
 2 χεῖρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυψ' ὁ χειροτέχνης·  
 Βελλε[ρ]οφόνητος μὲν γὰρ Ἀλήωνιον εἰς Κιλικῶν γῆν  
 4 ἦριψ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἠέρα πῶλος ἔβη,  
 [ο]ὔνεκ' ἀηνίοχτον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς  
 6 [ἴ]ππ[ον ἐν] αἰθερίῳ τῶιδ' ἐτύπωσε λιθῶι.

- Gut hat das Pferd Pegasus auf dunklem Jaspis  
 2 mit Hand und Verstand der Kunsthandwerker ausgeschnitten:  
 Bellerophontes zwar stürzte nämlich auf der Kilikier aleischen Erde,  
 4 herab, das junge Pferd aber stieg in den stahlblauen Äther auf,

107 Zum Epos *Aitien* vgl. insgesamt Asper 2004, 29: „Verblüffenderweise herrscht hier also eine geradezu ideale ‚Einheit‘ von Stoff und narrativer Form: beide äußerst uneinheitlich, beide äußerst gesucht, beide auf die Überraschung des Lesers ausgerichtet. Dasselbe gilt für die Sprache [...]“ Zum *Aitien*-Prolog vgl. Gutzwiller 2007, 35: „[I]t can scarcely be doubted that it [sc. Kallim. ait. fr. 1,1ff.] was intended as both statement and illustration of his poetics.“ Mit Bezug auf den Apollonhymnus vgl. Williams 1998, 4: „[I]n the Hymn he attempts to answer both in practical and theoretical terms the question of how a learned modern poet could appropriately draw on the riches of Homeric poetry in order to create a new idiom.“ (meine Hervorheb.)

108 Diesen performativen Zug attestiert Reitzenstein 1935, 73 auch der gesamten römischen Elegie: „Wir haben also in der römischen Elegie auch so etwas vor uns wie einen Streit um den Stil – nur dass er in diesem Falle nur praktisch, nicht auch theoretisch ausgefochten wird.“ Dies ist insofern überraschend, als er eigentlich nur Ovid als legitimen Erben des Hellenismus anerkennt, s. unten Fn. 1249.

109 Vgl. für diese geläufige Bestimmung des Klassischen z. B. Hegel 1970, 263–266, von dem die meisten Literaturwissenschaftler in dieser Frage ausgehen, hier teilweise oben S. 35 zitiert und Horn 1993, 231. 234; Rancière u. Ruda 2008, 41–42. Oft wird diese Definition der Klassik als Harmonie von Inhalt und Form auch stillschweigend vorausgesetzt, vgl. z. B. Gall 1981, 11. Bei Hegel hat diese ideale Form-Inhalt-Identität weitreichende Konsequenzen: „[E]s [wird] sich bei näherer Betrachtung in letzter Analyse ergeben, daß für ein gebildetes Bewußtsein dasjenige, was zunächst als Inhalt bezeichnet wird, keine andere Bedeutung als die der *Gedankenmäßigkeit* hat. Damit ist dann aber auch zugleich eingeräumt, daß die Gedanken nicht als gegen den Inhalt gleichgültige und an sich leere Formen zu betrachten sind und daß, wie in der Kunst, ebenso auch auf allen anderen Gebieten die *Wahrheit* und *Gediegenheit des Inhalts wesentlich darauf beruht, daß derselbe sich als mit der Form identisch erweist.*“ (Hegel 1970, 265–266, meine Hervorheb.)

weswegen er das Pferd zaumlos, zitternd von den Zügeln,  
6 in den himmelblauen Stein prägte.

Die Basis für die hier gefeierte Korrespondenz von Form und Inhalt bildet schon das vom Steinschneider<sup>110</sup> ausgewählte Material: ein Jaspis, durch das epische Adjektiv ἡρόεις<sup>111</sup> charakterisiert, das von ἄηρ abgeleitet wird und damit schon auf das in V. 4 erwähnte Ziel des Motivs (den Äther, in den sich der abgebildete Pegasus aufschwingt) verweist. Nicht nur wird „der Stein [...] so zu einem Teil der Darstellung“,<sup>112</sup> was für Gemmen durchaus einmalig ist. Nein, auch die im Epigramm gegebene mythische Erklärung, die nicht Teil der eingravierten Darstellung ist (nämlich der abgeworfene Bellerophon), wird so ebenfalls zum Inhalt durch die Form: ἡρόεις nämlich ist ein Epitheton des Tartaros,<sup>113</sup> wo Bellerophon nach seinem Sturz gelandet sein dürfte. Das vom Dichter gewählte Farbadjektiv suggeriert zweierlei: Der Stein passt zur Gravur (dem in die Lüfte entschwindenden Pegasus), und er passt ebenfalls zu dem (nur als Erklärung zum Dargestellten gegebenen) mythologischen Hintergrund, womit der semantische Überschuss des Mythos hier nicht mehr nur auf einen *poeta-doctus*-Zug reduzierbar ist. Darstellung (Pegasus) und Darstellendes (Jaspis) bilden hier mehr als nur eine ideale Einheit. Dabei betont Poseidipp sehr stark, dass diese Konvergenz Produkt der bewussten und überlegten Wahl des Graveurs ist: κατὰ νοῦν (V. 2).<sup>114</sup> Man mag beinahe an Lessings ‚fruchtbaren Augenblick‘<sup>115</sup> erinnert sein: Denn der Bildkünstler – so jedenfalls behauptet der Wortkünstler Poseidipp – illustriert nicht bloß einen Mythos-Moment, sondern geht sogar analeptisch über diesen hinaus. Mehr noch als nur ein ‚Wechsel-

<sup>110</sup> Ich denke, dass es für die Aussagekraft des Epigramms von sekundärer Relevanz ist, wie man sich zur Frage der Vergleichbarkeit von Wort- und Bildkunst verhält: Ekphrastische Qualität des Epigramms hin oder her, es liegt letztendlich nur ein Wortkunstwerk vor, in dem nach Belieben mit dem Bildkunstwerk verfahren wird. Aus diesem Grund unterscheide ich in meiner obigen Analyse auch nicht zwischen Steinmaterial und thematischem Stoff, da beide in den Händen des Wortkünstlers zusammenfallen. Für eine Vergleichbarkeit plädiert etwa Zanker 2015a oder Zanker 2015b.

<sup>111</sup> Die Ausführungen zu dem Stein und seiner Farbe samt Etymologie und Belegstellen folgen ganz Gasser 2015, 74.

<sup>112</sup> S. Gasser 2015, 74.

<sup>113</sup> S. z. B. Hom. Il. 8,13; 15,191; Od. 20,64; Hes. theog. 119. Intratextuell ist auch κυανῆν (V. 4) als „Todesomen“ lesbar, vgl. Bär 2015, 230–231 ad Pos. 57,3; s. auch Pos. 50,1.

<sup>114</sup> Eine Formulierung, die an Hegels „Gedankenmäßigkeit“ (s. oben Fn. 109) erinnert.

<sup>115</sup> Vgl. zum Terminus sowie zu der generellen strukturellen Schwierigkeit, nur eine Momentaufnahme eines linear dargestellten Geschehens geben zu können, Lessing 1955, Kap. 16.

spiel', als nur ein ‚Umschlagen‘ von Form in Inhalt, von Inhalt in Form wird eine Entgrenzungstendenz vertreten, die sowohl inhaltlich als auch formal ist und die damit auch die geläufige Definition des Klassischen untergräbt.

Was aber versteht man genauer unter ‚Form‘, diesem „blinden Fleck von Ästhetik“,<sup>116</sup> der gleichzeitig „unverzichtbarer Begriff jeder literaturwissenschaftlichen Analyse“ ist?<sup>117</sup> Man würde meinen, die russischen Formalisten hätten darauf eine befriedigende Antwort gefunden. Aber schon Michael Bachtin merkt kritisch an, dass der Formalismus sich nur der reinen Material-Ästhetik widme, worunter er den „Laut der Akustik, das Wort der Linguistik“ fasst und die er darum als „linguistische Formen“ bezeichnet. Nur deren Betrachtung reiche aber nicht aus, um das „[Wort-]Kunstwerk in seiner Gesamtheit, in seiner ästhetischen Eigenart und Bedeutung zu verstehen und zu erforschen“. Er führt darum eine zweite und dritte Kategorie ein: Auf die eben genannte ästhetische Eigenart und Struktur des Wortkunstwerks zielten die „architektonische[n] Formen“, also „das *Tragische*“ und „das *Komische*“, aber auch „*Humor, Heroisierung, Typus, Charakter*“, wobei er warnt, „*Architektonik*“ einfach mit „*Thematik*“ gleichzusetzen. Daneben gelte es, mit den „kompositionellen Formen“ auch „die das ästhetische Objekt verwirklichende, teleologisch verstandene Struktur des Werks“ in den Blick zu nehmen,<sup>118</sup> also die „generische[n] Formen“ wie „*Roman*“, „*Poem, Kurzroman, Novelle*“, aber auch „Kapitel, Strophe, [Vers-]Zeile“. Der Kallimachos-Übersetzer Emil Staiger vollzieht diese Trennung zwischen Architektonik – „episch, dramatisch, lyrisch“ – und Komposition – „Epos, Drama, Lyrik“ – in ähnlicher Weise wohl ganz unabhängig nach und legt damit die Grundlage für die theoretische Überlegungen Ernst Howalds und Peter Szondis.<sup>119</sup>

Zwar will Bachtin die „Komposition“ strikt von einer „Stilistik“ unterscheiden wissen,<sup>120</sup> unterstreicht aber, dass er diese verschiedenen Kategorien um dieser letzten willen überhaupt einführe: „Ohne strenge Unterscheidung zwischen architektonischen und kompositionellen Formen ist es nicht möglich, das Problem des Stils, eines der wichtigsten Probleme der Ästhetik, richtig zu fassen.“<sup>121</sup>

116 Adorno 1996, 211.

117 Burdorf 2001, 11.

118 In der Systematik von Burdorf 2001, 38 entsprechen diese „K 1.2. ‚Form‘ als normatives Ideal eines vollendeten Kunstwerks, das sich an einfachen Grundformen und/oder an traditionell vorgegebenen Formen orientiert.“

119 S. Staiger 1978; Howald 1948, 48; Szondi 1989, 12–13.

120 Bachtin 1979, 100–108.

121 Bachtin 1979, 108.

Für das hier zu betrachtende Korpus ist augenfällig, dass die kompositionellen Formen eine wichtige Rolle spielen: Zumal ich mich durch den Fokus auf die *Recusatio* genau solchen Gedichten widmen werde, die die Wahl einer Gattung mit all ihren politischen<sup>122</sup> Implikationen thematisieren, also eine „Politik der Gattung“<sup>123</sup> zur Schau stellen. Die hier behandelten kompositionellen Formen sind zum einen die Elegie (Tibull, Propertius, Ovid), zum anderen die Lyrik (Horaz) und damit zusammenhängend – im Falle der Elegie<sup>124</sup> nicht weiter zu spezifizieren – die verschiedenen Metren.<sup>125</sup> So bedeutet für den Dichter Tranströmmer die bei Horaz so emphatisch diagnostizierte Form zuallererst die Gestalt eines mehrstrophigen lyrischen Gedichts in einem Metrum der frühgriechischen Lyrik, dem *Alcaicum* bzw. *Sapphicum*. Bachtins Konzept ist also etwas komplexer als der hier schon in der Einleitung angeführte Begriff der Architextualität Genettes und erlaubt es, die Möglichkeiten des Autors, mit der Lesererwartung zu spielen, nuancierter zu betrachten. Denn viele augusteische *Liebeselegien* haben thematisch nichts oder nicht viel mit Liebe zu tun: Sie spielen also mit Bedingungen ihrer kompositionellen Form, der Gattung Elegie,

122 S. Miller u. Platter 1999, 453–454: „Augustan elegy [...] is an oppositional discourse, not so much because it represents a determined univocal opposition to a given set of values – Augustan or otherwise – but rather in the sense that it is constructed out of values whose inherent contradictions make the conflict between elegy and Roman ideology a necessary condition of the genre’s existence.“ Ferner Lowrie 2005a, 36: „This is how I went from thinking about genre in Latin poetry to thinking about the structure of sovereignty.“

123 S. Barchiesi 2001, 182.

124 Zur Wirkung und Funktion des elegischen Distichons vgl. Kettemann 1979, passim, bes. XIX–XXV. 166–189.

125 Vgl. Morgan 2010, 384: „From an ancient point of view, if we deny the metrical dimension of a poetic artefact its full significance, we are discounting what identifies it as a poem. Metre can never be an optional extra in any adequate encounter with classical poetry.“ Das *Oden*-Buch des *numerosus Horatius* (Ov. trist. 4,10,49) beinhaltet 13 verschiedene Metren: den *Asclepiadeum minus* (1,1; 3,30; 4,8), *Asclepiadeum alterum* (1,6. 15. 24. 33; 2,12; 3,10. 16; 4,5. 12), *Asclepiadeum tertium* (1,5. 14. 21. 23; 3,7. 13; 4,13), *Asclepiadeum quartum* (1,3. 13. 19. 36; 3,9. 15. 19. 24. 25. 28; 4,1. 3), *Asclepiadeum maius* (1,11. 18; 4,10), *Sapphicum* (1,2. 10. 12. 20. 22. 25. 30. 32. 38; 2,2. 4. 6. 8. 10. 16; 3,8. 11. 14. 18. 20. 22. 27), 4,2. 6. 11), *Sapphicum alterum* (1,8), *Alcaicum* (1,9. 16–17. 26–27. 29. 31. 34–35. 37; 2,1. 3. 5. 7. 9. 11. 13–15. 17. 19. 20; 3,1–6. 17. 21. 23. 26. 29; 4,4. 9. 14–15), *Archilochium primum* (1,7. 28), *Archilochium alterum* (4,7), *Archilochium tertium* (1,4), *Hipponactium* (2,18), *Ionicum* (3,12). In seinem *Epoden*-Buch verwendet Horaz jambische Trimeter in Reinform (epod. 17) oder in Kombination mit jambischen Dimetern (epod. 1–10) bzw. Elegiamben (epod. 11), daneben kombiniert er noch Hexameter mit katalektischen daktylischen Tetrametern (epod. 12), Iambelegi (epod. 13), jambischen Dimetern (epod. 14–15) oder reinen Senaren (epod. 16), wodurch laut Morgan 2010, 285 eine „metrical dynamic comparable to elegiacs“ entfaltet werde.

weisen aber vielleicht durch ihren elegischen Grundton trotzdem eine elegische Architektonik auf. Andere Gedichte entsprechen thematisch eher ihrer kompositionellen Form und warten gleichzeitig mit einer überraschenden, etwa epischen, Architektonik auf.

Unter das Stichwort ‚Form‘ fällt auch die „rhetorische Virtuosität“,<sup>126</sup> also rhetorische Stilmittel<sup>127</sup> (Metaphern, Hyperbeln, Klangfiguren<sup>128</sup> etc.) sowie metrische Besonderheiten (Zäsuren etc.),<sup>129</sup> aber auch narrative Strukturen.<sup>130</sup> Dabei kommt dem Klang<sup>131</sup> der Dichtung sicherlich eine sehr wichtige Rolle zu. Für Horaz’ *Oden* wurden öffentliche Rezitationen angenommen,<sup>132</sup> für das

126 Burdorf 2001, 12. 47–50. Ähnlich wie im Fall des *l’art pour l’art*, das gleichzeitig Epochenname und Schlagwort ist, kommt es auch im Falle der Rhetorik, Ästhetik und Literatur(geschichte) zu Entgrenzungen der literaturwissenschaftlichen Terminologie, vgl. etwa Curtius 1948, 276: „Eine Gefahr des Systems liegt darin, daß [...] der *ornatus* wahl- und sinnlos gehäuft wird. In der Rhetorik selbst liegt also ein Keim des Manierismus verborgen.“ Vgl. auch oben Fn. 37. Zu den Gemeinsamkeiten von Rhetorik und Dichtung aus Sicht antiker Rhetoriktheorie vgl. Keith 1999, 44 m. Anm. 10. Ebenso wird auch der Unterschied zwischen Literatur(geschichte) und Kunst(geschichte) nivelliert, was schon die (mittlerweile aus den Literaturgeschichten nicht mehr wegzudenkende) Entlehnung von Begrifflichkeiten wie beispielsweise ‚Barock‘ zeigt, s. dazu z. B. die Zitate von Wilamowitz-Moellendorff unten Fn. 228.

127 Wobei gerade am Beispiel der rhetorischen Stilmittel deutlich wird, dass Form und Inhalt, wie bereits im Kontext des ‚Wechselspiel‘-Begriffs Hegels ausgeführt, nicht immer eindeutig zu trennen sind und die Trennung vielmehr eine heuristische bleiben muss. Zur Wirkung rhetorischer Stilmittel vgl. Schrott 2011.

128 Zur Frage nach der möglichen Semantik von Lautmalerei s. Wilkinson 1942 und Schrott 2011, 229–252; Curtius 1948, 286–287 zählt die Onomatopöie zu den ‚Manierismen‘.

129 Vgl. Holtorf 1958, passim, bes. 169: „Auch im Metrum spiegelt sich das dichterische Anliegen.“ Holtorf ist freilich mehr dem Klassizismus verpflichtet und erwartet eher Entsprechungen von Form und Inhalt; das hindert ihn jedoch nicht, deren Auseinanderklaffen in Hor. *carm.* 1,25 richtig einzuschätzen. Für einen umsichtigen, nicht essentialistischen Versuch, aus den metrischen Besonderheiten hermeneutisches Kapital zu schlagen, s. Nilsson 1952 zu Hor. *sat.*

130 Vgl. Lowrie 2011, §7: „the formal processes of signification (style, narratological choices).“

131 Vgl. etwa Hor. *sat.* 1,4,53–62 (m. Freudenburg 1993, 145–146). Auch der Klang stellt sicherlich einen Aspekt dar, der den Augusteern aus den hellenistischen Hypotexten wohlbekannt ist, man denke nur an Kallimachos’ *Echo*-Gedicht (*epigr.* 2 *Asper* = 28 Pfeiffer). Vermutlich zielen auch die in *ait. fr.* 1,11 Harder vorgestellten idealen Eigenschaften der Dichtung *Mimmermos*’ (*γλυκύος* und *ἀπαλόος*) vor allem auf die Qualität des Klangeindrucks. Dagegen soll der zwei Jh. jüngere und mit unserem Korpus zeitgenössische Philodem „Wohlklang“ (die *εὐφωνία*) als Kriterium für gute Dichtung“ nicht gutgeheißen haben, s. Philod. XXI; XXVII–XXVIII Mangoni, vgl. dazu Asmis 1992, 397–401. Vielmehr habe er in guter klassizistischer Manier für die „Übereinstimmung von Form

vierte Buch gar eine Aufführung postuliert.<sup>133</sup> Es wird sich ferner zeigen, dass auch diejenigen Merkmale „ästhetisch-poetologischer Reflexivität“,<sup>134</sup> die Dieter Burdorf in seiner grundlegenden Studie zur Form erst nach einem Paradigmenwechsel um 1750 der Form zuerkennen will, in dem hier gewählten Korpus eine wichtige Rolle spielen:

Fortan beschränkt sich das Nachdenken über Form nicht mehr auf die Auswahl und den Einsatz der jeweils erfolgversprechendsten sprachlichen Mittel, sondern es thematisiert den *eigenständigen Status des Kunstwerks*, seine *Produziertheit* und seine *Rezipierbarkeit*.<sup>135</sup>

Hervorzuheben bleibt noch, dass diese starke Formalisierung nichtsdestotrotz mit einer gewissen Formlosigkeit der Form einhergeht, nämlich gegenüber dem Inhalt, dem sie sich nicht unterzuordnen scheint. Neben mimetischer Wortstellung,<sup>136</sup> Stilmitteln und Metrik,<sup>137</sup> die den Inhalt bisweilen performativ abbilden, aber – wie Donald Lateiner im Falle Ovids feststellt –,<sup>138</sup> durchaus auch in

und Inhalt“ (Führer 2003, 354) als Merkmal plädiert, s. Philod. XIV; XXIII; XXIX Mangoni. Laut Gutzwiller 2007, 29 wurde eine ähnliche Kritik wie die Philodems schon zu frühhellenistischer Zeit geäußert: „The view that a poet is to be judged good or bad on the basis of technical poetic skill and attention to detail of language, rather than the contents of the poetry, was contested among critical thinkers of the [...] third century.“

<sup>132</sup> S. Lefèvre 1993; anders Williams 1978, 303–304, der aber Rezitationen Ovids für sicher hält. Zur poetisch fruchtbaren Dialektik zwischen unmittelbarer oraler Rezitation und ewiger schriftlicher Rezeption Lowrie 1997 sowie Lowrie 2009.

<sup>133</sup> S. Du Quesnay 1995, 143–148, Anlass soll die Rückkehr des Augustus aus Gallien im Jahre 13 v. Chr. gewesen sein.

<sup>134</sup> Burdorf 2001, 12.

<sup>135</sup> Burdorf 2001, 12 (meine Hervorheb.) Freilich ist einzuschränken, dass Burdorf 2001 sich „auf poetologische Texte“ (4) konzentriert, die ich hier zugunsten der poetischen Praxis gerade nicht betrachten möchte. Der poetologische Text aus der hier untersuchten augusteischen Epoche, der ja auch aus der Feder eines der hier begutachteten Autoren stammt, also Horaz’ *Ars*, würde aber m. E. ebenso sehr die Burdorf’sche Systematik sprengen. Seine These, dass bis zur Sattelzeit „Poetik und Ästhetik [...] nicht streng voneinander getrennt waren“ (4), ist sicher richtig, ich sehe aber nicht, wie dieser Umstand eine „ästhetisch-poetologische Reflexivität“ absolut unmöglich machen sollte. Im Gegenteil – um Burdorfs Thesen wieder auf poetische Texte zu übertragen – könnte man vielleicht gerade bei Ovid eher Unabhängigkeit „von allen metaphysischen und religiösen Bezugssystemen“ (13) sehen als im französischen *l’art pour l’art* oder bei Stefan George, dessen „Kunstreligion“ nicht umsonst zahlreiche Studien gewidmet sind. Im Übrigen unterläuft Burdorf wiederholt seine eigenen Prämissen, etwa wenn er darüber sinniert, dass Sappho beim Verfassen ihres zweiten Gedichts im Sapphicum schon eine Art Formbewusstsein gehabt haben muss (35, Anm. 45) oder dass schon Horaz’ Behandlung der Merkur-Figur in *carm.* 1,10,1–4 James Harris’ *Hermes* (1751) präfiguriere (54, Anm. 52), eine Schrift, die er als Umschlagpunkt für das Formproblem auffasst (53–60).

der Abbildung unterminierend wirken können, finden sich auch Formen, die dem Inhalt nicht in einem einfachen Verhältnis entsprechen. Teilweise ist also von einer Widerständigkeit<sup>139</sup> der Form oder – wie Hans Robert Jauß formuliert – „Unbotmäßigkeit“ auszugehen,<sup>140</sup> die selbstredend gerade wegen dieser Unbotmäßigkeit die Möglichkeit der Botmäßigkeit nicht ausschließt. Vielmehr kann sich eine auf den ersten Blick unbotmäßige Form, etwa disruptive narrative Elemente – ganz meta-morph –, doch als Mimesis des Inhalts erweisen, wie etwa Garth Tissol an den *Metamorphosen* gezeigt hat.<sup>141</sup>

Zu erwähnen ist noch das unter US-amerikanischen Literaturwissenschaftlern vor allem seit den späten 1990er Jahren<sup>142</sup> wieder prominenter artikuliert Interesse an formalen Eigenschaften von Literatur, das noch nicht in die Klassische Philologie diffundiert ist: der ‚New Formalism‘.<sup>143</sup> Im Gegensatz

136 Wenn ich hier von Mimesis, mimetisch etc. rede, dann gebrauche ich diese Ausdrücke in emphatischer Weise und bezeichne damit Abbild- und Korrespondenzverhältnisse: Weder will ich damit an bestimmte philosophische Repräsentations- und Darstellungsdiskurse anknüpfen, noch damit eine Herangehensweise insinuierten, wie sie etwa Albert 1988 hat. Zur mimetischen Wortstellung als einer Anordnung der Worte derart, dass sie den Inhalt abbilden, vgl. etwa bei Horaz das Beispiel aus Armstrong 1995, 230: *sonante mixtum tibiis carmen lyra, hac Dorium, illis barbarum* (epod. 9,5–6), wo die Vermischung des Flötenschalls (*tibiis*) mit dem Lyraklang (*lyra*) im Lyralied (*carmen*) syntaktisch nachgezeichnet wird. Armstrong nennt die mimetische Wortstellung „pictorial word-order“ und meint, dass diese bei Horaz „unusually frequent“ sei. Für andere Autoren-Beispiele s. Wilkinson 1963, 65–66, der das Phänomen als „metaphor from word-order“ bezeichnet.

137 In der Forschung zu den hier behandelten Autoren findet man vereinzelt immer wieder Bemerkungen zu einer Metrik-Inhalt-Korrespondenz, z. B. zu Spondeen, welche die „[beängstigende Atmosphäre der] „Unterwelt [...]“ abbilden (Albrecht 2000b, 92), da ihnen ja „laut antiker metrischer Theorie de[r] Charakter der *gravitas*“ (Albrecht 2013, 577) nachgesagt werde. Wie diese sind auch die anderen Bemerkungen oft Teil essentialistischer *master narratives*. Zur Frage der Semantisierbarkeit solcher Phänomene hat m. E. Wilkinson 1942 schon alles gesagt.

138 Lateiner 1990, 55.

139 Ähnlich formuliert auch Conte 1992, 115 hinsichtlich der Gattung: „[G]enre can become a problematic – even an *unruly* – ingredient of the work itself.“ (meine Hervorheb.) Interessanterweise wählt Jacoby 1905 – der ebenfalls wie ich davon ausgeht, dass die „Form [...] dann den [...] Stoff [...] nach sich zieht“ (55) – den umgekehrten Blickwinkel: „Man will zeigen, dass man aller Formen mächtig ist und im Stande, sie auch auf einen *widerstrebenden* Stoff anzuwenden.“ (54, meine Hervorheb.)

140 Jauß 1977, 72.

141 Tissol 1997.

142 Der 61. Jahrgang von *Modern Language Quarterly* mit dem Titel *Reading for Form* (2000) gibt davon beredtes Zeugnis ab; alle dort versammelten Aufsätze sind zusammen mit drei neuen in Wolfson 2006 abermals abgedruckt worden.

zu der vehement kritisierten rein werkimmanenten Interpretation der ‚alten Formalisten‘ ist für diese ‚neuen Formalisten‘ die dezidierte Rückkopplung ihrer formalen Betrachtungen an die gesellschaftlichen und politischen Kontexte kennzeichnend: In ihren Augen böten gerade die literarischen Formen einen Reflex oder eine Antwort auf zeitgenössische politische Bedingungen.<sup>144</sup> Schaut man sich deren Form-Konzeption genauer an, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier Form zum Spezifikum der Literatur erklärt wird, dass also Form und Literarizität in eins fallen.<sup>145</sup> Es drängt sich zudem der Verdacht auf, dass man häufig auf ‚Form‘ stößt, wo man bis vor kurzem eher von ‚Strukturen‘ gelesen hätte.<sup>146</sup> An anderer Stelle wirkt der Begriff ‚neuer Formalismus‘ einfach nur wie ein anderer Name für ‚Kulturwissenschaften‘.<sup>147</sup>

Dazu treten auch Forscher, wie beispielsweise Caroline Levine, die eine völlige Entgrenzung des Begriffs der Form vorantreiben: Mit Rekurs auf Rancières Konzept des Politischen<sup>148</sup> möchte sie Form auch auf „patterns of sociopolitical experience“ bzw. auf „social arrangements“<sup>149</sup> applizieren. Sie bezeichnet diese Herangehensweise selbst als „new formalist method“,<sup>150</sup> ihr derart erweiterter Form-Begriff verliert dabei aber völlig an Kontur.<sup>151</sup>

Abgesehen davon, dass der Form-Begriff also nur sehr schwer von Literarizität abgegrenzt werden kann und er überhaupt sehr entgrenzt gebraucht wird, gibt es m. E. eine weitere Schwierigkeit: Einige dieser Lektüren argumen-

<sup>143</sup> Bogel 2013, 183–186 bietet eine knappe Diskussion dieses Begriffs, der von einem Teil der Forscher, die entsprechende Lektüren praktizieren (dazu s. 17–58), abgelehnt wird.

<sup>144</sup> Vgl. etwa Wolfson 1997 und Dubrow 2002.

<sup>145</sup> Leighton 2007, 26 über Wolfson 2000.

<sup>146</sup> Vgl. etwa selbstkritisch in Wolfson 2000, 11, ausführlichere Überlegungen in Gallagher 2000, 229–236).

<sup>147</sup> Vgl. dazu Rooney 2000 oder Levine 2006.

<sup>148</sup> S. Levine 2015, 3. 17.

<sup>149</sup> S. Levine 2015, 2.

<sup>150</sup> S. Levine 2015, 3.

<sup>151</sup> S. Levine 2015, 3: „Form, for our purposes, will mean all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.“ Ihre Argumentation auf dem Weg zu dieser Setzung enthält übrigens Form-Definitionen, wie sie Burdorf 2001, 23 in seiner Auflistung der alltagssprachlichen Verwendungsweisen des deutschen Wortes ‚Form‘ erwähnt. Vgl. für andere Entgrenzungen des Form-Begriffs Leighton 2007, 23–29, bes. 27: „It [sc. form] means anything from the specifics of technique to the workings of creativity, from language parts to interrelations of interpretation, from artistic integrity to the nature of knowledge. It can mean the art work per se, or the whole business of how art is made and interpreted.“ Für eine kluge und prägnante Analyse des Formbegriffs der Neuen Formalisten s. Geulen 2019, 6–7.

tieren nämlich ziemlich losgelöst vom literarischen Inhalt. In meinen Augen ist es genauso wenig zielführend, nunmehr ausschließlich in den literarischen Formen Eins-zu-eins-Verweise auf die extratextuelle Realität zu vermuten. Im Gegenteil denke ich, dass Form und Inhalt zunächst gleichberechtigt gedacht werden müssen. In einem zweiten Schritt jedoch kann ihnen in bestimmten Literaturen, welche sich den formal-ästhetischen Aspekten in besonderer Weise widmen, die Form zum Surplus werden. Dies ermöglicht Dichtern, sich einer einfachen Auflösung ihres Elaborats in Bedeutungsgleichsetzungen zu entziehen. Dieser Ansatz ist m. E. unabdingbar, wird die im Kap. 3 erfolgenden Lektüren jedoch nicht eben einfacher machen.

### 2.2 Artistik

Der Untersuchung von Epochen, in denen dieses Form-Surplus besonders rekurrent ist, haben sich besonders die beiden Romanisten Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke gewidmet: Sie haben sich mit der Typologisierung artistischer – in Curtius' und Hockes eigener Diktion „manieristischer“ – Formen einen Namen gemacht.

Ernst Robert Curtius glaubte neben der „Klassik aller Epochen“ eine komplementäre Tendenz, den Manierismus, ausmachen zu können, der vor- oder nachklassisch oder gar „mit irgendeiner Klassik gleichzeitig“ sein könne und eine Konstante der Literaturgeschichte darstelle.<sup>152</sup> Dabei unterscheidet Ernst Robert Curtius Manieren, die sich in „sprachlicher Form“ oder im „gedanklichen Gehalt“ niederschlagen können, wobei die „Blütezeiten“ des Manierismus freilich nur die Verknüpfung aus beiden kennen.<sup>153</sup> So ließen sich bei einer groben Epochenübersicht mehrere gedankliche und formale Vorgänger des *l'art pour l'art* oder – je nach gewähltem Ausgangspunkt – Nachfolger „hellenistischer Manier“<sup>154</sup> finden. Hugo Friedrich, ein weiterer Romanist und Manierismus-Forscher, prägt in genau dem Kapitel, das er den Nachfolgern der „hellenistischen Manier“ widmet, die charakteristische Manierismus-Definition von „der Hypertrophie der *Kunstmittel* und [...] der Atrophie der *Gehalte*, nicht um des Ausdrucks, sondern um des *Eindrucks* willen“.<sup>155</sup> Dies kommt in ver-

<sup>152</sup> S. Curtius 1948, 275. Vgl. auch Guérard 1963, das *l'art pour l'art* für eine „eternal tendency“ hält (xiv), die bereits seit der klassischen Antike praktiziert worden ist (34) und Porter 2006, 351–352, der den Klassizismus als „attitude to past greatness“ begriff und ebenfalls für eine ewige Konstante hält.

<sup>153</sup> S. Curtius 1948, 248.

<sup>154</sup> S. Wilamowitz-Moellendorff 1924, 175.

<sup>155</sup> Friedrich 1964, 597.

blüffender Weise zwei Einschätzungen der Wortkunst Ovids nahe – einerseits Alessandro Schiesaros pointierter Analyse ovidischer Rhetorik als „prevalence of *verba over res*“,<sup>156</sup> andererseits Frederick E. Brenks Urteil über die *Metamorphosen*: „*Impressions* are everything in propaganda, and in this, Ovid was a master.“<sup>157</sup>

Gustav René Hocke schließt an die Auffassung des Manierismus als Klassik-Komplement an und grenzt fünf manieristische Epochen voneinander ab:

Alexandrien (etwa 350–150 v. Chr.), die Zeit der ‚Silbernen Latinität‘ in Rom (etwa 14–138 n. Chr.), das frühe, vor allem das späte Mittelalter, die ‚bewußte‘ manieristische Epoche von 1520 bis 1650, die Romantik 1800–1830 und schließlich die unmittelbar hinter uns liegende, aber noch stark auf uns einwirkende Epoche von 1880–1950.<sup>158</sup>

Diese Einteilung birgt mehrere problematische Implikationen in sich. Zum einen scheint sie Manierismus zugleich als Stil- wie auch als Epochenbegriff zu deuten.<sup>159</sup> Natürlich lässt sich ein Zeitabschnitt, währenddessen bestimmte ästhetische Merkmale in (Wort-)Kunstwerken dominieren, aufgrund verschiedener (thematischer, stilistischer, formaler etc.) Gemeinsamkeiten als Block auffassen und unter ein ‚Motto‘ stellen. Die Frage ist, welchen Erkenntnisgewinn solch eine Kategorisierung mit sich bringt. Nicht zuletzt das Phänomen des Literaturstreits – ob nun zu Kallimachos’ Zeiten um Antimachos’ Lyde, die *Querelle des Anciens et des Modernes* am Ende des 17. Jh.s oder der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jh.s – sollte zu Vorsichtigkeit gegenüber dergleichen Homogenisierungen gemahnen: Zu ein und derselben Zeit können höchst unterschiedliche literarische ‚Gewächse‘ gedeihen,<sup>160</sup> von der zusätzlich für Unschärfe sorgenden Ungleichzeitigkeit solcher Epochen in den verschiedenen Künsten einmal ganz zu schweigen. Außerdem wird gerade der Epochenbegriff meist dazu missbraucht, die ästhetischen Präferenzen der Kritiker gegeneinander auszuspielen. So definiert Ernst Robert

<sup>156</sup> Schiesaro 2002, 74.

<sup>157</sup> Brenk 1999, 184, meine Hervorheb.

<sup>158</sup> Hocke 1957, 10–11.

<sup>159</sup> Dies gilt genauso für die im 19. bzw. 20. Jahrhundert meist als *l’art pour l’art* bzw. Ästhetizismus bezeichneten ‚Manierismen‘: Sie leihen sowohl einer literarischen Strömung als auch ästhetischen Phänomenen ihre Namen.

<sup>160</sup> Vgl. Iser 1960, 91: „Pater löst das Klassische und das Romantische aus ihrer traditionellen Bedeutung; er bestreitet, daß das Klassische nur mit bestimmten geschichtlichen Situationen der antiken Kunst, und das Romantische mit einer Sehnsucht nach dem Vergangenen identisch sei. Die antike Kunst und die Mittelalterbegeisterung erscheinen ihm nur als Illustrationen von ‚Tendenzen‘, die sich in diesen besonderen geschichtlichen Ausprägungen keineswegs erschöpfen.“

Curtius den Manierismus als „Entartungsform“ bzw. „Komplementär-Erscheinung“ der Klassik, welche er ihrerseits als „zur Idealität erhobene Natur“ bezeichnet.<sup>161</sup> Dagegen gilt Gustav René Hocke der Manierismus als „modern[...]“ gegenüber der „rückschrittlich[en]“ Klassik, die ferner „dem individuellen Geschmack nicht genügend Raum“ biete.<sup>162</sup> Bereits in der Einleitung hatte ich darauf hingewiesen, dass hinsichtlich der Applizierung des *l'art-pour-l'art*-Begriffes durch die Klassische Philologie die jeweilige Haltung des applizierenden Wissenschaftlers in besonderer Weise zu berücksichtigen ist. Hier kommt noch erschwerend hinzu, dass (anti-)klassische, letztlich rein subjektive Präferenzen meist nicht ausdrücklich artikuliert werden. Mitunter fehlt den Klassik- bzw. Manierismus-Forschern ein Bewusstsein für diese weitreichenden Implikationen. Weitere Schwierigkeiten mag auch die Tatsache bereiten, dass *l'art-pour-l'art* nicht minder als „das Klassische eine Wirkungsart ebenso wie eine Auffassungsform bezeichnet.“<sup>163</sup> Folglich wird der Begriff sehr unbedacht benutzt, was den Blick darauf verstellt, dass

[man r]hetorisierte Formen der Literatur mit artistischem Zuschnitt [...] bei den Römern schon vor der Zeit der sogenannten Klassik an[trifft], was neue Fragen zum Komplex der Genese von artistischer Literatur schlechthin provoziert, da selbige offenbar nicht generell in Spätzeiten entsteht.<sup>164</sup>

Bei Gustav René Hocke kommt an dieser Stelle auch noch eine dritte Implikation zur Sprache: die Auffassung des Manierismus als Symptom einer Krise.<sup>165</sup> Auch diesbezüglich lässt sich ein Bogen zur Literatur des Hellenismus schlagen.

161 Curtius 1948, 275. Die beiden Zitate geben unmissverständlich den Rahmen wieder, in dem Curtius operiert: Seine Begeisterung für die Klassik ist eindeutig, er versucht aber trotzdem, die individuellen Merkmale der jeweiligen Texte zu berücksichtigen und aufzuzeigen. Das legt nicht zuletzt auch seine weitere Unterteilung der Klassik nahe (275–276): „[K]lassische Blütezeiten [...] sind einzelne Gipfel, die [...] sich als ‚Idealklassik‘ [...] aus der ausgedehnten Hochfläche der ‚Normalklassik‘ [erheben].“ Neben der oben genannten „zur Idealität erhobene[n] Natur“ gebe es auch noch „Autoren und Epochen, die korrekt, klar, kunstgemäß schreiben, ohne menschliche und künstlerische Höchstwerte zu repräsentieren.“ Vom Maßstab der Idealklassik her betrachtet, scheint also entweder künstlerisches Mittelmaß oder Manierismus zu herrschen.

162 Hocke 1957, 13–18. Mindestens die Ästhetizismus-Präferenz Walter Paters (wenn nicht auch seine eigene) betont auch Iser 1960, 93, wenn er referiert – im Vergleich zu den Pro-Klassizisten das Pferd quasi von hinten aufzäumend –, dass Pater in der Klassik eine „nicht näher zu greifende Vollendung der Manier“ sah.

163 S. Kuhn 1931, 110.

164 S. Ernst 2015, 27, der als vorklassischen artistischen Dichter Ennius nennt, welcher ebenso hellenistische Literatur rezipiert (vgl. dazu Kerkhecker 2001; Barchiesi 2011, 515–516). Für eine erhellende Kritik an Curtius wie an einem einseitigen latinistischen Klassik-Begriff vgl. Ahl 1988, 19–20.

Denn genau um deren Spezifität herauszustellen, wird nicht selten auf die kritische Situation der Literatur als Literatur („Literature is no longer something obvious“) und ihr gesellschaftliches Umfeld („the problematic relation between literature and reality“)<sup>166</sup> abgehoben.

Um distinkte formal-ästhetische Merkmale zu Tage zu fördern,<sup>167</sup> scheint mir eine Auffassung von Artistik und ihrer konkurrierenden Ausdrücke, wie Alexandrinismus, Manierismus, *l'art pour l'art*, Ästhetizismus etc., als Epoche oder Krise nicht zielführend. Neben den hier aufgezeigten Problemen tendiert ein solches Schubladendenken nicht zuletzt zur Etablierung von offensichtlichen Differenzen, anstatt Gemeinsamkeiten und Transformationsketten<sup>168</sup> zu betrachten. Ferner werden gerade die feinen Unterschiede bei solch einer Lektüre übersehen. Das hermeneutische Potential eines eher form- denn inhaltszentrierten Textvergleichs liegt aber gerade in den (vielleicht teilweise ‚homöopathisch‘) kleinen Unterschieden. Auch der Begriff des Stils an sich erscheint diesbezüglich problematisch.<sup>169</sup> Zwar teilen die untersuchten Texte, wie noch zu zeigen sein wird, eine Fülle ästhetischer Merkmale, doch in unterschiedlichem Maße und mit unterschiedlicher Funktion.<sup>170</sup> Ebendiese Differenzen gilt es herauszuarbeiten. Im Übrigen unterlaufen die hellenistischen Hypotexte

165 Hocke 1957, 12. Man könnte dieses Letzte auch als Spielart des Epochenbegriffs auffassen, wenn man wie Curtius 1948, 284 den Manierismus als das „[A]normal[e]“ ansieht. Gegen diese drei Auffassungen des Manierismus als Epoche, Stil und Krisensymptom polemisiert auch Zymner 1995, 37; ähnlich auch Streim 1996, 6 gegen die Auffassung des Ästhetizismus als Epoche und Stil.

166 Conte 2007, 220. 221. Mit dem Krisenbegriff wird auch zur Beschreibung Bildender Kunst operiert, vgl. Pollitt 1986, 7. 86. 102. 111. 118. Erstaunlich ähnlich die Formulierung bei Adorno 1996, 213 zum Umfeld (nicht speziell der Wortkunst, sondern) der Kunst in der Moderne (überhaupt), „in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward.“

167 Und erst eine solche Herangehensweise ermöglicht es, eine Autorin „der christlichen Spätantike“ wie etwa Proba – in meinen Augen zu Recht und dabei neue Erkenntnisse fördernd – als „manieristische Lyrik“ zu betrachten (Ernst 2015, 29. 31), vgl. Verf. (2016), 230–235 zu deren stark von augusteischen Topoi (der zum Singen zu kleinen Brust beispielsweise, s. unten S. 197. 281) beeinflussten Proömien.

168 S. zum Transformationsbegriff unten S. 53 m. Fn. 192.

169 Für grundsätzliche Erwägungen gegen den Stilbegriff vgl. Rosenberg 2003. Zymner 1995, 61 problematisiert den Stilbegriff nicht, findet ihn aber „zu eng“ und favorisiert stattdessen eine Betrachtung als „Schreibweise“, was ihm zufolge auch noch den Vorteil biete, „einen *zusätzlichen* Rekurs auf irgendeine ‚Klassik‘ überflüssig“ zu machen (72).

170 Vgl. z. B. für die Elegikertrias Properz, Tibull, Ovid: „the seeming difference in sincerity between the elegists depends on a *different style*“ (Lilja 1965, 29, meine Hervorheb.), „it is important to recognize that all the known elegists had *high standards of poetic artistry and absolute distinctive personal styles*“ (Fantham 1996, 109, meine Hervorheb.)

einen solchen einheitlichen Begriff von Stil: „Kallimacheisch‘ [...] ist [...] de[r] Willen, die einzelnen Stile und konventionellen Gattungen ständig zu dekonstruieren und neu zusammenzusetzen.“<sup>171</sup>

Nicht im geringeren Maße tun dies auch die augusteischen Hypertexte: „Dieser literarische Eklektizismus – die *Entwicklung einer ganz eigenen Literatur aus dem Potential verschiedener Epochen, Gattungen und Stile* – konstituiert jenseits aller thematischen Parallelen das Kontinuum der klassischen augusteischen Literatur.“<sup>172</sup> Deswegen ist hier auch von Artistik die Rede und nicht von ihren Konkurrenz-Ausdrücken,<sup>173</sup> um den Unterschied zu den eben erwähnten Auffassungen als Epoche oder Stil auch begrifflich abzubilden.<sup>174</sup> Dabei lege ich folgende Bedeutung zugrunde, um es erneut und mit geliehenen Worten zu sagen: „Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden.“<sup>175</sup>

### 2.2.1 Abriss artistischer Epochen

Ohne diese Problematik zu vergessen, aber im Bewusstsein dessen, dass man es hier „im Grunde [mit einer] zeitlose[n] Kunstdebatte“<sup>176</sup> zu tun hat, soll nun-

<sup>171</sup> Asper 2004, 51, meine Hervorheb.

<sup>172</sup> Gall 2006, 16, durchweg meine Hervorheb. Zum Eklektizismus vgl. Wlosok 1993, 341 oder Schmidt 2003, 38. Diese Bestimmung augusteischer Literatur gleicht in erstau-nlichem Maße der auf kaiserzeitliche Texte (etwa Statius' *Silvae*) gemünzten Manieris-mus-Definition in Vessey 1986, 2757. Im Übrigen werden nicht selten auch innerhalb des Werkes eines Autors (h. Properz) auf Gedichtebene „stilistische[] Uneinheitlichkeit“ und „Stil[...]wechsel“ (Gall 2006, 114) diagnostiziert, s. auch Bagordo 2008.

<sup>173</sup> Aus ähnlichen Gründen zieht auch Zymner 1995 den Begriff der poetischen Artis-tik dem des Manierismus vor.

<sup>174</sup> Nichtsdestotrotz werden auch die anderen Termini im Verlauf der Argumentation dann und wann wieder begegnen, insofern die herangezogene Forschungsliteratur sie gebraucht.

<sup>175</sup> S. Benn 1968, 1064, der den Begriff auf Nietzsche zurückführt (wohl unter Berücksichtigung der *Geburt der Tragödie*, Kap. 5 §5): „In unser Bewußtsein eingedrungen war dieser Begriff durch Nietzsche [...] die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit. Das alles nannte er Artistik.“ Nietzsche sei-nerseits hatte den Terminus in *Jenseits von Gut und Böse* („Völker und Vaterländer“ 254) gebraucht, um das französische *l'art-pour-l'art*-Phänomen in eigene Worte zu fassen (und damit auf ein internationales Terrain zurückzuführen): „einmal die Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebungen an die ‚Form‘, für welche das Wort *l'art pour l'art*, neben tausend anderen, erfunden ist“ (Nietzsche o. J., 141); vgl. zum Kunst-verständnis von Benn und Nietzsche tiefergehend Daboul 1995.

mehr ein kleiner, chronologisch geordneter Abriss poetischer Artistik folgen. Dieser soll zum einen helfen, den Grund für eine solch ahistorische Zuschreibung wie derjenigen von Kallimachos als *l'art pour l'art* besser zu begreifen. Zum anderen – und zentraler – soll der folgende Überblick distinkte ästhetische Merkmale und Konzepte zu Tage fördern, die bei der Analyse meines römisch-erotischen Textmaterials wenigstens als Denkanstoß, wenn nicht gar als heuristisches Werkzeug dienen können.

Mit Gustav René Hocke<sup>177</sup> – flankiert von zahlreichen altertumswissenschaftlichen Beiträgen<sup>178</sup> – kann man also in der hellenistischen Literatur einen ersten Vertreter einer solchen Artistik sehen. Jedoch zeigt Hockes epochale Einordnung und Benennung, dass der Begriff ‚hellenistische Literatur‘ problematisch ist. Gustav René Hocke benennt die Epoche „Alexandrien“ und setzt für ihre Dauer die Jahre 350–150 v. Chr. an.<sup>179</sup> An Hockes Namenspatron Alexander den Großen koppeln auch Alt-Historiker seit Droysen<sup>180</sup> diese Zeitspanne, die sie als „Hellenismus“ bezeichnen und mit Alexanders Tod im Jahre 323 v. Chr. beginnen lassen. Allerdings wird aus dieser Perspektive das Ende des Hellenismus erst nach der Schlacht von Actium 31 v. Chr. angesetzt,<sup>181</sup> als das letzte Nachfolgereich Alexanders, das ptolemäische Ägypten, römische Pro-

176 Luckscheiter 2003, 10.

177 Vgl. Dubois 1979, 12. 180

178 S. oben Fn. 24 und 26.

179 Vermutlich möchte Hocke griechische und römische Literatur strikt separieren und damit vermeiden, dass die „Alexandrien“-Epoche so weit reicht, dass sie sich mit der sog. ‚goldenen Latinität‘ (100 v.–14 n. Chr.) überschneiden könnte. Dieser Ausdruck, ‚goldene Latinität‘, ebenso wie der von Hocke gebrauchte, ‚silberne Latinität‘, ist in einem ähnlichen Maße hierarchisch tendenziös wie Curtius’ problematische Klassik-Manierismus-Dichotomie und sollte als überholt angesehen werden (s. etwa Hardie 2002a, 34–35). Nicht auszuschließen ist, dass Hocke sich auch an philologischen Gliederungen orientiert hat. Der Regierungsantritt Alexanders des Großen, immerhin schon 336 v. Chr., wird von G. Bernhardt als Epochenanfang angesetzt (*Grundriss der griechischen Literatur* I, <sup>4</sup>1876, 207), die Schlacht von Pydna 146 v. Chr. von Th. Bergk als Epochenende (*Griechische Literaturgeschichte* I, 1872, 305).

180 Zum ersten Mal Droysen 1836, der aber keine Zeitspanne angibt und darunter nicht nur einen mit einem Epochebegriff gleichsetzbaren „geschichtlichen Verlauf[]“ (VI), sondern z. B. auch eine „westöstliche Völkervermischung“ fasst; zur problematischen Auseinandersetzung mit dem Droysenschen Hellenismus-Begriff vgl. Kassel 1987, 1–2. Wie der Hellenismus beginnt auch die ‚silberne Latinität‘ mit dem Tod eines Herrschers (Augustus); skeptisch dazu Brink 1982, 572, der diese Epoche aber wiederum an einen Tod koppelt, nämlich denjenigen Horaz’ im Jahre 8 v. Chr.

181 S. Bichler 1983, aber auch schon F. A. Wolf (Kassel 1987, 4). Rudolf Kassel schließt sich diesem Epochenende an (15), sieht aber für den Epochenanfang noch Klärungsbedarf (17).

vinz wird. Benjamin Acosta-Hughes weist mit Nachdruck darauf hin, dass ‚hellenistisch‘ als historischer und nicht als literaturwissenschaftlicher Terminus aufgefasst werden sollte.<sup>182</sup> Als prominentester Vertreter der Literatur dieser Zeit wird gemeinhin Kallimachos von Kyrene (320–245 v. Chr.)<sup>183</sup> gesehen, der bisweilen ebenfalls für die Benennung dieser Epoche Pate stehen muss. Schaut man sich viele literaturwissenschaftliche Beiträge an, wird eines schnell evident: Die Termini „alexandrinisch“, „hellenistisch“ und „kallimacheisch“ werden synonym gebraucht.<sup>184</sup> Im Folgenden soll – wenn nicht in ausdrücklichem Rekurs auf eine bestimmte Forscheräußerung – der Terminus „hellenistisch“ gebraucht werden, wenn es allein darum geht, eine historische Einordnung der griechischen Literatur zwischen dem 4. und 1. Jh. v. Chr. vorzunehmen, und „kallimacheisch“, wenn es um die besondere Form poetischer Artistik geht.<sup>185</sup>

Dass die Engführung von „hellenistisch“ und „kallimacheisch“, wie einige Forscher sie vornehmen, schon eine antike ist, darauf macht Konrat Ziegler aufmerksam, der Catull und die Elegiker für die Archegeten dieser Gleichsetzung hält.<sup>186</sup> Diesem ‚römischen Blick‘ auf die hellenistische Artistik sitzt die Wissenschaft oft unbewusst kritiklos auf.<sup>187</sup> Für die vorliegende Studie, in deren Mittelpunkt die Artistik der römischen Texte steht, ist die Beobachtung, dass

182 S. Acosta-Hughes 2009, 236 m. weiterer Lit.

183 Lebensdaten nach Stephens 2019, 13.

184 Vgl. Clausen 1964, 187 und Thomas 1993, 198. Letzterer weist noch darauf hin, dass im latinistischen Wissenschaftsdiskurs „kallimacheisch“ schließlich schlicht zum Synonym für „gelehrt“ wird. Es finden sich auch Junktoren wie „kallimacheisch-alexandrinisch[]“ (Albrecht 2000c, 167) und „alexandrinisch-hellenistisch[]“ (Curtius 1948, 311; Muth 1972), die ihr Untersuchungsobjekt an Artistik beinahe schon überbieten. Bereits Rohde gebraucht in *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (1876) „hellenistisch“ und „alexandrinisch“ synonym (z. B. 10; 19–20) und später plädiert Wilamowitz schon mit seiner Titelgebung *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos* (1924) für ein sachlich-zeitliches Zusammenfallen von „hellenistisch“ und „kallimacheisch“. Dazu kritisch schon Cameron 1995b, 25; problembewusst und trotzdem synonym gebrauchend noch Pontani 2014, 159.

185 Ich will diese Terminologie aber nicht als Stellungnahme verstanden wissen, dass der Kallimacheismus eher als Epoche anzusehen ist denn als Strömung (wie z. B. Radke 2007, 151) oder eher als Schreibweise denn als Epoche oder Stil (wie etwa Zymner 1995, 61). Eine anscheinend nirgends aufgegriffene Alternative – um missverständlichen Gleichsetzungen von „kallimacheisch“ und „hellenistisch“ vorzubeugen –, wäre es gewesen, mit Fantuzzi u. Hunter 2004, 75 von „cicada-poetics“ zu sprechen. Hätte doch „cicada-poetics“ mit seiner Allusion auf V. 29 des *Aitien*-Prologs von vornherein eher eine Ästhetik als eine Epochen-einteilung evoziert.

186 S. Ziegler 1966, 12.

187 Vgl. Hunter 2006, 4: „[B]ut it is clear that the rhetoric of Roman ‚Callimacheanism‘ has (unsurprisingly) affected the modern critical view of Greek literary history.“

der hier diagnostizierte Kallimacheismus ausschließlich oder teilweise römische Konstruktion<sup>188</sup> ist, jedoch zweitrangig, da sie ohnehin bloß den artifiziellen Charakter in den römischen Gedichten zusätzlich zu unterstreichen vermag. Trotzdem gilt es, an solchen Stellen, wo etwa aufgrund der defizitären Textgrundlage, wie im Falle der Aitien des Kallimachos, die ‚römische Brille‘ unvermeidbar ist, sich des zirkulären Charakters bewusst zu bleiben. Es ist besonders Richard Hunter, der auf diese wiederholten Zirkelschlüsse hinweist:

Particularly when the keyquestion for critics of Latin poetry was the attitude of the poets to traditional Roman values and the poetry which enshrined them, and hence to the ‚regime‘ and its values, Callimachus seemed to offer a code through which such matters could be discussed. [...] The now traditional view of how Latin poetry exploited both Callimachus and the idea of Callimachus cannot be divorced from a view about the nature of Callimachean poetry itself.<sup>189</sup>

Kallimachos wird also zuallererst auf Grundlage seiner Rezeption in einem römischen Text konstruiert. Anschließend wird die (politisch wertende) Weltab- oder -zugewandtheit dieses römischen Textes am Grad des Kallimacheismus beurteilt: Gerade diese Weltabgewandtheit – z. B. in Form der „Antithese von poetischem Ich und verständnisloser Umwelt“<sup>190</sup> – ist aber erst der römischen Rezeption seit der Sullazeit geschuldet.

Nicht nur die hellenistische Literatur wird übrigens durch die ‚römische Brille‘ betrachtet, sondern auch die Geschichte des Hellenismus: So stellt bereits Droysen kritisch fest, dass durch die Philologen seiner Zeit „mit der römischen Geschichte in nächster politischer Verbindung [...] die hellenistischen Reiche und Völker von dorthier manche Erläuterungen erhalten“ hätten.<sup>191</sup> Die hier nur angerissene wissenschaftsgeschichtliche Problematik empfiehlt sich als Paradigma für die Überlegenheit von Transformationskonzepten<sup>192</sup> gegenüber bloßen Rezeptionsmodellen. Schließlich reflektiert Ersteres, wie der Referenzbereich nicht nur den Aufnahmebe-

<sup>188</sup> Nicht nur altertumswissenschaftliche Literaturwissenschaftler, sondern auch Anthropologen und Alt-Historiker arbeiten sich an dem zur Bildung einer (nationalen) Identität angeblich nötigem Konstrukt eines mehr imaginären denn realen Anderen ab, s. überblicksartig Huet u. Valette-Cagnac 2005 und Stephens u. Vasunia 2010, speziell für Rom Dupont 2005.

<sup>189</sup> Hunter 2006, 2–3.

<sup>190</sup> Asper 2001, 116.

<sup>191</sup> Droysen 1836, VII.

<sup>192</sup> Ich schließe mich in meiner Verwendung des Begriffs Transformation, dessen Konstruiertheit und Konturierung unter Transformationsforschern nach wie vor für Kontroversen sorgt, den Auffassungen in Bergemann u. a. 2011, 39–46 an; vgl. ferner Böhme

reich bedingt, sondern eine entscheidende (Um-)Deutung durch diesen erfährt, wofür einige Transformationsforscher den Ausdruck Allelopoiese geprägt haben. Wollte man diese Umdeutung bestimmten Transformationstypen zuordnen, könnte man wohl angesichts der hier kurz angerissenen Forschermeinungen folgende Typen in Betracht ziehen: die (einen Referenzbestand weitgehend erhaltende) ‚Appropriation‘ sowie die (mit einigen Referenzbereich-Elementen verschmelzende) ‚Assimilation‘, aber auch die (auf einige Referenzobjekt-Aspekte fokussierte, andere ausblendende) ‚Fokussierung/Ausblendung‘.

Aber nicht nur römische Literaten und neuzeitliche Forscher konstruieren sich ‚ihren‘ Hellenismus. Auch die hellenistischen Autoren haben ihrerseits als Philologen und Dichter<sup>193</sup> die vorangehenden Literaturepochen, Archaik und Klassik, selbst konstruiert und sich dagegen selbst als Antiklassik stilisiert.<sup>194</sup> In der zweiten Hälfte des 1. Jh.s v. Chr. in Rom sind sie bereits selbst zu Klassikern avanciert.<sup>195</sup> Auch hier tendiert ein Teil der Forschung dazu, dieser Selbstkonstruktion wenig reflektiert zu folgen. Dies betrifft sowohl den Gegensatz zwischen Archaik/Klassik und hellenistischer Literatur als auch die ‚politischen‘ Konnotationen dieser antithetischen Setzung selbst.<sup>196</sup>

Für die hellenistische Literatur gelten folgende artistischen Ideale und Merkmale als zentral:

- 1) Kürze,<sup>197</sup>
- 2) Formvollendung,<sup>198</sup>
- 3) Gelehrsamkeit,<sup>199</sup>
- 4) Innovation,<sup>200</sup>

2011. Zum Begriff der Allelopoiese bzw. zu den Transformationstypen s. ebenfalls Bergemann u. a. 2011, 39–40 bzw. 47–56.

<sup>193</sup> S. zu diesem Zug hellenistischer Autoren, ποιητῆς ἄμα καὶ κριτικός zu sein, also mit ihrer Poesie auch Erklärungen zu Dichtung schlechthin bzw. zu bestimmten Dichtungspassagen zu geben, grundlegend Rengakos 1994.

<sup>194</sup> Vgl. Radke 2007, 12. 67, die zwar darauf verweist, dass diese hellenistische Struktur sich (in der Moderne) wiederholt (100. 101), aber keine Verbindungslinie zu den augusteischen Dichtern Roms schlägt.

<sup>195</sup> Hunter 2006, 4 hält Kallimachos bereits ab 80 v. Chr. für klassisch, Newman 1967a, 418 dagegen erst ab der Schaffensperiode Ovids (ab etwa 20 v. Chr.).

<sup>196</sup> Vgl. Hunter 2006, 2–3, der die Konstruktion der Dichotomie von sozial engagierter Archaik und Klassik einerseits und desinteressiertem Kallimacheismus andererseits in die Zeit des aufkommenden Hellenismus-Konzeptes ab Mitte des 19. Jh.s datiert.

<sup>197</sup> Vgl. z. B. Ziegler 1966, 9–10; Newman 1967a, 57; Schwinge 1986, 104–105; Riedweg 1994, 130; Schmitz 1999, 164. 165; Esposito 2010, 268.

<sup>198</sup> Vgl. z. B. Bonelli 1979, 21–22; Schwinge 1980, 104–105; Riedweg 1994, 124; Schmitz 1999, 165. 170; Esposito 2010, 268; Rösler 2011, 277.

<sup>199</sup> Vgl. z. B. McLennan 1977, 11; Bonelli 1979, 17; Netz 2009, 199.

- 5) eine verschränkte Form von Intertextualität,<sup>201</sup>
- 6) Autoreferentialität,<sup>202</sup>
- 7) (Witz-/Überraschungs-)Effekte,<sup>203</sup>
- 8) Adressierung eines kleinen? (hochgebildeten?) Publikums.<sup>204</sup>

Die Funktion solcher Literatur wird in *delectare*<sup>205</sup> verortet, das aber kein rein hedonistisches sei, sondern als ästhetisches aufgefasst wird.<sup>206</sup> Dabei zeichnet sich die hellenistische Dichterrhetik durch die Koexistenz zweier gegenläufiger Pole aus: einen gewissen Hang zu Kontinuität sowie Rückkehr zu ‚Echtheit‘ einerseits und ein Bekenntnis zu fortgesetzter kreativer Veränderung andererseits.<sup>207</sup> Damit ist klar, dass hellenistische Artistik kein ‚Manierismus‘ im Sinne einer Anti-Klassik<sup>208</sup> sein kann, wie ihn die Manierismus-Forscher à la Ernst Robert Curtius und auch noch Gustav René Hocke definieren.

Diese artistischen Merkmale lassen sich – wie schon das Zitat von Gustav René Hocke weiter oben nahelegt<sup>209</sup> – auch in der folgenden Literatur- und

200 Vgl. z. B. Reitzenstein 1931, 24; McLennan 1977, 11; Asper 2004, 51; Rösler 2011.

201 Zur verschränkten Form von Intertextualität vgl. insbesondere Thomas 1986, 62, der dafür folgende Eigenheiten als zentral erachtet: „multiplicity of reference“ sowie „the imposition of external reference onto a work ostensibly transforming a direct model.“ Vgl. zur Intertextualität hellenistischer Literatur ferner Schmitz 1999, 157. 164. 170–171; Asper 2004, 52; Radke 2007, 104; Esposito 2010, 275–276.

202 Vgl. z. B. Fabre-Serris 1998, 22; Asper 2001, 91; Hunter 2006, 3.

203 Vgl. z. B. Newman 1967a, 57; Thomas 1986, 62; Asper 2004, 51. 53.

204 Vgl. z. B. Ziegler 1966, 9; Bonelli 1979, 21; Schwinge 1986, 23.

205 Vgl. Lyne 2007b, 153–154: „[T]he function, the only function, of poetry is to delight.“

206 Vgl. Lyne 2007b, 154: „His [sc. Callimachus] idea of the function of literature is unconventional, different. [...] Callimachus is preaching an amoral poetic, aesthetic rather than hedonistic.“

207 Vgl. Asper 2004, 52, der genau darin die Funktion der kallimacheischen Intertextualität sieht: „[D]iese Intertextualität [kann man] sowohl als rein literarische Technik deuten, die aus letztlich irreduziblen ästhetischen Vorlieben favorisiert wird, wie als einen Versuch verstehen, sich Vergangenheit anzueignen, neu zu kontextualisieren und damit Modernität ohne abrupten Bruch mit der Tradition zu inszenieren. Ich favorisiere die zweite Deutung.“ Diese beiden Pole nennt auch Hunter 2006, 5 und Hunter 2006, 3: „continuity“, „bridge-building activity“, „re-creation, sometimes explicit [...], in a modern idiom of archaic poetic forms“ sowie ist schon im Titel bei Fantuzzi u. Hunter 2004 angelegt.

208 Die Innovationstendenz bringt aber durchaus Züge mit sich, die einige als anti-klassisch bezeichnen würden, z. B. arbeitet Kallimachos in seinen *Aitien* beständig gegen das sog. Erhabene an.

209 S. oben S. 47 m. Fn. 158.

Rhetorikgeschichte nachweisen. Als erstes ist in diesem Zusammenhang der Asianismus<sup>210</sup> zu nennen. Bezeichnenderweise lassen sich zwischen diesem und dem eingangs ins Spiel gebrachten *l'art pour l'art* bzw. Ästhetizismus mehrere Parallelen finden: Zum einen handelt es sich auch bei dieser Begrifflichkeit um einen von den Gegnern mitgeprägten und -benutzten („Kampf“-)Begriff;<sup>211</sup> zum anderen wird auch hier einerseits ein bestimmter (Rede-)Stil und andererseits eine Lebensweise bezeichnet,<sup>212</sup> was nicht ohne politische Konnotationen auskommt.

Ebenfalls ins 1. Jh. v. Chr.<sup>213</sup> fällt die neoterische und augusteische Dichtung<sup>214</sup> in Rom, die sich explizit und implizit in die Tradition der hellenistischen

<sup>210</sup> S. Ernst 2015, 28. ‚Asiatische‘ Stilmerkmale hebt als erster Cicero hervor (de orat. 3,43); vgl. dazu Wiater 2011, Anm. 326 und 327. In Brut. 325 unterscheidet Cicero sogar zwei Arten asianischen Stils: 1. Eine pointen- und geistreiche (*sententiosum et argutum*) und 2. eine durch verbale Mittel auf Affektreiz zielende Art (*verbis volucre atque incitatum ... exornato et faceto genere verborum*). Beiden ist gemein, dass ihr Hauptaugenmerk mehr auf der Form als auf dem Inhalt liegt, dies gilt sogar für die erste Art (*sententiis non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis*). Der Attizismus ist ihm allerdings auch keine uniforme Stilrichtung (284: *nec enim est unum genus*.) und interessanterweise definiert er ihn teilweise auch *ex negativo*: *nam si quis eos, qui nec inepte dicunt nec odiose nec putide, Attice putat dicere, is recte nisi Atticum probat neminem* (284). Vgl. für eine Identifikation von Asianismus und Manierismus Burck 1971, 16 und Norden 1915, 596. Letzterer setzt auch Asianismus und *corruptia eloquentia* gleich (vgl. z. B. „Register“, 962), wogegen Wilamowitz-Moellendorff 1900 „vielfach ex- und implicite polemisir[t]“ (1).

<sup>211</sup> Vgl. z. B. Gelzer 1975, 164–165: „Der Terminus ‚Asianismus‘, der sich rasch durchgesetzt hat, ist als Schimpfname also ursprünglich nicht eine Stilbezeichnung, die eine zusammenhängende Gruppe von Stilmerkmalen umfaßt, sondern nur eine negative Abqualifizierung für alles, was einem bestimmten Stilideal, eben dem des ‚Attizismus‘, nicht entspricht. Erst sekundär ist ‚Asianismus‘ dann zum Periodennamen für den Stil dieser ‚Zwischenzeit‘ geworden.“ Dass der Asianismus ohne seinen Gegenbegriff Klassizismus nicht ganz verständlich sei, bedeute aber nicht, dass umgekehrt der Klassizismus auf diesen Counterpart angewiesen sei, so Wiater 2011, 113, anders Boutin 2005, 159–160. Den polemischen Charakter sieht auch Friedrich 1963, 41, hält ihn aber in den asianismusrezipierenden Poetiken des 17. Jh.s für verschwunden.

<sup>212</sup> S. oben S. 16. So etwa auch Lefèvre 1988b, 264 über Plinius: „Ästhetizismus als Lebensform“.

<sup>213</sup> Welche Rolle den elegischen Distichen des ausgehenden 2. Jh.s bzw. beginnenden 1. Jh.s v. Chr. etwa eines Valerius Aedituus zukommt, lässt sich wegen der nur spärlichen Überlieferung nicht wirklich ermitteln: Einerseits scheint fr. 1 B. (den Sappho rezipierenden) Catull zu präfigurieren, andererseits legt die ciceronianische Begriffsprägung τῶν νεωτερῶν (Att. 7,2,1)/*poetae novi* (orat. 161) nahe, dass mit Catull et al. etwas völlig Neues die literarische Bühne betritt, ähnlich auch Clausen 1964, 187–188. Dass Kallimachos auch bei diesen frühen Epigrammatikern *en vogue* war, legt etwa Lutatius Catulus fr. 1 B. nahe (dazu s. Gärtner 2010).

Artistik stellt und die ich hier tiefgehender untersuchen werde. Neben der bereits erwähnten Übernahme von elegischem Metrum, Formvollendung sowie inszenierter Gelehrsamkeit entstehen insbesondere in Anlehnung an Kallimachos regelrechte ‚Kleinformen‘ wie beispielsweise die *Recusatio*.<sup>215</sup> Noch viel weniger als die hellenistische<sup>216</sup> kann die augusteische Artistik als Anti-Klassik<sup>217</sup> firmieren. Die Augusteer arbeiten sich nämlich nicht an einer klassischen Kontrastfolie ab. Nicht zufällig werden die augusteisch-römischen Dichter in den Literaturgeschichten – meist unter der Bezeichnung ‚goldene Latinität‘<sup>218</sup> – oft selbst als Klassiker gehandelt: „[E]in wesentlicher, bedeutsamer, aktueller Inhalt [wird] in einer adäquaten Form von hoher Vollkommenheit des künstlerischen Instrumentariums dargeboten [...]. Nicht zufällig wird ‚augusteisch‘ oft geradezu im Sinn von ‚klassisch‘ gebraucht.“<sup>219</sup>

Die hier analysierten Gedichte heben sich von dieser Klassik-Definition jedoch entschieden ab: Die Inhalte sind meist weder wesentlich noch bedeutsam oder aktuell. Treffender spricht dann auch Mario Labate von dem „paradosso per cui i poeti romani erano alessandrini senza aver avuto ancora i propri classici.“<sup>220</sup> Ihr eigentlicher Antagonist ist – wie schon die von Catull oder Horaz gewählten lyrischen Metren nahelegen, aber auch die von Tibull,

214 Diese wird teilweise eben auch als „manieristisch“ bezeichnet, vgl. z. B. Johnson 1970, 143 (Ov.); Putnam 1970, 32 (Prop.); Ross 1975, 57 (Prop.); Lefèvre 1988a, 188 (Prop.). 195 (Ov.); Hinds 1998, 1 (röm. Lit.). Zur zeitlichen Eingrenzung dieser Literaturepoche vgl. Kühnert 1985, der sie von 42 v. bis 18 n. Chr. – also „nicht deckungsgleich mit der Herrschaft des Augustus“ – ansetzt und dies dann problemorientiert diskutiert; vgl. zu analogen Problematisierungen für die „Augusteische[] Kunst“ Zinserling 1985, bes. 74–75, s. allg. zum „Augusteische[n] Zeitalter“ Kirsch 1985.

215 Vgl. immer noch – nicht umsonst spricht Barchiesi 2011, 528 von „Wimmelian poetics“ – Wimmel 1960, der folgende kallimacheischen Rechtfertigungsgedichte der Augusteerzeit diskutiert: Verg. ecl. 6; catal. 5; georg. 2–3; Prop. 2,1. 10. 34; 3,1. 3. 9; 4,1; Hor. sat. 1,4. 10; 2,1. carm. 1,6; 2,12; 4,2. 3. 15; epist. 2,1. 2; Ov. am. 1,1. 15; 2,1. 18; 3,1; trist. 2. Dagegen Cameron 1995a, kritisch zu Letzterem Barchiesi 2011, moderater Acosta-Hughes u. Stephens 2012, 204.

216 S. oben S. 55.

217 Anders Benediktson 1989, 30–31, der Properz als nicht klassisch ansieht, weil seine Dichtung eine Unterscheidung in Tiefen- und Oberflächenstruktur unterminiere. Anders auch Johnson 1970, 126–127, der das Werk Ovids und Horaz’ als „counter-classical“ bezeichnet, worunter er eine gegenüber den traditionellen Formen *und* Inhalten klassischer Literatur veränderte Dichtung versteht. Gut gefällt mir seine Auffassung dieser Dichtung als „oxymoric art“ und „discordia concors“ (127). Diese Auffassung erträgt nicht nur Ambivalenz (dazu oben ab S. 28), sondern erhebt sie zum Prinzip und weist damit eigentlich über die eigene Begrifflichkeit des „counter-classical“ hinaus.

218 Dazu oben Fn. 179 und 180.

219 Kühnert 1985, 129.

Properz und Ovid ausgefüllte Gattung der Elegie – die griechische archaische Poesie.<sup>221</sup> Einige Forscher sehen in dem genannten Paradox sogar das entscheidende Charakteristikum, das die römische Artistik der hellenistischen diametral gegenüberstellt.<sup>222</sup> In der Archaik und Klassik fänden die hellenistischen Autoren ein vollständiges, etabliertes Gattungssystem vor, das sie dann – oft unter dem Stichwort „Kreuzung der Gattung“<sup>223</sup> untersucht – raffiniert de- und rekonstruieren. Die römischen Autoren dagegen sähen sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, ein vollständiges Gattungssystem in ihrer Sprache erst einmal erschaffen zu müssen.<sup>224</sup>

Es ist aber neben den zeitlich<sup>225</sup> und kulturell näherstehenden augusteischen Autoren vor allem der Barock,<sup>226</sup> mit dem der Hellenismus gerne<sup>227</sup> in Zusammenhang gebracht wird. So meint Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

220 Labate 1990, 942. Zu diesem Thema s. schon Fraenkel 1931, 60, der wenigstens, was die der augusteischen vorangehende Dichtung betrifft, – hierin Kennedys Kritik am Begriff des (Anti-)Augusteischen (s. oben S. 15) nicht unähnlich – das Problem in den „Betrachter“ verlegt. Den Unterschied zwischen hellenistischer und augusteischer Artistik sieht auch Clausen 1964, 192–193: „They [sc. the Latin poets since Catullus] could not, like Callimachus, look back to a classical poetry in their own language.“

221 S. Zetzel 1983, 85. Den Primat der Form vor dem Inhalt betont Hor. epist. 1,19,28–31, wenn er sein Abarbeiten an der frühgriechischen Lyrik beschreibt, s. oben S. 33.

222 S. Conte 1992, 111: „And yet, even though the Latin poets derive their poetics from Alexandrian models, they themselves work in substantially the opposite direction.“ Sowie Labate 1990, 943: „[La] ‚(ri)fondazione dei generi‘ [...] mi pare il processo più dinamico e caratterizzante della poesia latina tra Catullo e Ovidio.“ Ferner: „A Roma, invece, [...] il sistema letterario era tutto da costruire, e i generi [...] erano un obiettivo ancora da conquistare. La poesia latina [...] si muove in direzione inversa rispetto agli alessandrini.“ (945)

223 S. Kroll 1924, 202–224, vgl. auch Hutchinson 1990, 164 m. Anm. 34; Fuhrer 1992, 23 m. Anm. 56; Elder 1967; Gutzwiller 2007, 173–174; zur herausragenden Rolle des Kallim. vgl. Klein 1974.

224 S. Labate 1990, 955: „La costruzione dei generi [...] mi è sembrato il grande fenomeno letterario dell’età postneoterica“ und Conte 1992, 111: „Examined closely, the whole development of literary production from Catullus to Ovid can be considered as a process of the construction of genres.“ Insofern ist Otis 1945, 190 den Gattungskonstruktionen der römischen Elegiker erlegen, wenn er meint, dass diese dem horazischen „new program for the Romanization of the older and greater Greek genres“ entgegenstünden. Vgl. zum Vorgang des römischen Kanonisierungsprozesses im Ganzen Citroni 2006.

225 Rein zeitlich betrachtet fallen die genannten römischen Autoren – ebenso wie der oben kurz diskutierte Asianismus – noch in die Zeit des griechischen Hellenismus; wenn ich diese römischen Autoren hier quasi schon als Nachfolger der „hellenistischen Manier“ wie den Barock aufliste, dann weil die hier genannten hellenistischen Hypo-  
texte (Kallim., Pos.) allesamt aus dem 3. Jh. v. Chr. stammen und die römischen Autoren daran gemessen zeitlich später sind.

in hellenistischer Poesie Vergleichsmomente zum Barock entdecken zu können: „Mit dem *stile colto*, dem *style précieux*, dem Euphuismus [dem sog. Schwulststil] mag man es parallelisieren: es ist die *barocke Übertreibung des hohen klassischen Stiles*.“<sup>228</sup> Bereits vorher hatte Wilamowitz-Moellendorff von der Doppelseichtigkeit des Hellenismus gesprochen, für den neben dem Hang zur barocken Repräsentation die Freude „am Feinen, Kleinen“ kennzeichnend sei:

In dem geistigen Antlitze des Hellenismus sind zwei Hauptzüge, die miteinander unvereinbar scheinen. Das eine ist die Freude an der Repräsentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Pose: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen. Daneben aber steht die intimste Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreises, am Feinen, Kleinen, Reinen.<sup>229</sup>

<sup>226</sup> Dazwischen wären mindestens noch der spätantike ‚Dekadentismus‘ (Dubois 1979, 180), der ‚Byzantinismus‘ (Dubois 1979, 180), das frühe Mittelalter (Hocke 1957, 10–11), das Hochmittelalter (Friedrich 1964, 27) und das späte Mittelalter (Hocke 1957, 10–11) als ‚Epochen‘ zu nennen, die in eine Stilmachfolge der „hellenistischen Manier“ gestellt werden; ich beschränke mich aber in diesem Abriss auf die am intensivsten angewandten Parallelen.

<sup>227</sup> Vgl. z. B. zum angeblich barocken Charakter des Kallimachos Bonelli 1979, 17: „Ed arano, anzi, estrosi e quasi barocchi.“ Dieser Hellenismus-Barock-Vergleich scheint auch vor der Archäologie nicht Halt gemacht zu haben: So spricht Zanker 1990, 71 bei der Analyse eines Wandreliefs, das einen Dionysoseinzug abbildet, von seiner „hellenistisch-barocken Formensprache“. Vom „[b]aroque Ovid“ spricht Putnam 1970, 32.

<sup>228</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1907, 134. Folgende Beobachtungen scheinen ihm ‚barock‘ an der hellenistischen Poesie: „der feierlich dunkle Orakelton“, „das Verhüllen des Gedankens durch alle Sinnesfiguren“, „[nur unter künstlicher Hülle verborgene] einfache[] Begriffe und Gedanken“, „die ins Ungeheure gesteigerte Metapher“ (Wilamowitz-Moellendorff 1907, 133–134). Aber auch den Autoren und Adressaten hellenistischer (Prosa-)Inschriften bestätigt er ein Streben „nach feierlicher Würde, wo denn freilich dem barocken Zeitgeschmacke Rechnung getragen wird“ und bemerkt in den Epigraphen ein Durchdringen „barocke[r] Breitspurigkeit“ (Wilamowitz-Moellendorff 1907, 97). Ähnlich wie Philippe-Ernest Legrand seinen Vergleich des Hellenismus mit dem französischen *l'art pour l'art* meint auch Wilamowitz-Moellendorff 1907 seinen Vergleich nicht despektierlich, vgl. z. B.: „So unausstehlich die Monotonie wird: wer sich überhaupt darauf einläßt, wird bald ihre narkotisierende Wirkung spüren; es ist doch Stil darin.“ (134), vgl. auch seine Würdigung im Zusammenhang mit dem Asianismus: „So wenig wie wir noch etwas Herabsetzendes sagen wollen, wenn wir ein Werk der bildenden Künste barock nennen, so wenig dürfen wir uns die Beurtheilung der antiken Classicisten, gar des armen Gesellen Dionysios, gegenüber der hellenistischen Litteratur und Kunst aneignen. Wenn das antike Barocco weiter asianisch heissen soll, so muss der Verachtung des Asianismus ein Ende gemacht, muss namentlich die lebendige Sprache, auch in ihren Neologismen und ihrem lärmenden Schmucke, so schwer uns das zunächst fällt, in ihrem Rechte anerkannt werden, das doch das beste ist, das Recht des Lebendigen.“ (Wilamowitz-Moellendorff 1900, passim, Zitat 51–52).

Was Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff hier tut, die Literatur des antiken Hellenismus kommentarlos und anachronistisch mit dem der neuzeitlichen Kunstgeschichte entnommenen Label ‚Barock‘<sup>230</sup> zu versehen, ist nicht unproblematisch. Weniger problematisch ist es jedoch, wenn einige Romanisten antike Reminiszenzen in der Literatur des ‚Barock‘ wiederzufinden meinen. Insbesondere die auch als Conceptismus bezeichneten barocken Schulen der *agudeza* in Spanien und der *acutezza* in Italien und deren Vorrang für die Produktion von Effekten,<sup>231</sup> namentlich von Überraschung, scheinen der Antike (insbes. Merkmal 7 der hellenistischen Artistik) sehr verpflichtet zu sein.

An dieser Stelle ist es geboten, die Merkmale des eingangs herausgehobenen *l'art pour l'art* genauer zu kennzeichnen. Die Devise *l'art pour l'art* war von Benjamin Constant erstmals 1804 in seinem Tagebuch als Periphrase für eine Kantische Interesselosigkeit der Kunstrezeption geprägt worden.<sup>232</sup> Auch wenn die Bedeutung der kantischen Ästhetik bis zur Ausbildung des *l'art pour l'art* Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu erloschen ist,<sup>233</sup> ist es absolut verfehlt, die Programmatik der Strömung auf Zweck- oder Sinnlosigkeit zu reduzieren.<sup>234</sup> Die politische Relevanz dieser Artistik hat etwa die der Systemtheorie verpflichtete Forschung ganz grundlegend gezeigt.<sup>235</sup> Die Ansichten der geistigen Väter des *l'art pour l'art*, Victor Cousin<sup>236</sup> und Théophile Gautier, können gut

229 Wilamowitz-Moellendorff 1907, 94.

230 In den gleichen ‚manieristischen‘ Zusammenhang mit dem Hellenismus bringt Dubois 1979, 58 folgende Barock-Strömungen: 1. den Marinismus – den gepflegten, kunstvollen, mit Bildern und Metaphern beladenen und nach ihm benannten Stil Giambattista Marinis (1569–1625), wie er vor allem in der Gedichtsammlung *La Lira* (1608/1614) und dem Epos *Adone* (1623) fassbar wird; 2. die nach dem spanischen Dichter Luis de Góngora (1561–1627) benannte spanische Spielart, den Gongorismus, deren Hauptzeuge das unvollendete Gedicht *Soledades* (1613/1614) abgibt; 3. den auch von Wilamowitz-Moellendorff ins Spiel gebrachten Euphuismus, betitelt nach dem Roman *Euphues, or the Anatomy of Wit* (1578) von John Lyly (1554–1606); 4. den Petrarkismus.

231 Interessant ist, dass diese ‚Effekthascherei‘ Ausdruck einer kritischen Mimesisreflexion ist: Für den italienischen *acutezza*-Theoretiker und Marinismus-Würdiger Emanuele Tesauro ist letztere gleichbedeutend mit auf Metaphern beruhendem Paralogismus, streng logisch gesehen also aus einem falschen Schluss hervorgegangen und keine Mimesis; dennoch sei sie wegen ihres Effekts, dem schnellen Lernen und Vergnügen, wünschenswert (Hocke 1959, 69–70. 134–135; Friedrich 1964, 628–633; Proctor 1971). In einem ähnlichen Sinne deutet Lyne 2007b, 150 die offensichtlich amimetischen *Metamorphosen* Ovids.

232 S. Wilcox 1953, 360; Luckscheiter 2003, 16. Beide geben einen guten und noch dazu knappen Überblick über den – selbst in Monumentalwerken wie Cassagne 1997 fehlenden – Entstehungskontext in den Jahren 1804–1848 bzw. 1818–1847.

233 S. Wilcox 1953, 377.

234 S. Wuthenow 1978, 108.

zusammen mit Merkmalen der hellenistischen Artistik betrachtet werden. Gautier hat in seiner Gedichtsammlung von 1852 die Forderung aufgestellt, wonach „der Dichter, gleich dem Bildhauer, die Sprache bis zur Vollendung bearbeite[n soll]“,<sup>237</sup> was dem oben aufgeführten hellenistisch-artistischen Merkmal der Formvollendung entspricht. Diese Forderung, die Gautier durch die Betitelung mit *Émaux et Camées* quasi in Stein gemeißelt hat, erinnert in ihrem Wortlaut sehr an das aus Kallimachos' Werk ableitbare Formvollendungsgebot,<sup>238</sup> während ihr Vergleich zwischen Dichter und Bildhauer an Poseidipp denken lässt.<sup>239</sup>

Auch in Bezug auf den deutschen Ästhetizismus, der sich vorsichtig<sup>240</sup> als Pendant zum französischen *l'art pour l'art* bezeichnen ließe, besteht die Quint-

235 Vgl. Bourdieu 1971, 17: „l'art pour l'art' [...] ne livre[] complètement [...] son] signification qui est toujours indissociablement esthétique et politique [...] que si l'on y voit autant de spécifications de la position générique de la relation fondamentale d'appartenance et d'exclusion qui caractérise la fraction dominante-dominée des intellectuels et des artistes [...]“ (meine Hervorheb.) Für Bourdieu dient der Stilkult dazu, sich der sozialen Funktionalisierung zu entziehen (21), die Fokussierung auf die ‚reine Kunst‘ erfülle ferner den Zweck, soziale Marker aus der Sprache zu entfernen (22) – beides Dinge, die für die Neuaufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren durch die Literatur im Sinne Rancières von Relevanz sind. Vgl. allg. zum *l'art pour l'art* Plumpe 1995, 138–176; Simonis 2000. Ganz anders ist die Deutung bei Benjamin 1991, 469, dem gerade die (für das *l'art pour l'art* typische) Ästhetisierung kunstfremder Bereiche verdächtig ist und der namentlich in der Ästhetisierung der Politik Züge des Faschismus entdeckt (wohingegen ihm die Politisierung der Kunst im Kommunismus willkommen ist; zur Kritik an dieser und anderen Ästhetisierungskritiken vgl. Rebenitsch 2012). Vgl. dagegen Bell-Villada 1998, 264–265: „Like many other literary doctrines, Art for Art's Sake can share in the space and discourse of most any ideology, be it established or emergent, regnant or marginal, official or oppositional.“

236 Cousin 1836, 224: „Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.“ S. dazu Hartung 1997. Wie Rancière verortet auch Cousin den ‚Hauptzweck‘ der Literatur ganz im Ästhetischen (jedoch in einem ganz klassizistischen Sinne), sieht aber durchaus die mittelbare Politizität: „On a dit que les Grecs avaient conçu la poésie comme un moyen politique: quand ils célébraient sur le théâtre l'héroïsme de leurs ancêtres, ils étaient portés, dit-on, à imiter ces modèles. Je l'accorde; mais ce patriotisme, enfanté par l'art, n'était que sa création médiate. Le poète avait d'abord excité le sentiment du beau.“ (225, meine Hervorheb.)

237 Einfalt 2000, 462, s. zu Gautier auch Ruby 1998.

238 S. etwa Kallim. ait. fr. 1,11 Harder; Ap. 108–112; epigr. 56 Asper (= 27 Pfeiffer).

239 S. Pos. 62; 63; 65; 66; für die Ästhetik von Poseidipps zu Gautiers Titel noch passenderen *Lithika*, vgl. Gasser 2015.

240 S. z. B. Streim 1996, 6. Einen fundamentalen Unterschied sieht Wuthenow 1978, 114 im Wegfall des Mäzens in der Moderne.

essenz in dem Primat der Form vor dem Inhalt. Ein Zitat aus dem George-Kreis mag dies verdeutlichen:

In der dichtung – wie in aller kunst-bethätigung ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas ‚sagen‘ etwas ‚wirken‘ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten.

Jeder widergeist jedes vernünfteln und hadern mit dem leben zeigt auf einen noch ungeordneten denkbild und muss von der kunst ausgeschlossen bleiben.

*Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn* (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) *sondern die form d. h. durchaus nichts äusserliches* sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.<sup>241</sup>

Ohne hier vertiefend auf die artistischen Eigenheiten des George-Kreises eingehen zu können, lässt sich aus diesem verhältnismäßig kurzen Zitat ersehen, warum eine Affinität zu den oben genannten Merkmalen hellenistischer Artistik gesehen worden ist, und zwar zu den Punkten 2) Formvollendung, 4) Innovation, 6) Autoreferentialität und 8) Adressierung eines kleinen? (hochgebildeten?) Publikums.

Daneben gibt es weitere Strömungen bzw. Epochen, die parallel zum Hellenismus gedacht werden: Für Gyburg Uhlmann (geb. Radke) ist die hellenistische Ästhetik „eine erste abendländische Romantik,“ ja gar eine „moderne Antimoderne, die mit vielen ‚theoretischen Wassern‘ auch unserer postmodernen Moderne gewaschen ist.“<sup>242</sup> Auf ihren als postmodern bezeichneten Charakter

<sup>241</sup> George 1998, 68–69 (meine Hervorheb.); vgl. Simmel 1898, 393; Burdorf 2001, 436–437. Für eine Skizze von Georges Poetik vgl. Koopmann 1997, 32–43. Nicht nur den ersten Satz vom obigen Zitat könnte man in die Nähe von Kallimachos (epigr. 2,4 Asper = 28,4 Pfeiffer, s. dazu unten S. 207) rücken, auch das Merkmal vom ποιητής ἄμα καὶ κριτικός (s. dazu oben Fn. 193) könnte man übertragen (vgl. dazu Böschenstein u. a. 2005 [zum George-Kreis]; Kaiser 2010, 151–163 [zu George]).

<sup>242</sup> Radke 2007, 24. Zwischen dem Barock und der von Uhlmann angesprochenen Romantik, die Curtius übrigens ebenso wie den Hellenismus als Manierismus einordnet, werden die Preziosität (Curtius 1948, 303; Wanke 1964, 151–152; Dubois 1979, 12), die Anakreontik und das literarische Rokoko (Dubois 1979, 12; 180) als Nachfolger der „hellenistischen Manier“ gehandelt. Für eine Annäherung anderer Art von Romantik und (sich mit) antiken Texten (beschäftigenden Literaturwissenschaftlern) vgl. Fowler 1994, passim, bes. 232. 254. Auch den zweiten Vergleichspunkt, den Uhlmann nennt, die frühe Moderne, gilt Curtius – er nennt den Zeitraum 1880–1950 – als Manierismus; für Dubois 1979, 12 ragt in dieser Zeit vor allem der Dekadentismus (1890–1914) als besonders manieristisch hervor.

hin werden auch Catull<sup>243</sup> und Ovid<sup>244</sup> untersucht. Eine Nähe der augusteischen Literatur zur Romantik sahen auch bereits Eduard Norden<sup>245</sup> und Friedrich Leo.<sup>246</sup>

## 2.3 Politizität

Wie eminent politisch stilistische Merkmale<sup>247</sup> im Rom der augusteischen Zeit gesehen werden, zeigt eindrücklich Nicolas Wiater,<sup>248</sup> der den von Dionysios von Halikarnassos<sup>249</sup> geprägten Attizismus als (positiv) distinguierenden<sup>250</sup> Stil, Erziehungsprogramm<sup>251</sup> und die realpolitisch überlegenen Römer in ihre kulturellen Schranken<sup>252</sup> weisende Ideologie<sup>253</sup> beschreibt. Diese Ideologie<sup>254</sup> soll dem griechischen Rezipienten im augusteischen Rom identitätsstiftend<sup>255</sup> als

243 S. Wray 2001.

244 S. Miller 2004, 161: Ich hatte oben (Fn. 54) bereits darauf hingewiesen, dass der jüngste der hier untersuchten Autoren häufiger separat betrachtet wird.

245 S. Norden 1901, 251–260: „Die romantische Stimmung der Revolutionszeit“, 260–265: „Die romantische Stimmung der Augusteischen Zeit“, 265–282: „Die Romantik in der Augusteischen Literatur“.

246 S. Leo 1912, 24–25 und Lefèvre 1988b, 237, dabei Leo zustimmend aufgreifend.

247 Für Barthes 1970, 174–175 ist gar die gesamte Rhetorik mit all ihren Figuren und Tropen nichts weiter als „une sur-civilisation [...] supérieure aux idéologies de contenus et aux déterminations directes de l’histoire, *une idéologie de la forme* [...]“ (meine Hervorheb.) Aber auch speziell die politische Rhetorik ist von „semantischer Indirektheit“ gekennzeichnet, vgl. Meyer 2001, 45–53. 106–140, der vier Verfahren der Herstellung semantischer Indirektheit unterscheidet: 1) Partialität/Intertextualität, 2) lexikalische Indirektheit, 3) Uneigentlichkeit, 4) Fiktionalität (51–52).

248 Wiater 2011. Übrigens zeigt Wiater hier auch, dass der Hang zum Elitarismus kein exklusives Phänomen unter hellenistischen und Hellenismus rezipierenden Autoren ist, sondern sehr wohl auch unter Klassizisten anzutreffen ist (264–276).

249 Für Wiater 2011, 114 sind Attizismus und Asianismus vor Dionysios nicht mehr als zwei „different styles of declamations“.

250 S. Wiater 2011, 355.

251 So auch schon Hose 1999, wobei er die Einführung dieses Erziehungsprogramms in Rom nicht erst mit Dionysios ansetzt und den Grund für eine Verengung – oder wie er sagt ‚Reduktion‘ – auf eine klassizistisch-griechische παιδεία nicht in einer bewussten Ideologieprägung der griechischen Rhetoren in Rom, sondern in deren Reaktion auf überforderte römische Schüler zu sehen meint: „Pointiert formuliert wäre der Attizismus in seiner Entstehungssituation der Versuch griechischer Rhetoren, ein erleichterndes, handhabbares Ausbildungskonzept für die ihnen anvertrauten jungen römischen Aristokraten zu entwickeln. Er ist damit auch eine Form, den Umfang der griechischen Literatur, der in der Schule erarbeitet werden soll, zu reduzieren.“

Möglichkeit zum positiven „self-fashioning“<sup>256</sup> dienen. Gleichzeitig impliziert sie, dass die römische ‚Kosmokratie‘ ihren Status nur erreicht hat bzw. erfolgreich bewahren kann, weil Roms Elite ihre klassizistisch-griechische Lektion<sup>257</sup> gut genug gelernt hat, um ‚das Barbarische‘ ringsum in Schach zu halten.<sup>258</sup>

Für ‚das Barbarische‘ steht metonymisch der (oben als artistisch bestimmte) Asianismus.<sup>259</sup> Dieser bezeichnet nicht nur einen (negativ) distinguierenden Stil, sondern auch eine Lebensweise,<sup>260</sup> wie das vernichtende Urteil über einen seiner bekanntesten Anhänger, Marc Anton, eindrücklich belegt.<sup>261</sup>

252 S. Wiater 2011, 355: „Dionysius’ interpretation [...] reduces the role of the Romans in history to being the successors to the Classical Greek past.“ und Wiater 2011, 360: „Dionysius offers his Greek recipients a world-construct in which to view themselves [...] as the only ones who can provide what the Romans need. Being Classical thus always involved a consciousness of being superior to the Romans, at least intellectually.“

253 Vgl. zu diesem Begriff Eagleton 1991, der 16 verschiedene Definitionen liefert (1–2), die er im Folgenden weiter vertieft (5–30); gemein ist ihnen, dass sie Legitimität zu erreichen suchen, indem sie universalisieren und eternisieren (56) und auch Dehistorisierungs- und Naturalisierungstendenzen (58–59) haben; weitere Literatur auch in Laird 1999, 2 m. Anm. 3.

254 Auch wenn Wiater bewusst diesen Terminus wählt und dessen Gültigkeit überzeugend beweist, ist klar, dass hier erneut die oben (s. Fn. 126) benannte Entgrenzung einer primär rhetorischen Terminologie (Attizismus/Asianismus) am Werke ist. Man mag in unserem Kontext hinzufügen, dass sie nicht so sehr stört, da die hier behandelten Dichter mit Sicherheit eine rhetorische Ausbildung genossen haben. (Speziell Ovid soll auch einen asianischen Lehrer, Arellius Fuscus, gehabt haben [vgl. Sen. contr. 2,2,8] und hat vielleicht auch seine Werkabfolge mit ars 1–2, ars 3, rem. nach dem rhetorischen Prinzip des *audiatur et altera pars* angeordnet [vgl. Tarrant 2002, 28; Ov. ars 3,342]). Somit sind also Aussagen über Rhetorik grundsätzlich von Belang.

255 S. Wiater 2011, 360: „Dionysius’ Classicism is a powerful model of Greek cultural identity.“

256 S. Wiater 2011, 352–353: „Dionysius did not read Classical texts, πολιτικοὶ λόγοι, for purely aesthetic delight but because they were carriers of Classical identity. [...] Dionysius regarded Classical texts as the carriers of a Classical ethos, a set of moral and political virtues [...] Mimesis is not simply reading and writing Classical texts; it is a process of self-fashioning through which the Classicist first internalizes the Classical ideal – makes it his nature [...] – and then enacts it in the present.“

257 S. Wiater 2011, 354: „Classical rhetoric and education alone entitle to political power.“ Außerdem Wiater 2011, 360: „Dionysius[] [...] stresses the Romans’ dependence on Classical Greek culture: the essence of Roman identity is the constant effort to be Greek from which stems the very basis of Roman power itself.“

258 S. Wiater 2011, 118. 354: „Dionysius defines the Romans as the Greeks’ partners in the fight against the Barbarian Other.“ Eine *ex negativo*-Definition – der Asianismus als das Andere des Attizismus – findet sich bei Cicero bisweilen auch für den Attizismus (vgl. oben Fn. 210), vielsagend ist in dieser Hinsicht auch dessen Paradoxon: *ita fiet, ut non omnes qui Attice idem bene, sed ut omnes qui bene idem Attice dicant* (Brut. 291).

Einen asianischen Stil zu pflegen, scheint also im Rom jener Zeit eine Gegnerschaft zu Augustus anzudeuten,<sup>262</sup> während sich jeder Attizist qua Stil schon auf die (rettende) Seite des Prinzeps schlägt. Eine (stillschweigende) Identifikation mit Marc Anton, der sich seiner *puella* Kleopatra völlig unterwirft, bedeutet dagegen eine Gegnerschaft zu Augustus. Diese äußere sich bezeichnenderweise in dem *servitium-amoris*-Topos der hier diskutierten augusteischen erotischen Dichter, so Oliver Lyne.<sup>263</sup> Denkt man Lynes Argument weiter, könnte man darin auch eine Gegnerschaft zum Attizismus sehen, doch Alison M. Keith betont stattdessen die Abhängigkeit der poetischen Bildersprache der Elegiker von den Attizisten.<sup>264</sup> Keiths Befund ist nicht zuletzt angesichts der tie-

259 S. Wiater 2011, 118: „Asianism is the expression of the loss of Classical Greek values and power which characterizes this period. In contrast to the Persian War, the struggle between Classical and Asianist rhetoric is symbolic: Classicists do not fight against Barbarian forces like their Classical ancestors but against the corruption of genuinely Greek identity through Asianism. Their weapon is language.“

260 S. schon oben S. 56, dasselbe gilt auch für das *l'art pour l'art*, s. S. 17. Vgl. grundlegend zum Mensch-Stil-Abbildverhältnis Möller 2004.

261 S. Hose 1999, 286: „Antonius' dekadente Lebensführung und sein Redestil sollen einander entsprechen. Der Vorwurf des Asianismus ist nicht mehr vom Vorwurf orientalischer, unrömischer Schwelgerei zu unterscheiden. Dies bedeutet, daß durch diese Verknüpfung der ‚Asianismus‘ [...] politisch in Mißkredit gerät.“ Vgl. Plut. Ant. 2: ἐχρήτο δὲ τῷ καλουμένῳ μὲν Ἀσιανῶ ζήλω τῶν λόγων, ἀνθοῦντι μάλιστα κατ' ἐκείνων τὸν χρόνον, ἔχοντι δὲ πολλὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸν βίον αὐτοῦ, κομπῶδη καὶ φρυαγματίαν ὄντα καὶ κενοῦ γαυριάματος καὶ φιλοτιμίας ἀνωμάλου μεστόν. Auch die Archäologie macht sich diese Gleichsetzung von Rede- und Lebensstil heuristisch zunutze, vgl. Zanker 1990, 71–72.

262 S. Hose 1999, 286: „Vorwurf des Asianismus [...], ein Vorwurf, der implizit auch Gegnerschaft zu Octavian bedeutete.“ Vgl. allerdings Suet. Aug 86, wo Maecenas doch mit sehr starken asianischen Zügen belegt ist; Albrecht 2012, 283 spricht gar von „Maecenas, dem unklassischen Förderer der Klassik“.

263 Lyne 2007a, 100. Identifikation mit Antonius sieht auch Breed 2010, 244 in Prop. 2,16. Dass auch in der Rhetorik, insbesondere was den Attizismus-Asianismus-Gegensatz betrifft, Geschlechtskonstruktionen nicht weniger wichtig sind als in der römischen erotischen Dichtung zeigt Richlin 1997, 91: Ähnlich wie in der Sittenverfall-Debatte assoziiert man die eigene Gruppe mit Eigenschaften, die als männlich, den Anderen mit solchen, die als weiblich gelten. Solche Beobachtungen stützen die unten (s. S. 319) geäußerte Vermutung, dass Antonius auf den Türen des Apollotempels als Niobe ‚dargestellt‘ war.

264 Und zwar behandelt Keith 1999 speziell eine auf Physiologie beruhende Metaphorik, die zu Zeiten der Asianismus-Attizismus-Kontroverse entwickelt wurde und von den römischen Dichtern ab Catull übernommen wird, s. unten Prop. 2,1,40. 42 (dazu S. 197); 2,34,83 (dazu S. 217); Ov. am. 2,1,12 (dazu S. 287) und 3,1,30. 64 (dazu S. 302 bzw. 306). Natürlich zählt auch *pes* (s. Fn. 1211) dazu.

fen Verwurzelung der meisten bildlichen Ausdrücke in der frühgriechischen Dichtung,<sup>265</sup> die nicht gerade als Ausweis des *genus tenue* zählt, einigermaßen überraschend.

Bezeichnenderweise herrscht Uneinigkeit darüber, was die Genese des Attizismus anbelangt. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff meinte, die Römer empfingen Impulse von den griechischen Attici:

Nicht die Römer haben den Griechen beigebracht, wer ihre Classiker wären, sondern die Griechen haben in Rom sich auf ihre Classiker besonnen, die Macht, die ihnen einzig noch blieb. [...] Die Mächte dieser Welt hatten nicht geholfen: da besann der Hellenismus sich auf die ewigen Mächte, durch die er seine Herren trotz Allem beherrschte, seine classische Litteratur, seine Wissenschaft und seine Sprache. Damit war der Classicismus gegeben.<sup>266</sup>

Dagegen vertritt Martin Hose – jedoch ohne direkten Bezug zu Wilamowitz-Moellendorff – die umgekehrte Position, dass nämlich die griechischen Rhetoren und Intellektuellen in Rom lediglich auf die attizistischen Tendenzen in der römischen Gesellschaft der ausklingenden Republik und des beginnenden Prinzipats reagieren: „Man darf mithin schließen, daß der Attizismus des Dionys einen, wenn nicht den wesentlichen Impuls durch Rom erhielt, und die ausdrückliche Betonung der Rolle Roms durch Dionys [sc. orat. vet. 3] unterstützt diesen Schluß.“<sup>267</sup> Dazu gehört, dass sich die römischen Intellektuellen als die ‚besseren‘ Griechen begriffen haben mögen.<sup>268</sup>

Beide Maximalpositionen haben sicherlich ihre Schwächen. Die beinahe als parteiliche ‚Interessiertheit‘ wirkende Bemerkung des Dionysios, Rom sei αἰτία [...] καὶ ἀρχὴ τῆς τοσαύτης μεταβολῆς (orat. vet. 3),<sup>269</sup> mahnt aber zu Vorsichtigkeit. Der eingangs zu diesem Unterkapitel genannte Wiater stellt quasi eine Mittelposition zu den zuvor genannten dar:

Dionysius' interpretation of the Roman present should therefore not be seen as an attempt to flatter the Romans; rather, Classicism is a strategy of re-appropriation which stresses the crucial importance of Greek elements for Roman politics and culture and thus implicitly asserts the superiority of Greek culture over Roman power.<sup>270</sup>

<sup>265</sup> Dazu s. etwa Nünlist 1998.

<sup>266</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1900, 45–46. S. ferner Wisse 1995, von dem sich Hose 1999, 280 explizit absetzt. Zu den attizistischen Tendenzen der ausklingenden Republik und des beginnenden Prinzipats vgl. Loupiac 1999, 58; Wiater 2011, 354.

<sup>267</sup> Hose 1999, 282.

<sup>268</sup> S. Spawforth 2012, 32–33.

<sup>269</sup> Und das sowohl in die eine (Panegyrik) wie auch in die andere Richtung (Kritik). Vgl. die Diskussion bei de Jonge 2008, 17.

Wenn also rhetorisch-ästhetischen Konzepten eine politische Nuance inhärent ist, gilt es in der Konsequenz zu überlegen, ob dies nicht grundsätzlich auch für eine Reihe von erotisch-ästhetischen Begriffen der Fall ist, insofern die Wort- und Bildfelder rhetorisch-ästhetischer und erotisch-ästhetischer Begrifflichkeiten identisch sind.<sup>271</sup> Immerhin lassen sich eine Reihe wichtiger Konzepte sowohl in der rhetorischen ‚Ästhetik‘ als auch in der erotischen nachweisen. So findet sich der (gleichsetzende) Vergleich von kunstvoll abgefasster Sprache und kunstvoll geschmückter Frau, wie er dem erotischen Konzept der *scripta puella*<sup>272</sup> zugrunde liegt, ebenfalls in rhetorischen Schriften.<sup>273</sup> Auch *V/venus* meint nicht nur die Göttin der erotischen Liebe, sondern kann als rhetorisch-ästhetischer Terminus die Schönheit der Ordnung – etwa in der *Dispositio* – bezeichnen.<sup>274</sup>

An kaum einem anderen Ausdruck als dem für rhetorische Stilmittel periphrastisch gebrauchten ‚Ornat‘<sup>275</sup> lässt sich besser illustrieren, dass rhetorisch-ästhetische und erotisch-ästhetische Begrifflichkeiten in eins fallen.<sup>276</sup> Das v. a. von Cicero herausgearbeitete Konzept des *ornatus* geht zwar auf griechische

270 Wiater 2011, 119. S. ferner de Jonge 2008, 14–15.

271 Für eine Konjunktur von rhetorischen und kosmetisch-ästhetischen Begriffen vgl. allgemein v. a. Fantham 1972, 165–173 und Wiseman 2003, 3–7, der sich speziell mit den negativen Konnotationen von *fucus* und *fucare* beschäftigt. S. unten zu Prop. 2,1,5–6 (Fn. 885) und zu Ov. am. 3,1,9–10 (S. 298 m. Fn. 1303–1304). Friedrich 1963, 42 irrt, wenn er diese Konjunktur für kaiserzeitlich hält und deswegen folgert, dass Frauen sowie Manieristen gefallen wollten.

272 Dazu unten S. 100 m. Fn. 453.

273 Vgl. Cic. orat. 78–79.

274 Vgl. Hor. ars 42.

275 S. etwa Curtius’ Zitat oben Fn. 126. Ahl 1984, 191–192 weist dagegen vor dem Hintergrund der Rhetoriken von Demetrios von Phaleron, Zoilos und Quintilian mit Vehemenz darauf hin, dass die Auffassung von Figuralität als ‚Ornat‘ im Wortsinne, nämlich als „adornment“ erst eine post-romantische sei.

276 Vgl. zum rhetorischen Ornat a) als empfohlenes (Kunst-)Mittel: Rhet. Her. 4,69 (*ut oratorie plane loquaris, ne nuda atque inornata inuentio uulgari sermone efferatur*); Cic. Att. 2,1–2; Hor. carm. 4,9,31; Quint. inst. 8,6,41 (*exornatur autem res tota maxime translationibus [...] verumtamen talis est ratio huiusce virtutis, ut sine adpositis nuda sit et velut incompta oratio, oneretur tamen multis*); b) als nur in Maßen empfohlenes (Kunst-)Mittel: Cic. Brut. 325 (zitiert oben Fn. 39); Hor. ars 445–448; c) als wohl nicht empfohlenes (Kunst-)Mittel (abhängig davon, für wie echt man das vorgegebene Caesar-Lob hält): Cic. Brut. 262 (*nudi* [sc. commentarii Caesaris] *enim sunt, recti et venusti, omni ornato orationis tamquam veste detracta*). Vgl. zum erotisch-ästhetischen Ornat a) als empfohlenes (Lock-)Mittel: Tib. 1,10,62; 2,3,29; Ov. am. 1,14,17; ars 3,111. 135. 138. 147. 152; b) als nicht empfohlenes (Lock-)Mittel: Prop. 1,2,1; 2,18b,36; 3,6,12; Tib. 1,8,11; c) dialektisch: Ov. am. 2,4,38; met. 1,497; 10,263–266.

Rhetoriken zurück und lässt sich bis zu den dort verwendeten Begriffen *κατασκευή* und *κόσμος* zurückverfolgen. Die auf *ornare* basierende Metaphorik, welche die römischen Rhetoriken durchzieht, ist jedoch spezifisch römisch.<sup>277</sup> Als Erklärung hierfür führt Elaine Fantham die römische Abscheu vor Nacktheit an.<sup>278</sup> Nacktheit ist bei den erotischen römischen Dichtern selbstredend positiv konnotiert,<sup>279</sup> sodass man diesbezüglich von einer großen Spannung zwischen Form und Inhalt ausgehen muss. P. Lowell Bowditch bemerkt diesbezüglich etwa: „Ornate and recherché Hellenistic exempla – elegy’s own form of ‚cosmetics‘ – ironically support the virtue of simplicity.“<sup>280</sup> In unserem Zusammenhang ist zudem eine Analogie interessant, die erst im 1. Jh. n. Chr. von Plutarch hergestellt wird: In seinem *Amatorius* (mor. 769c6–d4) vergleicht er den (kosmetisch-ästhetischen) ‚Ornat‘ einer Frau mit dem (rhetorischen) ‚Ornat‘, den ausgewählte Elemente<sup>281</sup> einer Rede verleihen können. Im Anschluss beklagt Plutarch die Instrumentalisierbarkeit der weiblichen Reize zu Positivem, aber auch zu Negativem. *Ex silentio* gilt also, dass der ‚rhetorische‘ Ornat ebenso instrumentalisiert werden kann wie der weibliche. Die Textanalysen werden zeigen, wie unentwirrbar Rhetorisch-Ästhetisches und Erotisch-Ästhetisches bei den erotischen Dichtern verwoben ist, sodass nie zu entscheiden ist, welche Instrumentalisierbarkeit der *puella*, dem Einzelgedicht, der gesamten Gattung oder bestimmten Topoi eigen ist. Bezeichnenderweise kann man das Vehikel der am intensivsten angewandten Bildersprache, der *militia amoris*, ebenfalls mit dem ‚Ornat‘ in Verbindung bringen, sodass sich die rhetorisch-ästhetische und erotisch-ästhetische Zweifelt um ein drittes militärisches<sup>282</sup> Element erweitern lässt.

<sup>277</sup> S. Fantham 1972, 166 m. Anm. 27: „No Greek writer seems to use *κόσμος* as a basis for metaphor or allegory.“

<sup>278</sup> S. Fantham 1972, 167.

<sup>279</sup> Dies gilt im Grunde für alle Autoren. Daneben findet man besonders bei Ovid Verse, die eher der Kunstschönheit vor der Naturschönheit den Vorzug geben, sie schließen jedoch – schon weil es oft um den Haarputz geht – die Möglichkeit ‚geschmückter Nacktheit‘ meist nicht aus; s. unten S. 279 m. Fn. 1230 (zu am. 1,1) und S. 297 m. Fn. 1300 (zu am. 3,1).

<sup>280</sup> Bowditch 2009, 408. Im Übrigen macht sie in ihrer von Foucault inspirierten Analyse noch ein weiteres ironisches Spannungsfeld zwischen der erwünschten Exklusivität der *puella* und der erwünschten Beliebtheit der Dichtung auf (408, Anm. 20). Dieser Ironie hatte sich – von Bowditch nicht zur Kenntnis genommen – Fear 2000 intensiv gewidmet, s. unten Fn. 526, 1233 und S. 321 m. Fn. 1412.

<sup>281</sup> Plutarch gebraucht hier als allgemeine Floskel den schon bei Aristot. poet. 1450b16 nicht gerade einfach zu verstehenden Terminus *ἡδύσματα*, präzisiert aber, was er darunter subsumiert wissen will: *μέλη καὶ μέτρα καὶ ῥυθμούς*.

Erwähnt sei weiterhin, dass nicht nur ästhetische Merkmale politisch sind, auch genuin politische Merkmale lassen sich in ästhetischen Termini formulieren. In solchen beschreibt etwa der Alt-Historiker Egon Flaig das Prinzipat selbst: Funktion und Wirkungsradius des römischen Senats – übrigens anders als oft zu lesen schon zu republikanischer Zeit – verortet er ganz im Ästhetischen, wenn er von der dort geltenden „definitive[n] Stilformel“ spricht, nach der „[d]ie Regeln der Verständigung – Wortergreifung, Meinungsäußerung, Beipflichtung – [...] hochgradig stilisiert“ waren.<sup>283</sup> Der anfängliche „Widerstand gegen die Monarchie“ war Flaig zufolge „zusehends zum Widerstand gegen deren unliebsame[] *Formen*“ geraten.<sup>284</sup> Vor allem der stadtrömischen *plebs* spricht er die Macht zu, einen „in ihrer Vorstellung zur Imago des guten Kaisers“ passenden Herrscher zu reklamieren, dessen ‚Macht‘ so vor allem auf „Interaktion und Kommunikation“ basiere,<sup>285</sup> d. h. auf „symbolisch geregelte[r] Gestik [und] Performanz.“<sup>286</sup>

Jenseits ausdifferenzierter Kriterien ästhetischer Politizität oder politischer Ästhetizität weisen theorieaffine Klassische Philologen schon seit geraumer Zeit darauf hin, dass transtextuellen Phänomenen, wie Hypertextualität<sup>287</sup> und vor allem Architextualität, auf deren Relevanz für das untersuchte Korpus bereits hingewiesen wurde, immer schon ein politisches Moment innewohnt. Speziell der Gattung komme so geradezu der Status einer Ideologie zu,<sup>288</sup> die – ähnlich wie es Rancière in seiner „Politik der Literatur“ definiert<sup>289</sup> – eine neue

282 Vgl. zum militärischen ‚Ornat‘ etwa die Junktur *classum ornare* sowie bei unseren Autoren (als Ideal vorgestellt) Hor. 4,3,7; Ov. met. 13,122.

283 Flaig 1992, 130–131.

284 Flaig 1992, 208, meine Hervorheb.

285 Flaig 1992, 93.

286 Flaig 1992, 81. Der spätere Band, Flaig 2004, widmet sich in ähnlichen Termini dann vor allem der republikanischen Zeit und untersucht (in Anschluss an Claude Nicolet, Paul Veyne und Christian Meier) deren „rituelle Grammatik“ (v. a. 181–212). Ähnlich formuliert auch Wallace-Hadrill 2008, 452: „Citizenship is no longer expressed through actions (voting, fighting) but through *symbols*.“ (meine Hervorheb.)

287 S. für die Produzentenseite Fowler 1997, 18: „Again, what would it mean to write a text which was not *politically and ideologically* intertextual, except to write a text which could not be read?“ Ferner für die Rezipientenseite Laird 1999, 37: „In my own view, the very detection of an intertext – no matter how palpable, demonstrable and well attested – is in the end ideologically determined.“

288 S. Conte 1992, 112: „[T]he rhetoric codified in the genre produces an ideology and a language [...] a mode of expression.“ Conte ähnelt hier in seiner Argumentation Barthes (s. oben Fn. 247). Vgl. Miller 1994, 40 m. Anm. 7: „[G]enres [...] become the constitutive codes of that society’s ideology.“

289 Dazu das folgende Kap. 2.3.1.

Sicht auf die Dinge eröffnen könne.<sup>290</sup> Alessandro Barchiesi erhebt diese politische Nuance der Gattung („Politicization“) sogar zu einem der drei Merkmale, die für augusteische Dichtung konstitutiv seien,<sup>291</sup> doch gelte dies nicht im gleichen Maße für deren hellenistische Hypotexte.<sup>292</sup> Einige Forscher gehen so weit, einen direkten Zusammenhang zwischen literarischer Produktion und gesellschaftlicher Beschaffenheit zu postulieren. So meint etwa Gian Biagio Conte: „Literature acts on cultural models which act on ‚real life‘ and transform it.“<sup>293</sup> Und auch Thomas Habinek vertritt eine ähnliche Position: „[L]iterature is [...] not only [...] a representation of society, but [...] an intervention in it as well.“<sup>294</sup>

An dieser Stelle muss ein Problem, das bereits in der Einleitung angeklungen ist,<sup>295</sup> noch einmal ins Bewusstsein gerufen werden, nämlich dass die eigene Interpretationssicht niemals ideologisch-neutral sein kann.<sup>296</sup> Vor diesem Hintergrund gilt es, das Potential der sehr offenen Primärtexte<sup>297</sup> freizulegen, und keine Ausbuchstabierung hinsichtlich der möglichen Subversion oder Affirmation Augustus’ Politik zu versuchen.

### 2.3.1 Rancière

Dass gerade künstlerische Merkmale Raum für Politisches bieten können, ist ein Gedanke, der bereits innerhalb antiker Rhetorik-Theorien aufzublitzen scheint. Schon Demetrios von Phaleron spricht (einer speziellen Form gesteigerter) Figuralität die Funktion zu, sich (politischer) Eindeutigkeit entziehen zu können: ἀληθινὸν δὲ σχῆμά ἐστι λόγου μετὰ δυοῖν τούτων λεγόμενον, εὐπρεπείας καὶ ἀσφαλείας [...] Πολλάκις δὲ ἢ πρὸς τύραννον ἢ ἄλλως βίαιόν τινα διαλεγόμενοι καὶ ὄνειδίσαι ὁρμῶντες χρῆζομεν ἐξ ἀνάγκης σχήματος λόγου.<sup>298</sup> Weiterhin erklärt er Figuralität zum goldenen Mittelweg (eloc. 294,5: ἄριστον

<sup>290</sup> S. Conte 1992, 121: „A genre does not add new information, but it shows things from a new point of view.“

<sup>291</sup> S. Barchiesi 2000, 167–168; vgl. Lowrie 2005a, 37.

<sup>292</sup> Zum architextuellen Umfeld, das sich von den Griechen unterscheidet, s. auch oben S. 58 m. Fn. 222–224.

<sup>293</sup> Conte 1992, 109.

<sup>294</sup> Habinek 1998.

<sup>295</sup> S. oben S. 15 die Ausführungen zu Kennedy.

<sup>296</sup> Vgl. Laird 1999, 12: „It has often been remarked that the study of ideology is itself ideological.“

<sup>297</sup> Vgl. Kennedy 1993, 57: „[F]or elegy is always open – inevitably open – to appropriation to represent ideological positions in the present.“

δὲ τὸ μεταξύ) zwischen angepasster Lobhudelei und riskanter offener Kritik.<sup>299</sup> Dieser Gedanke veranlasst Frederick M. Ahl, Demetrius als Anhänger der Rezeptionsästhetik *avant la lettre* aufzufassen: „Figured speech [...] is, then, criticism from which the speaker or writer himself stands back. He is safe because the critical links in thought must be established by his reader or listener: the text is incomplete until the audience completes the meaning.“<sup>300</sup>

Heutzutage hat vor allem Jacques Rancière – für die moderne französische Literatur – zu beweisen versucht,<sup>301</sup> dass Artistik im Kern politisch ist. Das gelingt ihm im Besonderen dadurch, dass er nicht mehr nur reale, machtpolitische Maßnahmen als ‚Politik‘ ansieht.<sup>302</sup> Unter ‚Politik‘ versteht er vielmehr die Festsetzung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt und bestimmte Subjekte als dazu fähig erachtet werden, besagte Objekte zu benennen und über sie zu verhandeln. Dies sei die Voraussetzung, um eine spezifische Form der Gemeinschaft zu gestalten.<sup>303</sup> Diese

298 Demetr. eloc. 287,3–4 und 289,1–2; vgl. Ahl 1984, 177. 186. Eine weitere Funktion, die man zumindest mit Blick auf die gesamte Rhetoriktradition instinktiv erwartet – nicht umsonst bezeichnet sie etwa Williams 1980, 191 als „the most interesting“ –, das *delectare*, führt im Gegenteil erst Quintilian (inst. 9,2,66) explizit neben der Rücksicht auf den guten Geschmack und dem Sich-Absichern ein.

299 Ahl 1984, 204 beklagt leidenschaftlich, dass wir heute nur diese beiden letzten überhaupt wahrzunehmen in der Lage sind: „For our mode of criticism allows only two kinds of speech: ‚direct criticism‘ and ‚flattery.“

300 Ahl 1984, 187, zur Unterstützung seines Arguments führt er Quint. inst. 9,2,65 an.

301 Dazu oben S. 21.

302 In diesem Punkt ähnelt Rancière Michel Foucault, s. Rancière 1995, 43–67, bes. 51. 55. Rancière 2011a, 91–96 sieht den Unterschied zu seinem Vorgänger darin, dass Foucault letztlich nur an der Macht über Objekte interessiert sei und es ihm dagegen aber genau daran gelegen sei, zu schauen, wie ein möglicher Objekt-/Subjektstatus und damit auch die grundsätzliche Möglichkeit von Gleichheit zustande käme. Für einen konzisen Überblick über die Unterschiede zwischen den Gesamtwerken beider vgl. Gabriel Rockhills Einführung zu Rancière 2011b, 1–7. Nichtsdestotrotz operieren auch reale machtpolitische Instanzen mit dem Rancière gemäßen Label „Sichtbarkeit“ (auch von deutschsprachigen Akteuren meist eher als „visibility“ bezeichnet): Sie ist beispielsweise erklärtes Ziel einer Vielzahl von Maßnahmen der GIZ (Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit). Und auch die Forschung zur Politik operiert mit diesem Begriff, vgl. z. B. Melville 2005, zur Antike speziell 259–282 und 283–308.

303 S. Rancière 2007, 11: „On la [sc. la politique] confond souvent avec la pratique du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. Mais il ne suffit pas qu’il y ait du pouvoir pour qu’il y ait de la politique. Il ne suffit pas même qu’il y ait des lois réglant la vie collective. Il faut qu’il y ait *la configuration d’une forme spécifique de communauté. La politique est la constitution d’une sphère d’expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d’argumenter à leur sujet.*“ (meine Hervorheb.)

Gestaltung verlaufe entlang „einer Neuaufteilung des Sinnlichen“, einer Verteilung (und Neuverteilung) der Zeit, des Platzes, der Sicht- und Hörbarkeit, die einem Individuum, aber auch einem Lebensbereich, in der Gesellschaft zukomme.<sup>304</sup> An diesem Punkt setzt die ‚Politik der Literatur‘ an, indem sie, die Literatur, (noch) Unsichtbares sichtbar macht, (noch) Unartikulierte artikuliert.<sup>305</sup> Man mag hier etwa an die *vetula*-Skoptik Horaz‘ denken.<sup>306</sup> Ein etwaiger pejorativer Rahmen spielt dabei im Sinne Rancières keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle: Viel entscheidender ist, dass (der Erotik von) alten Frauen (ein Text-)Raum gegeben wird, ein Raum, der im sozial-politischen Alltagsgeschehen ansonsten fehlt.

An die Rancièresche Definition knüpfen auch die beiden Literaturwissenschaftler Isak Winkel Holm und Frederik Tygstrup an und verbinden sie mit der sog. Deviationsästhetik:<sup>307</sup> Sie sind der Meinung, dass jede stilistische Deviation auch eine Deviation der damit verbundenen symbolischen Repräsentationsform sei.<sup>308</sup> Auf dieser Basis unterscheiden sie drei Modi der Deviation (oder „Aufteilung des Sinnlichen“, um mit Rancière zu sprechen): Deviation als 1) die Kreation von neuen Realitätsbildern, welche die dominierenden symbolischen Formen herausfordern, 2) die Exposition der Realitätsbilder, welche zum Fundus einer Kultur gehören, 3) die Transposition von Realitätsbildern, welche einem institutionellen Kontext angehören, in einen anderen.

304 S. Rancière 2007, 12: „Cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l’invisible forment ce que j’appelle le partage du sensible. L’activité politique reconfigure le partage du sensible.“ S. ferner Rancière 2000, 13–14.

305 S. Rancière 2007, 12: „L’expression ‚politique de la littérature‘ implique donc que *la littérature intervient* en tant que littérature *dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit*. Elle intervient *dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs*.“ (meine Hervorheb.)

306 Dazu unten Fn. 631. Vgl. auch die ebenfalls Horaz diskutierenden Ausführungen in Menninghaus 1999, 136–140 zur *vetula* als dem Anderen der Ideal-Ästhetik.

307 S. Holm u. Tygstrup 2012, 205. 207. Zur Deviationsästhetik s. oben Fn. 37.

308 Das nun Folgende gemäß Holm u. Tygstrup 2012, 207–211, wo sie an Cassirers Begriff der symbolischen Formen anknüpfen. Ihr Ansatz ist im Ganzen außerordentlich paradox: Einerseits wollen sie Literatur *partout* als soziales Feld im Sinne Bourdieus verstanden wissen, also losgelöst von jedweder formalen Qualität (206), andererseits ist ihr Eckpfeiler der Deviationsästhetik ohne deren Berücksichtigung gar nicht denkbar. Bewusst paradox formulieren sie zuallererst ihr Ergebnis (und wie andere Publikationen der beiden nahelegen: ihre *hidden agenda*), die gleichzeitig den *cultural turn* verabschiedet und feiert: Die Literaturpoetik als Teil der Kulturpoetik und gleichzeitig als etwas dieser letzteren völlig Äußerliches (211).

Überraschenderweise redet Rancière zwar von der „pureté“<sup>309</sup> der Poesie und von „l’art pour l’art“,<sup>310</sup> zieht dann aber zum Beweis seiner Thesen ausgerechnet den als Vater des realistischen Romans geltenden Flaubert heran: Hier zeigt sich erneut die eingangs<sup>311</sup> erwähnte Doppelgesichtigkeit des Terminus *l’art pour l’art*. Zum einen greift Rancière die Formel als „Schlagwort gegnerischer Polemik“ auf und scheint darunter eine Literatur zu verstehen, die das ganze Gegenteil einer „littérature engagée“ ist. Damit wendet sich Rancière insbesondere gegen Sartre,<sup>312</sup> dessen Konzept der engagierten Literatur schon vor Rancière andere verurteilt hatten, darunter auch ehemalige Anhänger desselben, wie z. B. Herbert Marcuse: „Je unmittelbarer direkt, expliziter politisch ein Werk sein will, desto weniger wird es revolutionär, subversiv sein: Es hat die Grenze zwischen Kunst und Propaganda überschritten.“<sup>313</sup>

Bei dieser Revision der eigenen Position hat vermutlich die sehr ‚ästhetische‘ Position Adornos eine Rolle gespielt, die in dessen Verdikt vom autonomen Kunstwerk als „höchst politische[m] Apolitische[n]“<sup>314</sup> zum Ausdruck kommt. Zum anderen aber fasst Rancière unter dem Terminus *l’art pour l’art* auch distinkte ästhetische Merkmale und Ideale auf: beispielsweise Flauberts „Verabsolutierung des Stils“,<sup>315</sup> mithin also die Tendenz, der Form den Vorrang

309 S. Rancière 2007, 11: „L’expression ‚politique de la littérature‘ implique que *la littérature fait de la politique en tant que littérature*. Elle suppose qu’il n’y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à *la pureté de leur art*, mais que *cette pureté même a à voir avec la politique*.“ (meine Hervorheb.)

310 S. Rancière 2007, 19, zitiert in Fn. 315.

311 S. S. 1–2.

312 S. Rancière 2007, passim, z. B. 11: „La politique de la littérature n’est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps.“ Und 13–14: „*Il n’y a donc pas de sens à parler d’un engagement de la poésie*. [...] *Ils [sc. les écrivains] utilisent les mots comme des instruments de communication et se trouvent par là engagés, qu’ils le veuillent ou non*, dans les tâches de la construction d’un monde commun.“ (meine Hervorheb.)

313 Marcuse 1987, 9.

314 S. Adorno 1990a, 409. Der späte Marcuse scheint auch einen Primat der Form vor dem Inhalt zu vertreten: „Die Kunst bedarf einer Form des Ausdrucks, die den Inhalt (das Gegebene) als verwandelte Realität [...] erscheinen läßt. Diese Welt des Widerspruchs entsteht in der ästhetischen Formgebung.“ (Marcuse 1987, 20), vgl. dazu ebenfalls Adorno 1996, 359: „So wenig es in der Kunst auf die Wirkung, so sehr es auf ihre eigene Gestalt ankommt: ihre eigene Gestalt wirkt gleichwohl.“ Eine kurze und prägnante Darstellung von Adornos ästhetischem Formbegriff bietet Wesche 2018, 162–173, vgl. zu dessen Stärken und Schwächen Geulen 2019, 9–13.

315 S. Rancière 2007, 19: „Dans les déclarations mêmes de *l’art pour l’art*, il fallait lire la formule d’un égalitarisme radical. Cette formule ne renversait pas seulement les règles

vor dem Inhalt zu geben, was m. E. nicht als *l'art pour l'art* sondern als Artistik bezeichnet werden sollte.

In letzter Zeit wird die Frage der Politizität von Literatur unter französischen Intellektuellen wieder kontrovers diskutiert. Anlass ist der Roman *Soumission* des unlängst als Homer bezeichneten Autors Michel Houellebecq,<sup>316</sup> welcher schon vor seinem Erscheinen in Frankreich<sup>317</sup> am 7. Januar 2015 Kontroversen ausgelöst hat. Insbesondere an einer im Interview<sup>318</sup> geäußerten Bemerkung Michel Houellebecqs hat sich eine Kritik entzündet, der eine uneingestanden sartrische Definition von Literatur zugrunde liegt.<sup>319</sup> Auf die Frage des Journalisten Silvain Bourmeaus nach der „responsabilité littéraire“ hatte Houellebecq geantwortet, indem er das bekannte Diktum Marx'<sup>320</sup> variierte:

des arts poétiques mais tout un ordre du monde, tout un système de rapports entre des manières d'être, des manières de faire et des manières de dire. *L'absolutisation du style* était la formule littéraire du principe démocratique d'égalité.“ Bei Adorno lässt sich eine ähnlich selektive Aneignung „ganz bestimmte[r] Züge der Epochenbewegung, und zwar vor allem d[er] Vorliebe für die klare artistische Konstruktion“ feststellen, vgl. Simonis 2000, 473–572, h. 476.

<sup>316</sup> S. Maris 2015, 15. 125. So unbefriedigend dieser Vergleich aus gräzistischer Sicht wirkt, passt er doch im Hinblick auf die von den Autoren repräsentierte Gattung, Epos/Roman, besser als die Betitelung Bob Dylans, den die Schwedische Akademie wegen der repräsentierten ‚kleinen Form‘ treffender als Horaz o. ä. hätte bezeichnen sollen.

<sup>317</sup> In Deutschland ist der Roman am 16.01.2015 erschienen und hat ebenfalls heftige Debatten ausgelöst, die aber vor allem vor dem Hintergrund der Pegida-Bewegung, d. h. inhaltlicher Natur und so gut wie gar nicht auf die (ethische) Rolle des Schriftstellers fokussiert waren. Seine Verweigerungshaltung wird zwar wahrgenommen, aber nicht kritisiert, vgl. z. B. Nirls Minkmar: „Der Mann im Parka muss etwas sagen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.01.2015: „Er übt Verantwortung als Schriftsteller aus, indem er sie verweigert. Dass er gekommen ist, trotz der Drohungen gegen ihn, trotz seiner Scheu, dass er vor das Publikum getreten ist, das allein war an jenem Abend die Botschaft. Mehr geht in seiner Welt nicht: Er zeigte sich als freier Mann.“

<sup>318</sup> Houellebecq gab das Interview am 19.12.2014 im Verlagshaus Flammarion unter der Bedingung, dass es vorab im Ausland („Scare Tactics: Michel Houellebecq Defends His Controversial New Book“, in: *The Paris Review*, 02.01.2015; „Eine islamische Partei ist eigentlich zwingend“, in: *Die Welt*, 03.01.2015) erscheinen sollte.

<sup>319</sup> Wie sehr diese vor allem unter Literatursoziologen grassiert, belegt eindrücklich Sapiro 2011, die ihre 720 Seiten starke Untersuchung mit Sartre enden lässt und zeitgenössischen Autoren auf den ihnen gewidmeten fünf Seiten eine „Ethik der Form“ anempfiehlt, sie gleichwohl aber vor der Wahl eines Sujets „um des Skandals willen“ warnt. Attridge 2004, 13 prägt für diese von mir als ‚sartrisch‘ bezeichnete Herangehensweise an Literatur den Terminus „instrumentalism“: „[I]t judges the literary work according to a pre-existing scheme of values, on a utilitarian model that reflects a primary interest somewhere other than in literature.“

<sup>320</sup> Vgl. Marx 1969, 7, die 11. These über Feuerbach: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretirt*; es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.“

Je ne prends pas parti, je ne défends aucun régime. Je dénie toute responsabilité, je revendique l'irresponsabilité même, carrément. Sauf lorsque je parle de littérature dans mes romans, là je m'engage comme critique littéraire. Mais ce sont les essais qui changent le monde.

In der Klassischen Philologie gibt es unabhängig von Rancière, aber vergleichbar, einige Ansätze, sich von einem auf Machtpolitik zentrierten Politikbegriff zu lösen. Diesbezüglich ist vor allem Thomas N. Habinek hervorzuheben – übrigens auch ein Anhänger der sog. Deviationsästhetik.<sup>321</sup> In Anlehnung<sup>322</sup> an anders<sup>323</sup> akzentuierte Konzepte Foucaults, subsumiert er unter dem Politischen Folgendes: „concepts of self and other, practices of oppression and exploitation, relationship to luxury goods, organization of time and space, conventions of naming, emergence of an ideology of individual autonomy.“<sup>324</sup> Besonders in der „Organisation von Zeit und Raum“ lässt sich eine vergleichbare Tendenz zu Rancières Begriff des Politischen ausmachen. Wo es für die hier diskutierten Primärtexte sinnvoll und möglich erscheint, soll Habineks relativ unspezifische Bestimmung miteinbezogen werden.

Weitaus spezifischer ist dagegen der Begriff der ‚Werkpolitik‘. Diesen ursprünglich von dem Germanisten Steffen Martus<sup>325</sup> geprägten Begriff hat der Klassische Philologe Cédric Scheidegger Lämmle für antike Texte fruchtbar zu machen versucht. Trotz vergleichbarer Termini besteht kein Bezug zu Rancière. Nach Scheidegger Lämmle bezeichnet Werkpolitik „das umfassende Aushandlungsgeschehen [...], das der Wahrnehmung und Rekonstruktion eines Werkzusammenhangs als eines Œuvres voraus- und mit ihnen einhergeht.“<sup>326</sup> Verglichen mit Rancière sind die Begriffsimplicationen also nicht mehr so universal angesetzt: Während nach Rancière die Literatur in jedes x-beliebige gesellschaftliche Interaktionsgeschehen eingreift, geht es hier um Aushandlungen im literarischen Feld: genauer, um den werkimmanenten Anspruch auf Teilhabe an

321 S. Habinek 2010, 219.

322 S. Habinek 1990, 166 m. Anm. 2. Aber auch ohne Bezug auf Foucault und/oder Rancière stößt man auf ähnliche Formulierungen, wie sie auch aus deren Feder stammen könnten, s. etwa Feldherr 2010, 7: „the poet [sc. Ovid ...] creates a new space for the experience of power.“

323 S. oben Fn. 302.

324 Habinek 2002, 56.

325 S. Martus 2007. Dem für Habinek wichtigen Foucault kommt auch bei Martus eine zentrale Stellung für die Begriffspräzisierung zu, vor allem hinsichtlich des ‚Werkes‘, erstaunlicherweise nicht so sehr hinsichtlich der ‚Politik‘. Die Relevanz von Werkpolitik in der Antike sieht Martus übrigens in Platons Phaidros erstmals artikuliert (28).

326 Hier und die folgenden Paraphrasen, soweit nicht anders angegeben, nach Scheidegger Lämmle 2016, 69.

der Aufmerksamkeitsökonomie im literarischen Betrieb. Dabei stehen wieder – wie bei Rancière – „Möglichkeiten der Visibilisierung und Invisibilisierung“, da sie ja als „fundamentale Formen der Aufmerksamkeit“ begriffen werden, im Zentrum.<sup>327</sup> Besonders anknüpfungsfähig im Hinblick auf artistische Literatur erscheint der Zusammenhang in der Werkpolitik zwischen Aufmerksamkeit, „d[em] ,Seltene[n]‘ und d[em] ,Feine[n]“:

Das Werk dient nicht zuletzt der Verfeinerung der Aufmerksamkeit [...]. Das ‚Seltene‘ und das ‚Feine‘ spielen jetzt als Leitbegriffe der Werkästhetik ebenso eine Rolle.<sup>328</sup>

Werkpolitik zielt immer wieder darauf, daß die Kompetenz, ‚Feinheiten‘ wahrzunehmen und mit dem Einzel- oder Gesamtwerk ‚behutsam‘ umzugehen, als relevant anerkannt wird.<sup>329</sup>

Letztlich erweitert Scheidegger Lämmle den Begriff wieder, nachdem er ihn, wie dargestellt, verengt hatte. Denn er möchte nicht nur die ‚Politik‘ seiner Forschungsobjekte, der antiken Texte, diskutieren. In einer ähnlichen Weise, wie ich oben das an den zu analysierenden Texten festgestellte ‚Wechselspiel‘ zwischen Form und Inhalt auch auf meine Arbeit selbst bezogen habe,<sup>330</sup> möchte auch Scheidegger Lämmle seine Forschung selbst als Aushandlung begreifen: „Unter diesem Begriff sollen die Prozesse der Aushandlung und des Ausgleichs diskutiert werden, denen sich auch diese Arbeit selbst stellt, wenn sie verschiedenartige Ansätze und Perspektiven in einer Synthese zu einen sucht.“<sup>331</sup>

In diesem Sinne soll der Begriff der Aushandlung sowohl auf Ebene der Textanalyse als auch hinsichtlich der Forschungsmethode berücksichtigt und produktiv gemacht werden, schließlich kann das Unterfangen, aus einer univoken pro- oder anti-augusteischen Sicht ausbrechen zu wollen, nur als Aushandlungsprozess gelingen.

<sup>327</sup> Martus 2007, 18.

<sup>328</sup> Martus 2007, 32.

<sup>329</sup> Martus 2007, 41–42.

<sup>330</sup> S. oben S. 35.

<sup>331</sup> Scheidegger Lämmle 2016, 69.