

Katharina Pohl

**Dracontius:**  
*De raptu Helenae*

Einleitung, Edition, Übersetzung  
und Kommentar

Klassische Philologie

Palingenesia 114

Franz Steiner Verlag

Katharina Pohl  
Dracontius: *De raptu Helenae*

# **PALINGENESIA**

Schriftenreihe für Klassische Altertumswissenschaft

Begründet von Rudolf Stark

Herausgegeben von CHRISTOPH SCHUBERT

Band II4

Katharina Pohl

# Dracontius: *De raptu Helenae*

Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

Coverabbildung:

Phönix in einem Mosaik aus Antiochia am Orontes, jetzt im Louvre.  
Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, publ. par l'Académie  
des Inscriptions et Belles-Lettres 36, 1938, 100.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2019

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-12216-0 (Print)

ISBN 978-3-515-12243-6 (E-Book)

CARISSIMIS PARENTIBUS



## INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT .....	9
I EINLEITUNG .....	11
1. Der Dichter Dracontius .....	11
1.1 Leben und Werk .....	11
1.2 Kultur im vandalischen Afrika .....	17
2. Das Epyllion ‘De raptu Helenae’ .....	21
2.1 Anlage und Interpretation .....	21
2.2 Die Gattung Epyllion .....	48
2.3 Sprachgebrauch und Stilistik .....	52
3. Strukturelle und stoffliche Vorbilder .....	58
3.1 Allgemeines .....	58
3.2 Der antike Roman als ein strukturelles Vorbild .....	60
3.3 Der Doppelbrief Paris – Helena [Ov.] epist. 16. 17 .....	61
3.4 Die ‘Acta diurna belli Troiani’ des Dares Phrygius .....	62
3.5 Die Ἀρπαγή Ἑλένης des Kolluthos .....	64
3.6 Die mythologische Tradition des Raubs der Helena .....	64
3.7 Der Umgang des Dracontius mit dem Mythos .....	71
4. Überlieferung .....	75
4.1 Handschriftenbeschreibung .....	75
4.2 Entstehung des Codex N .....	84
4.3 Die Wiederentdeckung des Codex und die modernen Editionen .....	91
II EDITION MIT ÜBERSETZUNG .....	93
Conspectus Siglorum .....	93
De raptu Helenae (Romul. 8) .....	94
III KOMMENTAR .....	139
Prooem 1–60 .....	140
Hauptteil I: 61–212 Vom Ida nach Troja .....	187
Hauptteil II: 213–384 Die Salamisgesandtschaft .....	277
Hauptteil III: 385–434 Der Seesturm .....	363
Hauptteil IV: 435–585 Helena und Paris – Der ‘Raub’ .....	397
Hauptteil V: 586–647 Ankunft in Troja .....	494
Epilog 648–655 in Epithalamiengestalt .....	528

IV BIBLIOGRAPHIE.....	533
1. Hilfsmittel, Standardwerke und Fragmentsammlungen.....	533
2. Editionen, Kommentare und Übersetzungen zu Dracontius.....	534
3. Editionen und Kommentare (zu anderen Autoren).....	535
4. Sekundärliteratur.....	537
V INDICES.....	549
1. Index locorum.....	549
2. Index nominum et rerum.....	568

## VORWORT

Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken,  
das tut alles im Namen des Herrn Jesus  
und dankt Gott, dem Vater, durch ihn.  
(Kolosser 3,17)

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2016 von der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal angenommen wurde. Die Disputation fand am 11. Juli 2017 statt.

Daß die Dissertation zu einem Abschluß finden konnte, ist das Verdienst vieler Menschen. Jeder einzelne weiß besser, als es diese Zeilen fassen, was „mein Dracontius“ ihnen verdankt. Da aber die Menschen ohne Gott nichts vermögen, steht für mich an erster Stelle der Dank an den Herrn Jesus Christus.

Von Herzen danke ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Stefan Freund für die Betreuung der Dissertation, seine großzügige Förderung und Hilfe, seine Geduld, die Freiheit, die er mir in allen Entstehungsphasen des Buches gewährt hat, und die ertragreichen Stunden, in denen er mit mir über Dracontius diskutiert hat. Ohne ihn hätte diese Arbeit nicht zustande kommen können.

Herrn Prof. Dr. Christoph Schubert (Erlangen) sage ich ganz herzlichen Dank für die Übernahme des Zweitgutachtens, für seine geduldige Unterstützung, für die vielen klugen Hinweise und Ratschläge, für seinen philologischen Blick, für die Aufnahme der Arbeit in seine „Palingenesia“ und seine Argusaugen bei der Lektüre des Manuskripts.

Den übrigen Mitgliedern der Prüfungskommission Prof. Dr. Jochen Johrendt, Prof. Dr. Elisabeth Stein und Prof. Dr. Konrad Vössing (Bonn) danke ich für die Durchführung des Promotionsverfahrens, die mutmachenden Gespräche und hilfreichen Anmerkungen.

Meinem Hallenser Lehrer Herrn Prof. Dr. Rainer Jakobi danke ich für alles, was ich von und bei ihm während des Studiums lernen durfte, für seine wohlwollende Förderung, die Anregung zum Thema und die Betreuung in den ersten Monaten.

Als Freunde und Kollegen hatten Oliver Humberg, PD Dr. Meike Rühl, Jun.-Prof. Dr. Stefan Weise und in unschätzbare Weise Elisabeth Lösch immer ein offenes Ohr, freie Zeit, aufmunternde Worte und inspirierende Ideen für mich. Besonderer Dank gebührt Dr. Marcus Beck (Halle / Saale) für seine Zeit, in der er mit mir die Überlieferung des Dracontius diskutiert hat, und sein unbestechliches philologisches Urteil.

Prof. Dr. Otto Zwierlein (Bonn) hat mit mir einen herzlichen Austausch und Kontakt gepflegt. Die Früchte seiner Arbeit konnte ich großzügigerweise bereits vor ihrer Publikation genießen, wofür ich ihm von Herzen Dank sage. Prof. Dr. Michael D. Reeve (Cambridge) hat dankenswerterweise den Neapolitanus einer

genaueren Prüfung unterzogen und mir freigebig seine Ergebnisse zukommen lassen. Für manch diskutierte Stelle danke ich Herrn PD Dr. Thomas Riesenweber.

Die Teilnehmer des Wuppertaler Forschungskolloquiums haben in fast jedem Semester mit mir bereitwillig über 'Kritisches und Exegetisches' diskutiert: Dr. Robert Cramer, Dr. Donato De Gianni, Alina Hund, PD Dr. Nina Mindt, Sven Rohde, Laura Schleicher (die mir dankenswerterweise auch große Teile des Korrekturlesens abnahm), Dr. Hedwig Schmalzgruber (Potsdam), Martin Schmidt, Katrin Schürmann und Jun.-Prof. Dr. Monika Vogel. Besonders gedankt sei Prof. Dr. Thomas Gärtner (Köln), der stets zu den Sitzungen anreiste und mir Manuskripte zu seinen Dracontiana zur Verfügung stellte.

Ein großer Dank geht an die VG Wort für die freundliche Übernahme der Druckkosten sowie an Katharina Stüdemann und Sarah-Vanessa Schäfer vom Franz Steiner Verlag für ihre Hilfe bei der Erstellung des Buches. Ebenfalls gedankt sei den Mitarbeitern der Biblioteca nazionale di Napoli für die unkomplizierte Bereitstellung der Handschriftenscans sowie ihre freundliche Hilfe bei meinem Besuch im März 2015.

Den liebsten Dank sage ich meinen Eltern für ihre Unterstützung, ihre Fürsorge und dafür, daß sie mir ein Studium meiner Wahl ermöglicht haben. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Wuppertal, am Reformationsfest 2018

Katharina Pohl

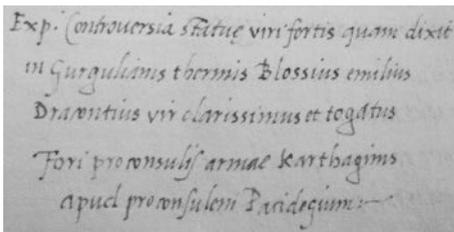
## I EINLEITUNG

Die hier vorliegende Einleitung zum Kommentar zu ‘De raptu Helenae’ des Dichters Dracontius diskutiert kurz das Umfeld, in dem das Gedicht entstanden ist, strebt jedoch keine neuen Hypothesen zu Datierungsfragen oder zum Leben im vandalischen Nordafrika an. Als Einleitung zum Kommentar will sie in Kombination mit diesem das bisher noch nicht (ausführlich) kommentierte<sup>1</sup> und in deutscher Sprache erschlossene Gedicht erklären und einem interessierten Fachpublikum zugänglich machen. Dazu versucht sie, in knapper Form die aus der Beschäftigung mit Romul. 8 hervorgegangenen Erkenntnisse zu bündeln.

### 1. DER DICHTER DRACONTIUS

#### 1.1 Leben und Werk<sup>2</sup>

Der Dichter Dracontius hat im vandalischen Afrika an der Schwelle vom 5. zum 6.



Jahrhundert die literarische Landschaft entscheidend geprägt – aber über sein Leben ist kaum etwas bekannt. Er lebte im von den Vandalen beherrschten Karthago,<sup>3</sup> gehörte zur römischen Oberschicht der afrikanischen Provinz und arbeitete dort als Anwalt für den Prokonsul (*togatus fori proconsulis*).<sup>4</sup> Letzteres

- 1 Der verdienstvolle Kommentar zu Romul. 8, den ÉTIENNE WOLFF 1987 als Teil seiner Dissertation verfaßt hat, ist inzwischen wegen der Publikation als Microfiche leider sehr schwer zugänglich. Unzugänglich waren mir die offenbar ungedruckten Arbeiten NICOLÒ SILVIO GAVUGLIO: *Il De raptu Helenae di Draconzio*. Edizione critica, traduzione e commento, Milano 2012 (zitiert in BISANTI 2017) und PAOLA TEMPONE: *Il De raptu Helenae di Draconzio (Romul. 8)*. Introduzione, testo, traduzione e commento, Umbertide 2018, worauf mich DONATO DE GIANNI aufmerksam macht.
- 2 Für einen Überblick über die bisherige Forschung s. BISANTI 1983, BIANCA MARIA MARIANO in CASTAGNA 1997, 36ff. und STOHR-MONJOU 2015–2016.
- 3 Mit der ‘Satisfactio’, die an den Vandalenkönig Gunthamund gerichtet ist, dessen Regierungszeit die Jahre zwischen 484 und 496 umfaßt (VÖSSING 2014, 207), ist ein Dokument überliefert, das eine ungefähre zeitliche Eingrenzung ermöglicht.
- 4 In der unten, Anm. 5, abgedruckten *scriptio* wird er als *uir clarissimus* beschrieben (für die Bezeichnung s. KIRSTEN GROSS-ALBENHAUSEN: *Vir clarissimus*, DNP 12/2, 241).

geht aus der *subscriptio*, die sich in der Handschrift N hinter Romul. 5 (f. 11r) befindet, hervor.<sup>5</sup>

Von seinem Grammatiklehrer, der wohl auch gleichzeitig sein Rhetoriklehrer war, wissen wir zumindest den Namen, Felicianus.<sup>6</sup> Ihm widmet der Dichter sein Werk, ihn preist er als Förderer und Inspirationsquelle seiner dichterischen Fähigkeiten.<sup>7</sup>

Hauptsächlich eine Episode seines Lebens ist bekannt:<sup>8</sup> Dracontius mußte viele Jahre in Haft verbringen, da er wohl – so kann man satisf. 93f. entnehmen – einen fremden Herrscher in einem nicht erhalten gebliebenen Gedicht gepriesen hatte. Aber auch dies liegt in seinen Details im Dunkeln.<sup>9</sup>

- 5 *Exp.(licit) Controversia statuę viri fortis quam dixit in Gurgulianis (Gargilianis corr. VON DUHN) thermis Blossius emilius Dracontius vir clarissimus et togatus Fori pro consulis armae (almae corr. VON DUHN) Karthaginis apud pro consulem Pacidegium (Pacideium corr. VON DUHN) (N, f.11r).* Diese *subscriptio* ist das einzige Zeugnis für den vollen Namen des Dichters und seinen Rang. Die Amtsbezeichnung *togatus* weist auf seine Tätigkeit als Anwalt hin (gegen Ende des vierten Jahrhunderts ist diese Bedeutung belegt, s. ARTUR STEINWENTER: *Togatus*, RE 6 A 2, 1666f.; für Dracontius ist sie umstritten: Neben 'Anwalt' [FRIEDRICH VOLLMER: *Dracontius*, RE 5, 2, 1635–1644, WEYMAN 1926, 142, ROMANO 1959, 10, PIERRE LANGLOIS: *Dracontius*, RAC 4, 252], wurde „juge“ [COURTOIS 1955, 258, Anm. 5], „Jurist“ [OVERBECK 1973, 67], „abodago, fiscal o procurador“ [DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 45] vorgebracht. S. für eine ausführliche Untersuchung SCHETTER 1989, der auch überzeugend den Vorschlag MOUSSYS 1985, 16, Dracontius sei später Richter geworden, als Spekulation zurückweist). Auch nimmt der Dichter hier und da selbst Bezug auf seinen Beruf: laud. dei 3,630f. 654–657. 659f.: gegen Romul. 7,123 als Beleg wendet sich ZWIERLEIN 2017, 85–87.
- 6 Die Handschrift N überliefert ihn im Titel zu Romul. 1 (*Prefatio Dracontij discipuli ad grammaticum Felicianum, ubi dicta est metro Trochaico cum fabula ylae*). Für die „Personalunion von *grammaticus* und *rhetor*“ s. KAUFMANN 2006 (a), 16 und Anm. 37, VÖSSING 1997, 572.
- 7 Laut der *communis opinio* sind die beiden Praefationes (Romul. 1 und 3) die Widmungsgedichte zum jeweils folgenden Werk (also zu Romul. 2 und 4; dies legen auch die Überschriften des Codex nahe). Die Anlage der Handschrift macht es aber nicht besonders wahrscheinlich, daß uns die Sammlung vollständig und in der von Dracontius beabsichtigten Weise vorliegt (s. die Handschriftenbeschreibung, wo auch aufgrund bestimmter Indizien erwogen wird, daß die Vorlage vielleicht gar keine Überschriften besaß). Daher kann es vielleicht nicht ausgeschlossen werden, daß der Dichter seinem Lehrer all seine kleineren Werke in der Form widmen wollte (man vergleiche die unterschiedlichen 'Praefationes' des Ausonius).
- 8 Aufgrund der schlechten Überlieferungslage können kaum weitere Aussagen über das Leben des Dichters getroffen werden. Für eine Zusammenstellung der Versuche, Beziehungen zu verschiedenen Inschriften und anderen Zeugnissen herzustellen, vgl. BODELÓN 2001.
- 9 Immer wieder gab es Versuche, den Adressaten des Gedichts zu identifizieren, doch ist eine endgültige Klärung bisher nicht gelungen. Vorgebracht wurden bereits der oströmische Kaiser Zenon, der um Intervention in Nordafrika hätte gebeten werden können (dies vermuteten VOLLMER, COURTOIS 1955, 208, ROMANO 1959, 20f.). KUIJPER 1958, 11ff., der ebenso wie PROVANA 1913, 29ff. Kritik an dieser These übt, da solch ein Vergehen wohl eher mit dem Tod bestraft worden wäre, schlägt dagegen Theoderich vor. MOUSSY (MOUSSY / CAMUS 1985, 29) und DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 65ff. sprechen sich hingegen für Odoaker aus. Auf große Gegenliebe (z. B. bei STEINACHER 2016, 278) stößt der Vorschlag von WOLFF 1998 und MERRILLS 2004 (ohne Erwähnung WOLFFs), die vermuten, daß die Bestrafung des Dichters mit der Nachfolge des Vandalenkönigs Hunerich zusammenhänge. So habe er möglicherweise Hunerichs Sohn Hilderich ein Gedicht gewidmet (so WOLFF; Hunerich wird von MERRILLS als Adressat bevorzugt), der aber die Herrschaft gar nicht übernommen habe; diese ging 484 an Gunthamund (für Rivalitäten unter den Vandalen s. auch BOCKMANN 2012, 34ff.). Problema-

Dracontius hat sowohl christliche als auch kleinere profane Gedichte verschiedenster Gattungen, teilweise mythologischen Inhalts, verfaßt. Zu den christlichen Gedichten gehören die ‘Laudes dei’, ein Lobgedicht auf Gott in drei Büchern. Außerdem ist die ‘Satisfactio’ dazu zu zählen, ein Rechtfertigungsgedicht des Dichters an den Vandalenkönig Gunthamund mit der Bitte, wieder aus der Haft entlassen zu werden. Die paganen Gedichte sind zum einen zu den sogenannten ‘Romulea’ zusammengestellt, zum anderen findet sich das davon unabhängig überlieferte Epyllion ‘Orestes’<sup>10</sup> sowie zwei kleine Gedichte (‘De mensibus’ [24 Verse] und ‘De origine rosarum’ [14 Verse]). Kenntnis haben wir zudem von einem verlorenen Gedicht auf Thrasamund.<sup>11</sup>

Die unter dem Titel ‘Romulea’ auf uns gekommenen Gedichte sind die folgenden:

Romul. 1 ‘Praefatio ad grammaticum Felicianum’

Das erste Gedicht ist als Widmung an und Lob für den Lehrer Felicianus gestaltet. Es umfaßt 21 Verse, in denen der Lehrer für seinen gemeinsamen Unterricht von Vandalen und Römern herausgehoben und als Inspirationsquelle des Dichters benannt wird.

Romul. 2 ‘Hylas’

Dieses Gedicht umfaßt 163 Verse und behandelt den Hylas-Mythos in einer innovativen Art und Weise, indem es ihn vom Argonautenmythos abkoppelt. Daß die Nymphen sich in Hylas verlieben, ergibt sich als Rache der Venus, weil Clymene über deren Stelldichein mit Mars geplaudert hatte.

Romul. 3 ‘Praefatio ad grammaticum Felicianum’

In diesem Widmungsgedicht von 20 Versen an den Lehrer Felicianus wird die Fruchtbarkeit der Erde, die durch Bewässerung ermöglicht wird, als Gleichnis für die dichterische Produktion nach der Ausbildung bei Felicianus durchgeführt.

Romul. 4 ‘Verba Herculis cum videret Hydrae serpentis capita pullare post caedes’

tisch bleibt dabei aber die Formulierung *ignotus dominus*, da man davon ausgehen kann, daß die Vandalenherrscher dem Dichter bekannt sein dürften, und so doch der Kaiser Zeno (ohne die Bitte um Intervention) Adressat gewesen sein könnte (so VÖSSING, mündlich). Trotz aller Unsicherheit ist das Ereignis doch ein wichtiges Zeugnis für den unerbittlich durchgreifenden Umgang des Königs Gunthamund mit Verfehlungen und damit für seinen Charakter (OVERBECK 1973, 69). Zwei verschiedene Gefängnisaufenthalte postuliert WOLFF 2004, 124f.

10 Für den Titel s. ROSSBERG 1878, 3f.

11 Bezeugt bei Bernardino Corio, in seiner ‘Patria historia’. Hinzu kommen zwei Verse, die Tristano Calco in seiner ‘Historia patriae’ zitiert, die aber keinem heute bekannten Gedicht zugeordnet werden können (s. auch Kap. 4.2 zur Überlieferung). Außerdem überliefert das Florilegium Veronense (fol. 1r) Verse, die in keinem anderen Gedicht begegnen. Schließlich verweist Dracontius selbst satisf. 93f., wie oben S. 12 erwähnt, auf ein Preisgedicht für einen fremden Herrscher.

In der Fiktion des rhetorischen Gedichts von 53 Versen wendet sich Herkules klagend an Jupiter im Angesicht der Hydra, deren Köpfe beständig nachwachsen.

Romul. 5 ‘Controversia de statua viri fortis’

Diesem poetisch-rhetorischen Stück von 329 Versen liegt folgender Fall zugrunde: Für seine Verdienste erhält ein Reicher eine Statue und das Asylrecht für sie. Er wünscht sich außerdem den Tod seines *inimicus*, eines Armen. Der flüchtet sich nun zu der Statue.

Romul. 6 ‘Epithalamium in fratribus dictum’

Dracontius dankt in diesem Gedicht, das 122 Verse umfaßt, dem Victor für seine Hilfe bei der Haftentlassung; großes Thema ist die Hochzeit von dessen Söhnen mit zwei Schwestern.

Romul. 7 ‘Epithalamium Ioannis et Vitulae’

Das aus 159 Versen bestehende Gedicht verfaßt Dracontius während seiner Haft. Er bittet um Hilfe für seine Entlassung und schreibt das Epithalamium, das er dem Brautpaar widmen würde, wenn er anwesend sein könnte.

Romul. 8 ‘De raptu Helenae’

In diesem Epyllion behandelt Dracontius in 655 Versen die Vorgeschichte des trojanischen Krieges.

Romul. 9 ‘Deliberativa Achillis, an corpus Hectoris vendat’

Bei diesem poetisch-rhetorischen Stück handelt es sich eher um eine Suasorie denn um eine Deliberatio. Dem Achill wird in 231 Versen geraten, den Leichnam Hektors herauszugeben.

Romul. 10 ‘Medea’

Der Mythos um Medea wird in 601 Versen ausgeführt. Die Besonderheit der dracontianischen Gestaltung liegt zum einen darin, den klassischen Tragödiensstoff in ein Epyllion zu kleiden, zum anderen, seine Medea-Gestalt in die Hexen- und Zaubereinnentradition zu stellen.

Herausragende Stücke in diesem Corpus sind der ‘Raptus Helenae’ und die beiden anderen Epyllia, eine dichterische Form, die im vandalischen Africa einen besonderen Höhepunkt erreichte.<sup>12</sup> Die Blüte des Epyllions wird heute beinahe ausschließlich<sup>13</sup> durch die Dichtungen des Dracontius repräsentiert, dessen Oeuvre als einziges der zeitgenössischen Dichter nahezu vollständig erhalten geblieben ist.

12 S. dazu BRIGHT 1987.

13 In sein Umfeld gehören etwa auch die ‘Aegritudo Perdicae’ und Reposians ‘Concubitus Martis et Veneris’.

Dies kann ein Hinweis auf die hohe Bedeutung und Wertschätzung seiner Werke sein.<sup>14</sup>

Gerade das Nebeneinander von christlichem und traditionell paganem Dichten macht den Autor generell und speziell für seine Zeit zu einem besonders interessanten Forschungsgegenstand. Es zeigt, wie präsent beide Kulturelemente waren und unabhängig voneinander wirkten.<sup>15</sup>

Wie unten (s. Kap. 4. Überlieferung) näher ausgeführt wird, besitzen wir die Sammlung der profanen Gedichte in nur einer einzigen Handschrift, dem Neapolitanus N. Der heute im allgemeinen über diese gesetzte Titel ‘Romulea’ ist in einer Veroneser Handschrift, dem Florilegium Bibl. cap. CLXVIII (155), überliefert, die aus dem achten und neunten Gedicht wenige Verse zitiert. VOLLMER<sup>16</sup> und SCHMIDT<sup>17</sup> halten dies für den Originaltitel.<sup>18</sup> Zweifel daran sowie an der Zusammenstellung der Sammlung durch Dracontius sind freilich angesichts der Überlieferungslage angebracht.<sup>19</sup> Für den Titel böte sich als neutrale Alternative die von DIAZ DE BUSTAMANTE genutzte Bezeichnung ‘Carmina profana’ an, die damit auch einen Gegensatz zu den christlichen Gedichten ausdrückte. Unter die ‘Carmina profana’ des Dracontius sind jedoch zusätzlich der ‘Orestes’ und die kleinen Gedichte ‘De mensibus’ und ‘De origine rosarum’ zu subsumieren, so daß die 10 in N überlieferten Gedichte nur einen Teil davon ausmachen.<sup>20</sup> Der Konvention folgend sei in dieser Arbeit jedoch weiterhin von ‘Romulea’<sup>21</sup> gesprochen.

14 QUARTIROLI 1946, 170; AGUDO CUBAS 1978, 264. Eine augenfällig zu belegende Wirkung seiner Gedichte auf die ihn umgebende Literatur, wie sie etwa ansatzweise in der Anthologia Latina faßbar wird, ist bisher nicht gefunden worden (vgl. HELEN KAUFMANN: Dracontius im Kontext der nordafrikanischen Dichtung der Spätantike [erscheint 2019]).

15 Mit diesem Thema hat sich besonders SIMONS 2005 auseinandergesetzt. S. auch unten Kap. 3.7.

16 FRIEDRICH VOLLMER: Dracontius, RE 5, 1905, 1635–1644, hier 1639.

17 SCHMIDT 1984, 695.

18 SCHMIDT 1984, 694ff. versucht die ursprüngliche Zusammenstellung und Reihenfolge der Sammlung zu rekonstruieren und kommt zu dem Schluß, daß Dracontius bewußt nach bestimmten inhaltlichen und formalen Kriterien die Gedichte angeordnet habe (unter Hinzunahme des Panegyricus auf Thrasamund sowie des Monats- und des Rosengedichts). M. E. muß solch ein Versuch immer Spekulation bleiben – es ist zu wenig über den Dichter und die Gedichte überliefert. Daß die Sammlung, wenn sie überhaupt als Sammlung gedacht war, nicht vollständig ist, wie sie uns überliefert ist, scheint sehr wahrscheinlich. Der Neapolitanus N wirkt so zusammengestückt, daß an eine Abschrift einer insgesamt überlieferten Sammlung kaum zu glauben ist. S. dazu auch unten Kap. 4.1 Handschriftenbeschreibung.

19 DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 121f. beispielsweise glaubt, der Titel habe einmal eine Sammlung von Gedichten bezeichnet, die Roms Vorgeschichte als großes Thema gehabt hätten, da im Florilegium Veronense nur Verse aus dem achten und dem neunten Gedicht, die direkt mit dem Trojamythos in Verbindung stehen, überliefert sind (sowie ein Fragment, das keinem der heute bekannten Werke zugordnet werden kann). Kritik wurde an dieser Idee schon oft geübt, besonders weil die Texte des Florilegiums wahrscheinlich aus anderen Exzerptsammlungen gewonnen wurden (vgl. jetzt ZWIERLEIN 2017, 8f.; s. auch WEBER 1995, 51, KAUFMANN 2006 [a], 28ff.).

20 S. ZWIERLEIN 2017, 3.

21 Über die möglichen Bedeutungen dieses Titels wurde bereits viel nachgedacht (vgl. z. B. WEBER 1995, 50f., KAUFMANN 2006 [a], 26ff., BUREAU 2006), wobei sich als wahrscheinlichstes

Stets in der Diskussion und aufgrund der Quellenlage mit Unsicherheiten behaftet ist die relative Chronologie der Werke.<sup>22</sup> Mehrheitlich werden Romul. 1–4 als Frühwerke bezeichnet, da es sich hierbei um Widmungen an den Lehrer samt den gewidmeten Gedichten, die eine Nähe zur Literaturproduktion der Schule aufweisen, handelt. Während der Zeit im Gefängnis sind die ‘Satisfactio’ und Romul. 7 entstanden, vielleicht auch einige Teile der ‘Laudes dei’.<sup>23</sup> Danach ist Romul. 6 mit dem Dank für die Hilfe bei der Haftentlassung anzusetzen.<sup>24</sup> Romul. 8 und 10 sind wohl eher als reifere Werke anzusehen.<sup>25</sup>

Erklärungsmodell herauskristallisiert hat, daß darunter Gedichte zu verstehen sind, die sich an die klassische römische Dichtung anlehnen und damit auch einen Gegensatz zu den „Barbaren“ aufzeigen können, denen diese (kulturell-mythologische) Tradition fehlt (LANGLOIS 1959, 255, SCHMIDT 1984, 691, Anm. 43). S. dazu jetzt auch ZWIERLEIN 2017, 39f.

Die Zweifel an der Existenz einer Sammlung mit dem Titel, oder falls es sich um eine Sammlung handelt, an ihrer Vollständigkeit, liegen hauptsächlich in der Konstitution der Handschrift begründet. S. dazu auch unten Kap. 4.1 und 4.2.

- 22 Eine feste Datierung der Werke ist wegen fehlender Lebensdaten des Autors ohnehin ausgeschlossen.
- 23 In Romul. 7,25f. wird die Haft thematisiert. Für die Datierung der ‘Laudes dei’ s. MOUSSY / CAMUS 1985, 26ff.
- 24 Romul. 6,37–40.
- 25 Problematisch ist bei der Chronologie ohne äußere Anhaltspunkte immer das Empfinden des jeweiligen Wissenschaftlers. Harte Kriterien, wie Sprachgebrauch und Metrik, konnten bisher keinen wirklichen Aufschluß geben (WOLFF 1987, 43, BOUQUET / WOLFF 1995, 27, s. auch dort für eine Auseinandersetzung mit den Thesen von LOHMEYER 1891, PROVANA 1913, ROMANO 1959; s. für die berechtigte Kritik an BRIGHTS 1990 Versuch, der auf unhaltbaren Ergebnissen der Untersuchung von Selbstzitatzen beruht, SIMONS 2005, 10f., Anm. 31).

## 1.2 Kultur im vandalischen Afrika

Im Jahre 429 fallen etwa 80.000<sup>26</sup> Vandalen<sup>27</sup>, angezogen von dem Reichtum und der kulturellen Blüte der dortigen Provinzen,<sup>28</sup> nach ihrem Zug durch Mittel- und Westeuropa über die Straße von Gibraltar in Nordafrika ein. Sie erobern nach und nach das römische Territorium und, im Jahre 439, schließlich auch die Metropole Karthago, die von da an ihr Herrschersitz wird. Auch wenn die Vandalen dem Land, seinen Bewohnern, deren administrativen und kulturellen Einrichtungen keinesfalls eine solch verheerende Zerstörung zufügen, wie das von ihnen abgeleitete Fremdwort vermuten läßt,<sup>29</sup> sind die Auswirkungen dieses Migrationsprozesses erst im politischen, ökonomischen und religiösen, dann auch im sozialen und kulturellen Bereich doch enorm gewesen.<sup>30</sup>

Die vandalischen Eroberungen wirken vor allem auf zweierlei Weise auf das römische Afrika und letztlich auf das spätantike Römertum insgesamt: Sie bedrohen, ja stürzen das alte Ordnungsgefüge, andererseits richten sie die Aufmerksamkeit auf die Bewahrung des Tradierten, die, da eine bloße Fortschreibung nicht möglich erscheint, durch letztlich adaptive und damit produktive Transformationsprozesse erfolgt.<sup>31</sup> Beides wird in verschiedenen Bereichen sichtbar.

Es kommt zu einer Umwälzung der politisch-administrativen Situation: Die Vandalen gelangen zur Herrschaft und werden auch von Westrom in Verträgen anerkannt.<sup>32</sup> Damit wird eine Fremdherrschaft über Römer und auf ehemals römischem Gebiet legitimiert; trotzdem bleibt die römische Identität erhalten. Denn obwohl Vandalen und Römer insgesamt eher getrennt voneinander leben, übernehmen

26 Für die Zahl der Einfallenden und Weiteres s. FRANCOVICH ONESTI 2002, 28ff., VÖSSING 2014, 39.

27 Besonders in den letzten Jahren hat die Forschung zu den Vandalen einen Aufschwung erlebt (VÖSSING 2014, STEINACHER 2016). Einige Fragen sind bisher unbeantwortet geblieben oder werden zumindest kontrovers diskutiert (Woher genau kommt das Volk? Wie ist seine Ethnogenese zu beschreiben? In welcher genauen Beziehung steht es zum römischen Imperium?). Die Quellenlage ist insgesamt recht unbefriedigend; die lateinischen Autoren (Victor von Vita, Salvian, Prokop) bieten entsprechend gefärbte Informationen. An dieser Stelle sollen nur zur Illustration des kulturellen und politischen Umfelds, in dem sich Dracontius bewegte, einige Informationen zusammengetragen werden.

28 Auch die Forschung zum römischen Afrika erfreut sich immer größerer Beliebtheit, man denke nur z. B. an die jüngst erschienenen Bände, J. PATOUT JR. BURNS / ROBIN M. JENSEN (Hrsgg.): *Christianity in Roman Africa. The Development of its Practices and Beliefs*, Michigan / Cambridge 2014; JEAN-MARIE LASSÈRE: *Africa, quasi Roma*. 256 av. J.-C. – 711 apr. J.-C., Paris 2015.

29 Der Terminus ist in der Zeit der französischen Revolution geprägt worden. Die Zerstörungen der französischen Revolutionäre wurden mit denen der Vandalen beim Überfall auf Rom 455 verglichen (FRANCOVICH ONESTI 2002, 12).

30 VÖSSING 2014.

31 S. z. B. CLOVER 1988.

32 Es handelt sich hierbei besonders um den, wegen der unzureichenden Quellenlage umstrittenen, Vertrag von 442, bei dem die Vandalen als *foederati* anerkannt wurden, ein eigenes Territorium erhielten und de facto unabhängig wurden (FRANCOVICH ONESTI 2002, 36ff., CASTRITIUS 2007, 97, VÖSSING 2014, 50ff.).

die Römer doch – unter der Vorherrschaft der Vandalen – gemeinsam mit diesen wichtige Ämter. So läßt sich der vandalische König von römischen Beratern umgeben oder teilt ihnen Führungspositionen innerhalb der Verwaltung zu.<sup>33</sup> Dennoch sind im an sich multiethnischen nordafrikanischen Raum erstmals nach Jahrhunderten nicht mehr die römische Kultur und die lateinische Sprache die Attribute der Führungsschicht.

Eine ähnliche Veränderung zeigt sich innerhalb des Sozialgefüges, wo sich die Verfügungsgewalt über die ökonomischen Ressourcen zugunsten der neuen Herren verschiebt und es im Rahmen der Eroberungen zu Zerstörungen kommt.<sup>34</sup>

Eine religiöse Dimension erhält der im Kern ethnisch-politische Konflikt dadurch, daß die Vandalen einer subordinatianistischen Form des Christentums anhängen, die Römer dem nizänischen Credo.<sup>35</sup> Es kommt zu regelrechten Verfolgungen, die weit über die früheren Konflikte mit den Donatisten und Pelagianern hinausgehen und eher, wenn man Victor von Vita folgt, an die vorkonstantinische Zeit erinnern.<sup>36</sup>

Auf der Ebene der Kultur und Bildung kann bemerkt werden, daß die neuen Herrscher beiden Aspekten eine hohe Achtung entgegenbringen.<sup>37</sup> Der in Gedichten geschilderte Bau von Thermen (Anth. 210–214 R. = 201–205 Sh.-B.),<sup>38</sup> Münzprägungen nach römischem Vorbild,<sup>39</sup> der Gebrauch der lateinischen Sprache sowie die Begräbnispraktiken weisen auf eine Offenheit gegenüber der römischen Kultur zusammen mit der Bereitschaft zur Übernahme praktischer kultureller Errungenschaften hin.<sup>40</sup>

33 OVERBECK 1973, 73. Zu weiteren Untersuchungen über die römischen Eliten in der Vandalenzeit s. BOCKMANN 2012, 68ff., CONANT 2012, 130ff.

34 CASTRITIUS 2007, 100ff.

35 Vgl. nur YVES MODÉRAN: Le christianisme africain à l'époque vandale e byzantine, in: C. LANDES : Catalogue de l'exposition Tunisie: du christianisme à l'Islam, IVe-XIVe siècle, Lattes 2001, 31–36; JOHANNES VAN OORT / WOLFGANG WISCHMEYER (Hrsgg.): Die spätantike Kirche Nordafrikas im Umbruch, Leuven u. a 2011; WOLFGANG SPICKERMANN: Arianische Vandalen, katholische Provinzialrömer und die Rolle kirchlicher Netzwerke im Nordafrika des 5. Jh. n. Chr., in: DANIEL BAUERNFELD / LUKAS CLEMENS: Gesellschaftliche Umbrüche und religiöse Netzwerke. Analysen von der Antike bis zur Gegenwart, Bielefeld 2014, 65–86.

36 Vgl. Victor von Vita. Kirchenkampf und Verfolgung unter den Vandalen in Africa. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von KONRAD VÖSSING, Darmstadt 2011.

37 Dieses Forschungsfeld ist aufgrund ungenügender (und oft tendenziöser) Quellenlage recht umstritten.

38 S. dazu u. a. STEPHAN BUSCH: Versus Balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich, Stuttgart / Leipzig 1999, 240ff. Zu sonstigen Vergnügungsgebäuden s. BOCKMANN 2012, 60ff.

39 RALF BOCKMANN: Die Repräsentationen der vandalischen Herrscher: Prestige und Konflikt im Königshaus von Karthago, in: BIRGIT CHRISTIANSEN / ULRICH THALER (Hrsgg.): Ansehenssache. Formen von Prestige in Kulturen des Altertums, München 2012, 263–278, hier 267; s. auch BOCKMANN 2013, 29ff.

40 All diese kleinen Puzzleteile tragen dazu bei, daß viele Forscher von einer 'Romanisierung' (mit den Problemen, die dieser Begriff, besonders diachron betrachtet, mit sich bringt) der Vandalen ausgehen (CONANT 2012, 5ff.).

Das empfundene Kulturgefälle gilt als wichtiger Faktor, der die Migration nach Nordafrika attraktiv erscheinen läßt. Freilich divergiert die Hochschätzung der antiken römischen Kultur bei den einzelnen Vandalenherrschern, sie ist keine Konstante des politischen Selbstverständnisses mehr. So lassen sich beispielsweise auch recht früh schon die Vandalen in lateinischen Gedichten preisen, die Anspielungen auf Klassiker enthalten.<sup>41</sup> Dies spricht dafür, daß die Adressaten die Kunstfertigkeit auch zu goutieren wissen. Der Lehrer des Dracontius, Felicianus, wird dafür gepriesen, römische und vandalische Schüler gemeinsam unterrichtet zu haben – und damit einen Weg zu beschreiten, die Vandalen in die römische Bildungstradition aufzunehmen (Romul. 1). Durch diese Einbeziehung der Vandalen erhält, auch das ist Teil des Lobs des Felicianus, die Stadt Karthago ein Stück ihres alten Glanzes aus der Zeit zurück, als sie noch ein Teil des römischen Reiches und Bildungszentrum war.

Mit einem konkreten Blick auf die überlieferte, im vandalischen Afrika entstandene Literatur kann dieses Zeugnis bestätigt und ergänzt werden – wenn auch die Anzahl der auf uns gekommenen literarischen *opera* nicht groß ist. So besitzen wir das gelehrte Werk des Martianus Capella,<sup>42</sup> der in ansprechender Weise enzyklopädisches Wissen zusammenträgt. Er nennt Karthago die *beata ... urbs Elissae*, knüpft also an ihre klassisch-mythische Vergangenheit an und scheint dadurch auch eine Verbindung zwischen Rom und Karthago, zumindest implizit, herzustellen.<sup>43</sup> Die in der ‘Anthologia Latina’ und vor allem im Codex Salmasianus überlieferten Gedichte geben einen Eindruck von der dichterischen Literaturproduktion vandalischer Zeit.<sup>44</sup> Zu nennen sind darunter insbesondere das ‘Pervigilium Veneris’, Reposians ‘Concubitus Martis et Veneris’, die ‘Aegritudo Perdicae’, Florentinus und Luxorius<sup>45</sup>. Besonders Florentinus und Luxorius nehmen direkten Bezug auf das Leben unter vandalischer Herrschaft und tragen daher zur Schärfung des Bildes bei.<sup>46</sup> Es entsteht anders als noch bei Dracontius eine regelrechte Hofpoesie.<sup>47</sup>

Interessant ist der Ansatz CONANTS, auch für die Autoren der Vandalenzeit literarische Zirkel anzunehmen, in denen sie sich schriftstellerisch betätigten und einander ihre Kunst widmeten.<sup>48</sup> Als Ausgangspunkt für diese Überlegungen nimmt er die Widmung des Coronatus an Luxorius<sup>49</sup> und weist Dracontius und Martianus Capella einer gemeinsamen Gruppe zu. Solch ein Verhältnis unter den Dichtern ist

41 S. allgemein zur kulturellen Situation MERILLS / MILES 2010, 204ff.

42 Für das Problem seiner Datierung s. SHANZER 1986, 5ff.

43 Mart. Cap. 9,999. BOCKMANN 2013, 72.

44 S. dazu: *Épigrammes Latines de l’Afrique Vandale. Établies, traduites et annotées par INGRID BERGASA avec la collaboration d’ÉTIENNE WOLFF*, Paris 2016.

45 Zu ihm und seinem Verhältnis zu den Vandalen s. besonders ROSENBLUM 1961, HAPP 1986.

46 S. besonders die Untersuchungen von CONANT 2012 und BOCKMANN 2012, 72ff. Daß die Informationsgewinnung über Realien aus literarischen Texten problematisch ist, versteht sich von selbst und es ist daher behutsam vorzugehen.

47 Vgl. etwa Anth. 203 R. = 194 Sh.-B., 210–214 R. = 201–205 Sh.-B., 215 R. = 206 Sh.-B., 304 R. = 299 Sh.-B., 332 R. = 327 Sh.-B., 369 R. = 364 Sh.-B., 376 R. = 371 Sh.-B., 387 R. = 382 Sh.-B.

48 CONANT 2012, 135f.

49 ROSENBLUM 1961, 259.

sicher nicht ausgeschlossen, muß jedoch nicht zuletzt aufgrund der Unsicherheit einer festen Datierung sämtlicher Autoren der Zeit Spekulation bleiben.

Ein Aspekt, der das Leben und die Bildung des Dracontius im vandalischen Afrika betrifft und immer wieder diskutiert wurde, ist die Frage nach den *Griechischkenntnissen*<sup>50</sup> des Dichters, die besonders für die Beurteilung seiner Quellen von großer Bedeutung ist. Für Romul. 8 stellt sich die Frage insbesondere deshalb, da der Autor Romul. 8,12 Homer namentlich nennt und sich mit seinem Gedicht in eine Reihe mit dem großen Epiker stellt. Die Beantwortung muß angesichts des Fehlens direkter Nachrichten in den allgemeinen Gegebenheiten der Zeit gesucht werden, in der der Griechischunterricht mehr und mehr zurückging.<sup>51</sup> Kann der Dichter in einer solchen Zeit noch Griechisch gekonnt haben, oder war dies wegen fehlender Voraussetzungen unmöglich? Ist seine Behauptung also topisch zu verstehen oder konkret?

Grundsätzlich scheinen die äußeren Bedingungen eher dagegen zu sprechen, wenn man bedenkt, daß Griechischkenntnisse zu einem besonderen Privileg geworden waren, da die Sprache wohl nicht mehr zur Grundausbildung in der Schule gehörte<sup>52</sup> und mehr und mehr ins Private verlegt worden war.<sup>53</sup>

Bei einigen Autoren der Zeit lassen sich gleichwohl Kenntnisse im Griechischen nachweisen. So spricht Fulgentius von Ruspe wohl selbst davon,<sup>54</sup> und die von Martianus Capella gewählten Themen führen ebenfalls zu diesem Schluß.<sup>55</sup> Hier kann auch Luxorius mit seinen Epigrammen eingereiht werden, die einen Eindruck von seinen Kenntnissen geben.<sup>56</sup> Hinzu kommen Gedichte aus der 'Beauvais-Anthologie', die auf griechische Texte zurückgreifen und damit deren Kenntnis voraussetzen.<sup>57</sup>

50 Zur Bildung im vandalischen Afrika allgemein s. VÖSSING 1997, DE GAETANO 2009.

51 S. dazu VÖSSING 1997, 177f., DE GAETANO 2009, 27 und Anm. 3.

52 VÖSSING 1997, 626. Daß Dracontius die Sprache in der Schule erlernt habe, hält VÖSSING 1997, 626, Anm. 2108 für wahrscheinlich, ebenso DE PRISCO 1977, 293 und BRIGHT 1994, 133.

53 Der Beleg dafür ist Vita Fulg. Rusp. 1 p. 11–13. Außerdem war Karthago eine blühende Handelsstadt, in der die verschiedensten Sprachen gesprochen wurden, wie Salvian schreibt (gub. 7,68). COURCELLE 1969, 208f. wiederum führt dies allein auf die reisenden Händler zurück, so daß sich der Eindruck einer multilingualen Stadt relativiere.

54 Stellenangabe wie oben. COURCELLE 1969, 221; 223 zweifelt hingegen an echten Griechischkenntnissen des Fulgentius und nennt dessen Bildung „bookish“.

55 VÖSSING 1997, 626, Anm. 2108. Dagegen COURCELLE 1969, 213: Dracontius hätte nicht selbst das Griechische lesen müssen oder es hätte lateinische Übersetzungen geben können.

56 VÖSSING 1997, 626. HAPP 1986, Band I, 106–109; 114, Anm. 1.

57 So haben wir ein Gedicht als Paraphrase eines Menander-Stücks (Anth. 712 R. Vgl. SEBASTIANA NERVEGNA: Menander in Antiquity: The Contexts of Reception, Cambridge 2013, 117 und Anm. 278), sowie zwei weitere, die eine Nähe zur 'Anthologia Palatina' aufweisen (708. 709).

So könnte man auch diesem Dichter Griechischkenntnisse zutrauen,<sup>58</sup> ohne jedoch einen handfesten Beweis erbringen zu können.<sup>59</sup>

## 2. DAS EPYLLION ‘DE RAPTU HELENAE’

### 2.1 Anlage und Interpretation

Das Epyllion über den Raub der Helena kann insgesamt als das am deutlichsten in der Tradition des Epos stehende Gedicht des Dracontius gelten. Zu diesem Eindruck tragen neben dem Prooem, das sich an die großen epischen Vorgänger Homer und Vergil anlehnt, weitere typische Elemente des Epos bei: Gleichnisse (z. B. 350ff.), ein Seesturm (385ff.), Prodigien (z. B. 72ff.), eine Art Held (zu seiner parodistischen Anlage vgl. die folgende Interpretation)<sup>60</sup>, typisch epische Hexameterformeln und epische Sprache (besonders an Vergil angelehnt), Götter (s. dazu auch unten „Das Götterbild“) und Reden (*passim*).<sup>61</sup>

#### 2.1.1 Gliederung

Das Gedicht läßt sich, wie oft beobachtet, in fünf große Teile gliedern.<sup>62</sup> Keine übereinstimmende Ansicht findet sich über die Abgrenzung des Prooems<sup>63</sup> und auch des Schlusses vom Hauptteil des Gedichts.<sup>64</sup> Die Handlung des Gedichts setzt sogleich nach dem Prooem ein.

58 MOUSSY (/CAMUS) 1985, I 14.

59 S. dazu die Untersuchungen SCHETTER 1985, 52ff., WEBER 1995, 221, KAUFMANN 2006 [a], 44. Einen interessanten Ansatz verfolgte CLERICI 1973, 125f., indem er grammatische Phänomene in der Syntax des Dracontius findet, die er auf griechische Vorbilder zurückzuführen versucht. Noch weiter ging RAPISARDA 1955, der Griechischkenntnisse des Dichters für unerlässlich hält, um all die verschiedenen Mythen und Mythenvarianten kombinieren zu können. Die Kultur sei seiner Meinung nach trotz aller Umbrüche zweisprachig geblieben. BRUGNOLI 2001 hingegen negiert Griechischkenntnisse gänzlich und hält alle Anklänge an Homer für Übernahmen aus der ‘Ilias Latina’. S. auch die Zusammenstellung BODELÓN 2001, 32. An Romul. 8 macht DE PRISCO 1977 die Kenntnis des Griechischen wahrscheinlich (z. B. an Worten wie *Musagenes* 23), aber sein bemerkenswerter Versuch, den endgültigen Beweis über Übernahmen aus Kolluthos zu geben, ist doch zu unsicher (Zweifel hegt ebenfalls SANTINI 2006, 13, der aber zumindest einen Austausch zwischen dem vandalischen Afrika und dem byzantinischen Ägypten für möglich erachtet).

60 In die Richtung eines epischen Helden führen ihn seine Eigenschaften als junger Mann, der auf Reisen ist, eine Kriegsunternehmung plant und schließlich mit einer Frau heimkehrt.

61 Für eine Verwandtschaft mit dem Theater, besonders dem Mimos, die immer wieder postuliert wurde, s. AGUDO CUBAS 1978, 268 und besonders WASYL 2011. Nach unserem Verständnis des Gedichts überstrahlt jedoch das Epos alle potentiellen Anklänge an die übrigen Gattungen.

62 Z. B. BRIGHT 1987, 135, GALLI MILIĆ 2016, 197.

63 S. zur Diskussion den Kommentar S. 145.

64 WOLFF 2011, 100. S. den Kommentar S. 521.

**Prooem 1–60**

## 1–30 Eng gefaßtes Prooem

## 1–10 Themenvorstellung

1–6 Konkrete Themenstellung

7–10 Exkurs über die Rolle der Mutter bei der Befruchtung

## 11–30 Homer und Vergil und Dracontius

11–21 Homer und Vergil als Inspirationsquellen, thematisch und sprachlich

22–30 Verhältnis des Dichters zu Homer und Vergil

22–23 Der *uilis uates* gegen die *Musagenes*

24–27 Gleichnis zur Verdeutlichung des Verhältnisses

28–30 Bitte um Inspiration

## 31–60 Erweitertes Prooem

## 31–48 Das Parisurteil und seine Folgen

31–39 Das Parisurteil und seine Problematik

40–48 Die Folgen für Paris, seine Familie, seine Stadt und ganz Griechenland

49–54 Die Hochzeit von Peleus und Thetis und die verweigerte Rückgabe der Hesione als mögliche Kriegsgründe

55–56 Schmerz und Zorn der Götter als möglicher Kriegsgrund

57–60 Die *fata* als Kriegsgründe**Hauptteil I: 61–212 Vom Ida nach Troja**

## 61–77 Der Weg des Paris nach Troja

61–71a Verlassen der bukolischen Welt und Weg nach Troja

71b–77 Schlechte Vorzeichen bei der Ankunft in Troja

## 78–212 Paris in Troja

## 78–118 Anagnorisisszene

78–88 Opferszene

89–103 Rede des Paris

104–118 Reaktionen der Eltern und Verbreitung der Nachricht

## 119–133 Rede des Helenus

120b–121 Anrede an die Eltern und invektivische Fragen

122–124a Ursache und Ankündigung des kommenden Unglücks

124b–130 unmittelbares Bevorstehen und Ausführung des Unglücks an Einzelbeispielen (Ankunft griechischer Schiffe, Lärm im Lager, Achill und Hektor, Tod des Troilos [124b–127a auf Seiten der Griechen, 127b–130 auf Seiten der Trojaner])

131–132 Resignation

133 Hinnehmen des eigenen vorhergesehenen Schicksals

## 134–182 Rede der Kassandra

135–136 Invektivische Fragen

137–151 Verhalten der Mutter gegenüber Paris und daraus resultierendes Unglück

139–142 Hektors Schicksal (bezogen auf das Verhalten der Mutter)

- 143–144a eigenes Schicksal
- 144b–146 Priamus, Hekabe, Astyanax
- 147–149a Paris
- 149b–151 Taten des Pyrrhus im Krieg
- 152–154 Schuld des Priamus<sup>65</sup>
- 155–159a Aufruf an Troilos und Hektor endet mit Resignation
- 159b–161 Aufruf an die Umstehenden zum Handeln
- 162–182 Notwendigkeit, Paris zu töten; Priesteramt als Lohn
- 183–187 Übergang und Einführung Apolls
- 188–210 Rede Apolls
  - 188–189 Invektivische Fragen an die Priester-Seher
  - 190–203 Die ‘Pläne’ der *fata*
    - 190–199a die große Zukunft Trojas, die mit der Aufnahme des Paris beginnt
    - 199b–203 direkte Anrede an die Seher, die dem *fatum* nicht entgegenstehen dürfen; Paris als persönlicher Schützling der Parzen
  - 204–205 Aufforderung, Paris königlich zu kleiden
  - 206–210 Apoll als Hirte bei Admet und Alkestis

## **Hauptteil II: 213–384 Die Salamisgesandtschaft**

- 213–245 Plan und Vorbereitung
  - 213–219 Entwicklung des Paris nach seiner Aufnahme in Troja
  - 220–229 Erste Rede des Priamus
    - 221–222 Anrede und Frage nach Vorhaben des Paris
    - 223 Hinweis auf Frieden im Königreich
    - 224–228a Problem des Paris und Lösung des Priamus
    - 228b–229 Ehe als erhofftes Nebenprodukt der Ausfahrt
  - 230–245 Reaktion des Paris, zweite Rede des Priamus, Abfahrt nach Salamis
- 246–258 Fahrt nach und Ankunft auf Salamis
- 259–368 Verhandlungen auf Salamis
  - 259–284 Die Gesandtschaftsrede des Antenor
    - 261–264 Ankündigung, über den Grund der Gesandtschaft zu berichten
    - 265–270a Auftraggeber (Priamus) und Auftrag der Gesandtschaft (Hesione zurückholen)
    - 270b–273 1. argumentativer Aspekt: Troja wird sich nicht wieder vollständig erholen, solange Hesione nicht zurück ist (angebliche persönliche Ansicht des Priamus)
    - 274–278 2. argumentativer Aspekt: Ein Krieg wäre der öffentlichen Meinung nach für einen König in dieser Situation angemessen
    - 279–284 3. argumentativer Aspekt: Die öffentliche Meinung wird Priamus zum Krieg zwingen (wobei diese Konsequenz unausgesprochen bleibt)
  - 285–326 Reaktion und Rede des Telamon

65 GUERRIERI 2016, 12 faßt größere Abschnitte. Er gliedert 152–159 und 159–182.

- 285–291 Innere Erregung des Telamon
- 292–299a Einleitung der Rede mit Hinweis auf die Unrechtmäßigkeit der Forderung und das Fehlverhalten der Trojaner
- 299b–326 Eigentliche Antwort und Mitteilung an Priamus
  - 299b Einleitung mit Auftrag
  - 300–304a Exempel: Besiegter spricht zum Sieger
  - 304b–308a Exempel: Aufforderung an einen Ehemann
  - 308b–310 Realebene
  - 311–315 Forderung einer Mitgift
  - 316–326 Präsentation der neuen Heldengeneration in Katalogform
    - 316–318 Einleitung
    - 319–320 Ajax
    - 321–323 Achill (mit Patroklos 323)
    - 324–326 Weitere Helden
- 327–348 Die Rede des Polydamas
  - 328–330 Anrede an den König und Aufruf zur Beruhigung
  - 331–332a Anpassung der Haltung an die neuen Verhältnisse
  - 332b–340a Hesione als Exemplum für den dauerhaften Herrschaftsanspruch des trojanischen Geschlechts
    - 332b–336a konkrete Situation der Hesione
    - 336b–340a Verallgemeinerter Bezug auf das trojanische Geschlecht insgesamt
  - 340b–348 Preis des Telamon ob seiner Güte als Sieger im Krieg
- 349–368 Reaktion Telamons (mit Löwengleichnis). Fest
- 369–384 Ende der Salamisepisode mit Rede des Aeneas
  - 369–371 Epischer Sonnenaufgang
  - 372–379 Rede des Aeneas; Abschied
  - 380–384 Abfahrt
- Hauptteil III: 385–434 Der Seesturm**
- 385–402a Beginn des Seesturms
- 402b–424 Rede des Paris
  - 402b–419 Lob des Hirtenlebens
    - 402b–404a Vorspruch
    - 404b–405 fehlende Gefahren des Landlebens
  - 406–419 Freuden des Landlebens in seinen verschiedenen Facetten
    - 406–413 Blick auf Landschaft und Leben des Kleinviehs (Ziegen, Schafe)
      - 414–417 Melken und Käseherstellung
      - 418–419 Kampf der Stiere
  - 420–424 Probleme und Gefahren eines Lebens als *nauta* und *dux*
- 425–434 Zweiter Teil und Ende des Seesturms mit Landung des Paris auf Zypern

**Hauptteil IV: 435–585 Helena und Paris – der „Raub“**

- 435–452 Paris' erste Schritte auf Zypern
  - 435–443 Zypern, das Venusfest und die Ankunft des Paris
  - 444–452 Kontaktaufnahme der Helena mit Paris
- 453–480 Prodigium und Reaktionen
  - 453–461 Prodigium
  - 459–469 Rede des Sehers
  - 470–480 Die Reaktion des Paris
- 481–539 Begegnung und Plan des „Raub“
  - 481–489 Die Kleidung des Paris (und seiner Gefährten). Gang zum Tempel
  - 490–539 Innere und äußere Annäherung zwischen Helena und Paris
    - 490–493 Helena mustert (gedanklich?) Paris
    - 494–507a Auswirkungen der Verliebtheit auf Helena und ihr Verhalten
      - 502–507a Helena faßt sich ein Herz und spricht den begehrten Paris an
      - 507b–529a Gedankenwelt und Worte des Paris
        - 516b–529a Direkte Rede des Paris
          - 516b–526a Schönheitsbeschreibung der Helena
          - 526b–529 Kritik an Menelaos
        - 529b–539 Reaktion der Helena
          - 531b–534 Anknüpfung an die Worte des Paris und Aufruf zur Vereinigung und zum gemeinsamen Handeln
          - 535 Die *fata* und Jupiter als unwiderlegbares Argument
          - 536–539 Menelaos
- 540–567 Flucht
  - 540–543 Weg zum Strand. Verfolger
  - 544–550 Angstrede des Paris
  - 551–556 Antwort der Helena
  - 556–567 Das Europa-Jupiter-Helena-Paris-Gleichnis und Abfahrt
- 568–585 Reaktion der Zyprioten und des Menelaos (mit Tiger-Gleichnis 577–585)

**Hauptteil V: 586–647 Ankunft in Troja**

- 586–596 Ankunft der Gesandtschaft
- 597–614 Totenklage und Begräbnis des vermeintlich umgekommenen Paris im Kenotaph
- 615–619a Ankunft von Paris' Schiff
- 619b–637 Begrüßung und Reaktionen (darunter 632–637 Schattengleichnis)
- 638–647 Hochzeitszug

**648–655 Epilog in Epithalamiengestalt**

### 2.1.2 Narratologische Struktur: Gedankenführung, Szenenverknüpfung und Spannungsentwicklung

(I) Die Erzählung beginnt an der Stelle, an der Paris des Hirtenlebens überdrüssig wird und, im Bewußtsein, auserwählt zu sein, da er ja über Göttinnen zum Richter bestellt worden war, beschließt, sich in Richtung Troja aufzumachen. Dracontius ändert schon an dieser Stelle den herkömmlichen Verlauf des Mythos. Denn er läßt Paris von seiner Amme über seine königliche Abkunft unterrichtet sein. Dessen Ankunft in Troja ist begleitet von unheilvollen Vorzeichen, die ihn allerdings nicht berühren.

In Troja angekommen, trifft Paris auf seine Familie, die gerade ihr jährliches Opferfest anlässlich des Wiederaufbaus der Stadt feiert. Er platzt in die Prozession, erzählt kurz seine Geschichte, zeigt seine *crepundia* und will wieder Teil der Familie werden. Seine Eltern sind gerührt, weinen, fallen dem verlorenen Sohn um den Hals und wollen ihn sogleich wieder in die Familie aufnehmen. Dies ruft die Geschwister des Paris und zugleich Apollonpriester Helenus und Cassandra auf den Plan, die eindringlich auf die drohende Gefahr, die ihr Bruder mitbringt, hinweisen. Cassandra fordert schließlich sogar den Tod des Paris als einzig vernünftige Lösung. Seinen beiden Priestern nimmt aber der Gott Apoll, der nach Art eines *deus ex machina* auftritt, die Glaubwürdigkeit, weist sie in die Schranken und prophezeit Troja eine glänzende Zukunft. Nach dem Auftritt des Gottes schweigen die Seher – Paris wird wieder als Königssohn eingesetzt.

(II) Dies ist ihm aber schon nach kurzer Zeit zu wenig und er sinnt auf heldenhafte Taten: Ihm schwebt eine Eroberungsfahrt übers Meer vor. Sein friedliebender Vater hat dafür wenig Verständnis und überredet ihn zu einer friedlichen Mission: Mit einer Gesandtschaft soll er die Schwester des Priamus, Hesione, aus Salamis von König Telamon zurückholen, der sie nach der Zerstörung Trojas durch Herkules als Sklavin erhalten hatte. Dem stimmt Paris zu. Er bekommt mit Antenor, Polydamas und Aeneas ein Trio erfahrener Männer an die Seite gestellt, mit denen zusammen er die Gesandtschaft bildet und nach Salamis segelt. Nach der Ankunft wird schon vor der ersten Rede, die Antenor halten wird, auktorial verdeutlicht, daß die folgenden Reden einiges an Zündstoff enthalten und durchaus zu einem Krieg führen könnten, wenn dies nicht das Gastrecht verböte: *nam dicta tenebant, / quae possent armare uirum, nisi iura uetarent / hospitii* (256–258).

Nach diesem Vorlauf hält Antenor die erste Rede, in der er unter Kriegsdrohung Hesione für Troja und für Priamus zurückfordert. König Telamon kann seinen Zorn schwer zügeln und antwortet seinerseits mit einer heftigen Kriegsdrohung, in der er alle jungen Krieger Griechenlands aufzählt. Zudem erfährt die trojanische Gesandtschaft von seinen derzeitigen Familienverhältnissen: Hesione ist nämlich nicht mehr seine Sklavin, sondern seine rechtmäßige Ehefrau.

Polydamas, der zweite in der Gesandtschaft, versucht daraufhin, die Wogen zu glätten und Telamon zu beruhigen. Dies gelingt ihm. Nach einem Gastmahl verabschiedet Aeneas sich und die Gesandtschaft mit einer kurzen Rede.

(III) Auf der Rückfahrt gerät die Gruppe in einen für das Epos typischen See-sturm. Dieser trennt die Schiffe und Paris wird allein an den Strand von Zypern

gespült, wo sich gerade am Festtag der Venus auch die Zeustochter Helena befindet – die Begegnung von Paris und Helena geschieht also eher zufällig.

(IV) Die beiden treffen aufeinander, verlieben sich sogleich ineinander und Helena selbst verlangt, entführt zu werden. Beide können nicht mehr aufgehalten werden, der abwesende Menelaos kann nur noch von den Tatsachen in Kenntnis gesetzt werden.

(V) Dracontius blendet im folgenden zurück nach Troja, wo der Rest der Gesandtschaft inzwischen gelandet ist und alle davon ausgehen, daß Paris im Sturm umgekommen sein muß. Aus diesem Grund wird Trauer gehalten und ein Kenotaph errichtet.<sup>66</sup> Mitten in diese Trauer hinein kommt Paris mit seiner neuen Flamme. Erneut von seinen Eltern leidenschaftlich begrüßt, sehen die Brüder seine Rückkehr skeptisch.

Paris führt seine Frau *cum sorte sinistra* (638) in die Ehe. Die Musik, die zur Hochzeit erklingen soll, ist einerseits Hirtenmusik (*iam rustica fistula carmen / pastorale canit*; 642f.), andererseits handelt es sich um Töne, die den Krieg einläuten: *bucina bella minatur* (644); *aere canoro / increpat arma duces clipeos et mille carinas* (645f.). Man kann sie als schlechte Vorzeichen deuten und so einen Bogen zur ersten Ankunft des Paris in Troja ziehen.

Die letzten Verse sind als auktorialer Kommentar<sup>67</sup> gestaltet. Statt üblicher guter Wünsche für das Brautpaar, wirft Dracontius ihm die Schuld am unverdienten Tod vieler Menschen vor. Mit ihrer verderblichen Liebe haben Paris und Helena die vorausgesagte Fackel entzündet. Daraus ergab sich der Krieg mit seinen gravierenden Folgen für Götter und Menschen: *crimen adulterii talis uindicta sequatur* (655).

Bei der Szenenverknüpfung und zur Spannungsentwicklung lassen sich klare Gestaltungsmittel erkennen. Grundsätzlich ist festzustellen, daß Dracontius die rein erzählenden Passagen, besonders diejenigen, die einen Ortswechsel zum Gegenstand haben, auf ihren bloßen Informationsgehalt reduziert.<sup>68</sup> So umfaßt der Weg des Paris vom Ida nach Troja gerade einmal einen halben Vers (*Troianum carpebat iter*, 71a), die Seefahrt von Troja nach Salamis etwa drei Verse (246–248), die Reise der Gesandten nach dem Seesturm zurück nach Troja wird lediglich nach einem mit *interea* angekündigten blockartigen Szenenwechsel konstatiert (586f.). Es kann also festgehalten werden, daß bei der Verknüpfung von Szenen mit Ortswechseln nur auf das nötigste reduzierte Informationen geboten werden.

66 Damit setzt Dracontius strukturell ein Leichenbegängnis für Paris, das nach der gewöhnlichen Gestaltung des Mythos zu Beginn der Geschichte vor der ersten Ankunft des Paris steht, ans Ende zu seiner zweiten Ankunft in Troja.

67 Da sich der Autor im Prooem als derjenige zu erkennen gibt, der die Geschichte von Paris und Helena erzählt, können Autor- und Erzählerkommentar im folgenden synonym verwendet werden.

68 Dies läßt sich beispielsweise auch in Romul. 10 finden, wo der Raub des goldenen Vlieses, der Aufbruch von Colchis und die Ankunft in Korinth in sieben Versen abgehandelt werden (360–366).

Verknüpfungen schafft der Dichter nicht nur über Orte, sondern auch über die Figuren. Das Prooem und der Beginn der Handlung des Hauptteils werden durch die Figur des Paris verbunden, jedoch unterbrochen durch den Schlußabschnitt des Prooems (40b–60).<sup>69</sup> Ein Übergang zwischen der Aufnahme des Paris in Troja und der Vorbereitung der Salamisgesandtschaft fehlt weitgehend (zwischen 212 und 213). Gerade noch wurde der Leser über die Reaktion auf die Rede Apolls in Kenntnis gesetzt, als im nächsten Vers der frischgebackene Königssohn schon mit seiner neuen Stellung unzufrieden ist. Erklären läßt sich diese blockartige Aneinanderreihung mit einer in diesem Punkt minimalistisch-manieristischen Kompositionsweise des Dichters, der zugunsten der Figurencharakterisierung rein erzählende Passagen und Übergänge zurücknimmt.

Ein leicht abweichendes Bild ergibt sich, wenn man die Überleitung zwischen dem zweiten und dem dritten Hauptteil betrachtet. Denn die Vorbereitung auf die Abfahrt und diese selbst werden in fünf Versen ausgebreitet; im Anschluß daran folgt die intensiv ausgestaltete Schilderung des Seesturms.<sup>70</sup> Die Breite der Darstellung erklärt sich in diesem besonderen Fall wohl daraus, daß der Seesturm mit der Rede des Paris einen wichtigen Beitrag zu seiner Charakterisierung enthält und daneben zusammen mit seinen vorbereitenden Versen auch grundsätzlich für das Dichtungsverständnis des Dracontius von Bedeutung ist. Denn Seestürme sind eines der wichtigsten Standardelemente eines Epos, das der Dichter hier als Gattungskonstituente ausführlich bedient.

Der folgende Szenenwechsel ist ähnlich gestaltet wie der anfängliche Übergang vom Ida nach Troja. Leser und Erzähler folgen Paris bis zur Grenze, dann wechselt die Perspektive und man empfängt ihn zusammen mit den bereits Anwesenden, wobei der Perspektiven blockartig nebeneinandergelegt werden (432 und 435).

Insgesamt ist demzufolge zu konstatieren, daß der Dichter im allgemeinen eine ausführliche Gestaltung von Übergängen und narrativen Partien zugunsten anderer Elemente, die der Figurencharakterisierung dienlich sind, zurückstellt; daß er aber an Stellen, die sein Selbstverständnis als Dichter verdeutlichen sollen, umfassende Beschreibungen integriert.

Die *Spannungskurve* des Gedichts besteht aus sich immer wieder erhebenden Spannungswellen, die nach ihrem Höhepunkt abflachen und danach erneut aufgebaut werden. Ein kurzer Durchgang durch das Gedicht mag die Mittel zum Spannungsaufbau und ihre Wirkung verdeutlichen.

Die Spannung entsteht vor allem durch den gezielten Einsatz retardierender Momente, die jedes Mal den Eindruck vermitteln, Paris könnte an der einen oder anderen Stelle sterben oder außer Gefecht gesetzt werden, so daß der trojanische

69 Bei einem Text dieses Themas ist die Kopplung über die Hauptperson sicher nicht verwunderlich, aber es hätte vielleicht die Möglichkeit gegeben, das Geschehen ausschließlich aus der Sicht der Trojaner zu betrachten, wie es ab 78 auch geschieht, und wie es am Ende des Gedichts zu finden ist, wo die Rückkehr des Paris aus der Perspektive des Priamus und seiner Familie sowie der Bewohner der Stadt gesehen wird (612ff.).

70 Zu seinen Funktionen s. genauer den Kommentar S. 365.

Krieg nicht durch ihn ausgelöst werden muß.<sup>71</sup> Das erste dieser Elemente ist die Rede des Helenus (119–133), an die mit der Rede der Cassandra das zweite sogleich angeschlossen ist (134–182). Danach ist der Höhepunkt der ersten Spannungswelle anzusetzen, die jedoch mit der Rede Apolls (188–210) sofort beendet wird.

Als weiterer Höhepunkt einer Spannungswelle ist die Rede des Telamon innerhalb der Gesandtschaft in Salamis zu bewerten (292–326), da sie mit einer offenen Kriegsdrohung endet. Diese Welle wird ebenfalls mit einer Rede, nämlich der des Polydamas (327–348) entschärft.

Die größte Kraft als retardierendes Moment besitzt schließlich der Seesturm (385–434), in dem Paris dem Tode ganz nahe zu sein scheint, oder wenn man als Kenner literarischer Seestürme davon ausgehen darf, daß ihm vermutlich am Leibe nichts geschehen wird, zumindest seine Rede (402b–424) das Gefühl vermittelt, er wolle aufgeben und sich wieder ganz dem Leben als Hirte widmen. Doch spätestens die Einladung der Helena (444ff.) beendet diese Spannungswelle, da sich eine persönliche Begegnung nicht mehr vermeiden läßt.

Mit der Lesererwartung spielt der Dichter, wenn er vor dem Zusammentreffen überraschend auch noch ein Prodigium samt Auslegung einfügt (453–469), dessen potentielle Wirkung Paris aber durch seine eigene Reaktion vereitelt (470–480).

Schließlich geht von Paris selbst eine weitere Spannungswelle aus, wenn er völlig verzweifelt auf die Verfolgerschar reagiert (545–550), die ihn und Helena von der Flucht nach Troja abhalten will. Doch die klare Zielsetzung der Helena, die ihn zur Eile antreibt und ermahnt, die Zeit nicht mit Gerede zu verschwenden, macht auch diese Welle unwirksam.

Zuletzt tritt eine bisher nicht angewandte Form der Spannungserzeugung auf. Sie operiert damit, daß der Leser über bestimmte Details im Ungewissen gelassen wird. Priamus errichtet in der festen Überzeugung, sein Sohn sei bei dem Seesturm ums Leben gekommen, ein Kenotaph und bereitet das Totenopfer vor (597–614). Der Leser weiß zwar, daß Paris im Seesturm nichts zugestoßen ist, aber er besitzt noch keine Informationen über den Verbleib von Paris und Helena nach ihrer Abreise aus Zypern. Daß dabei ein Unglück geschehen sein könnte, ist noch immer möglich. Gewißheit und gleichzeitig einen Abfall der Spannungswelle erhält man schließlich mit dem Erscheinen des Schiffes (614).

Wie sind diese Beobachtungen einzuordnen? Dracontius spielt in extenso und in immer wieder neuen Anläufen mit dem epischen Phänomen der 'Beinahe-Episoden', die „einer epischen Erzählung ein erhebliches zusätzliches Maß an Farbigkeit und Spannung verleihen“<sup>72</sup> können. An insgesamt sieben Stellen, also im Schnitt alle 94 Verse des Gedichts, hätte die Vorgeschichte des trojanischen Krieges ein Ende haben und der Krieg selbst verhindert werden können. Mit dieser hohen Dichte an 'Beinahe-Episoden' besitzt der 'Raptus Helenae' ein enormes

71 Für diese „Beinahe-Episoden“ s. grundlegend NESSELRATH 1992.

72 NESSELRATH 1992, 3.

Spannungspotenzial,<sup>73</sup> das gewiß zum Lesen und zur Auseinandersetzung mit dem Thema anregen kann.<sup>74</sup>

### 2.1.3 Interpretatorische Aspekte

Das Gedicht ‘De raptu Helenae’ wird hier als ein einzelnes, alleinstehendes Epyllion interpretiert, auch wenn es in einer Sammlung überliefert ist, innerhalb derer man durchaus, trotz ihrer Heterogenität, Verbindungslinien ziehen kann: So lassen sich als erstes die ‘Praefationes’ an den Lehrer Felicianus, die Gedichte 1 und 3, nennen. Zu einer zweiten Gruppe sind die beiden Epithalamia, die Gedichte 6 und 7 zu zählen. Weiterhin finden sich drei Gedichte, die im weitesten Sinne einem poetisch-rhetorischen Kontext angehören und nach Art der Deklamationen ein Thema erörtern. In diese Gruppe sind die Gedichte 4, 5 und 9 zu rechnen. Schließlich bleiben die drei Epyllia, die Gedichte 2, 8 und 10, die sich aber gleichzeitig deutlich voneinander unterscheiden. Hierzu kann auch das vierte Kleinepos, der separat überlieferte ‘Orestes’ gezählt werden.

Neben der Zusammenstellung nach diesen eher formalen Kriterien sind auch andere Gruppierungen möglich. So ist etwa der trojanische Sagenkreis in Romul. 8 und 9 behandelt, die formal voneinander verschiedene Dichtungen darstellen (in den Kreis des Trojamythos kann dann auch der ‘Orestes’ eingeordnet werden). Auch eine Gruppe von Gedichten, in denen perfide Herren eine bedeutende Rolle spielen und die ebenfalls über die Beschreibung eines *nefas* zu definieren wären, läßt sich zusammenstellen: Aegisth (Orest.), Iason (Romul. 10), Paris (Romul. 8). MIRYAM DE GAETANO eröffnet in ihrer umfassenden Untersuchung einen Blick auf das Problembewußtsein des Dichters, der die Schwierigkeiten der Herrscher und des freien Willens bespreche.<sup>75</sup> Ein *nefas* wird auch im Prooem von Orest. angekündigt, ganz genau wie in Romul. 8. Erwähnt wird der Raub der Helena übrigens auch Orest. 468–470 und 952.<sup>76</sup>

Auch das Thema der Liebe und des Ehebruchs ist in den der Gruppe der Epyllia zuzurechnenden Gedichten immer wieder greifbar.<sup>77</sup>

DE GAETANO<sup>78</sup> zeigt, daß einige weitere Parallelen nur durch eine leichte Änderung der traditionellen Mythenversionen erreicht werden (so z. B. daß auch Aegisth ein Hirte ist; ein Vergleich z. B. zwischen Paris und Aegisth sei schon seit Stat. Ach. 1,61–70 vorgenommen worden, könne also gut als Weiterführung einer

73 Zum Vergleich sei angeführt, daß in der ‘Ilias’ 46 (NESSELRATH 1992, 8), also im Schnitt alle 341 Verse ‘Beinahe-Episoden’ auftreten, die damit in dieser Hinsicht ungleich spannungsärmer ist; in der ‘Aeneis’ sind es mit einer absoluten Zahl von 20 im Verhältnis sogar noch weniger (NESSELRATH 1992, 75).

74 S. dazu auch zum Kap. 2.1.5.

75 DE GAETANO 2009.

76 Vgl. BARWINSKI 1888, 13.

77 BOUQUET / WOLFF 1995, 39.

78 DE GAETANO 2009, 138; 142.

Tradition verstanden werden). Es kann jedoch für Romul. 8 festgestellt werden, daß sämtliche Variationen des Mythos voll und ganz dem Gedicht selbst dienen.

Es lassen sich also durchaus Vergleichsmomente innerhalb des paganen Gedichtcorpus des Dracontius finden und gewisse Linien feststellen. Trotzdem bleiben die Stücke eigenständig und jedes besitzt seinen eigenen Charakter. Als wichtiges Argument für eine gesonderte Betrachtung des ‘Raptus Helenae’ kommt der Zustand der Handschrift hinzu, die den Eindruck vermittelt, sie sei aus verschiedenen Einzelteilen zusammengestückt (s. Kap. 4 Überlieferung). Dies macht die Annahme hochproblematisch, daß die auf uns gekommene Sammlung vom Autor selbst vorgenommen wurde, so daß eine Interpretation, die sich hierauf stützen wollte, auf unsicherem Grund stünde.

### 2.1.3.1 Die parodistische Anlage des Helden

Im folgenden soll, ausgehend vom Raub der Helena selbst, der Schlüsselszene des Gedichts, der Versuch einer Gesamtinterpretation von Romul. 8 unternommen werden.<sup>79</sup> In der Situation des Raubes und in den Ereignissen, die sich um ihn gruppieren, zeigt sich ein ebenso charakteristischer wie überraschender Grundzug des Gedichts: Die Lächerlichkeit des Helden Paris. Seine ironisch-komische Behandlung steht nicht im Gegensatz zu den ernsten Untertönen, die sich hier und da zeigen, und die als moralische Stimme im Gedicht schon oft gehört worden sind.<sup>80</sup> Denn Satire und Ironie bringen diese zuweilen mit sich.

79 BRETZIGHEIMER 2011, 361 betont die Vielfalt an „Tonarten“ und „konträren Motiven“, die der Dichter verarbeite und die zu unterschiedlichen Deutungen führten. Ausgeschlossen werden soll an dieser Stelle die Möglichkeit einer politischen Bedeutung des Epyllions, wie sie RASCHIERI 2014 (in seinem teilweise fehlerhaften Aufsatz: So spricht beispielsweise nicht Paris, wie er S. 267 schreibt, die Abschiedsworte der Salamisgesandtschaft, sondern Aeneas; so sieht Paris in Troja keine Schiffe und plant daraufhin eine Reise, sondern rüstet sie selbst aus [S. 269]) postuliert, daß Dracontius die Kritik an Reise und Piraterie im ‘Raub der Helena’ als den Haupteigenschaften der Vandalen als Kritik an diesem Volk und seinen Königen darstellt; es lassen sich dafür überhaupt keine Anhaltspunkte im Text finden. Die Gestaltung des Mythos findet ausschließlich auf literarischer Ebene statt, Dracontius hat nicht vor, ihm einen neuen inneren Sinn zu verleihen.

Einen politisch-religiösen Interpretationsansatz legt DE GAETANO 2010 in ihrem Aufsatz vor, der voller interessanter Einzelbeobachtungen steckt (s. den Kommentar besonders zum Prodigium 453–480), dessen Grundannahmen (wie etwa die Überzeugung, daß politische und christliche Aussagen in Romul. 8 und besonders im Prodigium erkennbar seien) jedoch m. E. nicht haltbar sind.

80 Daß besonders im Prooem und im Epilog kritische Stimmen gegenüber der Moralität der Protagonisten aufscheinen, läßt sich nicht leugnen. Sie führen jedoch nicht zu einer moralischen Grundintention des Gedichts, die sich m. E. tatsächlich an keiner Stelle belegen läßt (so auch BOUQUET / WOLFF 1995, 45); dazu sind die übrigen Verse zu spielerisch gestaltet. Bisher haben sich, ausgehend von der Äußerung *meliore uia* im Prooem, besonders PROVANA 1912, 64ff., BERTINI 1974, 90 (der das Gedicht im allgemeinen für wenig gelungen hält) und ROMANO 1959, 34ff. (zumindest im Prooem) für eine moralische Lesart entschieden. Vgl. auch

Paris ist am Plan des Raubes zunächst nicht beteiligt. Denn es ist Helena, die sagt: *pariter tua regna petamus, / sis mihi tu coniunx et sim tibi dignior uxor* (533f.). Beide brechen daraufhin auf zur Küste; als Paris Verfolger wahrnimmt, wird er von heftiger Angst ergriffen, sein erstes Wort ist *occidimus* (545). Als Helena, deren Rolle schon 544 in pointiertem Ausdruck als *comitans rapina* charakterisiert wurde, ihn anfährt und fragt, warum er seine Zeit mit Reden vertut, statt zu handeln, nimmt der Trojaner sie auf die Schultern (*rapitur per colla* 556) und dient als bloßes Transportmittel.<sup>81</sup>

Noch deutlicher tritt die Schwäche des Helden im folgenden Gleichnis hervor, dem Raub Europas durch Jupiter. Paris ist in völligem Gegensatz zu dem starken Stier gestaltet. Während sich Jupiter über die Last auf seinem Rücken freut und nichts von einer Erschöpfung spüren läßt (561), kommt Paris *exhaustus cursu uel pondere lassus, / qui gratum portabat onus* (564f.) auf dem Schiff an.<sup>82</sup> In dieser Episode ist Paris lächerlich und gänzlich unheroisch. Der Dichter läßt deutlich spüren, daß er viel zu feige ist, um ernsthaft Helena zu rauben. Spätestens beim Anblick der Verfolger hätte er sie zurückgelassen.

Ausgehend von dieser Schlüsselszene lassen sich auch im übrigen Gedicht weitere Indizien für die Lächerlichkeit der Figur des Paris ausmachen, die kurz zusammengestellt werden sollen:

Im ersten Teil des Gedichts ist der häufige Rekurs des Paris auf sein Urteil über die Göttinnen augenfällig, mit der er u. a. den niedrigen Stand, den er als Hirte besitzt, aufwerten möchte. Daß dies Arroganz gegenüber den Göttern und Prahlerei mit Befugnissen, die ihm nicht zustehen, bedeutet, begreift er nicht.<sup>83</sup>

Damit in engem Zusammenhang steht der Wunsch des Paris, kaum daß er in Troja angekommen ist, schon auf große Eroberungsfahrt gehen zu wollen. In der offensichtlich sehr kurzen Zeit (eine genaue Angabe fehlt) kann sein Wissen über Politik, Seefahrt, Regierung nicht sonderlich gewachsen sein und so bildet denn auch die stehende Bezeichnung *pastor* einen dauernden Gegensatz zum Leben und Agieren im Königspalast. Als direkte Folge dieses Mißverhältnisses kann sein Verhalten bei der Salamisgesandtschaft angesehen werden, während der er völlig in den Hintergrund tritt und kein einziges Wort äußert. Der neue Königssohn ist der

GUALANDRI 1974, 886. Neuerdings auch wieder BISANTI 2010, 206f. und CICHÓN 2016 (Dracontius wird von ihr als „christian moralist“ bezeichnet).

81 Freilich wird das Wortfeld 'Raub' ausführlich bedient (*rapina* 544, *rapitur* 556, das Gleichnis von Europa und dem Stier 557–562, *raptor* 563), weil es die Tradition dieses Mythos so mit sich bringt, und weil es aus der Sicht der Verfolger genauso aussieht. Vgl. für die dominante Rolle der Helena an der Stelle auch BRIGHT 1987, 127f.

82 S. z. St. im Kommentar für eine ausführliche Besprechung der intertextuellen Bezüge, namentlich *exhaustus cursu* als lucanische Junktur (8,3) *cornipedem exhaustum cursu*, die dort eindeutig ein Pferd, also ein reines Lasttier bezeichnet, so daß sich dieses Bild auch für unsere Stelle aufdrängt. *Gratum onus* und *pondere lassus* stehen einander ironisch gegenüber. Die Erschöpfung scheint über die Freude zu siegen.

83 Ironie und Komik findet auch WASYL 2011, 79 besonders in der Episode, in der Paris mit seiner Familie zusammentrifft.

brenzligen politischen Situation – so darf man schließen – einfach nicht gewachsen.<sup>84</sup>

Direkt im Anschluß erhebt sich, während der geplanten Rückfahrt nach Troja, ein Seesturm,<sup>85</sup> in dessen Folge das Schiff des Paris von dem der übrigen Gesandten getrennt wird, und er mitten im Sturm auf sich allein gestellt ist. Hier nun beginnt er zu sprechen und eine lange Klagerede zu halten, deren Hauptthema das Lob des Hirtenlebens ist. Daß dies seinem bisherigen Handeln diametral entgegensteht und besonders seinem hochmütigen Verlassen der bukolischen Welt, bedarf keiner Erläuterung. Es zeigt Paris aber auch auf andere Weise als unfähig und unzulänglich. Denn obwohl er nominell der Leiter der Expedition ist, mit der ihn sein Vater auf seine Initiative hin betraut hat, kümmert und sorgt er sich nicht um seine Gefährten. Nach seinem Nicht-Auftritt während der Verhandlungen scheint dies nicht weiter verwunderlich, bestätigt aber nochmals seine Haltung und seinen Charakter. Zum zweiten zeigt die Rede auch die ständige Unzufriedenheit des Paris mit sich selbst und seiner Lage. Als Hirte wäre er lieber König und Anführer; als Königssohn – in schwierigen Situationen – wäre er lieber wieder Hirte, je nachdem was ungefährlicher beziehungsweise prestigeträchtiger ist.

Dies zeigt sich sehr deutlich im folgenden Abschnitt, in dem Paris auf Zypern anlandet und sich dort in prächtigem Ornat zeigt (481ff.). Ganz abgesehen von der für Gedicht und Situation unerheblichen Frage, wie Paris nach dem Seesturm an so feine Kleidung kommt, zeigt der Umstand doch, daß schon wieder ein Gesinnungswechsel stattgefunden haben muß. Die Aussicht auf ein Treffen mit Helena, die ihn übrigens von vornherein für eine äußerst bedeutende Persönlichkeit hält (444ff.), läßt ihn offensichtlich erneut die Vorteile der Königssohnschaft erkennen und ausnutzen.

Das der Raub-Szene vorgeschaltete Gespräch zwischen Helena und Paris, bei dem Paris ganz zum elegischen Liebhaber avanciert, wirkt durch die Brechung ebenfalls komisch-ironisch. Denn der Aufbau einer elegischen Stimmung trägt auch zur Entwicklung elegischer Erwartungen beim Leser bei. Um nichts in der Welt würde ein elegischer Liebhaber von seiner Geliebten ablassen (höchstens in sehr schlimmen Fällen der Enttäuschung). Doch Paris ist beim kleinsten Problem sofort dazu bereit.<sup>86</sup>

Welche Schlüsse können aus der ironischen Darstellung der Paris-Figur gezogen werden? Zunächst einmal ist offensichtlich, daß eines der wichtigsten Elemente des antiken Epos, die Anlage rund um eine Heldenfigur, umgedeutet, ja parodiert wird. Denn Paris ist in keiner Hinsicht ein Held.<sup>87</sup> Allerdings ist er auch kein böser

84 Unterstützt wird dieses Verständnis durch die Reduktion des Paris auf seine Rolle als Sohn des Priamus, wenn er das einzige Mal in Erscheinung tritt und Hesione auf seine Ähnlichkeit mit dem Vater aufmerksam macht (368). S. auch zu dieser Stelle ausführlich den Kommentar zu 366–368.

85 S. ausführlich für die Tradition und die Einbettung ins Gedicht den Kommentar zu 385–434.

86 WASYL 2011, 57.

87 Dies betont auch WASYL 2011, 84. Interessant ist ihr Vergleich von Dracontius als Dichter selbst mit dem Protagonisten. Während der Dichter weiß, daß er kein Homer und kein Vergil

Antiheld, wie er z. B. im lucanischen Caesar begegnet, da ihm zu jeglicher Form des Heldentums der Mut fehlt. Dieser Gedanke kann noch weiter ausgeführt werden. Denn daß es sich bei Paris als der Hauptfigur des Gedichts nicht um einen epischen Helden handelt, kommt in der zugrundeliegenden Gattung Epyllion auch nicht gänzlich unerwartet,<sup>88</sup> da hier häufig Antihelden oder ganz andere Figuren zu Hauptakteuren werden. Dennoch erhält die Gestalt in unserem Gedicht eine spezielle Färbung der Lächerlichkeit, indem sie sich selbst andauernd widerspricht und moralisch unzulänglich handelt, sich in schwierigen und gefährlichen Situationen einerseits schwächlich, andererseits egoistisch verhält. Insofern variiert und verstärkt der Dichter spielerisch das in der Gattung selbst grundsätzlich angelegte Rollenbild einer Hauptfigur, indem er Paris durch und durch als 'Witzfigur' wirken läßt, die komische Züge trägt.<sup>89</sup>

Diese Lesart der Figur wird durch ihre dauerhafte Bezeichnung als *pastor*, auch wenn diese inhaltlich nicht paßt, unterstützt.<sup>90</sup> Der Hirtenstatus hängt ihm immer an.<sup>91</sup> Insofern erscheint auch die Ankündigung eines *pastorale ausum* im Prooem bedeutungsvoll. Denn der Ausdruck könnte schon darauf hinweisen, daß die Tat des Paris, zumindest in der Form, in der Dracontius sie darstellt, kein echtes Schurkenstück, sondern nur das Wagnis eines Hirten ist, also sogar für ein richtiges Verbrechen völlig unzureichend.

Die immer wieder beobachtete moralisch problematische Haltung des Paris fügt sich ins Konzept der parodischen Heldenfigur ein. Denn es gehört zum Wesen sämtlicher komischer Textgattungen auch teils unbequeme Wahrheiten zu transportieren und hinter der heiteren Fassade schwierige Themen anzusprechen. Im Falle des Paris wären dies eine fehlende Reflexion über die Folgen des eigenen Handelns insbesondere in einer Führungsrolle mit Blick auf die angehörenden Personen, ein ausgeprägter Egoismus, sowie fehlendes Durchhaltevermögen und Zielstrebigkeit.<sup>92</sup> Hinzu kommt seine leichte Manipulierbarkeit, sei es durch bedrohliche Situationen, sei es durch andere Personen, wie etwa in der Verfolgungssituation oder durch Helena. Aus diesem Grund stehen auch das durchaus ernste Prooem und der Epilog des Gedichts nicht gegen eine solche Interpretation, sondern müssen und

werden wird, versucht Paris dauernd in die Rolle eines zweiten Aeneas zu schlüpfen; daß er dazu unfähig ist, wird ihm nicht bewußt.

88 S. unten zur Gattungsfrage. Kap. 2.2.

89 Es sei dabei noch einmal festgehalten, daß es sich nicht um eine grundsätzliche Epos-Parodie handelt, da das Thema des Gedichts durchaus das eines Epos, oder zumindest eines Epyllions ist, sondern einzelne Elemente, in der Hauptsache eben der Hauptakteur, parodistisch gefärbt herausgezogen werden. Darunter ist beispielsweise die von BRETZIGHEIMER 2010, 388 betonte „komische Diskrepanz zwischen den angestrebten Zielen *fama, uiuaces laudes* und den realisierten Ruhmestiteln *praedo, raptor, adulter*“ zu fassen, die allerdings, was BRETZIGHEIMER übersieht, auch wieder ironisch gebrochen werden, dadurch daß Paris schließlich seinen Raub gar nicht verübt, sondern Helena ihn drängt.

90 SIMONS 2005, 223 u. ö., WASYL 2011, 55.

91 Sicher ist auch für Dracontius ein *pastor* nicht grundsätzlich etwas Negatives. Paris wird zur problematischen Figur, weil er mit diesem Beruf und diesem Leben so unzufrieden wird, aber seine innere Haltung an die von ihm erwünschte Stellung nicht anpassen kann.

92 Dies wird auch von SIMONS 2005, BRETZIGHEIMER 2010 und WASYL 2011 betont.

können auf einer anderen Ebene verstanden werden als die Narration des Hauptteils.<sup>93</sup>

Abschließend sei auf die immer wieder geäußerte Ansicht hingewiesen, Dracontius greife in diesem Gedicht Themen auf, die die Menschen seiner und wohl aller Zeiten bewegt haben mögen: bestechliche Richter, Ehebrecher, Schuld, Vorbestimmung.<sup>94</sup> Dabei handelt es sich um Themen, die dem Epos an sich bereits inhärent sind, die aber auch in der Bibel zu finden sind.<sup>95</sup> Daß sich der Dichter gegen eine Geschichte aus der Bibel und für den paganen Mythos entscheidet, dürfte seinen Grund in der römischen literarischen Tradition finden, die Dracontius bedienen möchte. Sich auf der Ebene der kunstvoll gestalteten Literatur mit diesen Themen auseinanderzusetzen und sie neu und anders darzustellen, sich auf diese Weise selbst, aber auch seine Zeit und seine Leser an die bedeutende Literaturproduktion der Vergangenheit anzuschließen, ist das wahrscheinlichste Ziel des Dichters.<sup>96</sup>

### 2.1.3.2 Verhältnis des Prooems zum übrigen Gedicht

Wie sich die Ankündigung des Inhalts im Prooem zu diesem aus der Durchführung gewonnenen Verständnis des Gedichts, besonders zur Rolle des Paris verhält, soll im folgenden betrachtet werden.<sup>97</sup> Zumindest auf den ersten Blick bietet sich im ersten Teil des Prooems ein ganz anderes Bild: Der Dichter vermittelt den Eindruck, das Gedicht werde die ernste Angelegenheit von Raub und Ehebruch (*raptor ... adulter*, 11) behandeln, ein echtes Verbrechen (*nefas*, 11) sei Gegenstand der folgenden Verse.<sup>98</sup> Ganz anders stellt sich die Situation in der oben als Schlüsselszene gedeuteten tatsächlichen Konstellation des Raubes dar.<sup>99</sup> Spätestens dort wird deutlich, daß der Dichter mit der Erwartung seiner Leser spielt. Sowohl durch diese Themenankündigung, als auch durch den direkten Anschluß an Homer und Vergil baut Dracontius im Prooem eine gewisse Erwartungshaltung auf und läßt an die

93 Dafür spricht insbesondere die bedeutende Rolle des Zufalls, die die Ereignisse des Gedichts vorantreibt. Das *fatum* wirkt zwar auf eine Weise, aber den Anstoß, besonders zum Raub der Helena, gibt der Zufall. Auf diese Weise wird Paris nicht von seiner Tat entlastet; er handelt selbstbestimmt.

94 Zuletzt WASYL 2011, 34f.; 39 und GALI MILIĆ 2016, 195f., die dies aus einem Interesse des Dichters, das von seinem Beruf herrührt, ableitet.

95 Man denke an David und Bathseba, Sprüche 17,23 (bestechlicher Richter), Judas. Gleichmaßen finden sich grausame Kriege.

96 Es ist ein anderes Vorgehen als das vieler anderer christlicher Dichter, die biblische Themen in (zumindest teilweise) paganen Wortmaterial kleiden (was Dracontius auch in den 'Laudes dei' tut). Es ist eine bewußte Entscheidung eben auch den Mythos – als Geschichte (*fabula*) – für darstellenswert zu erachten.

97 Zu allen anderen Punkten des Prooems s. den Kommentar.

98 Immer wieder wurde die moralische Kritik an Räuber und Ehebrecher im Prooem herausgestellt, zuletzt von WASYL 2011, 33.

99 Die Diskrepanz beschreibt auch BRETZIGHEIMER 2011, 363.

großen klassischen Epen, in keinem Fall jedoch an ein Spiel denken.<sup>100</sup> Diese Diskrepanz, die sich im Laufe des Gedichts an der Figur des Paris immer deutlicher zeigt, ermöglicht bei fortschreitender Lektüre den Schluß, daß der Dichter das Motiv des epischen Helden parodistisch bedient.<sup>101</sup>

Daß die Frage nach den *causae* für den trojanischen Krieg<sup>102</sup> im zweiten Teil des Prooems einen bedeutenden Platz einnimmt, ist oft bemerkt worden. M. E. wird hier aber noch keine Vorentscheidung getroffen, welche der möglichen *causae* am ehesten zutrifft. Der weitere Verlauf der Handlung bleibt offen. Die ausführliche Einbeziehung des Parisurteils in diesem Abschnitt des Prooems hat ihre Ursache in der Grundanlage des Gedichts, das auf Paris ausgerichtet ist und dementsprechend auch die Vorgeschichte der Vorgeschichte berücksichtigt.<sup>103</sup> Unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zum übrigen Gedicht muß erwähnt werden, daß dieses Urteil über die Göttinnen für Paris zum ersten Antrieb wird, überhaupt nach Troja zu gehen (64–66). Es ist außerdem eines seiner Hauptargumente, die für die Aufnahme in der Stadt sprechen sollen und ihn als überaus verdienstvoll charakterisieren (98f.). Schließlich stärkt es seinen Drang, sich in weiteren Aktionen in seiner Stellung als Königssohn zu beweisen (213–216).

Die Hochzeit von Peleus und Thetis erhält in der Vorgeschichte dieser Ereignisse ihren berechtigten Platz, ebenso wie die Erwähnung der Hesione, die dem Priamus nicht zurückgegeben wurde. Diese Geschichte ist auch in der Tradition mit dem Raub der Helena eng verknüpft, wie wir sie zumindest bei Dares noch fassen können.<sup>104</sup> Wenn sie innerhalb der Gedichthandlung tatsächlich nur zufällig dafür sorgt, daß Helena und Paris aufeinander treffen, so tut sie dies eben gerade doch und der Raub hätte ohne sie nicht geschehen können. Dracontius läßt die Verknüpfung zwischen beiden Episoden auf Zufall beruhen, gleichwohl handelt es sich um eine Verknüpfung.

Die Verantwortung der Götter für den trojanischen Krieg scheint nach der Schilderung des Parisurteils, wo es noch heißt *heu nescia mens est, / quae mala circumstent ausum dare iura Mineruae* (37f.), völlig ausgeblendet zu sein, der Fokus auf dem Menschen Paris zu liegen. Dabei muß auch beachtet werden, daß von einer geplanten Rache der verschmähten Göttinnen keine Rede ist; das Verhalten des Paris gegenüber diesen ist erneut ganz auf ihn und seine Person konzentriert. Wir dürfen vielleicht davon ausgehen, daß der Einfluß der Götter zum einen darin

100 Ausgehend vom Anruf an die großen Epiker im Prooem bilden deren Texte eine ständige Hintergrundfolie, die an bestimmten Stellen, wie etwa den epischen Gleichnissen besonders hervortritt. Vgl. besonders STOEHR-MONJOU 2014 und 2015 (a).

101 Das Phänomen ordnet BRETZIGHEIMER 2011, 363f. in ein poetologisches Konzept des Dichters ein, der mit Hilfe der im Prooem aufgebauten Erwartungshaltung, die er im Lauf der Handlung enttäuscht, das Bewußtsein für seine Änderungen des bekannten Mythos erst wecken wolle. Dagegen dürfte sprechen, daß gerade, weil der Mythos so bekannt ist, die Abweichungen ohnehin aufgefallen wären.

102 Die Betonung einer Trennung zwischen *causae raptus* und *causa belli*, wie sie BRETZIGHEIMER 2010, 369ff. vornimmt und konsequent einzuhalten versucht, scheint mir nicht nötig, da im Gedicht stets gezeigt wird, wie eng beides miteinander verquickt ist.

103 S. ausführlich dazu den Kommentar.

104 SCHETTER 1987, 214ff. (= 1994, 298ff.).

besteht, das Drama nicht zu verhindern, also tatsächlich alle Verantwortung dem Paris zu überlassen, zum anderen später in ihrem Eingreifen in den Krieg selbst, wie es bei Homer geschildert ist.<sup>105</sup> Aber da in Romul. 8 so gut wie keine Götter und göttliches Wirken begegnen, darf auch hinter *sic dolor exurgit diuum, sic ira polorum / saeuit et errantes talis uindicta coerces?* (55f.) ein Fragezeichen, wie dies die meisten Editionen tun, gesetzt werden. Das Agieren des einzigen auf der Handlungsebene auftretende Gottes, Apolls, der nur indirekt mit dem Raub zu tun hat, aber durch seine Intervention, die zur Aufnahme des Paris in Troja führt, dennoch einen wichtigen Beitrag leistet, kann als eindeutig positive Antwort dieser Frage verstanden werden, da sein Schmerz und Zorn – in der Darstellung des Dracontius – zu seinem Verhalten führen. Damit steht der Auftritt Apolls in direktem Zusammenhang mit dem Prooem.<sup>106</sup>

Abschließend sei das Prooem noch einmal unter einem anderen Aspekt betrachtet. Die Diskrepanz gegenüber der parodistisch angelegten Hauptfigur des Gedichts wurde bereits herausgestellt. Daher muß gefragt werden, ob das Prooem auch – zumindest teilweise – selbst parodistische Züge trägt. Dafür in Frage kommende Stellen wären insbesondere der kurze Exkurs über die Vererbung, der auf den ersten Blick merklich übertrieben wirkt. Hinzu kommen vielleicht auch das Gleichnis von den Füchsen oder die dramatisch anmutende Beschreibung des *fatum*. Doch sind dem Text keine Anzeichen zu entnehmen, die eine Deutung in dieser Richtung erlauben könnten, und auch insgesamt wirkt das Prooem auf ein ernstes Thema ausgerichtet. Erklären läßt sich dieser Fakt dadurch, daß der Raub der Helena, also die Zerstörung der Ehe, ein wirkliches Problem und eine ernste Angelegenheit ist, wie sowohl aus dem Prooem als auch aus dem Epilog hervorgeht. Dracontius scheint darauf in einer aufgelockerten Form im Laufe des Gedichts Bezug zu nehmen. Daß der Grundkonflikt nicht unerheblich ist, macht er zu Beginn und am Ende des Gedichts deutlich.

### 2.1.3.3 Götterbild

Zu dem von Dracontius insgesamt ganz in die antik-pagane Tradition gestellten Gedicht gehört das entsprechende Götterbild.<sup>107</sup> Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik kann für Romul. 8 nur sehr begrenzt erfolgen, weil die

105 Vgl. zu diesem Thema auch den Epilog, in dem die Verantwortung für den Krieg in der Schuld des Ehebruchs liegt, nicht im göttlichen Eingreifen (655). Für die spätere Beteiligung der Götter am Krieg selbst dürften auch die Äußerungen der Cassandra in ihrer Rede sprechen, die deren Besänftigung fordert (166–168). Sie ist vielleicht als Reaktion auf ein an ihnen verübtes Unrecht zu verstehen (dafür spricht der Satz *litem facit ipse suam* 35 und auch das *damnatur ... Paris* 40). Aber auch dies geschieht eher implizit – im Fokus steht der Mensch. DE GAETANO 2009, 147 glaubt, der Raub der Helena und alles Folgende ist auf den Zorn der Göttinnen Iuno und Minerva zurückzuführen, was sich jedoch nicht explizit aus dem Text ergibt.

106 Für das Götterbild in Romul. 8 s. das folgende Kapitel der Einleitung 2.1.3.3.

107 BRETZIGHEIMER 2010, 372 und Anm. 36. Vgl. dagegen SIMONS 2005, 288ff., die die Darstellung aus christlicher Sicht für distanziert und polemisch hält.

direkte Beteiligung der Götter am Handlungsverlauf sich, wie schon erwähnt, im wesentlichen auf den Auftritt Apolls beschränkt. Seine Darstellung als nachtragender Gott, der gewillt ist, auch an der nächsten Generation Rache zu üben, ist eine typische Vorstellung antik-paganer Götter.<sup>108</sup> Die übrigen zornigen Götter, Iuno und Minerva, werden nicht als direkt Handelnde oder Strafende gezeigt; man wird jedoch von ihrem Wirken im Hintergrund ausgehen dürfen, wie oben schon vermutet (s. oben zum Prooem), das geradewegs zum Ausbruch des Krieges führt, der dann als große, allumfassende Strafe auf gänzlich unschuldige Personen ausgreift (vgl. 37f. *heu nescia mens est ...*, 40ff. die lange *damnatur*-Passage).<sup>109</sup>

#### 2.1.3.4 Die Rolle der *fata*

Für dieses Gedicht immer wieder kontrovers diskutiert wird die Rolle des *fatum*, d. h. eigentlich der *fata*, da das Wort in Romul. 8 nur im Plural begegnet. Die bisher vorgebrachten Deutungen konnten nicht oder nur zu einem gewissen Teil überzeugen; sie sollen hier als Grundlage der Diskussion kurz zusammengestellt werden.<sup>110</sup>

DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 124ff. weist den *fata* eine grundlegende Bedeutung für das Gedicht zu und baut seine Interpretation darauf auf. Ausgehend von der Rede Apolls<sup>111</sup> – die er ganz sicher zu Unrecht als echte, ernst- und gutgemeinte Vorhersage ansieht –, in der das *fatum* einen erstrebenswerten Ausgang bereithalte, nämlich ein *imperium sine fine* (199), so daß also ein Gang vorgezeichnet sei, der schließlich mit der Herrschaft Roms ende, will er zeigen, daß die im Prooem angekündigte *melior uia* (3) sich genau auf diese Ausdeutung der *fata* beziehe.<sup>112</sup> Der

108 BRETZIGHEIMER 2010, 373, die Anm. 38 auf Iuno als klassisches Beispiel verweist. S. auch Apoll ihn ausführlich den Kommentar zu 183–210.

109 BRETZIGHEIMER 2010, 372f. Gut greifbar ist das Götterbild der Cassandra, das auch aus ihrer Rede hervorgeht. Dazu sei an dieser Stelle auf den Kommentar S. 233 verwiesen.

110 Ausgewählt sind die prominentesten, zu denen weitere Äußerungen treten, die aber jeweils meist am Rande gemacht worden sind, wie AGUDO CUBAS 1978 oder EDWARDS 2004.

BRIGHT 1987, 86f. setzt ein von Dracontius selbst unbeabsichtigt inkonzinnes Fatumverständnis an: Er nutze für das Prooem und hier und da im Gedicht das klassische Bild und beschuldige Paris aber davon unabhängig trotzdem.

111 Bei der Behauptung, Apoll widerspreche seinen beiden Priestern gar nicht, sondern habe nur ein anderes Ziel vor Augen, übersieht DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 195f. die Dramatik der Situation und die Hinterhältigkeit des Gottes, der, wie 186f. angekündigt, seinen persönlichen Rachefeldzug zu Ende bringt.

112 Damit in engem Zusammenhang steht auch seine Theorie von der Sammlung der ‘Romulea’ überhaupt: Das ‘Florilegium Veronense’, aus dem allein dieser Titel bekannt ist, zitiert nur aus dem Raub der Helena und aus der ‘Deliberativa Achillis’, woraus DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 121f. schließt, daß er sich bei der Sammlung ursprünglich um eine Zusammenstellung von Gedichten gehandelt habe, die in irgendeiner Form die Vorgeschichte der Gründung Roms zum Thema haben, zu der dementsprechend von den erhaltenen Gedichten auch nur die beiden genannten gehört hätten. An dieser These wurde heftige Kritik geübt (s. die Übersicht bei SIMONS 2005, 291, Anm. 219).

Dichter habe zwar durchaus Mitleid mit den Toten im Krieg, blicke aber auf ein höheres Ziel und nehme dafür das Unvermeidliche in Kauf.<sup>113</sup>

Diesem Verständnis steht einerseits entgegen, daß der Dichter besonders im Prooem und im Epilog, aber auch in den Seherreden von Helenus und Cassandra – hier allerdings vielleicht weniger gewichtig, da die beiden ihr persönliches Schicksal vor Augen haben – die heftige Dramatik und das große Leid Unschuldiger betont.<sup>114</sup> Andererseits spricht der beständige Fokus auf die Menschen, insbesondere Paris, gegen eine große Wirkmacht der *fata*.<sup>115</sup>

SIMONS 2005, 293ff. stellt fest, daß die *fata* Paris und Helena zunächst einmal nicht von ihrer Verantwortung befreien. Sie sieht nach eingehender Prüfung in den *fata* stets eine Vorhersage über die Zukunft, die aus dem Orakelwesen hervorgeht. Daß sie außer in Vers 68 nur in Reden begegnen und zur Manipulation genutzt werden, beschreibt sie ausführlich (ebd. 295f.). An diese Überlegungen schließt sie auch 67f. *moenia quaerere Troiae / mens et fata iubent* an, was sie als Beschreibung der inneren Gedankenwelt des Paris interpretiert.<sup>116</sup> Paris hätte den Spruch der Venus, ihr Versprechen, er werde eine Frau finden, die so sei wie sie (64f.), als *fatum*, als Götterspruch über die Zukunft verstanden und handele nun willentlich danach.<sup>117</sup> Insgesamt betrachtet sie den Einsatz der *fata* im Gedicht als Ausdruck der christlichen Polemik gegen den Schicksalsglauben.<sup>118</sup> In diese Überlegungen bindet sie auch die Rolle der Prodigien ein, die sie nicht als Vorhersagen einer festgelegten Zukunft, sondern als warnende Zeichen versteht, die zur Umkehr und Neuausrichtung aufrufen.<sup>119</sup> Eine anti-pagane Polemik dürfte aber von Romul. 8 fernzuhalten sein, da das Gedicht ganz in der antik-paganen Tradition steht, auch wenn hier und da mit ihr gespielt wird,<sup>120</sup> und spezifisch christliche Trennlinien (z. B. Polemik gegen das Prodigienwesen, Polemik gegen den Fatalismus) nirgends sichtbar werden.

Der Sicht DIAZ DE BUSTAMANTES schließt sich im Großen und Ganzen DE GAETANO 2009, 152ff. an, die ebenfalls die Unausweichlichkeit des *fatum* betont, gegen das keine Vorhersagen und Vorzeichen helfen.<sup>121</sup> Die ständige Präsenz der ‘Aeneis’ in Anspielungen und Andeutungen sei als Hinweis auf die *fatum*-Deutung zu verstehen, die DIAZ DE BUSTAMANTE postuliert hatte: Dem großen Ziel der Gründung Roms müsse alles dienen und untergeordnet sein, auch die verübten Verbrechen.<sup>122</sup>

113 DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 126; 196.

114 Vgl. auch SIMONS 2005, 293, die hervorhebt, daß, sollten die ‘Romulea’ die Grundlagen der Gründung Roms beschreiben, dieser Anfang umso verwerflicher sei.

115 S. dazu genauer unten. Vgl. auch SIMONS 2005, 293.

116 SIMONS 2005, 295.

117 SIMONS 2005, 296f.

118 SIMONS 2005, 297.

119 SIMONS 2005, 297.

120 Daß das antik-pagane Verständnis die Grundlage für das Gedicht des Dracontius ist, betont zu Recht AGUDO CUBAS 1978, 270.

121 DE GAETANO 2009, 149.

122 Sie fügt eine Deutung für die Verwendung des Plurals hinzu (2009, 149f.): Die beiden möglichen Bedeutungen des Wortes *fatum* seien durch den Plural zusammengefaßt, eine aktive

BRETZIGHEIMER 2010, 377f. sieht eine feste *fatum*-Konzeption, die sich von der Kindheit des Paris bis zum Epilog des Gedichts, in dem die Erfüllung des Traums der Hekabe thematisiert wird (648–650), durchziehe. Dies beginne damit, daß der Schiedsspruch über die Göttinnen in Paris den Drang wecke, etwas Größeres zu werden und zu erreichen, die Göttinnen auf diese Weise also das *fatum* auslösten. Dabei betont sie die unterschiedlichen Perspektiven: Während im Prooem die Geschichte „unter dem Gesichtspunkt Schuld-Sühne“ betrachtet werde,<sup>123</sup> erfahren wir danach, wie sich das Erlebnis auf die Psyche des Paris ausgewirkt habe. Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß die Ereignisse nicht einfach auf Paris einwirken, sondern daß er eine bewußte Entscheidung getroffen haben muß, den Urteilspruch zu erteilen, und auch, sich bestechen zu lassen. Daß weiterhin die Katastrophe des Kriegs unabwendbar ist, will BRETZIGHEIMER zeigen, wenn sie auf die Reden von Helenus und Cassandra und deren Detailreichtum verweist, wobei jedoch übersehen wird, daß zumindest die Seherin von einer Abwendbarkeit des Schicksals ja gerade überzeugt ist.

Eine erneute Betrachtung von Gebrauch und Wirkung der *fata* in Romul. 8 soll weitere Verständnismöglichkeiten ausleuchten. Die *fata* begegnen gleich zu Beginn des Gedichts, am Ende des Prooems, wo sie in einer der Fragen nach den Ursachen für Krieg und Raub begegnen.<sup>124</sup> Die dort gezeichnete *fatum*-Konzeption ließe sich gut mit der der ‘Aeneis’ verbinden.<sup>125</sup> In der hier gebotenen Textfassung ist der Satz allerdings aus doppeltem Grund als Frage aufgefaßt, wodurch auch die *fatum*-Konzeption ihre Verbindlichkeit einbüßt. Zum einen entspricht es einer natürlichen Auffassung der Stelle, hier drei Fragen anzusetzen und nicht etwa den Ursachen *dolor* und *ira deorum* (55) zweifelnd zu begegnen, und das *fatum* als determiniert danebenzustellen. Hinzu kommt, daß die Frage nach den Ursachen des Raubes, die den ersten Teil des Prooems abgeschlossen hatte, an dieser Stelle natürlicherweise um die Frage nach den Ursachen des Krieges (und des Raubes) erweitert wird. Zum anderen – dies wird im Anschluß ausführlich erklärt – ergibt sich im Verlauf des Gedichts, daß jeder Protagonist sein eigenes Verständnis von den *fata* hat, so daß neben das zweifelnd eingeführte *fatum* des Prooems weitere Alternativen treten.

Doch betrachten wir nun die Indizien, die auf ein je eigenes *fatum*-Verständnis der auftretenden Figuren hindeuten: Wie SIMONS 2005, 295 völlig zu Recht betont, begegnet der Begriff fast ausschließlich in den Reden und wird dort, allerdings nur zum Teil, manipulativ eingesetzt. Gleich die ersten beiden Beispiele, die Reden von

Bedeutung, das Naturgesetz, dem Götter und Menschen gehorchen müssen, und eine passive, die von *fari* abgeleitet wird, die *dicta diuina*, das von den Göttern Gesprochene (darin sei das Schicksal Roms inbegriffen).

123 BRETZIGHEIMER 2010, 379.

124 Ich setze als Konsequenz der Erkenntnis, daß das Prooem in weiten Teilen an das Prooem der ‘Aeneis’ angelehnt ist, Fragezeichen auch hinter diesen Absatz, und folge damit SIMONS 2005, 230. Die Fragen nach den Ursachen schließen damit sowohl den ersten als auch den zweiten Teil des Prooems ab und verdoppeln so das vergilische.

125 S. den Kommentar zu 56–60.

Auch Apoll bedient in seiner Rede das vergilische *fatum*-Konzept (*imperium sine fine* 199); doch ist die Figur des Gottes eine negative und diskreditiert so auch ihre *fatum*-Vorstellung.

Helenus und Cassandra, sind Gegenbeispiele gegen einen manipulativen Gebrauch, die aber gleichzeitig je eine andere Konzeption des *fatum* haben. Helenus resigniert vor dem *fatum*<sup>126</sup> und versteht es als unausweichlich und feststehend. Ganz anders wirken die Äußerungen der Cassandra, deren Vorstellung vom *fatum* nicht im Sinne eines großen, unumgänglichen, vorherbestimmten Schicksals anzusehen ist.<sup>127</sup> So sieht sie zwar, was geschehen kann, ist aber davon überzeugt, daß das grausame Schicksal durch geeignete Handlungsschritte aufzuhalten und zu verändern ist.

Rhetorisch und manipulativ setzen demnach nur Apoll und Helena selbst das *fatum* ein. Dabei muß unterschieden werden zwischen Apoll, der die gesamte Zukunft kennt, aber trickreich nur das Angenehme erwähnt, und Helena, die, um Paris zu überzeugen, ohne rechte Grundlage Jupiter und das *fatum* bemüht, die ihr Schicksal, zwei Männer zu haben, vorgezeichnet hätten (535).<sup>128</sup> Beide haben gemeinsam, daß sie eine unbedingte *fatum*-Gläubigkeit bei den Trojanern voraussetzen, die daraufhin in ihrem Sinne handeln.

Schließlich fällt in Vers 68 *mens et fata iubent* auf, daß eben die *fata* nicht allein verantwortlich sind, sondern in Gemeinschaft mit der *mens* zum Handeln treiben. Dies ist auch nur folgerichtig, da erst das Wissen um seine Herkunft Paris die Richtung nach Troja einschlagen (68–71) läßt, so daß wir hier ein Zusammenspiel von eigener Entscheidung und Vorbestimmung konstatieren können.<sup>129</sup>

Gerade die letzte Stelle (in Verbindung mit dem beobachteten Hang des Dracontius in diesem Gedicht zum Spielerischen) kann zu einer zweiten Schicht führen, die unter der Oberfläche der Gedichthandlung verborgen liegt. Denn dadurch, daß bei Paris das *fatum* ausdrücklich nicht ohne seine *mens* wirkt, und dadurch, daß die übrigen Protagonisten ihr eigenes Verständnis des *fatum* konstruieren, im Gedicht also kein einheitliches vorliegt, wird der Schluß nahegelegt, daß Dracontius auch hier spielt. Für seine Geschichte, die Romul. 8 als Grundlage dient, ist ein unausweichliches Ziel bereits festgelegt, da der Mythos nicht verändert werden kann.<sup>130</sup> Dennoch fügt er, wie oben beschrieben, über den ganzen Text spannungsreiche

126 *quid fata ueto, quid fixos arceo casus*, 131.

127 S. auch den Kommentar S. 232.

128 Für eine Lüge der Helena an dieser Stelle sprechen sich auch SIMONS 2005, 273; 295 und PROVANA 1912, 68 aus. Von Wahrheit sprechen AGUDO CUBAS 1978, 304 und DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 211. Für Überlegungen in beide Richtungen s. BRETZIGHEIMER 2010, 385, die jedoch 393f. doch davon auszugehen scheint, daß es sich um eine echte Prädestination der Helena handelt. GALLI MILIĆ 2016, 211 hingegen interpretiert diese Haltung der Helena als „une auto-conscience de sa condition littéraire“ und betont, daß diese ohne zu klagen, das ihr bestimmte Schicksal auf sich nehme. Von einem Orakel hinsichtlich der Hochzeit der Helena erfährt man auch bei Isokrates in dessen Enkomion auf sie, woraus allerdings nichts über den Inhalt der Vorhersage hervorgeht. Andere Quellen wissen nicht von einem solchen Orakel (ZAJONZ 2000, 159).

129 Gegen SIMONS 2005, 296f. ist nicht „die Beschreibung eines inneren Vorgangs in Paris“ für diese Stelle anzunehmen, sondern mit BRETZIGHEIMER 2010, 379 und Anm. 63 ein äußerer Hinweis des Erzählers.

Die Stelle wird von WASYL 2011, 38 ebenfalls herausgegriffen, um auf den immer noch vorhandenen freien Willen des Protagonisten zu verweisen.

130 AGUDO CUBAS 1978, 266 betont die Beibehaltung des antik-paganen Mythos.

‘Beinahe-Episoden’ ein, die jeweils fast dazu führen, daß der Weg des Paris anders verläuft und der Krieg doch nicht ausbrechen muß. Außerdem betont der Dichter den freien Willen der Protagonisten, besonders des Paris und der Helena, die an mehreren Stellen des Gedichts zumindest theoretisch die Möglichkeit haben, anders zu handeln.<sup>131</sup> Aber genau an dieser Stelle setzt das Spiel ein – könnte nicht das *fatum* auf einer spielerisch-parodistischen Ebene des Gedichts den durch Mythos und literarische Werke vorbestimmten Verlauf der Geschichte meinen, um den Dracontius seine Version kunstvoll drapieren kann? Denn seine Zeichnung des Paris, dessen Bild an allen Orten des Gedichts negativ erscheint, wirkt nur, wenn er nicht durch Vorbestimmung vollständig entlastet wird. So verknüpft der Dichter *fatum* und eigenen Willen<sup>132</sup> und entwirft innerhalb der Handlung ein Gegenbild zu den als unausweichlich erscheinenden *fata* des Prooems.<sup>133</sup> Diese Sicht wird zudem vom immer wieder betonten Zufall (*fors, forte*) unterstützt, der seinerseits auf der Handlungsebene, also der Oberfläche, ein durch ein *fatum* bestimmtes durchgängiges Telos gedanklich außer Kraft setzt.<sup>134</sup>

Wie SIMONS 2005, 297 zu Recht unterstreicht, sind auch die Prodigien in diesem Zusammenhang zu sehen. Entgegen ihrer Annahme kann aber davon ausgegangen werden, daß diese in allen ihren Aspekten genau denen des antik-paganen Verständnisses entsprechen und in diesem Sinne die oben formulierte Lesart von der Verknüpfung der freien *mens* mit den von außen gegebenen unabänderlichen Zwängen des Mythos bestätigen. Denn natürlich ist die Vorhersage des Prodigiums (453–469) unabänderlich und wird genau so geschehen, ganz egal, was Paris tun wird. Indem die Reaktion des Paris auf das Prodigium in seiner *mens* frei ist, kann der Dichter diese zur Charakterisierung der Figur nutzen: Paris will gern den positiven Teil des Prodigiums erfüllt sehen, den negativen nicht, unternimmt aber weder innerlich noch äußerlich irgendeinen Versuch, die negativen Vorbedeutungen des

131 Auch die Rede Apolls führt nur zu einer punktuellen Determinierung der Handlung (Aufnahme des Paris in Troja), ohne die weiteren Aktionen von Paris und Helena im Einzelnen festzulegen.

132 Diese Verbindung erkennt BRETZIGHEIMER 2010, 379 zumindest für den Anfang der Geschichte, den Weg des Paris nach Troja.

133 Einen möglichen Hinweis des Dracontius auf das von ihm angelegte Verständnis des *fatum* erhalten wir bei der Ankunft des Paris in Troja, die eine der am augenfälligsten vergilisch gestalteten Szenen des Gedichts ist. Sie ist in deutlichen strukturellen Punkten an das Entgegennehmen des hölzernen Pferdes im zweiten Buch der vergilischen ‘Aeneis’ angelehnt. Bei der Gegenüberstellung der Figuren (s. zum Abschnitt S. 188) fällt sogleich das kleine Ungleichgewicht ins Auge: Dem einen Laokoon stehen bei Dracontius Helenus und Cassandra gegenüber, dem einen Apoll stehen bei Vergil mindestens die Schlangen, aber funktional auch Sinon gegenüber. Auch wenn zugegebenermaßen die Rede des Helenus so viel Resignation enthält, daß sie kaum noch als Anti-Paris-Rede wahrzunehmen ist, so beginnt sie doch mit einem heftigen ‘nein’ gegen das neue Familienmitglied. Es fällt also auf, daß der Autor der ‘Aeneis’, der von einem unausweichlichen *Fatum* ausgeht, ein Übergewicht auf der „pro fato“-Seite zu verzeichnen hat, der Dichter, dem zwar das vergilische *fatum*-Konzept bekannt ist, im Gedicht aber doch die meisten Ereignisse auf den Zufall zurückgehen läßt, in dieser Episode auf die „contra fatum“-Seite das Übergewicht legt.

134 Zur Rolle des Zufalls s. auch zur Verwandtschaft mit dem Roman, Kap. 3.2.

Prodigiums zu verhindern.<sup>135</sup> Somit wird er in dieser Darstellung nicht zu einem tragischen Helden, sondern zu einem (schwächlichen) selbstbestimmten.<sup>136</sup>

#### 2.1.3.5 Charakter der (Haupt-)Figuren<sup>137</sup>

Da in unserem Gedicht die handelnden Figuren von besonderer Bedeutung sind, sei zumindest eine umrißhafte Charakterisierung der wichtigsten Protagonisten, Paris, Helena und Priamus, versucht.<sup>138</sup> Hierbei sollen für Paris, dessen Gestalt im ersten Teil dieses Kapitels schon als Träger der Interpretation ausführlich behandelt wurde, an dieser Stelle nur noch einmal die wichtigsten Punkte zusammengefaßt werden.

##### 2.1.3.5.1 Paris

Das auf Paris innerhalb des ganzen Gedichts am ehesten zutreffende Attribut ist 'lächerlich', da er beständig weder seinen eigenen Vorstellungen noch denen seiner Umgebung gerecht wird und nicht einmal als Verbrecher wirklich erfolgreich ist. Unterstützt wird diese Wirkung durch seine fehlende Zielstrebigkeit bei gleichzeitigem ungerechtfertigtem Selbstbewußtsein, die sich im Verlauf des Gedichts immer wieder zeigt. So beginnt er seinen Weg mit dem Gedanken an die von Venus in Aussicht gestellte Frau (*talem iam pastor anhelat*, 65); in Troja aufgenommen sinnt er auf große Taten (215f.); nachdem er in Salamis nichts ausrichten konnte und selbst völlig passiv geblieben ist, scheint sein Blick auf Zypern wieder zurück zum ursprünglichen Plan und der Suche nach einer Frau zu gehen. Beständiger Begleiter auch in dafür ganz ungeeigneten Situationen ist die Bezeichnung *pastor*, die Paris als einen Menschen zeigt, der zu Unrecht über das hinaus will, was gut für ihn gewesen wäre.<sup>139</sup> Mit einer Betonung der positiven Konnotation eines Hirten aus einer gewissen defensiven Haltung heraus erwähnen Paris selbst und der Gott Apoll diese Tätigkeit (98. 206–210).

Auffällig ist neben dem *pastor*-Motiv, das Motiv des *iudex*, das Paris zu seiner Selbstcharakterisierung einsetzt und damit auch die Fremdwahrnehmung steuert. Stolz berichtet er selbst 98f. *ego iugia diuum / compressi, nam lite caret me iudice caelum*. Auch Apoll erwähnt das Parisurteil in einem Vers (200). Als Reaktion darauf dürfte die Anrede des Priamus an Paris mit den Worten *bonus arbiter Idae* (221) gedeutet werden.

135 Ein mythologisches Beispiel für einen entgegengesetzten Umgang mit den Vorhersagen wäre Ödipus, der sein Schicksal nicht vermeiden konnte, obwohl schon seine Eltern es mutig versucht haben.

136 S. oben auch die Interpretation unter 2.1.3.

137 Für eine Untersuchung der Nebenfiguren s. GALLI MILIĆ 2016, 198–201.

138 Für die Charakterisierung nur einmal auftretender Personen, wie der Teilnehmer der Gesandtschaft, s. direkt den Kommentar.

139 SIMONS 2005, 223 u. ö., BRETZIGHEIMER 2010, 390, Anm. 99, WASYL 2011, 55, GALLI MILIĆ 2016, 206ff.

### 2.1.3.5.2 Helena

Helena begegnet zum ersten Mal, nachdem Paris nach dem Seesturm auf Zypern landet, wo gerade ein Venusfest stattfindet, zu dem sich auch Helena eingefunden hat (440f.). Sie ist allein, ihr Mann befindet sich aus ungenannten Gründen auf Kreta (441); ob sie darüber unglücklich ist, ob sie sich vereinsamt fühlt, ob sie vielleicht auch allein sein möchte oder muß, wird nicht mitgeteilt. Sobald Helena erfährt, daß Paris auf der Insel gelandet ist, sucht sie den Kontakt zu ihm, und zwar wegen seines Standes als Königsson, dem sie als Königin eine Unterkunft geben müsse (446f.). Auch hier bleibt unklar, ob dieser Grund nur ein Vorwand ist, um sich dem jungen Mann zu nähern, oder ob es wirklich ihre tiefe Überzeugung ist, aus Anstand so handeln zu müssen.

Als Helena den Paris zum ersten Mal sieht (sei es bloß in ihrer Vorstellung, sei es tatsächlich am Tempel)<sup>140</sup>, verliebt sie sich sogleich in ihn, von Amors Pfeil getroffen. Diese echte Liebe, die zudem von außen an sie herangebracht wird, scheint ihr Verhalten und ihren Wunsch, mit Paris zu sprechen (503ff.), zu entschuldigen. Diesem Eindruck zuträglich ist auch der ausdrückliche Hinweis, daß Paris ihre *fragiles sensus* (508) bemerkt und ausnutzt, um sie u. a. durch die Beschuldigung ihres Ehemanns (512–514) und das Lob ihrer Schönheit (516ff.) an sich zu binden, was denn auch gelingt: *Tyndaridis faciles quatiunt suspiria sensus* (530).

Doch wenn Helenas Handeln bisher noch durch die Umstände oder ihre innere Verfassung hätte entschuldigt werden können (es bleibt trotzdem der bittere Beigeschmack, daß sie ihre Ehe im Grunde völlig verdrängt), wandelt sich das Bild im Folgenden drastisch. Denn in ihrer Rede (531–539) nimmt sie das Heft in die Hand und beschließt, mit Paris zu gehen und mit ihm die trojanische Königsherrschaft zu übernehmen. Dafür benutzt sie sogar die *fata* und Jupiter, die ihren Lebensweg angeblich so beschlossen hätten, und beendet ohne inneren Konflikt die Ehe mit Menelaos.<sup>141</sup> Diese Haltung setzt sich bis zum Ende des Gedichts fort: Paris handelt auf Drängen der Helena, sie treibt ihn an (551ff.), als er vor Angst aufgeben will (545ff.), sie macht den Begriff 'Raub' zum Spott. In letzter Konsequenz ist Helena selbst diejenige, die das von Paris begangene Verbrechen zu einem wirklichen Ende führt. Die gemeinsame Schädlichkeit von Paris und Helena erfährt im Epilog schließlich ihre Zusammenfassung (648ff.).

Es kann also festgehalten werden, daß die Figur der Helena zwar am Anfang ihres Auftritts noch ambivalent wirkt, also ihre traditionelle literarische Zeichnung erhält,<sup>142</sup> schließlich aber als dezidiert negativer Charakter modelliert wird.<sup>143</sup>

### 2.1.3.5.3 Priamus

Der Vater des Paris ist nach diesem selbst die zweite Figur, die im Hauptteil des Epyllions auftritt. Er fungiert als Leiter der Opferzeremonie, die stattfindet, als

140 Zur Problematik von Text und Verständnis von 490ff. s. den Kommentar z. St.

141 S. dazu S. 41 Anm. 128.

142 GALLI MILIĆ 2016, 211.

143 Direkte Andeutungen auch außerhalb des Epilogs unterstützen dieses Verständnis, z. B.: *prae-stat Bellona nurus* (147), *Priami cum clade nurus* (557).

Paris in Troja ankommt. Dort erhält er als charakterisierendes Adjektiv *infelix* (79), das in zwei unterschiedliche Richtungen gedeutet werden kann: In prädikativer Funktion kann es die Sinnlosigkeit des Unterfangens, den als *ingrati* bezeichneten Göttern ein Opfer zu bringen, und dies auch noch am Jahrestag der im Grunde überflüssigerweise wiedererrichteten trojanischen Mauern, oder in attributiver Funktion das ganze insgesamt unglückliche Leben des Priamus samt dessen Vorgeschichte bezeichnen.<sup>144</sup> Freudige Erregung kommt durch die Rückkehr des Sohnes in das Unglück, kombiniert mit einem Schuldbekenntnis und einer Bitte um Vergebung an Paris (108). Daß sich der Vater dabei allzu sehr von seinen väterlichen Gefühlen leiten läßt, daß er das Wohl seiner Stadt vergißt und aus den Augen verliert, warum Paris ausgesetzt worden war, prangern Helenus und Cassandra in ihren Reden an, die den Vater ebenfalls als *impius* (120) und *infelix* (136) charakterisieren. Seine Gottesfürchtigkeit, die schon in der ersten Szene beim Opferzug offenbar geworden ist, zeigt sich erneut – allerdings in tragischer Weise getäuscht und fehlgeleitet – bei seiner Reaktion auf die Erscheinung Apolls: *Phoebum Priamus summissus adorat / et grates securus agit* (211f.).

Die wichtigste Aufgabe der Figur des Priamus ist die Grundlegung der Salamis-Episode, indem er die Pläne seines Sohnes von kriegerischen zu friedlichen lenkt und eine Gesandtschaft nach Salamis zur Rückforderung der Hesione schickt. Es gelingt ihm an dieser Stelle, einen Ausgleich zu schaffen zwischen der Liebe zum Sohn und der Sorge um die Bewahrung seiner Stadt und deren Bewohner, indem er Paris seinen Wunsch erfüllt, eine Großunternehmung zu starten, sie aber unkriegereisch gestaltet und gleichzeitig erfahrene Begleiter als Katalysatoren jugendlichen Übermuts mitfahren läßt, um die Bürger nicht in Gefahr zu bringen. Priamus zeigt sich hier als perfekter Herrscher und Vater.<sup>145</sup>

Er begegnet schließlich im letzten Teil des Gedichts erst wieder, als die Gesandtschaft zurückkehrt und von den Erlebnissen berichtet (586ff.), wo erneut, und das bis zum Schluß des Epyllions, die Vaterrolle des Priamus deutlich hervortritt, der die von Paris ausgehende Bedrohung vergißt oder sie übersehen will. In seiner echten Trauer über das Fehlen des Sohnes wird er als Gegenbild all derer gezeichnet, die sich an die Seherreden erinnern (608) und die Paris' Unzulänglichkeit in jeder Hinsicht erkannt haben (599ff.). Als Paris am Ende doch zurückkommt, wiederholen sich die Reaktionen auf seine erste Ankunft in Troja, einschließlich der unbändigen Freude der Eltern (619ff.).

Die Figur des Priamus, so läßt sich konstatieren, ist keine negative, sondern eine tragische.<sup>146</sup> Er verhält sich typisch für einen Vater und stellt – wohl unwissentlich, denn wo er das Unglück kommen sieht, will er es verhindern – das Wohl

144 S. auch den Kommentar z. St.

145 Liebe kennzeichnet das Verhältnis von Priamus zu Paris (*redux pietatis amor* 221), auch Bewunderung wegen des Parisurteils (*bonus arbiter Idae* 221), wobei die Sorge um den Frieden im Reich den Priamus trotzdem einen ernsten Ton anschlagen läßt (*sermone uerendo* 220, *dic* 222). Damit ergibt sich wohl ein typisches Vater-Sohn-Verhältnis, das doch zum Besten des Kindes Wünsche lenkt oder unter Umständen ganz abschlägt.

146 Dies stellt auch GALLI MILIĆ 2016, 204f. fest, die die Tragik allerdings nur an der ersten Ankunftsszene des Paris festmacht.

des Sohnes über das der Bürger seiner Stadt. Die Tragik seiner Figur wird dadurch unterstützt, daß er von einem Gott getäuscht wird – denn einem Gott selbst mehr zu glauben als dessen Priestern, ist untadelig. Getäuscht wird er in gewisser Weise auch von Paris; während alle anderen Personen sehen, daß dieser ein Blender und feiger Taugenichts ist (599ff.), verschließt Priamus davor die Augen – auch dies ist in seiner Rolle als Vater ein verständlicher Zug.

#### 2.1.4 Der Titel und sein Verhältnis zum Gedicht

Der Titel in der Handschrift N lautet *Dracontij Opus de raptu Helenae*. Ob er vom Dichter selbst stammt, ist fraglich, denn beim ersten Blick auf das Prooem fällt gleich im ersten Vers das Stichwort *raptus* ins Auge. Auch wenn dieses an sich gleichberechtigt neben *iter* steht, führt der Gang des Verses *Troiani praedonis iter raptumque Lacaenae* automatisch auf *raptus Lacaenae* hin. Vorausgesetzt, die Gedichte des Dracontius wurden in Bobbio titellos aufgefunden<sup>147</sup>, oder die postulierte Vorlage von N führte keine Titel, könnte dieser leicht aus dem ersten Vers extrahiert worden sein, und zwar ohne daß das ganze Gedicht hätte intensiv gelesen werden müssen. Den mutmaßlichen Erfinder hätte zusätzlich die Vermutung leiten können, es mit einem der in der lateinischen Literatur verbreiteten Titelsätze zu tun zu haben. Ein ähnlicher Fall wenig gelungener Titelerfindung liegt auch bei Romul. 9 vor, das mit *Deliberatiua Achillis an corpus Hectoris uendat* überschrieben ist, obwohl es sich bei dem Gedicht um eine Suasoria handelt, die ein unbekannter Sprecher an Achill hält.<sup>148</sup>

Auch unter der Voraussetzung, daß Dracontius selbst für den Titel verantwortlich ist, wurde dessen Angemessenheit in Zweifel gezogen. So wurde schon oft auf den offensichtlichen Widerspruch zwischen dem Titel des Gedichts und dem Gang der Handlung aufmerksam gemacht. Der eher zufällige Raub der Helena, der zudem einen eher kleinen Teil (ein knappes Drittel) im Vergleich zum Rest des Textes einnimmt, verbunden mit der langen, für die Handlung auf den ersten Blick fast unerheblichen Salamisgesandtschaft, wurden kritisiert.<sup>149</sup>

Dennoch spricht der Inhalt des Gedichts für die Richtigkeit des Titels. Zum einen findet sich zu Beginn des Prooems der Hinweis auf Paris als Zerstörer der Ehe und Feind des Gastrechts (3ff.). Zum anderen laufen die Ereignisse auf den Raub der Helena zu – durch die vom Autor mit Bedacht konstruierten Zufälle (s. auch Kap. 2.1.3). Schließlich ist der eigentliche Raub die Schlüsselszene zum

147 Die Bibliothekskataloge geben stets nur „Dracontii varium opus“ o. ä. für die paganen Werke des Dichters an, s. MAX MANITIUS: Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen, Leipzig 1935, 275, GUSTAV BECKER: Catalogi Bibliothecarum antiqui, Bonn 1885, 69.

148 WOLFF 1996, 41 hält den Titel für echt, DIAZ DE BUSTAMANTE 1978, 343 die ersten beiden Worte. Aber sollte nicht ein Rhetoriker die Termini kennen? Und sollte er sie tatsächlich anders verwenden, ist zumindest das *an* sehr fragwürdig verglichen mit dem tatsächlichen Inhalt.

149 QUARTIROLI 1946, 183, AGUDO CUBAS 1978, 276f., BRIGHT 1987, 102f.; 105; 115.

Verständnis der Paris-Figur, so daß der Titel jedenfalls geeignet ist. Seine Echtheit wird sich freilich nicht sichern lassen.

### 2.1.5 *Sitz im Leben*

Den Lehrer Felicianus preist der Dichter für seine Verdienste um die Erziehung junger Vandalen und Römer sowie um die literarische Produktivität Karthagos. Davon ausgehend scheint die Vorstellung, daß Dracontius selbst in diese Fußstapfen treten möchte, plausibel. Er konnte wohl persönlich die positive Wirkung der Ausbildung auch auf die Vandalen erfahren<sup>150</sup> und mag möglicherweise selbst Strategien entwickelt haben, die „barbarischen“ Mitbürger zu inkulturieren.<sup>151</sup> In diesem Sinne lassen sich mehrere Strategien zur Steigerung der literarischen Attraktivität in Romul. 8 finden, die gerade auf ein eiliges und eher durchschnittlich gebildetes Publikum wirken können. Dazu gehört zunächst die relative Kürze des Textes im Vergleich zum großen Nationalgedicht der Römer, das vielleicht für einen Vandalen nicht mehr zumutbar war.<sup>152</sup> Gleichzeitig ist unser Epyllion im wesentlichen monothematisch und beschränkt sich auf eine recht begrenzte Zahl von Personen.<sup>153</sup> Weiterhin spielt Dracontius in Romul. 8 an vielen Stellen mit der Spannung, die er in rhetorischer Manier aufbaut, um sie wieder fallen zu lassen.<sup>154</sup> Stärkstes Mittel neben dem Spannungsaufbau aber sind die komischen Elemente, die sich immer wieder feststellen lassen.<sup>155</sup> Beides zusammen reizt zum Lesen und zur Beschäftigung mit dem Text – einerseits mit dem des Dracontius, andererseits aber auch mit dem vieler Klassiker, indem der späte Dichter Zitate und Reminiszenzen aus der älteren Literatur einfließen läßt.

Ob auch grundsätzliches Interesse der Zeitgenossen an Fragen der Gerechtigkeit, Verantwortung für das eigene Handeln und die Wirkung auf andere der Grund für die Themenwahl gewesen sein könnten, ist möglich, muß aber Spekulation bleiben.<sup>156</sup>

Gleichzeitig bietet das Epyllion auch einer verwöhnten Leserschaft die attraktive Möglichkeit, die eigenen Kenntnisse anzuwenden und daraus eine gewissermaßen elitäre Genugtuung zu beziehen. Dem gebildeten römischen Leser, der es zu

150 Vgl. Romul. 1 für eine gemeinsame Ausbildung von Römern und Barbaren.

151 An einen „sense of mission“ denkt auch WASYL 2011, 16.

152 Man bedenke nur, daß auch das Gedicht Reposians, sowie die ‘Aegritudo Perdicae’ u. ä. eher kürzeren Umfangs sind.

153 Dies soll freilich nicht heißen, daß der Dichter keine Vorkenntnisse verlangt. Ein Grundgerüst an mythologischer Kenntnis sollte zum Verständnis des Textes vorhanden sein. Diese Notwendigkeit zeigt sich besonders beim Parisurteil, das sehr voraussetzungsreich behandelt wird.

154 Vgl. dazu Kap. 2.1.2.

155 Der Einsatz delektierender Komik zur Unterstützung der Wissensvermittlung wäre in der Zeit kein Einzelfall – sie ist beispielsweise auch bei Martianus Capella zu fassen (s. dazu GERTH 2013, 130ff.).

156 Dieses Interesse hält WASYL 2011, 34f. für einen Grund dafür, daß besonders die Auswirkungen des Parisurteils, für das der Protagonist verantwortlich ist, so breit und drastisch ausgeführt werden.

erkennen und zu goutieren vermag, steht ein Kunstwerk zur Verfügung, das mit Vorbildern spielt, Traditionen verwebt und allenthalben Gelehrsamkeit präsentiert.<sup>157</sup> Es interpretiert den Mythos nicht neu, sondern belebt die vergangene Tradition durch eine neue Darstellung. Wie jede gelungene künstlerische Arbeit kann auch dieses Epyllion auf verschiedenen Ebenen gelesen, interpretiert und verstanden werden.<sup>158</sup>

## 2.2 Die Gattung Epyllion

Inwiefern die größeren mythologischen Gedichte des Dracontius als Epyllien zu bezeichnen sind, wird in der Forschung seit langem kontrovers diskutiert.<sup>159</sup> Der größte Kritikpunkt besteht in dem grundsätzlichen Problem, daß 'Epyllion' keinen antiken Gattungsbegriff darstellt, sondern im 18. Jahrhundert erstmals im klassisch-philologischen Kontext im modernen technischen Sinne gebraucht wurde.<sup>160</sup> Auch wenn sich der Terminus tatsächlich in der Antike auch im Zusammenhang mit Literatur belegen läßt, kann er dort gerade nicht als einheitlicher antiker Gattungsbegriff gefaßt werden.<sup>161</sup> So verwendet ihn Aristophanes für euripideische Verse,<sup>162</sup> Ausonius für angebliche Liebesgedichte Platons.<sup>163</sup> Der einzige Bezug zur epischen Dichtung, dem pseudohomerischen 'Epikichlides', wohl einem komisch-erotischen Gedicht, läßt sich bei Athenaeus belegen (2,65b). Leicht ist daraus die Breite an Texten zu ersehen, die unter den Terminus gefaßt werden kann, deren einzige Gemeinsamkeit ihre Kleinheit zu sein scheint.<sup>164</sup>

In Anbetracht dieser Problematik des Begriffs soll hier eine kurze Charakterisierung der Gattung gegeben werden, um zu beurteilen, ob der moderne

157 Als typisch für diese Zeit bewertet es MALAMUD 1993, 157.

158 Vgl. etwa das Postulat von Dichterkreisen u. ä. CONANT 2012, 135f. S. auch für eine Untersuchung von intellektuellen Kreisen im vandalischen Nordafrika TIZZONI 2014.

159 Gebraucht wurde die Bezeichnung für die Gedichte des Dracontius fast seit dem Beginn der Beschäftigung (WEBER 1995, 228, Anm. 2). Probleme der Gattungszuweisung bestehen nicht nur bei diesen Gedichten, sie ist auch bei den übrigen 'Romulea' zu einem großen Teil umstritten, s. BUREAU 2006, 1f. Neben WEBER 1995, 228ff. entscheiden sich auch SIMONS 2005, 9f. Anm. 29, KAUFMANN 2006 (a), 35f. und BRETZIGHEIMER 2011, 362 gegen den Begriff 'Epyllion' und für die Gattungsbezeichnung 'Kleinepos'.

160 In der Edition der homerischen Hymnen K.D. ILGENS 1796 (TILG 2012, 34ff.). Vor TILG ging man davon aus, daß sich erstmals 1855 MORITZ HAUPT für Catulls carm. 64 und 1817 FRIEDRICH AUGUST WOLF für das 'Scutum' des Terminus' bedient haben. TILG zeigt außerdem, daß der Begriff seit der Renaissance im literarischen Kontext in Gebrauch war. Für den Blick in die Antike s. besonders WOLFF 1988.

161 TILG 2012, 29.

162 Ach. 398, Pax 531, Ran. 942. Dies ist freilich kein ausreichender Beleg dafür, daß es die Gattungsbezeichnung in der Antike überhaupt nicht gab, BAUMBACH / BÄR 2012, IX.

163 Im prosaischen Ende des 'Cento nuptialis' heißt es *Platonis Symposion composita in ephobos epyllia continere* und in Gryph. praef. 43 *primum eiusmodi epyllia*, allerdings von einem ganz verschiedenen Werk (GREEN 1991, 448; 525).

164 Die sowohl negativ, wie im Falle des Aristophanes, oder als Ausdruck der Bewunderung, wie im Falle des Ausonius, verstanden werden kann, TILG 2012, 29.

Gattungsbegriff ‘Epyllion’ für Romul. 8 des Dracontius tatsächlich ungeeignet ist. Im Allgemeinen wird das Wort, als Ableitung von ‘Epos’, für kleinere hexametrische Dichtungen verwendet, meist mit dem Fokus auf einer einzelnen mythologischen Figur. Nach der gängigsten Forschungsmeinung stellt das Epyllion einen Gegenbegriff zum homerischen Epos dar, um die alexandrinische Kleindichtung zu charakterisieren.<sup>165</sup> Diese ist als nicht-homerisch zu kennzeichnen, als experimentierfreudig auf dem Gebiet der Abgrenzung von den Großen, in Hinblick auf Thematik, auf Protagonisten und Struktur. Dennoch werden nicht alle Neuerungen für die Gattung konstitutiv, sondern können immer wieder zurückgenommen, entfernt oder variiert werden.<sup>166</sup> Die dennoch vorhandene Verwandtschaft zum Epos zeigt sich am augenfälligsten in der Verwendung des Hexameters als des bestimmenden Metrums; der Deminutiv kündigt die Kleinheit an.<sup>167</sup> Auch das Vorhandensein eines Protagonisten ist dem Epos vergleichbar. Die Figuren sind jedoch ganz anders gestaltet als in der ‘Heldendichtung’. Es handelt sich nicht um die klassischen epischen Helden, sondern um Frauen oder eine Art von Antihelden. Als Hauptfiguren dienen Personen, die oft in sonst weniger bekannten, in den Großen nicht verarbeiteten Episoden des Mythos vorkommen.<sup>168</sup> Für Romul. 8 läßt sich dieses Phänomen gut zeigen: Der Dichter sucht im Prooem den Anschluß an die großen Epen Homers und Vergils und wählt sich ein dort nicht behandeltes Thema aus (22ff.). Sein Protagonist ist das parodistische Gegenbild eines Helden, aber auch eines großepischen Antihelden und wird in allem als lächerlich gezeigt.<sup>169</sup>

Die gleiche Tendenz zeigt sich darin, daß gern Liebesgeschichten in den Fokus eines Epyllions geraten, oder zumindest solche Episoden, die in die Psyche der Personen einen Einblick geben.<sup>170</sup> Mit Einschränkungen kann dies auch Romul. 8 zugestanden werden. Die Liebesgeschichte als solche ist zwar vorhanden, aber nicht besonders ausgestaltet. Gleichwohl kann sie mit dem sich daraus entwickelnden Raub der Helena als Höhepunkt in der Charakterzeichnung des Paris angesehen werden.<sup>171</sup>

Charakteristisch für die Gattung ist auch die kommentierende Stimme eines Erzählers in der dritten Person, die immer wieder Gefühlseindrücke mitteilt und

165 Es ist gut möglich, daß es auch archaische und klassische Vorläufer gegeben hat, BAUMBACH / BÄR 2012, IX. S. für diese Epyllia auch GUTZWILLER 1981.

166 PERUTELLI 1979, 28; 117.

167 Dies ist natürlich ein dehnbares Maß und so gehen auch die Angaben zum Umfang weit auseinander. Außerdem ist es auch abhängig vom Vergleichspunkt – wirken doch im Verhältnis zu Homers Dichtungen auch andere Epen eher kurz, BAUMBACH / BÄR 2012, XIff.

168 MERRIAM 2001, 2f. und 6f., WASYL 2011, 16.

169 S. die Interpretation Kap. 2.1.3.1.

170 WASYL 2011, 19f.

171 Dagegen BOUQUET / WOLFF 1995, 39f. Eine Vereinheitlichung der Epyllia des Dracontius unter dem Oberthema Liebe scheint nur partiell möglich, da allein der von ihnen in diesem Zusammenhang genannte ‘Hylas’ die Liebe der Nymphen zum Hauptgegenstand hat. Zu Recht weisen BAUMBACH / BÄR 2012, XIVf. auf die Problematik inhaltlicher Kriterienkataloge für die Bestimmung der Gattung hin. Sie bestimmen inhaltliche Aspekte als „weiche“ Faktoren.

wertende Hinweise zum Verständnis bestimmter Stellen und Ereignisse gibt.<sup>172</sup> In Romul. 8 ist ein solcher allenthalben anzutreffen.<sup>173</sup>

Auch die Gattungsmischung oder Kreuzung der Gattungen ist eines der zentralen Elemente, unter denen sich die dem Epyllion zugerechneten Werke fassen lassen. In gewisser Weise zeigt sich auch hier wieder eine Verwandtschaft zum Epos, das stets auf eine Universalität abzielt.<sup>174</sup> Wie WASYL zu Recht ausführt, darf nicht schon die Beobachtung der Gattungsmischung zum Schluß führen, einen Text unter den Begriff 'Epyllion' zu fassen.<sup>175</sup> Konstituierend sei eine systematische Nutzung anderer Gattungen, etwa die Fokussierung auf bestimmte Szenen zugunsten anderer und die Entwicklung dramatischen Potentials, wie es beispielsweise für das Drama typisch ist.<sup>176</sup> Ob das Drama in Romul. 8 eine ernstzunehmende Rolle spielt, ist allerdings fraglich. Der Spannungsbogen ist jedenfalls dem des Dramas nicht vergleichbar, da er wellenartig ausfällt (s. Kap. 2.1.2); die Fokussierung auf bestimmte Szenen und die Auslassung rein erzählender Passagen sprächen indes dafür.<sup>177</sup> In Bezug auf die Kontamination mit anderen Gattungen ist für Romul. 8 in jedem Fall besonders der Roman als grundlegend festzuhalten (s. unten Kap. 3.2).<sup>178</sup>

Die typischen Gattungsmerkmale in der Geschichte der Gattung, insbesondere die beiden wichtigsten Aspekte des Epyllion, Kleinheit und Nähe zum Epos, finden sich ganz offensichtlich in Romul. 8 so augenfällig und programmatisch wieder, daß das Gedicht der Gattung Epyllion klar zugeordnet werden kann. Hinzu kommt der Protagonist, der allerdings auch nicht als Antiheld bezeichnet werden sollte, sondern in parodistisch-ironischer Weise das Gattungskonzept erweitert. Auch dazu ist das Epyllion, wie wir es fassen wollen, fähig: Es ist offen für Spielereien mit seiner großen Schwestergattung.<sup>179</sup>

172 PERUTELLI 1979, 69ff. (vgl. auch den Titel seines Buches „La narrazione commentata“), BAUMBACH/BÄR 2012, XIII. Dadurch passen alle möglichen Zielsetzungen von Texten unter diesen Gattungsbegriff: Belehrung, Unterrichtung, Erheiterung.

173 Oft sind es kleine wertende Zusätze, die in die eine oder andere Richtung weisen (ab 599 spricht überraschenderweise kein Protagonist mehr, sondern nur noch der Erzähler). Aus der Fülle der Beispiele seien einige beigebracht: 254ff. 291. 507. 556f. 638. S. die ausführlichen Untersuchungen dazu bei WOLFF 2011, WASYL 2011, 29ff.

174 PERUTELLI 1979, MERRIAM 2001, 3, DE GAETANO 2009, 123, Anm. 2. WASYL 2011, 20f. benennt die Kreuzung des Epyllions mit Lyrik und Drama als häufigste.

175 WASYL 2011, 20f.

176 WASYL 2011, 21f.

177 So weit wie der dafür zu Recht von SCHETTER 1991, 215 kritisierte BRIGHT 1987, 135 sollte man nicht gehen und Romul. 8 als fünftaktiges Drama mit dem Autor selbst als Pro- und Epilogsprecher ansehen.

178 Bukolische und elegische Einlagen sind dagegen als motivisch-stoffliche Bezugnahmen und nicht im Sinne einer echten Gattungsmischung zu verstehen (WEBER 1995, 245).

179 Diese Möglichkeit nutzt etwa der Verfasser des 'Culex'.

WOLFF 1996, 117f. ersieht aus der *Invocatio* des Dichters an Homer und Vergil, daß dieser keinen Unterschied zwischen der großen Gattung des Epos und seinem Gedicht macht. Dagegen scheint aber dem Dichter selbst bewußt zu sein, daß er thematisch den letzten Rest behandelt (24ff.), und so scheint er auch seine Form an das kleinere Thema und die weniger heroische Hauptfigur angepaßt zu haben und durchaus einen Unterschied zwischen Epos und Epyllion zu sehen (gegen die Ansicht WOLFFS auch WASYL 2011, 22, Anm. 86).

Solange also der Begriff inhaltlich offen gehalten wird,<sup>180</sup> scheint er m. E. sehr geeignet für Romul. 8 zu sein. Mit der Bezeichnung ‘antiker Roman’ ist auch für die Verwendung eines modernen Gattungsbegriffs als Beschreibung einer antiken Gattung ein Präzedenzfall geschaffen worden.<sup>181</sup> Für das Gedicht kann ein weiterer Grund für die Gattungszuordnung gefunden werden: Wie bereits mehrfach erwähnt und gesehen, schließt sich der Dichter mit Romul. 8 dezidiert an die großen klassischen Epen an, um das dort Fehlende zu behandeln. Mit dem spielerischen Deminutiv gesellt er diesen großen Epen ein Gedicht im Umfang von etwa einem Buch hinzu, das er, der Wortspiele liebte, gewiß ‘Epyllion’ genannt hätte.<sup>182</sup>

Kurz einzugehen ist noch auf die These vom Epyllion als einer Art „Krisengattung“. Für die Entstehungszeit des alexandrinischen Epyllions wird immer wieder auf eine krisenhafte Situation verwiesen, in der sich Gesellschaft und Politik befunden haben sollen und auf die die Dichtung reagierte, ebenso wie zur Zeit des Untergangs der Republik, als Catulls *carm.* 64 entstand.<sup>183</sup> Das Eindringen der Vandalen und ihre Etablierung als neue Herren könnte nun als Wiederholung des Krisenszenarios verstanden werden und zu einer Rückbesinnung auf diese Gattung geführt haben. Bei solch einer Überlegung stellt sich die Frage, inwieweit es ein bewußter Schritt der Autoren war, das Epyllion in einer „Krise“ großen Werken einer „Blütezeit“ entgegenzustellen. Die alexandrinischen Epyllia geben sich als Gegenbild zu Homer auch aus Gründen des künstlerischen Anspruchs, etwas Neues schaffen zu wollen. In einer Phase wie der, in der sich Dracontius befunden haben muß, in der eine Fülle an Literatur schon vorlag und es sich im Zuge der *aemulatio* anbot, mit dem Vorhandenen zu spielen, darf davon ausgegangen werden, daß ein Dichter sich das Geeignetste unabhängig von Krise oder Blüte aussuchte. Für seine Zwecke (also möglicherweise die Tradierung alter Traditionen, die ansprechende Gestaltung bekannter Geschichten) bot sich wohl die kleine Gattung an.

180 BRETZIGHEIMER 2011, 362 Anm. 3 kritisiert die von BOUQUET / WOLFF 1995, 37f. vorgebrachten Merkmale, beachtet dabei aber nicht, daß die Gattung auch für die unstrittig dazugehörigen Gedichte nicht einheitlich ist (wie schließlich kaum eine Gattung). Der Dichter spielt mit den Konventionen wie jeder Dichter, der etwas Neues gestalten möchte. So gehört auch die Salamisepisode (die BRETZIGHEIMER als Beispiel dafür bringt, daß der Fokus zu selten auf einer einzigen Person liege), auch wenn Paris dort kein einziges Mal auftritt, zur Fokussierung auf ihn: es ergibt sich aus seinem Fehlen eine Charakterisierung *ex negativo*.

181 DANIEL L. SELDEN: *Genre of Genre*, in: JAMES TATUM (Hrsg.): *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore / London 1994, 39–64, CONSUELO RUIZ-MONTERO: *The Rise of the Greek Novel*, in: GARETH SCHMELING (Hrsg.): *The Novel in the Ancient World*, Boston / Leiden 2003, 29–85.

182 Recht vernünftig scheint GUTZWILLER 1981, 3 das Begriffsproblem zu umgehen, wenn sie sich an die gängige Praxis anschließt, das Wort zu gebrauchen und sich nicht mit Problemen der Nomenklatur auseinandersetzen möchte, wo doch die Begriffe ‘Epyllion’ und ‘Kleinepos’ im Grunde dasselbe meinten.

183 WASYL 2011, 15f. PERUTELLI 1979, 29f, ANNEMARIE AMBÜHL: *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur*, Berlin u. a. 2015, 166.

2.3 Sprachgebrauch und Stilistik<sup>184</sup>

Eine umfassende sprachliche und stilistische Analyse des Dichters haben WESTHOFF 1883 und MAILFAIT 1902<sup>185</sup> vorgelegt. Eine vergleichbare Arbeit neueren Datums existiert noch nicht und kann auch hier nicht geleistet werden. Dennoch sollen knapp die für Romul. 8 wichtigsten sprachlichen und stilistischen Tendenzen zusammengestellt werden, die im Kommentar eine ausführlichere Betrachtung erfahren.<sup>186</sup>

Gelegentlich irritierend und oftmals spektakulär ist der *Tempusgebrauch* des Dichters. Hin und wieder mischt er die Tempora so stark, daß eine imitierende Übersetzung nicht mehr möglich ist.<sup>187</sup> Er nutzt dieses Mittel zur Spannungserzeugung an besonders dramatischen Stellen exzessiv aus und scheint auf diese Weise die Verwendung von historischem Präsens und die künstlerische Tempusmischung im Epos zu einem neuen Höhepunkt zu führen. Einige Beispiele seien genannt:

- 45 spannungsreiches Präsens *damnatur*
- 126 *petent* als einziges Futur innerhalb einer Präsensumgebung mit futurischem Charakter
- 173 gnomisches Futur
- 228 *dum* mit Präsens bei einer futurischen Vorstellung
- 374 Präsens *laccessit* anstelle eines Vergangenheitstempus
- 444 historisches Präsens nach *ut*
- 611 *putes* statt *putares* für den Potentialis der Vergangenheit

Aus anderen Epikern bekannte *Konstruktionen* verkompliziert Dracontius hin und wieder durch seine Wortstellung. So setzt er etwa 414 den Infinitiv *mulcere* zwei Verse vor den übergeordneten Ausdruck *quantus amor* (416); die Konstruktion ist

184 Auf eine Betrachtung der Metrik wird wegen der neuen Publikationen von CHARLET 2015 und WOLFF 2016, 183–190 zu diesem Thema verzichtet, die wichtige Eigenheiten derselben in den ‘Romulea’ bzw. in Romul. 8 untersuchen. Gelegentlich wirkt sein Versbau etwas monoton (vgl. die beiden ersten Verse des Gedichts, die den gleichen Aufbau aufweisen, CHARLET 2015, 146), dann aber auch wieder kunstvoll an den Inhalt angepaßt. Elisionen und Synaloepen vermeidet der Dichter durch gezielte Wortwahl so gut es geht und entspricht damit dem Geschmack seiner Zeit (CHARLET 2015, 146f. und Anm. 5, WOLFF 1993; nur ein einziger Vers in Romul. 8, nämlich 44, weist zwei Synaloepen auf). Anders als Claudian jedoch erlaubt er sich gelegentlich die Elision eines einsilbigen Wortes, was für die Zeit untypisch ist (WOLFF 1993, 99; vgl. auch GIARRATANO 1906, 21ff.).

185 Auf sie sei auch für Fragen nach Besonderheiten des Sprachgebrauchs verwiesen, wie beispielsweise die häufige Nutzung von Plural statt Singular, oder der freie Gebrauch von Präpositionen. Im Kommentar wird bei Bedarf darauf Bezug genommen.

186 Ähnlich gehen WEBER 1995, 223 und KAUFMANN 2006 (a), 36ff. für Romul. 10 vor. Eine intensive Gesamtuntersuchung könnte besonders aufschlußreich für die Verbindung zwischen christlichen und paganen Gedichten auch auf stilistischer Ebene sein. Für eine exemplarische Analyse des dracontianischen Stils auch im Hinblick auf ihn umgebende Literatur s. ROBERTS 1989, 34–37.

187 S. dazu auch WESTHOFF 1883, 10f. Für die Zeit ist dies nicht allzu untypisch, vgl. H-S 552.

eine Variatio des vergilischen *tantus amor* mit Infinitiv (Verg. Aen. 2,10; 6,133f.; mit Abweichungen auch 12,282). Eine umfangreiche Konstruktionsmischung findet sich 592–594, wenn man nicht mit ZWIERLEIN BT einen NcI bei *refert* annehmen möchte.<sup>188</sup>

Auch in den Versen 492b–493 ([sc. *effigiat*] *qua lanugine malas / umbret et in roseo prorumpat flosculus ore*) ist die Konstruktion nicht recht klar. Vielleicht ist *flosculus* schon Subjekt zum ersten Teil des Satzes (als leichtes ὕστερον πρότερον, wenn man annehmen mag, daß der Bartwuchs erst hervorbrechen muß, um die Wangen dann zu umschatten). *Qua lanugine* ließe sich vielleicht als Ablativus qualitatis verstehen. S. dazu genauer den Kommentar.

Verwiesen sei noch auf zwei kleinere Erscheinungen: Das Verb *coniurare* (124 *coniurat in arma*) ist bei Dracontius ausnahmsweise mit *in* in der Bedeutung ‘zu’, nicht wie üblich ‘gegen’ konstruiert. Ungewöhnlich, aber ebenso unproblematisch ist die Konstruktion von *obrigescere* 398 mit *per* und einem Substantiv (hier *membra*), die sonst nirgendwo begegnet.

Dracontius scheint eine gewisse Vorliebe für knappe Ausdrücke zu haben, die den Sinn verdichten. So finden sich etwa in Romul. 8 12 Mal *post* mit Akkusativ anstelle eines Temporalsatzes (17 *post fata*, 54 *post bella*, 66 *post iurgia*, 79 *post ... arma*, 214 *post caeleste tribunal*, 296 *post bella*, 312 *post ignes ... meos*, 347 *post bella*, 428 *post signum*, 433 *post aequora*, 498 *post sacra*, 539 *post thalamos*).

Im Umgang mit den Präpositionen ist Dracontius recht frei, hebt sich darin allerdings nicht deutlich von der allgemeinen Tendenz des spätantiken Sprachgebrauchs ab. Besonders *de* entwickelt sich zu einer Art Ersatz- und Füllpräposition, die gelegentlich sogar den eigentlich bloßen Ablativus instrumentalis verdrängt.<sup>189</sup> So gebraucht Dracontius *de* in Romul. 8 etwa beim Ablativus originis 464f., beim Instrumentalis 167 *de morte ... placate* und 172f. *salutem / membrorum de parte dabit*. In einem erweiterten Spektrum nutzt der Dichter auch die Präposition *per*: 143 *per templa* für *in templo* und 218 *per litora* für *in litore*; 160 wird es fast statt *circum* verwendet.

Hin und wieder finden sich im Gedicht ungewöhnliche und anderswo selten oder gar nicht zu belegende *Wortbedeutungen*. Ein herausragendes Beispiel dafür ist das Verständnis des Dracontius von *minari* 361 (*ueniale minatus*) in einem positiven Sinne, das er so auch laud. dei 2,496 *caelestis pietas ueniale minatur* und satisf. 121 *qui inimicorum culpis ueniale minaris* anlegt. Aber auch die Verwendung von *contundere* im Zusammenhang mit säugenden Tieren erfordert wohl eine Bedeutungsverschiebung. In 112 findet sich *lambere* in der eher ungewöhnlichen Bedeutung ‘küssen’.

In die Kategorie der Wortbedeutungen fällt im weitesten Sinne auch die Wortschöpfung. In unserem Gedicht finden sich mit *blandifluus* (13) und *Musagenes*

188 *ignarus quid de pastore procella / fecerit aut iuuenis classem si merserit unda / nescius ore (esse BAEHRENS) refert.*

189 S. z. B. H-S 262f.

(23) solche ἅπαξ λεγόμενα. Auch substantiviertes *Cythereus* (364) nutzt nur Dracontius.

Viel beachtet worden ist auch der häufige Gebrauch von juristischem Vokabular,<sup>190</sup> das die Tätigkeiten des Dracontius als Dichter und als Anwalt miteinander verknüpft. Das herausragende Beispiel in Romul. 8 ist die Passage über das Parisurteil (31–38), in der Begriffe der römischen Gerichtsbarkeit in den Kontext des Mythos gestellt werden.

Dracontius gebraucht auch gern ‘composita pro simplicibus’ und vice versa, etwa 73 *ingemere* statt *gemere*, 156 *repetere* für *petere*, 275 *ferre* für *aufferre*, 360 *temnere* für *contemnere*, 394 *extundere* für *tundere*,<sup>191</sup> 405 *temnere* für *contemnere*.<sup>192</sup>

Von ihm neu geschaffene *Junkturen* und *Wortverbindungen* lassen sich grob in zwei Klassen unterteilen: Junkturen der ersten Klasse scheinen das Ergebnis einer (gelegentlich spielerischen) Variation einer bekannten (Klassiker-)Verbindung; Junkturen der zweiten Klasse sind von unserem Dichter ganz eigenständig und ohne (bekanntes) Vorbild gestaltete Ausdrücke. Für die erste Gruppe seien folgende Beispiele herausgehoben:

Die Verbindung *ingemit ... tellus* (73) zeigt sich als Variation der häufigen Wendung *dat gemitum tellus* (z. B. Verg. Aen. 9,709; 12,713, Stat. Theb. 6,527, u. ö.) oder *gemit tellus* (Sil. 4,96. 294).

Die Junktur *Iliacae puppes* (218) variiert Verg. Aen. 4,46 *Iliacas ... carinas; optime Troiugenum* (231) dürfte in Anlehnung an Verg. Aen. 8,127 *optime Graiugenum* gebildet sein. Die Verbindung *successit in armis* (317) ist vielleicht unter dem Einfluß von Verg. Aen. 2,317 *succurit in armis* als Versschluß und ohne inhaltliche oder grammatische Übereinstimmung entstanden. Als eine Weiterentwicklung von Calp. ecl. 5,6 *lasciuo ... morsu* kann *lasciuis dentibus* (410) in einem bukolischen Kontext verstanden werden. Die Junktur *caseus albens* (416) entsteht gewiß unter dem Einfluß von Ov. fast. 4,371 *candidus ... caseus* und Calp. ecl. 2,69 *niueus ... caseus*. Aus der schon existenten Formulierung Lucan. 4,767 *quantus Bistonio torquetur turbine, pulvis* konnte Dracontius *pulueris extorti* (543) bilden. Vielleicht unter dem Einfluß von Stat. Theb. 9,338 *adiuuat unda fidem* konnte sich die Junktur *famulantibus undis* (560) ergeben.

Zu diesen Beispielen kann auch die Umdeutung bekannter Junkturen gezählt werden. Dracontius gibt den Wendungen in einem neuen Zusammenhang eine neue Bedeutung. Dafür ließe sich die Verbindung *litora tangere* anführen, die normalerweise von Schiffen, die anlanden, gebraucht wird; Dracontius verwendet es auch für Menschen, die zum Strand gehen (380).

In der zweiten Gruppe sind als kleine Auswahl Fälle wie *blandifluo ... palato* (13), *uilis ... uates* (23), *Graecia sollers* (45), *pauido ... Polite* (84, wenn man nicht mit ZWIERLEIN BT *pariter* für *pauido* zu schreiben hat), *fata canunt* (162), *festiuas ... faces* (308), *Patroclo populante* (323), *sequente uolatu* (456) zu fassen.

190 Vgl. die Untersuchung SANTINI 2006.

191 Ein anderes Verständnis wäre an dieser Stelle aber auch möglich, s. den Kommentar zu 394.

192 Vielleicht auch 61 *horrere* für *abhorrere*.

Der epische Stil, den für das Lateinische Vergil und in seiner Nachfolge Ovid, Statius und Lucan, sowie Silius Italicus, Valerius Flaccus und Claudian hauptsächlich geprägt haben, besitzt für Dracontius in Romul. 8 als dem wahrscheinlich epischsten seiner Gedichte einen besonderen Stellenwert. Der Kommentar vollzieht die Übernahmen und Reminiszenzen an die Vorgänger des Dracontius Vers für Vers nach. Neben dem Standardrepertoire des epischen Stils, wie etwa dem Plusquamperfekt zu Beginn eines neuen Abschnitts oder einer Überleitung mit *interea* oder *iam*, typisch epischen Hexameterschlüssen und Wendungen (z. B. *sic fatus* 379; substantiviertes Adjektiv mit davon abhängigem Substantiv im Genitiv Plural,  *festa dierum* 460; *fata* für *mors*), finden sich viele Beispiele für einen kreativen Umgang mit vorgeprägtem epischem Inventar. Es geht dabei um eine dichterische Auseinandersetzung mit den Vorgängern, die tiefer geht und weiter ausgreift, als oben für die Junktoren gezeigt.

Besonders eindrucksvoll ist die klangliche Imitation von Verg. Aen. 2,406 *lumina*, nam *teneras arcebant* in Vers 473 *numina mille tenens, artes*. Gestützt wird diese Beobachtung dadurch, daß es sich an beiden Stellen um Gebetssituationen handelt. Bei Vergil versucht die gerade gefangene Cassandra mit ihrem Blick zum Himmel ein letztes verzagt-demütiges Gebet an die Götter zu richten – vergeblich; sie trägt gerade die Folgen des von Paris verursachten Krieges. Bei Dracontius wendet sich Paris, ebenfalls ein Trojaner, er aber mit großem Selbstbewußtsein und Egoismus, an Venus – doch auch sein Gebet ist letztlich vergeblich.<sup>193</sup>

In 321f. *Thessalus Emathia fratris nutritus Achilles / emicat* klingt die Lucanstelle 6,350f. *Emathis aequorei regnum Pharsalos Achillis / eminet* an. Der schon bei Lucan verkünstelte Ausdruck mag unserem Dichter zugesagt haben, so daß er für seinen Vers die Struktur und den Satzbau übernommen hat. Thematisch passen die beiden geographischen Bezeichnungen, die jeweils nach Thessalien weisen, zusammen; Achill befindet sich jeweils am Ende des Verses und über ein Enjambelement verbindet sich das Prädikat zu Beginn des nächsten Verses mit dem Rest des Satzes. Die Prädikate sind zudem einander in Bedeutung und Klang ähnlich.<sup>194</sup> Dennoch drückt Dracontius einen völlig anderen Sachverhalt aus.

Direkt im Anschluß variiert der Dichter eine Stelle aus Statius auf eine ganz andere Weise: In Vers 323 ist die Klausel *Centaurica lustra* herausgelöst aus *Centaurica reddam / lustra* (Stat. Ach. 1,266f.; s. dazu MOUSSY 1989, 427), so daß eine Versklausel aus einem Versbruchstück des vorbildhaften Autors gestaltet wird, die dort noch nicht als Klausel diente.

Der Kommentar vollzieht weiterhin jeweils im Einzelnen den Umgang des Dracontius mit seinen Prätexten nach. Als Recherchehilfsmittel dienten dabei der ThLL, die Library of Latin Texts (LLT-A) und Poetria Nova (Paolo Mastandrea / Luigi Tessarolo: Poetria Nova: A CD-ROM of Latin Medieval Poetry [650–1250 A.D.] with a Gateway to Classical and Late Antiquity Texts, Florenz 2001).

193 S. auch den Kommentar z. St.

194 S. außerdem den Kommentar z. St.

Der Umgang des Dracontius mit dem epischen Stil der Vorgänger, aus dem sich sein eigener epischer Stil ergibt,<sup>195</sup> zeigt in den angeführten Beispielen einen gewissen Hang zum Spielerischen. Für diese Richtung lassen sich weitere besondere Stil- und Gestaltungsmittel finden.<sup>196</sup> Insgesamt besonders beliebt, in Romul. 8 allerdings eher sporadisch verwendet, sind asyndetische Reihungen von Substantiven (*congeries*), teils auch Verben und Adjektiven, die oft einen ganzen Vers einnehmen – einige Beispiele seien aufgezählt:<sup>197</sup>

61f. *fontes casa pascua siluae / flumina rura*  
 286 *pietas affectus amor concordia proles*  
 325 *Nestoris Antilochus Palamedes Teucer Vlixes*  
 646 *arma duces clipeos*

Als auffälliges Element des Versbaus lassen sich die ‘versus aurei’ nennen, die der Dichter in Romul. 8 nicht häufig, aber gezielt einsetzt.<sup>198</sup> Es sind die Bauarten, bei denen ein Prädikat von zwei Adjektivattributen am Anfang eines Verses und zwei Substantiven als Bezugsworten in der gleichen Reihenfolge wie ihre entsprechenden Adjektive am Ende des Verses gerahmt wird. Diese Form tritt in Romul. 8 in Vers 13 und mit Abwandlungen und Variationen in 14. 200. 400. 618 auf.

Beim in der Antike üblichen lauten Lesen sehr wirkungsvoll ist auch der Einsatz von Reimen, aus denen hier ebenfalls eine Auswahl präsentiert werden soll.<sup>199</sup>

62f. *dulcis amatur / ... turpis habetur*  
 73f. *ingemit et ... / concidit et*  
 118 *ostendi regni*  
 123 *regnumque parentum*  
 125–127 *Graecia tota (dolens) ... / litora nostra petent ... / Dorica castra fremunt*  
 158 *raptoris habetis*  
 191 *fata uetant, quae magna parant. stant*  
 244f. *regia; cognoscunt proceres und nec mora, conscendunt puppes*  
 315f. *si Troia ... / ... si Graia*

195 Flankiert wird das Epische freilich, abhängig vom Thema, auch von bukolischen (z. B. in der Parisrede im Seesturm 402–424) und elegischen (z. B. bei der Begegnung zwischen Helena und Paris 490–540) Elementen.

196 Es versteht sich von selbst, daß auch in Romul. 8 solche stilistische Mittel auszumachen sind, die sozusagen zum festen Repertoire der Dichtung gehören, und die deshalb nicht gesondert aufgeführt sind.

197 S. für dieses stilistische Mittel, das auch bei anderen Dichtern des späten Lateins beliebt wird, ROBERTS 1989, 59f.

198 KAUFMANN 2006 (a), 39f.

199 Auch in den anderen Gedichten ist Vergleichbares zu finden, z. B. Romul. 5,91 *fugax ... audax*, 104 *seruare pios seruare modestos*.

425f. *uenit unda grauis ... / ... percussit aquis* (auch wenn die Quantitäten nicht übereinstimmen)

467f. *uolucrum / ... rapacem* (jeweils am Versende)

Eine bisher unentdeckte Spezialität, die noch einer eingehenden Untersuchung standhalten muß, sind Akrosticha im Werk des Dichters.<sup>200</sup> Trotz der Probleme, die dieses Thema mit sich bringt, sollen die ersten Funde hier präsentiert werden. Sie können, wenn sie sich als haltbar erweisen, das schon durch den Haupttext entstandene Bild vom spielerischen Stil des Dichters stützen und bestätigen.

#### 61–65 ERRAT als Telestichon

Die bewußte Gestaltung und nicht zufällig entstandene Existenz dieses Akrostichons scheint sicher. Es befindet sich an einer exponierten Stelle am Anfang des Hauptteils und deutet außerdem auf die Verfehlungen des Paris, die im folgenden ausgeführt werden, hin.<sup>201</sup> Genau an der Stelle, an der Paris den Weg von seinem alten Hirtenleben nach Troja aufnimmt, kann der vorausschauende und allwissende Autor-Erzähler einen Hinweis geben, daß der Protagonist des Gedichts schon hier nicht richtig handelt. Mit *errare* ist damit sowohl auf das Zurücklegen des Weges nach Troja, als auch auf das zukünftige Fehlverhalten des Protagonisten angespielt.

#### 444–447 AMOR<sup>202</sup> als Akrostichon

Auch dieses Akrostichon befindet sich an einer exponierten Stelle, nämlich dort, wo Helena von der Anwesenheit des Paris erfährt und entsprechende Maßnahmen ergreift, um ihn zu sich einzuladen. Es ist damit der erste Schritt zur Begegnung der beiden getan, aus der sich die Liebe und gemeinsame Flucht ergibt.

Angesichts des hin und wieder ungewöhnlichen Stils und des zusätzlichen Problems, daß die ‘Romulea’ *codice unico* überliefert sind, gilt ein besonders behutsamer und abgewogener Umgang mit dem auf uns gekommenen Text. Während es kurz nach Bekanntwerden der Handschrift „in“ war, viel zu konjizieren (besonders von RIBBECK und BAEHRENS), hat schon SCHENKL 1873 gemahnt, nicht vorschnell den Text zu ändern. Völlig zu Recht macht er auf das Problem aufmerksam, das man mit dem Stil des Dracontius haben muß: „Bei der Willkür, womit er die

200 Zur Problematik insbesondere lateinischer Akrosticha GREGOR DAMSCHEN: Das lateinische Akrostichon. Neue Funde bei Ovid sowie Vergil, Grattius, Manilius und Silius Italicus, *Philologus* 148, 2004, 88–115.

201 S. den Kommentar z. St.

202 Gesehen wurde dieses Akrostichon von CHRISTOPH SCHUBERT.

Erwähnt sei nur, daß die Anfangsbuchstaben der vorangehenden Verse 440–443 das Wort CUNA ergeben, für das sich jedoch bisher keine offensichtlichen Verbindungen zum Haupttext ergeben haben. Die Anfangsbuchstaben des letzten Verses (655) ergeben aneinandergereiht das Wort CATUS. Ohne vergleichbare Funde in anderen Gedichten oder an anderen Stellen in Romul. 8 läßt sich die Absichtlichkeit im Moment nicht sicher feststellen. In jedem Fall paßt das Wort aufgrund seiner Seltenheit und seiner Semantik ausgezeichnet zum Epyllioncharakter des Gedichts.