

SAMMLUNG TUSCULUM

Herausgeber:

Niklas Holzberg

Bernhard Zimmermann

Wissenschaftlicher Beirat:

Günther Figal

Peter Kuhlmann

Irmgard Männlein-Robert

Rainer Nickel

Christiane Reitz

Antonios Rengakos

Markus Schauer

Christian Zgoll

PHAEDRUS

FABELN

Lateinisch-deutsch

Unter Mitarbeit von Stephanie Seibold
herausgegeben und übersetzt
von Niklas Holzberg

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-056232-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-057642-9

Library of Congress Control Number: 2018956040

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Für Einbandgestaltung verwendete Abbildungen:

Cologne (Genève), Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 52: 6v/7r
(www.e-codices.unifr.ch)

Satz im Verlag

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Ursula Gärtner εὐχαριστῶς

INHALT

EINFÜHRUNG 9

(Versteck-)Spiel mit dem Leben 10

Vom Promptuarium zum Gedichtbuch 13

Wohlstrukturiert, aber heute verstümmelt:

Die Buch-Pentade des Phaedrus 15

»Das Büchlein erregt Gelächter und mahnt durch Rat« 21

Jahrhundertlang gleichfalls versteckt: das Nachleben 29

»Polierender« Senar jambisch verdeutscht 35

TEXT UND ÜBERSETZUNG

Erstes Buch 40/41

Zweites Buch 74/75

Drittes Buch 88/89

Viertes Buch 120/121

Fünftes Buch 156/157

Anhang Perottis 172/173

ANHANG

Zum lateinischen Text dieser Ausgabe 215

Erläuterungen 219

Bibliographie 247

Namen und Begriffe 253

Fabelindex 259

EINFÜHRUNG

Der Dichter, von dem uns unter dem Namen »Phaedrus« 119 Fabeln, vier Fabelfragmente und zehn Gedichte mit Äußerungen des poetischen Ich zu seinem Selbstverständnis überliefert sind, gehört zu einer Gruppe römischer Autoren, die mit ihren Werken direkt an griechische Autoren anknüpften und sich zum Teil damit begnügten, deren Texte frei zu bearbeiten. Man hat ihnen deswegen lange Zeit die Originalität bestritten und ihr literarisches Niveau entsprechend negativ eingeschätzt, und dabei erging es dem Fabeldichter besonders schlecht. Aber während z. B. Vergil, dessen *Aeneis* stark von Homers *Ilias* und *Odyssee* beeinflusst ist, oder Plautus, der hellenistische Komödien für die römische Bühne adaptierte, schon früh »rehabilitiert«, also als Vertreter eines eigenständigen poetischen Konzeptes gewürdigt wurden – der Epiker 1903 durch Richard Heinze (*Virgils epische Technik*) und der Dramatiker 1922 durch Eduard Fraenkel (*Plautinisches im Plautus*) –, musste der Fabeldichter bis 2015 auf die Monographie warten, die anhand einer Textanalyse auf der Basis der modernen Literaturwissenschaft seiner künstlerischen Leistung erstmals gerecht wird: Ursula Gärtners *Phaedrus. Ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln*. Dieses Buch hat alle seit dem späten 18. Jahrhundert immer wieder rekapitulierten Vorurteile gegen den Dichter so überzeugend als solche aufgezeigt und durch ein philologisch fundiertes Porträt ersetzt, dass hier auf das bisher gültige Bild nicht mehr eingegangen zu werden braucht. Weder die auf naiver Auswertung vermeintlich biographischer »Zeugnisse« fußende Rekonstruktion der Vita eines »Freigelassenen des Augustus«, der als »Sprachrohr des kleinen Mannes« mit Sejan, dem Prätorianerpräfekten des Kaisers Tiberius (14–37 n. Chr.) in Konflikt geriet, noch die Klassifizierung seiner Texte als weitgehend misslungener Nachahmungen der äsopischen Originale ist in dieser Einführung auch nur zur Kenntnis zu neh-

men. Stattdessen sei das Wichtigste, was Gärtner herausfand, zusammengefasst: Die frühkaiserzeitliche Sammlung von Fabeln in Gedichtform, welche die vorliegende Bilingue erneut zu erschließen versucht, steht in der Nachfolge der bedeutenden augusteischen Gedichtkorpora Vergils, des Horaz und Ovids und ist wie sie sowohl innerhalb der Gattung innovativ, indem sie mit ihr spielt, als auch ein Produkt kallimacheischer Kleinkunst auf höchstem poetischem Niveau.

(Versteck-)Spiel mit dem Leben

Der Begründer der lateinischen Versfabel, als den man unseren Poeten ansehen darf, knüpft nicht nur wie die Augusteer an die von dem hellenistischen Dichter Kallimachos (ca. 320 – nach 245 v. Chr.) bevorzugte inhaltliche Ausrichtung und die Selbstpräsentation als eines gelehrigen Jüngers der Musen an, sondern parodiert überdies beides. Dadurch lässt er die Realität seiner Existenz endgültig hinter der Fiktion seines Dichterdaseins verschwinden. Wir erfahren deshalb über seine Vita, zu der es keinerlei Quellen gibt, auch aus seinen Texten nichts und sind somit auf Wahrscheinlichkeitsüberlegungen angewiesen. Vergil (70–19 v. Chr.) setzt als Begründer der römischen Bukolik in der Nachfolge Theokrits (1. H. 3. Jh. v. Chr.) zwar die Maske eines singenden Hirten auf und wird von Apollo mit »Tityrus« angeredet (Ekloge 6,4), aber er nimmt gleichzeitig Bezug auf die in der Gegend seines Geburtsortes Mantua von Octavian und Antonius nach der Schlacht bei Philippi (42 v. Chr.) verfügt Landenteignungen; analog spricht Horaz (65–8 v. Chr.) als Lyriker gleichzeitig in der Rolle des römischen Alkaios (um 600 v. Chr.) sowie als von dem reichen Maecenas unterstützter Dichter aus Venusia in Apulien, und Ovid (43 v. – ca. 17 n. Chr.) kombiniert in der Elegiensammlung *Amores* (»Liebesgedichte«) Aussagen über seine sicherlich fiktiven Erlebnisse als Liebender

mit solchen über seine Tätigkeit als Dichter, in denen allein schon durch die Nennung des Geburtsorts Sulmona der reale Autor erkennbar wird. Gewiss, wenn Ovid durch die Sequenz der Pro- und Epiloge zu seinen drei *Amores*-Büchern eine »Chronologie« seiner frühen Dichterkarriere nachzeichnet, konstruiert er diese mit Blick auf seinen »Liebesroman«. Doch auf jegliche Realitätsreferenz verzichtet er nun einmal nicht, es deutet aber alles darauf hin, dass dies bei dem Verfasser der Sammlung von Versfabeln der Fall ist: Phaedrus konstruiert die lineare Entwicklung seiner Dichterpersönlichkeit in der »Fortsetzungsgeschichte« der Pro- und Epiloge zu seinen fünf Büchern, indem er den Leser nachvollziehen lässt, wie er sich schrittweise von seinem Vorbild »Äsop« (s. u.) gelöst habe, ohne dass irgendeine Bemerkung fällt, die ihn zweifelsfrei als historisch greifbare Person zu identifizieren erlaubt. In 5,10, seiner in der Überlieferung letzten Fabel, erweckt er durch die Rede eines gealterten Jagdhundes und eine darauf bezogene persönliche Äußerung am Ende sogar den Eindruck, er selber sei über seiner fünf Bücher durchlaufenden Dichterkarriere alt geworden. Doch er sagt es nun einmal nicht explizit, sondern versteckt sich hinter dem Fabeltier, so dass man vermuten darf, die fünf Versfabelbücher seien wie z. B. Horazens Sammlung der drei Odenbücher als Ganzes konzipiert (was auch die Textanalyse nahelegt).

Unser Dichter macht also aus dem »Spiel mit dem Leben«, das die Augusteer als Verfasser von Gedichtsammlungen betreiben, ein »Versteckspiel mit dem Leben«, und in das bezieht er offensichtlich auch die Angaben über seine Herkunft und seinen Namen ein. Hatten Kallimachos und die Dichter in seiner Nachfolge immer wieder von direktem Kontakt mit Inspirationsgottheiten wie Apollo, den Musen oder Amor erzählt, aber die Fiktionalität ihres Berichts mehr oder weniger deutlich werden lassen, geht nun der Fabeldichter so weit zu behaupten, er sei auf dem Musenberg in Piërien geboren (3 Prolog 17). Gut, das ist, wenn man näher hinsieht, Übersteigerung des durch die Kallimacheer von Hesiod (um

700 v. Chr.) übernommenen Motivs der Musenweihe eines Dichters (*Theogonie* 52–61) und zugleich parodistisches Spiel damit. Aber soll dadurch nicht zumindest implizit gesagt werden, der reale Autor sei ein Grieche, der, weil er lateinisch schreibt, jetzt in Rom lebe? Wenn er wirklich Phaedrus (lateinisch für Phaidros) geheißen haben sollte, wie er uns ein einziges Mal im erhaltenen Werk und noch dazu an exponierter Stelle wissen lässt, nämlich durch das erste Wort des »autobiographischen« Prologs zu Buch 3, wäre es wohl so. Aber der Ich-Sprecher verwendet den Namen im Kontext seiner Ermahnung an einen Eutyclus, dieser müsse für die Lektüre von Buch 3 die rechte Muße und Freiheit von seinen Verpflichtungen haben. Und entsprechend ist es für Sokrates in Platons *Phaidros* »höher als die Geschäftigkeit«, in Muße die Worte des Phaidros zu hören (227 B). Der Gedanke, dass es sich bei »Phaedrus« um ein Pseudonym handelt, liegt also nahe, zumal die wörtliche Bedeutung des Namens, »der heiter Strahlende«, eine Anspielung auf den hohen literarischen Anspruch sein könnte, den der Dichter mit seinen Versfabelbüchern erhebt; hinzu kommt, dass Sokrates, eine Äsop in vielfacher Hinsicht ähnelnde Gestalt – und »Phaedrus«, der römische Äsop, identifiziert sich mit dem Philosophen in 3,9 –, in Platons *Phaidon* erzählt, er habe Fabeln Äsops versifiziert (61 B). Der Name Phaedrus, ob fingiert oder nicht, weckt auf jeden Fall mehrere Assoziationen, und das passt zu der reichen Intertextualität der Versfabeln, die neuere Analysen zunehmend entdecken. Da die drei Personen, die der Dichter direkt anspricht und die vielleicht Gönner des realen Autors waren, Eutyclus, Particulo und Philetus heißen, was ebenfalls jeweils etwas zum Kontext Passendes bedeutet (s. zu 3 Prolog 2, 4 Prolog 10 und 5,10,10), kann es sich auch hier um Pseudonyme handeln, ja wir müssen damit rechnen, dass alle drei Personen frei erfunden sind.

Wie erkennbar geworden sein dürfte, erfahren wir durch den Fabeldichter nichts über den realen Autor, das wir als zweifelsfrei verbürgt ansehen können. Lediglich das Folgende darf als sicher gelten:

Wir haben es mit einem über ein enormes literarisches Wissen verfügenden, virtuosen Dichter zu tun, der, weil er Sejan (gest. 31 n. Chr.) erwähnt (3 Prolog 41) und vermutlich von Martial in dessen drittem Epigrammbuch von 87/88 n. Chr. erwähnt wird (3,20,5; s. u.), in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. lebte. Er ist mithin für uns nicht mehr als ein poetisches Ich, und nur dieses meine ich, wenn ich von nun an den Namen Phaedrus benutze. Historisch betrachten können wir ihn immerhin noch unter einem weiteren Gesichtspunkt, wenn wir nach den gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen für die Entstehung seiner Versfabelsammlung fragen.

Vom Promptuarium zum Gedichtbuch

»Fabel« ist einer der ganz wenigen Begriffe zur Bezeichnung einer literarischen Gattung, die nicht aus dem Griechischen, sondern aus dem Lateinischen stammen; die Hellenen benutzten mehrere Termini: *mýthos*, *lógos* und *áinos*, was alles wie *fabula* einfach »Geschichte, Erzählung« bedeutet. In diesem Fall handelt es sich um eine spezielle Art von Erzählung, die ein griechischer Literaturtheoretiker, der Rhetoriklehrer Theon von Alexandria (1./2. Jh. n. Chr.), wie folgt definierte: »Eine Fabel ist eine erfundene Geschichte, welche die Realität abbildet« (*Progymnasmata* 3), also eine fiktionale, metaphorische Erzählung. So fungiert z. B. in Phaedrus' Fabel von der Dohle, die sich mit den Federn anderer Vögel schmückt (1,3), dieser Vogel als Metapher für einen Menschen, der mit Hilfe fremden materiellen oder geistigen Eigentums einen falschen Eindruck von sich erzeugt; auf jene Fabel geht ja die Redensart »sich mit fremden Federn schmücken« zurück. Horaz schreibt in seinem Versbrief 1,3, er habe einen jungen Kollegen ermahnt, dieser möge sich nicht an den Dichtungen anderer vergreifen, »damit nicht, falls einmal die Vogelschar ihre Federn zurückzuholen kommt, die Krähe, von der geraubten Farbenpracht entblößt, Gelächter erregt«

(V. 18–20). Wie sich zeigt, evoziert Horaz die Fabel in der Version, die er kannte, als Beispiel für die negativen Konsequenzen des Plagierens von Poesie. Wir sehen hier, welchen »Sitz im Leben« die erfundene Geschichte, die »die Realität abbildet«, für den Augusteer einnahm: Fabeln dienten von den Anfängen der griechischen Literatur bis in die frühe römische Kaiserzeit der narrativen Exemplifizierung verschiedenster Aussagen in Werken von Dichtern und Prosaautoren.

Die griechischen und römischen Autoren, bei denen wir solche Exempelgeschichten lesen, rekurrten entweder auf mündlich oder schriftlich überliefertes Erzählgut mit didaktischer Wirkungsabsicht oder erdachten selbst kurze Geschichten, aus denen sie eine Lehre ableiten konnten. So findet sich etwa die Fabel von der Rache einer Füchsin an einem Adler (Phaedrus 1,28) erstmals in Gedichten des um 650 v. Chr. lebenden Jambikers (Spottdichters) Archilochos von Paros: Dieser verwendet den Fabelstoff als Exempel in einer Invektive gegen den meineidigen Schwiegervater *in spe* Lykambes und identifiziert sich dabei mit der von dem Adler verratenen Füchsin. Während die griechische Literatur vom 7. bis zum 5./4. Jahrhundert v. Chr. Fabeln wahrscheinlich nur in Form von Beispielerzählungen hervorbrachte, die in Kontexte eingebunden waren, wurden spätestens seit der hellenistischen Epoche Einlagegeschichten dieser Art aus ihren Kontexten herausgelöst, in möglichst schlichter Prosa neu erzählt und in Sammlungen vereinigt. Bei ihnen handelte es sich um Promptuarien für den Gebrauch in diversen literarischen Zusammenhängen: Redner, Dichter und Schriftsteller sollten darin nach narrativen Exempeln, die sie innerhalb bestimmter Diskurse benötigten, suchen können. Als den Rest eines der Promptuarien – vollständig besitzen wir keines – betrachtet man wohl mit Recht den heute in Manchester aufbewahrten Papyrus Rylands 493, das Fragment einer ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu datierenden Fabelanthologie.

Am Anfang jeder Fabel dieser Sammlung stand, wie das Bruch-

stück noch erkennen lässt, ein kurzer formelhafter Satz, der die situative Anwendung der durch ihn eingeleiteten Geschichte anzeigt, und am Ende ein knappes Resümee der aus ihr zu ziehenden Lehre. Fabeln in einem Promptuarium wurden also von einem Promythium (»Fabelvorwort«) und einem Epimythium (»Fabelnachwort«) gerahmt. Das Promythium von Phaedrus 1,3 lautet z. B.: »Damit man nicht Lust bekommt, mit fremdem Gut zu prahlen, und lieber in der Lage, in der man sich befindet, sein Leben verbringt, hat Äsop uns dieses Beispiel überliefert.« Hier verweist der Dichter auf den Gewährsmann für seine Geschichte: den Fabelerzähler Äsop. Dieser lebte der kaiserzeitlichen Äsop-Vita zufolge im 6. Jahrhundert v. Chr. So datiert ihn auch Herodot (ca. 485–425 v. Chr.) in seinen *Historien* (2,134 f.). Wir erfahren von ihm, Äsop sei in Delphi getötet worden, und das vermeldet auch die Vita. Doch insgesamt wirkt diese wie eine fiktionale Erzählung, ja erinnert an einen pikaresken Roman, weshalb man bezweifeln darf, dass der Mann, den Phaedrus im Prolog zu seinem Buch 1 als Urheber der Gattung Fabel bezeichnet, überhaupt jemals existiert hat. Es ist anzunehmen, dass die Geschichten über Äsop, die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. auf uns gekommen sind, in einer uns nicht mehr fassbaren Weise die »Invasion« der im Orient schon für die Zeit um 2500 v. Chr. belegten Erzählform »Fabel« in Griechenland widerspiegelt und wir demnach in Äsop nicht eine historische Gestalt zu sehen hätten, sondern so etwas wie eine mythische Personifikation: den Typ des hellenisierten orientalischen Geschichtenerzählers.

Wohlstrukturiert, aber heute verstümmelt:

Die Buch-Pentade des Phaedrus

Wir wissen nicht, was für eine Art von Sammlung äsopischer Fabeln Phaedrus vorlag, aber es gibt gute Gründe für die Vermutung, dass es sich dabei um ein in anspruchsloser griechischer Prosa ge-

schriebenes Promptuarium handelte. Wie in einem solchen ist den römischen Versionen ein Promythium oder ein Epimythium oder sogar beides beigegeben, und sowohl der »Paratext« als auch die eigentliche Erzählung sind im Metrum des jambischen Senars verfasst, das sich schematisch wie folgt abbilden lässt:



Dieses Versmaß hatten zuvor Komödiendichter wie Plautus (um 240–184 v. Chr.) und Terenz (um 195 – nach 159 v. Chr.), Autoren komischer Sketche, der Mimen, wie Publilius (1. Jh. v. Chr.) sowie die Verfasser von Spottdichtung verwendet; die zu ihren vorkaiserzeitlichen Vertretern gehörenden Dichter Catull (ca. 87 – nach 55 v. Chr.) und der Horaz der *Epoden* bevorzugten zwar das verwandte, aber nach griechischem Vorbild gehandhabte Metrum des jambischen Trimeters, doch machen auch sie sich über Menschen und deren Eigenheiten lustig. Wenn Phaedrus also gleich im Prolog zu seinem ersten Buch verkündet, er habe den ihm von Äsop gelieferten Stoff *versibus senariis* poliert, gibt er dadurch nicht nur zu verstehen, dass seine Fabeln einen höheren ästhetischen Anspruch erheben als die Vorlagen – in der Tat geht der Fabulist virtuos mit dem Metrum um –, sondern stellt sich auch in die Tradition poetischer Rede, die, wie Horaz es als Satiriker ausdrückt, »lachend die Wahrheit sagt« (Satire 1,1,25). Genau das ist auch das Ziel des Phaedrus, wie er in 1 Prolog 3 f. durch die Formulierung, sein Büchlein errege Gelächter und vermittele Lehren fürs Leben, zum Ausdruck bringt; hier evoziert er auch Horazens »geflügeltes« Diktum, die Dichter wollten nützen (*prodesse*) oder erfreuen (*delectare*) oder beides (*Dichtkunst* 333 f.).

Buch 1, das durch den genannten Prolog eröffnet wird, ist wie die übrigen vier Bücher nicht vollständig auf uns gekommen; wir haben es offensichtlich mit einer Edition der Sammlung zu tun, die

ein Unbekannter um mehrere Fabeln gekürzt hat. Das darf man sowohl daraus schließen, dass der Umfang in keinem Fall demjenigen anderer römischer Gedichtbücher, 700 bis 800 Verse, entspricht – es sind 361 in 1, 172 in 2, 404 in 3, 428 in 4 und 174 in 5 –, als auch daraus, dass spätantike und mittelalterliche Fabeln überliefert sind, deren anonyme Autoren eindeutig Phaedrus-Gedichte relativ texttreu in Prosa umwandelten, z. B. die berühmte Fabel von Stadtmaus und Landmaus (Romulus 15 Thiele; s. u. S. 220). Der Anonymus, der Fabeln aus den Büchern herausnahm, dürfte aber die ursprüngliche Reihenfolge der Gedichte beibehalten haben. Denn auch in der Kurzfassung werden die Bücher wie etwa die drei der *Amores* Ovids von Prolog und Epilog gerahmt, und die Platzierung einzelner Fabeln lässt wenigstens in Konturen Anordnungsprinzipien erkennen, wie sie uns von augusteischen Gedichtbüchern und den Epigrammbüchern Martials vertraut sind. Nehmen wir Buch 1 als Beispiel: Fabel 1, 2, 30 und 31 bilden einen äußeren Rahmen, da »Wolf und Lamm« (1) und »Falke und Tauben« (31) das Thema »Grausamkeit des Stärkeren gegenüber dem Schwächeren« sowie »Die Frösche verlangen einen König« (2) und »Die Frösche fürchten die Kämpfe der Stiere« (30) das Thema »Verhältnis des kleinen Mannes zu den Mächtigen« variieren. Ferner bilden Nr. 16 und 17 (»Schaf mit Unrecht konfrontiert«) sowie 18 und 19 (»Frau bzw. Hündin vor dem Gebären«) Paare wie wahrscheinlich schon im vollständigen Buch, und quer über dieses verteilt sind die vier einzigen Froschfabeln der erhaltenen Sammlung (1,2; 6; 24; 30), die sichtlich einen Gedichtzyklus bilden; wir dürfen ihn auch für das ungekürzte Buch voraussetzen und mit guten Gründen »Frosch und Maus« (Romulus 4 Thiele) einreihen, wenn auch an einer nicht mehr zu ortenden Stelle. Schließlich sei darauf verwiesen, dass die erste von den Fabeln des phaedianischen »Pentateuchs«, in der nur Menschen agieren, »Aus einem Schuster wurde ein Arzt« (1,14), etwa in der Mitte des überlieferten Buches steht und als einzige außer 1,2 mehr als 15 Verse umfasst. Möglicherweise war sie

schon in dem vollständigen Buch strukturell irgendwie hervorgehoben, doch solche Überlegungen müssen notwendigerweise Spekulation bleiben.

Auf Menschen treffen wir außer in Nr. 14 innerhalb des ersten Buches nur in drei weiteren der insgesamt 31 Fabeln (18; 22; 23). Ansonsten fällt auf, dass sich zu immerhin zehn von den 27 »reinen« Tierfabeln parallele Texte in dem kaiserzeitlichen Ps.-Äsop-Korpus, der Augustana-Sammlung (= Aes.; s. S. 219), finden. Da Phaedrus über sein Verhältnis zur äsopischen Tradition im Prolog von Buch 1 lediglich sagte, er habe die aus ihr bezogenen Fabeln versifiziert, können wir annehmen, dass er dieses Buch erst einmal in relativ enger stofflicher Anlehnung an die von ihm benutzte Sammlung von *Aesopica* konzipierte. Wenn Buch 2 dann in sechs von acht Fabeln Menschen teils allein, teils zusammen mit Tieren auftreten lässt – u. a. Kaiser Tiberius in 2,5, einer Anekdote in 24 Versen – und Ps.-Äsop für nur zwei davon (2 und 3) vergleichbare Texte bietet, ist das ganz einfach das Ergebnis der Kürzung. Aber demjenigen, der sie vornahm, könnten die von Menschen erzählenden Fabeln als charakteristisch für das Buch erschienen sein. Phaedrus wiederum dürfte im Prolog zu Buch 2, wo er sagt, ihm hätten nunmehr Einschübe in seine an Äsop anknüpfende Sammlung »gefallen« – damit können signifikante Abweichungen von der Vorlage innerhalb einer Fabel ebenso gemeint sein wie ganze »nicht-äsopische« Fabeln, z. B. 2,5 –, andeuten, dass er sich in dem neuen Buch stärker als bisher von dem »Alten«, wie er Äsop zuweilen nennt, gelöst hat. In seiner zweiten Buchvorrede spricht der Dichter als eines seiner Darstellungsmittel außer den »Einschüben« auch erstmals die Kürze (*brevitas*) an, eine Form der Darbietung narrativer Texte, die er unverkennbar unter dem Einfluss der kallimacheischen Poetik augusteischer Kleinkunst gewählt hat. »Klein« ist diese Art von Dichtung in dezidiertem Kontrast zu den »großen« Gattungen Epos und Tragödie, die »von Königen und Schlachten« (Vergil, Ekloge 6,3) handeln, nicht nur formal, sondern auch inhaltlich: Einer bis ins Letzte

ausgearbeiteten Feinheit der Diktion, die Pathos durch Witz und Ironie ersetzt und denkbar reich ist an Stilnuancen, Anspielungen und Pointen, entspricht die Porträtierung von »Menschen wie du und ich«, unter ihnen immer wieder die sogenannten »kleinen Leute« als solche oder in Gestalt von Tieren, durch die Charakter und Handlungen von Menschen vor allem niedriger sozialer Schichten metaphorisch abgebildet werden.

Als Kallimacheer präsentiert Phaedrus sich sehr ausführlich in dem längsten seiner metapoetischen Texte, dem Prolog zu Buch 3, dem mit seinen immerhin 63 Versen zugleich längsten Gedicht der auf uns gekommenen Sammlung. Der Dichter gibt darin durch Verwendung mehrerer kallimacheischer Motive deutlich zu verstehen, dass er, als Erzähler von Versfabeln ein *poeta doctus*, sich einen *lector doctus* wünscht, dass die Musen ihn berufen hätten und er deswegen mit Nachruhm rechnen dürfe, dass er zugunsten seiner poetischen Tätigkeit auf Wohlstand verzichte, dem Unwillen und dem Neid (den er personifiziert) seiner Kollegen und anderer ausgesetzt sei und außer in der Nachfolge Äsops in derjenigen der frühesten Poeten Orpheus und Linos schreibe; speziell in Anlehnung an Horaz betont Phaedrus, er greife nicht Personen, sondern nur Laster an (49 f.) – das wird dann auch Martial verkünden (10,33,9 f.) –, und stellt neben diese und andere implizit intertextuelle Passagen die explizite eines Zitats aus Vergils *Aeneis* (27). Das durch eine so themenreiche Vorrede eingeleitete Buch, welches in der uns vorliegenden Form noch 19 Fabeln enthält, hat dementsprechend große Variabilität aufzuweisen: Neben sechs »reinen« Tierfabeln ohne Parallele bei Ps.-Äsop – darunter befindet sich die berühmte poetologische Allegorie von Huhn und Perle (3,12) – sind es zwei Fabeln, in denen seit 1,2 erstmals wieder Götter in Erscheinung treten (17 und 18), und nun schon zehn Fabeln mit ausschließlich Menschen als agierenden Personen; davon verdienen die vier Anekdoten, in denen Äsop spricht (3, 5, 14, 19; weitere sind 2,3; 4,5; 7; App. 9; 12; 13; 17; 20) und der (nur für uns?) im Zentrum stehende, 60 Verse

umfassende »Krimi« mit Mord und Gerichtsverhandlung, in dem Augustus als Richter fungiert (10), hervorgehoben zu werden. All das wird durch einen Epilog abgerundet, in dem der Dichter in Vorausschau auf das Alter – hier sieht man, wie dann noch einmal implizit in 5,7 (s. o.), die »Chronologie der Dichterkarriere« auch auf der biologischen Ebene voranschreiten –, Eutyclus, den Widmungadressaten von Buch 3, um Lohn bittet, nicht zuletzt für seine *brevitas*.

Für diejenigen unter den Geschichten des Phaedrus, bei denen es sich vermutlich nicht um Adaptionen eines äsopischen Textes handelt, gilt grundsätzlich, was man erst recht im Falle der uns neben den spätantiken Prosabearbeitungen nur in der phaedriani-schen Version bekannten Versfabeln anzunehmen allen Anlass hat: dass der Dichter sie selbst erdachte; insgesamt 82 von 119 zähle ich (vgl. die Angaben zu den einzelnen Texten in den Erläuterungen). Im Prolog des 18 Fabeln enthaltenden Buches 4, den Phaedrus mit der Eröffnung beginnt, er habe eigentlich mit dem Schreiben aufhören wollen – wieder wird eine Phase einer Entwicklungsgeschichte, wie man aus der Verwendung des Motivs bei Horaz (*Briefe* 1,1 ff.) und Martial (8,3) getrost ableiten darf, konstruiert –, spricht der Dichter erneut das Thema »Verhältnis zu Äsop« an. Jetzt nennt er seine Fabeln *Aesopiae, non Aesopi* (äsopische, nicht von Äsop) und verheißt, er werde die Zahl derer, die der Gattungsrcheget hinterließ, erweitern und dabei den Stoffen des alten Genres neue hinzufügen (V. 10–13). Doch überraschenderweise lassen sich gleich die auf die Ankündigung folgenden Fabeln 4,1–3 neben Varianten bei Ps.-Äsop stellen, und eine Parallele zu 4,4 findet sich sogar schon bei Aristoteles und Horaz. Vielleicht ist das aber kein Ergebnis der Kürzung, denn wenn 4,1–4 bereits in der vollständigen Sammlung direkt an den Prolog anschlossen, dann würde Phaedrus mit den Zeitgenossen sein Spiel treiben; diese hätten insbesondere zu Fabel 4,3 über den Fuchs und die Traube sagen können: »Die ist uns aber ganz und gar nicht neu!« Andererseits wandelt der Dichter hier wie

auch sonst das vorgegebene Motiv betont ab und bietet außer den bisher bekannten Typen (Tiere allein, Tier und Mensch, Tiere und Gott, Menschen allein, Götter allein) den des Aitios (10, 15 und 16), den der Fabeln mit einem unbelebten Wesen als Akteur (8; 24) und als etwas ganz Ungewöhnliches einen Text, in dem Äsop sich probeweise als Verfasser eines schwülstigen Tragödienprologs à la Ennius hervortut (7).

Buch 5, in dessen Prolog Phaedrus erklärt, er benutze den Namen Äsop nur noch, um damit für seine Gedichte zu werben, enthält keinen einzigen Text, der einem solchen bei Ps.-Äsop thematisch gleicht, und das sollte man nicht einfach als Ergebnis einer Auswahl von nur zehn Fabeln ansehen. Denn zwei längere Geschichten, die von einem Komödianten, den ein Bauer vor dessen Publikum lächerlich erscheinen lässt (5), und die von dem Flötenspieler Princeps, der sich dem Spott aussetzt, weil er glaubt, er sei gemeint, als seine Zuschauer rituell dem *princeps* (Kaiser) huldigen (7), belegen wiederum, wie weit Phaedrus sich von dem Fabeltyp, den die Geschichte von »Wolf und Lamm« in I,1 zunächst programmatisch repräsentiert, zu entfernen vermag. Mein kurzer Überblick über die fünf Bücher dürfte deutlich gemacht haben, dass wir wirklich eine kunstvoll strukturierte und denkbar abwechslungsreiche Pentade vor uns haben, und umso bedauerlicher ist es, dass sie uns nur in einem Auszug vorliegt. Wie im Falle der *Satyrischen Geschichten* Petrons würde ich, wenn das möglich wäre, nur zu gerne für das lückenlose Werk manches aus der Antike zur Gänze überlieferte Opus herschenken. Namen und Titel nenne ich natürlich nicht.

»Das Büchlein erregt Gelächter und mahnt durch Rat«

Wie gesagt, als eine der beiden Wirkabsichten seiner Versfabeln nennt Phaedrus im Prolog zu Buch 1, dass er den Leser amüsieren wolle. Das gelingt ihm durch Anwendung verschiedener Mittel, zu

denen, soweit er an die Augusteer anknüpft, das literarische Spiel mit Texten gehört, also z. B. die Herstellung von Intertextualität. Da mein Platz beschränkt ist, nehme ich dieses Mittel als Beispiel für das *risum movere* (Erregen von Heiterkeit) und begnüge mich auch hier mit der Betrachtung von zwei einschlägigen Passagen, auf die erstmals Ursula Gärtner in ihren Kommentaren die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Die eine steht in 3,7, der Erzählung von der Begegnung eines als Haustier wohlgenährten Hundes mit einem Wolf, der nicht nur durch Auszehrung entkräftet ist (*macie confectus*) und vor Hunger umkommt, sondern auch, wie er selbst sagt, Folgendes zu erleiden hat (11 f.):

*nunc patior nives
imbresque in silvis asperam vitam trahens.*

(Jetzt erdulde ich Schneegestöber und Regengüsse und schleppe in den Wäldern mein raues Leben dahin.)

Die Worte des Wolfs klingen deutlich an die Worte eines Mannes in einem Epos an: die des Achaemenides, eines Gefährten des Odysseus/Ulixes, der, laut der *Aeneis* Vergils unglücklicherweise bei dem Menschenfresser Polyphem zurückgeblieben, in ständiger Furcht vor ihm, der wenigstens blind ist, dahinvegetiert und, als er sich in seiner von äußerster Auszehrung entkräfteten Gestalt (*macie confecta suprema ... forma* (3,590 f.) zu den Äneaden retten kann, ihnen u. a. berichtet (3,645–647):

*tertia iam lunae se cornua lumine complent,
cum vitam in silvis inter deserta ferarum
lustra domosque traho ...*

(Zum dritten Mal schon füllen sich die Hörner des Mondes mit Licht, seit ich mein Leben in den Wäldern zwischen verlassenen Schlupfwinkeln und Behausungen wilder Tiere dahinschleppe ...)

Es ist ausgesprochen komisch, dass ein Wolf, also ein für Menschen gefährliches Wesen wie der Kyklop, über eine ganz ähnliche Notsituation klagt wie der griechische Trojakämpfer – ganz davon abgesehen, dass sein von ihm als unangenehm empfundenes Leben in Wäldern für die Spezies ›Canis lupus‹ vollkommen normal ist. Man sieht, wie Phaedrus das Epos parodiert. Es ließe sich zeigen, dass der Fabeldichter mit den verschiedensten Gattungen der antiken Literatur sein Spiel treibt und in dieses durchaus auch die metapoetischen Darlegungen der Augusteer einbezieht, indem er sich, wie bereits angesprochen, von den Musen nicht einfach nur erwählen, sondern sogar auf ihrem Berg geboren sein lässt. Darauf näher einzugehen, erlaubt die, wie gesagt, für eine Einführung zu fordernde *brevitas* nicht, und deshalb wende ich mich gleich dem zweiten Beispiel für phaedrianische Intertextualität zu: der Fabel 1,12 über den Hirsch, der im Wasser einer Quelle sein Spiegelbild erblickt, sein Geweih bewundert und seine dünnen Beine tadelt, dann aber, nachdem ihn die Schnelligkeit der Beine vor den ihm nachjagenden Hunden erst einmal gerettet hat, sich mit dem Geweih in einem Wald verfängt und deswegen getötet werden kann. Hier wird man zunächst wohl die negativen Folgen der falschen Interpretation des Spiegelbildes durch Narcissus assoziieren, aber subtiler ist der Bezug zum Actaeon-Mythos: Bei Ovid betrachtet auch der von Diana in einen Hirsch verwandelte junge Mann die Reflexion seiner Gestalt im Wasser, und dazu heißt es (*Metamorphosen* 3,200 f.):

*ut vero vultus et cornua vidit in unda,
 'me miserum!' dicturus erat; vox nulla secuta est.*

(Als er erblickt hatte sein Gesicht und die Hörner im Wasser, wollte er »Weh mir!« rufen. Die Stimme gehorchte ihm nicht mehr.)

Während der zum Tier gewordene Mensch *me miserum!* nicht hervorzubringen vermag, kann ein Tier bei Phaedrus durchaus *o me*

infelicem! (o ich Unseliger!) artikulieren, noch dazu im Sterben (V. 13). Die Erinnerung an den ovidischen Actaeon macht dem *lector doctus* des Phaedrus also metapoetisch bewusst, dass er es mit einer Form von fiktionaler Erzählung zu tun hat, in der Tiere reden. Ein signifikantes Gattungsmerkmal wird durch die Aktivierung des kulturellen Gedächtnisses geradezu dekonstruiert, und darauf hat der Dichter den Leser bereits im Prolog eingestimmt; dort sagt er, wer ihm vorwerfe, dass bei ihm Bäume sprächen, nicht nur Tiere, möge bedenken, dass mit erfundenen Geschichten Scherz getrieben werde (V. 5–7). Alles, was die ältere Forschung an dieser Äußerung interessierte, war, dass sie quellenpositivistisch untersuchen konnte, ob redende Bäume, die es im erhaltenen Phaedrus-Text nicht gibt, im vollständigen Werk auftraten. Aber es ist doch ganz egal, ob der Dichter auf ein bei ihm tatsächlich verwendetes Motiv hinweist oder nicht. Denn redende Bäume sind nicht in höherem Maße fabulös als redende Tiere, und so darf man folgern: Phaedrus tut einfach nur scherzhaft so, als könnten seine Kritiker es problematisch finden, wenn in einer Fabel außer Menschen auch andere Wesen sowie Pflanzen und Gegenstände zu sprechen fähig sind, und gibt zugleich zu verstehen, dass er mit der Gattung zu spielen beabsichtige.

Wieweit erstreckt sich nun aber dieses Spiel auch auf die Pro-mythien und Epimythien, die ja ein fester Bestandteil des Fabeltextes sind? Eine solche Frage ist wichtig, da, wer sie stellt, grundsätzlich überlegt, ob Phaedrus, wie er im Prolog zu Buch 1 verkündet, nicht nur zum Lachen bringen, sondern wirklich auch in Bezug auf die Lebensführung »durch Rat mahnen«, also sich als ernst zu nehmender Sittenlehrer präsentieren möchte. Bis in jüngste Zeit ging man ganz selbstverständlich davon aus, dass dies zutrifft, indem man z. B. zu zeigen versuchte, dass Phaedrus dem »kleinen Mann«, an den er sich primär wende, empfehle, sich mit den Ungerechtigkeiten unserer Welt zu arrangieren, also eine Art Anpassungsideologie zu vertreten; auch ich habe mich früher dieser

Auffassung angeschlossen. Nun lassen sich aber bei dem Dichter immer wieder Widersprüche oder zumindest eine gewisse Spannung zwischen Pro- bzw. Epimythium und eigentlicher Geschichte nachweisen, die auf den ersten Blick Zweifel an einer einheitlich moraldidaktischen Intention wecken können. Das haben diejenigen, die Phaedrus als Epigonen alter Fabelerzählkunst abqualifizierten, kategorisch zum typischen Kunstfehler eines zweitrangigen Poeten erklärt, ohne die Möglichkeit, das Gerügte könne beabsichtigt sein, auch nur zu erwägen. Seit man jedoch vor allem dank der Analysen Ursula Gärtners erkannt hat, dass Phaedrus in kallimacheischer Tradition mit der von ihm gewählten Gattung spielt, zeichnet sich bei sorgfältiger Interpretation immer deutlicher ab, dass dieser Fabelerzähler zum Gegenstand seines Spiels auch die moralinsaure Betulichkeit macht, mit der seine Vorlage, vermutlich ein Promptuarium, die Bösen tadelt und die Guten lobt und das mit oberlehrerhaften Mahnungen verbindet. Und Teil dieses Spiels kann auch die gelegentliche Inkongruenz von expliziter Lehre und Exempelgeschichte sein, weshalb man gut daran tut, nun endlich doch sorgfältig zu prüfen, ob das, was zunächst irritieren mag, als intendiert zu interpretieren ist.

Das Promythium zu Fabel 2,2 beispielsweise vermittelt ein misogynen Vorurteil als Lehre, die »wir aus Exempeln lernen«: Männer würden, mögen sie lieben oder geliebt werden, von den Frauen wie auch immer ausgeplündert. Man ist auf eine Geschichte eingestellt, in der jemand von seiner habgierigen Geliebten schamlos um sein Geld erleichtert wird. Aber dann erzählt Phaedrus einfach nur, wie einem Mann mittleren Alters, den eine »nicht unerfahrene« Frau an sich gebunden hält und der eine schöne Junge liebt, beide Partnerinnen in dem Bestreben, so auszusehen wie er, die Haare auszufpfen, das Mädchen die grauen, die Ältere die Schwarzen. Am Ende ist er kahl, aber nicht etwa finanziell ruiniert. Mit der üblichen Frauenschelte kann man auch in Fabel 3,1 rechnen, wo eine alte Frau von dem Duft, den noch der Bodensatz einer einst mit

edlem Falerner gefüllten Amphora verströmt, auf die hohe Qualität des nicht mehr darin enthaltenen Weines schließt. Denn die Verse evozieren das in der griechisch-römischen Antike in Wort und Bild verbreitete Klischeebild von der notorisch betrunkenen *vetula*, einem Wort, aus dem »Vettel« entlehnt ist. Aber was sagt Phaedrus im Epimythium?

hoc quo pertineat, dicet qui me noverit.

(Worauf sich dies bezieht, wird sagen, wer mich kennt.)

Ganz offensichtlich hält der Dichter hier uns Leser, die wir ihn ja überhaupt nicht kennen, nicht einmal seinen richtigen Namen, mit unserer Erwartungshaltung zum Narren.

Mein drittes Beispiel weist im Vergleich des Textes mit einer thematisch gleichen Version eine Spannung zwischen Promythium und Fabel auf, der im Paralleltext Kongruenz zwischen beiden Teilen gegenübersteht. Es ist die Geschichte von dem Mann, der eine vor Kälte erstarrte Schlange findet, sie aus Mitleid unter seiner Kleidung wärmt und, als sie sich regeneriert hat, von ihr getötet wird. Die in der Augustana-Sammlung überlieferte Fassung (Aes. 176) gleicht derjenigen eines Promptuariums und ist entsprechend bieder. Denn dort sagt der Mann im Sterben: »*Aber das geschieht mir recht. Warum habe ich die hier zu retten versucht, als sie am Verenden war, die man doch auch dann, wenn sie bei Kräften gewesen wäre, hätte töten müssen!*« Und das Epimythium fügt in diesem Sinne hinzu: *Die Fabel zeigt, dass Schlechtigkeit, wenn ihr eine Wohltat erwiesen wird, nicht nur eine solche nicht erwidert, sondern sich sogar gegen die Wohltäter erhebt.* Analog dazu eröffnet Phaedrus seine Version (4,20) mit der Sentenz: *Wer Bösen Hilfe bringt, bedauert es danach.* Auch das erinnert an die Promythien eines Promptuariums, wie sie uns der Papyrus Rylands 493 (s. o.) bewahrt haben dürfte, und konnte die Zeitgenossen erwarten lassen, dass Phaedrus die Geschichte ähnlich wie »Äsop« erzählen

werde. Aber sie endet bei dem römischen Dichter nicht mit dem einsichtsvollen Diktum des sterbenden Mannes, sondern Phaedrus lässt nach dessen Tötung eine andere Schlange die Mörderin nach dem Grund für ihre Untat fragen. Worauf diese die verblüffende Antwort gibt: »*Damit ja keiner Schurken nützen lernt.*« Das ist aber so zynisch und dadurch so weit von der Erbaulichkeit eines äsopischen Moralpredigers entfernt, dass man unwillkürlich lachen und sich dabei eine entsprechende Szene in einem Disney-Cartoon vorstellen muss. Gewiss, auch für die Version des Phaedrus trifft zu, dass die eigentliche Handlung der Fabel gemäß der Gattungsdefinition »die Realität abbildet« und somit ihre implizite Aussage grundsätzlich ernst genommen werden darf. Aber dass die in ihr agierende böse Person am Ende den warnenden Zeigefinger erhebt, wirkt grotesk und weckt den dringenden Verdacht, dass Phaedrus weniger »durch Rat mahnen«, als sich über die herkömmliche Moralisierung einer solchen Geschichte lustig machen will.

Diesen Eindruck sehe ich durch mein viertes und letztes Beispiel, Fabel 5,6, bestätigt, in der einerseits das von Phaedrus berichtete Ereignis besonders lächerlich, ja geradezu absurd erscheint, andererseits die daraus am Ende zu ziehende Lehre mit der größten Ernsthaftigkeit einen moralphilosophischen Gemeinplatz rekapituliert. Ein treffendes Beispiel liefert die Geschichte von den beiden Kahlköpfen (5,6): Der eine hat einen Kamm gefunden, der andere, der zunächst nur zu bemerken glaubt, dass dem anderen ein Glücksfund zuteil wurde, bekommt, als er sieht, worum es sich handelt, zu hören, der Wille der Götter habe die beiden begünstigt, aber weil das Geschick neidisch sei, hätten sie Kohle statt eines Schatzes gefunden. Diese Worte verraten einen gewissen Humor, da der für die beiden Männer nutzlose Fund höchst pathetisch mit dem Walten von Göttern und Fatum in Verbindung gebracht wird, also die Theologie der *Aeneis* evoziert. Aber ist es der eine Kahlkopf, der das (in der Fabel oft einer handelnden Figur in den Mund gelegte) weise Resümee ironisiert, ja parodiert, indem er so ridikul