

viert²²⁾; nach dem Abend, an dem Thelyphron erzählt, mordet Lucius die drei verzauberten Schläuche – aber er ist betrunken²³⁾. Die Thelyphrongeschichte sollte auch diesen Zweifel ermöglichen, und sie scheint es eben durch den Namen des Erzählers zu tun²⁴⁾.

Eine Geschichte, in der ein Zauber als Schwindel entlarvt wird, und zwar auch mit nicht zu übersehendem Hinweis auf den Namen einer ihrer Personen, findet sich in Lukians *Philopseudes* (§ 14f.). Behauptet wird, daß ein Mädchen namens Chrysis durch die übermenschliche Leistung eines Magiers zu dem verliebten Jüngling gebracht worden ist. Der Hörer der Erzählung wendet aber ein, das Mädchen sei ihm nicht unbekannt. Der Sinn seiner Ausführungen ist zusammengefaßt der: Wenn irgendwo ἀγγύριον klingt, ist Χρυσίς²⁵⁾ auch ohne Zauber zur Stelle.

Bonn

Heinz Gerd Ingenkamp

NEMESIANS ERSTE EKLOGE

In einer berühmt gewordenen Abhandlung von 1854 wies Moritz Haupt nach, daß von den 11 meist unter dem Namen des Calpurnius Siculus überlieferten bukolischen Gedichten die letzten 4 abgetrennt und einem späten römischen Dichter M. Aurelius Nemesianus gegeben werden müssen, dessen Name auch in mehreren Handschriften mit diesen Stücken verbunden wird¹⁾. Von Nemesian, der in der *Vita Numerians* (11, 2)

22) 34, 12 ff. mit 35, 12 ff. H.

23) et ipse crapula distentus, 51, 7 H.

24) Daß das Lachen, das die Gäste vor (41, 21 f. H.) und nach (50, 20 f. H.) der Erzählung anstimmen, den Apuleiusleser auch zum Zweifel an ihr berechtigen bzw. die Skepsis der Lacher selbst andeuten soll, ist natürlich nicht zu beweisen. Einige mögen tatsächlich aus Ungläubigkeit lachen, andere aber aus demselben Grund wie die Trauergemeinde, als Thelyphron plötzlich Nase und Ohren in den Händen hält (50, 14 H.): aus Schadenfreude. Ihr Vorbild sind bereits die seligen Götter, die über den humpelnden Hephaist unauslöschlich lachen (II. 1, 599). Vgl. Hermann Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903, 64 f.

25) Chrysis ist eine femme venale au nom transparent: Jacques Schwartz, *Lucien de Samosate, Philopseudes et de morte Peregrini*, avec introd. et comm., Paris 1951, 44.

1) M. Haupt, *Opuscula I* (1875) 358 ff.

als literarischer Gesprächspartner des dichtenden Kaisers genannt ist, sind außerdem 325 Verse von *Cynegetica* erhalten, die sich mit Sicherheit zwischen Dezember 283 und September 284 n. Chr. datieren lassen²⁾. Durch Haupts Nachweis wurde mithin die heidnische Dichtung des späten 3. Jh. gleich um vier vollständige Gedichte eines gefeierten höfischen Poeten bereichert.

Der Bewunderung für die meisterliche Operation scheint jedoch keine besondere Wertschätzung des Gegenstandes selbst zu entsprechen. Vorherrschend bei den modernen Betrachttern ist der Eindruck des Abgeleiteten und Gekünstelten; lediglich dem schon von Fontenelle und J. Burckhardt gerühmten 3. Gedicht mit der farbenfrohen Schilderung eines Bacchanals wird eine gewisse Originalität eingeräumt³⁾. Während die meisten Autoren dem Verfasser immerhin eine achtbare Mittelmäßigkeit bescheinigen, sieht R. Verdière in ihm einen der schlimmsten Korsaren der lateinischen Poesie, talentiert allein in der Kunst des literarischen Diebstahls⁴⁾. Indem er für das gelobte 3. Gedicht eine verlorene Quelle vermutet, möchte er auch dessen Eigenständigkeit in Zweifel ziehen⁵⁾.

Ob der Vorwurf mangelnder Originalität allein durch den Nachweis der Entlehnung bestimmter Motive, auch einzelner Verse und Wendungen aus älteren Dichtern begründet werden kann, bleibe allerdings dahingestellt. Schon bei Calpurnius Siculus und bei Vergil selbst hat die Entlehnung häufig den Charakter der literarischen Anspielung, und es ist nicht einzusehen, weshalb dies bei Nemesian – von seinen dichterischen Fähigkeiten einmal ganz abgesehen – grundsätzlich anders sein sollte. Natürlich war die Bukolik als dichterische Gattung von einer langen Tradition und vor allem von der übergroßen Erscheinung Vergils geprägt und ließ mindestens in formaler Hinsicht nicht mehr viel Spielraum für neue Entwicklungen. Trotzdem sieht es nicht so aus, als sei die Wahl des Gegenstandes bei Nemesian reine Spielerei und als solche schon Zeichen der Unselbständigkeit.

2) M. Schanz, *Geschichte der röm. Literatur III*² (1905) 30ff. PW. XVI 2, 2329ff. (F. Lenz).

3) Z. B. Lenz a. O. 2335.

4) R. Verdière, 'La bucolique post-virgilienne' = *Eos* 56, 1966, 176ff.

5) a. O. 181.

Sicher ist jedenfalls, daß der symbolische Gehalt der Bukolik in seiner Zeit noch keineswegs seine Anziehungskraft verloren hatte, vielmehr gerade eine neue Aktualität gewann. Die Geschichte der bukolischen Motive in der bildenden Kunst ist noch nicht erforscht, läßt sich jedoch auf dem Gebiet der Grabmalerei und der Sarkophagplastik ohne große Schwierigkeit überblicken⁶⁾. Dabei zeigt sich, daß bukolische Elemente in der Grabkunst des zweiten und frühen dritten Jahrhunderts nur sporadisch auftreten⁷⁾. Dann setzt jedoch eine Entwicklung ein, die das bukolische Genre in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts zum beherrschenden Thema in diesem Bereich macht⁸⁾. Die Bewegung kulminiert deutlich in der Zeit Nemesians, in der die Bilder des Hirtenlebens den weitaus größten Teil der Sarkophagreliefs ausmachen, während traditionelle Stoffe zurücktreten. Darüber hinaus dringen bukolische Elemente in die alten bürgerlichen Bildprogramme ein und verbinden sich ebenso mit den neuen christlichen Darstellungen⁹⁾.

6) Die meisten Abbildungen bei J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903), und J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi I-III* (1929-36). S. auch F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (1940). Das Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (1. Band 1967) teilt den Stoff in unorganischer Weise, indem es die Darstellungen des schaftragenden Hirten, des sog. Guten Hirten, aufnimmt, alle übrigen bukolischen Typen, die davon nicht zu trennen sind, aber ausläßt.

7) Z.B. Sarkophag in Velletri Riv. Ist. Naz. Arch. Stor. Arte VII 1958, 5 ff. (R. Bartoccini). Sarkophag aus Monticelli in Leningrad S. Reinach, *Rép. Reliefs III* (1912) 501. – Grabmalereien des 2. Jahrhunderts mit bukolischen Motiven z.B. in der Nekropole unter St. Peter.

8) Die Gruppe ist ausführlich behandelt in dem genannten Buch von F. Gerke, besonders 33 ff. 70 ff. 103 ff. Da Gerke von unzutreffenden ikonographischen Voraussetzungen ausgeht und daran auch die stilistische Entwicklung orientiert, ist eine neue Bearbeitung wünschenswert. Unergiebig ist der Aufsatz von J. Bayet, *Idéologie et plastique III. Les sarcophages chrétiens à «grandes pastorales»* = *Mél. Arch. Hist.* 74, 1962, 171 ff.

9) Z.B. Sarkophag mit *dextrarum iunctio* eines bürgerlichen Ehepaars und ausruhmendem Hirt Ince Blundell Hall Ashmole nr. 249 (schon um 300. Wegen der Anwesenheit des Camillus mit *acerra* sicher nicht christlich). S. auch Wilpert, *Sarcofagi* Taf. 69, 3. 70 u. ö. Bukolische Figuren gehören regelmäßig zum Repertoire der hauptsächlich zwischen 280 und 300 entstandenen Jonas-Sarkophage z.B. auf dem Wannensarkophag in S. Maria antiqua Repertorium der christl. antiken Sarkophage I (1967) nr. 747. Jonas selbst als Hirt auf dem Riefel-Sarkophag in Pisa Wilpert, *Sarcofagi* Taf. 88.

Melibius als bürgerlicher Personenname in der Inschrift des Sarkophags Repertorium nr. 46.

Die tieferen Ursachen dieser Erscheinung, die gleichermaßen im heidnischen wie im christlichen Bereich festzustellen ist, müssen noch erforscht werden. Sie interessiert hier zunächst nur als Hintergrund für die Dichtung Nemesians. Es kann nicht zufällig sein, daß er zu einer Zeit auf das bukolische Thema zurückgreift, als dieses zumindest in der Grabkunst seine größte Entfaltung hatte¹⁰⁾. Schon daraus läßt sich vermuten, daß die Bukolik für ihn eine neue inhaltliche Aktualität besaß. Der unbefangene Leser wird denn auch gleich einen grundsätzlichen Unterschied zwischen seinen Gedichten und denen des Vergil und des Calpurnius wahrnehmen, der diese Vermutung ebenfalls empfiehlt. Obwohl Nemesian ein höfischer Dichter ist, dem nach Ausweis seiner *Cynegetica* das panegyrische Genos wohlvertraut war¹¹⁾, fehlt seinen Eklogen das politische Vorzeichen, unter das Vergil und Calpurnius ihre bukolischen Gedichte gestellt hatten. Zwar wechseln bei den älteren Dichtern politisch-symbolische Eklogen mit *merae bucolicae* ab, doch zeigt bei beiden schon der Aufbau der Bücher den programmatischen Charakter des Panegyrischen¹²⁾. Natürlich ist zu fragen, ob wir die Bukolika des Nemesian vollständig besitzen und ob nicht verlorene Teile politischen Gehalt besaßen. Das Wenige, das sich über die Anordnung der Gedichte in der Überlieferung erkennen läßt, macht eine solche Annahme aber durchaus unwahrscheinlich. Die Tatsache, daß auf die ungewöhnlichen und besonders prunkvollen Eklogen 1 und 3 jeweils ein deutlich flaueres Gedicht konventionell-erotischen Charakters folgt, scheint auf eine bewußte Anordnung zu deuten und spricht für die Vollständigkeit des Buches. Die Frage wäre leicht zu entscheiden, wenn Ekloge 1 tatsächlich als An-

10) In die Zeit zwischen 270 und 300 fallen die großen bukolischen Landschaften wie auf dem Sarkophag des Julius Achilleus (Helbig III⁴ 2319) und dem Sarkophag Lateran 150 (Repertorium nr. 2). Im frühen 4. Jahrhundert tritt das Thema bereits wieder deutlich zurück. Von einzelnen Nachläufern der älteren Gruppe abgesehen, bleiben als bukolische Typen lediglich die stehenden Hirten an den Enden der Riefelsarkophage und die kleinen bukolischen Szenen unter den Porträt-Tondi.

11) *Cynegetica* 63–85.

12) Vergil 1, 6 *deus nobis haec otia fecit*. F. Klingner hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Begegnung mit dem *praesens divus Octavian* 40ff. im Zentrum des Gedichtes steht. Politischen Charakter haben auch die 4., 5. und 9. Ekloge. Bei Calpurnius stehen die besonders prunkvollen panegyrischen Gedichte am Anfang, in der Mitte und am Ende des Buches (Ekl. 1, 4, 7). In der Spätantike verbindet noch Claudian diesen Sinn mit der bukolischen Dichtung (*de consulatu Stilichonis* I 181f.).

fang des Buches erwiesen werden könnte, wofür ihre Gewichtigkeit allerdings spricht. In diesem Falle hätte wie bei Vergil und Calpurnius das politische Vorzeichen am Eingang nicht fehlen dürfen, wenn Nemesian überhaupt diesen Sinn mit seinem Buch verband¹³).

Im Vorhergehenden wurde vorausgesetzt, daß Nemesians 1. Ekloge im Bereich der Gattung ein ungewöhnliches Gedicht sei und keinen politisch-panegyrischen Charakter habe. Beides muß erst noch bewiesen werden, da sie zu den drei Gedichten des Buches zählt, die man ‚leichten Herzens entbehren‘ würde¹⁴), und da der in ihr gefeierte Meliboeus von mehreren Autoren mit einem Herrscher identifiziert wird¹⁵). Um diese Fragen zu entscheiden, ist eine genauere Betrachtung des Textes notwendig.

Der handlungsmäßige Rahmen der Ekloge ist von der dem Genus eigentümlichen gekünstelten Einfachheit. Zwei Hirten sitzen in der milden Morgensonne und sehen ihren grasenden Herden zu. Tityrus, von dem jugendlichen Timetas zum Gesang aufgefordert, lehnt mit Rücksicht auf sein hohes Alter ab und stellt dem Jungen seinerseits als Aufgabe, das Andenken des kürzlich verstorbenen greisen Hirten Meliboeus zu besingen. Timetas antwortet mit einem pathetisch anhebenden Lied auf Meliboeus, in dem sich Lobpreis und Trauer gegenseitig steigern und das in das Gelöbnis dauernden Gedenkens ausklingt. Der beeindruckte Tityrus ermuntert den Sänger, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren und sagt ihm eine große Zukunft voraus.

Die Vorbilder des Gedichtes zu erkennen, ist nicht schwer. Dem Inhalt nach ist es ein Panegyricus mit deutlicher Anlehnung an das zweite Daphnis-Lied in Vergils 5. Ekloge¹⁶). Die Einzelmotive gehören zum ältesten Repertoire der Gattung und sind ausnahmslos bei Vergil und Calpurnius nachzuweisen:

13) Widersprüchlich ist die Äußerung H. Bardons Rhein. Mus. f. Phil. N. F. CXV, I, 10ff., der Nemesian einerseits in die Tradition der politisch-panegyrischen Bukolik stellt, ihm aber andererseits eine ‚extrême discrétion‘ attestiert. ‚Némésien est trop artificiel pour être très signifiant‘ a. O. 13.

14) Lenz a. O. 2335.

15) B. Luiselli, L'Identificazione del Melibeo di Nemesiano e la Data di Composizione della I Ecloga = Maia 10, 1958, 189ff. – Verdière a. O. 177 (vermutet Gordian II). – Bardon a. O. 10ff.

16) Ch. H. Keene, The Eclogues of Calpurnius Siculus and M. Aurelius Olympius Nemesianus (1887) 156.

Einladung zum Gesang, Ablehnung mit Hinweis auf die Schwäche des Alters, Sieg über einen Rivalen im musikalischen Wettstreit, Aufzeichnung in der Baumrinde, Aufsuchen des *locus amoenus*, Sympathie der Natur mit dem Schicksal des Gefeierten, Gaben der ländlichen Götter, Adynata zur Bekräftigung unauslöschlichen Gedenkens, Weg des Dichters zum Ruhm in der *domina urbs*¹⁷⁾. Trotz dieser handgreiflichen Übernahmen zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß Nemesian nicht nur die Vorlagen variiert und anders zusammensetzt, sondern daß er in der Gestalt des Meliboeus auch ein neues, in sich stimmiges Bild zeichnet, mit dem er sich von den Vorbildern weit entfernt. Dies wird deutlich, wenn man die Aussagen über Meliboeus mit den entsprechenden panegyrischen Partien in Vergils fünfter, erster und neunter Ekloge und in Calpurnius' viertem und erstem Gedicht vergleicht. Es ergibt sich daraus, daß Meliboeus kein Herrscher sein kann und daß die Vision des Sängers Timetas überhaupt keinen politisch-utopischen, sondern eschatologischen Charakter hat.

Bei Vergil 5, 56 ff. betritt der verklärte Daphnis die Schwelle des Olympos und sieht Wolken und Sterne unter sich. Seine Entrückung erfüllt die Natur und ihre Dämonen mit hellem Entzücken, Bosheit und Falschheit weichen, wie Orpheus befriedet Daphnis die Welt. Hingerissen bekennen die Gebirge seine Göttlichkeit. Die Hirten rufen ihn um Segen an und geloben immerwährende Feiern und Opfer. Dieses Lied, das man im Gegensatz zum ersten, traditionell mythologischen Daphnis-Lied der Ekloge (5, 20 ff.) als allegorisch bezeichnen kann, wird bekanntlich häufig auf den vergöttlichten Julius Caesar bezogen. Diese Deutung empfiehlt 9, 46 ff., wo Caesars Stern am Himmel aufgeht und unter ihm die Saaten zu üppiger Reife gelangen. In der vierten Ekloge des Calpurnius kehren die gleichen Motive gesteigert und vergrößert wieder, um Nero als Gott des gegenwärtigen goldenen Zeitalters zu feiern: Die Erde erwärmt sich, wenn sie nur seinen Namen vernimmt (4, 109). Eine üppige Fruchtbarkeit bricht unter Pflanzen und Tieren aus (4, 112 ff.). In dem von ihm geschenkten Frieden können selbst die Naturgötter sorgloser leben (4, 132 ff.). Natur-

17) Die Nachweise bei Keene und D. Korzeniewski, *Hirtengedichte aus neronischer Zeit* (1971) passim. Die von Verdière 178 beigebrachten Stellen können nur den Gebrauch von Wendungen der allgemeinen hexametrischen Dichtersprache, aber keine bestimmten Entlehnungen beweisen.

erscheinungen bezeugen die Göttlichkeit des Kaisers (4, 97), der als Juppiter aus dem Äther zur Erde herabgekommen ist, um die Völker zu regieren (4, 137 ff.).

Trotz der hyperbolischen Steigerungen bewegt sich die Panegyrik des Calpurnius grundsätzlich in den Bahnen Vergils. Beide Dichter bekennen sich emphatisch zur persönlichen Göttlichkeit des Herrschers, sei es des verstorbenen wie Vergil 5, 56 und 9, 46, sei es des lebenden wie Vergil 1, 6 und Calpurnius z. B. 1, 46; 4, 144 und 7, 76. Nicht nur wird der Kaiser immer wieder mit deus angeredet und mit mythischen Göttern identifiziert, sondern auch sein Auftreten, seine Erscheinung hat den Charakter einer göttlichen Epiphanie, von der eine tiefe Wirkung auf die Herzen der Menschen und auf die ganze Natur ausgeht¹⁸⁾. Er ist der große Friedensbringer, nicht so sehr als Eroberer oder Richter, sondern als göttlicher Zauberer, vor dem wie vor Orpheus alle Bosheit aus der Welt weicht¹⁹⁾. Er bringt das goldene Zeitalter herauf, das gegenwärtig oder zukünftig sein kann. Vergil 4. Ekloge und Calpurnius 1. Ekloge ist es eine große Zukunftsvision, Vergil 5. und 9. Ekloge bricht es eben an, Calpurnius 4. Ekloge und Carm. Einsidl. ist es voll gegenwärtig. Durch die verheißenen immerwährenden Opfer und durch die unsterbliche Natur des gefeierten Herrschers bekommt allerdings auch das angebrochene oder gegenwärtige goldene Zeitalter eine zukünftige Dimension.

Kehrt man von dieser Übersicht zum Lied auf Meliboeus zurück, so werden sogleich einige bedeutende Unterschiede deutlich. Entgegen der Erwartung finden wir hier keine weitere Steigerung der panegyrischen Motive, sondern eine ganz entchiedene Herabstimmung. Dies verwundert um so mehr, als man den Dichter *Cynegetica* 63 ff. mit den geläufigen Elementen des Herrscherlobs, mit *divus, deus, vultus sacri, bona numina terrae, augusti habitus* unbefangen schalten sieht. Es fehlt zwar in dem Meliboeus-Lied nicht an den bekannten Bildern, doch werden sie nicht auf den einen neuen Gott zugeschnitten, sondern verallgemeinert. Auch Meliboeus wohnt im Äther, aber nicht, um von dort zu wirken und zu herrschen, sondern weil es der Aufenthalt der Frommen überhaupt ist. Schon die Wendung *mundusque piorum* Vers 20 legt diese Verallgemeinerung

18) Vergil 1, 40 ff. 59 ff.; 5, 56 ff.; 9, 46 ff. Calpurnius 1, 84 ff.; 7, 76 ff.; 1, 132 ff. 97 ff. 107 ff.

19) Vergil 5, 60 f. Calpurnius 4, 123 ff. 127 ff.

nahe. Vers 35 ff. werden die Elemente angerufen, um Meliboeus das Lied zu überbringen. Sein Wohnen im Äther ist keine sieghafte Gewißheit, sondern ein bescheideneres Glauben und Hoffen: *si sentire datur post fata quietis, si sublimis animae caelestia templa colunt*. Der Tod des Meliboeus löst Trauer und Tränen aus (46 ff.), *lege hominum* liegt sein Leichnam in tödlicher Starre da (49 f.). Die Stelle ist mit Recht bereits früher gegen die Deutung auf einen Herrscher geltend gemacht worden²⁰⁾ und wäre tatsächlich unerhört in einem panegyrischen Zusammenhang. Der Hauptteil des Liedes ergeht sich nicht in Zukunftsvisionen, sondern entwirft in der Rückschau ein verklärtes Bild von der Weisheit und Milde, die der Verstorbene im Leben bewies. Die Gaben, die 64 ff. von den ländlichen Göttern gebracht werden, gelten denn auch nicht einem aufgehenden neuen Gestirn, sondern sind eine letzte Ehre (*manibus supremus honos* 70). Zwar bleibt des Meliboeus Name über dem Land (72 ff.), aber nur als eine liebe Erinnerung, nicht als eines wirkenden Gottes, unter dem eine üppige Fruchtbarkeit, ein neues goldenes Zeitalter, die Welt beglückt. In der verklärten Erinnerung ist auch Meliboeus ein Friedensbringer, aber als geduldiger Diener am Recht, nicht als übermenschlicher Erlöser (52 ff.). Zur Verklärung des Meliboeus sind, wie auf den bürgerlichen Sarkophagen und in den Grabinschriften der Zeit, auch mythologische Gestalten aufgeboten. Pan und Orpheus sollen ihn besingen (25), der ländliche Apollo und Pales bringen ihre Gaben (65 ff.). Dies führt aber nicht zum Bekenntnis seiner persönlichen Göttlichkeit, wie es Nemesian in den *Cynegetica* für Carus ganz selbstverständlich ablegt, vielmehr bleibt hier eine deutliche Distanz. Meliboeus ist kein *deus*, sondern *caelo dignus concilioque deum* (50 f.).

Alle diese in sich konsequenten Abweichungen von der traditionellen Panegyrik schließen m. E. die Annahme, daß mit Meliboeus ein verstorbener Herrscher gefeiert werde, zwingend aus. Zwar werden einige geläufige Motive der Herrscherapothese verwendet, aber nicht für den Herrscher selbst, sondern um die jenseitige Verklärung des schlichten, weisen und frommen Menschen zu schildern. Man trifft hier etwas Ähnliches an wie in der Sarkophagkunst, wo ebenfalls Elemente der Herrscherapothese in den bürgerlichen Bereich übernommen

20) Zitiert von Bardon a. O. 11, der diese Folgerung ohne Begründung ablehnt.

werden und eine Art ‚Privatapotheose‘ (F. Matz) des Verstorbenen hervorbringen. Daß die früheren Leser das Meliboeus-Lied in diesem Sinne aufgefaßt haben, wird an dem in einigen Handschriften erscheinenden hybriden Titel Epiphunus deutlich²¹⁾.

Der Nachweis, daß mit Meliboeus kein divinisierte Herrscher gemeint sein kann, schließt natürlich nicht aus, daß entsprechend der auch sonst in der Gattung üblichen bukolischen Maskerade eine bestimmte Person angesprochen ist. Die Frage dürfte kaum zu entscheiden sein. Jedenfalls müßte es sich um einen Privatmann handeln, der für uns nicht identifizierbar ist. Das Interessante an der Figur ist auch nicht, was hier etwa an Persönlichem eingeflossen sein könnte, sondern was als idealtypisch im Sinne der Zeit zu gelten hat. Dies führt auf die Frage, wie sich die Gestalt des Meliboeus typologisch zur Tradition verhält. Auch in dieser Beziehung sind Anklänge unüberhörbar, wie an den fortunatus senex von Vergil 1, 46 (vgl. felix o Meliboe Nem. 1, 64). Im Ganzen kommt aber eine derartige Figur in der älteren bukolischen Dichtung nicht vor, während sie in der bildenden Kunst des 3. Jahrhunderts Verwandte hat (s. u.). Meliboeus wird Vers 17 ff. als gerechter Greis eingeführt, der noch vor kurzem bei einem Wettstreit den überlegenen Sänger würdigte, jetzt aber nach einem redlich ausgedienten Leben in den mundus piorum entrückt ist. In dem Vers 35 ff. beginnenden Lied wird das Motiv des Wohlwollens wieder aufgenommen, das der Greis für den Sänger hatte und mit dem Bild eines glücklichen, abgeklärten Alters verbunden. Die folgende Lobpreisung ist hauptsächlich auf Weisheit und Güte abgestimmt, auf innere Harmonie (pondus aequum), Gerechtigkeit, Geduld, Heiterkeit und Milde. Während Meliboeus hier als Richter auftritt, erscheint er anschließend als inspirierender Lehrer, der die Jugend zum Musendienst ermahnt, Preise aussetzt und selbst auf der Hirtenflöte Lieder vorträgt.

Das Bild des Alten und des Weisen, auch des Lehrers ist Vergil und Calpurnius nicht fremd, wird aber nie in der Weise ausgebaut wie bei Nemesian. Der Tityrus von Vergils 1. Ekloge ist zwar auch ein fortunatus senex, aber durchaus kein abgeklärter Weiser, wie sein Verhältnis zu Galatea zeigt. Ein alter Hirte ist Moeris in Vergils 9. Ekloge, aber er bricht a. O. 51 f. nur in Klagen über das Alter aus. Er gibt deutlich das Vorbild

21) Keene a. O. 156.

ab für den Gesprächspartner des Sängers in Nemesians Gedicht, Tityrus. In Calpurnius' 5. Ekloge dient das übrigens nur durch Hinfälligkeit charakterisierte Alter des Micon, um den Vortrag des Lehrgedichts zu motivieren. Ein Lehrer dionysischer Riten ist Daphnis bei Vergil 5, 29, aber er ist natürlich ein schöner Jüngling. Als alter Weiser erscheint am ehesten noch der Silen von Vergils 6. Ekloge, der als Vorbild für den Pan in Nemesians 3. Gedicht diente. Wissenschaftliche Lehrer der Menschheit, Conon und vielleicht Eudoxos, sind Vergil 3, 40 andeutend genannt. Der Schiedsrichter Palaemon im Wettgesang von Vergils 3. Ekloge ist eine ganz farblose Gestalt und trifft keine charakteristische Entscheidung. Großmut, Milde und Verständnis des Meliboeus, des Gönners in der 4. Ekloge des Calpurnius, haben einen sehr persönlichen, auf den Dichter selbst bezogenen Charakter.

Die genannten Einzelheiten in der älteren Bukolik reichen nicht aus, um die Gestalt des Meliboeus im Ganzen zu begreifen. Man möchte daraus schließen, daß diese Figur als Typus in der Gattung noch nicht bekannt war. Außerhalb der Gattung existierte der Typus des Weisen in der Rolle des Hirten jedoch schon seit längerem und besaß für die Zeit eine besondere weltanschauliche Aktualität. Der Anstoß für Nemesian, sein besonderes Anliegen scheint darin bestanden zu haben, diese Symbolfigur der Epoche mit den Mitteln und in der Gewandung der traditionellen Bukolik darzustellen. Er hat sie allerdings nicht unverändert übernommen. Vielmehr machte er sie dadurch, daß er die ihr anhaftenden symbolischen und übermenschlichen Züge ins Jenseitige transponierte, der ‚Privatapotheose‘ dienstbar. Sie wurde damit zu einem Bild für die Verklärung des frommen und weisen Menschen überhaupt. Dies erinnert sehr an einen bekannten Vorgang in der Sarkophagplastik, der sich mehr als eine Generation früher beobachten läßt. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts wird es immer häufiger, daß die Verstorbenen ohne Rücksicht auf ihre bürgerlichen Berufe in der Rolle des enthusiastischen Philosophen und des asketischen Weisen dargestellt werden²²⁾. Der philosophische Habitus hat bei ihnen offensichtlich keine biographische, sondern eine symbolische Bedeutung. Durch ihn wird An-

22) M. Wegner, Die Musensarkophage (1966). Verf. in Festschr. Matz (1962) 123.

spruch auf eine Art geistige Apotheose im eschatologischen Sinne erhoben²³).

Die Gestalt des Weisen in der Rolle des Hirten, wie sie der Meliboeus des Nemesian verkörpert, stammt nicht aus dem Bereich der Kunstliteratur, sondern aus dem der religiösen Offenbarungslehren. Für das frühe Christentum ist sie u. a. durch die Inschrift des Aberkios bezeugt²⁴). In der bildenden Kunst erscheint sie vereinzelt in Darstellungen des 3. Jahrhunderts, deren Verständnis noch die größten Schwierigkeiten macht. Ihre Erklärung kann nur im Rahmen einer umfassenden Ikonographie der Hirtenallegorie überhaupt versucht werden, die im 3. und 4. Jahrhundert auch auf Gestalten wie Jonas, Orpheus und Christus übertragen wird²⁵). Für eine solche Untersuchung ist hier nicht der Platz. Ich beschränke mich daher im folgenden auf eine Aufzählung der sicheren Beispiele und ihre Problematik im engeren Sinne. In die Zeit um 240 gehört ein Grabgemälde im Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni, das einen frontal sitzenden Philosophen mit langem Haupthaar und Bart zeigt, der sinnend über die geöffnete Buchrolle in seinen Händen hinwegblickt²⁶). Er sitzt auf einem Berg, an dessen Abhang Schafe grasen. Zwei Tiere unmittelbar an den Füßen des Weisen lassen keinen Zweifel, daß die Herde zu ihm gehört. Die Deutung des Bildes ist stark umstritten; zumeist wird sie in christlicher Richtung – etwa Allegorie der Bergpredigt – gesucht. Eine christliche Interpretation empfiehlt sich jedoch

23) Was nicht heißen soll, die Verstorbenen seien im Jenseits dargestellt.

24) Reallexikon für Antike und Christentum I 12. A. Ferrua, Nuove osservazioni sull' epitaffio di Abercio = Riv. Arch. Crist. 20, 1943, 279 ff. Der Hirt der Inschrift, der früher auch auf Attis gedeutet wurde, gilt jetzt allgemein als Christus. –

Zur Hirtenallegorie im Christlichen überhaupt s. Th. K. Kempf, Christus der Hirt (1942). W. Schmid Art. Bukolik in RAC. II (1954) 786 ff. – Gänzlich anders ist das Hirtenideal in der traditionellen Philosophie motiviert: *ὅτι τῆ ψυχῆ παρέχει σχολὴν πλεονα διανοεῖσθαι τι καὶ ζῆτεῖν παιδείας ἐχόμενον* (Musionius II, 58, 13 Hense).

25) Jonas im Hirtenkostüm auf dem Riefelsarkophag in Pisa Wilpert, Sarcofagi Taf. 88.

Orpheus lediglich mit Schafen z. B. Repertorium nr. 70.

Sichere Beispiele für Christus in Hirtengestalt finden sich in der bildenden Kunst erst im 4. Jahrhundert (z. B. Repertorium nr. 30) s. u. Eine Skizze der ikonographischen Entwicklung der Bukolik in der antiken Kunst werde ich andernorts vorlegen.

26) Farbaufnahme z. B. bei A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums (1967) Abb. 107.

nicht, da der im übrigen sehr reiche Bildschmuck der Grabkammer keine der so geläufigen christlichen Motive wie Jonas, Daniel usw. aufweist²⁷⁾. Die heute allgemein herrschende Ansicht, die ganze Grabanlage gehöre einer christlichen Familie häretischer oder sogar orthodoxer Observanz²⁸⁾, ist nicht hinreichend begründet. Sie stützt sich auf die angebliche Darstellung eines Kreuzes und eine vermeintliche Adam- und Eva-Gruppe²⁹⁾. Das erste beruht, wie ich bei einem Besuch des Grabes im Sommer 1972 feststellte, auf einem Sehfehler. Die Figurengruppe aber weicht ikonografisch so erheblich von den sicheren Beispielen ab, daß die Deutung auf Adam und Eva sehr unwahrscheinlich ist. Die Dekoration der Anlage könnte also allenfalls kryptochristlich sein, doch ist auch ein nicht-christlicher Zusammenhang durchaus möglich.

Noch weiter in der Verschmelzung der Elemente geht ein Sarkophagfragment des Vatikan (Abb. 2), das um 280 n. Chr., also in der Zeit Nemesians entstanden ist³⁰⁾. Eine Figur, die nicht das gewöhnliche Hirtenkostüm mit Exomis und Gamaschen trägt, sondern durch Tunica und Pallium als Philosoph gekennzeichnet ist, sitzt frontal unter einem Baum und ist von Tieren umgeben, von denen eine Kuh sie am Knie berührt. Der Redegestus der ausgestreckten Rechten kann sich nur auf die Tiere beziehen, ein krummer Stock in der erhobenen Linken macht zusätzlich klar, daß der Weise als Hirte fungiert. Einen Hinweis auf eine bestimmte religiöse Richtung, aus deren literarischer Überlieferung die Figur erklärt werden müßte, scheint das Bild nicht zu enthalten. Eher unwahrscheinlich ist eine christliche Deutung, da eine Kuh in den christlichen Hirtenallegorien kaum unterzubringen ist. Während diese Fragen offenbleiben müssen, läßt sich über den Bildtypus etwas Sicheres sagen. Der frontale Hirt in Tunica und Pallium ist offensichtlich derselbe Mann, der auf mehreren Sarkophagen des späte-

27) Die übrigen Darstellungen der Kammer zeigen ein Mahl am Sigma-Polster, Empfang eines Reiters vor der Stadt, eine ebenfalls undeutete Szene auf einem Forum, ein ländliches Idyll mit Herden u. a. mehr. Die besten Abbildungen *Memorie Pont. Acc. Rom. Arch. Vol. I parte II* (1924) 1 ff. (Wilpert).

28) Für letzteres trat P. Mingazzini, *Rend. Pont. Acc.* 3, XIX, 1942/43, 355 ff. ein.

29) So J. Wilpert, *MemPontAcc. I, parte II* (1924) 1 ff.

30) *Repertorium* nr. 114. Die neue Vorlage verdanke ich der Hilfsbereitschaft von G. Daltrop.

ren 3. Jahrhunderts mitten unter Musen sitzt³¹). Er ersetzt hier die Gestalt des Apollo, der auf älteren Sarkophagen das Zentrum der Musenkomposition einnimmt³²). Von Apollon hat die Figur auch die Frontalität und die bewegte, schwingende Beinstellung als Ausdruck des Enthusiasmus übernommen. Ein Problem ist bei dieser Ableitung allerdings der Philosoph des Aurelier-Grabes, der bei einer Datierung der Malereien um 240 n. Chr. den Typus um eine Generation vorwegnimmt.

Unabhängig von der Lösung dieser Frage glaubt man jedenfalls zu sehen, daß das 3. Jahrhundert die Thematik eigenständig entwickelt und sehr vertieft hat. Es ist aufschlußreich, das vatikanische Fragment in dieser Hinsicht mit einem scheinbar ähnlichen Hirten (Abb. 1) zu vergleichen, der auf einer Sarkophag-Nebenseite antoninischer Zeit in Neapel erhalten ist³³). Der langbärtige Mann mit griechisch drapiertem Pallium ist durch Knotenstock und Schaf als Hirte charakterisiert, durch den redenden Gestus und den Behälter mit Buchrollen aber auch als Philosoph oder Dichter. Er möchte deshalb auf den ersten Blick wie ein Vorläufer der Philosophen-Hirten in der Aurelier-Gruft und auf dem vatikanischen Fragment aussehen. Aber wie schon die Anbringung auf einer Nebenseite zeigt, hat der Neapler Hirte mit den zentralen Figuren der späten Darstellungen nichts zu tun. Tatsächlich gehört das Relief zu einer Gruppe von Musensarkophagen des 2. Jh.s, die auf den Nebenseiten bestimmte Philosophen und Dichter, meist Homer und Sokrates, vorführen³⁴). Bei dem Neapler Fragment handelt es sich um Hesiod, den Bauern von Askra. Hesiod gehört zwar zu den Ahnherrn der bukolischen Dichtung, aber auf den frühen Musensarkophagen ist er nicht deshalb dargestellt, sondern als klassischer Dichter und Rivale Homers, der vielleicht auf der anderen Nebenseite zu sehen war. Die bukolischen Elemente sind hier lediglich Attribute, die den Dichter benennbar machen. Ganz anders in den späten Bildern, in denen der philosophische Hirte den Mittelpunkt der Komposition bildet und in denen er mit der bukolischen Umgebung eine innere spirituelle Verbindung eingeht. Das Bukolische, das bei dem antoninischen Hesiod nur ein Bildniszug ist, wird hier zum eigentlichen

31) Wegner a. O. Taf. 54, 167, 165; 59, 139; 71, 116; 72, 196. 145, 77.

32) Wegner a. O. Taf. 148, 209.

33) Wegner a. O. nr. 58 T. 138c = K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943) 211, 128, 3. Hier nach EA. 530.

34) Wegner a. O. T. 135.

Thema der musisch-philosophischen Bemühung. Wie bei dem Hirten der um 200 entstandenen Aberkios-Inschrift, mit dem wahrscheinlich Christus gemeint ist, wird der Philosoph hier zum Hirten, weil er Lehrer des Friedens und des reinen Glückes ist³⁵).

Die Verschmelzung von bukolischen und philosophischen Elementen hat anscheinend noch andere Formen angenommen. Vielleicht ist die merkwürdige Loculusplatte, die einen Hirten mit Sonnenuhr und Zeigestab vorführt, in diesem Sinne zu deuten³⁶). Während sich hierfür keine weitere Parallele findet, scheint der Typus des vatikanischen Fragments größere Bedeutung gehabt zu haben. J. Wilpert, der für typologische Dinge ein gutes Auge besaß, wollte die Figur bei drei weiteren Fragmenten ergänzen³⁷). Zwei davon interessieren uns hier nicht, weil der Zusammenhang nicht erhalten ist. Wichtig ist aber das dritte, das zu einer zweizonigen Reliefplatte des Thermenmuseums gehört, die wahrscheinlich ein Loculusverschluß war³⁸). Das um 300 entstandene Relief, das früher noch reiche Farbspuren zeigte (polychrome Fragmente⁴), reiht Szenen des Neuen Testaments aneinander, in denen jeweils ein bärtiger Christus die Hauptfigur ist. Im unteren Streifen sehen wir neben Wunderheilungen den frontal sitzenden Christus im Philosophentypus mit kleinen Zuhörern zu seinen Füßen. An der linken oberen Ecke des Fragments sieht man unter dem Bruchrand zwei Füße, die ganz die Stellung des enthusiastischen Philosophen verraten, wie er auf dem vatikanischen Bruchstück begegnet³⁹). Der Felsboden und ein liegendes Schaf beweisen, daß auch hier der Weise, der niemand anders als Christus sein kann, zugleich als Hirte aufgefaßt war. Eine weitere Hirtenallegorie, die schon ins 4. Jahrhundert gehört, stellt den weisen Hirten mit Pallium und Buchrollen als Richter dar, der die Tiere seiner Herde scheidet⁴⁰). Auch hier ist die Deutung umstritten.

35) Diese Deutung läßt sich natürlich nur aus einer umfassenderen Untersuchung der Bukolik in der älteren Kunst begründen, s. Anm. 25. Als Glücks- und Friedenssymbole erscheinen bukolische Bilder in der politischen Ikonographie z. B. auf Münzen und auf den zu Saecularfeiern ausgegebenen Lampen.

36) Repertorium nr. 71. Der radius läßt an Vergil III 41 denken.

37) Wilpert, Sarcofagi Taf. 144, 2. 4. Taf. 220.

38) Repertorium nr. 773. Gute Details Gerke a. O. Taf. 33 ff.

39) Daß zwei linke Füße dargestellt sind, muß auf einem Versehen des Bildhauers beruhen.

40) Sarkophagdeckel aus Sammlung Stroganoff in New York Wilpert, Sarcofagi Taf. 83, 1.

Die früher geläufige christliche Interpretation, die kürzlich in Zweifel gezogen wurde, scheint mir immer noch den Vorzug zu verdienen⁴¹⁾.

Der Weise als Hirte war, wie die Beispiele zeigen, im 3. Jahrhundert auch ein Gegenstand der Grabkunst. Sie scheint mit dem Typus nicht immer dieselbe Bedeutung verbunden zu haben. Für Christus ist er durch die polychromen Fragmente ziemlich gesichert, war aber offenbar nicht allein auf ihn beschränkt. Ob auch Verstorbene in dieser Rolle dargestellt werden konnten, läßt die Überlieferung nicht erkennen. Die Figur wäre dann, wie die Weisen der Musensarkophage oder wie die Heroen und Götter der mythologischen Sarkophage, mit ihren bürgerlichen Porträts verbunden worden⁴²⁾.

Wie schon die Abschreiber des Nemesian empfanden, gehört seine 1. Ekloge mehr in die Nähe der bürgerlichen Grabinschriften, als in die der Herrscherapotheose, deren Motive der Dichter ins allgemein Eschatologische wendet. Von hier aus einen direkten Zusammenhang mit den weisen Hirten der Offenbarungslehren und der Grabmäler herzustellen, ist sachlich durch nichts gerechtfertigt und würde – nun von einer anderen Seite – in die Figur des Meliboeus etwas hineingeheimnissen, was nicht in ihr steckt. Wichtiger ist die Feststellung, daß sie keine bloße Klitterung aus älteren Elementen darstellt. Vielmehr überträgt Nemesian mit ihr einen Typus in die Eklogendichtung, der für ihn und seine Zeit höchst symbolträchtig und weltanschaulich aktuell war.

Bonn

Nikolaus Himmelmann-Wildschütz

41) Ich werde das in der Anm. 25 angekündigten Untersuchung näher begründen. Anders Th. Klauser JAC. 10, 1967, 245.

42) Verf. MarbWPr. 1959, 6, 47.

Verf. Der ‚Sarkophag‘ aus Megiste = Abh. Akad. Mainz 1970, 1, 8ff.
Die bekannten Typen des ausruhenden oder des schaftragenden Hirten werden auf den Sarkophagen nie mit Porträts ausgestattet, während die mit diesen Figuren häufig verbundene Orans Bildniszüge haben kann. Ich schließe daraus, daß im Hirtenbild – und auch im sog. Guten Hirten – keine persönliche Tugend verkörpert wird, so wie die Orans für Pietas steht, sondern ein glücklicher Zustand. Dies ist eins von mehreren Argumenten, die sich gegen Klausers Deutung des Guten Hirten auf Philanthropie einwenden lassen.

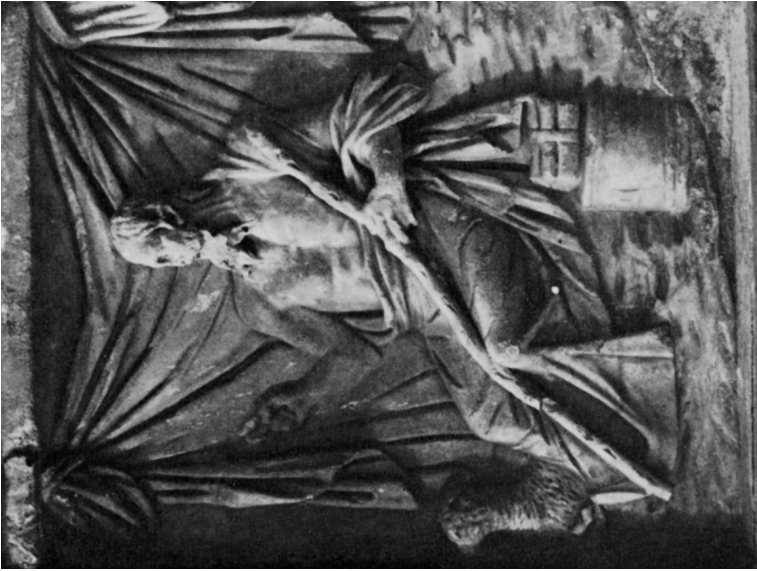


Abb. 1



Abb. 2