

Farouk F. Grewing

Zu Gast in Trimalchios Atrium: Sehstörungen und visuelles Chaos in Petrons Satyrica*

1 ... Bilder ... und ... Fragmente ...

Visualisierungen von Objekten der gegenständlichen Welt sind in der Literatur der griechischen und römischen Antike ebenso omnipräsent und selbstverständlich wie in (wohl den meisten oder allen) anderen Literaturen. Bis in die unmittelbare Gegenwartsliteratur ist das Mittel der Ekphrasis, also der textuellen Beschreibung eines (in der Regel Kunst-)Objekts der (wenigstens imaginierten) außersprachlichen Wirklichkeit ein fester Bestandteil des Fiktionsrepertoires.¹ Tatsächliche Kombinationen aus Text und Bild (in der Antike in ‚illustrierten‘ Papyri wie z. B. dem berühmten Herakles-Papyrus P. Oxy. 2331, in mittelalterlichen Handschriften und frühen Drucken oder auch seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durch Integration von Photographien in den Text) können als mediale Spielarten der traditionellen Ekphrasis beschrieben werden.² Tatsächlich ist Literatur ohne expliziten oder impliziten Bildbezug kaum

* Dieser Beitrag ist Kathleen M. Coleman (Cambridge, MA) gewidmet, die mich schon vor einigen Jahren und schließlich erfolgreich auf die Bedeutung visueller Medien hingewiesen hat und dies in ihren eigenen Forschungen immer wieder eindrücklich vor Augen führt.

¹ Einen theoretisch fundierten Einblick vermittelt der Band von V. Robillard - E. Jongeneel (edd.), *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam 1998. Zu Ekphrasis und Visualisierung in der Antike siehe insbesondere R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009.

² Zu P. Oxy. 2331 vgl. G. Nisbet, *Barbarous Verses: A Mixed-Media Narrative from Greco-Roman Egypt*, *Apollo* 485 (2002), 15–19. Siehe auch etwa die spätantik-frühmittelalterliche Wiener Genesis (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. theol. gr. 31) mit B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003. – Beispiele gibt es im 20. Jahrhundert reichlich; bekannt sind etwa die Erzählungen und Romane Claude Simons, W. G. Sebalds oder Orhan Pamuks. Verwiesen sei stellvertretend auf folgende Studien: A. Tennstedt, *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald: Am Beispiel von ‚Le Jardin des Plantes‘, ‚Die Ausgewanderten‘ und ‚Austerlitz‘*, Freiburg/Br.-Berlin-Wien 2007, 65–139; C. Dufft, *Orhan Pamuk Istanbul*,

denkbar – und die Abwesenheit von Bildhaftigkeit wäre wiederum nur eine Spielart des Bildlichen *ex negativo* – und ist die Rezeption eines Textes ein Akt stets auch der visuellen Wahrnehmung: Die Rezipienten als Lesende sind immer zugleich auch Betrachter. Dieses Betrachten freilich ist unterschiedlich konkret und wird vom jeweiligen Text auf unterschiedlich intensive Weise eingefordert.

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags steht Petrons extrem fragmentarisch überlieferter Roman *Satyrica*, ein Meilenstein der antiken Erzählprosa und zugleich ein höchst aufschlussreiches Dokument der neronischen Literatur.³ Tatsächlich betrachte ich nur Fragmente dieses Fragmentkonvoluts – und innerhalb dieser Fragmente wiederum nur Fragmente ... Die sogenannte *Cena Trimalchionis*, die Szene eines ebenso prächtigen wie skurrilen Gastmahls im Hause des zu unermesslichem Reichtum gekommenen Freigelassenen Trimalchio, umfasste mutmaßlich die Bücher 15 und 16 (heute die Kapitel 26, 7–78, 8 von insgesamt 141 Kapiteln) des vielleicht (!) – analog zu *Ilias* und *Odyssee* – auf 24 Bücher angelegten Romans. Analysiert werden sollen Mechanismen der Relation zwischen Text und Bild (genauer: textuelle Abbildungen von imaginären Objekten der bildenden Kunst), und zwar ausgehend von den Malereien, die sich im Bereich des Atriums der *Villa Trimalchios* befinden. Mein primäres Interesse gilt dem, was Victoria Rimell treffend den „richly visual spirit“ der *Satyrica* genannt hat.⁴

Die Interpretation der bildbezogenen Elemente der *Satyrica* hängt nicht zuletzt davon ab, wie man den Roman insgesamt charakterisiert. Dabei ist es hermeneutisch verfehlt, dem Text eine einzige Lesart überzustülpen oder gar eine eindeutige Intention zu unterstellen, wie dies gern getan wird. Produktiver ist die Erkenntnis des *reader-response criticism*, nämlich dass sich ein literarischer Text grundsätzlich einer eindimensionalen Zuordnung entzieht.⁵

Wiesbaden 2008; S. Horstkotte, *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009.

³ Die Datierung der *Satyrica* ist – streng genommen – nicht endgültig beweisbar, jedoch akzeptiert man heute gemeinhin aufgrund einer schier erdrückenden Fülle von textinternen Indizien eine Einordnung des Textes in die Zeit Neros und identifiziert den Autor mit dem T. Petronius, der laut Tacitus (ann. 16, 17–19) als *elegantiae arbiter* unter die *familiares* Neros aufgenommen, dann aber, wie so viele andere, beim Kaiser in Misskredit gefallen und wenig nach Seneca und Lukan (jeweils 65 n. Chr.) zum Selbstmord genötigt worden sei; vgl. auch Plin. nat. 37, 20.

⁴ V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002, 28.

⁵ Siehe vor allem St. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA 1980, zum Konzept der „interpretive“, i. e. „readerly communities“. Es ist hier nicht der Ort, die unterschiedlichen, vielfach jeweils nur auf eine Deutung abzielenden Ansätze der Petron-Interpretation zu referieren; vgl. ersatz-

Die starke Fragmentierung des Textes wurde oft als Handicap für eine (freilich ohnehin unmögliche) sichere Erkenntnis ins Feld geführt. Nur eine einzige Handschrift, der etwa 1650 in Trogir, an der Küste Dalmatiens unweit von Split, entdeckte *Codex Traguriensis* (cod. Paris. lat. 7989), bewahrt die gesamte *Cena Trimalchionis*, die wir heute – mit allen in der Folgezeit indizierten *lacunae* – lesen können.⁶ Ich will unter anderem versuchen, auch diesen fragmentarischen Textzustand interpretatorisch nutzbar zu machen. Das (auch, aber nicht nur) fragmentierte Bild, das bei konsequenter Lektüre und Visualisierung des Textes entsteht, ist stets unscharf. Unschärfe, wie sie sich letztlich im Fragmentzustand des Romans nachgerade materiell spiegelt, kann als wesentliches Merkmal der Poetik der *Satyrica* aufgefasst werden. Je stärker man diese Unschärfe akzentuiert, desto mehr dringt man in die Poetik des Textes ein und trägt auf diese Weise zur Konstruktion der textuellen und damit interpretatorischen Instabilität des Romans bei.

Niall W. Slater resümiert am Ende seiner Studie „Reading Petronius“ von 1990: „The *Satyricon* consumes itself completely in the process of reading, leaving no hidden message behind, no secret structure suddenly revealed, only a reader simultaneously more capable of detecting fraudulent meaning and more hungry for an elusive ‘real’ meaning. ... What makes this remarkable text more than an echo chamber for our own doubts about meaning and interpretation is precisely its resistance to any final, atemporal description of its own meaning. ... The *Satyricon* does not tell us *about* the difficulties of interpretation; it enacts them within us as we read.“⁷ Freilich darf aus dieser Erkenntnis (pace Slater) nicht folgen, dass der Roman – oder ein beliebiger anderer Text, den man ähnlich charakterisieren könnte – insgesamt ‚un-interpretierbar‘ wäre.⁸ Wenn man fragt, woraus dieser Eindruck resultieren könnte, so liegt die Antwort, vereinfacht formuliert, auch darin, dass der Ich-Erzähler Encolpius, der die Lesenden durch die Romanwelt führt, als solcher ausgesprochen unzu-

weise die Rekapitulation bei P. Habermehl, *Petronius, Satyrca 79–141: Ein philologisch-literarischer Kommentar*, Bd. 1: Sat. 79–110, Berlin-New York 2006, XXXII–XXXV, der allerdings seinerseits eindimensional eine „ernste Lesart“ (XXXIV) des Romans favorisiert.

⁶ Die erlebnisreiche Historie der Handschrift wird skizziert von A. C. de la Mare, *The Return of Petronius to Italy*, in: J. J. G. Alexander - M. T. Gibson (edd.), *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, Oxford 1976, 220–254 (239–251).

⁷ N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990, 249f.

⁸ Slater, *Reading Petronius* (wie o. Anm. 7), 235–251, bes. 250 („this text is singularly uninterpretable“); sowohl Slaters eigene Interpretationen des Romans als auch der vorliegende Beitrag wären dann sinnlos. Vgl. auch die Kritik an dieser Kapitulation bei Rimell (wie o. Anm. 4), 5f., 11f., 181f. und 200–202.

verlässig ist, ebenso unzuverlässig wie die übrigen Akteure, die im Text begegnen.⁹ Ein solcher ‚unreliable narrator‘ ist für die Rezipienten unter Umständen eine problematische Figur, weil seine Ausführungen zur fiktiven Welt des Textes nicht unhinterfragt Geltung haben können: Denn das, was Encolpius als ‚erlebendes Ich‘ sieht oder von anderen Akteuren erfährt und was er uns dann (weiter-)erzählt, entspricht nicht zwangsläufig dem, was tatsächlich in der fiktiven Welt zu sehen ist bzw. sich in ihr abspielt. Der ‚unreliable narrator‘ erschafft damit Fiktionen zweiter Ordnung, die sich von der Fiktion erster Ordnung unterscheiden (können).

So kommt es bei der Lektüre immer wieder zu visuellen Störungen, mithin zu einer Diskrepanz in der Text-Bild-Relation, d. h. in der Translation von Text zu Bild und umgekehrt.

2 ... Wachhund ... Tafelgeschirr ... Fischteich ... und ... Unterwelt ...

Die Szene, die zur eigentlichen *Cena Trimalchionis* hinleitet, kann hier als charakteristisch gelten. Gleich beim Betreten des Hauses des Trimalchio outet sich der Erzähler als Naivling, der in der Welt, in der er lebt, reichlich schlecht zurechtkommt. Unmittelbar an der Pforte der Villa beginnt ein visuelles Chaos einzusetzen, das Encolpius während des gesamten Festgelages nicht mehr loslassen soll (29, 1f.):

Ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vincitus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum CAVE CANEM. Et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi.

(„Im Übrigen wäre ich, während ich alles bestaunte, beinahe hintüber gefallen und hätte mir die Haxen gebrochen. Denn links vom Eingang war nahe der Pförtnerloge ein gewaltiger Kettenhund an die Wand gemalt, und über ihm stand in großen Lettern: VORSICHT, BISSIGER HUND. Nun, meine Gefährten lachten sich freilich eins; ich selbst aber, wieder zu Atem gekommen, ließ mich nicht davon abhalten, die gesamte Wand genau zu betrachten.“)¹⁰

⁹ Zum Konzept des ‚unreliable narrator‘ und ‚implied author‘ vgl. die grundlegenden Ausführungen von W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961 (²1983 u. NDr.), bes. 155–159; diese Art Erzähler ist wesentlich verantwortlich für das Problem von der Bedeutung oder mutmaßlichen Aussage („meaning“) des Textes: siehe vor allem S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca-NY 1990, 74–108 (zum ‚implied author‘).

¹⁰ Die Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen sind, wenn nicht anders vermerkt, meine eigenen. – Petron wird zitiert nach K. Müllers Teubner-Ausgabe, Stuttgart-Leipzig ⁴1995.

Das komisch-burleske Element dieser Szene ist offensichtlich: Encolpius lässt sich von dem Bild eines Hundes, der Eindringlinge vom Haus fernhalten soll,¹¹ so erschrecken, als wäre eben dieser *canis pictus* real, und erweist sich damit als noch schlichteren Gemüts denn seine Gefährten, die in schallendes Gelächter ausbrechen.¹² Gerade der Erzähler also, auf den der Leser so sehr angewiesen ist, kann zwischen Wirklichkeit bzw. Natur einerseits und Objekt der bildenden Kunst andererseits nicht differenzieren.

Was hier auf absurde Weise thematisiert wird, ist Teil des antiken kunsttheoretischen Diskurses, in dem bekanntlich zwei gegensätzliche Konzepte von bildender Kunst und entsprechend zwei komplementäre Wahrnehmungsmodi koexistieren: einmal die illusionistische (realistisch-naturalistische), auf die mimetische Realitätstreue des Kunstobjekts fokussierende Perspektive; zum anderen die symbolistische Perspektive oder Betrachtungsweise, bei der das Dargestellte eine über das Äußere hinausgehende (nicht selten allegorische) Bedeutung erlangt.¹³ Das Beurteilen der Qualität eines Kunstobjekts nach seinem Perfektionsgrad im mimetischen Sinne ist ein typisches Element der antiken Kunstästhetik.¹⁴

Encolpius' Reaktion auf den Hund ist so übersteigert, dass hier ein fast parodistischer Umgang mit naturalistischer Kunst zu erkennen ist – eine Slapstick-Komik, die die Ästhetik naturgetreuer Bilder konterkariert und die an die von Plinius d. Ä. berichtete Anekdote des Künstlerwettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios erinnert (nat. 35, 65):

Descendisse hic [sc. Parrhasius] in certamen cum Zeuxide traditur; et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lintheum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam atque

¹¹ Zu derartigen Hundedarstellungen, in der Regel jedoch als Boden-Mosaiken, vgl. P. Veyne, *Cave Canem*, MEFRA 75 (1963), 59–66, und S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge 2003, 142–144.

¹² Tatsächlich hält Trimalchio in seinem Haus einen riesigen Kettenhund namens Scylax (vgl. 64, 7); dazu siehe unten.

¹³ Zu „naturalism“ / „realism“ vs. „symbolism“ vgl. J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995, Kap. 1–4; zu diesem Diskurs im Rahmen der poetischen Literatur: J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton-Oxford 2007, 113–131 (zu Ovids *Pygmalion*), bes. 115–121 und 125–128; zu Petron siehe J. Bodel, *Trimalchio's Underworld*, in: J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, 237–259.

¹⁴ J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven-London 1974, 9–71, gibt einen guten Überblick über antike Kunstkritik; „realism“ als Teil des „popular criticism“: 63–66.

intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.

(„Dieser [d. h. Parrhasius] soll sich auf einen Wettstreit mit Zeuxis eingelassen haben. Und als jener mit so großem Erfolg gemalte Trauben ausgestellt habe, dass Vögel zum Ausstellungsort herbeiflogen, soll er selbst [Parrhasius] einen gemalten Leinenvorhang aufgehängt haben, der so echt aussah, dass Zeuxis, stolzgeschwellt durch das Urteil der Vögel, verlangte, Parrhasius solle endlich den Vorhang beiseite ziehen und sein Bild zeigen; als er [Zeuxis] dann seinen Irrtum bemerkte, gestand er ihm [Parrhasius] in aufrichtiger Scham den Siegespreis zu, da er selbst zwar Vögel, Parrhasius jedoch ihn, einen Künstler, getäuscht habe.“)

Der Hang zur realistisch-naturalistischen Kunstbetrachtung ist in der Tat für die Protagonisten des Romans ebenso typisch wie ihr markantes Gefangensein in der eigenen Subjektivität¹⁵ – ja sie ist so typisch, dass mitunter ein Anti-Realismus entsteht. Ein Paradebeispiel dafür liefert Trimalchio, wenn er in seiner Vorliebe für extravagantes Geschirr ins Schwärmen gerät (52, 1f.):

Habeo scyphos urnales plus minus <...> quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes. Habeo capidem quam reliquit patronus <mihi> meus, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit.

(„Ich habe Krüge, halb so groß wie ganze Amphoren, ungefähr ... [x Stück; *Ausfall eines Zahlworts*], [auf denen zum Beispiel dargestellt ist,] wie Cassandra ihre Söhne umbringt, und die toten Buben liegen da, so als wären sie lebendig. Ich habe eine Henkelschale, die mein Patron mir vererbt hat, auf der Daedalus Niobe ins Trojanische Pferd einsperrt.“)

Hier manifestiert sich ein missglückter, ungebildeter Umgang mit realistischer Kunst: Tatsächlich müssten die *scyphi urnales* im Sinne des Naturalismus als besonders schlecht gelten, denn wenn die toten Kinder wirklich so abgebildet werden, als lebten sie, dann verfehlt ihre Darstellung gerade das ästhetische Ziel der illusionistischen Kunst.¹⁶ Oder andersherum: Trimalchio kann das Dargestellte nicht richtig interpretieren und verwirrt damit den Leser. Schließlich ist er auch sonst inkompetent, die Motive auf seinem Geschirr auch nur halbwegs richtig zu deuten: Cassandra verwechselt er mit Medea; was die

¹⁵ Zur realistisch-naturalistischen Kunstwahrnehmung in den Satyrica vgl. die Ausführungen von N. W. Slater, „Against Interpretation“: Petronius and Art Criticism, *Ramus* 16 (1987), 165–176; zum Unvermögen der Protagonisten, sich vom eigenen Subjekt zu lösen, vgl. insbesondere Elsner, *Roman Eyes* (wie o. Anm. 13), 182–196.

¹⁶ Gleichzeitig wird hier natürlich der kunstästhetische Topos ‚je lebensechter, desto besser‘ ad absurdum geführt, indem Trimalchio ihn sachlich unangemessen auf die Darstellung toter Menschen anwendet.

capis angeht, so amalgamiert er gleich mehrere Mythologeme: Daedalus zimmerte für Pasiphaë eine Holzkuh; Niobe verliert ihre Kinder aus Hochmut gegenüber Artemis und Apoll; das Trojanische Pferd hat mit alldem wenig zu tun.¹⁷ De facto kann der Leser am Ende nicht wissen, was auf Trimalchios Gefäßen tatsächlich abgebildet ist.

Ein wesentliches Problem des Realismus, den die Protagonisten der *Satyrica* so emphatisch propagieren, besteht gerade darin, dass sie vollends nicht in der Lage sind, das, was sie sehen, auch adäquat wahrnehmen und benennen zu können. Vielmehr sind sie allesamt so sehr mit sich selbst beschäftigt, d. h. mit einer theatralischen Inszenierung ihrer eigenen Existenz, dass die Realität der fiktiven Erzählwelt permanent aufgelöst wird und keinen Bestand hat.¹⁸

Encolpius ist als Vermittler der fiktionalen Welt noch in einem weiteren als dem schon beschriebenen Sinne ein ‚unreliable narrator‘, nämlich wenn es um die Wahrnehmung seiner Welt als eines Konstrukts geht, das der explizite Autor, Petron, als einen Kosmos von Intertexten gestaltet. Auf die Vielschichtigkeit der intertextuellen Anknüpfungen der *Satyrica* an diverse, vor allem poetische, Prätexte kann hier nicht eingegangen werden.¹⁹ Der Raum der *Cena Trimalchionis* entpuppt sich in mehrfacher Hinsicht als Todesfalle, eine Variante der vergilischen Unterwelt, wie sie in der Katabasis des 6. Buches der *Aeneis* begegnet.²⁰ Das sollte dem Erzähler eigentlich spätestens nach dem Geschehen bei Trimalchio, beim Verlassen des Hauses (72, 7–73, 1), wenigstens aus der Retrospektive klar werden: Der Ausgang wird von einem Hausmeister und von Trimalchios Wachhund (64, 7: *praesidium domus familiaeque*) bewacht; Letzterer ist eine derart Furcht einflößende Inkarnation des Cerberus, dass Ascyllus vor Schreck sogleich in Trimalchios Fischteich (*piscina*) stürzt und

¹⁷ Zu dieser Mythenkontamination und ähnlichen Fällen im Text siehe besonders den Ansatz von Rimell (wie o. Anm. 4), 44–48.

¹⁸ Vgl. dazu F. M. Jones, Realism in Petronius, in: H. Hofmann (ed.), Groningen Colloquia on the Novel, 4, Groningen 1991, 105–120, dort 119: „... Petronius has produced a profoundly anti-mimetic work in that his *dramatis personae* are so infected with self-dramatisation and pretence that it is hard to believe there is a centre beneath the masks, and beyond this level, in the narrative itself there is no accessible reality ...“.

¹⁹ Erlaubt sei hier der pauschale Verweis auf C. Connors, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998.

²⁰ Das ist bereits vielfach beobachtet und unterschiedlich intensiv interpretiert worden. Verwiesen sei speziell auf R. M. Newton, *Trimalchio's Hellish Bath*, *CJ* 77 (1981/1982), 315–319; Slater, *Reading Petronius* (wie o. Anm. 7), 77–79; Bodel, *Trimalchio's Underworld* (wie o. Anm. 13), bes. 238–241; Connors (wie o. Anm. 19), 33–36. – E. Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford 2001, 117: „All the luxury in Trimalchio's house is just a way of disguising the fact that its inhabitants and guests are experiencing a kind of living death“; Bodel, 243: „Trimalchio's house is a mausoleum, a home of the dead.“ Siehe auch Rimell (wie o. Anm. 4), 106f.

Encolpius auch noch mit in die Tiefe reißt (72, 7): *Nec non ego quoque ebrius (et) qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgitem tractus sum* („Und auch ich selbst, betrunken und ohnehin jemand, der sich ja sogar schon vor einem gemalten Hund erschreckt hatte, wurde, als ich dem Schwimmenden helfen wollte, in dieselben Wasserstrudel gerissen.“). Giton kann den Hund mit Essensresten ruhigstellen (72, 9), wie der vergilische Cerberus mit Honig und zaubersaftgetränkten Früchten gezähmt wird (Aen. 6, 417–423). Die Gefährten werden vom Hausmeister erinnert, dass kein Gast das Haus des Trimalchio auf demselben Weg betreten und wieder verlassen darf (72, 10: *alia intrant, alia exeunt*), was wiederum an die Warnung der Sibylle in der Aeneis erinnert, man könne zwar leicht in die Unterwelt hinabsteigen, aber nur schwer wieder hinauf (Aen. 6, 126–129), sowie besonders an die beiden Pforten am Ausgang der vergilischen Unterwelt (Aen. 6, 893–896).

Erstaunlich ist die Ignoranz des Erzählers. Er nennt den Fischteich – reichlich theatralisch – *gurgis*, markiert damit selbst den Raum, in dem er sich befindet, als vergilisch und assoziiert, ohne es zu merken, die Szene mit dem Tartarus in Aeneis 6, wo die Styx *turbidus gurgis* (296) heißt, womit zugleich der Hausmeister Trimalchios zu Vergils Charon (299) wird. De facto effektuieren Ascyllus und Encolpius mit ihrem Sturz in den Fischteich also auf ebenso vergilische wie unfreiwillige Weise die wenig vorangehende Aufforderung ihres Gastgebers, sich gemeinsam ins Bad zu begeben, welches schon aufgeheizt sei (72, 2–7):

... Trimalchio ,ergo‘ inquit ,cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? Sic vos felices videam, coniciamus nos in balneum, meo periculo, non paenitebit. Sic calet tamquam furnus.‘ ... Ego respiciens ad Ascyllon ,quid cogitas?’ inquam ,ego enim si videro balneum, statim expirabo.‘ ,Assentemur‘ ait ille ,et dum illi balneum petunt, nos in turba exeamus.‘

(„Trimalchio sagte: ‚Da wir also wissen, dass wir sterben werden, warum sollen wir dann nicht leben? So will ich euch fröhlich sehen: Wir wollen uns ins Bad stürzen – auf meine Verantwortung –, niemand wird’s bereuen. Es ist so heiß wie ein Ofen.‘ ... Ich sah mich nach Ascyllus um und fragte: ‚Was meinst du? Denn wenn ich das Bad sehe, wird’s mich umbringen.‘ – ‚Lass uns ja sagen‘, entgegnete er, ‚und wenn die da ins Bad stürmen, hauen wir im Gedränge ab!“)

Die Erklärung des Hausmeisters, *erras ... si putas te exire hac posse qua venisti* („du irrst, solltest du glauben, du könntest auf dem selben Weg wieder hinaus wie zuvor herein“; 72, 10) ist angesichts des intertextuellen Clusters fast provokant redundant und stellt den Erzähler vor dem Leser nun wirklich als einen Ignoranten dar, der von der einschlägigen Literatur der Römer nicht die geringste Ahnung hat.

Diese Schlusszene hätte Encolpius überdies in die Lage versetzen können, seine visuellen Eindrücke bezüglich des gemalten Wachhundes am Eingang des Hauses richtig einzuordnen. Wieder ist es doch er selbst, der verzweifelt fragt (73, 1): *Quid faciamus homines miserissimi et novi generis labyrintho inclusi ...?* („Was sollten wir armen Seelen machen, die wir in einem Labyrinth neuen Typs eingeschlossen waren?“) Auch diese eigene Bildmetaphorik führt nicht zur Einsicht. Bevor Aeneas in die Unterwelt hinabsteigt, kommt er am Apollontempel von Cumae vorbei und bestaunt an dessen Wand das Bild des Minoischen Labyrinths, das von Daedalus stammt (Aen. 6, 24–33), hat aber für eine genaue Inspektion nicht ausreichend Zeit (6, 33f.). Trimalchios Haus ist für Encolpius ein Labyrinth wie das des Minos auf Kreta für Theseus.²¹

Immerhin setzt Encolpius für den an Intertext gewöhnten Leser ein Signal: Das Labyrinth ist *novus* nicht nur im Sinne der naiven Erzählwelt des Romans, sondern auch innerhalb des literarischen Bezugssystems. Denn es ist bekanntermaßen eine in der römischen Literatur weit verbreitete Technik, intertextuelle Bezüge auch sprachlich zu markieren, etwa indem der Autor sein Referieren auf einen Prätext mittels Signalwörtern wie *memini*, *ferunt*, *fama est*, *vetus / antiquus* usw. kennzeichnet. Was hier im Labyrinth Petrons vorliegt, ist ein typischer Fall von „Alexandrian footnote“.²² Das Attribut *novus* signalisiert hier den Bezug zur Daedalus-Ekphrasis des sechsten Aeneis-Buches (also zum ‚alten‘ Labyrinth) und, davon ausgehend, zur eigentlichen Katabasis des Aeneas. Trimalchios Gastmahl ist damit für Encolpius die Wirklichwerdung der Unterwelt.

²¹ Passend zu dieser Evokation eines Irrgartens oder Labyrinths heißt der Koch, der für die *cena* diverse Speisen kreierte, die nicht das sind, was das Auge wahrzunehmen meint, Daedalus und ist sich Trimalchio dieser Namensgebung sehr wohl bewusst (70, 2): ... *ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum; nam Daedalus vocatur* („nach meinem genialen Einfall gab man ihm einen entzückenden Namen: Er heißt nämlich Daedalus“). Vgl. auch Connors (wie o. Anm. 19), 36, und Rimell (wie o. Anm. 4), 106, die in diesem Zusammenhang auch treffend darauf hinweist, dass Trimalchio – von Verdauungsproblemen geplagt – Züge des Minotaurus trägt (47, 3): *Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum* („sonst poltert es in meiner Magengegend, da denkst du, es ist ein Stier“). Zur Deutung des Hauses des Trimalchio als Labyrinth vgl. insgesamt P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, MD 6 (1981), 91–117 (99–109).

²² Zum Terminus „Alexandrian footnote“ siehe D. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975, 78. Zu diesem intertextuellen Mechanismus vgl. die maßgeblichen Ausführungen bei St. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998, 1–16.

3 ... Bilder ... Räume ... Chaos ...

Aber mehr noch: Die Ekphrasis des Minoischen Labyrinths am Apollontempel in Cumae, bevor Aeneas die Unterwelt betritt, findet strukturell ein Spiegelbild in Petrons Trimalchio-Episode, nämlich in der Ekphrasis, die ihrerseits der *Cena-als-Unterwelt* der *Satyrica* vorgeschaltet ist.

Als Encolpius mit seinen Kameraden im Haus des Trimalchio das Atrium und die Kolonnaden nach dem bereits erörterten Hundebild-Erlebnis weiter durchmustert, beschreibt er, vollends überwältigt von der überbordenden Dekoration der Wände, das, was er dort sieht (29, 3–30, 1). Es entfaltet sich vor seinen – und damit auch vor unseren – Augen scheinbar ein Wandbild mit mehreren ‚panels‘ (Bildfeldern), in denen zunächst – denn das ist bezeichnenderweise das Erste, was Encolpius wahrnimmt – der Aufstieg des Trimalchio zu einem steinreichen Kaufmann dargestellt wird (29, 3–6):

Erat autem venaliticium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantanti [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes.

(„Da war eine Gruppe von Sklaven, die zum Verkauf stehen, mit Schildern gemalt, und Trimalchio selbst, langhaarig, hielt den Merkurstab und betrat, geführt von Minerva, Rom. Weiters, wie er Rechnungswesen lernte und dann wie er zum Kassierer wurde – alles das hatte der überpingelige Maler mit entsprechenden Inschriften versehen dargestellt. Da, wo sich die Säulenhalle schon zum Ende neigte, [sah man, wie] Merkur ihn am Kinn fasste und auf eine hohe Tribüne hob. Dabei waren auch Fortuna mit üppig vollem Füllhorn und die drei Parzen, goldene Fäden spinnend.“)

Im selben Atemzug fährt Encolpius jedoch wie folgt fort (29, 7–30, 1):

Notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant. <...> interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. ‚Iliada et Odyssian‘ inquit ‚ac Laenatis gladiatorium munus.‘ Non licebat †multaciām† considerare <...> nos iam ad triclinium perveneramus ...

Post dicebant (29, 8) et considerare (30, 1) lacc. ind. Bücheler

(„Ich bemerkte weiters in der Säulenhalle eine Schar von Läufern, die mit ihrem Coach trainierten. Außerdem sah ich in einer Ecke einen riesigen

Schrein, in dessen Nische silberne Laren aufgestellt waren sowie ein Marmorbild der Venus und eine goldene Schachtel, nicht eben winzig, in der angeblich der Bart des Hausherrn höchstpersönlich verwahrt sei.²³ ... Also begann ich den Atriumssklaven zu fragen, was für Bilder sie im mittleren Teil hätten. ‚Ilias und Odyssee‘, antwortete er, ‚und ein Gladiatorenspiel des Laenas.‘ Es war unmöglich, ‚diese vielen Dinge?‘ zu betrachten. ... Endlich waren wir zum Speisesaal gekommen ...“)

Die Trimalchio betreffenden Bildfelder (29, 3–6) kann sich der Leser vor seinen Augen als eine biographisch-chronologische Serie vorstellen: (i) T. als Sklave bei der Auktion → (ii) T. als Knabe bei der Ankunft in der Stadt → (iii) T. lernt Buchhaltung → (iv) T. wird zum *dispensator* im Haushalt seines Herrn befördert → (v), ganz bewusst abgesetzt vom Rest, der Ist-Zustand, nämlich T.s Erhebung in fast göttliche Sphären: eine Amalgamierung aus dionysischem Kolorit (Fortuna mit Füllhorn) und massiver Goldzeitalter-Symbolik (Parzen mit goldenen Fäden).

Indem Trimalchio bald als einfacher Sklave, der dann zu Erfolg kommt, bald (halb)göttlich erscheint, werden Realismus und Allegorie hier miteinander unauflösbar verschmolzen: Wirklichkeit und Mythos gehen ineinander über.²⁴ Wesentlicher aber ist noch, dass eine solche biographische Bilderfolge – jedenfalls nach dem bekannten archäologischen Befund – ansonsten als Wanddekoration in römischen Häusern nicht nachweisbar ist. Die Tatsache, dass dieses Wandbild nun am Eingang von Trimalchios Haus begegnet, präfiguriert ebenso wie der gemalte Wachhund die Unterwelts- bzw. Todes-Bildkraft, die die *Cena* insgesamt auszeichnet. Denn derlei biographische Sequenzen sind durchaus typisch für die Grab-Ikonographie gerade von zu Wohlstand gekommenen Freigelassenen. Damit wird die Villa gleich an ihrem Eingang zu einem gigantischen Ort des Todes, einem Mausoleum.²⁵ Der Erzähler sieht freilich (wieder einmal) nicht, dass er im Begriff ist, lebendig begraben zu werden.

²³ Die Haare der ersten Bartrasur (*depositio barbae*) wie einen Fetisch zu verwahren hat Trimalchio kurioserweise mit Nero gemein, der sein Barthaar laut Sueton (Nero 12, 4; vgl. Dio 61, 19, 1) auf dem Kapitol Jupiter geweiht habe.

²⁴ Für einige wichtige Details zu dieser Bildkomposition, die ich hier übergehen muss, vgl. Bodel, Trimalchio's Underworld (wie o. Anm. 13), bes. 244–248.

²⁵ Vgl. Bodel, Trimalchio's Underworld (wie o. Anm. 13), 248–251. Vgl. zu dieser Typologie der römischen Sepulkralikonographie insbesondere N. B. Kampen, Biographical Narration and Roman Funerary Art, *AJA* 85 (1981), 47–58, und J. Whitehead, *The Cena Trimalchionis* and Biographical Narration in Roman Middle-Class Art, in: P. J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, 299–325. Zu nennen wären etwa das Grab des Fabius auf dem Esquilin oder das Grabmonument des Bäckers M. Vergilius Eurysaces vor der Porta Maggiore in Rom; zu dessen Relief siehe P.

Wirklich problematisch wird es dann aber, wenn man der Narration weiter folgt, denn Encolpius' Beschreibung führt zu einem massiven räumlichen Wahrnehmungsproblem, als er fortfährt und den *grex cursorum* erwähnt. Denn es bleibt vollkommen im Dunkeln, wie und vor allem wo im Raum man sich dieses Sportlerteam vorzustellen hat: Soll *in porticu* bedeuten „on the colonnade walls“, also die Bildbeschreibung von oben fortführen, oder „within them“?²⁶ Handelt es sich hier also um ein gemaltes Bild – oder um Akteure, die sich tatsächlich im Peristyl befinden? Beide Lesarten sind auf jeweils ihre Weise absurd. Eine tatsächlich vorzustellende Gruppe von Athleten würde das Peristyl in eine Art *gymnasium* verwandeln und damit die klare Demarkation von Außen und Innen auflösen: Man befände sich nicht mehr im privaten Raum einer Villa. Ein Bildfeld derselben Gruppe wiederum ist ebenso originell, weil absolut untypisch für die Dekoration eines Atriums bzw. Peristyls. In beiden Fällen wesentlich ist die markante Abweichung von der Norm. Trimalchio erschafft sich innerhalb seines Hauses so viel Außenwelt wie möglich, denn in die Gesellschaft jenseits seiner eigenen Sphäre ist er nicht wirklich integriert; als Ersatz konstruiert er sich ein eigenes Abbild derselben.²⁷

Das visuelle Chaos geht noch weiter: Den gewaltigen Schrein (*grande armarium*), den der Blick des Encolpius wiederum direkt im Anschluss an den *grex cursorum* erfasst, möchte sich der Leser unter zuverlässigen Erzählbedingungen und angesichts seines Erfahrungsschatzes gern als Teil der Einrichtung des Raumes, nicht der Wände vorstellen. Da der Erzähler die Erwartung des Lesers jedoch kontinuierlich täuscht, darf dies keineswegs sicher geschlossen werden. Auch gibt es im Text für diese Vorstellung und für die Demarkation zwischen Wand und Raum keinen Anhaltspunkt. Das Auge des Encolpius irrt bald hierhin, bald dorthin, und die Beschreibung der Wandmalerei ist durch den nicht markierten Übergang zu den *cursores* und dann zum *armarium* so unscharf konturiert, dass der Leser keine eindeutige Vorstellung des Raumes

Ciancio Rossetto, *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore*, Roma 1973, 41–61, mit Tafeln XXVI–XXXVII.

²⁶ Rimell (wie o. Anm. 4), 38.

²⁷ Hales (wie o. Anm. 11), 141f.: „Trimalchio's greatest problem is that his potency remains strictly private. His dining guests are mainly fellow freedmen – Petronius gives him no role in the social network of clients and patrons, a role that would entail a public profile as much as a private one. Without that role, Trimalchio remains trapped in the private sphere. Is this why the threshold is so highly demarcated with signs threatening any slave who dare leave? Such self-aggrandisement in the safety of the home is remarked upon by one of the guests, Ganymedes, who acknowledges that men are lions at home, foxes outside [vgl. Petron. 44, 14: *Nunc populus est domi leones, foras vulpes*; Zusatz F. G.]. In the space of the house, Trimalchio must create as much of the outside world as he can.“

und seiner Begrenzung gewinnen kann. Diese Überforderung des Erzählers führt immer wieder zu ‚blinden Flecken‘ in der Narration.²⁸ Encolpius’ ‚erlebendes Ich‘ ist in einem fortwährenden Staunen gefangen; dieses Staunen stört empfindlich die Kommunikation zwischen der Erzähler-Instanz und dem konkreten Leser.²⁹

4 ... Ilias ... Odyssee ... : ... noch mehr Chaos ...

Wenn Encolpius schließlich – immer noch vor dem Eintreten in den Speisesaal – den Atriumssklaven nach gewissen Gemälden fragt, die sich *in medio* befänden (29, 9–30, 1), verkompliziert sich die Raumvorstellung noch weiter, und zwar durch den Überlieferungszustand der Textpassage: Sowohl vor diesem kurzen Wortwechsel als auch direkt danach werden gemeinhin Textlücken angenommen. Sicher ist das, besonders im Falle von 29, 8f. (zwischen *dicebant* und *interrogare ergo*), keineswegs.³⁰ Doch mit wie ohne *lacuna* wird

²⁸ Schon zuvor, als Encolpius und seine Gefährten sich auf die Dinnerparty bei Trimalchio vorbereiten und beim Umherschlendern auf eine Gruppe Spielender treffen, deren prominentester Akteur ihr künftiger Gastgeber selbst ist (27, 1–4), kapituliert Encolpius vor der Vielfalt der reichlich kuriosen Eindrücke, die Trimalchios Ballspiel offensichtlich zu sehen gibt (28, 1): *longum erat singula excipere* („es wäre zu zeitaufwendig gewesen, alle Einzelheiten wahrzunehmen“). So beobachtet der Erzähler, wie Trimalchio sich mitten beim Spiel von einem Eunuchen einen Nachttopf bringen und unterstellen lässt, sich *coram publico* entleert und sodann seine Finger am Kopf des Sklaven abwischt (27, 5f.). Unmittelbar danach und somit vor 28, 1 nimmt man mit Bücheler eine *lacuna* an, in der weitere Kuriositäten dieser Art zu vermuten wären.

²⁹ Es verwundert kaum, dass Formen bzw. Ableitungen von *mirari* (etwa *mirus*, *mirabilis*, *admiratio* usw.) im Roman massiv begegnen (insgesamt 35-mal, davon immerhin 16-mal in der *Cena*). Zunächst ist *mirabilis* fast ein technischer Begriff in der Kunstbeschreibung, wenn es um Realismus/Naturalismus geht; vgl. Pollitt (wie o. Anm. 14), 402–405. Slater, ‚Against Interpretation‘ (wie o. Anm. 15), 168f. (speziell 168): „A piece of art which is *mirabilis* produces some emotional and intellectual reaction in the viewer.“ Aber mehr noch: Das fortwährende Bestaunen dessen, was die fiktive Welt den Protagonisten auch außerhalb der in ihr begegnenden Kunst zu sehen gibt, macht aus dieser Welt letztlich ein einziges großes Objekt der Bildkunst. Die gesamte *Cena* (ja der gesamte Roman) ist ein riesiges, in sich nicht ausdifferenzierbares Gemälde, das die Akteure, die in ihm leben, nur bestaunen können. Das *Bestaunen* von Objekten der bildenden Kunst, eines θαῦμα, findet sich schon Hom. II. 18, 466f. (Schild des Achill) und Hes. Sc. 318 (Schild des Heracles), besonders dann aber Verg. Aen. 1, 456. 494f.; 8, 619. 730 usw. Vgl. K. Gutzwiller, Art’s Echo: The Tradition of Hellenistic Euphrastic Epigram, in: M. A. Harder - R. F. Regtuit - G. C. Wakker (edd.), Hellenistic Epigrams, Leuven-Paris-Sterling 2002, 85–112 (96f.).

³⁰ Das *ergo* ist nicht eigentlich ein ausreichender Grund für die Annahme einer Lücke. Zu *ergo* in verknüpften Ausdrucksformen und auch als lediglich verknüpfend-fortführend vgl. H. Petersmann, Petrons urbane Prosa: Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax), Wien 1977, 258.

den Rezipienten eine konkrete lokale Verortung der Malereien aus den homerischen Epen und des *munus gladiatorium* eines gewissen Laenas, das zu allem Überfluss auch noch hinzukommt, verwehrt.

Wo ist dieses *in medio*? Diese Frage kann und sollte man nach dem bisher Dargelegten nicht aus archäologischer Erfahrung zu beantworten suchen. Freilich ist es möglich, dass hier Wanddekorationen gemeint sind, die sich in anderen repräsentativen Räumen der Villa befinden und die Encolpius nicht zu Gesicht bekommt.³¹

Lesbar ist Encolpius' Frage nach den Bildern „in der Mitte“ jedoch durchaus auch anders. Denn der für die fiktionale Welt der Satyrice offene Leser wird bereit sein, sich eine Wand-Dekoration in Atrium und Peristyl von enormer – bewusst absurder – Größe und Komposition vorzustellen, deren Mitte die Ilias- und Odyssee-Illustrationen mitsamt modernem Gladiatorenkampf ausfüllen. (Zu diesen Bildern noch mehr im Folgenden.) In diesem Fall erkennt Encolpius weder die Gladiatorenszene noch die Homerillustrationen, konnte zuvor hingegen problemlos eine akkurate Beschreibung der realistisch-allegorisch verbrämten Karriere-Bilder Trimalchios abliefern. Das ist freilich ein bewusst komisch gemeinter narratologischer Kunstgriff: Der vom realen Autor geschaffene Erzähler kann hier als fiktiver Autor ein allein in der Textwelt bestehendes Element (Trimalchios Lebenslauf) sofort verstehen, versagt aber beim Erkennen von Bildern, die der allgemeinen, text-unabhängigen Erfahrungswelt angehören (Homer).³²

Möglich sind wiederum zwei Gründe für dieses Nicht-Erkennen: Encolpius wird hier schlicht als ungebildeter Ignorant, der von seiner eigenen Welt nicht abstrahieren kann, dargestellt, als der er sich auch sonst erweist. Oder aber die

³¹ So B. Wesenberg, Zur Wanddekoration im Haus des Trimalchio, in: L. Castagna - E. Lefèvre (edd.), Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna. Berlin-New York 2007, 267–283 (mit Literatur), dessen apodiktische Position (267f.: *in medio* „kann nicht die Mitte der Atriumwand meinen, sondern zielt im Sinne von *in medio aedis* auf die malerische Ausgestaltung weiterer Räume im Inneren des Hauses“, die „Encolp nicht unter die Augen [kommen]“) reale (archäologische) Vorstellungen der eigenen Erfahrungswelt mit der Fiktion des Romans unzulässig in eins setzt.

³² Um zu gewährleisten, dass die Besucher der Villa die biographischen Bilder des Trimalchio auch tatsächlich dekodieren können, hatte der Maler bekanntlich Bildunterschriften hinzugefügt (29, 4). Auch das produziert einen komischen Effekt, vergleicht man diese *inscriptions* mit einer kritischen Bemerkung Aelians, der sich über frühe Maler beschwert, deren künstlerische Fertigkeit offenbar so limitiert war, ὥστε ἐπιγράφειν αὐτοῖς τοὺς γραφέας ἑαυτοῦ βοῦς, ἐκεῖνο ἵππος, τοῦτο δένδρον (‚dass sie Beischriften wie ‚dies ist ein Rind, jenes ein Pferd, dies ein Baum‘ hinzufügten‘; var. hist. 9, 10). An der Wand Trimalchios geht es vielleicht auch um die mangelnde Kompetenz des Malers, aber insbesondere doch um die Etikettierung ansonsten vollkommen unverständlich wirkender Bilder aus einem privaten Bereich, an dem der Betrachter nicht partizipiert.

homerischen Gemälde sind derartig entstellt und fehlerhaft, dass ein Bezug zu den Epen auch für Kenner nicht mehr herstellbar ist. Diese Lesart ist nicht unattraktiv, wenn man bedenkt, dass Trimalchio selbst, der in der Fiktion ja als Hausherr diese Bilder hatte in Auftrag geben müssen, seinerseits eine vollends verquere Vorstellung vom Handlungsverlauf und Personal der Ilias und Odyssee hat. Um nämlich seinen Gästen während der *cena* den Auftritt gewisser *Homeristae*, die angeblich Szenen aus der Ilias mit viel Getöse dramatisch und mitsamt griechischer Rezitation vorführen,³³ verständlich zu machen – was wiederum impliziert, dass entweder die Gäste nicht kompetent genug sind, die Aufführung zu verstehen, oder die Vorführung mit dem echten Homer eben wenig gemein hat –, liefert Trimalchio zunächst nach Art synchronisierter Hollywood-Filme eine simultane lateinische Übersetzung (59, 3) und kommentiert sodann das von ihm selbst übersetzte Schauspiel auch noch (59, 3–5):

Scitis ... quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. Ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. Vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit.

(„Wisst ihr, was für eine Geschichte sie aufführen? Diomedes und Ganymedes waren zwei Brüder. Deren Schwester war Helena. Agamemnon raubte sie und schob der Diana eine Hirschkuh unter. So erzählt jetzt Homer, wie die Trojaner und die Tarentiner miteinander kämpfen. Freilich siegte der Mann und gab Iphigenie, seine Tochter, dem Achill zur Frau. Deswegen ist Ajax wahnsinnig und wird sogleich das Thema ausführen.“)

Auf eine Entwirrung dieses Mythenchaos will ich verzichten.³⁴ Viel genützt hat Trimalchio seine Homerlektüre im Knabenalter offenkundig nicht.³⁵

Sowohl Homers Ilias und Odyssee als auch Darstellungen von Gladiatoren und Verwandtes waren in der Tat Teil des visuellen Diskurses in römischen Privathäusern. Entsprechend erwähnt Vitruv im 7. Buch von *De architectura*

³³ Zur Dramatisierung des Troja-Mythos und Homers in der *Cena* siehe C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden-New York-Köln 1995, 78–89, hier bes. 88f.; zu Trimalchios „rewriting of Homer“: Rimell (wie o. Anm. 4), 44–48 und 111. Zu Homeristen, die den Troja-Stoff nicht wie Rhapsoden, sondern wie Mimen inszenieren, vgl. W. Heraeus, *Drei Fragmente eines Grammatikers Ovidius Naso?*, *RhM* 79 (1930), 391–405 (397–402). Im griechischen Roman begegnet ein solcher Homerist effektiv in einer Kampfszene gegen Räuber (*Ach. Tat.* 3, 20, 4–7).

³⁴ Vgl. dazu z. B. den Kommentar von M. S. Smith, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975, 165; Courtney (wie o. Anm. 20), 107f.; Rimell (wie o. Anm. 4), 45f.

³⁵ 49, 7: *Solebam haec ego puer apud Homerum legere* („dies hab’ ich immer als Kind bei Homer gelesen“).

(7, 5, 2) im Zusammenhang mit der Inneneinrichtung privater Villen Großgemälde, die er *megalographiae* nennt und die *deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia* („Bildnisse von Göttern oder Mythensequenzen, aber auch der Trojanische Krieg oder die Irrfahrten des Odysseus“) darstellten. Dabei handelt es sich sowohl um Einzelbilder als auch um Bilderfolgen bzw. Narrationen in mehreren Bildfeldern, wie sie Plinius d. Ä. im Malerkatalog seiner *Naturalis historia* beispielsweise einem gewissen Theorus zuschreibt: *Bellum ... Iliacum compluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus* (35, 144), also ein aus mehreren ‚panels‘ bestehendes Großbild vom Trojanischen Krieg, das sich in der den Tempel des Hercules Musarum umgebenden Porticus Philippi befände.

Am populärsten sind heute sicher die sogenannten Odyssee-Landschaften vom Esquilin (jetzt in der Bibliothek des Vatikans), die im 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden und die Wände einer großen Privatvilla schmückten. Erhalten sind mehrere Teilbilder, die sich auf Szenen der Bücher 10–12 der Odyssee beziehen; der Gesamtumfang der Malerei kann nicht mehr bestimmt werden, war aber deutlich größer als das, was wir heute haben, vielleicht gar wändeübergreifend.³⁶ Weiters kennen wir drei Ilias-Friese aus Pompeji, und zwar deren zwei aus der Casa del Criptoportico, die im späten 1. Jahrhundert v. Chr. bzw. in der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden, sowie einen weiteren aus der Casa di D. Octavius Quartio (= Casa di Loreius Tiburtinus).³⁷

Der kulturelle Kontext dieser häuslichen Kunst ist der des *otium*: Die römische Villa bietet dem Hausherrn mitsamt Familie wie den geladenen Gästen ein Refugium für Mußestunden in entsprechend einladender Atmosphäre gerade in den Repräsentationsräumen wie dem Atrium und dem Triclinium. Zentrale Bestandteile dieser Atmosphäre sind neben der *cena* selbst nicht zuletzt die

³⁶ Vgl. die exzellent bebilderte Studie von R. Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, München 1995. Knappe Darstellungen bei M. Beard - J. Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford 2001, 53f. mit Abb. 40; Wesenberg (wie o. Anm. 31), 274f. Zur kulturellen Kontextualisierung der Odyssee-Landschaften vgl. T. M. O’Sullivan, *Walking with Odysseus: The Portico Frame of the Odyssey Landscapes*, *AJPh* 128 (2007), 497–532.

³⁷ Vgl. hier Abb. 1. Die Funde in Pompeji sind bequem online zugänglich unter: <http://pompeiiinpictures.com>. – Siehe zur Casa del Criptoportico Pompeii I.6.2 (Lokalisierung der Funde in Pompeji: Pompeii I.6.2 = Pompeji, *regio I – insula 6 – domus 2*; Abb.: PPM [= Istituto della Enciclopedia Italiana, Pompei: Pitture e mosaici, Bde. 1–9, Roma 1990–1999] 1, pp. 204–222), zum Haus des Octavius Quartio Pompeii II.2.2 (Abb.: PPM 3, pp. 82–98). Vgl. die Gesamtdarstellung mit Abbildungen von F. Aurigemma, *Appendice: tre nuovi cicli di figurazioni ispirate all’Iliade in case della via dell’Abbondanza*, in: V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell’Abbondanza (anni 1910–1923)*, Roma 1953, 865–1008, und weiters R. Brilliant, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, NY 1984, 60–65.

Wandmalereien und das Unterhaltungsprogramm, einschließlich literarischer Darbietungen und Gesprächen über Kunst und Literatur. Alles dies sind Gestaltungsmittel des visuellen wie auch akustischen Symposiumsdiskurses.³⁸ In der Tat scheinen homerische und andere mythologische Bilder gut in die Räumlichkeiten des Gastmahls zu passen.³⁹ So dürften die Bilder des Trojanischen Krieges, die sich im *oecus* der Villa des Fannius Synistor in Boscoreale befinden, das visuelle Pendant zur entsprechenden Rezitation von Homerversen während des Symposiums gewesen sein.⁴⁰ Sollte Trimalchio dieselbe Intention gehabt und die Wandmalereien als visuellen Vorgesmack für den Auftritt seiner *Homeristae* verwendet haben, so schlägt diese Intention schon angesichts der burlesk-dümmlichen Homerehexegese, die Trimalchio selbst beisteuert, grandios fehl (siehe oben). Wenn, wie ich hier argumentiere, man sich die Bilder im Eingangsbereich des Hauses vorzustellen hat, lässt sich diese sympotische Funktion ohnehin nicht effektuieren. Argumentiert werden kann jedoch, dass mit den Atriumsbildern sogleich am Eingang ein homerisch-vergilisches

³⁸ Vgl. Chr. P. Jones, Dinner Theater, in: W. J. Slater (ed.), Dining in a Classical Context, Ann Arbor 1991, 185–198, zum visuellen Entertainment; K. M. D. Dunbabin, Convivial Spaces: Dining and Entertainment in the Roman Villa, JRA 9 (1996), 66–80, speziell zu den *triclinia*; E. Stein-Hölkeskamp, Das römische Gastmahl: Eine Kulturgeschichte, München 2005, besonders 232–246 zu „Dichtung und Dinner – oder: Dinner und Dinieren in der Dichtung“. Einen Abriss der Präsenz Homers in der römischen Alltagskultur, vor allem in der Bildkunst, bietet E. Simon, Rom und Troia: Der Mythos von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit, in: Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg et al. (edd.), Troia: Traum und Wirklichkeit, Stuttgart 2001, 154–173, und dies., Homer in der römischen Bildkunst, in: J. Latacz et al. (edd.), Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst, München 2008, 232–244, jeweils mit zahlreichen Abbildungen und Literaturhinweisen.

³⁹ Vgl. M. Squire, The Motto in the Grotto: Inscribing Illustration and Illustrating Inscription at Sperlonga, in: Z. Newby - R. Leader-Newby (edd.), Art and Inscription in the Ancient World, Cambridge 2007, 102–127 (116f.). Mythologische Landschaftsmalereien in *triclinia* und *cubicula* pompejanischer Privathäuser erörtert B. Bergmann, Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting, in: F. de Angelis - S. Muth (edd.), Im Spiegel des Mythos: Bilderwelt und Lebenswelt – Lo specchio del mito: Immaginario e realtà, Wiesbaden 1999, 81–107. Zu nennen sind hier unter anderem das *triclinium* der Casa del Frutteto (= Casa dei cubicoli floreali, Pompeii I.9.5, Raum 11; PPM [wie o. Anm. 37] 2, pp. 46–113) mit Darstellungen von Actaeon und Diana, Eteocles und Polyneices, Icarus, Dirce sowie die Casa del Marinaio (= di Niobe = del Gallo, Pompeii VII.15.2, Raum z, PPM 7, pp. 747–765) mit Darstellungen von der Tötung der Söhne Niobes, Perseus und Andromeda, Polyphem mit Galatea, Dirce. Vgl. ferner z. B. Pompeii V.2.10 (Casa del Paccia) oder IX.7.16 (Casa del Virnius Modestus).

⁴⁰ Vgl. F. G. J. M. Müller, The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale, Amsterdam 1994, 130–132 (mit Photographien aller relevanten Bilder in der Appendix); vgl. auch Squire (wie o. Anm. 39), 116.

Setting evoziert wird, das schließlich den Raum der *Cena Trimalchionis* insgesamt dominiert.⁴¹

Doch abgesehen von diesen Erwägungen: Was fängt der Leser mit der lapidaren Information des Hausdieners *Iliada et Odyssean* (29, 9) an? Wieder wäre es meines Erachtens eine den Text unnötig reduzierende Lösung und Vereinfachung, wollte man hier, wie vielfach vorgeschlagen, ‚verschiedene Szenen, teils aus der Ilias, teils aus der Odyssee‘ verstehen. Vielmehr schlage ich vor, hier eine ganz bewusst überbordende *megalographia*, in Übersteigerung noch dessen, was Vitruv beschreibt, und dessen, was der tatsächliche archäologische Befund (etwa aus Pompeji) hergibt, in den Text hineinzulesen: Ilias und Odyssee in einem. Was sich dann vor den Augen des Betrachters auftut, ist (der Teil) ein(es) Gemälde(s), das aus (mindestens) 48 Bildfeldern, jeweils 24 pro Gedicht besteht. In der fiktiven Welt Trimalchios und der *Satyrica* insgesamt ist dafür problemlos ausreichend Raum vorhanden.

Diesem imaginären Gemälde eröffnen sich zwei ganz verschiedenartige intertextuelle Diskurse: Ich denke hier zunächst an die sogenannten *Tabulae Iliacae*, eine Gruppe von nicht weniger als 22 Miniatur-Marmorreliefs aus der frühen Kaiserzeit. Diese Tafeln zeigen eine schier unendliche Fülle von Kleinstdarstellungen, die teils auf dem Recto, teils auf dem Verso überdies mit auf den Homer-Text bezogenen griechischen Inschriften garniert sind. Die bekannteste Tafel, lediglich 25 × 42 cm klein, die *Tabula Iliaca Capitolina*, vereint in sich mehr als 200 Figuren: Die Narration der Mini-Bildfelder beginnt mit dem Anfang der Ilias und reicht bis hin zur Abfahrt des Aeneas nach Westen; im Mittelfeld, um das sich die chronologische Narration (aus der Ilias und laut Inschrift auf dem Verso auch aus der *Aethiopsis* sowie der *Ilias parva*) gruppiert, ist die Iliupersis dargestellt. Der Vergleich mit einem ‚modernen

⁴¹ Diese visuelle Aporie antizipiert das Erleben der Gäste, vor allem des Encolpius, im *triclinium* während des eigentlichen Gelages; zugleich antizipiert der flüchtige, fragmentarisch wirkende Blick auf die homerische(n) Wandmalerei(en) die parodistische Verarbeitung und ent-heroisierende Funktionalisierung der Ilias, aber auch der Odyssee (und der Aeneis) in der *Cena Trimalchionis* (wie auch in den *Satyrica*, wie sie uns vorliegen, überhaupt). Auf die Funktionen Homers und Vergils in den *Satyrica* sowie den Umgang Petrons mit der literarischen (vor allem epischen) Tradition kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. aber (jeweils mit reichlich weiteren Literaturangaben) zur Odyssee und Aeneis: P. Cugusi, *Modelli epici ‘rovesciati’ in Petronio: osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyrice*, *Aufidus* n.s. 15 (43/44) (2001), 123–135; zur Odyssee: P. Grossardt, *Heimkehr, Traum und Wiedererkennung: Zur Rezeption der ‚Odyssee‘ in Petrons ‚Satyrice‘*, *Hermes* 135 (2007), 80–97; zur Ilias-Parodie in der *Cena*: P. Grossardt, *Die ‚Cena Trimalchionis‘ gelesen als Parodie auf die ‚Ilias‘*, *Hermes* 137 (2009), 335–355; zur vergilischen Unterwelt in der *Cena*: Bodel, *Trimalchio’s Underworld* (wie o. Anm. 13), und Connors (wie o. Anm. 19), 33–36 sowie 104f.

Comic Strip“ nach Art von Walt Disney drängt sich in der Tat auf.⁴² Verschiedene Überlegungen zur Verwendungsweise und Funktion der *Tabulae* wurden vorgebracht. Plausibel ist vor allem die These, die Tafeln dienten, schmückenden Reliefs anderen Typs ähnlich, in freier Aufhängung oder Aufstellung der Dekoration in Privathäusern. Vergleichbar sind etwa die marmornen Schmuckreliefs im Peristyl der pompejanischen Casa degli Amorini dorati.⁴³ Sie gehören dann in den Bereich des *otium* und des Symposiums und schaffen, mutatis mutandis, wie großflächige Homer- und sonstige Mythen-Wandmalereien, einen visuellen Raum für entsprechende gelehrte Auslassungen über die Epen in homerischem Ambiente.⁴⁴

Zwar gibt es neben den Ilias-Tafeln auch solche mit Odyssee-Szenen, doch ist leider keine Tafel erhalten, die beide homerischen Epen enthielte. Allerdings gibt es eine – heute verschollene – Tafel, zu deren einst vorhandenem Bruchstück sich eine Zeichnung im Nachlass des Emilio Sarti fand, woher auch der Name *Tabula Sarti* stammt.⁴⁵ Nach dieser Zeichnung befand sich auf dem Recto knapp unterhalb des oberen Randes diese Inschrift: ΙΛΙΑΔΑ ΚΑΙ Ο]ΔΥΣΣΕΙΑΝ ΠΑΨΩΔΙΩΝ ΜΗ' ΙΛΙΟΥΠΠΕΡΣ[ΙΝ --- („Ilias und O]dyssee, aus 48 Gesängen bestehend, und Iliupers[is“).

Der Aufbau der Tafel lässt sich in etwa wie folgt beschreiben bzw. rekonstruieren: Im oberen Mittelfeld befindet sich eine Darstellung des Schildes des Achill, im unteren Mittelfeld die Iliupersis; im oberen Reliefstreifen: Ilias, Buch 1; links vom Zentrum (von oben nach unten): Ilias, Bücher 2–12; rechts vom Zentrum (von unten nach oben): Ilias, Bücher 13–24. Die Darstellung der Ilias-Handlung erfolgt demnach gegen den Uhrzeigersinn. Für die Odyssee bleibt sodann der untere Reliefstreifen, vielleicht nach Hexaden, von links nach rechts, in vier Bildfelder gegliedert (?).

Bei dem zweiten Intertext, den ich zum Vergleich anführen will, handelt es sich um ein Distichon aus der ‚Literatur-Abteilung‘ der *Apophoreta*, also Buch 14 der Epigramme Martials. In diesem Abschnitt des Buches werden insgesamt

⁴² So treffend N. Valenzuela Montenegro, *Die Tabulae Iliacae: Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*, Berlin 2004, 9.

⁴³ Pompeii VI.16.7 (Garten F). Auch verschiedene Wandmalereien aus Pompeji zeigen im Bild die Verwendung und Aufstellung solcher Reliefs; vgl. H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.: Untersuchungen zu Chronologie und Funktion*, Mainz 1981, 8–20 (mit einer Photographie des genannten Peristyls als Tafel 1).

⁴⁴ Eine gute Übersicht über verschiedene Theorien der Funktion und Adressaten der *Tabulae Iliacae* gibt Valenzuela Montenegro (wie o. Anm. 42), 402–412 (mit weiterführender Literatur).

⁴⁵ Eine ausführliche Beschreibung und Interpretation bei Valenzuela Montenegro (wie o. Anm. 42), 150–168. Eine Rekonstruktion der Tafel hier Abb. 3.

vierzehn Autoren bzw. deren Werke vorgestellt (14, 183–196), die sich als Saturnaliengeschenke präsentieren, und zwar jeweils (wie für die Gesamtstruktur der *Apophoreta* charakteristisch) in paarweiser Anordnung, indem ein kostbares Geschenk neben einem solchen geringeren Wertes steht.⁴⁶ Dieses Strukturprinzip wird im Proömium des Buches entsprechend angekündigt (Mart. 14, 1, 5f.):

*Divitis alternas et pauperis accipe sortes:
praemia convivae det sua quisque suo.*

(„Nimm von mir im Wechsel die Lose für Reiche und Arme entgegen: Ein jeder gebe davon ein passendes Geschenk seinem Gast.“)

Zu Beginn dieses Buchabschnitts findet sich ein Homer-Paar (14, 183f.), und zwar als kostbares Buch die *Homeri Batrachomyomachia*, der ps.-homerische Frosch-Mäuse-Krieg, und als geringerwertiges Geschenk eine Edition der *Ilias* und der *Odyssee* (Mart. 14, 183 bzw. 184):

*Homeri Batrachomyomachia:
Perlege Maeonio cantatas carmine ranas
et frontem nugis solvere disce meis.*

(„Homers Frosch-Mäuse-Krieg: Lies gründlich von den Fröschen, die im mäonischen Lied besungen werden, und lerne, mit Hilfe meiner Nichtigkeiten deine Stirn zu entspannen.“)

*Homerus in pugillaribus membraneis:
Ilias et Priami regnis inimicus Ulixes
multiplici pariter condita pelle latent.*

(„Homer auf Pergamentblättern: *Ilias* und *Odyssee*, dem Reich des Priamus feindlich gesinnt, geborgen in vielschichtiger Haut, sind hier gemeinsam verwahrt.“)

Gemeint ist hier im Kontrast zur Ausgabe des Froschmäusekriegs eine Gesamtausgabe der *Ilias* und der *Odyssee* in einem Band, und zwar als Pergamentcodex. Wichtig ist, dass es hier nicht um den materiellen Wert der

⁴⁶ Zu den Aufbauprinzipien der *Apophoreta* insgesamt siehe T. J. Leary, *Martial Book XIV: The Apophoreta*, London 1996, 13–21. Zu einer möglichen Interpretation der Literatur-Sektion vgl. S. Lorenz, *Erotik und Panegyrik: Martials epigrammatische Kaiser*, Tübingen 2002, 100–103; siehe außerdem L. Roman, *The Representation of Literary Materiality in Martial's Epigrams*, *JRS* 91 (2001), 113–145 (134f.), und E. Prioux, *Petits musées en vers: Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008, 311–328. Zur Poetik der *Apophoreta* vgl. F. F. Grewing, *Karneval in Rom: Metapoetische Quisquilien in Martials Epigrammen*, *WS* 123 (2010), 131–166.

Literaturgeschenke geht – und auch nicht um die Faktizität derartiger Bucheditionen –, sondern um den ideellen Wert, den die Dichter-*persona* den jeweiligen Werken im Kontext der Martials Epigramme bestimmenden Saturnalienpoetik zuschreibt.⁴⁷ Daher hat hier der Frosch-Mäuse-Krieg als Homer und die epische Tradition parodierendes Scherzepos von gut 300 Versen natürlich einen höheren Stellenwert als die Ilias-und-Odyssee-Edition. Ähnlich verfahren die Epigramme 186 mit einer Vergil-Gesamtausgabe, 188 gar mit dem ganzen Cicero und 190 mit Livius' 142 Büchern *Ab urbe condita*. Das evozierte Bild ist deutlich das des Hineinquetschens großer Textmassen in einen (zu) kleinen Raum.⁴⁸ Was Martial hier tut, kann man als epigrammatische Kompression der großen Autoren beschreiben, fast wie das Komprimieren einer umfangreichen Datei in ein zip file. Im Sinne der Saturnalien Martials ist das ein eindeutiger metapoetischer Kommentar.

Wenn man sich nun diese Miniatur-Versionen der homerischen Epen, wie sie die *Tabulae Iliacae* oder scherzhaft Martials Taschenbuchausgaben anbieten, an eine Wand projiziert vorstellt, so entsteht vom Standpunkt der Visualisierbarkeit entweder eine ästhetisch grenzwertige *megalographia*, in der sich der Betrachter nicht mehr orientieren kann – oder eben ein Bild, dessen Einzelfelder zu klein wären, als dass sie eine sinnvolle Wirkung entfalten könnten.

5 ... Homer ... Provinzgladiatoren ... Sonnenuhr ... : ... *in medio* ...

Es kommt aber noch absurder, denn die Ilias- und Odyssee-Bilder werden ja in einem Atemzug mit Darstellungen eines Gladiatorenspiels genannt. Der Organisator des *gladiatorium munus* ist ein gewisser Laenas, offensichtlich ein Provinzmagistrat, der vor Ort für derartige Unterhaltung zuständig war. Er ist eine „nonentity to Petronius' readers“,⁴⁹ und das gewiss nicht wegen des frag-

⁴⁷ Dass es hier nicht um den tatsächlichen Warenwert gehen kann (etwa um den Preis von Papyrus vs. Pergament im 1. Jahrhundert n. Chr.), sollte klar sein; siehe die letztlich nicht weiterführende Diskussion bei Leary (wie o. Anm. 46), 19f. und 256. Probleme ergeben sich spätestens bei den Paaren 14, 193/194 und 14, 195/196. Das Wert-Verhältnis zwischen Papyrus und Pergament erörtert T. C. Skeat, *Was Papyrus Regarded as 'Cheap' or 'Expensive' in the Ancient World?*, *Aegyptus* 75 (1995), 75–93 (bes. 87–93, zu Martial: 78–80).

⁴⁸ Zu Vergil heißt es 14, 186, 1: *Quam brevis immensum cepit membrana Maronem!* („welch kleines Pergament fasst den riesigen Maro!“); das Werk des Livius ist zu groß für die kleine Bibliothek des Sprechers, daher 14, 190, 1: *Pellibus exiguis artatur Livius ingens* („zusammengequetscht auf winzigen Häuten ist der gewaltige Livius“); zur Gesamtausgabe Ciceros in einem einzigen Pergamentcodex soll sich der Adressat vorstellen, dass er weite Reisen mit Cicero im Gepäck unternehmen kann (14, 188, 1f.): ... *putato / carpere te longas cum Cicerone vias*.

⁴⁹ Smith (wie o. Anm. 34), 61.

mentarischen Zustands des Romans. Seine Marginalität in der literarischen wie in der realen Welt lässt das Nebeneinander des von ihm organisierten Gladiatorenkampfes und der homerischen Epen besonders grotesk erscheinen. Selbst wenn im Hinblick auf die Wandmalereien ein unmittelbarer Zeit- und Ortsbezug zu Trimalchios Welt imaginiert werden soll, so ist diese visuelle Verewigung eines letztlich irrelevanten, ephemeren Phänomens an der Atriumwand schon rein ästhetisch, von Fragen des Genres (siehe unten) ganz zu schweigen, nahezu unerträglich.

Spätestens hier ist die Sphäre des Privaten und des *otium* zerstört, ja sie wird in ihr Gegenteil verkehrt. Gladiatorenspiele gehören dezidiert in den öffentlichen und politischen Raum und sind ein Element der Popkultur des frühen Prinzipats – Juvenals Stichwort: *panem et circenses*.⁵⁰ So finden sich entsprechende Wandbilder als Embleme der Außenwelt vielfach außerhalb der Innenräume, eben an Außenwänden.⁵¹ Bekannt ist das pompejanische Gemälde von der hinteren Wand des Peristyls der Casa di Actius Anicetus (= Casa della pittura dell’anfiteatro), das einen blutigen Aufstand im Amphitheater in Pompeji zeigt.⁵²

Bildliche Darstellungen solcher *spectacula* im Innenraum von Privathäusern lösen nicht nur die klare Demarkation zwischen Innen und Außen auf, sondern sind zugleich visuelle Symbole von Macht und Reichtum. Mutatis mutandis könnte man das *gladiatorium munus* in Trimalchios Atrium mit dem monumentalen Fußbodenmosaik der römischen Villa Nennig, in Perl-Nennig (im Saarland, südlich von Trier), vergleichen, das sich gleichfalls im Atrium befindet und mehrere Einzelszenen von Gladiatorenkampf und Tierhetze darstellt.⁵³ So metaphorisiert Plutarch in seiner Schrift *Περὶ φιλοπλουσίας* (*De*

⁵⁰ Siehe nur K.-W. Weeber, *Panem et circenses: Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Mainz ²1994, bes. 145–155. Ein Klassiker zur Kritik an dieser Form der Unterhaltung ist Sen. epist. 7.

⁵¹ Vgl. Wesenberg (wie o. Anm. 31), 272.

⁵² Pompeii I.3.23 (PPM [wie o. Anm. 37] 1, p. 80, Abb. 6a/b), heute im Archäologischen Museum, Neapel. Vgl. hier Abb. 2. Das Bild verbindet man mit der Schilderung eines blutigen Kampfes im pompejanischen Theater im Jahre 59 n. Chr., von dem Tac. ann. 14, 17, 1 berichtet: *atrox caedes inter colonos Nucerinis Pompeianisque gladiatorio spectaculo* („abscheuliches Blutvergießen zwischen den Einwohnern von Nuceria und Pompeji während eines Gladiatorenspiels“). Im Zentrum Pompejis, in einem Geschäfts- und Einkaufsviertel, findet sich in der Via dell’Abbondanza ein Gladiatorenfresko an der Frontseite eines Ladens: Pompeii IX.12.7 (PPM 10, pp. 180f., Abb. 14f.).

⁵³ Der Umfang des Mosaiks beläuft sich auf stattliche ca. 10, 4 x 15, 5 m. Diese Prunkvilla entspricht dem Bild, das Ausonius (Mosella 298–348) aufwendig von der Baupracht am Moselufer zeichnet. Zum Nennig-Mosaik vgl. R. Schindler, *Das römische Mosaik von Nennig, Saarbrücken* 1962, und K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin 1959, mit Tafeln 36–39. Kombinationen aus Gladiatorenkampf und *venatio* sind

cupiditate divitiarum) das Gastmahl als πομπή καὶ θέατρον bzw. δρᾶμα πλουσιακόν, also als „triumphzugartige Prozession und Show“ bzw. „Inszenierung von Reichtum“. ⁵⁴ Die private Sphäre wird damit zu einem Spiegelbild der öffentlichen und das Bankett des Gastgebers zugleich zu einer Machtdemonstration, die gewissermaßen die imperiale, politische Macht en miniature imitiert bzw. ins Private transponiert. Diese aristokratischen Selbst-Inszenierungen bleiben jedoch nicht auf die Oberschicht beschränkt, sondern dehnen sich auch auf andere Gesellschaftsschichten aus. ⁵⁵ Trimalchio kann in diesem Diskurs als Paradebeispiel für einen Emporkömmling gelten, dem es an einer derartigen selbst inszenierten Macht ganz besonders gelegen sein muss. ⁵⁶

Was hier also, wenn man resümieren soll, *in medio* dargestellt wird, ist eine idiosynkratische Melange aus disparaten Bildern. Die Illustrationen aus der Ilias und der Odyssee sind gängiger Schmuck aus dem Repertoire historischer Mythendarstellungen. Dass homerische Szenen dieser Art *in medio*, im Mittelfeld eines Großgemäldes, erscheinen, ist angemessen. Die Abweichung von der Norm besteht bei Trimalchio in der Abundanz und Maßlosigkeit der Dimensionen und der Anzahl der Bildfelder, vor allem dann aber in der Hinzufügung des Genre-fremden Milieubilds eines Arenakampfes. Der Eindruck kann entstehen, dass hier einerseits traditionelles bildungsbürgerliches Bildmaterial angeboten wird, andererseits aber das, was die permanente Selbst-Inszenierung und den

im Mosaik eher selten; zum ‚Abraxas-Mosaik‘ in Brading (Isle of Wight) vgl. P. Witts, *Interpreting the Brading ‘Abraxas’ Mosaic*, *Britannia* 25 (1994), 111–117.

⁵⁴ Plut. Mor. 528b: ... ὅταν δὲ σύνδειπνον, τούτέστι πομπή καὶ θέατρον, συγκροτῆται καὶ δρᾶμα πλουσιακόν εἰσάγηται, ἠγῶν δ’ ἔκφερε λέβητάς τε τρίποδάς τε’ ... („wenn ein Gelage, das heißt eine triumphzugartige Prozession und Show organisiert wird und eine Inszenierung von Reichtum ansteht, dann ‚holt [der Reiche] aus den Schiffen Kessel und Dreifüße“ [und was sonst noch alles dazugehört; Zusatz F. G.]). Passend adaptiert Plutarch hier einen Vers aus der Ilias (23, 259), wo Achill Preise für die Leichenspiele aus den Schiffsbäuchen holen lässt.

⁵⁵ Sehr instruktiv ist hier J. D’Arms, *Performing Culture: Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful*, in: B. Bergmann - Chr. Kondoleon (edd.), *The Art of Ancient Spectacle*, Washington 1999, 301–319.

⁵⁶ Für weitere ähnliche bildliche Darstellungen von *spectacula* in privaten Häusern vgl. z. B. Chr. Kondoleon, *Timing Spectacles: Roman Domestic Art and Performance*, in: B. Bergmann - Chr. Kondoleon (edd., wie o. Anm. 55), 321–341 zu Fußbodenmosaik (321: „By inviting their guests to view episodes from the arena, theater, and circus, the Romans ‘restaged’ the spectacles of urban life in their houses.“). Schauspielmotive unterschiedlichster Art finden sich auch weit verbreitet als Schmuck auf Glasgefäßen und Tafelgeschirr (*terra sigillata*); zahlreiche Abbildungen dieser Gebrauchsgegenstände in: Musée Archéologique de Lattes (ed.): *Les gladiateurs* (exposition conçue et réalisée par le Musée Archéologique de Lattes), Lattes 1987, 126–158 (Nr. 25–72).

auf volkstümliches Entertainment fixierten Geist des Gastgebers entlarvt, dessen gesellschaftliches Leben ausschließlich in seiner eigenen Villa stattfindet.

Wenn Trimalchio gegen Ende der *Cena* schließlich ausgesprochen detailierte Wünsche äußert, wie der Steinmetz Habinnas, einer der Gäste des Gelages, sein Grabmonument gestalten solle (71, 6–12), dann wird einmal mehr die Enge des (sozialen) Raums, in dem sich Trimalchio bewegt, deutlich.⁵⁷ Die allermeisten Bildfelder, die er auf seinem Grab dargestellt wissen will, sind zugleich bereits auf unterschiedliche Weise Bestandteile des von Encolpius und seinen Gefährten erlebten und dem Leser entsprechend vom Erzähler beschriebenen Symposiums gewesen: ein klassisches *Mise en abyme* also.⁵⁸ Die Ekphrasis des noch zu erschaffenden Grabmals (damit also rein imaginär eine Fiktion in der Fiktion) bildet so mit der Ekphrasis der Gemälde des Atriums einen narrativen Rahmen um die eigentliche *Cena*. Strukturell haben beide Bildbeschreibungen – neben anderen Details – eines gemeinsam: Sie haben ein explizites visuelles Zentrum. Den Mittelpunkt des Grabmals soll eine Uhr bilden (71, 11f.):

Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat. Inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur: ‚C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absentis decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit; sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophum audivit. Vale et tu.‘

(„Eine Uhr [soll] in der Mitte [platziert sein], damit jeder, der nach der Uhrzeit schaut, ob er nun will oder nicht, meinen Namen lese. Guck dir auch gründlich an, ob dir diese Inschrift hinreichend geeignet scheint: ‚Hier ruht C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus. Ihm wurde in Abwesenheit ein Sitz im Sevirat verliehen. Obgleich er Mitglied in allen Dekurien Roms hätte sein können, wollte er nicht. Fromm, tapfer, treu kam er aus kleinen Verhältnissen empor. Er hinterließ 30 Millionen Sesterzen – und hat nie einen Philosophen gehört. Leb auch du wohl!“)

Auch das *horologium* kam bereits als Bestandteil der Villa vor; es wurde dem Erzähler noch vor Betreten des Hauses als wichtiger Einrichtungsgegenstand desselben angekündigt (26, 9):

⁵⁷ Vgl. zu den Details des Grabmals V. M. Hope, *At Home with the Dead: Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb*, in: J. Prag - I. Repath (edd.), *Petronius: A Handbook*, Chichester 2009, 140–160, mit weiterführender Literatur.

⁵⁸ Vgl. z. B. Panayotakis (wie o. Anm. 33), 104f., wo die Parallelen bequem auffindbar sind; J. Bodel, *The Cena Trimalchionis*, in: H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, London-New York 1999, 38–51 (45f.); Rimell (wie o. Anm. 4), 38f.

Trimalchio ... horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de vita perdidit.

(„Trimalchio hat eine Uhr im Speisezimmer und einen Bläser bereitstehen, damit er immer wieder weiß, wie viel er von seinem Leben verloren hat.“)

Die Fixiertheit des Hausherrn auf den Tod, die hier bereits angekündigt, während des eigentlichen Gelages fortgeführt wird und in der Inszenierung der eigenen Beerdigung gipfelt, lebt gewissermaßen (prospektiv gedacht) auch nach Trimalchios eigenem Tod weiter. Zugleich damit wird das sepulkrale Monument zu einem Emblem der Ich-Bezogenheit seines künftigen Bewohners, indem Trimalchio annimmt, jeder Passant werde das Sema gerade deswegen betrachten, weil es eine Uhr enthält, d. h. alle anderen Menschen seien so fixiert auf die Vergänglichkeit der Zeit wie er selbst. Der eigentliche Zweck aber besteht darin, das Augenmerk der Passanten auf seinen eingravierten Namen zu richten. Trimalchio sorgt also selbst für sein Weiterleben im Bewusstsein späterer Generationen vor. Dass die Uhr *in medio* des Monuments platziert ist, betont ihre zentrale Rolle im Leben Trimalchios ebenso wie im Text selbst. In der klassischen Ekphrasis von Bildern, die aus Szenen oder sonstigen Einzelementen bestehen, wird entsprechend das Mittelfeld als solches vielfach auch sprachlich gekennzeichnet.⁵⁹ Vergil schließlich schuf Ekphraseis, deren textuelle Struktur ebenso wie die beschriebenen Bilder einen expliziten Mittelpunkt enthalten, der mit *in medio* als solcher markiert ist.⁶⁰

Die Inschrift, die sich Trimalchio für seinen Grabstein wünscht, rekuriert nochmals auf das Bildprogramm seines Aufstiegs, das die Bilder im Atrium rahmt.⁶¹ Das knappe *ex parvo crevit* (71, 12) subsumiert dieses Bildprogramm. Abbilden soll man Trimalchio nach seinen eigenen Vorstellungen *in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effudentem* („auf einer Tribüne sitzend, in einer Toga mit Purpurborte, mit fünf goldenen Ringen, aus einem Beutel Münzen unters Volk aus-

⁵⁹ Vgl. z. B. die Bilder mit einer expliziten Mitte Hom. Il. 18, 507 und 569 (ἐν μέσσοισι), dem Schild des Herakles, Hes. Sc. 143f. (ἐν μέσσω), oder Jasons Mantel, Apoll. Rhod. 1, 727f. (μέσση); entsprechend dann auch Verg. Aen. 8, 696 und 700.

⁶⁰ R. F. Thomas, *Virgil's Ecphrastic Centerpieces*, HSP 87 (1983), 175–184 (179: Vergil „establishes an approximation between the work of art and the poem in which it appears“). So legen sowohl Menalcas als auch Damoetas in Ekloge 3 bei der Beschreibung ihrer Becher (*pocula*) Wert auf die Gestaltung deren zentraler Motive (Verg. ecl. 3, 36–48); *in medio* erscheint dabei jeweils tatsächlich in der Mitte der Ekphraseis (3, 40 bzw. 46); ganz ähnlich auf dem Schild in der Aeneis, dessen Mittelfeld die Schlacht von Actium einnimmt, und es ist eben dieses Mittelfeld, das zugleich das Zentrum der Ekphrasis bildet: Aen. 8, 675–677 (675: *in medio*); siehe Thomas, 177–179.

⁶¹ Bodet, *The Cena* (wie o. Anm. 58), 42, hat *exempli gratia* diese Inschrift nachgebildet.

schüttend“; 71, 9). Auf dieses *tribunal* hatte ihn nach dem Gemälde des Atriums Merkur geleitet (29, 5); die Rolle der *Fortuna* mit Füllhorn übernimmt Trimalchio mit Geldsackerln nun selbst; die goldenen Fäden der Parzen (29, 6) sind durch seine Goldringe ersetzt.

Bereits am Eingang zum *triclinium* fand sich eine mit Rutenbündeln und Beilen garnierte bronzene Inschrift, auf der die Eintretenden davon unterrichtet wurden, dass der Hausherr Mitglied des Sevirats zur Wahrung des Kaiserkultes war: *C. Pompeio Trimalchioni, seviro Augustali, Cinnamus dispensator* (30, 2). Auch diese Information fehlt nicht in der Inschrift und wird noch dahingehend gesteigert, dass Trimalchio noch alle möglichen anderen Ämter hätte übernehmen können, doch daran schlicht kein Interesse hatte. Hätte er? Deutbar ist diese Pose durchaus als weiterer Indikator für die letztlich nicht vorhandene Existenz Trimalchios als sozial integrierter Persönlichkeit außerhalb seiner Villa.⁶²

Das *Mise en abyme*, das dem Leser das Grabmonument vor Augen führt, macht zusammen mit der Rekapitulation des Bildprogramms aus dem Atrium am Ende Trimalchio zum wahrhaften Autor seiner eigenen *Cena*. Er ist es, der die eigentliche Macht ausübt – nicht nur über das fiktive Geschehen in seinem eigenen fiktiven Haus, sondern auch über den Text, den wir lesen und durch den diese Fiktion erst erschaffen wird.⁶³ Der Erzähler Encolpius, selbst Teil dieser fiktiven Kreation, ist letztlich nur Vollstreckungsgehilfe der Narration. Dass er in dieser idiosynkratischen Welt des Trimalchio nicht zurechtkommt und seine Eindrücke dem Leser kaum vermitteln kann, verwundert am Ende wenig.

6 ... Fragmente ... und ... Bilder ... : ... ein Fazit? ...

Deutlich werden sollte insgesamt dies: In dem imaginären Raum des Atriums – oder überhaupt der Villa Trimalchios – geht es nicht um konkrete, vorstellbare Realisierbarkeit. Encolpius-Petrons Darstellung der Bilder, die im Sprachlichen abgebildete Unfähigkeit, das Gesehene zu beschreiben oder überhaupt zu verstehen, kann als Kommentar zu einer ästhetischen Verfehlung gelesen werden: Die Wandgestaltung ist maßlos und vereint eine unerträgliche Mischung miteinander unvereinbarer Genres: Ilias plus Odyssee plus Gladiato-

⁶² Das widerspricht nicht unbedingt der Möglichkeit, dass hier eine „parody [of] the appointment of a candidate in his absence“ erkennbar ist (Smith [wie o. Anm. 34], 198) und/oder dass „Trimalchio aims for the grandeur of an *eques* (‘knight’) rather than for that of a senator, i. e. not for the highest social rank but for the second-highest, that of the equestrian order, whose members included freedmen notorious for their abundant wealth“ (Bodel, *The Cena* [wie o. Anm. 58], 42).

⁶³ Zu diesem Gedanken vor allem Rimell (wie o. Anm. 4), 39.

renkampf plus Biographie des Hausherrn; Raumgrenzen existieren in dieser Fiktion nicht. Man kann diese Bilderflut als die Absicht des Trimalchio interpretieren, alles anzubieten und damit eine grenzenlose Hyperbole zu erschaffen, eine Welt in Eigenkreation, die nur er selbst versteht. Dasselbe gilt für die Maßlosigkeit der *Cena* selbst: Die Ästhetik der Kunst in Trimalchios Haus spiegelt die Ästhetik des Gastmahls, oder umgekehrt: Die Gemälde des Atriums sind gewissermaßen ein visuelles Vorspiel für die kulinarische Hyperbole der Speisen, die Trimalchio auftragen lässt. Vor lauter Bildeindrücken kann dann der Betrachter in der Tat nicht mehr wahrnehmen, was in der Mitte der Atriumswand dargestellt ist. Mutatis mutandis verkommt das Schöne zu einer infiniten visuellen Liste, die Unendlichkeit und schließlich auch beliebige Reproduzierbarkeit suggeriert. Zu denken ist hier nicht zuletzt an visuelle Listen, wie sie z. B. in Giovanni Paolo Panninis *Roma Antica* oder Vergleichbarem ins Bild gesetzt werden.⁶⁴

Wenn Encolpius am Ende seiner Bilderschau, kurz bevor wieder eine *lacuna* im Text diagnostiziert wird (30, 1), resignierend sagt: *Non licebat †multaciam† considerare ...* („es war unmöglich, ?diese vielen Dinge? zu betrachten“), kann man nun kaum noch umhin, in die handschriftliche Überlieferung einen Metatext hineinzulesen: Der – mindestens mutmaßlich – fragmentarische Zustand der Passage und mehr noch die offensichtliche Korruptel in *†multaciam†* replizieren gewissermaßen auf unfreiwillige Weise die interpretatorische Unbestimmtheit dessen, was wir vermittelt durch den unscharfen Blick des Erzählers selbst nur verschwommen wahrnehmen können ...

* * *

Es war mein Anliegen, mit diesem fragmentarischen Beitrag zu einem seinerseits nur kleinen Fragment aus den ohnehin fragmentarischen *Satyrice* aufzuzeigen, wie in Petrons Roman Text und Bild miteinander interagieren und wie diese Interaktion den visuellen Leseprozess ins Unbestimmbare auflöst. Wenn man aus dieser Unbestimmbarkeit von Eindeutigkeit den Text für „singularly uninterpretable“ (Niall Slater, wie o. Anm. 8) hält, bricht die Textinterpretation als solche a priori zusammen. Der einzelne Leser ist nur ein schwaches Glied in der unendlichen Kette von Lesern (Stanley Fish). Der implizite Leser, der alle Lesarten und Orientierungen der fiktionalen Welt eines Textes aktivieren kann (Wolfgang Iser), existiert nur abstrakt. Der tatsächliche Leser oder Interpret sieht sich außerdem noch damit konfrontiert, dass sich die Intention des impliziten (nicht des realen) Autors der *Satyrice* auf unfreiwillige Wei-

⁶⁴ Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Vedute di Roma Antica* (1759); das Gemälde findet sich unter anderem im Pariser Louvre und in der Stuttgarter Staatsgalerie. Zu visuellen Listen siehe U. Eco, *The Infinity of Lists*, New York 2009, 37–47.

se gerade dadurch erfüllt, dass das Mittelalter aus dem Roman ein Konvolut von Fragmenten gemacht hat.

Federico Fellinis cineastische Petron-Interpretation veranschaulicht die Polyvalenz des Fragmentarischen ausgesprochen treffend. Zwei Elemente vom Ende des Fellini-Satyricons will ich hervorheben.⁶⁵

In der vorletzten Szene stirbt der Dichter und selbsternannte Kunstkritiker Eumolpus in der Erbschleicherstadt Croton. Zuvor, so stellt sich heraus, hatte er testamentarisch verfügt, dass das Erbe nur diejenigen antreten dürften, die bereit seien, seinen Leichnam zu verzehren. Das entspricht einem Fragment der antiken Vorlage (141, 2):

[Eumolpus:] *Omnes qui in testamento meo legata habent praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint.*

(„[Eumolpus]: „Alle, die in meinem Testament bedacht sind – außer meine Freigelassenen – werden das, was ich ihnen vermacht habe, nur unter der Bedingung erhalten, dass sie meinen Körper in Stücke hacken und öffentlich aufessen.““)

Zur Vollstreckung dieser kannibalistischen Verfügung kommt es bei Petron nicht – weil der Text wieder einmal Fragment ist und der Roman, wie wir ihn haben, wenig später endgültig abbricht ... In Fellinis Film wird dieser Akt der Anthropophagie jedoch tatsächlich umgesetzt: Die (ansonsten im Film nicht weiter agierenden) Erben holen den Leichnam des Eumolpus vom Totenbett und machen sich an seine Zerstückelung und den Verzehr. Und es wird auch Eumolp-Petrons *astante populo* filmisch verwirklicht: Nicht nur alle Umstehenden, mitsamt Encolpius, werden Zeugen des Kannibalismus, sondern eben auch die Zuschauer des Films. Dieser inszenierte Voyeurismus ist überhaupt ein Leitmotiv des stets auch als Bild agierenden Textes der Romanvorlage.⁶⁶ Aber mehr noch: Die Zerstückelung des Eumolpus ist eine Metapher für den Fragmentzustand des Textes wie des Filmes. Sie bildet das Unzusammenhängende ab. Schließlich wird gerade derjenige zerstückelt, der in den Satyricon als der Literaturexperte schlechthin auftritt und in der Bildergalerie dem staunenden Encolpius die umfangreiche poetische Ekphrasis eines Gemäldes von der

⁶⁵ Ich muss hier auf detaillierte Ausführungen verzichten. Einen ersten Einstieg, mit weiterführender Literatur, zum Verhältnis zwischen Romanvorlage und Film bietet J. Paul, *Fellini-Satyricon: Petronius and Film*, in: Prag - Repath (edd.), *Petronius* (wie o. Anm. 57), 198–217. – *Fellinis Satyricon: DVD* (Martin Potter et al.), United Artists (MGM Home Entertainment GmbH) 2003; *Fellini, Satyricon*. Milano (De Laurentiis) 1987 (Orig.: Roma 1968 [Produzioni Europee Associate]).

⁶⁶ Zum Voyeurismus siehe vor allem Elsner, *Roman Eyes* (wie o. Anm. 13), bes. 188–196 (zu Eumolpus).

Troiae halosis (89) liefert.⁶⁷ In der Forschung ist mehrfach beobachtet worden, dass diese Ekphrasis keinen erkennbaren Bezug zu dem imaginierten Gemälde selbst hat. Victoria Rimell löst dieses scheinbare Defizit treffend auf, und zwar sowohl bezüglich Petron im Besonderen als auch im Allgemeinen: „I would suggest that there are no grounds whatsoever for this conclusion: the assumption that Eumolpus isn't referring to the notional picture is gratuitous, a stab in the dark. We simply cannot tell how one art form translates into another. Moreover, our inability to perceive the relationship between image and the reading of an image ... is precisely what reading the *Satyricon*'s image-packed and highly metaphorical narrative and seeing the world through the eyes of Encolpius has been about from the very beginning.“⁶⁸

Fellinis Akt der Translation vom Text (Petron) zum Bild (Film) bestätigt diese Einsicht: Unser Petron-Text bietet dem Leser keine Eumolp-Verspeisung an. Sehr wohl aber stellt sich der Leser einen solchen Akt vor – und dies gerade wegen des Fehlens der Durchführung, eventuell in Folge der Textfragmentierung. Fellini bestätigt das – und löst das Bild, das der Leser hat, zugleich auf, wenn der Leser zum Zuschauer wird.

Der zerstückelte Eumolpus wird verspeist und hört auf zu existieren. Mithin verschwindet vor den Augen des Zuschauers seine Existenz: Das Bild wird damit eines weiteren Fragments beraubt.

Die allerletzte Szene des Fellini-Satyricons enthält eine finale, desillusionierende mediale Translation, indem sie die gesamte Erzählung des Films und, mutatis mutandis, des Romans von der filmischen bzw. textlichen Sphäre in die bildlich-statische überträgt. Der Film endet damit, dass Encolpius sich auf einem Schiff gen Afrika befindet und dem Zuschauer berichtet, was er erlebt und sieht: „Wir liefen Häfen unbekannter Städte an. Ich hörte zum ersten Mal die Namen Celiscia ... Rectis ... Auf einer Insel, die von hohen duftenden Pflanzen überwuchert war, erschien mir ein griechischer Jüngling und erzählte, dass in den Jahren ...“

Hier bricht der akustische Text des Films ab – und wird zum Fragment. Unterlegt wird Encolpius' Bericht (wie auch sonst vielfach) in der Originalversion des Films durch eine lateinische Version dessen, was er sagt. Diese Überlagerung gleicht einem Palimpsest, der Roman und Film und damit Text und

⁶⁷ Auf diese Ekphrasis soll hier nicht weiter eingegangen werden; vgl. aber die instruktiven Beiträge von Connors (wie o. Anm. 19), 84–99, und Rimell (wie o. Anm. 4), 65–81. Zum Einfluss der Wandmalerei auf die Pinakothek-Szene vgl. J.-M. Croisille, *Pinacotheca mirabilis: Remarque sur Pétrone, Satyricon LXXXIII*sq., in: P. Defosse (ed.), *Hommage à C. Deroux, 4: Archéologie et Histoire de l'Art, Religion*, Bruxelles 2003, 50–60.

⁶⁸ Rimell (wie o. Anm. 4), 66f. (mit Literaturhinweisen).

Bild(er) unauflösbar miteinander vereint. Zu sehen ist in Großaufnahme das – noch – bewegte Bild des Encolpius, das aber dann zu einem Teil eines statischen Bildes erstarrt. Durch entsprechenden Zoomvorgang der Kamera stellt sich dieses statisch gewordene Porträt-Bild des Erzählers als Fragment eines wiederum nur fragmentarisch erhaltenen Freskos dar, auf dem die Akteure des Films noch ein letztes Mal abgebildet sind.⁶⁹ Das ist gleichsam der ultimative Kommentar des Regisseurs zu seinem eigenen Werk wie auch zu dessen antiker Romanvorlage. Und dieser Kommentar kann als Metapher für die Interpretation von Petrons *Satyrica* dienen: Text und Bild sind eins, aber niemals eindeutig. Jede Lesart bleibt damit bewusst oder unbewusst ein Fragment. Aber gegen all dies könnte man ...*

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: nach: Pompei: *Pitture e mosaici* (wie o. Anm. 37), Bd. 1, 208, Abb. 24.
 Abb. 2: nach: Bergmann - Kondoleon (wie o. Anm. 55), 2.
 Abb. 3: nach: Valenzuela Montenegro (wie o. Anm. 42), Taf. 14.
 Abb. 4: Screen shot aus Fellinis Verfilmung des *Satyricon*, DVD (Martin Potter et al.), United Artists (MGM Home Entertainment GmbH) 2003.

Farouk F. GREWING

Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein, Universität Wien
 farouk.grewing@univie.ac.at

⁶⁹ Ein screen shot hier Abb. 4.

* Dieser Beitrag vertieft einen kleinen Ausschnitt meines ursprünglichen Vortrags zu Petron und Apuleius („Kunstobjekt und Betrachter: Beispiele aus der narrativen Literatur der Römer“). Mein herzlicher Dank für wertvolle Hinweise und Diskussion gilt Alexander Kirichenko (Trier), Marion Meyer (Wien) und besonders auch Michael Squire (Cambridge), der mich Teile seiner im Manuskript abgeschlossenen Monographie „The Iliad in a Nutshell: Visualising Epic on the Tabulae Iliacae“ hat einsehen lassen und dem der kunsthistorische Teil dieses Beitrags auch darüber hinaus vieles verdankt. Thomas Lemmens (Wien) danke ich herzlich für eine gründliche Durchsicht des Manuskripts. Johannes Divjak (Wien) hat fachmännisch die Bilddateien erstellt; Gottfried E. Kreuz (Konstanz) ist ein Meister der screen shots. Stefan Magerl (Wien) hat das Bestmögliche aus dem Fellini-Bild herausgeholt. Allen dreien sei herzlich für technische Hilfestellung gedankt.

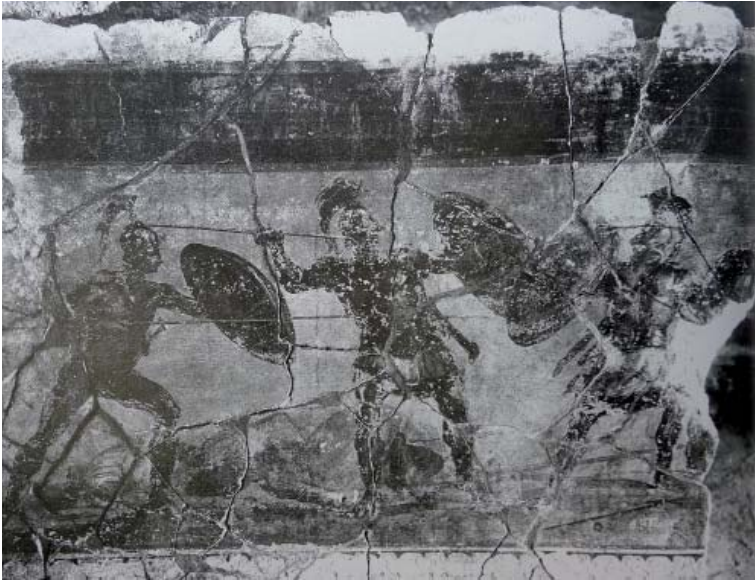


Abb. 1: Pompeji, Casa del Criptoportico (Pompeii I.6.2): Hektor, Ajas der Große und Ajas der Kleine, Kampf um den Leichnam des Patroklos (Homer, Ilias 17)



Abb. 2: Pompeji, Casa di Actius Anicetus (Pompeii I.3.23), hintere Wand des Peristyls: blutiger Aufstand im Amphitheater (59 n. Chr.)

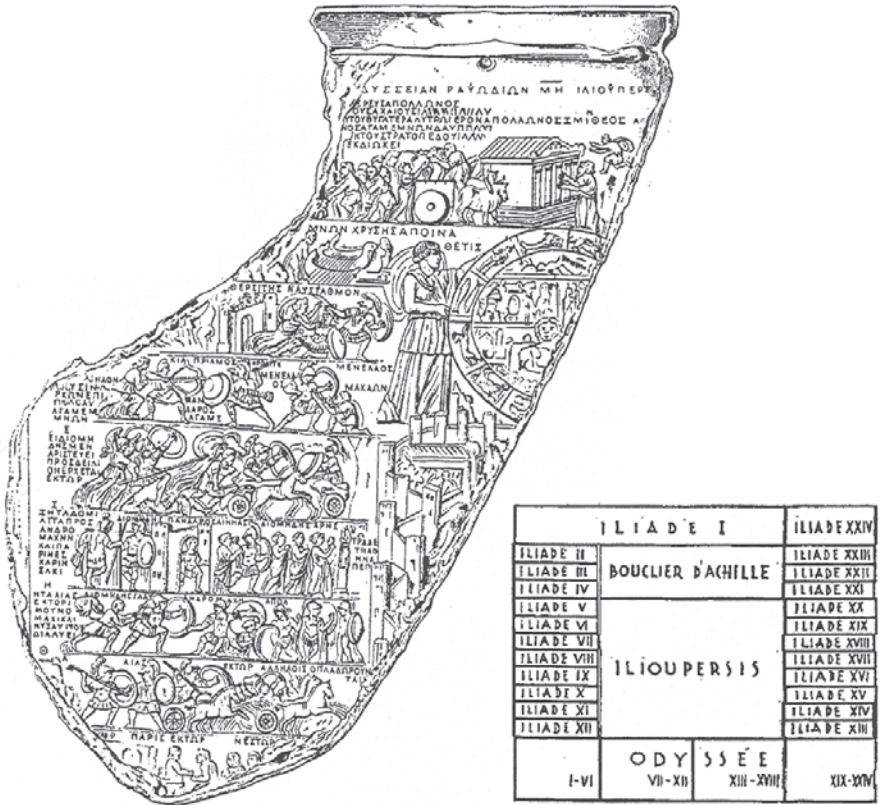


Abb. 3: Tabula Sarti. Links: Zeichnung nach Sarti; rechts: Rekonstruktion der kompletten Tafel (Ilias, Odyssee, Iliopersis, Schild des Achill)



Abb. 4: Screenshot vom Schluss des Fellini-Satyricons