


Gerhard Binder, Bernd Effe (Hg.)

Tod und Jenseits
im Altertum

 Wissenschaftlicher Verlag Trier

BAC
Bochumer
Altertumswissenschaftliches Colloquium

Herausgeber: Gerhard Binder, Bernd Effe
Band 6

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Tod und Jenseits im Altertum
Gerhard Binder, Bernd Effe (Hg.).-
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1991
(Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium; Bd.6)
ISBN 3-922 031-89-7
NE: Binder, Gerhard [Hrsg.];
Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
ISBN 3-922 031-89-7
Satz: Heike Cassel, Manuela Rettweiler
Umschlaggestaltung: Marco Nottar

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur
mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

Trier, 1991
WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Postfach 4005, 5500 Trier

Vorwort

Dieser Band enthält die Vorträge der 3. altertumswissenschaftlichen Ringvorlesung an der Ruhr-Universität Bochum, die im Sommersemester 1990 das Interesse zahlreicher, auch außeruniversitärer Hörer fand. Die Vortragsreihe wurde für die Publikation ergänzt um den ursprünglich ebenfalls als Vortrag geplanten Beitrag von Th. Kobusch und eine knapp kommentierte Sammlung von Texten zum Thema, die aus den Einführungen zu den Einzelvorträgen hervorging.

Die Ringvorlesung *Tod und Jenseits im Altertum* sollte wie ihre beiden Vorgängerinnen (*Krieg und Frieden im Altertum*: s. BAC Bd.1, 1989; *Mythos*: s. BAC Bd.2, 1990) altertumswissenschaftlich orientierte Disziplinen der Ruhr-Universität unter einem Thema zusammenführen und dieses Thema so in einem breiten Spektrum fachspezifischer Ansätze und Fragestellungen für ein größeres, überwiegend aus Nichtfachleuten bestehendes Publikum entfalten.

Die Herausgeber sind überzeugt, daß die weit ausgreifende interdisziplinäre Behandlung des Themas eine zusammenfassende Publikation auch dieser Vortragsreihe rechtfertigt, umso mehr als die in diesem Band vertretenen und eine Reihe weiterer Disziplinen mit Beginn des Jahres 1991 in die Erprobungsphase einer Zentralen Wissenschaftlichen Einrichtung an der Ruhr-Universität Bochum eingetreten sind.

Bochum, Januar 1991

G.B. B.E.

Inhalt

<i>H. Graf Reventlow</i> : Tod und Leben im Alten Testament	9
<i>D. Vetter</i> : Die Lehren vom Tod und von der "kommenden Welt" im talmudischen Schrifttum	21
<i>K.-W. Welwei</i> : Heroenkult und Gefallenenehrung im antiken Griechenland	50
<i>W. Kierdorf</i> : Totenehrung im republikanischen Rom	71
<i>H.-P. Hasenfratz</i> : Tod und Seele im Alten Ägypten	88
<i>R. Rehn</i> : Tod und Unsterblichkeit in der platonischen Philosophie	103
<i>R. F. Glei</i> : Kosmologie statt Eschatologie: Ciceros "Somnium Scipionis"	122
<i>S. Döpp</i> : "Leben und Tod" in Petrons 'Satyrica'	144
<i>Th. Kobusch</i> : DER TOD. Elemente einer Begriffsgeschichte	167
<i>H. H. Biesterfeldt</i> : Phaedo arabus: Elemente griechischer Tradition in der Seelenlehre islamischer Philosophen des 10. und 11. Jahrhunderts	180
<i>G. Binder</i> : PALLIDA MORS. Leben und Tod, Seele und Jenseits in römischen und verwandten Texten	203
Verzeichnis der Autoren	249

"Leben und Tod" in Petrons 'Satyrice'

I

"Unsterblich gesund, unsterblich heiter und wohlgerathen" - mit diesen Worten hat Friedrich Nietzsche den römischen Schriftsteller Petron gekennzeichnet;¹ das Urteil gilt dem Verfasser der "Satyrice", eines nur fragmentarisch erhaltenen, aus Verspartien und Prosa zusammengesetzten satirischen Romans, der unter den Kaisern Claudius und Nero spielt und von einem der Protagonisten, dem jungen Encolpius, in der Ich-Form erzählt wird.² Wenn nicht alles täuscht, ist der Autor des Romans mit jenem "elegantiae arbiter" identisch, der von Nero an seinen Hof gezogen wurde und der später mit Selbstmord endete. Wie bereits der Titel des Werks signalisiert, ist es Petrons Absicht, die Akteure als Satyrn erscheinen zu lassen, als zwischen Tier und Mensch stehende Wesen also, die mit gewaltiger Freß- und Saufgier und mit enormer Lüsternheit ausgestattet sind. Demgemäß spielen die somatische und die animalische Seite menschlicher Existenz in diesem Roman eine herausragende Rolle: sexuelles Begehren und sexuelle Akte ebenso wie Essen und Trinken (vor allem Weingenuß), aber auch körperliche Funktionen bis hin zum Skatologischen.³ Immer wieder fasziniert hat Petrons Leser der Freimut, mit dem dies alles dargestellt wird - "simplicitas", unumwundenes Sprechen, nimmt der Erzähler Encolpius denn auch ausdrücklich für sich in Anspruch (132,15).

Hat ein solches Werk überhaupt etwas zum Thema des Todes zu sagen?

Um eine Folie für die Beantwortung dieser Frage zu gewinnen, seien vorab zwei Dinge, wenn auch nur mit flüchtigen Strichen, skizziert: das im frühen Principat vorherrschende Lebensgefühl und die Behandlung des Todesmotivs in der seinerzeitigen Literatur.

Unter Augustus und seinen ersten Nachfolgern müssen sich in Rom, in ganz Italien Stimmung und Mentalität im Vergleich zur Zeit der Republik grundlegend gewandelt haben.⁴ So zeichnet, um ein besonders eindrucksvolles Beispiel zu wählen, Tacitus - im Blick auf die Flavierzeit - ein Bild der Existenzbedingungen, in dem die zentrifuga-

len, dissoziierenden Kräfte stark überwiegen (hist. 1,2). Zum einen verweist er auf Bürgerzwist, auf Kriege gegen auswärtige Feinde, Aufstände in den Grenzgebieten des Reichs und auf Naturkatastrophen - all das gebe es jetzt nicht allein in außerordentlich großer Zahl, sondern auch in besonderer Heftigkeit. Zum anderen hebt Tacitus solche Erscheinungen heraus, die seiner Auffassung nach unmittelbar mit der Struktur des noch jungen politischen Systems, mit der Einzelherrschaft, zusammenhängen: Tüchtigkeit sei nunmehr der sicherste Weg zum Verderben, die politische Bühne werde von Verbrechen beherrscht, vor allem das Denunziantentum wirke sich verhängnisvoll aus, führe es doch zur Zerstörung der überkommenen sozialen Bindungen.

Schon aus diesen wenigen Sätzen des Tacitus wird so viel deutlich: Die Zeitgenossen der frühen römischen Kaiser betrachteten die allgemeinen Lebensverhältnisse als höchst instabil; sie hatten offenbar das Gefühl, ungewöhnlich vielen Gefahren ausgesetzt zu sein, und sie schrieben der Konstituierung des Principats einen wesentlichen Anteil daran zu, daß sich das tradierte System gesellschaftlicher Werte auflöste. Der offiziellen Propaganda des Kaiserhofs, die gerade auf einem Zuwachs an "Sicherheit" insistierte, schenkte man weithin keinen rechten Glauben.

Wie sich aus anderen literarischen Zeugnissen ergibt, verstörte es die Menschen damals besonders, mitanzusehen zu müssen, wie die Kaiser ihre nahezu unbeschränkte Macht dazu mißbrauchten, Oppositionelle oder auch nur Mißliebige kaltzustellen oder gar zu beseitigen. Ebenso irritiert und ohnmächtig registrierte man, daß immer wieder prominente Persönlichkeiten von den Machthabern mit perfiden Mitteln dazu gebracht wurden, Selbstmord zu begehen.

Besonders gut dokumentiert ist das erzwungene Ende Petrons und seines Zeitgenossen Seneca. So grundverschieden sie in ihrer Persönlichkeit sein mochten - eines hatten sie gemein: daß sie ihren Tod stilisierten. Seneca suchte ihn, unter tröstendem Zuspruch an die Freunde, demjenigen des Sokrates anzugleichen, Petron bemühte sich, sein Sterben dem natürlichen möglichst ähnlich werden zu lassen. So hat beider Ende - bei allem Ernst - etwas theaterhaft Arrangiertes.

Angesichts der tiefgreifenden Veränderung des Lebensgefühls, wie sie sich in all solchen Erscheinungen manifestiert, darf man von vornherein erwarten, daß die Literatur der frühen Kaiserzeit zum Motiv des Todes eine besondere Affinität entwickelt. Das ist in der Tat der Fall -

das Thema wird ungewöhnlich reich entfaltet, man nimmt von unterschiedlichen Voraussetzungen her sehr verschiedene Komponenten in den Blick.

Die damaligen Historiker und Biographen stellen mit spürbarer Anteilnahme dar, welche Blutspur die jeweilige kaiserliche Regierung zieht; dem Morden innerhalb und außerhalb des Kaiserhofs wird eine feste Rubrik eingeräumt. Außerdem heben sie mit Vorliebe heraus, wie sich die Protagonisten in ihren letzten Stunden verhalten; charakteristisch ist etwa Suetons ausführliche Darstellung von Neros oder Domitians Ende - beide Parteien gehören zu den literarisch gelungensten seiner Viten. Und von mehreren Autoren wird die Form des Nekrologs mit Meisterschaft gehandhabt.

In der Epik finden sich ebenso wie in der Tragödie zahllose Schilderungen des Sterbens. Dabei gehen Lucan, Valerius Flaccus und Statius in der Ausmalung des Gräßlichen und Gewalttätigen beträchtlich über die klassische Dichtung hinaus. Und Seneca läßt in der Tragödie "Phaedra" mit der Schilderung von Hippolytus' Zerstückelung die Euripideische Vorlage weit hinter sich (V. 1000-1114). Persönliche Erfahrung mit dem Zynismus der Mächtigen ist sicher im Spiel, wenn Seneca in einer seiner Tragödien einen Herrscher erklären läßt, in seinem Reich sei Sterben eine Gunst (Thyest. 247 f).

Überhaupt ist Senecas Stimme hinsichtlich der Todesthematik die gewichtigste.⁵ Nach eigenem Bekunden sind Gedanken an den Tod allezeit in seinem Geist präsent (epist. moral. 26,5). Wieder und wieder reflektiert Seneca darüber, was die Gewißheit des Todes auf der einen, das Unbestimmte seines Eintretens auf der anderen Seite für den Menschen bedeuten. Den Adressaten und Lesern seiner Schriften wird mit Nachdruck eingeschärft, daß der Mensch erst durch beständiges Nachdenken über den Tod, durch "meditatio mortis", das rechte Leben gewinnen kann. So schreibt Seneca etwa in seiner Abhandlung über die "Kürze des Lebens": "Zu leben muß man sein ganzes Leben über lernen, und worüber du dich vielleicht noch mehr wunderst, man muß sein ganzes Leben über lernen zu sterben".⁶ Besonders wichtig sei es, zu begreifen, daß der Tod nicht in weiter Ferne vor uns liege, sondern daß ihm bereits jede gelebte Stunde gehöre (epist. moral. 1).

Wie fügen sich nun in dies Panorama einer intensiv mit dem Tod befaßten Literatur die Petronischen "Satyrice" ein? Sind sie wirklich,

wie gelegentlich behauptet wird, ein einziges Zeugnis der "Lust am Leben"?

Nun - der animalischen, triebhaften Seite der Existenz entschieden zugewandt, erwecken die Akteure des Romans auf den ersten Blick den Eindruck, vor Lebensfreude und Vitalität geradezu zu strotzen. So erklärt etwa der reiche Freigelassene Trimalchio angesichts seines luxuriösen Lebensstils, er berste vor "Wohlgefühl" (felicitate dissilio, 75,9). Sogar der in sehr bescheidenen Verhältnissen lebende Freigeborene Encolpius hat zuweilen ein solches Empfinden. Und doch spielt - genau wie in anderer frühkaiserzeitlicher Literatur - das Motiv des Todes bei Petron eine überaus wichtige Rolle. Sie findet, wie es scheint, erst in jüngerer Forschung größere Beachtung; inzwischen liegen gewichtige Arbeiten zu diesem Gegenstand, vor allem zur Todessymbolik vor.⁷

Wenn im folgenden vom Tod in den "Satyrice" die Rede sein wird, so soll - entsprechend dem genuin dialektischen Verhältnis, in dem der Tod nun einmal zum Leben steht - immer auch berücksichtigt werden, was der Roman an Raisonement über "das Leben" enthält. Vieles, was Petrons Figuren zu diesem Thema äußern, erscheint als trivial - diesen Eindruck hervorzurufen, ist vom Autor freilich gerade beabsichtigt, gehört zu seiner satirischen Strategie.

Vor der Einzelbetrachtung ist noch auf ein spezifisches Interpretationsproblem hinzuweisen; es rührt vom fragmentarischen Erhaltungszustand des Werks her. So fehlt gleich das Prooemium, das vielleicht über Grundanschauungen des Ich-Erzählers oder gar des Autors selber Auskunft gegeben hat; von der eigentlichen Erzählung sind größte Teile verloren, und die Bruchstücke bilden - mit Ausnahme der Schilderung von Trimalchios Gastmahl - nicht immer einen geschlossenen Zusammenhang. So ist es unmöglich, die Handlung und die Personenkonstellation des Ganzen zu rekonstruieren, es bleibt aber vor allem sehr schwierig, das Koordinatensystem der dem Werk inhärenten Werte und Normen festzulegen. Man kann ja nie sicher sein, ob eine bestimmte Aussage oder eine bestimmte Haltung nicht durch den verlorenen Kontext relativiert oder gar desavouiert oder auch nur in einen größeren gedanklichen Kontext gerückt wurde.

Angesichts solcher Schwierigkeiten und auch angesichts der Komplexität des Gegenstands empfiehlt es sich, die folgende Betrachtung in drei einander ergänzenden Teilen anzulegen. Der erste, ganz knappe skizziert die Existenzbedingungen, die die Romanfiguren insgesamt be-

treffen (II a), der zweite Teil läßt einzelne Akteure mit ihren Anschauungen zu 'Leben und Tod' zu Wort kommen (II b), der dritte schließlich versucht anhand von drei längeren Episoden zu zeigen, wie sich dies Thema im Gang des Romangeschehens entfaltet (II c).

II a

Zunächst also zu allgemeinen Lebensbedingungen.

Das neue politische System, das Petrons Zeitgenossen für so viele grundlegende Veränderungen verantwortlich machen, spiegelt sich zwar in der sozialen Situation⁸, im Alltag der Akteure, wird aber vom Autor nicht explizit thematisiert, die sogenannte "hohe Politik" bleibt bei Petron ausgespart. Allerdings gibt es eine ganz wichtige Ausnahme. Es ist dies eine von Trimalchio erzählte Begebenheit, die von einem namentlich nicht genannten Kaiser handelt und ein Schlaglicht auf den Zeithintergrund wirft. Einem Handwerksmeister ist es gelungen, ein unzerbrechliches Glasgefäß herzustellen. Er will es dem Kaiser als Geschenk überreichen und erhält eine Audienz bei Hof. Nachdem er in unbefangenen Stolz die Dauerhaftigkeit seines Glases demonstriert hat, erkundigt sich der Kaiser lediglich danach, ob sich außer ihm noch ein anderer auf die Kunst der Herstellung verstehe. Arglos verneint der Mann dies - und wird auf kaiserlichen Befehl sofort enthauptet (51). Trimalchio kommentiert dies Vorgehen mit der Bemerkung, die Menschen würden Gold für wertlos halten, wenn jenes Verfahren bekannt werde. Als jemandem, der mit dem neuen System konform geht und etwa beim Gastmahl auf das Wohl des regierenden Kaisers ein Hoch ausbringt (60,7), scheint Trimalchio eine solche Begründung zu genügen, das Verhalten des Princeps gerechtfertigt zu sein.

So beiläufig die Geschichte auch erzählt wird, sie reicht doch völlig aus, jene Willkür ins Licht zu rücken, mit der der Kaiser über Leben und Tod der Bürger gebietet - die Ermordung des gutwilligen, naivstolzen Erfinders hat keinerlei Rechtsgrundlage, sie ist ganz und gar aus der unbestimmten Angst des Tyrannen geboren.

Nun bleibt ja derlei innerhalb des Ganzen am Rande. Was die Protagonisten hingegen intensiv beschäftigt - und zwar Freigeborene und Freigelassene gleichermaßen -, sind Besitzverhältnisse und sozialer Status des Einzelnen.⁹ Immer wieder lenken die Akteure ihren Blick

darauf, wie rasch sich die Dinge in diesem Bereich ändern können, und zwar in beide Richtungen, zum Guten wie zum Schlechten. So läßt sich Encolpius im Hause des Trimalchio über einen seiner Tischgenossen berichten, daß er eben noch Millionär war, jetzt aber kaum mehr die Haare auf seinem Kopf sein eigen nennen könne (38,12). Besonders Trimalchio liebt es, den radikalen Wandel, den er erlebt hat, herauszuheben. Überaus reich geworden, schreibt er den Gewinn seines Besitzes nicht allein seiner persönlichen Tatkraft zu, sondern auch einer Reihe glücklicher Zufälle und der Mitwirkung der Götter oder seines "fatus". - Als wohl wichtigsten Vorteil des Reichseins betrachtet es Trimalchio, daß es gesellschaftliche Anerkennung mit sich bringe. Wer nur einen Groschen habe, werde nur einen Groschen wert sein, der Reiche hingegen gelte etwas - 'habes, habeberis' (77,6). Was ihn betreffe, so sei er, der einmal Frosch war, nunmehr König (qui fuit rana, nunc est rex, 77,6). Schon diese letzte Bemerkung Trimalchios, aber auch das Penetrante seiner Auslassungen verweisen auf die tiefeingewurzelte Sorge, mit der ganzen Herrlichkeit könne es rasch auch wieder ein Ende haben. Trimalchio ist sich bewußt, daß Götter und "fatus" höchst unzuverlässige Bundesgenossen zu sein pflegen, und so begleitet ihn die Angst vor einem Verlust der gesellschaftlichen Position durch seine Tage.

Die Erfahrung, daß Besitzstand und sozialer Rang höchst labil sind, darf man wohl für die meisten Personen des Romans vindizieren. Ein diffuses Gefühl von Unsicherheit geht folgerichtig in ihr ausgiebiges Raisonement über das "Leben" ein.

II b

"Wir schwadronieren hin und her, auf welcher abschüssiger Bahn sich die menschlichen Dinge befinden"¹⁰ - so resümiert der Erzähler einmal mit selbstironischer Distanz die Unterhaltungen im Hause Trimalchios; diese Charakterisierung des Verhältnisses zum Leben läßt sich auf das Ganze des Romanfragments ausdehnen.

Wenigstens einige der Figuren sollen nun Revue passieren: Was denken sie über das Verhältnis von Leben und Tod und welche Konsequenzen ziehen sie aus ihren Anschauungen und Einsichten?

Beim Gastmahl in Trimalchios Haus läßt sich der Freigelassene Dama - nachdem er neuen Wein angefordert hat - so vernehmen: "Der Tag ist ein Nichts" (dies nihil est); "während man sich nur einmal umdreht, wird es schon Nacht" (dum versas te, nox fit, 41,10). Dama hat also das Gefühl, daß die Zeit rasend rasch vergeht. Was folgt für ihn daraus? Daß für zielgerichtete Aktivitäten gar kein Raum bleibt: "Daher ist nichts besser, als vom Schlafzimmer geradewegs ins Speisezimmer zu gehen".¹¹ - Das Dasein reduziert sich für Dama somit auf die Befriedigung elementarer Bedürfnisse.

Geradezu von Berufs wegen hat der Steinmetz Habinnas mit dem Tod zu tun - er verdient seinen Lebensunterhalt mit dem Verfertigen von Grabmonumenten. Bevor er in Trimalchios Haus kam, hat er an einer Leichenfeier teilgenommen; sie galt einem Sklaven, der als Verstorbener freigelassen worden war. Als sich Habinnas jetzt in die Schar der Gäste einreihet, berichtet er über jene Leichenfeier, sie sei "wahrlich nett gewesen" (mehercules bene fuit, 65,10), und des weiteren hebt er hervor, man habe dabei "superb" gespeist. Diese Sicht entspricht ganz seiner Lebensmaxime, die er den Anwesenden kundgibt: es gelte, aus einem Tag zwei zu machen - das meint, wie sich aus dem Kontext klar ergibt, den Genuß für die Sinne möglichst lang zu erhalten (72,4).

Daß das Leben unvermittelt, jäh zu Ende gehen kann - diese ebenso banale wie schmerzliche Erfahrung ist es, die den Freigelassenen Seleucus beschäftigt. Auch er kommt von einer Totenfeier zu Trimalchios Gastmahl. Mit dem Mann, der da jetzt bestattet wurde, ist Seleucus erst kurze Zeit zuvor zusammengetroffen - es ist ihm, als ob er sich mit dem anderen noch unterhalte. Der plötzlich eingetretene Tod veranlaßt ihn zu einer ins Allgemeine gewendeten Bemerkung über die Zerbrechlichkeit des Menschenlebens: "Gott, ach Gott - wir gehen einher wie aufgeblasene Schläuche, wir taugen noch weniger als Fliegen. Fliegen haben ja immerhin eine gewisse Kraft in sich - wir sind nicht mehr als Blasen" (42,4).¹² Was der Mensch vermöge, was er, zumal im Vergleich zu den Göttern, seinem Wesen nach sei - darüber hatte es in griechischer Literatur eine ganze Reihe tieferschürfender Reflexionen gegeben.¹³ Mit den Seleucus in den Mund gelegten Worten trivialisiert Petron solche Gnomik, und doch lassen die Doppelung der Metapher (Fliegen und Blasen) und überhaupt das Drastische der Formulierung den Leser spüren, daß Seleucus sich unbehaglich, hilflos, ja ohnmächtig fühlt. Freilich, derartigem Empfinden gibt er sich nicht

lange hin, vielmehr lenkt er rasch seine Gedanken darauf, mit welchem großem Aufwand und mit welchem Prunk die Bestattung vollzogen wurde: Der Tote sei auf einem besonders schön gepolsterten Bett aufgebahrt gewesen und von den Trauergästen ausgiebigst bejammert worden (42,6). Durch die Pracht der Totenfeier wird in Seleucus' Augen das Mißliche des jähren Endes gleichsam kompensiert. Was ihn also am meisten interessiert, ist nicht der Tod als existentielles Phänomen, sondern das Ritual des Begräbnisses; über der Vergegenwärtigung der Zeremonie findet er seine innere Ruhe, sein Gleichgewicht wieder. Ein ähnliches, auf die konkrete, sinnlich erfahrbare Prozedur gerichtetes Interesse wird sich auch bei anderen Romanfiguren beobachten lassen.

Wesentlich intensiveres Reflektieren kennzeichnet den Erzähler, Encolpius. Eines Tages hat ein gewaltiger Sturm das Schiff, auf dem er sich befand, zerschmettert, es ist Encolpius jedoch gelungen, sich an Land zu retten. Am nächsten Morgen sieht er, wie eine Leiche angeschwemmt wird; er kann sie zunächst nicht identifizieren und bricht in eine Klage aus. Auch wenn hier das Pathos rhetorischer Deklamation ironisiert wird - die Rede gibt durchaus Aufschluß über Encolpius' Empfinden. Zunächst ruft er aus: Sicher warte jetzt irgendwo jemand vergeblich auf diesen Toten, so zerschelle menschliches Hoffen: "seht her, wie der Mensch ein Spiel der Wellen ist" (en homo quemadmodum natat, 115,10). In Encolpius' Augen wird das Planen und Wollen des Menschen immer wieder durch ein übermächtiges Schicksal durchkreuzt, er vermag also sein Leben nicht mit Aussicht auf Erfolg zu strukturieren, hat es nicht wirklich in der Hand. Mag sich ein solcher Gedanke bei derartigem Geschehen leicht einstellen - im Falle des Encolpius entspricht er seiner gesamten Lebensauffassung. Encolpius fühlt sich nämlich, wie aus einer anderen Passage des Romans hervorgeht, unter ständiger Kontrolle der Fortuna. Wenn sich einmal eine Situation ergibt, die ihn glauben läßt, die Göttin habe ihre unerbittliche Überwachung aufgegeben, muß er sogleich erfahren, daß er sich irrt (125,2). Und dies Schicksal stellt sich ihm als ebenso machtvoll wie grausam dar (114).

Doch die morgendliche Strandszene ist noch nicht zu Ende. Als Encolpius in dem angespülten Toten schließlich den Kapitän seines Schiffes erkennt, bekümmert es ihn zu sehen, wie weit da jemand von dem Ziel entfernt ist, das er sich selber gesteckt hat. Und seine Betrachtung ausweitend, fährt er fort: Es sei ja nicht allein das Meer, das

sich dem Menschen gegenüber als derart unzuverlässig erweise. Einen anderen ließen im Kriege seine Waffen im Stich, wieder ein anderer werde mitten unter einer Opferhandlung von den Trümmern seines einstürzenden Hauses begraben...- "wenn man genau bilanziert, zeigt sich überall Schiffbruch": *si bene calculum ponas, ubique naufragium est* (115,16). Das Leben als Schiffsreise zu betrachten, war in der Antike beliebt; so findet sich etwa auf dem Grab einer Frau in Pompeji die Darstellung eines Schiffs, bei dem zum Zeichen, daß das Leben an sein Ziel gelangt ist, die Matrosen die Segel einziehen.¹⁴ Dementsprechend reich entfaltet war auch die Metaphorik des Schiffbruchs.¹⁵ Was nun Encolpius' Verwendung des Bildes angeht, so signalisiert sie Bitterkeit, Resignation - wer allenthalben Schiffbruch wahrnimmt, ist in der Gefahr, seine Entschlußkraft einzubüßen. Und in der Tat, Encolpius vermag sich in keinem Augenblick dazu aufzuraffen, einen Lebensplan zu entwickeln und an ihm sein Dasein zu orientieren; vielmehr schlittert er von Ereignis zu Ereignis, ohne daß ein fester Wille erkennbar würde.

Doch so sehr Encolpius auch über das vorzeitige Ende des Kapitäns betroffen ist - mit Nachdruck erklärt er, keinerlei Verständnis dafür zu haben, daß die Menschen so viel Aufhebens um die Art und Weise der Bestattung und um die Zeit nach dem Tode machen. In seinen Augen ist es nämlich gleichgültig, ob der Körper durch Meerwasser oder Feuer aufgelöst werde, entscheidend sei doch, daß er in jedem Falle vergehe (115,17-19).

Zu Encolpius' Persönlichkeitsbild gehört schließlich noch, daß er am Leben nicht sonderlich hängt. Es zeigt sich dies in einer Szene, mit der offensichtlich ein typisches Motiv des griechischen Liebesromans parodiert wird.¹⁶ Als Encolpius eines Tages von einem Nebenbuhler im Zimmer seiner Herberge eingeschlossen wird, gibt er den Versuch, sich zu befreien und den Geliebten draußen zu suchen, ganz rasch auf und faßt den Entschluß zum Selbstmord. Ohne überhaupt einen Gedanken an den Sinn dieses Vorhabens zu wenden, beginnt er sogleich mit der Ausführung; es ist ein purer Zufall, der dann den Vollzug verhindert (94,8). Und dasselbe impulsive Verhalten setzt Encolpius auch bei anderen voraus. Denn als der in die Herberge zurückgekehrte Geliebte bei dem anschließenden Wortgefecht sich ein Messer an die Kehle setzt, rechnet Encolpius ganz selbstverständlich damit, daß der andere sich den Tod gegeben hat - so fällt er denn prompt auf das Manöver seines charmanten Freundes herein. Der nämlich hat, mit Hilfe eines

stumpfen Messers, den Selbstmord nur vorgetäuscht und auf diese Weise eine "Sterbeposse" (*mimica mors*) inszeniert (94,10-15).

Wenn es freilich in den "Satyrice" eine Gestalt gibt, deren Denken um die Unsicherheit des Lebens und den Tod geradezu kreist, so ist dies Trimalchio - das verdient um so mehr Beachtung, als er ja zu den Nutznießern der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im frühen Principat gehört.

Über der Schwelle seines Hauses hat Trimalchio ein Vogelbauer aufgehängt, in dem eine Elster sitzt (28,9) - so läßt er die Eintretenden von einem Totenvogel bewillkommen.¹⁷ Das Haus selber ist so angelegt, daß es in vielem dem bei Vergil im sechsten Aeneisbuch geschilderten Hades entspricht; beispielsweise dürfen die Gäste es nicht auf demselben Wege verlassen, auf dem sie es betreten haben. Auch müssen sie, bevor sie freikommen, erst einen Kettenhund überwinden, der an den Cerberus der Unterwelt gemahnt.

Im Innern des Hauses ist eine Uhr aufgestellt, mit der es eine besondere Bewandnis hat (26,9). Wie der Leser später einmal erfahren wird, meint Trimalchio aufgrund der Vorhersage eines Astrologen genau zu wissen, wie lange er noch zu leben hat (77,2). Immer wenn nun die Uhr das Ende einer Stunde anzeigt, hat ein livrierter Sklave in ein Horn zu blasen, das übliche Begleitinstrument bei Begräbnisfeiern. Der erklärte Zweck ist, Trimalchio jedesmal in Erinnerung zu rufen, "wie viel er wieder von seinem Leben eingebüßt hat" (*ut subinde sciat, quantum de vita perdiderit*) - es handelt sich also um ein mechanisiertes *Memento mori*. Bezeichnenderweise ist die Uhr im Speiseraum aufgestellt - der Hinweis auf den fortschreitenden Verlust von Lebenszeit erfolgt also dort, wo es nicht allein um elementare Erhaltung des Lebens, sondern auch um raffinierten Genuß geht. Das Ganze ist ein Beispiel für die bei Petron immer wieder begegnende Verknüpfung der Motive Speisen, Luxus und Tod.¹⁸

Bei dem großen Gelage, das Trimalchio veranstaltet, werden einmal Krüge hereingebracht, die nach Ausweis der Etiketten über hundert Jahre alten Wein enthalten. Als Trimalchio dessen gewahr wird, schlägt er die Hände zusammen und ruft klagend aus: "So lebt denn Wein länger als ein Menschenkind" (*ergo diutius vivit vinum quam homuncio*, 34,6 f). Seine Gedanken stellen also in einem Augenblick, da er sich einfach des Guten, das ihm zuteil wird, freuen könnte, sogleich den weiteren Bezug zum Thema "Leben und Tod" her. Wenn Trimalchio

schließlich, zum Trinken übergehend, hinzufügt: "vinum vita est", so versteht er offensichtlich Weingenuß als Inbegriff von Leben.

Gerade als Trimalchios Gäste dann ihre Gläser heben, läßt er das versilberte Skelett eines Menschen hereintragen und wirft es mehrfach über den Tisch hin, so daß sich verschiedene Figuren bilden (34,8 f). Damit nimmt Trimalchio einen Brauch auf, wie er etwa für die alten Ägypter bezeugt ist¹⁹: Die Ägypter begnügten sich freilich damit, beim Gelage einen aus Holz geschnitzten Leichnam umherzutragen. Durch das mehrfache Bewegen des Skelettes verstärkt Trimalchio den Effekt auf drastische Weise. Doch damit nicht genug - er bringt den Sinn des Ganzen auch noch auf den Begriff, indem er aus dem Stegreif ein Epigramm vorträgt. Aus zwei Hexametern und einem abschließenden Pentameter bestehend, hat es eine Form, die zuweilen bei griechischen und römischen Grabinschriften begegnet. Trimalchios Epigramm beginnt mit der Klage: "Weh wir Elenden - wie ist der ganze Mensch doch ein Nichts! So (gemeint ist: wie jenes Skelett da) werden wir alle sein, sobald der Orcus uns fortreißt".²⁰ Daß der Tod solchermaßen als der große Gleichmacher verstanden wird, läßt sich auch an bildlichen Darstellungen der römischen Kaiserzeit beobachten.²¹ Aus dem, was durch das Skelett symbolisiert wird, zieht Trimalchio dann im Schlußvers seines Epigramms folgende Konsequenz: Ergo vivamus, dum licet esse bene. "Vivere" ist hier prägnant gebraucht: "Laßt uns denn das Leben genießen, solange wir noch die Möglichkeit haben, es uns wohl sein zu lassen". Doch in welchem Sinne ist die Aufforderung, "das Leben zu genießen", gemeint? Geht es um jene Maxime, wie sie etwa besonders bündig bei Horaz, in "Carpe diem" (c. 1,11,8) formuliert ist? Horazens Worte besagen: "Suche nicht die im Ungewissen liegende Zukunft zu entschlüsseln, halte dich vielmehr weise an das Jetzt und schöpfe es aus, nutze es recht!" - Etwas Derartiges hat Trimalchio durchaus nicht im Auge, philosophische Reflexion ist ihm fremd. Ihm kommt es ausschließlich auf Sinnenfreuden an - das ergibt sich schon daraus, daß die Darstellung im Anschluß an die Rezitation des Epigramms sogleich zur nächsten Speisefolge übergeht, wird aber etwa auch in einer späteren Szene ganz deutlich: Trimalchio hat sein Testament verlesen und damit sich selbst und alle Anwesenden zum Weinen gebracht; in diesem Augenblick ruft er aus: cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? (72,2) - "wenn wir schon wissen, daß wir sterben werden, warum wollen wir dann nicht das Leben genießen?"

Und sogleich fordert er seine Gäste auf, mit ihm in den Baderaum zu gehen, damit man dort im heißen Wasser den Rausch einigermaßen dämpft und so instandgesetzt wird, das Gelage wieder aufzunehmen. Die Erinnerung an die Todesverfallenheit dient also der Steigerung des Sinnengenusses.

Im Unterschied etwa zu Encolpius, der so gut wie keine Initiative entwickelt, setzt Trimalchio erhebliche Geldmittel und vor allem große Energie ein, um sein Ziel, den raffinierten Genuß, zu erreichen. Aber ganz offensichtlich führt all sein angestregtes Bemühen zu keiner wirklichen Befriedigung. Der Gedanke an den Tod drängt sich immer wieder vor, und auch das überaus hektische Agieren deutet auf Getriebensein.

So viel zu einzelnen Akteuren. Sie geben jenes starke Empfinden von Unsicherheit zu erkennen, wie es für das Zeitalter insgesamt charakteristisch ist. Ebenso epochentypisch ist das häufige Rasonnieren über den Tod. Doch über die Devise, angesichts der Vergänglichkeit des Lebens Sinnenfreuden zu genießen, gelangt man dabei kaum hinaus.

II c

Das bisher gewonnene Bild läßt sich nun noch durch wichtige Züge ergänzen, wenn man die Entfaltung des Todesmotivs in drei größeren Episoden beobachtet.

Am Anfang stehe eine Begebenheit, die der Dichter Eumolpus in einer durch fröhliche, ja ausgelassene Stimmung gekennzeichneten Situation erzählt: Die Helden hatten sich verkleidet auf ein Schiff begeben, waren aber bald vom Kapitän und dessen Begleiterin als jene erkannt worden, die ihnen früher einmal in Liebesdingen übel mitgespielt hatten. Doch jetzt ist leidliches Einvernehmen hergestellt, und Eumolpus steuert in der erklärten Absicht, die lockere Stimmung aufrechtzuerhalten, die Geschichte von der Matrone aus Ephesus bei (110 f).²²

Eingeführt wird die Matrone als jemand, der sich den Ruf größter Sittsamkeit erworben hat. Als ihr Mann stirbt, läßt es die Frau nicht mit den traditionellen Zeichen und Bekundungen der Trauer bewenden, sondern legt ein Verhalten an den Tag, das alle Normen und Konventionen weit hinter sich läßt: Sie begibt sich in Begleitung einer

Dienerin in die Gruft und harrt dort Tag für Tag, Nacht für Nacht bei der Leiche aus, ohne Nahrung zu sich zu nehmen. Auf diese Weise steigert die Witwe ihre Trauer bis zu einem ekstatischen Zustand, in dem sie die Nähe des eigenen Todes erlebt, ja geradezu auskostet.

Allem guten Zureden von Verwandten, Freunden und Vertretern städtischer Behörden verschließt sich die Frau. Eine Wende bahnt sich erst mit dem Auftreten eines Soldaten an, der die Aufgabe hat, die Leichen von Verbrechern zu bewachen, die man in der Nähe der Gruft ans Kreuz geschlagen hat. Der Soldat sucht der Witwe Trost zu spenden: Alle Menschen erwarte nun einmal das gleiche Ende (exitus) und die gleiche Wohnstätte (domicilium) - doch derartige, euphemistisch formulierte Consolationstopik veranlaßt die maßlos Trauernde zu keiner Änderung ihrer Haltung. Sehr viel heftiger setzt der Witwe dann ihre Dienerin zu. Betört durch den Duft des Weins, den ihr der Soldat angeboten hat, erklärt sie ihrer Herrin, es sei unsinnig, sich bei lebendigem Leibe zu begraben, die Seelen der Toten verlangten ein solches Opfer keineswegs.

Und sie drängt die Witwe, nunmehr endlich aus dem todesähnlichen Zustand "ins Leben zurückzukehren"²³; der Leichnam ihres Mannes müsse ihr gerade Mahnung sein zu leben, das meint: das Leben bis zu seinem natürlichen Ende auszukosten. Diese Worte üben auf die Matrone eine weit stärkere Wirkung aus als der Zuspruch des Soldaten, was Eumolpus mit einer Sentenz kommentiert: Niemand höre es ungern, wenn man ihn Speise zu sich zu nehmen und zu leben nötige.²⁴

Hatte die Matrone zuvor, das Maß der Trauer übersteigernd, gehungert, so nimmt sie jetzt nicht lediglich die nötige Nahrung zu sich, sondern läßt beim Essen dieselbe Gier erkennen wie ihre Dienerin (nec minus avide... quam ancilla). Und kaum hat die Frau ihren Hunger gestillt, erwacht in ihr sexuelles Verlangen. Als Liebesnest dient ihr dieselbe Gruft, in der sie sich zuvor ihrer Trauer hingeegeben hatte. Damit nicht genug: Die Frau verriegelt die Grabkammer, so daß die Menschen draußen annehmen müssen, sie habe über ihrer Trauer den Tod gefunden. So läßt sie sich dazu herbei, mit dem Schein ihres Gestorbenseins zu spielen. Es beginnt eine Liebesorgie, die drei Tage und Nächte dauert. Da der Soldat darüber seine Pflicht versäumt, gerät er in höchste Bedrängnis, als die Eltern eines der Gekreuzigten heimlich den Leichnam ihres Sohnes entfernen. Während der Soldat bereit ist, seine Fahrlässigkeit durch Selbstmord zu sühnen, setzt die Matro-

ne energisch eine andere Lösung durch, die der Erzähler als "genialen Einfall" und Ausdruck höchster Klugheit bezeichnet: Sie läßt den Leichnam ihres Mannes ans Kreuz schlagen, so daß der Soldat der Strafe entgeht und ihr als Geliebter erhalten bleibt.

Die Quintessenz dieser Novelle sieht man zuweilen in einem "Triumph des Lebens über den Tod".²⁵ Eine solche Auffassung trifft insofern zu, als die Matrone ihre anfängliche Haltung, die sie dem Tode nahebringt, schließlich aufgibt und später auch den Soldaten von seinem Selbstmordplan abbringt, so daß sich zwischen ihnen gewissermaßen ein Rollentausch vollzieht. Die vielschichtige Erzählung läßt freilich noch andere Komponenten erkennen; der Erzähler selbst gibt in seinen einleitenden Bemerkungen einen entsprechenden Hinweis: Die Begebenheit zeige, wie Begehren (libido) zu Raserei (furor) führen könne (110,7). Damit ist durchaus etwas Wesentliches berührt. In der Tat entpuppt sich die Matrone ja als eine Figur von geradezu satyrhaftem Zuschnitt - das übersteigerte Sichhärmen abrupt beendend, gibt sie sich ganz ihrer Gier hin, erst beim Essen, dann bei der körperlichen Liebe. Dabei treibt sie es so weit, daß sie das natürliche, von aller Konvention unabhängige Gebot der Pietät verletzt, indem sie die Grabkammer als Liebeslager verwendet und die Leiche ihres Mannes drängibt. Auf den ersten Blick scheinen ihr früheres und ihr späteres Verhalten ganz verschiedener Art zu sein, sie sind jedoch durchaus einander analog: hinsichtlich des Bestrebens, das 'Erleben' jeweils bis ins Extreme zu intensivieren. Es ist dieses Ziel, an dem die Matrone ihr Verhältnis zum Tode, zum eigenen wie zum fremden, orientiert.

Als zweite Episode sei der (von der Forschung noch zu wenig beachtete) Aufenthalt in der Stadt Croton berührt (116 f). Bevor die Akteure die Stadt betreten, werden sie von einem außerhalb lebenden Gutsverwalter über den besonderen Charakter der Gemeinde aufgeklärt: Die einst blühende, hochbedeutende Stadt sei, durch häufige Kriege verarmt, völlig heruntergekommen und werde ganz und gar vom Übel der Erbschleicherei beherrscht. Es gebe jetzt nur noch zwei Gruppen von Bürgern: Jäger und Gejagte. Wenn solchermaßen das Warten auf den Tod des Mitmenschen zur Grundlage der eigenen Existenz wird, signalisiert dies die Auflösung aller sozialen Bindungen, bedeutet es in Wahrheit den Tod der Gemeinschaft, und so hat jener Gutsverwalter recht, wenn er Croton mit einem von der Pest heimgesuchten Gefilde vergleicht, in dem es nur noch Kadaver gebe, die zerfetzt werden, und

Raben, die sie zerfetzen (... nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant, 116,9).

Auf Eumolpus' Drängen hin beschließen die Akteure, für sich als Fremde aus dem in der Stadt herrschenden Geist Gewinn zu ziehen und eine 'derbe Posse', einen "mimus", in Szene zu setzen: Eumolpus gibt sich als von Dienern begleiteter, überaus reicher Mann aus, der vor einiger Zeit seinen Sohn (und Erben) verloren hat und nun bereits kränkelt.

Dank dieser Farce leben die Akteure eine Weile ganz gut. Als der Schwindel aufzufliegen droht, greift Eumolpus zu einem drastischen Mittel: er gibt bekannt, daß ihn nur derjenige beerben werde, der vor aller Augen seine Leiche zerhacke und dann Teile davon aufesse. Wer den Widerwillen gegen Menschenfleisch überwinde, könne in den Besitz eines beträchtlichen Vermögens gelangen. Schließlich gibt Eumolpus noch detaillierte Hinweise, mit welchem Verfahren sich der Ekel bezwingen lasse: Der Betreffende solle sich, die Hände vor Augen, vorstellen, er verzehre nicht menschliche Eingeweide, sondern einen großen Haufen Geldes; außerdem könne man ja das Fleisch würzen und aromatisieren. Tatsächlich scheinen einige der Crotoniaten geneigt, diese Bedingung zu erfüllen. - Auf welche Weise Eumolpus dann mit seinen Gefährten aus Croton entkommt, läßt sich wegen der lückenhaften Überlieferung nicht erkennen.

Was hat es mit dieser Episode auf sich? Daß sich Eumolpus, um für eine Zeitlang seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, die Habgier seiner Mitmenschen zunutze macht, ist nur eine Seite; die andere ist, daß er den Tod in eine Posse einbezieht, und zwar in zweifacher Hinsicht: einmal, indem er, der Gesunde, vorgibt, seinem Ende nahe zu sein; zum andern, indem er eine Testamentsklausel fingiert, mit der die Verletzung eines uralten, auf den Tod bezogenen Tabus gefordert wird. Wenn kynisch-stoische Philosophen gelegentlich eine prinzipielle Rechtfertigung der Androphagie versucht hatten²⁶, so lag dies auf einer anderen Ebene - Eumolpus evoziert in dreister Unverfrorenheit den Eindruck, als ginge es eigentlich nur darum, eine ekelregende Speise genießbar zu machen. Für eine Weile also besteht Eumolpus' Leben darin, mit dem Phänomen des Todes makabren, monströsen Scherz zu treiben.

Und die Crotoniaten? Dadurch, daß sie Eumolpus' Bedingung annehmen, entlarven sie sich: sie sind in Wahrheit jene aassfressenden Raben, mit denen der Gutsverwalter sie zunächst nur verglichen hatte.

Als letzter sei noch der Schlußabschnitt der *Cena Trimalchionis* betrachtet (70,10-78,8).²⁷ Sein besonderer Charakter beruht darauf, daß Trimalchio sein Testament verliest und anschließend eine vorweggenommene Leichenfeier für sich inszeniert.²⁸

In den vorausgehenden Etappen des Gelages hat sich manches ereignet, was auf den furiosen Verlauf der Schlußszene schon hindeutet. Daß zwei der Gäste, Seleucus und Habinnas, bevor sie zur *Cena* kommen, an einer Begräbnisfeier teilgenommen haben, war schon zu berühren. Wichtig ist vor allem noch folgender Zwischenfall (54): Ein junger Akrobat stürzt bei einer Darbietung von der Leiter und weckt in den Gästen weniger Sorge wegen seines Befindens als die Angst, das Gastmahl könne unversehens in eine Totenklage umschlagen. Nun hat der Akrobat bei seinem Fall Trimalchios Arm gestreift. Trimalchio tut daraufhin so, als sei er ernstlich verletzt worden; seine Frau sieht sich bereits als Witwe und eilt wie eine Trauernde mit aufgelösten Haaren (*crinibus passis*) herbei - ein Präludium zu jenem ausgedehnten Spiel mit dem Sterben, das die Schlußphase der *Cena* bildet.

Diese Phase setzt ein, als die teilnehmenden Frauen, Fortunata und Scintilla, zu tanzen und allzu oft in die Hände zu klatschen beginnen; die ausgelassene Stimmung markiert den Umschlag ins Saturnalienhafte (70,10). Nunmehr werden die Sklaven zur Tafel zugelassen - sie breiten sich rasch so sehr aus, daß die Symposiasten fast von den Sofas verdrängt werden. Der Höhepunkt allgemeiner Verbrüderung ist erreicht, als Trimalchio den Anwesenden eröffnet, daß er in seinem Testament die Freilassung aller Sklaven verfüge, und gleich noch weitere Einzelheiten seines Testaments mitteilt.

Nun ist Trimalchio bei seiner Dienerschaft nicht sonderlich beliebt (64,8). Wie er ausdrücklich erklärt, hofft er mit der vorgezogenen Bekanntgabe seines Testaments zu erreichen, daß die Sklaven ihm schon zu Lebzeiten so viel Zuneigung entgegenbringen, als wäre er tot (... *ut familia mea iam nunc sic me amet tamquam mortuum*, 71,3).

Als jetzt die Sklaven die Güte ihres Herrn zu loben beginnen, läßt Trimalchio eine Abschrift des Testaments holen und liest es, unter Aufschluchzen der Dienerschaft, von Anfang bis Ende vor. Auf diese Weise nimmt er den Augenblick seines Todes vorweg und schafft sich die Möglichkeit, das Gastmahl mit dem Arrangement einer Totenfeier anzureichern. Auch wenn den Beteiligten dabei stets bewußt bleibt, daß es sich um etwas Gespieltes, Inszeniertes handelt - die Affekte, die das

Ganze begleiten, sind keineswegs allesamt gespielt, sondern durchaus echt.

Zunächst wendet sich Trimalchio in gedrechseltem Pathos an den Steinmetz Habinnas und ermahnt ihn, das Grabmal auch wirklich so zu bauen und auszustatten, wie er es schon früher mit ihm besprochen habe. Und er trägt wiederum alle seine Wünsche für das Standbild und die Grabanlage vor, mit präzisen Einzelheiten. Die Ausführlichkeit, in der er das längst Vereinbarte noch einmal durchgeht, begründet Trimalchio damit, daß es nun einmal nicht genüge, bei Lebzeiten für ein gepflegtes Heim zu sorgen, man habe sich auch um jene Stätte zu kümmern, "an der wir lange Zeit wohnen müssen" (*ubi diutius nobis habitandum est*). Es ist dies nicht einfach eine euphemistische Umschreibung für den Begriff "Grab", vielmehr gehört Trimalchio zu denen, die - im Unterschied etwa zu Encolpius - mit einem individuellen Leben nach dem Tode rechnen, ohne freilich eine genauere Vorstellung zu entwickeln. Im Blick auf diese Zeit nach dem Tode, für die er mit einem Fortbestehen der Bedürfnisse rechnet, wünscht Trimalchio, daß die Grabanlage mit Obstbäumen bepflanzt wird, vor allem aber mit Weinstöcken - Weingenuß und 'Leben' stehen für ihn ja in engem Bezug zueinander.

Als Trimalchio schließlich die Grabinschrift rezitiert, bricht er, zur topischen Schlußformel "vale!" gelangend, in Tränen aus, und mit ihm wird die ganze Gesellschaft von Rührung erfaßt. Die intensive Vergegenwärtigung seines Todes löst in Trimalchio den entschiedenen Wunsch aus, "das Leben zu genießen"; was dann folgt, ist freilich nur jenes heiße Bad zur Ausnüchterung. Da für Encolpius und seine Begleiter das Ganze zur Qual geworden ist, versuchen sie zu entkommen, aber der an den Cerberus epischer Unterweltsschilderung erinnernde Kettenhund verhindert die Flucht. Als man sich nach dem Bade zur Fortsetzung des Gelages in einen neuen Speisesaal begibt, ertönt ein Hahnenschrei; abergläubisch, wie Trimalchio nun einmal ist, deutet er ihn als Ankündigung eines Brandes oder eines Todesfalls. Sich des Unbehagens zu entledigen, das mit dem Auftauchen dieses Omens verbunden ist, findet Trimalchio rasch einen Weg, der seiner würdig und zugleich für die enge ironisch-satirische Bezogenheit der Cena auf das Todesmotiv charakteristisch ist: Er läßt den Hahn fangen und ihn dann auf raffinierte Weise zu einem Gericht verarbeiten.

Als dann die Dienerschaft ausgetauscht wird und Trimalchio einen jungen hübschen Knaben abzuküssen beginnt, bricht seine Frau einen Streit vom Zaun, der das Gelage zu sprengen droht. Trimalchios Versuch, sein Verhalten zu rechtfertigen, führt ihn dazu, in einer langen Rede auf sein Leben zurückzublicken. Dank der Aufzählung der wichtigsten "res gestae" ähnelt das Ganze jener Laudatio auf den Verstorbenen, wie sie sich römischem Brauch entsprechend mit der ersten Totenklage verbindet - so wird mit dieser Rede das Spiel der Totenfeier wieder aufgenommen. Es ist nur folgerichtig, wenn Trimalchio schließlich das seit längerem bereitliegende Totenkleid und die Essenzen zum Waschen des Leichnams bringen läßt.

Die Endphase der antizipierten Leichenfeier wird eingeleitet, als Trimalchio für die Spende an die Seele Wein in einen Behälter gießen läßt und die Anwesenden auffordert, sich vorzustellen, sie seien zum Jahresgedächtnis des Toten (*parentalia*) eingeladen. Schließlich streckt sich der völlig Berauschte, die Position des Aufgebahrten nachahmend, der Länge nach auf dem Speisesofa aus und bittet die Gäste, so zu tun, als sei er bereits tot, und als 'laudatores' "etwas Nettes" über ihn vorzutragen. Herbeigeholte Hornbläser erzeugen mit ihren Instrumenten jenen Lärm, wie er bei Leichenfeiern üblich ist (*funeris strepitus*). Dieser Lärm lockt freilich die Feuerwehr herbei, und deren Erscheinen markiert das Ende des Gelages ebenso wie das Ende der gespielten Totenfeier.

Mit dem Todesthema in der "Cena" hat sich zuletzt Reinhart Herzog intensiv beschäftigt. Seiner Auffassung nach wird hier eine "Schwellensituation" dargestellt, sind also die Geschehnisse aus einer Sicht 'post mortem' geschildert, so daß die Teilnehmer als Figuren erscheinen, die in Wahrheit bereits 'gestorben' sind.²⁹ In der Tat finden sich im Text entsprechende Signale.

Petrons Darstellung weist freilich noch andere Charakteristika auf. Trimalchio wird als einer von denen gezeigt, die für die Zeit nach ihrem Tode reiche Vorsorge treffen. Was ihn im Zusammenhang mit seinem Ende am meisten beschäftigt, ist die Zeremonie, die es auslöst - so achtet er peinlich genau auf die Einhaltung der Prozeduren.

Seinen Blick richtet er dabei keineswegs allein in die Zukunft - weit mehr geht es ihm im Grunde um die Gegenwart: Sie sucht er durch sein Arrangement zu bereichern: Die vorgezogene Leichenfeier soll ja dazu dienen, den mit dem Gastmahl insgesamt erstrebten Effekt noch

zu erhöhen. Bereits jetzt, 'mitten im Leben', möchte sich Trimalchio in den Genuß von Privilegien setzen, die nun einmal den Toten vorbehalten sind: Rührung, ja Zuneigung der Seinen und die Würdigung seines Lebens als eines strukturierten Ganzen in der Laudatio...

Schließlich sucht Trimalchio auch noch die Empfindungen, die die Vergegenwärtigung des Todes in ihm auslöst, zur Steigerung des Genießens zu nutzen - er kostet den Schauder weidlich aus.

III

Damit ist es Zeit für eine Schlußbemerkung.

Wie die Zeitgenossen des frühen Principats sind die Akteure der "Satyrica" von tiefer Unsicherheit erfaßt, was ihren sozialen Status und ihre ganzen Lebensverhältnisse angeht. Und genau wie jene Zeitgenossen beschäftigen sich die Romanfiguren sehr häufig mit dem Phänomen des Todes. Dabei gilt ihr besonderes Interesse dem Ritual der Leichenfeier, aus dem sie eine gewisse Beruhigung beziehen, vielleicht auch Trost.

Ihrem Denken an den Tod fehlt freilich eine feste Grundlage philosophischer oder religiöser Provenienz. Der existentielle Aspekt bleibt ihnen fremd - dies zeigt sich vor allem dann, wenn sie die zeitliche Nähe des Todes oder auch den Vorgang des Sterbens selbst zum Gegenstand possenhaften Arrangements machen, wenn sie den eigenen Tod antizipieren in der Absicht, die Intensität ihres 'Erlebens' zu steigern. Pointiert formuliert: erst der inszenierte Tod verschafft ihnen recht eigentlich das Gefühl zu leben. Das gilt für die Witwe von Ephesus nicht minder als für Eumolpus in Croton oder Trimalchio bei seinem Gastmahl.

Nun wird gelegentlich die Ansicht geäußert, Petron wolle mit seinem Roman nicht allein ein satirisches Porträt des Lebens in seiner Epoche geben, sondern es gehe ihm auch darum, seinen Zeitgenossen Seneca zu verspotten, dessen pathetische Protreptik zu ironisieren.³⁰ Dazu ist zu sagen: Gewiß liegt Petron ein Moralisieren in der Art Senecas völlig fern. Und doch steht er Seneca in einer Hinsicht näher, als es auf den ersten Blick scheint: Denn wenn Petron in seinem Roman Menschen vorführt, denen es nicht gelingt, zu jener von Seneca geforderten, die Lebensführung prägenden 'meditatio mortis' vorzustoßen, so verweist

dies doch wohl auf denselben Maßstab, der Senecas leidenschaftlichem Appell zugrundeliegt.

Anmerkungen

- 1 F. Nietzsche, *Der Antichrist* cap. 46 (= Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Band 6, München 1980, 224).
- 2 Auf die Frage, wie sich die "Satyrica" zur literarischen Tradition verhalten, ist hier nicht einzugehen; verwiesen sei auf N. Holzberg, *Der antike Roman. Eine Einführung*, München-Zürich 1986, 73-86 und J. Adamietz, *Zum literarischen Charakter von Petrons "Satyrica"*, in: *Rheinisches Museum* 130, 1987, 329-346.
- 3 Damit gehören die "Satyrica" jenem Typus von (die Grenzen einzelner Gattungen überschreitender) Literatur an, die im Sinne des russischen Theoretikers Michail Bachtin durch karnevalistisches Weltempfinden geprägt ist; s. etwa folgende Übersetzungen Bachtinscher Schriften: Aus der Vorgeschichte des Romanwortes, in: M. M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und eingeleitet von R. Grübel, Frankfurt a.M. 1979, (301-337) 317; *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*, in: M. M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Herausgegeben von E. Kowalski und M. Wegner, Frankfurt a. M. 1989, (7-209) 59f; 166-170; *Epos und Roman* (ebenda 210-251) 236. Zur Bachtinschen Analyse von Petrons Platz in der Geschichte des karnevalischen Romans äußert sich kritisch R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons "Satyrica"*, in: W. Haug - R. Warning (Hgg.), *Das Fest (Poetik und Hermeneutik 14)*, München 1989, (120-150) 123f.
- 4 Näheres dazu findet sich bei S. Döpp, *Nec omnia apud priores meliora*. Autoren des frühen Principats über die eigene Zeit, in: *Rheinisches Museum* 132, 1989, 73-101.
- 5 Zu Senecas Auseinandersetzung mit dem Todesproblem s. etwa A.L. Motto, *Seneca on death and immortality*, in: *Classical Journal* 50, 1954-55, 187-189; A. D. Leeman, *Das Todeserlebnis im Denken Senecas*, in: *Gymnasium* 78, 1971, 322-333, wieder in: A. D. Leeman, *Form und Sinn (Studien zur klassischen Philologie 15)*, Frankfurt a.M.-Bern-New York-Nancy 1985, 257-267; ein Verzeichnis einschlägiger Passagen in Senecas Prosaschriften gibt A. L. Motto, *Guide to the thought of Lucius Annaeus Seneca*, Amsterdam 1970, 59-62.

- 6 Vivere tota vita descendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita descendum est mori (Seneca, De brevitate vitae 7,3).
- 7 W. Arrowsmith, *Luxury and death in the "Satyricon"*, in: *Arion* 5, 1966, 304-331; wieder in: N. Rudd (Hg), *Essays on classical literature*, Cambridge-New York 1972, 122-149; A. D. Leeman, *Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio*, in: *Giornale italiano di filologia* 20, 1967, 147-157; K. Ph. Warren, *Illusion and reality in the "Satyricon"*, Diss. Nashville 1976, 100-115; C. W. Müller, *Die Witwe von Ephesus - Petrons Novelle und die "Milesiaka" des Aristeides*, in: *Antike und Abendland* 26, 1980, 103-121; M. Grondona, *La religione e la superstizione nella "Cena Trimalchionis"* (Collection Latomus 171), Brüssel 1980; A. D. Leeman, *Petronius en de literatuur van zijn tijd*, in: *Hermeneus* 54, 1982, 52-61; unter dem Titel "Petron und die Literatur seiner Zeit" wieder in: *Form und Sinn* (s. oben Anm. 5) 281-292; Holzberg (s. oben Anm. 2) 84; Ch. Saylor, *Funeral games: the significance of games in the "Cena Trimalchionis"*, in: *Latomus* 46, 1987, 593-602; G. Petrone, *Petronio e la demistificazione della cultura del dolore e della morte nella "Cena" Petroniana*, in: *Orpheus N. S.* 10, 1989, 13-25; Herzog (s. oben Anm. 3); N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990, S. 114-133. Die folgenden Seiten verdanken vor allem den Untersuchungen von Müller und Herzog viel.
- 8 Zur Interpretation der "Satyricon" unter sozialgeschichtlichen Aspekten s. I. Achatz, *Petrons Satyricon als Spiegel zeitgenössischer literarischer und sozialer Ereignisse*, Diss. Wien 1965 (maschinenschriftl.); P. Veyne, *Vie de Trimalcion*, in: *Annales ESC* 16, 1961, 213-247; deutsch unter dem Titel "Leben des Trimalchion" in: P. Veyne, *Die Originalität des Unbekannten*, Frankfurt a.M. 1988, 43-96; H. Galsterer, *Petrons Gastmahl und die römische Sozialgeschichte*, in: B. Cerquiglini - H. U. Gumbrecht (Hgg), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a.M. 1983, 492-510.
- 9 Dazu s. E. Auerbach, *Mimesis*, 3. Aufl. Bern-München 1964, 31-33.
- 10 *Quam in praecipiti res humanae essent, vario sermone garrimus* (Sat. 55,1). - Zitiert wird Petron nach der kritischen Ausgabe Konrad Müllers (München 1961).
- 11 *Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire* (Sat. 41,10).
- 12 *Heu, eheu, utres inflati ambulamus. minoris quam muscae sumus, <muscae> tamen aliquam virtutem habent, nos non pluris sumus quam bullae* (Sat. 42,4).
- 13 S. etwa die Anthologie, die K. Bartels zusammengestellt hat: *Was ist der Mensch? Texte zur Anthropologie der Antike*, München 1975.
- 14 Eine Abbildung dieses Grabs ist wiedergegeben in: Ph. Ariès - G. Duby (Hgg), *Geschichte des privaten Lebens*, 1. Band: *Vom römischen Imperium zum Byzantinischen Reich*. Herausgegeben von P. Veyne, Frankfurt a. M. 1989, 213.

- 15 S. vor allem Seneca, *Ad Polybium* 9,6. Das Motiv spielt, worauf mich freundlicherweise Adolf Köhnken (Bonn) hinweist, auch in griechischer Epigrammatik eine Rolle; s. etwa *Anthologia Palatina* 7,265 und 277. Zur Bedeutung der Metapher in der Antike insgesamt s. H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, besonders 9-11.
- 16 B. Effe, *Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, in: *Poetica* 7, 1975, (135-157) 149.
- 17 Zur Todessymbolik in der "Cena" s. insbesondere Grondona (s. oben Anm. 7); M. Barchiesi, *L' orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio)*, in: M. B., *I moderni alla ricerca di Enea*, Rom 1981, 109-146; Herzog (s. oben Anm. 3); Gagliardi (s. oben Anm. 7); J. Bodel, *Trimalchio's underworld*, in: J. Tatum - G. M. Vernazza (Hgg), *The ancient novel. Classical paradigms and modern perspectives*, Hanover (New Hampshire) 1990, 63 (Resümee eines Vortrags).
- 18 Dazu s. insbesondere Arrowsmith (s. oben Anm. 7).
- 19 Herodot 2,78.
- 20 *Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! / sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus* (Sat. 34,10).
- 21 Ein eindrucksvolles Beispiel ist das pompejanische Mosaik, das ein 'Nivelliergerät mit Winkelmaß' zeigt; eine Abbildung findet sich in: Ph. Ariès - G. Duby (Hgg), *Geschichte des privaten Lebens*, 1. Band (s. oben Anm. 14) 204.
- 22 Aus der umfangreichen Literatur zu dieser Novelle seien zwei Arbeiten herausgehoben: Müller (s. oben Anm. 7) und G. Huber, *Das Motiv der "Witwe von Ephesus" in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters* (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 18), Tübingen 1990, 12-56.
- 23 *Vis tu reviviscere? vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? ipsum te iacentis corpus admonere debet, ut vivas* (Sat. 111, 12).
- 24 *Nemo invitus audit, cum cogitur aut cibum sumere aut vivere* (Sat. 111, 13). Die überlieferten Worte "aut cibum sumere aut" hat nach einem Vorschlag Eduard Fraenkels Konrad Müller in seiner Ausgabe getilgt - vermutlich, weil sie ihm zu trivial erschienen. Zu einer Athetese besteht indes kein zwingender Grund - angesichts der exzessiven, ihr Leben bedrohenden Weigerung der Witwe, Nahrung zu sich zu nehmen, haben die Worte sehr wohl ihren Sinn; wie in nachklassischer Prosa gelegentlich zu finden, werden "aut-aut" hier im Sinne von "et-et" gebraucht; s. J. B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik* (Handbuch der Altertumswissenschaft II.2.2), München 1965, 500.

- 25 M. Bachtin, Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman (s. oben Anm. 3) 167.
- 26 Dazu s. H. D. Rankin, "Eating people is right": Petronius 141 and a *τόπος*, in: Hermes 97, 1969, 381-384, wieder in: H. D. Rankin, Petronius the artist, Den Haag 1971, 100-105.
- 27 Zu diesem Abschnitt (und zu seiner Vorbereitung durch die gesamte Cena-Erzählung) s. insbesondere Müller (oben Anm. 7) 111-113 und Herzog (oben Anm. 3) 125-130.
- 28 Überhaupt haben Trimalchios Aktionen oft den Charakter eines "Schauspiels"; zu diesem wichtigen Aspekt der Petronischen Darstellung s. vor allem G. Rosati, Trimalchione in scena, in: Maia N. S. 35, 1983, 213-227 und Saylor (oben Anm. 7).
- 29 Herzog (s. oben Anm. 3) 136.
- 30 Zu dieser Ansicht s. insbesondere J. P. Sullivan, Petronius' "Satyricon" and its Neronian context, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.32.3, Berlin-New York 1985, (1666-1686) 1681-1686.