

## Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde 16 (2011)

**Ein Blick in die Werkstatt****Zu Martial VI 15**

Michael Wenzel

Wenn man das System der poetischen Äquivalenzen beschreibt, das Martial im folgenden Epigramm geschaffen hat, treten fortlaufend polarisierte Begriffe und Gegenüberstellungen hervor. Der Mechanismus dieses spielerischen Effekts beruht auf der Wahrscheinlichkeit, dass der Rezipient, wenn er einige Antonyme erkennt, sich motivieren lässt, weitere heraus zu finden. So wird er gleichsam in das Spiel hineingezogen, wird zum Mitspieler. Er erhält als Akteur einen Blick in die Werkstatt des Dichters. Das System der logischen Kette von Begriffsrelationen stellt für das Bewusstsein am Ende den realen Ausdruck eines Modells dar.

*Dum Phaethontea formica vagatur in umbra,  
inplicuit tenuem sucina gutta feram.  
sic modo quae fuerat vita contempta manente,  
funeribus facta est nunc pretiosa suis.<sup>1</sup>*

Während eine Ameise im Schatten von Phaethons Baum herumkroch,  
legte sich ein Bernsteintropfen um das winzige Tier.  
So wurde sie, die eben, da ihr Leben noch dauerte, verachtet war,  
durch ihr Grab jetzt zu einer Kostbarkeit.<sup>2</sup>

Das hurtige Umherlaufen und emsige Wesen der Ameise (*vagatur*) steht im Gegensatz zum Verb der Parallelhandlung *inplicuit*, das plötzliches Eingeschlossensein und unentrinnbares Erstarren vermittelt. Das vom Bedeutungsinhalt her mehr unwichtig wirkende *in umbra* erhält erst durch das Leuchten des Bernsteins (siehe auch IV 32,1: *lucet*) seinen semantischen Hintergrund (Schatten versus Licht). *Tenuem* trägt die qualitative Konnotation: unbedeutend, gering geschätzt. Ihm steht die spätere Wertung des kostbaren Schmuckstücks entgegen, das die Menschen mit Erstaunen betrachten und für seinen Besitzer äußerst wertvoll ist (*pretiosa*). *Gutta* könnte als Antagonist gedeutet werden. Der dicke Tropfen trifft das zarte Tier unvermittelt gleichsam in der Mitte (*tenuem ... feram*), lässt ihm keine Chance, führt seinen Tod herbei. *Feram* (siehe auch IV 59,2) will wohl ein frei lebendes Tier attribuieren. Dem steht das nachträgliche Gefangensein im Bernstein gegenüber.<sup>3</sup>

Mit *sic* eröffnet sich, in Kontrastierung zu *dum* (Erzählform, Handlungsebene), die Wertung und der Kommentar, um dann die Zeitrelation *modo – nunc* aufzustellen. Dies verstärkt sich noch in der Form des Plusquamperfekts (*fuerat*) gegenüber der Perfektfeststellung (*facta est*). *Vita ... manente* steht der ewige Tod im Tropfen

<sup>1</sup> Siehe vor allem F. Grewing, Martial, Buch VI (Ein Kommentar), Diss. Göttingen (Hypomnemata 115) 1997, 149-153, mit einer umfangreichen Bibliographie; Grewing spricht einmal von Antithesen (151), die in dem Text zu finden sind; zur Struktur des Epigramms M. Bonvincini, Un caso di 'retractatio' in Marziale, Orpheus 7, 324-8, 1986, die IV 32, IV 59 und VI 15 auf gleiches Wortmaterial und Umarbeitungen untersucht.

<sup>2</sup> Übersetzung aus P. Barié / W. Schindler, M. Valerius Martialis: Epigramme. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt, Düsseldorf/Zürich (Sammlung Tusculum) 1999, 393.

<sup>3</sup> Vielleicht auch die ironische Komponente von wild und (durch den Bernstein) gezähmt.

gegenüber, aber auch das ewige Weiterleben als geschätzter Schmuckgegenstand.<sup>4</sup> Der Begriff *contempta* beinhaltet mehr eine Missachtung (weniger Verachtung), umschreibt einen Gegenstand, den man aufgrund seiner Kleinheit (siehe auch *tenuem*) gar nicht sehen kann. Hier ist als Gegenpol wieder an den Wert (*pretiosa*)<sup>5</sup> zu denken, aber auch an die Sichtbarkeit im großen, strahlenden Schmuck. So steht folgerichtig *funeribus*, das gewöhnlich mit den Vorstellungen von Verschwinden und Vergessen verbunden ist, dem ewigen Erinnern in einer anderen Form eines Grabes gegenüber.<sup>6</sup> *Suis* hebt am Ende des Poems noch einmal in einer kurzen Pointe die Einmaligkeit hervor.<sup>7</sup> Es kontrastiert aber auch *formica* vom Epigrammanfang. Dort ist sie nur *eine* Ameise, die niemand wahrnimmt. Erst durch ihr ganz persönliches Begräbnis wird sie – durch das Zusammenspiel von Natur und Mensch – zu *der* Ameise im unverwechselbaren Schmuckstück, das es nur einmal gibt.

Somit führt *Phaethontea* vom Epigrammanfang weniger in die Welt und die Gattung des Mythos, wie man erwartet. Eine kleine Anspielung auf ein Lehrgedicht<sup>8</sup> (die Darstellung eines realen Geschehens und ein Einblick in die Werkstatt von Natur und Mensch)<sup>9</sup> und/oder eine Parodie auf eine *laudatio funebris* wäre(n) hier als gattungsgeschichtliches Antonym denkbar.<sup>10</sup>

Alle aufgeführten Oppositionen laufen auf die übergeordnete wechselweise Opposition Subjekt – Objekt oder Objekt – Subjekt hinaus, die durch den Begriff *sucina* gleichsam zusammengehalten wird und sich dort bricht.

Es ist festzustellen, wie die Verwendung der Relationen ein grundlegendes Mittel zur Darstellung des Epigramms darstellt. Sie er(ent)halten die Bedeutung: wertlos – wertvoll, fremd – eigen, offen – geschlossen, fern – nah, dunkel – hell, sterblich – unsterblich u. dgl. Indem der Leser die entgegengesetzten Begriffe herausfindet und ergänzt, führt er auch das energetische Moment in das Feld seiner Betrachtung ein. Die Ameise erwacht wieder zum Leben, wird gesehene und gefühlte Realität. Sie überwindet gleichsam ihre Grenze: die der Gebundenheit an die Zeit. Sie besitzt nun im wahrsten Sinn des Wortes eine eigene Welt, die ihr die Natur modelliert. Als unscheinbares, sterbliches Subjekt in einer riesigen Welt wurde sie (*facta est*) jetzt (*nunc*) zum beachteten Objekt in ihrer winzigen, unvergänglichen. Doch gerade die Natur und die beschriebenen natürlichen Erscheinungsformen weisen in kulturästhetischer Hinsicht mit ihrer horizontalen Achse nach unten. Die Natur ist nicht der eigentliche Schöpfer, bringt keine neuen Formen hervor, höchstens mechanische Bewegungen (siehe *inplacuit tenuem sucina gutta feram*). Der willkürliche Zufall regiert die Welt.

Den materiellen Formen stehen als Oppositionen, die nach oben gerichtet sind, der Gedanke, die Kreativität, die Kultur und die Schaffung neuer Formen durch den

<sup>4</sup> Die kriechende Ameise (gleichzeitige Assoziation des Lesers bei *vagatur*) ist auch als Schmuckeffekt erhöht.

<sup>5</sup> Man beachte die homophonen a-Ketten, die das ganze Poem begleiten. Die Klangwiederholungen haben organisierende Funktion und nähern das Verschiedene an, decken aber auch den Unterschied im Ähnlichen auf. Reime sind wie die Oppositionen ihrer Natur nach dialektisch.

<sup>6</sup> *Funeribus* ist als dissimulations-ironische Metapher zu deuten. Hinter einer negativen Begrifflichkeit verbirgt sich eine affirmative Werthaltung.

<sup>7</sup> Das Wertvolle, aber nun auch Individuelle ruht in seinem ureigenen, weiten Grab (siehe das weite Hyperbaton).

<sup>8</sup> Siehe das Interesse der antiken Naturforscher an der Entstehung von Bernstein (besonders Plin. nat. 37,42f.); dazu Grewing (o. Anm. 1) 152.

<sup>9</sup> So das Resümee *sic ... facta est*.

<sup>10</sup> Grewing (o. Anm. 1) denkt auch an eine Parodie auf Epitaphien, auf denen das bemerkenswerte Leben und Sterben eines Tieres beschrieben wird (151). Siehe auch die Untergattung des Tier-Epikiedions in der Epigrammdichtung (bei Martial besonders XI 69).

menschlichen Geist gegenüber. Dies ist nur durch die Kunst, hier durch die Dichtkunst, möglich. Die Dichtkunst, als Gegenspielerin zu Natur und Realität gedacht (als Ästhetik der Gegenüberstellung), modelliert diese Welt in fiktiven Situationen, „die sich ausnahmslos im und über das Gedicht einstellen“.<sup>11</sup> So wird das Poem über die Ameise durch die oben beschriebenen Regeln des Dichters die Verwandlung einer Idee in ein abstraktes Gebilde, in eine künstlerische Struktur, in ein durchdachtes Spiel mit Worten. Es legt sich gleichsam um das natürliche Gebilde, um ihm seine eigentliche Unvergänglichkeit zu schenken.<sup>12</sup>

**Kontakt zum Autor:**

Michael Wenzel  
Anna-Krölin-Platz 3a  
86153 Augsburg  
Email: [michwenzel@web.de](mailto:michwenzel@web.de)

---

<sup>11</sup> P. Barié / W. Schindler (o. Anm. 2) 1090.

<sup>12</sup> Die Ewigkeit des Kunstwerks als Thema z. B. V 10,11f.; VI 61; VII 57; VIII 3,4f.; X 2,11f.;