

### III. Sklaven und Bienen

#### *Die ungleichen Brüder*

Das 2. Jahrhundert v. Chr. markiert einen der gewaltigsten und folgenreichsten Einschnitte in der politischen Geschichte des Abendlandes. Es sieht die Zerstörung Karthagos im dritten punischen Krieg, die endgültige Manifestation Roms als einzige kulturelle Großmacht des Mittelmeerraumes, die Ausdehnung der römischen Herrschaft über den östlichen Mittelmeerraum, über Mazedonien, Griechenland, Syrien und Nordafrika. Diese neue Machtfülle hat zwei Gesichter. Das erste ist natürlich das des Krieges, der Unterwerfung und der kalten Imperialpolitik, das seine Vertreter in den Reihen römischer Militärkarrieristen, in Patriziergeschlechtern wie etwa dem der Aemilii Paulli findet. Das Leben des letzten großen Sprosses dieser Familie, das Leben von Lucius Aemilius Paullus Macedonicus (229–160 v. Chr.), von dem uns Plutarch in seinen *Parallelbiographien* (nach 96 v. Chr.) erzählt, liest sich wie eine einzige Agenda römischer Kolonialkriegsführung: Aemilius kämpft nicht nur in den hispanischen Provinzen, er beaufsichtigt auch den Feldzug in Ligurien und bringt schließlich in der Schlacht von Pydna den langwierigen dritten mazedonischen Krieg siegreich zu Ende (was ihm dann auch den Beinamen ›Macedonicus‹ einbringt). Nebenbei zeichnet er sich vor allem durch seinen besonders rigorosen Umgang mit besiegten oder ihm verdächtigen Volksstämmen aus. Auf seinem Rückweg nach Rom fällt er über die bereits unterworfenen Provinz Epirus her; seine Truppen verwüsten 70 Städte, töten Zehntausende und nehmen mehr als 150 000 Sklaven mit sich, die Aemilius bei seiner triumphalen Rückkehr nach Rom mitsamt dem gefangenen mazedonischen König Perseus der Öffentlichkeit vorführt.<sup>1</sup>

Vier Jahre später – im Jahre 160 v. Chr. – stirbt Lucius Aemilius Paulus Macedonicus und viel wäre darüber nicht zu erzählen, wenn man in Rom anlässlich solch illustrier Beisetzungen nicht auch sogenannte *ludos funebres*, ›Leichenspiele‹, abhalten würde. Im Rahmen der Leichenspiele zu Ehren des Verstorbenen Aemilius kommt es nun zur Uraufführung ei-

1 Plutarch: *Bíoi parállaeloi. Aímílios Paúlos* XIX.

nes Stückes, welches dem zweiten Gesicht der römischen Kolonialherrschaft Ausdruck verleiht und den Titel *Adelphoe* (»Die Brüder«) trägt. Verfasst wurde es von Publius Terentius Afer, einem Mann, der vermutlich aus Karthago stammt und lange Zeit als Sklave im Dienst eines Senators war, bis dieser ihm in Anerkennung seines dramatischen Talents die Freiheit schenkte. Terenz, wie wir ihn heute nennen, kennt die andere, die innere Seite der Imperialgeschichte, und weil er sie kennt, weiß er auch, dass Rom im gleichen Maße, in dem es seinen Machteinfluss ausdehnt, kulturell zunehmend von seinen Rändern her bestimmt wird. Leute wie Aemilius Paullus tragen den zentralistischen Machtanspruch Roms durch den gesamten Mittelmeerraum; umgekehrt gelangen Leute wie Terenz aus der Peripherie des Römischen Reiches in sein Zentrum und schreiben dort Klassiker der »römischen« Komödie, wie zum Beispiel die *Adelphoe*.

Im Mittelpunkt des Dramas steht, wie könnte es anders sein, ein Menschenraub, genauer gesagt: die Entführung des Freudenmädchens Bacchis aus dem Haus des Kupplers Sannio.<sup>2</sup> Begangen hat diese Tat Aeschinus, der Sohn des Demea, der allerdings nicht auf dem Landgut seines Vaters, sondern durch dessen Bruder Micio in Athen erzogen wurde. Micio ist, wie er selbst zu Beginn des Stückes freimütig bekennt, Vertreter einer libertären Pädagogik, jemand, der sein Kind gewähren lässt und ihm jede Ausschweifung nachsieht. Demea, der seinen zweiten Sohn Ctesipho in eigener Obhut behalten und dessen Erziehung am Leitbild der Disziplin ausgerichtet hat, sieht das nicht gerne. Umso härter fallen nun angesichts jener Vorkommnisse seine Vorwürfe gegenüber Micio aus, denn es ist nicht allein damit getan, dass Aeschinus eine Frau an sich genommen hat, in deren Besitz er nicht war – Aeschinus steht außerdem bereits in einer Verbindung mit Pamphila, einem Mädchen, dem er angesichts des Umstandes, dass sie nach einem sexuellen Übergriff seinerseits ein Kind erwartet, die Ehe versprochen hat. Dieses Versprechen scheint nun gebrochen. Pamphilas Mutter Sostrata, ob der Arglist des Aeschinus sichtlich in Rage, schickt sich daraufhin an, den Fall mithilfe ihres Vertrauten Hegio vor Gericht zu bringen. Dieser sucht sogleich Micio auf, um ihn von den ungeheuerlichen Taten seines Ziehsohnes zu unter-

2 Terenz führt Bacchis als *meretrix* ein, was mehr oder minder dem Status einer Prostituierten entspricht. (Es sei allerdings angemerkt, dass zu den besonderen Qualitäten der Bacchis ihre Musikalität resp. ihr Gesang gehört, weswegen sie auch als *psaltria* bezeichnet wird.)

richten. Micio kennt freilich bereits die Wahrheit über den Raub der Bacchis. Tatsächlich liegt diesem nämlich nicht Begierde und Selbstsucht, sondern uneigennütziges Bruderliebe zugrunde: Aeschinus hat Bacchis nicht für sich, sondern für Ctesipho entführt. Dieser will sich mit Bacchis vermählen, kann aber weder den Kuppler Sannio dazu bewegen, das Mädchen freizugeben, noch wagt er es, seinem Vater Demea von seinen Heiratsplänen zu berichten. Letztlich ist es dieser Mangel an Vertrauen zum Vater, der die Situation katastrophisch werden lässt. Von der Sache her ist der Fall nämlich schon längst erledigt: Aeschinus hat Sannio erpresst (womit, das werden wir gleich erfahren) und ihm die Bacchis zum Einkaufspreis von 20 Minen abgekauft. Der Raub ist also schon längst kein Raub mehr, sondern ein Geschäft. Man kann dieses Geschäft aber eben nicht offen als ein solches deklarieren, denn dann würde Demea vom Vorhaben seines Sohnes Ctesipho erfahren – und gerade das will Aeschinus vermeiden.

Micio kostet sein doppeltes Wissen nun genüsslich aus (und dies sind auch die strukturell ›komischen‹ Momente des Dramas): Er lässt seinen Bruder Demea im Unklaren darüber, dass letztlich gerade nicht die freizügige, sondern die autokratische Erziehung für den Vorfall verantwortlich ist und so kann Demea die Überlegenheit seiner Pädagogik ausführlich exponieren, ohne zu bemerken, dass er gerade hierin zum Gegenstand des ›Verlachens‹ wird. Als er im fünften Akt die Wahrheit erfährt, stürzt Demea mitsamt seinem Erziehungsprogramm entsprechend tief, freilich nur gerade so tief, dass er noch seine Fehler erkennen und Besserung geloben kann. Am Ende erlangt er dann eine sittliche Position, die sowohl seine vormals überzogene Strenge als aber auch Micios ›Laissez-faire‹-Politik hinter sich lässt. Dieser neu gewonnenen Reflexivität gehören die letzten beiden Szenen, in denen Demea nicht nur der Vermählung zwischen Ctesipho und Bacchis sowie zwischen Aeschinus und Pamphila zustimmt, sondern auch seinen Bruder dazu überredet, sich mit Pamphilas Mutter zu vermählen sowie den Sklaven Syrus und dessen Gattin Phrygia freizulassen.

Mit der Vita des Mannes, zu dessen Ehren sie erstmals gespielt werden, verbindet die *Adelphoe* zweierlei. Zum einen ein biografischer Aspekt: Wie Demea hat auch Aemilius Paullus die Hälfte seiner Söhne zur Adoption freigegeben – mit dem Resultat, dass gerade diese beiden Söhne unter einem neuen Namen Karriere gemacht haben, während die von Aemilius selbst erzogenen Söhne schon früh den Tod fanden. Zum anderen

aber – und darum lohnt sich dieser ganze stoffliche Umweg überhaupt – stellt das Stück unentwegt die Frage nach dem Persönlichkeitsrecht all jener, die das römische Imperium in seine Dienste gezwungen hat. Dies gilt nicht nur für diejenigen, die als ›Unfreie‹ kenntlich sind, also die Bacchis, der Sklave Syrus und dessen Ehefrau; es gilt auch für denjenigen, dessen eigener Wille gebrochen und unterdrückt wird, nämlich Ctesipho. Vor allen Dingen aber gilt es für den Text selbst, der sich im Prolog unumwunden als ein Geraubter zu erkennen gibt:

Weil unserem Dichter auffiel, daß Mißgünstige das Stück, das wir spielen wollen, scharf beäugen und daß Gegner es bereits verreißen, so verklagt er sich selbst, und ihr sollt Richter sein, ob sein Verfahren Lob oder Tadel verdient. ›Synapothneskontes‹ ist eine Komödie von Diphilos. Aus ihr schuf Plautus seine ›Commorientes‹. Im griechischen Stück kommt gleich zu Anfang ein Jüngling vor, der einem Kuppler eine Dirne raubt. Diese Stelle ließ Plautus unverehrt. Unser Dichter übernahm die Szene Wort für Wort in seine ›Brüder‹, die wir heute erstmals spielen werden. Nun prüft genau und urteilt, ob ein Diebstahl (*furtum*) an Plautus vorliegt oder ob ein Stoff nur wieder aufgenommen ist, der achtlos übergegangen war.<sup>3</sup>

Im Handumdrehen verwandelt sich das Drama um die vermeintliche Entführung eines Freudenmädchens damit in eine Auseinandersetzung um Recht und Unrecht des Plagiats. Offensichtlich ist Aeschinus nicht der einzige, von dem man sich erzählt, er habe etwas aus fremdem Besitz widerrechtlich an sich genommen; auch Terenz selbst plagen solche Vorwürfe, und noch bevor das Stück beginnen kann, muss er sich ihrer entledigen. Da die hinter diesem Prolog sich verbergende Plagiatserzählung so verwirrend und tiefgründig ist wie das ihm nachfolgende Stück, lohnt es sich, die Einzelheiten nochmals zu rekapitulieren.

Zunächst einmal ist der Dirnen-Raub, wie Terenz unumwunden zugeibt, nicht seine eigene Schöpfung. Das wird den Zeitgenossen nun nicht sonderlich verwundern, denn schließlich ist ja das gesamte Stück mehr oder minder eine getreue lateinische Nachbildung der von Menander

3 »Postquam poeta sensit scripturam suam / ab iniquis observari, et advorsarios / rapere in peiorem partem quam acturi sumus, / indicio de se ipse erit, vos eritis iudices / laudin an vitio duci factum oporteat. / Synapothnescontes Diphili comoediast: / eam Commorientis Plautu' fecit fabulam. / in Graeca adulescens est qui lenoni eripit / meretricem in prima fabula: eum Plautus locum / reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi / in Adelphos, verbum de verbo expressum extulit. / eam nos acturi sumu' novam: pernoscite / furtumne factum existumetis an locum / reprehensum qui praeteritu' neglegentiast.« (Terenz: *Adelphoe*, vv. 1–14)

knapp 150 Jahre zuvor verfassten gleichnamigen Komödie. Dort gibt es allerdings keine Szene, in der die Entführung der Bacchis wirklich gezeigt wird. Gerade darauf, auf die Bühnenaktion, kommt es aber Terenz an. Er erdichtet sich diese ihm fehlende Szene jedoch nicht einfach, sondern sucht sich, wie man das als Abkömmling einer hellenischen Kultur nun einmal macht, wiederum einen guten Griechen, der solch eine Szene geschrieben hat. Das ist in diesem Fall der aus Sinope stammende Diphilos, wie Menander ein Vertreter der attischen Komödie des 4. Jahrhunderts v. Chr. Aus dessen Stück *Synapthneskontes* (das bedeutet soviel wie ›Todeskameraden‹) entnimmt Terenz seine erste Szene des zweiten Aktes – das Aufeinandertreffen von Sannio, Bacchis und Aeschinus – wortwörtlich. Auch das ist für den kulturbeflissenen Römer noch kein größeres Problem. Sehr wohl ein größeres Problem ist dagegen der Umstand, dass sich die Gallionsfigur der römischen Komödie, der um eine Generation ältere Plautus, bereits über das Diphilos-Stück hergemacht und daraus seine (leider nicht mehr erhaltenen) *Commorientes* geformt hat. Wenn aus diesem Umstand nun Gerüchte erwachsen, in denen Terenz avant la lettre als ›Plagiator‹ verdächtigt wird, so ist damit demnach sehr viel gesagt – oder zumindest so viel: Abschreiben an sich ist in der römischen Literatur keinen Skandal wert. Etwas abzuschreiben, was schon einmal von einem Römer abgeschrieben wurde – das ist ein Skandal.

### *Die Herren, die Sklaven, die Freien*

Solch eine Logik muss erst einmal verstanden sein. Sie erhellt sich womöglich etwas, wenn man realisiert, dass Terenz in den *Adelphoe* eine wunderbare Art und Weise gefunden hat, die prekäre Lage der römischen Kulturpraxis auf die Bühne zu bringen. Rom mag sich die Welt Untertan machen, seinen Staatskörper bis ins Unendliche ausdehnen, die Völker unterjochen und beglücken – sein geistiges Leben, seine Literatur aber liegt ganz in den Händen der Gefangenen und der Verschleppten. Die römische Dichtung und ihr Gewerbe (also auch das Verlagswesen und der Buchhandel<sup>4</sup>) unterstehen zum allergrößten Teil ›Libertinern‹, freigelassenen Sklaven wie Terenz, mithin Menschen, die zwar aus einem Dienstverhältnis entlassen, aber tatsächlich vom römischen Litera-

4 Vgl. hierzu Schickert: *Der Schutz literarischer Urheberchaft*, 20–25.

turbetrieb nur abermals ›versklavt‹ wurden. In erster Linie betrifft diese literarische Inanspruchnahme durch Rom natürlich die Griechen resp. den Hellenismus. Die Gelehrten und Lehrer, die *grammatici* und *scholastici*, die Dichter, die ›Intellektuellen‹ Roms – das sind in der Regel Griechen, und der Römer, der am kulturellen Leben teilhaben will, lernt Griechisch:

Den Griechen verlieh die Muse Talent, den Griechen, gerundeten Mundes zu sprechen, ihnen, die nach nichts außer nach Ruhm süchtig sind. Römische Knaben erlernen, in langwieriger Rechnung ein Ganzes in hundert Teile zu teilen,

heißt es bei Horaz.<sup>5</sup> Dagegen lässt sich dann wohl wenig ausrichten. Die römischen Dichter mögen sich mühen, wie sie wollen; sie dürfen es gerne wagen, »die Spuren der Griechen zu verlassen und heimische Taten zu feiern«.<sup>6</sup> Die literarische Vorrangstellung Roms bleibt – bedingt durch die Ungunst der Musen – ein Konjunktiv:

Latium wäre nicht mächtiger durch seine Tapferkeit und seine ruhmvollen Waffen als durch seine Sprache, verdrösse nicht unsere Dichter – aber auch jeden! – die zeitraubende Mühsal des Feilens.<sup>7</sup>

Und weil es dann wohl eben doch nicht nur die Musen gewesen sind, sondern auch – wenn man Horaz glauben will – der imperiale Hang zur Bequemlichkeit eine gewisse Rolle spielt, so muss man halt weiterhin in den griechischen Fußspuren wandeln.

Diese nahezu rückstandslose Abhängigkeit der römischen Literatur von der griechischen wird von den Zeitgenossen des Terenz freilich weniger als Schande denn als Privileg aufgefasst. Und warum auch nicht: Rom beherrscht den Kulturraum des Mittelmeers, da muss es nicht auch noch eigens dessen Kultur erfinden. Wer braucht schon einen römischen Schriftsteller, der sich erst zur Originalität quälen müsste, wenn man doch schon den literarischen Schatz der Antike unter Kontrolle hat und ihn nur mehr ›importieren‹ (will heißen: ins Lateinische überführen)

5 »Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo / Musa loqui, praeter laudem nullius avaris. / Romani pueri longis rationibus assem / discutunt in partibus centum diducere.« (Horaz: *De arte poetica* [ca. 20–15 v. Chr.], 323–326)

6 »nil intemptatum nostri liquere poetae / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta.« (Ebd., 285–287)

7 »nec virtute foret clarisve potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora.« (Ebd., 289–291)

muss? Und so kommt es zu der außerordentlich interessanten Konstellation, dass hier eine Nationalliteratur in großem Stile und mit Systematik<sup>8</sup> von einer anderen bestohlen wird, ohne dass dieser Vorgang in irgendeiner Weise als ›Plagiat‹ verstanden würde. Kein römischer Komödientext, Philosoph, Historiker oder Rhetoriker macht einen Hehl daraus, dass er sich bei den Griechen bedient. Im Gegenteil: Wer sich am griechischen Kanon orientiert und ihn nachbildet, der hat damit zumindest die Gewähr, dass sein Werk in einem qualitativ hochwertigen Traditionszusammenhang steht, und das zählt in einer Literatur, die so gar keine eigene Tradition vorzuweisen hat, schon sehr viel.

Allerdings besitzt die römische Graecophilie auch eine subversive Seite und um diese zu entdecken, lohnt es sich, die *Adelphoe* noch einmal genauer zu betrachten, denn gerade jene Szene, die Terenz in den Verdacht des ›Diebstahls‹ gebracht hat – der Raub der Bacchis – verfügt in diesem Zusammenhang Erschließungspotential. Dort finden wir auf der einen Seite den Mädchenhändler Sannio, mithin einen Herrn, dessen Gewerbe nur unter der Voraussetzung funktionieren kann, dass der Mensch eine Ware ist, über die man verfügen oder die man bei günstiger Gelegenheit zu Geld machen kann, wenn man will. Nur auf der Grundlage dieser Vorstellung ist der Raub der Bacchis überhaupt erst ein Raub, wird die Tat des Aeschinus überhaupt erst justitiabel. Aeschinus ist dagegen gar nicht so überzeugt davon, dass die Besitzansprüche, die Sannio stellt, so gut begründet sind. Aber man lese selbst:

Aeschinus: Du hast für 20 Minen sie gekauft (der Henker segne dir's!): So viel wirst du von mir bekommen.

Sannio: Wenn ich sie aber nicht verkaufen will? Wirst du mich zwingen?

Aeschinus: Nein.

Sannio: Mir war schon angst.

Aeschinus: Ich meine, sie ist gar nicht zu verkaufen, sie ist ja frei. Ich nehme sie als Freie vor Gericht in Schutz. Sieh du zu, was du lieber willst, das

8 Das literarische Erbe der Griechen wird natürlich nicht wahllos rezipiert, sondern durchläuft auf seinem Weg nach Rom eine Kanonbildung. Der Kanon entsteht dabei nicht zuletzt auf Basis der Textauswahl, die die Bibliothekare von Alexandria im 3./2. Jh. v. Chr. getroffen haben. Von römischer Seite aus wird die Kanonisierung dann im ersten nachchristlichen Jh. durch Quintilian fortgeführt, der in der *Institutio oratoria* (X, 1, 85–131) für die verschiedenen Textgattungen entsprechende griechische Autoren der Nachahmung anempfiehlt.

Geld annehmen oder zum Prozess dich rüsten. Das überlege, bis ich wiederkomme, Kuppler!<sup>9</sup>

Das ist nun eine interessante Wendung, die zugleich für kommende Plagiatserzählungen sehr typisch sein wird. Der Kuppler unterstreicht seine Rechtsposition als Besitzer der Bacchis, indem er Aeschinus klar macht, dass er nicht nur den Preis des Mädchens festsetzen kann, sondern sogar entscheiden darf, ob dieses Mädchen überhaupt gegen Geld verfügbar ist. Aeschinus aber – der vorgebliche ›Menschenräuber‹ – hebt im Gegenzug die gesamte Argumentationsbasis Sannios aus den Angeln. Der Raub der Bacchis mag ein Rechtsfall sein, nun gut; aber sicher nicht deswegen, weil hier eine Sklavin geraubt würde, sondern deshalb, weil die Sklavin zum Zeitpunkt ihrer Entführung *gar keine Sklavin war*. Jene plötzliche Umkehrung der Beweislast, in deren Folge der Bestohlene nachweisen muss, dass ihm der entwendete Sklave überhaupt zu Recht gehört hat, ist natürlich nicht römischer, sondern griechischer Provenienz: Es handelt sich um attisches Recht.<sup>10</sup> Dieses sah vor, dass in jenem Moment, in dem ein attischer Bürger behauptete, dass ein entführter Sklave eigentlich ein Freier (*eleútheros*) sei, dieser Sklave nicht zurückgegeben werden durfte. Stattdessen musste der rechtmäßige oder vorgebliche Besitzer des Sklaven eine Klage wegen ›Entziehung‹ (*apháiresis*) einreichen – das ist der Prozess, der hier im Raum steht. Am Ende eines solchen Prozesses konnte natürlich die rechtmäßige Rückgabe des Sklaven an den Sklavenhalter und die Verurteilung des Beklagten zur Zahlung einer Geldstrafe an die Staatskasse stehen. Im ungünstigsten Fall (und der steht dem Kuppler hier vor Augen) entwickelte sich aus diesem ersten hingegen ein zweiter Prozess. Wurde nämlich der Sklave wirklich als ein ›Freier‹ erkannt, so kam es automatisch zur Anklage gegen den vormaligen Kläger, und diese lautete dann auf *andrapodismós* – Menschenraub: *plagium*.

Die Logik, die der zitierte Dialog entfaltet, ist demnach bestechend – und sie greift weit über den Handlungsverlauf des Stückes hinaus. Die Lässigkeit, mit der der Beschuldigte hier den Vorwurf des Menschenraubs an den Kläger zurückspielt, hat ihren eigentlichen Ort in der Dis-

9 »AE. Minis viginti tu illam emisti (quae res tibi vortat male): / argenti tantum dabitur. SA. Quid? si ego tibi illam nolo vendere, / coges me? AE. Minume. SA. Namque id metui. AE. Neque vendundam censeo, / quae liberast: nam ego liberali illam adsero causa manu. / nunc vide, utrum vis? argentum accipere an causam meditari tuam? / delibera hoc, dum ego redeo, leno.« (Terenz: *Adelphoe*, vv. 191–196)

10 Vgl. hierzu Lipsius: *Das Attische Recht*, 640ff.

kussion um das literarische Eigentum; man erinnere sich daran, dass es sich bei der Auseinandersetzung zwischen Aeschinus und Sannio ja gerade um jene Szene handelt, die Terenz nach der Erstaufführung den Vorwurf des Plagiats eingebracht hatte. Dieser Vorwurf gründete sich, wie wir bereits gesehen haben, dabei nicht auf den Umstand, dass diese Szene in toto einem griechischen Stück entnommen wurde, sondern darauf, dass ein Römer, nämlich Plautus, dieses Stück schon in seinen literarischen Besitz genommen hatte. Unter formalen Gesichtspunkten hat sich diese Angelegenheit für Terenz bereits erledigt, denn Plautus benutzt seine Griechen viel freier und hat in seiner Übertragung des Diphilos-Stückes die Entführungsszene einfach weggelassen, so dass diese weiterhin auf dem literarischen Gebrauchtwarenmarkt verfügbar ist. Um das Formale geht es Terenz aber anscheinend gar nicht. Vielmehr stellt er in den *Adelphoe* die Grundsatzfrage: Kann ein Literaturbetrieb, der sich ganz auf das Prinzip der Entlehnung gründet, überhaupt die Einhaltung des Eigentumsrechts einfordern, ohne dass sich der Diebstahlsvorwurf auf ihn selbst zurückwendet? Sollte es wirklich ein Delikt sein, wenn ein Römer sich aus dem Textfundus eines anderen Römers bedient,<sup>11</sup> dann wäre Terenz im konkreten Fall zweifelsohne freizusprechen, denn die fragliche Szene hat Plautus ja gar nicht benutzt. Allerdings bliebe dann immer noch zu klären, auf welcher Basis eine solche Anklage überhaupt entstehen konnte. Wer vorschnell einen Komödienschreiber des Plagiats bezichtigt, der muss sich umgekehrt die Frage gefallen lassen, ob der vermeintlich Plagiierte überhaupt der rechtmäßige Besitzer des geraubten Textes gewesen ist. Hier kommen wir nun zum entscheidenden Punkt: Wenn sich die literarische Öffentlichkeit Roms daran macht, Plagiatsvorwürfe zu erheben, dann vergisst sie, dass sie sich dann zuerst selbst auf die Anklagebank setzen muss. Um in der Sprache der *Adelphoe* zu sprechen: Entweder sind die griechischen Textsklaven stillschweigend

11 Terenz macht diese Erfahrung im Übrigen nicht nur einmal: Im Prolog zum *Eunuchus* (161 v. Chr.) geht er auf ähnlich gelagerte Plagiatsvorwürfe ein, die in diesem Fall vonseiten seines Rivalen Luscius Lanuvinus stammen und darauf hinauslaufen, dass Terenz seinem Stück Figuren beigegeben hat, die eigentlich Menanders *Colax* (der leider nur in wenigen Fragmenten überliefert ist, die letztlich mithilfe der Apologie des Terenz identifiziert werden konnten) entstammen, einer Komödie, die bereits durch Naevius und Plautus bearbeitet worden sei. Terenz verteidigt sich in diesem Falle dahingehend, dass er die Kenntnis der lateinischen Stücke abstreitet und vorgibt, sich ausschließlich am griechischen Original vergangen zu haben.

grundsätzlich für jeden verfügbar – dann kann man sie weder ›entziehen‹ noch ›rauben‹, es gäbe kein Plagiat. Oder aber man bricht das Schweigen und ruft nach dem Richter – der feststellen wird, dass es eigentlich überhaupt keinen rechtmäßigen Besitzer der Griechen gibt, sondern diese eben als ›Freie‹ zu behandeln sind. Das würde dann aber bedeuten, dass man das Abschreiben von den Griechen ganz unterlassen müsste oder, mit anderen Worten: das Ende der römischen Literatur.

Die Größe des Dramas liegt gerade in dieser radikalen Zuspitzung begründet. Wer in der römischen Literatur nach Eigentum sucht, der hat sich bereits von der Möglichkeit einer römischen Literatur verabschiedet, denn diese ist nur dann denkbar, wenn man in Kauf nimmt, dass sie ohne echte Besitzansprüche auskommen muss, dass das Patentrecht auf Texte also gleichsam ›unter der Hand‹ wandert und nirgends endgültig festgeschrieben werden kann. Auf diese Überlegung läuft die Gesamtanlage des Stückes hinaus. An die Geschichte von der geraubten Bacchis glaubt nur derjenige, der ohnehin schon ein falsches Verständnis von Eigentum hat: der Geizhals Demea, der seinem Bruder nicht nur einmal vorwirft, er habe ihm seinen Sohn ›entzogen‹. Um die Katastrophe abzuwenden, muss er lernen, dass man sich Menschen nur dadurch verpflichten kann, indem man ihnen ihren Willen lässt, dass nur derjenige einem zu Diensten ist, den man auch als einen ›Freien‹ behandelt. Es ist damit nichts weniger als konsequent, dass Demea seine Lernfähigkeit ausgerechnet dadurch unter Beweis stellt, dass er in der (von Terenz umgearbeiteten) Schlusszene seinen Bruder dazu überredet, dessen Sklaven die Freiheit zu schenken.

Recht verstanden: Terenz' Komödie wächst sich zu einem kulturkritischen Kommentar aus, der sich insbesondere an diejenigen Zeitgenossen richtet, die immer noch davon ausgehen, man könne die Literatur einfach nach den Kategorien der Leibeigenschaft denken, beurteilen und behandeln. Folgt man diesem Kommentar, so wird verständlich, warum mit der römischen Einverleibung des griechischen Textbestandes doch ein gewisses Unbehagen einhergeht, das seinen oberflächlichen Ausdruck in einem wachsenden Misstrauen gegenüber der geistigen Dienerschaft und deren doch etwas losen Moralvorstellungen findet.<sup>12</sup> Beunruhigend an der literarischen Abhängigkeit von den Griechen sind allerdings weniger die inhaltlichen Komponenten des Kulturimports als

Vgl. Kroll: *Die Kultur der ciceronischen Zeit*, 117–134.

vielmehr deren soziale Implikationen, denn wenn die Gesellschaft der Nachahmer ihr kollektives Abschreiben auch für eine Zier halten mag, so spürt sie doch zugleich, dass die literarische Praxis auch soziale Hierarchien und Besitzstände unterhöhlt. Im Lichte der Originalität betrachtet sind die römischen Herrschaftsansprüche nichts wert. Sobald es ernst wird und die Frage aufkommt, bei wem denn die geistige Richtlinienkompetenz dieses Staates liegt, verkehren sich die Hierarchien: Die vermeintlichen Sklaven legen ihre Fesseln ab und werden wieder zu Freien, die sich frech weigern, Rom mit einer Literatur zu beliefern, die dem Imperium zur Ehre gereicht. Stattdessen beginnen sie Komödien zu schreiben, in denen ungeschützt griechische Wahrheiten ausgesprochen werden<sup>13</sup> – zum Beispiel eben die, dass man keinen Menschen als gestohlen melden kann, wenn man sich nicht ganz sicher ist, ob man ihn auch wirklich besitzen konnte. Und dass man eben auch kein Plagiat ausrufen sollte, wenn man den Nachweis nicht erbringen kann, selbst kein Plagiatoren gewesen zu sein.

### *Die imitatio als Beruhigung des plagiatorischen Gewissens*

Es liegt somit auf der Hand, dass Martials Begriffswahl, mit der erst 200 Jahre nach Terenz der Textdieb offiziell zum ›Plagiator‹ ernannt werden sollte,<sup>14</sup> alles andere als zufällig war und in dieser Form auch nur in Rom zustande kommen konnte.<sup>15</sup> Martials Einfallsreichtum war dabei vermutlich begrenzter, als man es sich gemeinhin vorstellt, denn tatsächlich herrschte zwischen dem Diskurs der gestohlenen Literatur und dem Dis-

13 Nicht zu vergessen: Die Sklaven schreiben nicht nur; sie führen mittlerweile auch noch Kriege und rufen eigene Könige aus – so geschehen im ersten Sklavenkrieg, den der Syrer Eunus von 136–132 v. Chr. mit einem Heer von 200 000 Sklaven von Sizilien aus gegen Rom führt.

14 Vgl. Kapitel I. S. 1ff.

15 Renate Frohne (und im Anschluss an sie auch Katharina Schickert) hat versucht, die in Kapitel II, S. 59 bereits erwähnte Polemik gegen Zenon (Diogenes Laertius VII, 25) als Vorlage des von Martial ins Leben gerufenen *plagiarius* zu deuten. Sie unterstellt Diogenes dabei, dass dieser Zenon vorhalten würde, ein *andrapodistés* (also ein ›Sklaventreiber‹) zu sein. Dieser Befund ergibt sich freilich aus der besagten Stelle nicht: Der Begriff fällt bei Diogenes nirgends, sondern wird lediglich von Ziegler (Artikel »Plagiat«, Sp. 1974) ins Spiel gebracht, so dass ein derartiger Bezug wohl eher von Martial aus gesucht werden muss als von Diogenes hergeleitet werden kann. Zum Vergleich: Frohne: *Sorgen mit dem Urheberrecht*, 41–49.

kurs der Versklavung schon längst weitgehend Kongruenz;<sup>16</sup> das musste man nicht mehr erfinden. Wenn der Römer über literarisches Eigentum diskutierte, dann dachte er dabei unweigerlich an Freiheit und Unfreiheit, an Dominanz und Unterwerfung. Und er ahnte, dass die Plagiats-Debatte nicht nur in der Lage war, die griechischen Sklaven zu befreien. Sie vermochte auch umgekehrt die einstigen Herren in Sklaven zu verwandeln – ein Gedanke, den wiederum Horaz als erster offen artikuliert hat: »o imitatores, servom pecus« – »O ihr Nachahmer, ihr Sklavenherde!<sup>17</sup>

Horaz, 65 v. Chr. in Lukanien (der heutigen Basilikata) geboren, fungiert als Stichwortgeber eines neuen literarischen Selbstbewusstseins der Römischen Republik, das seinen Ausdruck vor allem auf dem Gebiet der Rhetorik findet. Wie die Komödie, so ist auch die Rhetorik eines der Beutestücke aus dem geistigen Schatz der Griechen, und noch im weit stärkeren Maße als im Bereich der Poetik wird die Inbesitznahme des griechischen Eigentums durch die Römer hier theoretisch begründet und institutionalisiert. Der Dichter genießt in Rom einen höchst zweifelhaften Stellenwert, denn dem Staatswesen nützt er nicht viel und angesichts seiner meist fragwürdigen (oft eben auch nichtrömischen) Herkunft stehen ihm die angesehenen Karrierewege auch nicht offen. Der Redner dagegen ist von Anfang an *homo politicus*, ein Künstler, der sich nicht nur in die Öffentlichkeit wagt, sondern der die Öffentlichkeit mit seinen Worten formt und gefügig macht. Diese Staatskunst, der sich das römische Patriziat mit Freuden widmet, stammt natürlich von den ja bereits beleuchteten Sophisten und ihren philosophischen Kontrahenten her, also aus dem attischen Staatsleben des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts. Wer sie lernen will – das muss man eigentlich nicht wiederholen –, der sollte also zum einen Griechisch können, zum anderen ein Bildungssystem durchlaufen, das in der typischen Stufung (Elementar-, Grammatik- und schließlich Rhetorikunterricht) in Griechenland erdacht, von den Römern ohne große Abstriche abgekupfert wurde und in

16 Die Deckungsgleichheit beider Verhandlungsgegenstände reicht sogar so weit, dass die geschlossene Gelehrsamkeit des 16. und 17. Jh. (die zum Lateinischen ja noch einen durchaus intimen Zugang hat) die *lex Fabia de plagiaris*, ein Gesetz, das sich zweifelsfrei mit der Versklavung freier Menschen befasste, als ein Urheberrechtsgesetz identifiziert. Vgl. hierzu Nodier: *Questions de littérature légale*, 224.

17 Horaz: *Epistulae* [20 v. Chr.] I, 19, 19.

Rom von griechischen Lehrern organisiert wird.<sup>18</sup> Auch hier stoßen wir dann natürlich wieder auf die unvermeidliche Ambivalenz von Griechenliebe und Griechenverachtung – das hatten wir aber bereits zur Genüge.

Nun geschieht aber auf dem Feld der Rhetorik etwas Neues. Am Beispiel der *Adelphoe* ließ sich mehr oder weniger deutlich erkennen, dass das Kopieren griechischer Vorlagen bislang im Grunde auf einer stillschweigenden Übereinkunft beruhte. Jeder weiß, woher die Texte eigentlich stammen, niemand scheut sich, seine Vorlagen auch beim Namen zu nennen; die Frage nach der ›Originalität‹ resp. nach dem ›Wert‹ einer Schöpfung, die mehr oder minder Abschrift ist, wagt aber niemand wirklich ernsthaft zu stellen, denn die Antwort wäre – wie Terenz uns belehrt hat – dem römischen Selbstwertgefühl alles andere als zuträglich. Dies ändert sich nun mit dem Aufkommen einer dezidiert auf nationale Eigenständigkeit bedachten Kunstform, als welche sich die Rhetorik seit Cicero (*De oratore* bzw. *Orator*, 55 bzw. 46 v. Chr.) versteht. ›Nationale Eigenständigkeit‹ – damit ist nicht gemeint, dass man jetzt die griechischen Philosophen und Redner aus der Stadt jagt (worüber in Senatsdebatten allerdings tatsächlich nachgedacht wird<sup>19</sup>); auch hören die römischen Redner nicht urplötzlich auf, sich an den griechischen Idealformen, der Stilistik, Topik, Redegliederung etc. zu orientieren. Man kopiert immer noch; man nennt das nur jetzt anders, nämlich *imitatio*, ›Nachahmung‹.<sup>20</sup> Die *imitatio* stellt – neben der theoretischen Unterweisung (*ars*) und der Übung (*exercitatio*) – einen zentralen Baustein rhetorischer Pädagogik dar. Die *Rhetorica ad Herennium* (Anfang des 1. Jh. v. Chr.), einer der Gründungstexte der römischen Rhetorik, versteht

18 Zu den historischen und politischen Voraussetzungen der römischen Rhetorik sei immer noch verwiesen auf Fuhrmann: *Die antike Rhetorik*, 42–51.

19 Vgl. Sueton: *De rhetoribus* I.

20 Die geistesgeschichtliche Datierung des literarischen *imitatio*-Konzepts ist natürlich eine durchaus diffizile Angelegenheit. Allerdings herrscht mittlerweile dahingehend Übereinkunft, dass man die epochale Reichweite der *imitatio* auf die klassische und nachklassische Periode beschränkt, während man vor dem 1. Jh. v. Chr. – also etwa auch im Bezug auf Terenz – eher vom Konzept der *interpretatio* zu sprechen geneigt ist. (Worin zum Ausdruck kommt, dass dort die Unterordnung unter die griechische Vorlage eben noch weit stärker ausgeprägt ist.) Zur Datierung der *imitatio* vgl. beispielhaft Flashar: *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, 201–219. Zur Differenzierung von *interpretatio* und *imitatio* vgl. Reiff: *Interpretatio, imitatio, aemulatio*. Zur allgemeinen Einführung in die Geschichte des *imitatio*-Gedankens vgl. De Rentiis/Kaminski: ›*Imitatio*‹, sowie Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*.

darunter Folgendes: »Die Nachahmung ist das Mittel, durch das wir mit gewissenhafter Überlegung dazu gebracht werden, daß wir irgendwelchen Männern beim Reden ähnlich zu sein vermögen.«<sup>21</sup> Zugegeben: Das klingt noch nicht sonderlich spektakulär. Gleichwohl verbirgt sich in dieser Formulierung ein konzeptueller Umbruch, denn in jenem Moment, in dem in Rom offen über die Nachahmung gesprochen wird – wir bewegen uns da bereits tief im ersten vorchristlichen Jahrhundert –, geht es alsbald um das Problem, wie die römische Literatur einerseits ihre Ausrichtung auf die ›Alten‹, die *veteri*, behalten und kultivieren kann, ohne dadurch andererseits für immer auf Eigenständigkeit verzichten zu müssen.<sup>22</sup> Zugespitzt: Wie läßt sich die imperiale Vormachtstellung Roms auf literarischem Terrain verteidigen?

Die programmatischen Vordenker der rhetorischen Nationalverteidigung sind – neben Horaz – Cicero und Quintilian (35 – ca. 96 n. Chr.). Alle drei sehen im Prinzip der *imitatio veterum* (der »Nachahmung der Alten«) den zentralen Baustein für die Schaffung eines neuen römischen Stils; alle drei machen zugleich aber auch deutlich, dass ›Nachahmung‹ eben nicht gleich ›Nachahmung‹ ist. Die bereits zitierte Horaz-Stelle, in der von den *imitatores* als ›Sklavenherde‹ die Rede ist, hat in dieser Unterscheidung von ›richtiger‹ und ›falscher‹ resp. ›guter‹ und ›schlechter‹ Nachahmung ihren eigentlichen Ort – und bezieht sich natürlich auf die letztere Variante. Eine sklavenhafte *imitatio* zeichnet sich dabei dadurch aus, dass sie ganz an der Oberfläche bleibt, dass sie ihr Vorbild nur äußerlich nachzuahmen vermag. Im Zusammenhang wird das Verdikt des Horaz über diese Spezies der Nachahmer verständlich:

Ja wie denn? Wenn jemand da mit düsterer Miene, finster, barfuß, mit seiner schmalen Toga durch des Schneiders Hilfe ›Cato‹ spielen will, repräsentiert er dann auch schon Catos Tugenden und Sittenstrenge? Jarbita wollte Timagenes mit seiner Rede gleichkommen, aber er zerbarst dabei, während er sich anstrengte, um als gebildet, und Verrenkungen machte, um als wortgewandt zu gelten. Ein Vorbild, dessen Fehler leicht nachahmbar sind, bringt zu Fall. Würde ich durch Zufall eine blässere Farbe bekommen, dann würden sie Kümmeltee trinken, der blaß macht. O ihr Nachahmer, ihr Sklavenherde!<sup>23</sup>

21 Nüßlein (Hg.): *Rhetorica ad Herennium* I/3, 11.

22 Zu diesem Problem ausführlich Vogt-Spira: *Literarische Imitatio*.

23 »quid? si quis voltu torvo ferus et pede nudo / exiguaeque togae simulet textore Catonem, / virtutemne repraesentet moresque Catonis? / rupit Iarbitam Timagenis aemula lingua, / dum studet urbanus tenditque disertus haberi. / decipit exemplar vitii imitabile: quodsi / pallerem casu, biberent exsangue cuminum. / o imi-

Dies also die ganze Passage. Es ist deutlich erkennbar, dass Horaz das *imitari* hier auf eine Dichtung bezieht, die mit der Geste bereits die Gesinnung, mit dem Körper bereits die Seele und mit der Form bereits die Würde des von ihr nachgeahmten Vorbildes zu besitzen glaubt. Auf diesem Wege wird das natürlich nichts mit einer souveränen Nationaldichtung. Deren Kunst liegt eben nicht im bloßen Abkupfern, sondern in einem freien und offensiven Umgang mit den Klassikern, deren Redestil man sich ›anverwandelt‹.

Das ist nun wiederum eine ganz andere Geschichte: Etwas ›sich anverwandeln‹, das heißt ja, über einen eigenen Standpunkt zu verfügen, von dem aus man sich der Tradition, dem rhetorischen Ideal, nähern kann. Ein solches ›Imitat‹ ist also etwas aufwendiger zu denken als eine Kopie; genau genommen soll es sich hierbei nicht um ein ›Abbild‹, sondern um eine ›Darstellung‹ handeln. Cicero hat das in seinem Dialog *De oratore* (55 v. Chr.) präzise ausgeführt:

Lass dies den ersten meiner Ratschläge sein, dass wir dem Schüler zeigen, wen er nachahmen soll und dies in einer Weise, dass er den besten Qualitäten dessen, den er nachahmt, besonders nacheifert. Lass sodann praktische Übung hinzutreten, in der er jenen, den er sich erwählt hat, nachahmend neu ersinnt und so ihm Ausdruck verleiht, nicht allerdings, wie ich es schon oft bei vielen Nachahmern bemerkt habe, die in der Nachahmung jene Charakteristika verfolgen, die einfach nachzubilden sind, oder gar jene, die abnorm oder gar fehlerhaft sind.<sup>24</sup>

Imitatio ist folglich nicht nur ›Nachahmung‹, sondern steht für die ›Auslese in der Nachahmung‹. (Hierin verrät sie ihre Abkunft vom aristotelischen Postulat der *mimesis*, das allerdings noch ganz auf eine Nachahmung der Natur ausgerichtet war.) Die ›Auslese in der Nachahmung‹ aber ist die Kunst, die den platten vom guten Redner und den Sklaven vom freien Römer unterscheidet. Wer nicht begreift, dass man die Vorbilder nicht nachahmt, um das Alte undifferenziert zu wiederholen, der wird nie über die Tradition hinausgelangen, sondern sich im Gegenteil

tatores, servom pecus, ut mihi saepe / bitem, saepe iocum vestri movere tumultus!«  
(Horaz: *Epistulae* I, 19, 19)

24 »Ergo hoc sit primum in praeceptis meis, ut demonstramus, quem imitetur atque ita, ut, quae maxime excellent in eo, quem imitabitur, ea diligentissime persequatur; tum accedat exercitatio, qua illum, quem delegerit, imitando effingat atque exprimat, non ut multos imitatores saepe cognovi, qui aut ea, quae facilia sunt, aut etiam illa, quae insignia ac paene vitiosa, consecantur imitando.« (Cicero: *De oratore* II, 22)

lächerlich machen. Er kennt seinen Rhetor nicht, sondern ›öffit‹ ihn bloß nach – und mit ihm alle seine Fehler. Der ciceronische Idealschüler hingegen weiß, dass es bei der *imitatio* nicht darum geht, sich »wie Demosthenes auszudrücken«, sondern »sich in der Weise des Demosthenes auszudrücken«, wie es ein (fälschlicherweise) dem Dionysios von Halikarnassos zugeschriebenes Traktat aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert formuliert.<sup>25</sup> Erst wenn man sich dieses Unterschiedes bewusst wird, lässt sich verstehen, warum die römische Rhetorik davon ausgeht, dass sie in der Nachahmung der Griechen etwas Neues gestalten kann. Der Nachahmer filtert die qualitätvollen Elemente des Nachgeahmten heraus und verbessert das sprachliche Vorbild in dessen eigenen Zügen, und so ist es ihm letztthin auch möglich, aus einem sklavischen Abhängigkeitsverhältnis heraus in den Wettbewerb zu den Klassikern zu treten. Diese Konkurrenzfähigkeit mit der Tradition ist das zentrale Anliegen des *imitatio*-Gedankens, auch wenn sich der Aspekt des ›nachahmenden Wettewfers‹ später begrifflich abkoppeln (und dann *aemulatio* heißen) wird.<sup>26</sup> Die Alten haben das Patentrecht, schön und gut. Aber: »nihil est enim simul et inventum et perfectum« – »nichts ist im Moment seiner Erfindung auch schon vollendet«, wie es bei Cicero heißt.<sup>27</sup> Auf diese Weise kann man durchaus weiterhin den Griechen ihren Tribut zollen und sich ihrer bedienen – als übermächtige Gegner auf dem Feld der Sprachkunst muss man sie dennoch nicht mehr fürchten, denn indem man ihnen nacheifert, begegnet man ihnen auf Augenhöhe und vermag womöglich sogar über sie hinauszuwachsen.<sup>28</sup>

Als bedeutendstes Produkt eines solchen Wettstreits ist zweifellos die *Aeneis* (30–19 v. Chr.) anzusehen, ein Werk, das seine griechische Konkurrenz – Homer – nicht erst beim Namen nennen muss und bereits vor seiner Veröffentlichung als Herausforderer der *Ilias* (8. Jh. v. Chr.) ge-

25 *Ars Rhetorica*, in den *Opuscula* des Dionysios II, 373, 16–19.

26 Das Lateinische kommt damit der Differenzierung nach, die im Griechischen bereits geleistet worden war: Das Griechische stellt im gleichen Kontext der Nachahmung (*mimesis*) den Wettewfer (*zélōs*) zur Seite; eine Unterscheidung, der die hellenischen Rhetoriker in der Regel Folge leisten, während die römische Rhetorik noch lange Zeit *imitatio* und *aemulatio* weitgehend synonym verwendet.

27 Cicero: *Brutus* [46 v. Chr.], XVIII, 71.

28 Diesem Enthusiasmus wird dann erst Quintilian Einhalt gebieten, der davon ausgeht, dass »niemand mit dem auf gleicher Höhe zu sein vermag, in dessen Fußspuren er stets glaubt treten zu müssen; mit Notwendigkeit bleibt immer jener zurück, der folgen muss.« (Quintilian: *Institutionis oratoriae* X, 2, 10)

handelt wird.<sup>29</sup> Vergil verfasst dabei nicht einfach das römische National-epos, sondern er konzipiert die *Aeneis* ganz bewusst als nationale Überbietung griechischer Dichtung, indem er die zentralen Szenen und Handlungsmomente der homerischen Epen aufgreift und diese in transformierter Gestalt dem eigenen Werk einpasst. Nicht nur für Vergil selbst, auch für die Rezeption der *Aeneis* durch die öffentliche Kritik stellt diese literarische Erschaffung Roms aus dem Geist der Griechen einen Grenzgang dar: an der Eigenständigkeit und poetischen Größe Vergils hängt ja das Selbstwertgefühl der gesamten römischen Nation. Entsprechend ist auch der Wettstreit zwischen Vergil und Homer für die Römer keine theoretische Angelegenheit, sondern Grundlage jeder gehobenen Bildung – die vergleichende Lektüre der homerischen Epen und der *Aeneis* bildet die Basis des römischen Grammatikunterrichts. Dort seziert man den Gründungsmythos des Römischen Reiches bis in die kleinsten Details, man nimmt zur Kenntnis, wo Vergil sich in welcher Weise bei Homer bedient hat, und diskutiert natürlich, ob der Römer aus diesem Nachahmungsgefecht als Sieger hervorgegangen ist oder nicht.

In diesen Diskussionen spiegeln sich also noch einmal, mit gehöriger Verspätung, jene Konfliktpositionen wider, die wir in ähnlicher Form auch schon bei Terenz aufgearbeitet sahen. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die wirklich auf dem Prinzip eines unveräußerlichen (also: stehlbaren) literarischen Eigentums beharren – die *obtrectatores*, die ›Neider‹ Vergils, die die Homer-Entlehnungen durchweg als *furti*, also als ›Diebstähle‹ bewerten. Sueton erwähnt in seiner Vergil-Vita (2. Jh. n. Chr.) etwa ein *Homoiotétôn* (›Ähnlichkeiten‹) betiteltes achtbändiges Werk des Quintus Octavius Avitus, das mit nichts anderem beschäftigt sei als mit der Aufschlüsselung all jener Verse, die Vergil bei anderen Autoren entliehen habe.<sup>30</sup> Einem besonders hartnäckigen *obtrector*, Evangelus mit Namen, begegnen wir auch in den *Saturnalien* des Macrobius (vermutlich Anfang des 5. Jh. n. Chr.), wobei die Vorwürfe gegen Vergil hier noch weiter reichen: Nicht allein, dass dieser hemmungslos gestohlen habe; nein, er habe nicht einmal gewusst, was eigentlich stehleenswert gewesen sei, denn er, der venezianische Bauernsohn, habe keine Ahnung von griechischer Stilistik gehabt und somit nicht einmal die Grundanforderungen erfüllt, um eine ordentliche ›Nachahmung‹ zu betreiben. Dem

29 Vgl. Schmit-Neuerburg: *Vergils Aeneis*, 2.

30 Sueton: *Vita vergili*, 45.

widerspricht aber im selben Text sogleich Eustathius, ebenfalls ein Grieche – und dessen Worte sind natürlich Balsam für die römische Seele:

Evangelus, hüte dich vor dem Gedanken, dass irgendein griechischer Schriftsteller, wie bedeutend auch immer, so viel aus dem Quell des Griechischstudiums gezogen hätte wie es Vergil seine Begabung und Vernunft zu erschließen und in seinem Werk Gestalt zu geben ermöglichten. Neben der Überfülle an philosophischer und astronomischer Lehre [...] finden sich noch andere und keinesfalls unbedeutende Dinge, die er den Griechen entlehnt und in seine Gesänge eingearbeitet hat, als ob sie dort ihren eigentlichen Ursprung hätten.<sup>31</sup>

Im Anschluss daran wird Eustathius seitenlang Beispiel an Beispiel aneinanderreihen, um den Beweis zu führen, wie genau Vergil Homer verstanden und – zum Teil wortwörtlich – ins Lateinische übertragen hat. Daraus erwächst diesem aber eben kein Tadel mehr; vielmehr wird die Vielzahl der Entlehnungen gerade als Beweis der Meisterschaft Vergils gewertet; eine Meisterschaft, die dadurch ausgewiesen wird, dass die lateinische Kopie nun als das eigentliche Original erscheint. Wer die Kunst der *imitatio* richtig beherrscht, der vermag die Zeit zu verkehren und das Spätere als das Frühere erscheinen zu lassen.

Insofern die *imitatio* also nicht als schlichte ›Übernahme‹, sondern als eine Form der ›Darstellung‹ begriffen wird, die an ihrem Gegenstand die charakteristischen Wesenszüge herausarbeitet und ihn damit vervollkommenet, ist klar, dass sie sich nicht mehr unter dem Stichwort des ›Plagiats‹ verrechnen lassen will. So folgert auch das sowohl Dionysios (2. Jh. n. Chr.) wie Longin (3. Jh. n. Chr.) zugeschriebene und nachweislich von keinem der beiden stammende Traktat *Vom Erhabenen*, nachweislich eine der wirkungsmächtigsten Poetiken der Kaiserzeit: »Solches Entleihen ist kein Diebstahl, sondern gleicht der Abbildung schöner Gestalten in plastischen und anderen Kunstwerken.«<sup>32</sup> Mit der Etablierung der *imitatio* als Kernprinzip der rhetorischen Schulung entledigt sich die römische Literatur demnach per Handstreich ihres schlechten Gewissens. Mehr noch: Wo einst die römische Verspätung auf dem Feld der Kultur

31 »Cave, inquit, Evangele, Graecorum quemquam vel de summis auctoribus tantam Graecae doctrinae hausisse copiam credas, quantam sollertia Maronis vel adsecuta est vel in suo opere digessit. Nam praeter philosophiae et astronomiae amplam illam copiam, de qua supra disseruimus, non parva sunt alia quae traxit a Graecis et carmini suo tamquam illic nata conseruit.« (Macrobius: *Saturnalia* V, 2)

32 »ἔστι δ' οὐ κλοπή τὸ πράγμα, ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν εἰδῶν ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις.« (*Peri hypsous* XIII, 4)

bisweilen bedauernswert erschien, dort entdeckt das neue literarische Selbstbewusstsein Roms nun auch die Vorzüge dieser Spätzeit:

Außerdem ist die Situation des letzten am besten: vorbereitet findet er die Worte, die anders angeordnet ein neues Aussehen gewinnen. Und nicht legt er an sie Hand wie an fremdes Eigentum: sie sind nämlich Allgemeingut.<sup>33</sup>

Kunstvoller gestaltet Seneca diesen Gedanken nochmals im sogenannten »Bienengleichnis«<sup>34</sup> aus:

Die Bienen, wie man sagt, müssen wir nachahmen, die umherfliegen und die zur Honiggewinnung geeigneten Blüten aussaugen, sodann, was sie eingebracht haben, ordnen, auf die Waben verteilen [...].<sup>35</sup>

Literatur in Zeiten der Nachahmung ist also eine Blumenlese, ein *florilegium*: Wer fleißig sammelt und sich bei den besten Autoren bedient, der wird schon etwas Neues, Schönes und seinerseits Nachahmenswertes zustande bringen. Dahinter verbirgt sich freilich kein postmodernes Literaturverständnis – gemeint ist natürlich immer noch eine innere, eine »nachfühlende« *imitatio*. Eine gewisse Dreistigkeit im Einzelfall schließt das gleichwohl nicht aus; gerade unter den nachrangigen Dichtern, den *poetae minores*, finden sich immer wieder Texte, die von einer doch sehr eigenen Auslegung des *florilegium* zeugen. Wenn sich etwa der Verfasser der *Ciris* (1. Jh. n. Chr.), eines fälschlicherweise Vergil zugeschriebenen Kleinepos, mehr als ein Viertel seiner Verse aus dem Korpus anderer Autoren zusammenstiehlt,<sup>36</sup> dann kann man das sicher nicht mehr als einen Wettstreit auffassen. Zumindest nicht als einen fairen.

33 »Praeterea condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent. Nec illis manus incit tamquam alienis; sunt enim publica.« (Seneca: *Epistulae morales* [62/63 n. Chr.], 79, 6)

34 Erstmals dokumentiert ist das Gleichnis im 1. Jh. v. Chr. bei Lukrez (*De rerum natura* III, 11f.), in der Folge findet es sich auch bei Horaz (*Carmina* [23 v. Chr.] IV, 2, 27ff.); von Seneca ausgehend gelangt es dann zu Macrobius (*Saturnalien* I, 1), und taucht danach erst wieder im 12. Jh. (bei Johannes von Salisbury und Peter von Blois), schließlich bei Petrarca (*Epistolae familiares* I, 8, 1364), Erasmus (*Ciceronianus*, 1528), Ronsard (*Sonnet à ...M. des Caurres*, 1575) und Montaigne (*De l'institution des enfants*, 1580) auf. Ausführlich hierzu: von Stackelberg: *Das Bienengleichnis*.

35 »Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt [...].« (Seneca: *Epistulae morales*, 84, 3)

36 Eine genaue Zusammenstellung der Entlehnungen findet sich in der von Emil Bährens herausgegebenen Sammlung der *Poetae Latini Minores*.

*Von Mann zu Frau zum Mann – gestohlene Libido*

Den Hauptgefechtsplatz der *imitatio* bildet freilich die Lyrik. Sehr großzügig bedienen sich etwa die horazischen Oden bei griechischen Vorlagen, vorzugsweise natürlich aus dem »Kanon der Neun«, den die Bibliothekare von Alexandria aus dem lyrischen Textkorpus der Griechen zusammengestellt hatten.<sup>37</sup> Nun wird hierbei meist nicht »wortwörtlich« übersetzt (zumindest nicht großflächig), wohl aber übernimmt man Topoi, Aufbau oder Diktion, gelegentlich auch alles zusammen – und des Öfteren geschieht dies nicht ohne Hintergedanken, denn gerade dort, wo wir uns mehr oder weniger frei von den Sorgen des imperialen Alltags wähen, im Gedicht, finden wir uns unversehens im griechisch-römischen Kulturkampf wieder. Nehmen wir als Beispiel folgende Horaz-Ode:

Siehst du, wie auf da ragt, im hohen Schnee hellweiß,  
Soractes Berg?<sup>38</sup> Wie schon nicht mehr ertragen ihre Last  
Die Wälder schwerbedrängt? Und wie im Frost  
Die Flüsse stille stehn, im beißenden?  
Vertreib die Kälte, Hölzer auf den Herd  
In Fülle lege nach und reichlicher  
Bring hervor vier Jahre alten aus dem sabinischen,  
o Thaliarch, Wein aus doppelhenkligem Krug!  
Was sein mag morgen, vermeide zu fragen, und  
Jeden Tag, den das Schicksal dir schenken wird, dem Gewinne  
Zähle ihn zu, und ja nicht die süßen Spiele der Liebe  
Verschmähe, Knabe, noch die Tänze,  
solang deiner grünenden Blüte das Grauhaar noch fern ist,  
das grämliche. Jetzt: das Marsfeld und die Spielgefilde,  
leis auch, wenn die Nacht fällt, das Flüstern,  
nach der Verabredung soll es wiederkehren zur festen Stunde;  
jetzt auch aus dem Versteck verräterisch im verborgenen  
Winkel des Mädchens verführerisch Lachen,  
das Pfand auch, entrissen ihren Armen  
oder dem Finger, der schwach nur es festhält.<sup>39</sup>

37 Bei den neun kanonisierten Lyrikern handelt es sich um Alkman, Sappho, Alkaios, Anakreon, Stesichoros, Ibykos, Simonides, Pindar und Bakchylides.

38 Das ist der in Kampanien gelegene Monte Soratte.

39 »Vides ut alta stet nive candidum / Soracte nec iam sustineant onus / silvae laborantes geluque / flumina constiterint acuto? / dissolve frigus ligna super foco / large reponens atque benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, me-

Die Teilvorlage dieses Gedichtes findet sich in den Weinliedern des Alkaios von Lesbos (ca. 630 – ca. 580 v. Chr.), die Horaz in mehrfacher Hinsicht nutzt. Zum Ersten formal, denn er hält sich an das alkaische Metrum; zum Zweiten topologisch, denn nicht nur verbindet er wie Alkaios den Topos des Jugendpreises mit dem Bild des Weines und der Besinnung auf das gegenwärtige Beisammensein, sondern er gliedert seinen Text auch einigermaßen analog zur Vorlage; zum Dritten aber wird Alkaios hier wirklich zum Zeilenstifter, denn die Eingangsstrophen seines Gedichtes lauten ›wohlübersetzt‹ etwa so:

Der Himmel regnet, Sturm schickt uns Zeus herab,  
zu Eis erstarrt vor Frost ist der Flüsse Lauf,  
[die nächsten beiden Zeilen sind nicht erhalten]

Vertreib die Kälte, schüre das Feuer nach,  
und geiz nicht, wenn du heute den Trunk mir mischst  
von süßem Wein, und in den Nacken  
lege mir, Knabe, ein weiches Kissen.<sup>40</sup>

Die lyrische *imitatio* wagt sich hier, wie zu sehen ist, durchaus nahe an das Original heran. Dabei übernimmt sie dasjenige, was ihr schicklich erscheint, wortwörtlich – und streicht dasjenige, was sie dem römischen Ohr nicht zumuten will: den Knaben, der bei Horaz ja erst in den Folgestrophen auftritt und dort eine Belehrung erfährt – auch bezüglich der Damenwelt. Wenn indes Alkaios in den Folgestrophen vom »Jung-Sein« spricht, das er mit seinem Zechpartner Melanippos betrinken möchte, dann ist dabei erwartungsgemäß von Mädchen nicht die Rede. Die gibt es nur bei Horaz, der mit der auf Lesbos kultivierten gleichgeschlechtlichen Liebe nicht allzu viel anfangen kann und sie deswegen übertüncht, gleichwohl ohne darüber das poetische Muster zu verwerfen. Nachah-

rum diota. / perimite divis cetera, qui simul / stravere ventos aequore fervido / deproeliantis, nec cupressi / nec veteres agitantur omni. / quid sit futurum cras, fuge quaerere, et / quem Fors dierum cumque dabit, lucro / adpone, nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas, / donec virenti canities abest / morosa. nunc et campus et areae / lenesque sub noctem susurri / conposita repetantur hora, / nunc et latentis proditor intumo / gratus puellae risus ab angulo / pignusque dereptum lacertis / aut digito male pertinaci.« (Horaz: *Carmina* I, 9, Übersetzung nach Bernhard Kytzler.)

<sup>40</sup> »Τει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας / χεῖμων, πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ῥόαι / [...] / κάββαλλε τὸν χεῖμων' ἐπὶ μὲν τίθεις / πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως / μέλιχρον, αὐταρ ἀμφὶ κόρσαι / μόλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον.« (*Alkaios*, 63 [90 D])

mung avanciert hier also zu einem Akt der moralischen Zensur: Einer lateinischen Dichtung würdig sind der Vers, die Bildlichkeit und das Kompositionsvermögen der Griechen. Das übernimmt man. Die Kulturwerte jedoch, die von der griechischen Lyrik transportiert werden, kommen in der *imitatio* auf den Prüfstand und werden, so als unverträglich empfunden, herausgefiltert. An Raffinesse überboten wird Horaz in dieser Hinsicht nur noch von Catull (84/82 – ca. 54/52 v. Chr.), der sich an einer sapphischen Ode über die Eifersucht vergreift. Das Original (entstanden zu Beginn des 6. Jh. v. Chr.) lautet folgendermaßen:

Scheinen will mir, daß er den Göttern gleich ist,  
jener Mann, der neben dir sitzt, dir nahe  
auf den süßen Klang deiner Stimme lauscht und,  
wie du voll Liebreiz  
ihm entgegenlachst: doch, fürwahr, in meiner  
Brust hat dies die Ruhe geraubt dem Herzen.  
Wenn ich dich erblicke, geschiehts mit einmal,  
daß ich verstumme.  
Denn bewegungslos liegt die Zunge, feines  
Feuer hat im Nu meine Haut durchrieselt,  
mit den Augen sehe ich nichts, ein Dröhnen  
braust in den Ohren,  
und der Schweiß bricht aus, mich befällt ein Zittern  
aller Glieder, bleicher als dürre Gräser  
bin ich, bald schon bin einer Toten gleich ich anzusehn ...  
Aber alles muß man ertragen, da doch  
[Der Schluss der Ode ist nicht erhalten]<sup>41</sup>

Catull macht daraus Folgendes:

Göttergleich, so will es mir scheinen, ja der,  
Steht noch über Göttern – wenn dies kein Frevel –  
Wer des öftern dir gegenüber sitzt, dich  
Ansieht und hört, wie

41 »Φαίüεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν' ὦνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι / ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνείσας ὑπακούει / καὶ γελαίσας ἰμέροεν, / τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στηθεσιν ἐπτόαισεν, / ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνας οὔδεν ἔτ' εἴκει, / ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσα ἔαγε, / λέπτον / δ' αὐτικά χρώ πῦρ ὑπαδεδρομήκεν, / ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμβεισι δ' ἄκουσαι / ἅ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομ' αἰ ...« (*Sappho*, 25 [Fragment 2D])

## Leseprobe

Reizend süß du lachst, was mich Armen aller  
Sinne gleich beraubt; denn wenn ich einmal dich  
Nur erblicke, Lesbia, kann ich nicht mehr sprechen  
[Zeile fehlt]

Schwer und lahm wird mir dann die Zunge, wie von  
Flammen, so durchrieselt es mich. Die Ohren  
Klingen mir und brausen. Es wird mir schwarz wie  
Nacht vor den Augen.

Mußezeit bekommt dir nicht gut, Catullus,  
Muße macht zu dreist dich und übermütig.  
Muße hat schon glückliche Herrn und Städte  
Völlig vernichtet.<sup>42</sup>

Deutlich erkennbar ist der Parallellauf der ersten drei Strophen – hier ist nahezu alles griechisch-lateinische Übersetzungsarbeit gewesen. Neu ist indessen die letzte Strophe, die das Ich aus der Schwermut der Eifersucht zu reißen versucht, indem sie es an die Fatalität und die Zerstörungskraft dieses Leidens gemahnt. (Man hat da unwillkürlich Troja vor Augen.) Dies ist aber keineswegs das eigentlich Interessante: Der gebildete Catull-Leser, der das sapphische Original kennt, weiß natürlich auch, um was für eine Eifersuchtskonstellation es sich hier eigentlich handelt. Das lyrische Ich, das beobachtet, wie die geliebte Frau sich den »göttergleichen« Mann gefügig macht und ihm zugleich verfällt – dieses lyrische Ich ist bei Sappho ein weibliches Ich, was spätestens die Zeile »tethnákên [...] phaínom' ai« – »bin einer Toten gleich ich anzusehen« – dann auch grammatikalisch belegt. Dafür aber hat Catull keine Verwendung, und so schreibt er sich ganz ungeniert selbst in dieses Dreiecksverhältnis hinein. Die (im Gesamtwerk sehr typische) Selbstanrede des Ichs – »Catulle« – hat hier also einzig und allein den Zweck, die Liebe auf Lesbos dem römischen Beziehungskodex zu unterwerfen, und so stiehlt hier nicht nur ein Römer einen griechischen Text, sondern auch ein Mann einen weiblichen Eros. Die ersehnte »Lesbia« steht nicht länger zwischen dem männlichen Begehren und dem weiblichen Gesang; sie ist zum Streitobjekt zweier Männer geworden.

42 »Ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos, / qui sedens adversus identidem te / spectat et audit / dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi: nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suo / tintinant aures, gemina et teguntur / lumina nocte. / otium, Catulle, tibi molestumst: / otio exultas nimiumque gestis: / otium et reges prius et beatas / perdidit urbes.« (*Catull*, 67 [51])

*Die Geschichtsschreibung als Krisengebiet der imitatio*

Der Siegeszug der *imitatio* hinterlässt das Feld der römischen Dichtung also scheinbar als einen Raum ohne Eigentum. Mussten literarische Erzeugnisse schon vorher ohne wirksamen rechtlichen Schutz auskommen, so lässt sich vor dem Hintergrund einer kulturpolitisch motivierten und ausgefeilten Nachahmungspoetik dem geistigen Diebstahl nun nicht einmal mehr ein echter moralischer Vorwurf machen. Wer immer auch sich literarisches Eigentum ›leiht‹ – gleich ob von Griechen oder von Römern –, der tut dies im Bewusstsein einer qualitativen Verbesserung des Entliehenen. Dabei spiegelt das poetische Programm den tatsächlichen juristischen Sachverhalt: Jeder, der seinen Gedanken eine schriftliche Form gibt und diese veröffentlicht, sie also auf den Markt wirft, hat bereits seine Exklusivrechte verwirkt und der Weiterverarbeitung seines Textes indirekt zugestimmt.<sup>43</sup>

Was aber der Poesie recht und billig erscheint, ist es der Wissenschaft noch lange nicht. In der Folge wird insbesondere auch die römische Geschichtsschreibung vom Virus der *imitatio* befallen – ganz offensichtlich nach einem allzu engen Kontakt mit den Rhetorikern.<sup>44</sup> Auch die Historiker beginnen nun zu ›imitieren‹ – zunächst nur den Duktus, später aber auch die *res*, also die historischen Befunde. So schreibt Livius in großem Stile bei Polybios ab, Tacitus und Sueton stehlen bei Plutarch, Capitolinus plündert Herodian, aus den Dieben werden natürlich auch selbst wieder Bestohlene und so weiter und so fort, bis sich schließlich – zum Ende des Römischen Reiches hin – eine Historiografie etabliert hat, die ihre Wissenschaftlichkeit nicht mehr wirklich nachweisen kann. Um der entrüsteten Stimme des 19. Jahrhunderts ob dieser Geschichtswilderei einmal Gehör zu verschaffen:

Es ist eine durch den allgemeinen Sittenverfall verschuldete Ausartung, wenn spätere Antiquare wie Nonius und Macrobius erwiesenermassen ihre Hauptquellen *verheimlichen*, bei den byzantinischen Chronisten unter einander ein völliger Kommunismus herrscht, der sich auch auf die ältere Litteratur ausdehnt.<sup>45</sup>

Ganz so schlimm verhält es sich dann doch nicht; allerdings ist die Geschichtsschreibung als literarische Gattung wirklich just der Fall, an dem

43 Dziatzko: *Autor- und Verlagsrecht*, 559–576.

44 Hierzu ausführlich: Peter: *Die geschichtliche Litteratur*, 179–275.

45 Ebd., 254.

die Ideologie der *imitatio* an ihre Grenzen stößt. Der antike Historiker will ja sein Publikum davon überzeugen, dass das, was er erzählt, nicht nur *möglich*, sondern auch *wirklich* gewesen ist. Dazu aber braucht er Augenzeugen, Textzeugen, Gewährsmänner; zwischen seiner Erzählung und dem, was dort erzählt wird, muss sich also irgendwo jemand finden, für den die Geschichte nicht nur Erzählen, sondern auch Erleben war. Ist dieser Jemand nicht er selbst, dann braucht er Quellen, die die Wirklichkeit seiner Erzählung garantieren. Lässt er aber im Rausche rhetorischer Begeisterung auch noch die Quellenangaben weg, dann kann sein Leser nur noch zwei Schlüsse ziehen: Entweder war der Autor selbst dabei oder sein Text hat keinerlei wissenschaftliche Autorität. Für einen »seriösen« Universalhistoriker wie den älteren Plinius stellt die Rhetorisierung der Geschichtsschreibung dementsprechend nichts weniger als das Einfallstor einer wissenschaftlichen Korruption dar. Mehr als dies: Sie macht aus der Geschichte ein Geschäft, ein schmutziges Geschäft.

Es ist nämlich nur recht und billig, wie ich meine, und bezeugt anständige Ehrlichkeit, einzugestehen, wem man etwas zu verdanken hat, nicht etwa so zu handeln wie viele derer, mit denen ich mich befaßt habe. Denn Du mußt wissen, daß ich beim Vergleich der Gewährsmänner die Beobachtung gemacht habe, daß von den Neuesten gerade die Zuverlässigsten ihre Vorgänger ohne Zitierung wörtlich abgeschrieben haben; nicht wie Vergil aus dem durchaus löblichen Bestreben, mit ihnen in Wettstreit zu treten, nicht mit der Aufdringlichkeit Ciceros, der im »Staat« zugibt, daß er sich dem Plato anschließe [...]. Es zeigt wahrlich eine niederträchtige Gesinnung und einen unseligen Geist, sich lieber beim Diebstahl erwischen zu lassen als Geborgtes zurückzuerstatten, besonders dann, wenn man aus dem Nutzen Kapital schlägt.<sup>46</sup>

Plinius kehrt hier wieder zurück zur Vorstellung der Literatur als einer ökonomischen Veranstaltung: Er erinnert daran, dass die munter voneinander abschreibende Textgemeinschaft, zu der sich das Römische Reich entwickelt hat, notgedrungen am Konzept des Urhebers festhalten muss, will sie die junge literarische Blüte nicht verraten und vertrocknen lassen.

46 »est enim benignum, ut arbitror, et plenum ingenui pudoris fateri per quos profeceris, non ut plerique ex iis, quos attigi, fecerunt. scito enim conferentem auctores me deprehendisse a iuratissimis ex proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos, non illa Vergiliana virtute, ut certarent, non Tulliana simplicitate, qui de re publica Platonis se comitem profitetur [...]. obnoxii profecto animi et infelicis ingenii est deprehendi in furto malle quam mutuuum reddere, cum praesertim sors fiat ex usura.« (C. Plinius Secundus der Ältere: *Naturkunde* [80 n. Chr.], 17ff. [praefatio 21ff.])

Der Gedanke dahinter ist recht deutlich zu erkennen: Wer schreibt, der ist auf etwas aus, vielleicht auf Ruhm, auf wissenschaftliche Anerkennung, vielleicht auch nur auf Geld. In jedem Fall misst er seinem Text einen Wert zu und versucht, diesen in irgendeiner Weise zu »kapitalisieren«. Das literarische Rom ist ein Marktplatz, auf dem mit Komödien, Gedichten, Geschichtswerken, mit einheimischer Ware und mit griechischen Importen gehandelt wird – aber auf dem Marktplatz wird eben bezahlt. Wer etwas nimmt, der hat dafür den entsprechenden Preis zu entrichten; Plinius spricht in diesem Zusammenhang von der literarischen *sors*, und *sors*, das meint ein auf Zinsen ausgeliehenes Kapital. Wer sich also Literatur leiht, der ist Teil einer auf stetes Wachstum ausgerichteten Geisteswirtschaft: Was er von anderen nimmt, das mehrt, läutert und vollendet er, streicht seinen Gewinn ein und bezahlt davon dann seine Gläubiger. Natürlich bestehen diese Rückzahlungen immer noch lediglich aus Verweisen, Namensnennungen, Quellenangaben; allein der Vergleich mit der Zinswirtschaft spricht Bände, denn was ist die Folge einer Literatur, die sich andere Texte ausborgt und ihre Quellen nicht nennt, ihre Zinsen nicht zahlt? Die Rezession der Wachstumswirtschaft, das Ende der wundersamen Mehrung antiken Wissens, kurzum: eine Schädigung der gesamten gelehrten Gemeinschaft. Wer sich demnach dem Prinzip der Textverzinsung verweigert, der entbindet die Literatur von ihrer gesellschaftlichen Realität; er kapitalisiert, ohne dass sich der literarische Bestand tatsächlich vermehrt hätte. Der Textdieb produziert Texte ohne Wert, er betreibt literarische Inflation und sorgt somit letztlich dafür, dass die Schriftstellerei – die historiografische insbesondere – allmählich ihren Kredit verspielt. Und wer kauft dann noch 37 Bände einer *Naturalis historia*? Eben.

Aus Sklaven sind Bienen geworden, aus Griechen Römer, aus einem Verdacht eine Tugend. Wir haben die unoriginelle Seite Roms gesehen, ihre Komplikationen wie ihren Enthusiasmus. Wir können die Türe zum Antikenzimmer nun schließen und uns sogleich darüber wundern, wie im Nebenraum sich alles so ganz und gar anders ausnimmt.