



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„*Lusimus* – Die Parodie im pseudovergilischen *Culex*“

verfasst von / submitted by

Thomas Frühwirth

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 338 406

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium  
UF Latein UF Mathematik

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.Prof. Dr. Elisabeth Klecker

## Vorwort

Als ich im Wintersemester 2014/15 am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein ein Seminar zum Thema „Ungeheuerkämpfe im römischen Epos“ unter der Leitung von ao.Univ.Prof. Dr. Elisabeth Klecker besuchte und von den verschiedenen Texten, die thematisiert werden sollten, erfuhr, stach vor allem der für die letzte Einheit anberaumte Text heraus: der Schlangenkampf im *Culex*, jenem pseudovergilischen Machwerk, das schon allein in Inhaltsangaben in diversen Literaturgeschichten mein Interesse geweckt hatte, was mich jedoch noch nicht dazu verleitet hatte, mich intensiver damit zu beschäftigen. Nachdem meine Kommilitoninnen und Kommilitonen, entweder abgeschreckt von Termin oder Thema, nicht dazu referieren wollten, blieb es an mir, mich vor allem mit den parodistischen Besonderheiten des Mückengedichtes auseinanderzusetzen.

Diese erste Recherche, das Interesse für das (oft seltsam) Komische in der Literatur und nicht zuletzt der Drang, zumindest für sich selbst zu einer Antwort auf so viele offen gebliebene Fragen zu finden, denen im Rahmen der Seminararbeit nicht näher nachgegangen werden konnte, bewirkten, dass ich nun, Jahre des Studiums und Monate der weiteren Recherche später, mit dieser Arbeit meinem Studium einen vorläufigen Endpunkt setzen kann.

Die Tatsache, dass als Autor einer Arbeit ein Name genannt wird, verdeckt oft den Fakt, dass ohne die Unterstützung von so vielen Menschen in meinem Leben keine einzige Zeile dieses Textes entstehen hätte können. Diesen Personen und so vielen mehr sei im Folgenden dafür gedankt, dass sie meine Studienzeit in verschiedenster Art durch ihr Wirken bereicherten:

Der Universität Wien, insbesondere der Fakultät für Mathematik und dem Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein sei für die langjährige Ausbildung und das Öffnen neuer Perspektiven gedankt. Besonders meiner Betreuerin, Frau ao.Univ.Prof. Dr. Elisabeth Klecker bin ich für die umsichtige Betreuung, Hilfestellungen und Anregungen in entscheidenden Phasen meiner Arbeitszeit zu großem Dank verschuldet.

Ein Dank gebührt Mag. Friedrich Fassler, den ich stets sowohl als berufliches als auch als persönliches Vorbild für mich hochhalten werde.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der diversen Bibliotheksstandorte der Universität Wien sowie der Nationalbibliothek Österreich, die mir bei meiner literarischen Tour durch Wien geholfen haben, sei ebenfalls gedankt.

Allen Freundinnen und Freunden, die mir als ein steter Stachel während meiner Studienzeit dienten, wenn ich zu sehr ruhte, sei ein Dank gewidmet in der Hoffnung, sie nicht mit meinen

Sorgen dabei erschlagen zu haben. Besonders möchte ich dabei Clara Anshuber, Michael Fleischanderl, Ines Käferböck und Astrid Reibenwein danken, die mich vor allem in der Endphase immer wieder motiviert, getröstet und auf sonstigem Wege begleitet haben. Letzteren beiden bin ich außerdem dankbar für die Bereitschaft, das Lektorat meiner Arbeit zu übernehmen. Weiters gebührt ein Dank Constantin Stieger, der mir wertvolle Hilfestellungen im Bereich der Gräzistik gab.

Der allergrößte Dank gilt meiner Familie, besonders meinen Eltern, Margit und Gerhard Frühwirth, ohne deren Verständnis, Geduld und Unterstützung nichts von alledem möglich gewesen wäre. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Wien, im Mai 2018

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	5
2. Der <i>Culex</i> als Parodie in der Forschungsgeschichte .....	10
2.1 Interpretationen als Parodie nichtliterarischer Diskurse .....	15
2.2 Interpretationen als literarische Parodie.....	22
2.3 Keine Parodie? .....	30
3. Der <i>Culex</i> als Gesamtparodie gedeutet .....	35
3.1 Parodiebegriff.....	35
3.2 Die Frage der Vorlage.....	44
3.2.1 Stoff.....	45
3.2.2 Form .....	52
3.3 Die Frage der parodistischen Änderung nach WÜNSCH .....	54
3.3.1 <i>Ludus</i> – Das Proömium .....	58
3.3.2 Die Etablierung der bukolischen Welt .....	64
3.3.3 Der Schlangenkampf .....	70
3.3.4. Der Weg durch die Unterwelt .....	82
3.3.5 Der <i>tumulus</i> und die Frage nach der Parodie außerliterarischer Diskurse .....	88
3.4 Die Frage der Ziele der Kritik und Komik.....	91
4. Conclusio.....	97
5. Literaturverzeichnis.....	99
5.1 Primärliteratur .....	99
5.2 Sekundärliteratur .....	102
6. Abkürzungsverzeichnis .....	108
Zusammenfassung .....	110

# 1. Einleitung

Wagt man den Versuch, eine Beschreibung eines literarischen Genres oder Schreibstils historisch aufzuarbeiten, so stößt man unvermeidbar auf einige Schwierigkeiten. Denn im Laufe der Literaturgeschichte verändern sich Gattungsbezeichnungen und -definitionen. Einen solchen Fall bildet die Parodie. Die Schwierigkeit im Begriff Parodie liegt dabei in seiner regionalen und temporären Unterschiedlichkeit: Parodien im etymologischen Sinne gibt es wohl kaum mehr, während sich regional ganz unterschiedliche Traditionsstränge und Stile entwickelten.<sup>1</sup> So etwa meint HERMANN KOLLER, dass „komische, übertreibende Imitationen früherer Dichter“ in der klassischen, griechischen Antike noch nicht der Bezeichnung Parodie genügt hätten, wie er in seiner etymologischen Analyse konstatiert.<sup>2</sup> Ein allgemeines, wissenschaftlich unzureichendes Verständnis davon würde wohl von einem Text ausgehen, der einen bereits bestehenden als Vorlage benutzt und modifiziert, sodass daraus ein komisches literarisches Produkt entsteht.

Probleme mit dieser simplen Definition ergeben sich bereits, wenn man einen komischen Text vor sich hat, der offensichtlich literarische Quellen nutzt – denn schließlich entstehen Texte nicht in einem literarischen Vakuum. Handelt es sich nun zwangsweise um eine Parodie, um einzelne parodistische Elemente in einer Nicht-Parodie, oder weist der Text keine Spuren dieser Schreibhaltung auf? Bei der Suche nach Antworten in der Literaturgeschichte kommt erschwerend hinzu, dass die Parodie selbst und auch ihre Erforschung lange Zeit nur sekundären Charakter innehatten, vor allem während der Romantik, bis schließlich mit den Russischen Formalisten und anderen neueren Ansätzen in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts ein neues Interesse an dem Thema erwachte.<sup>3</sup> Es sind vor allem der „parasitäre“ Charakter<sup>4</sup> der Parodie und die Meinung, dass sie nur davon lebe, der von ihr „befallenen“ literarischen Leistung zu schaden, die die Parodie in ihrer Rezeption immer wieder in der Literaturgeschichte in ein schlechtes Licht stellten. Dies verhinderte lange Zeit eine wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit der Parodie und führte dazu, dass Forschungsarbeit, die die Parodie selbst, ihre textuelle Konstruktion und die Möglichkeit ihrer Analyse untersucht, lange Zeit unterblieb und für manche Texte noch heute zu leisten ist. In der ver-

---

<sup>1</sup> vgl. DENTITH, SIMON: Parody. London: Routledge 2000: 11.

<sup>2</sup> vgl. KOLLER, HERMANN: Die Parodie. Glotta 35 (1956), 17-32: 18.

<sup>3</sup> vgl. MOST, GLENN: Die Batrachomyomachia als ernste Parodie. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): Literaturparodie in Antike und Mittelalter. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15): 29.

<sup>4</sup> etwa bei KOLLER (1956): 19; RIEWALD, JACOBUS GERHARDUS: Parody as criticism. In: Neophilologus 50 (1966), 125-148: 128.

mehrt interdisziplinären Literaturforschung haben sich dabei u.a. Ansätze zur Beschreibung von Parodien durchgesetzt, wie sie THEODOR VERWEYEN und GUNTHER WITTING, zwei der bekanntesten Vertreter der parodistischen Forschung im deutschsprachigen Raum, bieten, und die als erstes wissenschaftliches Begriffsverständnis für die Parodie in dieser Arbeit dienen soll:<sup>5</sup>

Im literarischen Bereich bezeichnet "Parodie" eine Schreibweise, bei der wichtige Elemente der Ausdrucksebene eines Einzeltextes, einer Textgruppe oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um diese Vorlage(n) durch Komisierung herabzusetzen. [...] Erreicht wird die komische Funktion der Parodie durch Übererfüllung (Überzeichnung analog zur Karikatur) und/oder durch Untererfüllung (der sich mit der Vorlage manifestierenden Einstellungen, Werte und Normen).

Ein Text, der die Klassische Philologie dabei vor allem in den letzten Jahrzehnten vermehrt aufgrund parodistischer Interpretationsansätze interessiert, ist der sogenannte *Culex*, jenes 414 Verse umfassende Epyllion<sup>6</sup> der *Appendix Vergiliana*, das lange Zeit einem jungen Vergil zugeschrieben wurde. Da der *Culex* zum Teil noch immer unter einer unverdienten Unbekanntheit leidet, sei hier noch einmal kurz der Inhalt zusammengefasst:

Nach einem Proömium, in dem die Götter Apoll und Pales angerufen, die Programmatik der Dichtung mit dem Wort *lusimus* (Cul. 1) verraten und der Widmungsträger, ein gewisser Octavius, genannt wird, beginnt die eigentliche Erzählung, in der ein älterer Hirte seine Ziegenherde morgens auf die Weide führt. Es folgen eine Beschreibung und ein Lob des Landlebens, die den gesamten Vormittag vereinnahmen, denn zu Mittag beschließt der Hirte, sich im Schatten eines Haines auszuruhen, und schläft ein. Dies bemerkt eine Schlange, die sich ebenso gerade vor der glühenden Mittagshitze verstecken will, und ist im Begriff, den noch immer schlafenden, ahnungslosen Hirten zu attackieren. Ein *culex*, eine Stechmücke, kann den Hirten noch rechtzeitig durch einen Stich ins Augenlid warnen, wird vom schlaftrunkenen Hirten dabei jedoch erschlagen, bevor er auch der attackierenden Wiesenschlange mit einem gezielten Stockhieb den Garaus macht. Abends zurückgekehrt vom Ziegenhüten legt sich der Hirte schlafen, als ihm im Traum die von ihm erschlagene Mücke erscheint und ihren vorzeitigen und unverdienten Tod beklagt. Sie spricht von ihrer Wanderung durch die Unterwelt und den ihr begegnenden Figuren aus Mythos und römischer Geschichte. Von schlechtem Gewissen geplagt errichtet der Hirte ihr ein marmornes Grabmal und setzt ihr ein Epitaph, auf dem der Mücke für ihre Verdienste gedankt wird.

Nach DIETER GÜNTZSCHEL ist das Werk zeitlich zwischen 14 n. Chr., dem Todesjahr von Kaiser Augustus,<sup>7</sup> und 54 n. Chr. einzugrenzen, da er Calpurnius Siculus als Rezipienten des *Culex* annimmt.<sup>8</sup> Und obwohl heutzutage ein Großteil der Forscherinnen und Forscher von der falschen Zuweisung in Vergils Oeuvre ausgehen, so ist die Forschungsgeschichte des *Culex* doch eine recht einseitige: Nachdem bis ins 20. Jahrhundert vor allem die Autorschaft

---

<sup>5</sup> VERWEYEN, THEODOR/ WITTING, GUNTHER: Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen. Paderborn: mentis 2010: 268.

<sup>6</sup> In der Verwendung des Begriffs folgt die Arbeit u.a. der Einschätzung nach BARTELS, ANETTE: Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion. Göttingen: Duehrkohn & Radicke 2004, (=Göttinger Forum für Altertumswissenschaft – Beihefte 14): 221.

<sup>7</sup> GÜNTZSCHEL, DIETER: Beiträge zur Datierung des *Culex*. Münster Westfalen: Aschendorff 1972, (=Orbis Antiquus 27): 153.

<sup>8</sup> GÜNTZSCHEL (1972): 146.

Vergils diskutiert wurde und Versuche unternommen wurden, einen möglichst originalgetreuen Text ohne die vermuteten umfangreichen Interpolationen wiederherzustellen<sup>9</sup> – was auch zu vielen Irrwegen nach heutiger Einschätzung geführt hat – versuchen vor allem Forscherinnen und Forscher ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts das Mückengedicht (entweder einzeln oder gemeinsam mit anderen Werken der *Appendix*) zu interpretieren, ohne daraus vorrangig auf die Autorschaft schließen zu wollen. Forschungsschwerpunkte sind dabei unter anderem, inwiefern der *Culex* als böswillige Fälschung oder als literarisches „*Quis ille?*“-Spiel<sup>10</sup> des *Culex*-Autors mit dem Leser und der Leserin zu verstehen ist.<sup>11</sup>

Den Begriff der Fälschung für den *Culex* zu verwenden, wie oft in der Forschung geschehen, ist dabei nicht ohne Tücken. Denn wie WOLFGANG SPEYER schreibt, verlangt eine solche Zuordnung in vielen Fällen ein modernes Verständnis von geistigem Eigentum, das sich zweifellos vom antiken unterscheidet.<sup>12</sup> Den tatsächlichen Charakter des Textes ohne das Wissen über den realen Autor des Werks zu ermitteln ist schwierig und nicht ohne eine gewisse Restunsicherheit zu bewerkstelligen, jedoch notwendig, um eindeutig von Fälschung oder einer anderen Form von Pseudepigraphie zu sprechen:<sup>13</sup>

Eine Fälschung liegt dann vor, wenn der wirkliche Verfasser mit dem angegebenen nicht übereinstimmt und die Maske als Mittel gewählt wurde, um Absichten durzusetzen, die außerhalb der Literatur, das heißt der Kunst, lagen. Nur wo Täuschungsabsicht, also *dolus malus*, vorliegt, wird der Tatbestand der Fälschung erfüllt. [...] Leiteten den Verfasser einer pseudepigraphischen Schrift nur literarisch-künstlerische Motive, so handelt es sich um eine freie Erfindung, also um eine Dichtung oder Fiktion; zu ihr gehören auch Parodie und Utopie.

Diesen und ähnlichen Ansätzen ist eine Abkehr von der Bewertung des *Culex* als Werk eines unfähigen Dichters hin zu produktiveren Interpretationen zu verdanken:<sup>14</sup>

Als eher ausbaufähig haben sich differenziertere Modelle einer *impersonatio*, also einer fiktiven Verkörperung des jungen Poeten Vergil durch den C[ulex]D[ichter; Ergänzungen FRÜHWIRTH] erwiesen.

---

<sup>9</sup> vgl. RICHMOND, JOHN: Appendix Vergiliana. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. A-Ari, Bd. 1. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, 902-903: 902.

<sup>10</sup> HOLZBERG, NIKLAS: Vorwort. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), ix-xvii: xii.

<sup>11</sup> Da in dieser Arbeit von einer unbekanntem Identität der Person des *Culex*-Autors ausgegangen wird, ist es der guten Praxis zuwiderlaufend, dass nicht auch von einer Autorin gesprochen wird. Es besteht keine Unmöglichkeit, dass der Text tatsächlich von einer Frau verfasst wurde, die mathematische Wahrscheinlichkeit eingedenk der geringen Anzahl von uns bekannten schreibenden und publizierten Frauen lässt dies jedoch sehr unwahrscheinlich werden. Eine unbekanntem weibliche Autorin neben einem unbekanntem Autor anzunehmen würde m. M. nach nur verdecken, dass Bildungs- und Einflussmöglichkeiten römischer Frauen nicht denen von römischen Männern entsprachen. Aus diesen Gründen wurde in Bezug auf den Autoren des *Culex* auf weibliche Formen verzichtet.

<sup>12</sup> SPEYER, WOLFGANG: Die literarische Fälschung im heidnischen und christlichen Altertum. München: Beck 1971: 5.

<sup>13</sup> SPEYER (1971): 13.

<sup>14</sup> JANKA, MARKUS: Prolusio oder Posttext? Zum intertextuellen Stammbaum des hypervergilischen *Culex*. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), 28-67: 36.

Dessen Intentionen erkennt man etwa im Auffüllen des großen produktiven Vakuums in der Vita Vergils vor Abfassung der Eklogen (so Duncan Kennedy) oder gar in einer parodistischen Karikatur des Klassikers und Schulautors durch eine fingierte „Jugendsünde“.

Richtiger wäre dementsprechend von einem Apokryphen nach der Definition GENETTES zu sprechen, da „der wahre Autor seinen Text trügerischerweise einem bekannten Autor zuschreibt“.<sup>15</sup>

Unter dieser Annahme, aber auch bereits von Forscherinnen und Forschern, die noch von Vergil als dem Verfasser des Mückengedichts ausgingen, wurde die Frage gestellt, ob der *Culex* tatsächlich als Parodie aufzufassen ist und wie dies anhand des Textes gezeigt werden kann. Forschungsarbeiten zu letzterem Thema produzierten in der Vergangenheit jedoch allzu oft Interpretationen, die sich auf wenige Verse konzentrierten und nach diesen und oft wenig nachvollziehbaren Vorstellungen von den Merkmalen einer Parodie den Text festzumachen suchten – hier wird vor allem die lange Phase des Ignorierens der Parodieforschung in der Klassischen Philologie spürbar, wie dies DAVID ROSS 1975 oder WOLFRAM AX noch 1984 beklagten.<sup>16</sup> Außerdem leiden einige Ansätze heute darunter, dass ihre Verfasserinnen und Verfasser der These der Autorschaft Vergils anhängen, und erhalten dadurch nicht mehr die Aufmerksamkeit, die sie möglicherweise verdienen, bzw. sind die gezogenen Schlüsse schwer mit moderneren Ansätzen vereinbar.

Die Arbeit bietet deshalb einen umfassenden Überblick über die diversen Ansätze, die zur Deutung des *Culex* als Parodie herangezogen wurden. Es werden Entwicklungslinien der Analyse aufgezeigt und ebenso Kritik dieser herangezogen. Zugleich soll diese Arbeit auch helfen, Parodie-Interpretationen und die Einstellung zu dieser in der Klassisch-Philologischen Forschungsgeschichte zu beobachten, wobei aufgrund der Fülle an Arbeiten etwa zur griechischen Komödie, Petron und Ovid nur ein winziger Lichtschein auf dieses noch näher zu untersuchende Gebiet geworfen werden kann.<sup>17</sup> Im Anschluss wird versucht, diverse Ansätze, die als produktiv gelten können, mit eigenen Überlegungen zu verbinden, um eine vollständige Interpretation des *Culex* als Parodie zu erstellen. Dabei wird eine dreistufige Analyse anhand der von WOLFRAM AX verwendeten Fragentrias<sup>18</sup> als Methodik der parodistischen Inter-

---

<sup>15</sup> GENETTE, GÉRARD: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Aus dem Französischen von DIETER HORNIG. Frankfurt/ New York: Campus 1992: 50.

<sup>16</sup> ROSS, DAVID: The *Culex* and Moretum as Post-Augustan Literary Parodies. In: Harvard Studies in Classical Philology 79 (1975), 235-263: 235; AX, WOLFRAM (2006b): Die pseudovergilische „Mücke“ – Ein Beispiel antiker Literaturparodie?. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 26-45: 29.

<sup>17</sup> Einen ersten Überblick über die Parodie in der Klassischen Philologie bietet STEUDEL, MARION: Die Literaturparodie in Ovids *Ars Amatoria*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1992, (=Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 25).

<sup>18</sup> vgl. AX (2006b): 32.

pretation gewählt, die nach Vorbildern, parodistischen Änderungs- bzw. Verzerrungsmethoden und der Intention bzw. den Zielen des Autors gegliedert ist.

## 2. Der *Culex* als Parodie in der Forschungsgeschichte

Das erste Mal, dass der Begriff der Parodie in uns erhaltenen Schriften Verwendung findet, ist in Aristoteles' *Poetik*, in der er Hegemon von Thasos (5. Jahrhundert v. Chr.) als Archegeten der Gattung sieht. Es ist davon auszugehen, dass damit eine Form der Epenparodie gemeint ist,<sup>19</sup> die Aristoteles so charakterisiert, dass diese schlechtere Beispiele nachahmt im Gegensatz zum Epos, das die Nachahmung guter Beispiele beinhaltet (Aristot. poet. 1448a,12-14). Vor allem die Inkongruenz zwischen Ernst und Witz bildete offenbar die Grundlage des Unterhaltungswertes der Parodie, galt doch „die Vermischung des tragischen mit dem komischen Stil als Inbegriff der Parodie und als ein eigentlich anstößiges Verfahren.“<sup>20</sup> Viele Forscherinnen und Forscher haben versucht, diese zu wenig präzise Definition des Aristoteles mit Hilfe etymologischer Erklärungen zu erweitern und somit die vom heutigen Begriff abweichende Definition der heute mehr als Schreibhaltung denn als Gattung gesehenen Parodie zu erklären. Daraus ergab sich u.a. der Erklärungsversuch, dass die Parodie „‘ein Lied daneben‘, also nicht das eigentliche Lied, das Lied selbst, sondern ein anderes, sekundäres“ ist.<sup>21</sup> Die genauere Deutung der Präposition *παρὰ*- jedoch wurde kontrovers diskutiert: Denn sowohl die Übersetzung mit „gegen“, die der Parodie vor allem im heutigen Gebrauch den Sinn eines „Gegengesangs“, d.h. einer antithematischen Verarbeitung der Vorlage, gibt, als auch die Interpretation als „Nebengesang“, der nicht adversativ, sondern additiv neben dem Original stehend verstanden wird, ergeben für unterschiedliche Epochen und Parodien-Geschmäcker eine logische Übersetzung. Nach WINFRIED FREUND spricht einiges dafür, der additiven Bedeutung im antiken Kontext den Vorzug zu geben,<sup>22</sup> wobei fraglich ist, ob jede kritische Ausrichtung eines als Parodie eingeschätzten Textes auch heute noch als solche verstanden wird. Geht man von der reinen etymologisch-performativen Deutung des Begriffs aus, die IULIUS CAESAR SCALIGER beschreibt,<sup>23</sup> so drängt sich dennoch der Verdacht auf, dass es sich zuallererst um additive Hypertexte nach der Definition von GÉRARD GENETTE in seiner Arbeit zu transtextuellen Beziehungen von Texten handelt.<sup>24</sup> Demnach wäre die Loslösung aus der gemeinsamen Performance ein möglicher Augenblick, in der Kritik und damit eine adversative Deutung der

---

<sup>19</sup> FUHRMANN, MANFRED (Hg): Aristoteles. *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 2010: 104.

<sup>20</sup> BLÄNSDORF, JÜRGEN: Plautus, *Amphitruo* und *Rudens* – oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), 57-74: 59.

<sup>21</sup> MOST (1993), 27.

<sup>22</sup> FREUND, WINFRIED: *Die literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler 1981: 1.

<sup>23</sup> vgl. Seite 35-37.

<sup>24</sup> vgl. GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von WOLFRAM BAYER und DIETER HORNIG. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993: 9.

Parodie realisiert wurde. Da jedoch von zahlreichen antiken Parodien und ihren Archegeten kaum etwas erhalten geblieben ist, bleibt die genaue Wandlung der parodistischen Schreibhaltung in ihrer Frühzeit jedoch im Raum der Spekulationen.

Da der ursprüngliche Terminus durch das Fehlen der tatsächlich bereits in der Antike als Parodien bezeichneten Texte somit unklar ist, zweifeln viele Forscherinnen und Forscher in der Literaturwissenschaft an, ob auch heutige Rezipientinnen und Rezipienten die Werke von Hegemon wie etwa die *Gigantomachie*<sup>25</sup> als Parodien verstehen würden – abgesehen von der vermutlich fehlenden Kenntnis von Vorbildern. Von einem nicht übereinstimmenden Begriffsverständnis geht etwa HERMANN KOLLER aus:<sup>26</sup>

Es kann sich bei diesen Parodien nicht um die Erscheinungen handeln, welche das spätere Altertum und wir heute so bezeichnen, denn Parodien in unserem Sinne gab es natürlich schon lange vor dem Schicksalsjahr 415, wir brauchen nur etwa an den Froschmäusekrieg, die simonideschen Jamben (frg. 7,83-93) oder an den Margites zu denken.

Es ist dies eine Feststellung, die die Schwierigkeit einer einheitlichen Theorie von antiker Parodie aufzeigt, wenn Aristoteles, der uns den scheinbaren Archegeten der Gattung nennt, von einem anderen Parodieverständnis spricht als dem unseren. Und tatsächlich fehlen antike Bewertungen, die etwa den in dieser Arbeit behandelten *Culex* direkt zur Parodie zählen. Dies soll jedoch nicht die Bemühungen der modernen Parodieforschung, diesen als ebensolche zu lesen, zunichte machen, sondern das Bewusstsein wecken, dass, wenn in weiterer Folge von „der Parodie“ die Rede ist, die Identifikation dieser aus heutiger literaturwissenschaftlicher Perspektive erfolgt und nicht impliziert, dass das antike Publikum den Text ebenso eingeschätzt hätte. Denn es ist offensichtlich, dass eine Abhandlung über parodistische Elemente in antiken Texten nicht allein auf antike Zuordnungen und Bezeichnungen, sondern auf literarische Muster der parodistischen Schreibhaltung eingehen muss.<sup>27</sup>

Es ist, wie bereits erwähnt, im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, um von hier ausgehend allen Ästen der weitverzweigten Strömung der antiken Parodie in all ihren Facetten nachzugehen, wäre doch dann eine genauere Beschäftigung mit dem griechischen Drama, den römischen Satiren und noch so vielen Werken und Autoren notwendig. Stattdessen soll uns ein griechischer Text als neuer Anhalts- und Ausgangspunkt dienen, wie der *Culex* im Laufe der Forschungsgeschichte und zum Teil auch noch heute als Parodie verstanden wurde: die *Batrachomyomachia*, jenes hexametrische Werk, das Homer zugeschrieben wurde.

---

<sup>25</sup> vgl. GENETTE (1993): 22-23.

<sup>26</sup> KOLLER (1956): 17.

<sup>27</sup> Näheres zur Begriffsgeschichte vgl. Kapitel 3.

Schon in der Antike fällt die Ähnlichkeit des *Culex* zum pseudohomerischen *Froschmäusekrieg* auf. So etwa nennt Statius beide in einem Atemzug (Stat. silv. I pr,6-10):

sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam et illustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.

Auch ERASMUS VON ROTTERDAM nutzt die Tradition dieser Liste antiker Vorbilder (Vergil: *Culex*, *Moretum*, Homer: *Batrachomyomachia*, Ovid: *Nux*) und einige weitere als Entschuldigung für sein Lob der Torheit, verwendet jedoch nicht den Begriff der Parodie, sondern ist mehr am scherzhaften Charakter der Dichtungen interessiert (Erasm. laus. Widmung: 4),<sup>28</sup> wobei der Charakter der Dichtung als *ludus* auch in der vorliegenden Arbeit noch von Bedeutung sein wird.<sup>29</sup>

Zwar gibt es in der Literaturgeschichte auch kritische Stimmen wie etwa jene von JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, die die *Batrachomyomachie* nicht in derselben literarischen Sparte sehen will wie den *Culex*,<sup>30</sup> jedoch dürfte hier der antiken Einschätzung zu folgen sein. Vorsicht ist jedoch geboten, da die Gefahr besteht, dass nur wegen des vermeintlich jungen Alters von „Homer“ bzw. „Vergil“ beim Verfassen des jeweiligen Epyllions ein Vergleich gezogen wird, der allein auf falschen biographischen Informationen beruht.

Als erste vollständig erhaltene Parodie nach heutigem Sinne geltend,<sup>31</sup> ist die *Batrachomyomachie* auch außerhalb der klassischen Philologie auf Forschungsinteresse gestoßen und wird in zahlreichen geschichtlichen Abhandlungen zur Parodie behandelt, trotz der fehlenden antiken Zuschreibung zur Parodie.<sup>32</sup> Forscherinnen und Forscher wie REINHOLD GLEI gehen dabei oft von einer Homer-Parodie aus, die homerisch-epische Elemente kopiert und für die eigene, unepische Handlung zu nutzen weiß.<sup>33</sup> So interpretiert etwa GLENN MOST die *Batrachomyomachia* als eine Parodie auf das Genre des Kriegsepos, wobei als Vorlage das Gesamtwerk Homers herangezogen wird, das in Form zweier Werkhälften umgestaltet wird.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Weitere Autoren, die ebenso aufgezählt werden, umfassen etwa Apuleius (*Metamorphosen*), Seneca (*Apocolocyntosis*) und das *testamentum grunnii corocottae porcelli*, allesamt Texte, denen immer wieder parodistische Merkmale zugeschrieben werden.

<sup>29</sup> vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>30</sup> vgl. GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH: Versuch einer critischen Dichtkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982: 455.

<sup>31</sup> Schon bei SALLIER, CLAUDE: Discours sur l'origine et sur le caractere de la parodie, in: Histoire de L'Academie des Inscriptions 7 (1733), 398-410: 402: „Du combat des Rats & Grenouilles est la plus ancienne Parodie que nous connoissons“.

<sup>32</sup> vgl. ROSE, MARGARET: Parody: ancient, modern, and post-modern. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1993: 13. Aristoteles könnte dabei die *Batrachomyomachie* gekannt haben, wieso dennoch eine Erwähnung in der *Poetik* fehlt, ist fraglich.

<sup>33</sup> vgl. GLEI, REINHOLD F.: Die *Batrachomyomachie*. Synoptische Edition und Kommentar. Bern/Frankfurt am Main: Lang 1984, (=Studien zur klassischen Philologie 12): 20-21.

<sup>34</sup> vgl. MOST (1993): 38.

Darüber hinausgehend deutet MOST den beinahe eintretenden Sieg der Mäuse über die Frösche als Kampf der Literaturkritiker untereinander, welches der beiden Werke höher zu schätzen ist.<sup>35</sup> Damit liefert MOST eine für die aktuelle Parodieforschung typische Identifizierung von Vorlage und Ziel der Parodie, die nicht unbedingt zusammenfallen müssen,<sup>36</sup> bei MOST jedoch in enger Verbindung im literarischen Diskurs stehen. Zahlreiche Forscherinnen und Forscher, die sich mit den vergilischen Pseudepigraphen beschäftigen, nutzen diese Interpretationen der *Batrachomyomachie* und die gemeinsame Nennung von dieser und dem *Culex*, um auch letzteren entsprechend zu deuten: FABIAN ZOGG etwa, der beim *Culex* von einem „parodistischen Kleinepos“ spricht,<sup>37</sup> ist der Meinung, dass der *Culex* gedichtet wurde, um eine Leerstelle in der Biographie des jungen Vergil zu füllen, ähnlich wie dies für den *Froschmäusekrieg* angenommen wird. Um ihn noch stärker, als er es bereits in der Antike wurde, mit seinem griechischen Pendant, Homer, vergleichen zu können, wurde eine scherzhafte, parodistische Dichtung ähnlich der *Batrachomyomachie* verfasst, wobei ZOGG auch das *Catalepton*, ein weiteres Werk der *Appendix Vergiliana*, als Parallele zu den ebenso pseudo-homerischen *Margites* sieht.<sup>38</sup>

Natürlich ist es gefährlich, eine Interpretation als Parodie nur durch die häufige Parallelsetzung der Werke seit der Antike zu versuchen, jedoch geben obgenannte Einschätzungen ein gutes Bild wieder, wie der *Culex* jahrhundertlang gelesen wurde. Von dieser Interpretation von „Außen“, bei der der *Culex* durch extratextuelle Verknüpfungen zum *Froschmäusekrieg* gedeutet wurde, soll nun auf Interpretationen übergegangen werden, die den Text selbst als Grundlage wählen.

Dabei ist festzustellen, dass sich erste Deutungen des *Culex* als Parodie ungefähr ab dem späten 19. Jahrhundert feststellen lassen,<sup>39</sup> wobei hier nur explizite Analysen von parodistischen Elementen gemeint sind. Der spielerische Ton, den der Autor laut Proöm treffen wollte, wurde – wie so viele andere komische Elemente des Textes – schon zuvor bemerkt. Umfassendere Arbeiten zur Parodie sind dabei erst ab den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts zu erkennen. Erschwert wurde diese neue Konzentration auf die Interpretation und die literarische Einschätzung des *Culex* im literarischen Diskurs lange Zeit durch einen mehr oder minder wis-

---

<sup>35</sup> vgl. MOST (1993): 39.

<sup>36</sup> „Die Parodieforschung unterscheidet seit geraumer Zeit zwei Arten von Parodien: solche, die sich vorwiegend auf das Original beziehen, und solche, die das Original gegen einen nicht literarischen Sachverhalt wenden, kurz, die stilistische und exemplarische (gesellschaftskritische) Parodie“, KARRER, WOLFGANG: Parodie, Travestie, Pastiche. München: Fink 1977: 28.

<sup>37</sup> ZOGG, FABIAN: „ut Homerus, sic Vergilius“: Zur Vergil-Zuschreibung der im 1. Jh. n. Chr. bezeugten Gedichte aus der „Appendix Vergiliana“. In: *Museum Helveticum* 72,2 (2015), 207-219: 1.

<sup>38</sup> ZOGG (2015): 3.

<sup>39</sup> vgl. ROSS (1975): 241. Er beklagt dabei die fehlende Bereitschaft, diesem Ansatz früher nachzugehen.

senschaftlichen Prozess, den Text von Überlieferungsfehlern zu befreien und in seinem Ursprungszustand wiederherzustellen,<sup>40</sup> wobei bis heute die Diskussion anhält, wie viel des poetischen “Unvermögens”, das dem Autor des Texts so oft attestiert wird, aus der Überlieferungsgeschichte des Mückengedichtes stammt und welcher Anteil tatsächlich einem unzureichend fähigen Autoren zuzuordnen ist, der sich mit einer schon zu Lebzeiten angesehenen Koryphäe messen wollte.<sup>41</sup> Zudem konzentrierte sich die Forschung lange Zeit allein auf die Autorenfrage, wobei man einem jungen Vergil als Autor, wie es die antike Überlieferung behauptet, keine Vergilparodie unterstellen konnte. Maßgeblich verantwortlich für einen Wandel der *communis opinio* scheinen Arbeiten wie die von DIETER GÜNTZSCHEL zu sein,<sup>42</sup> die die Frage nach Fälschung und Pseudepigraphie im *Culex* und ihren Gründen neu für die Klassische Philologie eröffneten.

Stellt man sich die Aufgabe, einen gelungenen Überblick über verschiedene Interpretationswege, wie der *Culex* im Laufe der Zeit gedeutet wurde, zusammenzustellen, so stößt man an die Schwierigkeit der Ordnung dieser verschiedenen Ansätze. Für diese Arbeit wurde die Ordnung nach Interpretationsströmungen, die entweder ähnlich verfahren oder direkt voneinander abhängen, gewählt, was sich vor allem in der Bestimmung der Vorlage und des Ziels der Parodie zeigt.

In seiner Analyse der diversen Forschungsarbeiten zum *Culex* erkennt WOLFRAM AX vor allem zwei Strömungen der Interpretation:<sup>43</sup>

DORNSEIFF/SCHMIDT deuten den *Culex* als politisches Spottgedicht mit der Zielscheibe „Vergil – Augustus“, ROSS als Stilparodie mit der Zielscheibe „Neoterische Epigonendichtung“. Allen Interpretationsansätzen ist übrigens gemeinsam – und dies wird von ROSS sogar *expressis verbis* zugegeben, daß sie den Parodiebegriff unreflektiert beiseite lassen, ihn also nicht zur Klärung und Kontrolle ihres parodistischen Befundes nutzen.

Vor allem im Suchen eines Ziels der Parodie sind also deutlich zwei grobe Strömungen der Interpretation zu erkennen, wobei jedoch auch hier Verknüpfungen beider Wege existieren:

- Einerseits Interpretationen, die versuchen, die imaginierte Lebenswelt Vergils im Text zu lesen, d.h. parodistische Elemente der Dichtung als „Karikaturen“ außerliterari-

---

<sup>40</sup> So streicht zum Beispiel RICHARD HILDEBRANDT in seiner 1887 erschienen Arbeit hunderte Verse, um zum „Original-*Culex*“ zu kommen, der in seiner Version 96 Verse umfasst, vgl. HILDEBRANDT, RICHARD: Studien auf dem Gebiete der römischen Poesie und Metrik, I: Vergils *Culex*. Leipzig: Zangenberg & Himly 1887: 81-83. Vor allem Widersprüche in der Erzählung werden als Fehler späterer Schreiber und nicht als gestalterische Mittel des Autors gedeutet und genutzt, um Verse zu steichen, vgl. HILDEBRANDT (1887): 69-70.

<sup>41</sup> vgl. BARRETT, ANTHONY (1970c): The Catalogue of trees in the „*Culex*“. In: *The Classical World* 63,7 (1970), 230-232: 230.

<sup>42</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972).

<sup>43</sup> AX (2006b): 30-31.

scher Sachverhalte zu deuten. Oftmals geschieht dies in Form einer allegorischen Gleichsetzung von historischen Personen und dem Personal im *Culex*, vor allem von Vergil und Mitgliedern der Kaiserfamilie mit dem Hirten und der Mücke.

- Andererseits Ansätze, die versuchen, die Dichtung „in sich“ zu verstehen, d.h. intertextuelle Anspielungen und Zitate innerhalb eines literarischen Diskurses zu deuten. Dieser Ansatz konzentriert sich vor allem auf die Werke Vergils, die Gattung des Epos und die in der Klassischen Philologie umstrittene Gattung des Epyllions als Vorlagen und Ziele des Pseudovergil.

Diese zwei Wege der Interpretation sollen nun anhand ihrer Vertreterinnen und Vertreter untersucht werden.

## 2.1 Interpretationen als Parodie nichtliterarischer Diskurse

Wie bereits festgestellt beziehen sich Interpretationen dieser Art auf Sachverhalte, die nicht (unbedingt) bereits im literarischen Diskurs vorhanden sein müssen. Oftmals bedienen sich Interpretinnen und Interpreten der Allegorie, um Personen im Umfeld des Autors oder den Autor selbst zu erkennen. Jedoch beschränkt sich dadurch die durch die Parodie geäußerte Kritik nicht auf Personen, wie AX in seiner Definition von Allegorie festhält. Er versteht darunter<sup>44</sup>

eine hinter dem ersten vordergründigen Sinn der Dichtung verborgene zweite, vom ersten Sinn verschiedene (politische, physikalische, ethische etc.) Bedeutung, die nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern durch methodisch reflektierte Interpretation erschlossen und soweit irgend möglich abgesichert werden muß

Vor allem eine von PAUL THIELSCHER in FRANZ DORNSEIFFS Monographie eingelegte Deutung des Mückengraves als Allegorie des Augustusgrabmals ist in der *Culex*-Forschung bekannt geworden,<sup>45</sup> wenn auch viele Forscherinnen und Forscher dieser Gleichsetzung nicht zustimmen können. THIELSCHER sieht ein direktes Abbild des Augustusgrabes im geschilderten Mücken-*tumulus*, der sich nur durch das Fehlen einer angebrachten Inschrift in der Realität, ähnlich dem Epitaph der Mücke, unterscheidet, für die jedoch aller Wahrscheinlichkeit

---

<sup>44</sup> AX, WOLFRAM (2006c): Marcellus, die Mücke. Politische Allegorien im *Culex*? In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 46-87: 49.

<sup>45</sup> DORNSEIFF, FRANZ: Verschmähtes zu Vergil, Horaz und Properz. Berlin: Akademie 1951, (=Philologisch-historische Klasse 97,6): 37-39.

nach ein Platz am Grabmal des Augustus freigelassen wurde.<sup>46</sup> Und tatsächlich zeigen sich einige Ähnlichkeiten in Merkmalen der beiden Grabmäler, vor allem in der Nähe zu einem Fluss, dem Material (Marmor), der reichen Flora und der Form (zylindrisch).<sup>47</sup> Dieser Gleichsetzung der beiden Hügelgräber logisch folgernd setzt THIELSCHER die Mücke das Werk durchgehend mit Augustus gleich, wie vor allem auch durch die Parallelität des Mückenelogiums mit der Widmung an Octavius (Cul. 25-41), der allgemein als Augustus identifiziert wird, im Proömium sichtbar werde.<sup>48</sup> Die von THIELSCHER gedeutete spöttisch-witzige Absicht des Gedichts wird in den Wörtern *lusimus*, *ludus* und *iocos* (Verse 1 u. 3, 4, 6) ausgedrückt gesehen.<sup>49</sup> Als Grund der Parodie wird dabei der frühe Beginn der Errichtung des Bauwerks angegeben, hatte Augustus doch bereits 28 v. Chr., also im Alter von 35 Jahren, mit dem Bau begonnen, was naturgemäß Gesprächsthema in der römischen Bevölkerung gewesen sein muss.<sup>50</sup> Im Laufe der Diskussion um den möglichen Urheber entdeckt DORNSEIFF eine Form von Humor, „den man bei Vergil nicht gewöhnt ist und der sich gegen Vergil richtet.“<sup>51</sup> Er geht demnach von Nebenzielen der Parodie bzw. des Humors des Gedichts aus, die literarisch bleiben: Nicht die Person Vergil ist dabei Opfer des Spotts, sondern das Oeuvre, das er noch ohne *Aeneis* ansetzt. Die unbeantwortete Frage nach dem Autor schließt DORNSEIFF jedoch aufgrund der scheinbar überwältigenden Anzahl an antiken Testimonien mit der Vermutung einer Autorschaft Vergils oder einer ihm sehr nahestehenden Person, „denn um eine ätzende Satire handelt es sich auch dann nicht“.<sup>52</sup>

Die Probleme, die ein großer Teil der Parodieforscherinnen und -forscher an dieser Deutung findet, beginnt bei der Zuschreibung des Gedichtes an Vergil, ist doch ein Großteil ebendieser Gruppe davon überzeugt, dass der *Culex* als Parodie zwar intendiert, jedoch fälschlicherweise Vergil zugeordnet wird. Ein weiteres Problem mit dieser Deutung – stimmt man mit einem Großteil der modernen Forschung überein, dass von keiner Autorschaft Vergils auszugehen ist – bereitet die Verfasserzeit: Wenn wir heute mit GÜNTZSCHEL davon ausgehen, dass der *Culex*-Dichter Ovid gekannt hat und ihn zitiert und dass der Octavius des *Culex* mit Augustus gleichzusetzen ist, so muss als *terminus post quem* 12 n. Chr., wahrscheinlicher noch 14 n. Chr. nach dem Tod des Kaisers gelten.<sup>53</sup> Es ist dann jedoch fraglich, wieso ein Dichter mehr

---

<sup>46</sup> vgl. DORNSEIFF (1951): 37.

<sup>47</sup> vgl. DORNSEIFF (1951): 38.

<sup>48</sup> vgl. DORNSEIFF (1951): 39.

<sup>49</sup> vgl. DORNSEIFF (1951): 39.

<sup>50</sup> vgl. DORNSEIFF (1951): 37.

<sup>51</sup> DORNSEIFF (1951): 43.

<sup>52</sup> DORNSEIFF (1951): 44.

<sup>53</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 151. Dornseiff selbst geht dabei davon aus, dass Ovid der Rezipient des *Culex* ist, vgl. DORNSEIFF (1951): 41-42.

als 40 Jahre nach Erbauung des Mausoleums des Augustus noch immer dieses als Hauptziel seiner Parodie wählen sollte. Eine weitere Schwäche liegt in der mit der Mausoleumsinterpretation einhergehenden Allegorese des Dichtungspersonals: Bauherr des Augustus-Grabmals war der Kaiser selbst und das in jungen Jahren. Der *Culex* jedoch bezieht sein Grabmal von einem alten Hirten (Cul. 388). Somit müsste Augustus sowohl Hirte als auch *Culex* sein, eine Schwierigkeit, auf die WOLFRAM AX in einer seiner Deutungen mittels allegorischem Splitting eingeht.<sup>54</sup>

MAGDALENA SCHMIDT folgt in ihrer Einschätzung des *Culex* als Parodie dieser Deutung THIELSCHERS/DORNSEIFFS. Zwar schenkt auch sie den intertextuellen, parodistischen Ansätzen, vor allem im Kampf des Hirtens gegen die Schlange, Beachtung,<sup>55</sup> legt ihr Hauptaugenmerk jedoch auf Hinweise aus dem Proömium der Dichtung und der Beschreibung des Mückengraves. Die Schwierigkeiten ihrer Interpretation, dass sie einerseits im Proömium eine Epenparodie angekündigt sieht<sup>56</sup> und andererseits das wahre Ziel der Parodie im Bau des Mausoleums identifiziert, löst sie, indem sie von der Involviertheit des privaten Rezipientenkreises um den bereits renommierten Autor Vergil, den sie als Verfasser nennt, im dichterischen Prozess ausgeht.<sup>57</sup> Dementsprechend unnötig wäre ein genauerer Hinweis im Proömium, worauf besonders Acht gegeben werden soll.

In Bezug auf die Epenparodie nennt sie vor allem als Mittel die „wilden Übertreibungen und Häufungen des Gräßlichen“,<sup>58</sup> die die angreifende Schlange in ein episches Ungeheuer verwandeln. Auch die der Parodie zustehende Unlogik, wie etwa in der *Nekyia* der Mücke, erzeuge einerseits einen komischen Effekt und Sorge andererseits dafür, dass das Epos in seinen definierenden Merkmalen enttarnt wird.<sup>59</sup> Aber nicht nur das Epos allgemein sei das Ziel, sondern auch einzelne Autoren wie Homer und Lukrez. SCHMIDT sieht generell eine „kuriose Verkoppelung von Epyllion und Parodie des großen Epos“,<sup>60</sup> eine Einschätzung, der auch viele Forscherinnen und Forscher nach ihr folgen und die im nächsten Kapitel noch näher besprochen werden soll.<sup>61</sup> Dem Ton nach versteht SCHMIDT den *Culex* eher als spöttisch denn als kritisch, spricht sie doch auch von einem „Mausoleumsulk“. <sup>62</sup> Die Komik bleibe demnach

---

<sup>54</sup> vgl. AX (2006c): 71.

<sup>55</sup> vgl. SCHMIDT, MAGDALENA (Hg): Publius Vergilius Maro: Die Mücke. Berlin: Akad.-Verlag 1959, (=Schriften und Quellen der Alten Welt 4): 6.

<sup>56</sup> vgl. SCHMIDT (1959): 1-2.

<sup>57</sup> vgl. SCHMIDT (1959): 14.

<sup>58</sup> SCHMIDT (1959): 6.

<sup>59</sup> vgl. SCHMIDT (1959): 15. Eine unlogische Stelle sei demnach, dass die Mücke um eine Beerdigung bittet, um in die Unterwelt zu kommen, andererseits jedoch als Tote bereits Zugang zu dieser hatte.

<sup>60</sup> SCHMIDT (1959): 7.

<sup>61</sup> vgl. Kapitel 2.2, Seite 23ff.

<sup>62</sup> SCHMIDT (1959): 14.

ein Merkmal des Textes, das eher zur Unterhaltung genutzt werde. Das Gedicht sei somit weniger ernst gemeinte Kritik, sondern mehr Antwort auf ein in Rom aktuelles Thema, das Späße herausforderte, wie etwa die gewaltigen Ausmaße des Grabbaus mit seiner üppigen Bepflanzung<sup>63</sup> oder die bereits zuvor erwähnte frühe Erbauung des Mausoleums.

Da sie Vergil als Autor annimmt, wagt SCHMIDT sogar, private Unterhaltungen des Dichters mit Augustus in den *Culex* eingearbeitet zu sehen, in denen er den jungen Herrscher vom Bau des Mausoleums abzubringen versuchte (Cul. 379-383).<sup>64</sup> Neben den bereits bei der Interpretation DORNSEIFFS bzw. THIELSCHERS erwähnten Zweifel an dieser Theorie muss bei SCHMIDT gesagt werden, dass ihre These weder bei Forscherinnen und Forschern, die die aus Testimonien abgeleitete Autorschaft Vergils verteidigen, noch bei denen, die dieser kritisch gegenüberstehen, weiter rezipiert wurde. Denn dadurch, dass sich die Verteidigerinnen und Verteidiger der Vergil-Autorschaft vor allem auf die in den antiken Vergilviten überlieferte Zuschreibung zu einem jungen Vergil (16 Jahre) berufen, wird ihre These einer vom 42-jährigen Vergil verfassten Spottdichtung unglaubwürdig. Vor allem der Anschein einer Jugenddichtung, der im *Culex* vorliegt, wäre demnach sinnlos oder nicht vorhanden, ganz zu schweigen von intertextuellen Argumenten, die bereits oben angeführt wurden.

Eine weitere allegorische Deutung, die in der Forschung jedoch weniger Verbreitung fand als die Mausoleums-These, stammt von WOLFRAM AX, der als einer der produktivsten deutschsprachigen Parodieforscher zum Thema *Culex* gelten kann. Nach seinem ersten Interpretationsversuch des *Culex* in der Nachfolge von ROSS als Literaturparodie, die beide später noch näher vorgestellt werden,<sup>65</sup> wandelt AX in einem folgenden Aufsatz seine ersten Überlegungen zu parodistischen Zügen des *Culex* das Ziel der Dichtung betreffend ab. Ausgehend von der frühen Interpretation von Vergils *Eclogae* als Reihe von Personenallegorien<sup>66</sup> erkennt AX mehrere Personen im Umkreis von Augustus als Ziele. Unverdächtig bzgl. Allegorien scheint ihm die erste Hälfte des *Culex* bis zum Schlangenkampf zu sein, in dem zuerst der Altersunterschied des *Culex* und des Hirten Grund zur genaueren Betrachtung liefert.<sup>67</sup> Grund dafür ist AX' Ansicht, dass das Mittel der Allegorese nur dort angewendet werden sollte, wo sie zum Verständnis des Textes unbedingt notwendig ist, da sie sonst willkürlich eingesetzt und zu vernachlässigen wäre.<sup>68</sup> Noch stärker aber bezieht sich AX in seiner Deutung auf das von der Mücke konstituierte *pietas*-Verhältnis zum Hirten, das in der zweiten Hälfte des *Culex* zentral

---

<sup>63</sup> vgl. SCHMIDT (1959): 14.

<sup>64</sup> vgl. SCHMIDT (1959): 13.

<sup>65</sup> vgl. Kapitel 2.2, Seite 23-24 bzw. 25-28.

<sup>66</sup> Schon bei Servius, Martial und Calpurnius Siculus, vgl. AX (2006c): 46.

<sup>67</sup> vgl. AX (2006c): 52.

<sup>68</sup> vgl. AX (2006c): 49.

diskutiert wird und eine Assoziation des Insekts mit Aeneas erlaubt und damit die Textinterpretation in ein intertextuelles Verweissystem auf Vergil öffnet.<sup>69</sup> Durch die eigene Einreihung der Mücke in eine Riege von Legenden und historischen Persönlichkeiten, die alle zusammen die Bereitschaft zur Selbstaufopferung als Zeichen der eigenen *pietas* eint (Fabii, Decii, Horatius, Camillus, Curtius, Mucius, Curius, Flaminus, Scipionen) werde zudem die Allegorese des *Culex* als tatsächlich existente politische/militärische Figur nahegelegt.<sup>70</sup> Diese Schritte würden dem *Culex*-Autor demnach nur als Vorbereitung für die tatsächliche Allegorie dienen, die AX schließlich im Bau des Mückengrabes versteckt sieht.

AX greift die Einwände der Kritikerinnen und Kritiker der Gleichsetzung von Mücken- und Augustusgrab auf, wobei er vor allem die vorschnelle Gleichsetzung aufgrund baulicher Gemeinsamkeiten beider Grabanlagen und die Lage am Fluss als zu allgemein und zu wenig motiviert kritisiert, um diese Allegorese zu erlauben.<sup>71</sup> Gerettet wird diese Gleichsetzung für AX jedoch durch intertextuelle Verweise zu Vergil und die besondere Stellung, die der *terminus technicus* „*elogium*“ (Cul. 412) in einem poetischen Werk einnimmt.<sup>72</sup> Aber auch im Katalog der Bepflanzung sieht AX Möglichkeiten für die Rezipientin und den Rezipienten, die Allegorese des *Culex*-Autors herauszulesen, etwa durch den starken Bezug auf Apoll, der als Hausgottheit des Augustus zu verstehen war,<sup>73</sup> oder durch AX' Deutung der uns unbekanntes Pflanze namens *bocchus*.<sup>74</sup>

AX schlägt in weiterer Folge ein allegorisches Splitting der Person des Hirten vor, nämlich einerseits als Allegorie des Augustus als Erbauer des Grabes, andererseits sieht er „den panegyrischen Tempelbauer Vergil“ im Hirten abgebildet.<sup>75</sup> Die bisher vorgeschlagene Gleichsetzung der Mücke mit Augustus lehnt AX aus folgenden beiden Gründen ab:

- ) Der Opfertod der Mücke hat keine Entsprechung in Augustus' eigener Vita.<sup>76</sup>
- ) Der große Altersunterschied zwischen Mücke und Hirten wäre mit Augustus und Vergil nicht ausreichend gut begründet, schließlich ist Vergil nur um wenige Jahre älter und wäre zu der Zeit, zu der das Mausoleum fertiggestellt wurde, erst ca. 42 Jahre alt gewesen.<sup>77</sup>

---

<sup>69</sup> vgl. AX (2006c): 54.

<sup>70</sup> vgl. AX (2006c): 55.

<sup>71</sup> vgl. AX (2006c): 56-57.

<sup>72</sup> Für eine genauere Argumentation vgl. AX (2006c): 63-67.

<sup>73</sup> vgl. AX (2006c): 70.

<sup>74</sup> vgl. AX (2006c): 81.

<sup>75</sup> AX (2006c): 71.

<sup>76</sup> vgl. AX (2006c): 72.

<sup>77</sup> vgl. AX (2006c): 71.

Dies veranlasst AX dazu, andere Personen aus dem kaiserlichen Umfeld in Betracht zu ziehen.<sup>78</sup>

entsprechend der allegorisch zu interpretierenden Konstellation im Culex: „Ein alter Hirte baut für eine Mücke ein aufwendig ausgestattetes Grab“ müßte die Position der Mücke dann von einer relativ unbedeutenden Person aus der Kaiserfamilie eingenommen werden, die vom „senilen“ Augustus unter aufwendigen Ehren im Mausoleum begraben, zugleich aber auch poetisch von Vergil gefeiert worden ist.

AX‘ erster Kandidat für die Position der Mücke ist Marcellus, Neffe des Augustus und auch literarisch gelobter Feldherr, der mit nur 19 Jahren starb. Punkte, die für eine Allegorese der Mücke mit Marcellus sprechen, sieht er vor allem im vorhandenen Altersunterschied, im breiten literarischen Lob durch Vergil und durch die Grabrede des Augustus.<sup>79</sup> Eine ebenso von AX in Erwägung gezogene Gleichsetzung ist die, dass ein weiteres allegorisches Splitting vorliegt, indem sowohl Gaius als auch Lucius Caesar, die Söhne von Agrippa und Augustus‘ Tochter Julia, als Mücke gedeutet werden. Der Altersunterschied und der Kontrast zwischen Ehrungen und tatsächlichen Leistungen seien für diese beiden nämlich noch deutlicher als dies bei Marcellus der Fall wäre.<sup>80</sup> Textimmanente Beweise für diese Theorie findet AX im Pflanzenkatalog in Form der unbekanntes *bocchus*-Pflanze, die mit König Iuba II., einem Teilnehmer der Orientexpedition des Gaius Caesar, gleichzusetzen ist, und der Narzisse.<sup>81</sup> Ziel der Parodie, so schließt AX, sei demnach – zusätzlich zu seiner eigenen innerliterarischen Parodie-Deutung – Augustus‘ Nachfolgepolitik, die auf die eigene Familie beschränkt ist und als „narzisstisch“ wahrgenommen wurde.<sup>82</sup> Im Gegensatz zu AX erstem Ansatz erfuhr diese Deutung in der Forschung starke Kritik,<sup>83</sup> was u.a. auch an seiner abschließender Spekulation liegt, dass es sich beim Autor um Kaiser Tiberius selbst handeln könnte.<sup>84</sup> Doch auch sonst scheint das allegorische Splitting in Form der halben Kaiserfamilie mehr als ausgereizt zu sein und eine gewisse Willkür nicht zu entbehren.

Gemeinsam ist diesen vorgestellten Ansätzen im Allgemeinen, dass Octavius, der im Proömium angerufen wird, als Caesar Octavianus Augustus gedeutet wird. Die meisten der Ansätze gehen auch noch von einer Autorschaft Vergils oder zumindest einer zeitlichen Nähe zum tatsächlichen Mausoleumbau aus. Betont wird immer wieder die Ähnlichkeit des realen und des fiktionalen Baus und wie das persönliche Verhältnis zwischen Vergil und Augustus the-

---

<sup>78</sup> AX (2006c): 72.

<sup>79</sup> vgl. AX (2006c): 72-77.

<sup>80</sup> vgl. AX (2006c): 80.

<sup>81</sup> vgl. AX (2006c): 81-83.

<sup>82</sup> AX (2006c): 83.

<sup>83</sup> vgl. JANKA (2005): 37.

<sup>84</sup> vgl. AX (2006c): 83-86.

matisiert wird. Augustus wird in diesen Interpretationen als egozentrisch und narzisstisch dargestellt, was eine negative Auslegung der Herrschaftszeit des Imperators bedeutet. Man sieht im Mückengedicht eine Form der (spöttisch-spielerischen) Kritik und somit schon im vermeintlichen Jugendgedicht jene Stimme der Kritik an der neuen Herrschaftsform vorgebildet, die manche in der *Aeneis* als eine der *two voices* vermuten.<sup>85</sup> Stark beeinflusst könnte diese Entwicklung natürlich mit der europäischen Ideengeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg sein, in der sich ein starker Zweifel an absoluten Herrschern zeigt. So sieht LINDA HUTCHEON eine Tendenz in der Parodieforschung zu einer Deutung der Parodie als Ideologiekritik stark Ende der 70er-Jahre bzw. Anfang der 80er-Jahre in Deutschland gegeben, was unter anderem gut mit der ursprünglichen Erscheinungszeit der AX'schen Aufsätze zur parodistischen Deutung des *Culex* zusammenpasst.<sup>86</sup> Allgemein wird aber eher von einer eher harmlosen, spöttischen Parodie ausgegangen, bleibt doch der Grundtenor humorig und fern von beißender Kritik.

Das größte Problem, das mit der Deutung des Mückenmausoleums als das Grabmal des Augustus und die damit einhergehende Parodie des frühen Baus entsteht, betrifft die ungeklärte Frage der genauen Datierung. Die Bauzeit des Mausoleums als Schreibzeit fällt aus, da, wie u.a. GÜNTZSCHEL überzeugend belegen kann, der Text von Ovid abhängig ist.<sup>87</sup> Vermutet man aber die Regierungszeit des Tiberius als Verfassungszeit, fällt die Pointe des frühen Grabbaus als Jahre zurückliegend aus. Einfacher wird es, wenn wir einen späten Termin als Zeitpunkt der Dichtung annehmen, der aber mit der Illusion spielt, ein junger Vergil hätte den *Culex* verfasst. Dabei dienen vor allem die schon früh behauptete Schulfreundschaft Vergils mit Augustus<sup>88</sup> und die spätere persönliche Bekanntschaft miteinander als eine Grundlage für eine Allegorie der beiden in Form von Mücke und Hirten, die jedoch nicht durchgängig aufrecht erhalten bleiben kann. Modernere Ansätze gehen daher tendenziell weg von einer rein allegorischen Interpretation des *Culex* hin zur Deutung als Fälschung bzw. Pseudepigraphie, je nachdem, welchen Zweck man dem Mückendichter unterstellen will. So interpretiert SABI-

---

<sup>85</sup> vgl. u.a. PARRY, ADAM: The Two Voices of Virgil's "Aeneid". In: *Journal of Humanities and the Classics* 2,4 (1963), 66-80: 66-80, der den Begriff prägte; Kritik an dieser Theorie u.a. bei HOLZBERG, NIKLAS: *Vergil. Der Dichter und sein Werk*. München: Beck 2006: 61.

<sup>86</sup> vgl. HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century art forms*. New York/London: Methuen 1985: 103. Als VertreterInnen nennt sie die ebenfalls in dieser Arbeit herangezogenen LiteraturwissenschaftlerInnen WOLFGANG KARRER (1977), MARGARETH ROSE (1979) und WINFRIED FREUND (1981). AX' Aufsätze erschienen ursprünglich zwischen 1984 und 1993.

<sup>87</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 65-120.

<sup>88</sup> Die Schulfreundschaft Vergils mit dem späteren Augustus scheint nicht unmöglich, waren doch beide Schüler des Rhetors Epidius, vgl. RIBBECK, OTTO: *Geschichte der Römischen Dichtung. II. Augusteisches Zeitalter*. Stuttgart: Cotta 1889: 13.

NE SEELENTAG das Spiel um die vergilische Identität nicht als Parodie, sondern als *impersonatio* eines gefeierten Autors:<sup>89</sup>

Pseudoepigrapha laden den Leser ein, sich auf die entworfene Fiktion einzulassen, sie vor dem Hintergrund der kanonischen Werke des Autors und intertextueller Bezüge zu bewerten und zu enttarnen. [...] Die Würdigung dieser Literaturform muss vor dem kulturellen Hintergrund einer „culture of impersonation“ verstanden werden, die wir bereits in der frühesten Schulausbildung in Rom fassen können.

Dass diese Vergil-Imitation und die Parodie sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern sogar einander ergänzen, wird im dritten Kapitel dieser Arbeit erläutert. Zunächst sollen jedoch noch die innerliterarischen Zugänge zu parodistischen Deutungen des *Culex* vorgestellt werden.

## 2.2 Interpretationen als literarische Parodie

Die vor allem in kürzeren Abhandlungen in lateinischen Literaturgeschichten am häufigsten zu findende Einschätzung des *Culex* ist die Bewertung als Epenparodie,<sup>90</sup> oft auch parallel zur Interpretation anderer Stücke der *Appendix Vergiliana* als Parodie gedeutet, z.B. des *Catalepton* (Catullparodie),<sup>91</sup> der *Copa*<sup>92</sup> und des *Moretum* (Epenparodie).<sup>93</sup> Eine meines Wissens kaum beachtete Einschätzung präsentiert ERNST MAAS in seiner Monographie zu antiken Jenseitsdarstellungen bereits 1895, in der er die These äußert, dass die literarische Vorstellung eines quasi vorchristlichen Fegefeuers, das einen Reinigungsprozess nach dem Tod symboli-

---

<sup>89</sup> SEELENTAG, SABINE: Der pseudovergilische *Culex*. Text – Übersetzung – Kommentar. Stuttgart: Steiner 2012, (=Hermes 105): 18.

<sup>90</sup> vgl. BÜCHNER, KARL: Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung. Stuttgart: Kröner 1994<sup>6</sup>: 347; CONTE, GIAN BIAGIO: Latin Literature. A History. Translated by JOSEPH B. SOLODOW. Baltimore/London: Hopkins 1994: 432.; vgl. SCHMIDT, PETER L.: *Culex*. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. CI-Epi, Bd. 3. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997. 228.

<sup>91</sup> vgl. FUHRMANN, MANFRED: Geschichte der römischen Literatur. Stuttgart: Reclam 2011; RAND, EDWARD KENNARD: Young Virgil's Poetry. In: Harvard Studies in Classical Philology 30 (1919), 103-185: 134; wird von AX, WOLFRAM (2006d): *Phaselus ille / Sabinus ille* – Ein Beitrag zur neueren Diskussion um die Beziehung zwischen Texten. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 88-110: 101. bestritten.

<sup>92</sup> vgl. VÖLKL, FRIEDRICH: Spiel und Parodie in drei kleinen Gedichten. (Interpretation von Catull C.4, *Catalepton* 10 und *COPA*). Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1968: 162; MERKLE, STEFAN: *Copa docta*. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die *Appendix Vergiliana*. Pseudoepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), 91-115: 98.

<sup>93</sup> vgl. KÜPPERS, JOCHEN: Lateinische Epenparodie. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): Literaturparodie in Antike und Mittelalter. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), 101-118: 102; BÜCHNER, KARL: P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer. Stuttgart: Druckenmüller 1956: 83-84.

siert, parodiert wird, und sieht gleichsam die widersprüchlichen Hadesvorstellung von schönem Garten und unliebsamen Schattenreich gegeneinander aufgestellt.<sup>94</sup>

Unter den Ersten, die den *Culex* als parodistische Dichtung in größerem Ausmaß zu interpretieren versuchen und nicht nur mit einer Klassifizierung aufwarten, befindet sich DAVID ROSS.<sup>95</sup> In seinem Artikel „The *Culex* and *Moretum* as Post-Augustan Literary Parodies“ folgt er dem Parodiebegriff der Russischen Formalisten. Dementsprechend interpretiert er den *Culex* als Parodie eines literarischen Genres, das am Ende seiner produktiven Phase ist und dessen stilistische Charakteristika offen gelegt werden und somit Ziel der Kritik werden: das Epyllion neoterischer Stilart.<sup>96</sup> ROSS ist für die Feststellung zu danken, dass diese „Endzeit-hypothese“ in der römischen Literatur mit Vorsicht anzuwenden ist: „Because literary forms and genres at Rome were imported ready-made, parody can appear sometimes almost contemporaneously with the original.“<sup>97</sup> Dementsprechend können Genres nicht, wie dies die Literaturgeschichtsschreibung leider allzu häufig suggeriert, als sukzessive aufeinander folgend imaginiert werden, sondern müssen als oft jahrhundertlang nebeneinander existierend und interagierend gesehen werden. Die Konsequenzen, die daraus für die Interpretation des *Culex* zu ziehen sind, ergeben, dass sowohl Epyllion als auch Epos bereits etablierte und bekannte literarische Formen waren, die dem *Culex* als Vorlage zur Verfügung standen, aber auch als altbekannt Ziele von literaturkritischer oder -reformatorischer Absicht dienten.

ROSS kritisiert dabei die bloße Nennung und die fehlende kritische Reflexion der Parodie der ihm vorhergehenden Arbeiten zum *Culex* und anderen antiken Texten. So widerspricht er BÜCHNER, der mit der Inkongruenz zwischen Form und Inhalt die Parodie im *Culex* zu fassen glaubt, da dies nur das Vorhandensein einer „mock-heroic“, also eines komischen Heldengedichtes, beweise: „The parody of the *Culex*, however, goes far beyond its characters or situations. It is a parody of poetry, specifically of the style and manner of debased neoteric artificiality.“<sup>98</sup> Sehen also Verteidigerinnen und Verteidiger der Autorschaft Vergils den neoterisch anmutenden Stil des *Culex* als Hinweis darauf, dass das Gedicht tatsächlich Vergils frühen Jahren und einem seiner ersten Dichtungsversuche entstammt, so identifiziert ROSS in diesem Stil das Mittel der vorliegenden Parodie. Seine These besagt, dass das Mückengedicht selbst

---

<sup>94</sup> vgl. MAASS, ERNST: *Orpheus. Untersuchungen zur griechischen und römischen altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion.* München: Beck 1895: 234.

<sup>95</sup> vgl. ROSS (1975).

<sup>96</sup> ROSS (1975): 236.

<sup>97</sup> ROSS (1975): 236.

<sup>98</sup> ROSS (1975): 242.

sowohl Vertreter als auch Parodie des neoterischen Dichtungsstils, selbst Epyllion und Parodie desselben ist.<sup>99</sup>

Das Ziel der Kritik im *Culex* vermeint ROSS in der Produktion von Literatur nach Anleitung zu sehen: „Poetry had become a game at which any number could play, the rules of which were easily mastered. I can imagine the *Culex*, then, being aimed at such productions.“<sup>100</sup> Stattdessen werde das Gedicht oft einfach missverstanden als „intentional forgery“ (Fälschung, d.h. mit böswilliger Absicht) oder als schlechte Arbeit eines Stümpfers,<sup>101</sup> der am Versuch, Vergils Stil nachzueifern, scheitert. Statt Ablehnung, sollte dem *Culex* nach ROSS jedoch vielmehr Wohlwollen entgegengebracht werden, offenbare er der Leserin und dem Leser doch einen unterschätzten Wert:<sup>102</sup>

The *Culex* can be read with enjoyment, and at times even with admiration, as a parody that reproduces the excesses and inanities of a vast flood of verse, a swollen river descending from a trickling spring, once pure, and as such it is an important chapter in the history of Latin poetry.

JOHN RICHMOND folgt ROSS in seiner Deutung, sieht aber die Fälschungsabsicht mehr im Vordergrund,<sup>103</sup> ähnlich wie dies Jahrzehnte später SABINE SEELENTAG argumentiert, wobei sie jedoch nicht wie RICHMOND von einer böswilligen Fälschung (*forgery*), sondern einem *impersonatio*-Spiel ausgeht.<sup>104</sup>

In der Auseinandersetzung mit ROSS und anderen Beispielen der Gattung Epyllion tendiert ANETTE BARTELS dazu, ROSS' Deutung zuzustimmen, ordnet den *Culex* allerdings am Rand der Gattung Epyllion ein, da sie nicht alle notwendigen Merkmale dieser realisiert sieht. Das herausstechendste Merkmal des Epyllions, dass sie dabei überdeutlich vorhanden sieht, ist die zentrale Rolle des Nicht-Geschehens, das der *Culex*-Autor überspitzt darstellt und somit parodiert.<sup>105</sup> Der komische Effekt, der durch die Verfremdung der Gattungsoriginale entsteht, bewirke demnach, dass die parodistische Ebene nie verlassen werde.<sup>106</sup> BARTELS problematisiert dabei die Unterscheidung von der häufig konstatierten Epos-Parodie, da bereits das Epyllion zahlreiche epische Elemente enthält und somit Schwierigkeiten in der klaren Separation von Epen- und Epyllienparodie auftreten.<sup>107</sup> Gemeinsam ist sowohl ROSS als auch BARTELS, dass

---

<sup>99</sup> vgl. ROSS (1975): 242-244.

<sup>100</sup> ROSS (1975): 243.

<sup>101</sup> vgl. ROSS (1975): 243.

<sup>102</sup> ROSS (1975): 253.

<sup>103</sup> vgl. RICHMOND, JOHN: Recent Work on the 'Appendix Vergiliana' (1950-1975). In: TEMPORINI, HILDEGARD/HAASE, WOLFGANG (Hg): Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. II. Berlin/New York: de Gruyter 1981, 1112-1154: 1128.

<sup>104</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 24.

<sup>105</sup> vgl. BARTELS (2004): 126.

<sup>106</sup> vgl. BARTELS (2004): 130.

<sup>107</sup> vgl. BARTELS (2004): 117-118.

sie eine Selbstparodie Vergils ausschließen und somit von einem Imitator bzw. Impersonator ausgehen, der jedoch nicht mit Vergil-, sondern mit Gattungskritik aufwartet.<sup>108</sup>

Fraglich ist an BARTELS Ansatz, ob die Rolle des *Culex* als Vertreter der „Peripherie der Gattung Epyllion“,<sup>109</sup> bloß dadurch zustande kommt, dass es sich um einen Text in parodistischer Schreibhaltung handelt, oder ob es durch die noch immer diskutierte Gattungsdefinition des Epyllions zu solchen Phänomenen kommen muss – immerhin arbeitet z.B. BARTELS mit zwei Texten (mit Catull c.64 und der *Ciris*), die sie ins Zentrum der Gattung stellt, und definiert danach die Entfernung einzelner anderer Texte durch das Abweichen von diesen Mustertexten.<sup>110</sup> Zwar sieht ANNETTE BARTELS Schwierigkeiten in ROSS‘ Deutung, nach der der *Culex* sowohl ein typischer Vertreter der Gattung Epyllion als auch parodistische Kritik an deren Erzählstil ist,<sup>111</sup> jedoch ist dieser scheinbare Widerspruch eher unter die weniger validen Argumente gegen den Parodiecharakter des *Culex* zu zählen. Schließlich sind die wenigsten Parodien „nur“ Parodien – sie schreiben sich durch ihre nachgeahmten und veränderten Merkmale in andere Textgattungen und literarische Diskurse ein, wodurch sie ihrem Wesen nach zu hybriden literarischen Formen zählen.<sup>112</sup>

Es ist hier nicht der Ort, näher auf das schwierige Thema der Gattung Epyllion einzugehen, festhalten lässt sich jedoch eine Einsicht BARTELS, die gleichzeitig mit ROSS für eine mögliche Art der innerliterarischen Interpretation parodistischer Aspekte im *Culex* steht: „Als Parodie verfremdet der *Culex* einerseits Merkmale des Epyllion und flicht andererseits Elemente ein, die der Gattung sonst fremd sind und z.B. auf das Epos verweisen.“<sup>113</sup>

Ein Problem, dass ROSS in seiner Arbeit selbst eingesteht, ist, dass er einen unausgereiften Parodiebegriff gebraucht. Es ist WOLFRAM AX in der parodistischen Erforschung des *Culex* anzuerkennen, dass er einen reflektierten und zum Nachvollziehen klaren Parodiebegriff als Grundlage seiner Interpretation verwendet und nicht von einer Selbstverständlichkeit der Parodie ausgeht, die trügerisch ist. Mittels eigener Überlegungen unter starker Zuhilfenahme moderner, interdisziplinärer Ansätze (v.a. KARRER, VERWEYEN/WITTING, FREUND<sup>114</sup>) entwickelt AX seine Definition der Parodie:<sup>115</sup>

---

<sup>108</sup> vgl. BARTELS (2004): 118.

<sup>109</sup> vgl. BARTELS (2004): 150.

<sup>110</sup> vgl. BARTELS (2004): 114.

<sup>111</sup> vgl. BARTELS (2004): 116.

<sup>112</sup> vgl. HUTCHEON (1985): 28: „All parody is overtly hybrid and double-voiced.“

<sup>113</sup> BARTELS (2004): 221.

<sup>114</sup> vgl. AX (2006b): 32.

<sup>115</sup> AX (2006b): 32.

Von einer literarischen Parodie spricht man in der Regel dann, wenn es sich um eine Nachahmung literarischer Vorlagen handelt, die in der Weise modifiziert ist, daß gegen das Original oder andere Ziele gerichtete Kontraste mit komischer, komisch-kritischer oder rein kritischer Intention entstehen.

Dementsprechend ergibt sich AX' Fragentrias zur Interpretation einer Parodie nach Vorbild, Modifikationsart und Ziel der Parodie,<sup>116</sup> die auch die Grundlage der Interpretation in dieser Arbeit bildet.

Die vielen Vorarbeiten in der allgemeinen Parodieforschung und insbesondere zum pseudovergilischen *Culex* kann AX in seinem erstmals 1984 erschienenen Aufsatz nutzen, um zu seiner Deutung der Mückengeschichte als literarische Parodie zu kommen, wobei er die eben zitierte Definition der Parodie und die erwähnte Fragentrias als seinen Ausgangspunkt nutzt. Diese parodistische Analyse hat für ihn oberste Priorität, vor allem auch vor der Frage der Autorschaft:<sup>117</sup>

[...] würden sich doch beim Nachweis etwa einer Vergilparodie der Echtheitsanspruch und die Frühdatierung mit großer Wahrscheinlichkeit ausschließen. Eine solche Prüfung ist vielmehr auch unerläßliche Voraussetzung für die Abgabe von Qualitätsurteilen. Wie nämlich, wenn die von den Gegnern des *Culex* häufig inkriminierten sprachlichen, kompositorischen und sachlichen Schwächen gar nicht das Ergebnis poetischen Unvermögens, sondern bewußte parodistische Absicht wären?

Deshalb kann der Verfasser- und Datierungsfrage für ihn keine Priorität zugeordnet werden, sondern muss innerhalb einer Gesamtdeutung des *Culex* erfolgen, sind doch rein metrisch-mathematische Vergleiche und das Auffinden von intertextuellen Anspielungen keine eindeutigen Mittel zur Klärung, wer der Verfasser des Mückengedichts ist und wann er diesen veröffentlichte.

Die Frage nach dem Vorbild des *Culex*-Dichters sieht AX in der Auflistung der drei großen sicher vergilischen Werke, den *Eclogen*, den *Georgica* und der *Aeneis* beantwortet. So sorgen etwa der Ratschlag des dritten *Georgica*-Buches, nicht unter einem Baum einzuschlafen um Schlangengebisse zu vermeiden (Verg. georg. III,435-439), das Lob des Landlebens in den *Georgica* (Verg. georg. II,458-540) und das Proömium des ersten *Georgica*-Buches (Verg. georg. I,1-42) für die Etablierung der Geschichte in der ersten Hälfte des Gedichts (Cul. 1-201), während die zweite Hälfte, in der der *Culex* sein Publikum in die Unterwelt führt, durch die Katabasis im sechsten Buch der *Aeneis* grundiert wird.<sup>118</sup> Die *Bucolica* schließlich werden durch einige ihrer Motive, das Sujet und diverse Anspielungen evoziert.<sup>119</sup> Ebenso sieht AX jedoch auch das neoterische Epyllion als Gattungs- und Parodievorlage des pseudovergili-

---

<sup>116</sup> vgl. AX (2006b): 32.

<sup>117</sup> AX (2006b): 29.

<sup>118</sup> vgl. AX (2006b): 32-33.

<sup>119</sup> vgl. AX (2006b): 33.

schen Textes.<sup>120</sup> AX‘ Parodiebegriff ist damit weniger streng, als es viele Parodietheorien sind, indem er mehrere Texte als Vorlagen der Parodierung zulässt.

Bei der Frage nach den Änderungen, die der *Culex*-Autor den Vorlagentexten unterzieht, sieht AX eine „vollständige *immutatio verborum et sententiarum*“,<sup>121</sup> also einer Veränderung in Wort und Sinn, die dennoch die Vorlagen erkennen lässt. Dabei werden nicht wie in einem Cento Verse durch einfache Umstellung zu einem neuen Text gestaltet, sondern ein neuer Text geschrieben, der durch intertextuelle Bezüge angereichert und damit seine parodistische Änderung erkennen lässt. Zur Beschreibung der diversen Änderungsverfahren am Ursprungstext zieht AX das Modell der vier Änderungskategorien der Antike heran,<sup>122</sup> das der Germanist ERWIN ROTERMUND 1963 in die Parodieforschung einführt und aus vier Kategorien besteht: *adiectio*, *detractio*, *immutatio* und *transmutatio*.<sup>123</sup> Dabei handelt es sich um die Hinzufügung von dem Vorlagentext Fremdem, der Streichung von dem Text Eigenem, der Veränderung in sich und der Umstellung bzw. Vertauschung von texteigenen Elementen. Ziel der diversen Veränderungen, denen der Autor die Vorlagentexte unterzieht, ist laut AX die Erstellung von Kontrasten, die den der Parodie eigenen komischen Grundtenor bilden, wobei er diese Kontraste mit „hoch – tief“ und „normal – übertrieben“ beschreibt.<sup>124</sup>

Genau wie die Vielfalt, die AX in der Wahl der im *Culex* veränderten Vorlagen feststellt, so sieht er als Ziele der Kritik bzw. des Spotts der Parodie mehrere Möglichkeiten, die in unterschiedlichen Intensitäten verwirklicht wurden. Im Vordergrund sieht er die Vergilattacke, die vor allem durch das Patronage-Verhältnis zu Augustus und die damit einhergehenden materiellen Interessen der Dichtung bestimmt ist.<sup>125</sup> Dies werde auch durch die Attacke von *Georgica* und *Aeneis* ausgedrückt, was sowohl durch die Vorlagenwahl des Textes als auch durch die für AX offensichtliche Kritik am *requies*-Modell der *Georgica* und dem der *Aeneis* zentralen Begriff der *pietas* begründet sei.<sup>126</sup> Er unterstützt zwar auch ROSS‘ These der Parodie neoterischer Dichtung, sieht im *Culex* davon jedoch eher eine Parodie auf zweiter, nicht dominant hervorstechender Ebene.<sup>127</sup> Augustus schließlich wird als drittes Ziel der Parodie genannt,<sup>128</sup>

---

<sup>120</sup> vgl. AX (2006b): 34.

<sup>121</sup> AX (2006b): 35.

<sup>122</sup> vgl. AX (2006b): 34.

<sup>123</sup> vgl. ROTERMUND, ERWIN: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München: Eidos 1963. Später listet er diese mit „Übertreibung, Verzerrung (Karikatur), Unterschiebung, Hinzufügung oder Auslassung“ auf, vgl. ROTERMUND, ERWIN: Einleitung. In: ROTERMUND, ERWIN (Hg): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. ausgewählt und eingeleitet von ERWIN ROTERMUND. München: Eidos 1964: 12-13.

<sup>124</sup> vgl. AX (2006b): 40.

<sup>125</sup> vgl. AX (2006b): 40.

<sup>126</sup> vgl. AX (2006b): 41.

<sup>127</sup> vgl. AX (2006b): 42.

<sup>128</sup> vgl. AX (2006b): 42.

was AX' Verständnis einer Parodie mit mehr als einem Ziel beleuchtet – eine Eigenschaft, die nicht alle Theoretikerinnen und Theoretiker der Parodie zuschreiben, wird doch oft gefordert, dass sich die Parodie vorrangig gegen ihre Vorlagen zu richten habe.<sup>129</sup> Dabei teilt er dem *Culex* die Einschätzung zu, eine eher „lachende“ als eine „strafende“ Parodie“ zu sein,<sup>130</sup> die Kritik bleibt also in einem zwar spöttischen, aber wohlgesinnten Ton. Das Herausstechende an diesem Ansatz bleibt weder die Identifizierung der Vorlagen, noch der Ziele der Parodie, sondern ist der Weg der Analyse, die AX vornimmt. Durch die Beschreibung der Änderungstechniken, die an den Vorlagen vollzogen wurden, und der komischen Affekte, die den neuen Text zur Parodie wandeln, macht er eine kaum begründete, mit einem „natürlichen“ Verständnis von Parodie arbeitenden Einschätzung des Textes zu einer wissenschaftlich fundierten Hypothese, die zahlreiche Beobachtungen aus diversen Kommentaren, Abhandlungen und Ausgaben zu einer Deutung vereint. Es ist daher wenig verwunderlich, dass AX' Methodik auch in späteren Arbeiten vieler anderer Forscherinnen und Forscher wieder verwendet wurde.

Ein anderer Ansatz, der von MARKO MARINČIČ vertreten wird, anerkennt zwar das vergilische Oeuvre als „Original“ der Parodie, sieht in deren Zielen jedoch eher Homer, Lukrez und Catull, wohl auch aus dem Grund, dass MARINČIČ nicht ganz von der Pseudo-Autorschaft des Mückengedichts überzeugt ist.<sup>131</sup> Diese Deutung als Autorenparodie ist vor allem dadurch fruchtbar und verständlich, dass Vergil seine Dichtung bekanntermaßen zu großen Teilen Lukrez und Homer nachbildete und damit das Erkennen einer direkten Parodierung Vergils durch den Bezug auf dessen Vorgänger-Texte umgangen werden kann.

Eine „vollständige Aeneis-P[arodie]“ sieht hingegen REINHOLD GLEI im *Culex* verwirklicht, „der ähnlich wie die ‚Batrachomyomachie‘ seine komische Wirkung aus der Transposition epischer Inhalte ins (niedere) Tierreich bezieht“<sup>132</sup> und demnach eine Charakterisierung wählt, die ROSS noch als allein für ein komisches Heldengedicht sprechend geißelte. In der Identifizierung des Ziels wiederum folgt GLEI der spätesten Einschätzung von AX, nach der Marcellus und sein Begräbnis Themen sind. An dieser Stelle sei noch einmal auf die bereits die zu

---

<sup>129</sup> vgl. WÜNSCH, FRANK: Die Parodie. Zu Definition und Typologie. Hamburg: Kovač 1999, (=Schriftenreihe Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft 39): 16.

<sup>130</sup> AX (2006b): 43.

<sup>131</sup> MARINČIČ, MARKO: Der „orphische“ Bologna-Papyrus (Pap.Bon.4), die Unterweltsbeschreibung im *Culex* und die lukrezische Allegorie des Hades. In: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 122 (1998), 55-59: 59.

<sup>132</sup> GLEI, REINHOLD F.: Parodie. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Or-Poi, Bd. 9. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000. 345-349: 348.

Anfang des Kapitels präsentierten Ansätze von MOST und ZOGG erinnert,<sup>133</sup> die den *Culex* ebenso in Analogie zur *Batrachomyomachie* deuten. Der größte Nachteil, der sich in der Analyse dieser parodistischen Deutungsmöglichkeit zeigt, ist wohl, dass kaum erklärt wird, wieso eine Parodie und nicht einfach ein Epyllion o.ä. vorliegen sollte und wozu sie abseits eines Grundes, der den Wunsch der römischen Bevölkerung nach vergilischen Frühwerken beinhaltet, dient oder abzielt.

NINA MINDT, die vor allem Vergils Gesamtwerk als Ziel der Parodie im *Culex* annimmt, arbeitet mithilfe mehrerer Einzelszenen, um die Intention des Mückendichters herauszuarbeiten: Demnach möchte dieser, dass über Vergils Oeuvre gelacht wird, während der Dichter selbst in hellenistischer Manier die eigene Bildung durchschimmern lässt.<sup>134</sup> MINDT sieht in erster Linie Techniken einer Werkparodie verwirklicht, wobei durch zahlreiche intertextuelle Anspielungen und Verweise auch Merkmale einer Gattungs- und Stilparodie am Text erkennbar werden.

Eine der rezentesten Arbeiten in diesem Bereich stammt von SABINE SEELENTAG, die sich in ihrer Dissertation vor allem mit den Ansätzen von ROSS und AX auseinandersetzt, dabei ihre Konzentration jedoch auf andere Aspekte des Textes legt. Sie sieht das Parodistische des *Culex* in der „Übersteigerung neoterischer Erzähltechnik“,<sup>135</sup> während sich hingegen die Epenteile des Mückengedichtes durch eine „Trivialisierung epischer Höhe durch ‚niedrige‘ Handlungsträger wie Mücke und Hirte“<sup>136</sup> auszeichnen. Doch obwohl sie vielem, was bereits WOLFRAM AX festhält, folgen kann, schätzt sie den *Culex* doch mehr als literarisches Spiel um die Identität des Autors denn als Parodie ein.<sup>137</sup> Sie sieht dabei in einer parodistischen Herangehensweise zur Deutung vor allem die Möglichkeit, komische bzw. seltsame Elemente des Textes, die nicht durch die schwierige Überlieferungssituation gerechtfertigt werden können, zu verstehen: „Das Konzept der Literaturparodie erweist sich damit bei der Behandlung des *Culex* als eine hilfreiche heuristische Kategorie, um die sprachlichen, aber auch inhaltlichen Schwierigkeiten oder besser Auffälligkeiten zu erklären.“<sup>138</sup> In ihrer Interpretation geht sie davon aus, dass es so wirken soll, als habe einerseits der *Culex* Vergil zur *Aeneis* motiviert, andererseits *Octavius*, der auch in SEELENTAGS Deutung mit Kaiser Augustus gleichzu-

---

<sup>133</sup> vgl. Seite 12-13.

<sup>134</sup> vgl. MINDT, NINA: Vergil zur Mücke machen. Zum *Culex* der *Appendix Vergiliana*. In: Atene e Roma, Nuova Serie Seconda 5,1-2 (2011), 19-36: 35-36.

<sup>135</sup> SEELENTAG (2012): 23.

<sup>136</sup> SEELENTAG (2012): 42.

<sup>137</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 24.

<sup>138</sup> SEELENTAG (2012): 24.

setzen ist, zum Bau des Mausoleums.<sup>139</sup> Neue Ansätze zur parodistischen Interpretation bleiben dabei aus.

Es ist auffallend, dass die Interpretationsansätze, die versuchen die Parodie in literarischen Vorlagen und Zielen zu suchen, das Ziel der Kritik kaum in Vergils Werken suchen. Der Form, in der das Gedicht selbst auftritt, der eines neoterischen Kleinepos, wird hingegen sehr viel Aufmerksamkeit gewidmet, wobei noch immer nicht klar zu sein scheint, ob der *Culex* sich nur bemüht, die Merkmale dieser schwer zu fassenden Gattung zu inkludieren, oder ob er sie gleichzeitig auch kritisiert. Dies wiederum hängt sicherlich mit der in der Klassischen Philologie noch unsicheren Charakteristik und der ständigen Existenzfrage der Gattung zusammen,<sup>140</sup> wobei ANNETTE BARTELS und DAVID ROSS hier grundlegende Arbeit für die Interpretation des Mückengedichtes leisten. Außerdem auffallend ist, dass die Ansätze, das Mückengedicht als Literatur-Parodie zu deuten, kaum alleine auftreten und immer wieder Deutungsansätze durchdringen, die Außerliterarisches als Ziel sehen. Das kann einerseits mit der tatsächlichen Botschaft des *Culex* zusammenhängen, andererseits wird dadurch vielleicht auch eine Schwierigkeit sichtbar, Texte als Ziele der Kritik zu identifizieren. Dies könnte auch mit der langjährigen Einschätzung von Parodien als Texten einhergehen, die ihre Vorlagen nur verspotten oder „in den Dreck ziehen“ wollen. Als Gegenbewegung dazu könnte gezeigt werden, dass Parodien ihre Vorlagen zu nutzen wissen, um anderes zu kritisieren.

### 2.3 Keine Parodie?

Das Lesen des *Culex* als Parodie ist nicht selbstverständlich, wie ein umfangreicher Blick in die Forschungsliteratur zeigt. So gibt es neben zahlreichen Arbeiten, die das Wort „Parodie“ nicht im Zusammenhang mit dem *Culex* verwenden (und die klarerweise hier nicht in einer nur annähernd vollständigen Liste aufgezählt werden können), auch solche, die diesem Text explizit die Eigenschaften als ebensolche absprechen. Verbunden ist diese Beurteilung oft mit der Unterstellung, der *Culex* sei eine misslungene Dichtung – eine Einschätzung, die schon in der Frage nach der Autorschaft des Gedichtes dazu genutzt wurde, Vergil als Verfasser auszu-

---

<sup>139</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 23-24.

<sup>140</sup> Einen einführenden Überblick über die Diskussion bietet ANNETTE BARTELS (2004) in der Einleitung ihrer Dissertation „Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllions“, 3-16. Zusätzliche Einzeldarstellungen zu möglichen weiteren Beispielen der Gattung bieten BAUMBACH, MANUEL/BÄR, SILVIO (Hg): *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Leiden/Boston: Brill 2012.

schließen.<sup>141</sup> Als Beispiel dieser Interpretationsrichtung sei ERIKA HOLZER genannt, die in ihrer 1952 erschienenen Dissertation zum Mückengedicht auch auf die Ansätze DORNSEIFFS eingeht.<sup>142</sup>

Weder das Spiel mit der Mücke noch der Preis des Octavius sind für sich genommen unverständlich und einer Erklärung bedürftig; das Spiel mit der Mücke steht in der Tradition des hellenistischen Spielens [...], ein Preisen des Gönners und die Widmung des Werkes an ihn ist im Prooemium üblich.

HOLZER spricht dem Text eine gewisse Komik zu, die sich ihrer Meinung nach vor allem in „hoch-niedrig“-Kontrasten zeigt, etwa in der Art, wie ein niedriges, alltägliches Thema wie ein Mückenstich und die darauf folgende Erschlagung der Mücke in einer erhabenen, episodischen Sprache dargestellt wird, was laut HOLZER zu einer „pathetischen Steigerung“ führt.<sup>143</sup> Ein eigenes Kapitel widmet ERIKA HOLZER dem Spielcharakter der Dichtung, der vom Verfasser mehrmals hervorgehoben wird. Sie sieht darin und in anderen Signalwörtern Ausdrücke des kallimacheischen Stils und kein Parodiesignal.<sup>144</sup>

Wo der *Culex*-Dichter spielt, neigt er mehr zur Parodie, deren Kennzeichen es ist, die Gegensätze möglichst scharf aufeinanderprallen zu lassen. Z.B. ist der *culex* ein sehr verachtetes Tier, die Übertragung hoher Rollen auf ihn gibt einen viel stärkeren Kontrast als es bei einem lieben Tier [...] sein würde.

Wir finden somit hier eine mehr intuitive Wesensbestimmung der Parodie, als eine tatsächlich fundierte Analyse der parodistischen Schreibart. Dennoch verrät diese Zuschreibung, warum HOLZER folgert, dass es sich um keine bzw. keine gelungene Parodie handelt: Dort, wo die Kontraste aufhören zu wirken, sei keine Parodie vorhanden.<sup>145</sup>

Im Gegensatz zu den echten Parodien vermag er [der *Culex*-Dichter, Anmerkung FRÜHWIRTH] nicht im Laufe der Darstellung die rechte Mitte beizubehalten zwischen den beiden Gegensätzen: er vergisst langsam den Kontrast und fängt an, das Heroische wirklich ernst zu nehmen.

Und auch Interpretinnen und Interpreten, die den *Culex* durchaus als Parodie bezeichnen, sehen Mängel insofern, als dass die Parodie nicht über alle Verse hindurch durchgehalten wird. So formuliert etwa ROSS, der Dichter sei „somewhat bored with his effort in the last half of

---

<sup>141</sup> Als eines von zahllosen Beispielen vgl. JACHMANN, GÜNTHER: Rezension zu D. L. Drew: *Culex*. Sources and their bearing on the problem of authorship. In: *Gnomon* 4,10 (1928), 577-583: 582-583.: „Wäre Vergil in seiner Jugend auf solchen Bahnen stilistischer Verirrung gewandelt, nie wäre er emporgestiegen zu jener freien Schönheit der Sprachform, durch die er die römische Welt von allem Anfang an entzückte; hätte er je so geschrieben, dann hätte er die klassische römische Dichtersprache jedenfalls nicht geschaffen, denn aus welcher Fäulnis erwächst keine Blüte“.

<sup>142</sup> HOLZER, ERIKA: Vergleichende Interpretationen zum *Culex*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1952: 5-6.

<sup>143</sup> vgl. HOLZER (1952): 14; vgl. auch HOLZER (1952): 29 in Bezug auf die Darstellung der Kampfhandlung: den *dux gregis*, den Stachel als *tela*, die genaue Beschreibung des Einstichpunktes, die *arma* der Schlange.

<sup>144</sup> HOLZER (1952): 78.

<sup>145</sup> HOLZER (1952): 79.

the poem.“<sup>146</sup> Auch SABINE SEELENTAG, die WOLFRAM AX grundsätzlich in der Deutung des Mückengrabes folgt, ist bei der Einschätzung des *Culex*-Gedichts als Parodie eher zurückhaltend. Zwar sieht sie die Komik des Dichters, ihr fehlt allerdings ein eindeutiges Parodieziel, das das Gedicht hindurch beibehalten wird.<sup>147</sup>

Doch auch ein anderes Argument gegen den Status des *Culex* als Parodie wird oftmals angeführt: Vor allem diejenigen Forscherinnen und Forscher, die an die Autorschaft Vergils und die Datierung, wie sie unter anderem bei Donat nachzulesen ist,<sup>148</sup> glauben, erkennen keinen Vorlagenbezug im *Culex* abgesehen von möglichen griechischen Tierdichtungen, etwa Grabepigramme für Haustiere, etc., die jedoch nicht parodiert werden.<sup>149</sup> Vielmehr sehen sie im *Culex* durch die Überbetonung des etymologischen Feldes „*ludus*“ eine Vorarbeit für spätere ernste Dichtung. Da der Vorlagenbezug jedoch auch im einfachsten Verständnis einer Parodie vorhanden ist und in vielen Definitionen als ein konkreter Text, der durch Veränderung kritisiert wird, gegeben sein muss, fehlt dieser Interpretationsart oft die Grundlage und der erste Schritt, um den *Culex* als Parodie zu erkennen.

Explizit gegen die Einteilung als Parodie, ohne dies näher auszuführen, spricht etwa OTTO RIBBECK, der keinen Funken Humor im *Culex*, vielmehr eine „kindische Schularbeit“ darin sieht<sup>150</sup> und ihn für fälschlich gleichgesetzt mit der *Batrachomyomachie* hält.<sup>151</sup> Milder in ihren Urteilen sind dagegen u.a. EVA KLOPSCH, die zwar keine reine Parodie, aber ein „komisches Epyllion“ sieht,<sup>152</sup> und KARL BÜCHNER, der zwar einzelne parodistische Elemente und Ideen zugesteht (etwa, dass eine unbegrabene Mücke die Unterwelt durchstreift<sup>153</sup>), jedoch vieles ins Groteske gesteigert sieht, was ihn im Gegensatz zu seiner Beurteilung des *Moretum* zu einer negativen Einschätzung hinsichtlich des Parodie-Wertes führt.<sup>154</sup> DOROTHEA GALL sieht zwar Anklänge an eine Parodie, empfindet aber, wie so viele andere, die Parodie im *Culex* als zu schwach ausgeprägt, um von ebendieser im Sinne einer Gattungszuordnung zu

---

<sup>146</sup> ROSS (1975): 254.

<sup>147</sup> SEELENTAG (2012): 22-23.

<sup>148</sup> Don. vit. Verg. 4: „deinde catalecton et priapea et epigrammata et diras, item cirim et culicem, cum esset annorum XXVI.“

<sup>149</sup> vgl. Kapitel 3.2.2, Seite 46.

<sup>150</sup> vgl. RIBBECK, OTTO: Vermuthungen zum *Culex* und zur *Ciris*. In: Rheinisches Museum für Philologie 18 (1863), 100-122: 100, ebenso RAND (1919): 114.

<sup>151</sup> vgl. RIBBECK (1889): 346-347.

<sup>152</sup> KLOPSCH, EVA: Der *Culex*. Eine Neu-Orientierung zur Echtheitsfrage. In: KINDERMANN, UDO/ MAAZ, WOLFGANG/ WAGNER, FRITZ (Hg): Festschrift für PAUL KLOPSCH. Göppingen: Kümmerle 1988, 207-232: 219-220.

<sup>153</sup> vgl. BÜCHNER (1956): 77.

<sup>154</sup> vgl. BÜCHNER (1956): 83-84.

sprechen. Für sie werden dennoch parodistisch-komische Wirkungen im Gedicht entfaltet, die vor allem durch den Vergleich mit den vergilischen Vorlagen konstituiert werden:<sup>155</sup>

Was in den *Eclogen* tiefer Ernst ist, wird im *Culex* durch die Unangemessenheit zwischen Anlaß und Klage bzw. durch das scheinbare Sich-Einlassen des Dichters auf die episch-heroische Größe des Mückenmannes komisch.

Ihr Alternativ-Vorschlag, um das Wesen des *Culex* zu fassen, ist, dass dieser eine Homerpersiflage als Vorbild hat, die an das vergilische Vokabular angepasst wurde.<sup>156</sup>

In der Einteilung des *Culex* werden auch scheinbar neue Kategorien erschaffen oder aus wenig sinnvoll erscheinenden Gründen strikt von der Parodie getrennt, um möglichst die Betitelung als „Parodie“ zu vermeiden. So verwendet etwa MARKUS JANKA den Begriff „Scherzepos“ für den *Culex*, der einerseits eine starke Tendenz in Richtung Cento aufweist,<sup>157</sup> andererseits mehr ein literarisches Spiel mit der Autorenfrage treibe.<sup>158</sup> Auch das Genre des komischen Heldengedichtes, zu Englisch „mock-heroic“ wird oft als für den *Culex* passende Bezeichnung gewählt und damit meist von der Parodie separiert.<sup>159</sup> Ausgedrückt wird dieser Stil vor allem durch einen zentralen Gegensatz, der Stil und Struktur der Dichtung dominiert, wie JULIUS WIEGAND schreibt:<sup>160</sup>

Unbedeutende Ereignisse werden im Stil des Heldenepos, also etwa der *Ilias*, behandelt. Der Gegensatz zwischen dem kleinen Gegenstand und dem großen Aufwand soll komisch wirken, feierlicher Pomp von dem lächerlichen Stoff sich abheben.

Dabei wird diese Beschreibung jedoch vor allem in der *Batrachomyomachie* als Prototyp der Gattung verwirklicht gesehen.<sup>161</sup> Diese Einschätzung verleitet jedoch viele Kommentatorinnen und Kommentatoren, keine Parodie im *Culex* zu sehen, da sie diese separat vom komischen Heldengedicht sehen, wie JACOBUS RIEWALD:<sup>162</sup> „because it is not at all intended to ridicule or criticize its original, its sole aim is to amuse the reader by applying a lofty style to a trivial theme“. Entgegen dieser Forschungsmeinung sieht FRANK WÜNSCH jedoch das „heroikomische Epos“ als eine Art von Parodie, „dessen spezifisches Verfahren darin besteht, kleine und unbedeutende, triviale Ereignisse im hohen Stil des Heldenepos [...] darzustel-

---

<sup>155</sup> GALL, DOROTHEA: Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil, Gallus und die Ciris. München: Beck 1999, (=Zetemata 100): 261-262.

<sup>156</sup> vgl. GALL (1999): 267.

<sup>157</sup> Zum Begriff des Centos vgl. Seite 42.

<sup>158</sup> vgl. JANKA (2005): 66.

<sup>159</sup> vgl. RAND (1919): 184: „pastoral mock heroic“.

<sup>160</sup> WIEGAND, JULIUS: Komisches Epos. In: KOHLSCHMIDT, WERNER / MOHR, WOLFGANG (Hg): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von PAUL MERKER und WOLFGANG STAMMLER. 2. Auflage. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von KLAUS KANZOG sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Band 1: A-K. Berlin/New York: deGruyter 2001: 877.

<sup>161</sup> WIEGAND (2001): 876.

<sup>162</sup> RIEWALD (1966): 125.

len“.<sup>163</sup> Diese Zuordnung erscheint deswegen sinnvoll, weil der Prozess der Kritik oder des Verlachens des Originals in ebendieser Übertragung der Handlung auf triviale Sachverhalte entstehen und das heroikomische Epos aus diesem Grund nicht von der Schreibhaltung Parodie eindeutig ausgeschlossen werden kann.

Es hat sich gezeigt, dass durchgängige Interpretationen der Parodie im *Culex* kaum in den herangezogenen Forschungsarbeiten zur Anwendung kamen. Vielmehr wurden in der Vergangenheit einzelne parodistische Elemente gedeutet, wobei übersehen wurde, dass die Interpretation einzelner Abschnitte und Parodiemittel noch nicht für eine Gesamtdeutung des Textes ausreicht, da sich dadurch Widersprüche, im extremsten Fall sogar ein negativer Bescheid einer im Gesamten als Parodie geltenden Dichtung ergeben können, wie dies ROGER BECK zum Beispiel in Interpretationen der (pseudo-)ovidischen *Nux* verwirklicht sieht, die ebenfalls oft zusammen mit dem Froschmäusekrieg und der Mücke genannt werden und für die ebenso eine erste Einschätzung als Parodie gelten könnte: „The Nux is far too long for the size of this one small satirical element. [...] The padding then is out of all proportion to it's content, a huge shell for so tiny a kernel.“<sup>164</sup> Wiederum andere kombinieren inner- und außerliterarische Interpretationen, wie dies bei WOLFRAM AX, aber auch bei SABINE SEELENTAG sichtbar wird, was jedoch entweder zu unbefriedigenden Gesamtauslegungen oder zu einer eher negativen Einschätzung des Parodiecharakters führt, je nachdem, ob die alleinige Kritik der Vorlage als zentrales Merkmal der Definition von Parodie angesehen wird.

Deswegen soll nun im folgenden Kapitel versucht werden, die bisherige Forschungsarbeit – sofern ihr zugestimmt werden kann – zu verbinden und Neues dort einzubringen, wo Lücken in der parodistischen Erforschung des *Culex* sichtbar werden. Versucht wird dabei, den *Culex* als Gesamtparodie zu deuten, womit der Autor meint, dass nicht nur einzelne parodistische Elemente im *Culex* sichtbar, sondern dass diese Elemente textkonstituierend und somit hinsichtlich seiner Schreibhaltung bestimmend für ihn sind. Statt einzelne intertextuelle und außerliterarische Anspielungen separat voneinander zu betrachten, wird nach einem großen Ganzen gefragt: Was ist die Parodie im *Culex*?

---

<sup>163</sup> WÜNSCH (1999): 82.

<sup>164</sup> BECK, ROGER: Ovid, Augustus and a Nut Tree. In: Phoenix 19,2 (1965), 146-152: 148.

### 3. Der *Culex* als Gesamtparodie gedeutet

#### 3.1 Parodiebegriff

Bevor nun zu einer Deutung des *Culex* übergegangen werden kann, die diesen mit einer parodistischen Schreibhaltung seitens des Autors geschrieben interpretiert, muss zuerst noch geklärt werden, welcher Parodiebegriff der Analyse zu Grunde liegt. Denn ohne eine solche Begriffsdefinition bleibt das Verständnis im Vagen und es bleiben alle Ergebnisse, die man findet, leicht angreifbar. Nachdem die Schwierigkeit in der klassisch-philologischen Parodieforschung auch immer darin besteht, dass die griechisch-lateinische Literatur sich über mehr als zweieinhalb Jahrtausende entfaltet und somit viele Bedeutungswandel in ihren Begriffen er- und überlebte, sei an dieser Stelle etwas weiter ausgeholt, um zu klären, anhand welcher Parodiebegriffe und -definitionen im Folgenden gearbeitet wird:

JULIUS CAESAR SCALIGER ist auf zweierlei Arten für diese Untersuchung von Bedeutung: Einerseits ist er der Philologe, der die verschiedenen Vergil zugeschriebenen Texte erstmals unter dem Namen *Appendix Vergiliana* führte,<sup>165</sup> andererseits hat er in seinen sieben Büchern der Poetik auch der Parodie ein Kapitel gewidmet. Er leitet dieses 42. Kapitel des ersten Buches der Poetik mit einer Schilderung ein, wie die Parodie entstand:<sup>166</sup>

Quemadmodum satyra ex tragoedia, mimus e comoedia, sic parodia de rhapsodia nata est. Cum enim rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant, qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos idcirco *παρωδοῦς* nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens. Erat enim, veluti ephirrhema aut parabasis, quasi auctarium actus, ut sit *παρὰ τὴν γνησίαν ᾠδὴν* et *προὔργον* ipsa *πάρεργος*.

Diese Einschätzung SCALIGERS wird vor allem gestützt durch etymologische Erklärungen des Wortes *παρωδή*, wie wir sie etwa bei Quintilian finden, der zwar nicht die Parodie im heutigen Sinne, sondern als Redefigur behandelt, jedoch dennoch die Etymologie von Gattung und Stilfigur erwähnt (Quint. inst. 9, 2,35):

incipit esse quodam modo *παρωδή*, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur.

---

<sup>165</sup> BARRETT, ANTHONY (1970a): The Authorship of the Culex: An Evaluation of the Evidence. In: *Latomus* 29 (1970), 348-362: 348.

<sup>166</sup> SCALIGER, JULIUS CAESAR: *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band I: Buch 1 und 2. herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von LUC DEITZ. Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1994: 370-372.

Die Quellen von SCALIGER sind hier aber durchaus ominös, wissen wir doch nicht, woher er sein Wissen um die Aufführungssituation im archaischen Griechenland bezieht. Doch dieser etymologisch-performatorische Erklärungsversuch ist bis heute weit verbreitet.<sup>167</sup> Nachdem SCALIGERS Erklärung der Herkunft der Parodie aus Mangel an ebensolchen Vortragssituationen kaum mehr für die Moderne anwendbar ist, stellt sich die Frage, welche anderen Hinweise er uns zur Analyse von Texten heute bieten kann. Wichtige Schlüsselbegriffe wie *lusus* und *ridicula*, die auch im *Culex* eine Rolle spielen werden, sind hier bereits vorhanden, die wahrscheinlich auch mit dem antiken Verständnis von Parodien korrespondieren: als Spiel zur Unterhaltung.<sup>168</sup> Die Tendenz, der Parodie spielerischen Charakter zuzordnen, wurde danach vor allem auch durch das Corpus der *Parodiae morales* des HENRI ESTIENNE (1575) verstärkt, dem eine Abhandlung zur Parodie-Theorie beiliegt und maßgebend für die europäische Poetik der Parodie war.<sup>169</sup> MARGARET ROSE geht soweit zu behaupten, dass der Wortgebrauch SCALIGERS hierbei die künftige negative Bewertung der Parodie mitbeeinflusste, weil das Wort *ridiculum* mehr „laughing at“, nicht „laughing with“ impliziert.<sup>170</sup> Wichtig erscheint die Entwicklung der „spielerischen Gattungen“ (Satire, Mimus, Parodie) aus ernsteren und gefestigteren Gattungen (Tragödie, Komödie, Rhapsodie), was der Parodie zugleich einen sekundären Charakter zuweist, der sich in ihrer späteren Geringschätzung zeigt. Parodie als Nebengesang interpretiert verdeutlicht zusätzlich ihre geringe Position im performativen bzw. literarischen Betrieb.

Unter Hinzuziehung weiterer Quellen sieht SCALIGER die Parodie als ein Zwischenstadium zwischen Tragödie und Komödie an, wobei die Tragödie den Stoff, die Komödie den Stil zur Verfügung stellt.<sup>171</sup> Diese Feststellung wiederum ist ein wichtiger Grundstein der Inkongruenz-Theorie, die von einem ganz allgemein gehaltenen Verständnis von komischen Effekten ausgeht, die durch Spannungsverhältnisse zwischen nicht übereinstimmenden textuellen Elementen entstehen, bzw. in der häufig anzutreffenden Unterscheidung zwischen Parodie und Travestie, die oftmals insofern definiert wird, welches Textelement (Stil oder Inhalt) von der Veränderung der Vorlage ausgenommen wird. Unter Hinzuziehung einiger Verse des Hipponax, der neben dem von Aristoteles erwähnten Hegemon von Thasos immer wieder als Ar-

---

<sup>167</sup> Kritik u.a. bei GLEI (2000): 346.

<sup>168</sup> vgl. ROSE (1993): 25.

<sup>169</sup> vgl. SEIDEL, ROBERT: ‚Parodie‘ in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung. In: GUTHMÜLLER, BODO (Hg): *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, Band 27. Wiesbaden: Harrasowitz 2003, 112-134: 114-115.

<sup>170</sup> ROSE (1993): 9.

<sup>171</sup> vgl. SCALIGER (1994): 372.

cheget der Parodie genannt wird,<sup>172</sup> zeigt SCALIGER die kritische Grundintention der Gattung anhand eines Beispiels:<sup>173</sup>

Ubi vides quemadmodum Homericum omnia ad hostis insectationem detorta

SCALIGER bezieht sich in seinem Kapitel über die Parodie auf eigene Erfahrungen in Form von Gedichten in der Karnevalszeit und öffnet somit thematisch den Raum für MICHAEL BACHTINS Deutung der Parodie. Dieser sieht in ihr eine subversive Taktik, um Sakrales zu kritisieren. Parodie ist insofern ein literarisierter Karneval, als dass in dieser Zeit Regeln aufgehoben, Hierarchien umgekehrt und sonst der Kritik entzogenes im Mittelpunkt dieser steht: „Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, die Parodie ist umgestülpte Welt. Deswegen ist sie ambivalent.“<sup>174</sup> Dieser karnevalistischen Natur der Parodie folgend verwundert es nicht, dass in der Erforschung parodistischer Elemente des *Culex* vor allem Deutungen Zuspruch fanden, die den Kaiser als oberste hierarchische Instanz als Ziel sehen, steht er doch an der Spitze der Hierarchie und bietet dementsprechend ein günstiges Ziel der Kritik. Doch muss ergänzt werden, dass auch Vergil, wenn auch nicht immer als historische Person, so doch bereits zu Lebzeiten als Autorität im römischen literarischen Diskurs gelten muss und somit ebenso dort eine hierarchisch höhere Stellung einnimmt, sowie man ebenso dem Epos eine hierarchisch hohe Stellung im literarischen System der Gattung zuschreiben muss. Die dadurch in Karneval und Parodie umkehrbaren Hierarchien beschränken sich somit nicht nur auf eine gesellschaftliche Pyramide der Hierarchie, sondern findet auch im literarischen Betrieb ihre Entsprechungen.

Die Parodie und der Karneval verneinen jedoch Hierarchien und damit verbundene gesellschaftliche Konstruktionen nicht, sondern spiegeln sie nur gegen sich selbst, statt von einer anti-hierarchischen ist eher von einer „nicht-affirmativen Einstellung“<sup>175</sup> zu sprechen, im Falle der Parodie gegen ihre Vorlage. Diese Haltung der Parodie ist ein zweiter Grund, warum sie zwar teils als „progressiv“ und „emanzipatorisch“ verstanden wird,<sup>176</sup> ihre negative Be-

---

<sup>172</sup> Diese Mehrfachnennungen veranlassen KARL FRIEDRICH FLÖGEL dazu, Hegemon von Thasos die erste dramatische, Hipponax die erste epische und Archilochus die erste lyrische Parodie zuzuordnen, vgl. FLÖGEL, KARL FRIEDRICH: Geschichte der Komischen Litteratur. Vier Bände in zwei Bänden. 1. Band. Hildesheim/New York: Olms 1976: 363.

<sup>173</sup> SCALIGER (1994): 372.

<sup>174</sup> BACHTIN, MICHAEL: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von ALEXANDER KAEMPFE. München: Hanser 1969: 54.

<sup>175</sup> LAMPING, DIETER: Die Parodie. In: KNÖRRICH, OTTO (Hg): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner 1991, 290-296: 291. Ein weiterer Begriff, der für dieses Verhältnis zwischen Hypo- und Hypertext gebräuchlich ist, ist der der „antithematischen“ Beziehung, vgl. VERWEYEN, THEODOR / WITTING, GUNTHER: Die Parodie in der Deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979: 125.

<sup>176</sup> vgl. LAMPING (1991): 290.

wertung im Laufe der literaturkritischen und -historischen Betrachtung jedoch sehr dominant ist. So schreibt etwa auch eine Autorität der deutschen Literaturgeschichte wie Goethe in einem Brief an seinen Freund Zelter:<sup>177</sup>

Wie ich ein Todfeind sey von allem Parodiren und Travestiren hab‘ ich nie verhehlt; aber nur deswegen bin ich’s, weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht um es zu vernichten.

Einige sprechen dabei sogar von der Parodie als einem parasitären Genre.<sup>178</sup> Dabei wird dem Parodisten und der Parodistin die eigenständige Leistung abgesprochen, die notwendig ist, um aus dem primären Text den eigenen zu gestalten. Die Kraft der Parodie aber liegt nicht (unbedingt) in der eigenen Originalität von Plots und Stilen, sondern, wie es WINFRIED FREUND ausdrückt, in der „Reaktivität als Antwort auf bereits primär geformte Aussagen“,<sup>179</sup> d.h. wie auf im literarischen Diskurs bereits gefestigte Texte reagiert wird, um den eigenen Text daraus zu gestalten. Positive Bewertungen sehen in der Parodie ebenso ein Instrument der Literaturkritik und darin gleichzeitig den Ursprung der literarischen Evolution, indem alte Konventionen der Literatur sichtbar gemacht, kritisiert und verworfen werden und neuere Entwicklungen bzw. idealerweise Verbesserungen eintreten. Diese biologistisch-evolutionär anmutende Sichtweise vertraten etwa Vertreter des Russischen Formalismus wie JURIJ TYNJANOV und VIKTOR SKLOVSKIJ, die ihre Theorie vor allem in der Analyse (ihrer Meinung nach) „typischer“ Parodien wie *Tristram Shandy* und *Don Quijote de la Mancha* entwickelten.<sup>180</sup> Da dieser Ansatz zwar für manche Texte innerhalb ihres literaturhistorischen Kontexts durchaus Ergebnisse hinsichtlich der (nicht als linear zu denkenden) literarischen Entwicklung erzielen kann, jedoch nicht unbedingt ein Instrument zur konkreten Analyse aller parodistischen Texte bereitstellt, wird er für diese Arbeit nicht weiter herangezogen.

Modernere Ansätze sehen Parodie in zweierlei Varianten literarisch vorliegen, wie dies FRANK WÜNSCH beschreibt:<sup>181</sup>

Mit „Parodie“ kann sowohl eine Gattung als auch eine Schreibart bezeichnet werden. Zur Gattung der Parodie gehören Texte, in denen die parodistische Schreibart dominiert, also den Charakter dieser Texte, ihr sprachliches Verfahren und ihre Intention ganz (bestenfalls zu 100%) oder in hohem Maße prägt.

---

<sup>177</sup> GEIGER, LUDWIG (Hg): Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832. Zweiter Band 1819-1827. Leipzig: Reclam 1914. Brief vom 26. Juni 1824 (418): 275.

<sup>178</sup> vgl. VON STACKELBERG, JÜRGEN: Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplelement, Parodie. Frankfurt: Athenäum 1972: 161.

<sup>179</sup> FREUND (1981): 14.

<sup>180</sup> Eine Zusammenfassung bietet etwa MARGARET ROSE (1993): 103ff.; ein Kompendium zentraler Texte der russischen Formalisten STRIEDTER, JURIJ (Hg): Texte der russischen Formalisten. Band 1. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von JURIJ STRIEDTER. München: Fink 1969, 301-371, (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6).

<sup>181</sup> WÜNSCH (1999): 21.

Dies bedenkend wäre nun zu hinterfragen, inwiefern bisherige Ansätze diese Unterscheidung in ihrer Bewertung des *Culex* beachteten, wenn sie vom Text als „Parodie“ sprechen. Eine solche Zweiteilung scheint womöglich zuerst unnötig zu sein, hat jedoch das Potential, das Mückengedicht in seinem literarischen Kontext richtig zu verknüpfen und so zu deuten. Zudem hilft sie, eine zwar intuitiv klare, wissenschaftlich jedoch oft ungenau definierte Nomenklatur zu schaffen. Es ist dementsprechend wichtig zu entscheiden, ob der *Culex* als Vertreter einer „Gattung Parodie“ oder als Text einer anderen Gattung, der nur parodistische Elemente enthält und somit von einer Parodie nur im Sinne einer Schreibhaltung gesprochen werden kann. „‘Parodie’ ist demnach keine Gattungsbezeichnung, sondern bezieht sich [...] auf Regeln der Textbildung ‘unterhalb’ der Ebene der historischen Gattungen.“<sup>182</sup> Dort aber, wo sich die Umformung des Hypotextes in den Hypertext mittels parodistischer Änderungskategorien als konstituierendes, dominantes Merkmal erweist – so wie für den *Culex* in dieser Arbeit versucht wird zu zeigen - kann nach BEATE MÜLLER von einer Gattung “Parodie” gesprochen werden: “Gehört ein parodistischer Text zur Gattung Parodie, so zeichnet er sich gleichzeitig durch [...] doppelte Gattungszugehörigkeit aus, d.h. er gehört auf einer zweiten Ebene der Gattung des von ihm Parodierten an.“<sup>183</sup> Ein Versuch, diese doppelte Zuteilung zu Genres zu klären, wird im Zuge der Diskussion der Vorlagen des *Culex* geklärt.<sup>184</sup> Eine endgültige Zuweisung zu Schreibhaltung oder Gattung kann natürlich nur am Ende einer Analyse und Interpretation der Parodie vorgenommen werden, wobei besser von einer teilweisen bzw. totalen Parodie denn von einer „Gattung“ an sich gesprochen werden sollte.

Einig ist man sich in der modernen Parodie-Forschung größtenteils, dass die Vorlage allgemein bekannt sein sollte, dass diese eher ernsteren als komischen Charakter hat und oft ein größeres Ausmaß besitzt als ihre Parodie.<sup>185</sup> Uneinig hingegen zeigt man sich hinsichtlich der Frage, ob nur ein Text Vorlage sein kann, oder ob ganze Genres und Autoren-Oeuvres als Original zu sehen sein können. SIMON DENTITH unterscheidet diese Möglichkeiten mit den Begriffen der „specific“ und der „general parody“: „the former aimed at a specific precursor text, the latter at a whole body of texts or kind of discourse.“<sup>186</sup> Entscheidend dabei ist nicht unbedingt, dass ein antiker Gattungsname existierte (wie dieser etwa für das Epyllion fehlt),

---

<sup>182</sup> VERWEYEN/WITTING (2010): 268.

<sup>183</sup> MÜLLER, BEATE: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1994, (=Horizonte. Studien u. Texten und Ideen der europäischen Moderne 16): 41.

<sup>184</sup> vgl. Kapitel 3.2.

<sup>185</sup> vgl. SCHRÖTER, ROBERT: Horazens Satire I,7 und die antike Eposparodie. In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 1 (1967), 8-23: 11.

<sup>186</sup> DENTITH (2000): 7.

sondern, dass „durch Vorbilder, Normen und Traditionen bestimmte Konventionen gebildet werden, ehe sie parodistisch verzerrt, durchbrochen und verändert werden können.“<sup>187</sup>

PAUL LEHMANN erweitert die in seiner Ausführung beschriebene Möglichkeit für diese auf „Anschauungen, Sitten und Gebräuche, Vorgänge und Personen“,<sup>188</sup> wobei man kritisieren könnte, dass dadurch die Abgrenzung der Parodie von der Satire verschwindet, wie dies etwa LINDA HUTCHEON festhält:<sup>189</sup>

[...] parody's ‚target‘ text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. I stress this basic fact throughout this book because even the best works on parody tend to confuse it with satire [...], which, unlike parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention.

Vergessen wird dabei jedoch nicht, dass auch Satire und Parodie nicht immer klar voneinander zu unterscheiden sind, was einerseits aus dem häufigen gemeinsamen Auftreten in einem Text, andererseits aus dem Zusammenfließen literarischer und außerliterarischer Elemente in einem literarischen Diskurs resultiert. Es ist fraglich, ob nicht auch ursprünglich Außerliterarisches, nachdem es in den literarischen oder künstlerischen Diskurs integriert wurde, in Form einer Parodie und nicht in Form einer Satire vorliegen kann. Schließlich bestätigt auch HUTCHEON:<sup>190</sup> „Any codified form can, theoretically, be treated in terms of repetition with critical distance [...] and not necessarily even in the same medium or genre. Literature is famous for parodying non-literary discourse“, worunter HUTCHEON jedoch ausschließlich nicht-literarische Formen von Kunst wie Malerei, Musik oder, wie im *Culex* von manchen vermutet, Architektur, versteht. Und auch der Parodie könnte eine „ameliorative“ Intention etwa aus der Perspektive der Russischen Formalisten unterstellt werden, was die Grenze zur Satire jedenfalls nicht leichter erkennbar macht.

Eine äußerst kontrovers geführte Debatte herrscht zusätzlich um das Verhältnis zwischen Vorlage und Ziel einer Parodie. Während viele es als notwendig ansehen, dass die Parodie unbedingt ihre textliche Grundlage verspottet bzw. kritisiert, so sind vor allem jüngere Ansätze hier freier und zählen auch solche Texte zu Parodien, die ihre Originale nur als sogenannte „Vehikel“ gebrauchen,<sup>191</sup> also eher als Träger der Botschaft anstatt als deren Ziel. In diesem Zusammenhang ist auch besonders die Intertextualitätstheorie, deren Verbreitung und (Weiter-)Entwicklung vor allem GÉRARD GENETTE anzurechnen ist, zu beachten, obwohl sich sei-

---

<sup>187</sup> VON STACKELBERG (1972): 166; für das Epyllion vgl. BARTELS (2004).

<sup>188</sup> LEHMANN, PAUL: Die Parodie im Mittelalter. München: Drei Masken 1922: 13, ähnlich SCHRÖTER (1967): 11.

<sup>189</sup> HUTCHEON (1985): 16.

<sup>190</sup> HUTCHEON (1985): 18.

<sup>191</sup> Begriff u. a. bei WÜNSCH (1999): 16.

ne Definition von Parodie und anderen verwandten Gattungen bzw. Schreibhaltungen wie komisches Heldengedicht/Epos, Travestie, Burleske, Kontrafaktur usw. wenig im aktuellen wissenschaftlichen Parodie-Diskurs durchsetzen konnte. Darin wird die Parodie als eine Form von Hypertext gesehen, also als Text, „der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch Nachahmung) abgeleitet wurde.“<sup>192</sup> Diese Transformationen beschreiben Änderungen am ursprünglichen Text<sup>193</sup> (Hypotext), die im resultierenden Text (Hypertext, d.h. die Parodie) komische Effekte erzeugen. Wenn im Zuge der folgenden Analyse demnach von Original bzw. Parodie gesprochen wird, so sind damit im GENETTE'schen Sinn Hypotext bzw. Hypertext gemeint.<sup>194</sup>

Der Grad an Komik, der der Parodie durch die Transformationsverfahren eingeschrieben wird, variiert stark, was viele Forscherinnen und Forscher dazu bewegt, meist eine Zweiteilung vorzunehmen – zwischen „kritisch-spöttischen“ Parodien, die ihr Hauptziel in ernster Kritik einer hierarchisch höher stehenden Instanz (z.B. literarische, persönliche oder institutionelle Autoritäten) sehen, und „kritisch-komischen“ Parodien, die zur Belustigung und Unterhaltung dienen. Eine andere Unterteilung, die jedoch zur Erschwernis einer einheitlichen Begrifflichkeit mit ähnlichen Wörtern operiert, nimmt ECKHARD HÖFNER vor, der eine Dichotomie zwischen rein kritischer Parodie, die eine Destruktion der parodierten Textklasse und eine Neuschaffung von Literatur fordert, und einer kritisch-komischen Parodie definiert, die das Parodierte nicht destruiert, sondern dekonstruiert, indem sie „die Gültigkeit des parodierten Systems nur momentan“<sup>195</sup> aufhebt, um literarische Mechanismen offen zu legen und der Unterhaltung preiszugeben. Um Missverständnisse zu verhindern, wird folglich auf eine Einteilung des *Culex* in „ernst“ oder „unernst“ möglichst verzichtet, da die Unterscheidung dieser Kategorien das subjektive Empfinden von Autor und Rezipientinnen und Rezipienten vermengt und somit schwer objektiv beweisbar erscheint.

Allgemein als gültig anerkannt ist dabei der „nicht-affirmative“ Charakter, der die Parodie beschreibt,<sup>196</sup> mit einem von Parodie zu Parodie unterschiedlichen Grad an kritischer Distanzierung vom Hypotext. Die Kritik, die mittels der Parodie geäußert wird, arbeitet nicht direkt,

---

<sup>192</sup> GENETTE (1993): 18.

<sup>193</sup> Wenn im Folgenden von „dem Text“ im Sinne einer Vorlage gesprochen wird, schließt dies die zuvor getroffenen Überlegungen zum möglichen Status von einem bzw. mehreren Texten und gesellschaftlichen Diskursen mit ein.

<sup>194</sup> vgl. GENETTE (1993): 14-15.

<sup>195</sup> HÖFNER, ECKHARD: Parodie und Lachen. Zu Carmina Burana 222 und einem Lied des Raimbaut d'Aurenga. In: KINDERMANN, UDO/ MAAZ, WOLFGANG/ WAGNER, FRITZ (Hg): Festschrift für PAUL KLOPSCH. Göppingen: Kümmerle 1988, 101-127: 102.

<sup>196</sup> vgl. LAMPING (1991): 291.

sondern indirekt<sup>197</sup> – frei nach dem Motto: „Show, don't tell“ – dem Publikum lesbar gemacht, um die eigene kritische Distanz zu vermitteln: „Die Parodie ist folglich Apell an den Leser, sich von der parodierten Vorlage zu distanzieren.“<sup>198</sup>

Mit diesen ersten Überlegungen aus der Geschichte des Parodiebegriffs und der interdisziplinären Parodieforschung lassen sich nun folgende jeder literarischen Parodie innewohnenden Eigenschaften festhalten, die zugleich als Gliederung der weiteren Beobachtung dienen sollen.

- i) Eine Parodie hat eine oder mehrere **Vorlagen**, die sie nachahmt bzw. verzerrt wiedergibt. Dabei ist es nicht erforderlich, dass diese Originale literarischer Natur sind, sondern sie können auch völlig außerliterarisch in der Form von Personen, Gegenständen, Ereignissen und anderen Abstrakta, die beschrieben werden können, vorliegen. Da auch diese nichtliterarischen Vorlagen Teil eines literarischen Diskurses werden, wird der Hypotext-Begriff nach GENETTE auch auf diese ausgedehnt.
- ii) Der Prozess der Parodie verlangt, dass gewisse Elemente des Hypotextes beibehalten und andere einer **Änderung** unterzogen werden, wobei der Bezug zur Vorlage sichtbar bleibt. Das vom Hypotext auf diese Art transformierte Produkt, die Parodie, wird nach GENETTE „Hypertext“ genannt.
- iii) Durch diese Veränderungen entstehen zumeist komische, irritierende Effekte, die an der Vorlage bzw. an anderen **Zielen** gerichtete Kritik äußert, wobei das Ausmaß an Kritik bzw. Komik von Parodie zu Parodie variieren kann. Auf eine Einteilung in bestimmte Abstufungen von Komik und Kritik wird aus Mangel einer qualifizierten Bewertungsskala verzichtet. Doch scheint eine gewisse Mischung von beidem konstituierend für die Parodie zu sein, denn im Allgemeinen werden rein kritische Texte ohne jede Form von Komik bzw. rein komische Texte ohne Vorlagenbezug nicht als Parodie anerkannt. Im Gegensatz zu WÜNSCH wird nicht von der Notwendigkeit der Vorlage als primäres Ziel der Parodie ausgegangen.

---

<sup>197</sup> vgl. LAMPING (1991): 291.

<sup>198</sup> LAMPING (1991): 292.

Für die Analyse selbst wird somit ein dreiteiliges Verfahren verwendet, das in modernen Parodie-Interpretationen, wie sie etwa AX und WÜNSCH bieten,<sup>199</sup> üblich ist.

Nicht alle Forscherinnen und Forscher werden dem gewählten Parodiebegriff (da zu weit und nicht spezifisch genug) zustimmen können. Eine umfangreiche Abgrenzung des gewählten Parodiebegriffs von ähnlichen Gattungen wie dem Cento, der Travestie, der Burleske, dem komischen Heldengedicht/Epos usw. wird im vorliegenden Kontext jedoch nicht für sinnvoll erachtet,<sup>200</sup> auch deshalb, weil diese Begriffe nach einigen Definitionen in Wahrheit nur als Unterkategorien der Schreibweise Parodie oder als temporal begrenzt auftretende Phänomene der Literaturgeschichte zu bewerten sind.<sup>201</sup> So lässt sich etwa eine strikte Abgrenzung zwischen der Parodie und der Travestie, die z.B. nach KARRER darauf beruht, dass entweder Form oder Inhalt beibehalten werden, während das jeweils andere Änderungen unterzogen wird,<sup>202</sup> nicht verteidigen angesichts einer Fülle von Texten, die diesem Schema nicht folgen und dennoch allgemein als Parodie anerkannt werden.<sup>203</sup> Gleichzeitig sind auch die Begriffe „hoch“ und „nieder“ eher zu vermeiden, sind sie doch in der Literaturwissenschaft und der Literatur der Moderne dabei, sich aufzulösen.<sup>204</sup>

Es reicht festzustellen, dass der Text des *Culex* aus zum größten Teil selbstständig gedichteten Versen besteht, was der Definition eines Centos entgegenläuft, in dem vorhandenes Vers- bzw. Satzmaterial durch Umstellungen und Neukontextualisierungen zu einem neuen Werk umgeformt wird.<sup>205</sup> Eine interessantere Unterscheidung jedoch ist jene zwischen Parodie und komischem Heldenepos. Hier folgt der Autor der Einschätzung von FRANK WÜNSCH,<sup>206</sup> dass es sich bei letzterem ebenso um eine Unterart der Parodie handelt, denn es scheint wenig sinnvoll, hier zwei Begriffe voneinander zu unterscheiden mit der Feststellung am Ende, dass Parodie sowohl komisches Heldenepos sein kann, als auch komisches Heldenepos Parodie.<sup>207</sup> Schließlich ist, um VERWEYEN/WITTING<sup>208</sup> zu folgen, Parodie nicht unbedingt immer eine eigenständige Gattung, sondern eine Schreibhaltung bzw. Schreibweise, die sich vor allem in

---

<sup>199</sup> AX (2006b): 32. WÜNSCH (1999): 23.

<sup>200</sup> bzgl. der Travestie ähnlich von VON STACKELBERG (1972): 227-228, bzgl. des komischen Epos SCHMIDT, KARLERNST: Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos. Halle: Niemeyer 1953: 2.

<sup>201</sup> Für die Travestie etwa HEMPEL, WIDO: Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 15 (1965), 150-176: 164.

<sup>202</sup> vgl. KARRER (1977): 186.

<sup>203</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 70.

<sup>204</sup> vgl. VON STACKELBERG (1972): 160-161.

<sup>205</sup> vgl. VERWEYEN/WITTING (2010): 261.

<sup>206</sup> WÜNSCH (1999): 82.

<sup>207</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 83 unter dem Namen „heroikomisches Epos“.

<sup>208</sup> vgl. VERWEYEN/WITTING (2010): 268.

der Antike und in der späteren Epenrezeption auch in Form von komisch-epischen Dichtungen zeigen kann.

### 3.2 Die Frage der Vorlage

Die Frage nach den vom *Culex*-Autor zur Parodie umgeformten Hypotexten ist tatsächlich nicht so einfach zu beantworten, wie sie anfangs erscheinen mag. Zu beachten ist nämlich, dass nur Texte als Vorlagentexte im Sinne einer Parodietheorie gesehen werden können, die tatsächlich parodistischen Änderungskategorien unterzogen werden. Deshalb macht es sich dieses Kapitel zur Aufgabe, die möglichen Quellen des Mückendichters und die Textgeflechte, in die er sein Werk schreibt, aufzulisten, bevor sie im folgenden Kapitel hinsichtlich ihrer parodistischen Bearbeitung untersucht werden. Anzunehmen ist, falls es sich im *Culex* um eine Parodie im Sinne einer totalen Parodie handelt („general parody“<sup>209</sup>), dass beinahe jeglicher Text, auf den der *Culex*-Autor intertextuell Bezug nimmt, entweder als Hypotext der Parodie verwendet oder für deren Änderungstechniken benutzt wird. D. h. dementsprechend, dass der Hypertext einen solchen Text „partiell wiederholt (imitiert, nachahmt, nachbildet), aber gleichzeitig auch variiert (verändert, adaptiert)“ wird.<sup>210</sup> Mittel der Feststellung bleibt dabei die „komische Diskrepanz“,<sup>211</sup> die zwischen Vorlage und Parodie entsteht. Es sei noch einmal darauf verwiesen, dass für den *Culex* wie bisher in der Forschung gesehen auch die Möglichkeit einer „Textklassenparodie“ in Betracht gezogen wird, die sich im Gegensatz zur „Einzeltextparodie“ auch auf eine Gruppe von Texten beziehen kann, die durch einen gemeinsamen Bezugspunkt definiert werden (etwa Gattung, Epoche, Autor, Stil, etc.).<sup>212</sup>

Dieser erste Schritt der Parodieanalyse zählt sicher zu den noch besser erforschten Gebieten der *Culex*-Forschung, vor allem auch, weil die Datierung und Autorschaft des Gedichts u.a. mithilfe der Ermittlung von literarischer Posteriorität erfolgte. Es wird deswegen nur grob auf Stoff und Form des vorliegenden Mücken-Epyllions eingegangen und bei Bedarf auf nähere Diskussionen der zugrundeliegenden Hypotexte verwiesen.

---

<sup>209</sup> DENTITH (2000): 7.

<sup>210</sup> WÜNSCH (1999): 11.

<sup>211</sup> WÜNSCH (1999): 11.

<sup>212</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 20.

### 3.2.1 Stoff

Auf den ersten Blick scheint es einzigartig, einer Mücke eine so prominente Rolle in einer doch über 400 Verse langen Dichtung zuzuteilen. Doch schreibt sich der *Culex*-Dichter damit in eine antike Tradition von Literatur ein, die weit über Vergils viertes *Georgica*-Buch, in dem bekanntlich Bienen episch im Vordergrund stehen, hinausgehen. Auch dort wird bereits von Kriegen im Bienenreich erzählt, was den Sprung vom epischen Kriegshelden zum Mückenhelden im Kleineros naheliegen lässt. Ähnlich zur Komik, die der *Culex*-Autor beweist, werden auch Vergil parodistische oder zumindest komische Tendenzen zugeschrieben, etwa im Vergleich der winzigen Bienen mit den gewaltigen Cyclopen (Verg. georg. IV,170-178). Vergils Vorliebe für die Verwendung von Bienen in Form eines Gleichnisses zeigt sich zudem im ersten Buch der *Aeneis* (Verg. Aen. I,430-436), wo er die Betriebsamkeit eines Bienenschwarms auf die mit allerlei Arbeiten beschäftigten Karthager überträgt. Doch auch das vierte *Aeneis*-Buch (Aen. IV,404-407), in dem die epische Darstellungsart auf Ameisen übertragen wird, verrät Vergils eigenen Umgang mit stilistisch-inhaltlichen Kontrasten und zeigt zusätzlich, wie der Dichter die Welt der Insekten in teils ernst, teils komisch übertragenem Sinne auf die menschliche Ebene anhebt:<sup>213</sup>

it nigrum campis agmen, praedamque per herbas  
convectant calle angusto; pars grandia trudunt  
obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt  
castigantque moras; opere omnis semita ferver.

Im Gegensatz zu dieser Passage befinden sich der *Culex* und die Bienen der *Georgica* jedoch im Zentrum der Darstellung und werden nicht nur zum bloßen Vergleich herangezogen, wie hier in Bezug auf die sich zur Abreise von Karthago aufmachenden Trojaner. Sie offenbart dabei keine Parodie, sondern eine gute Beobachtungsgabe und die Fähigkeit des Autors, ein gelungenes Bild zu finden.

Es lässt sich hierbei ein Traditionsstrang zurückverfolgen, der hellenistische Beschreibungen epischer Tierkämpfe enthält, die oft Homer zugeschrieben wurden.<sup>214</sup> Hatte dieser ebenso wie Vergil nach ihm Vergleiche aus der Insektenwelt zur Beschreibung des Kampfesgeschehens verwendet – so wird etwa der Leichnam des gefallenen Sarpedon von Kriegern umschwärmt wie dies Fliegen um Milch tun (Hom. Il. XVI,641-644) – gehen die uns zumeist unbekannt Autoren einen Schritt weiter, und lassen die Insekten und andere Tiere selbst

---

<sup>213</sup> vgl. KROLL, WILHELM: Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973: 169.

<sup>214</sup> vgl. WÖLKE, HANSJÖRG: Untersuchungen zur Batrachomyomachie. Meisenheim am Glan: Hain 1978: 99. Er nennt u.a. eine Arachnomachia, eine Psaromachia und eine Geranomachia.

kämpfen. Diese Art von Dichtung ist besonders gut geeignet für die Epenparodie, da die zu erstellende komische Diskrepanz zwischen Hypo- und Hypertext bereits vorhanden ist, wenn die Kampfhandlung vom Naturalistischem abweicht, wie KARLERNST SCHMIDT schreibt.<sup>215</sup>

Der Gedanke, Kämpfe zwischen (kleinen) Tieren im Stil der großen Epen zu beschreiben, ist deshalb besonders glücklich, weil durch den Kontrast zwischen Handlung und hohem Stil, zwischen den Tierchen und den Helden des ernstesten Epos von vornherein ein Hauptfordernis für die komische Wirkung gegeben ist.

Ebenso im *Culex* evoziert werden Grabepigramme auf verstorbene (Haus-)Tiere, wie sie etwa für Hunde, Vögel, Grillen und Ameisen in der *Anthologia Graeca* zu finden sind (Ant. Gr. VII, 189-216), die vor allem in den Schlussversen des Mückengedichtes durchscheinen. Starke Ähnlichkeiten sieht ERIKA HOLZER zum Beispiel zum Heuschrecken-Epigramm des Rhodiens Aristodikos, „welches in aller Kürze das Tierchen in den Gefilden des Hades bei den Unterweltsgöttern vorführt ganz wie der *Culex*“<sup>216</sup> (Ant. Gr. VII, 189), der wiederum das Lied auf ein totes Rebhuhn (Ant. Gr. VII, 203) nachahmt.<sup>217</sup>

Die weit verbreitete Vorstellung, dass auch Tiere nach dem Tod in der Unterwelt leben bzw. als Geister erscheinen können und deswegen auch begraben werden sollen, findet sich u.a. in einer Erzählung um einen gewissen Kissamis von Kos<sup>218</sup> (Zenob. IV,64). In dieser tötet Kissamis einen Aal (wobei manche Interpretinnen und Interpreten hierin eine Schlange sehen), da dieser das Vieh des Kissamis stiehlt. Daraufhin erscheint der Aal Kissamis im Traum und bittet als Sühne für seinen Tod um ein Begräbnis. Nachdem Kissamis diese Bitte ausschlägt, kommen er und seine ganze Familie um. In dieser Erzählung spiegelt sich der göttlich-dämonische Charakter wider, der Schlangen, zu denen auch der Aal des Kissamis zählen muss, in griechischen Mythen und Märchen zugesprochen wird.<sup>219</sup> Der Frevel, den Kissamis begeht, ist dabei nicht die Tötung des Untiers, sondern die fehlende Ehrerweisung gegenüber dem Tier in Form einer Bestattung. Erschwerend hinzu kommt, dass Schlangen in der römisch-griechischen Welt oftmals gleichgesetzt sind mit verstorbene Heroen bzw. mit dem römischen Genius nahestehenden Totengeistern, die das Grab eines Verstorbenen beschützen, wodurch die Missachtung des Bestattungsgebotes einer Verfehlung gegenüber diesen gleichkommt.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> SCHMIDT (1953): 45.

<sup>216</sup> MAAS (1895): 235.

<sup>217</sup> vgl. MAAS (1895): 235.

<sup>218</sup> vgl. RIBBECK (1889): 346.

<sup>219</sup> vgl. MARX, AUGUST: Griechische Märchen von dankbaren Tieren und Verwandtes. Stuttgart: Kohlhammer 1889: 96.

<sup>220</sup> vgl. MARX (1889): 99-101.

Im Gegensatz zum *Culex* ist der Aal des Kissamis damit sowohl manifeste Bedrohung (ähnlich der Schlange im Mückenepyllion) als auch die im Traum erscheinende Mücke, wobei letzterer keine Möglichkeiten gegeben sind, den Hirten aus der Unterwelt zu bestrafen. Lediglich das schlechte Gewissen und die *pietas* des *Culex*-Hirten – ein Begriff, der in der folgenden Analyse noch von Bedeutung sein wird<sup>221</sup> – verhelfen der Mücke zu ihrem wohlverdienten Grab. Der eigentlich naheliegende Gedanke einer Unterwelt, die voll von Tieren ist, auf die die Mücke trifft (denn, müsste dann nicht auch die Schlange im Hades auftauchen?), erscheint THEODOR BIRT zu „kühn“ oder zu „vulgär“ gewesen zu sein, wobei er die Komik der Szene durch den Kontrast zwischen der einfachen Handlung und der epischen Stilisierung im Vordergrund konstituiert sieht.<sup>222</sup> Doch der Grund dürfte ebenso in der Personifikation von Mücke und Schlange in den jeweiligen Szenen liegen: Wie noch später gezeigt wird,<sup>223</sup> wechseln die beiden zwischen ihren naturalistischen Darstellungen als einfache Tiere (beide werden einfach erschlagen) und ihrer epischen Stilisierung zu epischem Held und Ungeheuer. In der Schilderung des Unterweltgangs erfüllt die Mücke dementsprechend diese anthropomorphe Heldenrolle und trifft deswegen auf ihr gleichwertige, also menschliche, Helden.

Eine der wenigen Schilderungen von echten Tier-Unterwelten findet sich im zweiten Buch von Ovids *Amores* (Ov. Am. II,6,51-58), wo diese Schilderung wiederum auf Vögel beschränkt bleibt.<sup>224</sup>

siqua fides dubiis, volucrum locus ille piarum  
dicitur, obscenae quo prohibentur aves;  
illic innocui late pascuntur olores  
et vivax phoenix, unica semper avis;  
explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas,  
oscula dat cupido blanda columba mari.  
psittacus has inter nemorali sede receptus  
convertit volucres in sua verba pias.

Im Gegensatz zum *Culex* begegnet uns also tatsächlich eine tierische Unterwelt. Dementsprechend ist der bei Ovid verstorbene Papagei befreit vom direkten Bezug auf epische Unterweltsgänge. Er steht jedoch nicht im literarischen Vakuum, sondern führt die Darstellung des bei Catull verstorbenen *passer* auf die komische Spitze, indem er den Papagei einerseits nicht wie bei Catull in den Orcus (Catull. 3), sondern ins Elysium schickt und andererseits dieses

---

<sup>221</sup> vgl. Kapitel 3.3.4.

<sup>222</sup> vgl. BIRT, THEODOR: Kritik und Hermeneutik. Nebst Abriss des Antiken Buchwesens. München: Beck 1913, (=Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft 1,3): 233.

<sup>223</sup> vgl. Kapitel 3.3.3.

<sup>224</sup> vgl. BIRT (1913): 233.

mit besonderen Einwohnern (Schwäne, Pfau, Phoenix) ausstattet.<sup>225</sup> Wird der Papagei schon alleine durch die in Form einer Trauerrede gestaltete Dichtung vermenschlicht,<sup>226</sup> so ist die Fortführung der Unterweltsvorstellung in Form einer Tierunterwelt nur logische, jedoch auch komische Konsequenz von Seiten des Autors. Auch hier steht am Ende des Gedichts ein Grabhügel und ein Epitaph für den von der Besitzerin geliebten, verstorbenen Papagei (Ov. Am. II,6,59-62):

ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,  
quo lapis exiguus par sibi carmen habet:  
colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro;  
ora fuere mihi plus ave docta loqui.<sup>6</sup>

Zuletzt sei in dieser Reihe an Tierdichtungen die *Batrachomyomachie* als wichtiges Vorbild der *Culex*-Dichtung erwähnt, ist doch die Stilisierung der Kleinsttiere als epische Krieger zentrales Element beider Dichtungen. Während GLENN MOST im *Froschmäusekrieg* die Werke Homers in Form zweier Werkhälften („Schiff“-Fahrt und Schlacht für *Odyssee* und *Ilias*) verwirklicht sieht,<sup>227</sup> ähnlich wie dies eine allgemein anerkannte Deutung der *Aeneis* enthält, könnte man auch Vergils Werktrias im Mückengedicht verwirklicht sehen wollen, weswegen ein kurzer Blick auf die Struktur des *Culex* geworfen werden soll:

Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass der *Culex* aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist, die JANKA vor allem durch die Beschreibung der verschiedenen Tageszeiten gegliedert sieht.<sup>228</sup> Ausgenommen bleiben dabei das Proömium, in dem stattdessen die programmatische Aussage *lusimus* (Cul. 1 bzw. 3) getroffen wird, und die Episode des Grabbaus selbst am Ende der Dichtung:

#### **GLIEDERUNG DES WERKES<sup>229</sup>**

##### **Proömium (Cul. 1-41):**

außerhalb des Plots und einer zeitlichen Einteilung stehend, Widmung und Programmatik; *Lusimus...*,

##### **Morgen (Cul. 42-97):**

Führen der Herde auf die Weide; *igneus aetherias iam sol penetrarat in arces...*,

##### **Mittag (Cul. 98-201):**

<sup>225</sup> vgl. LEFÈVRE, ECKARD: Die Metamorphose des catullischen Sperlings in einen Papagei bei Ovid (Amores 2,6) und dessen Apotheose bei Statius, Strozzi, Lotichius, Beza und Passerat. In: SCHUBERT, WERNER (Hg): Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Band 1. Frankfurt am Main: Lang 1999, 111-135: 114-115.

<sup>226</sup> vgl. KOMPATSCHER-GUFLER, GABRIELA: Trauer beim Verlust geliebter Tiere. In: KOMPATSCHER-GUFLER, GABRIELA/RÖMER, FRANZ/SCHREINER, SONJA: Partner, Freunde und Gefährten. Mensch-Tier-Beziehungen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit in lateinischen Texten. Wien: Holzhausen 2014, 15-42: 21.

<sup>227</sup> MOST (1993): 38.

<sup>228</sup> vgl. JANKA (2005): 40.

<sup>229</sup> Für eine präzisere Gliederung vgl. SEELENTAG (2012): 25-26.

Rast des Hirten und Schlangenkampf; *tendit inevectus radios Hyperionis ardor...*,

**Abend/Nacht (Cul. 202-384):**

Rückführen der Herde; Traumerscheinung der Mücke; *iam quatit et biuuges oriens erebeis equos nox...*,

**nächster Morgen(?)<sup>230</sup> (Cul. 385-414):**

Errichtung des Mückenmausoleums, Pflanzenkatalog, Epitaph.

Das Gedicht zerfällt dadurch in drei Akte, die jeweils einen Teil des Tages beschreiben,<sup>231</sup> und einen Rahmen, wobei die beiden Parteien des Rahmens sehr oft miteinander in Form der Augustus-Mausoleums-Deutung in Beziehung zueinander gesetzt werden.<sup>232</sup> Die Versuchung liegt nahe, bedenkt man die Zuordnung des *Culex* zu Vergil und die ähnliche Deutungsweise von *Aeneis* und *Batrachomyomachie* in Bezug auf Homer, diese drei Akte in den Vorlagenbezug aus Vergils großer Werktrias einzuteilen, nach dem sie jeweils gestaltet sind, und auf die jetzt näher eingegangen werden soll.

Nach einem bukolischen Beginn, in dem die Schönheit und Ruhe des Hirtenlebens besungen wird, wird ein Problem, das eine Handlung initiiert, etabliert: Der Hirte hält sich nicht an den in Vergils *Georgica* gegebenen Rat, schläft im Schatten eines Baumes ein und läuft damit Gefahr, von einer Schlange gebissen zu werden (Verg. georg. III,435-436):

ne mihi tum mollis sub divo carpere somnos  
neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas

Und zuvor wird dem Hirten als Gegenmittel zur Schlangenabwehr geraten (Verg. georg. III,420-422):

Cape saxa manu, cape robora, pastor,  
tollentemque minas et sibila colla tumentem  
deice.

Der Gedanke, der hinter diesem Plot-Device steckt, dürfte im Grund des Gedichts generell liegen: Dadurch, dass man eine literarische Lücke in der Biographie Vergils schließen wollte (*horror vacui*<sup>233</sup>), also eine Antwort auf die Frage haben wollte, was der berühmte römische Nationaldichter vor seinen Eklogen, die er erst in seinen Dreißigern publizierte,<sup>234</sup> verfasst hatte, konnte man ebenso Pseudobiographisches aus seinen Werken erfinden. So lässt sich die

---

<sup>230</sup> Die genaue zeitliche Bestimmung bleibt vage, am wahrscheinlichsten wird jedoch von einem Grabbau am nächsten Morgen auszugehen sein.

<sup>231</sup> vgl. ROSS (1975): 244.

<sup>232</sup> vgl. etwa die Interpretation von AX (2006c).

<sup>233</sup> vgl. BIRT (1913): 238.

<sup>234</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 17; RIBBECK (1889): 15-16.

Schlankenkampfpassage lesen als Klärung der Frage: Wie kam Vergil auf den Tipp, den er in den *Georgica* gegeben hat?<sup>235</sup>

Nach dem bukolischen Charakter des Morgens kommt es zu Mittag nun zum epischen Ungeheuerkampf. Wird die Szenerie durch die Schilderung des *locus amoenus* auch nicht gewechselt, so wird die Handlung durch die Schilderung der handelnden Personen (Hirte, Mücke, Schlange) ins Epos versetzt. Hier machen sich erste Zweifel bemerkbar, ob eine strikte Trennung der Vorlagen von Mittags-Akt und Vorlagen des Abend-Aktes möglich ist. Dieses Problem kann umgangen werden, indem man einen Gliederungsversuch von SABINE SEELENTAG hinzuzieht. Sie erkennt in der *Fors*, die am Beginn der Schlankenkampf-Passage steht, eine ebenso evozierte Gottheit, wie im Proömium Phoebus (Cul. 12) als Urheber der Dichtung, Pales (Cul. 20) als den Bauern zugeneigte Göttin, und Octavius als *sanctus puer* (Cul. 25-26) im Sinne einer bukolisch-georgischen, durch Götter inspirierte Dichtung angerufen werden. Die Göttin *Fors* setzt damit die epische Handlung in Gang und markiert somit anstatt der angenommenen Gliederung durch die Beschreibung des Sonnenstandes das Einsetzen epischer Elemente.<sup>236</sup> Der anschließende Schlankenkampf wird oft mit dem Todeskampf Laokoons in der *Aeneis* (Verg. Aen. II,199-227) verglichen. Die Schlange ist dabei jedoch nicht einem bestimmten Ungeheuer der griechisch-römischen Literatur nachmodelliert, vielmehr ist sie in ihrer epischen Hinsicht jeder Drache, in ihrer georgischen Perspektive jedoch eine einfache Wiesenschlange, wie Vergil sie bereits in seinem Lehrgedicht schildert (u.a. Verg. georg. III,414-420). Es zeigt sich also, dass sich vor allem im Schlankenkampf und damit im Mittags-Akt die Bezüge zwischen den *Georgica* und der *Aeneis* überschneiden und somit von keiner genauen Analogie zwischen Vergils Werktrias und den Tagesabschnitten des *Culex*-Dichters ausgegangen werden kann. Am ehesten noch sind die Schauplätze der Tag- und Nacht-Episoden des *Culex* in *Georgica*- und Epenwelt geteilt, wobei jedoch die Aufteilung stilistisch durchmischt und weniger präsent als im *Froschmäusekrieg* erscheint. Am deutlichsten kommt die epische Welt der *Aeneis* dabei im Abend-Akt des *Culex*, der an die Katabasis des sechsten Buches erinnert, zum Vorschein.

Es hat sich also gezeigt, wie dies auch bereits viele festgestellt haben, dass vor allem die *Georgica* und die *Aeneis* als inhaltliche Vorlagen herangezogen und verändert wurden. Nun stellt sich doch die Frage, ob nicht auch die *Eclogen* inhaltlich in den *Culex* spielen. Dieser Gedanke ist verständlich, schließlich will man die große Trias Vergils komplett verarbeitet sehen.

---

<sup>235</sup> vgl. PEIRANO, IRENE: *The Rhetoric of the Roman Fake. Latin Pseudepigrapha in Context*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2012: 10.

<sup>236</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 143.

Tatsächlich lassen sich viele kleine Elemente sowie die allgemeine Szenerie, die vor allem in der ersten Hälfte der Dichtung beschrieben wird, auch der bukolischen Welt zuordnen. So ist etwa der ältere Hirte, den uns der *Culex*-Dichter bietet, typisches Personal aus der bukolischen Dichtung.<sup>237</sup> An tatsächlich handlungsprägenden Elementen ist die Bukolik im *Culex* jedoch rar, zu sehr fokussiert ist der Autor auf Ungeheuerkampf und Unterweltsgang, als dass er wirklich bukolische Themen behandeln würde.

Als weiteres Element, das regelmäßig als vergilisch beeinflusst im *Culex* gelistet wird, ist das Lob des Landlebens zu nennen (Cul. 58-97), das aus den *Georgica* (Verg. georg. II,458-540) zu stammen scheint.<sup>238</sup> MARINČIČ sieht sich zudem an die Nacherzählung des Mythos um Orpheus und Eurydike in Vergils *Georgica* (Verg. georg. IV,453-527) erinnert.<sup>239</sup>

An Elementen, die von außerhalb von Vergils Oeuvre entliehen werden, ist das bekannteste die Traumerscheinung der Mücke und die nicht explizit geäußerte Bitte um ein Begräbnis, die neben der bereits erwähnten Parallele zur Kissamis-Erzählung vor allem an die Traumerscheinung des Patroklos erinnert. Dieser erscheint dem schlafenden Achill im 23. Gesang der *Ilias* (Hom. Il. XXIII,62-101) und bittet diesen direkt um eine dem Brauchtum entsprechenden Bestattung, der Achill auch nachkommt. ERNST MAAS hält zudem eine Beeinflussung durch Properz' Cynthia (Prop. IV,7) für möglich, in dem die tote Cynthia ebenfalls als Traumbild erscheint.<sup>240</sup> Bildet letztere jedoch nur eine stoffliche Parallele durch die Traumerscheinung einer verstorbenen Person, die bei Properz jedoch bereits begraben ist (Prop. 4,7,5), ist die Gleichsetzung der Mücke mit Patroklos bereits deutlicher.

Diese Beobachtungen lassen zu der Feststellung führen, dass der *Culex*-Autor seine Dichtung stofflich aus einer reichen Tradition von hellenistischer Kleindichtung, Epigrammen auf verstorbene Tiere und dem vergilischen Oeuvre speist. Für die späteren Analyseschritte wird es interessant sein, zu ermitteln, ob ausschließlich die ernstzunehmende Dichtung Vergils oder auch die oft komisch gemeinten Tierepigramme und –kampfschilderungen parodiert werden.

---

<sup>237</sup> vgl. AX (2006b), 52.

<sup>238</sup> vgl. ELLIS, ROBINSON: A Theory of the *Culex*. In: *The Classical Review* 10,4 (1896), 177-183: 183.

<sup>239</sup> vgl. MARINČIČ (1998): 56.

<sup>240</sup> MAASS (1895): 226. Bei MAASS wird fälschlicherweise von der Elegie V 7 gesprochen. Zweifelsohne ein Tippfehler für IV 7.

### 3.2.2 Form

Wie bereits in der Diskussion des bisherigen Forschungsstands gezeigt,<sup>241</sup> wird unter anderem der Gattung des *Culex* eine zentrale Rolle bei der Parodie-Analyse zugewiesen. Mögen manche auch noch immer zögern, den *Culex* der problematischen Gattungsbezeichnung „Epyllion“ zuzuordnen, so sprechen viele der Merkmale, die ein solches ausmachen, doch für diese Einteilung:<sup>242</sup>

Einigkeit besteht über den narrativen Charakter, die Kürze und, damit verbunden, die Konzentration auf eine Begebenheit bzw. einen Protagonisten. Fast durchgängig werden auch der Hexameter und ein mythologisches Thema genannt. Die Handlung schreitet nicht gleichmäßig voran, sondern gleicht einer Aneinanderreihung einzelner Szenen oder Bilder, die durch wenige Verse verbunden werden, in denen oft die für die Handlung wichtigen Dinge extrem kurz zusammengefaßt werden. Markant sind die langen Figurenreden, die man ebenfalls als den Erzählfluß hemmendes Element ansieht; besonders hervorgehoben werden lange pathetische Klagen der (meist weiblichen) Protagonisten, die die Handlung nicht voran bringen. Der Erzähler greift oft in die Erzählung ein, indem er Gelehrtes anmerkt, das Geschehen wertet oder Anteilnahme bekundet. Recht häufig wird eine Digression oder Einlage als wichtiges Merkmal genannt.

Wie man sieht, erfüllt der *Culex* tatsächlich die meisten dieser Merkmale in einem gewissen Ausmaß: Die Erzählung selbst ist kurz und in Hexametern geschildert, als Protagonisten drängen sich dabei jedoch sowohl Hirte als auch Mücke auf. Gelöst kann dieses Problem dadurch werden, dass *Culex* und Hirte kaum interagieren und somit in Teilen des narrativen Teils des Gedichts der Hirte Protagonist ist (Cul. 98-162; 187-209 und 385-414), in anderen Teilen wiederum der *Culex* (Cul. 182-186 und 210-384) die Hauptlast der Handlung trägt. Besonders hervorstechend ist im *Culex*, dass der tatsächlichen Handlung wenig Raum eingeräumt wird, stattdessen wird der Großteil der 414 Verse dazu genutzt, Digressionen in mythologische oder bukolische Themen zu gestalten oder Kataloge und Ekphraseis in die Erzählung einzuflechten. Die hier von BARTELS aufgelisteten Merkmale scheinen dazu oft bis ins Groteske übersteigert, besteht doch ein guter Teil (Cul. 210-383, also 174 Verse) allein aus der Klage der Mücke. Der Kommentar des Erzählers unterbleibt im *Culex* großteils und auch der vordergründig nichtmythische Charakter des *Culex*-Plots lässt ihn als Ausnahmeerscheinung der Epylliendichtung erscheinen,<sup>243</sup> doch ist gerade dies auch ein bewusstes Brechen mit Gattungskonventionen, die durch die episch-mythische „Helden“-Geschichte der Mücke noch verdeutlicht wird. Zudem werden wichtige Schauplätze wie der Hain, den der Hirte aufsucht, oder die Unterwelt, durch die die Mücke getragen wird, mit mythologischem Personal bzw. mythisch-aitiologischen Konnotationen angereichert, was der Dichtung insgesamt zwar keine

---

<sup>241</sup> vgl. Kapitel 2.2.

<sup>242</sup> BARTELS (2004): 3-4.

<sup>243</sup> BARTELS (2004): 5.

Einteilung zum Mythos, jedoch eine Nähe zu diesem zuschreibt. Auch die Forderung nach einer weiblichen Hauptperson dürfte in ihren Grundzügen im *Culex* vorhanden sein, sagt doch eine Theorie ZIELINSKIS, dass es sich beim *Culex* in einer möglichen griechischen Vorlage ursprünglich um ein weibliches Wesen gehandelt haben muss.<sup>244</sup>

Zu derselben Zuteilung des Gedichtes kommt auch WILHELM HELM, der besonders die Exkurse und das verwendete Spinnenmotiv im Proömium als Merkmale des neoterischen Epyllion sieht.<sup>245</sup> MARKUS JANKA sieht wiederum in der Verwendung von hellenistischem Vokabular im *Culex* (z.B.: *ludere, deductum, Orphea, carmen, tenui*) ein Anzeichen dafür, dass der literarische Kontext, in den der Dichter den Text einschreibt, die kallimacheische Kleindichtung ist.<sup>246</sup>

ROSS sieht im *Culex* sowohl Epyllion als auch Parodie des Epyllions verwirklicht, was sich unter anderem dadurch zeige, dass Merkmale übererfüllt sind, wie etwa die Gestaltung der Handlung: „Most characteristic of the narrative of epyllia is that nothing happens“.<sup>247</sup> Und tatsächlich, wie später noch gezeigt werden wird, ist der tatsächliche Plot in nur wenigen Versen verwirklicht, während der Großteil der Verse – wie bereits erwähnt – zur Ausschmückung und für Exkurse und Kataloge genutzt wird. Und selbst wenn man als Leserin bzw. Leser Handlung erwarten würde – etwa in der Zuspitzung des Schlangenangriffs – wird man durch den *Culex*-Dichter mit wenigen Versen bzw. Wörtern abgespeist. Tatsächlich wird das Nichtstun auch noch später im Gedicht thematisiert, und zwar von der Mücke selbst. ANNETTE BARTELS erkennt darin eine mögliche Stichelei gegen neoterische Dichter.<sup>248</sup>

Für AX ist vor allem der häufige Gattungswechsel, der bereits beschrieben wurde, Hinweis auf die hellenistische Dichtung, auf die sich der *Culex* bezieht.<sup>249</sup>

Dem didaktischer Poesie entlehnten Proömium folgt ein Stück Bukolik, durchsetzt von hochepischen Zeitangaben. Ihm schließt sich ein didaktischer Makarismos an, darauf ein hochepischer Schlangenkampf, eine bukolische Schlafszene und schließlich eine hochepische Katabasis, die aber ihrerseits wieder von Klagepartien umrahmt und durchbrochen ist, die alle Anzeichen des neoterischen Epyllions tragen.

In der Gestaltung des Proömioms des *Culex* fühlt man sich wiederum an vergilische Werke erinnert, etwa an die *Eclogen* (Verg. ecl. I/VI) und die Proömien des ersten und dritten *Georgica*-Buches.<sup>250</sup>

---

<sup>244</sup> KLOTZ, ALFRED: Zum *Culex*. In: *Hermes* 61 (1926), 28-48: 44.

<sup>245</sup> HELM, RUDOLF.: Beiträge zum *Culex*. In: *Hermes* 81,1 (1953), 49-77: 51.

<sup>246</sup> JANKA (2005): 45-46.

<sup>247</sup> ROSS (1975): 244.

<sup>248</sup> BARTELS (2004): 147.

<sup>249</sup> AX (2006b): 38.

<sup>250</sup> vgl. GALL (1999): 265.

Damit wären die diversen Vorlagen, die dem *Culex*-Autor zur Fertigung seines Werkes geholfen haben, zusammengefasst, wobei abzuwarten bleibt, ob diese auch parodistisch umgeformt werden und damit einer Betrachtung innerhalb der Parodieforschung genügen. Denn das Vorhandensein von Vorlagen würde alleine den intertextuellen Charakter der Dichtung beweisen und Raum bieten für Interpretationen in andere Richtungen. So nützt etwa DIETER GÜNTZSCHEL den Vorlagenbezug des *Culex* zum Epyllion, um die Fälschungsabsicht des *Culex*-Autors zu demonstrieren.<sup>251</sup> Die von GÜNTZSCHEL ebenso erwiesenen Bezüge des *Culex*-Dichters auf Ovid wurden für den Zweck dieser Arbeit vernachlässigt, da es sich dabei vielmehr um intertextuelle Anspielungen handelt als um tatsächliche stoffliche oder formale Transformationen im Sinne der Parodie-Theorie.

Es hat sich gezeigt, dass sowohl Einzeltexe als auch Textgattungen als Vorlagentexte genannt werden können, wodurch ein möglichst weiter Parodiebegriff gewählt werden muss, der sich nicht nur auf eine Vorlage bezieht. Die Schwierigkeiten um die Frage, ob etwa die Herrscherfamilie um Augustus oder dessen Grabbau als Vorlagen für das Werk gelten können, sollen später diskutiert werden.<sup>252</sup> Gleichzeitig muss festgehalten werden, dass die prinzipielle Möglichkeit einer solchen Parodie nach oben vorgestelltem Modell besteht.

### **3.3 Die Frage der parodistischen Änderung nach WÜNSCH**

Nachdem die Frage nach den Vorlagen, die zur Umwandlung in eine Parodie gewählt wurden, beantwortet ist, folgt die nähere Spezifizierung der Art dieser Umwandlung. Dies ist freilich ein Faktor, der in zahlreichen Arbeiten, die parodistische Interpretationen anbieten, vernachlässigt wird, werden doch sehr oft nur Vorlagen und die Ziele der Parodie besprochen.

Diese Arbeit möchte nun anhand der Änderungskategorien, die FRANK WÜNSCH definiert,<sup>253</sup> versuchen, den *Culex* in seiner Machart zu verstehen und die Prozesse der Transformationen aus den Ursprungstexten hin zur Parodie kenntlich zu machen. Dabei wird im Groben eine chronologische Ordnung des Auftauchens im *Culex* versucht mit Ausnahmen, bei denen es sich anbietet, mehrere vom Typ her ähnliche Beispiele von Änderungskategorien und komischen Effekten gemeinsam zu besprechen. Bevor nun jedoch diese genauere Analyse folgen kann, soll noch einmal kurz auf die diversen Änderungskategorien hingewiesen werden, die WÜNSCH definiert. Es wird aufgrund der reichen Belege in WÜNSCH' Monographie und der

---

<sup>251</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 150.

<sup>252</sup> vgl. Kapitel 3.3.5.

<sup>253</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 170ff.

späteren Analyse des *Culex* auf die Nennung von Beispielen zu den einzelnen Kategorien und Unterkategorien von textuellen Änderungen verzichtet:

WÜNSCH ist Vertreter der Inkongruenztheorie: Das Parodistische in einer Parodie entsteht demnach dadurch, dass die Vorlage(n) dermaßen geändert wird bzw. werden, dass „ein komischer Kontrast zwischen Altem und Neuem entsteht.“<sup>254</sup> Die Spannungen zwischen Vorlage und Parodie werden zudem durch die Nichterfüllung der Publikumserwartung verstärkt: Durch die Kenntnis von Traditionslinien, Handlungs- und Stilelementen und deren bewusste Brechung wird Überraschung und damit einhergehend Komik erzeugt.<sup>255</sup> Weitere in der Parodieforschung gebräuchliche Begriffe, die für denselben Sachverhalt hinzugezogen werden, sind dabei der Disharmonie,<sup>256</sup> der Diskrepanz<sup>257</sup> und der komischen Inkongruenz (*comic incongruity*).<sup>258</sup> Zwar neigt man in der modernen Parodieforschung dazu, der Strukturierung durch Kontraste nicht die alleinige stilistische Vorrangstellung in der Transformation zur Parodie zuzusprechen,<sup>259</sup> jedoch erscheint der Ansatz weitestgehend akzeptiert und verbreitet, weswegen er auch für diese Arbeit als zentral angesehen wird.

WÜNSCH entwickelt dabei einen Ansatz von ERWIN ROTERMUND weiter, der die antiken Änderungskategorien der Rhetorik (*adiectio*, *detractio*, *transmutatio* und *immutatio*) übernimmt und in die germanistische Parodieforschung einführt.<sup>260</sup> Wichtig dabei ist, die Unterscheidung der verschiedenen literarischen Ebenen zu beachten, auf denen parodistische Änderungstechniken angewendet werden können. Dazu bemerkt ANNETTE BARTELS:<sup>261</sup>

In der Regel dominieren die Analogien jeweils auf der einen Ebene, während auf der anderen dann die Differenzen überwiegen. So entstehen komisch wirkende Kontraste auf und zwischen beiden Ebenen sowohl innerhalb des parodistischen Textes als auch zwischen Hyper- und Hypotext.

So ist es zum Beispiel möglich, den Stil des Originals unverändert zu kopieren und gleichzeitig das Personal der Dichtung auszuwechseln, wie dies etwa auch im *Culex* zumindest passagenweise geschieht. Doch nicht allein die Dichotomie zwischen Form und Inhalt, sondern auch Mikro- und Makrostruktur eines Textes können betroffen sein.<sup>262</sup>

---

<sup>254</sup> WÜNSCH (1999): 160.

<sup>255</sup> vgl. ROSE (1993): 35-36.

<sup>256</sup> vgl. ROTERMUND (1964): 12-13.

<sup>257</sup> vgl. ROTERMUND (1963): 9, WÜNSCH (1999): 11; MÜLLER (1994): 15.

<sup>258</sup> ROSE (1993): 31.

<sup>259</sup> vgl. KARRER (1977): 92.

<sup>260</sup> ROTERMUND (1963): 9.

<sup>261</sup> BARTELS (2004), 117.

<sup>262</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 146.

Ebenso identifiziert WÜNSCH zwei Arten von Änderungstypen, die „externen“ bzw. „äußeren“ Techniken, die der Vorlage Fremdes gegenüberstellen und hinzufügen, um Inkongruenzeffekte zu erzielen, und die „internen“ bzw. „inneren“ Änderungstechniken, die eine Änderung des Ausgangstextes an eigenen Textelementen durchführen, also nichts Fremdes hinzufügen oder austauschen.<sup>263</sup> WÜNSCH setzt hierbei mehr als nur die Kategorien ROTERMUNDS an. Dabei betont er die Unvollständigkeit seiner Auflistung an parodistischen Änderungstechniken. So versteht er sein Modell als „offene Reihe“, die nach Möglichkeit auch erweitert werden kann und sollte.<sup>264</sup>

- Die **Substitution** ist dabei eine Änderungskategorie, die auf allen Textebenen wirken kann und dadurch charakterisiert ist, dass Elemente des Originaltextes durch andere Elemente („Fremdes, Unpassendes“<sup>265</sup>) ersetzt und somit Verfremdungseffekte erzielt werden, die besonders oft im stilistischen Bereich oder im Personal einer Parodie zu finden sind.
- **Adjektion** und **Detraktion** bilden Gegensatzpaare in der Methode des Parodisten/der Parodistin: Während bei der Adjektion neue, also dem Ursprungstext fremde Elemente hinzugefügt werden, lässt die schreibende Person bei der Detraktion Elemente des Originals aus.

Im Gegensatz zu Substitution und Adjektion zählt WÜNSCH die Detraktion bereits zu den internen Änderungskategorien, sowie auch Isolierung, Übertreibung, Raffung, Dehnung und die Transmutation.<sup>266</sup>

- Die **Isolierung** oder Simplifizierung entspricht einer Reduktion auf wenige Textmerkmale,<sup>267</sup> wodurch eine besondere Konzentration auf ebendiese gelegt wird. Der Effekt ist, ähnlich wie bei der Übertreibung, die Fokussierung der Leserinnen und Leser auf gewisse bereits in der Vorlage gegebene Anlagen, die kritisiert werden.
- Die **Übertreibung** kann in zwei Arten eingeteilt werden, wie diese Steigerung von Textelementen vonstattengehen kann. Die quantitative Übertreibung häuft Elemente

---

<sup>263</sup> WÜNSCH (1999): 155-156.

<sup>264</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 158.

<sup>265</sup> WÜNSCH (1999): 162.

<sup>266</sup> WÜNSCH (1999): 160-161.

<sup>267</sup> WÜNSCH (1999): 176.

des Ausgangstextes, sodass sie zahlreicher als zuvor auftreten, während bei der qualitativen Übertreibung die Intensität der Elemente geändert wird:<sup>268</sup>

- Die **Raffung** lässt im Gegensatz zur Detraktion keine Elemente weg, sondern bringt die in der Vorlage vorhandenen Elemente auf geringerem Raum zusammen,<sup>269</sup> die **Dehnung** wiederum, die vor allem oft in der Zeitebene der Handlung bewirkt, dass der Text entschleunigt, ist ein internes Pendant zur Adjektion und arbeitet u.a. mit Ausschmückungen oder exzessiven Exkursen.<sup>270</sup>
- Unter der **Transmutation** versteht FRANK WÜNSCH die „unsachgemäße Montage von Elementen der Vorlage, die zwar alle als Teile eines nichtparodistischen Originals existieren [...], durch ihre spezifische Rekombination aber in ungewöhnliche Beziehungen zueinander treten“.<sup>271</sup> Ein wichtiger Aspekt dieser Änderungskategorie besteht darin, dass der Parodist bzw. die Parodistin dem Original unterstellt, nicht logisch zu sein.<sup>272</sup> Demnach kann die Transmutation zu den Änderungsmöglichkeiten gezählt werden, die einen Widerspruch bezüglich des Originals konstituieren und darin die Parodie sehen, ähnlich zu STEUDEL'S *Ars Amatoria*-Deutung, nach der Ovid vorangegangenen Lehrgedichten widerspricht und so z.B. Warnungen seiner Vorlagen in Ratschläge für das eigene Publikum umwandelt.<sup>273</sup>

Diese letzteren Änderungskategorien sieht WÜNSCH in ROTERMUNDS Begriff der „Karikatur“ subsummiert, spricht sich jedoch gegen eine solch grobe Einteilung aus, da diese einerseits die unterschiedlichen Charaktere der verschiedenen Änderungstypen verschleiern würde<sup>274</sup> und andererseits der Begriff „Karikatur“ in ROTERMUNDS Verständnis bereits eine Kenntnis des Terminus in der bildenden Kunst voraussetzt und somit nicht ohne ein Grundverständnis von Kunstinterpretation auskommt.<sup>275</sup>

---

<sup>268</sup> WÜNSCH (1999): 179.

<sup>269</sup> WÜNSCH (1999): 189.

<sup>270</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 193.

<sup>271</sup> WÜNSCH (1999): 196.

<sup>272</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 196.

<sup>273</sup> vgl. STEUDEL (1992): 196-197.

<sup>274</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 157.

<sup>275</sup> vgl. VERWEYEN/WITTING (1979): 84.

Gemeinsam haben diese internen Änderungstechniken, dass sie nicht durch die mechanische Hinzufügung, Streichung oder den Austausch von Elementen des Originals entstehen, sondern durch eine Änderung „in sich“ wirken.<sup>276</sup>

In der folgenden Analyse wird gemäß dem Modell nach WÜNSCH auch die jeweilige Textebene angegeben, die betroffen ist, sowie das Ausmaß, in dem die Änderung vollzogen wird, also ob nur partiell oder total geändert wird, d.h., ob die gesamte jeweilige Textebene betroffen ist oder ob nur gewisse Aspekte der Änderung unterzogen werden.<sup>277</sup> Ebenso werden nun die Erkenntnisse des Vorlagenkapitels (3.1) miteinbezogen und ihre möglichen Implikationen auf den Status der Hypotexte im Zuge der Parodie-Definition untersucht. In der vorliegenden Arbeit werden dabei auch Vorlagenbezüge und -änderungen untersucht, die nicht der Konstruktion von parodistischen Effekten dienen. Es handelt sich dabei um affirmative Imitationen, die zwar in einem generell als komisch einzustufenden Text eingewoben, jedoch nicht Stilmittel der Parodie sind, handelt es sich bei letzteren doch um nicht-affirmative Imitation „in Form einer Komisierung und oft genug einer Herabsetzung.“<sup>278</sup> Diese strikte Trennung zwischen affirmativen Imitationen einerseits und parodistischen Transformationen andererseits erlaubt schließlich im darauf folgenden Kapitel die Identifizierung des Ziels der im *Culex* geäußerten Kritik.

### 3.3.1 *Ludus* – Das Proömium

Während zahlreiche Forscherinnen und Forscher das Proöm des Mückengedichtes vor allem als Mittel des Autors wahrnehmen, das Werk als vergilisch auszugeben,<sup>279</sup> gibt es auch die Möglichkeit, das Proömium unter dem Gesichtspunkt parodistischer Interpretationsansätze zu lesen. Wichtig dabei scheint die programmatische Angabe des Autors zu sein, dass es sich bei seiner Dichtung um ein Spiel handelt, verwendet er doch gleich mehrmals und vor allem in den ersten paar Versen Variationen der Wortfamilie *ludere*, sowie den Ausdruck *iocos* (Hervorhebungen FRÜHWIRTH):

Cul. 1: **Lusimus**, Octavi, gracili modulante Thalia  
Cul. 3: **Lusimus**: haec propter culicis sint carmina docta,  
Cul. 4: omnis et historiae per **ludum** consonet ordo

---

<sup>276</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 189.

<sup>277</sup> vgl. WÜNSCH (1999): 202-205.

<sup>278</sup> WÜNSCH (1999): 12.

<sup>279</sup> vgl. u.a. SEELENTAG (2012): 16.

Cul. 6: quisquis erit culpae **iocos** musamque paratus,  
Cul. 19: Naides, et celebrate deum **ludente** chorea  
Cul. 36: viribus apta suis Phoebos duce **ludere** gaudet.

Man stellt fest, dass das *ludere* im Einklang mit der Absage an ernste bzw. epische Dichtung zu verstehen ist (Cul. 26-34), die verbunden wird mit dem Versprechen, später, in sichereren Zeiten, Dichtung mit mehr *gravitas* nachzuliefern (Cul. 8-10). Doch der Fakt, dass diese Interpretation richtig ist, muss nicht unbedingt eine zusätzliche Ebene der Bedeutung negieren. Denn auch parodistische Texte „spielen“ immer wieder mit diesem Begriff *ludus* als Eigen- und Fremdbezeichnung, wie JÜRGEN BLÄNSDORF zusammenfasst: „Antike und heutige Parodietheorien betonen in der Tat das Artistisch-Spielerische der Parodie noch vor der Absicht, zu verspotten oder zu kritisieren.“<sup>280</sup> Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass eine antike Parodie, sich eher als *ludus* versteht, denn als Text eines *criticus*. Auch in späteren Werken sehen wir diesen *ludus*-Charakter verwirklicht und in die Parodie integriert, wie in der *Apocolocyntosis*, die auch den mittelalterlichen Titel *Ludus de morte Claudii* trug.<sup>281</sup> Auch die von SCALIGER erstmals benannte *Appendix Vergiliana* trug bereits Bezeichnungen wie *Ludus iuvenalis Vergilii*,<sup>282</sup> wobei der Titel hierbei aller Wahrscheinlichkeit nach vom *Culex* auf das gesamte Korpus ausgedehnt wurde.<sup>283</sup>

Doch alleine durch die Eigenbenennung als *ludus* kann noch nicht automatisch von einer Parodie gesprochen werden. So widerspricht etwa RUDOLF HELM der Deutung des *ludere* als Signal, das auf eine Selbsteinschätzung als Parodie ziele, „nur das Leichte, Spielerische im Gegensatz zum hohen Epos“<sup>284</sup> sei damit gemeint. Um zusätzlich dem Titel einer Parodie zu genügen, bedarf es hingegen der bereits besprochenen spielerischen Umformung eines Ausgangstextes in einen neuen Hypertext, die sich nach GENETTE darin offenbart, „einen Text von seiner ursprünglichen auf eine andere, vorherbestimmte Bedeutung ‚umzuleiten‘“,<sup>285</sup> d.h. einen neuen Sinn (z. B. Spott oder Kritik) zu erschließen. Da sowohl der Bezugstext der Parodie als auch ihr Status als Parodie meist versteckt im Text liegen und nicht explizit etwa in Form von Paratexten ausgedrückt werden, spricht FRANK WÜNSCH vom „indirekten Charakter“ der Parodie.<sup>286</sup>

---

<sup>280</sup> BLÄNSDORF (1993): 62.

<sup>281</sup> vgl. BLÄNSDORF (1993): 1.

<sup>282</sup> vgl. KLOTZ (1926): 28.

<sup>283</sup> vgl. VOLLMER, FRIEDRICH: P. Virgilii Maronis iuvenalis ludi libellus. Vorgetragen am 5. Dezember 1908. München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1909, (=Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 11): 21.

<sup>284</sup> HELM (1953): 51-52.

<sup>285</sup> GENETTE (1993): 69.

<sup>286</sup> WÜNSCH (1999): 224.

Eine Parodie sagt nicht direkt [...], wie ein Text gemacht oder daß ein Text kritikwürdig ist, sondern sie zeigt es, indem sie seine Eigentümlichkeiten oder Unzulänglichkeiten nachbildet und verzerrt und damit vorführt. Auf diesem spezifischen Verfahren, das die kritische Absicht bzw. bestimmte Eigenschaften des Originals geradezu sinnlich vergegenwärtigt, beruht die didaktische Stärke der Parodie, ihre Anschaulichkeit und Überzeugungskraft; damit verbunden ist andererseits in der Regel ein Verzicht auf direkte, unmißverständliche Aussagen.

Notwendig werden dadurch gewisse textliche Signale, die es den Rezipientinnen und Rezipienten erlauben, die Parodie als solche zu identifizieren („Parodiesignale“) und die Vorlage, die parodiert wird, zu erkennen („Intertextualitätssignale“).<sup>287</sup> Dabei können diese Signale in verschiedenen Varianten<sup>288</sup> und Signalstärken, sowie an verschiedenen Orten innerhalb der Dichtung auftreten. Sie bieten der Leserin bzw. dem Leser einerseits eine erste Orientierung, wie der Text zu verstehen ist, und andererseits konstruieren diese Signale zusammen mit mehr gattungsspezifischen Zeichen eine Lese-Erwartung, die in der Parodie etwa für komische Brechungen genutzt wird. Das Gelingen der Parodie hängt dann nicht nur von der Kenntnis der Vorlage(n) des Textes ab, sondern auch, ob Rezipient und Rezipientin die Codierung der Signale verstehen und in der Lage sind, eine Decodierung in diesem Sinne vorzunehmen.<sup>289</sup>

Im vorliegenden Fall kann durchaus von einer indirekten Signalisierung im Sinne der Parodietheorie am Beginn des Gedichts gesprochen werden, denn das zweimalige *lusimus* (Cul. 1 und 3) lässt es sinnvoll erscheinen, dass doch mehr gemeint ist, als nur eine Absage an das strenge Epos. Erhärtet wird dieser Verdacht, dass es sich tatsächlich um ein Parodiesignal handelt, jedoch in den ersten 41 Versen, die das Proömium bilden, vorerst nicht, denn der Autor scheint keine komischen Umformungen seiner Vorlagen vorzunehmen. So scheint die Programmatik des *Culex* ernst gemeint zu sein und wird nicht, wie nach der Meinung BARTELS, von Beginn an mit Widersprüchen entkräftet. Denn sie sieht im Fakt, dass mögliche Kritiker und Neider geringer als das Gewicht eines/des *culex* wiegen sollen (Cul. 7), eine Herabwürdigung der eigenen Dichtung: „Damit wird die gesamte Handlung des Stückes bereits im siebten Vers ad absurdum geführt, der Gegenstand des Gedichtes, die Mücke, als nichtig bezeichnet.“<sup>290</sup> Doch gerade weil der *Culex* ein scherzhaftes Spiel ist und die Mücke (im biologischen Sinn) kein Gewicht hat, werden mögliche Kritiker als noch lächerlicher als die ganze Geschichte bezeichnet. Der Verfasser spricht nicht vom eigenen Wert der Dichtung, wie HILDEBRANDT schreibt,<sup>291</sup> sondern davon, ob man den scherzhaften Charakter – die Witze des *Culex* (*iocos*; Cul. 6) – versteht. Denn bewertet soll das Werk schließlich nicht im Kontext

---

<sup>287</sup> WÜNSCH (1999): 225.

<sup>288</sup> vgl. SCHLESINGER, ALFRED: Indications of Parody in Aristophanes. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 67 (1936), 296-314: 296.

<sup>289</sup> vgl. HUTCHEON (1985): 34.

<sup>290</sup> BARTELS (2004): 140.

<sup>291</sup> vgl. HILDEBRANDT (1887): 26.

großer, epischer Werke werden, sondern im Vergleich zu anderen *ludi*, in deren Tradition sich der *Culex*-Dichter versteht.

Der Kontext, in den das Lesepublikum den *Culex* dabei einordnen soll, wird dabei durch diverse Intertextualitätssignale konstruiert. So sieht ANETTE BARTELS eine ganze literarisch-stilistische Strömung durch die Bezeichnung des Gedichts als *ludus* anzitiert: Nach ihr ist dies neben dem Hinweis, das Epyllion mit einer gewissen Ironie zu lesen, eine Selbsteinschätzung des Autors als Neoteriker.<sup>292</sup> Und auch Teile des Vokabulars des Proömiums wie *tenuem* (Cul. 2) und *gracili* (Cul. 1) triggern Assoziationen zum Selbst- und Literaturverständnis neoterischer Dichter kallimacheischer Tradition.<sup>293</sup> Schließlich ist auch die Stilisierung seiner selbst zum Spinnendichter (*araneoli*; Cul. 2) ein Zeichen der eigenen Zuordnung,<sup>294</sup> die auch Ovid mit der Darstellung des Arachne-Mythos in den *Metamorphosen* (Ov. met. VI,1-145) aufgreift.

Eine weitere Interpretationsdimension des Wortes *ludere* – auch im Sinne der Intertextualitätssignale – eröffnet IRENE PEIRANO in ihrer 2012 erschienenen Arbeit zu römischen Pseudepigraphen, in der sie von einer Deutung aus schauspielerischer Sicht ausgeht: „*ludere* can mean not only to compose *ludi* (trifles), but also ‚to perform‘, ‚to take part in a show‘, ‚to play a part‘, and a *ludus* is among other things also a performance.“<sup>295</sup> Demnach ist es dem *Culex*-Autor ein Anliegen mitzuteilen, dass er in die Rolle des Vergil schlüpft und als dieser schreibt. Es handelt sich also hier um ein weiteres Intertextualitätssignal, das uns auf den Charakter der Dichtung aufmerksam machen soll: Sowohl die literarische Tradition in Rom, die *persona* einer anderen Person anzunehmen und aus deren Rolle zu schreiben, als auch das vergilische Oeuvre sind zum Decodieren der Signale im *Culex* notwendig. SABINE SEELENTAG, die PEIRANOS Interpretation der „culture of impersonation“<sup>296</sup> weitestgehend folgt, geht mit dieser Folgerung wiederum soweit, den *Culex* generell in erster Linie als Pseudepigraphon zu sehen, das geschaffen wurde, um das Interesse nach vergilischen Jugendwerken und der Vergangenheit des großen Dichters zu stillen.<sup>297</sup> Bestätigt sieht sie sich hierbei vor allem auch durch die Anrufung des *Octavi venerande* (Cul. 25), mit dem der Autor anscheinend auf die Jugendfreundschaft von Vergil und Augustus anspielt. Argumente, die oft gegen eine allegorische Gleichsetzung von Augustus mit dem *puer* aus dem pseudovergilischen *Culex* ins Feld geführt werden, sprechen u.a. von einem Verbot, Kaiser Augustus als solchen zu bezeich-

---

<sup>292</sup> vgl. BARTELS (2004): 139-140.

<sup>293</sup> vgl. HOLZER (1952): 77.

<sup>294</sup> vgl. ROSS (1975): 252.

<sup>295</sup> PEIRANO (2012): 58.

<sup>296</sup> SEELENTAG (2012): 18.

<sup>297</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 21-22.

nen.<sup>298</sup> Ohne dabei die wahrscheinliche Abfassungszeit zu vergessen und die bewusste Entscheidung des Autors, sich als Vergil auszugeben, könnte darin auch ein weiterer Scherz verborgen liegen: Geht man davon aus, dass tatsächlich, wie es AX<sup>3</sup> weniger erfolgreicher zweiter Interpretationsansatz war,<sup>299</sup> Augustus selbst und seine Politik Ziel der Parodie gewesen sein soll, so würde die Assoziation mit der vierten Ekloge, die von einem Jungen spricht, der eine neues goldenes Zeitalter einläutet (Verg. ecl. IV,9) und dem *sanctus puer* des *Culex* (Cul. 26 und 37) gleich zu Beginn andeuten, wer das eigentliche Ziel des Spottes sein soll. Im Vergleich zur Darstellung des Claudius in der viel späteren *Apocolocyntosis* wäre der spottende Hinweis auf August sogar noch sehr harmlos zu verstehen, und dies trotz bestehendem „*puer*“-Verbots. RUDOLF HELM führt zudem noch Cicero (Cic. fam. XII,25,4) an, der noch im März 43 v. Chr. Octavian als *puer egregius* bezeichnet.<sup>300</sup> GÜNTZSCHEL sieht die Möglichkeit, dass mit *puer* jemand bezeichnet werden kann, der älter als ein Kind ist und sieht auch in der damit verbundenen Verwendung der Begriffe *sanctus* und *venerandus* kein Problem, da diese auch außerhalb eines religiösen Kontexts gebraucht werden können.<sup>301</sup> Sofern letzteres nicht angenommen werden kann, müsste sich der Kaiser somit in einem dem Ritualen nahestehenden Kontext befunden haben, was ERNST BICKEL dazu bewegt, neben der angenommenen Jugendfreundschaft zwischen Vergil und dem jungen Augustus auch eine Verbindung des Gedichts zur Pontifex-Wahl von Octavius 48 v. Chr. zu sehen.<sup>302</sup> Eine alternative Theorie, nachdem der angesprochene Octavius ein Freund Vergils namens Octavius Musa ist,<sup>303</sup> hat in der neueren Forschung wiederum wenig Zulauf gefunden.

Während GÜNTZSCHEL den Grund dieser Anrede des Kaisers darin sieht, dass der Autor als Fälscher agiert, der in der Rolle des jungen Vergils schreibt und das Gedicht Augustus widmet, als er noch unter dem Namen Octavius lebt,<sup>304</sup> können mit parodistischen Interpretationsansätzen sehr wohl andere Erklärungen gegeben werden. Denn obwohl diese Ansätze zur reinen Autoren-Identifikation wichtig erscheinen, so lenken sie meines Erachtens dennoch ab von der zweimaligen Anrufung des *sanctus puer* (Cul. 26 und 37), was offensichtlich auf die vierte *Eclogica* Bezug nimmt. Es ist stark dafür zu plädieren, dass neben dem Hinweis des Autors, dass er in der Rolle Vergils spielt, auch ein Hinweis auf die Einordnung der eigenen

---

<sup>298</sup> vgl. BARRETT, ANTHONY: Donatus and the Date of the *culex*. In: *Classical Philology* 67,4 (1972), 280-287: 285.

<sup>299</sup> vgl. AX (2006c).

<sup>300</sup> vgl. HELM (1953): 55.

<sup>301</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 12-14.

<sup>302</sup> vgl. BICKEL, ERNST: Die Athetese des *Culex*. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 89,4 (1940), 318-320: 318.

<sup>303</sup> vgl. BARRETT (1972): 286; RAND (1919): 136-137.

<sup>304</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 15-16.

Dichtung in das Umfeld der *Eclogae* gegeben werden soll, etwa auch durch die Nennung der Thalia, die bei Vergil für die eigene, jugendliche Hirtendichtung der Eklogen steht.<sup>305</sup> So wird dem Leser bzw. der Leserin vermittelt, in welcher literarischen Welt die folgende Handlung spielt: der Welt eines bukolischen Hirten. Damit werden einerseits Lese-Erwartungen, andererseits auch das Setting konstruiert, in die der Dichter sein Personal setzt.

Thematisch ist auch noch die Weigerung, kriegerischen Handlungen Raum in der spielerischen Dichtung einzuräumen (wobei dies, wie später festgestellt wird, nicht bis zum Ende des Gedichts verwirklicht wird) zu den Merkmalen zu rechnen, die den *Culex* den *Eklogen* nahestellen sollen, gibt gleichzeitig jedoch auch dem persönlichen Ziel der literarischen Karriere des Pseudovergil Ausdruck.<sup>306</sup>

Doch auch die *Georgica* werden anzitiert: So entspricht etwa der Aufbau des *Culex*-Proömiums annähernd dem des ersten *Georgica*-Buches (Verg. georg. I,1-42).<sup>307</sup> Der Anruf der Göttin Pales, die Hirten bei der Verrichtung ihrer Arbeiten unterstützt, verweist wiederum inhaltlich auf das dritte Buch der *Georgica* (Verg. georg. III,1), in dem Vergil vor den Gefahren, die von Schlangen ausgehen, warnt (Verg. georg. III,435-436),<sup>308</sup> was wiederum im Schlangenkampf aufgegriffen wird. Und auch kurz vor dem Abschnitt des dritten Buches, der sich mit der Zucht und Haltung von Kleinvieh beschäftigt, wird Pales als Patronin angerufen (Verg. georg. III,294). Gleichzeitig wird sie auch in den *Eklogen* neben Apoll genannt (Verg. ecl. V,35).<sup>309</sup> Dementsprechend stört es nicht, dass Pales nicht der bukolischen, sondern der Welt der *Georgica* entnommen ist, denn beide Dichtungen spielen in ähnlicher Szenerie im bäuerlich-hirtischen Milieu fernab von den Kriegshandlungen des Epos.

Dies alles und die angebliche Jugendfreundschaft zwischen Augustus und Vergil, zusätzlich die bereits offenbar in der Antike gefestigte Einschätzung, ein Jugendwerk vor sich zu haben (schließlich gehört die Benennung eines Gedichts als *ludus* und damit als spielerische Übung, bevor man größere und bedeutendere Werke angeht, zur Konstruktion von literarischer Jugend aus der Perspektive der Autorschaft<sup>310</sup>), fertigen die Lesererwartung in Richtung der neoterischen Dichtung im Stile der *Eklogen* und definieren zumindest Vergils erstes großes Werk als intertextuellen Bezugspunkt mit einzelnen Einsprengseln der *Georgica*. Zusätzlich

---

<sup>305</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 68.

<sup>306</sup> vgl. BARRETT, ANTHONY: The Poets Intention of the Culex. In: *Latomus* 35 (1976), 567-574: 568.

<sup>307</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 66.

<sup>308</sup> vgl. BAEHRENS, W. A.: Zum Prooemium des Culex. In: *Philologus – Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 81,1 (1926), 364-376: 370-371.

<sup>309</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 81.

<sup>310</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 19.

bleibt die Erwartungshaltung des Lesepublikums auf einem literarischen Spiel fixiert,<sup>311</sup> wobei die Möglichkeit einer späteren komischen Brechung der Stilisierung bzw. des Inhalts im Sinne einer Parodie bestehen bleibt.

Der Autor gibt seinem Publikum demnach die Möglichkeit durch eindeutige Intertextualitäts- und ein ambivalentes Parodiesignal, sein Werk von Beginn als Parodie zu lesen, führt eindeutige Beweise seiner parodistischen Technik jedoch erst im Laufe des eigentlichen *Culex*-Plots aus. Die offensichtliche Parodie bleibt im Proömium noch hintangestellt, weswegen die Analyse nach parodistischen Änderungstechniken hier unterbleiben muss. Die Vorlagen des Proömiums werden nicht zur parodistischen Änderung genutzt, sondern zum Setting der fiktiven Welt und des literarischen Kontexts. Es finden keine komischen Brechungen statt und die Vorlagen werden mit keiner parodistischen Änderungstechnik verkehrt. Stattdessen wird die Lese-Erwartung aufgebaut und es wird auf die Hypotexte der Dichtung verwiesen. Der Witz, der hinter der Programmatik der ersten Verse des *Culex* steckt, ist nicht, dass sich der Dichter gleich zu Beginn widerspricht, sondern dass hinter dem *lusimus* des ersten und des dritten Verses mehrere Bedeutungszugänge verschlüsselt liegen, die erst im Laufe des Gedichts aufgedeckt werden.

In der weiteren Analyse soll die ursprüngliche Gliederung, die mithilfe der Einleitung durch Beschreibungen des Stands der Sonne erstellt wurde, vernachlässigt werden, denn effektiver erscheint hier eine Gliederung zu sein, die sich auf die Rolle der einzelnen Passagen zur Gestaltung der Parodie bezieht. Denn obwohl die mit Vers 42 einsetzende Beschreibung des Geschehens am Morgen mit dem Betreten des schattigen Hains zur Mittagszeit (Cul. 98-106) ein Ende findet, ergibt sich aus einer genaueren Analyse anhand parodistischer Merkmale, dass sowohl die Morgenpassage als auch die Beschreibung des Haines eine andere Qualität an parodistischer Bearbeitung aufweisen, als dies die darauffolgende Schlangenkampf-Passage tut, die mit dem Einschlafen des Hirten (Cul. 157) einsetzt.

### **3.3.2 Die Etablierung der bukolischen Welt**

Passend zum insgesamt recht epischen Ton des *Culex* beginnt die eigentliche Erzählung nach dem Proömium mit der Beschreibung des Wetters mithilfe göttlicher Umschreibungen in episch gesteigertem Ton<sup>312</sup> (Cul. 42-44):

---

<sup>311</sup> vgl. BARTELS (2004): 142.

Igneus aetherias iam sol penetrarat in arces  
candidaque aurato quatibat lumina curru,  
crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat:

Für die eigentlich festzustellende Zeit, den Morgen, ist das Attribut *igneus*, das der *Culex*-Autor für Sol gebraucht, nach SEELENTAG eigentlich untypisch, deutet es doch eher auf die sengende Mittagshitze hin.<sup>313</sup> Durch den Hinweis, dass die Göttin der Morgenröte bereits vertrieben wurde, wird die zeitliche Bestimmung jedoch genauer möglich: Es ist Vormittag. Die epische Ausdrucksweise steht im Kontrast zur eigentlich folgenden Handlung, dass ein Hirte seine Ziegenherde auf die Weide führt, wodurch man hierbei von einer Substitution epischer Stilisierung in ein bukolisches Setting ausgehen könnte, wenn auch in einem dezenten Maß. Denn nach SABINE SEELENTAG ist die Phrase *sol penetrat* nicht gebräuchlich und dürfte vielmehr aus Ovids *Tristien* stammen (*penetrasset in arces*; Ov. trist. V,5,53), wo die Phrase für das Erstürmen einer Burg Verwendung findet.<sup>314</sup> Der Autor orientiert sich damit auch sprachlich an der literarischen Gattung des Epos, indem das Thema Krieg angedeutet wird. Lediglich das Auffinden von Komik, das konstitutiv für eine Parodie ist, dürfte in dieser Passage schwierig nachzuweisen sein. Viel eher könnte man von einer Demonstration epischer Konventionen sprechen, die am *Culex* hier und auch später noch zur Schau gestellt werden. Vor allem die Notwendigkeit, einfache Prozesse bis ins kleinste Detail zu schildern, wird vom Dichter übertrieben ausgeführt, wie etwa bei der sehr graphischen Darstellung der Mittagszeit (Cul. 101-103):

tendit inevectus radios Hyperionis ardor  
lucidaque aetherio ponit discrimina mundo,  
qua iacit Oceanum flammis in utrumque rapaces.

Der Autor zwingt dazu, sich die Welt in ihrer Gesamtheit vorzustellen und die Frage nach der Position der Sonne zu klären, wenn beide Ozeane durch sie beschienen werden. Diese umständliche Umschreibung des Sonnenstandes wird weiter betont dadurch, dass bereits vier Zeilen später wieder die vergangene Zeit mithilfe des Sonnenstandes umschrieben wird (Cul. 107):

Iam medias operum partes evectus erat sol

Der *Culex*-Dichter schreibt somit seine bukolische Idylle in so episch übertriebenem Stil, dass man hier sehr wohl von einer qualitativen Übertreibung sprechen kann. Ein Nebeneffekt, der

---

<sup>312</sup> vgl. FRAENKEL, EDUARD: *The Culex*. In: *The Journal of Roman Studies* 42 (1952), 1-9: 1.

<sup>313</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 96.

<sup>314</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 96.

sich aus der Offenbarung der epischen Stilkonvention in dieser Passage ergibt, ist, dass die Hitze der Sonne als einer der Auslöser des großen Fehlers des Hirten präsentiert wird, der die Handlung schließlich in Gang setzt: dass er auf dem Boden liegend einschläft und nicht mehr auf seine Umgebung und die dort lauenden Gefahren Acht geben kann.

Während dieser Hirte nun seine Herde auf hoch gelegene Bergweiden führt, frisst diese die auf dem Weg befindliche Vegetation ab bis zur Schilderung einer Ziege, die ihr Spiegelbild an der Oberfläche eines Baches betrachtet. Mit einiger Wahrscheinlichkeit fühlt man sich an die Narcissus-Geschichte erinnert, wie sie u.a. bei Ovid geschildert wird (Ov. met. III,339-510), bzw. an ähnliche Spiegelungen der in eine Kuh verwandelten Io (Ov. met. I,640-641) und des gehörnten Cipus (Ov. met. XV,565-566) und erwartet demgemäß folgend die Beschreibung jener *imagines* (Cul. 57), die die Ziege sieht. Doch stattdessen schweift der Dichter von seiner eigenen Erzählung ab. Die Ziegen und vor allem der Hirte, der seinen bisher ersten und einzigen Auftritt in Vers 46 genoss, treten in den Hintergrund und werden durch ein Lob auf das Hirtenleben ersetzt, das Vergils Lob des Landlebens im zweiten Buch der *Georgica* nachempfunden ist (Verg. georg. II,458-540). Der Ausruf *o bona pastoris* (Cul. 58) ist, wird er als Kommentar des Dichters gelesen, einerseits natürlich eine Einleitung der im Folgenden beschriebenen Eigenarten des Lebens am Land, andererseits jedoch auch als Seitenhieb zu verstehen – das Spiegelbild der Ziege ist ein Gut des Hirtenlebens. Dieser Bruch mit der Erwartungshaltung mag auch noch weiter dadurch verstärkt werden, dass schon in der Hinführung auf die Pointe die Szenerie in totaler Verkehrung der ovidischen Vorlage geschrieben ist. Denn während bei Ovid die Stelle, an der Narcissus Liebe zu seinem Spiegelbild entwickelt, unberührt von Ziegen und anderen Tieren bleibt (Ov. met. III,407-412), wird die Landschaft des *Culex* erst zart (*tondebant tenero [...] morsu*; Cul. 50), dann immer brutaler (*rapit carpente [...] morsu*; Cul. 54) durch die Tiere abgeweidet. Außerdem zeigt der Wechsel von der Beschreibung der Ziegenherde zum Lob des Landlebens die Vorliebe des *Culex*-Dichters für abrupte Umbrüche, mit denen ebenso Komik erzeugt wird.

Im folgenden Lob des Landlebens ist die vergilische Vorlage vermutlich am greifbarsten und parodistische Änderungen treten in den Hintergrund. So sieht etwa WOLFRAM AX in dieser Passage besonders deutlich die Abhängigkeit des *Culex*-Autors sowohl von Vergil als auch von Lukrez.<sup>315</sup> Während AX jedoch in dieser Stelle ein Täuschungsmanöver erkennt, um die Vergilimitation zu verstecken und das Spiel mit der *persona* des wahren Urhebers weiter zu

---

<sup>315</sup> vgl. AX (2006b): 37-38.

treiben,<sup>316</sup> ist es auch aus parodietheoretischer Sicht sinnvoll, anzunehmen, dass das Setting der Geschichte hier weiter gefestigt wird, bevor das Parodistische am Werk noch deutlicher ins Auge springt. Der Effekt, der erzielt wird, ist, dass die Kontraste, die eine Möglichkeit der Erzeugung von Irritation und Komik sind, stärker zur Geltung kommen. So steht auf der zeitlichen Ebene das Lob des Hirtenlebens sowie die darauf einsetzende Beschreibung des Hains und der Baumkatalog radikal in Opposition zur rasend schnell geschilderten Schlangenkampf-Szene, die auf diese folgt. Der Dichter arbeitet somit mit entschleunigenden Elementen und Digressionen von der eigentlichen und auch versprochenen Handlung über einen *Culex*, bleibt im Ton dabei jedoch scheinbar ernst. Dies bewirkt, dass die stattfindende parodistische Dehnung nicht als Element der Komik, sondern als dem Epyllion entsprechendes stilistisches Merkmal identifiziert wird. Lediglich der abrupte Wechsel zwischen Handlung und Exkurs spielt mit dieser stilistischen Eigenheit, arbeitet er doch dem Verfahren der Dehnung zuwider. Von der im Übermaß im Proömium angekündigten Spielerei kann dabei jedoch nicht gesprochen werden.

Dennoch arbeitet der Dichter mit Komik in Form von Ironie und Vorausdeutungen. So ist es wohl eine bewusste Entscheidung, dass dem Hirten, der Krieg und Kampfhandlungen nicht kennt (Cul. 81-82), gerade in seiner bukolischen Idylle eine solche bevorsteht. Auch die quantitative Häufung von Wörtern, die mit Ruhe und Schlaf verbunden werden (z.B. *requies* 89, *requie* 92, *somno* 93), deutet auf die spätere Verfehlung des Hirten hin, sich dem friedlichen Leben auf dem Land hinzugeben und ohne auf Gefahren zu achten einzuschlafen. So bietet der *Culex*-Dichter zwar die typischen Elemente an, die man von einem Lob auf das Land- und Hirtenleben erwarten würde, gleichzeitig spottet er jedoch auch darüber, indem er die friedliche Idylle zum Schauplatz einer der Stilisierung zuwiderlaufenden Handlung macht. Er festigt damit weiter seine bukolische Szenerie, die im Auftauchen der Schlange ab Vers 157 meines Erachtens zu einem Hauptelement von Komik und Parodie wird.

Die Konzentration auf die bukolische Szenerie ist beachtlich, da viele parodistische Theorien dem erzählten Raum eher weniger Beachtung schenken. Für klassische Vorstellungen von Parodie gehören vor allem das literarische Personal und der Stil zu den Ebenen, die der Parodie dienen, wie dies u.a. BEATE MÜLLER festhält:<sup>317</sup> „Der Raum ist oft vom Vorbild übernommen, übernimmt selbst aber weniger oft den parodistischen Impuls, sondern überlässt dies der Handlung und den Figuren.“ Zwar ist auch der Raum im *Culex* übernommen aus seinen

---

<sup>316</sup> So darf nicht vergessen werden, dass die geschilderte bukolische Welt den Anschein eines Jugendgedichtes und des *ludus* aus biographischer und chronologischer Perspektive stärkt; vgl. SEELENTAG (2012): 19.

<sup>317</sup> MÜLLER (1994): 117.

idyllischen Vorlagen und erweist damit zusätzlich den Dienst der Demaskierung des zur Konvention gewordenen Stils, erfährt jedoch eine Brechung durch die epische Kampfhandlung. Der erzählte Raum wird dabei in Verbindung mit der episch anmutenden Handlung der eigentlichen *Culex*-Erzählung wichtiger Bestandteil der komischen Inkongruenz, die der *Culex*-Dichter zur Schaffung seiner Parodie gebraucht. Doch auch in der Schilderung des Raumes alleine bleibt die bukolisch-georgische Welt auf keinen Fall ohne Kontraste, die das Idyll trüben. So sieht WOLFRAM AX diese zum Beispiel in Form einer quantitativen Steigerung von unvereinbar scheinenden Gefühlskontrasten:<sup>318</sup>

Die Ruhe des mittäglichen Hains wird jäh von der vor Trauer rasenden Agave unterbrochen, die ebenso unvermittelt von anmutig tanzenden Satyrn und Nymphen abgelöst wird. Es folgt der Baumkatalog, der als eine Serie gramerfüllter Verwandlungsprodukte ebenfalls in störendem Kontrast zu freudvollen Mittagsidylle steht.

Der Raum beginnt dadurch eine doppelte Identität als *locus amoenus* und *locus terribilis*, die dem Leser bzw. der Leserin jedoch nicht als Quelle der Komik, sondern der Irritation dient und ein Brechen weiterer literarischer Konventionen erwarten lässt.

DAVID ROSS wiederum sieht den beschriebenen Hain in seiner Interpretation des *Culex* als Parodie neoterischer Dichtungsideale als Grundvoraussetzung und bestes Mittel „for an appealingly inane display of elegant erudition.“<sup>319</sup> Der Autor ergeht sich dabei in rasch aufeinanderfolgenden Beweisen seiner literarischen Bildung, wobei auch Verknüpfungen zum Hirten in Form von Vorausdeutungen getroffen werden, wie etwa in der bereits erwähnten Agave-Passage (Cul. 111-114):

venit Nyctelium fugiens Cadmeis Agave,  
infandas scelerata manus et caede cruenta,  
quae gelidis bacchata iugis requievit in antro  
posterius poenam nati de morte datura.

Auch hier wird wieder das Ruhen (*requievit*) erwähnt, dieses Mal jedoch direkt mit einem anschließenden Übel für die ruhende Person verbunden. Und auch die sofort im Anschluss folgenden *Panes* (Cul. 115, schon in 94 in Verbindung mit den Ziegenherden angerufen) können mit der schon bei Theokrit (Theokr. eid. I,15-18) bekannten „Panstunde“ in Zusammenhang gebracht werden, die die Mittagsmüdigkeit beschreiben.<sup>320</sup> Es scheint eine weitere eingebaute Ironie des Dichters zu sein, dass gerade die Pflicht des Hirten, die Ziegenherde vor den Gefahren der Mittagshitze zu schützen, wie es bereits in den *Georgica* beschrieben wird

---

<sup>318</sup> AX (2006b): 39.

<sup>319</sup> ROSS (1975): 248.

<sup>320</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 119.

(Verg. georg. III,327-338),<sup>321</sup> ihn in weitere Gefahr bringt, auch durch die geschilderte Zusammensetzung des gewählten Haines, in dem beinahe alle Bäume Unglück verheißen oder mit Trauer und Tod in Verbindung stehen. Der vom Dichter beschriebene Hain ist somit sowohl *locus amoenus* wie auch *locus terribilis*, wobei sich der Hirte dessen nicht bewusst zu sein scheint. Diese innere Widersprüchlichkeit sieht ANETTE BARTELS ebenso in den beschriebenen Geräuschen gespiegelt,<sup>322</sup> die vom zärtlichen Vogelgezwitscher (*dulcia carmina*; Cul. 146-147) über das Plätschern des nahen Baches (*quae levibus placidum rivis sonat acta liquorem*; Cul. 149) bis zum Dröhnen zirpender Grillen (*argutis et cuncta fremunt ardore cicadis*; Cul. 153) reichen. Die ansonsten wohl eher als wohltuend empfundenen Geräusche des *locus amoenus* werden somit qualitativ soweit gesteigert, bis sie schon mehr als Lärm denn als angenehme Klangkulisse wahrgenommen werden müssen, was die parodistische Behandlung der stilistischen Konventionen zur Beschreibung bukolischer Szenerie aufzeigt.

Wenn es ein verbindendes Element der bisherigen Erzählung gibt, ist es somit das Abschweifen von dem eigentlich Erzählten, was erstaunlich ist, wenn man bedenkt, dass diese Passage 115 Verse, also mehr als ein Viertel des gesamten *Culex*, ausmacht. Der Autor schweift über weite Strecken in Form von ausführlichen Exkursen, mythologischen Einlagen und langen Katalogen ab und erfüllt damit anscheinend Konventionen, die in der modernen Forschung dem Epyllion zugeschrieben werden, während auf der Handlungsebene kein merklicher Fortschritt erkennbar ist. Dieses Erkennen und Anwenden literarischer Stile und Charakteristika gesteht auch ROSS dem *Culex*-Dichter zu.<sup>323</sup>

he was not ignorant of the subtleties of epic conventions of narrative: both digressions [...] fill periods of inaction [...] shows an awareness of the convention that in proper epic, continuity of time must not be broken. Our poet is no literary ignoramus.

Bei allem sprachlich-stilistischem Ungeschick, das man dem Poeten – sei es zu Recht, sei es aufgrund der schwierigen Überlieferungssituation zu Unrecht – unterstellen mag, so muss man dennoch feststellen, dass sehr wohl kompositorische Intentionen umgesetzt wurden, die der Ausgestaltung als Parodie dienen. Keinesfalls vergisst der Dichter seine komische Grundintention, die er im Proömium mittels der Beschreibung der eigenen Tätigkeit als *luscimus* (Cul. 1) äußerte, sondern stilisiert in scheinbar ernstem Ton, um die komische Brechung im Höhepunkt der Handlung, der Schlangenszene, umso intensiver vorzubereiten. Dort wo jedoch bereits hier eine parodistische Verzerrung der Originale stattfindet, werden deren

---

<sup>321</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 120.

<sup>322</sup> vgl. BARTELS (2004): 127.

<sup>323</sup> ROSS (1975): 241.

Elemente qualitativ und quantitativ gesteigert. Von anderen Änderungstechniken kann im Sinne einer effektiven Nutzung im Zuge der Parodie nur in einem geringen Ausmaß gesprochen werden.

Es scheint, dass der erste Akt der eigentlichen Erzählung noch nicht den manifesten Eindruck einer Parodie liefern soll, sondern weiter aufbaut zum eigentlichen parodistischen Teil, nämlich dem Schlangenkampf und den daraus erwachsenden Konsequenzen. Genau wie im Proömium gibt es zwar komische kleine Einsprengsel, jedoch beruht die meiste Komik und zweifelsohne die Ironie der Erzählung in der widersprüchlichen Fortführung. In einem parodistischen Sinne kann man diesbezüglich von Komik sprechen, da der *Culex*-Autor Genre-Spezifika wie Kataloge oder Vergil-Typisches wie das Lob des Landlebens verwendet, um später der eigenen Aussage zu widersprechen. Man kann dementsprechend nicht nur von Parodie ab dem Zeitpunkt des Schlangenkampfes sprechen, sondern sollte auch Proömium und den ersten Akt einbeziehen, da sie für das Set-Up der Szenerie, die danach in Konflikt mit der Handlung gerät, verwendet werden. Denn alle folgenden epischen Schilderungen von Schlange und Mücke müssen mit dem Hintergrund gelesen werden, dass sich das Personal in einer zwar mythisch aufgeladenen Welt befindet, die eigentliche Handlung aber von einfachen Tieren und Menschen der ländlichen Realität ausgeführt wird. Die Inkongruenz zwischen diesem Realitätsbezug und der qualitativ gesteigerten Stilisierung, die vor allem in der Beschreibung der Wiesenschlange als epischem Drachen sichtbar wird, soll im folgenden Kapitel Fokus der Betrachtung sein.

### 3.3.3 Der Schlangenkampf

Der Schlangenkampf resultiert daraus, dass der Hirte des Pseudovergil die Warnung ignoriert, die der echte Vergil in den *Georgica* formuliert (Verg. georg. III,435-436):

ne mihi tum mollis sub divo carpere somnos  
neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas

Die einleitende Schilderung des schlafenden Hirten spiegelt die Konzentration von Wörtern des Schlafens und Träumens wider, die vor allem am Ende des Lobs des Hirtenlebens zu finden sind (Cul. 89-93). Der Schlaf hat somit den Hirten überwältigt und den mahnenden Vergil überwunden. Man ist geneigt, dieses Phänomen mit der Definition einer Kontradiktio zu umfassen wie VERWEYEN/WITTING sie formulieren, als „eine Schreibweise [...], die der in einer fremden Vorlage aufgestellten Meinung oder These entgegenstellt, dabei aber zugleich [...]

das Intertextualitätskriterium erfüllt“. Ein vergleichbares Phänomen zu dieser Definition ist der Umgang Ovids mit den Vorlagen zu seiner *Ars Amatoria*, der von MARION STEUDEL beschrieben wird. Ovid widerspreche aktiv seinen literarischen Vorläufern, um seine eigenen Ratschläge in komisch-parodistischem Ton zu vermitteln.<sup>324</sup> Im Gegensatz zur bloßen Kontradiktio sind die Effekte, die Ovid mit solch einer Gegenüberstellung erreichen will, jedoch im Bereich des Komischen anzusiedeln, was sein Werk parodistische Züge annehmen lässt. Der *Culex*-Dichter wiederum würde dementsprechend die Ratschläge des Lehrgedichts ebenso als Vorlage verwenden und umkehren, widerspricht allerdings der Meinung Vergils nicht, wie dies die Definition der Kontradiktio implizieren würde, da genau das auf das Nichtbeachten der Warnung folgt, was vorhergesagt wird: eine Schlange plant den Hirten zu beißen. Im *Culex* liegt somit zwar die Ausgangssituation für den handlungsprägenden Konflikt in einem Negativbeispiel des Hirtenverhaltens, die zentralen und hervorstechenden parodistischen Effekte sind jedoch von anderer Natur und hinsichtlich dieses Aspektes nicht mit der Technik Ovids vergleichbar.

Auffällig bleibt hinsichtlich der Komposition des Werkes, dass der Moment, der daraus besteht, dass einer der Protagonisten der Dichtung Vergil zuwiderläuft, ebenso dazu genutzt wird, die Gattung zu wechseln: nach dem bukolischen Charakter des *Culex* wird plötzlich ein Ungeheuerkampf eingeleitet, der dem Epos zuzurechnen ist. WOLFRAM AX sieht in diesem Wechsel die parodistische Änderungstechnik der Substitution verwirklicht, mittels der die Elemente bukolisch-spielerischer Dichtkunst mit einer epischen Handlung ausgetauscht werden.<sup>325</sup> Dieser abrupte Wechsel der Gattung muss für den Leser und die Leserin unerwartet kommen und mit Erwartungen brechen, die zuvor mit literarischen Konventionen aufgebaut wurden, sind im Proömium doch Göttinnen und Götter beschworen, die der Landwirtschaft und dem Leben auf dem Land zuzuordnen sind. SABINE SEELENTAG hat hierbei erkannt, dass dieser Wechsel durch *Fors*, die sie vielmehr als Gottheit denn als Abstraktum auffasst und am Beginn der Schlangenkampf-Passage steht, in Gang gesetzt wird. Der göttliche initiierende Einfluss auf die Handlung deutet somit auf den Beginn eines Epos bzw. einer epischen Handlung hin, ähnlich wie Iuno den Beginn der *Aeneis* gestaltet.<sup>326</sup> Demnach ist dieser Wechsel literarisch richtig, wenn auch unerwartet für ein nur 414 Verse langes Stück Dichtkunst, durch die Invokation einer Gottheit markiert.

---

<sup>324</sup> vgl. etwa STEUDEL (1992): 74-76.

<sup>325</sup> vgl. AX (2006b): 35.

<sup>326</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 143.

Es kommt jedoch nicht sofort zur Kampfhandlung, sondern erst zur Beschreibung des auftretenden Kämpfers, der Schlange. Dabei lassen sich nur zwei mögliche Stadien des Angriffs unterscheiden: ungezieltes Vordringen, bevor der Hirte erblickt wird und gezieltes Losstürmen, nachdem der Hirte bemerkt wurde. Der Wendepunkt dieser beiden Stadien ist auch sprachlich markiert, indem die Imperfektformen durch Präsens ersetzt sind (Cul. 174-175). Der Dichter verarbeitet hierbei zahlreiche Darstellungen diverser Schlangenbeschreibungen, wobei kein Element einer epischen Schlange fehlen dürfte: Giftatem, schuppiger Leib, leuchtend-wutentbrannte Augen und Kamm zeichnen den *Culex*-Drachen aus. Als eine der stärksten der parodistischen Änderungskategorien muss hierbei die Übertreibung bezeichnet werden, mit der es der Autor schafft, aus der einfachen Wiesenschlange, die (eher) realistischen Beschreibungen etwa aus *Georgica* (Verg. georg. IV,414-420) oder der späteren *Naturalis Historia* des Plinius (Plin. nat. VIII,XXXV,84-86) ähneln, den epischen Drachen zu erschaffen, der dem Cadmus-Drachen (vor allem Ov. met. III,28-49 und 72-80) und den Laokoon-Schlangen (Verg. Aen. II,199-227) nahesteht bzw. nach diesen konstruiert ist. Dabei steigert der Mückendichter die Kampfrüstung – der Autor spricht explizit von *arma* (Cul. 178), was die Schlange wiederum einem epischen menschlichen Kämpfer annähert – sowohl quantitativ als auch qualitativ. An Quantität steigert der Autor etwa die Anzahl an Waffen und Kampfsymbolen, mit denen die Schlange gewillt ist zu kämpfen, sowie die Häufigkeit ihrer Beschreibung: denn sowohl bevor die Schlange den Hirten erblickt als auch nach ihrer Entdeckung werden mit aller Ausführlichkeit Körper und Gebären des Ungeheuers beschrieben, wobei Kampfanalogien zu epischen Kämpfern erst in der zweiten Hälfte relevant werden. Hervorstechend ist dabei u.a. ihr Kampfgebrüll (*intonat ore*; Cul. 179), was an die Geräusche der Schlangen in einem Vergleich aus Aischylos *Sieben gegen Theben* (Aischyl. Sept. 381) und der Schilderung Pindars in den Olympischen Oden (Pind. O. VIII,37-40) erinnert.<sup>327</sup> Hier setzt sich die Vorliebe des Dichters für entlegene Formulierungen durch, ist doch *intonat ore*, wie etwa EDUARD FRAENKEL meint, „rather odd“.<sup>328</sup> Der Autor spielt dabei nicht nur im Sinne der Handlung, sondern auch mittels des gewählten Vokabulars mit den Gattungsgrenzen. So gebraucht er etwa formelhafte Ausdrücke des Zornes, die für das Epos typisch sind.<sup>329</sup> Formal wird dabei die Beschreibung der Waffen der kämpfenden Helden als festes Motiv der Ependichtung beibehalten und wird auch später, beim *Culex*, wiederholt. Die Art der Waffen, die im *Culex* jedoch nicht aus geschmiedeten Speeren, Schwertern und Schildern, sondern aus

---

<sup>327</sup> vgl. BARRETT (1970a): 357

<sup>328</sup> FRAENKEL (1952): 5.

<sup>329</sup> REUSCHEL, HEINZ: Episches im Moretum und Culex. Beiträge zur Stilistik des Epos. Dissertation an der Universität Leipzig. Markkleeberg 1935: 40-43.

der Körperlichkeit der Kämpfer besteht, sorgt dabei für die Kontraste einerseits zwischen Eposvorlage und *Culex*-Verzerrung, andererseits zwischen stilisierter und tatsächlicher Bedrohung. So wird der Mückenstich etwa mit anatomischer Genauigkeit beschrieben, was viele Interpretinnen und Interpreten an homerische Schilderungen von Verwundungen erinnert.<sup>330</sup> Im Gegensatz zur Verwendung bei Homer dient diese Verwundung aber nicht dem Ausschalten des Gegners, sondern der Rettung eines Kämpfers. KARL BÜCHNER sieht darin ein Scheitern der Parodie,<sup>331</sup> anerkennt aber nicht die Verkehrung, die für die parodistische Bearbeitung der Vorlage notwendig ist. Die Ironie, dass eine sonst mit dem Tod endende Verwundungs-Ekphrasis, mit dem Tod des Angreifers, der Mücke, und nicht mit dem attackierten Hirten endet, ist vielmehr ein Anzeichen für Komik als für ein Scheitern des Autors. Kontrovers diskutiert wurde vor allem eine Passage der Beschreibung der Schlange, die im aggressiven Vordringen der Schlange zu finden ist und auch als ein optisches Symbol für dieses zu verstehen ist (Cul. 181):

manant sanguineae per tractus undique guttae

Zahlreiche Forscherinnen und Forscher haben auf die Unnatürlichkeit und Lächerlichkeit der blutenden Schlange hingewiesen, so etwa DIETER GÜNTZSCHEL:<sup>332</sup> „Mir ist keine Schlange der Antike bekannt, die, ohne verletzt zu sein, Blutstropfen oder, um möglichen Einwänden vorzubeugen, überhaupt blutrote Tropfen verliert.“ Ein Erklärungsversuch von WILHELM KROLL geht von der Identifikation der Wiesenschlange mit der Gattung der *Haimorrois* aus, deren Biss beim Opfer starke Blutungen entstehen lassen kann, und der Missdeutung des *Culex*-Poeten, der der Schlange selbst diese Blutungen andichtet.<sup>333</sup> Ein weiterer Interpretationsversuch, der u.a. von KLOTZ vertreten wurde,<sup>334</sup> erklärt das Blut, das von der Schlange tropft, als von einem früheren Opfer des Ungeheuers stammend. Dies stimmt motivlich mit der Löwin aus Ovids *Pyramus und Thisbe*-Geschichte überein (Ov. met. IV,102-105; Hervorhebungen FRÜHWIRTH):

Ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,  
dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa  
**ore cruentato** tenues laniavit amictus.

Auch das Maul der Löwin ist also blutbespritzt, im Gegensatz zum Mückengedicht wird das Blut jedoch hier in den Plot integriert: das von der Löwin zerfetzte und blutverschmierte Ge-

---

<sup>330</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 153.

<sup>331</sup> vgl. BÜCHNER (1956): 84.

<sup>332</sup> GÜNTZSCHEL (1972): 91.

<sup>333</sup> vgl. KROLL (1973): 287.

<sup>334</sup> vgl. KLOTZ (1926): 41.

wand der Thisbe wird für Pyramus ein scheinbar untrüglicher Beweis, dass seine Geliebte gestorben ist. Deswegen plädiert GÜNTZSCHEL dafür, den Vers 181 als nicht aus der Geschichte entstanden, sondern aus Ovid entlehnt zu sehen.<sup>335</sup> Denn sprachlich gesehen ähnelt die Stelle einem Ausschnitt aus dem zweiten Buch der Metamorphosen, in dem die Verwandlung der Heliaden zu Bäumen geschildert wird.<sup>336</sup> Bereits im Baumkatalog benutzte der *Culex*-Dichter diese Vorlage (Ov. met. II,359-360; Hervorhebungen FRÜHWIRTH):

et teneros manibus ramos abrumpit; at inde  
**sanguineae manant**, tamquam de **uulnere, guttae**.

Es ist dies ein Anzeichen dafür, wie der *Culex*-Autor mit Entlehnungen umgeht: so werden Phrasen so weit aus dem Kontext gerissen, dass sie im *Culex* keine eigentliche Bedeutung mehr haben bzw. dem Zweck einer Ungeheuerbeschreibung, dem Erzeugen von Angst und Gefahr, zuwiderlaufen. Wird nun der Schlangenkampf hier mit anderen berühmten Darstellungen der epischen römischen Dichtung verglichen, so fällt eine mögliche Parallelsetzung<sup>337</sup> dieser Passage mit dem Kampf des Cadmus gegen den Drachen auf, in der das Ungeheuer im Maul verwundet wird und deswegen blutet (Ov. met. III,81-87; Hervorhebungen FRÜHWIRTH):

cedit Agenorides paulum spolioque leonis  
sustinet incursus instantiaque ora retardat  
cuspide praetenta; furit ille et inania duro  
uulnera dat ferro figitque in acumine dentes.  
iamque uenenifero **sanguis manare** palato  
cooperat et uirides aspergine tinxerat herbas;

Die Textstelle des Mücken-Epyllions wäre dann zu lesen als Versuch des Autors, möglichst viele Passagen aus der Epik und aus Schlangenkämpfen in den eigenen zu integrieren, sodass die Pointe des Ganzen darin liegt, dass sogar nicht passende Passagen in die rund 40 Verse des Kampfes hineingepresst werden. Tatsächlich also erwächst das pseudovergilische Blutspektakel also nicht aus einer dem Text entstammenden Notwendigkeit, sondern ist als Signal an die Leserin und den Leser zu verstehen, dass hier ein nicht ordnungsgemäß ablaufender Schlangenkampf geschildert wird, da das Ergebnis, eine blutende Schlange, schon vor den eigentlichen Kampf transmutiert wird.

Generell bleibt zu sagen, dass der *Culex*-Dichter teils merkwürdige Begriffe und Ausdrücke zur Beschreibung der Schlange heranzieht. So ist etwa das Bersten oder Brechen der Kehle der Schlange (*spiritibus rumpit fauces*, Cul. 182) zwar verständlich durch die geläufige Vor-

<sup>335</sup> GÜNTZSCHEL (1972): 91.

<sup>336</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 92-93.

<sup>337</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 91.

stellung, dass Schlangen giftige Dämpfe ausspeien,<sup>338</sup> und durch einer Parallele in der Cadmusepisode<sup>339</sup> (Ov. met. III,73-74), bleibt jedoch sprachlich zumindest auffällig. THOMAS GÄRTNER wiederum sieht im Ausdruck *rumpit fauces* des *Culex* einen Hinweis darauf, dass bereits vor Kampfesbeginn eine Verletzung der Schlange im Rachenbereich vorliegt.<sup>340</sup> Dies würde natürlich noch stärker auf eine Transmutation der tödlichen Verwundung der Schlange an den Anfang der Kampfepisode hindeuten. Wahrscheinlicher bleibt jedoch die Erklärung, dass aus dem Rachen der Schlange giftiges Gas herausbricht, legt der *Culex*-Autor doch seine Betonung auf diese Waffe der Schlange, wie die Formulierung *gravis aere* (Cul. 166) nahelegt.<sup>341</sup>

Auch der Fakt, dass die Schlange anscheinend das ihr im Weg befindliche Gras frisst (Cul. 166), was aus der Worwahl *carpens* anstatt einem vielleicht besser passenden *arripiens* folgt,<sup>342</sup> wirkt missplatziert. All diese sprachlich seltsamen Ausdrücke lassen die Frage aufkommen, ob es sich nur um aus der Überlieferung tradierte Fehler handelt, ob der Dichter eine solch merkwürdige Ausdrucksweise unabsichtlich gebrauchte, oder ob er mit voller Absicht eigenartige Wortkombinationen verwendet, um die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser zu wecken. Möglich wäre der Gedankengang, dass der *Culex*-Dichter auf die Deplatziertheit des Kampfes hinweisen wollte, was sich jedoch leider mit endgültiger Sicherheit nicht beantworten lässt. Eine beabsichtigte Häufung im Schlangenkampf ist mit Hilfe von Vergleichen mit dem restlichen Werk, das ebensolche stilistischen Eigenarten aufweist, jedoch als unwahrscheinlich einzuschätzen.

Das Vorstürmen der Schlange bildet die erste Kampfhandlung, sie wird jedoch kurz vor dem tatsächlichen Angriff unterbrochen durch den Einschub der Mückensequenz. Die spannungsgeladene Beschreibung der Schlange wird pausiert und steht im totalen Gegensatz zu eben jener Partie, die „in aller Ruhe“ dem Mückenstich einen verhältnismäßig großen Raum einräumt. Hier sieht man erneut das Mittel der parodistischen Dehnung angewandt, womit der Dichter wiederum einen starken Kontrast zur eben geschilderten Schlangenattacke erzeugt. War die Schlange bis zu Vers 182 bzw. 189, wenn man die Schlange während der Schilderung des Mückenstiches als im Angriff befindlich imaginiert, der aktive Part des Kampfduos Hirte – Schlange, so übernimmt danach der Hirte die Kontrolle über den Kampf. ERIKA HOLZER sieht diese Passivität der Schlange im letzten Teil des Kampfes auch in ihrer syntakti-

---

<sup>338</sup> u.a. bei Plin. nat. VIII,XXXV,85.

<sup>339</sup> vgl. GÜNTZSCHEL (1972): 95.

<sup>340</sup> vgl. GÄRTNER, THOMAS: Untersuchungen zum Pseudo-Vergilischen *Culex*. In: Acta Antiqua 50,2 (2010), 203-247: 219.

<sup>341</sup> vgl. HELM (1953): 61.

<sup>342</sup> vgl. HELM (1953): 62.

schen Rolle als Objekt oder darin, dass sie nur noch in Nebensätzen als Subjekt auftritt, vom Dichter verwirklicht.<sup>343</sup> Dieser Aufbau der Kampfhandlung, der von keiner Interaktion, keinem „Hin und Her“ der Kontrahenten geprägt ist, brachte HOLZER in ihrer 1952 erschienen Dissertation dazu, die einzelnen Teile des Kampfes als „Monolog der Schlange“ bzw. „Monolog des Hirten“<sup>344</sup> zu bezeichnen. Es ist folglich nicht ein Kampf, der aus Aktion und Reaktion der Beteiligten besteht. Stattdessen werden die Kampfhandlungen linear nacheinander abgespielt, oder, wie es HOLZER formuliert:<sup>345</sup> „Die Kämpfe der beiden Gegner gehen also solistisch aneinander vorbei – als Zustände, nicht als Entwicklungen.“

SEELENTAG sieht darin den elliptischen Stil des Epyllions verwirklicht, als<sup>346</sup>

Raffung konventioneller epischer Elemente zugunsten eines emotional-sentimentalen Interesses [...], wo Handlung zugunsten von Beschreibung, der epische Schlangenkampf zugunsten der Schlangenschreibung reduziert ist.

Dabei beschränkt sich der Part der Schlange auf ein Annähern und Drohgebärden. Es ist nicht die Handlung der Schlange, die sie gefährlich macht, sondern ihre bloße Beschreibung.<sup>347</sup> Dies ist umso deutlicher, macht man sich die unterschiedlichen Ausmaße der Beschreibung und der tatsächlichen Kampfhandlung bewusst, wobei in letzterer wiederum nur der Hirte tatsächlich kämpft. Von einer Gegenwehr des „Drachen“ ist nichts zu lesen. Statt einer Raffung, die schon allein durch die Kürze der in Frage gestellten Passage realisiert ist, bietet es sich auch an, von einer Isolierung einzelner Kampfelemente zu sprechen.

Erika HOLZER meint weiters, dass der Angriff der Schlange keinen Fortschritt verzeichnet, „höchstens eine wachsende Häufung der Attribute und Motive“,<sup>348</sup> also die bereits konstatierte parodistische Übertreibung. Die als Detraktion empfundene solistische Kampfweise der Kontrahenten entpuppt sich wiederum als von einem Vorbild inspiriert. Denn auch Laokons Kampf gegen die Schlangen in der *Aeneis* (Verg. Aen. II,199-227) ist nicht als Hin und Her zwischen den Kämpfern, sondern als Attacke zu verstehen, die alleine von den Ungeheuern ausgeht und von diesen dominiert wird. Die damit ausgedrückte Unterlegenheit Laokoons und seiner Söhne wird im *Culex* einerseits durch noch größere Passivität gesteigert, andererseits verdoppelt, um zuerst die epische Überhöhung der Schlange, danach die realistische Überlegenheit des Hirten zu konstruieren.

---

<sup>343</sup> vgl. HOLZER (1952): 34.

<sup>344</sup> HOLZER (1952): 32-35.

<sup>345</sup> HOLZER (1952): 38.

<sup>346</sup> SEELENTAG (2012): 28.

<sup>347</sup> vgl. HOLZER (1952): 33.

<sup>348</sup> HOLZER (2012): 34.

Eines der stärksten Mittel des *Culex*-Autors ist die Arbeit mit Kontrasten, die Komik erzeugen. Es sind dies vor allem auch Bruchlinien in der Erzählung, die zum Beispiel durch die Zusammenfügung von Elementen aus verschiedenen literarischen Traditionen entstehen. In der Beschreibung der Attacke der Schlange und ihrer Abwehr durch das Eingreifen der Mücke trifft nun die Welt der *Bukolik* und der *Georgica*, in die uns der Dichter zuerst durch Kataloge und die Schilderung eines *locus amoenus* einführt, auf die Welt der epischen Schlachtenbeschreibungen, in der Helden ihre Waffen zücken, aufeinander zusteuern und in der der Autor es sich nicht nehmen lässt, genauestens Kämpfe, Verwundungen und Tode literarisch auszudrücken. Der Mückendichter führt sein Spiel mit Kontrasten sogar so weit, „eine völlige Verkehrung der epischen Verhältnisse“ zu erzielen.<sup>349</sup> Dies wird zum Beispiel daran erkennbar, dass die präzise geschilderte Verletzung des Hirten durch den *Culex* nicht zum Tod führt, wie dies in klassisch-epischen Erzählungen der Fall ist, sondern dass dieser Stich zur Rettung des Hirten führt. Man erkennt, dass die Arbeit mit diesem rhetorischen Mittel jedoch nicht allein aus dem Zusammenspiel zwischen „hoher Form“ und „niedriger Handlung“ entsteht, sondern sich aus vielschichtigen, auf mehreren Ebenen wirkenden Kontrasten zusammensetzt. So ist etwa die Aussage des Dichters, warum der Hirte über die Schlange siegen konnte, ebenfalls eine Verkehrung der im Original, dem Epos und insbesondere der *Aeneis*, befindlichen Verhältnisse. Den Kampf gewinnt der Hirte danach nicht mit Heldentugenden, sondern mit dem scheinbaren Gegenteil davon: der Dichter scheint uns mitteilen zu wollen, dass es die Schläfrigkeit des Schlangenbezwingers war (Cul. 198-200):<sup>350</sup>

et quod erat tardus somni languore remoto  
nec prius aspiciens timor obcaecaverat artus,  
hoc minus implicuit dira formidine mentem.

Auch dem Zufall bzw. irgendeiner Gottheit wird die Möglichkeit zugestanden, dem Hirten geholfen zu haben (Cul. 193-194):

qui casus sociarit opem numenve deorum  
prodere sit dubium

Letztlich bleibt es aber auch für den *Culex*-Dichter unklar, was dem alten Hirten half, wie in diesem Kommentar deutlich wird. Damit scheint der *Culex* das Motiv des Ungeheuerkampfes zu untergraben. Denn auch wenn die epischen Helden anderer, ernsterer Werke kaum makellos sind, so ist doch anzumerken, dass es ihre Tugenden sind, die ihnen bei jeglicher Herausforderung helfen, sei es ihre Stärke, ihr Mut oder ihre *pietas*. Die *bona pastoris*, zu denen das

---

<sup>349</sup> BARTELS (2004): 128.

<sup>350</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 23.

unbeschwerliche Leben und die besondere Vorliebe zu Schlaf und Traum gehören und die das Gedicht durchziehen und als stetes Motiv vorhanden sind, retten der Hirtenfigur das Leben.<sup>351</sup>

Sowohl im Zusammenhang der Beschreibung der Schlange wie des Mückenstiches spricht ANNETTE BARTELS von großer „Distanz“ der Leserinnen und Leser vom beschriebenen Gegenstand.<sup>352</sup> In der Beschreibung der Schlange habe dies den Zweck „die Schlange nicht möglichst wirklichkeitsnah, sondern möglichst furchteinflößend“ darzustellen, wohingegen die Distanz des Mückenstiches die epische Überhöhung der Rettungsmaßnahme und des Todes der Mücke unterstütze.<sup>353</sup> Dies gelingt zudem durch einen Fokalisierungswechsel weg vom Hirten, der für den Großteil der Passage schläft, hin zu einer tierischen Perspektive, in der die Schlange tatsächlich eine Bedrohung, die Mücke tatsächlich ein Kämpfer ist. Dies ist ein erheblicher Unterschied zum Froschmäusekrieg des Pseudohomers, in dem selbst die göttliche Ebene auf der Tier-Fokalisierung verbleibt, was etwa durch die Götterversammlung ausgedrückt wird (Batr. 168-201). Gebrochen wird diese Fokalisierung im *Culex* dann durch das einfache Töten des *Culex* und der Schlange durch den Hirten. Die Distanz wird durch das Erwachen des Hirten aufgelöst und die Fokalisierung ist wiederum eine menschliche. Mit der Tötung des Ungeheuers durch einen mit einem Ast ausgerüsteten Hirten zerfällt das lange aufgebaute Bild des epischen Drachen wieder zu einer gewöhnlichen Feldschlange und die Situation erinnert wieder stark an den Rat gebenden Dichter der *Georgica* (Verg. georg. III,420-422):

cape saxa manu, cape robora, pastor,  
tollentemque minas et sibila colla tumentem  
deice.

Die von BARTELS angesprochene Inkongruenz zwischen dem epischen Geschehen und dem einfachen Personal aus der Hirtenwelt ist dabei nicht nur Grund zur Komik, weil „niedriges“ Personal auf „hohe“ Epenhandlung trifft, sondern weil der Autor in der Erzählung mit seiner Stilisierung der Handelnden bricht. Die Schlange wechselt von einer gewöhnlichen Wald- und Wiesenschlange zu einem schrecklichen Monster, das jedes andere Ungetüm im römischen Epos in den Schatten stellt, was sich unter anderem auch in dem Ausmaß ihrer Beschreibung zeigt.<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 158.

<sup>352</sup> BARTELS (2004): 128.

<sup>353</sup> BARTELS (2004): 128.

<sup>354</sup> ROSS (1975): 240.

Of all the snakes in ancient literature, this is by far the most horrid in appearance, fierce in spirit, and savage in its intentions: it is only right, then, that to it is devoted the longest (I think) description in ancient literature.

Es zeigt sich zudem ein Ungleichgewicht zwischen der Beschreibung der einzelnen Kämpfer und der tatsächlichen Kampfhandlung. Denn die eigentliche Aktion beschränkt sich auf wenige Verse, während die Vorbereitung des Kampfes breit geschildert wird. Es ist nicht verwunderlich, dass manche Forscherinnen und Forscher dem *Culex* ein gewisses Fehlen von Stringenz vorgeworfen haben, scheint es doch so, als ob sich der Autor erst im letzten Moment, bevor der epische Drache den Hirten erreicht, erinnern würde, dass er kein Epos schreibt, sondern sich in einer bukolisch-georgischen Welt befindet. Im Moment, in dem der Hirte erwacht, erschlägt er die Schlange anscheinend mit Leichtigkeit, da sie trotz episch geschilderter Dimensionen, doch eben nur eine einfache Schlange ist. Diese Hybridität des *Culex*-Personals, die sich im Nebeneinander vom ländlichen „Realismus“ und epischem „Surrealismus“ auszeichnet, ist bezeichnend für den Stil des *Culex*-Autors, der dies bereits in der Schilderung des Haines als *locus amoenus/terribilis* zeigte. Während explizit nur eine Mücke in einem ihr normalen Verhalten dargestellt wird, ist implizit und durch die Stilisierung ebendiese ein epischer Held, der im Zuge einer Rettungsmission im quasi-homerischen Kampfgetümmel stirbt. Es sind Effekte wie dieser, die die Passage reich an Inkongruenzen und selbst für diejenigen, die weniger bewandert in der griechisch-römischen Literatur sind, als Parodie verständlich machen. Ohne Zweifel handelt es sich jedoch nicht rein um dem Slapstick verwandte Komik, die alleine durch die visuelle Vorstellung der Kampfteilnehmer beruht, sondern offenbart bei der Kenntnis ebendieser weitere Ebenen des Verständnisses und des Humors.

Der Hirte wiederum ist nicht als junger Heros, sondern als älterer Mann zu imaginieren (*senioris*, Cul. 186; *vires [...] seniles*, Cul. 389). Das Bild des alten Hirten ist in der Bukolik durchaus vorhanden, stört Interpreten und Interpretinnen wie etwa WOLFRAM AX jedoch eher:<sup>355</sup>

So muss der Dichter denn auch ein wenig gewaltsam erklären, wieso ein alter Hirte einen starken Ast abreißen und den Lindwurm besiegen kann. [...] Später muss dieses erstaunliche Faktum auch noch als Argument dafür herhalten, dass unser Held den anstrengenden Erdarbeiten beim Grabbau gewachsen ist.

Hierin einen Logik-Fehler des *Culex*-Dichters oder eine unabsichtliche Falschverwendung des Motivs zu sehen ist allerdings eher abzulehnen. Vielmehr erweitert der Dichter damit die komischen Effekte, die er erzielen will, und trägt zu einer weiteren Vermischung der Gattungen

---

<sup>355</sup> AX (2006b), 52.

bei: das Grundschema der Szene und des Werkes wird beibehalten, die bukolische Welt trifft auf die epische, mit allen Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Dies ist auch im gewählten Vokabular sichtbar: so wird der Hirte als *dux gregis* (vgl. Cul. 175) bezeichnet, als Lenker der Herde, was allgemein als Anspielung an epische Formulierungen gesehen wird.<sup>356</sup> Der Dichter führt uns damit weiter weg von der bukolischen Szenerie hinein in die Kriegsbeschreibungen der Ilias und anderer Epen. Auch der Hirte bleibt demnach von der epischen Überhöhung, die Schlange und Mücke widerfahren, nicht unberührt.

Für die Schlangenkampf-Passage in diesem Zusammenhang schwierig bleiben Fragen nach einer allegorischen Auslegung der auftretenden Figuren, wie es immer wieder für den Hirten und die Mücke versucht wurde, um der Parodie eine historische Vorlage und damit eine Parodie außerliterarischer Diskurse zuzuschreiben.<sup>357</sup> Denn es scheint, dass die gängige Erklärung, die die beiden mit Vergil und Augustus gleichsetzt, aber auch andere Interpretationsversuche zumindest in der Kampfhandlung vergessen bleiben und eine allegorische Auslegung deswegen vorerst vernachlässigbar erscheint.<sup>358</sup>

Am Ende des Kampfes bleibt von den epischen Kämpfern der Schilderung nichts mehr übrig: *culex* und Schlange sind tot, während sich der Hirte in unheroischer Manier nach seinem Kampf einfach hinsetzt (Cul. 201). Es ist dieses abrupte Abbrechen der epischen Handlung und die Ergebnislosigkeit der Schlangenpassage, an deren Ende der Hirte wieder in seiner Ausgangslage angekommen ist, die den komischen Effekt ergeben. Denn erwartet man aufgrund epischer Konventionen von den Auswirkungen des Kampfes zu lesen,<sup>359</sup> so wird man enttäuscht, setzt doch mit einer erneuten Beschreibung des Sonnenstands die zweite Hälfte des *Culex* ein, die nur mehr durch den Grund der Klage und in Form der Begegnung der Mücke mit Schlangen-Ungeheuern in der Unterwelt mit der Kampfhandlung verbunden bleibt. Es scheint daher nicht übertrieben, vor allem in Vers 201 ein weiteres Parodiesignal des Autors zu lesen: „we should be laughing with this narrative, rather than at it, seems to be indicated by that final line of the episode.“<sup>360</sup>

Die Episode des Ungeheuerkampfes steht, betrachtet man sie im Hinblick auf erzählte Zeit und Erzählzeit, im krassen Gegensatz zur vorangegangenen Schilderung der Hirtenwelt mit ih-

---

<sup>356</sup> vgl. AX (2006b): 40. Auch Tibull spielt im zehnten Gedicht seines ersten Elegienbuches mit dieser Bezeichnung (Tib. I,10,10), verwendet sie jedoch für den Widder und spiegelt im Sprachgebrauch somit Formulierungen wider, die an das Thema der Elegie, die Bedrohung durch den Krieg, erinnern.

<sup>357</sup> vgl. AX (2006c): 71-87.

<sup>358</sup> vgl. AX (2006c): 52.

<sup>359</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 158-159.

<sup>360</sup> ROSS (1975): 244.

ren eingeschobenen Digressionen weg von jeglicher Handlung. War dort die Dehnung eines der herausstechenden Merkmale stilistischer Gestaltung, ist es nun die Raffung und die Steigerung des Erzähltempos. Dabei driftet der Dichter jedoch wieder in die Beschreibung der Schlange ab und verkürzt somit die eigentliche Kampfhandlung auf wenige Verse. Es sind für ANNETTE BARTELS solche stilistischen Entscheidungen des *Culex*-Autors, die seine gestalterische Intention verraten und der Literaturwissenschaft den Ansatz zum antiken Verständnis der Texte bieten, die heutzutage unter dem Begriff Epyllion subsummiert werden:<sup>361</sup>

Gerade das Erzählen unwichtiger Situationen wird so überdeutlich betont und dadurch auf die Spitze getrieben, daß das Gedicht inhaltlich um die Ruhe und das Nichtstun kreist. Das Merkmal der Epyllia wird somit zwar übernommen, gleichzeitig aber komisch übertrieben. Noch komplizierter wird die Lage dadurch, daß das einzige echte Ereignis, der Kampf des Hirten mit der Schlange, gerade nicht wie im Epyllion übergangen, sondern ausführlich und episch überhöht dargeboten wird. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß es trotz der epischen Darstellung kein eigentlich episches Geschehen ist, da nur ein Hirte eine Mücke und eine Schlange erschlägt. Hier finden sich in der Art der Darstellung also Analogien zum Epos, während auf der Ebene des Geschehens Differenzen vorherrschen; diese Passage trägt damit eindeutig Züge einer Epos-Parodie.

Der parodistische Effekt entsteht dabei nicht unbedingt, wie das ältere Parodiedefinitionen gerne sehen, durch die Kontrastierung von „Hohem“ und „Trivial-Niedrigem“, sondern in einer viel allgemeiner gehaltenen Spannung zwischen Original und Ummodellierung, die zwar diese Kontraste beinhaltet, jedoch nicht ausschließlich aus dieser Dichotomie besteht.<sup>362</sup> Die betrachtete Schlangenkampf-Episode des *Culex* hat sich somit sehr gehaltvoll zur Interpretation hinsichtlich parodistischer Änderungskategorien erwiesen, was die Frage aufwirft, warum viele frühere parodistische Interpretationsversuche keinen stärkeren Fokus auf diese legten. Eine Vermutung ist, dass die bereits erwähnten Schwierigkeiten hinsichtlich einer allegorischen Auslegung der Charaktere zur Fokussierung auf Proömium und Bau des Mückengrabes führten. Eine Allegorese in Form des Unterweltgangs der Mücke wird dabei im nächsten Kapitel behandelt, wobei nicht unbedingt von einer Allegorie von Personen außerhalb der Literatur ausgegangen werden sollte, sondern von einer Allegorie literarischer Charaktere.

---

<sup>361</sup> BARTELS (2004): 148.

<sup>362</sup> vgl. PÖHLMANN, EGERT: ΠΑΡΩΔΙΑ. In: Glotta 50 (1972), 144-156: 156.

### 3.3.4. Der Weg durch die Unterwelt

Der Dichter verlässt scheinbar die epische Handlung, um sich wieder den Aktionen des Hirtenlebens zuzuwenden: Nachdem in epischer Manier das Untergehen der Sonne beschrieben wird, treibt der Hirte die Ziegenherde nach Hause und gibt sich selbst dem Schlaf hin, was kunstvoll auf verschiedene Art in drei Versen ausgestaltet wird (Cul. 205-207). Der *Culex*-Autor spiegelt damit die Beschreibung des Einschlafens zur Mittagsstunde wider und lässt damit erahnen, dass auch hier die epische Erzählung noch nicht vorüber ist, was zudem durch das Auftauchen der Nacht aus dem Erebus vorausgedeutet wurde (Cul. 202).<sup>363</sup> Denn es folgt ein typisches Element der Epik, eine Traumerscheinung. In dieser taucht der Geist der Mücke auf, die den Hirten zuvor vor der Gefahr der Schlange bewahrte. Es ist dies wiederum eine Bruchlinie in der Dichtung, die zudem durch die Spannung zwischen der epischen Ekphrasis der Tageszeit und dem bukolischen Geschehen verstärkt wird.<sup>364</sup>

Erzeugt die Vorstellung eines Mückengeistes schon ohnehin Komik, so sorgt der Dichter weiters mit Wortwitz für Erheiterung und wiederholt damit die im Proömium konstatierte Einschätzung des *Culex* als *ludus*. Denn die Klage der Mücke mit den Worten *cecinit convicia* (Cul. 209) einzuleiten, dass sie also *Gezeter singt*, kann mit Sicherheit als Witz des Autors angesehen werden.<sup>365</sup>

Diese in Vers 210 einsetzende Klage der Mücke, die bis Vers 384 anhält, nimmt den Großteil des gesamten *Culex* ein, gliedert sich jedoch wiederum in mehrere Elemente: einerseits beschreibt die Mücke den eigenen Weg durch die Unterwelt, andererseits erzählt sie die Mythen der ihr begegnenden Verbrecher und Helden nach, mal ausführlicher wie bei Orpheus und Eurydike, mal am Rande erwähnt bzw. angedeutet. Ihre eigentliche Botschaft, die Betonung der eigenen Unschuld, die Hervorhebung der eigenen *pietas* und die nur indirekt geäußerte Bitte um eine Bestattung, wird zwar in den erzählten Schicksalen der Bewohner der Unterwelt angedeutet, explizit ausgesprochen wird sie allerdings nur in wenigen Versen (Cul. 223-232; 372-383). Somit erscheint der Unterweltsgang als eine nochmalige Steigerung des Autors in Art und Umfang vieler Digressionen und Kataloge, was wiederum als parodistische Übertreibung stilistischer Elemente episch-epyllischen Schreibens gewertet werden kann. Und auch die bereits in der Kampfpassage episch gesteigerte Schilderung des Mückenkörpers wird in der *Culex*-Klage fortgeführt, bezeichnet sie doch ihren Leichnam in dramatisch-plastischer Weise als *viscera* (Cul. 215) und fügt dem schon zuvor gesetzten Ton ein übertrieben komisches

---

<sup>363</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 159.

<sup>364</sup> vgl. HOLZER (1952): 81.

<sup>365</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 161-162.

Ausmaß an Pathos hinzu.<sup>366</sup> Ein weiteres Beispiel dieser Technik des Dichters ist der pathetische Rückbezug auf die Rettungsaktion des Hirten in einer Wortwahl, die eher militärischen Niederlagen als dem Biss durch eine Wiesenschlange entspricht (*ereptus taetris e cladibus*; Cul. 214), womit der Autor die Stilisierung des Schlangenkampfes wieder aufnimmt.<sup>367</sup>

Die parodistische Verzerrung dieser Inszenierung wird besonders durch den Vergleich der Rolle der Mücke mit ihren epischen Vorgängern offensichtlich, wobei sich eine Lesart der Mücke als Allegorie diverser epischer Charaktere anbietet. So werden etwa in der Traumerscheinung die Worte der Venus aus Verg. Aen. I,253 der Mücke in den Mund gelegt, worin SEELENTAG die „Erzeugung eines humoristischen Kontrasts“ sieht:<sup>368</sup>

Verg. Aen. I,253: hic pietatis honos?  
Cul. 225: Praemia sunt pietatis ubi, pietatis honores?

Dabei handelt es sich um den für die Parodie als klassisch zu bezeichnenden Kontrast zwischen dem als niedrig empfundenen Personal der Parodie und dem hochstilisierten und personal hochstehenden Original der Göttin. Es ist dies auch eine Stelle, die zeigt, dass eine durchgängige Allegorese des *Culex*-Personals mit anderen literarischen oder außerliterarischen Personen nicht funktioniert, ist doch die Mücke neben Venus vor allem aufgrund der Betonung der eigenen *pietas* dem Aeneas gleichgesetzt. Dies wird vor allem in einer direkten Klage des *culex* (Cul. 223-231) vor dem Katalog der mythologischen Figuren, die eine ewige Strafe im Tartarus verbüßen müssen, deutlich. Vor allem die zweimalige Betonung der *pietas* (Cul. 225) zur Beschreibung der eigenen Leistung im Zuge der Rettung des Hirten vor der Schlange, die jedoch von einer ebenso zweimaligen Hervorhebung der ihr zufallenden Strafe gespiegelt wird (Cul. 229-230) lässt diesen Schluss zu. Gleichzeitig entspricht die Stechmücke auch dem Achilles-Liebling Patroklos der *Ilias* in ihrer indirekten Bitte um eine Bestattung. Zusätzlich sieht MARINČIČ eine Impersonifikation der Eurydike durch die Mücke verwirklicht, wodurch die Unschuld am eigenen Tod verdeutlicht wird.<sup>369</sup> Neben der Unterstreichung ihrer Argumente, die sie mit diesen angedeuteten Identitätswechseln in literarische Personen bezweckt, wird m. M. nach auch ein anderes Ziel verfolgt. Es wird deutlich, dass der Autor versucht, Anspielungen zu machen, jedoch vor einer kompletten Allegorese zurückschreckt. Durch dieses Spiel der fließenden Identität der Mücke bildet er sowohl komische Effekte, wenn die alte Identität die neue kontrastiert, als auch Hinweise auf das Spiel mit dem Leser bzw. der Leserin, dass der Autor um seine wahre Identität inszeniert. Gleichzeitig findet in gewisser Weise

---

<sup>366</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 165.

<sup>367</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 165.

<sup>368</sup> SEELENTAG (2012): 170.

<sup>369</sup> MARINČIČ (1998): 56.

eine Rollen-Transmutation zwischen dem *Culex* und dem Hirten statt: denn nun ist es die Mücke, die von Schlangen-Monstern bedroht wird (hier in der Form von Tisiphone, deren Haar von Schlangen gebildet wird, und Cerberus, dessen Hals mit Schlangen ausgestattet ist; Cul. 218-222), während der Hirte dazu angehalten ist, der Stechmücke einen Dienst zu erweisen.

Mit der Klage der Mücke bietet der Dichter eine ungewohnte Motivkonstellation, die jedoch nicht Elemente mehrerer Gattungen, sondern sonst unvereinbare bzw. unvereinbare Elemente kombiniert. Denn es scheint einmalig in der römischen Literatur zu sein, eine Traumerscheinung mit einem Unterweltsgang zu kombinieren, vor allem, da die auftretende Mücke nicht begraben ist und deshalb keinen Zugang zur eigentlichen Unterwelt haben sollte.<sup>370</sup> Der WÜNSCH'sche Terminus der Adjektion trifft dabei nicht vollkommen zu, werden doch zwei Vorlagen miteinander kombiniert, ohne dass dabei eine die Gestaltung dominiert. Dieses Abweichen von der literarischen Tradition bleibt im *Culex* jedoch nicht singulär.

So haben einige Forscherinnen und Forscher auf die irreführende Topographie der Unterwelt, die der *Culex*-Dichter abweichend von vorhergehenden Katabasis-Beschreibungen wie in der *Aeneis* gestaltet, verwiesen, wie u.a. ANTHONY BARRETT feststellt. So lässt die Mücke etwa die Frage offen, ob der Fluss Lethe am Beginn der Unterwelt oder an deren Ende zu finden ist.<sup>371</sup> Auch die Beschreibung der gesamten Unterwelt als *Elysiam undam* deutet darauf hin, dass der albtraumhaften Mücke in ihren geographischen Kenntnissen nicht zu trauen ist, da das Elysium nur einen Teil der antiken Vorstellung der Unterwelt einnimmt.<sup>372</sup> Ebenso platziert der *Culex*-Dichter, der sich sonst sehr stark an die vergilische Vorlage anlehnt, das Personal der Unterwelt an Stellen, die der Position, die in der *Aeneis* beschrieben werden, widersprechen, wie dies etwa bei Tisiphone und Cerberus gleich zu Beginn der Katabasis (Cul. 218-222) der Fall ist.<sup>373</sup> Ein weiteres Detail, das in der topographischen Schilderung auffällt, ist, dass die Wälder der Kimmerer, einem mythischen Gebiet in der Welt der Lebenden, in der Unterwelt lokalisiert werden.<sup>374</sup> Dasselbe kann von den Unterweltsrichtern gesagt werden, die den *culex* am Ende seiner Reise durch das Totenreich erwarten, wobei SABINE SEELENTAG hier eine bewusste Entscheidung erkennt, um das Thema der gesamten Traumerscheinung hin zum ungerechten Schicksal der Mücke zu lenken, die beklagt, dass der Hirte als Zeuge vor

---

<sup>370</sup> vgl. AX (2006b): 37.

<sup>371</sup> vgl. BARRETT, ANTHONY (1970b): The Topography of the Gnat's descent. In: The Classical Journal 65,6 (1970), 255-257: 255.

<sup>372</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 136.

<sup>373</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 167.

<sup>374</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 172.

dem Unterweltsgericht nicht an ihrer Seite zu finden ist.<sup>375</sup> Die dabei verwendete juristische Terminologie (Cul. 377-378) muss dabei als komische Einlage gelesen werden.

Und nicht nur diese Details der Unterweltsschilderung bleiben unklar: Denn wie konnte die Mücke überhaupt in die Unterwelt gelangen, obwohl sie doch zuvor noch kein anständiges Begräbnis erhalten hatte? Einen Hinweis für diesen unrechtmäßigen Aufenthalt in der Unterwelt sieht SABINE SEELENTAG dabei nur in der Formulierung von *praeda charonis* (Cul. 216), die ebenfalls qualitativ übertrieben wirkt.<sup>376</sup>

Diese Unstimmigkeiten mögen den Autoren des *Culex* vielleicht als Stümper oder im besten Fall als ungenau entlarven. Vielleicht aber verraten sie auch eine Methode im Umgang mit seinem Quellenmaterial. RUDOLF HELM versucht solche Unstimmigkeiten wegzuzugleichen, indem er meint, die Mücke bitte nicht um ein Begräbnis, sondern um bloße Dankbarkeit für die ihrerseits erwiesene Tugend und gelte dementsprechend bereits als begraben.<sup>377</sup> Doch erklärt dies m. M. nach nicht die Form der Ehrerweisung des Hirten, nämlich den Bau eines *tumulus*, also eines Grabes in heroischen Ausmaßen. Vielmehr scheint der *Culex*-Dichter bewusst solche Unstimmigkeiten einzusetzen, um sein Publikum vor den Kopf zu stoßen und aufmerksam darauf zu machen, dass seine Dichtung mit einem Augenzwinkern zu lesen ist. Die Ungenauigkeit der Topographie ist meines Erachtens auch durch die Art und Weise zu erklären, wie die Mücke die Unterwelt durchstreift. Denn sie ist nicht, wie ihre epischen Vorbilder, freiwillig und gezielt auf ihrem Weg in die Unterwelt unterwegs, sondern wird als Opfer der Verhältnisse von den Kräften der Unterwelt durch diese getragen, verschleppt und gedrängt, was vor allem durch die diversen Passiva ausgedrückt wird, die in der Mückenklage verwendet werden (z.B.: *rapior per inania ventis*; Cul. 212). Der *Culex*-Dichter verstärkt damit die Stilisierung der Mücke als Opfer und als leichtgewichtig, wie er im Proömium betonte (Cul. 7).

Andererseits erweckt der Dichter ebenso immer wieder den Eindruck, dass er seine Lektüre, die er seinem Publikum stets etwa in Katalogen beweisen will, eifriger hätte betreiben sollen. So ist die Erzählung von einem Opfertod, der in Rom stattgefunden hat, anders überliefert, als der *Culex*-Autor es schildert. Denn der vom *Culex* gesehene opferbereite Marcus Curtius (Cul. 363-364) springt nach der Erzählung bei Livius (Liv. VII,6) in eine Erdspalte und nicht ins Wasser, wie dies der Sabiner Curtius Mettius (Liv. I,12-13), der vermutlich dem Dichter

---

<sup>375</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 228.

<sup>376</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 165-166.

<sup>377</sup> vgl. HELM (1953): 50.

eher als Vorbild diene, getan haben soll.<sup>378</sup> Doch nicht nur in den ebengenannten Passagen verlässt der Autor sein mythologisches Quellenmaterial. Auch die Erwähnung der im eigentlichen Mythos dicht nebeneinanderliegenden Gefahren Scylla und Charybdis (Cul. 331-332) wird dadurch ihrer Wirkung beraubt, dass der Cyclop Polyphem zwischen diese tritt, und stellt somit eine weitere Transmutation von Eposelementen, in diesem Fall aus der Odyssee, dar.<sup>379</sup> Denn gerade durch ihre unmittelbare Nähe sind diese monströsen Gefahren des Meeres im Normalfall eine Gefahr für den epischen Helden. Zudem wird durch diese Verschiebung im Vers auch eine weitere geographische Verschiebung bewirkt. ADRIAN KELLY sieht darin aus der Textkritik Homers erwachsenen Spott, der gegen Homers Werk gerichtet ist.<sup>380</sup>

Viele dieser Passagen, die anscheinend durch Transmutation der Vorlagentexte entstanden, können nun als Komik erzeugend gewertet werden, jedoch fehlt eine Interpretation, warum man hier von parodistischen Merkmalen des Textes sprechen sollte. Einen möglichen Ansatz zur Interpretation – geht man von einer absichtlichen Kombination und Beschreibung von Widersprüchlichen aus – wäre, dass sich der *Culex* hier noch stärker auf das 6. Buch der *Aeneis* bezieht, als es bisher gedeutet wurde. Bekanntlich verlässt Aeneas in diesem die Unterwelt durch eines zweier Tore, wobei das eine aus Horn, welches die wahren Träume hinauslässt, das andere aus Elfenbein besteht, welches nur falsche, täuschende Träume aus der Unterwelt entlässt. Aeneas, der die Unterwelt lebend wieder verlässt und als einziger von seinen Erlebnissen dort berichten kann, wählt das zweite, elfenbeinerne Tor, wodurch seine Schilderung wohl als Täuschung zu deuten sein muss. Was kann demnach anderes von der Mücke erwartet werden, die u.a. die Parallelfigur zu Aeneas in der Unterwelt und selbst ein (Alb-)Traum ist, als eine unwahrheitsgemäße Schilderung? Der Unterschied ist, dass der Vergil-Imitator mit seinem „Schwindel“ offener umgeht, als das Vergil in der einmaligen Erwähnung des Ausgangs tut. Einen ähnlichen Umgang mit dem Vorlagentext ist auch in der *Batrachomyomachie* zu finden: der Fakt, dass in der Ilias Personen scheinbar mehrmals getötet werden, veranlasste den Autor des Froschmäusekrieges dazu, auch das Frosch- und Mäusepersonal mehrere Tode sterben zu lassen.<sup>381</sup> Viele mögen diese Argumente nun als Rechtfertigungen sehen, um dem *Culex*-Autor mehr Talent zuzusprechen, als ihm tatsächlich gebührt. Doch scheinen die Fehler, die sich im *Culex* zeigen, zu offensichtlich zu sein, als dass sie in dieser Form nicht beabsichtigt und womöglich sogar zur Unterhaltung des lesenden Publikums gedacht waren.

---

<sup>378</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 223.

<sup>379</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 211-212.

<sup>380</sup> vgl. KELLY, ADRIAN: Parodic Inconsistency. Some Problems in the *Batrachomyomachia*. In: *The Journal of Hellenic Studies* 129 (2009), 45-51: 45-46.

<sup>381</sup> vgl. KELLY (2009): 45-46.

Ein weiteres Stilmittel, das der Autor zur Ausgestaltung seiner Katabasis verwendet, und dass bereits besonders in der Etablierung der bukolischen Welt auffiel, ist die Vorliebe des *Culex*-Dichters für lange Digressionen, die er etwa in der Nacherzählung des Mythos um Orpheus und Eurydike zeigt, wobei er diesen besonders nach der vergilischen Version im vierten Buch der *Georgica* gestaltet.<sup>382</sup> Wiederum erfüllen die Digressionen erzählerische Funktionen, sind jedoch in den 173 Versen der Mückenklage so präsent, dass kaum mehr von tatsächlicher Klage, als vielmehr von einer Ekphrasis der Unterwelt gesprochen werden kann, wozu neben der Nacherzählung des Orpheusmythos, der trojanischen Kampfhandlungen und einiger Abenteuer aus der *Odyssee*, vor allem Kataloge (Frevlerinnen und Frevler, Heroinnen, Trojakämpfer, römische Helden) dienen. Dabei stehen im Vergleich zur vergilischen Vorlage vor allem die Adjektion der Frauengruppe in Tartarus und Elysium, sowie die Detraktion der Heldengruppe der römischen Frühzeit hervor,<sup>383</sup> was der Parodie des Originals nur insofern geschuldet ist, als dass die Mücke durch die Parallelsetzung der eigenen Leistung mit den Opfern der Heldinnen und der unverdienten Strafe mit den Verbrechen und Leiden der Frevlerinnen ihre Klage untermauert und ebenso mythologisch auflädt, wie es der *Culex*-Dichter zuvor in der Beschreibung des Haines tat.

Die hier aufgelisteten parodistischen Änderungen haben sich somit auf wenige Arten der Verzerrung konzentriert: die Übertreibung der Mückenklage in Form pathetischer Dramatisierung und der durch Substitution auf der Ebene des Epyllien-Personals, die die Mücke in die Rolle epischer Helden schlüpfen lässt und somit einen klassischen „hoch-niedrig“-Kontrast erzeugt. Zusätzlich entstehen auf der Ebene der Gattung parodistische Effekte durch die extreme Anhäufung von Katalogen und Digressionen von der eigentlichen Klage.

Durch die Vermengung von Katabasis und Traumerscheinung erfüllt die Mücke mehrere allegorisch leicht deutbare Rollen, gleichzeitig bietet sie – im Gegensatz zu ihrer Rolle im Schlangenkampf – eine personell identifizierbare Rolle. Sie ist nicht mehr bloßer epischer Kämpfer, nicht mehr rein symbolisch eine Verkörperung jedes Drachenbezwingers, sondern durch die starke Betonung der *pietas* eindeutig in die Nähe von Aeneas und Patroklos gerückt. Zusätzlich wird diese Identifikation natürlich durch die *impersonatio* Vergils durch den Autor vollzogen. Es ist dies auch m.M. nach ein Grund dafür, warum die von AX vorgeschlagene

---

<sup>382</sup> vgl. GALL (1999): 266.

<sup>383</sup> vgl. AX (2006b): 36

Allegorese der Kaiserfamilie mit dem Hirten und der Mücke<sup>384</sup> nicht durchgängig funktionieren und eine unzufriedenstellende Interpretation schafft.

### 3.3.5 Der *tumulus* und die Frage nach der Parodie außeliterarischer Diskurse

Das Ende der Dichtung wird mit dem Ende der Schläfrigkeit des Hirten eingeleitet (Cul. 385). Der Hirte, eingedenk der Mückenklage, macht sich auf, um dem *culex* ein würdiges Grabmal für seine ihm erwiesenen Dienste zu schaffen. Dabei bleibt ein gewisser epischer Grundton erhalten, wird doch das Schwert des Epos durch einen Spaten substituiert, ohne dass der *Culex*-Dichter dabei die Wortwahl ändern würde – auch sein Spaten wird mit der epischen Diktion *ferri capulum* (Cul. 392) benannt.<sup>385</sup> Qualitativ übertrieben dargestellt wird zudem das Ausmaß der Leistung des Hirten durch die Beschreibung seiner Kräfte als *seniles* (Cul. 389).

Ein Gedankengang, der auf VINZENZ BUCHHEITS Interpretation der horazischen Satire I,7 basiert, hängt mit der Deutung des Wortes *tumulus*, das etymologisch gesehen mit *tumescere*, *tumere* und *tumor* verwandt ist, zusammen. BUCHHEIT sieht im Wort *tumidus*, das Horaz zur Charakterisierung des Persius in der siebten Satire des ersten Buches verwendet (Hor. Serm. I,7,6), einen geläufigen Terminus „für große, wenig vollendete Dichtung und asianisch gefärbte Rede“,<sup>386</sup> (also angeschwollener) Dichtung, die dem neoterischen Stilideal widerspricht. Der im *Culex* überspitzt dargestellte Stil mit langen Digressionen und Katalogen, ohne tatsächlich Handlung darzustellen, könnte dementsprechend Ziel der eigentlichen Kritik sein, was weiter dadurch verdeutlicht wird, dass auf die Erwähnung des *tumulus*, die aus dieser Perspektive als Parodiesignal zu werten ist, das das Ziel der parodistischen Verzerrung beschreibt, erneut ein Katalog folgt, nämlich der Katalog der vom Hirten auf dem Mückengrab gepflanzten Blumen und Gewächse. Diese haben alle einen Zusammenhang zum Tod bzw. zu Bestattungsritualen,<sup>387</sup> dienen demnach wiederum auch einem Zweck abseits der Parodie durch quantitative Häufung von Katalogen.

Der Grabbau der Mücke wird als opulent geschildert, wobei der parodistische Verzerrungseffekt von realen Vorbildern – sei es, dass tatsächlich das Augustusgrab Modell gestanden hat, sei es, dass andere, nicht identifizierbare Bauten als Vorlage verwendet wurden – allein durch

---

<sup>384</sup> vgl. AX (2006c): 87.

<sup>385</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 235.

<sup>386</sup> BUCHHEIT, VINZENZ: Homerparodie und Literaturkritik in Horazens Satiren I 7 und I 9. In: Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung. Gymnasium Heidelberg 75,6 (1968), 519-555: 545.

<sup>387</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 237.

die Komik der Unangemessenheit, einer Mücke ein marmornes Grabmal zu konstruieren, entsteht. Die als *elogium* angebrachte Inschrift spiegelt Vorbilder des Epyllions wider: Grabinschriften für verstorbene Haustiere. Hier wie dort wird ein menschlicher Widmungsträger substituiert durch ein Tier, das für besondere Verdienste geehrt wird. Dabei handelt es sich beim *Culex* um eine affirmative Nachahmung solcher Tierepilogien, da diese nicht parodiert sondern als Hypotext zur Gestaltung des abschließenden Mückenelogiums verwendet werden. Der komische Kontrast, der hingegen durch den Bezug auf Ehrentafeln für Menschen entsteht, dient als letztes poetologisches Signal des Autors an sein Publikum, worin die Komik des ganzen Epyllions lag und wie der *Culex* zu verstehen ist: als Parodie.

Eine Besprechung der Grabbau-Passage im *Culex* könnte nicht vollständig sein, würden nicht auch einige Worte über weit verbreitete Meinung geschrieben, dass es sich beim *tumulus* der Mücke um eine Parodie des Augustusgrabes in Rom handle. Dabei soll die ursprüngliche Interpretationsreihenfolge – Vorlagen, Änderung, Ziel – beibehalten werden, was für die Interpretation bedeutet, dass nicht sofort nach der möglichen Kritik am Grabmal oder der Politik des Augustus gefragt wird, sondern nach den parodistischen Verzerrungen, denen der Text ein möglichen Vorbildgrab unterzog.

Dabei haben bereits Forscherinnen und Forscher wie ERIKA HOLZER darauf hingewiesen, dass die Ähnlichkeiten des Augustusgrabes und des im *Culex* beschriebenen *tumulus* nicht ausreichen, um von einer indirekten Beeinflussung auszugehen.<sup>388</sup> Denn sowohl die reiche Bepflanzung als auch der nahegelegene Bach können mit Konventionen und Beschreibungen eines *locus amoenus* gut erklärt werden, ohne ein Vorbild in der realen Welt zu bedingen. Die Lage am Fluss kann dabei auf den Ort des Mückentodes rekurrieren, der nahe einer Wasserstelle gelegen ist, als auch literarisch auf die Kissamis-Erzählung, in der das im Traum erscheinende Wesen ein Ziegen reißender Aal ist, referieren (Zenob.). Und auch das *elogium* des *culex* spricht eher für einen literarischen Verweis auf die bereits erwähnten griechischen Grabepigramme auf verstorbene Haustiere bzw. Kleintiere als für den von einigen Interpretinnen und Interpreten zum Vergleich herangezogenen Tatenbericht des Augustus, wie er auf dem *Monumentum Ancyranum* zu finden ist.

Auch die von AX gelesene Andeutung auf eine narzisstische Nachfolgepolitik des Augustus durch die Gestaltung des Abschlusses des Pflanzenkatalogs mit der Narzisse ist nicht eindeutig. ANDREW LAIRD folgend kann darin ein weiterer Rückbezug auf eine frühere Passage im

---

<sup>388</sup> vgl. HOLZER (1952): 39.

*Culex* gesehen werden: die Anspielung auf den Narcissus-Mythos in Form der Ziege, die ihr eigenes Spiegelbild im Wasser betrachtet.<sup>389</sup> Auch ein Verweis auf den homerischen Demeterhymnus und damit eine neuerliche Konnotation der Blume mit dem Tod bzw. den Unterweltsgöttern ist denkbar und für den Zusammenhang passend,<sup>390</sup> handelt es sich doch nicht nur um ein Monument, das Dankbarkeit ausdrückt, sondern auch um ein Grab. Die für uns unbekannte Pflanze *bocchus* (Cul. 406), die von AX als Anspielung auf einen Günstling des Augustus gelesen wird,<sup>391</sup> wurde ebenso bereits als Anspielung auf griechische Vorlagen des Epyllions bezogen<sup>392</sup> und bleibt aufgrund ihrer Unbekanntheit weiter auch in Bezug auf ihr intertextuelles bzw. parodistisches Verweissystem unklar.

Schwieriger zu widerlegen ist hierbei der von AX festgestellte Zusammenhang zwischen Kaiser Augustus und der Erwähnung des Lorbeerbaums als Symbol für den ebenfalls kurz erwähnten Phoebus Apoll (Cul. 402), der als göttliches Äquivalent zu Augustus angesehen wurde.<sup>393</sup> Doch erklärt dies meiner Meinung nach nicht, warum folglich das ganze Gedicht als Parodie Augustus als Ziel haben sollte. Denn selbst wenn das *Culex*-Grab als parodistische Verzerrung des Grabbaus des Augustus gedacht war, bedeutet dies nicht unbedingt, dass er auch Ziel der Kritik sein sollte. Aus Perspektive einer Interpretation der Änderungskategorien der Parodie kann ausschließlich von einer weiteren Erzeugung von Kontrasten zwischen Mücke und hoch angesehenen Person gesprochen werden, die Komik erzeugen, ähnlich wie dies zuvor im Vergleich der Mücke mit Aeneas, Venus und Patroklos demonstriert wurde.

Es wurde versucht, in diesem Kapitel aufzuzeigen, inwiefern der *Culex*-Dichter seine Vorlagen in Form von klassischen parodistischen Änderungskategorien verzerrte, um komische Effekte zu erzeugen. Dabei hat die Untersuchung ergeben, dass nicht jeder Teil des Epyllions und nicht jede literarische Ebene gleich dicht mit parodistischen Effekten gefüllt ist. Wurde etwa im Bereich der Form die Quantität von Katalogen und Digressionen auf die Spitze getrieben, so blieb die Qualität dieser auf aus den Vorlagen bekannten Niveaus. Im Gegenzug ergaben sich durch die Kombination von literarischen Gattungen und Traditionen Bruchlinien, die sich vor allem in der Hybridität des Personals (z.B. Wiesenschlange – Drache) als komi-

---

<sup>389</sup> Der von SABINE SEELENTAG (2012): 245 erwähnte, zum Zeitpunkt ihrer Dissertation unveröffentlichte Aufsatz LAIRDS mit dem Titel „Echoing Virgil and Narcissus: Towards literary interpretation of the *Culex*“ konnte für die vorliegende Arbeit nicht gefunden werden. Zur Besprechung des Narcissus-Bezuges, vgl. Seite 66.

<sup>390</sup> vgl. SEELENTAG (2012): 244.

<sup>391</sup> vgl. AX (2006c): 81-82.

<sup>392</sup> vgl. KLOTZ (1926): 48.

<sup>393</sup> vgl. AX (2006c): 68-69.

ches Potential entpuppt. Auch die Substitution epischer Helden wie Aeneas und Patroklos durch die Mücke und die vom Autoren verwendete Ironie ist für den Text kennzeichnend. Dabei ergibt die Analyse, dass vor allem das Ausmaß der Änderungskategorien und die Vorbereitung der Kontraste im Proömium und dem bukolischen Beginn des Textes insgesamt dafür sprechen, dass der Text als totale Parodie erdacht ist und seine Eigenschaften als Epyllion dabei nur von sekundärer Natur sind. Denn es handelt sich eben nicht nur um einen komischen Text mit parodistischen Einlagen, sondern um eine in ihrer Gesamtkomposition konstruierte Parodie.

Eingedenk des Grads der Verzerrung bzw. der Nähe zu den in Kapitel 3.1. vorgestellten Vorlagen, soll nun abschließend versucht werden, die Ziele von Komik und Kritik des *Culex* näher zu identifizieren.

### 3.4 Die Frage der Ziele der Kritik und Komik

Genauso wie es wichtig war, zu enge Parodiedefinitionen zu erweitern, die nur von einem Einzeltext als Vorlage ausgehen, so scheint es wichtig für die Interpretation des *Culex*, auch mehrere Ziele zuzulassen. Denn es fällt auf, dass nicht ein einzelnes Ziel, das alle 400 Verse lang über durchgehalten wird, zu finden ist, sondern mehrere, die durch unterschiedliche Ebenen und Elemente des Mückengedichtes angesprochen werden. In diesem Zusammenhang soll auch die Unterscheidung von FRANK WÜNSCH hinzugezogen werden, der zwischen einer „totalen Parodie“, die sich (auch) mit der Kritik gegen die eigentliche Vorlage wendet, und einer „instrumentalen Parodie“, die dies nicht tut und die Vorlage nur als sogenanntes „Vehikel“ nutzt, um Kritik an anderer Stelle zu äußern, differenziert.<sup>394</sup> Eine andere häufig in der Parodie-Forschung verwendete Dichotomie, die zwischen einer „verlachenden“ und einer „strafenden“ Parodie und somit von festzustellenden verschiedenen Stufen von intendiertem Ernst des Dichters ausgeht,<sup>395</sup> wird hingegen – wie bereits beschrieben<sup>396</sup> – in der vorliegenden Arbeit nicht zur Bewertung herangezogen. Dies hat den Grund in der höchst spekulativen Art und Weise, wie solche Beurteilungen zu Stande kommen und der schwierig festzustellenden Nuancierung, die weit über eine solche zweiteilige Kategorisierung hinausläuft.

---

<sup>394</sup> vgl. FREUND (1981): 15.

<sup>395</sup> vgl. AX (2006a): 20.

<sup>396</sup> vgl. Seite 41-42.

Wie bereits im forschungsgeschichtlichen Überblick über die diversen parodistischen Interpretationen soll zuerst auf außerliterarische mögliche Ziele eingegangen werden. Zwar wirken Interpretationen von THIELER, DORNSEIFF und SCHMIDT zuerst überzeugend, jedoch können sie einer zweiten, genaueren Betrachtung nicht ohne gewisse Adaptionen der Interpretation standhalten. Nähme man an, dass ein Ziel der Kritik oder des Spottes tatsächlich das Mausoleum des Augustus wäre, dann ist eine erste Erklärung notwendig, wenn man bedenkt, dass die meisten dieser Interpretationsansätze von einer Autorschaft Vergils ausgehen. Die Datierung von GÜNTZSCHEL und vielen anderen jedoch legt eine viel spätere tatsächliche Abfassungszeit nahe, was die Frage aufwirft, warum man eine Parodie auf ein längst gebautes Bauwerk schreiben sollte, das vielleicht bei seinem Baustart, jedoch nicht mehr später für Verwunderung hatte sorgen können.

Ein weiteres Problem ist mit einer zu oberflächlich geführten Allegorese des Hirten und der Mücke mit Augustus und Vergil gegeben. Wie gesehen wurde, ist die These AX', wonach die Mücke in allegorischem Splitting für Marcellus sowie für Gaius und Lucius Caesar steht, allein für das Ende des *Culex* ohne Probleme möglich, wobei auch nicht allzu viele eindeutige Belege für eine solche Gleichsetzung zu finden sind. Vielmehr wirkt diese Interpretation durch historische Kenntnisse und Entwicklungen im wissenschaftlichen Diskurs allgemein und u.a. auch in der klassisch-philologischen Forschung stark beeinflusst. Der Parodie wird dabei im literarischen Diskurs eine sehr große Wirkung zugeschrieben, wie etwa ein Zitat WINFRIED FREUNDS zeigt:<sup>397</sup>

Die Parodie zersetzt exponierte Ideologien, wie etwa die heroische oder faschistische, indem sie diese an symptomatischen, verbal und strukturell fixierten Fundorten aufsucht und die Strukturen zusammen mit der dort in Erscheinung tretenden Ideologie destruiert.

Es verwundert nicht, dass diese Tendenz, die Parodie als gegen Autorität und Totalität gerichtet zu sehen, besonders dann in die Erforschung des *Culex* eingebracht wird, wenn von einem totalitären Staatsbild mit Augustus an der Spitze gesprochen wird, gegen das sich der *Culex*-Autor mit einem subversiven Text stelle. Diese Interpretation könnte somit Entwicklungen in der Parodieforschung widerspiegeln, die LINDA HUTCHEON vor allem Ende der 70er-Jahre bzw. zu Beginn der 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts in der deutschen Forschungsliteratur bemerkte, worin Parodie vor allem auch als Form der indirekten Ideologiekritik politisch interpretiert wurde.<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> FREUND (1981): 13.

<sup>398</sup> vgl. HUTCHEON (1985): 103.

So sieht etwa AX im Unterweltsgang ein in der Parodie häufig verwendetes Motiv, das in seiner Zielsetzung jedoch deutlich abweicht und etwa weitergeführt wird in der *Verkürbissung* des Kaisers Claudius durch Seneca oder im griechischen Bereich im Unterweltsgang des Timon in den *Silloi* vorgeprägt ist.<sup>399</sup>

Es soll damit nicht gesagt werden, dass eine Anspielung auf das Augustusgrab unmöglich ist, nur, dass diese nicht unbedingt zur Identifizierung des Parodiezieles dient. Vielmehr scheint diese wie auch zahlreiche andere Elemente für die von SEELENTAG, HOLZBERG, ZOGG, u.a. formulierte Theorie von einem *quis-ille*-Spiel zu sprechen. Der Autor spielt mit der Vorstellung, er sei Vergil und kenne Augustus persönlich, widme ihm sogar diese Vorübung, bevor er zu seinen tatsächlich bedeutsamen Werken übertritt. Dabei weckt der Autor mehrmals Assoziationen, die sich mal mehr, mal weniger in den gegebenen Kontext einfügen: der *alumnus* als Bezeichnung für die Mücke könnte als Schüler und somit als Anspielung auf die weit verbreitete Geschichte dienen, dass sich Vergil und Oktavian bereits als Kinder kannten, wozu auch das tradierte Alter (16) Vergils spricht, der der Ältere der beiden, damit auch der alte *dux gregis* (Cul. 175) ist. Ein besonders populäres Argument gegen die Identifizierung des angesprochenen Octavianus mit Augustus, nämlich dass der Herrscher die eigene Bezeichnung als *puer* durch den Senat verbieten ließ,<sup>400</sup> scheint wenig einleuchtend unter der Perspektive, dass in einem spielerischen Gedicht, das vielleicht nach dem Tod des Imperators geschrieben wurde, wohl eine solche dichterische Lizenz möglich gewesen ist. Zusätzlich ist eine Anspielung auf den Anruf eines *puer venerandus* sowohl in den *Eclogae* (Verg. ecl. IV,9) als auch im *Culex* (Cul. 25-37) zu offensichtlich, als dass es sich hier um einen anderen Bekannten Vergils außer Augustus handeln könnte. Nach dieser Einschätzung kann zwar somit das Herrschergrabmal nicht als Ziel der Parodie, jedoch als Referenz für das pseudepigraphische Spiel des Dichters ähnlich zur Widmung des Epyllions an Octavius gesehen werden.

Dieser Ansatz sei nicht als Versuch zu verstehen, das Personal der Dichtung allegorisch zu lesen, sondern als bloß kurzes „Aufflackern“ der historischen Personen hinter einem literarischen Text, das dem Leser und der Leserin nicht zum Verständnis des Plots, sondern zur Identifizierung des Pseudo-Autors helfen soll. Der Unterhaltungswert für das Publikum des Autors liegt dieser Theorie nach darauf, das Gedicht auf Ähnlichkeiten zu Vergil zu analysieren, was zur eigentlichen Parodie führt. Demnach könnte das von vielen diagnostizierte Ziel der Paro-

---

<sup>399</sup> vgl. AX, WOLFRAM (2006a): Timons Gang in die Unterwelt. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturparodie. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 9-25: 21.

<sup>400</sup> vgl. KROLL (1973): 328.

die, Vergil und Augustus, ihr Verhältnis zueinander und die Anspielungen auf das Mausoleum des römischen Kaisers, als Parodie- bzw. Intertextualitätssignal gedeutet werden. Erst die Erkenntnis, dass Vergil nachgebildet werden soll, ermöglicht eine Lesart als Parodie. Wird diese Signalisierung jedoch zu ernst genommen – wie geschehen, immerhin wurde es in einer anscheinend recht unkritischen Lesart als misslungenes Jugendgedicht mit biographischen Informationen gedeutet – mutiert das eigentliche Signal zum neuen Ziel, sofern überhaupt von einer Parodie ausgegangen wird. Dieser „Witz“ des eigenen Erkennens der Bezüge kann natürlich seine volle Wirkung auch nur verbreiten, wenn er nicht mit der Autorennennung „Vergil“ gesetzt wird, was diese Theorie abhängig macht vom erstmaligen Erscheinen des *Culex*. Neben den Intertextualitätssignalen, die auf die Rolle des Autors als Vergil hinweisen, nutzt der *Culex*-Dichter ebenso das vergilische Oeuvre in einer für die Pseudepigraphie verbreitete Art und Weise, wie IRENE PEIRANO feststellt.<sup>401</sup>

the prominent allusions to Virgil are aimed at prefiguring his literary career, constructing a biographical account of the life not of its author but of the text. The incorporation and near-repetition of virgilian lines in what purports to be Virgil's early work constructs the text and author in a unified account of poetic development, a strategy that I define as „biographical intertextuality.“

Damit ist der *Culex* nicht nur als in einem transtextuellen Verhältnis zum vergilischen Gesamtwerk, sondern auch zu dessen (imaginiertes) Biographie zu verstehen.

Als zielführender sind hingegen Interpretationen zu bewerten, die versuchen Ziele im literarischen Diskurs auszumachen. Eine der hervorstechendsten Theorien ist dabei die von ROSS geäußerte und von BARTELS bestätigte Deutung des *Culex* als Parodie neoterischer Dichtkunst, die die meisten der festzustellenden Eigenschaften eines Epyllions übererfüllt und somit persifliert.<sup>402</sup> Es ist zwar fraglich, ob Phrasen im *Culex*, wie *non arte* (Cul. 99) als Beschreibung des Gesangs des Hirtens nach dem Lob des Landlebens, als direkte Hinweise für Kritik an der besonderen Schreibweise, die imitierend verzerrt wird, zu lesen sind, jedoch muss auch nicht unbedingt von der Existenz solch direkter Parodiesignale ausgegangen werden, wie bereits in der Diskussion der Bedeutung des *lusimus* des *Culex*-Proömiums angedeutet wurde.

Am deutlichsten ist nach eigener Einschätzung jedoch das stilisierte Pathos episch-epyllischer Dichtung selbst Ziel von Spott und Kritik. Mit MARGARET ROSE kann in diesem Kontext, in dem nicht die Helden an sich als Ziel angegeben werden, da im *Culex* eine durchgängige Gleichsetzung mit einem bestimmten Helden der griechisch-römischen Literatur fehlt, von der

---

<sup>401</sup> PEIRANO (2012): 34.

<sup>402</sup> vgl. ROSS (1975): 243; vgl. BARTELS (2004): 126.

Parodie der „heroization“, also der Stilisierung bzw. Glorifizierung zum Helden hin, gesprochen werden.<sup>403</sup> Diese Konstruktion von parodistischen Effekten wurde, wie im vorhergehenden Kapitel beleuchtet wurde, einerseits durch den Kontrast zwischen dem epischen Heldenpersonal der Vorlage und den bukolischen Protagonisten des *Culex*, andererseits durch den stilistisch-inhaltlichen Kontrast der Kampf- und der Katabasis-Handlung erreicht. Ähnlichkeiten weist diese Deutung an der Kritik des Heldenpathos auf mit ELISABETH KLECKERS Interpretation der Parodie in Riccardo Bartolini:<sup>404</sup>

Gewiss trifft Vergil keine literarische Kritik, sehr wohl wird jedoch das Heldentum des Aeneas, damit die panegyrische Dimension der *Aeneis*, und so letztlich eine Autorenintention kritisch beleuchtet.

Der Unterschied besteht jedoch darin, dass weder der *culex* noch der Hirte eindeutig und durchgehend mit einem der Panegyrik nahestehenden Heros gleichgesetzt werden können, wodurch eine Übertragung des Spottes über die *heroization* auf panegyrische Elemente der *Aeneis* nicht zustande kommt. Vielmehr ist es der Stil selbst, der parodiert wird, nicht jedoch unbedingt die panegyrischen Intentionen der Vorlage.

Neben der *heroization* wird auch die Stilisierung des Hirten- bzw. Landlebens durch die übertriebene Darstellung, die gebrochen ist durch die Verunreinigung des *locus amoenus* durch Ziegen und das Eindringen in den Hain als *locus terribilis*, und die Betonung des übermäßigen Schlafes, der ein zentraler Teil dieses Lebens ist, jedoch schlussendlich zur Gefahrenquelle für den Hirten des *Culex* wird, zum Ziel der Parodie. Die Welt der Hirten täuscht den Anschein eines Ortes der Erholung vor, ist jedoch als Orts-Hybrid gleichzeitig ein Schauplatz des Kampfes, wo Wiesenschlangen zu Drachen und Mücken zu epischen Kämpfern mutieren. Zuletzt bleibt der *Culex* nicht nur aufgrund seiner Eigenschaften als antiker Pseudepigraph in besonderer Weise in Verbindung mit Vergil, sondern auch als Parodie auf das Oeuvre desselben. So kann ähnlich zu den Ratschlägen Ovids in seinen *Amores*<sup>405</sup> von einer Passagenparodie ausgegangen werden, die den Ratschlag Vergils, nicht in der Mittagshitze einzuschlafen und sich der Gefahr eines Schlangenangriffs auszusetzen, als Geschichte ausarbeitet, um vor allem den *pietas*-Gedanken, der als zentrales Motiv der *Aeneis* gelten muss, in komischer Verzerrung zu präsentieren. Somit liegt im *Culex* eine totale Parodie vor, die einen Großteil der in ihr verarbeiteten und verzerrten Vorbilder als Ziele der komischen Kritik wählt, um ihre Machart zu dekonstruieren und vorzuführen. Dies gelingt dem Autor vor allem durch das der

---

<sup>403</sup> vgl. ROSE (1993): 146.

<sup>404</sup> vgl. KLECKER, ELISABETH: Mit Vergil im Seesturm. Parodie und Panegyrik bei Riccardo Bartolini. In: GLEI, REINHOLD F./SEIDEL, ROBERT: „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer 2006, 321-344: 335.

<sup>405</sup> vgl. STEUDEL (1992): 74-76.

Parodie eigene Spiel mit Gattungs- und Stilkonventionen, um die im lesenden Publikum entstandene Erwartungshaltung für komische Effekte zu nutzen, und die Schaffung einer hybriden Dichtung, die die in ihr enthaltenen Genre-Elemente in Form von Kontrasten (hoch-niedrig, ...) zusammentreffen lässt.<sup>406</sup>

---

<sup>406</sup> vgl. WÖLKE (1978): 179-180.

## 4. Conclusio

Die möglichen Ziele, die der Autor des *Culex* im Sinn gehabt hat, haben sich als vielfältig erwiesen, was jedoch nicht gegen den Parodiecharakter der Dichtung sprechen sollte. Es stellt sich die Frage, ob es nicht zu streng ist, von einer spielerischen Dichtung Stringenz und eine eindeutige Aussage mit einem festen, in jedem Vers vorhandenen Ziel zu fordern. Stattdessen liegt uns ein Werk vor, das seine Vorlagen in Form der vergilischen Werktrias und der neoterischen Dichtung findet und immer wieder, wenn sich die Gelegenheit bietet, den Leser und die Leserin durch komische Kontraste, ungewohnte Motivkombinationen und literarische Anspielungen zu überraschen.

Für den *Culex* ist WÜNSCHS Begriff des „Vehikels“,<sup>407</sup> also einer Vorlage, die allerdings nicht Ziel der Parodie ist, abzulehnen. Ganz klar wird im Proömium mit der persönlichen Nähe Vergils zu Augustus gespielt und werden seine Werke Ziel der Komik. Trotzdem kann von keiner reinen Autorenparodie gesprochen werden, sofern diese als Parodie eines einzelnen Autors definiert ist. Denn auch weitere Autoren sind vor einer Parodie durch den Pseudovergil nicht sicher.

Diese Arbeit möchte der besonders durch SEELENTAG erneuerten Interpretation des *Culex* unter pseudepigraphischer Forschungsperspektive nicht widersprechen, sondern als zusätzliche Ebene der Interpretation dienen. Denn wer den Hauptzweck des *Culex* alleine in einer erfolgreichen Täuschung der eigenen Leserschaft sieht, lässt zahlreiche Aspekte dieser in der Forschung lange Zeit fast sträflich ignorierten Dichtung unbetrachtet. Dass im *Culex* sowohl Ansätze der *impersonatio* als auch der Parodie gefunden werden, kann angesichts des Naheverhältnisses zwischen diesen Formen literarischer Gestaltungsmöglichkeiten nicht verwundern, denn „parody involves a certain amount of impersonation.“<sup>408</sup> Diese Nähe ergibt sich aus der Position des Parodie-Autors bzw. der -Autorin, weil diese wie die Autorin bzw. der Autor des Originals denken und schreiben müssen, um die Vorlage zu kopieren. Kann man demnach weder das eine noch das andere im *Culex* verleugnen, so sollte dennoch die Hauptintention angesichts der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in der Schreibhaltung der Parodie im *Culex* erkannt werden. Denn der *Culex*-Autor gibt seinen Leserinnen und Lesern indirekte Hinweise, wo seine Quellen liegen und wo die Ziele seiner parodistischen Kritik liegen könnten.<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> WÜNSCH (1999): 46.

<sup>408</sup> RIEWALD (1966): 127.

<sup>409</sup> Mit ROSE (1993): 69 können damit Bezeichnungen wie „hoax“ und „plagiarism“ für den *Culex* ausgeschlossen werden.

Viele der angeführten Interpretationen haben sich nicht nur mit dem Parodiecharakter des *Culex*, sondern auch mit seinem spielerischen Grundtenor beschäftigt. Denn der *Culex* ist beides, Scherz und Parodie. Zusätzlich ist noch ein Verwirrspiel um die Identität des Autors versteckt, der ertappt werden möchte. So erklärt sich das als Titel dieser Arbeit gesetzte *lusimus* des Pseudovergil: Er hat mit seiner Dichtung, mit seinen Vorlagen, mit seiner eigenen Identität und mit uns gespielt und in diesem Sinne eine Parodie komponiert, mit der er über hunderte Jahre hinweg erfolgreich täuschen konnte.

Am Ende dieser Betrachtung des *Culex* als Parodie ist die Frage durchaus legitim, ob die Parodie überhaupt gelungen ist. Schließlich kann eine Parodie auch nur als gelungen gewertet werden, sofern sie als solche rezipiert wird und nicht als weiterer Originaltext ohne zugrunde liegenden Hypotext gewertet wird. Die lange Rezeption des Textes als reines Spiel, als poetische Vorübung oder als bloß komischer Text (im Gegensatz zu einem parodierenden Text) spricht eher dagegen. Fraglich ist, ob dies tatsächlich im Text begründet liegt<sup>410</sup> oder ob es die frühe Zuschreibung zu Vergil und die damit verbundene *auctoritas* Vergils waren, die eine Sichtweise als Literaturparodie verzögerten oder verboten. Und so findet in den wenigen Ansätzen, die von einer Autorschaft Vergils ausgehen und dennoch parodistische Merkmale erkennen können, eine Verschiebung der Parodievorlage von Vergils Werktrias auf die hellenistische Tier-Dichtung statt. Wenn also auch die Möglichkeit von einer parodistischen Interpretation trotz der Annahme einer echt vergilischen Verfasserschaft gegeben ist, so wird die Betonung auf den offensichtlich komisch wirkenden Zusammenhang zwischen den sicher vergilischen Werken und dem *Culex* vor allem auf die spielerische Vorübung in Jugendjahren gelegt, wodurch der in dieser Arbeit diskutierte parodistische Zusammenhang verkannt wird. Erkennt man jedoch das Spiel des Autors in seiner vollständigen Bedeutung und sieht man über die sicher durch die Überlieferung entstandenen Fehlern hinweg, kann meiner Ansicht nach nicht bezweifelt werden, dass aufgrund der dargestellten Gesamtpoetik des Mückengedichtes in einem modernen Verständnis von einer erfolgreichen parodistischen Leistung des *Culex*-Dichters auszugehen ist.

---

<sup>410</sup> vgl. MINDT (2011): 35: „Vielleicht war seine Darstellungsintention nicht klar genug.“

## 5. Literaturverzeichnis

### 5.1 Primärliteratur

#### **Aischylos:**

Aischylos: Sieben gegen Theben. In: Aischylos: Tragödien. Übersetzt von OSKAR WERNER. Herausgegeben von BERNHARD ZIMMERMANN. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2005<sup>6</sup>, 79-145.

#### ***Anthologia Graeca:***

HERMANN BECKBY (Hg): *Anthologia Graeca*. Buch VII-VIII. 2. verbesserte Auflage. Griechisch-Deutsch. München: Heimeran 1966.

#### **Aristoteles:**

Aristotle: *Poetics*. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries by LEONARDO TARÁN and DIMITRI GUTAS. Leiden/Boston: Brill 2012, (=Mnemosyne 338).

FUHRMANN, MANFRED (Hg): *Aristoteles*. Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 2010.

#### **Athenaios:**

Athenaeus: *The Learned Banqueters*. Book 15. Indexes. Edited and translated by S. DOUGLAS OLSON. Chicago/London: Harvard University Press 2012, (=Loeb Classical Library 519).

#### ***Batrachomyomachie:***

GLEI, REINHOLD: *Die Batrachomyomachie*. Synoptische Edition und Kommentar. Bern/Frankfurt am Main: Lang 1984, (=Studien zur klassischen Philologie 12).

#### **Catull:**

Gaius Valerius Catullus: *Carmina*. Gedichte. Lateinisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von NIKLAS HOLZBERG. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009.

#### **Cicero:**

Marcus Tullius Cicero: *Epistulae ad familiares*. Libri I-XVI. Recognovit HÅKAN SJÖGREN. Leipzig: Teubner 1925, (=Scripta quae manserunt omnia 9).

#### ***Culex:***

SEELENTAG, SABINE: *Der pseudovergilische Culex*. Text – Übersetzung – Kommentar. Stuttgart 2012, (=Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie 105).

SCHMIDT, MAGDALENA (Hg): *Publius Vergilius Maro: Die Mücke*. Berlin: Akad.-Verlag 1959, (=Schriften und Quellen der Alten Welt 4).

#### **Donat:**

Aelius Donatus: *Vitae Vergilianae*. Recensuit IACOBUS BRUMMER. Lipsiae [Leipzig]: Teubner 1912.

### **Erasmus von Rotterdam:**

Desiderius Erasmus: ΜΩΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ sive LAUS STULTITIAE. Deutsche Übersetzung von ALFRED HARTMANN. Carmina Selecta. Auswahl aus den Gedichten. Deutsche Übersetzung von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER. Sonderausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, (=Ausgewählte Schriften. Acht Bände Lateinisch und Deutsch 2).

### **Goethe, Johann Wolfgang:**

GEIGER, LUDWIG (Hg): Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832. Zweiter Band 1819-1827. Leipzig: Reclam 1914.

### **Homer:**

Homer: Ilias und Odyssee. Mit einer Einleitung von HERBERT BANNERT. Wien: öbv & hpt 2002.

### **Horaz:**

Quintus Horatius Flaccus: Satiren/Sermones; Briefe/Epistulae. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt von GERD HERRMANN, herausgegeben von GERHARD FINK. Düsseldorf/Zürich: Patmos 2000.

### **Livius:**

Titus Livius: Römische Geschichte 1: Buch I-III. Lateinisch und deutsch. Herausgegeben von HANS JÜRGEN HILLEN. Düsseldorf: Patmos 2007<sup>4</sup>, (=Gesamtausgabe in 11 Bänden 1).

Titus Livius: Römische Geschichte 3: Buch VII-X. Lateinisch und deutsch. Herausgegeben von HANS JÜRGEN HILLEN. Düsseldorf: Patmos 2008<sup>3</sup>, (=Gesamtausgabe in 11 Bänden 3).

### **Ovid:**

Publius Ovidius Naso: Amorum Libri Tres. Erklärt von PAUL BRANDT. Erste Abteilung: Text und Kommentar. Hildesheim: Olm 1977.

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Metamorphoses. Herausgegeben und übersetzt von GERHARD FINK. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2004.

Publius Ovidius Naso: Tristia. Edidit JOHN BARRIE HALL. Stuttgart/Leipzig: Teubner 1995.

### **Pindar:**

Pindar: Siegeslieder. Griechisch – deutsch. Herausgegeben, übersetzt und mit einer Einführung versehen von DIETER BREMER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

### **Plinius der Ältere:**

Gaius Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Buch VIII. Zoologie: Landtiere. Herausgegeben und übersetzt von RODERICH KÖNIG in Zusammenarbeit mit GERHARD WINKLER. Düsseldorf: Heimeran 1976.

**Propertius:**

Propertius: Elegies. Latin and German. Edited and translated by DIETER FLACH. Darmstadt: WBG 2011, (=Texte zur Forschung 99).

**Quintilian:**

Marcus Fabius Quintilianus: Education of an Orator. Twelve Books. Latin and German. Edited and translated by HELMUT RAHN. 5th, unchanged edition. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

**Scaliger, Julius Caesar:**

SCALIGER, JULIUS CAESAR: Poetics libri septem. Seven Books on Poetry. Band I: Book 1 and 2. Edited, translated, introduced and explained by LUC DEITZ. Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1994.

**Statius:**

Statius: Silvae. Edited and Translated by DAVID R. SHACKLETON BAILEY. Cambridge/London: Harvard University Press 2003.

**Theocritus:**

Theocritus: Select Poems. Edited with an introduction and commentary by K. J. DOVER. Basingstoke/London: Macmillan 1971.

**Tibullus:**

Tibullus: Elegies. Introduction, Text, Translation and Notes by GUY LEE. Liverpool: Francis Cairns 1982<sup>2</sup>.

**Vergil:**

Virgil: Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI. With an English translation by H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Cambridge/London: Harvard University Press 1999.

Virgil: Aeneid VII-XII. Appendix Vergiliana. With an English Translation By H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Cambridge/London: Harvard University Press 2000.

**Zenobios:**

MAASS, ERNST: Orpheus. Untersuchungen zur griechischen und römischen altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. München: Beck 1895: 238.

## 5.2 Sekundärliteratur

- AX, WOLFRAM (2006a): Timons Gang in die Unterwelt. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturparodie. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 9-25.
- AX, WOLFRAM (2006b): Die pseudovergilische „Mücke“ – Ein Beispiel antiker Literaturparodie?. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 26-45.
- AX, WOLFRAM (2006c): Marcellus, die Mücke. Politische Allegorien im Culex? In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 46-87.
- AX, WOLFRAM (2006d): Phaselus ille / Sabinus ille – Ein Beitrag zur neueren Diskussion um die Beziehung zwischen Texten. In: AX, WOLFRAM: Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption. Stuttgart: Steiner 2006, 88-110.
- BACHTIN, MICHAÏL: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von ALEXANDER KAEMPFE. München: Hanser 1969.
- BAEHRENS, W. A.: Zum Prooemium des Culex. In: Philologus – Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption 81,1 (1926), 364-376.
- BARRETT, ANTHONY (1970a): The Authorship of the Culex: An Evaluation of the Evidence. In: Latomus 29 (1970), 348-362.
- BARRETT, ANTHONY (1970b): The Topography of the Gnat's descent. In: The Classical Journal 65,6 (1970), 255-257.
- BARRETT, ANTHONY (1970c): The Catalogue of trees in the „Culex“. In: The Classical World 63,7 (1970), 230-232.
- BARRETT, ANTHONY: Donatus and the Date of the culex. In: Classical Philology 67,4 (1972), 280-287.
- BARRETT, ANTHONY: The Poets Intention of the Culex. In: Latomus 35 (1976), 567-574.
- BARTELS, ANETTE: Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion. Göttingen: Duehrkohp & Radicke 2004, (=Göttinger Forum für Altertumswissenschaft – Beihefte 14).
- BAUMBACH, MANUEL/BÄR, SILVIO (Hg): Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception. Leiden/Boston: Brill 2012.
- BECK, ROGER: Ovid, Augustus and a Nut Tree. In: Phoenix 19,2 (1965), 146-152.
- BICKEL, ERNST: Die Athetese des Culex. In: Rheinisches Museum für Philologie 89,4 (1940), 318-320.
- BIRT, THEODOR: Kritik und Hermeneutik. Nebst Abriss des Antiken Buchwesens. München: Beck 1913, (=Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft 1, 3).
- BLÄNSDORF, JÜRGEN: Plautus, Amphitruo und Rudens – oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): Literaturparodie in Antike und Mittelalter. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), 57-74.

- BUCHHEIT, VINZENZ: Homerparodie und Literaturkritik in Horazens Satiren I 7 und I 9. In: Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung. Gymnasium Heidelberg 75,6 (1968), 519-555.
- BÜCHNER, KARL: P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer. Stuttgart: Druckenmüller 1956.
- BÜCHNER, KARL: Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung. Stuttgart: Kröner 1994<sup>6</sup>.
- CONTE, GIAN BIAGIO: Latin Literature. A History. Translated by JOSEPH B. SOLODOW. Baltimore/London: Hopkins 1994.
- DENTITH, SIMON: Parody. London: Routledge 2000.
- DORNSEIFF, FRANZ: Verschmähtes zu Vergil, Horaz und Properz. Berlin: Akademie 1951, (=Philologisch-historische Klasse 97,6).
- ELLIS, ROBINSON: A Theory of the Culex. In: The Classical Review 10,4 (1896), 177-183.
- FLÖGEL, KARL FRIEDRICH: Geschichte der Komischen Litteratur. Vier Bände in zwei Bänden. 1. Band. Hildesheim/New York: Olms 1976.
- FRAENKEL, EDUARD: The Culex. In: The Journal of Roman Studies 42 (1952), 1-9.
- FREUND, WINFRIED: Die literarische Parodie. Stuttgart: Metzler 1981.
- FUHRMANN, MANFRED: Geschichte der römischen Literatur. Stuttgart: Reclam 2011.
- GALL, DOROTHEA: Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil, Gallus und die Ciris. München: Beck 1999, (=Zetemata 100).
- GÄRTNER, THOMAS: Untersuchungen zum Pseudo-Vergilischen Culex. In: Acta Antiqua 50,2 (2010), 203-247.
- GENETTE, GÉRARD: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Aus dem Französischen von DIETER HORNIG. Frankfurt/ New York: Campus 1992.
- GENETTE, GÉRARD: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von WOLFRAM BAYER und DIETER HORNIG. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- GLEI, REINHOLD F.: Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar. Bern/Frankfurt am Main: Lang 1984, (=Studien zur klassischen Philologie 12).
- GLEI, REINHOLD F.: Parodie. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Or-Poi, Bd. 9. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000. 345-349.
- GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH: Versuch einer critischen Dichtkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- GÜNTZSCHEL, DIETER: Beiträge zur Datierung des Culex. Münster Westfalen: Aschendorff 1972, (=Orbis Antiquus 27).
- HELM, RUDOLF.: Beiträge zum Culex. In: Hermes 81,1 (1953), 49-77.
- HEMPEL, WIDO: Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 15 (1965), 150-176.

- HILDEBRANDT, RICHARD: Studien auf dem Gebiete der römischen Poesie und Metrik, I: Vergils Culex. Leipzig: Zangenberg & Himly 1887.
- HÖFNER, ECKHARD: Parodie und Lachen. Zu Carmina Burana 222 und einem Lied des Raimbaut d'Aurenga. In: KINDERMANN, UDO/ MAAZ, WOLFGANG/ WAGNER, FRITZ (Hg): Festschrift für PAUL KLOPSCH. Göttingen: Kümmerle 1988, 101-127.
- HOLZBERG, NIKLAS: Vorwort. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), ix-xvii.
- HOLZBERG, NIKLAS: Vergil. Der Dichter und sein Werk. München: Beck 2006.
- HOLZER, ERIKA: Vergleichende Interpretationen zum Culex. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1952.
- HUTCHEON, LINDA: A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century art forms. New York/London: Methuen 1985.
- JACHMANN, GÜNTHER: Rezension zu D. L. Drew: Culex. Sources and their bearing on the problem of authorship. In: Gnomon 4,10 (1928), 577-583.
- JANKA, MARKUS: Prolusio oder Posttext? Zum intertextuellen Stammbaum des hypervergilischen Culex. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), 28-67.
- KARRER, WOLFGANG: Parodie, Travestie, Pastiche. München: Fink 1977.
- KELLY, ADRIAN: Parodic Inconsistency. Some Problems in the Batrakhomymomakhia. In: The Journal of Hellenic Studies 129 (2009), 45-51.
- KLECKER, ELISABETH: Mit Vergil im Seesturm. Parodie und Panegyrik bei Riccardo Bartolini. In: GLEI, REINHOLD F./SEIDEL, ROBERT: „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer 2006, 321-344.
- KLOPSCH, EVA: Der Culex. Eine Neu-Orientierung zur Echtheitsfrage. In: KINDERMANN, UDO/ MAAZ, WOLFGANG/ WAGNER, FRITZ (Hg): Festschrift für PAUL KLOPSCH. Göttingen: Kümmerle 1988, 207-232.
- KLOTZ, ALFRED: Zum Culex. In: Hermes 61 (1926), 28-48.
- KOLLER, HERMANN: Die Parodie. Glotta 35 (1956), 17-32.
- KOMPATSCHER-GUFLER, GABRIELA: Trauer beim Verlust geliebter Tiere. In: KOMPATSCHER-GUFLER, GABRIELA/RÖMER, FRANZ/SCHREINER, SONJA: Partner, Freunde und Gefährten. Mensch-Tier-Beziehungen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit in lateinischen Texten. Wien: Holzhausen 2014, 15-42.
- KROLL, WILHELM: Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- KÜPPERS, JOCHEM: Lateinische Epenparodie. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): Literaturparodie in Antike und Mittelalter. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), 101-118.

- LAMPING, DIETER: Die Parodie. In: KNÖRRICH, OTTO (Hg): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner 1991, 290-296.
- LEHMANN, PAUL: Die Parodie im Mittelalter. München: Drei Masken 1922.
- LEFÈVRE, ECKARD: Die Metamorphose des catullischen Sperlings in einen Papagei bei Ovid (Amores 2,6) und dessen Apotheose bei Statius, Strozzi, Lotichius, Beza und Passerat. In: SCHUBERT, WERNER (Hg): Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Band 1. Frankfurt am Main: Lang 1999, 111-135.
- MAASS, ERNST: Orpheus. Untersuchungen zur griechischen und römischen altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. München: Beck 1895.
- MARINČIČ, MARKO: Der „orphische“ Bologna-Papyrus (Pap.Bon.4), die Unterweltsbeschreibung im Culex und die lukrezische Allegorie des Hades. In: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 122 (1998), 55-59.
- MARX, AUGUST: Griechische Märchen von dankbaren Tieren und Verwandtes. Stuttgart: Kohlhammer 1889.
- MERKLE, STEFAN: Copa docta. In: HOLZBERG, NIKLAS (Hg): Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Narr 2005, (=Classica Monacensia 30), 91-115.
- MINDT, NINA: Vergil zur Mücke machen. Zum *Culex* der *Appendix Vergiliana*. In: Atene e Roma, Nuova Serie Seconda 5,1-2 (2011), 19-36.
- MOST, GLENN: Die Batrachomyomachia als ernste Parodie. In: AX, WOLFRAM/ GLEI, REINHOLD (Hg): Literaturparodie in Antike und Mittelalter. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15).
- MÜLLER, BEATE: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1994, (=Horizonte. Studien u. Texten und Ideen der europäischen Moderne 16).
- PARRY, ADAM: The Two Voices of Virgil's "Aeneid". In: Journal of Humanities and the Classics 2,4 (1963), 66-80.
- PEIRANO, IRENE: The Rhetoric of the Roman Fake. Latin Pseudepigrapha in Context. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2012.
- PÖHLMANN, EGERT: ΠΑΡΩΔΙΑ. In: Glotta 50 (1972), 144-156.
- RAND, EDWARD KENNARD: Young Virgil's Poetry. In: Harvard Studies in Classical Philology 30 (1919), 103-185.
- REUSCHEL, HEINZ: Episches im Moretum und Culex. Beiträge zur Stilistik des Epos. Dissertation an der Universität Leipzig. Markkleeberg 1935.
- RIBBECK, OTTO: Vermuthungen zum Culex und zur Ciris. In: Rheinisches Museum für Philologie 18 (1863), 100-122.
- RIBBECK, OTTO: Geschichte der Römischen Dichtung. II. Augusteisches Zeitalter. Stuttgart: Cotta 1889.

- RICHMOND, JOHN: Recent Work on the 'Appendix Vergiliana' (1950-1975). In: TEMPORINI, HILDEGARD/HAASE, WOLFGANG (Hg): Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. II. Berlin/New York: de Gruyter 1981, 1112-1154.
- RICHMOND, JOHN: Appendix Vergiliana. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. A-Ari, Bd. 1. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996. 902-903.
- RIEWALD, JACOBUS GERHARDUS: Parody as criticism. In: Neophilologus 50 (1966): 125-148.
- ROSE, MARGARET: Parody: ancient, modern, and post-modern. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1993.
- ROSS, DAVID: The Culex and Moretum as Post-Augustan Literary Parodies. In: Harvard Studies in Classical Philology 79 (1975), 235-263.
- ROTERMUND, ERWIN: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München: Eidos 1963.
- ROTERMUND, ERWIN: Einleitung. In: ROTERMUND, ERWIN (Hg): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. ausgewählt und eingeleitet von ERWIN ROTERMUND. München: Eidos 1964.
- SALLIER, CLAUDE: Discours sur l'origine et sur le caractere de la parodie. In: Histoire de L'Academie des Inscription 7 (1733), 398-410.
- SCHLESINGER, ALFRED: Indications of Parody in Aristophanes. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 67 (1936), 296-314.
- SCHMIDT, KARLERNST: Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos. Halle: Niemeyer 1953.
- SCHMIDT, PETER L.: Culex. In: CANCIK, HUBERT/SCHNEIDER, HELMUTH (Hg): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Cl-Epi, Bd. 3. Altertum. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, 228.
- SCHRÖTER, ROBERT: Horazens Satire I,7 und die antike Eposparodie. In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 1 (1967), 8-23.
- SEIDEL, ROBERT: ‚Parodie‘ in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung. In: GUTHMÜLLER, BODO (Hg): Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen, Band 27. Wiesbaden: Harrasowitz 2003. 112-134.
- SPEYER, WOLFGANG: Die literarische Fälschung im heidnischen und christlichen Altertum. München: Beck 1971.
- VON STACKELBERG, JÜRGEN: Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Suppelement, Parodie. Frankfurt: Athenäum 1972.
- STEUDEL, MARION: Die Literaturparodie in Ovids *Ars Amatoria*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1992, (=Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 25).
- STRIEDTER, JURIJ (Hg): Texte der russischen Formalisten. Band 1. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von JURIJ STRIEDTER. München: Fink 1969, (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6), 301-371.

VERWEYEN, THEODOR / WITTING, GUNTHER: Die Parodie in der Deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

VERWEYEN, THEODOR/ WITTING, GUNTHER: Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen. Paderborn: mentis 2010.

VÖLKL, FRIEDRICH: Spiel und Parodie in drei kleinen Gedichten. (Interpretation von Catull C.4, Catalepton 10 und COPA). Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1968.

WIEGAND, JULIUS: Komisches Epos. In: KOHLSCHMIDT, WERNER / MOHR, WOLFGANG (Hg): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von PAUL MERKER und WOLFGANG STAMMLER. 2. Auflage. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von KLAUS KANZOG sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Band 1: A-K. Berlin/New York: deGruyter 2001.

VOLLMER, FRIEDRICH: P. Virgilio Maronis iuvenalis ludi libellus. Vorgetragen am 5. Dezember 1908. München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1908, (=Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 11).

WÖLKE, HANSJÖRG: Untersuchungen zur Batrachomyomachie. Meisenheim am Glan: Hain 1978.

WÜNSCH, FRANK: Die Parodie. Zu Definition und Typologie. Hamburg: Kovač 1999, (=Schriftenreihe Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft 39).

ZOGG, FABIAN: "ut Homerus, sic Vergilius": Zur Vergil-Zuschreibung der im 1. Jh. n. Chr. bezeugten Gedichte aus der "Appendix Vergiliana". In: Museum Helveticum 72,2 (2015), 207-219.

### **Nicht zugänglich:**

STACHON, MARKUS: Tractavi monumentum aere perennius. Untersuchungen zu vergilischen und ovidischen Pseudepigraphen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2014, (=Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 97).

### **Noch nicht erschienen:**

STACHON, MARKUS: Von einer Mücke, die kein Caesar sein will: Das Culex-Monument, Grabgärten und das Mausoleum Augusti. In: KLODT, CLAUDIA (Hg): Äcker der Armen, Paradiese der Reichen: Der Garten als Motiv in der antiken Literatur. Hildesheim (voraussichtlich 2018).

## 6. Abkürzungsverzeichnis

Aischyl. Sept.	Aischylos – <i>Septem Adversos Thebas</i> (Sieben gegen Theben)
Anth. Gr.	<i>Anthologia Graeca</i>
Aristot. poet.	Aristoteles – <i>Poetik</i>
Athen. deipn.	Athenaios – <i>Deipnosophistae</i>
Batr.	<i>Batrachomyomachia</i> (Froschmäusekrieg)
Catull.	Catull – <i>Carmina</i>
Cic. fam.	Cicero – <i>Epistulae ad familiares</i>
Cul.	<i>Culex</i> (Die Mücke)
Don. vit. Verg.	Donat – <i>Vitae Vergilianae</i>
Erasm. laus.	Erasmus von Rotterdam – <i>laus stultitiae</i>
Hom. Il.	Homer – <i>Ilias</i>
Hor. serm.	Horaz - <i>Sermones</i>
Liv.	Livius – <i>ab urbe condita</i>
Ov. am.	Ovid - <i>Amores</i>
Ov. met.	Ovid – <i>Metamorphoses</i>
Ov. trist.	Ovid – <i>Tristia</i>
Pind. O.	Pindar – <i>Olympia</i> (Olympische Oden)
Plin. nat.	Plinius der Ältere – <i>Naturalis Historia</i>
Prop.	Propertius – <i>Elegien</i>
Quint. inst.	Quintilian – <i>Institutio Oratoria</i>
Stat. silv.	Statius – <i>Silvae</i>
Theokr. eid.	Theokrit - <i>Eidyllia</i>
Tib.	Tibull - <i>Elegien</i>
Verg. Aen.	Vergil – <i>Aeneis</i>

Verg. ecl.

Vergil – *Eclogae* (*Bukolika*)

Verg. georg.

Vergil – *Georgica*

Zenob.

Zenobios

## Zusammenfassung

Der zumindest seit SCALIGER andauernden Diskussion über die Autorschaft Vergils ist es wohl zu verdanken, dass der *Culex*, jenes über 400 Hexameter-Verse zählende Stück Dichtkunst, lange Zeit nur insofern gedeutet wurde, wie es eines Beweises oder einer Widerlegung eben jener Zuschreibung an den Dichter aus Mantua genügte. Fragen der Gattung, der Schreibhaltung oder des Zwecks blieben dagegen weitgehend unbeachtet. Ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts setzt eine Erforschung des Werkes nach parodistischen Interpretationsansätzen ein, die bis heute anhält und als Muster für den Umgang mit dem Gegenstand „Parodie“ in der Klassischen Philologie herangezogen werden kann.

Neben einem historischen Abriss der parodistischen *Culex*-Forschung soll die Arbeit vor allem einen Weg bieten, die oft versprengten Ideen und Theorien nach Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zu verknüpfen, um eine zufriedenstellende Gesamtinterpretation der Dichtung zu ermöglichen und vermeintliche Unzulänglichkeiten des Dichters, der sich hinter der Maske Vergils verbirgt, zu erklären. Dabei werden vor allem Interpretationsansätze von DAVID ROSS und WOLFRAM AX in Verbindung mit mehreren modernen Parodie-Theorien herangezogen, um die oft vermutete parodistische Schreibhaltung des *Culex*-Autors zu beweisen.