Farbe und Licht in den Satiren des Persius

Autor(en): **Marti, Heinrich**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **32 (1975)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25764

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Farbe und Licht in den Satiren des Persius

Von Heinrich Marti, Küsnacht

Schon in der Antike galt das Verständnis des Persius als schwierig[1], und bald nach dem Tode des Dichters begann die Beschäftigung mit dem rätselhaften, faszinierenden Nachlass[2]. Man wusste, dass das Werk in langsamer, sorgfältiger Arbeit entstanden war[3] und deswegen dem Verfasser trotz seiner Kürze mehr Ruhm einbrachte als manchem, der umfangreichere Arbeiten hinterlassen hatte[4]. Auch in der Neuzeit fehlte es keineswegs an scharfsinnigen Kommentatoren, welche die Sprache des früh verstorbenen Genies der Nero-Zeit zu entschlüsseln versuchten[5]. Ein eigentlicher Durchbruch zu einer werkgetreuen ästhetischen Würdigung gelang allerdings erst im Zweiten Weltkrieg[6]; vielleicht war dies erst möglich, nachdem in der modernen Literatur ähnliche Tendenzen sprachlicher Gestaltung unser Ohr geschärft hatten[7]. Seither häuften sich die Arbeiten über den Stil dieses Dichters: die Metaphorik behandelte Kenneth J. Reckford[8], die Imitationstechnik Dietrich Henss[9]; einzelne Satiren wurden neu interpretiert, besonders die erste von Adriano Pennacini[10] und vor allem Dietmar Korzeniewski[11]. Es zeigte sich, dass Persius ein Meister des Doppeldeutigen und Vielschichtigen ist: *iunctura callidus acri* (5, 14). Das traditionel-

1 Man stellte ihn bekanntlich neben den dunkeln Lykophron (Lyd. *Mag.* 1, 41).
2 Dies beweisen die im Kern sehr alten Scholien.
3 *scriptitavit et raro et tarde* (*Vita Persi* Z. 41 der OCT-Ausgabe von Clausen).
4 Quint. *Inst.* 10, 1, 94; Mart. 4, 29, 7.
5 Isaac Casaubonus (Paris 1605); Otto Jahn (Leipzig 1843); François Villeneuve, *Essai sur Perse* (Thèse Paris 1918).
6 Wolfgang Kugler, *Des Persius Wille zu sprachlicher Gestaltung in seiner Wirkung auf Ausdruck und Komposition* (Diss. Berlin 1940). – Otto Seel (Zweisprachige Tusculum-Ausgabe, München 1950, 123) prägte das Wort von der «Verhexung» der Sprache durch Persius. – Die einzige Persius-Monographie unserer Zeit stellt einen Spezialfall dar: Enzo V. Marmorale, *Persio*² (Biblioteca di Cultura 18, Firenze 1956). Der Verfasser weist mehrfach darauf hin, dass bei Persius Philosophie zu Dichtung, Dogmen zu Bildern werden – aber wie dies im einzelnen geschieht, wird selten gezeigt.
7 Seel erwähnt einmal Kafka und Rilke (es könnten noch andere Namen – etwa französische! – angeführt werden).
8 *Studies in Persius*, Hermes 90 (1962) 476–504.
9 *Die Imitationstechnik des Persius*, Philologus 99 (1955) 277–294 (Auszüge aus einer ungedruckten Diss. Marburg 1951), aufgenommen in die Sammlung *Die römische Satire*, Wege der Forschung Bd. 238, hg. von D. Korzeniewski (Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt 1970) 365–383. Zutreffender sollte man von 'Variationstechnik' sprechen.
10 *I procedimenti stilistici nella I satira di Persio*, Atti della Accademia delle Scienze di Torino, II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche 104 (1970) 417–487.
11 *Die erste Satire des Persius*, Originalbeitrag 1968 im oben (Anm. 9) erwähnten WdF-Band 238, 384–438.

le Wortmaterial soll in ungewöhnlicher Junktur neue Schärfe erhalten, sei es dass die abgestandenen Metaphern zu ursprünglicher Kraft zurückfinden[12], sei es dass unter harmloser Oberfläche ein – hie und da obszöner – Beiklang hörbar wird (man vergleiche etwa Hugo Blümners glättende Übersetzung der 1. Satire[13] mit der Deutung Korzeniewskis[14]!).

Die Forschung eröffnete uns das Verständnis für einen wesentlichen Faktor der persianischen Kunst: für das ambivalente Zusammenspiel von moralischem Anliegen und dichterischer Absicht. Der Prediger Persius spricht fast nur in Bildern[15], aber alle seine Bilder und Szenen haben einen lehrhaften Gehalt: nur auf diesem Hintergrund finden sie ihre Einheit, ohne ihn würde das Mosaik in einzelne Teilchen zerfallen[16]. Die Lehre, die sich der Dichter zu verkünden entschlossen hat, ist keineswegs originell; wenn man sich jedoch bis heute seiner Faszination kaum entziehen kann, so dank den formalen Qualitäten, d.h. dank der Fähigkeit des Persius, die banale Lehre in einer Form darzubieten, die immer wieder von einer neuen Seite her zu fesseln vermag. Knoche (a. O. 81) weist zu Recht hin auf das für Persius grundlegende «Bildungserlebnis» mit der stoischen Philosophie, spricht dann aber vom «lebens- und weltabgewandten Charakter» des Autors «sowie von seinem Mangel an plastischer Kraft, die sich in der Gestaltung des Konkreten und Besonderen bewähren könnte»; der Dichter sei «Doktrinär, selten Beobachter». Eine solche Kritik ist richtig, wenn sie die Gestalten des Persius an den plastischen Formen eines Bildhauers misst. Dieser Massstab wird aber der besonderen Sicht des Dichters nicht gerecht: vergleicht man ihn etwa mit einem Maler oder gar einem Photographen, dann lässt sich besser verstehen, weshalb der Dichter mit seinem schmalen Gedichtbändchen immer wieder so grosse Wirkung erzielt hat. Gerade mit Licht-Effekten und vielfach schillernden Farbtönen erreicht der Dichter-Maler seinen Zweck – denn die sprachlichen Mittel, die er hier einzusetzen hat, sind hervorragend geeignet, den gewünschten Doppelsinn zu erzeugen.

Jeder Persius-Leser spürt, dass in diesen Satiren Farbbezeichnungen häufiger vorkommen als in andern Werken[17]. Die umfangreiche Palette bevorzugt

12 Kugler (oben Anm. 6). – Ein Beispiel unten Anm. 49.

13 *Satura, Ausgewählte Satiren des Horaz, Persius und Juvenal* (1897) bei Otto Weinreich, *Römische Satiren* (Zürich 1949) 166–176.

14 S. oben Anm. 11.

15 Dogmatisches Abschweifen ist selten: z. B. 3, 66–72. Hiezu lesenswert die Interpretation von Marmorale (oben Anm. 6) 27 («... l'interesse è costantemente portato al concreto») und 265.

16 Über Mängel der Komposition äussern sich G. L. Hendrickson, CPh 23 (1928) (sic!) 332–342 und Ulrich Knoche, *Die römische Satire*[3] (Göttingen 1971) 82f. – Zur Bedeutung der Metapher s. Reckford (oben Anm. 8) 483.

17 Statistiken sind kaum notwendig: auf 664 Verse finden sich 50 Adjektive, Substantive oder Verben, die explizit eine Farbe bezeichnen. Zum Vergleich: bei Hor. *Serm.* 1, 1–5 und 7 (679 V.) sind es 14, bei Lucan. 1 (690 V.) 19 (dazu aber viele indirekte Farb- und Lichteffekte!), bei Iuv. 6 (661 V.) 25.

Farben, die von der Tradition her mit festen symbolischen Gehalten verknüpft sind[18]:

albus: Kultische Reinheit[19] (2, 40; vgl. 1, 16), oder äquivalent zu *pallidus* (3, 98. 115; vgl. Hor. Epod. 7, 15)

aureus: Göttlichkeit (2, 58[19a]; vgl. 4, 44) und Pracht des Tyrannenpalastes (3, 40: neben Purpur[19b])

caeruleus: Weite des Meeres (im spöttischen Zitat 1, 94[20] und an der pathetischen Stelle 6, 33)

candidus: Glänzende Schönheit eines Mädchens (3, 110; vgl. 4, 20)

canus: Zeichen des Alters (1, 9. 83; 5, 65)

hyacinthinus: Verweichlichung (die *hyacinthina laena* des rezitierenden Dichterlings in 1, 32)[21]

niger[22]: Unheil (3, 13 trägt die Schwärze der Tinte zur Gemütserregung bei; vgl. 4, 13; 5, 185)

pallidus[23]: Körperliche Schwäche als Folge von Krankheit (3, 94–96; 5, 15)[24],

18 Neben Jacques André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Etudes et Commentaires 7, Paris 1949) ist das Buch des um die Satire sehr verdienten Zürcher Ordinarius Hugo Blümner, *Die Farbenbezeichnungen bei den römischen Dichtern* (Berliner Studien für class. Philologie und Archaeologie 13, Berlin 1892) unentbehrlich geblieben.

19 So Korzeniewski a. O. 390. Bedenken gegen eine solche Deutung: Thes. l. L. I 1488, 37; vgl. Karl Mayer, *Die Bedeutung der weissen Farbe im Kultus der Griechen und Römer* (Diss. Freiburg i. Br. 1927) 41 und – sogar für den christlichen Bereich – W. Michaelis, *Theologisches Wörterbuch zum NT* (Kittel) IV 1, 256. Schon der Scholiast (zu Pers. 2, 40) ist unsicher: *festiva aut ... pura et vitiis carens*. Eine vorsichtige Formulierung findet sich bei Hans Dieter Betz, *Lukian von Samosata und das Neue Testament*, TU 76 (V 21) (1961) 133: Weiss ist «die den Göttern angenehme und dem Gottesdienst angemessene» Farbe.

19a Zur «echt römischen Definition» des Goldes bei Pers. 2, 52–58 vgl. Patrik Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik*: Griechenland und Rom (Stockholm 1960) 154f.; über Heroisierung durch Haarvergoldungen: 160ff.

19b Vgl. Karl Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern 1962) 22: «Rot und Gelb, das heisst Gold, wie immer in der römischen Malerei, (sind) die Farben königlicher Würde»; vgl. 34 und 65 (Gelb die Lieblingsfarbe des Vierten Stils).

20 Blau «hat dem Empfinden neronischer Zeit besonders entsprochen» (Schefold a. O. 108).

21 Der Scholiast (*locupletem quempiam vult intelligi*) geht diesmal in die Irre: vgl. Korzeniewski a. O. 398, mit Hinweis auf Sen. *Epist.* 114, 21 (*lacernae coloris improbi*). Blümner übersetzt: «das violette Mäntelchen», Seel: «der Hyazinthentalar». – Die Purpur-*laena* des Aeneas zeigt an, dass der Trojaner nun dem Zauber des tyrischen Luxus verfällt: Verg. *Aen.* 4, 262.

22 *ater* ist bei Pers. gemieden: vgl. André (oben Anm. 18) 387.

23 Zusammen mit *pallor, pallere* geradezu ein Lieblingswort des Persius: 12 Belege; dazu die Neubildung *impallescere* 5, 62, welche später Stat., Porph. und Sidon. wieder aufgreifen.

24 Auch *luteus* 3, 95. – Vgl. Tac. *Ann.* 15, 64, 2.

von Bücherfleiss (prol. 4; 1, 124; 3, 85; 5, 62)[25] oder von Angst (5, 80. 184[26])

purpureus und *ruber*: Tyrannenmacht (3, 41 bzw. 5, 169)

viridis: Der Ton auf der Töpferscheibe – *und* der unerzogene Sprössling, der noch geformt werden muss (3, 22).

An der vorstehenden Liste mag auffallen, dass sich gewisse Farben oft wiederholen, andere aber, auch die feineren Nuancierungen, fehlen. 'Beobachtung' scheint in der Tat nicht das primäre zu sein: die Farben sind eher Hinweise, an denen sich der Leser orientieren kann – Signale, die erlauben, Erscheinungen hintergründig zu ordnen. Trotzdem ergibt sich der Eindruck höchster Buntheit, besonders auch dann, wenn die vielen Wörter mitbeachtet werden, welche indirekt ebenfalls Farb- oder Lichteffekte bewirken: z. B. *refulserit* (prol. 12: Geld und Hoffnung erglänzen zugleich), *turbida Roma* (1, 5)[27], *rubrica* (1, 66 und – in anderem Sinn – 5, 90), *murice* (2, 65), *candelae* (3, 103), *summa ... pelle decorus* (4, 14[28]: nach Hor. Epist. 1, 16, 45); *illa prius creta, mox haec carbone notasti* (5, 108: nach Hor. Serm. 2, 3, 246).

Vergleicht man solche Persius-Stellen mit ihren Vorbildern, soweit wir sie direkt kennen oder aus den Parallelen erschliessen können, glauben wir hie und da feststellen zu können, dass der neronische Dichter das Farbwort bevorzugt hat: die Richtschnur des Maurers heisst normalerweise *linea*, Persius verwendet *rubrica* (1, 66)[29]; in 2, 25 ist *sulpure discutitur* nur ein Äquivalent für *fulmine discutitur*[30]; die glänzende Galle, die Persius 3, 8 von Horaz (Serm. 2, 3, 141) übernommen hat, wird als 'grün-schimmernd' (*vitrea*) empfunden[31], womit die Vorlage in moralischer Richtung übersteigert wird[32]; in 5, 19, wo seit der Antike zwei Textvarianten in Konkurrenz stehen (*pullatis*/*bullatis*), steht der Bezug auf Horaz[33] fest, so dass auch das Motiv des Theater- bzw. Trauerspiels für den

25 Vgl. die Studentenanekdote Plin. *Nat.* 20, 159f. – Zu prol. 4 vgl. Schol. Pers. z. St. (*ideo quod poetae palleant scribendi lassitudine*) und Villeneuve (oben Anm. 5) 369. – 1, 124 ordnen hier ein: Jahn, Conington-Nettleship und Scivoletto z. St., sowie N. Rudd, CR 20 (1970) 282; andere Interpretationen bei Van Wageningen z. St. und Villeneuve a. O. 404 («qui pâlis de colère avec ...»: kaum richtig). – 3, 85 vergleicht schon Casaubonus mit Sen. *Epist.* 48, 7.

26 Iuvenals Verständnis dieser Stelle ergibt sich aus 14, 96: *metuentem sabbata.*

27 Primär 'mass-ig, unruhig' (Jahn, Blümner, Seel; vgl. *turba* Hor. *Serm.* 1, 10, 73), sekundär aber auch 'trüb' (vgl. Schol.: *ab aqua translatio*).

28 Gute Interpretation bei Reckford a. O. 485; vgl. unten Anm. 51.

29 Villeneuve a. O. 390: «Perse a cherché, une fois de plus, le mot qui peint».

30 Vielleicht angeregt durch Verg. *Aen.* 2, 698; vgl. *Lucan.* 7, 160 (verglichen bei Villeneuve a. O. 410).

31 Schol.: *i.e. viridis.*

32 Schol.: *ira enim virides et pallidos facit homines.*

33 *Epist.* 1, 19, 41f.; *nugis* und *dare* bzw. *addere pondus* sind die Leitwörter.

Persiustext als gesichert gelten kann[34], demnach hat der spätere Dichter die Tragödien-Atmosphäre mit dem Farbwort *pullatus*, 'in dunkle (Trauer-)Kleider gehüllt', ausgemalt; 5, 52 ist Gratt. 154 nachgebildet[35], aber *rerum discolor usus* selbständig ergänzt; der Frauen-Schuh als Terror-Instrument ist in der antiken Literatur mehrfach anzutreffen[36], aber nur bei Persius ist er rot (*ruber*: 5, 169); 5, 182, wo Fische in eine zu kleine Schale (*catinum*) gezwängt werden, ist wiederum Horaz variiert[37], wobei Persius das Adjektiv *rubrum* dazusetzt[38] – diese ganze Passage ist voller Licht- und Farbeffekte (*nebulam vomuere lucernae*, 181; *alba fidelia*, 183[39]; *sabbata palles*, 184; *nigri lemures*, 185). Solche Interpretationen setzen aber in der Regel voraus, dass die gesamte Motiv-Tradition bekannt ist – was leider nicht der Fall sein kann[40].

Festeren Boden haben wir unter den Füssen, wenn wir die Arbeitsweise des Dichters an einem Textstück verfolgen; die ersten Szenen der 3. Satire sind hiezu gut geeignet: Gleich zu Beginn (V. 1f.) dringt das Tageslicht (*clarum mane*) durch die schmalen Ritzen der Fensterläden und lässt das Belichtete grösser erscheinen (*extendit lumine*), während der Schatten des Stabes der Sonnenuhr schon die fünfte Stunde anzeigt (4). Das grelle Licht verrät den im Dunkeln schlafenden Faulpelz (die Erleuchtung durch die stoische *sapientia* kündigt sich an). Ein *comes* weckt den Schläfer mit dem Hinweis auf die Sonnenhitze (5f.), welche schon das Kleinvieh unter die schattige Ulme[41] treibt. Sofort schwillt dem Faulpelz vor Zorn die grüne Galle (8)[42]. Widerwillig nimmt er das Pergamentblatt zur Hand, das der Dichter als 'zweifarbig' (*bicolor*, 10)[42a] schildert.

34 Vgl. Henss (oben Anm. 9) WdF 238, 376 – mit richtigem Hinweis auf 5, 3. – Aufschlussreich für römische Farbtradition: Cic. *Vatin.* 30.

35 So Marmorale a. O. 288[5].

36 Men. fragm. 1062 K. (907 K.-Th.); Ter. *Eun.* 1028; Turpil. *Com.* 32 und 147 Rychl.; Prop. 2, 28, 40; Iuv. 6, 612. Bei Lukian (*Göttergespräche* 13, 2) ist die Sandale der Omphale golden; das Kleid ist purpurn – Symbol ihrer Tyrannei (RE Suppl.-Bd. 3, Sp. 975). – Die Bildersprache der berühmten Partie, in welcher entsprechende Szenen von Horaz, Terenz und Menander abgewandelt sind, ist derart typisch persianisch – der an den Nägeln kauende Jüngling (vgl. 1, 106), die verlöschende Fackel (vgl. 5, 181)! –, dass ich den direkten Menander-Einfluss nicht hoch einschätzen möchte. – In Vers 171–174 verdient die Interpunktion von Scivoletto den Vorzug gegenüber derjenigen von Clausen.

37 *Serm.* 2, 4, 77: dazu Villeneuve a. O. 486 und Henss a. O. 372.

38 Vgl. Iuv. 6, 343: *nigrumque catinum.*

39 Die Seltenheit einer derartigen Bezeichnung (vgl. Blümner, *Farbenbezeichnungen* 16) brachte die Kommentatoren in Verlegenheit: Schol. Pers., Villeneuve a. O. 486, Scivoletto.

40 Man denke etwa an Lucilius und seinen kaum fassbaren Einfluss auf Persius (vgl. *Vita Persi*, Annex, Z. 51)! – Eine weitere illustrative Szene wäre 5, 30–34.

41 Vergils Buche (*Ecl.* 1, 1) ist bei Persius zu einer Ulme geworden: vgl. Henss a. O. WdF 238, 378.

42 S. oben S. 102.

42a Sinnvoller wäre wohl die Übersetzung 'gefleckt', nach Verg. *Aen.* 5, 566, jedenfalls muss ein Anlass zu Ärger vorhanden sein.

Das Schreibrohr in der Hand, beklagt sich der zum Studium Verurteilte über den dicken Tintentropfen, der drohend herabhängt (12); wird die schwarze (*nigra*) Unglückstinte mit Wasser verdünnt, verblasst sie (*vanescit*, 13) und verursacht neues Klagen (*querimur ... querimur*, 12/14): besser würde ein solcher 'Studiosus' nach Kinderbrei schnappen und Ammenlieder summen (17f.)! Grün-frischer Ton (*viridi*, 22)[43] muss auf der Töpferscheibe geformt werden, und so wird es auch noch dem Schüler ergehen. Selbstzufriedenheit wegen des väterlichen Erbes genügt nicht: seine Sinnbilder sind der Getreidevorrat, das glänzend polierte (*purum*, 25)[44] Salzfass und die ruhige Schüssel auf dem häuslichen Herd. Auch der Stolz über etruskische Herkunft und gute Beziehungen – symbolisiert durch Stammbaum und Trabea[45] – ist ein Zeichen dafür, dass man noch den Äusserlichkeiten verhaftet bleibt (28f.). Aber es wäre beschämend, die Bedeutungslosigkeit eines verfetteten Natta nicht überwinden zu können (31–34).

Die Szenerie wechselt (35). Der Dichter zeichnet nun unvermittelt das Bild des verfehlten, einsamen Daseins der sizilischen Tyrannen[46]: das schreckliche Dröhnen des ehernen Stiers und das am dünnen Faden schwebende Schwert. Die vergoldete Decke (*auratis ... laquearibus*, 40) und die in Purpur gehüllten Nacken (*purpureas ... cervices*, 41)[47] spiegeln die luxuriöse Atmosphäre. Der unglückliche Despot spürt, dass er dem Abgrund zutreibt, und erbleicht (*palleat*, 43) in seinem Innern (*intus*, 42)[48].

Weitere Bilder schliessen sich an. Die 'Kamera' des Dichters wählt immer wieder neue Einstellungen und veranschaulicht uns blitzartig, wie verfehlt die Mehrzahl der Menschen lebt, die nicht auf die Botschaft der Weisheit hören will. Schon die Zusammenfassung der ersten Szenen hat gezeigt, wie sehr Persius mit Farb- und Lichteffekten arbeitet. Meistens ist spürbar, dass sich der Dichter mehr von der Überlegung als vom Gefühl leiten lässt: wenn der Tyrann 'innerlich erbleicht' (3, 42f.), so wirkt dies zwar konstruiert, aber doch lebendiger, als wenn *timere* oder ein ähnliches Allerweltswort eingesetzt wäre. Die fahle Haut-

43 S. oben S. 102.

44 Villeneuve a. O. 425f. verweist auf Hor. *Carm.* 2, 16, 14 *splendet* (!) *in mensa ... salinum* und auf *Serm.* 1, 3, 14.

45 Der Scholiast denkt sofort an die Farben: *togae species ex purpura et cocco.*

46 Diese Szene hat Augustin beeindruckt: *Mag.* 9, 28 (PL 32, 1211; CSEL 77, 38). – Marmorale a. O. 260–262 verzeichnet zahlreiche Parallelstellen aus Euripides (fragm. 841 N.²), den beiden Seneca und Ps.-Quintilian: «in Persio tutto contribuisce all'elevatezza dell'immagine».

47 Nach Hor. *Carm.* 1, 35, 12 *purpurei ... tyranni* und 3, 1, 17f. *ensis ... super impia cervice pendet.* Vgl. Conington-Nettleship z. St. – Man beachte den raffinierten Bau von V. 40 *auratis* (a) *pendens* (b) *laquearibus* (a) *ensis* (b): Parallelität (abab), d. h. Gleichgewicht, neben Sperrung (a zu a, b zu b), d. h. Spannung.

48 Conington-Nettleship z. St. weisen auf Iuv. 1, 166f. hin. Housmans Konjektur *ulcus* hat wenig Anklang gefunden. Die Junktur *intus* / *palleat* geht bis zum Äussersten, was Sprache und Vers hergeben.

farbe des Einsamen steht im Gegensatz zu den Purpurkleidern der Hofgesellschaft und den Vergoldungen der Palastdecke[49]: Subjekt des aktiven Verbums *palleat* ist ein Mensch, während *auratis* und *purpureas* auf Sachen bezogen sind. Zwar entstammen die Farben teilweise der literarischen Tradition[50], aber Persius setzt sie souverän für seine eigenen Zwecke ein.

Dem Dichter gelingt es, unvergessliche Impressionen zu gestalten: das Licht, das ins Zimmer dringt (1); der Nervenkrieg um die allzu schwarzen oder allzu blassen Tintentropfen (2); der grüne Ton auf der Scheibe (3); das blitzblanke Silbergerät (4); der blasse Mensch zwischen Gold und Purpur des Palastes (5). Der moralische Tiefsinn ist stets mit ausgedrückt: die Helle der Erkenntnis, welche das Dunkel des dumpfen Nicht-Wissens zu durchdringen beginnt (1); das oberflächliche Ausweichen auf Äusserlichkeiten (2); der unreife Mensch im Stadium der Formung (3); die Ausrede bürgerlicher Behaglichkeit (4); die Gewissensnot mitten im Luxus (5). Kaum ein Pinselstrich ohne moralische Absicht. Trotzdem erschöpfen sich diese Bilder nicht in ihrem intellektuellen Gehalt: das Auge des Satirikers durchdringt zwar die Oberfläche der Welt[51], aber diese Oberfläche ist sinnlich empfunden und effektvoll dargestellt: Licht wechselt mit Schatten (3, 1–6), die Farben jagen sich (13. 40–43), und Wiederholungen werden sorgsam vermieden (*vitrea*, 8, aber *viridi*, 22; *purum*, 25 / *auratis*, 40; *trabeate*, 29 / *purpureas*, 41). Der 'Maler' wählt aus seiner Palette möglichst stechende Farbtöne aus: die Galle ist bei Plautus schwarz (*atra*: Amph. 727)[52], hier ist sie grünlich-glänzend; die Tinte ist entweder ärgerlich schwarz (*nigra*, 13) oder allzu blass; der frische Lehm, der grünlich aussehen kann, bekommt nun eine vorwurfsvoll beissende Färbung; das makellos reine Salzfass verrät die sorgsame Hand des aufs Äussere bedachten Hausherrn; von der vielfältigen Farbenpracht des Hofes sind diejenigen Elemente hervorgehoben, welche den betörenden Glanz am besten zum Ausdruck bringen.

Ein Satirendichter braucht das Auge eines Karikaturisten, der die charakteristische Form nachvollziehen kann[53]. Persius ist mehr Maler als Zeichner: sein Auge achtet auf den charakteristischen Farbton, greift ihn heraus und setzt ihn auffallend, mit Sinn für Kontrast und Abwechslung, in sein Gemälde einer oberflächlichen Welt ein.

Nachwort: Der Jubilar hat am 16. Februar 1974 die Ansprache zur Eröffnung der Zürcher Pompeji-Ausstellung gehalten (abgedruckt in der Kulturellen Beilage des «Landboten» vom 22. 2. 1974). Wir begegnen hier wie dort

49 *pallere* ist hier nicht einfach abgeblasst zu '*timere*' (Van Wageningen z. St.), sondern Persius verleiht dem abgegriffenen Wort durch die antithetische Stellung wiederum seine alte Kraft. Vgl. auch 5, 184/182f.: *palles* gegenüber *rubrum* und *alba*.

50 Vgl. oben Anm. 47 zu *purpureas*; 'Gold' auch in Ciceros Fassung der Szene (*Tusc.* 5, 61).

51 Vgl. für diesen Gesichtspunkt bei Persius selbst: 3, 30; 4, 14; 4, 44; 5, 116.

52 Dies ist die traditionelle Farbe: s. André (oben Anm. 18) 354.

53 Etwa Seneca in seiner Zeichnung des hinkenden, zitternden, kränkelnden Claudius.

derselben Welt von Licht und Farbe, oft eingeordnet in einen architektonischen Rahmen. Man könnte Persius mit zeitgenössischen Wandbildern illustrieren: die schattige Ulme; der scharf beobachtete Fisch-Schwanz; der weiss gekleidete, kindlich-naive Adorant; Lehrer und Schüler; das Schreibgerät; das Stilleben – aus augusteischer bzw. hellenistischer Tradition heraus gestaltet. Es wäre verlockend, den Brückenschlag von der Malerei zur Dichtung zu versuchen – doch sei dies nun Berufeneren überlassen!