

Musisch-poetische Quellen-Kunde: Kulturgeschichtliche Gedanken zu den *carmina epigraphica* in Vitruvs *De architectura*

Musical and Poetic Source Studies: Cultural and Historical Considerations about the *Carmina* *Epigraphica* in Vitruvius' *De architectura*

Peter Kruschwitz*

Zusammenfassung: Dieser Aufsatz diskutiert in der Zusammenschau die in Vitruvs *De architectura* vorgestellten Versinschriften, auch im Hinblick auf Vitruvs grundsätzlichen Umgang mit Inschriften. Es wird die These aufgestellt, dass Vitruv ein klares Verständnis davon hatte, wie Inschrift, Monument und Raum miteinander interagieren (und zu definieren sind). Die Versform, insbesondere im Kontext gehobener gesellschaftlicher Schichten, dient dabei, ebenso wie andere Formen kreativer Kunst, sowohl zur Dekoration als auch zur Bildung, während Prosa-Übersetzungen eher für die breitere Leserschaft bereitgestellt werden.

Summary: This paper provides a synoptic discussion of the verse inscriptions that are mentioned in Vitruvius' *De architectura* as well as some additional notes on Vitruvius' use of inscriptions more generally. The author argues that Vitruvius demonstrates a clear understanding of epigraphic space-monument-text interactions (and definitions) in which verse, especially in its upper-class uses, like other forms of the creative arts, serves a decorative as well as an educational function, whereas contrasting prose translations are provided for a more general audience.

* Universität Wien, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik. Dieses Projekt wurde vom European Research Council (ERC) im Rahmen des Forschungsrahmenprogramms Horizon 2020 der Europäischen Union gefördert (Grant Agreement Nr. 832874 - MAPPOLA).

Schlüsselwörter: *Vitruv, Carmina epigraphica, Raum, Monument und Zeit*

Keywords: *Vitruvius, Carmina epigraphica, Interactions of space, monument, and text*

1. Seltsame Quellen

Vitruv, der römische Fachschriftsteller und Architekt des 1. Jahrhunderts v. Chr.¹, ist als Autorität in Sachen Dichtung und Epigraphik, sowohl für sich genommen als auch in Kombination, bislang nicht prominent ins Blickfeld der Forschung geraten². In der literaturhistorischen Auswertung seines Werkes werden in der Regel allenfalls seine Anmerkungen zur Gestaltung antiker Theaterbauten sowie — damit im Zusammenhang — zur Aufführungspraxis antiker Dramen wahrgenommen³. Hinzu kommen dann mitunter noch Notizen zu Vitruvs Bildungsideal, welches durch häufige Verweise auf literarische Vorbilder und Quellenautoren zu umreißen ist⁴. Vitruv führt seine Quellen dabei jedoch in der Regel, soweit dies für uns ersichtlich ist, nicht (extensiv) im wörtlichen Zitat an.

Im achten Buch seines Werkes *De architectura* macht Vitruv von seiner üblichen Verfahrensweise eine mehr als erstaunliche Ausnahme⁵. Das achte Buch ist grundsätzlich dem Thema ‘Wasser’ gewidmet, welches mannigfache Herausforderungen an den Baumeister und Ingenieur stellt⁶. Hier behandelt Vitruv unter anderem natürliche Quellen und die Spezifika und Besonderheiten solchermaßen zu Tage tretenden Wassers. Und just in diesem Kontext sprudelt es gewissermaßen auch aus Vitruv selbst hervor⁷:

Sunt autem etiam fontes uti uino mixti, quemadmodum est unus Paphlagoniae, ex quo eam sine uino potantes fiunt temulenti. Aequiculis autem in Italia et in Alpibus natione Medullorum est genus aquae, quam qui bibunt, efficiuntur turgidis gutturibus.

1. Eine nach wie vor gute Einführung zu Autor und Werk findet sich in BALDWIN 1990.

2. Zahlreiche hilfreiche Erwägungen zu diesem Thema finden sich jedoch in NICHOLS 2017a (insbes. im 1. Kapitel ‘Greek Knowledge in the Roman World’). Darüber hinaus enthält auch etwa der polemisierende Beitrag von BALDWIN 1989 so manch wertvolle Überlegung.

3. S. etwa TROIANI 1974-1975, dazu aus jüngerer Zeit ISLER 1989, SEAR 1990, 1 GROS 1994, TOSI 1997 und 2000, WINFELD-HANSEN 2001.

4. S. insbes. ROMANO 2013. Vgl. darüber hinaus auch etwa BROWN 1963 sowie KNELL 2008, S. 20-30.

5. Die Epigramme finden sich parallel auch in einem Codex Laurentianus (56, 1) zusammen mit einer Auswahl anderer Gedichte überliefert. Dort sind sie Sotion zugeschrieben; weiterführend dazu S. LANDI 1895 (wo die Texte als Nr. 24-26 auf S. 534-535 aufgeführt sind).

6. Speziell zum achten Buch S. jetzt KÖNIG 2016.

7. Alle Vitruvzitate erfolgen im Original sowie in der Übersetzung auf der Grundlage von C. FENSTERBUSCH (*Vitruv. Zehn Bücher über die Architektur. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen*, Darmstadt ⁵1991 [1. Auflage: 1964], zitiert nach dem unveränderten Nachdruck ⁷2013).

Arcadia uero ciuitas est non ignota Clitor, in cuius agris est spelunca profluens aqua, e qua qui biberint, fiunt abstemii. Ad eum autem fontem epigramma est in lapide inscriptum: haec sententiae uersibus graecis: eam non esse idoneam ad lauandum, sed etiam inimicam uitibus, quod apud eum fontem Melampus sacrificiis purgauisset rabiem Proeti filiarum restituissetque earum uirginum mentes in pristinam sanitatem. Epigramma autem est id, quod est subscriptum:

ἀγρότα, σὺν ποιμναις τὸ μεσημβρινὸν ἦν σε βαρύνῃ
δίψος ἀν' ἐσχατιάς Κλείτορος ἐρχόμενον,
τᾷς μὲν ἀπὸ κρήνες ἄρυσαι πόμα καὶ παρὰ νύμφαις
ὕδριάσιν στήσον πᾶν τὸ σὸν αἰπόλιον·
ἀλλὰ σὺ μῆτ' ἐπὶ λουτρὰ βάλης χροί, μὴ σε καὶ αὖρη
πη<νή>νη <τερπνῆς> ἐντὸς ἐόντα μέθης·
φεῦγε δὲ τὴν πηγὴν μεισάμπελον, ἔνθα Μελάμπους
λυσάμενος λύσσης Προϊτίδας ἀρτεμέας
πάντα καθαρμὸν ἔκοψεν ἀπόκρυφον <εὔτ' ἄρ' ἀπ' Ἄργους
οὔρεα τρηχεῖς ἤλυθεν Ἀρκαδίας>.

Item est in insula Cia fons e quo qui imprudentes biberint, fiunt insipientes, et ibi est epigramma insculptum ea sententia: iucundam eam esse potionem fontis eius, sed qui biberit, sax eos habiturum sensos. Sunt autem uersus hi:

ἡδεῖα ψυχροῦ πόματος λιβάς, ἦν ἀναβάλλει
<πηγή, ἀλλὰ νόφ> πέτρος ὁ τήνδε πίων.

Susis autem, in qua ciuitate est regnum Persarum, fonticulus est ex quo qui biberint amittunt dentes. Item in eo est scriptum epigramma quod significat hanc sententiam: egregiam esse aquam ad lauandum, sed ea si bibatur, excutere e redicibus dentes. Et huius epigrammatis sunt uersus Graece:

ὔδατα κρανάεντα βλέπεις, ξένε, τῶν ἄπο χερσὶν
λουτρὰ μὲν ἀνθρώποι<ς> ἀβλαβῆ ἔστιν ἔχειν>
ἦν δὲ λάβης κοίλου βοτανήδεος ἀγλαὸν ὕδωρ
<ἄκρα μόνον δολιχοῦ χεῖλος ἀψάμενος,>
αὐτῆμαρ πιστήρες ἐ<πὶ χθονὶ δαιτὸς ὀδόντες>
πίπτοθσιν, γενύων ὀρφανὰ θέντες ἔδη.

Sunt etiam nonnullis locis fontium proprietates, quae procreant qui ibi nascuntur egregiis uocibus ad cantandum, uti Tarso, Magnesia, aliis eiusmodi regionibus.

Es gibt aber auch Quellen, die wie mit Wein gemischt sind. Eine derartige Quelle gibt es in Paphlagonien: Leute, die aus ihr dieses Wasser ohne Beimischung von Wein

trinken, werden betrunken. In Aequiculae in Italien aber und in den Alpen im Gebiet der Meduller gibt es eine Art von Wasser, die bei denen, die das Wasser trinken, Kropfbildung hervorruft.

In Arkadien aber gibt es eine nicht unbekannte Gemeinde Klitor; in deren Gebiet sprudelt in einer Grotte Wasser hervor, durch dessen Genuß die Leute abstinert werden. An dieser Quelle aber ist in den Fels ein Epigramm eingehauen: dies der Inhalt in griechischen Versen: dies Wasser sei nicht zum Baden geeignet, sondern sei sogar den Reben feindlich, weil bei dieser Quelle Melampos unter Opfern die Töchter des Proitos von ihrem Wahnsinn gereingt und den Geist dieser Jungfrauen in den früheren, gesunden Zustand zurückversetzt habe. Das eingemeißelte Epigramm aber lautet folgendermaßen:

Landmann, wenn du mit deinen Herden an die Grenzen von Klitor kommst und es quält dich um Mittag der Durst, schöpfe aus der Quelle den Trank, und lasse bei den Quellnympen deine ganze Ziegenherde ruhen. Wirf aber nicht zum Bade Wasser auf deine Haut, damit dir nicht die kühle Luft schade, wenn du angenehm berauscht bist. Fliehe aber die den Weinstock hassende Quelle, bei der einstmals Melampos, als er aus Argos zu den Bergen des rauhen Arkadiens kam, die Töchter des Proitos von der schrecklichen Raserei lösend das Sühnopfer heimlich ganz eintauchte.

Ferner gibt es auf der Insel Chios eine Quelle, deren Wasser die, die unklugerweise daraus getrunken haben, unverständlich macht, und dort ist ein Epigramm folgenden Inhalts eingemeißelt: Angenehm sei der Trank aus dieser Quelle, aber wer daraus trinke, werde Sinne aus Stein haben. Die Verse aber lauten so:

Süß ist das Wasser des kühlen Tranks, das die Quelle emporsendet, aber wer davon getrunken hat, wird in seinem Verstand Stein.

In Susa aber, der Königsstadt Persiens, ist eine kleine Quelle, nach deren Genuß die Leute die Zähne verlieren. Auch an dieser Quelle ist ein Epigramm angeschrieben folgenden Inhalts: das Wasser sei hervorragend zum Waschen, aber wenn es getrunken werde, lockere es die Zähne an den Wurzeln. Die Verse des Epigramms lauten griechisch so:

Fremdling, du siehst aus dem Felsen quellendes Wasser, von dem die Menschen, ohne Schaden zu nehmen, Waschwasser für die Hände nehmen können. Wenn du aber das klare Wasser der blattrreichen Höhlung nimmst und es nur mit der Spitze der gespitzten Lippe berührst, dann fallen am gleichen Tage die Sägen des Mahls, die Zähne, zur Erde und machen die Sitze in den Kinnbacken leer.

Es gibt aber auch an einigen Stellen Quellen, die die Eigentümlichkeit haben, daß sie bei denen, die dort geboren werden, herrliche Singstimmen hervorrufen, z. B. in Tarsos, Magnesia und in anderen derartigen Gegenden (...).

(Vitr. 8, 20-24)

Diese in mehrfacher Hinsicht außergewöhnliche Passage gibt Anlass, drei Fragen detaillierter nachzugehen, um so eine Vorstellung von Wesen und Bedeutung von *carmina epigraphica*, also in Versform gehaltenen Inschriften, in Werk und Vorstellung Vitruvs zu erlangen: (i) In welchem Zusammenhang — und aus welchem Grund — führt Vitruv sonst noch Inschriften an, (ii) worin sieht Vitruv den Wert von Dichtung (und verwendet er weitere wörtliche Zitate), und (iii) wie kann man die angeführte Passage aus dem achten Buch im Lichte der Antworten auf diese beiden ersten Fragen interpretieren und bewerten? Die folgenden Abschnitte werden diese Fragestellungen aufgreifen und dabei den kultur- und geistesgeschichtlich relevanten Aspekten besondere Beachtung schenken.

2. Vitruv und die Inschriften

In der modernen epigraphischen Forschung der letzten Jahrzehnte wurden monumentale inschriftliche Quellen immer mehr zu unablässigen Bestandteilen monumentaler Bauwerke und Strukturen erklärt, mithin der funktionale Kontext in den Vorder- und der textliche Inhalt in den Hintergrund gerückt⁸. Im Falle der im ersten Abschnitt angeführten Inschriften lässt nun zwar auch Vitruv keinen Zweifel an der Bedeutung der Verschränkung von Ort und Text aufkommen, führt aber die Inschriften selbst als fokale Punkte der jeweiligen örtlichen Zusammenhänge ein.

Ort, Raum und Gegebenheiten werden in Vitruvs Darstellung definiert und gedeutet durch den jeweiligen inschriftlichen Text, sie verändern also ihre Natur gleichsam in einem zivilisatorischen Akt: Ein gesundes und bewusstes, selbstbestimmtes Leben im Kontext der Quellen wird durch diese Texte überhaupt erst möglich: Wer Kenntnis vom Inhalt der Texte hat, kann den durch sie definierten Raum navigieren und zweckmäßige Entscheidungen treffen. Solchermaßen sind diese Inschriften kein gleichsam nahtlos integriertes Element, sondern ein wichtiges Portal, durch welches eine von Gefahren und potentiell unliebsamen Überraschungen geprägte Welt betreten und gedeutet werden kann. Die zentrale Bedeutung dieser Zugangsfunktion von Inschriften spiegelt sich auch in Vitruvs Darstellungsweise wieder: Es ist ihm offenkundig wichtig, dass seine Leserschaft die Texte nicht allein in ihrer griechischen Gestalt zur Kenntnis nehmen (und bereits in der Antike werden nicht alle Lesenden des Griechischen hinreichend — oder überhaupt — mächtig gewesen sein). Mithin geht allen drei Texten eine recht umfangreiche, detaillierte Zusammenfassung vor-

8. Wichtig hierzu etwa ECK 1999.

an, in welcher Vitruv den Inhalt der poetischen griechischen Texte in prosaischem Latein wiedergibt⁹.

Über die Passage im achten Buch der Schrift *De architectura* hinausgehend findet sich bei Vitruv nurmehr eine einzige weitere Stelle, an welcher Vitruv eine Inschrift erwähnt und dann auch (vorgeblich) dem Wortlaut nach anführt. Im letzten Abschnitt des zehnten und letzten Buches der Schrift, den Kriegs- und Belagerungsmaschinen gewidmet, beschreibt Vitruv die Belagerung von Rhodos durch Demetrios Poliorketes im Jahre 305 v. Chr. Die Rhodier hatten sich da von ihrem vormaligen Baumeister Diognetos abgewandt und ihre Hoffnungen auf eine Kran-Konstruktion gesetzt, welche ihnen ein gewisser Kallias im Modell vorgeführt hatte. Vitruvs Botschaft: Nicht alles, was im Modell funktioniert, ist auch in der Praxis umsetzbar und praktikabel — *a problem of scale*. Als die Lage ernst wurde, mussten auch die Rhodier dies erfahren. In ihrer Not wandten sie sich sodann an den zuvor entehrten Diognetos, der ihnen nach einigem Hin und Her zur Seite stand, und Demetrios' überdimensionale, schwer(fällig)e Belagerungsmaschine durch geschickte und schnelle Umleitung von Schlamm und Abwasser zum Stillstand brachte. Als Belohnung hierfür hatte sich Diognetos die Maschine des Feindes, eine sogenannte Helepolis, ausgelobt¹⁰. Vitruv berichtet:

Itaque Demetrius, cum uidisset sapientia Diogneti se deceptum esse, cum classe sua discessit. Tunc Rhodii Diogneti sollertia liberati bello publice gratias egerunt honoribusque omnibus eum et ornamentis exornauerunt. Diognetus eam helepolim reduxit in urbem et in publico conlocavit et inscripsit: 'Diognetus e manubiis id populo dedit munus.' Ita in repugnatoriis rebus non tantum machinae, sed etiam maxime consilia sunt comparanda.

Daher zog Demetrios, als er gesehen hatte, daß er durch die Klugheit des Diognetos überlistet war, mit seiner Flotte ab. Da sprachen die Rhodier, durch die Erfindungsgabe des Diognetos vom Kriege befreit, ihm von Staats wegen ihren Dank aus und eichneten ihn mit allen möglichen Ehrengaben und Ehrungen aus. Diognetus ließ die Maschine in die Stadt ziehen, stellte sie auf einem öffentlichen Platz auf mit der Inschrift; 'Diognetos übereignete dies aus der Waffenbeute dem Volke als Geschenk'. So muß man, wenn es sich um Abwehr handelt, nicht nur Maschinen, sondern in erster Linie Tricks ersinnen.

(Vitr. 10, 16, 7-8)

Ähnlich wie im Falle der zuvor eingeführten Inschriften bei den drei Quellen erfolgt die Nennung der Inschrift einschließlich ihres Wortlautes etwas unvermittelt.

9. Zum griechischen Vokabular in Vitruv allgemein vgl. RUFFEL 1964.

10. Eine ausführliche Diskussion dieser Passage findet sich in OKSANISH 2019, S. 89-93; vgl. zudem auch NICHOLS 2017b, insbes. S. 97, dazu auch noch CUOMO 2011, insbes. S. 314-315.

Anders als im Falle der poetischen Inschriften hat sich Vitruv hier jedoch offensichtlich auf eine lateinische Übersetzung beschränkt: Es ist natürlich auszuschließen, dass Diognetos auf Rhodos im vierten Jahrhundert v. Chr. eine lateinische Inschrift angebracht hat. (Auch ist das Formular der Inschrift selbst in gewissem Maße divergent von dem, was man in einer offiziellen lateinischen Inschrift erwarten würde, was jedoch z. T. natürlich auch der Textüberlieferung bei Vitruv geschuldet sein mag.)¹¹.

Ob sich die Geschichte so zugetragen hat, wie Vitruv sie schildert, und ob die jeweils beigefügten Handlungsmotivationen den Kern der Angelegenheit treffen, kann ohne weiteres dahingestellt bleiben, wenn man sich mit der Inschrift selbst — ob real oder imaginiert¹² — befasst und dabei die Frage nach Vitruvs Vorstellungen von Wert und Funktion epigraphischer Texte in den Vordergrund stellt. Solchermaßen vom Historischen abstrahiert, fügt sich die Diognetos-Inschrift funktional ein in das, was bereits oben im Falle der Quellen-Texte deutlicher hervortreten begann. Nachdem die feindlichen Truppen unter Zurücklassen der Belagerungsmaschine abgezogen waren, beginnt die Transformierung der Spolie — und dieser Transformationsprozess ist doppelter Natur: Zuerst erhält die Maschine Einzug in die Stadt (ironischerweise war dies ja auch ihr Zweck, wenngleich unter anderen Vorzeichen), dann wird sie an einem öffentlichen Ort aufgestellt — und schließlich wird sie umfunktioniert, von einem Werkzeug der Aggression zu einem Erinnerungsort und -objekt. Und es ist im Zusammenhang mit dem Letzteren, dass der Inschrift eine zentrale Bedeutung zukommt, die sich insbesondere in der von Assonanz geprägten Wortwahl der Inschrift in Vitruvs lateinischer Fassung abbildet. Die *manubiae*, die mit eigener Hand (*manu!*) ergriffene Kriegsbeute, wird zum *munus*, einem Geschenk als Allgemeinbesitz. Der Akt des Beschriftens löst die Transformation aus, der Text selbst bietet den Schlüssel zur Erklärung des Ortes und des Objekts — der edle Spender, Diognetus, stellt sich, obschon mit expliziter Namensnennung, vergleichsweise in den Hintergrund.

Wie bereits im Falle der im ersten Abschnitt behandelten Inschriften bei den Quellen ist der Text also Schlüssel und Portal zur Deutung der realen Welt, kein Beiwerk und keine Zugabe, sondern ein funktional wichtiges, transformatorisches Element, welches im öffentlichen Raum Orientierung und Verständnis der wahren Verhältnisse ermöglicht.

3. Vitruv und die Dichtung

Vitruv stellt die Beschriftung von Bauwerken und anderen Strukturen zu keiner Zeit in den Vordergrund seiner Erörterungen — weder in den bislang genannten Passagen noch anderswo. Auch konzeptionalisiert er das Medium nicht: Alles bisher Gesagte

11. Man sollte wohl *de manubiis* oder aber zumindest *ex manubiis* (statt *e manubiis*) erwarten. Auch die Zugabe *id ... munus* ist in dieser Form — zumal mit weiter Sperrung — eher untypisch.

12. Dass es sich nicht um eine bloße Übersetzung eines griechischen Texts handelt, ist angesichts des etymologisierenden Wortspiels offenkundig, vgl. dazu auch NICHOLS 2017a, S. 28-29.

ist aus Vitruvs Darstellung und seiner dafür gewählten Darstellungsweise extrapoliert. Gleichwohl muss man natürlich die dahinterstehende Herangehens- und Denkweise ernstnehmen, zumal bei einem Architekten, der in der späten Republik und frühen Kaiserzeit zu einer Zeit lebte, als Rom architektonisch wie epigraphisch eine fundamentale Erneuerung durchmachte¹³, selbst wenn Vitruv selbst vermutlich nicht zum engeren Beraterkreis und Planungsstab der augusteischen Renaissance gehört haben dürfte¹⁴. Als Architekt und Ingenieur jedenfalls muss Vitruv auch mit der Praxis der Beschriftung baulicher Strukturen und den dahinter stehenden kommunikativen und propagandistischen Absichten vertraut gewesen sein.

Auch wenn Vitruv noch nicht einmal eine Handvoll von Inschriften anführt, so kann man doch nicht an der Tatsache vorübergehen, dass drei der vier Beispiele, in Paraphrase wie auch im Original angeführt, poetischer Natur sind — und diese inhaltlich nichts zum eigentlichen Punkt in ihrem Kontext beizusteuern scheinen. Es stellt sich mithin zur Einordnung der Passage die Frage: Wie positioniert sich Vitruv im Hinblick auf die Dichtkunst?

(i) Dichterzitate als emotional-unterhaltsame Autoritätsbelege

Ebenso wie die Erwähnung der drei Versinschriften nicht die einzige Gelegenheit war, anlässlich derer Vitruv eine Inschrift anführt, so ist sie auch nicht die einzige Passage, in der er auf wörtlich angeführte Dichtung rekurriert — auch hier gibt es eine durchaus instruktive Parallele. Das neunte Buch *De architectura* ist dem Kosmos und seiner Erfassung gewidmet. In einem Abschnitt über die Art und Weise, mit welcher sich das Sonnenlicht im Weltall verteilt, schreibt Vitruv unter Bezugnahme auf den Tragiker Euripides¹⁵:

Id autem etiam Euripides, Graecorum poeta, animaduertisse uidetur. ait enim, quae longius a sole essent, haec uehementius ardere, propiora uero eum temperata habere. Itaque scribit in fabula Phaetonte sic: καίει τὰ πόρρω, τᾷ γγυθενδ' εὐκρατ' ἔχει. sic ergo res et ratio et testimonium poetae ueteris id ostendit, non puto aliter oportere iudicari, nisi quem admodum de ea re supra scriptum habemus.

Das aber scheint auch der griechische Dichter Euripides bemerkt zu haben. Er sagt nämlich, das, was von der Sonne weiter entfernt sei, glühe heftiger, das, was ihr näher sei, halte sie mäßig warm. Daher schreibt er in der Tragödie Phaeton: Sie brennt, was fern ist, was in der Nähe ist, hält sie mäßig warm.

13. Zu Vitruv als einem Mann des Übergangs S. ROMANO 2016.

14. Über die Art und Weise, in der sich Vitruv dem Augustus literarisch anempfahl, vgl. LOBE 2008 und WULFRAM 2013. Wichtig dazu auch noch GROS 2006 und KÖNIG 2009.

15. Zu diesem Fragment und seinem Kontext, vgl. DIGGLE 1970, S. 81–83.

Wenn also die Sache selbst, die vernünftige Überlegung und das Zeugnis eines alten Dichters dies zeigen, so glaube ich, daß man darüber nur so urteilen kann, wie wir oben darüber geschrieben haben.

(Vitr. 9, 1, 13-14)

Der exakte Kontext, nämlich die etwas kontraintuitive Frage, ob Dinge, die der Sonne näher stehen unter Umständen weniger von ihrer Hitze profitieren als solche, die weiter entfernt sind, obschon unterhaltsam, ist hier weniger wichtig als der argumentativ-konzeptionelle Zusammenhang, sobald man sich die Frage stellt, warum hier überhaupt ein Dichterzitat eingeführt wurde. Was die Beobachtung selbst angeht, so meint Vitruv seine Evidenz auf drei Ebenen anzuführen: Da ist zum einen *res*, 'die Sache selbst'. Hiermit könnte man es natürlich sogleich auf sich beruhen lassen; dies tut Vitruv jedoch nicht. Statt dessen fügt er noch zwei Formen der Evidenz hinzu, *ratio* ('vernünftige Überlegung') und *testimonium poetae ueteris* ('das Zeugnis eines alten Dichters'). Während *ratio* unproblematisch zu sein scheint, ist letzteres funktional eher verblüffend — warum nicht eine Stellungnahme eines älteren Geographen oder Geometrikers? Die Antwort mag just in der Doppelung *poeta uetus* liegen, es handelt sich um das Zeugnis (*testimonium*) einer vergangenen Zeit ebenso wie ein Zeugnis, das sich ausserhalb der rationalen Erörterung (*ratio*) positioniert — das Zeugnis eines *poeta*, welcher, obschon nicht der *ratio* verpflichtet, doch die *res* selbst erkennt und pointiert zum Ausdruck bringt.

Vom konkreten Fall abstrahiert heißt dies vielleicht am ehesten, dass Vitruv Dichtkunst, zumal die vergangener Zeiten ohne weiteres *res* und *ratio* an die Seite zu stellen bereit ist (jedoch nicht für sich allein genommen), da das *testimonium poetae ueteris* Beobachtung und Rationalität um eine emotional-pointierte Komponente ergänzt und in eine andere Dimension der Weltbetrachtung transponiert. Dies bietet einen Berührungspunkt mit den oben behandelten Epigrammen, die Vitruv im achten Buch anführt: Auch hier wäre es eigentlich mit den faktischen Angaben zur *res* und Erwägungen zur *ratio* getan gewesen: Gleichwohl erfolgt dreifach die Anführung eines *testimonium poetae ueteris*, die der *res* und auch der gewissermaßen als *ratio* gegebenen lateinischen Paraphrase die emotional-pointierte Komponente an die Seite stellt.

Dass es in der Tat die emotional-unterhaltsame Komponente war, die ihn an der Dichtkunst (insbesondere — wie im Falle des Euripides — im Drama) reizte und faszinierte, streicht Vitruv umfassend in der Praefatio zum fünften Buch seines Werks heraus¹⁶. Das fünfte Buch *De architectura* ist öffentlichen (zivilen) Bauten gewidmet, worin wiederum Theaterbauten und deren Akustik besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. In der Praefatio hebt Vitruv zunächst insbesondere auf die sinnliche Erfahrbarkeit von Dichtung ab, die er von der Ästhetik historiographischer und fachschriftstellerischer Werke abzugrenzen sucht¹⁷:

16. Für eine umfassende Behandlung dieser *praefatio* S. KESSISOGLU 1993. Allgemeiner zu den *praefationes* in Vitruv S. auch noch ANDRÉ 1985.

17. Zu dieser Passage und ihrem Hintergrund S. OKSANISH 2016, vgl. aber auch MAYER 2005, insbes.

non enim de architectura sic scribitur uti historia aut poemata. historiae per se tenent lectores; habent enim nouarum rerum uarias expectationes. poematorum uero [carminum] metra et pedes ac uerborum elegans dispositio et sententiarum inter personas distinctas [uersuum] pronuntiatio prolectando sensus legentium perducit sine offensa ad summam scriptorum terminationem. id autem in architecturae conscriptionibus non potest fieri, quod uocabula ex artis propria necessitate concepta inconsueto sermone obiciunt sensibus obscuritatem. cum ergo ea per se non sint aperta nec pateant eorum in consuetudine nomina, tum etiam praeceptorum late uagantes scripturae, si non contrahentur, ut paucis et perlucidis sententiis explicentur, frequentia multitudineque sermonis impediunt incertas legentium efficient cogitationes.

Denn über die Baukunst schreibt man nicht, wie man ein Geschichtswerk oder Dichtungen verfaßt. Geschichtswerke fesseln den Leser durch sich selbst; sie sind nämlich mannigfaltig spannend, weil sie bisher unbekannte Ereignisse schildern. Bei Dichtungen reizen Versmaße und Versfüße, die geschmackvolle Anordnung der Worte und Aussprüche, die unter verschiedene Personen verteilt sind, und der Vortrag der Verse die Sinne der Leser und führen sie ohne Unterbrechung bis zum letzten Satz des Werkes. Das aber ist bei Schriftwerken über die Baukunst nicht möglich, weil der Sinn der Worte, die aus dem besonderen Bedürfnis der Kunst entsprungen sind, dadurch daß sie in der Umgangssprache nicht gebräuchlich sind, für das Verständnis dunkel ist. Da sie also für sich nicht klar sind und im gewöhnlichen Sprachgebrauch nicht vorkommen, so rufen denn auch weitschweifig abgefaßte Lehrschriften nur unklare Vorstellungen hervor, weil Redefülle und Wortschwall dem Verständnis nur hinderlich sind: man muß sie kurz zusammenfassen und in wenigen und klaren Sätzen entwickeln.

(Vitr. 5, praef. 1-2)

Dem ästhetischen Ebenmaß der Rhythmen stellt Vitruv sogleich auch noch die akustische Erfahrung beim Vortrag (*prolectando*) positiv zur Seite, welche die Sinne der Rezipierenden (*sensus legentium*) bis zum Schluss vollständig in Beschlag nehme (*perducit sine offensa ad summam scriptorum terminationem*). Im Anschluß, in der Beschreibung dessen, was in Fachliteratur — wofern aus der Dichtung oder Historiographie übertragen — tadelnswert sei, beschreibt Vitruv so dann noch, nunmehr ex negativo eine gespreizte und gesuchte Ausdrucksweise sowie fehlende Bündigkeit des sprachlichen Ausdrucks, die dem raschen Verständnis komplexer Sachverhalte abträglich sei.

Während die soeben angeführte Passage vom Anfang der Praefatio zum fünften Buch zunächst von der Dichtung ganz allgemein spricht, wird jedoch auch bereits hier ein erstes spezifisch auf das Drama gemünztes Element fassbar: Vitruv hebt den

S. 196 (mit Anm. 3) und FÖGEN 2009, S. 120.

Sprecherwechsel (*sententiarum inter personas distinctas [uersuum] pronuntiatio*), der ja insbesondere in dramatischer Dichtung eine Rolle spielt, als besonders lebhaftes, die Lesenden in den Bann ziehendes Element hervor. Hiermit lässt Vitruv es aber nicht auf sich bewenden. Nur unwesentlich später, noch immer in der Praefatio zum fünften Buch, schreibt er zu Ebenmaß und Bündigkeit in Fachbüchern (wie auch dem eigenen)¹⁸:

Etiamque Pythagorae quique eius haeresim fuerunt secuti, placuit cybicus rationibus praecepta in uoluminibus scribere, constitueruntque cybum CCXVI uersus eosque non plus tres in una conscriptione oportere esse putauerunt. cybus autem est corpus ex lateribus aequali latitudine planitiarum perquadratum. is cum est iactus, quam in partem incubuit, dum est intactus, innotam habet stabilitatem, uti sunt etiam tesserae, quas in alueo ludentes iaciunt. hanc autem similitudinem ex eo sumpsisse uidentur, quod is numerus uersuum, uti cybus, in quemcumque sensum insederit, innotam efficiat ibi memoriae stabilitatem. graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum diuiserunt spatia fabularum. ita partes cybica ratione facientes intercapedinibus leuant actorum pronuntiationes.

Auch Pythagoras und die, die seiner Lehre folgten, hielten es für richtig, in ihren Büchern ihre Lehre in kubischen Verhältnissen zu schreiben. Sie setzten den Kubus auf 216 Zeilen fest und glaubten, daß nicht mehr als 3 dieser Kubus in einem Schriftwerk enthalten sein dürften. Der Kubus aber ist ein Körper, der aus Seiten mit gleichbreiten Flächen völlig quadratisch gebildet ist. Wenn er hingeworfen ist, dann bleibt er, solange er unberührt ist, unbewegt fest auf der Seite liegen, auf die er sich gelegt hat, wie das auch bei den Würfeln der Fall ist, die Spieler am Spieltisch werfen. Diese ähnliche Einrichtung scheinen sie aber deshalb aufgenommen zu haben, weil diese Zahl von Zeilen, wie ein Kubus, jedesmal wenn sie sich in irgendeinem (menschlichen) Geist festgesetzt hat, dort eine unwandelbare Beharrlichkeit des Erinnerungsvermögens hervorruft. Auch die griechischen Komödiendichter haben durch Einschub von Chorliedern die Länge ihrer Stücke (in Akte) eingeteilt und, indem sie so Teile in kubischer Art machen, erleichtern sie durch Unterbrechungen den Vortrag der Schauspieler.

(Vitr. 5, praef. 4-5)

Sorgfältige Komposition und Ebenmaß in der Struktur, so Vitruv, dienen in der Komposition von Schriftwerken nicht allein dem gefälligen Ausdruck, sondern unterstützen zum einen die menschliche Merkfähigkeit und machen zum anderen das ästhetische Erfahren — wie im Falle der Chorlieder in Dramen — deutlich einfacher (*leuant actorum pronuntiationes*): Hierbei bleibt Vitruv im Ausdruck bewusst doppeldeutig: Sowohl das Rezeptionserlebnis (auf Seiten des Publikums)

18. Zu den solchermaßen eingeführten Überlegungen zu Ebenmaß in Literatur und Architektur, die auch in nachantiker Literaturtheorie und -praxis von Bedeutung sind, vgl. etwa HAUBRICHS 1969, insbes. S. 231-232, NUGEL 1980, insbes. S. 28 und, aus jüngerer Zeit, WAGNER 2015, insbes. S. 170.

wird ‘erleichtert’ wie auch potentiell der Vortrag der *actores* selbst, aufgelockert durch entsprechende Einschübe.

Wenn nun aber ein Prosaautor und Architekt vom Kaliber Vitruvs zum einen über die wohlgeordneten Dimensionen und die ebenmäßigen Konstruktionsprinzipien von literarischen Werken spricht, zum anderen über die Rolle von Sprecherwechseln und lyrischen Einlagen als dem Genuß umfassend dienlich spricht, dann lässt sich dies natürlich nicht vom konkreten Werk selbst lösen. Im achten Buch, so scheint es, hat Vitruv es sich ausgerechnet im Zusammenhängen mit Quellen — im antiken Denken magischen, inspirierten und von göttlichen Wesen bewohnten Orten — seine eigenen poetischen *intercapedines*, wie er schreibt, einzufügen, die den ansonsten trockenen (?) Diskurs zu den Quellentypen emotional und unterhaltend auflockern, dabei zugleich aber auch dem Gesagten eine eigentümlich-eigenwillige Autorität beisteuern.

(ii) *Dichter und Dichtung als schmückende Vignetten und intellektueller Stimulus*

Nun lässt sich natürlich die Einbettung kurzer poetischer Passagen in einen ansonsten prosaischen Diskurs nicht nur in literarischer Manier über das Bild von Chorliedern im Drama konzeptualisieren. Im siebten Buch der *De architectura* findet sich in Abschnitt 7, 5 das berühmt-berüchtigte Kapitel zur Entwicklung der römischen Wandmalerei. Hier heisst es über den (frühen) sogenannten¹⁹ 2. pompejanischen Stil²⁰:

Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus uero propter spatia longitudinis uarietatibus topiorum ornarent a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Vlixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.

Später gingen sie dann dazu über auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z. B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich

19. Die Einteilung der Stile erfolgt auf der Grundlage von MAU 1882. Aktueller zur römischen Malerei S. einführend etwa LING 1991.

20. Zu dieser in der Kunstgeschichte seit langem und oftmals traktierten Passage (vgl. z. B. HELBIG 1870, 393-407) S. vor kürzerem etwa O’SULLIVAN 2011, S. 133-134, dazu auch O’SULLIVAN 2007.

Häfen Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.

(Vitr. 7, 5, 2)

Baukunst, Poesie und Mythos gehen hier eine Liaison ein, in welcher die poetische Form nicht nur dekorativ, sondern zugleich auch funktional ist, sich dem räumlichen Kontext und den strukturellen Bedürfnissen der Form nach fügt, diesen zugleich aber auch aufwertet und solchermaßen zur vollen Geltung verhilft.²¹ Eine vergleichbare Funktion der Poesie — und ihrer Schöpfer — findet sich im übrigen auch in der Praefatio zum neunten Buch zum Gegenstand der Darstellung gemacht:

cum uero neque moribus neque institutis scriptorum praestantibus tribuantur honores, ipsae [autem] per se mentes aeris altiora prospicientes memoriarum gradibus ad caelum elatae aeuo immortali non modo sententias sed etiam figuras eorum posteris cogunt esse notaS. itaque, qui litterarum iucunditatibus instinctas habent mentes, non possunt non in suis pectoribus dedicatum habere, sicuti deorum, sic Ennii poetae simulacrum; Accii autem carminibus qui studiose delectantur, non modo uerborum uirtutes sed etiam figuram eius uidentur secum habere praesentem [esse]. item plures post nostram memoriam nascentes cum Lucretio uidebuntur uelut coram de rerum natura disputare, de arte uero rhetorica cum Cicerone, multi posterorum cum Varrone conferent sermonem de lingua latina, non minus etiam plures philologi cum Graecorum sapientibus multa deliberantes secretos cum his uidebuntur habere sermones, et ad summam sapientium scriptorum sententiae corporibus absentibus uetustate florentes cum insunt inter consilia et disputationes, maiores habent, quam praesentium sunt, auctoritates omnes.

Obwohl aber weder der Persönlichkeit noch den hervorragenden Lehren der Schriftsteller Ehren gezollt werden, erzwingt jedoch ihr Geist selbst, der auf höhere Sphären gerichtet und auf den Stufen der Erinnerung zum Himmel emporgetragen ist, daß nicht nur ihre Lehren, sondern auch ihr Porträt der Nachwelt ewig bekannt sind. Daher können die, die von dem Reiz der Literatur begeistert sind, nicht umhin, das Bild des Dichters Ennius, wie das Bild der Götter, als etwas Heiliges in ihrem Herzen zu tragen, denen aber, die sich begeistert an den Dichtungen des Accius erfreuen, scheint nicht nur die Schönheit seiner Worte, sondern auch sein Bild gegenwärtig zu sein.

21. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Vitruv sich hier wie auch in der unmittelbar darauf folgenden Passage zu (seiner Meinung nach) monströsen Fortentwicklungen an der aristotelischen Poetik orientierte: vgl. GRÜNER 2004, insbes. S. 53-54.

Ferner werden viele, die nach uns geboren werden, sich mit Lukrez über «Das Wesen der Dinge» zu unterhalten scheinen, als ob er leibhaftig zugegen wäre, über die Redekunst aber mit Cicero. Viele von unseren Nachkommen werden mit Varro Gespräche über die lateinische Sprache anknüpfen, und ebenso werden viele Freunde der Wissenschaften, die sich mit den griechischen Denkern vielerlei Fragen überlegen, mit diesen geheime Gespräche zu führen scheinen. Und kurz gesagt: die Äußerungen der weisen Schriftsteller werden, wenn sie, ohne daß die Männer selbst leibhaftig dabei sind, in beratungen und gelehrten Gesprächen behandelt werden, alt und doch jugendfrisch alle größeres Gewicht haben als die Äußerungen derer, die persönlich am Gespräch teilnehmen.

(Vitr. 9, *praef.* 16-17)

Während bildhafte, ikonische Verehrung, so die Implikation, in der Regel denjenigen gezollt werden, deren *mores* oder *instituta* in besonderem Maße verehrungswürdig seien, sei dies bei den großen Autoren nicht der Fall für ihre Kommemoration durch Bildprogramme: Vielmehr sei es eine quasi-religiöse Erfahrung menschlicher Geisteskraft, die zu erhöhender Verehrung führe — das Bildnis ergänze und komplettere die Wortgewalt der großen Dichter, und die materielle Präsenz des Bildes diene ebenso der Inspiration wie die Lektüre der Werke selbst. Durch die (im wahrsten Sinne des Wortes: imaginierte) Gegenwart der Autoren werde der Dialog manifest und bedeutsam, wiewohl zugleich auch in erhabene Sphäre entrückt in der Darstellung.

Nimmt man die beiden Passagen zusammen, so leitet sich bereits aus diesen Passagen ein kompletteres Bild ab von Vitruvs Vorstellung eines Zusammenspiels ikonographischer Ausschmückung öffentlichen Raumes und der Dichtkunst sowie ihrer Schöpfer — vorgeführt an zwei Beispielen: einerseits der bildhaften Umsetzung bedeutender Werke und ihrer artistischen Kontexte, real und in der Aufführungspraxis, andererseits der Vergegenwärtigung der Urheber zu ewigem, profundem Dialog. Autoren wie Textinhalte werden eins mit dem erfahrbaren, begehbaren Raum, dekorativ, definierend und interagierend mit dem Hier und Jetzt. Die Dichtkunst bringt, so Vitruv, jedoch nicht nur ästhetischen Gewinn, sondern zugleich intellektuellen Stimulus und eine Auseinandersetzung mit tieferen Wahrheiten, welche durch die Interaktion mit Bildelementen gefördert wird. Bildhafte Umsetzung läßt epische und dramatische Szenen funktional gleichsam zu Götterbildnissen und Statuen arrivieren.

Wie hat man in diesem von Vitruv solchermaßen definierten funktional-ästhetischen Kontext dann die öffentliche Anbringung von Text selbst, wie etwa im Falle der im einleitenden Abschnitt behandelten Epigramme, zu bewerten?

(iii) Klangwelten und die Ausbildung des Baumeisters

Bevor versuchsweise eine Antwort auf diese Frage im Lichte der hier behandelten Ausschnitte aus Vitruv versucht werden soll, muss die Auswertung seiner Aussa-

gen zur antiken Dichtkunst noch einen Schritt weitergehen: Es lohnt der Blick auf Vitruvs Vorstellung vom Gewicht der Dichtung in der Ausbildung des Baumeisters selbst. Den idealen Ausgangspunkt hierfür bildet eine Passage aus dem ersten Kapitel des ersten Buches. Da schreibt Vitruv im Zusammenhang mit einer ganzheitlich-philosophisch-enzyklopädischen Ausbildung der Baumeister²²:

Non enim debet nec potest esse architectus grammaticus, uti fuerat Aristarchus, sed non agrammatus, nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusus, nec pictor ut Apelles, sed graphidos non inperitus, nec plastes quemadmodum Myron seu Polyclitus, sed rationis plasticae non ignarus, nec denuo medicus ut Hippocrates, sed non aniatrologetus, nec in ceteris doctrinis singulariter excellens, sed in is non inperitus. non enim in tantis rerum uarietatibus elegantias singulares quisquam consequi potest, quod earum ratiocinationes cognoscere et percipere uix cadit in potestatem.

Ein Architekt muß nicht und kann auch nicht ein Sprachkundiger sein, wie es Aristarchos gewesen ist, aber er darf nicht ohne grammatische Bildung sein, ein Musiker wie Aristoxenos, aber er darf nicht ohne jede musikalischen Kenntnisse sein, ein Maler wie Apelles, aber er darf nicht unerfahren sein im Führen des Zeichenstifts, ein Bildhauer wie Myron oder Polykleitos, aber er darf der Bildhauerkunst nicht unkundig sein, schließlich ein Arzt wie Hippokrates, aber er darf in der Heilkunde nicht unbewandert sein, und er braucht nicht auf den übrigen Gebieten von Kunst und Wissenschaft eine Kapazität zu sein, aber er darf doch nicht ohne alle Kenntnis in ihnen sein. Niemand kann nämlich auf so verschiedenen Gebieten die besonderen Feinheiten erreichen, weil es ihm kaum möglich ist, ihre theoretischen Grundsätze kennen zu lernen und voll und ganz zu erfassen.

(Vitr. I, 1, 13)

Nicht zuletzt die musische Ausbildungskomponente unterstreicht Vitruv, der in dem angeführten Abschnitt zuvor bereits Angedeutetes synthetisiert,²³ dann auch noch wiederholt im folgenden, wobei ihm hier Aspekte von Rhythmus und Bewegung und sinnlich-akustischer Erfahrung ein besonderes Anliegen in der Ausbildung angehender Architekten und Ingenieure sind²⁴. Dabei sind jedoch die Gründe für eine entsprechende Bildung im Bereich der musischen Fertigkeiten durchaus nicht (nur) von einem hehren sokratisch-platonischen Bildungsideal getragen — sie entspringen zunächst einmal recht prosaisch-pragmatischen Erwägungen²⁵:

Musicen autem sciat oportet, uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat, praeterea ballistarum, catapultarum, scorpionum temperaturas possit recte facere. in

22. Hierzu vgl. OKSANISH 2019, S. 135.

23. Vgl. nämlich Vitr. I, 1, 3.

24. S. insbes. Vitr. I, 1, 15-16.

25. Weiterführend zu Vitruvs Bildungsideal S. die oben in Anm. 4 versammelte Literatur.

capitulis enim dextra ac sinistra sunt foramina hemitoniorum, per quae tenduntur suculis et uectibus e neruo torti funes, qui non praecluduntur nec praeligantur, nisi sonitus ad artificis aures certos et aequales fecerint. brachia enim, quae in eas tentiones includuntur, cum extenduntur, aequaliter et pariter utraque plagam mittere debent; quodsi non homotona fuerint, impediunt directam telorum missionem.

item theatris uasa aerea, quae in cellis sub gradibus mathematica ratione conlocantur sonitum ex discrimine, quae Graeci ἤχεϊα appellant, ad symphonias musicas siue concentus componuntur diuisa in circinatione diatessaron et diapente et <diapason ad> disdiapason, uti uox scaenici, sonitu conueniens in dispositionibus tactu cum offenderit, aucta cum incremento clarior et suauior ad spectatorum perueniat aures. hydraulicas quoque machinas et cetera, quae sunt similia his organis, sine musicis rationibus efficere nemo poterit.

Von der Musik muß er etwas verstehen, damit er über die Theorie des Klanges und die mathematischen Verhältnisse der Töne Bescheid weiß und außerdem die Spannung bei Ballisten, Katapulten und Skorpionen richtig herstellen kann. An den Hauptbalken sind nämlich rechts und links Bohrungen in den Rahmen der Spannsehnenbündel, durch die mit Haspeln und Hebeln aus Därmen geflochtene Seile gespannt werden, die erst verkeilt und angebunden werden, wenn sie bestimmte, gleichmäßige Töne an das Ohr des Erbauers dringen lassen. Denn die beiden Bügelarme, die in diese Spannstränge eingeschlossen werden, müssen, wenn sie losgelassen werden, beide gleichmäßig und gleich stark einen Stoß hervorbringen. Wenn sie nicht den gleichen Ton geben, werden sie keine gerade Flugbahn des Geschosses zulassen.

Ferner werden in den Theatern eherne Gefäße, die in Nischen unter den Sitzreihen nach mathematischer Berechnung aufgestellt werden — die Griechen nennen sie Echeia (Schallgefäße) —, nach den musikalischen Akkorden (lat. concertus = Zusammenklang) angeordnet, verteilt im Theaterrund (nach Quarten, Quinten, Oktaven bis zur Doppeloktave), damit die Stimme des Schauspielers, wenn sie als übereinstimmender Klang in den verteilten Gefäßen durch Berührung anstößt, verstärkt unter Anschwellen klaer und angenehmer zu den Ohren der Zuschauer gelangt. Auch Wasserorgeln und diesen ähnliche Instrumente wird niemand ohne Kenntnis der in der Musik waltenden Gesetze bauen können.

(Vitr. I, 1, 8-9)

Musikalische Klangwelten — Harmonie und Resonanz — werden hier eng mit den an die angehenden Baumeister gerichteten Anforderungen verwoben. Es ist die Kunst und ihre auf Naturgesetze gegründete Theorie,²⁶ die den Ausgangspunkt und das Ende in Einem liefert — sie informiert das Pragmatisch-Nützliche der Ingenieurskunst in der Ausbildung, auf dass Letztere dann Ersterer wiederum mit perfektionierten technischen Lösungen zur Seite zu stehen vermag.

26. Weiterführend hierzu etwa PÖHLMANN 1988, dazu auch etwa POULE 2000.

(iv) *Dichtung, Macht und Originalität*

Es gibt eine weitere — umfangreiche — Passage, die hier in den Blick genommen werden muss, und diese befindet sich in der *praefatio* zum siebten Buch *De architectura*. In diesem Kontext reflektiert Vitruv umfangreich über das Problem der (oftmals mangelnden) Originalität im fachlichen Diskurs — vom Plagiat und dem Vergehen, seine Vorgänger nicht hinreichend zu würdigen und namentlich für ihre Errungenschaften zu preisen (oder doch zumindest offenzulegen). Um seine Sichtweise und Disposition zu erläutern, führt Vitruv zwei Beispiele aus dem Bereich (und den beiden großen Zentren) der antiken Philologiegeschichte an — einen dichterischen Agon in Pergamon und das Schicksal eines Homerkritikers in Alexandria. Die Passagen sind zu umfangreich, um hier vollständig wiedergegeben zu werden — eine Paraphrase möge daher genügen²⁷.

Nachdem Vitruv von der Notwendigkeit der Quellenangabe und eines respektvollen Umganges mit Vorgängern gesprochen hat, wendet er sich zunächst der Gründung der Bibliothek von Pergamon durch die Attaliden zu²⁸. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Instituts wurden, so berichtet Vitruv, Spiele abgehalten, anlässlich derer es neben allerlei anderen Spektakeln auch zu einem dichterischen Agon kam. Sieben Richter wurden zur Entscheidungsfindung eingesetzt, aber nur einem — dem Philologen Aristophanes, hernach Direktor der Bibliothek — fiel auf, dass lediglich ein einziger Teilnehmer am Wettbewerb mit einer eigenen Komposition angetreten war: Alle anderen, wie Aristophanes spitzfindig nachweisen konnte, hatten ihre Verse aus anderen Quellen übernommen — teils aus bekannten, teils aus reichlich obskuren Vorlagen. Dies hatten die übrigen Richter, die lediglich dem Urteil der Masse folgten, verkannt. Als das Plagiat bekannt wurde, verurteilte der König die solchermaßen für schuldig befundenen Wettbewerbsteilnehmer und schickte sie unehrenhaft davon²⁹.

Vitruv führt diese Episode als Beispiel dafür an, dass in älterer Zeit genau auf Originalität geachtet und Verstöße gerichtlich geahndet wurden. Gleichwohl ist es bezeichnend und bedeutsam, dass er hierfür zum einen auf ein Beispiel aus der Dichtungs- und Gesangskultur stammendes Paradigma rekurriert, zum anderen weder ausführlicher auf das Verfahren und die schuldig Befundenen eingeht noch überhaupt auf den Gewinner des Prozesses: Die gesamte Episode ist in ihrer Darstellung zum einen auf den Schmuck- und Unterhaltungscharakter des Sanges-Agons

27. FRASER 1970 suchte zu erweisen, dass lediglich die erste der beiden Anekdoten auf historischen Grundlagen beruhe (worin sich Vitruv auf Varro berufen haben dürfte), während die zweite kaum mehr als eine Fabrikation sei. Dies ist ohne weiteres plausibel, zumal die Chronologie in Vitruv abwegig ist, bleibt aber für die nachfolgende Argumentation im hier vorliegenden Kontext ohne Relevanz. Zur Passage S. auch NICHOLS 2017a, S. 34 ff.

28. Vit. 7, *praef.* 4-7. Zum Hintergrund S. SCHALLES 1985.

29. Zum Plagiat in der Antike S. jetzt MCGILL 2012, insbes. S. 33-73 (zur hier behandelten Passage sowie überhaupt zu Vitruv und seinem Verhältnis zu seinen Quellen), vgl. auch ROSCALLA 2006.

(*ad communem delectationem!*)³⁰ und der Dichtergelehrsamkeit (*magnis philologiae dulcedinibus inducti* seien die Attaliden gewesen)³¹ und zum anderen auf den fachkundigen Richter Aristophanes und seine nachfolgende Einsetzung als Bibliothekar zugeschnitten. Darüber hinaus lässt sich die Passage natürlich aber auch noch als Kritik am mangelnden Urteilsvermögen einer traditionellen Formen verhafteten Masse (und ihrer Regentschaft) sehen, die wahre Originalität, sofern nur geschickt genug hinter Plagiat verborgen, zu erkennen nicht imstande sei — einer Masse, der wohlmeinende, aber fachlich ungebildete Richter in ihrem Urteil zu folgen geneigt seien.

Damit wendet sich Vitruv einer zweiten Episode aus dem Bereich der Philologiegeschichte zu, die sich in Alexandria zugetragen habe: Ein Homerkritiker namens Zoilus, mit dem Beinamen Homeromastix ('Geißel Homers') ausgezeichnet, habe König Ptolemaios seine Kritiken zu *Ilias* und *Odysee* vorgelegt, sehr zu dessen Missfallen — einem Missfallen, was dadurch noch gefördert wurde, dass sich der Kritisierte zu den Vorwürfen aufgrund seiner offenkundigen Abwesenheit ja nicht verteidigen konnte³². Als Zoilos später in finanzielle Not geraten war und um Unterstützung ersuchte, wurde er jedoch endlich abgewiesen: Homer habe vielen Menschen zu Arbeit und Wohlstand verholfen, so die Antwort an Zoilos — und wer sich für schlauer hielte als Homer, der habe seine Qualität dadurch unter Beweis zu stellen, dass er eben noch viel mehr Menschen zu Lohn und Brot verhelfe. Über das Ende des Zoilos gebe es verschiedene, widersprüchliche Angaben — jedenfalls habe er die Not nicht überstanden.

Wie bereits im Falle der vorangehenden Episode gibt es eine Diskrepanz zwischen der vermeintlichen 'Moral' aus der Geschichte: Vitruv führt sie vordergründig an, um zu belegen, dass Kritik an Abwesenden mit Argwohn und Ablehnung zu begegnen sei³³. Der gesamte Fokus der Geschichte ruht jedoch zum einen auf dem fehlenden Respekt gegenüber einer allgemein anerkannten Autorität und zum anderen auf der Schwierigkeit mit dem Umgang mit dem Kunstwillen eines Regenten (und darin ist diese Episode der vorangehenden durchaus vergleichbar)³⁴. Der Verweis auf hellenistische Regenten ist noch um so augenfälliger, als der folgende Abschnitt sich dann unmittelbar an Caesar Augustus richtet, indem Vitruv herausstreicht, dass er selbst sich solcher 'Vergehen' eben gerade nicht schuldig gemacht habe.

30. Vitr. 7, *praef.* 4.

31. Vitr. 7, *praef.* 4.

32. Vitr. 7, *praef.* 8-9.

33. Vitr. 7, *praef.* 9.

34. Zum Aspekt auktorialer Autorität bei Vitruv, vgl. auch noch OKSANISH 2019.

4. *Carmina epigraphica*, Dichtung, Herrschaft und der öffentliche Raum

Vitruv bietet seiner Leserschaft keine programmatischen Aussagen zur Dicht- und Sangeskultur der griechisch-römischen Welt: Dies entsprach weder seiner Intention noch seiner Qualifikation. Auch setzt er seine Referenzen im Hinblick auf diesen thematischen Komplex nicht systematisch und zur strukturellen Hervorhebung seiner Darstellungsabsichten ein³⁵. Vielmehr bleiben seine Verweise sporadisch und im jeweiligen diskursiven Kontext verankert. In diesem Umstand liegt jedoch keine konzeptionelle Schwäche, sondern eine herausragende Chance, Einstellung und Mentalität eines römischen Autors zu einem die gesamte Lebenswirklichkeit und Erfahrung der römischen Bevölkerung in der späten Republik und frühen Kaiserzeit zu studieren, gerade eben weil er nicht um Abstraktion und Allgemeingültigkeit seiner Aussagen zu diesem Aspekt ringt. Und ohnehin verdient Vitruv es natürlich, mit Fragen der Ästhetik und des Ebenmaßes sowie der Komposition in anderem Zusammenhang ja durch und durch vertraut und auch literarisch hinreichend geschult³⁶, im Hinblick auf seinen Umgang mit — und seiner Einstellung zu — Dichtkunst gehört zu werden.

Dichtung und Gesang sind in der Gedankenwelt von Vitruvs *De architectura* vornehmlich edle Formen des intellektuell-ästhetischen Zeitvertreibs, eng verbunden mit deren Kontrolle und Regulierung durch Autoritäten, seien diese Regenten oder aber Gelehrte. Dies wurde insbesondere deutlich in den in Abschnitt 3, Sektion (iv) berührten Passagen aus der *praefatio* des siebten Buches. Das Prinzip einer Verquickung von Autorität und Poesie und überhaupt Musik steht aber auch hinter weiteren Statements und Überlegungen, sei es den Gedanken zu inspirierenden Dichterbildnissen³⁷, Vitruvs Erwägungen zu Fachkenntnis und Basiswissen in Nachbardisziplinen³⁸ und schließlich auch überhaupt der Rolle von Dichterzitaten in der Beweisführung³⁹. Diesen kulturgeschichtlich interessanten Beobachtungen zur Beziehung zwischen Machtstruktur und poetischer und musischer Kultur läßt sich noch eine weitere Passage hinzugesellen — eine Passage, die sich im achten Buch findet und recht unmittelbar auf die eingangs behandelte Stelle mit den Versinschriften zu den Quellen mit besonderen Eigenschaften folgt, die ja den Ausgangspunkt der hier vorgenommenen Überlegungen bildete. In *De architectura* 8, 24-25 berichtet Vitruv von seinen Gesprächen mit einem gewissen Gaius Iulius, Sohn des Masinissa, mit welchem er, Vitruv, *de philologia disputare* pflegte. Von ihm habe er erfahren, dass

35. Zu Struktur und Aufbau von Vitruvs *De architectura* S. CALLEBAT 1989.

36. In der *Praefatio* zu *De architectura* 6 (*praef.* 3-4), worin auch ein Zusammenhang zwischen griechischer Dramendichtung und der Darstellung philosophischen Gedankengutes thematisiert wird, dankt Vitruv seinen Eltern für die ihm zuteil gewordene Unterweisung, welche ihm Interesse an künstlerischen Formen unabdingbar und zugleich freudreich erfahrbar machte.

37. S. oben, Abschnitt 3, Sektion (ii).

38. S. oben, Abschnitt 3, Sektion (iii).

39. S. oben, Abschnitt 3, Sektion (i).

es es sowohl in Nordafrika als auch auf den Balearen Erdarten gebe, welches dort zutage tretendes Quellwasser mit der Qualität versähen, ausgezeichnete Singstimmen hervorzurufen. Der Verweis auf *philologia* stellt einen unmittelbaren Bezug her zu den in der *praefatio* zum siebten Buch erwähnten Episoden, die sich in den beiden wichtigsten Zentren der antiken Philologie, Pergamon und Alexandria, abgespielt haben sollen — Episoden, in denen Dichtung, Text und Deutung, universale Bildung sowie schließlich Herrschaft⁴⁰, wie oben gezeigt, im Vordergrund stehen, wie sehr der Autor in seiner dem Patron Caesar Augustus gewidmeten Darstellung auch darum bemüht sein mag, bewußt oder unbewußt, selbiges zu kaschieren beziehungsweise doch zumindest nicht allzu sehr in den Vordergrund zu spielen⁴¹.

Diesem Grundtenor, nämlich dass in der *philologia* gegründete Dichtung und Macht eine komplexe und potente Einheit darstellten, fügen sich die drei Epigramme in *De architectura* 8 selbst mit einiger interpretatorischer Gewalt auf den ersten Blick ganz sicher nicht. Worin besteht der Unterschied? Dieser liegt ohne Zweifel darin, dass es sich hier um inschriftliche Poesie, um Versinschriften handelt — und Inschriften entziehen sich dem Inhalt und der Form nach zunächst einmal grundsätzlich der Kontrolle und dem Zugriff durch die herrschende Klasse. Auch im Falle von Inschriften bietet Vitruv, gleich der Dicht- und Sangeskultur, seiner Leserschaft keine programmatischen Aussagen. Vielmehr bleibt es auch hier Aufgabe des Interpreten, dem konkreten Kontext zu entlocken, welche Denkmuster zu den von Vitruv vertretenen Ansichten geführt haben mögen.

Der Vergleich mit der einzigen weiteren Inschrift, die Vitruv erwähnt, nämlich der Weihung der erbeuteten Kriegsmaschine durch Diognetos⁴², zeigt, dass Vitruv, inschriftliche Texte zwar grundsätzlich als Zugaben zu öffentlich zugänglichen Installationen imaginiert, diese seinerseits aber vor allem als sinn-, ordnungs- und verständnisstiftende Elemente erachtet (soweit dies überhaupt aus seinem Diskurs erkenntlich ist). Hat er die drei Versinschriften hier nun aber nurmehr als unterhaltensame Elemente eingefügt, um den technischen Diskurs aufzulockern — in derselben Art und Weise, wie er die Chorlieder im Drama interpretierte⁴³? Oder dienen sie, Mythenbildern gleich, zur zweidimensionalen Ausschmückung des erzählerischen Raumes⁴⁴? Sicher ist auch diese Funktion der Texte nicht vollständig von der Hand zu weisen, auch wenn Vitruv ansonsten anderweitig verfährt.

Die augusteische Medienrevolution wird im Bereich der Inschriften vielleicht etwas überschätzt: Nicht zuletzt seit einem bedeutenden Aufsatz von Géza Alföldy⁴⁵ wird betont, dass Augustus den Propagandawert von Inschriften erkannte und radikal

40. Dies wurde auch von KÖNIG 2016, S. 170 klar so gesehen.

41. Vitruvs Architekturtheorie und ihr Verhältnis zur realen Machtstruktur der frühen Kaiserzeit wird behandelt von FRITZ 1995.

42. S. oben, Abschnitt 2.

43. Vgl. oben, Abschnitt 3, Sektion (i).

44. Vgl. oben, Abschnitt 3, Sektion (ii).

45. ALFÖLDY 1991.

ausbaute. Dies ist im Kern sicher nicht verkehrt, spielt aber den Umstand herunter, dass Augustus in vielen Fällen lediglich ältere Inschriften ersetzte — in der Tat so häufig, dass er bedeutsame Fälle, in denen er anders verfuhr, für so außergewöhnlich hielt, dass er sie sogar in den *Res Gestae* eigens erwähnte⁴⁶. Wenn nun mit Vitruv einer der Baumeister des imperialen Roms zum einen überhaupt Inschriften anführt, dann wird man diesen Umstand angesichts eines zeitgleich stattfindenden Diskurses nicht vernachlässigen oder herunterspielen dürfen. Sticht im Zusammenhang mit literarischer Dichtung in Vitruv vor allem der Bezug zu Macht und Herrschaft ins Auge, so ist es im Falle der Inschriften insbesondere der Bezug zur Raumordnung und -interpretation, der beachtenswert ist — ein potentieller Hinweis darauf, dass just hierin der hauptsächliche Wert epigraphischer Texte von Vitruv gesehen wurde.

Betrachtet man aber die Art und Weise, in der Vitruv die *carmina epigraphica* in Buch 8 darstellt im Vergleich mit seinen Ausführungen zur Diognetosinschrift, dann muss man noch einmal auf ein Charakteristikum des achten Buches zurückkommen, nämlich Vitruvs bemerkenswerter Doppelung der epigrammatischen Botschaften, einmal in lateinischer Prosa, einmal in griechischen Versen. Der dreimalig durchgeführte Dreischritt ‘Nennung der Charakteristika der Quelle — lateinische Paraphrase des Gedichts — Zitat des griechischen Texts’ führt ja, formal betrachtet, immer weiter fort von Vitruvs eigentlichen Anliegen im achten Buch: Warum nicht lediglich ein Hinweis auf die sonderbaren Eigenschaften der jeweiligen Wasservorkommnisse, verbunden vielleicht mit einer Ermutigung an den angehenden Baumeister, gegebenenfalls prachtvolle Warnhinweise in Erwägung zu ziehen? Vitruv schweigt hierzu (wenngleich es bemerkenswert ist, dass er auch nach dem Nennen seiner drei Beispiele, wie ja bereits ausgeführt, im Bereich Musik verbleibt mit dem Hinweis auf Quellen mit der Gabe, herausragende Singstimmen zu verleihen).

Wäre es Vitruv darum gegangen, die Gedichte als Evidenz dafür anzuführen, dass die Quellen tatsächlich ihre erstaunlichen Eigenschaften besitzen, hätte er dies wohl — wie auch im Falle des oben behandelten Euripideszitats — entsprechend vermerkt (und gegebenenfalls auf eine lateinische Paraphrase verzichten können)⁴⁷. Diese Erklärung greift mithin zu kurz. Vielmehr scheinen sich im Falle der *carmina epigraphica* zwei gewichtige Aspekte hinzuzugesellen, in welchen Poesie und Epigraphik gemeinsames Potential ausloten.

Der erste dieser beiden Aspekte ist der dekorative Aspekt: In allen drei Fällen ist der Umstand des ‘Dort-Eingeschrieben-Seins’ explizit hervorgehoben (es handelt sich also auch explizit nicht um frei zirkulierende Dichtung über die jeweiligen Quellen): *Ad eum autem fontem epigramma est in lapide inscriptum* heißt es im Falle der ersten Quelle, *ibi est epigramma insculptum* bei der zweiten und *item in eo est*

46. S. RGDA 20: *Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensā grandī refēci | sine ullā inscriptione nominis mei*. Eine ausführlichere Behandlung erfährt diese Passage durch HORSTER 2001, S. 21–23, wo die Inschrift (vielleicht etwas unglücklich) im Kontext der «Beurteilung der Bauinschriftenpraxis der Kaiser durch antike Autoren» behandelt wird.

47. S. oben, Abschnitt 3, Sektion (i).

scriptum epigramma bei der dritten. Die Materialität und örtliche Verankerung sind von Bedeutung, und hiervon heben sich Inhalte (*sententia*) und Texte (*uersus*), die transportabel sind, ab. Die verbale Kunst gesellt sich hier der bedrohlichen Natur an die Seite, wird ihr eingeschrieben, strukturiert und deutet sie infolgedessen und macht sie kontrollier- und beherrschbar im Ensemble.

Der Gedichttext wird solchermäßen zum dekorativen Sinnträger (*est scriptum epigramma quod significat hanc sententiam*)⁴⁸, den auf szenische Texte und Darbietungen zurückgehenden Wanddekorationen (*scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent*)⁴⁹ oder umrissenen Götterdarstellungen (*nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes*)⁵⁰ funktional vergleichbar⁵¹. Dies ist eine wichtige Facette, um die der akademische Diskurs um *carmina epigraphica* zukünftig erweitert werden muss: Im Gesamtbild sind die Texte nicht nur nach innen (mit Blick auf ihren Wort- und Sinngehalt), sondern auch im Kontext als Kunstwerk zu verstehen — einer bildhaften Darstellung (wie etwa einer Skulptur oder einem Gemälde) vergleichbar, ob man sich der *sententia* eines *carmen* dabei eingehender widmet oder nicht.

Der zweite der beiden Aspekte, in welchem Poesie und Epigraphik im Falle von *carmina epigraphica*, Vitruvs Gedankengang folgend, ihre Synergien erkunden, ist die ambitionierte Gestaltung öffentlichen Raumes zu Repräsentation und Selbstdarstellung. Dichtung ist durch die Autorität ihrer Verfasserinnen und Verfasser stets eine Darstellung individueller Autonomie — diese Sichtweise ist durch die oben in Abschnitt 3 behandelten Passagen auch für Vitruv etabliert worden — Autorität und Autonomie im künstlerischen Universum, die rasch in Konflikt treten können mit tatsächlicher Macht in der realen Welt. Diognetos' Inschrift ist ein deutlicher Beleg dafür, dass für Vitruv das Deutungs- und Selbstdarstellungspotential von Inschriften vollkommen offenkundig war, und der Umstand, dass der öffentlichen Ausstellung des beschriebenen Objekts mitsamt seiner selbstbewussten Aufschrift große Bedeutung eingeräumt wird. Dies mag im Falle der *carmina epigraphica* zunächst weniger offensichtlich sein. Schenkt man jedoch der *sententia* dieser Texte eingehender Beachtung, so ist in allen drei Fällen zu konstatieren, dass hier eine Stimme der Autorität mit den an sie herantretenden Besuchenden auktorial kommuniziert und gegebenenfalls auch mit mythischer Autorität nicht spart.

5. Ausblick

Vitruvs Verwendung von Inschriften und seine Gedanken zur griechisch-römischen Dicht- und Sangeskultur, obschon in seinem Werke weder von zentraler Bedeutung

48. Vitr. 8, 3, 23.

49. Vitr. 7, 5, 2.

50. Vitr. 7, 5, 2.

51. Allesamt behandelt oben, Abschnitt 3, Sektion (ii).

noch vollständig konzeptionalisiert, müssen die zukünftige epigraphisch-kulturwissenschaftliche Forschung zu den römischen Versinschriften (und zur Epigraphik auch allgemein) in mehrerlei Hinsicht interessieren.

Als Manifestation verbalen Kunstschaffens gesellen sich Versinschriften in Vitruvs *De architectura* wie überhaupt Ausdrucksformen anderer bildender Künste an die Seite. Sie haben als *uersus* ästhetisch-dekorative Eigenschaften ebenso wie das Potential zur intellektuell stimulierenden Inspiration, die sie zu einem edlen Zeitvertreib — und einem Zeitvertreib für die Edlen — werden lässt, welcher sich artistisch in die Natur hinein verewigt. Als Inschriften hingegen dienen sie der Deutung des Geschehenen, des Raumes und der Umwelt — und sie kommunizieren mit dem in ihnen enthaltenen transformatorischen Potential Kontrolle, Autonomie und das Recht zur Repräsentation im öffentlichen Raum. Vitruvs Blick auf diese Texte — seiner eigenen Stellung wie seinem auktorialen Vorhaben und dessen darstellerischen Absichten geschuldet — ist ohne jede Frage in der Kultur der stadtrömischen Elite verhaftet.

Vitruvs *carmina epigraphica* sind grundsätzlich Gedichte für eine belezene, an Kuriosen interessierte Oberschicht, die sich an griechischer Kunst und Gelehrsamkeit und ihrem gesellschaftlich ermächtigenden Potential erfreut: Für die anderen gibt es von Vitruv dann die lateinische Prosafassung.

Vitruvs Welt der *carmina epigraphica* repräsentiert aufs Ganze gesehen jedoch nur einen Bruchteil der wahren Verhältnisse. Seine Texte sind nicht repräsentativ für die in den *Carmina (Latina) Epigraphica* vertretenen Textsorten (sondern fokussieren auf ein schmales Segment), und die damit verbundene soziale Welt repräsentiert weder die römische Gesellschaft noch speziell diejenigen, die sich vorrangig in den *Carmina Latina Epigraphica* darstellen beziehungsweise dargestellt finden⁵². Aus dieser Tatsache sind zwei Schlüsse zu ziehen, die in der Forschung zukünftig noch stärker berücksichtigt werden müssen:

(i) Ebenso wie Dichtkunst im römischen Reich keine exklusive Domäne der Oberschicht gewesen ist, sind *carmina epigraphica* nicht allein das poetische Sprachrohr derjenigen, die nicht zur urbanen Elite gehörten. Dichtung als dekorative Kunst ist Gemeinbesitz, und jede Schicht rekuriert auf sie, wo sie ihrer bedarf beziehungsweise sie für angemessen erachtete. Sind es die weniger hochgestellten Klassen, die sich der *carmina epigraphica* im funerären Kontext bedienen, so verzieren Eliten damit ihre privaten Räume ebenso wie die Öffentlichkeit, über deren Deutungshoheit sie verfügen (möchten).

(ii) Auch wenn der lokale und situative Kontext monumentaler Dichtung über lange Zeit hinweg sozialer Variation unterworfen bleibt, so ist das in ihr enthaltene Deutungspotential und die Funktion konstant: Nicht jedem stehen die gleichen Räume zur Repräsentation (und den damit verbundenen Medien und Formen) zur Verfügung, mithin drücken sich nicht alle in denselben Medien und

52. S. hierzu nach GALLETIER 1922 insbes. PIKHAUS 1981 und SANDERS 1988.

Formen in allen Kontexten aus. Wofern breiter Zugang zu ein und demselben (räumlichen) Kontext besteht (wie etwa im Zusammenhang mit Bestattungen), findet sich folglich breite Variation — und Grabgedichte von Sklaven und Freigelassenen konkurrieren funktional mit prunkhaften Skulpturen und Bauwerken der Elite. Die an Form und Medium (statt den Kontext) gebundenen Strategien und Einstellungen (etwa zur Repräsentation von Lebenswirklichkeit oder auch der Deutungshoheit über die Umwelt) überschreiten jedoch in ihrer Konstanz räumliche und soziale Unterschiede.

Es mangelt der epigraphischen Forschung an Quellen, die ausführlicher über das Erfahren und das Empfinden der inschriftlichen Welt in römischer Zeit berichten⁵³. Die Worte eines der Baumeister (und -theoretiker) der augusteischen Transformation der baulichen Welt fallen da besonders ins Gewicht. Was die Erforschung der *carmina epigraphica* betrifft, erweist sich Vitruvs *De architectura* als unerwarteter Glücksfall.

Bibliographie

- ALFÖLDY 1991 = G. ALFÖLDY, «Augustus und die Inschriften: Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik», in *Gymn.* 98, 1991, S. 289-324 mit Taf. I-VIII.
- ANDRÉ 1985 = J.-M. ANDRÉ, «Le prologue scientifique et la rhétorique: les préfaces de Vitruve», in *BAGB* 44, 1985, S. 375-384.
- BALDWIN 1989 = B. BALDWIN, «The Non-Architectural Side of Vitruvius», in *Prudentia* 21, 1989, S. 4-12.
- BALDWIN 1990 = B. BALDWIN, «The Date, Identity, and Career of Vitruvius», in *Latomus* 49, 1990, S. 425-434.
- BROWN 1963 = F.E. BROWN, «Vitruvius and the Liberal Art of Architecture», in *Bucknell Review* 11.4, 1963, S. 99-107.
- CALLEBAT 1989 = L. CALLEBAT, «Organisations et structures du *De Architectura* de Vitruve», in H. GEERTMAN, J.J. DE JONG (Hgg.), *Munus non ingratum: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture (Leiden 20-23 January 1987)* (BABesch Suppl. 2), Leiden 1989, S. 34-38.
- CUOMO 2011 = S. CUOMO, «Skills and virtues in Vitruvius' book 10», in M. FORMISANO, H. BÖHME (Hgg.), *War in Words: Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*, Berlin, New York 2011, S. 309-332.

53. Eine systematische Behandlung fehlt bislang — Zitate und Belegangaben erfolgen in der Regel lediglich unter Berufung auf das, was bereits lange in der älteren Literatur ventiliert wurde. Nützlich aber MAYER, MIRÓ, VELAZA 1996. Eine detaillierte Behandlung eines weiteren Beispiel einer in diesem Zusammenhang bisher zu Unrecht unbeachtet gebliebene Quelle, nämlich des spätantiken *Querolus*, findet sich jetzt bei KRUSCHWITZ 2019.

- DIGGLE 1970 = J. DIGGLE, *Euripides: Phaethon*, Cambridge 1970.
- ECK 1999 = W. ECK, «Öffentlichkeit, Monument und Inschrift», in S. PANCIERA (Hg.), *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina, Roma, 18-24 settembre 1997*, Roma 1999, II S. 55-75 (= W. ECK, *Monument und Inschrift. Gesammelte Aufsätze zur senatorischen Repräsentation in der Kaiserzeit* (BzA 288), Berlin, New York 2010, S. 275-298).
- FÖGEN 2009 = T. FÖGEN, *Wissen, Kommunikation und Selbstdarstellung. Zur Struktur und Charakteristik römischer Fachtexte der frühen Kaiserzeit* (Zetemata 134), München 2009.
- FRASER 1970 = P.M. FRASER, «Aristophanes of Byzantium and Zoilus Homeromastix in Vitruvius. A note on Vitruvius VII, Praef. 4-9», in *Eranos* 68, 1970, S. 115-122.
- FRITZ 1995 = H.-J. FRITZ, *Vitruv: Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike*, Münster 1995.
- GALLETIER 1922 = E. GALLETIER, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris 1922.
- GROS 1994 = P. GROS, «Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De architectura*», in *RA* 1, 1994, S. 57-80.
- GROS 2006 = P. GROS, «*Munus non ingratum*: le traité vitruvien et la notion de service», in P. GROS, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture*. *Fabrica et ratiocinatio*, Roma 2006, S. 311-326.
- GRÜNER 2004 = A. GRÜNER, *Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2004.
- HAUBRICHS 1969 = W. HAUBRICHS, *Ordo als Form: Strukturstudien zur Zahlenkomposition bei Otfrid von Weissenburg und in karolingischer Natur*, Tübingen 1969.
- HORSTER 2001 = M. HORSTER, *Bauinschriften römischer Kaiser. Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats* (Historia E. 157), Stuttgart 2001.
- ISLER 1989 = H.P. ISLER, «Vitruvs Regeln und die erhaltenen Theaterbauten», in H. GEERTMAN, J.J. DE JONG (Hgg.), *Munus non ingratum: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture* (Leiden 20-23 January 1987) (BABesch Suppl. 2), Leiden 1989, S. 141-153.
- KESSISOGLU 1993 = A. KESSISOGLU, *Die fünfte Vorrede in Vitruvs De architectura* (Studien zur klassischen Philologie 68), Frankfurt a. M. u. a. 1993.
- KNELL 2008 = H. KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie. Eine Einführung*, Darmstadt 2008.
- KÖNIG 2009 = A. KÖNIG, «From Architect to Imperator: Vitruvius and his Addressee in the *De Architectura*», in L. TAUB, A. DOODY (Hgg.), *Authorial Voices in Greco-Roman Technical Writing*, Trier 2009, S. 31-52.
- KÖNIG 2016 = A. KÖNIG, «Tracing the Ebb and Flow of *de Architectura* 8», in *Arethusa* 49, 2016, S. 161-181.
- KRUSCHWITZ 2019 = P. KRUSCHWITZ, «How the Romans Read Funerary Inscriptions: Neglected Evidence from the *Querolus*», in *Habis* 50, 2019, S. 341-362.
- LANDI 1895 = C. LANDI, «*Opuscula de fontibus mirabilibus, de Nilo etc. ex cod. Laur. 56, 1 descripta*», in *SIFC* 3, 1895, S. 531-548.
- LING 1991 = R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991.

- LOBE 1882 = M. LOBE, «Herrscher und Hofarchitekten: Kontrastkonzepte der *commendatio* bei Vitruv und Deinokrates», in K. HERRMANN, K. GEUS, U. FEHN, E. PORSCHE (Hgg.), *Dona sunt pulcherrima: Festschrift für R. Rieks*, Oberhaid 2008, S. 139-150.
- MAU 1882 = A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.
- MAYER 2005 = R.G. MAYER, «The impracticability of Latin *Kunstprosa*», in T. REINHARDT, M. LAPIDGE, J.N. ADAMS, M. WINTERBOTTOM (Hgg.), *Aspects of the Language of Latin Prose* (PBA 129), Oxford 2005, S. 195-210.
- MAYER, MIRÓ, VELAZA 1996 = M. MAYER, M. MIRÓ, J. VELAZA, *Litterae in titulis, tituli in litteris. Elements per a l'estudi de la interacció entre epigrafia i literatura en el món romà*, Barcelona 1996.
- MCGILL 2012 = S. MCGILL, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge 2012.
- NICHOLS 2017a = M.F. NICHOLS, «Plunder, Knowledge, and Authorship in Vitruvius' *De Architectura*», in M.P. LOAR, C. MACDONALD, D. PADILLA PERALTA (Hgg.), *Rome, Empire of Plunder: The Dynamics of Cultural Appropriation*, Cambridge 2017, S. 93-108 (= NICHOLS 2017b).
- NICHOLS 2017b = M.F. NICHOLS, *Author and Audience in Vitruvius' De architectura*, Cambridge 2017 (= NICHOLS 2017a).
- NUGEL 1980 = B. NUGEL, *The Just Design: Studien zu architektonischen Vorstellungsweisen in der neoklassischen Literaturtheorie am Beispiel Englands*, Berlin, New York 1980.
- O'SULLIVAN 2007 = T.M. O'SULLIVAN, «Walking with Odysseus: The Portico Frame of the Odyssey Landscapes», in *AJPh* 128, 2007, S. 497-532.
- O'SULLIVAN 2011 = T.M. O'SULLIVAN, *Walking in Roman Culture*, Cambridge 2011.
- OKSANISH 2016 = J. OKSANISH, «Vitruvius and the Programmatic of Prose», in *Arethusa* 49, 2016, S. 263-280.
- OKSANISH 2019 = J. OKSANISH, *Vitruvian Man. Rome under Construction*, Oxford 2019.
- PIKHAUS 1981 = D. PIKHAUS, «Les origines sociales de la poésie épigraphique latine: l'exemple des provinces nord-africaines», in *AC* 50, 1981, S. 637-654.
- PÖHLMANN 1988 = E. PÖHLMANN, «Vitruvs Schalltheorie und das antike Theater», in U. KINDERMANN (Hg.), *Festschrift für Udo Klopsch*, Göttingen 1988, S. 384-397.
- POULE 2000 = B. POULE, «Les vases acoustiques du théâtre de *Mummius Achaicus*», in *RArch* n. S. 1, 2000, S. 37-50.
- ROMANO 2013 = E. ROMANO, «*Litteras scire*: sulle fonti del canone delle *artes* in Vitruvio», in *Athenaeum* 101, 2013, S. 183-200.
- ROMANO 2016 = E. ROMANO, «Between Republic and Principate: Vitruvius and the Culture of Transition», in *Arethusa* 49, 2016, S. 335-351.
- ROSCALLA 2006 = F. ROSCALLA, «Storie di plagi e di plagiari», in F. ROSCALLA (Hg.), *L'autore e l'opera: attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Greca antica: atti del convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005)* (Memorie e atti di convegni 34), Pisa 2006, S. 69-102.
- RUFFEL 1964 = P. RUFFEL, «Mots grecs dans Vitruve», in M. RENARD, R. SCHILLING (Hgg.), *Hommages à Jean Bayet* (Coll. Latomus 70), Brüssel 1964, S. 627-639.

- SANDERS 1988 = G. SANDERS, «L'onomastique des inscriptions latines métriques de l'*Africa Romana*: un angle d'incidence socio-culturel», in A. MASTINO (Hg.), *L'Africa romana. Atti del V convegno di studio. Sassari, 11-13 dicembre 1987*, Sassari 1988, S. 69-85.
- SCHALLES 1985 = H.J. SCHALLES, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert v. Chr.*, Tübingen 1985.
- SEAR 1990 = F.B. SEAR, «Vitruvius and Roman Theater Design», in *AJA* 94, 1990, S. 249-258.
- TOSI 1997 = G. TOSI, «Il teatro antico nel *De architectura* di Vitruvio», in *RArch* 21, 1997, S. 49-75.
- TROIANI 1974-1975 = M. TROIANI, «Vitruvio e la genesi storica del teatro romano», in *AIV* 133, 1974-1975, S. 463-477.
- WAGNER 2015 = S. WAGNER, *Erzählen im Raum: Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik*, Berlin 2015.
- WINFELD-HANSEN 2000-2001 = H. WINFELD-HANSEN, «Die Grundrissdispositionen der griechischen und römischen Theater bei Vitruvius und geometrische Konstruktionsregeln für antike und altchristliche Zentralbauten», in *Boreas* 23-24, 2000-2001, S. 133-162.
- WULFRAM 2013 = H. WULFRAM, «Von Alexander lernen: Augustus und die Künste bei Vitruv und Horaz», in *Hermes* 141, 2013, S. 263-282.