Einleitung

1.1 Werkstruktur der *Carmina*

Innerhalb des Gesamtwerks des Sidonius ist uns sein Dichtwerk, eine Sammlung von 24 *Carmina*, überliefert, welche sich sowohl metrisch als auch thematisch voneinander unterscheiden. Die wichtigste Strukturierung des Werkes ist die Unterteilung in zwei Blöcke: Die ersten acht *Carmina* (*Carm.* 1–8) enthalten drei umfangreiche Lobreden zum Regierungsantritt der Kaiser Avitus, Majorian und Anthemius samt deren Begleitgedichten. Dazu treten sechzehn weitere Gedichte (*Carm.* 9–24), die als *Carmina Minora* bezeichnet werden. Diese *Carmina Minora* zeichnen sich durch eine beachtliche Vielfalt ihrer Themen aus: Sie bestehen aus einem Widmungsgedicht, zwei Hochzeitsgedichten mit poetischen Praefationes, einem verhinderten Hochzeitsgedicht, aus dem eine „Satire“ geworden ist, einer Bittschrift an den Kaiser Majorian, drei Dankschreiben, fünf Epigrammata sowie einem abschließenden Propemptikon an den personifizierten Gedichtband.

Sidonius' drei Panegyriken werden jeweils von einer Praefatio begleitet, die nicht im Hexameter, sondern im elegischen Distichon abgefasst ist und sich so von den Lobreden stilistisch abgrenzt. Die Anordnung der Lobreden in chronologisch umgekehrter Reihenfolge ist ferner bemerkenswert: Der Panegyrikus auf Anthemius, der in der Gedichtsammlung als erster erscheint, ist chronologisch gesehen der letzte, insofern in der zeitlichen Reihenfolge zuerst Avitus (*Carm.* 7), dann Majorian (*Carm.* 5) und schließlich Anthemius (*Carm.* 2) den Thron besteigen. Diese Umstellung kann gewiss nicht willkürlich sein, sondern hat eine Bedeutung für die Poetik des Sidonius.¹

Die Diskussion darüber, wie Werkteile und Gesamtwerk von Sidonius veröffentlicht wurden, ist in der Forschung nicht abgeschlossen. In der Frage, ob die *Carmina* 1 bis 24

1 Zum einen macht er damit dem regierenden Princeps ein Kompliment, wenn er ihn an erster Stelle setzt, zum anderen vermeidet die chronologische Abfolge, dass die Leser nicht an die katastrophalen politischen Zustände erinnert werden; vgl. Kelly 2013, 177; ders. 2020, 170.

in Gedichtgruppen (*Carm.* 1–8 und *Carm.* 9–24)² oder als Gesamtwerk ediert wurden,³ ist sich die Forschung weiterhin nicht einig. Diskutiert wird auch, ob das Gesamtwerk (Panegyriken, *carmina minora* und Briefe) vom Dichter selbst erstellt wurde.⁴

Folgende den Stil des Dichters beschreibende Verse legen eine Gruppierung der *Carmina* in zwei bis drei Teile nahe (*Alan. Anticl.* 3.240–242):

*Illic Sidonii trabeatus sermo **refulgens**
sidere multiplici **splendet** gemmisque colorum
lucet et in dictis depictus pavo resultat.*

Dort **funkelt** der hochtrabende Stil des Sidonius,
schillernd in vielfältigem Glanz und von farbenreichen Edelsteinen
leuchtet er: Ein bunter Pfau entsteht durch seine Worte.

Diese drei Verse verfasst Alanus ab Insulis (Alain de Lille) in seinem *Anticlaudianus* ca. 700 Jahre nach Sidonius über den Stil des gallo-römischen Autors. Der sidonianische *sermo* wird in einem die drei Verse gleichmäßig einnehmenden Hendiatrion (*refulgens* – *splendet* – *lucet*) beschrieben. Das Funkeln, Schillern und Leuchten wird präzisiert durch die Wörter *trabeatus*, *sidere multiplici* und *gemmis colorum*, wobei die beiden letzten Ausdrücke gemeinsam den mittleren Vers einnehmen und sich über ein Enjambement (*refulgens* und *lucet*) auf die beiden äußeren Verse ausdehnen.

Diese Beschreibung des sidonianischen Stils lässt sich gleichsam auf sein poetisches Werk übertragen: *trabeatus*, im Staatskleid, befindet sich das Werk mit den Panegyriken im ersten Teil (*Carm.* 1–7); die Vielfältigkeit und der Farbenreichtum kommt dann besonders im zweiten Teil, den *nugae* zum Vorschein, wenn es darum geht, eine neuartige Dichtung, die von andersartigen und verschiedenen Tönen bestimmt ist, anzulegen. Hier wird eine Zweiteilung des Werkes angedeutet, die dann durch die drei

2 Einen Überblick über die ältere Forschung und die Frage der Zahl der Editionen gibt Santelia 2012, 47–50; Loyen (1960) geht ferner von drei Editionen der *carmina minora* aus; dagegen Schetter 1992 und Mondin 2008, 473–475. Laut Hernández Lobato (2006, 251) ist es durchaus denkbar, dass es vor der uns heute vorliegenden Ausgabe einen ganzen Prozess aufeinander folgender Einzelveröffentlichungen mit möglichen Ergänzungen und Änderungen gab. Kelly (2020, 166–177) argumentiert für zwei separate Editionen von Panegyriken und *carmina minora*.

3 Gemäß Santelia (2012, 50) ist von einer Edition der Gedichte im Jahr 469 auszugehen; vgl. Stevens 1933, 108; Loyen 1960 1: xxx; Harries 1994, 6–7 u. 172; Delaplace 2015, 245; Green 2022, 14–16. Die Gründe für diese Datierung sind nachvollziehbar: Das jüngste Gedicht des Buches, der Panegyrikus auf Anthemius, stellt einen perfekten terminus post quem dar, der mit Genauigkeit datiert werden kann: Es wurde am 1. Januar 468 überliefert; ferner ist bekannt, dass Sidonius seit seiner Ernennung zum Bischof von Clermont zwischen 470 und 471 (terminus ante quem) völlig auf seine poetische Arbeit verzichtete (s. *Epist.* 9.12.1; 8.4.3); vgl. Hernández Lobato 2006, 251–252; Grzywaczewski 2010, 132.

4 Vgl. Hernández Lobato 2006; ders. 2012, 57–72; Kelly 2020, 170 u. 177; Dolveck 2020.

Verse eine Präzisierung erhält: Das Werk ist in je acht Gedichte dreigeteilt; nach dem offiziellen Teil, den Panegyriken (*Carm.* 1–7), den *Carm.* 8 abrundet, folgt der weniger offizielle, aber dennoch formelle Teil mit den Epithalamien (*Carm.* 9–15), der mit *Carm.* 16 beendet wird; daran fügt sich drittens der private Teil (*Carm.* 17–23) an, den das *Carm.* 24 abschließt.⁵ Gleichzeitig legen die Enjambements in den Versen des Rezipienten Alanus einen Zusammenhalt im Werk nahe.

1.2 Biographisch-historischer Hintergrund

Das zwei- bzw. dreiteilige Werk der *Carmina* scheint nun aus Sidonius' eigener Lebensrealität reformuliert worden zu sein, insofern sowohl sein schriftstellerisches Schaffen als auch die politische Situation des weströmischen Reiches von mehreren Brüchen gekennzeichnet ist:⁶ Im Jahr 455 beginnt Sidonius etwa 23-jährig, aus einer angesehenen Familie stammend und in Grammatik wie Rhetorik bestens ausgebildet seine Dichterkarriere in Rom: Auf seinen Schwiegervater, den gallischen Senator Avitus trägt er bei dessen Konsulatsantritt zu Beginn des Jahres 456 im Senat seinen ersten Panegyrikus vor (*Carm.* 6 und 7). Avitus' Herrschaft währt jedoch nur kurz, insofern er schon gegen Ende des Jahres 456 vom Heerführer Ricimer, der sich erfolgreich gegen die in Westrom eingefallen Vandalen und deren Anführer Geiserich zu Wehr setzte und dadurch beim Senat an Einfluss gewann, durch eine Revolte geschwächt und schließlich in einer Schlacht besiegt und getötet wird. Zwei Jahre später hält Sidonius für Avitus' Nachfolger und Ricimers Partner Majorian einen Panegyrikus, als dieser in Lyon einzieht (*Carm.* 5). Majorian wird jedoch bei seinem Versuch, Africa den Vandalen zu entreißen, von Geiserich geschlagen und aufgrund dieser Niederlage 461 auf Veranlassung Ricimers hingerichtet. Sidonius verabschiedet sich daraufhin für längere Zeit von der Politik, um sich auf seinem Landgut in Avitacum, dem heutigen Avenches, dem *otium* zu widmen, wobei er durchaus auch Kontakte mit Tafelfreunden und anderen Angehörigen der Oberschicht pflegt. Im Jahr 467 wird er nach Rom geladen, um 468 für den von Ostrom neu vorgeschlagenen Anthemius jenen Panegyri-

5 Das Buch ist modular um die Zahl 8 herum gegliedert, was sich darin zeigt, dass sein größter interner thematischer Bruch, der in der Tat das Ergebnis der Zusammenstellung von zwei verschiedenen, bereits separat veröffentlichten Sammlungen in einem einzigen Band ist, nach dem achten Gedicht erfolgt, das die Panegyriken (*Carm.* 1–8) beendet und die *nugae* (*Carm.* 9–24) eröffnet, wobei *Carm.* 9 als echte Widmung des späteren Teils des Bandes dient; vgl. Hernández Lobato 2006, 255; ders. 2012, 64–65; Daly 2000, 24–25. Laut Daly (2000, 70–71) kommt in der Teilung in je 8 *Carmina* auch die christliche Bedeutung der Zahl 8 als Symbol der Auferstehung, der Wiedergeburt und der Taufe zum Tragen.

6 Zur Biographie des Sidonius s. Stevens 1933; Loyen 1960 1: vii–xxix; Kaufmann 1995, 41–64; Hernández Lobato 2012, 38–57; zum historisch-politischen Hintergrund s. Harries 1994; Kulikowski 2020; Green 2022.

kus zu halten, den er zu Anthemius' Ehren an die Spitze seiner publizierten *Carmina* stellen wird (*Carm.* 1). Zum Dank wird er zum Stadtpräfekten ernannt, als der er für die Administration der Justiz, die Getreide- und Weinversorgung sowie die öffentliche Ordnung in der Stadt zuständig ist. Zudem erhält er so den Vorsitz über den Senat für das betreffende Jahr. Ohne Ambitionen auf weitere Ämter wendet er sich 468 wieder dem *otium* auf dem Land zu, resigniert auch über die Niederlage des von ihm gefeierten Anthemius, der in seinem Feldzug gegen die Vandalen unterlag. Ein Jahr später wird er zum Bischof von Clermont ernannt, was eine ganz neue berufliche und persönliche Ausrichtung bedeutet und sich auch in seinen Schriften niederschlägt, insofern darin christliche Gedanken nun stärker als zuvor hervortreten. Gleichwohl betrachtet er die Bischofswürde nicht als religiöse Berufung, sondern spricht schlicht von Beruf, Dienst oder Amt.⁷ Als die Westgoten 475 die Auvergne einnehmen, wird Sidonius nach längerem Widerstand gegen die Invasoren vom westgotischen König Eurich auf die Festung Livia verbannt. Aus dieser entbehrensreichen Zeit im Exil befreit ihn ein Freund, der eine einflussreiche Stellung am westgotischen Königshof innehatte. Sidonius, der sich damit abfinden musste, dass das Westgotenreich in Gallien an die Stelle des weströmischen Reiches getreten war, lässt sich schließlich zu einem Panegyrikus auf seinen ehemaligen Widersacher Eurich hinreißen, wofür ihm dann sein Landsitz zurückerstattet wird. 476 kehrt er wieder in sein Bischofamt nach Clermont zurück und kümmert sich um die Zusammenstellung seiner Briefsammlung. Sein Todesjahr ist nicht genau datierbar, liegt aber irgendwann zwischen 480 und 490.

So scheint nicht nur die Biographie des Dichters in steten Kurskorrekturen begriffen, auch das weströmische Reich befindet sich zu Sidonius' Lebzeit in einer ständigen Krise, ist gebeutelt durch die gebrochene dynastische Kontinuität sowie Einfälle der Barbarenvölker, die die eigene von politischer Instabilität schwächelnde Kultur zunehmend bedrohen und untergraben,⁸ was zu einer kulturellen Kluft führt, wie Sidonius sie etwa in *Carm.* 12, der Satire auf die Burgunder zum Ausdruck bringt.

1.3 Fragmentcharakter und Einheit der *Carmina* – ein Forschungsüberblick

Dass Sidonius die Krisen seiner Zeit nun insgesamt als „Bruch“ wahrnimmt, wird insofern ersichtlich, als er das ‚Wortfeld‘ Bruch/brechen häufig für die prägnante oder metaphorische Beschreibung von Niedergang und Katastrophe verwendet: Lyon bittet gebrochen (*fracta*) um Ruhe (*Carm.* 5.576–577), Avitus kümmert sich um seine zer-

7 Da der Bischof in dieser Zeit nicht nur als geistliches Oberhaupt angesehen wurde, sondern auch als politischer Lenker und Leiter seiner Diözese, wurden dafür häufig Personen aus der Aristokratie ausgewählt, die sich in weltlichen und politischen Dingen auskannten; vgl. Kaufmann 1995, 55–58; Viellard 2014, 47–50.

8 Zu Sidonius' pejorativen Bewertung der Barbaren s. Egetenmeyr 2021.

brochene Heimat (*fractae patriae*, 7.208–209) oder die gebrochene Roma wird von Jupiter ermutigt (*sed concipe magnos, quamquam fracta, animos*, 7.126–127).

Doch nicht nur auf inhaltlicher⁹, sondern auch auf metapoetischer Ebene wird unterschwellig der Bruch in seiner Zeit kenntlich gemacht: Dass sich der Bruch im Reich auch im literarischen Werk niederschlägt, wird an folgender Textstelle deutlich, in der über die Schiffsallegorie eine Überlagerung von Staat und Text entsteht, die jeweils gebrochen sind (*Carm.* 2.13–17):

*Hic est, o proceres, petiit quem Romula virtus
et quem vester amor; cui se ceu victa procellis
atque carens rectore ratis res publica **fractam** 15
intulit, ut digno melius flectenda magistro,
ne tempestates, ne te, pirata, timeret.*

Dieser ist es, Senatoren, den die römische Tugend und eure Liebe aufsuchte; dem sich der Staat wie ein vom Sturm und ohne Steuermann überwältigtes Schiff als gebrochenen übergab, (16) damit er für den würdigen Führer besser zu lenken sei, damit er nicht mehr Stürme, nicht mehr Piraten fürchten muss.¹⁰

Zunächst bemüht der Dichter hier die poetisch konventionelle Allegorie vom Staatsschiff: Der gebrochene Staat (*res publica* und *fractam*) wird mit einem besiegtten Schiff (*victa ratis*) verglichen, wobei in diesem Vergleich das Adverb *ceu* gleichsam abschwächend wirkt. Offenbar will der Dichter hier nicht so sehr den Vergleich von Staat und Schiff betonen, sondern vielmehr auf eine weitergreifende Metaphorik hinweisen: Die Schiffsfahrt steht symbolisch für die poetische Produktion des Textes.¹¹ Dass die poetische Produktion mit einer Schiffsfahrt metaphorisiert wird, wird an verschiedener Stelle im Werk selbst sichtbar: So stellt der Dichter sein Buch als Schiff dar, wenn er es im Schlussgedicht *Carm.* 24 auffordert, den Hafen zu verlassen (*ecce linque portum*, 24.99) und den Anker zu heben (*ancoram levato*, 24.101)¹². Auch die Verse *Carm.* 5.441–448 bedienen sich der Schiffsmetaphorik:

- 9 In den Panegyriken erinnert der Dichter die Herrscher an die glorreiche Vergangenheit und die Notwendigkeit der Expansion, indem er ihnen einen Spiegel ihrer eigenen Epoche vorhält, um sowohl Niedergang als auch Aufstieg (*renovatio imperii*) anzuzeigen; vgl. Mratschek 2008, 365; dies. 2020c, 240; Charlet 2008, 161–162.
- 10 Die Übersetzungen zu Sidonius sind selbst angefertigt.
- 11 Die Schiffsfahrt ist Metapher für die literarische Karriere, vgl. Verg. *Georg.* 2.40–41; vgl. Condorelli 2008, 31; zur Schiffsfahrt als literarische Metapher in Sidonius' Werk s. Gualandri 1979, 105–109. Die poetische Produktion als Schiffsreise zu versinnbildlichen, ist üblich in lateinischer Dichtung, s. Curtius 1954, 138–140.
- 12 Sidonius variiert hier die Tradition, indem er etwa anders als Ovid (*Ars* 1.771–772; 2.9–10) den Hafen nicht als Ankunftsort des vollendeten Werkes stilisiert, sondern als Ausgangsort; vgl. Sante-lia 2002, 40–41.

*Interea duplici texitis dum litore classem
 inferno superoque mari, cadit omnis in aequor
 silva tibi nimiumque diu per utrumque recisus,
 Appennine, latus, navali qui arbore dives
 non minus in pelagus nemorum quam mittis aquarum. 445
 Gallia continuis quamquam sit lassa tributis,
 hoc censu placuisse cupit nec pondera sentit
 quae prodesse probat.*

Während du inzwischen auf beiden Küsten die Flotte für das untere und das obere Meer baust, fällt dir jeder Wald ins Wasser und allzu lange an beiden Seiten abgeschlagen der Apennin, der reich an Schiffsholz ebensoviel Wald wie Wasser ins Meer abgibt. (446) Obwohl Gallien durch andauernde Abgaben müde ist, will es nun durch diesen Zensus gefallen und spürt keine Last, von der es anerkennt, dass sie nützt.

Die Passage beschreibt, wie Majorian seine Schiffsflotte baut. Dabei bedient sie eine metapoetische Ebene, wobei insbesondere das Verb *texitis* auf die Arbeit des Dichters hindeutet¹³: *aequor* steht in diesem Zusammenhang für die Schreibfläche, auf der der Dichter arbeitet;¹⁴ der Begriff *silva*, der etwa für Statius' Sammlung von Gelegenheitsgedichten titelgebend ist, repräsentiert hier den poetischen Stoff.¹⁵ Die Verse 446–448 beschreiben dann Galliens Haltung gegenüber diesem Schiffsbau, was im Zusammenhang der Metapoese ebenfalls bezeichnend ist, insofern der Dichter Gallien als den Ort betrachtet, an dem die Dichtung entsteht und der Tribut zum Schiffsbau bzw. zum Panegyrikus gezollt wird. Dass es sich hierbei um metapoetische Verse handelt, verdeutlichen auch die beiden Worte *flectenda* und *magistro*, die Sidonius, wie in Kap. 2.1 deutlich werden wird, auf sein alter ego Chiron (*flexit*, 1.18, *magistri*, 23.197) appliziert, wodurch sie sein dichterisches Schaffen beschreiben.

Seit Michael Roberts' Buch *The Jeweled Style* (1989a) wird der spätantiken Literatur eine ‚Poetik des Fragments‘ zugrunde gelegt. Auch Charlet (2008) sieht in der spätantiken Literatur durch ihren Willen einerseits die klassische Literatur zu rezipieren und andererseits sich auf alexandrinischen Pfaden neu auszurichten, eine Fragmentierung, die sich in einer Gattungsmixtur, verkleinerten Komposition sowie intertextuel-

13 Zum Weben als gängige Metapher für die Dichtkunst, s. die Beiträge bei Harich-Schwarzbauer 2016b sowie bei Fanfani et al. 2016; generell zur poetologischen Denkfigur vom Dichten als Weben s. Greber 2002, bes. 9–28.

14 Vgl. Prop. 3.9.3 *quid me scribendi tam vastum mittis in aequor?*; Ov. Met. 15.176 *magno feror aequore plenaque ventis vela dedi*; vgl. ThLL vol. 1, 1022–1027.

15 Gemäß Gell. Noct. Att. Praef. § 5–6 impliziert der Begriff *silva* die Idee der Vielfältigkeit und Variation, was auf die Poetik des Sidonius zutrifft. Cicero spricht von *silva*, um ein Ensemble von Ideen und Kenntnissen zu beschreiben (*Orat.* 12; *De orat.* 2.65; 3.93.103, 118); zum Titel von Statius' *Silven* s. Quint. 10.3.17.

len *variatio* und *aemulatio* manifestiert. Hernández Lobato untersucht in Kapitel 6 seines Buchs *Vel Apolline muto* (2012, 258–449) den Aspekt von Fragment und Detail in der spätantiken Dichtung, wobei er imperiale Kunst (etwa monumentale *spolia*, den Konstantinsbogen und Literatur (paganer und christlicher Cento, Figurengedichte und enzyklopädische Prosa)) vergleichend heranzieht, um zu zeigen, dass spätantike Dichtung von einer ‚Ästhetik des Fragments‘ bestimmt wird. Hernández Lobato streicht dabei aber auch heraus, dass spätantike Werke trotz ihrer inhärenten poetisch angelegten Fragmentierung eine Einheit aufweisen, die jedoch nicht auf formaler, sondern auf konzeptueller Ebene liegt. Helen Kaufmann (2020) findet diese Einheit, indem sie nicht die Konzepte, sondern die Texte selbst untersucht, in denen textuelle Mittel, wie Anfänge und Enden (Prooemien, Praefationes und Epiloge), autoritative Erzähler, explizit verbale Verbindungen, aber auch *variatio*¹⁶ eine Einheit darstellen. Annick Stoehr-Monjou (2009), die die Poetik in Sidonius’ Panegyriken untersucht, bezeichnet diese in Anlehnung an Roberts „Jeweled Style“ als *poétique de l’éclat*. Dieser Begriff, der einerseits die Fragmentierung, andererseits aber auch den Glanz ausdrückt, gibt den in den Panegyriken aufscheinenden Gegensatz zweier Motive wieder: das Ende einer Welt, der sich im Zerfall Roms und Galliens zeigt, und die Hoffnung auf eine neue Blütezeit. Die beiden Motive (Zerfall und Blütezeit) seien in verschiedenen poetischen Stilformen (allegorischen Praefationes, synonymische Variationen, Allusionen, Antithesen, Goldene Verse, Ekphraseis und Kataloge, Intertextualität sowie epische und historische Exempla) ungeschwellig zum Ausdruck gebracht. Mit dieser metapoetischen Lesart der *Carmina* findet sie auch eine Begründung für die Anordnung der *Carmina* 1–8, wobei sie den Panegyrikus auf Majorian als außenstehend betrachtet und die Poetik des Sidonius eher in den beiden anderen Panegyriken vorfindet.

Eine wichtige Funktion in diesem Zusammenhang kommt hierbei der textuellen Einlage des Mythos zu. In den *Carmina* finden sich zahlreiche klassische Exempla der episch-heroischen Mythologie, welche die Narration und den Erzählfluss unterbrechen und ferner im Kontext der *Carmina*, die zu christlicher Zeit für christliche Rezipienten verfasst wurden, unpassend erscheinen und so eine Irritation erzeugen. Auf der anderen Seite wird die Dichtung in einer Gesellschaft, die sich durch die Einfälle der Barbaren und die gebrochene dynastische Kontinuität in einer epochalen Krise befindet, durch den Mythos zu einem identitätsstiftenden Medium, das Zusammenhalt und Bestand bietet. So sieht Bonjour (1982) im Mythos die Möglichkeit, diese schwierige Situation Roms verschweigen zu können bzw. Themen subkutan anzusprechen. Bruzzone (2004) geht in dieselbe Richtung: Anhand der *Concilia deorum* in den

16 Dabei ist das Ausmaß der *variatio* und der Blickwinkel auf den Text entscheidend. Nimmt der Leser die ganze Passage und weniger die Details wahr, sieht er den Zusammenhalt des Textes sowie die Vielfarbigkeit und den Glanz des darin zum Ausdruck gebrachten Bildes; vgl. Kaufmann 2020, 188–189.

Panegyriken auf Avitus und Anthemius zeigt sie die intertextuellen Referenzen auf Claudians *Bellum Gildonicum* und Vergils *Aeneis* auf. Dieser epische Hintergrund gibt den Lobreden einen größeren Deutungsrahmen und erlaubt es, die Ereignisse optimistisch zu betrachten. Grosserez (2009) ergänzt die Untersuchung der Funktion des Mythos anhand des *Carm.* 7. Der Mythos übernimmt für sie die Funktion einer polyvalenten Allegorie, die die Spaltung von Religion und Politik zu überwinden weiß. Mithilfe des Mythos können Aussagen für die Zukunft des Reiches getroffen werden. Zudem dient er als Referenzraum für die Beschreibung, Charakterisierung und damit Lobpreisung des Herrschers. Darüber hinaus wird durch den Mythos die Einheit zwischen Galliern und Römern betont, die dieselben Götter und mythischen Geschichten kennen; der Mythos vermag Völker zu vereinen, indem er ihnen dieselben Tugenden und Stärken zuschreibt. Alexandre (2009) untersucht in diesem Zusammenhang, wo sich die Stimme bzw. Meinung des Dichters offenbart. In den episch-mythischen Konstellationen sieht er die Ansicht des Dichters immer wieder vorscheinen. Insofern dient der Mythos nicht nur als dekoratives Stilmittel, sondern ermöglicht dem Dichter, hinter dem Wortlaut verborgene politische Botschaften mitzuteilen und in der Gattung der Panegyrik, in der sich der Dichter dem Gepriesenen unterwirft und ihm dient, seine eigene Person und sein Talent, sein poetisches Ego durch Vergleiche zu würdigen. Laut Furbetta (2013) verwendet Sidonius den Mythos einerseits, um der poetischen Konvention gerecht zu werden, zur Ausschmückung und *amplificatio*, andererseits allegorisch zu Propagandazwecken.

1.4 Bruch und Kontinuität der *Carmina* – Fragestellung und Methode

Diese Arbeit widmet sich nun der Frage, wie in Sidonius' *Carmina* der Bruch metapoetisch zum Ausdruck gebracht wird. Der Terminus „Bruch“ dient der Untersuchung als Begriff, der auf die spezifische Struktur des Werkes eine Perspektive öffnet, welche „Fragment“ nicht bietet. Während das Fragment implizit auf ein Ganzes verweist, insofern es als Teil des Ganzen definiert ist, deutet der Bruch auf die inhärenten ‚Störungen‘ in einem Ganzen hin. Diese Störungen, die sich durch das ganze Werk ziehen, sollen hier als Bruchlinien erforscht werden. Da hier zudem von einer vom Dichter angelegten Kontinuität des Werkes ausgegangen wird, soll auch darauf geachtet werden, was die einzelnen *Carmina* metapoetisch verbindet und schließlich gesamthaft als Gedichtband erscheinen lässt. Eine Analyse der von Sidonius in die *Carmina* eingelegten Mythen-Exempla, bzw. der Art und Weise, wie Sidonius diese in seine Dichtung einbezieht, wird ebenfalls Gegenstand dieser Untersuchung sein. Zumal der Mythos in einem Werk, das Panegyriken auf christliche Herrscher enthält und zu christlicher Zeit entworfen wurde, hier unpassend erscheint und einen Bruch signalisiert, andererseits aber auch Identität stiftet und das Werk in einen Traditionszusammenhang eingliedert.

Kapitel 1 wird die paratextuellen Praefationes¹⁷ als Programmgedichte werten und sie als solche auf ihre metapoetischen Aussagen über das Werk und seine Poetik untersuchen. Ziel wird sein, die darin programmatisch angekündigten Charakteristika des Werkes herauszustreichen und dabei ihre Signalwirkung für die Bruchhaftigkeit, aber auch die Kontinuität des Werkes zu erforschen. Paratextuelle Praefationes geben dem Werk, welches sie begleiten, eine „liminal zone“¹⁸, wo sich die Stimme und die Meinung des Dichters offenbart, der sein Thema ankündigt und darüber reflektiert. So können sie die Lesart des Werkes beeinflussen. Dadurch werden Parerga zu einem methodologischen Werkzeug, das eine nähere Analyse des Werkes ermöglicht. Als Hilfstexte genießen Paratexte wie *Praefationes* in der Forschung meist weniger Aufmerksamkeit; wer jedoch vermutet, dass Paratexte Informationen enthalten könnten, die das Verständnis für den Autor und seine Zeit vergrößern, muss auch den eingehenden Blick auf Texte wagen, die zunächst nur als schmückendes Beiwerk erscheinen.

Kapitel 2 wird dann die in den Paratexten für das Werk programmatisch angekündigten poetologischen Komponenten, seine Bausteine und Wesensmerkmale (Allegorien, Ekphraseis und Kataloge, Antithesen und Gleichnisse sowie das Gattungsgeflecht¹⁹) auf ihre Aussage über Bruch und Zusammenhalt im Werk analysieren (*quid poema frangat* (*Carm.* 12.8)).

Kapitel 3 wird Sidonius' literarische Reflexion über Inspiration und Dichtung, die Musen und sein *otium*, in den Blick nehmen, um weitere Aussagen über die Poetik seines Werkes zu generieren. Wenn Sidonius über Musen und Muße spricht, recurriert

17 Allgemein zum Paratext s. Genette 1997; zu spätantiken Praefationes s. Pelttari 2014, 45–72; besondere Aufmerksamkeit hat Claudian erhalten, s. Felgentreu 1999; Ware 2004; zum Paratext in der römischen Literatur s. die Beiträge bei Jansen 2014; zum inhärenten Paratext s. Scheidegger Lämmle 2016, 67–68; Pelttari (2014, 49–72) unterscheidet streng zwischen abgesetzten Vorworten und Proömien; zum Verhältnis zwischen Sender und Empfänger, Lobenden und Gelobten, dem Publikum und der Begebenheit in den Praefationes der spätantiken Panegyriken äußert sich Zarni (2008), der die Praefatio als „lieu privilégié de la subjectivité“ erachtet.

18 „The paratext establishes a liminal zone, it speaks to the reader more directly than does the text itself“, Pelttari 2014, 46.

19 Sidonius' Technik der Intertextualität, die bereits hinreichend und zahlreich erforscht ist, soll hier nicht berücksichtigt werden. So zeigt Kaufmann (2017), dass Sidonius' Intertextualität weniger ein formales Merkmal seiner Poetik darstellt, das die literarische Tradition, die literarische Rolle und Identität des Textes repräsentiert, sondern eher dem jeweiligen Inhalt dient. Grundlegend zur Intertextualität des Sidonius s. Gualandri 2020; verschiedene Studien befassen sich ferner mit dem Einfluss individueller Dichter: Für Vergil s. Veremans 1991 und Jolivet 2014; für Ovid s. Montuschi 2001, Rosati 2003, Bruzzone 2014, Furbetta 2014 u. 2022; Filosi 2014a, 42–6 u. 2014b; für Claudian s. Schindler 2009, Kelly 2013, Filosi 2014a, 2014b; für Vitruv s. Cam 2003; für Horaz s. Schuster 1905, 1906, repr. 1908, Ravenna 2004, Flammini 2009, Bruzzone 2011, Stoehr-Monjou 2013, Pelttari 2016; für Propertius s. Formicola 2009; für Statius s. Pavan 2005, Taisne 2014; für Martial s. Franzoi 2008, Canobbio 2013; für Rutilius Namatianus s. Brocca 2004; für Persius s. Mascioli 2012; für Juvenal s. Gualandri 1979, 159–61; für Silius Italicus s. Brolli 2004, Montone 2011b, Mratschek 2013, 260–264; für Terenz s. Castagna 2008; mit Intertexten in Sidonius' *Carmina* beschäftigen sich ferner auch Colton 2000, Montone 2011b, ders. 2013; Hernández Lobato 2014, Barcellona 2015.

er auf sein eigenes Werk: Da das poetische Schreiben ein Vorgang ist, das Musen und Muße benötigt, muss jeder Text über Muse und Muße ein Text über den Text selbst sein.²⁰

Sidonius wendet sich in seinem Werk mehrfach an die Musen: Bis auf die kürzeren Gedichte *Carm.* 3 und *Carm.* 8 sowie *Carm.* 18–21 enthalten alle Gedichte einen oder mehrere Musenanrufe bzw. Erwähnungen von Musen.²¹ Hier soll die Frage beantwortet werden, in welchem Verhältnis Sidonius, der sich selbst als *Musagetes Apollo* stilisiert, zu den Musen steht, inwiefern er diese als Inspirationsinstanz wahrnimmt und für seine Dichtung heranzieht. Insofern die Muse als Synonym für die Dichtung erachtet werden kann, eröffnet sie einen interpretatorischen Zugang zum Werk, seinem Inhalt und seiner Struktur sowie auch seinen poetischen Gesetzen.

Sidonius' literarisches Schaffen ist durch die Dualität von Verpflichtung (*negotium*) und Muße (*otium*) charakterisiert.²² Für Sidonius ist die traditionelle Dichotomie *otium* und *negotium* prägend: In seinen Funktionen als Stadtpräfekt von Rom und Bischof der Auvergne war Sidonius einerseits aktiv tätig und lebte ein Leben in *negotium*. Dieses wurde jedoch mehrfach unterbrochen durch politische Umschwünge, die ihn zu einem Leben in *otium* zwangen. Laut André (2016), der Sidonius' Auffassung von *otium* in seinen Briefen untersucht, ist sein *otium* eine „valeur harmonieuse“, die ein Gleichgewicht zwischen den staatlichen Pflichten für das Gemeinwohl und der eigenützigen Faulheit herstellt und nach dem ciceronianischen *otium litteratum* gestaltet ist.²³ Hier soll also nicht nur die Frage, inwiefern der Wechsel und der Unterbruch zwischen Politik und Poetik auch in seinen Gedichten zum Ausdruck kommt und welche Auffassung von *otium* Sidonius in seinen Gedichten verfolgt, beantwortet, sondern vor allem auch die Rolle und das Selbstverständnis des Autors näher beleuchtet werden.

20 „Muse“ ist Synonym für das poetische Programm des (christlichen) Dichters, vgl. Schindler, Moormann and Deckers 2013, 197–198; mit *Musa* wird das Produkt des Dichters selbst bezeichnet, s. Walde 2000, 513. Für die Verwendung des Begriffs *musa* für „Gedicht“ oder „Dichtung“ s. auch Schlapbach 2014, 33.

21 Da *Carmen* 3 und *Carmen* 8 mit den jeweils folgenden *Carmina* 4 und 9 zusammengelesen werden, kann man auch diese als musisch geprägt erachten. In den beiden Epithalamien *Carm.* 11 und *Carm.* 15 werden die Musen ebenfalls nicht erwähnt, dafür aber in ihren Praefationes *Carm.* 10 und *Carm.* 14.

22 Der Begriff für Muße, *otium*, ist ein polysemantischer Begriff: So kann *otium* „Friede“, „Ruhe“, „Untätigkeit“ oder „Faulheit“, „Rückzug ins Privatleben“, dann „Muße“, d. h. die Zeit für Beschäftigung, insbesondere mit literarischen Dingen sowie dann auch (das Produkt der Muße) die „Dichtung“ bezeichnen. Dabei wird *otium* oft als Gegenpart zu *negotium* verstanden, d. h. als Gegensatz zu Geschäftigkeit und beruflichem Engespanntsein. Zu den Bedeutungsmöglichkeiten des Begriffs *otium* s. Harter 2016; Wiegandt 2020; Harich-Schwarzbauer u. Hindermann 2020; zur Definition von *otium* s. André 1962; Schlapbach 2013.

23 Vgl. André 2006, 68–70.

Da sich Muße vorwiegend im Raum manifestiert,²⁴ soll darüber hinaus untersucht werden, wo Sidonius sein *otium* erfährt und auslebt, wo und unter welchen Umständen er seine Literatur produzieren kann und dichterisch tätig wird. Andersherum sollen so auch die Orte und Gegebenheiten sichtbar werden, wo ein *otium* für ihn nicht möglich ist und das Dichten unterbrochen wird.

24 Der Ort, an dem man sich mit Literatur befasst, wird zum Mußeraum. Mußeräume können Villen, Gärten, Bibliotheken, Klöster, Museen oder generell Rückzugsorte sein, die sich von Orten des alltäglichen Lebens abgrenzen und eben mußefördernd sind. Letztlich kann aber auch jeder andere Ort, an dem das dort befindliche Subjekt sein *otium* erfährt, zum Mußeraum werden. In jedem Fall zeichnen sich diese Räume durch eine eigene Abgegrenztheit (von anderen Räumen) aus, worin sich das zurückziehende Individuum sammeln und besinnen kann. Die Sinne müssen sich dabei im Raum frei bewegen können, denn nur die Möglichkeit im Raum freiwillig zu betrachten und sich zu bewegen, ermöglicht Muße. Zudem existiert ein Mußeraum nur dort, wo das Zeitempfinden in den Hintergrund tritt. Zur Definition eines Mußeräumens s. Eickhoff, Kofler, Zimmermann 2016, 4; Figal 2016.