

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

**Herausgeber:** Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

**Band:** 73 (2016)

**Heft:** 2

**Artikel:** nihil sine ratione facio : Merkur in Trimalchios Wandmalereien (Petr. Sat. 29.3-6)

**Autor:** Schwazer, Oliver

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-632152>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

***nihil sine ratione facio:***  
**Merkur in Trimalchios Wandmalereien (Petr. Sat. 29.3–6)**

*Oliver Schwazer, London*

*Abstract:* Als Trimalchio im Eingangsbereich seines Hauses eine biographische Bilderfolge anbringen lässt, misst er Merkur eine der Hauptrollen darin zu. In diesem Beitrag möchte ich, entgegen der einhellig vertretenen Meinung, dass Merkur hier in seiner Funktion als Gott des Handels auftrete, aufzeigen, dass Trimalchio auch an den Geleiter der Seelen in die Unterwelt denkt und somit den internen – und Petron in weiterer Folge den externen – Rezipienten vor ein intellektuelles Rätsel stellt. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich zuerst auf Trimalchios gelehrte Spiele an anderen Stellen sowie die Gleichsetzung der *Cena* mit Aeneas' Unterweltsabstieg eingehen und schliesslich die enge Beziehung zwischen den Wanddarstellungen und der Sepulkralikonographie aufzeigen.

### 1. Einleitung

*nihil sine ratione facio*, äussert Trimalchio in Petr. Sat. 39.14. Und welche Chance wäre günstiger, sich selbst in einer wohl überlegten Art und Weise zur Schau zu stellen, als durch von einem *curiosus pictor* (Sat. 29.4) angefertigte Wanddarstellungen im Eingangsbereich seines eigenen Hauses.<sup>1</sup> Wer jedoch bescheidene, nüchterne Illustrationen erwartet, kennt den *nouveau riche* Trimalchio schlecht.

Während Trimalchios Abbildungen in der Forschung zu Petrons *Satyrica* bis heute relativ wenig Beachtung gefunden haben, wird in den wenigen Forschungsbeiträgen eine Verankerung in der Tradition der römischen Wanddarstellungen

\* Mein besonderer Dank gilt den Teilnehmern und Teilnehmerinnen der 3. «Volturnia» (18–19.07.2015) in Bamberg, im Zuge derer ich die in diesem Beitrag aufgestellte These präsentieren durfte, für ihre anregenden Diskussionsbeiträge und weiterführenden Hinweise.

1 Aufgrund der Tatsache, dass die Gäste soeben eingetreten sind und dass von einem *non longe ab ostiarii cella canis ingens* (Sat. 29.1) die Rede ist, lässt sich im Regelfall schliessen, dass sich der Hund und die weiteren Wandgemälde im Atrium des Hauses befinden. Dass der Sklave, der neben Encolpius steht, *atriensis* genannt wird (Sat. 29.9), untermauert diese These. Vgl. Wesenberg (2007, 267). Wie Dumont (1990, 962f.) und Kleijwegt (1998, 86) in Anlehnung an Bagnani (1954, 19) jedoch zu Recht aufzeigen, liess Trimalchio sein Haus nach ausserordentlichen Regeln erbauen: Die Gäste treten nicht durch eine Tür in *atrium* und *tablinum*, sondern in ein Peristyl mit Säulen, das sich im Regelfall hinter dem Haus befand. Dies erklärt die Nennung der *porticus* (Sat. 29.5). Dass der Diener dennoch *atriensis* genannt wird, ist dadurch erklärbar, dass diese Bezeichnung durch Encolpius erfolgt, der annimmt – wie richtig zu erwarten wäre –, er trete ins Atrium des Hauses. Wie Dumont (1990, 959f.) zu Recht deutlich macht, beschreibt Petron kein tatsächlich existentes, sondern ein fiktives Haus, jedoch in realistischer Manier.

versucht.<sup>2</sup> Die Interpretation im Kontext der *Cena Trimalchionis* unterbleibt dabei zumeist.

In diesem Beitrag wird die Hypothese aufgestellt, dass Petron seinen Trimalchio den Betrachter mit einer gelehrten Spielerei konfrontieren lässt, indem er Merkur als Gott des Handels, Götterbote und Geleiter der Seelen in die Unterwelt gleichermaßen präsentiert.<sup>3</sup> Es ist dabei wichtig, differenziert zwischen dem Autor Petron sowie dem homodiegetischen Erzähler Encolpius und den Protagonisten Encolpius und Trimalchio sowie deren Absichten und Sichtweisen zu unterscheiden. Ebenso müssen interner und externer Adressat und Rezipient sowie deren Vorwissen, das zum Verständnis der jeweiligen Situation nötig ist bzw. von verschiedenen Instanzen – ob Autor, Erzähler Encolpius oder erzählender Protagonist – vorausgesetzt wird, methodisch gesondert behandelt werden. Nur so kann der mehrschichtigen und mitunter verschachtelten Erzählstrategie, die Petron für seine *Satyrica* wählt, Rechnung getragen und eine zielführende Gesamtinterpretation der jeweiligen Situation vorgenommen werden.

Es ist insgesamt keineswegs auszuschliessen, dass Merkur als Gott des Handels eine bedeutende Funktion in Trimalchios Leben erfüllt, dennoch ist dieser im Kontext der *Cena* und Trimalchios Welt mehr als nur in seiner Funktion als Gott der Dienstleister wichtig. Dem – internen als auch externen – Rezipienten ist es erst möglich, diese Mehrdeutigkeit zu verstehen, wenn er erkennt, dass Trimalchio sein Haus nach dem Vorbild von Vergils Unterweltsabstieg in *Aeneis* VI gestaltet. Um dies deutlich zu machen, folgen in diesem Beitrag auf einige einleitende Bemerkungen zu den Wanddarstellungen im Allgemeinen in Form einer kurzen Analyse der Illustration und ihrer Besonderheiten zwei Abschnitte, einer zu Trimalchios geistreichen Scherzen, der andere zur Gleichsetzung der *Cena* mit Aeneas' Unterweltsabstieg. Abschliessend werden die einzelnen Ergebnisse miteinander in Verbindung gesetzt und so eine Erklärung für die Funktion des Gottes Merkur in Trimalchios Wanddarstellungen vorgestellt.

2 Vgl. Maiuri (1945, 154f.), Bagnani (1954, bes. 17), Veyne (1963, 66), Wesenberg (2007) sowie Schmeling (2011, 95). Daneben auch die Ausführungen von Magi (1971), Borghini (1988) und Battistella (2006, 427–429).

3 Zur Funktion Merkurs im Allgemeinen vgl. Steuding (1894–1897, 2813). Eine ausführliche Studie zu einigen der Aufgabenbereiche des Gottes Hermes bietet Jaillard (2007), wemgleich er den Fokus auf die Beziehung des Gottes mit Maia, Apollo und Herakles legt und daher weder auf seine Funktion als Gott der Händler noch auf jene als Seelengeleiter im Besonderen eingeht.

Der in meinem Beitrag verfolgten Hypothese liegt die Annahme zugrunde, dass Trimalchio als sehr viel gelehrter und gebildeter einzustufen ist, als dies in der bisherigen Petronforschung zugestanden wurde. Da es jedoch den Rahmen dieses Beitrages weit sprengen würde, dieser Annahme im Detail nachzugehen, sei dieses Unterfangen auf eine zukünftige Publikation vertagt. Indem aufgezeigt wird, dass Trimalchio Merkur in seiner Doppelfunktion in den Wanddarstellungen abbilden lässt und sich diese Interpretation nur dem gebildeten Rezipienten auftut, sei dafür jedoch durch diesen Beitrag der erste Grundstein gelegt. Siehe die weiterführenden Überlegungen in Anm. 13.

## 2. Trimalchios Wanddarstellungen

[3] erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. [4] hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinde dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. [5] in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. [6] praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantis [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes. (Sat. 29.3–6)

Es war ein Sklavenmarkt<sup>4</sup> mit Beischriften dargestellt und Trimalchio selbst, wie er in langem Knabenhaar, den Merkurstab in der Hand und von Minerva geleitet, in Rom einzog. Wie er weiterhin Buchführung lernte und dann Kassierer wurde, das hatte der umsichtige Maler alles genau mit Text abgebildet. Aber das Ende der Halle zeigte schliesslich, wie ihn Merkur unter das Kinn fasste und hoch auf die Ehrentribüne entführte. Es fehlte nicht Fortuna mit überquellendem Füllhorn und, goldene Fäden wirbelnd, die drei Parzen. (Übersetzung: Müller/Ehlers mit Änderungen)

Die Wanddarstellungen stellen fünf der wichtigsten Etappen von Trimalchios Leben dar: seine Zeit als Sklave, wie Trimalchio nach Rom kommt, wie er Buchführung lernt und zum Kassierer wird und wie er schliesslich von Merkur zum *tribunal excelsum* entführt wird.<sup>5</sup> Beigefügte Beschreibungen (*cum inscriptione*) ergänzen die Bilder und stellen sicher, dass letztere nicht missverstanden werden.<sup>6</sup>

Neben der Art der Darstellung, die für den Eingangsbereich eines Wohnhauses höchst ungewöhnlich ist,<sup>7</sup> ist es vor allem die enge Verbindung zu den Göttern, welche der Freigelassene Trimalchio den Maler abbilden lässt, die dem Betrachter ins Auge sticht: Er hält den Merkurstab, als er von Minerva geleitet nach Rom kommt, und wird von Merkur auf das *tribunal excelsum* gehoben, während Fortuna mit überquellendem Füllhorn und die drei Parzen in seiner Nähe sind. Die abgebildeten Götter stehen insofern in einem Verhältnis zueinander, als sie allesamt grossen Einfluss auf das Leben Trimalchios ausgeübt

4 Text nach Müller (2003), Übersetzung nach Müller/Ehlers (1991). Müller/Ehlers übersetzen *venalicium* hier als «Sklaventrupp». Tatsächlich entspricht ein *venalicium* vielmehr dem Ort, an dem Sklaven verkauft wurden, als einer Gruppe von Sklaven. Zur Bedeutung von *venalicium* als «Sklavenmarkt» siehe *OLD* s.v. *venalicium* 1b.

5 Wie Schmeling (2011, 96) richtig bemerkt, legen die Worte *autem* (Sat. 29.3), *hinc* (Sat. 29.4) und *vero iam* (Sat. 29.5) dagegen nahe, dass es sich um drei Felder handelt. Diese Dreiteilung liegt auch inhaltlich durch die Aufteilung seines Lebens in Sklavenzeit, Übergangsperiode in Rom und von den Göttern gewollter Erfolg nahe.

6 Vgl. treffend Hales (2012, 170): «Just in case we fail to get it, the artist has included written descriptions.»

7 Laut Plinius (*NH* 35.6–7) werden in diesem Teil des Hauses *imagines* der jeweiligen Vorfahren des Hausherrn dargestellt, was in Trimalchios Fall jedoch von vornherein auszuschliessen ist, da er seine Vorfahren wohl nicht kennt. Diese *imagines* finden sich dabei vornehmlich in den Häusern Reicher und sozial höher Stehender, für einen Freigelassenen sind Darstellungen mit solchen Gegenständen unüblich.

haben und über seinen Erfolg wachen: Minerva unterrichtete ihn (*Sat.* 29.4)<sup>8</sup> und Merkur rettete ihn, als er Schiffbruch erlitt (*Sat.* 76.3–7), die Parzen spinnen goldene Fäden<sup>9</sup> und Fortunas Füllhorn ist überquellend (*Sat.* 29.6).<sup>10</sup>

Die Absicht dieser Darstellung wurde verschieden interpretiert: Magi (1971) sowie Borghini (1988) sehen diese als Illustration des Triumphes eines Generals oder Kaisers bzw. Heros, als welcher sich Trimalchio hier ausgibt,<sup>11</sup> Battistella (2006, 427–429) interpretiert die Darstellung als Geste der Apotheose und setzt Trimalchio aufgrund des Verbs *rapere* mit Ganymed gleich.<sup>12</sup> Sie fügt hinzu, dieser gebe sich damit als neuer Liebling der Götter aus. Tatsächlich schliessen sich diese Deutungen keineswegs gegenseitig aus und sind vielmehr als einander ergänzend zu lesen: Trimalchio stellt sich hier als triumphierender Kaiser bzw. Heros dar, der schliesslich als Liebling der Götter noch zu Lebzeiten unter diese aufgenommen wird. Wie durch seine Wandabbildung im Eingangsbereich seines Hauses macht Trimalchio auch während seiner *cena* immer wieder deutlich, dass er keine Gelegenheit der Selbststilisierung auslässt.<sup>13</sup>

- 8 Wie Schmeling (2011, 98f.) bemerkt, kann die Darstellung Minervas sowohl auf ihre Funktion als Göttin der Handwerker als auch auf ihre Beteiligung bei Triumphzügen zurückgeführt werden (siehe Livius 45.33.1–2, vgl. Wissowa 1894–1897, 2985). Es liegt nahe, dass Trimalchio hier auf beide Funktionen gleichermassen anspielt: Zum einen ist dargestellt, wie er Buch führen lernte (*rationari didicisset*), das in den Aufgabenbereich der Minerva als Göttin der (kundigen) Fachkräfte fällt, zum anderen präsentiert er sich als Triumphator.
- 9 Schmeling (2011, 100) mit Verweis auf Martial 6.3.5–6 weist darauf hin, dass das Spinnen von goldenen Fäden als gutes Omen interpretiert wurde.
- 10 Auch in seinem *carmen* in *Sat.* 55.3 spricht Trimalchio davon, dass Fortuna über seine Geschäfte wacht (*supra nos Fortuna negotia curat*).
- 11 Magi (1971, 90) führt zur Untermauerung zwei Argumente an: zum einen die Bedeutung von *intrare* als «prendere pieno possesso, un entrare da padrone» mit Verweis auf Verg. *Aen.* 6.59 – und meint sogar, es könne sich hier um einen wörtlichen Anklang an die Stelle bei Vergil handeln, wodurch Trimalchio an Aeneas erinnere –, zum anderen den *caduceus*, den Trimalchio in der Hand hält, der an den Stab des triumphierenden Kaisers, beispielsweise Domitians bei seinem Einzug, sichtbar am Fries A des Palazzo della Cancelleria in Rom, anklingt. Zum Fries siehe Magi (1971, 88f.). Auch Schmeling (2011, 97) spricht von einer «form of a triumph», jedoch «from slavery to freedom». Vgl. dazu auch Olshausen (2007, 20 und 24).
- 12 Die Interpretation der Geste als Apotheose wurde bereits unter anderem von Kleijwegt (1998, 86) vorgeschlagen. Battistella sieht auch die Verbindung zwischen Merkur und den Parzen als Anspielung auf Sen. *Apoc.* 2f. und fasst unter Verweis auf Bagnani (1954, 23) zu Recht zusammen: «As a result, these elements lead us to read the painting not as an apotheosis *post mortem*, but, if anything, as a self-celebration which re-writes ‘a typically funerary decoration’: ‘the point of the joke may lie in this incongruity’.»
- 13 Vgl. beispielsweise seine Selbstinszenierung als Mythenkenner durch die Exkurse in *Sat.* 48.7, 52.1–2 und 59.3–5, hierzu Grossardt (2012). Dass Trimalchios Mythenversionen von den kanonischen Fassungen abweichen, steht zweifelsohne fest. Die Frage, ob diese Verdreher auf reine Unwissenheit zurückzuführen sind und daher ungewollt geschehen oder vom Gastgeber bewusst zu Unterhaltungszwecken eingesetzt werden, wurde in der bisherigen Forschung fast ausnahmslos zu Trimalchios Ungunsten beantwortet. Zur Gegenposition cf. Rimell (2002, 45–48) und oben Anm. 3.

Dass es ausgerechnet Merkur ist, als dessen Liebling sich Trimalchio hier darstellt, wurde in der bisherigen Forschung auf dessen Funktion als Gott des Handels zurückgeführt.<sup>14</sup> Doch wäre eine derart einfache und übersichtliche Darstellung einem Trimalchio angemessen, der keine Gelegenheit auslässt, seine Gäste zu täuschen, und diese sogar fragt: *Rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? Sic notus Vlixes?*<sup>15</sup>

### 3. Trimalchios Gelehrsamkeit

Immer wieder fordert Trimalchio den internen und in weiterer Folge Petron den externen Rezipienten zu Wachsamkeit, um die mehrdeutigen Spielereien zu verstehen.<sup>16</sup> Als der Hausherr seinen Sklaven dazu auffordert zu teilen, spricht er diesen mit seinem Namen – *Carpe* als Vokativ von *Carpus* – an und fordert ihn gleichzeitig zum Teilen auf – *carpe* als Imperativ zu *carpere* (Sat. 36.5–8).<sup>17</sup>

In Anspielung auf das Wildschwein, das die vortägige *cena* überlebt hatte und deshalb nun als Freigelassener mit Freiheitsmütze zurückkehrt (Sat. 40.3–41.5), fordert Trimalchio seinen Dionysus auf, *liber esto*. Dabei verwendet er sowohl das Adjektiv *liber* («frei») als auch das Epitheton des Dionysos/Bacchus *Liber* (Sat. 41.6–8) und parodiert gleichzeitig eine mündliche römische Rechtsformel.<sup>18</sup> Wenn er später betont, wie wichtig es ihm sei, einen *Liberum patrem* (Sat. 41.8) zu haben, spielt er erneut mit Homonymen und lässt wiederum sowohl den Name des Dionysos/Bacchus als auch das Adjektiv mitschwingen.

In Sat. 50 erklärt der Gastgeber, er allein habe echte korinthische Bronze, da sein Schmied Corinthus heiße. Fürwahr könne nur derjenige korinthische Bronze besitzen, der diese von einem Schmied namens Corinthus bekomme, meint er weiter. Hier erwartet der Rezipient eine auf historischen Eigentümlichkeiten

14 Tatsächlich spricht Trimalchio davon, dass Merkur ihn gerettet habe, als sein Schiff sank, und dass er durch Handel reich wurde (Sat. 76.3–7). Auch erwähnt er, dass Merkur über ihn wachte, als er sein Haus errichtete (Sat. 77.4). Die enge Verbindung zu Merkur wird ebenso an anderen Stellen greifbar: Schmeling (2011, 98) sieht auch die Farbe Grün – der grüne Ball, mit dem Trimalchio im Bad vor dem Mahl spielt (*pila prasina*, Sat. 27.2), der Türhüter ist grün gekleidet (*ostiarius prasinatus*, Sat. 28.8), sein Lieblingsknabe wickelt eine schwarze Hündin in eine grüne Binde ein (*prasina involvebat fascia*, Sat. 64.6), der Smaragd (*zmaragdum*, Sat. 55.6 Vers 12), sowie Sat. 70.10, als er sich an den Sklaven Philargyrus wendet («*Philargyre, etsi prasinianus es famosus, dic et Menophilae, contubernali tuae, discumbat.*») – sowie den kleinen Finger in Sat. 32.3 als Verweise auf Merkur. Zu Grün als Farbe Merkurs vgl. Hübner (2003, 86 sowie weitere Verweise in Anm. 70), zum kleinen Finger und seiner Verbindung zu Merkur ebenfalls Hübner (2003, 88f., bes. Anm. 88); er weist jedoch zu Recht darauf hin, dass die Quellen spät[antik] sind. Man beachte des Weiteren Merkurs Verbindung zu Astrologen, auf die Trimalchio in Sat. 35 und 39 anzuspieren scheint, die von Hübner (2003, 77f. sowie 90) im Detail herausgearbeitet wurde.

15 Sat. 39.3, die zweite Frage nach Verg. *Aen.* 2.44.

16 Einen Überblick sowie eine Klassifikation der Wortspiele bietet Nagore (1996, 156–161).

17 Vgl. dazu besonders Newton (1991).

18 Vgl. Grewe (1993). Eine ausführliche Analyse dieser Stelle findet sich bei Kritzinger (2003).

basierte Anekdote, wird jedoch mit einer linguistischen Offenkundigkeit, d. h. dem Namen *Corinthus*, der «korinthisch» bedeutet, überrascht.

Wichtig dabei ist zu beobachten, dass es niemals Trimalchio selbst, sondern immer einer der Freigelassenen ist, der seine Spielereien auflöst.<sup>19</sup> In der *Cena* ist es Encolpius' Tischnachbar, der diese Rolle übernimmt: Er erklärt den *Carpus*-Witz (*Sat.* 36.8) und löst das Rätsel des «freigelassenen» Wildschweines auf (*Sat.* 41.2–5). Wie Grossardt (2012, 346) richtig bemerkt, hat Trimalchio diese Wortspiele wohl bereits bei einem früheren Gastmahl aufgelöst und kann diese Aufgabe deshalb nun seinen Stammgästen überlassen.<sup>20</sup> Es liegt demnach die Schlussfolgerung nahe, dass es Trimalchio dem internen und in weiterer Folge der Autor dem externen Rezipienten auch an anderen Stellen selbst überlassen, diese Spitzfindigkeiten zu verstehen; eine Auflösung dieser dürfen wir, wenn sie nicht durch einen Gast erfolgt, nicht erwarten.

Wichtig ist hierbei, das vorausgesetzte Vorwissen des internen bzw. externen Rezipienten und die Rolle des Freigelassenen mitzubersichtigen. Während Trimalchios Gefährte bereits mehrmals an einer derartigen *cena* teilgenommen zu haben scheint (*Sat.* 36.8) und daher Trimalchios *urbanitas* kennt, ist es ihm recht problemlos möglich, die Mehrdeutigkeit zu verstehen und die geistreichen Witze des Gastherrn richtig zu deuten. Dagegen verfügen weder Encolpius, der Protagonist und damit Trimalchios Adressat, noch der homodiegetische Erzähler Encolpius, und ebenso wenig der externe Rezipient, also Petrons Adressat, über dieses Wissen. Diese sind daher auf das Erfahrungswissen anderer Gastmahlteilnehmer angewiesen. Falls jedoch niemand zugegen ist,<sup>21</sup> der über diese Kenntnisse verfügt, wie es beispielsweise bei der Musterung der Wanddarstellungen in *Sat.* 29 der Fall ist, werden interner und externer Rezipient von Trimalchio bzw. Petron vor die Herausforderung gestellt, an anderen Stellen erworbenes Wissen zum Teil retrospektiv anzuwenden.

#### 4. Trimalchios Unterweltshaus

In der Nähe oder am Golf von Neapel findet sich neben dem Eingang in die Unterwelt in oder nahe Cumae<sup>22</sup> Trimalchios Haus, in dem sein Gastmahl abgehal-

19 Ausnahme dabei ist *Sat.* 50.2. Hier liegt der Grund wohl darin, wie Grossardt (2012, 346) konstatiert, dass Trimalchio den Unmut seiner Gäste vorhersieht und daher den Witz auflöst.

20 Dies wird dadurch bestärkt, dass Encolpius äussert, der Tischnachbar habe bereits des Öfteren derartige Spiele beobachtet (*at ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, Sat.* 36.8)

21 Der *atriensis*, der anwesend ist, als Encolpius und Co. das Haus betreten, scheint insgesamt nicht sehr gesprächig zu sein und kann daher in dieser Hinsicht vernachlässigt werden. Er spricht zwar mehrmals, jedoch hält er sich in seinen Antworten überaus kurz und äussert sich nur, wenn einer der Gäste ihm eine Frage stellt (*Sat.* 29.9 und 72.10).

22 Es liegt nahe, anzunehmen, dass sich der Eingang in die Unterwelt in oder nahe Cumae befindet, da Aeneas kurz vor seinem Abstieg die cumanische Sibylle in ihrer *spelunca alta* (Verg. *Aen.* 6.237) am Avernussee getroffen hat (Verg. *Aen.* 6.1–13) und diese ihn auf seiner Reise begleitet. Vgl. Clark (1979, 186–188) und Horsfall (2013, 215).

ten wird.<sup>23</sup> Wie die Unterwelt erwartet auch Trimalchios Haus seine Gäste mit Überraschungen: Als Encolpius<sup>24</sup> und seine Gefährten Trimalchios Haus betreten, erschreckt sich jener so sehr über den *canis ingens* (Sat. 29.1), der den ersten Teil der Wandmalereien ausmacht, dass er sich fast beim Stolpern die Beine bricht (*paene resupinatus crura mea fregi*); und das, obwohl in *quadrata littera* «*cave canem*»<sup>25</sup> an die Wand geschrieben ist. Der Verweis auf den Wachhund der Unterwelt Cerberus, der sich wie auch der *canis ingens* im Eingangsbereich des Reiches bzw. Hauses befindet, fällt einem gebildeten Leser der *Cena* alsbald ins Auge, vor allem in Anbetracht des weiteren Verlaufs der Handlung, in der Parallelen zu Aeneas' Unterweltsabstieg immer wieder deutlich greifbar werden.

Gegen Ende des Gastmahls (Sat. 70.2) erzählt Trimalchio von seinem Koch: Da dieser aus jeglichen Lebensmitteln sämtliche nur erdenklichen Speisen zaubern kann, wählte er für ihn den Namen Daedalus. Damit teilt er seinen Namen mit Daedalus von Kreta, der, wie Schmeling (2011, 287) mit Verweis unter anderem auf Plinius (NH 7.198, 209) betont, in der Antike als überaus einfallreich und schöpferisch galt. Daedalus und das von ihm erbaute Labyrinth sind es auch, die Vergil und seine Gefährten am Apollon-Tempel bewundern (Verg. *Aen.* 6.9–36), also genau jene Szene, auf die durch den staunenden Encolpius mit Freunden in Sat. 29.2–9 angespielt wird.<sup>26</sup>

Lediglich drei Kapitel nach der Stelle, an welcher der Name von Trimalchios Koch enthüllt wird, äussert Encolpius: *quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi [...]?* (Sat. 73.1). Damit bringt dieser zum Ausdruck, dass er und seine Gefährten sich in Trimalchios Haus wie in einem Labyrinth eingeschlossen fühlen. Ähnlich wie Encolpius und seinen Gefährten ergeht es auch den Freigelassenen um Echion, Dama und Seleukos, welche Trimalchios Reich bewohnen,<sup>27</sup> und den Seelen im Unterweltslabyrinth:<sup>28</sup> Auch sie können dem Irrgarten nicht mehr entweichen.

Nachdem Trimalchios Koch Daedalus den Gästen vorgestellt wurde, begeben sich der neureiche Gastgeber und seine Gäste ins Bad. Nicht alle Teilnehmer des Gastmahls nehmen diese Auszeit jedoch als Wohltat wahr. Während es

23 Zur Lokalisation der *Cena* in oder nahe Puteoli vgl. Holmes (2008, 45) sowie Schmeling (2011, 238f. sowie 343f.). Eine ausführliche Nennung der Argumente und Gegenmeinungen sowie Verfechter der verschiedenen Theorien findet sich bei Rose (1962, 403–405). Bagnani (1954, 17) führt zusätzlich an, bei der Art des Hauses handle es sich um einen Typ, der nicht in Rom, jedoch besonders in der Nähe von Herculaneum und Pompeji vorzufinden sei.

24 Wo nicht explizit ausgeführt, ist in Abschnitt 4 dieses Beitrages der Protagonist Encolpius und seine Perspektive als beteiligte *persona* – und nicht der homodiegetische Erzähler – gemeint, wo lediglich von «Encolpius» die Rede ist.

25 Zur Darstellung des Hundes vgl. besonders Veyne (1963).

26 Es ist nicht auszuschliessen, dass Petron den Leser an dieser Stelle bewusst auf die Eingangsszene in Sat. 29 und ihr vergilisches Vorbild hinweisen möchte. In Anbetracht des unmittelbaren weiteren Handlungsverlaufes, in dem die Parallelen zu *Aeneis* VI eminent werden, gewinnt diese These an Überzeugungskraft.

27 Vgl. Bodel (1984, 60f.).

28 Zur Unterwelt als Labyrinth vgl. Kerényi (1950, 32f.).



sich für Encolpius wie eine wahre Tortur anfühlt (*Sat.* 73.2–3), erfreuen sich andere Gäste an Spielereien jeglicher Art (*Sat.* 73.4–5). Zu Recht hebt Newton (1982, 317f.) hervor, dass die *ludi*, welche die Gäste spielen, an jene erinnern, die Aeneas beobachten kann, als er sich den Elysischen Feldern nähert (*Verg. Aen.* 6.642–659): Aus den Chören, die in der *Aeneis* singen, wird bei Petron Geschrei; die Seelen, die im Gras ihre *membra* bewegen, werden zu Freigelassenen, welche kniend den Hals rückwärts zu biegen versuchen. Die Seelen der Heroen, die ihr Leben im Kampf um Troja liessen, wurden durch die Freigelassenen-Gäste der *Cena* ersetzt.

Die Ähnlichkeit von Trimalchios Haus mit der Unterwelt, die Aeneas durchquert, wird am Ende der *Cena* ein letztes Mal deutlich fassbar. Als Encolpius und seine Gefährten das Gastmahl verlassen möchten und nach einer Fluchtmöglichkeit Ausschau halten, werden sie durch den Kettenhund am Eingang so in Angst und Schrecken versetzt, dass Ascyltus ins Fischbecken fällt (*Sat.* 72.7) und vom *atriensis* wieder ins Trockene gehievt werden muss (*Sat.* 72.8–10).<sup>29</sup> Das Fischbecken, in das Ascyltus fällt, erinnert an den stygischen Unterweltsstrudel,<sup>30</sup> die Ablenkung des Hundes durch Zuwerfen von Nahrung an *Aen.* 6.417–423, wo Aeneas denselben Trick anwendet, um Cerberus zu beruhigen.

Wie Aeneas' Abstieg in die Unterwelt einfach war, so ist sein erneuter Aufstieg beschwerlich (*Verg. Aen.* 6.126–129). Wie Courtney (1987, 409) mit Verweis auf *Sat.* 72.10 richtig bemerkt, können weder Encolpius und seine Gefährten noch Aeneas schliesslich durch dieselbe Tür entweichen, durch die sie die Unterwelt betreten haben.

Bei allen diesen Beobachtungen ist es wichtig zu betonen, dass es Trimalchio ist, der so dargestellt wird, als gestalte er sein Haus nach dem Vorbild von Vergils Unterweltsabstieg, und nicht etwa der Erzähler oder gar Petron selbst.<sup>31</sup>

29 Courtney (1987, 409f.) geht sogar so weit, die *Aeneis* als Vorlage völlig auszuschliessen und lediglich Platons *Protagoras* als mögliche Folie für Trimalchios Unterwelt zu betrachten. Er führt die versteckten Angriffe auf die Sophisten in *Prot.* 315 sowie Zitate aus Homers *Nekyia* als Beleg für seine These an und meint, Petron gestalte die *Cena* nicht bewusst nach dem Vorbild von Vergils Unterweltsabstieg. Aufgrund der klaren Anspielungen auf Szenen aus der *Aeneis* und der wörtlichen Vergilrezeption an anderen Stellen kann diese These jedoch ausgeschlossen werden. Daneben hat Grossardt (2007 und 2009) überzeugend aufgezeigt, dass die *Cena* unter anderem auch nach den Modellen von Homers *Ilias* und *Odysee* gestaltet ist. Insgesamt ist davon auszugehen, dass sowohl Homer als auch Plato und Vergil als Vorbilder gedient haben, da nur so strukturelle Beziehungen zwischen den Werken erklärt werden können.

30 *Verg. Aen.* 6.134, 153–155, 323f., 368f., 374f., 385, 391. Vgl. Newton (1982, 316). Herzog (1989, 128) sieht in der Tatsache, dass Trimalchio im Gegensatz zum kalten Styx nach seinem heissen Bad wie auferstanden wirkt (*rectus stabat*, *Sat.* 73.2), eine Anspielung auf den vergilischen Phlegeton (*Aen.* 6.265, 550f.). Wengleich dieser Gegensatz in der *Cena* festmachbar ist, gilt dies nicht für Vergils *Aeneis*, wo Phlegeton und Styx zwar beide mehrmals im 6. Buch, jedoch nie in näherer Nachbarschaft, genannt werden.

31 Auf der nächst höheren Ebene arrangiert Petron die Erzählung sowie die Hinweise, die Trimalchio streut, dergestalt, dass die Gleichsetzung von Trimalchios Haus mit der Unterwelt erst gegen Ende der *Cena* besonders deutlich greifbar wird. Falls die Stellen herausgelöst und für

Zudem ist es der Protagonist Encolpius und nicht erst der homodiegetische Erzähler, der Trimalchios Haus als Unterwelt wahrnimmt; das narrative Ich berichtet an diesen Stellen lediglich von seinen früheren Erlebnissen und Gedanken. Der Autor Petron ist es also, der seine Figur Trimalchio dessen Haus zu einer Unterwelt machen lässt: Wenngleich nicht explizit ausgeführt, so liegt es nahe, dass es der Hausherr war, der die Wandgemälde am Hauseingang anbringen liess; er ist es auch, der durch diese bewirkt, dass seine Gäste anhalten und staunen (*Sat.* 29.1–30.1), wie es Aeneas und seine Gefährten bei den Darstellungen am Apollon-Tempel tun; der seine Gäste ins Bad geleitet und die Spiele anzuführen scheint (*Sat.* 72.3–4, 73.2–5); der schliesslich dem *atriensis* auftrug, seine Gäste nicht durch dieselbe Tür entweichen zu lassen, durch welche sie eingetreten sind (*Sat.* 72.10).

Es ist nicht auszuschliessen, dass die Identifikation des Wohnhauses mit einer Unterwelt an einer weiteren Stelle noch zusätzlich verstärkt wird, wenngleich dort Merkurs Funktion als Gott der Händler wohl zu bevorzugen ist: Gegen Ende der *Cena* spricht Trimalchio explizit davon, Merkur habe über ihn gewacht, als er dieses Haus erschuf (*Interim, dum Mercurius vigilat, aedificavi hanc domum, Sat.* 77.4). Fürwahr wäre keine andere Gottheit geeigneter, diese Tat zu beaufsichtigen, als der Seelengeleiter.

### 5. Merkur in Trimalchios Wanddarstellung

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, legt neben dem Verlauf der *Cena* auch der Vergleich mit archäologischen Funde nahe, dass es sich hier um ein Unterwelts-haus handelt. Wie bereits zu Beginn dieses Beitrages (Seite 181 sowie Anm. 7) hervorgehoben wurde, ist eine derartige «fortlaufende biographische Bilderfolge, wie Petron sie für das Haus Trimalchios schildert»,<sup>32</sup> an keiner Wand eines römischen Wohnhauses belegt oder bezeugt. Vielmehr finden sich derartige Darstellungen an den Gräbern von Freigelassenen oder Angehörigen der römischen Mittelschicht. Besonders die Darstellung eines Sklavenmarktes (*venalicium*) ist selten und findet sich nur auf Grabsteinen von Freigelassenen.<sup>33</sup> Herzog (1989, 126) weist darauf hin, dass Merkur in seiner Funktion als *Hermes Psychopom-*

sich betrachtet werden, kann der Anschein erweckt werden, als verschwammen Trimalchio und Petron an manchen Stellen, wodurch nicht klar unterscheidbar würde, wer von den beiden Haus und Mahl nach dem Vorbild von Aeneas' Unterweltsabstieg gestalten. Wenn jedoch die Puzzleteile zu einem Gesamtbild zusammengefügt und als Ganzes interpretiert werden, wird deutlich, dass Trimalchio diese Gestaltung vornimmt und Petron diese in weiterer Folge noch weiter verstärkt.

32 Wesenberg (2007, 270). Vgl. auch Bodel (1994, 244–251).

33 Vgl. Duchêne (1986, 528–530), Bodel (1994, 244) und Schmeling (2011, 96) mit Verweis auf *CIL* X 8222 und XIII 3986. Bodel (1994, 243) meint zudem prägnant: «Trimalchio's house is a mausoleum, a home of the dead.» Ebenso treffend äussert Schmeling (2011, 97): «P. has decorated T.'s house in such a way that probably no Roman could have seen anything here but a mausoleum.»

*pus* auch auf römischen Sarkophagen abgebildet ist.<sup>34</sup> Dies ist von besonderer Wichtigkeit, wenn man – wie eben ausgeführt wurde – berücksichtigt, dass auch die Wandabbildungen in *Sat.* 29 an römische Sepulkralikonographie erinnern.

Diese Deutung wird weiter verstärkt, wenn die Darstellungen in *Sat.* 29.3–6 mit dem Hundebild (*Sat.* 29.1) zu einer Serie von vier Bildern verbunden werden. Tatsächlich handelt es sich bei allen ausdrücklich um Wandmalereien (*in pariete erat pictus*, *Sat.* 29.1), die mit Bildunterschriften versehen sind (*superque quadrata littera scriptum «cave canem»*, *Sat.* 29.1, sowie *cum inscriptione*, *Sat.* 29.4). Des Weiteren erzählt Encolpius, er habe, nachdem er sich vom Schreck erholt habe, begonnen, die gesamte Wand zu mustern (*totum parietem persequi*, *Sat.* 29.2). Dies legt nahe, dass der Hund den ersten Teil der *paries* einnimmt, woran sich die Trimalchio-Bilder anschliessen. Der Bezug zur Unterwelt wird nicht zuletzt auch durch die Parzen, die offensichtliche Bezüge zum Tod aufweisen und die goldenen Fäden von Trimalchios glorreichem Leben spinnen, weitergeführt.<sup>35</sup>

In diesem Kontext müssen schliesslich auch Trimalchios Einzug in Rom sowie seine Erhebung auf den Ehrensitz unter der Leitung des *Hermes Psychopompus* als Übergänge in eine neue, d. h. seine Unterwelt, verstanden werden, in welcher er nun regiert.<sup>36</sup> Minerva dient hier vordergründig in ihrer Funktion als Begleiterin von Triumphzügen, als welchen Trimalchio seinen Wandel präsentiert, sowie als seine Lehrerin in Buchhaltung.<sup>37</sup>

Trimalchios Vorliebe für gelehrte Spielereien wird schliesslich auch in der Beschreibung seines geplanten Grabmonuments (*Sat.* 71) deutlich: Die Darstellung des Schiffes erinnert nicht nur an seine Tätigkeit als Händler, sondern ist in der antiken Sepulkralikonographie als Transportvehikel der Seele nach dem Tod fest verankert.<sup>38</sup> Es ist dabei methodisch zulässig, ja sogar sinnvoll, diese Stelle mit den Wandmalereien in *Sat.* 29 in Verbindung zu setzen, da sich Trimalchio an beiden Stellen auf dem *tribunal excelsum* sitzend abbilden lassen möchte, beziehungsweise bereits hat tun lassen.

34 Siehe beispielsweise das Relief eines Sarkophags in der Villa Doria Pamphilj in Rom, auf dem ein Mann dargestellt ist, der am Ende seines Lebens in einem von Merkur gelenkten Wagen enthoben wird. Auch Bodel (1994, 246) meint: «Trimalchio's self-representation as Mercury is fully in step with a popular artistic fashion of his day», belegt diese These jedoch nicht weiter. Zu Bodels These siehe Wrede (1981, 93–105), der aufzeigt, dass bereits im ersten Jahrhundert allegorische Darstellungen von verstorbenen Sklaven oder Freigelassenen als Gottheiten, zumeist Merkur, belegt sind – so beispielsweise am Grabaltar des L. Marcus Anicetus und seiner Frau Marcia Helpis aus Velletri aus dem 1. Jh. –, sowie Hales (2012, 170f.).

35 Parzen sind darüber hinaus eine prominente Komponente von Grabmalereien und Sarkophagen in der römischen Kaiserzeit. Vgl. Chandler (2005, 331 mit Anm. 33).

36 Dass Trimalchio als Regent dieser Welt zu verstehen ist, wird nicht zuletzt aus Encolpius' Aussage, als der Gastgeber das Mahl verlässt, *nos libertatem sine tyranno nacti* (*Sat.* 41.9), deutlich.

37 Siehe oben Anm. 8.

38 Eine Liste von konkreten Beispielen für die Verwendung dieses Motivs bietet Pepe (1957, 298f.). Wie die Darstellung der Struktur der *Cena* bei Bodel (1999, 44) zeigt, wird die Ekphrasis von *Sat.* 29 durch eine Grabekphrasis in *Sat.* 71 wieder aufgegriffen und gespiegelt.

## 6. Fazit

Insofern der interne als auch der externe Rezipient Trimalchios Haus als eine Art von Unterwelt interpretieren, steht dieser mit seiner Darstellung Merkurs als Seelengeleiter nicht allein auf weiter Flur. Trimalchio stellt seine Rezipienten vor das geistreiche Rätsel, wieso er im Eingangsbereich seines Wohnhauses höchst ungewöhnlicherweise derartige Darstellungen hat anbringen lassen; dass Merkur hier nicht oder nicht nur die Funktion des Gottes der Händler bedient, bleibt eine versteckte Spielerei. Diese Doppelfunktion sowie die Lösung des Rätsels findet der Rezipient jedoch nur heraus, wenn er die Abbildungen als sepulkralikonographisch auffasst und retrospektiv die *Cena* als Unterweltsabstieg versteht. Erst dadurch macht es Sinn, dass Trimalchio gerade im Eingangsbereich grabtypische Motive verwendet.

Ebenso wie seine «gelehrten» Wortspiele (Sat. 36.5–8, 41.6–8, 50) ist auch die gebildete Anspielung auf die Doppelfunktion des Gottes Merkur nur für einen Bewohner seiner Welt als solche erkennbar, da unerfahrene interne Rezipienten – wie Encolpius – sowie externe bei ihrer ersten Begegnung mit den Wanddarstellungen den weiteren Verlauf der *Cena* samt Anspielungen auf *Aeneis* VI nicht kennen: Neulinge wie Ascyllus oder Agamemnon verstehen weder den Witz im Appell *Carpus!* noch die Tatsache, dass sie sich in einer Unterwelt befinden. Sobald diese letztlich erkennen, dass sie *novi generis labyrintho inclusi* sind (Sat. 73.1), haben sie die Wandgemälde im Eingangsbereich längst passiert und damit die Gelegenheit verpasst, die versteckte Anspielung auf den Seelenbegleiter als solche zu identifizieren. Ein gebildeter Bewohner von Trimalchios Welt weiss hingegen genau, wo er sich befindet – ihm ist diese Identifikation daher recht problemlos möglich – und dass sein Gastgeber allzu gerne mit gelehrten Mehrdeutigkeiten aufhorchen lässt, denn *Trimalchio nihil sine ratione facit!*

Korrespondenz:

Oliver Schwazer

University College London

4 Morris Court, Rodney Road

SE17 1AW London

United Kingdom

oliver.schwazer.12@ucl.ac.uk

## Bibliographie

- G. Bagnani, «House of Trimalchio», *AJPh* 75 (1954) 16–39.  
 C. Battistella, «Trimalchio's 'Kidnapping'. Mythological and Iconographic Memory in Petr. Sat. 29.5», *Mnemosyne* 59 (2006) 427–433.  
 J. Bodel, *Freedmen in the Satyricon of Petronius* (Diss: Ann Arbor 1984).  
 J. Bodel, «Trimalchio's Underworld», in: J. Tatum (Hrsg.), *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore 1994) 237–259.

- J. Bodel, «The Cena Trimalchionis», in: H. Hofmann (Hrsg.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context* (London/New York 1999) 38–51.
- A. Borghini, «Minerva que ducente Romam intrabat. Nota a Petr. Sat. XXIX 3», *Aufidus* 6 (1988) 43–53.
- C. Chandler, «First Impressions. Eschatological Allusion in Petronius, *Satyrica* 28–29», in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History*. Vol. 12 (Brüssel 2005) 324–233.
- R. J. Clark, *Catabasis. Vergil and the Wisdom-Tradition* (Amsterdam 1979).
- E. Courtney, «Petronius and the Underworld», *AJPh* 108 (1987) 408–410.
- H. Duchêne, «Sur la stèle d'Aulus Caprius Timotheos, sômatemperos», *BCH* 110 (1986) 513–530.
- J. C. Dumont, «Le décor de Trimalchion», *MEFRA* 102 (1990) 959–981.
- S. Grewe, «Parodien mündlicher Rechtsformeln bei Petron», in: G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer* (Tübingen 1993) 37–58.
- P. Grossardt, «Heimkehr, Traum und Wiedererkennung. Zur Rezeption der Odyssee in Petrons *Satyrica*», *Hermes* 135 (2007) 80–97.
- P. Grossardt, «Die Cena Trimalchionis gelesen als Parodie auf die Ilias», *Hermes* 137 (2009) 335–355.
- P. Grossardt, «Der Trojanische Krieg in der Darstellung des Trimalchio (Petron, Sat. 59,4–5)», *RhM* 155 (2012) 310–363.
- S. Hales, «Freedmen's Cribs. Domestic Vulgarities on the Bay of Naples», in: J. R. W. Prag / I. D. Repath (Hrsgg.), *Petronius. A Handbook* (Malden, MA, Oxford 2012) 161–180.
- R. Herzog, «Fest, Terror und Tod in Petrons *Satyrica*», in: W. Haug / R. Warning (Hrsgg.), *Das Fest* (München 1989) 120–156.
- D. Holmes, «Practicing Death in Petronius' *Cena Trimalchionis* and Plato's *Phaedo*», *CJ* 104 (2008) 43–57.
- N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 6. A Commentary*. Vol. 2: Commentary and Appendices (Berlin, Boston 2013).
- W. Hübner, «Trimalchio Mercurialis», in: D. Accorinti / P. Chuvin (Hrsgg.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à Francis Vian* (Alexandria 2003) 75–94.
- D. Jaillard, *Configuration d'Hermès. Une «théogonie hermaïque»*. Kernos Suppl. 17 (Liège 2007).
- K. Kerényi, *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (Zürich 1950).
- M. Kleijwegt, «The Social Dimensions of Gladiatorial Combat in Petronius' 'Cena Trimalchionis'», in: H. Hofmann / M. Zimmerman (Hrsgg.), *Groningen Colloquia on the Novel*. Vol. 9 (Groningen 1998) 75–96.
- J. P. K. Kritzinger, «'Non negabitis me' inquit 'habere liberum patrem'. Petronius, Sat. 41.8 Revisited», *AClass* 46 (2003) 111–117.
- F. Magi, «L'adventus di Trimalchione e il fregio A della Cancelleria», *ArchClass* 23 (1971) 88–92.

- A. Maiuri, *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitrio. Saggi, testo e commento* (Neapel 1945).
- K. Müller / W. Ehlers (Überss.), *Cena Trimalchionis. Gastmahl bei Trimalchio* (München 1991).
- K. Müller (Hrsg.), *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae* (München, Leipzig 2003).
- J. Nagore, «Los juegos de palabras y los ‘juegos mitológicos’ en la Cena Trimalchionis», *AFC* 14 (1996) 156–166.
- R. M. Newton, «Trimalchio’s Hellish Bath», *CJ* 77 (1982) 315–319.
- R. M. Newton, «Petronian Urbanity in the «Carpe, Carpe» Joke (Petr. Sat. 35.7–36.8)», *SyllClass* 3 (1991) 67–69.
- E. Olshausen, «Soziokulturelle Betrachtungen zur Cena Trimalchionis», in: L. Castagna / E. Lefèvre (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna* (Berlin, New York 2007) 15–32.
- C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden, New York, Köln 1995).
- L. Pepe, «Sul monumento sepolcrale di Trimalchione», *GIF* 10 (1957) 293–300.
- V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction* (Cambridge 2002).
- K. F. C. Rose, «Time and Place in the Satyricon», *TAPhA* 93 (1962) 402–409.
- G. Schmeling, *A Commentary on the Satyricon of Petronius* (Oxford 2011).
- H. Steuding, «Mercurius», in: W. H. Roscher (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 2 (Leipzig 1894–1897) 2802–2813.
- P. Veyne, «Cave Canem», *MEFRM* 75 (1963) 59–66.
- B. Wesenberg, «Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio», in: L. Castagna / E. Lefèvre (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption* (Berlin 2007) 267–286.
- G. Wissowa, «Minerva», in: W. H. Roscher (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 2 (Leipzig 1894–1897) 2982–2992.
- H. Wrede, *Consecratio in Forum Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981).