

Erictho und die Figuren der Entzweiung – Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans *Bellum civile*¹

ALEXANDER ARWEILER
arweiler@uni-muenster.de

1. Vorbemerkungen:
 - 1.a) Figuren.
 - 1.b) Die Erzählerfigur.
 - 1.c) Haupt- und Nebenhandlungen
2. Raum-zeitliche Identitäten und Differenzen
3. Thessalien als poetischer Raum
4. Identifikation und Poetologie
5. Emergenz der Figuren und die Landschaft als Akteur
6. Die Frau auf der Klippe und die verlorene Stimme der Sibylle
7. Erictho als Ekstase Roms und die Figur der Entzweiung

1) *Vorbemerkungen*

Im Folgenden soll der Begriff der Emergenz als eigenständig poetischer vorgestellt und in seiner Konkretisierung in einigen Passagen des *Bellum civile* (bes. des sechsten Buches) untersucht werden. Er erlaubt es, Gestalten der Handlungsebene als Ekstasen des Textes zu fassen, in der Kombination der stofflichen Elemente eine Auseinandersetzung mit

1 — Für zahlreiche Anregungen danke ich den Teilnehmern einer Diskussion, die im Anschluß an den Vortrag einiger der hier vorgestellten Überlegungen in Heidelberg stattfand (bes. W. Görler, G. Kloss, M. Möller und J.P. Schwandt).

den Kombinationsverfahren z.B. historischer, philosophischer oder moralischer Provenienz zu sehen, insbesondere eine Problematisierung raum-zeitlicher Wahrnehmung als Bedingung des Poetischen, und damit den Bürgerkrieg nicht als das Thema, sondern dessen (beispielhafte) Explikation zu erkennen. Emergenz zerreißt nicht das Band zwischen Untergrund und Relief und ist daher sowohl geeignet, Relationen innerhalb eines topologischen Literaturmodells zu beschreiben, als auch den Text des *Bellum civile* von einer Figur der Entzweigung her zu fassen, die den poetischen Ursprung des Werkes vorstellt.

1-a) Figuren

Obwohl das Deutsche nach lateinischem Vorgang die Bezeichnung ‚Figur‘ sowohl für sprachliche Erscheinungen in der Wortfügung (z.B. Stellungsfiguren) als auch für im Text begegnende Gestalten der Handlungsebene (Charaktere, Personen etc.) verwendet², ist die gleichermaßen textlich-sprachliche Konstruiertheit der letzteren eine weniger geläufige Vorstellung. Beide sind aber, wie die bildlichen Umschreibungen zeigen, nur in Relation zur unmittelbaren textlichen Umgebung überhaupt erkennbar: in der ciceronischen Ausdrucksweise *lumina dicendi* wird die Wahrnehmung der Stilfiguren mit einem Hell-Dunkel-Kontrast vorgestellt, in dem aus einem dunkleren Hintergrund die Figuren hervorleuchten und dem Leser ‚ins Auge fallen‘³, und in analoger Weise werden die Zeichnungen von Personen

2 — Im Gegensatz zu ‚Charakter‘ oder ‚Held‘ verweist ‚Gestalt‘ noch auf den Ursprung aus einer konstruierenden Tätigkeit [des Verfassers, des Textes].

3 — Wie Statuen in der Darstellung der Bewegung im Gegensatz zum Stillstehen kunstvoll erscheinen, so sind Redefiguren auf das erkennbare Abweichen vom ‚Geraden‘ angewiesen, um ihre Wirkung entfalten zu können (Quint. *inst.* 2, 13, 11): *gratiam et delectationem afferunt figurae quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. Mutant enim aliquid a recto atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt.*

mit einem Wachsabdruck verglichen, der in einen weichen Untergrund wie ein Siegel eingeprägt ist⁴. Unterschiede im Helligkeitsgrad wie Ränder von Wachsabdrücken sind nicht fest umschreibbare Übergangsbereiche, deren Bestimmung im Text abhängig von Signalen vollzogen wird (Eigennamen, Pronomina etc.), die in einem (willkürlichen) Akt des Lesers beachtet oder mißachtet und in linear konstruierender Weise zu Vorstellungen kombiniert werden. Worte, die in engerer Beziehung zueinander als zur Umgebung wahrgenommen werden, stellen Verdichtungen im Text dar, so daß der Konzentration der Gedanken in Tropen der Entwurf von *personae* der Handlungsebene entspricht, insofern diese in einer Verdichtung aufeinander bezogener Elemente vom Text produziert werden.

Sowohl für die Wortfiguren wie für die Erscheinungsweisen von Beteiligten auf der Handlungsebene (z.B. Menschen und Götter) gilt, daß sie auf visuell faßbare Vorstellungen angewiesen sind, die der Beobachter jenseits der isolierten Elemente als Einheit versteht⁵. Die Zuschreibung von Erscheinungsweisen (*figurae*) an Wesen und Gegenstände

4 — Vgl. die Bilder bei Isid. *diff.* 1, 528 an: *figura est, cum impressione formae alicuius imago exprimitur; veluti si in cera ex anulo effigiem sumat aut si figulus in argillam manum vultumque aliquem imprimat et fingendo figuram faciat* (zit. nach ThLL VI,1. 722,60-64).

5 — Früh hat Catull in der Kunst dargestellte 'Personen' mit dem auf die eigene poetische Verfaßtheit bezogenen *figura* bezeichnet (vgl. die Rahmung der Schilderung der Hochzeitsbettdecke in Catull. 64, 50 *vestis priscis hominum variata figuris*. 64, 265 *talibus ... vestis decorata figuris*). Wie der Maler durch Farbgebung eine Grenzziehung zwischen dargestelltem lebendigen Wesen und Umgebung bewerkstelligt (vgl. wieder den Rhetoren Rut. Lup. 2, 7 *pictor coloribus figuras describit*), dabei aber keine wesensmäßige Verschiedenheit zwischen beiden herstellen kann, so sind Figuren in Texten lediglich aufgrund der Entschlüsselung bestimmter Signalwörter von ihrer Umgebung zu trennen. Einem im Text genannten Eigennamen wird der Leser die begleitenden Prädikate, Attribute etc. so zuordnen, daß eine geistige Vorstellung von figürlichen Einheit entsteht, wie er sie aus der sinnlichen Wahrnehmung kennt. Gleichzeitig kann er z.B. Konjunktionen, Adverbien, Präpositionen etc. als irrelevant für seine Figurenzeichnung ausschließen, selbst wenn diese innerhalb der Textkonstruktion unmittelbar mit der vorgestellten Figur verbunden und informationsrelevant sein können.

aller Arten ist in Texten ein grundsätzliches Element der literarischen Imagination und unterliegt nicht selten nicht einmal gattungsbezogenen Regeln⁶. Die Nutzung dieser zutiefst poetischen Freiheit wird im folgenden den Ausgangspunkt einer Lektüre des lucanischen *Bellum civile* darstellen, in der noch ein dritter Begriff von Figur verwendet werden soll: im Gegensatz zur Vorstellung, zur Idee, zu einem Thema oder Konzept erlaubt die Rede von einer Figur (der Entzweiung, der Trennung, der Verschiebung etc.), Fundamente der inneren Textorganisation im poetischen Raum zu beschreiben, in denen sowohl Deutungselemente wie Phänomene und deren Verhältnis zueinander im Sinne einer Bewegung enthalten sind, so daß die Analyse komplexe Gebilde als ‚Grund‘ eines Textes ansetzen kann.

1-b) Die Erzählerfigur

Die Hauptfigur des Werkes ist die des affektiv betroffenen Sprechers, der so sehr in den Text eingedrungen ist, daß das *Bellum civile* in den Augen Quintilians eher für Redner als für Dichter nachahmenswert sein soll⁷: die durchgängige Perspektivierung (Fokalisierung) der Erzählung ist auf die überzeugende Deutung der *membra narrationis* ausgerichtet, die der Redner kommentierend entwickelt und dabei emotionale Anteilnahme argumentativ nutzt (Pathos) – auf diese Gemeinsamkeiten in der

6 — Zum Verändern der Erscheinungsweisen, das die Dichter selbst vollziehen und ihren Figuren zuschreiben, vgl. z.B. Prop. 2, 33, 13 *agrestem detraxit ab ore figuram Iuppiter Ioni*. Zwei der drei in ThLL VI 724,76-78 genannten Belege für die prägnante Verwendung von *figura* als „eine feste (körperliche) Gestalt“ stammen von Lucan, der an den Momenten ihres Verlustes interessiert ist: Lucan. 8, 710 *nulla ... manente figura* (vom in den Wellen schwimmenden Körper des Pompeius) und 9, 792 *tendit ... cutem pereunte figura ... tumor*.

7 — Vgl. Quint. *inst.* 10,1,90 *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus* (es ist nicht, wie manchmal zu lesen, zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung abgewogen – der historische Stoff ist konventionelles Gebiet der Epik).

Perspektivierung der *inventio* hat auch Cicero die innere Verwandtschaft zwischen Redner und Dichter gegründet⁸. Die Abgrenzung vom Redner als Fokalisierungsinstanz vollzieht aber der Sprecher selbst schon im *Bell. civ.* durch die Erschütterung der eigenen Glaubwürdigkeit, indem er mit dem problematischen Anspruch epischer Erzähler bricht, distanzierte Boten und Berichterstatter zu sein: sprunghafte Erzählweise, widersprüchliche Darstellungen und situativ wechselnde Kommentare eines Sprechers, der sich wie eine vom Geschehen unmittelbar betroffene Figur verhält, sind Ausdruck eines vorgestellten Dramas der Sprecherfigur⁹, der mit der poetologischen Prämisse kämpft, der Erzähler stehe am Rande des Geschehens, von der erlebten Wucht der Ereignisse aber (gegen den eigenen Willen) in den Text hineingezogen wird und die Grenzen zwischen Ereignissen, die Wirkungen haben, und seinen Berichten davon derart überschreitet, daß diese wiederum Wirkungen auf der Ereignissebene zeitigen¹⁰.

Zu einer eigenständigen Handlungsebene unterhalb der Geschehensebene des *Bellum civile* wird das ‚Drama der Sprecherfigur‘¹¹ in der Auseinandersetzung mit den chronologischen Vorgaben des (aufgedrängten) Stoffes, indem einerseits auf der Geschehensebene der Ausfall sämtlicher Divinationsinstanzen beschrieben und damit die Funktionen

8 — Vgl. Cic. *de orat.* 1,70 *finitimus oratori poeta*.

9 — Die Rede von einer *figura* des Sprechers ist der antiken Rhetorik zu entnehmen, in der darunter oftmals die Haltung/ Rolle/ Erscheinung verstanden wird, die für eine bestimmte Situation und Aufgabe gewählt ist (bezogen auf den Text fast wie Gedankenstruktur, Redestrategie). Zahlreiche Belege finden sich in ThLL VI,1,731,27-61, darunter: Sen. *contr.* 1, 1, 15 *ille su figur dixit omnia*. 1, 2, 20 *ille hac figura narravit*. 2, 3, 18 *ille hac figura declamavit*. 4 *praef.* 7 *eandem rem ... aliis totiens figuris, aliis tractationibus dicere poterat*.

10 — Grundlegend zu den Rollen des Sprechers im Text ist Leigh (1997), bes. Chap. 2 und 3; vgl. Narducci (2002) 88-106.

11 — So auch Leigh (1997) z.B. 76 „dramatic appearance of the narrator as a character in his own drama“. Im Gegensatz zu Leighs Ansatz sollen diese Funktionsweisen aber nicht aus der Stellung zum politisch-historischen Stoff erklärt werden (ebd. 76 „emotions of detestation of civil war and yearning to defeat Caesar“).

der Deutung dem Sprecher auferlegt werden, andererseits dessen Wahrnehmung grundsätzlich auf Identifikation ausgerichtet ist, so daß er die in Vorausdeutungen notwendig gedachte Differenz des Zeitlichen zwar erkennt, ihr aber nicht gerecht werden kann¹². Wie wir unten sehen werden, versucht er, Ausblicke auf die vergangene Zukunft der Historie im Sehen der von *furor* besessenen Figuren unterzubringen, nähert sich aber in der Überwältigung von den eigenen Leidenschaften selbst einem *furor* des Erzählens an, in dem der Konflikt zwischen dem Erzähler-Interpreten und der ihn kontrollierenden Textstruktur ungelöst bleibt¹³. Die Sprecherfigur ist in gleicher Weise Produkt und Gegenstand der textuellen Handlung wie die übrigen Figuren, zeichnet sich aber durch höhere Inkonsistenz aus.

1-c) Haupt- und Nebenhandlungen

Eine weitere Vorbemerkung betrifft die Leitvorstellung der Beschreibung von Erzähltexten, daß sich Haupthandlungen

12 — Neben den expliziten Verweisen auf Zukünftiges (Ankündigungen wie *instabat...* [s.u. zu 5,825]) sind Übertragungen aus anderen Szenen ein Hinweis auf die divinatorischen Ansprüche der Sprecherfigur (z.B.: Die Warnung, einen Tyrannen nicht vor Erfüllung seines Werkes zu töten, wird im Kerker des Marius [2,81-83] von plötzlich erschienenen, übernatürlichen Wesen in direkter Rede gegeben, in 7,590-595 gibt sie der Sprecher der Figur Brutus; vgl. 2,78 *ferrumque manu torpente remisit*; 81-83 *Fas haec contingere non est/ colla tibi; debet multas hic legibus aevi/ ante suam mortes; vanum deponere furorem!* und 7,590-595 [der Sprecher an Brutus] *quod ferrum, Brute, tenebas? [...] ne rue ... nec ... admoveris ante ... 593 nondum attigit arcem*).

13 — Im Hinblick auf die Darstellung des *furor* in der Poesie hat Rosenkranz (1853/ 1990) klar gesehen, daß seiner Bestimmung der Versuch zugrundeliegt, sich durch willkürliche Teilung von der Brüchigkeit des eigenen Fundaments zu befreien (ebd. 247): „Die Poesie muß uns den Wahnsinn als Folge eines ungeheuren Geschicks zeigen, so daß wir in dem zusammenhanglosen Gefasel des Irrsinnigen die Wut der gewaltigen Widersprüche anschauen, denen der Mensch erlegen ist“ (seiner Folgerung, die Dichtung habe die Unbeschädigtheit der Idee hinter den Widersprüchen zu vertreten, würden wir allerdings nicht [mehr] folgen wollen).

und Zusatzelemente voneinander scheiden und in Beziehungen setzen lassen. Die Analyse arbeitet dabei mit einer Hierarchie, in der der Haupthandlung, die das Fundament des Textganzen bilden soll, weitere Elemente im Sinne einer Ergänzung zugeordnet sind (Ekphraseis, Reden, Kataloge, Landschaftsbeschreibungen etc.)¹⁴. Während die Handlungsteile somit als primär und durch sich selbst gerechtfertigt erscheinen, bleibt den Zusatzelementen nur ein sekundärer Status: sie bedürfen einer Legitimation, die (abgeleitet aus dem zugewiesenen Abhängigkeitsverhältnis) als Funktionszuweisung erfolgt: Kommentierung, Deutung, Vertiefung, Spiegelung, Widerlegung, Kontrastierung etc.¹⁵. Entsprechend stehen zahlreiche Beschreibungen lucanischer Erzählkunst im Bann der Assoziationen, die die hierarchisierende Analyse gemäß Haupthandlung und Digression freisetzt, und erklären auch die exzessive Länge des ‚Beiwerkes‘ mit der Funktion, einen erhellend-stützenden Beitrag zur Klärung der Haupthandlung zu liefern („sinnerhellend zu der Deutung des Bürgerkriegs durch Lucan beizutragen“)¹⁶. Ist aber bereits die schiere Quantität der Digressionen ein mögliches Indiz für die Entwertung des narrativen Gerüsts von einer bestimmenden zu einer marginalen Größe, so ist die poetische Intensität des ‚Beiwerkes‘ eine noch weit eindrücklichere Herausforderung an die Grunddichotomie. Begreift

14 — Die bleibende Bedeutung der antiken Epen für die Erzähltextanalyse insgesamt läßt sich noch in den Katalogen ablesen, wie sie bei Staiger, Lämmert u.a. in verschiedenen Terminologien wiederkehren (Breite, Kausalitätsverzicht, parataktische Komposition, Ornamente, Retardation etc.).

15 — Das Problem unerklärter Setzung von Hierarchien betrifft weite Bereiche der Literaturanalyse (keineswegs nur in der Klassischen Philologie): Texte werden soweit möglich als sekundäre Bearbeitungen vorgängiger Gegenstände verstanden (Bewußtseinszustände, Geschichte, Moral, Philosophie, Alltagsleben etc.), so daß sie in prinzipielle Abhängigkeit und Rechtfertigungszwänge geraten (z.B.: Historisches ist ursprünglich, seine textliche Erscheinungsweise nur als Modifikation/Veränderung/ Bearbeitung verständlich; Moralisches ist das Vorgängige, seine Erscheinung im Text ihm untergeordnet als Stellungnahme/Befragung/ Bewertung zu fassen etc.).

16 — Burck/ Rutz (1979).

man nämlich die Figuren/ Charaktere eines Erzähltextes grundsätzlich als Stoffelemente und ordnet sie in analogen Hierarchien nach Haupt-, Neben- und Randfiguren, so kommt eine Figur wie die lucanische Erictho – entgegen dem bleibenden Eindruck beim Leser – innerhalb des Koordinatensystems an einer Schnittstelle ‚Beiwerk/ Randfigur‘ zu stehen: nicht Teil des historischen Stoffes, nicht notwendig für den Handlungsfortgang, ohne Kontakt zu einer Neben- oder Hauptfigur, irrelevant für Ausgang und Verständnis der weiteren Ereignisfolge.

Ihre Vorstellung steht jedoch im Kontext einer umfassenden Textstrategie, die gerade die Hierarchien nicht beachtet. In stringent kontrastierender Anwendung der epischen Verfahren von Entfaltung/ Entwicklung/ Explikation auf der einen, von Verfahren der Komprimierung/ Konzentration/ Reduktion auf der anderen Seite, marginalisiert die Sprecherfigur das ‚Haupt‘-Geschehen und besetzt den gewonnenen Raum mit ‚Zusatzelementen‘ (Mantik, Sterbeszenen etc.), die zudem über Buchgrenzen hinweg zu einem selbständigen Substrat geschlossen werden¹⁷. Zweifellos ist die quantitative Relation weniger bedeutsam als die erhöhte Intensität und Eindrücklichkeit der Darstellung, durch die das ‚Beiwerk‘ gegenüber dem Erzählstrang aufgewertet wird (z.B. in *Bell. civ.* 6: Topologie Thessaliens, Kataloge der Hexenkünste, Porträt der Erictho, verzögerte Nekromantie). Die minutiöse Entfaltung der Einzelphänomene überlagert in der Erinnerung der Leser die Ereignisfolgen des Bürgerkrieges und bildet ein Textsubstrat, auf dem die verzerrte Ereignisfolge als brüchiger Rest einer Kohärenzillusion ruht¹⁸.

17 — Vgl. z.B. ‚angstvolle Erwartung und Erinnerung‘ in ca. fünfhundert Versen am Übergang von *Bell. civ.* 1 zu 2, Bestattung und Totenklage in ca. fünfhundert Versen am Übergang von *Bell. civ.* 8 zu 9, in unmittelbarer Folge der lange Wüstenmarsch Catos

18 — Beinahe zeitgleich mit der Homerbegeisterung des 19. Jahrhunderts und Herders Ausruf „Alles muß zur Handlung eilen!“ (in dem ‚Eile‘ allerdings, gemäß dem Homerischen Modell, als vereinbar mit den Retardationen und der sprichwörtlich gewordenen ‚epischen Breite‘ des frühgriechischen Epos gedacht ist), endete der Erfolg der lucanischen Poesie.

Lucans Homernachfolge¹⁹, seine zweifellos enge Vertrautheit mit den verlorenen, frühen römischen Epen genauso wie der verlorenen hellenistischen Epik²⁰, die intensive Verarbeitung Ovids und Senecas, von denen ersterer vielleicht nur aufgrund der manchmal noch virulenten Schematisierung der römischen Eposgeschichte als in Vergil kulminierend und danach, in beständiger Abarbeitung an dieser Spitze befangen, absterbend, als zentrale Bezugsinstanz des *Bellum civile* noch nicht zu seinem vollen Recht gekommen ist²¹, – alle diese Einzelbezüge lassen noch keine zuverlässigen Schlüsse über mögliche Vorgänger in Lucans spezifischer Erzählhaltung zu, warnen aber davor, den Text als unvorbereitetes Produkt lediglich epochenbezogen zu verstehen oder gar auf ein ‚Lebensgefühl‘, einen ‚Pessimismus‘ oder andere wissenschaftlich nicht beschreibbare Seelenzustände eines historischen Verfassers zurückzuführen²².

19 — Vgl. z.B. Green (1991), zur Homernachfolge im Katalog 6,375-80 Korenjak (1996) 97 ad loc.

20 — Auch für Schilderungen von Grausamkeit ist die Vorbereitung im hellenistischen Epos greifbar (vgl. Zwierlein [1988], bes. 68-70). Daß auch die frühen römischen Epen Opferszenen als integralen Bestandteil der offiziellen Kulte poetisch entfaltet haben dürften, legt ein Fragment aus dem *Bellum Punicum* des Naevius nahe, in dem von den *atrocia exta* die Rede ist, die die Opferdiener darreichen sollten (Nonius 76, 3: *atrox: crudum. Naevius Belli Punici III, simul atrocia porricerent exta ministratores* [die semantische Engführung [*crudum*] ist wohl nicht zwingend]).

21 — Ovids Bedeutung für Lucan untersuchen z.B. Wheeler (2002) und Papaioannou (2005). Die Vergilforschung scheint zunehmend zu entdecken, daß die Teleologie in der Aeneis, die als anachronistische Erzählhaltung eines unzeitigen Spätlings erscheinen könnte, tatsächlich als problematisches Prinzip behandelt wird.

22 — Im Gegenteil kann die Konstruktion der Sprecherfigur sogar in Konflikt geraten mit dem, was vielleicht der Verfasser als Kommentar zu einem Geschehen geäußert hätte, ihm aber nun von der starken Persönlichkeit des eigenen Geschöpfes untersagt ist, will er es nicht ungläubwürdig werden lassen. Am Rande bemerkt sei, daß das Problem der ersetzten/ modifizierten/ neugefaßten Götterebene im *Bell. civ.* (zum Abschied von der Rede eines ‚Fehlens des Götterapparates‘ vgl. schon Hömke, Feeney) wissenschaftlich nur narratologisch oder ästhetisch, nicht aber mit Hinweisen auf ein textlich unfaßbares „Weltbild“ des historischen Autors erklärt werden kann. Die Verfremdung/ Ersetzung des nar-

2. Raum-zeitliche Identitäten und Differenzen

Im *Bellum civile* sind Zeitstrukturen auf mehreren Textebenen präsent: als kompositorisches Mittel dienen sie der erzähltechnischen Organisation und ihrer (narratologischen) Problematisierung, auf der Stoffebene (in Erinnerungen, Prodigien, Mantik, Träumen etc.) wird ihre Relevanz für menschliches Handeln befragt, in der thematischen Anlage des Werkes sind sie als übergreifende Auseinandersetzung mit raum-zeitlichen Wahrnehmungsmustern und deren Unzuverlässigkeit den Stoffelementen übergeordnet, wobei der letztgenannte Punkt nicht mit den narratologisch interessierten Fragen der Dramatisierung des Geschehens durch Zeitrelationen gleichzusetzen ist, insofern darin in erster Linie Zeit als darstellerisches Mittel und Instrument der Textproduktion verhandelt wird. Die Thematisierung der raum-zeitlichen Relationen wird im *Bellum civile* besonders deutlich in den Motiven der drängenden Zeit, in der Zukunft bereits Gegenwart zu sein scheint, und der räumlichen Ununterscheidbarkeit, die beide eine Identität von Ereignissen und Personen suggerieren, die weder mit der Vorstellung eines Voraus- oder Zurückweisens, noch mit Ersetzungsfiguren (Metapher, Bild) erklärbar ist.

Lucans Sprecherfigur kehrt auch im sechsten Buch die Hierarchie von Haupthandlung und ‚Beiwerk‘ um und arbeitet wesentlich mit dem Instrument chronologischer Strukturen,

rativen Elementes der Götterebene steht im Einklang mit der Ersetzung intentionaler und kausaler Modelle durch die Emergenz und verbannt die sedativen Elemente einer *voluptas* des Lesens, die aus dem Wunderbaren im Gegensatz zum Schrecklichen gewonnen werden. Beide gehören dem Bereich der *delectatio* an, wobei die Zerrbilder des Schrecklichen von der Rhetorik und Poetik (genauso wie bei Lasterkatalogen) lediglich als Gegenteile des jeweils Beschriebenen angesetzt werden. Vgl. zur *voluptas*, die sich aus dem Gesamtbereich des Übernatürlichen entwickeln läßt z.B. Cic. *part. or.* 73 über die Personendarstellung: *Adbibendaque frequentius etiam illa ornamenta rerum sunt, sive quae admirabilia et nec opinata, sive significata monstris, prodigiis, oraculis, sive quae videbuntur ei de quo agimus accidissee divina atque fatalia. Omnis enim expectatio eius qui audit et admiratio et improvisi exitus habent aliquam in audiendo voluptatem.*

um Erwartungen zu wecken und zu enttäuschen²³. In der Komposition des Werkabschnittes vom Bezug der ersten Lager in *bell. civ.* 6,1 bis zum Ausrücken aus dem Lager zur Schlacht von Pharsalos in *bell. civ.* 7,214 dominiert die Retardation der Entscheidungsschlacht, auf die Beteiligte und Leser von Beginn an warten²⁴. Die handlungsfortführenden Informationen sind marginalisiert und rekurrent: Dreimal werden Lager aufgeschlagen (6,1f.; 6,13f.; 6,413f.), die ersten beiden als ungeeignet für die geplante Entscheidungsschlacht verlassen, aus dem endgültigen Lager (6,413f.) rücken die Soldaten erst über sechshundert Verse später jenseits der Buchgrenzen aus (7,214ff.). Das isolierte Handlungselement, daß die Heere ihre Lager bei Pharsalos errichten (6,413f.), wird von der vorangestellten Topothese Thessaliens und der folgenden Hinführung zur Nekromantieszene (die Schlaflosigkeit des Sextus) fast vollständig überdeckt, ein

23 — Vgl. zu den Implikationen dieser Kunstgriffe Leigh (1997) z.B. 86 u.ö. (nach O'Higgins [1988] und Masters [1992] bes. 148 über die Verbindungen zwischen Figuren und Sprecher über den Unwillen zu erzählen).

24 — Zum Inhalt des Werkabschnittes: Beim ersten Zusammentreffen verweigert Pompeius die von Caesar gesuchte Entscheidung, der daraufhin nach Dyrrhachium zieht (6,1-14). Das Verlassen des hier gegen den Willen überirdischer Mächte bezogene Lager (6,314 *deserit averso possessam numine sedem/ Caesar*) bildet die Rahmung für die von Caesars erneuter Ungeduld (6,29 *avidam belli mentem*) initiierte, vergebliche Belagerung, die Schilderung der Hungernöte, verhinderten Schlachten und die Aristie des Scaeva (6,138-262). Mit dem Zug nach Thessalien (6,263-332) wird der Hauptteil des Buches eingeführt, eine Deskription Thessaliens (genannt: 'Thessalienexkurs', 6,333-412) eröffnet das Thema, nur unterbrochen von der kurzen Berücksichtigung der Haupthandlung in 6,413-14a (Aufschlagen der Lager). Die unbändige Angst im Lager der Pompeianer treibt Sextus Pompeius zu schwarzer Magie (6,314b-433a), die in Thessalien mit der Hexenbevölkerung besonders präsent ist (6,433b-506). Nach dem Porträt der schrecklichsten von ihnen, Erictho (6,507-69), folgt das Zusammentreffen der beiden (6,570-623), der Vollzug der vereinbarten Nekromantie (6,624-820a), bis in einem abrupten Abbruch der Szene beide zusammen ins Lager zurück (820b-830). Auch das achte Buch verzögert mit schrecklichen Träumen des Pompeius und den Schlachtvorbereitungen die Entscheidung weiter (7,1-213), bis schließlich die Heere sich auf den Weg zur endgültigen Auseinandersetzung machen (7,214ff.).

Lesereindruck, der durch die Hypotaxe noch verstärkt wird (6,413 *ubi*, vgl. 6,1 *postquam*).

6,413-16

*bac ubi damnata fatis tellure locarunt
castra duces, cunctos belli praesaga futuri
mens agitat, summique grauem discriminis horam
aduentare palam est, propius iam fata moueri.*

Durch wörtliche (*castra duces*) und motivische Parallelen zum Buchbeginn lenkt der Sprecher den Blick explizit auf die vollzogene Umkehrung der Überordnung der Handlungsstränge über das ‚Beiwerk‘²⁵, die Leser mit ‚klassizistischen‘ Erwartungen zur Kritik an Lucans Kompositionstechnik oder gar –fähigkeit veranlaßt haben. Tatsächlich aber basiert die Komposition auf der Übertragung der unerträglich verlängerten, bangen Unruhe der Figuren auf die Leser, die, bestärkt von den Kommentaren des Erzählers wie den am Ende des fünften Buches (*instabat*), in der Verweigerung des Schemas Erwartung – Erfüllung/Enttäuschung zeitliche Strukturen und chronologische Wahrnehmungsmuster als Thema des Textes erkennen²⁶.

Das Motiv der drängenden Vorahnungen bestärkt die Auseinandersetzung von Sprecher und Leser mit den

25 — Vgl. *bell. civ.* 6,1-3 *Postquam castra duces pugnae iam mente propinquis/ inposuere iugis admotaque comminus arma/ parque suum uidere dei*; die Wortstellung *mente propinquis* (6,1) unterstützt den Eindruck, der Kampf stehe unmittelbar bevor (den Raumbezug auf *iugis* offenbart erst der Folgevers, zu zeitlichen Implikationen von *propinquis* s. OLD s.v. *propinquus* 3).

26 — Vgl. die (vorgebliche) Erwartung des Sprechers im Schlußvers des 5. Buches, der die Abschiedsszene zwischen dem zur Schlacht abreisenden Pompeius und seiner Frau mit der Ankündigung des traurigen Wiedersehens beendet (5,825) *Instabat miserae, Magnum quae redderet, hora*. Die dramatisierende Ankündigung des Sprechers wirkt innertextuell spannungserzeugend (bei einem historischen, dem Leser bekannten Stoff ist Spannung auf der Ereignisebene von untergeordneter Bedeutung), so daß ihre späte Erfüllung in 8,54ff. (nach ca. 1800 Versen) die Aufmerksamkeit zurück auf die merkwürdig affektierte Ungeduld des Sprechers (*instabat*) lenkt.

Bedingungen zeit-räumlicher Identität oder Differenz. Das Thessaliengeschehen, in dem Erictho auf einem gegenwärtig-zukünftigen Schlachtfeld die Entzweigung des Bürgerkrieges symbolisch und real der Schlacht von Pharsalos vorweg zelebriert, bestätigt und widerlegt zugleich die bange Unruhe, die die Pompeianer aus ihrem Geist bedrängt (6,414f. *cunctos belli praesaga futuri/ mens agitat*). Die Erictho-Episode²⁷ tritt an die Stelle der von Figuren und Lesern erwarteten Schlacht und besetzt damit den für Pharsalos vorbereiteten Raum des Textes. Die (vielleicht titelgebende) Schlacht ist, gemessen an ihrer Vorbereitung durch den Sprecher, strukturell von ihrem Platz verdrängt worden und durch ein Geschehen ersetzt, das den eigentlichen Höhepunkt des erhaltenen Werkes bildet. Wie die Frage nach einer zeitlichen Trennung zwischen dem Vorzeichen und dem von ihm Bedeuteten oder der Erinnerung und der Gegenwart unzureichend beantwortet wird, so ist auch die chronologische oder räumliche Differenz zwischen Ahnung im Geist (ähnlich dem Traumgesicht) und Geschehen für den Dichter eine Herausforderung: In wörtlicher Parallelität (8,43f. *Tristes praesagia curas/ exagitant*) schaffen die Traumgesichte Cornelias ein rahmendes Pendant zur Unruhe der Pompeianer, wobei auf der Handlungsebene die geahnte Zukunft nunmehr Vergangenheit geworden ist, in den Zeitstrukturen des Textes beide aber eine Präsenz hervorkehren²⁸. Die beteiligten

27 — Untersuchungen hierzu z.B. von Hömke (1998), Danese (1992), Finiello (2005) 155-165.

28 — *Bell. civ.* 8,42-45 *maestior; in mediis quam si, Cornelia, campis/ Emathiae staret. Tristes praesagia curas/ exagitant, trepida quatitur formidine somnus/ Thessaliam nox omnis habet*. Die formelhafte Sprache unterstreicht die Bedeutung der Traum- und Visionsszenen für die Problematisierung der Vorstellungen von einem zeitstufenbezogenen Ordnungsraster, das Geschehensebene und Wahrnehmungsmuster zuverlässig strukturieren könnte. Die Schrecken der Schlacht nehmen in den Alpträumen für jeden Soldaten andere Gestalten (*figurae*) an (vgl. 7,773 *sua quemque premit terroris imago*), in Caesars Gesichtern sind alle Toten präsent (7,776 *omnes in Caesare manes*). Die Beunruhigung wird wie in Vorahnungen mit dem Intensivum als treibende Bilder gefaßt (7,774 [*hunc*] *agitant cadavera*), so daß den Gesichtern ebenfalls Handlungsmacht auf der Geschehensebene zuzukommen scheint

Figuren ahnen höchstens in übertragenem Sinne etwas voraus, denn die Ereignisse sind sowohl in der Zeit des Textes als in der historischen Zeitrechnung längst vergangen: Für das Erleben von *Thessalia* sind Zeitstufen (in den analogen Relationen ‚Vergangen-Traum‘ und ‚Vorahnung-Geschehen‘) irrelevant²⁹. Jede Nacht ist Cornelia in einem Thessalien, das die Wirklichkeit noch übertrifft, Thessalien als *totum pro parte* evoziert den gesamten Komplex des sechsten Buches, dessen Präsenz mit dem Abgang der Erictho von der Ereignissebene nicht unterbrochen wurde³⁰. Das Erleben der vom Geist selbst induzierten Wahrnehmungen anderer Orte und Zeiten steigert die Identität hin zur Figur der Hyperbel, die eine Verschiebung des Wirklichen in erlebte Imagination bewirkt (8,45 *Thessaliam nox omnis habet*)³¹.

3. *Thessalien als poetischer Raum*

Das Fundament der Erictho-Episode bildet die Landschaftskonstruktion Thessaliens, die im echten Sinne der poetischen Topothese nicht in eine Ekphrasis verschoben,

(ThLL VI,1, 729, 35f. nennt 7,774 als Beleg für die Bedeutung von *figura* als „Schatten der Töten“ und führt dafür nur noch Verg. *Aen.* 10, 640 an: *morte obita qualis famast volitare figuras*). Zu Träumen umfassend Walde (2001).

29 — Zum Zukunftsbezug vgl. Cic. *div.* 1,65 *is igitur qui ante sagit quam oblata res est, dicitur praesagire, id est futura ante sentire*.

30 — Die Identität der Zeitstufen wird durchgängig gehalten, indem sich Vision und Erinnerung abwechseln, zur Ausdrucksweise der Präsenz vgl. die Schilderung der Albträume Caesars und seiner Soldaten (7, 764-786), in denen das Geschehen fort dauert: 7,764f. *somnique furentes/Thessalicam miseris versant in pectore pugnam*.

31 — Angstvolle Erwartungen sind Thema des Chorliedes Sen. *Thy.* 920-969, dessen Behandlung der geistigen Vorahnung ohne Veranlassung durch äußere Zeichen Lucan gekannt haben dürfte, vgl. bes. *Thy.* 957-960 *Mittit luctus signa futuri/ mens ante sui praesaga mali:/ instat nautis fera tempestas,/ cum sine vento tranquilla tument*. Ovid *met.* 11,457f. hatte die Ahnung nicht im Geist selbst angesiedelt und die Deutung des Gesehenen (mit relativierendem *veluti*) auf die Vorstellung der Figur Alcyone zurückgeführt (*qua rursus visa veluti praesaga futuri/ horruit Alcyone*).

sondern zur Handlungsebene gezogen ist³². Aus Einzelteilen setzt Lucan eine unbestimmbare Landschaft zusammen, in der die durch Regeln, Traditionen und Sprachen unterschiedenen Wissensbereiche (Geo- und Ethnographie, Kosmologie, Mythos, Geschichte) zu einem poetischen Konzentrat verdichtet sind³³. In der Konstruktion werden Elemente unterschiedslos verwendet, deren Zuverlässigkeit als Tatsachen nur in einzelnen Diskursen als gesichert gelten kann, während sie hier jenseits der nur bereichsbezogen gültigen Regeln für Beglaubigung so sehr in ein Amalgam verwoben sind, daß der Leser die Eigenständigkeit poetischer Entwürfe in ihrem bewußten Willen zur Erzeugung von Unsicherheiten hinsichtlich der Gültigkeit der diskursfremden Regeln und deren als ontisch definierten Gegenständen wahrnimmt³⁴. Dynamische Ausdrucksweisen verstärken die Bedeutung der

32 — Zum poetischen Begriff der Topothese zur Bezeichnung eines (vom Geographischen unabhängigen) Entwurfes, der den Ort selbstreferentiell als Vorstellung kenntlich machen soll, vgl. Servius zu Verg. *Aen.* 1,159 *EST IN SECESSV topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus*. Die Bedeutung der Landschaftskonstruktion als Untergrund, aus dem das Gesamtgeschehen um Pharsalos hervorgeht, zeigt sich in der Wiederaufnahme der Eröffnung der Thessaliendeskription (6, 333 *Thessaliam, qua parte* [...]) am Ende des siebten Buches, wo der Sprecher nach der Schlacht das Land selbst anruft (7,847 *Thessalia, infelix, ... tellus*), dessen wiederholte Rolle in der römischen Geschichte unterstreicht und damit dem sog. ‚Exkurs‘ erst hier ein (vorläufiges) Ende bereitet.

33 — Korenjak (1996) 92 zu vv. 6,360-80 (u.ö.) spricht von einem „Kosmos im Kleinen“. Zu den geographischen ‘Unmöglichkeiten’ vgl. Korenjak (1996) zu *bell. civ.* 6,576ff.: Der Haimos liegt 200 km nördlich von Philippi in Makedonien, Pharsalos in Thessalien 200 km von Philippi entfernt, das makedonische Emathia auf halbem Wege.

34 — Diese Unsicherheit des Lesers hinsichtlich des Status des Geschilderten weist einige Verwandtschaft mit dem von Tzvetan Todorov (1975) beschriebenen Element der Ungewißheit als Konstitutivum des Phantastischen auf. Obwohl er dabei vom 19. Jahrhundert und der erfolgten Trennung des wissenschaftlichen vom außer-wissenschaftlichen Vorstellen ausgeht, dürfte die Frage nach dem ontischen Status auch dem Leser Lucans zumindest als Problem erschienen sein (wie stimmen die geographischen Informationen mit denen aus Geschichtswerken, Reiseberichten, Aussagen von Reisenden etc. überein? Wie kann das Land offensichtlich widersprüchliche Eigenschaften gleichzeitig besitzen?).

Bewegungsfiguren, durch die sich das Land auszeichnet, das selbst gleichermaßen von Bergen eingeschlossen und selbst eine nach oben drängende Fläche ist. Die Genese des Landes in einem Emporsteigen aus den Sümpfen bleibt durch mehrfachen Einsatz des Berichtes beim selben Zustand nur vordergründig als fortschreitender Prozeß deutbar³⁵, die Zwiespältigkeit der Konsistenz (Wasser, Erde, Sumpf) entspricht der Auflösung der Grenzen zwischen Ober- und Unterwelt und verbindet die schwimmende Unterlage mit den schattenhaften Figuren der Bewohner und Akteure. Die Ansätze naturwissenschaftlicher Beschreibung werden, wie es z.B. bei der Frage, wie sich Ossa und Olymp voneinander getrennt haben, ersichtlich wird, durch die klare Absetzung von deren Erklärungsmodellen (hier denen Senecas) als unverbindliches Zitat gekennzeichnet³⁶. Mythologisch ist Thessalien, wie schon Pomponius Mela feststellte, so überreich belegt, daß der Sprecher mühelos eine Auswahl und Perspektivierung auf das Leitkonzept der *damnata tellus* hin ausrichten kann³⁷.

35 — Vgl. den Beginn der Beschreibung in 6,343 *Hos inter montes, media qui valle premuntur*; dagegen das Emporsteigen des Landes aus dem Wasser in 6,351 *eminet*. Jeder neue Abschnitt der Beschreibung setzt beim selben Moment des Aufstieges aus dem Sumpf/Wasser an und suggeriert mehr eine Entwicklung als daß diese vollzogen würde: 6,344 *perpetuis quondam latuere paludibus agri*; 346 *stagnumque inplentibus unus/ crescere cursus erat*. 360 *Ergo abrupta palus multos discessit in amnes*. 381 *Ut primum emissis patuerunt amnibus arva*.

36 — Um Thessalien emporsteigen zu lassen, habe Hercules die Berge gespalten (6,347f. *Postquam discessit Olympo/ Herculea gravis Ossa manu*), eine Rehabilitation des von Seneca übergangenen mythischen Musters (Sen. *nat. quaest.* 6,25,2): *si uelis credere, aiunt aliquando Ossam Olympo cobaesisse, deinde terrarum motu recessisse, et fissam unius magnitudinem montis in duas partes. tunc effluxisse Peneon, qui paludes quibus laborabat Thessalia siccauit, abductis in se quae sine exitu stagnauerant aquis* (zu den Parallelen zum Lucantext vgl. z.B. die Stellen in der voranstehenden Fußnote). Daß auch Senecas (rationale) Erklärungen in ein umfassenderes Konzept metaphorischer Deutungen der Naturphänomene eingebunden sind, hat Gauly (2004), hier bes. 224-235 erwiesen.

37 — Vgl. Pomponius Mela, *De chorographia* 2,36 *terrae interiores claris locorum nominibus insignes paene nihil ignobile ferunt. hinc*

Isolierte Zitate geographischen Wissens sowie der Gebrauch fachsprachlicher Elemente und in der Fachgelehrsamkeit anerkannter Beschreibungsverfahren sollen keine sichere Kenntnis hervorbringen, unterstreichen durch die Weckung von Zweifeln und Unsicherheit über den ontischen Status dieser Landschaft, ihre Verbindung zur Geschehensebene und ihre Doppelfunktion als Entwurf und Hintergrund die Herkunft des Konstruktes aus der Imagination einer von der Trennung verschiedener ‚Kulturen‘ unabhängigen literarischen Ordnung³⁸. Der thessalische Raum ist ein unmögliches, nicht bereisbares Konstrukt einander nicht vereinbar, weil ontologisch geschiedener, isolierter Details³⁹. Daß

non longe est Olympus, hic Pelion hic Ossa, montes gigantum fabula belloque memorati; hic Musarum parens domusque Pieria; hic novissime calcatum Graio Herculi solum saltus Oetaeus; hic sacro nemore nobilia Tempe; hic Libethra carminum fontes. Zur reichen literarischen Tradition z.B. der Berggruppe Ossa, Pelion und Olymp (Gigantenkontext): Verg. *georg.* 1,281-283. Prop. 2,1,19f. (Recusatio). Ov. *am.* 2,1,13f. (Rückschau/recusatio); *fast.* 1,307f.; *fast.* 3,441f.; *met.* 1,154f.

38 — Hervorragende Beobachtungen zu den ‚two cultures‘ in Lucans Text, speziell den lehrhaften Teilen, bietet Schrijvers (2005) 26-39.

39 — Nur angedeutet werden können Bezüge zu den von T. Todorov (1975) untersuchten Elementen des Fantastischen. Er will eine Gattungsdefinition der fantastischen Prosaerzählung geben und schließt daher (ebd. 32f.) das Poetische aus dem Bereich des Fantastischen aus, obwohl die von ihm genannten Kriterien nicht notwendig gattungsabhängige Gültigkeit haben: sowohl die implizite Frage nach dem Status der Erictho (oder des Sextus, vielleicht sogar angesichts der ‚transhumanen‘ Zeichnung auch der übrigen Figuren) als auch die von der Sprecherfigur thematisierte Unschlüssigkeit hinsichtlich der Deutung des Berichteten (von Todorov ebd. auch semantisch verstanden, insofern es sich um die Bewertung von Wahrnehmungen handelt, die im *Bellum civile* offenbar entsprechend der Idee, daß das Fantastische nur so lange währt wie die Unschlüssigkeit [Todorov ebd. 40], problematisch bleiben, allerdings nicht im Sinne einer Unterscheidung zwischen ‚real‘ und ‚übernatürlich‘, sondern einer solchen zwischen mimetisch und textuell) entsprechen Todorovs Beschreibung der fantastischen Texte, und auch die zumindest fragliche Bereitschaft der Leser, die Figuren allegorisch zu deuten, weist Gemeinsamkeiten mit Todorovs drittem Kriterium auf. Nicht diskutiert werden kann in unserem Zusammenhang, ob die Ausbildung der naturwissenschaftlich-technischen Diskurse im 19. Jahrhundert zwingend an die Beobachtungen zum Fantastischen gebunden sein muß, oder nicht vielmehr der Kontrast unterschiedener Beschreibungsweisen in zahl-

die Landschaftsschilderung dennoch eine Kohärenzillusion erzeugen kann, beruht, in der Terminologie der Semiotik gesprochen, auf einem Konnex, den die Leser aus den Konnotationen der sprachlichen Zeichen herstellen, indem sie nicht auf die Unvereinbarkeit der Denotate achten, sondern die ihnen in der literarischen und kulturellen Imagination zugewachsenen Bedeutungsdimensionen einander zuordnen⁴⁰. Im folgenden soll nun die absichtlich produzierte Konfusion des Lesers in ihrer Bedeutung für den Status des Textes als eines poetisch kategorial von der Nacherzählung geschiedenen Untersuchens von Phänomenen erläutert werden, wobei einige Beispiele für den Umgang des Sprechers mit raum-zeitlichen Relationen den Anfang machen können.

Poetisches Desinteresse an erfahrbaren Gegebenheiten, wie sie die offizielle Geographie versammelt, ist ein bekanntes, für die Eigenständigkeit poetischer Erkenntniswege konstitutives Phänomen⁴¹. Entsprechend ist in Lucans Flüssekatalog nicht die Topographie Thessaliens Bezugspunkt der Mimesis, sondern es sind Texte, die sich unter Zuhilfenahme des Materialfundus ‚Flüssenamen und ihre mythisch-geographischen Konnotationen‘ konstituieren, hier in erster Linie Ovids

reichen Literaturen produktionsästhetisch genutzt worden ist, um das Phänomen der Unvereinbarkeit zu erläutern.

40 — Mehrfach wird kallimacheische Programmatik zitiert (z.B. im Flüssekatalog): Wider ‚besseres‘ (geographisches) Wissen versetzt der Sprecher den Aeos aus dem nördlichen Epirus nach Thessalien (6,361f.) und transportiert in der Beschreibung (*purus, parvi gurgitis*) ebenso kallimacheische Bildersprache wie in der Parallele zum Apollonhymnus bei der Schilderung des Amphrysos (6,367f.; die Bezüge nennt Korenjak [1996] 93 z.u. 6,361f. und 95 zu v. 6,367f.). Dies verweist auf eine in der detaillierten Entfaltung der Phänomene im *Bell. civ.* erkennbare Auseinandersetzung mit kallimacheischer Poetologie, die durch die Privilegierung der Epik als Bezugsrahmen noch nicht ausreichend gewürdigt werden konnte

41 — Zur Rede von Irrtümern und ihren Anlässen im Thessalienpassus s. Masters (1992) 150-178. Die Vereinigung von verstreut lokalisierten Mythen entspricht der gängigen poetischen Technik der kontaminierenden Imitation verschiedener Vorbilder, hat also strukturell kein überraschendes oder neues Element an sich, der selbstreferentielle Bezug auf die Unglaublichkeit der Konstruktion, wie ihn der Sprecher als Figur unterstreicht, dürfte weniger Konventionalität beanspruchen.

Text⁴². Daß der Leser nur mit eingeschränktem Erfolg einen Vergleich mit dem Wissen der Fachgelehrten vollziehen kann (Reisende, Geographen, Enzyklopädisten, Historiographen), gründet in der Eigenständigkeit jedes Bereiches, insbesondere der Poetik, hinsichtlich der Kombination, weniger der Elemente. Die Regeln der Kombination von Wissenselementen und Vorstellungen variieren gemäß den Konventionen der Gelehrtengemeinschaft und lassen z.B. Assoziation, Analogie oder Gleichzeitigkeit entweder als gültige Relationsbestimmungen zu oder schließen sie aus⁴³. Das Wissen um die Geschiedenheit dieser Kombinationsregeln und der von ihnen erzeugten Wissensmodelle wird im *Bellum civile* mehrfach an der Kontrastierung des gelehrten Wissens mit dem Mythologischen oder rein Literarischen vorgeführt, insbesondere durch das von der Tradition der didaktischen Poesie übernommene Instrument der ‚multiple explanations‘⁴⁴. Wie sich im Abschluß des genannten Flüssekataloges zeigt, macht der Sprecher nicht nur auf die willkürliche Anordnung seiner Geographie aufmerksam, sondern stellt auch die Auswahlkriterien heraus, nach denen er seinen Text konstruiert.

6,378-80

*bunc fama est Stygiis manare paludibus amnem
et capitis memorem fluvii contagia vilis
nolle pati superumque sibi servare timorem.*

42 — Zu Ovid Flüssekatalog s. Korenjak ad loc. und zur Bedeutung Ovids für die Einbindung der lehrhaften Wissenselemente dezidiert Schrijvers (2005), bes. S. 32 (mit Verweis auf Lausbergs Bezeichnung Ovids als „Einfallstor“ für das Lehrhafte im *Bell.civ.*).

43 — Geographische Konfusion ist ein Merkmal des Textes, dessen Effekte beschrieben werden können, über das Wissen oder Unwissen des (historischen) Verfassers läßt sich keine wissenschaftliche Aussage treffen. Der *vates* oder eine poetische Sprecherfigur können im Vertrauen auf die eigene Wahrheit der Dichtung auf Beglaubigungsstrategien wie Augenzeugenschaft, Überprüfbarmachung und Übereinstimmung mit ‚Fachpublikationen‘ verzichten. Zur Konstruktion der Landschaft vgl. Masters (1992) 150-178, der ebd. 176f. zum Ergebnis kommt, daß die Konfusion nur mit eingehender Kenntnis bewerkstelligt werden kann.

44 — Dazu eindrücklich Schrijvers (2005) 36-39.

Rückwirkend stellt der Titaresos die Schlüssigkeit der an den Beschreibungskategorien für irdische Landschaften orientierten Katalogpassage in Frage, indem er in seinem Wesen das Unterirdische in die Gegenwart Thessaliens bringt⁴⁵. Dem Fluß eignet die Fähigkeit der Erinnerung an die Ursprünge (*memorem*), so daß seine chthonische Macht, die Überirdischen an ihren Eid zu binden, auf der aktualisierenden Kraft der Erinnerung als zeitstufenüberspringend, gegenwartserzeugend beruht. Für diese Deutung des Erinnerns als einer Durchbrechung der Chronologie, durch die Thessalien aus dem uneingeschränkten Herrschaftsbereich der *superi* entfernt wird, beruft sich der Sprecher auf ein Gerücht (*fama est*), das gleichermaßen die Quelle seines Wissens – die literarische Tradition – bezeichnet und die Zuverlässigkeit seiner Aussage unterstreicht⁴⁶: die ‚affektierte Unwissenheit‘ ist die selbstsichere Behauptung einer eigenen Wahrheitsfähigkeit der Dichtung, in der Thessalien aus raum-zeitlicher Ordnung herausgehoben ist⁴⁷.

45 — Er komme, so leitet es der Sprecher her, unmittelbar aus dem Unterweltsfluß Styx hervor, vermische sich nicht mit unwürdigen, bloß irdischen Flüssen, so daß in ihm die Unterwerfung der Götter unter die eidbindenden Kräfte des Styx nach Thessalien transportiert werde – letztlich damit das Land aus dem Herrschaftsbereich der *superi* heraushebend.

46 — *fama est* als formelhafte Juxtaposition (nur diese als Bsp.) ist geläufig seit z.B. Lucr. (z.B. 5,14. 5,392. 5,411.) Verg. *Aen.* 3,578. 3,694. 6,14. 8,600. 10,636. Ov. *met.* 2,265. 3,694. 4,305. 9,316. 15,356. Lucan hat es noch einmal in 9,136, vielleicht zusätzlich motiviert durch Sen. *Thy.* 668 in ähnlichem Kontext), eine Abwandlung (*famae si creditur*) z.B. 3,220. Zur metapoetischen Nutzung von *fabula/ causa* und *fama* (= „the chosen version of a literary tradition at a given time“, worin variable Stimmen, Alternativversionen und Fragmentierung enthalten bleiben) vgl. Papaioannou (2005) 233f.

47 — Woldemar Görler danke ich herzlich für zahlreiche Hinweise zu den Implikationen solcher Einschaltungen und die Literaturangaben: Bömer zu Ov. *met.* 3,266. *fast.* 2,4; Schrijvers, *Miscellanea Tragica* (FS Kamerbeek), 415f.; Görler, *Caesars Erzählerstandort*, 116 A. 50E.; Bömer *fast.* Einl. S. 49 zu 4,347. 6,435 (Beglaubigung). Zu *creditur* T.C.W. Stinton, *Si credere dignum est*, in: *Proc. Cambr. Phil. Soc.* 22 (1976) 60-89; N. Horsfall, *Virgil and the Illusory footnote*, *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6 (1990) 49-63. Käthe Friedemann, *Rolle des Erzählers*,

Die Präsenz der chthonischen Mächte kennzeichnet Thessalien als Landschaft, die nicht mit den gängigen (geographischen) Vorstellungen von der Trennung in oben und unten, irdisch oder unter-/ oberirdisch beschreibbar ist. Thessalien ist nicht eine Landschaft, die zusätzlich erstaunliche Kennzeichen aufweist, sondern wird von dem Drängen der Unterwelt nach oben erst hervorgebracht. Thessalien wird gemäß dem Verfahren der *illustratio* lokalisiert und aus den ortsgebundenen Motiven (Magie, Gigantenkampf etc.) in eine Hyperbel entfaltet, die in der Figur der Wiederholung als metaphysischer Grund der Katastrophe dient. Der Ort aber ist Bedingung des Verbrechens und bildet dessen inneres Wesen, so daß sich in diesem Doppelbezug von Hintergrund (zur Handlung) und Urgrund (zur Deutungsfigur) ein erstes Paradigma der poetischen Imagination ausmachen läßt. Das Ausbleiben eines Ortswechsels in die Unterwelt, wie er durch das dichte Verweisnetz auf die Katabasistraditionen unterstrichen wird, stößt die traditionelle Absonderung des Chthonischen um.

6,357-69

*(monstrat Echionias), ubi quondam Pentheos exul
colla caputque ferens supremo tradidit igni
questa quod hoc solum nato rapuisset Agaue.*

In der mythischen Vorgeschichte Thessaliens (*quondam*) hat Agave fern der Heimat (*exul*) Kopf und Hals ihres Sohnes Pentheus hier dem Feuer übergeben, klagend, daß sie von ihrem Sohn nicht hatte mehr entreißen können⁴⁸. Damit hat

86f.; Ov. 1,8,12; Kroll zu Catull 64,2 und 124; Heinze, Ovids elegische Erzählung, 92f.; creditur in Verg. Aen. 6,14 (Austin mit Lit.), Aen. 6,173; Lucan 9,411.

48 — Diese letzte Bestimmung ist ambivalent: als Simplex für das Kompositum *corripere* bezeichnet *rapuisset* das Zusammenraffen der Glieder und die Klage betrifft die Unvollständigkeit des Begräbnisses. Aber da sie selbst die Verstümmelung ihres Sohnes im Wahn vollzogen hat, klingt als weiteres Kompositum das ‚Heraus-, Wegreißen‘ (*eripere*) nach, und so beklagt sie auch, daß sie im Akt des Zerfetzens seines Körpers nicht mehr Glieder hatte abtrennen können, die sie nun bestatten könnte. Zum Zitat der literarischen Tragödiengattung im Agave/

der Sprecher nicht nur die Umstände des Endes des Pompeius, sondern auch die grausame Unzufriedenheit Caesars mit dem unzureichenden Geschenk durch den Ägypter vermerkt⁴⁹. Wörtlichkeit sowie Parallele der Konstellation und der Motive (Abtrennung von Kopf und Hals, [halbvollzogene] Verbrennung) verlegen die außerhalb von Thessalien in späterer Buchpassage zu schildernde Tötung des Pompeius⁵⁰ in die Vergangenheit des Schauplatzes, wo sich dasselbe nicht nur schon ereignet hat, sondern wo es fortwirkt und daher präsentisch ist – dies setzt die Identifikationen im Räumlichen fort (Ägypten, Theben⁵¹, Thessalien), wie sie in den konkreten Geographica sinnfällig gemacht werden. Zeitstufen und Ereignisdifferenz fallen in eine Identität, im Sinne eines Vorverweises wäre dies nicht erfaßt, denn dieser würde die Trennung der Zeitstufen entgegen den Textsignalen aufrechterhalten. Die mythische Vergangenheit (*Agave*) ist die

Pentheus-Motiv s. Ambühl (2005) 272-275 (ebd. 273 mit Anm. 39 zur Bedeutung von *exul* als ‚wahnsinnig‘).

49 — Vgl. den Bericht des Sextus über den Tod des Vaters in *Bell. civ.* 9,141-143 und die Schilderungen des zerstörten Körpers in 8,663-691. 775-778. 786-793 u.a. Der Caesarbezug wird zudem durch die Wiederaufnahme des Motivs im siebten Buch gesichert, wo Caesars Heimsuchung von den Rachegeistern nach der Schlacht mit den Qualen des Pentheus und der Agave verglichen wird (7,797f.): *Nec magis attonitos animi sensere tumultus,/ cum fureret, Pentheus, aut, cum desisset, Agave*. Zur Metaphorik der Abtrennung des *caput* (Zerstörung des *caput mundi*) vgl. oben und zum festgeprägten Motiv Serv. zu Verg. *Aen.* 4,469 *prima autem Agave mater eius amputasse caput dicitur; feram esse existimans*. Die Dido-Passage ist nicht nur hier in direkter Imitation präsent, sondern bildet auch einen zentralen Subtext für die Infragestellung der gesamten Begegnungsszene Erichtho/ Sextus im wahnhaften *videre* (s.u.).

50 — Vgl. Korenjak (1996) 91 zu vv. 6,357-59 (verstanden als „Vorverweis“). Bereits im Prodigienkatalog war Agaves Wahn vermerkt worden, und zwar als von einer Erinye verursacht, wie sie auch das drohende Verderben für die Römer ankündigte (1,572-575): *ingens urbem cingebat Erinys/ [...] Thebanam qualis Agauen/ impulit*. Vgl. auch Ambühl (2005) 275 zur Relation der Passagen („Verweise“, „Entwicklung“).

51 — Zur Versetzung Thebens nach Thessalien vgl. Ambühl (2005) 274.

historische Vergangenheit (Bürgerkrieg, Pompeius) und das textlich Zukünftige ist bereits Geschehenes.

6,393f.

*teque, senex Chiron, gelido qui sidere fulgens
inpetis Haemonio maiorem Scorpion arcu.*

Wie die Antagonisten Pompeius und Caesar in der Exposition des ersten Buches über die Abstraktionen von alternder Starre und ungezügelter Energie mit den Bildern von Blitz und Eiche in das grundlegende Spannungsverhältnis gebracht wurden⁵², so finden sich in der Sternenkonstellation von Chiron und Skorpion sowohl die Grundlage des historischen Konflikts als auch dessen auf der Ereignisebene erreichter, 'aktueller' Zustand bereits vor der historischen Zeit verwirklicht⁵³: das als dynamische Ausgangsposition einer Handlung beschriebene Verhältnis der Gestirne (*inpetis*) ist Ikon der Gegner in Kampfesstellung (vgl. 6,2 *par*), in dem die Chiffren des Alters (*senex*) und des kalten Sterns (*gelido sidere*) Chiron/ Pompeius kennzeichnen⁵⁴, während Scorpion/ Caesar die

52 — Vgl. 1,123-26 *te* (sc. Caesar) *iam series ususque laborum/ erigit inpatiensque loci fortuna secundi;/ nec quemquam iam ferre potest Caesarve priorem/ Pompeiusve parem*. Im folgenden über Pompeius 1,129f. *alter vergentibus annis/ in senium*.

53 — Korenjak (1996) 102f. zu vv. 393f. schlägt eine stärker symbolische Lektüre vor und erwägt zum einen, daß Chiron als das Sternbild Schütze auf den plötzlichen Fall mächtiger Persönlichkeiten bezogen sei (mit Verweis auf Man. 4,560-67), und daher auf Pompeius' Krieg gegen den übermächtigen Caesar insgesamt bezogen werden kann. Zum anderen nennt er einen möglichen Bezug (Nero Schütze, Lucan Skorpion) auf die Bedrohung des Dichters durch Nero – dies scheint weniger plausibel, zumal die Attributionen gute Parallelen zu Pompeius und Caesar implizieren.

54 — Ein anonymen Leser für ‚Dictynna‘ weist mich zu Recht darauf hin, daß Pompeius sonst im Text mit der Flucht, nicht mit dem Angriff assoziiert ist. Hier könnte eine schwächere Deutung des *inpetere* als Bezeichnung des sich vor dem Kampf dem Gegner Zuwendens sowie die unterstützende ‚Schwächung‘ des Chiron/ Pompeius durch *senex* und *gelidus* (zu möglichen Anklängen an die Todeskälte vgl. z.B. *Bell. civ.* 6,629 *gelidas leto [...] medullas*) den möglichen Widerspruch abmildern, auch wenn jedenfalls die Ausgangsposition der Gegner auf dem

unbändige Ausbreitung seines Machtbereiches (*maiorem*) sucht⁵⁵. Der Unterschied einer solchen Kennzeichnung des Raumes zu einem Prodigium oder einer sympathischen Reaktion des Kosmos, in denen sich vorausweisende Bilder und Deutungen des menschlichen Tuns finden (vgl. 7, 151f. *venturos prodere casus/ per varias Fortuna notas*), besteht in der Vorstellung einer situativen Veränderung der sichtbaren Welt, in der das Entstehen neuer Zeichen (7,203 *nova signa*) wegen der prinzipiellen Lesbarkeit der Naturerscheinungen der zeitlichen Ordnung verpflichtet bleibt⁵⁶. Prodigien unterscheiden zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung, während in Thessalien die Sternenkonstellation dauerhaftes Bild der einander bedrohenden Kriegsparteien ist und, wie die Schilderung der Hexenkünste zeigt, der Wandel und das Entstehen von *nova* nicht Durchbrechung des Dauerhaften, sondern selbst das Beständige sind. Durch ein Selbstzitat aus dem Heereskatalog (3,191-98) in der Besiedlungsgeschichte Thessaliens (6,381-85)⁵⁷ verdichtet der Sprecher symbolisch die Vorbereitungen zur Schlacht in seinem Text zu einem Moment der Geschichte Thessaliens, in der das aktuelle Geschehen bereits stattgefunden hat, zugleich aber gegenwärtig ist. Daß es sich, in Analogie zur ‚geographistischen‘ Übercodierung der Landschaft zu einem unwirklichen Ort, den der Leser nicht mithilfe raum-zeitlicher Ordnungskategorien

Schlachtfeld davon unberührt im Sternbild aufgegriffen bleibt.

55 — Lucan hat auch hier (s.u.) Senecas *Thyestes* vor Augen, in dessen Chorlied vv. 789-874 die Weltuntergangsvision neben dem Thessalienmotiv (vgl. *Thy.* 810-813 zu Thressa, Pelion und Ossa auch mit *Bell. civ.* 6,334-337. 347f. 411f.) die dynamische Beschreibung des Verhältnisses von Scorpion und Chiron vorgeprägt hat (*Thy.* 858-862): *iustaeque cadent pondera Librae/ secumque trahent Scorpion acrem./ et qui nervo tenet Haemonio/ pinnata senex spicula Chiron,/ rupto perdet spicula neruo*. Anders ist die Darstellung des geordneten Laufes durch Germanicus (vgl. *Arat.* 637 *Chiron pius*), der aber auch die Abfolge der Sternzeichen in den Bildern von Vertreibung und Flucht beschreibt (vgl. z.B. 645 *scorpios Oriona fugat, pavet ille sequentem*).

56 — Vgl. die Formulierung dieser Lesbarkeit gemäß der Sympatheia-Lehre in *Bell. civ.* 7,202-04 *si cuncta perito/ augure mens hominum caeli nova signa notasset,/ spectari toto potuit Pharsalia mundo*.

57 — Korenjak (1996) 99 zu vv. 6,381-94.

dechiffrieren kann, auch bei der Schilderung der kosmischen Anlage Thessaliens um ein absichtlich irritierendes, Zweifel am Denotat weckendes Konstrukt handelt, kann ein erzählerischer Kunstgriff belegen, den der Sprecher im Katalog der Hexenkünste anwendet:

6,461-65

*cessauere uices rerum, dilataque longa
haesit nocte dies. legi non paruit aether,
torpuit et praeceps audito carmine mundus,
axibus et rapidis impulsos Iuppiter urguens
miratur non ire polos. nunc omnia complent ...*

Die Schilderung der auf den Kosmos wirkenden Hexenkünste beginnt mit der apokopierten Form der 3. Plural Perfekt *cessauere*, die in der epischen Sprache als feierliche Rückkehr zu bedeutenden Elementen der Ereignisfolge verbreitet ist, hier aber wie ein nachwirkendes Ergebnis einer vergangenen Handlung etwas vorstellt, was eine dauerhafte Möglichkeit im Katalog habitueller Fähigkeiten bezeichnen soll⁵⁸. Zwischen als historisch vorgestellten Ereignissen, die die Genese des Landes bis zum Zeitpunkt der erzählten Handlung ausmachen sollen, und einer gültigen Abstraktion zur potentiellen Gestalt des Landes, besteht ein ungeklärtes Verhältnis, das in dem expliziten Hinweis auf die textuelle Verfaßtheit dieser Landschaft noch verstärkt wird: die Genese Thessaliens wird als Werk der (magischen) Worte dargestellt, sie ist Produkt der Sprache der Hexen und des Dichters, der mit dem auffälligen Zitat des vergilischen Aeneisprooems (6,483 *tantae molis onus percussum voce*

58 — Der gesamte Katalog zum Kosmischen wird im Perfekt gehalten (bis 6,486), das sowohl chronologisch die Auswirkungen der magischen Eingriffe zu verorten geeignet als ihre dauernde Prägung des Landes im Resultat festzuhalten vermag, nur unterbrochen von der eindrucklichen Schilderung der Ohnmacht Iupiters (6,465 *miratur, complent*; 466 *praeducunt*; 467 *tonat ignaro caelum Iove*). Die synkopierte Form auch häufig mit *cum inuersum* und ähnlichen zur Überleitung geeigneten Konstruktionen, vgl. aus den zahlreichen Bsp. bei Lucan 8,14-16 *cum peterent ... stupuere ... attoniti*; 6,573-575 *ministri ... vagati/ conspexere ... sedentem*.

recessit) die Gründungsgeschichte Roms durch dessen späteren Gang nach Thessalien widerrufen sieht und für seine Hexen auch die Macht in Anspruch nimmt, die literarischen Vorgänger herauszufordern⁵⁹. Die Präsentation des Kataloges als einer Ereignisfolge erlaubt es dem Dichter, das Herausfallen des Landes aus dem Weltenlauf zu begründen und diese Raumentzogenheit als paradoxe Natur Thessaliens in die ambivalente Beschreibungsstrategie einer allein textlich faßbaren Größe zu transportieren⁶⁰. Thessalien ist durch die *fata* zur verdammten Erde (*damnata tellus*) gemacht worden (vgl. 6,332 *bello quam fata parabant*), wobei sich diese Bestimmung nicht durch einen bloß abstrakten Vorausblick auf das historische Geschehen erklärt, sondern vorzeiten schon in der Natur des Landes verankert war⁶¹. Die

59 — Vgl. 6,481-84 *terra quoque inmoti concussit ponderis axes,/ et medium uergens titubauit nisus in orbem./ tantae molis onus percussus uoce recessit/ perspectumque dedit circum labentis Olympi*. Die Aeneis-Parallele vermerkt Korenjak (1996) ad loc.

60 — Thessalien ist gegenüber den Teilbezeichnungen *Haemonius*, *Emathius* und *Pharsalos* auffällig häufiger im *Bell. civ.*: 52 Belege für *Thessalicus/ Thessalia/ Thessalus* (erstmal im Truppenkatalog 3,192, dann 4,528 *Thessalicas sagittas*; das Fortwirken zeigen die späten Belege, die hyperbolisch die Bedrängnis Caesars im ägyptischen Palast mit dem Geschehen in Thessalien kontrastieren, vgl. 10,449 *Audax Thessalici nuper qui rupe sub Haemi* [...] und 10,474 *Non Thessala tellus* [...] *tantum ausus scelerum*), während *Haemonius* (u. Ableitungen) mit 19 (erstmal in 1,680 in der Vision Philippis/ Pharsalos', dann ebenfalls im Truppenkatalog 3,192 [*Thessalus Haemoniam vomer proscindit Iolcon*], letztmal vor 10,449 (s.o.) in der Flucht des Pompeius 8,2 *Haemoniae silvae*) und *Pharsalos/Pharsalia/ Pharsalicus* mit 22 Belegen zusammen noch seltener sind (*Pharsal*- programmatisch zuerst in 1,38, letztmal metapoet. in 9,982 *Pharsalia nostra/ vivet*). Die konstanteste Verwendung weist *Emathius* (+ Verwandtes) auf: Vom ersten Vers an in 34 Belegen zieht sich seine Präsenz bis zum zehnten Buch (10,58), mit einer deutlich über das siebte Buch hinaus reichenden Frequenz: 2x im ersten (Ankündigung 1,1 und Vision in 1,686), dann einmal in vier (4,256), es folgen das sechste (6x), siebte (8x), achte (9x), neunte (7x) und zehnte (1x).

61 — Relevant ist dabei die Beobachtung, daß es nicht Caesar ist, der die Ruchlosigkeit der Landschaft bewirkt, denn er selbst steht hinter deren Macht zurück: der triumphale Frevel seiner Taten, die den vom Dichter konstruierten, überzeitlichen Charakter des Schlachtfeldes als

Seinsbedingung des Landes ist der Text, der über eine historisch bestimmte Kosmologie und eine mythisch vorweggenommene Historie eine ontische Ununterscheidbarkeit der Bereiche behauptet und den Raum nicht nur aus der meßbaren Welt entrückt, sondern auch in eine Zeit ohne Zeitstufen stellt, in der zwischen Ereignissen (Schlacht) und Bedingungen (Kosmos, Besiedlung, Geographie) keine Differenz besteht. Das Geschehen folgt den Vorgaben der Natur, ist aber bereits die Natur des Landes. Daß im *Bellum civile* die Erzeugung von Unsicherheit ein zentrales Moment des Textes ist, wird sich auch in den übrigen Episodengestaltungen nachweisen lassen (Seesturm, Flut von Ilerda, Seeschlacht etc. – der unsichere Grund und die Auflösung der Grenzen sind an keiner Stelle hyperbel, sondern immer thematische Figur).

4. Identifikation und Poetologie

Die Problematisierung raum-zeitlicher Differenzen als Thema des Textes zu fassen, erlaubt eine Projektion verschiedener Szenarien des Werkes aufeinander, die keine vor- oder zurückweisende Relation verbindet, sondern eine tatsächliche Identität des Erlebens behaupten: Die Schauplätze in Thessalien sind durch Präsenz der Totengeister (6,650 *manes*. 653 *umbras*) und die jederzeit mögliche Rückkehr von Toten ins Reich der Lebenden ('Totenarmeen') aus der prinzipiellen chronologischen Ordnung der menschlichen Daseinsstufen und aus der vertikalen Gliederung der Erfahrungswelt (ober- / unterirdisch) entfernt⁶². Der Verlust der Gültigkeit einer

einer Totenlandschaft lediglich in das visuell Wahrnehmbare konkretisiert haben, mit Leichen und Blut als Elementen der Landschaft (7,789-795 *propulsa cruore/ flumina, aequantia colles/ corpora, Emathiam non cernere terram, campos sub clade latentes*), gipfelt in dem Angebot, diese Landschaft dem selbst schuldigen Himmel als Dankesopfer darzubringen (7,798f. *caeloque nocenti/ ingerit Emathiam*), aber am Ende behauptet sich das Totenreich gegen den Frevler und entzieht dem Sieger die Macht (7,823f. *Sed tibi tabentes populi Pharsalica rura/ eripiunt camposque tenent victore fugato*).

62 — Zu den Armeen der Toten s. *Bell. civ.* 6,633-36 *Si tollere totas/*

Dichotomie von tot/ lebendig ist als charakteristisches Indiz für die innere Entzweiung eines Gemeinwesens bereits in den Erinnerungen des alten Mannes an den Bürgerkrieg unter Marius und Sulla benannt worden und wird hier wiederum hervorgehoben: Gräberfelder waren voller Flüchtlinge, die sich bei den Toten Zuflucht erhofften (2,152 *busta repleta fuga*) und tote Körper vermischten sich mit lebendigen (2,152f. *permixtaque viva sepultis/ corpora*)⁶³. In beiden Fällen sind die Schilderungen der Gräberfelder und die Verbindung der Lebenden mit den Toten also nicht als Elemente des Geschehens auf der Handlungsebene eingesetzt, sondern sind gemeinsam auf eine tieferliegende Figur der Entzweiung zu beziehen, deren Wesen der Sprecher mit der Auflösung der Grenzen in einer grundsätzlichen Kategorie menschlicher Selbstwahrnehmung umschreibt und in zwei historisch getrennten, aber textuell verbundenen Stoffen verankert⁶⁴. In der Zeichnung Thessaliens wird diese Deutungsfigur der Entzweiung als Grenzauflösung zu einem Teil der poetischen Konstruktion, in der die Auflösung der Zeichenrelationen den textuellen Kern ausmacht: Zeichenrelationen versuchen die Figuren der Handlungsebene (vergeblich) für Auskünfte über ihr eigenes Verhalten in der Zukunft zu entschlüsseln,

temptasset campis acies et reddere bello/ [...] extractus Stygio populus pugnasset Averno.

63 — Einem anonymen Leser für ‚Dictynna‘ verdanke ich den Hinweis auf die Verarbeitung dieses Motivs in der Schilderung des rasenden *tyranus* Mezentius in Verg. *Aen.* 8, 485f. (*mortua quin etiam iungebat corpora uiuis/ componens manibusque manus atque oribus ora*).

64 — Die Erinnerungen des alten Mannes ordnen die Ereignisse zu einer grausamen Abfolge einander unter wechselnden Herrschaften (Marius, Sulla) identisch bleibender Tötungsszenarien, denen das Wogen der Schlachtreihen in epischen Kampffesschilderungen als Schema zugrundeliegt – vgl. die Neueinsätze 2,98. 134. 139. 173). Damit schafft der Sprecher eine Deutungsfigur des Identischen, die die Rede von den Totenarmeen genauso vorwegnimmt wie die zentrale Stellung des Toten in der Konstruktion des inneren Zentrums des Werkes: Das Wesen der inneren Entzweiung kommt in der Forterzählung der Schlacht hinein in die Zerlegung der Toten zum Ausdruck. In gleichem Verhältnis der Emergenz aus den Figuren des zweiten und sechsten Buches steht dann auch der herbeigerufene Tote (6,758f. *nondum facies viventis in illo/ iam morientis erat*).

obwohl in Thessalien das sonst nur zeitlich differenziert als Prodigium Denkbare Gegenwärtiges ist, das auf sich selbst als Unheil verweist und damit Zeichen und Bedeutung identisch werden läßt⁶⁵. Diese Identifizierung steht in Analogie zu den mehrfach suggerierten raum-zeitlichen Identifikationen des Sprechers, die in diesem Konstrukt der auf sich selbst als Unheil verweisenden (ehemaligen) Zeichen wesentlich als Selbstreferentialität verwirklicht sind und damit aufs engste an die (poietische/poetische) Selbstreferentialität der Erichth geknüpft sind⁶⁶. Diese Selbstreferentialität der poetischen Konstruktion, die den Leser von der mimetisch inspirierten Lektüre eines Vergleiches mit Erfahrungswirklichkeiten zu einer innertextuellen Analyse der Darstellung als Entfaltung von Figuren leiten soll, findet in der Aussage des Sprechers, daß Thessaliens Bewohnerinnen die Kräfte der Poesie übersteigen, einen expliziten Ausdruck⁶⁷.

6,436f.

*Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
transierit, quarum, quidquid non creditur, ars est.*

Der Gegenstand, die poietischen (schaffenden) Kräfte der Hexen, ist dem alltagsbezogenen, also sinnlich und verstandesmäßig (raum-zeitlich) begrenzten, Fassungsvermögen von Sprecher und Zuhörern entzogen (*non creditur*). Das

65 — Unabhängig von allen Übereinstimmungen in Einzelbeobachtungen unterscheiden sich die Lucanforschungen jeweils nach der verwendeten Terminologie (und damit Vorstellungswelt) für die Bestimmung der Bezüge (Verweis, Ähnlichkeit, Steigerung, Entwicklung etc.) und ihres außerliterarischen Bezugspunktes (Politik, Geschichte, Poetik etc.), vgl. z.B. Henderson (1987) über das Modell des ‚recycling‘ von Gewalt im *Bell. civ.*

66 — Vgl. zu den Geisterheeren Erichthos dieselbe Erscheinung in den Prodigien des ersten Buches (wo ebenfalls die Erinye bereits genannt war) *Bell. civ.* 1,569f. *Tum fragor armorum magnaëque per avia voces/auditaë nemorum et venientes comminus umbræ.*

67 — Glaubwürdigkeit (*quidquid creditur*) als an der Alltagserfahrung orientierte Vorstellungskraft konnte also auch vor dem postulierten historischen Beginn der Ausdifferenzierung von Diskursen als Kriterium gegen die Gültigkeit einer Imagination ins Feld geführt werden.

poetologische Vokabular (*licentia, ficti monstri, ars*) setzt den Gegenstand aber auch über die Möglichkeiten der poetischen Erfindung und stellt damit den (folgenden) Text nicht in eine Transzendenz gegenüber der physikalischen oder historischen Welt, sondern in Relation zu selbst bereits poetisch Gefaßtem⁶⁸. Thessalien wird in einem die Poesie überschreitenden Raum verankert, dessen Bedingungen von der Grenzüberschreitung (*transierit*) selbst hervorgebracht sind, wodurch zugleich die Geschehensebene in Thessalien grundsätzlich poetologisch (*ars est*), nicht mimetisch definiert wird. Selbst die vorgeblich lineare Entwicklung der Nekromantie-Szene erweist sich schnell als Explikation des (Un)Wissensthemas in narrativen Kategorien, in denen die Frage nach einer Botschaft in einem Zirkel endet, in dem die erhoffte Botschaft inhaltsleer und (auf sich selbst als Form bezogen) nur sich selbst mitteilt⁶⁹. Als Reflex der zahlreichen Beteuerungen, daß die Dichter eigene Verfahren zur Wirklichkeitserzeugung verwenden, dient die programmati-

68 — Das prosaische *licentia* hat erst Lucan öfter in der Dichtung verwendet (s. 1,8 *licentia ferri*. 6,268. 9,1073). Den doppelten poetologischen Bezug unterstützt die engste Parallele des Hexameterschlusses bei Ov. *ars* 1,387f. *Hoc unum moneo, siquid modo creditur arti,/ Nec mea dicta rapax per mare ventus agit*.

69 — Spätestens in der Äußerung des Sprechers, Erichtho hoffe (6,585 *sperat*), die Leichen Caesars und des Pompeius in Pharsalos verstümmeln zu dürfen (6,587f.), werden Unwissen der Figur und die Notwendigkeit einer Aporie der Nekromantie sichtbar, so daß die folgende Verbindung der Textkomposition durch Retardation mit dem Thema des unmöglichen Wissens eine weitere Beschäftigung des Textes mit seinen eigenen Grundlagen markiert (Erichthos Unwissen, das Scheitern ihrer Künste, der Widerwille des unwissenden Toten [der Tote soll vor dem Orkus abgefangen werden [6,714f. *primo pallentis hiatus/ haeret adhuc Orci*]], die mühsame Konstruktion der Totenbotschaft). Erichtho fragt den Toten nach Botschaften aus der Unterwelt, in die sie selbst vorher solche geschickt hat (6,568f. *gelidis infudit murmura labris/ arcanumque nefas Stygias mandavit ad umbras*). Noch stärker ist die Rückwendung der Aussage auf den Text selbst in Erichthos Grundlegung des Wissens, das sie von dem Toten erfahren möchte: durch einen Zaubergesang (*carmen*) versetzt sie den Toten in die Lage, im Text des *Bellum civile* Auskunft zu geben (6,775f. *Addidit et carmen, quo, quidquid consulit, umbram/ scire dedit*).

sche Bestimmung hier zugleich der mühevollen Behauptung der Eigenständigkeit poetischer Wahrheitsmodelle gegenüber stärkeren Diskursen, speziell des historischen (des moralischen, des ‚logisch-narrativen‘ etc.), die von Lesern (unwillkürlich) zur Textanalyse verwendet werden⁷⁰.

Nachdem, wie wir gesehen haben, der Sprecher durch die ungeduldigen Vorverweise den Raum der zweiten Hälfte von *Bell. civ.* 6 für die Schlacht von Pharsalos reserviert hat, um ihn dann entgegen der Erwartungen mit der Ericthoszene zu füllen, gelingt ihm eine merkwürdige Konfusion der Leser, indem er plötzlich seine ursprüngliche Idee wieder aufzunehmen scheint: Nachdem sich Sextus und Erictho auf eine Nekromantie als den rechten Weg der Zukunftsbefragung verständigt haben, spricht die Hexe zum Erstaunen der Leser von zahlreichen Getöteten auf den emathischen Feldern (6,619f. *cum tanta novae sit copia mortis, / Emathiis ... campis*), preist die Vorzüge eines noch warmen Körpers (6,621 *modo defuncti tepidique cadaveris*), verdunkelt durch ihre Kunst (*arte*) noch die Nacht und zieht los, um ein geeignetes Opfer zu suchen⁷¹. In dieser vieldiskutierten Auffälligkeit eine Vorwegnahme des Schlachtfeldes von Pharsalos zu sehen, scheint zwingend, und dies nicht im Sinne eines vorausdeutenden Symbols, sondern einer die Chronologie außer Kraft setzenden Identität⁷².

Mehrere motivische Rahmen werden innerhalb der Erictho-Szene eröffnet und erst nach dem Ende der Schlacht

70 — Vgl. u. zur *veritas poetica*, zur *licentia* und z.B. die ironische Instrumentalisierung der auf dem Primat des historisch Belegten beharrenden Lesererwartungen in *Ov. am.* 3,12,41-44 *Exit in immensum fecunda licentia vatum / Obligat historica nec sua verba fide; / Et mea debuerat falso laudata videri / Femina: credulitas nunc mihi vestra nocet*. Vgl. auch Beteuerungen wie *Ov. fast.* 6,661f. *haec quoque, quam referam, nostras pervenit ad aures / fama, nec a veri dissidet illa fide*.

71 — *Bell. civ.* 6,624-26 *dixerat, et noctis geminatis arte tenebris / maestum tecta caput squalenti nube pererrat / corpora caesorum tumultus protecta negatis*.

72 — Zur Diskussion der bereits von O'Higgins (1988) vorgeschlagenen Deutung als Vorwegnahme vgl. Korenjak ad loc., polemisch von Narducci (2002) 147 Anm. 82 zurückgewiesen, vgl. auch Finiello (2005) 180 (Erictho bringt das Schlachtfeld magisch hervor).

im siebten Buch geschlossen. Das Motiv der verweigerten Bestattung (6,626 *tumulus negatis*) nimmt eine zentrale Stellung in der Beschreibung der monströsen Frevel Caesars im siebten Buch ein und verbindet beide Schlachtfelder nicht im Sinne eines vorausweisenden Bildes, sondern der Identität⁷³. Ebenso werden das Motiv der Verbrennung der Leichen durch die Sonne und die Musterung der Toten durch eine grausige Figur (Erichtho/ Caesar) im sechsten Buch eröffnet, im siebten fortgeführt⁷⁴. Als Klammer zwischen Eröffnung in der Erichthoszene und Schluß nach der Schlacht dient auch das im sechsten Buch eingesetzte Motiv der vor der Hexe von den Kadavern fliehenden Aasfresser (*fugere lupi*) und ihrer Wiederkehr (*venere lupi*) auf das Schlachtfeld im siebten (7,825-46), einmal also ein Bild vor Auftreten Caesars, beim zweiten Mal nach seiner Vertreibung durch die Toten (7,824 *victore fugato*). Die Tiere führen die Zerstörung der Körper fort, die Erichtho begonnen hatte⁷⁵. Für Erichtho ist der Tote,

73 — Vgl. *bell. civ.* 7,793f. *locus, uoltus ex quo faciesque iacentum/ agnoscat*; 7,797-99 *ac, ne laeta furens scelerum spectacula perdat,/ inuidet igne rogi miseris, caeloque nocenti/ ingerit Emathiam*.

74 — Die Sonne hat hier den Leichen noch nicht zugesetzt (6,622 *nec membris sole perustis*), was den Übriggebliebenen erst nach dem grausigen Mahl der Tiere im siebten Buch geschehen wird (7, 845f. *sol ... Emathiis resolutam miscuit arvis*). Die Leichen (6,626 *corpora caesorum proiecta*) prüft Erichtho mit wissenschaftlichem Eifer (6,629-31 *eligit, scrutata, invenit, quaerit*), während Caesar die Blutflüsse und Leichenberge (7,790f. *excelsos cumulis aequantia colles/ corpora ... acervos*) als neuartige Landschaft genießt, die die alte verdeckt, und die Toten mustert und akribisch zählt, um seinen Triumph auszukosten (7,789-795 *cernit, spectat, numerat, lustrare*).

75 — Vgl. 6,627-31 *continuo fugere lupi, fugere reuolsis/ unguibus inpastae uolucres, dum Thessala uatem/ eligit [...]* und 7,825-29 *non solum Haemonii funesta ad pabula belli/ Bistonii venere lupi tabemque cruentae/ caedis odorati Pholoen liquere leones./ tunc ursae latebras, obscaeni tecta domosque/ deseruere canes*; 7,836-37 *omne nemus misit uolucres omnisque cruenta/ alite sanguineis stillauit roribus arbor*. Sowohl das Motiv der Konkurrenz zwischen Tieren und Erichtho als auch die grausigen Details der Zerstückelung waren als überzeitlich-typische Kennzeichen der Hexe in 6,550-553 eingeführt worden und bereits dort mit dem zweiten Leitmotiv der unbestatteten Körper verknüpft: *Et quodcumque iacet nuda tellure cadaver/ ante feras volucresque sedet; nec carpere membra/ volt ferro manisbusque suis, morsusque luporum/*

den sie wiederbeleben möchte, ohne Zweifel einer aus dem Lager des Pompeius, und sie beschreibt hier zum ersten Mal ihre über die bloße Begegnung mit Sextus hinausreichende Verbindung zu dieser Kriegspartei (dazu s.u.)⁷⁶.

Ein weiteres Signal für die Entschlüsselung des genannten Schlachtfeldes als desjenigen der Schlacht, an deren Vorabend das Geschehen um Erictho angesiedelt ist, bildet die Beobachtung, daß Identifikation kein marginales Phänomen, sondern treibende poetische Kraft des *Bellum civile* ist. Die bekannte Erklärung der Kommentare, daß die Vertauschung/ Verwechslung/ Vermischung von Pharsalos und Philippi bei römischen Dichtern geläufig sei, ist schon von Schrempp (1964) 51-53 erheblich modifiziert worden und verdeckt den willkommenen Effekt dieser Identifizierung im *Bellum civile*, die im Einklang mit den weiteren zeitlichen und räumlichen Verzerrungen steht⁷⁷. Daß der Sprecher seiner eigenen Ungeduld gemäß, durch die Ereignisse und Orte zusammengezogen werden, aber auch der Ungeduld seiner Figuren entsprechend die geographische Verschiedenheit absichtlich leugnet, legt zudem seine Warnung an Brutus nahe (7,591f.), sein eigenes Thessalien abzuwarten und nicht Philippi zur Unzeit (*ante*) herbeizuholen (*admoveris*)⁷⁸. Den Grundstein für das Verhältnis Pharsalos-Philippi legt die Vision einer

expectat siccis raptura e faucibus artus. Erictho unterbricht den natürlichen Lauf, indem sie beide Male den Tieren ihr Mahl entreißt und diese ungesättigt bleiben (6,653 *siccis*; 6,628 *impastae*).

76 — *Bell. civ.* 6,716-718 *Ducis omnia nato/ Pompeiana canat nostri modo militis umbra,/ si bene de vobis civilia bella merentur*.

77 — Schrempp (1964) 53 mit Anm. 116 hat die Argumente geprüft und gezeigt, daß Lucan sich diese Verbindungen „in weit größerem Ausmaß als seine literarischen Vorbilder“ zunutze gemacht hat. Ohne die absichtliche Identifikation könnte die Entfaltung des Gedankens einer zeitlich unabhängigen Wiederholung desselben unter denselben Voraussetzungen nicht gelingen: Die Fortsetzung des Krieges soll als Wahrnehmung einer inneren Einheit kenntlich werden (7,853f. *Ante novae venient acies, scelerique secundo/ praestabis* [...] *campos*; 7,868 *si non prima nefas belli, sed sola tulisses*).

78 — *Bell. civ.* 7,591f. *Nec tibi fatales admoveris ante Philippos,/ Thessalia periture tua* (im preisenden Anruf des Brutus, der den Aufstieg Caesars bis zum Tyrannen abwarten soll, 7,596 *vivat et ... regnet*).

rasenden Frau zum Abschluß des ersten Buches (1,678-694): Sie sieht (*videre*) den Verlauf des Krieges bis zur Ermordung Caesars vor sich – in weiten Teilen also das Inhaltsverzeichnis des Werkes⁷⁹ –, und rahmt ihre metapoetische Ankündigung mit dem Signalwort *Philippi*.

1,679f.

*uideo Pangaea niuosis/
cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.*

1,692-694

*consurgunt partes iterum, totumque per orbem
rursus eo. noua da mihi cernere litora ponti
telluremque nouam: uidi iam, Phoebe, Philippos.'*

Wahnhafte Vision und poetische Imagination sind prinzipiell nicht an der Teilung der Welt gemäß geographischen Ordnungsmustern interessiert⁸⁰, nutzen aber die Lesererwartungen für die offensive Legitimation dieses Desinteresses: Nur wenn der Sprecher sich über die Differenz zwischen den Kriegsschauplätzen Pharsalos und Philippi im klaren ist, erhält die Endstellung von *Philippos* den gewünschten Sinn der erstaunlichen Identifizierung, die das vorher als Wiederholung Wahrgenommene (*iterum, rursus*) betrifft. Wie zeitliche Differenzen zwischen Vorabend der Schlacht (Erichtho) und Schlachtgeschehen (*Bell. civ. 7*) in eins fallen, ohne daß diese absichtliche Raffung verschleiert würde, so steht auch in den übrigen Bezeichnungen von Pharsalos als Philippi immer die künstliche Identifikation im

79 — Sie sieht Pharsalos (1,679-682), Ägypten (1,683-686), wo sie den verstümmelten Körper des Pompeius im Sand erkennt (1,685f. *hunc ego, fluminea deformis truncus barena/ qui iacet, agnosco*), dann nach Libyen, zurück über Alpen und Pyrenäen und nach Rom, wo im Senat der frevelhafte Krieg ein Ende findet (1,690f. *patriae sedes remeamus in urbis/ impiaque in medio peraguntur bella senatu*).

80 — *Pangaea saxa* stehen in 7,482 zusammen mit Pindus und Oetaeus/ Oete, davor (7,480f. gaben Haimos und Pelion den Widerhall der Waffenklänge, die räumlichen Raffungen entsprechen denen in der Thessalienkonstruktion (s.o.; der Pangaios in Makedonien, der Pelion in Thessalien, Haimos in Thrakien).

Kontext einer spezifischen Perspektive auf historisch-chronologische Teilungsmodelle, die zudem eng mit den Begriffen des Sehens (*videre*) und des Neuartigen (*nova litora, nova tellus*) verbunden ist⁸¹.

5. Emergenz der Figuren und die Landschaft als Akteur

Bewegungen der Konzentration führen den Leser von Thessalien auf das Feld aufgebrochener Gräber in der Nähe des Lagers, wo die Diener umherschweifen (6,574 *vagati*), nach der Verabredung zur Nekromantie auch Erichtho den Toten sucht (6,625 *pererrat*), schließlich zu einem abgeschlossenen Ort in der Tiefe eines hochragenden Berges (6,640f. *montisque cavi [...] alta sub rupe*), wo sich in tiefer Dunkelheit der Erdboden nach unten neigt (6,643 *in praeceps subsedit humus*) und einen Abgrund bildet, an dem Unter- und Oberwelt so sehr ineinander übergehen, daß der Erzähler nicht sagen kann, ob die Hexe den Totengeistern begegnet, weil diese heraufgestiegen sind - oder die Hexe herab⁸². Die paradoxe Bezeichnung *mundi confine laten-*

81 — Der wahnsinnigen Frau folgt der Sprecher in der Darstellung der Absichten Erichthos (als erlebter Rede?), die den Krieg wegen der zu erwartenden Toten nicht weiterziehen lassen will (6,582 *vetuit transmittere bella Philippus*), wobei der doppelte Bezug einen guten Sinn ergibt, denn er verweist auf die ein weiteres Mal für Erichtho zu erwartende Ernte und beide wird sie sich nicht entgehen lassen wollen. Wenn schließlich Cato unerbittlich auf der Fahntreue besteht und damit ein früheres Ende des Mordens verhindert (9,271 *credet* [sc. Caesar] *ab Emathiis primos fugisse Philippis*), unterstreicht die Junktur *Emathiis Philippis* explizit die Konstruiertheit der Identität, die über den zeitlichen Abstand hinweg den Fortgang der inneren Zerfleischung des Gemeinwesens festhält. Vgl. zur Einbindung des Abschnittes auch Leigh (1997) 296-303. Mit dem Schritt von der Trennung zur Identität als poetischer Vorstellung kann somit auch das ergänzt werden, was Schrempp (1964) 131 in chronologischen Kategorien als „innere Beziehung“ zwischen den Kriegen beschrieben hat, als „das Beispielhafte der früheren Bürgerkriege und die Wiederholung und Fortführung des erzählten *bellum civile* in den späteren Kämpfen“.

82 — 6,649-53 (*sedit iners*), *maestum mundi confine latentis/*

tis (6,649) lenkt den Blick auf das tatsächliche Fehlen von räumlicher Bestimmtheit und die Unschlüssigkeit des Sprechers (6,652 *dubium est*) kann diese Unbestimmtheit von Szenerie und Geschehen lediglich zur Kenntnis nehmen, nicht aber deuten⁸³. Entsprechend fällt auch den Figuren der Handlungsebene die Orientierung in den konstruierten Räumen schwer, so daß in den Wiederholungen von Motiven des Irrrens, ziellos Streifens oder der ‚Allgegenwart‘ Caesars die Bedingungen und Möglichkeiten zielgerichteter Bewegung in Frage gestellt werden, zudem die Vergeblichkeit unterstrichen wird, durch physischen Ortswechsel den Auswirkungen des einen, metaphysischen Ortes zu entkommen⁸⁴.

In monotoner Rekurrenz nennt der Sprecher immer wieder Thessalien beim Namen und unterstreicht mit dem Nachdruck der *Deixis* die enge Verbindung zwischen Land und geschildertem Geschehen (*hac tellure, hic, hunc* etc.)⁸⁵,

et nostri, quo non metuant admittere manes/ Tartarei reges. Nam, quamvis Thessala vates/ vim faciat fati, dubium est, quod traxerit illuc/ aspiciat Stygias an quod descenderit umbras. Vorstellungen von geschützten, sakralen Räumen sind in den durchlässigen Orts- und Zeitkonstruktionen Lucans unwirksam, so daß die Präsenz z.B. der Rachegeister als dauerhaftes Moment gezeichnet werden kann (vgl. zur Relevanz der sakralen Schwellen und Grenzen den Hinweis des Servius zu Verg. *Aen.* 4,473 *SEDENT IN LIMINE DIRAE a Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas furias ingressus Apollinis templum: unde cum vellet exire, invadebatur a furiis [...] alii dicunt, quia, cum absolutus in templo Minervae, de iudicio exiret, a furiis conreptus est*).

83 — Vgl. zur Unbestimmtheit als Element des Fantastischen T. Todorov (1975). Von der Unbestimmtheit als poetischer Qualität sind Kommentare des Sprechers zur Unfaßbarkeit (z.B. 6,492-499) abzusetzen.

84 — Vgl. zum prägenden Motiv des Irrrens in weiten Räumen: Sextus schreitet in die verlassenen Gegenden (6,573 *deserta per arva/ carpit iter*), Sextus' Diener irren unwissend auf der Suche nach Erictho (*vagati*), Caesars *furor* treibt ihn zu einem rasenden Ortswechsel in der Schlacht (7,558 f. *agmina circum/ it vagus*; 7,567 *vagatur*), Pompeius irrt auf der Flucht vergeblich umher, um Thessalien hinter sich lassen zu können (8,4f. *Magnus agens incerta fugae vestigia turbat/ implicitasque errore vias*). Zu Allgegenwart vgl. Hömke (1998) 137 mit Verweis auf Glaesser (1984) 63f.

85 — Vgl. 6,333f. *Thessaliam, qua parte diem brumalibus horis/ attollit Titan, rupes Ossaea coercent*; 6,395 *Hac tellure feri micuerunt*

bis schließlich aus der dynamischen Konstruktion⁸⁶ des Landes die an es gebundenen Figuren Sextus und Erictho hervorgehen. Gerade in bezug auf diese beiden nimmt die textuelle Konstruktion Thessalien selbst zunehmend den Charakter einer handelnden Figur an: es verstärkt (*adiuvat ipse locus*) die Anlagen des Sextus zum Wahnsinn (*vanum saevumque furorem*) und der an den Ort gebundene Ruf der Erictho (*fama loci*)⁸⁷ vermittelt die spätere Begegnung, indem er für ihn Erictho hervorbringt (*hanc prodidit*), wie es prägnant für 'Kunde von Erictho' heißt⁸⁸. Daß sich die Kunde von Erictho nur auf den Ort bezieht (*fama loci*) ist literaturgeschichtlich gerechtfertigt durch den Mangel an Vorbildtexten, poetisch ist Erictho ohne den Ort, aus dem sie emporsteigt, weder produktionsästhetisch noch textuell denkbar⁸⁹. Der

semina Martis; 6,413f. *Hac ubi damnata fatis tellure locarunt/ castra duces*; 6,438f. *Thessala quin etiam tellus herbasque nocentes/ rupibus ingenuit*.

86 — Einen guten Überblick zu den dynamischen Ausdrucksweisen in Lucans Thessalienkonstrukt bietet Korenjak (1996) 79-81 zu 6,333-412 (zum „anthropomorphisierenden“ Ausdruck ebd. 80, allerdings mit Verweis auf stoische Philosophie nach Schönberger [1960]). Der auch hier noch wirksamen Rede von der Sorglosigkeit und den Fehlern der Darstellung wird man aber nicht folgen wollen, um nicht in die beschriebene Leitvorstellung von einem 'Tatsächlichen' und seiner sekundären Umformung zu geraten.

87 — Zu *fama loci* verweist W. Görler mich auf die Entsprechung in Verg. Aen. 3,294 (*incredibilis ... fama*), zumal „in beiden Fällen die unerwartete Gelegenheit zu einem Blick in die Zukunft“ aufgetan wird (vgl. auch [ohne szenische Entsprechung] den Hexameterbeginn Verg. Aen. 7,333 *fama loco*). Zur Übereinstimmung mit einer ovidischen Begegnungsszene s.u.

88 — *Bell. civ.* 6, 434f. *vanum saevumque furorem/ adiuvat ipse locus vicinaque moenia castris/ Haemonidum*; 570 *Hanc ut fama loci Pompeio prodidit*. Lucan hat die Junktur noch in 8,14 *fama nondum prodente* (sc. das bereits Vergangensein dessen, was die nach Pharsalos strebenden Truppen noch als zukünftig erwarten), sonst ist sie vor Lucan wenig verbreitet, ein wegen des interessanten Kontextes (über sichere Anzeichen des Todes und die Frage unvorhersehbarer Genesungen) ist Cels. med. 2,6 *Illud interrogari me posse ab aliquo scio: si certa futurae mortis indicia sunt, quomodo interdum deserti a medicis convalescant, quosdamque fama prodiderit in ipsis funeribus revixisse?*

89 — Vgl. Korenjak [1996] 155 zu 6,570 mit Verweis auf die

Ort ist der vom Sprecher konstruierte, die *fama* nimmt das Signalwort literarischer Abhängigkeiten auf und verweist auf den selbstreferentiellen Charakter dieser Formulierungen, nach denen der Text selbst zunächst das Land als handelnde Figur, schließlich daraus auch die Protagonisten der Folgeszene und ihre Begegnung produziert hat. Schubhafte Bewegungen in der gesamten Schilderung Thessaliens bringen den inneren Konnex von Hintergründen und Reliefs zum Ausdruck, bis schließlich die höchste Abstraktion Erictho erreicht ist⁹⁰. Die Protagonisten der Nekromantie-Szene gehen aus der Textlandschaft hervor (Sextus, Erictho, die Toten, der Tote) und stehen im Verhältnis der Emergenz zu den übrigen Handlungselementen. Hier sind Figuren über ihre Konstruiertheit hinaus als Ekstasen des Textes gefaßt, aus dessen Untergrund sie sich als Reliefs erheben⁹¹. In der

Vorstellungen von einer Schicksalsmacht, die für das Geschehen an einem Ort zuständig ist (nach Bömer zu Ov. *fast.* 1,209) und auch dem Bannen des Bürgerkrieges an Pharsalos durch Erictho entsprechen. Der hier überlegte Ansatz ist prinzipiell verschieden davon, weil nicht auf mögliche magische Vorstellungen zurückgegriffen wird, sondern nur das Verhältnis zwischen Textumgebung und Textverdichtung (Figur) untersucht werden soll.

90 — Aus der verfluchten Erde gehen Pflanzen für die schwarze Magie hervor, das Land bringt die Hexen als Bewohnerinnen hervor, es verstärkt die okkulten Interessen des Sextus zu einem Wahn – *furor*, aus der Vervollkommenheit der magischen Künste entsteht Erictho, die örtliche Kunde bringt die Protagonisten zusammen. Wie stark unser poetisches Vorstellen von der Dichotomie Beobachter – Gegenstand und einem ‚Hinein‘ in die Gegenstände statt eines ‚Heraus‘ in einem Relief geprägt ist, zeigen die Übernahmen aus der Sprache der Filmtechnik: Korenjak (1996) 155 über *Bell. civ.* 6,333-570 (Thessalien bis Erictho) als „Zoom“ (darin folgt auch Finiello [2005] 159) schließt: „So sind wir zugleich aus der mythologisch verbräunten Urgeschichte Thessaliens bis in die historische „Realität“ gelangt.“ Darin kommt die Paradoxie der Szene zum Ausdruck, denn der Endpunkt der Herleitung der Gegenwart endet in einem überzeitlich-unfaßlichen Hier und Jetzt der Poesie, in der das Historische nicht mehr als eine marginale Kulisse abgibt.

91 — Damit stehen die Landschaften und Ereignisse in einem noch engeren Verhältnis zueinander als es z.B. Green (1991) 246 höchst anschaulich am Übergang des Rubicon gezeigt hat. Im Begriff der Ekstase überlagern sich die verschiedenen Bedeutungsschichten des Heraustretens aus einem Untergrund und dem ‚Vernünftigen‘ im Sinne

Wahrnehmung des Sprechers sind Figuren historiographischer Provenienz genauso mit solchen der religiösen oder literarischen Imagination identifizierbar wie umgekehrt textuelle Produkte als Figuren der Handlungsebene vorgestellt werden können⁹².

Wie Erictho aus dem Land hervorgeht, so ist der für die Ereignisfolge des *Bell. civ.* irrelevante Sextus Pompeius in den Augen der Sprecherfigur und auch nach seiner eigenen Aussage lediglich Teil der Menge (*turbae mixtus inertī, turbae pars ego*), aus der er als Emergenz der allgemeinen Angst (6,423 *stimulante metu*) hervortritt, um letztmals auf der Handlungsebene des *Bell. civ.* eine vergebliche Suche nach Zukunftswissen durch Mantik ins Werk zu setzen⁹³. Unabhängig von den vorgeschlagenen Verbindungen des historischen Sextus mit magischen Praktiken dürften der Mangel an gesicherten Nachrichten und die Schattenhaftigkeit des Sextus in der fachwissenschaftlichen Erinnerung an

der tranceartigen Verückung, der höchsten Erregung und der Trennung von Leib und Seele nach der hagiographisch-mystischen Tradition (vgl. zum Ganzen Art. Ekstase in HWPh 2 [1972] 343-436).

92 — Dahingehend wird man zunächst lediglich stilistisch-hyperbolisch anmutende Ausbrüche des Sprechers deuten wie die Bezeichnung Cleopatras als *Latii feralis Erinyes* (10,59).

93 — *Bell. civ.* 6,419f. *turbae sed mixtus inertī/ Sextus erat, Magno proles indigna parente*; 6,593f. *non ultima turbae/ pars ego Romanae, Magni clarissima proles*. Sextus teilt mit der Sprecherfigur zudem die Unruhe (6,424 *impatiensque morae*), die keinen Aufschub des Wissens zu ertragen vermag (6,423 *fati praenoscere cursus* [aufgegriffen in 6,615 *si praenoscere casus*], 424 *venturisque omnibus aeger*), und trägt damit paradoxerweise genauso wie der Sprecher zur narrativen Verzögerung bei. Obwohl auch der Sprecher den *superi* jeglichen Einfluß auf das Geschehen und sogar das Wissen um seinen zukünftigen Verlauf abspricht, tadelt er Sextus für dessen (verständliche?) Hinwendung zu anderen Mächten. Die Götter, die zu fragen von Moral und Gesetz erlaubt ist (6,430 *fas erat*), sind nach Ansicht beider nicht kompetent (6,434 *scire parum superos*), was der Sprecher durch die zum eigenen Substrat verknüpften mantischen Szenen des Werkes sukzessive untermauert (Appius scheitert mit seinem Besuch des Orakels von Delphi, Sextus mit Erictho, theoretisch begründet lehnt Cato im neunten Buch die Befragung des Ammonorakels ab). Zum Konnex vgl. die Synthese bei Narducci (2002) 107-155.

Pharsalos dem Dichter die Wahl gerade dieses Charakters nahegelegt haben⁹⁴. In einer ambivalenten Formulierung in *Bell. civ.* 8,204f. klingt sogar die anderslautende Tradition an, daß Sextus bei Cornelia auf Lesbos geblieben war, so daß die Präsenz des Sextus in Thessalien (und seine Begegnung mit Erictho) merkwürdig unverbürgt erscheint⁹⁵. Die situative, von den Ahnungen (*praesagia*) des Sprechers selbst, der sich selbst als Teil der *turba iners* zu erkennen gibt, diktierte Anpassung des Sextus an den beherrschenden Kontext des sechsten Buches wird in der andersartigen Zeichnung im neunten Buch deutlich, wo der Sprecher Cornelia ihrem Sohn den Nachfolgeauftrag geben läßt (9,84-97) und das Brüderpaar ungestüm, aber wohlwollend vom Sprecher in den Kontext vergilischer Paarungen gestellt wird, als sie gemeinsam sich unter ihrem neuen Führer Cato treffen (9,120-166).

Der Untergrund setzt die Ereignisse ins Werk, die Landschaft wird zu einem eigenständigen Akteur des Geschehens und erhält damit den Status einer Figur (*dramatis persona*), die denen der Erictho, des Sextus Pompeius oder des Sprechers gleichwertig erscheint: die Hervorbildung des Einzelnen aus dem Ganzen des Textes läßt keine Unterordnung eines Elementes unter ein anderes, eine Aufteilung nach Akteur und Gegenstand zu, die Landschaft ist Ereignis, Figur und Erzählung ihrer selbst. Indem sich aber so im Text Untergrund und Relief als austauschbare Figuren erweisen, die nach Bedarf die Trägerschaft der Handlung übernehmen können, wird ein Außertextliches, das Gegenstand der Nachahmung sein könnte, überflüssig, denn der Text folgt nicht mimetisch einem Vorgängigen nach, sondern bringt seine Figuren nach Bedarf hervor.

⁹⁴ — Anders z.B. Narducci (2002) 128 mit Anm. 88.

⁹⁵ — *Bell. civ.* 8,204f. *primusque a litore Lesbi/ occurrit natus* (auch die im vorherigen Vers gegebene Beschreibung *sparsus ab Emathia fugit quicumque procella* verwischt dem historiographisch kundigen Leser nicht die Mehrdeutigkeit). Vgl. auch Masters (1992) 209 mit Anm. 62 (darin Literaturangaben und sein Fazit: „Sextus has been chosen because he cannot be there.“

Die Überführung eines Flusses oder anderer geographischer Elemente über die vermittelnde Vorstellung einer Gottheit in eine handelnde Gestalt ist ebenso geläufig wie die, wenn auch seltenere, figurale Darstellung eines *genius loci* oder einer *Fortuna loci*⁹⁶. Die Bindung der Erichtho an den sie hervorbringenden Landstrich ist also technisch vorbereitet, ohne daß die poetische Komplexität der *figura* und ihre Beziehung zur Vorstellung der Entzweiung, wie sie am Beispiel des Bürgerkriegs exemplifiziert wird, bereits erschöpfend erklärt wäre. Die Bedingungen ihrer Genese gleichen der Verbildlichung des Abstrakten: Die gestaltlosen Dinge (*res caecae*) und solche, die dem Urteil der sinnlichen Anschauung entzogen sind, soll eine gewisse Gestaltgebung (*conformatio*), ein Bild (*imago*), eine Figur (*figura*) so bezeichnen, daß wir das, was wir im bloßen Denken kaum erfassen können, gleichsam in den Blick nehmen können⁹⁷. Redner wie Poeten müssen die Abstraktionen aus dem Konkreten durch das Visuelle in Geist und Erinnerung der Hörer bringen, um mit Wirkung darüber zu reden. Legen dem Redner noch manchmal die äußeren Vorgaben die Veranschaulichung als notwendiges Mittel nahe, so treibt den Besessenen ein innerer Drang zu Äußerung. Dichtung und Philosophie wollen die Anschaulichkeit um ihrer eigenen Wahrheit willen, ihr dringendster Wunsch ist, eine Anschauung zu finden, das Ganze ihrer selbst in einem

96 — Vgl. die nüchterne Beobachtung bei Hygin. mythogr. *fab.* 31, 7 *Achelous fluvius in omnes figuras se immutabat*. Zahlreiche Belege für *figura* als beliebig austauschbare äußere Gestalt (z.B. von Göttern angenommen) z.B. in ThLL VI 725, 7-21. Zur *Fortuna loci* Bömer zu Ov. *fast.* 1,209 (zustimmend Korenjak zu 6,570).

97 — Vgl. Cic. *de orat.* 2,357 über die Veranschaulichung des Abstrakten (am Beispiel der visualisierenden Gedächtniskunst): *vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi; quare facillime animo teneri posse, si ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, etiam oculorum commendatione animis traderentur; ut res caecae et ab aspectus iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus.*

spectaculum mundi der visuellen Erfahrung an zwingender Eindrücklichkeit gleich vorzubringen⁹⁸. Gestaltgebung als Akt der Veräußerung ist inneres Faktum der Poetik, denn sie ist, wie es Rutilius Lupus in seiner Definition der Prosopopöie festhält, an die Existenz einer eigenen Wahrheit der Dichtung gebunden: „Denn sie (sc. die Dichter) haben Personen in menschlicher Gestalt hervorgebracht, die in der Wahrheit der Kunst und des Willens Bestand haben (...)“⁹⁹. Daß sich diese poetische Wahrheit als eine des Textes bestimmen läßt, wollen wir in den folgenden Überlegungen plausibel machen.

6. Die Frau auf der Klippe und die verlorene Stimme der Sibylle

Einerseits fehlen in der Vorstellung der Erictho wichtige Kategorien der Figurenzeichnung (Status [Mensch, Dämon, Göttin etc.], Herkunft, literarische Vergangenheit, Konsistenz, weiteres Geschick), andererseits endet ihre Entzifferung gerade aufgrund der großen Zahl widersprüchlicher Kennzeichnungen in der Aporie, denn die Kombination der in der Forschung plausibel aufgezeigten Verweise ergibt eine unauflösbare Komplexität des Textes, die dem die Figur bedingenden poetischen Raum entspricht¹⁰⁰: sie trägt gleich-

98 — Die unmittelbare Erfahrung des Visuellen wünscht sich Seneca für die Philosophie, die er sich sehnsüchtig (jenseits der Fragmentierung durch die Sprache) als ganz dem *spectaculum mundi* ähnlich vorstellen möchte (Sen. *epist.* 89,1): *Utinam quidem quemadmodum universa mundi facies in conspectum venit, ita philosophia tota nobis posset occurrere, simillimum mundo spectaculum.*

99 — Rutilius Lupus, *Schemata dianeseos et lexeos* 2,6 *Nam humana figura produxerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae.*

100 — Daß es uns nicht darum gehen kann, das Poetische als unbestimmbares Raunen gegen die Vernunft ins Feld zu führen (es aber eben dessetwegen unzulänglich ist, alle Texterklärung gemäß einem bloß bildlich-übertragenen Sprachgebrauch auf ‚logische‘ Relationen zu reduzieren) mag Rosenkranz' Referat (1853/ 1990) 247 der aufklärerischen Stellungnahme Lessings in Erinnerung rufen: «Lessing hat bekanntlich gesagt, daß, wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere, über-

zeitig Züge des dämonischen Caesar, des rigiden Cato, der römischen (vergilischen) Sibylle, des vergilischen Anchises, der Allecto, der Apollopriesterin aus *bell. civ.* 5 und des Dichters (sowohl als Antagonistin wie als sein Ebenbild)¹⁰¹. Hinzu kommen die sonst in Allegorien isolierten Abstrakta der Rache, des Krieges und der Zwietracht, die hier in widersprüchlicher Gleichzeitigkeit in einer einzigen Figur konzentriert sind¹⁰². Die Unbestimmtheit des Wesens erhält von ihrer Einführung durch den Sprecher an programmatischen Charakter: Erictho tritt dem Leser ohne (literarische, historische) Vergangenheit ankündigungslos und plötzlich entgegen¹⁰³. Ihre Vorstellung krönt nicht die Schilderung des Hexenvolkes, sondern geschieht im Anschluß an den Katalog der Künste, deren Steigerung zu unerhörten Praktiken ihr Hauptanliegen ist (6,509 *inque novos ritus pollutam duxerat artem*)¹⁰⁴. Da auch im Folgetext alle Aufmerksamkeit auf ihrem Tun liegt, läßt sich bereits an dieser Stellung als Krönung des Kataloges der Künste ausmachen, daß sie weniger als

haupt keinen zu verlieren habe. Er hat aber nicht von der Vernunft gesprochen, sondern angedeutet, daß es vielmehr sehr vernünftig sei, über gewisse Dinge den Verstand zu verlieren, den Verstand, der nämlich das Ungeheure, alle seine Grenzen Übersteigende, die Nichtexistenz der Vernunft in einem konkreten Fall, nicht fassen kann, [...]».

101 — Darstellungen der Erictho u.a. Baldini Moscardi (1976), Ahl (1976) 130-133, Masters (1992) 180-215, Korenjak (1996) 20-25, Hömke (1998) bes. 125-128, Finiello (2005) 158-165 u.a.

102 — Vgl. z.B. die einzelnen Personifikationen in den Furien (in der Unterwelt zwischen *Bellum* und *discordia* angesiedelt, Verg. *Aen.* 6,279-81), Allectos Porträt in *Aen.* 7,325f. und Tisiphone in *Aen.* 6,570-72.

103 — *Bell. civ.* 6,507 – 508 *hos scelerum ritus, haec dirae crimina gentis/ effera damnarat nimiae pietatis Erictho*.

104 — Die Sprichwörtlichkeit Thessalischer Hexengesänge, wie sie in einzelnen Belegen faßbar ist, hat Lucan wohl durch seine Ausweitung auf das ganze Land und seine Bewohnerinnen wesentlich befördert, hyperbolisch z.B. schon Prop. 1,5,4-6 *infelix, properas ultima nosse mala,/ et miser ignotos uestigia ferre per ignis,/ et bibere e tota toxica Thessalia*; Hexenkünste in Ov. *am.* 3,7,27-36, darin v. 27f. *Num mea Thessalico languent devota veneno/ corpora?*; Sen. *Phae.* 421 *Thessali cantus, 791 Thessalicis carminibus*.

Repräsentantin eines Volkes denn als Abstraktion aus allen Künsten zu der einen, vollkommenen Kunst erscheint¹⁰⁵.

Bevor sich jedoch diese Emergenz aus der Kunst besser beschreiben läßt, müssen wir das Verhältnis (ebenfalls eines der Emergenz) näher betrachten, das Erictho als Figur der Handlungsebene mit der literarischen Tradition verbindet. Die Aufenthaltsorte der Hexe sind in unbestimmten Zwischenbereichen angesiedelt, wie auch das gesamte Land durch seine unwirksame Trennung von Oben und Unten charakterisiert ist¹⁰⁶. Die Figuren der Bewegung aus einem Unteren nach oben hin, das Hervorgehen aus einem Untergrund bilden das zentrale Element der Figurenkonstruktion: Nächtens, wenn die menschliche Sinneskraft versagt (sc. wenn der Sprecher die Sinneskraft für unwirksam erklärt hat; 6,618f. *si nimbus et atrae/ sidera subducunt nubes*), steigt Erictho aus den Behausungen der Toten nach oben (6,619f. *tunc Thessala nudis/ egreditur bustis*). Die räumliche Auffassung bestimmt auch die erste Begegnung von Figuren der Handlungsebene mit Erictho: Sie wird hoch über der poetischen Landschaft auf einem abschüssigen Felsen des Haemus hockend erblickt (6,575 *praerupta in caute sedens*), einem geographisch unmöglichen Ort, denn sie würde vom Haemus auf Thrakien, nicht Thessalien schauen¹⁰⁷.

105 — In der alten Diskussion über den möglichen ‘Wirklichkeitsgehalt’ von literarischen Figuren spielt zweifellos die historisch schwer zu definierende Kategorie der ‘Denkbarkeit’ eine Rolle. Wenn Erictho ein so hohes Maß an Unbestimmtheit aufweist, scheint dies gerade solche realistischen Argumentationen ausschalten zu sollen, wie sie etwa im Falle der Kyklopen angesichts der Vergleichbarkeit mit erfahrungsweltlichen Gegenständen nach dem Zeugnis des Lucilius angestellt wurden – der Sprecher selbst dürfte hier eine ironische Distanzierung vorgenommen haben (Lucil. 480-483 Marx [= 482-485 Krenkel]): *multa homines portenta in Homeri uersibus ficta/ monstra putant, quorum in primis Polyphemus ducentos/ Cyclops longus pedes, et porro buic maius bacillum/ quam malus nauis e corbita maximus ullast*.

106 — Zur Aufhebung der Trennung von Ober- und Unterwelt als Motiv (nicht als Deutungsfigur) vgl. Korenjak (1996) 43 mit Verweis auf Hardie (1993) 67-87.

107 — Zur Geographie vgl. Korenjak (1996) 157 zu 6,576-582.

6,573-76

deserta per arva

carpit iter. fidi scelerum suetique ministri

effractus circum tumulos ac busta uagati

conspexere procul praerupta in caute sedentem,

qua iuga deuexus Pharsalica porrigit Haemus.

Das Zusammentreffen der Protagonisten des sechsten Buches stellt angesichts ihrer komplexen Einführung aus der Unbestimmtheit eine besondere Herausforderung des Sprechers dar, die er mithilfe einer mehrfach codierten Modifikation von Begegnungsszenen aus der literarischen Tradition bewerkstelligt¹⁰⁸. Für Erictho wird die Weiterentwicklung der Figur des Hervorgehens aus dem Landschaftskonstrukt in der Position auf der Klippe gesucht: Während in der literarischen Tradition die steilaufragende Klippe von Verliebten, Verzweifelten und Rasenden aufgesucht wird – alle von *furor* heimgesucht – befindet sich Erictho dort in freiwilligem Verzicht auf die Gemeinschaft, der nicht Zeichen eines vorübergehenden *furor*, sondern ihres bleibenden Wesens ist¹⁰⁹. Die vergebliche Hoffnung

108 — Auf die Relevanz der Begleitung von Figuren in solchen Begegnungsszenen verweist Korenjak [1996] 156 zu 6,573: Aeneas in Verg. *Aen.* 6,248 mit ungenannten Gefährten, Medea in Ov. *met.* 7,185 *incomitata*, Jason mit *ministri* (7,255 – Unterstreichung auch bei Korenjak; sein Hinweis, die Tatsache der Begleitung des Sextus verweise auf dessen weibliche [,weibische?'] Zeichnung scheint weniger gewinnbringend).

109 — Abschüssige Berghänge und hochragende Klippen sind beliebte Orte, um Figuren ihr (mythisches) Schicksal im Tod erfüllen zu lassen (vgl. z.B. die Aufzählung des Oedipus in Sen. *Phoen.* 12-26 *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga/ meus Cithaeron, qua [...]* 22f. *vel qua alta maria vertice inmenso premit/ Inoa rupes [...]*). Das römische Leitbild der vom steilen Felsen herabblickenden Frauengestalt, die von *furor* bestimmt ist, hat Catull mit der zweimaligen Zeichnung der Ariadne in *carm.* 64 geschaffen (vv. 124-127): *saepe illam perhibent ardenti corde furentem/ clarisonas imo fudisse e pectore uoces / ac tum praeruptos tristem conscondere montes/ unde aciem pelagi uastos per tenderet aestus*. Vgl. 64,54 *indomitos in corde gerens Ariadna furores* und die Beschreibung des Schauens 64,60-62 *quem* (sc. Theseus) *procul [...]/ saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu/ prospicit et magnis curarum fluctuat undis* (Ariadnes Weinen gleicht sie dem beobachteten Meer an [*fluctuat*]). Zum

der von Affekten befallenen, menschlichen Figuren, durch die Erhebung ihrer Lage zu entrinnen und in der Sicht auf die Ferne mögliche Linderungen zu erblicken, berührt Erictho nicht, so daß nicht ihr der Blick herab zugewiesen werden muß, sondern sie selbst das Objekt der suchenden Blicke derjenigen wird, die der eigenen Angst entkommen wollen¹¹⁰. Während so die von *furor* Getriebenen ihre Hoffnungen auf ein wenig verheißungsvolles Objekt richten, setzen sie zugleich, wie die an die politische Invektive angelehnte Bezeichnung der Diener als *scelerum fidi ministri* zeigt¹¹¹, aus Furcht das Verbrechenswerk fort, in dem ihr Gemeinwesen befangen ist, richten ihre Aufmerksamkeit also weiterhin ganz auf sich selbst, wie es auch in der monastischen Obsession der Erictho von ihren Zauberkünsten aufscheint (6,677-79).

Die traditionelle Gestaltung von Begegnungsszenen, in denen Auskunft zur Begleitung und zur Art der Bewegung, die das Zusammentreffen herbeiführt, erwartet wird, erlaubt dem Sprecher, über die Kennzeichnung der Diener als *fidi*

furor bei den anderen Figuren Lucans, die dadurch kategorial von Erictho geschieden sind, vgl. die Arbeit von Glaesser (1984).

110 — Wieder scheint Lucan mit sprachlichen Konventionen der erzählenden Texte zu arbeiten (s.o. zu *cessare*): ein gängiges Schema zur Darstellung von Ereignisfolgen besteht in dem Muster „als sie sahen, taten sie ...“, markiert durch die häufige Junktur *conspicere procul* (Livius, Caesar u.a.), während diese erst von Lucan in der Dichtung beheimatet wird (vgl. *Bell. civ.* 3,88. 4,740).

111 — Die Junktur hat bereits Verwendung in der Dichtung vor Lucan gefunden (Lukrez [3,59-64] führt die Überschreitung der gesetzlichen Grenzen [3,60f. *transcendere fines/ iuris*] und die Verbrechen auf die Angst vor dem Tod zurück, unsere Junktur findet sich ebd. 61 *socios scelerum atque ministros*. Es folgt Ovid *am.* 1,7,27 *Quid mihi vobiscum, caedis scelerumque ministrae?*), die engste Verbindung zeigt sich aber in der Prosa Ciceros, in der Invektive gegen Clodius, also der dem Sprecher im *Bell. civ.* gegenüber Sextus zgedachten Sprecherhaltung (Cic. *dom.* 6): *postea quam mihi nuntiatum est populum Romanum in Capitolium propter metum atque inopiam rei frumentariae convenisse, ministros autem scelerum tuorum perterritos partim amissis gladiis, partim ereptis diffugisse, veni [...]*. Vgl. zudem *prov. cons.* 5 *iis* (sc. *cobortibus*) *praeposuit quos putavit fore diligentissimos satellites scelerum, ministros cupiditatum suarum*.

und die Junktur *carpit iter* (*Bell. civ.* 6,574) den ovidischen Subtext aufzurufen, der hier die im Kontext des sechsten Buches ebenfalls erwartete Bezugnahme auf Aeneas bereitstellt (den vergilischen Aeneas bereits modifiziert aufgreifend)¹¹².

Ov. *met.* 14,120-122

*inde ferens lassos averso tramite passus/
cum duce Cumaea mollit sermone laborem./
dumque iter horrendum per opaca crepuscula carpit,/
dixit [...].*

Ov. *fast.* 3,602-605

*litore dotali solo comitatus Achate/
secretum nudo dum pede carpit iter,/
aspicit errantem, nec credere sustinet Annam/
esse: quid in Latios illa veniret agros?*

In Fasten und Metamorphosen wählt Ovid für Aeneas' Bewegung durch die Unterwelt bzw. am italischen Strand die ihm vertraute Junktur *iter carpere*¹¹³ und arbeitet in die Begegnung mit Anna die für die Unterwelt geprägten Elemente der Abgelegenheit (*fast.* 3,603 *secretum*), Verletzbarkeit (*nudo pede*) und ungläubigen Staunens ein (*aspicit, nec credere sustinet*). Begleitet allein von Achates (*comitatus*) oder unter Führung der Sibylle (*met.* 14,112 *me duce*. 121 *duce Cumeae*)

112 — Die prägende Bedeutung Ovids für das *Bellum civile* haben zahlreiche Untersuchungen der letzten Zeit erwiesen (vgl. z.B. Papaioannou [2005] zur Enthauptung Medeias im neunten Buch und umfassend Wheeler [2002]).

113 — Zur Junktur *carpere iter* vermutet Korenjak ad loc. eine Anregung bei Verg. *Aen.* 6,629 *carpe viam*, also aus dem gängigerweise als Subtext genannten Unterweltsbesuch des Helden (dazu unten). Tatsächlich ist aber die genaue Junktur mehrfach bei Ovid belegt und dort besonders für ein feierliches Schreiten oder, noch öfter, für die Flugbewegung durch die Luft reserviert (vgl. *fast.* 5,87 [wie 3,603 am Pentameterende]; *fast.* 5,563; *met.* 10,605 [Hexameterbeginn]). Daß es sich um erhabene Ausdrucksweise handelt, beweist die pseudogelehrte Verwendung in Petrons *sat.* 116,1 *hoc peracto libenter officio destinatum carpinus iter ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo baud procul impositum arce sublimi oppidum cernimus*.

wird der Romgründer mit der Forterzählung seiner von Vergil abgeschlossenen Vergangenheit konfrontiert, jeweils im Schicksal von Frauen (Anna, Sibylle). Daß die Begegnung des ovidischen Aeneas mit Anna nicht zu einer Begegnung mit einer Rächlerin aus der Vergangenheit gerät, verhindert Dido selbst in ihrer nächtlichen Erscheinung¹¹⁴. Alle genannten Szenen verbindet zudem eine bemerkenswerte Konstanz der Betonung des (fast) Alleinseins, das Sextus, Erictho, Dido, Aeneas, Achates und die Sibylle jeweils in die Nähe des vom Wahnsinn bestimmten Erlebens rückt, das in den Texten an die Entfernung von der (Kontroll)Gemeinschaft gebunden wird (*solus, sola, incommitata*)¹¹⁵.

Zentrale Anknüpfungspunkte für die Anliegen des *Bellum civile* stellen die (sinistren) Ambivalenzen dar, die Ovid aus seinem eigenen vergilischen Vorbild entwickelt hat. Aeneas hat in der Unterwelt deren Gesetze gelernt (*didicit*), von neu(artig)en Kriegen erfahren (*novis bellis*) und steigt (von diesem affiziert) wieder in die Oberwelt auf (*emergit*)¹¹⁶. Die Aufgabe raum-zeitlicher Strukturen im *Bellum civile* ist somit durch die ovidische Problematisierung des vergilischen Subtextes vorbereitet, weil dessen Vorstellungen vom geordneten Gang durch die Unterwelt mit einer Führerin und von der Trennung zwischen Ober- und Unterwelt in Ovids *emergere* und den Ambivalenzen seines Ausdrucks

114 — Vgl. Ov. *fast.* 3,639-641 *nox erat: ante torum visa est adstare sororis/ squalenti Dido sanguinolenta coma/ et 'fuge, ne dubita, maestum fuge' dicere 'tectum'*.

115 — Vgl. dazu unten zum Erblicken der Erictho und der neuerlichen Nutzung Ovids.

116 — Der Befehl, den Goldenen Zweig zu pflücken, kommt dem zu einer Verstümmelung gleich (Ov. *met.* 14,115 *suo divellere trunco*), Aeneas sieht (*vidit* in *met.* 14,117; wahnhaft, begehrend?) die Reichtümer des Orcus und den alten Schatten seines Vaters (*met.* 14,117 *umbramque senilem*) und lernt die Gesetze der Unterwelt genauso wie die Gefahren, die ihm in neuartigen Kriegen begegnen werden (*met.* 14,118f. *didicit quoque iura locorum,/ quaeque novis essent adeunda pericula bellis*). Das Aufsteigen in *met.* 14, 155f. *sedibus Euboicam Stygiis emergit in urbem/ Troius Aeneas sacrisque ex more litatis/ litora adit [...]*; die Hervorhebung des Ritualen (*sacris*) weist auf die Relevanz der Reinigung, zugleich die Gefahr deren Scheiterns.

bereits in Auflösung geraten¹¹⁷. Der Abstieg in die Unterwelt markierte bei den epischen Vorgängern die Gültigkeit der Ordnungsmodelle, während im *Bellum civile* die Räumlichkeit und die befreiende Möglichkeit einer Katabasis aufgegeben sind, so daß der Text weder im Verhältnis der Ersetzung, noch der Pervertierung, noch der (finsteren) Parodie oder der Hyperbel zur literarischen Nekyia-Tradition steht: er prüft stattdessen Möglichkeiten literarischen Sprechens unter den Bedingungen einer poetischen Konzeption, die sich der zeit-räumlichen Ordnungen nur als Deutungsverfahren bedient.

Die Möglichkeit, mit *emergere* auch einen Besitz der Qualitäten anzudeuten, die der gebende Untergrund besitzt¹¹⁸, hat Ovid nun in einem poetologisch relevanten Kontext genutzt, der über die Verbindung durch die in beiden Texten kontextinduzierten, auf die poetische Arbeit selbst hinweisenden Signalworten (*simulacra*, *imago*, *figurae*, *novus*) hinaus den Grund bildet, aus dem die Gestalt der Erictho im Verhältnis der Metamorphose zur ovidischen Sibylle hervorsteigt¹¹⁹. Dem unwissenden (und nach der Reise

117 — Gerichtete Bewegung in definierten Räumen, faßbare Topographien für Ober- und Unterwelt sowie die Möglichkeit der Intentionalität sind im *Bellum civile* nicht vorgefundene Bedingungen, denen die Figuren unterliegen, sondern von den Figuren selbst versuchsweise hervorgebrachte und scheiternde Ordnungsvorstellungen. (Landschaft ist nichts vorgängig Vorhandenes, sondern textuell Erschaffenes). Als Fortschreibung erweist sich auch die Analogie abrupter Episodenenden in den Buchschlüssen von Verg. *Aen.* 6 und *Bell. civ.* 6: anstelle einer räumlichen Trennung arbeitet der Sprecher Lucans mit der Identität von Oberfläche und Untergrund, so daß an die Stelle von Aeneas' Aufstieg die Abwärtsbewegung Ericthos in die Handlungsebene als Rückkehr in die plane Textoberfläche treten kann.

118 — Vgl. die Belege in ThLL V,2, 475, 41-53 (speciatim: ex inferis surgere), wo die Ovidstelle den Beginn der belegten Tradition bietet, und z.B. die ebd. unmittelbar folgende Sammlung zur Bedeutung ‚nascendo exire‘.

119 — Vgl. Ov. *met.* 14,110-113 „Pone tamen, Troiane, metum: potiere petitis/ Elysiasque domos et regna novissima mundi/ me duce cognosces simulacraque cara parentis./ invia virtuti nulla est via.“ Die ovidische Sibylle steht hinter der Ermutigung der Ängstlichen, die Erictho ausspricht (*Bell. civ.* 6,659 *ponite, ait, trepida conceptos mente timores*), die poetologische Nutzung von *novus* (*Bell. civ.* 6,660 *nova*) und

nicht belehrten) ovidischen Aeneas berichtet die Sibylle nicht von zukünftigen Geschicken Roms (oder einer Partei im Bürgerkrieg), sondern von ihrem eigenen Schicksal, das sie in einem völligen Schwinden ihres Körpers enden sieht (Ov. *met.* 14,147-149), von dem einzig ihre Stimme bleiben wird.

Ov. *met.* 14, 152f.

*usque adeo mutata ferar nullique videnda,
voce tamen noscar, vocem mihi fata relinquent.'*

In Lucans Fortschreibung hat das Verschwinden der Sibylle entgegen ihren Hoffnungen auch ihre Stimme erfaßt, denn nach dem Scheitern ihres delphischen Äquivalents im fünften Buch des *Bellum civile* erweist sich auch die letzte ihrer möglichen Entsprechungen, Erictho, als ungeeignet, die Stimme des sehenden Poeten auf der Ebene der Figuren der Handlungsebene am Leben zu erhalten: Sie sucht (vergeblich) bei den Toten eine poetische Stimme (6,631 *uocem defuncto in corpore quaerit*) und wählt ihre Leiche mit wissenschaftlichem Scharfsinn nach der Fülle seiner Stimme aus, die nur aus frischer Lunge stammen kann (6,622 [*ut*] *plena voce sonent*)¹²⁰. Die verschwundene Stimme der Sibylle erweist sich als Grund für die literarische Übercodierung der Erictho, die aus dem Text des *Bellum civile* hervorgeht, der selbst wiederum im selben Verhältnis der Emergenz zur literarischen Tradition steht: ihr aus vielen literarischen Figuren konzentriertes Wesen kulminiert in der Vereinigung aller

simulacra/ figura ebenfalls aus Ovids Sibyllenrede. Korenjak verweist für die *exhortatio* in 6,659-61 auf Ov. *met.* 7,332-338 (gestützt durch die von Medea initiierte Erweckung), eine Kontamination ist sicher denkbar. (Möglich sind auch isolierte Verknüpfungen wie die unmittelbar vor der Begegnungsszene verwendete [auffällige] Bezeichnung einer geheimen Botschaft der Erictho an die Unterwelt durch *Bell. civ.* 6,569 *arcantum* und das aus dem Unterweltsgang der Metamorphosen auf den Weg am Strand übertragene *secretum* (Ov. *fast.* 3,603).

120 — Dies scheint mir ein wichtiger Unterschied zur von der Idee der Analogie ausgehenden Deutung der Erictho als 'Bild' des Dichters (vgl. Masters [1992] 205-214).

Stimmen der Welt im Hexengesang, der den Grenzfall des Sprechens in der Stimme der Führung markiert¹²¹.

7. *Erictho als Ekstase Roms und die Figur der Entzweiung*

Die Leugnung der Möglichkeit, eine Figur mit der poetischen Stimme sprechen zu lassen, hat im Text des *Bellum civile* zu einer Neuorientierung in den Darstellungsweisen von Untersuchungs- und Deutungshandlungen geführt¹²², die in einer nicht verbalen Tätigkeit zum Ausdruck gebracht wird: der Zerlegung als Praxis (der Ersatz der ausgefallenen Orakel findet sich in der Sprache der Zerstückelung). Die Ankündigung einer poetischen Anatomie bietet das Prooem (*Bell. civ. 1,3 in sua victrici conversum viscera dextra*), worin (wie im durch hyperbolisches Verständnis verflachten 1,1 *plus quam civilia*) der Überstieg von einer (sekundären) Behandlung eines Stoffes (Bürgerkrieg) in die ästhetische Untersuchung der Entzweiung anhand ihrer Ekstasen (nur unter anderen auch der historischen) angekündigt ist. Die radikale Anatomie, exerziert am römischen Körper, bildet eine Überführung der abstrakten Deutungsfigur der Entzweiung in die historisch-physikalisch geordnete Wahrnehmungswelt, ohne daß eines der beiden in seiner Wirklichkeit gezeugnet wäre (die Deutungsfigur geht nicht in der Anatomie auf, umgekehrt ist diese kein bloßer ‚Fall von‘). Rosenkranz (1853/

121 — Abstraktion aus getrennten Dingen der Erfahrungswelt hin zu einer Vorstellung reiner Kulmination wird sinnfällig am Beispiel ihrer Stimme vorgeführt, die alle Laute der Tierwelt und alle Geräusche der Natur in sich vereint (6,685-93), so daß sie gleichzeitig alle Stimmen und keine ist (6,693 *tot rerum vox una fuit*).

122 — Die Fortschreibung der verwandelten Figuren in reine Ekstasen des Textes dürfte Lucan ebenfalls aus seiner Ovidlektüre entwickelt haben: dessen Suche nach den Verwandlungen und *novae figurae* zu Beginn und am Ende der Metamorphosen (vgl. *met.* 15,308 und 15, 169 *novis ... signatur cera figuris*) ist der Ausgangspunkt für die (vergebliche) Hoffnung der Erictho, die sie in enigmatischer (programmatischer) Weise in der Nekromantie ausspricht: *Bell. civ.* 6,660 *Iam nova, iam vera reddetur vita figura*.

1990) 242 hat überzeugend die spezifische Möglichkeit des Scheußlichen gefaßt, das Innere ästhetisch einzuholen und damit auf die Entzweiung nicht als eines Sekundären nach einer Einheit, sondern als deren Vorgängiges hinzuweisen: „Es befriedigt uns nicht, wie das vollkommen Schöne, durch absolute Versöhnung in dem Innersten unseres Wesens, sondern wühlt vielmehr aus den Tiefen desselben die äußerste Entzweiung hervor.“

Von Beginn an arbeitet der Sprecher in der Rede vom römischen Körper mit Vorstellungen der Trennung und Teilung: Kopf (*caput*)¹²³, Eingeweide (*viscera*) und Entsprechungen zu *mens* bzw. *animus* sind isoliert den Mißhandlungen ausgesetzt, sowohl metaphorisch, metonymisch als auch konkret bezogen bleiben die Teile voneinander geschiedene.¹²⁴ Der römische Körper als Exerzierplatz einer radikalen Anatomie, die in der Sektion des Textes auf seine möglichen Aussagen zur Figur der Entzweiung hin vollzogen wird, ist sowohl (in konkretisierender Einholung der [ästhetisch unbefriedigenden] alten Körpermetapher) als Gesamtes wie in seiner repräsentierten Form des Einzelkörpers römischer Bürger von den Erinnerung des alten Mannes an präsent¹²⁵.

123 — Eine Stellensammlung bietet Dinter (2005) 300-309, zu *caput* 301-304.

124 — Gierige Zerlegungen der toten Körper (die Nekroskopie, oftmals, aber nicht immer mit nekroptischen Motiven vollzogen) ziehen sich so konsequent durch das Werk wie die Vivisektionen der Sterbensästhetik, vgl. Arruns im Opfer *Bell. civ.* 1,617 *raptis quaesivit in extis* [es folgen die Zerlegungen der *viscera* 1,617. 624 *hiantes viscera*]; innerhalb der Sterbeszenen finden sich die Erkundungen der Vermischung beider Bereiche z.B. in 3,657f. *eliso ventre per ora/ eiectat saniem permixtus viscere sanguis*; die gewalttätige Inbesitznahme seiner Seherin vollzieht Apollo als ein völliges Einbrechen in ihre Glieder (5,166f. *non umquam plenior artus/ Phoebados inrupit Paeon*), er vertreibt ihr früheres Ich aus dem Körper (5,167f. *mentemque priorem/ expulit*) und stößt Feuer in ihre Eingeweide (5,175 *flammasque in viscera*). Selbst das erinnerungs-raubende Wasser der Styx gießt er ihr tief in das Innere (5,221 *inmisit Stygiam Paeon in viscera Lethen*).

125 — Vgl. *Bell. civ.* 2,140-143 *Ille quod exiguum restabat sanguinis urbi/ hausit dumque nimis iam putria membra recidit,/ excessit medicina modum, nimiumque secuta est,/ qua morbi duxere, manus*. Der kurierende Arzt erweist sich als Totengräber. Es sind Trennungen,

Das Bild vom Körper des Vaterlandes, aus den adhortativen Euphemismen politischer Rede transponiert, ist in der Konkretheit der einzelnen toten Soldaten gefaßt: Caesar befiehlt die Verstümmelung aus Kenntnis der Blutbahnen und Eingeweide des Reiches, er schreitet durch die inneren Organe des Vaterlandes und bestätigt die Rede Catos, der dem toten Körper Roms in einem Leichenzug folgen will, um sich des endgültigen Todes sicher zu sein¹²⁶. Verstümmelungen einzelner und des ganzen Körpers stehen in so enger wechselseitiger Verbindung, daß eine einzelne metaphorische Übertragung keiner Markierungen bedarf¹²⁷.

In der analytischen Ordnung der Zerstückelung von Leichen (oder der Lebenden in den Sterbeszenen z.B. des dritten Buches) treten die Leidenschaften des Sprechers hinter die anatomischen Obsessionen der Beteiligten zurück¹²⁸. Ericthos Praktiken der Zerlegung sind auf die Fundorte abgestimmt (Steingräber, Galgen, Kreuz, nackte Erde), und ihre wissenschaftliche Präzision (*scrutata*) wird von der Textorganisation minutiös mitvollzogen, wobei sie aber sowohl in der Ordnung als auch in der konzentrierten Zerstörung des Antlitzes auf Praktiken zurückgreift, die von

die selbst die Sektion als Suche nach den inneren Bedingungen der Entzweigungsfigur induzieren (illustriert vor allem in den Trennungen des jeweiligen Hauptes [*caput*] von seinem Körper – Sulla, Caesar/ deren Verhältnisse radikalisiert in Pompeius' Zerstückelung etc.).

126 — *Bell. civ.* 7,579f. *Scit* (sc. Caesar), *cruor imperii qui sit, quae viscera rerum,/ unde petat Romam*; 7,721f. *tu, Caesar, in alto/ caedis adhuc cumulo patriae per viscera uadis*; Cato in 2,301-03 *non ante revellat/ exanimem quam te complectar; Roma; tuumque/ nomen, Libertas, et inanem persequar umbram*.

127 — Dinter (2005) ordnet seine Stellensammlung nach „textual, human, military, cosmic bodies“, stellt aber alle in eine intentionale Beziehung zu einer am Stoff orientierten Botschaft (ebd. 308 „Lucan's total destruction of the Roman republic“).

128 — Vielleicht könnte dies auch im Sinne eines Konfliktes zwischen der hinter der Sprecherfigur stehenden Instanz und der von ihr geschaffenen Figur beschrieben werden (vgl. oben): Zwischen der Überforderung der Sprache, die sich durch stilistisch produzierte Atemlosigkeit Erleichterung zu schaffen sucht, und der inneren Logik des Tuns entsteht eine Spannung, die den affektiv empfänglichen Sprecher in Widerstreit mit dem kühl berichtenden Beobachter zu setzen scheint.

anonymen Römern in einem früheren Bürgerkrieg vollzogen wurden¹²⁹.

6,540-46

tunc omnis avide desaevit in artus 540
inmergitque manus oculis gaudetque gelatos
effodisse orbes et siccae pallida rodit
excrementa manus. laqueum nodosque nocentis
ore suo rupit, pendentia corpora carpsit
abrasitque cruces percussaue uiscera nimbis 545
volsit et incoctas admisso sole medullas.

2,181-185

Avolsae cecidere manus, exsectaque lingua
palpitat et muto vacuum ferit aera motu.
Hic aures, alius spiramina naris aduncae
amputat; ille cavis evolvit sedibus orbes
ultimaue effodit spectatis lumina membris.

Im gierigen Zerteilen der Glieder eilt Erictho Caesar voran, in der Zerstörung des Antlitzes ist sie Nachahmerin der anonymen Römer, die besondere Aufmerksamkeit ruht auf dem Entnehmen der Augen und der skrupulösen Erforschung der leeren Höhlen (*immergere manus oculis, gelatos effodisse orbes* – *cavis evolvere sedibus orbes, ultima lumina effodere*)¹³⁰. Gegenüber den Tieren zeichnen sich die anony-

129 — Vgl. die Strukturierung des Abschnittes 6,537-546: v. 537 *ubi servantur saxis*, v. 543f. *laqueum, nodosque, pendentia corpora*, v. 545 *cruces (percussaue)*, v. 550 *nuda tellure*. Zur Ordnung in den Selbstmordkatalogen des zweiten Buches vgl. 2,154-157 *Hic laqueo fauces elisaue guttura fregit, / hic se praecipiti iaculatus pondere dura / dissiluit percussus humo [...] hic robora busti [...]*. Erictho als Anatom z.B. in *Bell. civ.* 6,629-631 *eligit ... scrutata ... inuenit ... quaerit*.

130 — *desaevire* bei Lucan nur von Caesar in 5,301 und Erictho hier, *effodere* bei Lucan nur vom Römer und Erictho hier. Die Identität der Schlachtfelder des sechsten und siebten Buches bestimmt die auf sie bezogenen Figuren Erictho und Caesar über die unmittelbaren Parallelen hinaus als analoge Erscheinungsweisen einander über die Textfläche verbundender Konkretisierungen der Entzweigungsfigur, so daß ihre Gemeinsamkeiten nicht (im Widerspruch zum Unwillen des Sprechers, zeitliche Ordnungen anzuerkennen) als Ankündigungs- und Erfüllungsgs-

men Römer, ihr (historisch späterer) Führer und Erictho dadurch aus, daß sie keiner Sättigung erliegen und ihnen der Überfluß an Leichen keinen Anlaß gibt, auf den Vorstoß in das Innerste (*viscera*) zu verzichten¹³¹. Die Widerstände des sich als Einheit behauptenden Körpers werden in hartnäckigem Ringen überwunden (6,547-549), um die Sektion der *viscera* zu vollziehen und die Zerlegung des Antlitzes zu vollenden¹³².

Ericthos Domäne ist nicht so sehr der Tod als vielmehr das Ekelhafte, das im Zerstückeln der Leichen und ihrem Kannibalismus zum Ausdruck kommt¹³³. Ihr Treiben steigert die von anderen Figuren vorgenommenen Handlungen und beschreibt damit keine Neuerung, sondern eine Vervollkommnung des zum Habitus gewordenen Selbstverhaltens der Römer¹³⁴. Führt die Zerstückelung

, als Vor- und Abbildrelation oder als hyperbolische Transfigurationen auf der Geschehensebene aufgelöst werden müssen, sondern als einander bedingende, jeweils aus dem Text entwickelte Protagonisten der Entzweiungsfigur ineinander bestehen bleiben.

131 — Vgl. zur Sättigung *Bell. civ.* 7,842-844: *non intima curant/ viscera nec totas avidae sorbere medullas,/ degustant artus*. Die Tiere (s.o.) stehen trotz sprachlicher und motivischer Ähnlichkeiten in der Darstellung nicht in so unmittelbarem Bezug zur Figur der Entzweiung wie Erictho (vgl. 6,540 *avide desaevit in artus*) und die römischen Soldaten, die römische Leichen zerstückeln, weil sich die Tiere gerade nicht um das Innere (*intima viscera*) kümmern.

132 — Vgl. zu dieser Konzentration auch die Manipulationen am Mund einer Leiche, um ihr Botschaften für die Unterwelt zu geben (*Bell. civ.* 6,566-568 *truncavitque caput compressaque dentibus ora/ laxavit siccoque haerentem gutture linguam/ praemordens [...]*).

133 — Das Ekelhafte, als Wahrnehmung mindestens teilweise kulturhistorisch wandelbar, beschreibt Rosenkranz (1853/ 1990) 252 mit der uns bei Lucan als Leitfigur begegnenden Opposition von lebendig/tot: „Für den Begriff des Ekelhaften im engen Sinn aber müssen wir die Bestimmung des Verwesens hinzufügen, weil dasselbe dasjenige Werden des Todes enthält, das nicht sowohl ein Welken und Sterben als vielmehr das *Entwerden des schon Toten* ist. Der Schein des Lebens im an sich Toten ist das unendlich Widrige im Ekelhaften.“ Zum Leitmotiv der Vermischung von tot und lebendig im *Bellum civile* s.o.

134 — Vgl. die Erinnerungen *Bell. civ.* 2,166-190, speziell die Zerstörung des Körpers 2,177-185. Auch hier ist nicht die Verweisrelation, sondern die Gleichheit der Handlungen (wie früher die der Orte, Zeiten

der Einzelkörper eines Baebius, Antonius oder der Crassi (2,119-125; *viscera, membra, lacer, pendentia ora, truncus, tribunicius tabes*) noch eine Trennung im Inneren eines Gemeinwesens vor, in dem sich viele (*innumerae manus, corona, miles, Fimbria*) gegen die Teile des eigenen Ganzen wenden¹³⁵ und stellt noch eine Subjekt-Objekt-Relation am Grund der Figur der Entzweiung vor, so ist Erictho diese Entzweiung in ihrem Wesen. Ihre Qualität wird in genauer Entsprechung zur Bewegungsfigur aus dem Text heraus (‚emergere‘) in ihrem unbedingten Eintauchen (*immergit*) in die innersten Körperbereiche der Toten gesehen, so daß sie als textuelle Erscheinung nur durch diese fast ununterscheidbaren Relationen zu ihrer Herkunft und den Toten bestimmt wird¹³⁶. In ihrer Erscheinung kulminiert die ästhetische Attraktivität des Abstoßenden als Konkretisierung der Figur der Entzweiung: Die Überforderung des Denkens, die die Selbstbezüglichkeit der Zerstörung des eigenen Inneren hervorbringt, wird in die Anziehungskraft der Erictho auf der einen, ihre obsessive Hinwendung zu den Eingeweiden ande-

etc.) bis hin zur Identität zu sehen (auch das genannte *rursus, iterum* der rasenden Frau in 1,692f. war bereits innerhalb einer fortdauernden Bewegung des Mitgerissenwerdens verankert). Leigh (1997) 299 faßt den Zusammenhang der drei Stellen als Ausdruck einer „idea of a cycle of repetition“.

135 — Die Kennzeichnung des Antonius als *praesage malorum* (2,121) geht zweifellos nicht auf die Vergangenheit, sondern die textliche Zukunft des Pompeius im achten und neunten [Bericht des Sextus] Buch (2,122-124) *Antoni, cuius laceris pendentia canis/ ora ferens miles festae rorantia mensae/ inposuit*.

136 — Zur Relevanz der Randbereiche und Grenzen bei der Figurenzeichnung vgl. oben die Vergleiche der antiken Rhetoren mit Eindrücken in Wachstafeln. Die Qualität der Erictho steht dabei zu den übrigen Figuren des *Bellum civile* nicht im Verhältnis eines wesensmäßigen Antagonismus, insofern sich auch bei Caesar, Pompeius, Cato, Scaeva, Domitius, in anderer Hinsicht auch bei den Frauenfiguren der Cornelia, Marcia und Cleopatra die Bindung an abstrakte Prinzipien weniger im Sinne der Allegorie, der Verkörperung oder gar des ‚Týpos‘ beschreiben lassen, als vielmehr jeweils der inneren Motivation des Textes dienend. Dem entspricht die gegenüber epischen Vorgängern (und kaiserzeitlichen Nachfolgern) vollzogene Reduktion namentlich bezeichneter Figuren (Vgl. z.B. Sklénar [2003] 20f. und Rutz in Burck [1979] 179).

rerseits entfaltet. Während der Bürgerkrieg (das stoffliche Moment) wegen der Getrenntheit der Individuen dem Wesen von innerer Entzweiung nicht nahe kommen kann, ist in *Erichtho* eine Verdichtung des Textes (*figura*) zu sehen, in der Attraktion und Abstoßung so gleichzeitig und gleichrangig gedacht sind, daß jeder Versuch der trennenden Erklärung scheitern muß, in der durch Einschaltung außerästhetischer Regelwerke (moralischer, historischer, philosophischer etc.) die Abtrennung des Häßlichen von seiner Attraktivität unternommen werden soll¹³⁷. In *Erichtho* ist die Hinwendung zur zerstörerischen Beschäftigung mit dem eigenen Inneren nicht aus den kontingenten Ereignissen der Historie (oder deren textueller Fassung) verstetigt, sondern zur Erscheinungsform des Zerstörungsaktes selbst bestimmt, von deren Häßlichkeit sich die Sprecherfigur genauso abgestoßen wie attrahiert vorfindet und damit der Entzweiung in den Figuren der Sprache eine weitere Dimension identischer Bewegungen in gegensätzliche Richtungen beigesellt¹³⁸. Die ästhetische Attraktion der *Erichtho* steigert sich noch durch ihre Wendung zum literarischen Kannibalismus, wie er sich im Übermaß ihrer Bezüge zu Subtexten äußert: *Erichtho* perfektioniert die Zerlegung des Inneren zur poetischen Kunst und setzt die Anatomie der Nachahmung durch die Einswerdung mit dem Gegenstand in den Kannibalismus der Poesie um (die Vorbildpassagen als Mahl)¹³⁹. Die Nekroskopie der *Erichtho* verläuft im Interesse einer Nekropsie durch den Dichter, dessen mögliche Motivation, im Sinne der modernen Obduktion

137 — Rosenkranz (1853/ 1990) erkennt in der Abstraktion sogar ein sedatives Element (das Maximum an Häßlichkeit werde durch „die metaphysische Abstraktion“ abgemildert).

138 — Anders als z.B. Leigh (1997), Bartsch (1997) oder auch Dinter (2005) sucht diese Lektüre den Übergang auf die Stoffebene zu vermeiden, da diese (sc. das ‚Politisch-Historische‘) nur exemplifizierende Funktionen besitzt (dagegen z.B. Leigh ebd. 157: „disillusioned, excoriating meditation on the experience of history“ und 306 über „empire“ und „political value“).

139 — Trotz sprachlicher Parallelen zu den Sterbensschilderungen (z.B. der Seeschlacht in *Bell. civ.* 3 oder Catos Wüstenmarsch in *Bell. civ.* 9) setzt die Zerlegung der toten Körper qualitativ also eine eigenständige Linie fort.

den Todesursachen näherzukommen, von der kannibalistischen Obsession Ericthos verdeckt wird.

Um den Kannibalismus der Erictho über ein Symbol für die römische Selbstzerstörung hinaus als textuelles Produkt kenntlich zu machen, das die vom Historischen unabhängige Figur der Entzweiung untersucht, muß der Sprecher aber noch das Moment der Selbstbezüglichkeit berücksichtigen, das Entzweiung in ihrer Radikalität auszeichnet. Dies geschieht im *Bellum civile* in der Verknüpfung der Erscheinung der Geschehensebene mit der Innenseite des römischen Körpers und einer neuerlichen Nutzung der Möglichkeit, den eigenen Text durch szenische Äquivalente zu deuten.

Da Erictho ohne ablenkende, eigene Biographie als Ekstase aus dem Untergrund hervorgeht – als Ekstase sowohl als Heraustreten aus einem festen Raum als auch im Sinne eines Zustandes höchster Erregung, der in der christlich-mystischen Tradition zur Trennung von Leib und Seele führt¹⁴⁰, – kann der Sprecher sie von Anfang an eng mit den Schilderungen der römischen Vergangenheit verbinden. Die Praktiken der Zerlegung werden ihr vom Entstehungsgrund in der römischen (textuellen) Vergangenheit auferlegt, so daß sie die rituell ungesühnten Greuel der Römer fortsetzt, die, wie im Falle der Schlacht von Pharsalos und des Vorabends, nicht als zeit-räumlich Getrenntes wahrgenommen sind¹⁴¹. Die Grundlegungen der römischen Selbstzerfleischung, die sowohl auf der Ereignisebene als besonders in den Textbewegungen der Emergenz von Landschaften und Figuren das Werk bestimmen, stellen Rom als durch Tötungen und Leichenschändung aus dem Konnex zwischen Menschen und Oberirdischen entfernt vor, das Zwischenland Thessalien

140 — Zu den Implikationen des Begriffs vgl. oben Anm. 91.

141 — Der Sprecher deutet die Erinnerungen des alten Mannes im zweiten Buch (metapoetisch) als Suche nach Vorbildern (*Bell. civ.* 2,67 *magno quaerens exempla timori*) und ordnet dabei bereits das konkret-Exemplarische einer Vorstellung (*timor*) unter, so daß die späteren Wiederaufnahmen der Schilderung aus 2,68-232 wiederum selbst als Modellfälle gelesen werden können, in denen nicht die Bestätigung der ‚vorahnenden Erinnerungen‘ des zweiten Buches, sondern eine Identität des Figürlichen erscheint.

bildet den dauerhaften Untergrund, den der Dichter als Teil seiner Untersuchung der Bedingungen von Entzweigung und deren Wesen benötigt¹⁴².

Die Ansätze zu einer Nähe zwischen dem Römischen und Erictho arbeitet der Sprecher in den Anlehnungen der Begegnungsszene mit Sextus an die Begegnung von Liebenden weiter aus¹⁴³. In Ovids (?) *epist.* 21 (Cydippe an Acontius) schildert die Sprecherin ihre Fahrt nach Delos, die zur Begegnung mit dem späteren Geliebten bei den Festlichkeiten führt: die Reise, die Riten nach Ankunft, das Ersehnen des Ortes, sein Ruf, das Umherirren in fremder Umgebung, schließlich das Zusammentreffen¹⁴⁴. Über die (wiederum kontextinduzierten) sprachlichen und motivischen Parallelen hinaus verbindet sich ein solcher erotischer Subtext sowohl mit dem Beginn der Begegnung zwischen Sextus und Erictho als auch

142 — Zur Nutzung der rituellen Ordnungsmuster als *illustratio* der Figur der Entzweigung vgl. in den Erinnerungen des alten Mannes *Bell. civ.* 2,170f. 173-176. 177-185, die Erscheinungen von Pharsalos als Rachegeistern und (ungesühnte) Manen bei Caesar, seinen Soldaten, Cornelia und dem Sprecher in *Bell. civ.* 7 und 8 (s.o.), schließlich die Blutzeichnung des Siegers durch die von der Beute der Aasvögel herabfließenden Körperflüssigkeiten der Toten in 7,838-40 *saepe super voltus victoris et in pia signa/ aut cruor aut alto defluxit ab aethere tabes/ membraque deiecit iam lassis unguibus ales*.

143 — Korenjak (1996) 154 zu 570-623 hat auf einen allgemeinen Szenetyp mit der amüsanten Bezeichnung „boy meets girl“ verwiesen, Masters (1992) 188-190 auf die Begegnung von Aeneas und Sibylle in Verg. *Aen.* 6,102-155. Als „primären Bezugspunkt“ Lucans sieht Korenjak ebd. die Medea-Jason-Szenen (Ap. Rhod. 3,956-1147; Ov. *met.* 7,74-99) wegen der Motive „Magie vor einer Schlacht“ und „Medea/ Erictho“. Ob es sich aber um eine „Transposition ins Sinistre und Groteske“, „die man geradezu als parodistisch ansprechen kann“ handelt, scheint mir zweifelhaft.

144 — Ov. *her.* 21: Vom Rufe der Insel angelockt (77 *mota loci fama properabam visere Delon*) verbringt Cydippe die Fahrt in Ungeduld (78-80), eilt an allen Orten vorbei (81 *iam transieram ... iam*) und klagt bei der Ansicht von Delos aus der Ferne die Insel an, (wie einst) fliehen zu wollen (83 *quam procul ut vidi, quid me fugis, insula' dixi*). Von ihrer *sedula nutrix* (*ministri* bei Lucan) begleitet, streift sie am nächsten Tag durch die belebten Straßen (96 *erramus*) und wird ihrer Vermutung nach beim Schauen von Acontius geschaut (103 *forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti*).

mit dem Eingehen letzterer in das Lager der Pompeianer und das Ende ihrer sichtbaren Ekstase. Zum Liebeswahn der vergilischen Dido zeigt der Text enge Verbindungen in der Schilderung des Schauplatzes, der Verfaßtheit der Protagonisten und zahlreichen motivischen Details¹⁴⁵. Vom *furor* des liebenden Begehrens getrieben geht Dido ohne Begleitung in die Verlassenheit und verliert die Fähigkeit, zwischen den Wahrnehmungen zu differenzieren, die sich ihr aus dem Geist oder den Sinnen ergeben. Denselben Weg geht Sextus (wie eine Dido) und sieht, von *vanus furor* getrieben, eine Frauenfigur, deren Kennzeichnung auf der Klippe, wie wir gesehen haben, ebenfalls dem Dido-Motiv verwandt ist. Allein auf den *furor* bezogen könnte die vergilische Folie das Erblicken der Erichtho – im Einklang mit unseren folgenden Beobachtungen – auf das vom Wahn induzierte *videre* projizieren und die Begegnung im von Augenzeugen freien Raum als Traumerscheinung qualifizieren (*putat se videre*)¹⁴⁶. Wie stark die Nutzung der Ambivalenzen des Sehens im *Bellum civile* ist, haben wir bereits am Beispiel der rasenden Frau im ersten Buch gesehen, und sie dient gerade im Falle der Wahrnehmung des Geschehens durch die beteiligten Figuren zur Problematisierung der Wahrnehmung als Deutung insgesamt¹⁴⁷. Daß sie aber darüber hinaus gerade den Aspekt der

145 — Zu *Bell. civ.* 6,572-576 (s.o.) vgl. Verg. *Aen.* 4,465-470 *agit ipse furentem/ in somnis ferox Aeneas, semperque relinqui/ sola sibi, semper longam incommittata uidetur/ ire uiam et Tyrios deserta quaerere terra,/ Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus/ et solem geminum et duplices se ostendere Thebas*, (...). Der bekannte Passus thematisiert die Auswirkungen des getrübbten Sinnes (vgl. bereits zu den Omina die Dominanz der Formen von *videre*: Verg. *Aen.* 4,453 *vidit*. 456 *hoc visum*. 460f. [*exaudiri*] *visa* sowie das Standardmotiv der symbolhaften Dunkelheit in 461 *nox cum terras obscura teneret* [im *Bell. civ.* als Rahmenmotiv zu Beginn der Begegnung und am Buchende eingesetzt, dann in Buch 7 mit der Verzögerung des Sonnenaufganges fortgesetzt]).

146 — Sehen (*videre*) ist bei Vergil durch *demens* bestimmt als das des Wahns, aber dennoch hat Servius auch *videt* alleine als prägnante Bezeichnung eben dieses anderen Wahrnehmens gelesen (Serv. zu *Aen.* 4,469): *et bene ‚videt agmina‘ expressit furentem, cum ait ‚videt‘, non ‚existimat‘, sed ‚putat se videre‘*.

147 — Grundlegend dazu Leigh (1997) 143-157, bes. 152-157 zum ‚synecdochic hero‘ Pompeius. Räumliche Erhebung als Entfernung soll

engen Verbindung zwischen den Protagonisten im erotischen Begehren ‚mitbringt‘, legt das szenische Äquivalent am Ende des Buches nahe:

6,826-30

*Accensa iuvenem positum strue liquit Erictho
tandem passa mori, Sextoque ad castra parentis
it comes; et caelo lucis ducente colorem,
dum ferrent tutos intra tentoria gressus,
iussa tenere diem densas nox praestitit umbras.*

In abrupter, nüchterner Kürze bricht der Sprecher die mit so großem Aufwand vorbereitete Nekromantie-Szene ab und läßt (zunächst) alle drei Protagonisten gleichermaßen aus dem „gespenstischen“¹⁴⁸ Konstrukt Thessaliens wie aus der historischen Ereignisebene in den Textuntergrund zurückkehren. Der Verzicht auf die konventionelle Beschreibung einer Publikumsreaktion unterstreicht die Aussageleere der Totenrede, nach einer letzten Retardation (der Tote muß selbst den Scheiterhaufen besteigen) wird noch einmal die Nacht verlängert und Erictho begleitet Sextus zurück ins Lager¹⁴⁹ – *it comes*. Anders als die gerade vernommene

den Figuren einen Überblick verschaffen (Feldherren, Anführer etc.), nicht selten wird aber das so erreichte Sehen zu einem visionären oder sogar von Wahnvorstellungen induzierten: Pompeius betrachtet von einer Anhöhe aus (7,649f. *stetit aggere campi/ eminus unde* [sc. *aspiceret*]) die Niederlage seines Heeres und, ohne daß ein Trennsignal zwischen Blick und Vision gegeben würde, wandelt sich ihm das Gesehene in eine Metapher seines eigenen (zukünftigen?) Erlebens: 7,652f. *Tot telis sua fata peti, tot corpora fusa/ ac se tam multo pereuntem sanguine vidit*. Durchgehalten haben sich die ‘Schreibweisen’ der Ambiguität in der Phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts, für die Todorov (1975) 37 neben den Markierungen durch Verba des Sehens und Scheinens (lat. *videri/ videre*) auch die Modalisation der Satzaussage (z.B. ‚vielleicht‘, in unseren Texten *dubium est, forte* etc.) und den Einsatz des Imperfekts (als Distanzierung zwischen dem früheren ‘Meinen’ und dem Jetzt des Erzählens) genannt.

148 — Zum Begriff s.u. das Zitat aus Rosenkranz (1853/ 1990) 262.

149 — Die Nutzung der Motivik von ‘Schutz-Relationen’ zwischen Göttern und Menschen weist wohl nicht auf eine Parodie, ist damit wohl auch keine Kennzeichnung der Erictho als «Pseudogottheit» (Verweise zur

Weissagung dem Aeneas und Achates ist den beiden Figuren bei Lucan die (leere) Rede des Toten keine Überlegung wert¹⁵⁰, stattdessen wird eine verstörende Vertrautheit zwischen Sextus und der Hexe durch Parallelen zur vergilischen Paarung Aeneas/ Achates (*fidus it comes*) und zu Lucans Paarung Cornelia/ Pompeius (*fida comes*) vorgestellt¹⁵¹. Erictho ersetzt die treuen Diener (*fidi*), die Sextus zu ihr begleitet hatten, und verschwindet folgerichtig gemeinsam mit dem späteren Erben des Magnus Pompeius in dessen Lager.

Das Aufgehen der Erictho im Lager der Römer kann nach der aus der früheren Verbindung mit deren Verhaltensweisen extrapolierten engen Verbindung zu Sextus als Rückwendung in den Text verstanden werden, in dem uns mehrfach die Auseinandersetzung mit dem römischen Gemeinwesen als von der Entzweiung erfaßtem Körper begegnet war, dessen Innenseite, die innere *figura* (Roms Verfaßtheit), zwar notwendig gedacht ist, bisher aber nicht explizit zur Sprache kam. Die Äußerung der inneren *figura* aber dürfte in Analogie zu den bisher gesehenen poetischen Verfahren ebenfalls in

literarischen Tradition bei Korenjak [1996] 240 zu 6,829, «Pseudogottheit» hier und zu 6,625).

150 — Vgl. Verg. *Aen.* 6,160f. *multa inter sese vario sermone serebant/ quem socium exanimum vates, quod corpus humandum/ diceret.*

151 — Vgl. Verg. *Aen.* 6,158f. *cui fidus Achates / it comes et paribus curis vestigia figit* [Lucans *tutos gressus*], die Stelle nennen mehrere Gelehrte, u.a. Narducci [2002] 129, der, wie die übrigen, mit der Leitvorstellung des ‚rovesciamento‘ Vergils in den antagonistischen Modellen bleibt, das Zitat trägt die dunkle Stimmung des Vergilpassus in die lucanische Szenerie und verstetigt das Unheil (vgl. *Aen.* 6,157f. *caecosque volutat/ eventus animo secum*, die folgende Misenus-Episode etc.). Zu Cornelia vgl. das Ende des fünften Buches *Bell. civ.* 5,804f. *fida comes Magni vadit duce sola relicto/ Pompeiumque fugit.* Aus oben angeführter Begegnungsszene der Liebenden (Ov. *her.* 21) kann das Äquivalent der *sedula nutrix* für die Begleitung genannt werden. W. Görler verweist mich auf die ebenfalls deutlichen Entsprechungen zur Begleitung des Aeneas durch die Sibylle in *Aen.* 6,268 *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* [...], ähnlich am Episodenende ebd. 898 *prosequitur*, auf das in klarem Kontrast zum lucanischen Entwurf (*it comes*) die Trennung von der Führerin als Szenenschluß folgt (*Aen.* 6,899 *ille viam secat ad navis sociosque revisit*).

Verbindung zur Geschehensebene gebracht sein: es sind die *Patria* im ersten und ihre Neufigurierung als Erictho im sechsten Buch. Nach der Abtrennung der Glieder vom Haupt in der Wendung zum Bürgerkrieg erscheint die verzweifelte *Patria*: eine äußerlich zerstörte Frauengestalt, von geisterhaftem Wesen, sucht Caesar nächtens aufzuhalten¹⁵².

1,186-89

*ingens uisa duci patriae trepidantis imago
clara per obscuram uoltu maestissima noctem
turrigero canos effundens uertice crines
caesarie lacera nudisque adstare lacertis*

Die Erscheinung der inneren Gestalt als ein Getrenntes ist möglich geworden durch die oben beschriebene Teilung des Organismus (*caput, viscera*)¹⁵³. Der Hell-Dunkel-Kontrast im Antlitz der *Patria* gegenüber dem umgebenden Dunkel (*clara per obscuram*) wiederholt sich in der Konfrontation zwischen Unter- und Oberwelt in Ericthos Gesicht, deren

152 — Die Szenen „Caesar am Rubikon“ (bzw. „Aeneas am Styx“) hat Korenjak (1996) auch in 6,374. 624 und 777f. wiedergefunden (vgl. S. 43 Anm. 187 und jeweils ad loc.) und belegt mit der Intensität der Bezüge die Bezeichnung der Ericthoszene als einer „Pharsalia im Kleinen“ (ebd. zu 6,777f.). Zur vergilisch-ovidischen Folie der *Patria*-Szene und ihrer metapoetischen Lektüre vgl. Maes (2005) 10-23, aber bereits Görler (1976) hatte hier entscheidende Beobachtungen zur narrativen Funktion vorgelegt.

153 — Die (entmutigend) dichten Verweisnetze, die eine Fülle von Figuren und Ereignissen des *Bellum civile* miteinander verbinden, sind also nicht in Analogien und Verweisrelationen auflösbar, sondern jeweils nur auf der Ebene der Veranschaulichung unterschiedene Erscheinungsweisen derselben Figuren der Entzweiung (aus der Fülle der bereits beschriebenen Entsprechungen seien nur wenige noch genannt: der zerrissene Körper und die Kopf-Metaphorik [*caput*]: der alte Mann sucht mit einem abgetrennten Kopf in der Hand nach einem passenden Körper [2,169-173 *meque ipsum memini caesi deformia fratris/ ora rogo*], damit das Pompeiusmotiv der rasenden Frau [mit *deformis* in 1,685] schon vor der Verwirklichung auf der Geschehensebene [*Bell. civ.* 8 und 9] wiederaufnehmend, die Vorstellung vom *caput mundi* bleibt an allen Stellen präsent [2,186f. *unum/ tot poenas cepisse caput*]. Sulla-Caesar-Identität über das Bild des Schauens 2,207f. *Intrepidus tanti sedit securus ab alto/ spectator sceleris*.

Erscheinung bereits die Trennung der Welten gefährdet¹⁵⁴. Die Relation der szenischen Elemente (Nacht, Äußeres, Frauengestalt, Begegnung mit Caesar/ Begegnung mit Sextus) legt eine Verbindung der Gestalten bereits nahe, die Vorbereitung der Poetik der Entzweiung in der Anatomie des römischen Körpers macht sie im Modus der Metamorphose plausibel: aus der verzweiferten Angst der *Patria* ist das Erscheinungsbild geworden, das auf die Zerfleischung konzentriert ist.

Eine explizite Schilderung von Körper-Geist-Metamorphosen, wie sie unmittelbar im *Bell. civ.* narrativ zentral am Übergang zwischen Buch acht und neun eingesetzt ist, dürfte allein aufgrund des anderen Mischungsverhältnisses von abstrakten und der physikalisch verstandenen Welt entnommenen Elementen keinen Anspruch auf unmittelbare Wirkung auf den Leser besitzen¹⁵⁵. Weil die Figur der Entzweiung in der Auftrennung des römischen Körpers auf der Geschehensebene des *Bellum civile* konkretisiert ist, kann der Sprecher Erictho als dessen inneres, „dämonisches“ Prinzip vorstellen und diesem nach der begonnenen Zerrüttung der *Patria* im ersten Buch im sechsten Buch eine „gespenstische“ *figura* zuteilen¹⁵⁶. Die Metamorphosen der Roma sind die Überlebensversuche einer zur Unkenntlichkeit

154 — *Bell. civ.* 6,516-518 *caeloque ignota sereno/ terribilis Stygio facies pallore gravatur/ inpexis onerata comis*.

155 — Zur Metamorphose als Stoizismus und seinen Implikationen auch Wildberger (2005) 76-82 und beeindruckend genau und aufschlußreich Brena (1999).

156 — Rosenkranz (1853/1990) 262 ordnet die Begriffe ‘Gespentisch’, ‘Dämonisch’ und ‘Diabolisch’ als Relation zwischen der Verfaßtheit eines Willens und dessen Erscheinungsweise: „Weiß der Wille endlich sich als den prinzipiell bösen, der sich als den Schöpfer einer Welt des Nichts benimmt und daran seine widrige Freude hat, so wird er diabolisch. Ein solcher Wille ist in seiner Negativität zugleich dämonisch, und dies Dämonische ist in seiner Erscheinung das Gespenstische.“ In diesem Sinne ist Erictho als Figur die gespenstische Erscheinung eines dämonischen Willens zur inneren Entzweiung, der sich sowohl in Erictho als auch in den Figuren des Bürgerkriegs beschreiben läßt (zur besonderen Eignung der Hexenvorstellungen für die Umsetzung des diabolischen Willens, der sich der affirmativen Weltordnung entgegenstellt, in die Erscheinungsweise des Gespenstischen vgl. Rosenkranz ebd. 294).

verstümmelten *figura*, die selbst die Verstümmelung veräußert¹⁵⁷. Diese Veräußerung ist durch die zahlreichen Verknüpfungen an Figuren, Landschaften und Vorstellungen fest in das poetische Fundament des Werkes eingebunden, so daß in ihr die ästhetische Erkundung der Figur der Entzweiung kulminieren kann, bevor sie in die Textoberfläche zurückkehrt¹⁵⁸. Eine politische oder moralische Lektüre des *Bellum civile* muß die darin notwendigen kausal-logischen Verknüpfungsverfahren für die Elemente verwenden, dabei aber auf den klärenden Gewinn der Vorstellung verzichten, daß mit der Emergenz Bewegungen in nicht-linearen Richtungen (Ekstasen) genauso denkbar sind wie der innere Zusammenhang von Phänomenen, die z.B. nicht auf Ursachen, Wirkungen oder eigenständige Entitäten verteilt werden können¹⁵⁹.

Die vorgeschlagene Lektüre des *Bellum civile* setzte daher nicht bei den politischen oder moralischen

157 — Die Vorstellungswelten der *semidei manes* und der dämonischen Wesen in stoischer Lehre hat Brena (1999) 287f. schlüssig vorgestellt (in Hinsicht auf das Schicksal der Seele des lucanischen Pompeius), so daß eine solche Erscheinungsweise der Patria (über die Brücken der Personifikation und der Traumbilder) nichts Überraschendes besitzt.

158 — Die Ekstase der Erichtho aus der poetischen Abstraktion Thessaliens, dessen hauptsächliches Kennzeichen die Identität von erfahrungsweltlich getrennten Kategorien darstellt – exemplifiziert an den Grenzauflösungen zwischen Ober- und Unterwelt sowie zwischen Ereignis- und Erscheinungsebenen, wird im Abstieg der Figur auf die historische Geschehensebene perpetuiert, so daß ihre neuerlichen Ekstasen in den späteren Büchern zu untersuchen wären (den Vorgang der Ekstase beschreibt der Sprecher im Anatomischen in 9, 792 *tendit ... cutem pereunte figura ... tumor*). Auch die zahlreichen weiteren Verweise auf die Trennungsvorstellung (weniger von der Seelenwanderung als von der Trennung und dem Problem des sich über Grenzen hinweg Durchhaltenden) müßten auf die Ausarbeitung des poetischen Konzepts hin untersucht werden (als Beispiel sei noch die poetologische Problematisierung in der Formulierung für das ‚Fortdauern‘ des Bildes (*imago*) des Pompeius in den Eingeweiden (*viscera*) der Cornelia genannt [*Bell. civ.* 9,71f. *non imis haeret imago/visceribus?*]).

159 — Allerdings bleibt auch eine radikal metapoetische Lektüre wie die von Masters (1992) die Antwort auf die Frage schuldig, in welchem Verhältnis das Poetische zum Nicht-Poetischen steht und welche Folgerungen sich daraus für die Dynamik eines Textes ergeben.

Implikationen des Textes an, sondern sucht diesen als poetische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der inneren Entzweiung zu fassen, welches als prinzipielle Figur der Komposition, der Personenzeichnung, der Stoffwahl und –behandlung, der Sprache und den Sprecherdeutungen vorgeordnet ist und diese erst hervorbringt. Der Text ist kein Kommentar zum Bürgerkrieg, sondern nutzt den historischen Stoff zur Explikation seiner Grundfigur, deren Relevanz und Wesen vor einer grundsätzlich topologisch gefaßten Relation der Poesie als der eines Relieffes zu einem Untergrund erprobt wird¹⁶⁰. Die textkonstituierenden Figuren der Emergenz des Früheren aus dem Späteren, des Speziellen aus dem Allgemeinen oder des Konkreten aus dem Abstrakten sowie die jeweiligen Umkehrungen ersetzen die Erklärungsfiguren der Kausalität, Chronologie und Analogie, die die Strukturen der verarbeiteten Stoffe bestimmen. In der poetischen Konstruktion bilden die Figuren der Entzweiung und der nach innen gewendeten Zerfleischung den Grund, aus dem der Stoff, dessen Handlungsträger, der Sprecher und alle weiteren Textelemente hervorkommen (Emergenz).

Literaturverzeichnis:

Ahl, Frederick: Apollo: Cult and Prophecy in Ovid, Lucan and Statius, in: Apollo: Origins and Influences, hrsg. v. J. Solomon, Tucson 1994. 113-134.

Ahl, Frederick: Minor Characters, in: Lucan. An Introduction, Ithaca 1976. 121-149.

Ambühl, Annemarie: Thebanos imitata rogos (BC 1,552)- Lucans Bellum Civile und die Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreis, in: C. Walde (2005) 261-294.

Badali, Renato: Unlukanisches, in: Interpretare Lucano, hrsg. v. P. Esposito/L. Nicastrì, Neapel 1999. 255-261.

160 — Gängige topologische Vorstellungen von der Textorganisation finden sich bereits in der Terminologie: *digressio* und *excursus* benutzen das implizite Bild vom Text/ Sprecher als einer sich im Raum bewegendenden Entität, die ‚beiseite tritt‘, ‚herausläuft‘, ‚zurückkehrt‘ etc.

- Baldini Moscardi, Loretta: Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della *Farsaglia* di Lucano, in: SIFC 48 (1976) 140-199.
- Bartsch, Shadi: *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge 1997.
- Bonner, Stanley F.: Lucan and the Declamation Schools, in: *AJPh* 87 (1966) 257-289.
- Brena, Fabrizio: Osservazioni al libro IX del *bellum civile*, in: *Interpretare Lucano*, hrsg. v. P. Esposito/L. Nicastri, Neapel 1999. 275-301.
- Burck, E./Rutz, W.: Die 'Pharsalia' Lucans, in: *Das römische Epos*, hrsg. v. E. Burck, Darmstadt 1979, 154-199.
- Danese, Roberto M.: L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano. Lucano, *Phars.* 6, 333 sgg., in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della classe di Scienze morali, storiche e filologiche*. Rom 1992. 197-255.
- Dinter, Martin: Lucan's Epic Body, in: Walde (2005) 295-312.
- Fantham, Elaine: *Religio...dira loci: Two Passages in Lucan de Bello Civili 3 and their Relation to Virgil's Rome and Latium*, in: *MD* 37 (1996) 137-153.
- Finiello, Concetta: Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! *Erichtho* und die Frauengestalten im *Bellum Civile* Lucans, in: Walde (2005) 155-185.
- Gauly, Bardo M.: *Senecas Naturales Quaestiones*. Naturphilosophie für die römische Kaiserzeit, München 2004 (= *Zetemata* Bd. 122).
- Glaesser, Roland: *Verbrechen und Verblendung. Untersuchung zum Furor-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas*, Frankfurt 1984 (= *Studien zur klassischen Philologie* Bd. 17).
- Görler, Woldemar: Caesars Rubikon-Übergang in der Darstellung Lucans, in: *Studien zum antiken Epos* 72 (1976) 291-308.
- Green, C. M. C.: *Stimulos dedit Aemula virtus: Lucan and Homer reconsidered*, in: *Phoenix* 45 (1991) 230-254.
- Hardie, Philip: *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge 1993.
- Hardie, Philip: *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
- Harrison, S. J. (ed.): *Texts, Ideas and the Classics. Scholarship, Theory and Classical Literature*, Oxford 2001.

- Henderson, John: *Lucan/The word at war*, in: *Ramus* 16 (1987) 122-164.
- Hömke, Nicola: *Ordnung im Chaos. Macht und Ohnmacht in Lucans Erichtho-Episode*, in: *Festschrift H. Görgemanns*, hrsg. v. M. Baumbach/H. Köhler/A. M. Ritter, Heidelberg 1998. 119-137.
- Holmes, Nigel: *Nero and Caesar: Lucan 1.33-66*, in: *CPh* 94 (1999) 75-81.
- Hunink, Vincent: *Sleep and death (Lucan 9, 818)*, in: *MD* 42 (1999) 211-213.
- Johnson, Walter R.: *Momentary monsters. Lucan and his heroes*, Ithaca 1987 (= *Cornell Studies in Classical Philology* Vol. 47).
- Korenjak, Martin: *Die Erichthoszene in Lukans Pharsalia. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Bern/Frankfurt 1996 (= *Studien zur klassischen Philologie* Bd. 101).
- Leigh, Matthew: *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.
- Leigh, Matthew: *Lucan's Caesar and the sacred grove. Deforestation and Enlightenment in Antiquity*, in: *Interpretare Lucano*, hrsg. v. P. Esposito/L. Nicastrì, Neapel 1999. 167-205.
- Maes, Yanick: *Starting something Huge: Pharsalia I 83-193 and the Virgilian Intertext*, in: *Walde* (2005) 1-25.
- Masters, J.: *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*, Cambridge 1992.
- Migliorini, Paola: *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana. Seneca, Lucano, Persio, Petronio*. Frankfurt am Main 1997 (= *Studien zur klassischen Philologie* Bd. 104).
- Most, Glenn W.: *The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in: *Innovations of Antiquity*, hrsg. v. R. J. Hexter, New York 1992. 391-419.
- Narducci, Emanuele: *Lucano, un'epica contro l'impero*. Rom/Bari 2002.
- Narducci, Emanuele: *Il Tronco di Pompeo. Troia e Roma nella Pharsalia*, in: *Maia* 25 (1973) 317-325.
- O'Higgins, Dolores: *Lucan as Vates*, in: *ClAnt* 7 (1988) 208-226.
- Papaioannou, Sophia: *Epic Transformation in the Second Degree: The Decapitation of Medusa in Lucan, BC 9.619-889*, in: *Walde* (2005) 216-236.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen* (1853), zit. nach der Ausgabe von D. Kliche, Leipzig 1990.

- Rudich, Vasily: *Dissidence and Literature under Nero*, London/New York 1997.
- Schönberger, Otto: Leitmotivisch wiederholte Bilder bei Lucan, in: *RhM* 103 (1960) 81-90.
- Schrempp, Oskar: *Prophezeiung und Rückschau in Lucans *Bellum civile**, Winterthur 1964 (= Diss. Zürich 1964).
- Schrijvers, Piet: The 'Two Cultures' in Lucan. Some remarks on Lucan's *Pharsalia* and ancient sciences of nature, in: Walde (2005) 26-39.
- Sklénar, R.: *The taste for nothingness. A study of Virtus and related themes in Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor 2003.
- Taplin, Oliver (ed.): *Literature in the Greek and Roman Worlds. A new perspective*, Oxford 2000.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, dt. von K. Kersten, Frankfurt 1975.
- Walde, Christine (Hrsg.): *Lucan im 21. Jahrhundert*, Leipzig 2005.
- Wheeler, Stephen: Lucan's Reception of Ovid's *Metamorphoses*, in: *Arethusa* 35 (2002) 361-380.
- Wildberger, Julia: *Quanta sub nocte iaceret nostra dies* (Lucan 9,13f.)- Stoizismen, in: Walde (2005) 56-88.
- Worman, Nancy: Infection in the Sentence: The Discourse of Disease in Sophocles' *Philoctetes*, in: *Arethusa* 33 (2000) 1-36.
- Zwierlein, Otto: Statius, Lucan, Curtius Rufus und das hellenistische Epos, in: *RhM* 131 (1988) 67-84.