

# Der Dichter Lucan und die epische Tradition

Autor(en): **Albrecht, Michael von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **15 (1970)**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660961>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

VII

MICHAEL VON ALBRECHT

Der Dichter Lucan und die epische Tradition



# DER DICHTER LUCAN UND DIE EPISCHE TRADITION

## I. VORBEMERKUNGEN

« *Natura facit poetam, philologia hodierna dissolvit*<sup>1</sup>. »

Fast noch pessimistischer als dieses Wort des Lucan-Kommentators C. M. Francken stimmt eine Äusserung Friedrich Schlegels, der philologische Noten zu einem Gedicht mit « anatomischen Vorlesungen über einen Braten » vergleicht<sup>2</sup>. Das Thema « Lucan als Dichter » soll und kann hier nicht in seiner ganzen Breite behandelt werden. Bei der Beschränkung auf Lucans Verhältnis zur Tradition besteht freilich die Gefahr des *dissolvieren* in besonderem Masse. Einen wichtigen Schritt zur sinnvollen Gliederung und damit zu einer organischen Interpretation der « Nachahmungen » bedeutete es, als C. M. Francken<sup>3</sup> über C. Hosius<sup>4</sup> hinausgehend zwischen « Quellen » und « Vorbildern », zwischen formaler und inhaltlicher Abhängigkeit unterschied<sup>5</sup>. Im folgenden soll nicht von Lucans Quellen, sondern von seinen Vorbildern die Rede sein, insbesondere von seinem Verhältnis zur Gattungstradition des Epos.

<sup>1</sup> C. M. FRANCKEN, *Parerga* III, *Mnemosyne*, N.S. 22, 1894, 162.

<sup>2</sup> F. SCHLEGEL, *Fragmente* (« Athenaeum », Ersten Bandes zweites Stück, Berlin 1798), 12. *Kritische F. Schlegel-Ausgabe* (hsg. von E. BEHLER unter Mitwirkung von J.-J. ANSTETT und H. EICHNER, Band II [*Charakteristiken und Kritiken I*], hsg. und eingel. von H. EICHNER], München-Paderborn-Wien 1967), 171.

<sup>3</sup> S. Anm. 1.

<sup>4</sup> C. HOSIUS, Lucan und seine Quellen, *RbM*, N.F. 48, 1893, 380-397.

<sup>5</sup> Die grundsätzliche Unterscheidung ist wichtig, wenn auch in der Praxis ein Autor, der als Quelle benutzt wird, oft auch auf die formale Gestaltung und gedankliche Durchdringung einwirken kann, vgl. z.B. M. v. ALBRECHT, *Silius Italicus* (Amsterdam 1964), 87 und öfter.

Das Epos ist vielleicht die Gattung mit den strengsten Traditionen, und Lucan lebt im allgemeinen Bewusstsein als derjenige Dichter, der diese Traditionen unter allen Epikern am offensichtlichsten missachtet hat. Wie schon Petron<sup>1</sup> gesehen hat, verstösst Lucans Verzicht auf den «Götterapparat» gegen die klassische Definition des Epos, die ja eben eine Verbindung von göttlicher und menschlicher Handlung verlangt<sup>2</sup>. Antike Philologie sah in ihm mehr einen Historiker als einen Dichter<sup>3</sup>, und Quintilian meinte, die Redner sollten ihm mehr nacheifern als die Poeten<sup>4</sup>. Die Fragestellung «Lucan als Dichter» ist also schon unter dem Gesichtspunkt der poetischen Theorie pro-

<sup>1</sup> Petron., 118, 6; vgl. dazu H. STUBBE, *Die Verseinlagen im Petron* (eingeleitet und erklärt, Leipzig 1933 [*Philologus*, Suppl.-Band 25, Heft 2]). F. T. BALDWIN, *The Bellum Civile of Petronius* (New York 1911). Reiche Literatur bei E. M. SANFORD, *Lucan and His Roman Critics*, *CPh* 26, 1931, 233-257.

<sup>2</sup> Petron., ebd.: *Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria... praecipitandus est liber spiritus*. Vgl. Theophrast bei Suet., p. 17 in der Ausgabe von A. REIFFERSCHEID (Leipzig 1860) mit der wichtigen Erläuterung auf S. 379. Diom. *Gramm.* I, p. 483 f. (K.): ἔπος ἐστὶ περιόχη θεῶν τε καὶ ἡρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων. *Epos dicitur graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*. Poseidonios bei Diog. Laert, 7, 60: ποίησις δὲ ἐστὶ σημαντικὸν ποίημα, μίμησις περιέχον θεῶν καὶ ἀνθρωπείων. Serv., *Aen.*, I, p. 4 oben (Th.): *Est autem heroicum quod constat ex divinis humanisque personis, continens vera cum fictis*.

<sup>3</sup> Serv., *Aen.*, I, 382: *Lucanus ideo in numero poetarum esse non meruit* (vgl. Martial., 14, 194), *quia videtur historiam composuisse, non poema* (vgl. Isid., *Orig.*, 8, 7, 10). Der *historicus character* dokumentierte sich in den Augen der antiken Kritiker z.B. in abrupten Übergängen; reiches Material aus Servius bei J. ZIEHEN, *Lucan als Historiker, Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes* (Frankfurt [Main] 1890), Heft 1, Abteilung für Sprachwissenschaft, a) Sektion für alte Sprachen, 50-71. Arist., *Poet.*, 23, 1459 a-b, vermisst bei den historischen Epikern Einheit der Handlung und des Gedankens (Einheit der Person genügt nicht!). P. Grimal hat in seinem Vortrag gezeigt, dass Lucan nicht in diesem Sinne ein «kyklisches», sondern ein «homerisches» Epos schreiben wollte, das die peripatetischen Forderungen in einem tieferen Sinne erfüllt.

<sup>4</sup> Quint., *Inst.*, 10, 1, 90: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*. Zum Thema vgl. E. M. SANFORD, a.O.

blematischer als ein entsprechendes Thema bei anderen Epikern.

Im folgenden soll das Thema nicht von der Theorie — hier hat P. Grimal wesentliche Zusammenhänge erhellt — sondern von der poetischen Praxis aus angegangen werden. In der Beschränkung auf das Verhältnis zur epischen Tradition kann unsere Fragestellung freilich in vieler Beziehung zunächst nur eine Art « Negativtest » sein, d.h. uns mehr darüber Aufschluss geben, was Lucan als Dichter nicht ist, als was er als Dichter ist.

Die « epische Tradition » kann unter dem Gesichtspunkt der dichterischen Praxis als die Summe der vor einem bestimmten Zeitpunkt wirkenden epischen Dichter und der in ihren Werken fassbaren Formprinzipien und Gehalte verstanden werden. Wir betrachten hier das Verhältnis Lucans zu einzelnen Epikern (eine weitere Untersuchung, die hier nicht angestellt wird, könnte von typischen Szenen<sup>1</sup> ausgehend nach der besonderen Ausprägung fragen, die bestimmte Formprinzipien der Tradition bei Lucan erfahren). Unser Blick wird dabei, wie das Thema es nahelegt, mehr auf die Eigenart Lucans gerichtet sein als auf diejenige seiner Vorgänger. Diese werden also nicht um ihrer selbst willen interpretiert, sondern nur herangezogen, soweit dies für die Kennzeichnung Lucans als Dichter dienlich scheint.

Dabei hoffen wir, im Werke Lucans Antworten auf die Fragen zu finden, ob der Dichter, ohne sich an den Buchstaben der Definition des Epos zu halten, sie nicht doch in einem tieferen Sinne — als Forderung, eine « kosmi-

<sup>1</sup> Hierüber trefflich W. RUTZ, *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans* (mschr. Diss. Kiel 1950), *passim*, bes. 116 ff. H. P. SYNDIKUS, *Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg* (Diss. München 1958). Zu den Sturmszenen M. P. O. MORFORD, *The Poet Lucan* (Oxford 1967), 20-58. Vgl. auch U. PIACENTINI, *Osservazioni sulla tecnica epica di Lucano* (Berlin 1963 [Dt. Akad. der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswiss. 39]).

sche Poesie» zu gestalten — gut verstanden<sup>1</sup> und erfüllt hat, und ob es nicht doch letztlich dieses Dichterische<sup>2</sup> ist, das dem Historischen und dem Rhetorischen die Rolle zuweist.

## II. HOMER

Im Mittelpunkt unserer Betrachtung des Verhältnisses Lucans zu Homer steht die Frage, inwieweit Homer für Lucan gegenüber der römischen Tradition zurücktritt. Ausgehend vor allem von dem Problem «Mythos und Geschichte» wird dabei auf die relative Bedeutung Homers für Lucan neu hinzuweisen sein.

1. Lucan selbst verbindet sein Epos mit Homer, und zwar im 9. Buche (980-986) inmitten der Troia-Szene. In dem Augenblick, als Caesar den Göttern Troias eine Wiederherstellung der Stadt (999) verspricht, stellt Lucan seine eigene Dichtung neben Homers *Ilias*. Es wäre freilich übereilt, wollte man aus dieser Stelle auf eine besondere Intensität von Lucans Homernachfolge schliessen. Homer erscheint hier weniger als Vorbild denn als Sinnbild für den epischen Dichter und seine verewigende Kraft. — Ein weiteres kommt hinzu: Die Verbindung, die Caesar in dieser Szene zwischen Troia und Rom herstellt, erinnert mehr an Vergil als an Homer<sup>3</sup>. Dies ist wohl kein Zufall: Wie

<sup>1</sup> So sah z.B. Silius die Leistung des homerischen Epos: *carmine complexus terram mare sidera manes* (13, 788).

<sup>2</sup> Dabei ist natürlich nicht von dem modernen, sondern von dem antiken Begriff des Dichterischen auszugehen. Vgl. E. LLEDÓ IÑIGO, *El concepto «Poiesis» en la filosofía griega* (Madrid 1961). N. A. GREENBERG, *The Use of Poema and Poiesis*, *HSPb* 55, 1961, 263-289.

<sup>3</sup> Lucan ist nicht Antivergil in dem Sinne, dass er die *Aeneis* völlig leugnete: er sieht durchaus die Wurzeln des Caesarentums in der Vergangenheit (vgl. auch Grimals Deutung von Caesars Gebet im ersten Buch), wenn bei Lucan auch aufs ganze gesehen das Empfinden vorherrscht, dass der Aufstieg Caesars und das von ihm gestaltete Weltreich durch nichts weniger als durch

W. Rutz<sup>1</sup> betont, scheinen im ganzen die Beziehungen Lucans zu seinen römischen Vorgängern sprechender zu sein als diejenigen zu den Griechen.

Man hat in der neueren Forschung eindringlich die Aspekte hervorgehoben, die Lucan — vor allem in seiner epischen Technik — von Homer trennen: Zurücktreten der Kontinuität des Geschehens und der Gegenständlichkeit und Objektivität der Darstellung, Zunahme des Subjektiven und Affektischen, Verselbständigung der Einzelszene. Unter diesem durchaus berechtigten Gesichtspunkt erscheint Lucan als einseitiger Fortsetzer vergilischer Ansätze und geradezu als Antipode Homers<sup>2</sup>. Homerferne aus Unkenntnis oder bewusster Antihomerismus? Die erstere Antwort verbietet sich angesichts der Rolle Homers in der antiken Erziehung; die einfache Pichonsche Regel, wonach Lucan griechische Literatur nur in römischer Brechung benützt hätte, gilt für Homer jedenfalls nicht; schon in Lucans *Prooemium* hat man überdies antithetische Bezugnahme auf Homer gefunden<sup>3</sup>.

2. Neben diesen — mehr formalen — Aspekt, der bekannt ist und den wir daher nicht näher auszuführen brauchen, dürfen wir jedoch zwei inhaltliche stellen, die vielleicht weniger beachtet wurden. Der erste: Lucan als historischer Dichter tritt Vergil und Homer als mythischen Dichtern

den Untergang des republikanischen Roms erkaufte worden ist. Grimals Gedanke, dass Lucans Hoffnung sich *realiter* nicht auf die Wiederherstellung der Republik, sondern auf eine gute Monarchie richtete, scheint mir bestimmten Stellen der *Pharsalia* gerecht zu werden, die bei anderen Deutungen isoliert bleiben.

<sup>1</sup> W. RUTZ, a.O. (s. Anm. 1, S. 271), 87 mit Hinweis auf R. PICHON, *Les sources de Lucain* (Paris 1912), 217 (Pichons überscharfer Formulierung kann ich nicht zustimmen).

<sup>2</sup> Vgl. zuletzt K. SERTZ, Der pathetische Erzählstil Lucans, *Hermes* 93, 1965, 204-232. Die « Parteilichkeit » Lucans ist oft übertrieben worden.

<sup>3</sup> G.-B. CONTE, Il proemio della *Pharsalia*, *Maia*, N.S. 18, 1966, 42-53.

gegenüber. Lucan kann somit den Mythos Homers durch die historische Realität überbieten. So vergleicht Lucan im sechsten Buch (6, 48 ff.) eine von Caesar errichtete Mauer mit der von den Göttern gebauten Mauer Troias — und zwar sehr zu Ungunsten des Götterwerkes<sup>1</sup>. Alles, was man von früheren Mauern, sei es mythischer oder historischer Art, gehört hat, muss angesichts von Caesars Mauer verblassen. Dies gilt zunächst rein quantitativ — der Sinn fürs Gigantische war ja gerade in Neronischer Zeit sehr ausgeprägt —, aber es bedeutet doch wohl auch, dass das *hic et nunc* historisch Reale für den Römer einen Vorrang gegenüber dem bloss Gehörten besitzt. Für diese Denkfigur finden wir auch in den *Silven* des Statius eine grosse Zahl von Belegen<sup>2</sup>. Aber auch schon die Augusteer sind durchaus bereit, dem historisch mächtigen Gott Augustus in gewisser Weise einen höheren Wirklichkeitsgrad zuzuerkennen als mythischen Göttern und Heroen. In der ungestraften Abholzung des heiligen Haines von Massilia durch Caesar hat Lucan diesen religionsgeschichtlichen Sachverhalt mit grosser Klarheit in ein Bild gefasst<sup>3</sup>. Geschichte ist für den Römer mehr als Mythos: « La guerre de Troie était un jeu d'enfants en comparaison des guerres civiles de Rome » (Voltaire)<sup>4</sup>. In diesem Sinne sucht Lucan Homer kraft der Historizität seines Stoffes zu überbieten.

3. Der nun folgende letzte Gesichtspunkt ist vielleicht überraschend, scheint mir aber für Lucans Beziehung zu Homer fast der wichtigste. Lucan steht nämlich in einer

<sup>1</sup> Vgl. auch Verg., *Aen.*, 9, 144 f.

<sup>2</sup> Vgl. H. CANKIK, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius* (Spudasmata XIII, Hildesheim 1965).

<sup>3</sup> Vgl. besonders: Die Soldaten gehorchen, da sie den Zorn der Götter und den Zorn Caesars gegeneinander abwägen (3, 439: *expensa superiorum et Caesaris ira*).

<sup>4</sup> Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, ch. 4 (Vermittelt durch: PIERRE SCHMID, *Quelques jugements sur la Pharsale*, *EL*, Sér. 2, Bd. 8, 1965, 254).

ganzen Reihe wesentlicher Züge Homer näher als Vergil. Wir beginnen mit scheinbar Äusserlichem:

Übergehen wir phraseologische Berührungen zwischen Lucan und Homer, die nicht durch Vergil vermittelt sind<sup>1</sup>, und eilen wir sogleich zu einer szenischen Reminiszenz! Cato verhindert im 9. Buch durch einen moralischen Appell die Abfahrt der kriegsmüden Soldaten, ganz ähnlich wie Odysseus im 2. der *Ilias*<sup>2</sup>; die Beziehung Cato-Odysseus deutet nun in ihrer ethischen Akzentuierung nicht etwa auf Vergil, sondern eher auf eine stoisch-moralische Homerinterpretation, wie Lucan sie fast notwendigerweise in seinen Lehrjahren gehört haben muss<sup>3</sup>; Odysseus als Typos des stoischen Weisen: diese Interpretation ist in Lucans Übertragung einer Odysseus-Szene auf Cato vorausgesetzt. Auch anderes Homerische instrumentiert er um, soweit es zum Träger seiner eigenen dichterischen Absichten zu werden vermag. Neben der ethischen Akzentuierung, die z.B. im Notturmo<sup>4</sup> des 2. Buches Lucans aus der Dolonie fast ein Nikodemus-Gespräch macht, ist es das Grundthema der Erwartung des Unterganges — *veluti venientia fata, non transmissa, legent* (7, 212 f.) —, das in Lucan mit Recht Reminiszenzen an das homerische ἔσσεται ἦμαρ wachruft<sup>5</sup>. Die Voraussage von Caesars Tod durch den sterbenden Domitius erinnert an die entsprechende Szene zwischen Achill und Hektor<sup>6</sup>. Die Beziehung

<sup>1</sup> F. CASPARI, *De ratione, quae inter Vergilium et Lucanum intercedat, quaestiones selectae* (Diss. Leipzig 1908), 12 (mit Literaturangaben).

<sup>2</sup> *Il.*, 2, 155-210; Lucan, 9, 217-293. Bienengleichnis *Il.*, 2, 87-93; Lucan., 9, 284-293. Auch das Redenpaar Thersites-Odysseus wirkt bei Lucan herein (*Il.*, 2, 211-277).

<sup>3</sup> Vgl. dazu allgemein meinen Artikel « Allegorie » im *Lex. der Alten Welt*. Über Pompeius und Odysseus vgl. die Diskussion.

<sup>4</sup> Zu den Nachtszenen A. EICHBERGER, *Untersuchungen zu Lucan. Der Nilabschnitt im 10. Buch des Bellum civile* (Diss. Tübingen 1935), 66 f.

<sup>5</sup> Lucan., 7, 131; vgl. 195; *Aen.*, 2, 324; 7, 145; *Il.* 4, 164 ff.

<sup>6</sup> Lucan., 7, 608-616; *Il.*, 22, 356-360. Der Tod Achills bleibt dabei ausserhalb der *Ilias*; gilt entsprechendes vom Tod Caesars bei Lucan?

Caesars zu Achill, die durch die Alexander-Ideologie vermittelt wurde und sich auch in dem Gleichnis vom Unstern fassen lässt<sup>1</sup>, ist hier fast weniger wichtig als die an Homer orientierte Hineinnahme des Künftigen in die Gegenwart. Ein wesentlicher Zug, der Lucan mit Homer, dem Vater auch der Tragödie, verbindet, ist überhaupt die tragische Weltsicht. Pompeius hat wie Hektor keine reale Zukunftshoffnung — anders Aeneas. Vergil verzichtet ja trotz tragischer Zeichnung einzelner Gestalten letztlich nicht auf ein positives Endziel.

Pompeius kann seine Sorge denn auch so hemmungslos ausdrücken wie Priamos<sup>2</sup>; Latinus zeigt dagegen klassisches Mass. Wenn das Grässliche und Erbärmliche bei Lucan wie bei Homer eine grössere Rolle spielt als bei Vergil, so ist dies nicht der einzige Berührungspunkt zwischen Rhapsodischem und Rhetorischem (ein anderer ist die Bereitschaft, um momentaner Wirkung willen « Widersprüche » mit entfernteren Partien des Werkes in Kauf zu nehmen).

Ein letzter Punkt ist vielleicht der wichtigste: der kosmische Aspekt. Schon ganz äusserlich betrachtet ist der Umfang der geographischen Information bei Lucan und Homer grösser als bei Vergil. Wir übersehen nicht, dass die Wurzeln der lucanischen Kataloge andere sind als die der homerischen, halten aber doch die Tatsache als solche fest. Damit hängt auch das Verhältnis zur geschichtlichen Realität zusammen: Lucan und der homerische Dichter haben subjektiv das Bewusstsein — wenn auch jeder natür-

<sup>1</sup> Im 10. Buche wird Alexander mit einem Unstern (*sidus iniquum gentibus*, 10, 35 f.) verglichen; 10, 89 f. nennt Cleopatra Caesar *gentibus aequum sidus*. Beides ist deutlich auf einander bezogen; hinter Caesar steht Alexander, hinter beiden Achilleus, der vor dem Kampf mit Hektor (*Il.*, 22, 25-32) mit einem Unstern verglichen wird. Hinter Cleopatra steht Helena, wobei allerdings auch Euripides (*Or.*, 128 f.) und Vergil (*Aen.*, 2, 573) mit hereinwirken (R. GOOSSENS, *Latomus* 5, 1946, bes. 277 f. und R. T. BRUÈRE, *CPh* 59, 1964, 267).

<sup>2</sup> *Il.*, 22, 33 ff.; vgl. Lucan., 7, 337-384, bes. 376 ff.

lich auf einer ganz verschiedenen Stufe — wirkliche Geschichte darzustellen. Nur rückblickend erscheint ja Homer als « mythologischer Epiker »; für den homerischen Dichter selbst jedoch ist der Mythos Geschichte. Blicken wir auf das dichterische Selbstverständnis, so ist überraschenderweise Vergil in dieser Reihe der einzige, der bewusst und aktiv einen « Mythos » gestaltet und die Geschichte nur in Durchblicken mit einbezieht. In der — jeweils relativen — « Historizität » ihres Stoffes und in dem jeweils zeitnahen Weltbild berühren sich also Homer und Lucan, während Vergil dank den besonderen Bedingungen seiner Zeit und seines Ingeniums der grosse Unzeitgemässe werden konnte, der das historisch Reale in einem nicht mehr naiv vorgegebenen, sondern denkend errungenen Mythos aufgehoben sein liess.

### III. ENNIUS

Auf *Apollonios Rhodios* darf ich, um den Vortrag nicht allzusehr anschwellen zu lassen, vielleicht in der Diskussion kurz zurückkommen und hier die wichtigen Ergebnisse der Arbeiten F. Mehmels als bekannt voraussetzen<sup>1</sup>.

Im Zusammenhang mit *Ennius* sollen uns hier drei Fragen beschäftigen: 1. Das Problem der direkten Ennius-Benützung, 2. Das Zielińskische Inkompatibilitätsgesetz, 3. Das Problem der inneren Einheit des Epos bei Ennius und bei Lucan.

1. An den wenigen Stellen, wo wir Lucan mit Ennius konfrontieren können<sup>2</sup>, stellt sich die Frage, ob direkter

<sup>1</sup> F. MEHMEL, *Valerius Flaccus* (Diss. Hamburg 1934). *Virgil und Apollonios Rhodios* (Hamburger Arbeiten I 1940).

<sup>2</sup> Zu Lucan und Ennius: CASPARI, a.O., 12 f.; W. E. HEITLAND, Einleitung zu: *M. Annaei Lucani Pharsalia*, Edited with English Notes by C. E. HASKINS (London 1887), S. cxxviii; F. SKUTSCH, *RE* V 2, 2617; C. HOSIUS, *De*

oder nur indirekter Einfluss vorliegt. Nehmen wir als Beispiel die Situation des Scaeva im 6. Buch, die wir mit ähnlichen Darstellungen bedrängter Helden bei Homer, Ennius und Vergil vergleichen können. Subtrahieren wir diejenigen Elemente, die durch Vergil vermittelt sein können, so bleibt für eine direkte Ennius-Benützung kaum mehr ein Anhaltspunkt übrig<sup>1</sup>. Eine Einwirkung der Hannibal-Gestalt des Ennius auf Lucans Caesar anzunehmen (vgl. 1, 304; 183; 2, 45), ist ein reizvoller Gedanke; aber dazwischen stehen Vergils Turnus, der Hannibal des Livius und die rhetorischen Exempla: Was bleibt da noch als ennianisches Gut erkennbar? In anderen Fällen ergibt sich folgende Argumentation als Möglichkeit: Wir kennen eine Ennius-Stelle z.B. aus Cicero; wie kann man beweisen, dass Lucan sie nicht auch aus Cicero kennt?

So kommt es, dass es viel leichter ist zu behaupten, dass Lucan Ennius nicht gekannt hat, als das Umgekehrte. Es ist gut, sich daran zu erinnern, dass die Überlieferungslage eine objektive Entscheidung unmöglich macht.

Aber selbst wenn Lucans Zeit, wie man seit F. Leo annimmt<sup>2</sup>, Ennius nicht gekannt hat, bleibt doch immer noch die Notwendigkeit, das Problem der indirekten Einflüsse genauer zu prüfen. So würde zwar Ennius für die Lucan-Forschung nicht viel bedeuten, wohl aber Lucan für die Ennius-Forschung. Z. B. hat für den Versschluss *vincere bello* (Lucan, 1, 145; 366) C. Hosius<sup>3</sup> auf Grund von

*imitatione scriptorum Romanorum imprimis Lucani* (Festschr. der Univ. Greifswald 1907), bes. zu 1, 145. VAHLEN erwähnt Lucan in seiner « Praefatio » nicht.

<sup>1</sup> *Il.*, 16, 102 ff.; *Enn., Ann.*, 401-408; *Verg., Aen.*, 9, 803-811; *Lucan.*, 6, 133-137; 192-195. An Ennius erinnern, wenn man von den durch Vergil gedeckten Vokabeln absieht, 134: *nimbus*, 136: *quassae*, 194 *nec quicquam* (wobei auch diese Elemente auf nur ungenauen Reminiszenzen beruhen; vgl. auch 210: *frangit*).

<sup>2</sup> *Plautinische Forschungen* (Berlin 1895), 24 f.; VAHLEN « Praef. », S. lxxiii.

<sup>3</sup> *De imitatione... zu Lucan.* I, 145.

Lucilius 450 (Marx) ennianischen Ursprung angenommen. Man könnte Ähnliches von dem Elefanten-Gleichnis 6, 208-213 vermuten, zumal Rabirius fr. 3 (Morel) eine wenig beachtete Parallele bietet<sup>1</sup>. Doch genüge es, die Ennius-Forschung auf dieses neue Feld hinzuweisen.

2. Für die Lucan-Interpretation relevanter ist das Problem der Erzähltechnik. Wie G. Krókowski<sup>2</sup> gezeigt hat, folgt Lucan in seiner Darstellung seltener als die übrigen Epiker dem von Th. Zieliński<sup>3</sup> festgestellten «Inkompatibilitätsgesetz», wonach in der homerischen<sup>4</sup> Erzählung parallele Handlungen nur so dargestellt werden können, dass die Handlung I in einen Zustand der Ruhe oder gleichmässigen Bewegung übergeht, wenn die Handlung II einsetzt, und dass der Dichter erst zur Handlung I zurückkehrt, wenn die Handlung II in einen solchen Zustand übergegangen ist. Während also das Epos in dieser Weise (und dies selbst um den Preis grosser Unwahrscheinlichkeiten) einen weitgehend einsträngigen Zeitablauf ohne Überschneidungen und Rückgriffe anstrebt, finden wir bei Lucan<sup>5</sup> neben «episch» gestalteten Übergängen auch

<sup>1</sup> Mit dem Elefanten wählt der Römer ein würdevolleres Tier als der homerische Esel es ist (*Il.*, 11, 557) — und — für den Neronischen Dichter bezeichnend! — ein grösseres Tier als der vergilische Löwe (*Aen.*, 9, 792). Erfunden hat Lucan das Gleichnis jedenfalls nicht; das zeigt die Rabirius-Stelle; es wäre aber merkwürdig, wenn die Elefanten, die im Kampf mit Pyrrhus und Hannibal eine so wesentliche Rolle spielen, ausgerechnet erst bei Rabirius Eingang ins epische Gleichnis gefunden hätten. — In der Ausgabe des Rabirius von J. GARUTI (Studi pubbl. dall'Istituto di Filol. Classica V, Bologna 1958) fehlt unser Fragment. Dagegen hat HEITLAND, a.O., S. cxxviii die Parallele notiert.

<sup>2</sup> G. KRÓKOWSKI, *Quaestiones epicae* (Wrocław 1951), 71-76.

<sup>3</sup> TH. ZIELIŃSKI, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos I, *Philologus* Supplementband 8/3, 1901, 407-449.

<sup>4</sup> Streng beachtet dieses Gesetz auch Apollonios Rhodios (KRÓKOWSKI, 54-58).

<sup>5</sup> Mehrfach auch schon bei Vergil (KRÓKOWSKI, 41-70).

solche, die beim Wechsel der Szene zeitlich mehr oder weniger weit zurückgreifen und in dieser Weise parallele Handlungen nacheinander berichten. Eine solche Darstellungsweise entspricht mehr der Art der Historiker als der der Epiker; für seine freiere Behandlung paralleler Geschehnisse im Sinne historischer Erzähltechnik — die Historiker waren für ihn ja in mancher Beziehung nicht bloss « Quelle », sondern auch Vorbild! — konnte Lucan sich auf den grossen epischen Vorgänger Ennius berufen. Wahrscheinlich hat Ennius in dieser Beziehung aber auch nur mittelbar, und zwar durch die *Aeneis*<sup>1</sup>, auf Lucan gewirkt.

3. Die innere Einheit eines Epos kann sich in Gehalt und Form dokumentieren — wie in der *Aeneis* — oder rein im Gedanklichen verbleiben, wie bei Ennius.

Das Gedankliche bedingt eine Zunahme des « Rhetorischen », wie wir sie sowohl bei Ennius als auch bei Lucan beobachten können. Die Werte der römischen *res publica*, Panegyrik und Invektive spielen herein, wenn man auch bei Lucan die « Parteilichkeit » sehr übertrieben hat.

Was Ennius seinem Werk sicherlich nicht gegeben hat, ist die strenge formale Einheit im aristotelischen Sinn. Die Farben Homers hat er erobert, die Struktur — im Sinne antiker *Ilias*-Interpretation — noch nicht. Ennius bleibt also ein « kyklischer » Dichter; Lucan hingegen wollte, wie auch die Vorträge von B. M. Marti und P. Grimal gezeigt haben, trotz seiner Hochschätzung des Historisch-Realen ein formvollendetes Epos vergilisch-homerischen Anspruchs schreiben. Auch in diesem entscheidenden Punkte ist also die eventuelle Einwirkung des Ennius durch das vergilische Medium geläutert.

<sup>1</sup> Antike Kritiker beobachteten vor allem an manchen Übergangsstellen in der *Aeneis* einen *historicus character*, vgl. J. ZIEHEN, a.O. G. KRÓKOWSKI, a.O.

## IV. VERGIL

Bei der Darstellung von Lucans Verhältnis zu Vergil beschränken wir uns auf zwei Grundprobleme: 1. Lucan der « Anti-Vergil <sup>1</sup> » und Lucan der « Ultra-Vergil », 2. Die Wandlung des subjektiven Elements von Vergil zu Lucan.

1. Lucan will keinen geschichtsbegründenden Mythos schaffen, sondern eine historische Wirklichkeit, die in ihrer Grösse jeden Mythos in den Schatten stellt, in episch verbindlicher, mit Vergil konkurrierender Form vermitteln und deuten. Schon in diesem Anspruch will die *Pharsalia* nicht bloss als « Anti-*Aeneis* », sondern auch als « Über-*Aeneis* » verstanden werden. Durch den Begriff des Anti-Vergil <sup>2</sup> wird jedenfalls nur eine Seite des Verhältnisses Lucans zu seinem grössten römischen Vorgänger beleuchtet. Beide Tendenzen, die der Gegenposition wie die der Überbietung, seien im folgenden erläutert.

F. Caspari <sup>3</sup> hat mit Recht betont, dass Lucan sich sehr frei gebärdet und wörtliche Anklänge an Vergil oft geradezu zu vermeiden scheint. Aber diese richtige Beobachtung hat bei ihm zu dem Fehlschluss geführt, Vergil spiele für Lucan sachlich keine bedeutende Rolle <sup>4</sup>. Demgegenüber ist daran

<sup>1</sup> « Gegen-Vergil »: A. THIERFELDER, Der Dichter Lucan, *Archiv für Kulturgeschichte* 25, 1935, 1-20, bes. 14.

<sup>2</sup> Dieses Wort muss in seiner Bedeutung präzisiert werden, vgl. das Ende dieses ersten Abschnittes.

<sup>3</sup> *De ratione, quae inter Lucanum et Vergilium intercedat* (Diss. Leipzig 1908/9), bes. 94.

<sup>4</sup> Die sprachliche Einwirkung kann auch er nicht ganz leugnen. Wichtig R. PICHON, *Les sources de Lucain* (Paris 1912), 217-229. — Erst nach Abfassung dieses Kapitels wurde mir folgende Arbeit bekannt: L. THOMPSON and R. T. BRUÈRE, Lucan's Use of Virgilian Reminiscence, *CPb* 63, 1968, 1-21 (manchmal etwas forciert). Besonnen und gut sind die Vergleiche zwischen Szenen der *Aeneis* und der *Pharsalia* in der bereits zitierten Dissertation

zu erinnern, dass man sich in den Rhetorenschulen darin übte, direkte Anklänge an die Vorlage zu vermeiden<sup>1</sup>; freie Paraphrase war eine Kunst, auf die man stolz war. Aber auch direkte Vergil-Reminiszenzen<sup>2</sup> finden sich bei Lucan in genügend grosser Zahl, um die Ansicht Casparis zu widerlegen.

Beginnen wir mit der Disposition im grossen! Tetradische Gliederung hat man nicht nur in der *Pharsalia*, sondern zum Teil auch in der *Aeneis* beobachtet. Beiden Epen gemeinsam ist weiterhin die Berührung mit dem Totenreich im 6. Buch<sup>3</sup>, der Einsatz eines grossen Kampfes im 7. Buch, der Rückblick auf die Vorgeschichte im 2. Buch, sowie, was eine neue Beobachtung zu sein scheint, die den Konflikt letztlich verschärfende Verbrüderung der beiden feindlichen Lager im 4. Buch.

Ausser diesen Berührungen in der Gesamtanlage, die grossenteils auch dann gültig bleiben, wenn man keine Konzeption auf zwölf Bücher annimmt (denn die Verbindung bestimmter Szenen mit bestimmten Buchziffern bleibt auch dann bestehen)<sup>4</sup>, sind im einzelnen Anklänge festzustellen, die den Gehalt des Werkes angehen<sup>5</sup>.

von W. RUTZ (*passim*); sie betreffen vor allem das Problem der « epischen Technik ».

<sup>1</sup> Eine deutliche Anspielung ohne Wiederholung auch nur eines Wortes ist z.B. 4, 96: *lucris pallida tabes* (vgl. *Aen.*, 3, 57: *auri sacra fames*).

<sup>2</sup> Z. B. *faces et saxa volant* (7, 512), wörtlich aus *Aen.*, 1, 150. Die Liste der Vergil-Nachahmungen bei W. E. HEITLAND (Vorwort zu: *M. Annaei Lucani Pharsalia*, Edited with English Notes by C. E. HASKINS [London 1887]), S. cx-cxxvi, ist nützlich, aber etwas wahllos; vgl. auch R. B. STEELE, *Lucan's Pharsalia*, *AJPh* 45, 1924, 301-328, Abschnitt I (*Adapted Material*).

<sup>3</sup> M. P. O. MORFORD, *The Poet Lucan* (Oxford 1967), 68, bemerkt, der Platz der Nekromantie sei vergilisch, die Sache aber von Ovid und Seneca bestimmt.

<sup>4</sup> Z. B. erinnert Sil., 2 an *Aen.*, 2 und der Anfang von Sil., 3 an den Beginn von *Aen.*, 3, und doch hat Silius nicht zwölf, sondern siebzehn Bücher geschrieben.

<sup>5</sup> Einzelnes bei R. PICHON, *Les sources de Lucain* (Paris 1912), 218 ff. E. MALCOVATI, *M. Anneo Lucano* (Milano 1940), 100-104.

An der Umkehrung des Motivs der Latinerstädte (*Aen.*, 6, 773-776; Lucan., 7, 391-396) und des Motivs der Revolutionäre im Jenseits (*Aen.*, 8, 666 f.; Lucan., 6, 793 f.) hat A. Guillemin<sup>1</sup> gezeigt, wie Lucan durch die Darstellung des Untergangs bewusst ein Gegenbild zum vergilischen Ursprungsmythos schafft.

Diese wichtige Beobachtung kann nach zwei Seiten ergänzt werden:

- a) Lucan kennt im 7. Buch nicht nur Kontrastimitation, sondern er nimmt auch vergilische Untergangsschilderungen<sup>2</sup> in gleichem Sinne überbietend auf;
- b) Sachlich relevante Vergil-Imitation findet sich nicht bloss, wie A. Guillemin glaubte, im 7. Buch und in bestimmten Teilen des 6. Buches, sondern auch im übrigen Werk.

A. Als Hintergrund für das 7. Buch der *Pharsalia* ist das 2. Buch der *Aeneis* wichtig, das den Untergang Troias schildert. *Venit summa dies* (*Aen.*, 2, 324; Lucan., 7, 195). Dieses Zitat aus dem zweiten Buch der *Aeneis* bezieht sich bei Lucan nicht mehr bloss auf Troia, sondern auf die römische Welt im ganzen. Die ohnmächtige Majestät des Latinus im 7. Buch der *Aeneis* spiegelt sich vergrössert in Lucans Pompeius<sup>3</sup>. Von Turnus steigernd auf Caesar übertragen ist das gewaltige Mars-Gleichnis (*Aen.*, 12, 331-340; Lucan., 7, 567-572). Wie der Turnus des 12. *Aeneis*-Buches erkennt Pompeius im 7. Buch Lucans, dass

<sup>1</sup> L'inspiration virgilienne dans la Pharsale, *REL* 29, 1951, 214-227. Kontrastimitation liegt auch vor in der Umdeutung von *advenisse diem* (*Aen.*, 7, 145; Lucan., 7, 131).

<sup>2</sup> GUILLEMIN verweist a.O. nur allgemein auf *Aen.*, 2.

<sup>3</sup> Beide lassen dem Verhängnis wider besseres Wissen seinen Lauf; das Bild des Sturmes intensiviert Lucan (*Aen.*, 7, 594; Lucan., 7, 123-127).

die Götter gegen ihn sind<sup>1</sup>. Die Totenblässe der Soldaten des Pompeius vor der Schlacht ist gewissermassen eine mehrfache Brechung der Leichenblässe des Turnus, der wie ein Opfertier zum Altar schreitet<sup>2</sup>. Die von Lucan zum Prinzip erhobene (vgl. 7, 212 f.) Kunst der Vorausdeutung auf das Kommende bedient sich also auch vergilischer Mittel.

Die von Guillemin festgestellte Kontrastimitation konnten wir ergänzen durch Imitationen, die sich in gleichem Sinne bewegen wie ihre vergilischen Vorbilder, wobei vor allem das 2., 7. und 12. Buch der *Aeneis* wichtig sind. Hier sollen die epischen Motive nicht so sehr bestimmte vergilische Personen evozieren, als vielmehr das Format des Geschehens bezeichnen und — durch Überbietung Vergils — dieses Format womöglich noch steigern.

B. Eine weitere Ergänzung zu den Beobachtungen Guillemins, die sich auf das 7. Buch und auf Teile des sechsten beschränkten, ergibt sich aus der Betrachtung der übrigen Gesänge.

Beginnen wir mit dem 1. Buch. Das Prooemium hat zwar bekanntlich Elemente historischer Prooemien<sup>3</sup> in sich aufgenommen, erweist sich aber bei näherem Zusehen in seinen Aufbauprinzipien als eine erweiterte Variation des *Aeneis*-Prooemiums<sup>4</sup>. Im *Aeneis*-Prooemium folgen aufeinander :

<sup>1</sup> *Aen.*, 12, 895 ; 4, 95 ; Lucan., 7, 85 f. Vgl. auch Lucan., 7, 88 : *nil ultra fata morabor* mit *Aen.*, 12, 11 : *nulla mora in Turno*.

<sup>2</sup> *Aen.*, 12, 219-221 ; Lucan., 7, 130. Etwas ferner steht *Aen.*, 4, 644.

<sup>3</sup> M. POHLENZ, *Causae civilium armorum, Epitymbion H. Swoboda dargebracht* (Reichenberg 1927), 201-210.

<sup>4</sup> Ausserdem verdienen die Berührungen mit dem *Georgica*-Prooemium Beachtung, auf die E. PARATORE, *Virgilio Georgico e Lucano, ASNP* 2/12, 1943, 40-69, hingewiesen hat.

- a) Angabe des Themas (*Aen.*, I, 1-7),
- b) Anrufung der Muse (*Aen.*, I, 8-11),
- c) Exposition der *causae* (*Aen.*, I, 12-33).

Bei Lucan haben wir eine ähnliche Gliederung :

- a) Angabe des Themas (1-7 mit erweiternder Betrachtung 8-32),
- b) Nero als inspirierende Gottheit: Ersatz der Musenanrufung (33-66),
- c) Exposition des *causae* (67-182).

Das vergilische Gerüst ist durch verschiedene Elemente ausgefüllt. Die eigentliche Angabe des Themas umfasst zwar, wie in der *Aeneis*, sieben Verse, wird aber dann mit einem leichten Anklang an das homerische τίς ἔρ σφωε θεῶν in einer Art rhetorischer Meditation<sup>1</sup> vertieft. Sodann wird die Musenanrufung durch die huldigende Nennung des Kaisers als inspirierender Gottheit ersetzt, wobei weniger die *Aeneis* als die *Georgica* und wohl auch Manilius Pate stehen. Der dritte Teil mit der Exposition der *causae* zeigt am Anfang eine Huldigung an Ovid (*fert animus*), einen Dichter, dessen Bedeutung für Lucan wir im folgenden noch herausarbeiten wollen, dann aber vor allem auch eine Reihe « historischer » Elemente, z.B. Charakteristiken der Hauptgestalten und der weltgeschichtlichen Situation, sowie das Thema des « Sittenverfalls ». Dies alles wird aber nicht bloss theoretisch vorgetragen, sondern durch Gleichnisse und Bilder dem Leser vor Augen gestellt. Dahinter steht mehr als nur ein rhetorisches Streben nach ἐνάργεια: das dichterische Bemühen, das historische Geschehen ins Kosmische zu erhöhen (Weltuntergang, Isthmus, Eiche,

<sup>1</sup> Vgl. aber auch *Georg.*, I, 5-23 (allerdings mit folgendem Unterschied: Anrede bei Lucan, Anrufung bei Vergil).

Blitz). Über die Bedeutung dieser Tatsache wird weiterhin zu sprechen sein. Hier sollte nur gezeigt werden, wie eine vergilische Form durch andersartige Elemente angereichert wird (ein Verfahren, das die auch von B. M. Marti, W. Rutz und P. Grimal beobachtete Verbindung klassizistischer Struktur mit barocker Ausgestaltung bestätigt).

Antivergilisch ist Lucans Prooemium insofern als das Thema, das hier angekündigt wird, nicht Konstruktion ist (*Aen.*, 1, 33 : *tantae molis erat Romanam condere gentem*), sondern Destruktion. Dabei wird als die Hauptabsicht des Autors hervorgehoben, das selbstmörderische Ringen darzustellen (eine Themastellung, die manchmal in ihrer überpersönlichen Objektivität nicht voll erfasst wird). Es geht Lucan weniger darum, Caesar anzuschwärzen oder Pompeius reinzuwaschen, viel wichtiger ist ihm die Darstellung der verhängnisvollen Situation des Bruderkrieges, bei der die Grenzen von Recht und Unrecht sich verwischen und selbst ein sittlich hochstehender Mann wie Cato nur noch ein Handeln kennt, das um die Sündhaftigkeit des ganzen Geschehens weiss und letztlich von keiner äusseren Hoffnung mehr getragen ist. Den Satz des ersten Buches dürfen wir nicht unterschätzen : *Quis iustius induit arma/scire nefas* (1, 126 f.). Dadurch aber, dass Lucans Helden, vor allem Cato, ohne Hoffnung handeln, stehen sie auf einer anderen Stufe als Aeneas, der sich immer wieder, selbst in den schwersten Augenblicken, von Göttern geführt und von diesseitigen Zukunftsverheissungen getragen weiss. In diesem Sinne — des noch stärkeren Zurücktretens der Lohnmoral — ist die *Pharsalia* mehr als eine *Anti-Aeneis*.

Nicht nur das Prooemium zeigt diese charakteristische Form des teils negierenden, teils überbietenden Anschlusses an Vergil. Beim Einsatz der Erzählung beobachten wir nämlich ausser allgemein für die epische Tradition charakteristischen Zügen (wie z.B. dem Einsetzen an einem symbolisch bedeutsamen Punkt — dem Rubicon-Übergang), vor allem

in Gestalt des Löwen-Gleichnisses eine unmittelbare Reminiscenz aus *Aeneis* 12. Vergil vergleicht am Anfang des 12. Buches Turnus mit einem Löwen, der verletzt ist und dadurch erst seine eigentliche wütende Kraft entwickelt. Lucan hat das Motiv des Gleichnisses beibehalten, aber Vergil durch eine Steigerung der Dramatik zu überbieten gesucht. Er zerlegt den Vorgang in mehrere Stufen:

1. Der Löwe erblickt den Gegner;
2. er setzt sich nieder und sammelt seine Kraft und Wut;
3. er zeigt alle äusseren Zeichen der Erregung;
4. er wird getroffen;
5. er stürmt dem Jagdspieß entgegen und durch diesen hindurch.

Lucan verbindet hier mit Vergil

1. das Motiv,
2. die Stellung in einer Eröffnungsszene;
3. die thematische Bedeutung, und zwar
  - a) Kennzeichnung des treibenden Affekts;
  - b) Ankündigung eines grossen Kampfes;
4. Vorausblick auf den Tod des Helden.

Anders als Vergil setzt Lucan hier jedoch das Gleichnis nicht an den Anfang, sondern an das Ende einer Szene. Der dramatischere Aufbau des Gleichnisses entspricht dem Gang der Haupthandlung<sup>1</sup>. Wie die Szene im Gleichnis gipfelt, so das Gleichnis selbst in einer kühnen Pointe (*per ferrum... exit*). In diesem Gleichnis wird die *ira* Caesars in einer Weise portraitiert, die überbietend an die Darstellung der *ira* des vergilischen Turnus anknüpft. Dabei wird durch die

<sup>1</sup> Für Lucans Gleichnisse ist überhaupt strengere Parallelität zur Handlung charakteristisch.

spätere Erwähnung des Getroffenseins das Motiv der Selbstaufpeitschung erheblich verstärkt, das in der *Aeneis* nur an anderer Stelle andeutungsweise erscheint (12, 108), in den Tragödien Senecas aber beherrschend ist.

Wie Caesars *ira* die *ira* des Turnus überbietet<sup>1</sup>, so spiegelt sich in der Gesinnung der Caesarianer die Todesbereitschaft des Turnus, freilich ins Frivole gesteigert: *Usque adeo miserum est civili vincere bello?* (Lucan., 1, 366; *Aen.*, 12, 646).

Wir brechen ab und stellen fest:

- a) Ebenso bedeutsam wie die Kontrastimitation ist das Streben Lucans, Vergil zu überbieten;
- b) Die sachlich relevante Vergil-Nachfolge ist nicht auf die Bücher 6 und 7 beschränkt.

Anlass zur Vergil-Nachfolge sind dabei weniger Analogien zwischen Personen als vor allem solche Themen, die Lucan besonders am Herzen liegen:

- a) Die Untergangsthematik (*Aen.* 2 und *Aen.* 7-12);
- b) die Technik der Vorbereitung und Vorausdeutung (z.B. *Aen.* 12);
- c) die Affektdarstellung (*ira* und Todesbereitschaft: z.B. *Aen.* 12).

Die grosse Selbständigkeit Lucans und der oft nur « punktuelle » Charakter der Anspielungen zeigt dabei, dass am Anfang nicht der Wille zur *imitatio*, sondern die Absicht zur Durchführung der eigenen Themen steht, wobei die epische Tradition, in der Vergil die Hauptrolle spielt, für Lucan die Sprache und die Bilder bereitstellt.

<sup>1</sup> Vgl. auch das zuvor besprochene Mars-Gleichnis.

Lucan ist nicht in dem Sinne der Anti-Vergil, dass er die *Aeneis* negieren wollte, er setzt sie voraus und will bewusst ein kontrastierendes und sie überbietendes Gegenstück dazu schaffen, wobei er im einzelnen sehr frei verfährt; Vergil liefert für epische Szenen technisch kaum mehr als Ansatzpunkte und, was die Deutung betrifft, « Bezugspunkte ».

2. Es lohnt sich, noch länger bei einem Element zu verweilen, in dem Lucan einen vergilischen Ansatz überbietend weiterführt. Ich meine die in neuerer Zeit unter anderen Gesichtspunkten mehrfach gewürdigte<sup>1</sup> affektische Durchdringung der Erzählung; dabei möchte ich weniger auf die Analyse und abstrakte Benennung der das Geschehen vorwärtstreibenden Affekte eingehen als auf die emotional getönte Betrachtung der Ereignisse durch den Dichter. Hier scheint sich mir nämlich ein Umschwung von Vergil zu Lucan zu vollziehen, der vielleicht noch nicht genügend beachtet ist.

Die Entwicklung des subjektiven Momentes im Epos von Homer über Vergil bis hin zu Lucan beleuchtet in charakteristischer Weise die Anrede an den Helden Scaeva (6, 257-262), wenn man sie vor den Hintergrund der epischen Tradition stellt. Als Hektor die Waffen des Achilleus anlegt, die er dem Patroklos abgenommen, erscheint schon bei Homer eine Betrachtung (*Il.*, 17, 201 ff.); sie ist aber einmal dadurch objektiviert, dass sie dem obersten Gott in den Mund gelegt ist, zum andern ist sie dadurch mit der Handlung verknüpft, dass Zeus ankündigt, Hektor werde jetzt noch einmal siegreich kämpfen. — In Vergils *Aeneis* finden sich solche Worte (wie schon bei Apollonios<sup>2</sup>) aus der

<sup>1</sup> Vor allem durch W. RUTZ (*passim*).

<sup>2</sup> A. R., 4, 445. R. HEINZE, *Virgils epische Technik* (Leipzig 1915<sup>3</sup>), 370 ff.; in der hellenistisch stilisierten *Ciris* und bei Ovid sind solche Stellungnahmen

eigenen Person des Dichters heraus gesprochen, so die Anrede an Pallas (10, 507-509) und an Nisus und Euryalus (9, 446-449), und zwar meist, wie auch die Worte des Anchises an Marcellus (6, 882 f.), in die für Vergil so charakteristische leise Trauer getaucht, mit der ein — im modernen Sinne des Wortes — «lyrisches» Element ins Epos Einlass findet<sup>1</sup>. Instrument für die bei Vergil immer spürbare «Lyrisierung» des Epos ist dabei eine — überaus taktvoll angewandte — rhetorische Form: die Apostrophe. Die vornehme Zurückhaltung Vergils wird von Lucan aufgegeben; das Rhetorische tritt stärker hervor. Es wäre jedoch verfehlt, die zahlreichen subjektiven Äusserungen Lucans als «raisonnement» abzutun und als prosaischen Fremdkörper aus seiner Dichtung herauszulösen.

Der richtige Zugang erschliesst sich, wenn man einerseits die Linie verfolgt, die hier von Vergil zu Lucan führt, und andererseits versucht, sich über den Unterschied zwischen beiden Dichtern in dieser Beziehung klar zu werden.

Die betrachtenden Partien bei Lucan sind in ihrem Grundcharakter meist weniger rational als leidenschaftlich. Auch die Sprache ist stark affektisch und spart nicht mit Interjektionen und Ausrufungen. Wir haben es also mit einem emotionalen Mit- und Nachvollziehen des Geschehens zu tun, ähnlich wie wir es bei arienhaften und ariosen Partien der Oratorien beobachten können. Diese Parallele ist nicht zufällig herangezogen, sondern sie führt weiter. Handelt es sich doch bei den Texten der Arien und Ariosi Bachscher und Händelscher Oratorien oft um nach rhetorischen Prinzipien aufgebaute und mit rhetorischen Mitteln emotional stilisierte Meditationen, die den Bericht eines Ereignisses der

häufiger als bei Vergil. Vgl. M. v. ALBRECHT, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion* (Spudasmata VII, Hildesheim 1967), 189 ff.; 193 ff.

<sup>1</sup> Über das Musikalische in der *Aeneis*: V. PÖSCHL, *Die Dichtkunst Virgils* (Innsbruck-Wien 1950, 1964<sup>2</sup>), *passim*.

Heilsgeschichte begleiten. Diese Texte haben, zumindest nach der Anschauung der damaligen Zeit, lyrischen Charakter. Lyrisierung und Rhetorisierung gehen also, wie bei Lucan, auch sonst unter bestimmten geistesgeschichtlichen Bedingungen Hand in Hand<sup>1</sup>. So ist die Möglichkeit gewonnen, das sogenannte «*raisonnement*» Lucans nicht als etwas Fremdartiges, von aussen an das Epos Herangetragenes zu verwerfen, sondern in ihm eine besondere Form poetischer Darstellung zu erkennen, die ausgehend von den Ansätzen zu einer Lyrisierung des Epos bei Vergil das subjektiv-kontemplative Element in rhetorisch geformten lyrischen Meditationen entfaltet.

Die Entfaltung unterscheidet sich allerdings sehr stark von der vergilischen. In dreifachem Anlauf soll jetzt versucht werden, den Unterschied neu herauszuarbeiten.

Lucan ist nicht mit der Leistung Scaevas einverstanden; er bewundert sie, ohne sie letztlich gutheissen zu können. Auch mit dem Gang des Schicksals ist Lucan nicht einverstanden, denn den Glauben und die Hoffnung Vergils hat er nicht mehr. Weder der zwar verehrte, aber ohnmächtige Vertreter der Vergangenheit, Pompeius, noch der bedenkenlose Vertreter der Zukunft, Caesar, findet seinen ungeteilten Beifall. So bleibt Lucan, gerade in seinen rhetorisch-lyrischen Meditationen, doch immer «*gegenüber*». Er ist nicht gläubiger Zeuge eines einem hohen Ziele zustrebenden heilsgeschichtlichen Prozesses, sondern staunender Betrachter von Götterdämmerung und Weltuntergang. Lucan versieht die Gigantomachie sozusagen mit umgekehrten Vorzeichen.

Die leise Trauer Vergils (die den modernen Leser nachhaltiger beeindruckt als sein Romglaube) wird von Lucan überboten durch das hochpathetische Nachempfinden einer Weltkatastrophe. Auch in diesem Punkt versucht Lucan

<sup>1</sup> In gleicher Richtung weist der Vergleich solcher Äusserungen Lucans mit den Chorliedern der Tragödien Senecas (B. M. Marti mündlich).

nicht bloss ein Gegenstück zur *Aeneis* zu schaffen, sondern Vergil zu übertönen. Die dabei entstandenen pathetischen «Arien» Lucans ersetzen den intimen Lyrismus Vergils durch eine stärkere Gestik; dies ändert aber nichts daran, dass genetisch zwischen beiden ein Zusammenhang besteht, nur dass die «Rhetorik» des Augusteers «lyrischer» und der Lyrismus des neronischen Dichters «rhetorischer» gefärbt ist.

Ein Blick auf Parallelerscheinungen bei Lucan soll es uns erlauben, den Unterschied zu Vergil noch schärfer zu formulieren. Lucan ersetzt die «mystische» Einweihung des Aeneas in der Unterwelt durch die «naturwissenschaftliche» Caesars in Aegypten; A. Eichberger<sup>1</sup> hat dort überzeugend die religiöse Phraseologie der Initiation des 6. *Aeneis*-Buches wiedergefunden. — Eine andere Parallelerscheinung sind die erst bei (Ovid und) Lucan hervortretenden makrokosmischen Gleichnisse, die z.B. Caesar mit dem Ozean und den Bürgerkrieg mit dem Weltuntergang in eins sehen<sup>2</sup>. — In analoger Weise ist nun auch das «Lyrische» bei Lucan nicht mystisch und introvertiert, sondern rhetorisch und extravertiert, ek-statisch<sup>3</sup> im wörtlichen Sinne und bei aller Affektivität mehr der Aussenwelt, dem Makrokosmos, als dem Mikrokosmos der Einzelseele zugewandt<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Untersuchungen zu Lucan. Der Nilabschnitt im 10. Buch des Bellum civile* (Diss. Tübingen 1935), 9 (mit Lit.): «Aus dem Mysterium des Glaubens ist eine Leistung des Verstandes geworden.»

<sup>2</sup> Vgl. z. B. L. ECKARDT, *Exkurse und Ekphraseis bei Lucan* (Diss. Heidelberg [1934] 1936), 48 ff.

<sup>3</sup> Es ist wohl kein Zufall, dass gerade der junge Hölderlin sich von Lucan so stark angezogen fühlte.

<sup>4</sup> Das Schwinden des Lucanverständnisses hängt letztlich wohl auch mit dem Rückgang der überpersönlichen Lyrik seit der Präromantik zusammen.

## V. OVID

Wir sprachen bisher nicht von Vergils *Georgica*, von Lucrez und von Manilius. Der Einfluss der Lehrdichtung, die ja zur epischen Gattung gehört, ist mit bedingt durch die besondere Rolle, die das Naturhafte und das Gedankliche bei Lucan gewinnt. Für einen Dichter, der wie Lucan auf den Götterapparat verzichtet, werden notwendigerweise diejenigen Hexametriker relevant, bei denen die Natur ebenfalls nicht durch das Prisma des Mythos gesehen wird: also vor allem der Vergil der *Georgica*<sup>1</sup> und noch mehr vielleicht Lucrez<sup>2</sup> und die nichtmythologischen Partien im ersten und im letzten Buch der *Metamorphosen* Ovids — und dies bezeichnenderweise trotz des Unterschiedes der Philosophenschulen. Wir können dies hier, was Lucrez, die *Georgica* und Manilius<sup>3</sup> betrifft, nur andeuten. Treffend formuliert Morford: « Lucretius first showed that it was possible to unite poetic imagery with scientific exposition; this is one of the distinguishing features of Lucan's stormwriting<sup>4</sup>. »

Wenn wir nun zu Ovid übergehen, so ist nach dem soeben Gesagten bereits klar, dass Ovids brillante Vers-technik und seine Phantasie, die ja auf so viele jugendliche Dichtertalente einen Zauber ausgeübt hat, nicht die einzigen Ursachen für die besondere Rolle sind, die Ovid unter Lucans Vorbildern spielt. Wie schon der jüngere Seneca war auch Lucan besonders von den didaktischen Partien

<sup>1</sup> Zuletzt (unter anderem Gesichtspunkt) E. PARATORE, *Virgilio georgico e Lucano*, *ASNP* 2/12, 1943, 40-69. Vgl. daneben MORFORD, 28; CASPARI, *passim*, bes. 94; HOSIUS, *De imitatione...*, *passim*; THOMPSON-BRUÈRE, a.O.

<sup>2</sup> Das Verhältnis Lucans zu Lucrez verdient gesonderte Untersuchung.

<sup>3</sup> C. HOSIUS, *Lucan und seine Quellen*, *RbM*, N.F. 48, 1893, 380-397, bes. 393-395 (zum Teil sehr aufschlussreiche Parallelen); F. SCHWEMMLER, *De Lucano Manili imitatore* (Diss. Giessen 1916); MALCOVATI, a.O., 107.

<sup>4</sup> M. P. O. MORFORD, *The Poet Lucan* (Oxford 1967), 27.

in Ovids *Metamorphosen* gefesselt; merkwürdigerweise hat man aber gerade Lucan bei der Wirkungsgeschichte des « Naturwissenschaftlers » Ovid bisher überhaupt nicht ausreichend berücksichtigt<sup>1</sup>. Wir sprechen hier nicht von den vielen phraseologischen Anklängen an Ovid, auch nicht von wichtigen Szenenverwandtschaften (Erysichthon-Caesar; Pompeius und seine Gattin — Ceyx und Alcyone), auch nicht von der Magie Medeas und Erichthos, nicht einmal von dem bedeutsamen *fert animus* zu Beginn, sondern beschränken uns bewusst auf einen neuen Punkt, der, wie ich meine, recht nah an Lucans dichterische Eigenart heranführt. Ich möchte ihn an einigen Beispielen erläutern.

Wir beginnen mit einem Text, der bei Lucan insofern eine Ausnahme bildet, als er einen Mythos behandelt (4, 629 ff.). Antaeus sinkt, von Hercules niedergerungen, zu Boden, und wie sein Schweiss herabrinnt, so strömen aus der mütterlichen Erde dem Riesen neue Kräfte zu, die erschlaffte Muskulatur spannt sich wieder, und der scheinbar Besiegte ist wiederum so stark wie zuvor. Die Aufgliederung des Mirakels in einzelne Phasen und die Verbindung der dargestellten Verwandlung mit einer Art magischer « Logik » (der Schweiss rinnt hernieder, die Kräfte strömen herauf), überhaupt die Erfassung eines wundersamen Prozesses mit geradezu naturwissenschaftlich anmutender Exaktheit: dies alles sind Züge, die Lucan in den ovidischen Schilderungen der Metamorphose schon vereinigt finden konnte. Bemerk-

<sup>1</sup> Enttäuschend S. VIARRE, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (Poitiers 1966, Publ. du C.E.S.C.M. IV). Zu Lucan und Ovid vgl. einzelne bei W. RUTZ, *Lustrum* 9, 1964, 260 f. und 330 f. angeführte Arbeiten sowie bes. seine Interpretation der Erysichthon-Erzählung im Vergleich mit Lucan (Diss., *cit.*, 174 ff.; vgl. 126). S. auch S. BROGLIA, L'apparato magico del 6° libro della Farsaglia, *Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero della Università di Cagliari* 15, 1948, 203-235, bes. 224-228. R. PICHON, a.O., 231-235. Eine umfassende Würdigung fehlt.

kenswert ist übrigens, dass Lucan selbst hier, wo es sich um einen Mythos handelt, nicht etwa eine monströse äusserliche Verwandlung, sondern einen viel subtileren inneren Vorgang schildert. Schon hier können wir also eine Tendenz beobachten, einen inneren Verwandlungsprozess im Stil der ovidischen äusseren Metamorphosenschilderungen darzustellen.

Dieser Zug lässt sich an manchen anderen Stellen weiter verfolgen. Normalerweise wählt Lucan ja keine mythischen, sondern natürliche und historische Stoffe. Nehmen wir beispielsweise die Schilderung der Meeresstille. Dies ist an sich ein durchaus natürliches Ereignis, das nun aber von Lucan in einer Weise verfremdend dargestellt wird, die mir für seine poetische Technik und für sein Verhältnis zu Ovid höchst aufschlussreich zu sein scheint.

5, 436: *Sic stat iners Scythicas astringens Bosporos undas,  
cum glacie retinente fretum non impulit Hister,  
inmensumque gelu tegitur mare.*

Dann die für den Römer paradoxe Vorstellung des Reiters und des Fuhrknechts auf dem Eise, und schliesslich die höchste Selbstentfremdung des Meeres:

5, 451: *Fluctus nimiasque precari  
ventorum vires, dum se torpentibus unda  
excutiat stagnis et sit mare.*

Lucan erfasst Veränderungen in der Natur und er stellt diese mit dem epischen Apparat dar. Das heisst, dass die Vergleiche auch bei diesem Römer einer höheren Sphäre angehören als das Vergleichene, also nicht wie bei Homer erklärend, sondern verklärend wirken.

Noch wichtiger aber ist das Folgende: an dieser Stelle kann man beobachten, wie Lucan durch entlegene Gleichnisse, die an Ovids Erfahrungen am Schwarzen Meer

anklingen — Zufrieren der Donau usw. — und durch paradoxe Ausdrucksweise dem Leser den Eindruck vermittelt, das Meer sei kein Meer mehr, es habe sich verwandelt und von seiner eigentlichen Natur entfernt, zu der es erst wieder zurückfinden müsste (*et sit mare!*).

Ähnliches gilt von der Art, wie Lucan den Kampf des Helden Scaeva schildert. Zunächst muss daran erinnert werden, dass die Mauer, die Scaeva verteidigt, am Anfang des Buches in ihrer Entstehung geschildert und in ihrer Grösse gewürdigt wird. Dann gerät die Mauer ins Wanken und verschwindet schliesslich dadurch, dass die Berge der Gefallenen das Niveau des Erdbodens bis auf ihre Höhe heben. Da hängt alles von der Tapferkeit Scaevas ab. Indem Lucan das Einswerden dieses Helden mit seiner Aufgabe im Sinne der rhetorischen ἐνάργεια in ein treffendes Bild zu fassen sucht, sagt er von ihm: *Stat non fragilis pro Caesare murus* (6, 201). Die geistige Verwandlung des Helden durch Einswerden mit seiner Aufgabe ist hier in schlagender Weise formuliert.

Wir haben gesehen, dass Lucan die mythischen Verwandlungen Ovids ersetzt durch subtilere Vorgänge, sei es natürlicher oder moralischer Art. Seine Betrachtungsweise ist dabei aber sowohl durch den «naturwissenschaftlichen» Charakter als auch durch das Streben nach rhetorischer ἐνάργεια der ovidischen Sehweise verwandt. Lucan überträgt gewissermassen die Darstellungstechnik Ovids aus dem Mythischen ins Natürliche; dabei entfaltet er gewisse schon bei Ovid selbst, vor allem im ersten und letzten Buch, vorhandene Ansätze. Aufs ganze gesehen besteht jedoch der Unterschied gegenüber Ovid darin, dass Lucan nicht das Mythische durch realistisch-naturwissenschaftliche und rhetorisch-anschauliche Behandlung mit dem Schein des Wirklichen zu umgeben strebt, sondern dass er umgekehrt dem Realen durch eine der ovidischen Metamorphose verwandte Art der Betrachtung und Darstellung den

Charakter des Aussergewöhnlichen und Wunderbaren verleiht. Lucan ist also nicht nur ein Nachfolger Ovids, was das Technische betrifft, sondern er ist in gewisser Weise auch ein Anti-Ovid, da er nicht mehr das Poetische zu realisieren, sondern das Reale zu poetisieren sucht<sup>1</sup>.

## VI. SCHLUSS

Eingangs sagten wir, unser Thema könne in mancher Beziehung als «Negativtest» gelten, d.h. eher sichtbar machen, was Lucan als Dichter nicht ist, als was er als Dichter ist.

Unsere auf den Gehalt gerichtete und nach Dichtern gegliederte Untersuchung könnte ergänzt werden durch eine mehr formale Betrachtung nach Szenentypen; dies liegt ausserhalb der freiwillig gesteckten Grenzen; die bisher vorliegenden ausgezeichneten Arbeiten<sup>2</sup> zu diesem Thema, deren Kenntnis wir hier voraussetzen, erlauben jedoch den Schluss, dass auch in formaler Beziehung die Kunst Lucans sich nicht ganz aus der epischen Tradition erklären lässt. Wir sprachen schon von der «historiographischen» Freiheit in der Behandlung des Zeitkontinuums und von dem Hervortreten der Subjektivität; nur kurz sei auch an folgende Einzelheiten der epischen Technik erinnert: Einzelkämpfe treten zurück, Gleichnisse sind verhältnismässig selten und

<sup>1</sup> Dass er auch hierin an Ovidische Ansätze (im 1. und 15. Buch der *Metamorphosen*) anknüpfen konnte, bestätigt nur den Reichtum dieses für die Kaiserzeit so wichtigen Augusteers. — Übrigens sind die Darstellungen des Sterbens durch Schlangenbisse im 9. Buch Lucans als «Metamorphosen des Zerfalls» (Lucan., 9, 813; Ov., *Met.*, 6, 388) stilisiert. Als Meditationen des Vergehens stellen sie sich neben vergleichbare Abschnitte bei Ovid und Lucrez; auch Rabirius hatte, wie die Fragmente zeigen, spezifisches Interesse für Todesthematik.

<sup>2</sup> Vgl. besonders die schon erwähnten Dissertationen von W. RUTZ, H. P. SYNDIKUS und anderen.

im Stil zum Teil mehr rhetorisch als episch, Traumszenen sind nicht häufig und haben keinen unmittelbaren Handlungsbezug, Götterszenen und auch Beschreibungen von Kunstwerken fehlen. Ganz anders als etwa bei Silius Italicus, wo die Vergil-Nachfolge zum Kunstprinzip und damit zum Lebensnerv der Dichtung geworden ist — sein Epos schliesst sich an die *Aeneis* an wie die *Apostelgeschichte* an die *Evangelien* — erfassen wir bei der *Pharsalia* von der epischen Tradition aus nicht — oder doch nur indirekt — den eigentlichen Kern des Dichterischen.

Abschliessend soll es unsere Aufgabe sein, die Merkmale, die unser «Negativtest» — der Vergleich mit früheren Epikern — hervortreten liess, nun positiv zu formulieren:

1. Als Stoff dient das Reale, und zwar aufs ganze gesehen ohne den mythischen Überbau. Da Lucan auf die *theologia fabulosa*<sup>1</sup> verzichtet, so bleibt einmal der Bereich der Natur und zum andern derjenige der Geschichte. Dieses Reale wird von Lucan sehr ernst genommen<sup>2</sup>.

2. Freilich macht der Dichter nicht bei der Bestandsaufnahme Halt. Stehen doch diese Bereiche für ihn nicht beziehungslos nebeneinander, vielmehr spiegelt sich nach stoischer Art die Geschichte in der Natur<sup>3</sup>. Dieser Ersatz für den Mythos zeigt, wie richtig Thierfelder<sup>4</sup> gesehen

<sup>1</sup> Vgl. Varro bei Aug., *Civ.*, 6, 5.

<sup>2</sup> Zur römischen Abneigung gegen das Fiktive P. GRIMAL, *Essai sur l'Art poétique d'Horace* (Paris 1968), 183. Die Exaktheit von Lucans Information betont auch R. CASTRESANA UDAETA, *Historia y política en la Farsália de Marco Anneo Lucano* (Madrid 1956), 62. Von «Verismus» bei Lucan spricht (im einzelnen vielleicht doch etwas übertrieben) PIACENTINI, 39.

<sup>3</sup> Zu den kosmischen Gleichnissen vgl. besonders L. ECKARDT, *Exkurse und Ekphrasen bei Lucan* (Diss. Heidelberg [1934] 1936), 48 ff. Vgl. auch O. SCHÖNBERGER, Leitmotivisch wiederholte Bilder bei Lucan, *RhM* 103, 1960, 81-90. FRITZ KÖNIG, *Mensch und Welt bei Lucan im Spiegel bildhafter Darstellung* (Diss. Kiel 1957, Mschr.).

<sup>4</sup> A. THIERFELDER, a.O., 5.

hat, als er sagte, Lucan habe den Sinn des Götterapparats besonders tief verstanden. Lucan erringt sich denkend eine dichterische Weltschau. Nicht nur die Stoa, sondern auch die Dichter standen hierbei Pate, wobei ihm aus ganz unterschiedlichen Gründen der homerische wie der vergilische Mythos fernlag, Lucrez und Ovid dagegen (trotz der Schulunterschiede) wichtige Ansatzpunkte boten.

3. In Lucans Werk durchdringt sich Objektiv-Episches mit Subjektiv-Lyrischem. Man kann hierin die einseitige Fortsetzung einer vergilischen Linie sehen. Parallel damit geht das Hervortreten eines starken Engagements. Träger dieses Subjektiven ist das Rhetorische. Neben dieser Analogie ist aber auch ein polarer Gegensatz zu Vergil festzustellen: Lucans Empfinden ist weniger mystisch-innerlich als «ek-statisch» im wörtlichen Sinne; er blickt nicht nach innen, sondern nach aussen, er «tritt» aus sich selbst «heraus».

4. Lucans Verständnis der Geschichte ist tragisch, jedenfalls frei von dem Streben nach harmonischem Ausgleich. Hierin ähnelt Lucan mehr Homer als Vergil. Ist Lucan parteiischer als diese beiden Epiker? Sein erstes Ziel ist nicht pamphletistisch, es geht ihm vielmehr um die exemplarische und formvollendete Darstellung eines grossen weltgeschichtlichen Zusammenhangs<sup>1</sup>. Ist für Lucan alles letztlich sinnlos<sup>2</sup>? Hier scheint eine gewisse Vorsicht geboten. In einem Karfreitagsgemälde braucht kein österlicher Glanz zu sein. Lucan schafft bewusst eine Darstellung

<sup>1</sup> In ähnlichem Sinne EICHBERGER (zitiert Anm. 4, S. 275), 69 f. Vgl. G. LAFAYE, Les causes de la guerre civile dans César et Pétrone, *Revue des cours et conférences*, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 33 (Paris 1894), 491-497; 533-540, bes. 495: «Ainsi Lucain met en pleine lumière les causes générales que César a dissimulées avec un si grand soin.» 497: «On peut même dire, somme toute, que Lucain est plus historien que César.»

<sup>2</sup> Lucan der «Dichter des Widersinns» (THIERFELDER, 13).

des Untergangs als Gegenstück zu dem Geburtsmythos Vergils. Das Insistieren auf Prozessen des Zerfalls und des Todes entspringt dabei also nicht etwa einem persönlichen Sadismus oder nur einem perversen Zeitgeschmack, die relative Hoffnungslosigkeit nicht bloss einem individuellen Pessimismus, sondern diese Züge sind konzeptionsbedingt: Während die *Aeneis* das Mysterium der Geburt Roms darstellt, hat Lucan die *Pharsalia* als ein « Mysterium des Todes » gestaltet.

5. Wie im Verhältnis zur Geschichte finden wir auch in bezug auf die epische Tradition einerseits grosse Selbständigkeit, andererseits aber auch das Ausgehen von präzisen und realen Ansatzpunkten als Charakteristikum Lucans. Gewiss, die epische Tradition liefert ihm eine Sprache, deren Untertöne Lucan in knappster Form zu evozieren versteht; aber sein Ingenium, das mit grosser Freiheit die Grundlinien bestimmt, reduziert das Fremde gewissermassen zum Samenkorn und macht es sich nur insoweit zu eigen, als es diesen Grundlinien entspricht<sup>1</sup>.

Ist nun Lucan ein Epiker zu nennen? Ein traditioneller Epiker — nein. Ein Epiker in einem neuen Sinne — ja. Das Epos als *divinarum humanarumque rerum comprehensio* war mit dem Schwinden des mythischen Weltbildes und der gestalthaften Gottesvorstellung schon früh problematisch geworden. Sein universaler Anspruch wurde durch das hohe philosophische Lehrepos fortgeführt, zunächst bei den Vorsokratikern und dann in neuer Weise in Rom, wo das philosophisch-didaktische Element vor Lucrez schon bei Ennius ins Epos Eingang fand. In Rom wandelt sich denn auch, der Gestaltlosigkeit der römischen Gottesvorstellung entsprechend, das alte Epos in verschiedenen Schattierungen zur « kosmischen Poesie », zum « Weltge-

<sup>1</sup> Daher die relativ geringe Rolle szenischer Imitation bei Lucan.

dicht»<sup>1</sup> wobei in dieser Beziehung Lucrez und Ovid für Lucan zumindest ebenso bedeutsam sind wie der Didaktiker Vergil. Die römische Konzeption des «Weltgedichts»<sup>2</sup> hat die Schranken der Mythologie ebenso durchbrochen wie die der Gattungstraditionen des Epos im ursprünglichen Sinne<sup>3</sup>. Das Epos hat also nicht zuletzt durch Lucan eine Metamorphose erfahren, die indirekt der Entstehung einer kosmischen Dichtung wie der *Göttlichen Komödie* Dantes den Boden bereitet hat.

<sup>1</sup> Es spricht für die dichterische Kraft der Römer, dass diese Synthese möglich war, dass also nicht etwa Philosophie und Geschichte rein prosaisch wurden und die Poesie sich in ein Reservat des Fiktiven zurückzog.

<sup>2</sup> Vgl. E. ZINN, Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts, *A&A* 5, 1956, 7-26; jetzt auch in: *Römertum*, hsg. von H. OPPERMANN (Darmstadt 1962), 155-187.

<sup>3</sup> Andere Gattungen wirken herein: man könnte auch «Elegisches», «Idyllisches», «Satirisches» usw. bei Lucan herausarbeiten.

## DISCUSSION

*M. Durry* : Puisque vous avez axé votre exposé sur la tradition, il aurait dû venir en tête de nos Entretiens. C'est ainsi que le cercle est bouclé ; puissions-nous, dans ce cercle, avoir enfermé Lucain afin de le mieux connaître ! Voudriez-vous revenir sur Apollonios de Rhodes ?

*M. von Albrecht* : Lucan berührt sich mit Apollonios in seiner Freude am wissenschaftlichen Detail und in seinem psychologischen Interesse. Die Art der Behandlung ist jedoch grundverschieden. Apollonios strebt in erster Linie nach zeitlicher Kontinuität und nach Gegenständlichkeit, Lucan nach Intensität. Apollonios kultiviert in gewisser Beziehung bewusst die « Oberfläche », Lucan strebt nach vertiefender Deutung — oft auf Kosten der Anschaulichkeit (vgl. besonders Friedrich Mehmel, *Virgil und Apollonios Rhodios*. Hamburger Arbeiten 1, 1940).

*Mlle Marti* : Vous avez décrit la technique de Lucain qui, partant soit d'un fait réel, d'un objet, soit d'un événement historique (tempête, armes, forêts, mutinerie), les transforme en poésie. Vous avez aussi prononcé les mots de microcosme et de macrocosme. Pourriez-vous tout d'abord nous montrer de quelle manière le réel devient symbole dans la *Pharsale* ; et ensuite nous indiquer si Lucain, tout en décrivant les événements de la guerre civile, leur donne, à votre avis, une signification universelle ; s'il élève à l'échelle d'une histoire cosmique les événements qui se déroulent dans le temps et l'espace, en d'autres termes, si le microcosme reflète et nous aide à comprendre le macrocosme ?

*M. von Albrecht* : Ihre Fragen erschöpfend zu beantworten, hiesse ein Buch über Lucan und seine Poetik zu schreiben. Darum nur einige kurze Bemerkungen : Als historischer Epiker

geht Lucan zweifellos zunächst von einem Realen aus; er verwandelt es dann, wie mir scheint, in zwei Prozessen, die einander entgegengesetzt sind. Zuerst wird das Reale in einem Vorgang, den Pichon als «synthetische Konzentration» bezeichnet hat, vereinfacht. Diese Vereinfachung beginnt mit der Vermeidung von Wiederholungen und dem Abstreifen von Zufälligem; sie kann aber bis zur Reduktion des Gegenständlichen auf einen einzigen produktiven Punkt gehen. Aus diesem Keim wird dann mit innerer Logik der Gegenstand neu geschaffen, so dass er nun weniger das darstellt, was «wirklich gewesen ist» als, um mit Aristoteles zu reden «was sein könnte». Durch Reduktion und erneute Entfaltung wird das Reale so umgestaltet, dass es zugleich symbolische Bedeutung gewinnen kann. Dass für eine poetische Darstellung ein Minimum an Realität genügt, aber zugleich unerlässliche Voraussetzung ist, versuchte ich neulich an dem Bilde des Staubkorns zu verdeutlichen, das die Kristallbildung ermöglicht.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos haben Sie mit Recht den Seesturm als Beispiel herangezogen. In der altepischen Welt ist der Makrokosmos von Göttern erfüllt, äussere und innere Stürme gehören von Natur zusammen. Lucan hingegen muss davon ausgehen, dass vielen seiner Leser die Natur entgöttert und der menschlichen Seele entfremdet erscheint. Als Dichter sucht er die ehemals im Epos selbstverständliche Analogie zwischen aussen und innen bewusst herzustellen. Der stoische Gedanke der *σμπάθεια* kann ihn darin nur bestärken. (Wie sehr auch für Lucan zunächst die Trennung beider Bereiche nahe liegt, beweist der grosse Umfang reflektierender Partien einerseits und geographischer Kataloge andererseits.) Lucan schlägt die Brücke zwischen aussen und innen, eine Grundbedingung poetischen Gestaltens, mit einer Bewusstheit, die uns Moderne in Erstaunen setzt. Reflexion und Philosophie waren ihm aber nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel, um in einer entgöttert scheinenden Welt dennoch Dichter sein zu können.

*M. Due* : It may be too much to say that Lucretius is among the sources of Lucan's philosophy; nevertheless, I am quite sure that a comparison between these two poets would prove most interesting and illuminate several aspects of what may be termed poetical philosophy in Roman literature. It is quite obvious, too, that in the field of poetical technique a comparison would be extremely useful. The connection between Lucan and Lucretius might seem strange at first sight. But perhaps—if for one moment we allow ourselves to consider their private character—they have had the same experience of disgust amidst all the luxury and splendour of an over-civilized society (cp. *Lucr.*, 4, 1131 ff.). What do you think about this suggestion?

*M. von Albrecht* : Ich denke, Sie haben völlig recht. Man kann z.B. an das Lob des einfachen Lebens im vierten Buch (4, 373 ff.) denken. Ausserdem scheint mir eine Analogie zwischen den «Meditationen des Verfalls» bei Lucan und bei Lucrez zu bestehen.

*M. Le Bonniec* : 1. La *Pharsale* continue à certains égards la tradition alexandrine : c'est une œuvre savante, parfois même étimologique. On pense à une influence possible des *Aitia* de Callimaque, et surtout des *Métamorphoses* et des *Fastes* d'Ovide. Je suis persuadé qu'Ovide, poète *érudit*, a exercé sur Lucain une profonde influence. Qu'en pensez-vous?

2. Lucain multiplie les interventions personnelles qui sont beaucoup plus nombreuses dans son poème que dans l'épopée traditionnelle, dans l'*Enéide* par exemple. De même, Ovide, dans ses *Métamorphoses*, interrompt souvent le récit pour faire part au lecteur de son indignation ou de son scepticisme. Il serait intéressant d'étudier de ce point de vue Ovide comme modèle de Lucain.

*M. von Albrecht* : 1. Da Ovid der «römische Kallimachos» ist und Lucan ihn nachweislich stark benützt hat, möchte ich am

ehosten an eine indirekte Einwirkung des Kallimachos durch Ovid auf Lucan denken.

2. Ihr Hinweis auf die subjektiven Äusserungen Ovids ist sehr berechtigt. In meinem Buche über *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen* bin ich näher darauf eingegangen, ohne jedoch auf Lucan bezug zu nehmen.

*M. Rutz*: Die weitgehende Gleichheit unserer Auffassungen macht es kaum möglich, einen Diskussions-Beitrag zu liefern. Ich möchte nur zwei Einzelheiten hervorheben und unterstreichen:

1. Die Versuche, in grösserem Umfang Einfluss des Ennius auf Lucan festzustellen, scheinen mir wenig sinnvoll. Ich halte Ihre Auffassung für durchaus wahrscheinlich, dass Lucan vielleicht von Ennius nicht mehr gegenwärtig war, als es uns ist, weil auch für ihn und seine Zeit Ennius fast ausschliesslich der von Cicero zitierte Ennius gewesen ist.

2. Mit dem Gebrauch des Ausdruckes « rhetorische Übertreibung » sollte man aufhören, soweit es Lucan betrifft. Man misst, wenn man diesen Ausdruck gebraucht, Lucan an dem Ideal einer Dichtung, das nicht das seinige war. Der Wille zur Expressivität ist in diesen Dingen allein entscheidend; nicht am Verhältnis zur Wirklichkeit haben wir solche Stellen zu messen, sondern an der Frage, wie weit der Ausdruck gelungen ist. Das « Rhetorische » in diesem Sinne — wie auch gestern mehrfach betont — ist nicht Zutat, sondern integrierender Bestandteil und legitimes Mittel des dichterischen Ausdrucks.

*M. von Albrecht*: 1. Ich bin ganz darin mit Ihnen einig, dass auf dem schwierigen Gebiet « Lucan und Ennius » grösste Vorsicht geboten ist.

2. Von « rhetorischer Übertreibung » sollte man in der Tat bei Lucan nicht sprechen. Es ist hier zweifellos ein Wille zum

Ausdruck wirksam, aber auch (was nicht immer gesehen wird) ein *rationales* Element: der Wille, dem Realen eine ethische oder kosmische Interpretation zu geben.

*M. Bastet*: Nach allem, was schon gesagt wurde, kann ich kurz sein. Ich möchte nur einiges bemerken.

Erstens scheint es mir wichtig, wie Herr Due mit Recht hervorgehoben hat, sich tiefer mit dem möglichen Einfluss Lukrezens auf Lucan zu beschäftigen. Besonders die Stellen, wo bei Lukrez und bei Lucan die Gleichnisse auftreten, könnten vielleicht neue Angriffspunkte eröffnen.

Zweitens erlaube ich mir, nochmals auf das allgemeine Kunstwollen der neronischen Epoche hinzuweisen. Die Gemälde zeigen Figuren mit übersteigerten Gesichtszügen, im Gegensatz zu den Gemälden der augusteischen Epoche. Die Überbietung Vergils soll also m.E. gesehen werden im Rahmen einer breiteren kulturgeschichtlichen Entwicklung: i.e. handelt es sich nicht nur um Vergil, sondern zudem um eine allgemeine geistige Umgestaltung des Zeitgeschmacks.

Drittens möchte ich bei Ihren Bemerkungen zum Elefantengleichnis (6, 208) auf die heroische Rolle hinweisen, die die Elefanten seit Alexander im Hellenismus zu spielen beginnen. (Material u.a. bei Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* [1953].) (In der römischen Münzprägung zum Beispiel treten die Elefanten ziemlich plötzlich auf, nach alexandrinischem Beispiel vielleicht. Sie werden besonders wichtig in der Triumphalsymbolik.)

*M. von Albrecht*: Der Vorstellung eines «Zeitstils» wohnt methodologisch eine eigentümliche Dialektik inne. Wir abstrahieren ihn aus konkreten Kunstwerken und erklären sie dann wieder aus ihm. Dabei besteht die Gefahr, auf Grund von Zügen, die bedeutenden und unbedeutenden Werken gemeinsam sind, die Einmaligkeit grosser Schöpfungen zu verwischen. Wenn wir wissen, dass durchschnittliche Produkte jener Epoche zu «Übertreibung» neigen, so enthebt uns dies nicht der Pflicht,

nach der Funktion und dem Stellenwert zu fragen, den sie in einer grossen Dichtung wie der *Pharsalia* hat. Ich habe dies, ausgehend vom Verhältnis zur epischen Tradition, versucht. Lucan gestaltet so, weil Einfühlung und Ek-stase bei ihm kosmische Dimensionen annehmen. Bei ihm — und vielleicht bei dem Architekten der *Domus Aurea*? — ist dies innerlich notwendig und glaubwürdig, andere folgen einfach der Mode.

*M. Grimal*: Dans cette définition de la technique épique de Lucain par ses contours, ou ses facettes, que devient l'autre moitié de la tradition homérique, à laquelle Virgile doit beaucoup, et qui est constituée par l'*Odyssee*? Le thème du voyage n'a pas été traité par Lucain lui-même. Mais il est présent, malgré cela, divisé, entre les différentes parties du poème : ici la tempête sur l'Adriatique, là, la marche dans le désert, etc. Ne peut-on penser que Lucain lui a donné un rôle précis : emplir les moments d'attente, de relâchement entre les scènes dramatiques, les sommets de la tension poétique? Problème qui est toujours délicat dans le récit épique.

La tradition épique, homérique aussi bien qu'hellénistique, comportait la description de nombreuses œuvres d'art. Lucain, à peu près seul, renonce à cet ornement. Pourquoi?

Il est juste de faire intervenir, pour expliquer Lucain, l'influence de la poésie didactique, qui est une forme de l'épopée. Une difficulté traditionnelle, soulevée à propos de la contradiction (apparente) entre l'épicurisme de Lucrèce et son entreprise d'exposé poétique, nous aidera sans doute à comprendre que, dans le cas de Lucain, la doctrine stoïcienne, au contraire, invitait à l'épopée : non seulement l'exemple de Cléanthe nous le montre, mais aussi la doctrine de la sympathie, qui établit des correspondances entre tout microcosme et le macrocosme. On peut dire que le poème de Lucain est une épopée de philosophie politique.

Ce qui entraîne, je crois, une conséquence importante : tandis que l'épopée traditionnelle, jusqu'à Virgile, met en scène les actions des héros, et d'eux seuls, chez Lucain, les foules jouent

un rôle (au début du livre 2; ailleurs les soldats, etc.); la cité entière est incluse dans l'épopée. Cela appartient sans doute au romantisme de Lucain, cette poésie de l'anonyme — la cité, les autres hommes étant, aux yeux d'un stoïcien, partie intégrante de la *Natura*, et leur devenir aussi important que le sort individuel des protagonistes.

*M. von Albrecht*: Ihr Hinweis auf die *Odyssee* und die Funktion des Reise-Motivs ist fruchtbar. Ausserdem scheint mir ein Kontrast beabsichtigt zu sein zwischen der « Heimkehr » und dem « sanften Tod » des Odysseus einerseits, und der Flucht und dem gewaltsamen Tod des Pompeius andererseits.

Nun zum Verzicht auf Beschreibungen von Kunstwerken: Als mögliche Erklärungen bieten sich entweder philosophische Erwägungen stoischer Art oder die Eigenart von Lucans Begabungsrichtung an, deren auditiven Charakter M<sup>lle</sup> Martineulich hervorhob. Ich neige zu der zweiten Annahme. Freilich wissen wir nicht, ob ein « Schild Catos » nicht in einem der späteren Bücher Raum gefunden hätte.

Der politisch-philosophische Aspekt, auf den Sie mit Recht hinweisen, bildet ein wichtiges Glied in der Welt des lucanischen Epos, die vom Mikrokosmos des Individuums (Ethik) über den der Gesellschaft (Politik) bis zum Makrokosmos (Physik) reicht. Die « Sympathie » zwischen dem Raum der Physik und dem der Politik drückt sich in den Prodigien aus; das von Ihnen beobachtete Verständnis der Einzelnen für Gruppen, Massen und einfache Menschen schlägt ebenfalls die Brücke zwischen zwei Bereichen. Hierher gehört das aktive und engagierte Verantwortungsgefühl für die Menschheit als Ganzes, deren Selbstzerstörung der Wissende nicht tatenlos zusehen kann. Der Dichter « lehrt » nicht stoische Philosophie, sie wird ihm zu einem modernen Mittel, um auf rationalem Wege zu einer *dichterischen* Weltanschauung zu gelangen.