

Markus Kersten

Imitation und Emergenz in der römischen Epik

1 Tradition, Imitation, Innovation

Das Epos, jedenfalls das antike, ist seinem Wesen nach mit Vergangenem beschäftigt. Selbst dort, wo es von Künftigem oder Zeitlosem handelt, privilegiert es das Alte gegenüber dem Neuen. Anders als beim Drama, dessen Handlung sich scheinbar unvermittelt entfaltet, muss das, was ein Erzähler erzählt, in der Regel als vorher abgeschlossen, als Erinnerung gedacht werden. Verse und Schriftlichkeit tun das Übrige; indem ein Text einen Inhalt in einer bestimmten Form konserviert, macht er ihn wiederholbar. Was wiederholt wird, hört auf, neu zu sein.¹

Diejenigen römischen Epen, die uns in substanziellem Umfang bekannt sind, stellen ihre Gebundenheit an das *tempus praeteritum* in deutlicher Weise heraus; sie alle handeln von der fernen Vergangenheit. Gleichviel, ob es um die graue Zeit des Mythos geht wie bei Vergil und Statius oder um die mehrere Generationen zurückliegende Historie wie bei Lucan und Silius – die Erzähler können das, was sie erzählen, nicht aus eigenem Erleben bezeugen.² Eines persönlichen Zeugnisses bedarf es auch nicht, denn die Geschehnisse, auf die es ankommt, sind mythisches oder historiographisches Gemeingut. Jeder weiß, dass Aeneas nach Italien gelangt, dass Polynices seinen Bruder bekriegt, dass Pompeius ermordet wird, dass Scipio über Hannibal siegt. Dieser konservative Zug der römischen

1 Dieser Aufsatz nimmt seinen Ausgang von den Bemerkungen, die Christiane Reitz und ich am 26. April 2021 anlässlich des Workshops „Gattungstradition und Emergenz“ als Antwort auf den von Daniel Melde und Bernhard Huss verfassten Text „Der Dichter als Augenzeuge“ beigetragen haben. Für die Einladung zum Workshop und zur Publikation sind wir beide sehr dankbar.

2 Dies so zu sagen, ist eine grobe Vereinfachung; wir können und müssen davon ausgehen, dass Vergils *Aeneis* von Oktavians Krieg handelt. Auch wenn die Handlung der *Aeneis* in einer fernen Vorzeit angesiedelt ist, erhält die epische Handlung ihre Bedeutung als gleichnishaftes Reflexion der Gegenwart (der Kommentator Servius verwendet hierfür den Ausdruck *historiam tangere*, siehe unten, Anm. 42). Zur fundamentalen Problematik literarischen Handelns siehe Alexander Arweiler: Erictho und die Figuren der Entzweiung – Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans *Bellum civile*. In: Dictynna 3 (2006), S. 1–44.

Epik hat seit der Spätantike Anlass zu konservativen Gattungsdefinitionen gegeben,³ seit der Neuzeit zunehmend auch zu direkter Kritik.⁴

Bei der so eindeutig mangelnden Zeugenschaft dürfte es sich allerdings um einen Zufall der Überlieferung bzw. Kanonisierung handeln. Die nur in Fragmenten erhaltenen *Annalen* des Ennius haben auch die Lebenszeit des Autors umfasst, ähnliches gilt für Ciceros Gedicht über sein Konsulat; und die großen und wirkmächtigen Lehrgedichte, die sich ziemlich direkt mit der Gegenwart auseinandersetzen, allen voran Lukrez' *De Rerum Natura* und Vergils *Georgica*, können mit guten Gründen ebenfalls als episch bezeichnet werden. Die nicht ausdifferenzierte Gattungstheorie der Antike macht es uns leicht, kleinere hexametrische Texte, die nicht mit der epischen Breite tausender Verse aufwarten, aber mit den großen Erzählungen aufs engste interagieren, zu übersehen. Wie so oft gilt: Bei genauerer Betrachtung wird es kompliziert.

Dennoch ist die Annahme, dass Epen distanziert sein müssen, wie auch die Beobachtung, dass distanzierte Erzählungen von der Literaturgeschichte anscheinend bevorzugt werden, sehr nützlich. So fällt nämlich ein besonderes Licht auf die *recusatio*, auf die ostentative Hartnäckigkeit, mit der viele Dichter es ablehnen, die Zeitgeschichte in ein episches Gewand zu kleiden – das heißt die Geschichte des gegenwärtigen Herrschers, denn die römische Epik ist vor allem ein Phänomen der Kaiserzeit. Aus diesem Gestus mag man vielleicht auf ein gewisses Risiko des aktualisierenden Bezeugens und Bekennens schließen, das nur im panegyrischen Beiwerk erträglich wird. Vor allem aber dürfen wir schließen, dass es in der epischen Dichtung der Antike nicht so sehr auf die überprüfbare Wahrheit der Fakten wie auf die erkennbare Wahrscheinlichkeit oder, vielleicht besser, Wahrhaftigkeit der Fiktion ankommt. Diese ist in der bekannten Fremdheit des Mythos oder der Vorzeit besser zu erreichen.⁵

Schon Homer scheint darauf hinzuweisen.⁶ Wenn in der *Odyssee* Demodokos vom trojanischen Krieg singt, röhmt ihn Odysseus zwar dafür, dass er nicht nur kunstgerecht, sondern getreu erzähle, so als hätte er alles selbst gesehen oder gehört (Homer *Odyssee* 8.491). Aber das Lob des listenreichen Laertiaden dokumentiert weniger einen Authentizitätsanspruch der Dichtung als die Rolle der Zuhörer, die, wenn sie selbst nichts Faktisches wissen, nur der Fiktion folgen können. Der

³ Hierhin gehört die letztlich bis heute populäre, etwas zu schematische (und nicht auf die gesamte Epik zutreffende) Definition, die Diomedes (1.484.1–2 Keil) referiert: ἔπος ἐστιν περιοχὴ θείων τε καὶ ἥρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων [Das Epos behandelt die Angelegenheiten von Göttern, Helden und Menschen]. Sie scheint ihrem Ursprung in der antiken Grammatik zu haben.

⁴ Hierzu auch der Beitrag von Bernhard Huss und Daniel Melde in diesem Band.

⁵ So legt es Aristoteles jedenfalls mit Blick auf die Tragödiendichtung nahe, cf. Poetik 1453a17–22.

⁶ Hierzu auch der Beitrag von Bernhard Huss und Daniel Melde in diesem Band.

Zweifel, ob wir es mit der Wahrheit zu tun haben oder nicht, begleitet darum auch die Apologoi, in denen der Held anschließend auf Aufforderung des Gastgebers von seinen eigenen Heldenataten erzählt:⁷ Wir können uns nicht auf das verlassen, was bei Polyphem oder Kirke geschehen sein soll, sondern auf die Worte, die der Erzähler dafür findet, das heißt auf die ästhetischen und moralischen Implikationen der Erzählung. Nicht diese oder jene Tat selbst, sondern der ‚Ruhm der Männer‘ – griech. *κλέος ἀνδρῶν*, lat. *laus uirorum* – ist der eigentliche Gegenstand eines Epos.

Ruhm, worauf er auch gründet, führt letztlich immer auf dieselbe Geschichte, nämlich auf die Außerordentlichkeit, die die Ordnung bestätigt. So erweist sich das epische Erzählen zwangsläufig als ein Ort für das Traditionelle, für Topik und Exemplarität. Es ist demgemäß verständlich (aber dennoch interessant zu bemerken), dass bereits am scheinbaren Anfang der epischen Tradition, bei Homer, eine erste Form von erzählerischer Selbstreferenzialität zu bemerken ist. Die homerische Helena weiß, dass ihre Geschichte noch dereinst von Menschen späterer Zeiten erzählt werden wird.⁸ Dies durchbricht nicht zwingend die erzählerische Fiktion; das wäre der Fall, wenn die Zuhörer, die von Helenas Ahnung erfahren, direkt angesprochen würden. Aber immerhin, indem vom Erzählen erzählt wird, ergibt sich eine allgemeine Perspektive auf das Phänomen des Epischen, die über die unmittelbare Handlung weit hinausgeht: Der homerische Erzähler, der Helena diese Worte in den Mund legt, bekundet eine Zeugenschaft, die von der Beweisbarkeit des Erzählten unabhängig ist, nämlich ein Wissen um das Erzählen schlechthin, um seine Anlässe, Gegenstände und Regeln.⁹

Je nachhomerischer die nachhomerische Epik wird, desto stärker erweisen sich Autoren unweigerlich auch als Hörer oder Leser anderer Erzählungen. An der Muse zeigt sich das beispielhaft. War sie bei Homer noch die helfende Gottheit, die dem Dichter eingibt, wie er seine Geschichte zu erzählen hat, ist sie in der Spätantike gleichsam die Summe der literarischen Bestände, aus denen er schöpfen kann. Das Wort *Musa* wird zur Metonymie für ‚Dichtung‘ oder ‚Gedicht‘. Was über den unbekannten Verfasser der *Orphischen Argonautika* gesagt wurde, gilt damit im Grunde für jeden Dichter der epischen Tradition: „Books, and not personal experience, were his guides. His mind was stored with the lines and

⁷ Dazu Jonas Grethlein: Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens. München 2017.

⁸ Homer, Ilias 6.357 f.: *οἶσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὄπίσσω | ἀνθρώποισι πελώμεθ’ ἀοίδαις έσσομένοισι* [Uns hat Zeus ein schweres Los auferlegt, so dass uns noch die späteren Menschen besingen werden].

⁹ Siehe Magdalene Stoevesandt: Homers Ilias. Sechster Gesang (Z), Kommentar [BK 6.2]. Berlin 2008, S. 119.

phrases of other poets.¹⁰ Man könnte bei dieser epischen, aber nicht zwingend auf die epische Form beschränkten Intertextualität von Textzeugenschaft als Gegenstück zur Augenzeugenschaft sprechen.

Beim Schöpfen aus den Beständen mögen wir uns die Dichter freier vorstellen als unter der Maßgabe, dass sie die Worte einer Gottheit wiederholen. Volle Freiheit gestatten die mythischen bzw. historischen Traditionen jedoch nicht. Eine römische Iocasta kann zwar, nachdem das Schicksal des Ödipus ans Licht gekommen ist, am Leben bleiben, anstatt sich wie in der sophokleischen Tragödie zu erhängen; sie kann ihre verfeindeten Söhne Eteocles und Polynices zurechweisen wie eine Veturia den Coriolan. So erzählt es Statius in seiner *Thebais*. Aber auch solch eine Iocasta kann nicht den Lauf der Geschichte verändern und ihre Familie wieder zusammenführen. Ein Epos beruht darauf, dass die Erwartungen der Leser nicht grundsätzlich enttäuscht werden. Die Zeugenschaft der Texte verbindet – und bindet – die Dichter und das Publikum.

Nachahmung, das wesentliche Schaffensprinzip antiker Dichtung, ist somit nicht nur inhaltlich als die Darstellung einer bedeutenden Handlung zu würdigen (also als das, was Aristoteles *μίμησις πράξεως* nennt und was, wenngleich mit Einschränkungen, auch für antike Erzählungen angenommen werden kann), sondern immer auch als die Tradierung wesentlicher literarischer Elemente (das, was Quintilian *aemulatio* nennt).¹¹ Das gilt für die Epik mit ihrem auf typischen Szenen, wiederkehrenden Strukturen etc. beruhenden Bauformencharakter in besonderer Weise.¹²

Imitation im zweiten Sinne ist ästhetisch schwer zu würdigen. Während die römische Epik unter dem Einfluss einer Genieästhetik als unoriginell und nachrangig gelten musste, hat die jüngere Forschung die dezidierte Abhängigkeit, das Referenzielle und Repetitive, als Spiel mit den Erwartungen des Publikums schätzen gelernt.¹³ Dass heute Neuheit und Authentizität wichtige Kategorien zur Beschreibung der wesensgemäß altertümlichen Texte fungieren können, dürfte nicht nur mit dem Vokabular einer an Produktivität und Relevanz interessierten Wissenschaft zu tun haben, sondern auch mit den Prinzipien der Imitation. Nach-

¹⁰ Judith Bacon: The Geography of the Orphic Argonautica. In: Classical Quarterly 25 (1931), S. 172.

¹¹ Cf. Aristoteles, Poetik 1449b24; Quintilian 10.1.122. Zum Problem narrativer Nachahmung siehe Gerard Genette: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn 2010, S. 104 f.

¹² Hierzu grundlegend Christiane Reitz, Simone Finkmann: Introduction. In: Structures of Epic Poetry. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019, S. 1–21.

¹³ Diese Rehabilitation ist interessanterweise chronologisch verlaufen, beginnend bei den großen Arbeiten zu Vergil ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts.

ahmung kann einen Vergleich zwischen Original und Replik (oder dem, was man dafür hält) bewirken. In einer nach den Prinzipien der Nachahmung geschaffenen Komposition ergibt sich so eine Fülle von Verhältnissen zwischen Strukturen, Formulierungen, zeitlichen und diegetischen Ebenen, beteiligten Personen etc., die in verschiedener Weise ausgewertet werden können. Je weniger ein Text auf ein einzelnes, konkret überprüfbares Faktum oder Prinzip abstellt, desto mehr Neues kann durch die Auswertung der genannten Strukturverhältnisse in oder aus der Komposition auftauchen. Von dieser Prämisse soll im Folgenden ausgegangen werden.

2 Das Ekphrastische als Paradigma der Imitation

Ein buchstäblich produktives Verhältnis zwischen verschiedenen Teilen bzw. Ebenen eines Epos ist oft in Ekphrasen gegeben, also dort, wo mit den Mitteln der Sprache dem Publikum ein Gegenstand gleichsam ‚vor Augen gestellt wird‘. Hier ergeben sich zunächst zwei prinzipielle Fragen, nämlich erstens, was genau der Autor vor Augen hatte (oder, etwas komplexer, was die Figuren innerhalb der Handlung sehen), und zweitens, was wir als Leser mittels der beschreibenden Worte tatsächlich imaginieren können. Dass es hier um Imitation geht, liegt auf der Hand. Da Ekphrasen aber zu den konstitutiven Bauelementen eines Epos gehören,¹⁴ haben wir es mit besonders intrikater Imitation zu tun. Die genannten Fragen sind nicht nur an sich schon kaum eindeutig zu behandeln (besonders dann, wenn sich die Lebenswelt des Autors und die der Leser unterscheiden). Sie werden auch, insofern in Ekphrasen eben nicht nur eine Sache vor Augen kommt, sondern auch eine kumulierte literarische Tradition, im Lauf der Literaturgeschichte immer komplexer.

Wo ein Kunstwerk oder eine Landschaft beschrieben wird, wird sowohl das Beschriebene, das real oder fiktiv sein kann, bekannt oder unbekannt etc., zu einer Kategorie der Lektüre als auch die sprachliche Beschreibung selbst, die anschaulich oder unanschaulich sein kann, aber auch traditionell, innovativ etc. Da sich Beschriebenes und Beschreibung nicht vollständig gegenseitig bedingen, kann hier der Spezifiz – der Neuheit – der literarischen Komposition Aufmerksamkeit zuwachsen.

¹⁴ Siehe Stephen Harrison: Artefact Ekphrasis and Narrative in Epic Poetry from Homer to Silius. In: Structures of Epic Poetry. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019, S. 773–806.

Dies zeigt sich in der bedeutendsten und wirkmächtigsten Ekphrasis der römischen Literatur, der Beschreibung der Waffen des Aeneas,¹⁵ auf die die *Aeneis* von ihrem ersten Anfang her – „Waffen singe ich und den Mann [...]“ (Vergil, *Aeneis* 1.1) – hinzuarbeiten scheint. Es kommt hier vor allem auf den *clipeus* an, den Schild des Helden, den der Gott Vulcanus gefertigt hat und der darum mit zahlreichen wundersamen Bildern, namentlich mit einer Darstellung der Seeschlacht von Actium geschmückt ist. Auf der Hand liegen folgende Fragen: Hat Vergil, der ja ein Zeitgenosse des Kaisers war, die Seeschlacht mit eigenen Augen gesehen bzw. davon gehört? Oder hat er womöglich ein Kunstwerk gesehen, das den Triumph des Augustus als Fluchtpunkt der römischen Geschichte abzubilden scheint und das er zur Vorlage für den göttlichen Schild seines Aeneas nehmen konnte? Oder imitiert er lediglich die homerische Aspidopoiie, also den in der *Ilias* enthaltenen Bericht von der Erschaffung des gleichfalls reich bebilderten Schildes des Achill, und bekräftigt so den seit Alexander dem Großen sprichwörtlichen Satz, dass jeder Held einen Homer braucht?¹⁶

Ekphrasen problematisieren das Verhältnis von Text- und Augenzeugenschaft; Ekphrasen von Kunstwerken haben zudem eine offenkundig meta poetische Relevanz. Das im Einzelnen, selbst bei optimaler Quellenlage, unbestimmbare Verhältnis von Fakt und Fiktion gleicht offenbar demjenigen von Rezeption und Intention. Es postuliert die permanente Möglichkeit eines Überschusses an Sinn oder Form. Das Nachdenken über Alt und Neu wird hier unabdingbar.

3 Literarische Emergenz als Phänomen zwischen Sehen und Lesen

Ein intertextuell begründeter Sinnüberschuss lässt sich als emergentes Phänomen betrachten. In den Worten von Alexander Arweiler, der den Begriff (leider, soweit ich sehe, ohne größeres Echo) vor einigen Jahren in die latinistische Literaturwissenschaft eingebbracht hat, ergeben sich emergente Phänomene dadurch, „daß Teile in einem Ganzen zusammengefügt sind und daß dieses Ganze Eigenschaften besitzt, die die Teile allein nicht besitzen.“¹⁷

¹⁵ Cf. Vergil, *Aeneis* 8.626–728.

¹⁶ Cf. Cicero, *Pro Archia* 24; Plutarch, *Alexander* 15.8.

¹⁷ In der (Natur-)Philosophie wird der Begriff seit langem verwendet. Auch Phänomene, von denen der antike Atomismus handelt, können im philosophischen Sinne als emergent beschrieben werden, siehe Eva Noller: *Die Ordnung der Welt. Darstellungsformen von Dynamik, Statik und Emergenz in Lukrez' De Rerum Natura*. Heidelberg 2019, S. 14–18, 161–163.

Angesichts des Bauformencharakters der antiken Epik, in dem die „Teile“ epischer Kompositionen besonders sichtbar und teils schon seit der Antike terminologisiert sind,¹⁸ ist diese Definition von ihrer Voraussetzung her unmittelbar zugänglich. Der Blick auf das Ganze und seine Eigenschaften verhindert eine isoliert mechanistische Perspektive auf das Einzelne. Arweiler kann zeigen, dass die intuitive Feststellung, ein Epos handele von einer weit zurückliegenden Sache (und nicht etwa von einem allgemeinen Prinzip oder von sich selbst) durch diese Sichtweise fruchtbringend problematisiert wird. Schwieriger wird es aber bei der Frage, wie sich Emergenz genau äußert, denn nicht alle Eigenschaften, die ein Werkganzen gegenüber seinen konstitutiven Teilen hat, wird man als emergent bezeichnen wollen. Arweiler verweist hierzu auf gewisse epische Motive oder Figuren,

die in einer topologischen Terminologie als Ekstasen eines Textes verstanden werden können, als Erhebungen innerhalb eines Reliefs, das einen literarischen Text dreidimensional fassen und adäquater beschreiben lässt, als wir es in der gängigen Weise zu tun vermögen. Figuren ragen aus dem Textfluß heraus. Sie sind Verdichtungen, in denen spezifische Konzepte und Probleme behandelt werden können, die ein ‚normales‘ narratologisches Modell nicht erfaßt.¹⁹

Mit dieser geometrischen Analogie ist eine gewisse Unanschaulichkeit verbunden, denn zum einen ist ein Text nicht (nur) dreidimensional, zum anderen wirkt die Rede vom textuellen „Relief“, selbst wenn es als „Fluss“ gedacht ist, statisch. Der Emergenzbegriff bezeichnet allerdings – jedenfalls *sensu stricto* verstanden – eine Bewegung; er impliziert einen zeitlichen Verlauf. Arweiler erkennt dieses Problem prinzipiell an, indem er seinen Aufsatz als „Vorüberlegung“ qualifiziert und abschließend auf die noch näher auszuarbeitenden historischen Dimensionen der Theorie verweist.²⁰ Dies hier systematisch und in der gebotenen literaturphilosophischen Tiefe zu tun, kann ich mich zwar nicht unterfangen; ich möchte aber übergangsweise vorschlagen, zusätzlich eine chronologische Analogie einzuführen und also zu fragen, *wann* und mithin *für wen* in einer antiken Erzählung etwas Neues auftaucht.

Der Begriff Emergenz ist zwar nicht antik, das Wort *emergere* allerdings schon. In der Tat lässt sich das Phänomen, dass ein Text auf Grund seiner referentiellen Komposition mehr zu besagen scheint als er sagt, bereits in der Antike damit gut illustrieren. Silius Italicus verwendet die Motivik des Auftauchens nämlich in einem auffällig metaliterarischen Zusammenhang. Der (vermutlich fiktive)

¹⁸ Siehe Reitz, Finkmann (Anm. 12).

¹⁹ Arweiler (Anm. 2), S. 2.

²⁰ Arweiler (Anm. 2), S. 23.

Römer Pedianus sieht empört einen feindlichen Punier den erbeuteten Helm des römischen Feldherrn Aemilius Paullus tragen, woraufhin folgendes geschieht (Silius, *Punica* 12.234–236):

ceu subita ante oculos Pauli emersisset imago
sedibus infernis amissaque posceret arma,
inuadit fremdens [...]

[Als ob plötzlich die Gestalt des Paullus ihm vor Augen getreten wäre, von der Unterwelt her, und die verlorenen Waffen gefordert hätte, stürzte [scil. Pedianus auf den Punier] los und brüllte [...]]

Solchermaßen motiviert, kann Pedianus den Helm alsbald zurückgewinnen. Zudem gelingt es den Römern, die Karthager samt ihrem Feldherrn Hannibal in die Flucht schlagen. Ein Wendepunkt des Krieges zeichnet sich ab.

Bei den Versen handelt es sich, wie der Ausdruck *ceu* anzeigt, um ein kurzes episches Gleichnis. Verdeutlicht wird das Deutlichwerden eines Bildes: *emergit imago*. Das Wort *imago* hat eine gewisse Bedeutungsfülle; es kann ein Abbild bezeichnen, namentlich das typisch römische Wachsbild Verstorbener, aber auch einen Totengeist. Die letztgenannte Bedeutung dürfte hier intendiert sein. Dass eine *imago* aufsteigt, ist allerdings kein anschaulicher Ausdruck. Wir erfahren weder, was genau Pedianus sieht, noch, was das für ihn bedeutet. Es lohnt also zu fragen, um welche Art des Sehens es hier eigentlich geht.

Den römischen Lesern wird, selbst wenn sie an die Existenz von Totengeistern glaubten, doch nicht so sehr deren Erscheinung wie die Rede über die Erscheinung geläufig gewesen sein. Unter dieser Voraussetzung verdeutlichen die Verse nicht, was Pedianus sieht oder wie er angreift, sondern wie er seinen Angriff vor anderen begründen könnte. Hier fällt ins Gewicht, dass, wie wir ein paar Verse zuvor erfahren, keiner ihm in der Musenkunst gleichkommt. Seine Autorität liegt entsprechend nicht im Bereich der Empirie (wie auch: die Unterwelt ist das schlechthin Unbezeugbare!), sondern in seiner Fähigkeit, mit Worten, sich und anderen etwas vor Augen zu stellen. Wenn Pedianus, der Sänger, den Eindruck erweckt, ihm wäre Paulus erschienen, geht es womöglich keineswegs nur ein spezifisches Bild, sondern um eine ganze Tradition. Dass Tote aus der Unsichtbarkeit der Unterwelt auftauchen,²¹ geschieht im Epos nicht selten; be-

²¹ Was in der Unterwelt liegt, ist unter der Oberfläche – *mersum*, wie es bei Vergil an programmatischer Stelle heißt (*Aeneis* 6.266 f: *sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro | pandere res alta terra et caligine mersas*). Zur Darstellung und metaliterarischen Funktion der epischen Un-

kannt seit der *Odyssee* ist die sogenannte Nekyia, die Totenbeschwörung durch den epischen Helden. Silius Italicus selbst lässt seinen Scipio eine Nekyia durchführen, nämlich im folgenden Buch.²² Hier hat, wie zum Zeichen, dass Unterweltbegegnungen ein hohes metapoetisches Reflexionspotenzial aufweisen, auch der Dichter Homer einen kurzen Auftritt – den Silius' Scipio mit dem Ausruf kommentiert, dass jeder Held einen Homer haben sollte, um besungen zu werden.²³

In der Gesamtwirkung dieser beiden Stellen, dem kurzen Pedianus-Gleichnis und der Totenbeschwörung in Buch 13, erscheint einerseits das Auftauchen der Figuren wie ein Herbeizitieren durch einen Dichter, der ein Leser ist. Andererseits hängt aber das, was konkret in der Gesamtwirkung der beiden traditionsbeladenen Stellen auftaucht, davon ab, wie der einzelne Leser die verschiedenen „Zitate“ der Erzählung überblickt. Emergent im Sinne des zusätzlichen Sichtbarwerdens ist etwa die Signatur des Dichters Silius, der sich, wie wir heute mit gewissem Raumen zu sagen gewohnt sind, vermittels einer Nebenfigur in sein Werk einschreibt. Richtiger wäre zu sagen, dass wir es sind, die den Dichter – und all die Elemente, mit denen die Erzählung hier nahezu (post-)modern auf sich selbst zu verweisen scheint – auftauchen sehen.²⁴

Bei der Rede von literarischer Emergenz kommt sonach die *Geschichte* des Texts in Betracht, das heißt sowohl die Zeit(en) und die Zeitlichkeit der Erzählung sowie die damit jeweils verbundenen Bedeutungsebenen, die sich für verschiedene Rezipienten zu verschiedenen Zeiten ergeben können. Gelegenheit für Emergenz besteht, so gesehen, immer dann, wenn eine Erzählung nicht mehr mit sich selbst identisch scheint, weil wir als Leser zum Beispiel nicht dasselbe zu sehen und zu wissen scheinen wie die Figuren, oder weil der Text mehr enthält, als er erzählt. Ich versuche folgende Definition:

Im Epos ergeben sich emergente Phänomene in Momenten gesteigerter Ambiguität, die – um die Metapher des Tauchens umzukehren – unsere vollständige

terwelt siehe Christiane Reitz: Abodes of the Dead in Ancient Epic. In: *Structures of Epic Poetry*. Bd. 1. Foundations. Hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann. Berlin 2019S. 433–467.

²² Siehe dazu Christiane Reitz: Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus. Frankfurt 1982.

²³ Zu diesem Arrangement siehe Markus Kersten: Literaturgeschichte im historischen Epos: Anachronismen. Realismus und Metapoetik. In: *Zeitmontagen. Formen und Funktionen gezielter Anachronismen*. Hg. von Antje Junghans, Bernhard Kaiser, Dennis Pausch. Stuttgart 2019, S. 143–160, hier S. 147.

²⁴ Man hat vermutet, Silius könnte aus Padua stammen, siehe Donald J. Campbell: The Birthplace of Silius Italicus. In: *The Classical Review* 50 (1936), S. 55–58; Pedianus, der Mann aus der Po-Ebene (cf. Silius Italicus 12.213–218), würde dann wie ein Alter Ego des Dichters wirken. Die Namenswahl wäre nicht abwegig: Silius teilt den Gentilnamen Asconius mit dem Grammatiker Q. Asconius Pedianus.

Immersion in die Erzählung verhindern. Emergent sind solche textuellen Strukturen, die wir neben oder vielmehr nach bestehenden *älteren* Strukturen zwar als neu bzw. anders wahrnehmen und benennen, aber weder mit der epischen Handlung noch mit den Regeln der Gattung noch mit der Intention des Autors als zwingend notwendig oder überhaupt als präsent erklären können.

Wieder kann der Schild des Aeneas zur Erklärung herangezogen werden. Der *clipeus* ist nämlich erstaunlicherweise als schlechthin unbeschreiblich qualifiziert (Vergil, *Aeneis* 8.617–625):

ille deae donis et tanto laetus honore expleri nequit atque oculos per singula uoluit, miraturque interque manus et bracchia uersat [...]	619
hastamque et clipei non enarrabile textum.	625

[Aeneas freut sich über die Gaben der Göttin und die erwiesene Ehre und kann sie kaum erfassen; er lässt sein Auge über die einzelnen Waffen schweifen und bewundert sie und wendet in den Händen [...] die Lanze und das unbeschreibliche Gewebe des Schildes.]

Der Ausdruck vom unbeschreiblichen Gewebe ist mehrdeutig, er passt sowohl zu dem Betrachter Aeneas, der innerhalb der Eposhandlung bewundert und nicht verstehen kann, was auf dem *clipeus* abgebildet ist (nämlich, wie es im folgenden Vers heißt, die gesamte Geschichte des künftigen Rom), als auch zu dem Erzähler, der weder alles aufzählt, was auf dem Schild angeblich abgebildet ist,²⁵ noch genau das beschreibt, was Aeneas, der zuerst genannte Fokalisor, sieht. Vergil nennt einerseits Namen (Cato, Caesar etc.), die zwar ein augusteisches Publikum, nicht aber Aeneas kennen kann. Andererseits erwähnt er nur manchmal, aber nicht immer das Material (Silber und Gold), aus dem gewisse Figuren gefertigt sind, so dass die Leser sich den Schild als Artefakt nicht verbindlich imaginieren können. Zudem bleibt bisweilen im Vagen, woran genau ein augusteischer Betrachter des Schildes die einzelnen Figuren erkennen könnte. Hier stellt der Text das Bild nicht dar, sondern erzählt es nach: Menschen bewegen sich, Wellen branden, Blut fließt etc.

Die Ambiguität wird gesteigert, indem Vergil auch darüber hinaus oft die Perspektive wechselt; bald erwähnt er, was der Urheber des Kunstwerks getan hat, bald spricht er die auf dem Schild dargestellten Figuren an, bald sagt er den Lesern, die sich den Schild nur vorstellen können, was sie darauf zu sehen glauben würden, wenn sie ihn sähen. Diese beständigen Perspektivwechsel korrespondie-

25 Der Grammatiker Servius weist in seinem Kommentar zur Stelle auf das selektive Erzählen des Erzählers hin.

ren mit den teils harten Übergängen zwischen den Beschreibungen einzelner Bildelemente, die im Text wie unverbunden aufeinanderfolgende Szenen erscheinen. Aufs Ganze gesehen, wird die Geschichte des Schildes – das heißt hier sowohl die Geschichte, welcher der Schild unterliegt, als auch jene, die er selbst darbietet – nicht verdeutlicht: *non enarratur*.

Und da ist noch mehr. Auch die Geschichte oder vielmehr die Geschichtlichkeit der *Aeneis* kommt in Betracht. Wenigstens für ein Publikum, das an den metaphorischen Begriff *textus* gewöhnt ist und das Verb *enarrare* als den philologischen Fachbegriff für die Exegese kennt,²⁶ scheint die Formel *non enarrabile textum* auch die Verlegenheit der Leser zu benennen, die das, was ihnen vorliegt, nicht befriedigend erklären können. Diese Feststellung ist durchaus attraktiv, denn es gehört nicht viel dazu, den Text, der von einem Bild der römischen Geschichte erzählt, ohne dass man sich in irgendeiner Hinsicht ein genaues Bild machen kann, für einstweilen noch unausdeutbar zu halten und zu fragen, was die solchermaßen herausgestellte Unausdeutbarkeit bedeuten könnte. Nicht von ungefähr ist gerade die jüngere Forschung von dieser Stelle fasziniert.²⁷

Während die Schwierigkeiten, die ein Erzähler beim Erzählen haben kann, seit den homerischen Epen offen benannt werden, scheint die metapoetische Kritik des Textuellen im Medium des Texts und mit Hilfe der Metapher des *textum*, des Ge webten, etwas Neues zu sein. Sie zeigt sich nicht offen, sondern versteckt: Der Gedanke der fundamentalen Unerzählbarkeit der Geschichte emergiert, er taucht aus dem Text auf, sobald wir sozusagen die Zauberformeln literaturwissenschaftlicher Theorie murmeln. Bemerkenswert daran ist, dass dieser Gedanke, der Zweifel, ob Worte überhaupt etwas hinreichend gut vermitteln können, zum Verständnis der *Aeneis* nicht notwendig ist, dieses allerdings nicht behindert (so wie er die Geschichtsschreibung behindern müsste), sondern eher bereichert. Immerhin ist der in der Schildbeschreibung zwar nicht direkt bezeichnete, aber im ganzen Arrangement doch angedeutete Triumph des Oktavian über Mark Anton ein Triumph eines Römers über einen Römer, ein nicht auszusprechendes Ereignis.

26 Ob bzw. inwieweit dies bereits für augusteische Leser selbstverständlich gegolten haben könnte, ist eine schwierige Frage (die Webemetaphorik findet sich jedenfalls schon bei Cicero). Da der vorliegende Zusammenhang diese Diskussion aber nicht unmittelbar erfordert, kann sie unterbleiben.

27 Siehe insbesondere Ulrich Eigler: *Non enarrabile textum* (Verg. Aen. 8,625). Servius und die Römische Geschichte bei Vergil. In: Aevum 68 (1994), S. 147–163; Barbara Weiden Boyd: *Non enarrabile textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid*. In: Vergilius 41 (1995), S. 71–90; Julia Frick: Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion. In: Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter. Hg. von Birgit Zacke u. a. Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 219–244.

Was heißt das? Wie wirkt eine solche plötzlich auftauchende, potenziell störende Lesart? Warum oder woher taucht sie auf? Und kann sie wieder verschwinden, wenn etwa ihre Unwahrscheinlichkeit dargetan wird? Was bedeutet die Neuheit für die Gattung? Diese Fragen möchte ich im Folgenden an drei Beispielen der Vergilrezeption diskutieren. Ich gehe chronologisch rückwärts vor und beginne mit dem jüngsten, nämlich zeitgenössischen Rezeptionsphänomen.

4 Beispiel I: Emergenz von Mustern

Das Medium ist die Botschaft.²⁸ Marshall McLuhans klassische These mag noch immer durch ihre Kürze und ihre Rigidität provozieren, aber auch die Lateinische Philologie kommt um den Gebrauch von Medien nicht herum und hat also das, was Medien als Medien besagen, zu bedenken. Dies zeigt sich insbesondere an der in den letzten Jahren massiv gewachsenen Bereitschaft, *textuelle* Strukturen des Texts zu beobachten, etwa Kryptogramme. Während diese anfangs noch vor allem unter dem rein historischen Gesichtspunkt diskutiert wurden, wie wahrscheinlich deren Auftreten an einer bestimmten Stelle ist (eine Frage, die, stochastisch gesehen, weit schwieriger zu beantworten ist, als es zunächst scheint), können sie mittlerweile in einem weiteren ästhetischen Sinne gewürdigt werden.

In Vergils *Aeneis* sind die Akrosticha MARS und DVCES zu finden.²⁹ Dokumentiert sind die Funde schon seit einigen Jahren, tatsächlich ausgewertet wurden sie kaum. Das mag an der dezenten Wirkung liegen. Die Akrosticha sind nicht pointiert,³⁰ sie stehen in verschiedenen Büchern des Werkes und hängen nicht offensichtlich zusammen; wir lesen hier also weniger eine bestimmte Botschaft als vielmehr einzelne Wörter.

So rückt aber das Medium selbst, die lesbare und zu lesende Schrift, in den Fokus. Indem sich diese allgemeinen, durchaus epischen, aber kaum zeitgebundenen Begriffe *Mars* und *duces* im wahrsten Sinne des Wortes am Rand des Texts abzeichnen, illustrieren sie, dass das Gedicht zwar von der Vergangenheit handelt, aber mit der Gegenwart verbunden ist: Auch im Moment des Lesens können

²⁸ Siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Critical Edition. Corte Madera 2003 [Orig. McGraw Hill (NY) 1964], S. 20.

²⁹ Siehe Don Fowler: An Acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601–4?). In: *Classical Quarterly* 33 (1983), S. 298 sowie Paul K. Hosle: An Acrostic in *Aeneid* 11.902–6. In: *Classical Quarterly* 70 (2020), S. 908–910.

³⁰ Ein pointiertes Beispiel findet sich bei Lucan, siehe Markus Kersten: Ein Akrostichon im zweiten Buch *De Bello Civilis*? Lucan. 2.600–608. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 156 (2013), S. 161–171.

noch Kriege und Heerführer auftauchen. Hier kommt es weniger auf die konkrete Zeit eines bestimmten Publikums an, als vielmehr auf die symbolische Grenze zwischen der Sphäre des Texts und der des Kontexts, in dem er existiert und rezipiert wird.

Emergierende Akrosticha markieren diese Grenze und versinnbildlichen gleich im mehrfachen Sinne eine „Diskursivierung von Neuem“: Sie holen *neue* Wörter, die nicht zu den horizontalen Konstituenten des Texts gehören – wohl aber zu den konstitutiven Begriffen der Erzählung –, an die Oberfläche; sie thematisieren die Schriftlichkeit als nicht notwendige, aber hinreichende Voraussetzung für Literarizität (römische Epen dürften bis zur Erfindung des Kodex noch etwa zu gleichen Teilen gelesen und gehört worden sein). Und schließlich sind sie fragwürdig und insofern buchstäblich dialogisch. Ihre Signifikanz beruht auf dem Diskurs, der die Gattung definiert: Können kryptographische Kurzbotschaften innerhalb des *genus grande* Bedeutung beanspruchen, können sie als epische Ausdrucksmittel gelten? Im Allgemeinen muss die Frage offenbleiben.

Zu bedenken ist aber der Umstand, dass Erwartungshorizonte auf Praktiken der Imitation zurückgeführt werden. Dass die Abhängigkeit der römischen Literatur seit je die Suche nach Parallelstellen befördert, führt bei Kryptogrammen auf eine bemerkenswerte Rekursivität. Da verborgen scheinende Strukturen in griechischen Texten grundsätzlich beobachtbar sind (unabhängig von ihrer Intendiertheit),³¹ kann das Auftauchen von Kryptogrammen in römischen Texten als Indiz dafür angesehen werden, dass die römischen Verfasser als Leser bereits Kryptogramme entdeckt und nun ihrerseits bewusst eingesetzt haben. Mit anderen Worten: Die Traditionalität der römischen Literatur erlaubt nicht nur, wie man meinen sollte, Kryptogramme grundsätzlich für unepisch zu halten, sondern auch für episch, indem nämlich aus ihrer nicht singulären Existenz auf ihre Herleitung aus einer Tradition geschlossen wird. Es ist zu sehen, dass durch die schiere Möglichkeit, Kryptogramme zu erzeugen und zu suchen, die Evidenz des Kryptographischen steigt. Akrosticha und vergleichbare Phänomene werden im Lauf der Literaturgeschichte immer häufiger und immer selbstverständlicher. Ein Höhepunkt ist die grammatische Kultur der Spätantike.

Strukturen, die zum Zeitpunkt ihres Auftauchens benennbar und interpretierbar sind, tauchen schwerlich wieder ab. Daraus sind zwei Schlüsse zu ziehen: Literarische Emergenz ist zum einen immer Emergenz *ex post*, sie beruht auf Formen von Wiederholung, und zwar in erster Linie wiederholter Lektüre durch die

³¹ Die berühmteste – freilich nicht schon in der Antike explizit diskutierte – Stelle ist Aratus 783–787. Dazu Jan Kwapisz: The Technē of Aratus' Leptē Acrostich. In: Enthymema 23 (2019), S. 374–389.

Leser: Man sieht nur, was man weiß. Zum anderen kann Emergenz zu einem Abschluss kommen. Die Struktur, die vollends deutlich und historisch erklärbar ist – etwa Akrosticha, die im Text explizit markiert und in einem Paratext kommentiert sind – hören auf, emergent zu sein; sie sind präsent. Literarische Emergenz beruht auf einer hinreichend kleinen Wahrscheinlichkeit der sicheren Wahrnehmung.³² Oder, anders gesagt, auf dem Zweifel.

Dies zeigt sich im Proööm der *Georgica*, in dem Oktavian, der nachmalige Kaiser Augustus, angeredet wird (Vergil, *Georgica* 1.26–28):

terrarumque uelis curam, et te maximus orbis
auctorem frugum tempestatumque potentem
accipiat cingens materna tempora myrto;

[Fordere die Sorge um die Welt. Dich wird dann der große Erdkreis als Bringer der Ernte und Bezwinger der Stürme begrüßen und wird deine Stirn mit dem Myrtenkranz der Mutter umwinden.]

Damien Nelis hat gezeigt, dass im mittleren Vers nicht nur zwei, sondern drei Anreden stecken.³³

AVctoremfruGVmtempeSTatVMquepotentem.

Augustum, das passt: „Der Erdkreis wird dich als den *Erhabenen* begrüßen“. Die Frage nach intendiertem Sinn hilft hier allerdings nicht weiter.³⁴ Sondern lediglich die Anerkennung der permanenten Möglichkeit von Sinnüberschuss. Das Emergieren eines wie auch immer bedeutungsvollen Silbenworts können wir staunend zu den Geheimnissen der Dichtung rechnen oder, technischer gesprochen, zum Innovationspotenzial, das sich in klassischen Beständen findet, sobald sie hinreichend kumuliert vor uns liegen und sobald wir sie hinreichend interessiert betrachten. Wer die Buchstaben beim Lesen hervortreten lässt, erkennt sie als Texteigenschaft und potenzielles Ausdrucksmittel an – wie die antiken Dichter prinzipiell anerkannten, dass der Name MARO auch das Potenzial besitzt, ROMA

³² Ähnliches ließe sich auch für die Erzählerfigur behaupten; im homerischen Epos ist der Erzähler kaum wahrnehmbar; wo er auftaucht, stört er nicht. Wo ein Erzähler sich ausführlich vorstellt und mit dem Autor in Beziehung setzt, kann von einer auftauchenden, einer erst langsam sichtbar *werdenden* Instanz schwerlich die Rede sein. Lucans epischer Erzähler ist durchaus emergent.

³³ Siehe Damien Nelis: Past, Present, and Future in Virgil's Georgics. In: Augustan Poetry and the Roman Republic. Hg. von Joseph Farrell, Damien P. Nelis. Oxford 2013, S. 261.

³⁴ James O'Hara hat in seiner Rezension zu dem in Anm. 33 genannten Buch angemerkt: „I do not buy, however, [the] suggestion that Georgics 1.27 [...] offers a meaningful ‚anagram‘ of Augustum.“ Siehe <https://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014.04.10/>.

und AMOR zu sagen.³⁵ Beglaubigt wird durch diese Anerkennung nicht etwa ein auktoriales Zeugnis, wonach der Titel *Augustus* schon zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Georgica* im Schwange gewesen wäre, also zwei Jahre, bevor er offiziell wurde. Beglaubigt wird so allerdings die Textualität des epischen Texts, die auch zu Wahrheiten führt, von denen bisher niemand wusste.

Im spezifischen Anderslesen einzelner Verse besteht methodisch offenbar eine Nähe zur Allegorese (aber auch, wie wir heute aus gegebenen Anlass sagen müssen: zur Verschwörungsiedologie). Ein bestimmtes philosophisches oder religiöses Interesse dürfte gewisse Emergenzen jeweils mehr oder weniger befördern. Im vierten Buch der *Georgica* hat man das ebenfalls verdächtig ahistorische (und vielleicht nicht einmal lateinische) Akrostichon *Isaia ait* entdeckt (*Georgica* 4.458–465).³⁶ Wer hier liest, „Jesaja sagt“, findet vielleicht in neuer Weise den Messianismus, der seit der Spätantike so oft in Vergils Dichtung gefunden wurde. In jedem Fall aber einen neuen Forschungsdiskurs: Was wäre, wenn das Akrostichon als Beleg dafür gelten müsste, dass Vergil die Bibel gelesen hätte? Folgt daraus eher eine Information über den Autor oder über sein Werk? Oder vor allem über die, die das wissen wollen?

5 Beispiel II: Emergenz von anderen Geschichten

Das Benennen einer verborgenen Struktur ist ein Akt der Exegesehoheit der Leser. Diese kann sowohl darin bestehen, einem Text willkürlich etwas zu entnehmen und mit Hilfe eines völlig neuen Kontexts zu deuten, als auch darin, etwas, das nicht völlig neu ist, in das Werk hineinzulesen oder – um die Metapher des *textus* zu bemühen – hineinzuweben.

Die beiden Praktiken unterscheiden sich, aber der Übergang zwischen ihnen ist fließend. Darauf beruht die Centodichtung.³⁷ Als (a) eine Collage von absichtlich ausgewählten und neu zusammengesetzten Versfragmenten eines gewissen Gedichts ist ein Cento etwas völlig Neues, ein von einem eigenverantwortlichen Ver-

³⁵ Siehe Jay Reed: Mora in the Aeneid. In: Wordplay and Powerplay in Latin Poetry. Hg. von Phillip Mitsis, Ioannis Ziogas. Berlin 2016, S. 87–106; Mathias Hanses: Love's Letters: an Amor-Roma Telestich at Ovid, *Ars Amatoria* 3.507–10. In: ebd., S. 199–212, hier 205–211.

³⁶ Siehe Julia Hejduk: Was Virgil Reading the Bible? Original Sin and an Astonishing Acrostic in the *Orpheus and Eurydice*. In: Vergilius 64 (2018), S. 71–102.

³⁷ Ich verzichte auf erklärende Bemerkungen; Theorie und Geschichte dieser Textsorte sind oft dargestellt worden, siehe Marco Formisano, Cristiana Sogno: *Petite poésie portable. The Latin Cento in its Late Antique Context*. In: Condensing Texts, Condensed Texts. Hg. von Marietta Horsler, Christiane Reitz. Stuttgart 2010, S. 375–392.

fasser verfasstes Werk eigenen Rechts, das immer auch ohne Bezug auf seinen Hypotext gelesen werden kann. Hieraus sind vor allem Aussagen über die Autorität, das grammatische *self-fashioning* des Autors abzuleiten: Man muss viel wissen, um aus begrenztem Material eine sinnvolle Aussage zu formulieren. Literarisch reizvoller ist die andere Perspektive. Als (b) ein Katalog von zufällig (das Wort ist heikel, aber nicht absurd) aufgelisteten Textteilen scheint der Cento hingegen vor allem etwas über seinen Hypotext zu offenbaren, das vorher nicht zu sehen, aber in diesem doch irgendwie enthalten war. In dieser zweiten Betrachtungsweise kann der Cento als „emergente Poesie“ gelten, als eine neue Struktur, die aus einem Text auftaucht.³⁸

Ein Cento ist ein Spiel, eine Übertreibung, die das Dichten mit Bauformen zum Exzess führt. Sie geht, dem Begriff nach, von der Textilmetapher aus: Das Wort *cento* bezeichnet eigentlich ein Flickwerk. Insofern hier einige Prinzipien der Imitation – das Wiederholen von Epitheta, Versen, Junkturen, Klauseln etc. – kumuliert werden, wird auch die Dynamik des Imitierens vergrößert: Nachahmen, ohne dass hierbei auch irgendetwas Neues entsteht, ist unmöglich.

Der interessanteste spätantike Vertreter dieser Textsorte ist der *Cento Nuptialis* des Ausonius (ca. 310–390), eine Art Deepfake-Porno, der mit vergilischem Versmaterial von der Hochzeit und der Hochzeitsnacht eines jungen Paars erzählt. Die Centotheorie, die diesem Text in einer einleitenden Epistel beigegeben ist, ist die einzige, die sich uns aus der Antike erhalten hat. Ausonius erklärt hier das Ziel des Centos gemäß der oben unter (a) beschriebenen Sichtweise: Aus dem fremden Material muss etwas Neues entstehen; das, was zusammengefügt wurde, muss zusammengehörig scheinen, das Fremde darf nicht durchschimmern; die Zwänge der Komposition dürfen nicht sichtbar sein. Eine Bemerkung fällt besonders auf: *densa ne supra modum protuberent*, ‚das Verdichtete darf nicht über das Maß hervortreten‘. Dieser Ausdruck unterliegt einer ähnlichen Metaphorik wie der Emergenzbegriff. Das ist bemerkenswert, denn Ausonius verknüpft den störenden Regelverstoß mit einer Referenzerfahrung. Wenn ein Cento fehlerhaft sei und aus ihm etwas zu sehr hervortrete, sollen, sagt er sinngemäß, ‚dieser Klumpen von Gedicht zerstört werden und die Verse wieder in jenes Schatzhaus zurückfliegen, aus dem sie kamen.‘

Leider bleibt der Autor abstrakt; ein Beispiel für die besagten Protuberanzen gibt er nicht. Aber vermutlich bewirkt die hervordringende Struktur, insofern sie eine Rückkehr zum Hypotext erzwingt, eine Doppelpräsenz, in welcher Form und

³⁸ Siehe Florence Garambois-Vasquez: Le centon nuptial d’Ausone: quelques éléments de poétique. In: Varium et mutabile. Mémoires et métamorphoses du centon dans l’Antiquité. Hg. von Florence Garambois-Vasquez, Daniel Vallat. Saint-Étienne 2017, S. 173–181, hier S. 181.

Sinn getrennt sichtbar werden. Ein Fehler im *Cento Nuptialis* kann sonach dazu führen, dass wir Vergils Text lesen, aber Ausonius' Geschichte wahrnehmen. Es muss dann scheinen, als ob Vergils Werk einen zusätzlichen Sinn erhält.³⁹

Genau auf diesen Effekt, oben unter (b) beschrieben, scheint es Ausonius, anders als es in der einleitenden Epistel zunächst scheint, wohl eigentlich anzukommen. Einige leichte Regelverstöße in seinem Hochzeitsgedicht binden die pornographische Geschichte allzu erkennbar an das Werk Vergils zurück und lassen also das Pornographische aus der *Aeneis* auftauchen. In der Tat geht der Dichter kein Risiko ein; im Epilog erklärt er: „Die Sittenstrengen, die in unseren Versen etwas zu tadeln finden, sollen wissen, dass sie alle von Vergil stammen“.

Hier ist nicht der Ort, um die Implikationen dieser widersprüchlichen Paratextualität ausführlich zu bedenken. Es mag genügen zu sehen, dass Ausonius mit seinem Gedicht die Frage provoziert, ob die Obszönitäten, die man mit Vergils Worten ausdrücken kann, allein vom Willen voyeuristischer oder hyperkritischer Leser abhängen, oder ob sie im Text angelegt sind und irgendwann auftauchen müssen. Diese Frage ist offenbar die eines vielerfahrenen und mit verschiedenen Ideologien konfrontierten Lesers. Sie reicht weit, denn was für Erotik gilt, gilt angesichts christlicher Vergilcentones womöglich auch für die Heilsbotschaft.

6 Beispiel III: Emergenz von Sinn (und Form)

Dass Ausonius mit seinem *Cento Nuptialis* das Phänomen emergierender Bedeutungen veranschaulicht, hat seinen unmittelbaren Anlass vermutlich in den Diskussionen spätantiker Grammatiker. Aber die eigentliche Ursache dürfte in der Geschichte der römischen Epik selbst liegen, das heißt in der Dynamik der Imitation, die gleichermaßen in den einschlägigen Werken und bei den beteiligten Lesern wirkt. Beispielhaft hierfür ist Lucans eingangs erwähntes Gedicht über den Bürgerkrieg zwischen Gnaeus Pompeius und Gaius Caesar. Der Text, der unter dem prosaischen Titel *De Bello Ciuli* überliefert wurde, ist das erste uns greifbare monothematische Epos, das Vergils *Aeneis* systematisch aufgreift und mittels dieser spezifischen Imitation die römische Epik nachhaltig prägen sollte. Es ist notorisch umstritten, ob der *Bürgerkrieg* den Gehalt des römischen Nationalgedichts eher bekräftigt oder zurückweist.⁴⁰

³⁹ Dazu Sigrid Schottenius-Cullhed: In Bed with Virgil: Ausonius' Wedding Cento and its Reception. In: *Greece and Rome* 63 (2016), S. 237–250.

⁴⁰ Die Diskussion (und die Sackgasse, in die sie geführt hat), lässt sich mit dem irreführenden Begriff von Lucan als Anti-Vergil überschreiben, siehe Markus Kersten: Über Lucan, Vergil, Naiv-

Dies liegt an seiner Handlung. Es passt nicht zur Vorstellung vom hergebrachten κλέος ἀνδρῶν, wenn die verfeindeten Herrscher Roms ein Kriegsverbrechen nach dem anderen begehen. Hier ist nichts Heldenhaftes, nichts Visionäres wie bei der Geschichte von Aeneas' Ankunft in Latium; Lucan spricht von *bella nulos habitura triumphos* (Lucan 1.12). Freilich zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass Lucans Charaktere nicht anders handeln als die älteren Helden des Mythos, namentlich der verderblich wütende Achill. Horaz, der Essayist unter den augusteischen Dichtern, hat die Ambivalenz der homerischen Charaktere auf die Formel gebracht: „Vor und hinter Ilios Mauern wird gesündigt“ (Horaz, Epistulae 1.2.16). Helden sind oft nur die Helden des eigenen Volkes. Die Ruhmlosigkeit eines Kriegs zwischen Bürgern legt dies offen.

Das Epische, die Außerordentlichkeit, die die Ordnung bestätigt, ist auch in Lucans Epos jedenfalls durchgängig präsent, es zeigt sich nur anders, und zwar meist aus mehreren Blickwinkeln gleichzeitig. Ein Beispiel ist der Tod des Pompeius. Der Feldherr wurde im Jahr 48 in Pelusium, am äußersten Rand des Nildeltas, ermordet; dem Leichnam wurde der Kopf abgetrennt. Dieses Ereignis der Zeitgeschichte hat in Rom Spuren hinterlassen, unter anderem in Vergils *Aeneis*. Über den während der Zerstörung Trojas erschlagenen König Priamus heißt es da, er liege am Ufer, „ein gewaltiger Rumpf, ein Körper ohne Namen“.⁴¹ Wenn Vergils zeitgenössische Leser hier an Pompeius denken, sehen sie den trojanischen Herrscher in einer besonderen Weise als Opfer.⁴²

Lucan wiederholt die Beschreibung in seiner Erzählung, ohne den Namen Priamus zu nennen.⁴³ Allein durch die Imitation der vergilischen Formulierung ist einerseits der zeitgeschichtliche Doppelsinn in der *Aeneis* besser zu lesen (das ist ein Effekt, wie wir ihn oben beim Cento diskutiert haben), andererseits taucht so im *Bürgerkrieg* auch etwas vom Glanz und Elend der alten Heroen auf. Da Lucans Pompeius aber nicht nur dem Priamus Vergils ähnelt, sondern auch – an anderen Stellen – dem Agamemnon Homers und dem Jason des Apollonios von Rhodos, wird alles schnell sehr problematisch.⁴⁴ Noch vor ein paar Jahrzehnten ist bezüglich solcher Beobachtungen von einer Dominanz der Einzelszene bei

tät und Sentiment. Anmerkungen zum Anti-Vergil. In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 18 (2015), S. 239–256.

⁴¹ Vergil, *Aeneis* 2.557 f.: *iacet ingens litore truncus, | auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

⁴² Dies ist einer der Momente der Erzählung, zu denen Grammatiker Servius bemerkt, Vergil berühre hier die Zeitgeschichte (*Pompei tangit historiam*, Servius, *Aeneis* 2.557).

⁴³ Lucan 1.685 f.: *hunc ego, fluminea deformis truncus harena | qui iacet, agnosco.*

⁴⁴ Am Ende steht die akrostichische Frage an die Figur: *Wer warst du?*, siehe Markus Kersten: Who Were You, Pompey? On the Random Acrostic in Lucan 8.245 ff. and the Issue of Randomness. In: *Mnemosyne* 70 (2017), S. 159–166.

Lucan gesprochen worden. Es wäre forschungsgeschichtlich reizvoll zu fragen, warum man einer Synthese hier meinte entraten zu müssen. Weil das Ganze unübersichtlich wird, weil daraus etwas emergiert, was unbeschreibbar und insofern unbeherrschbar ist?⁴⁵ Aus der Fülle der Referenzen, die die Pompeiusfigur bestimmen, zeichnet sich jedenfalls weniger eine bestimmte Botschaft ab als vielmehr die ethische Dimension der Epik, die Frage, was aus der Erinnerung folgen kann.⁴⁶

In der jüngeren Forschung hat man sich dieser Frage gern gestellt, war aber bisweilen mit der Antwort ‚gar nichts‘ und mit dem Schlagwort ‚Pessimismus‘ zur Hand. Im *Bürgerkrieg* sind so viele störende Phänomene beobachtet worden – widerstreitende Anspielungen, aber auch Akrosticha und Ekphrasen zu den Schrecken des Krieges –, dass das Werk als neuartig, als buchstäblich revolutionär erscheinen musste: im beständigen Widerspruch oder, um es passender mit dem diesbezüglich in der englischen Forschung populären Wortspiel zu sagen, *at war with itself*.⁴⁷ Lucans *Bürgerkrieg* erzählt in dieser Optik keine verständliche Geschichte, aus der man etwas lernen könnte, sondern er verhöhnt den Versuch, die Vergangenheit zu deuten. Von Zerstörung oder Dekonstruktion der epischen Gattung war die Rede.⁴⁸

Die Anwendung moderner literaturtheoretischer Begriffe hat die Modernität und insofern die Attraktivität des Werkes befördert. Das war nützlich. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass es auch vieles gibt, was Lucan mit der Tradition verbindet.⁴⁹ Eine vergleichende Betrachtung epischer Texte kann nicht erweisen, ob das Gedicht *eigentlich* ein Epos ist oder nicht – ein Umstand, der bereits wenige Jahrzehnte nach Lucans Tod von Martial mit der Bemerkung kommentiert wurde, dass Lucan zwar für manche kein Dichter sei, für die, die seine Dichtung verkaufen, aber sehr wohl.⁵⁰ Begriffe wie ‚Rhetorisierung‘ oder ‚Lyrisierung‘ – letztlich Variationen der Kroll’schen Rede von der „Kreuzung der Gattun-

⁴⁵ Arweiler 2006 (Anm. 2), S. 4 deutet die Problematik der Forschungsgeschichte an, allerdings etwas zu polemisch.

⁴⁶ Ich habe anderswo zu zeigen versucht, dass die Figuren in der Handlung des Epos mehr oder weniger direkt mit der Präsenz kultureller Bestände konfrontiert sind, nicht sinnvoll mit ihnen umzugehen vermögen und deswegen scheitern, siehe Markus Kersten: Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans *Bellum Ciuale* und Vergils *Georgica*. Göttingen 2018.

⁴⁷ Siehe John Henderson: Lucan/The Word at War. In: Ramus 16 (1987), S. 122–164.

⁴⁸ Siehe Kersten 202X

⁴⁹ Siehe Markus Kersten, Christiane Reitz: Book Three. Crime and Reward. In: Reading Lucan’s Civil War. A Critical Guide. Hg. von Paul Roche. Oklahoma 2021, S. 52–72.

⁵⁰ Martial, 14.194: *Sunt quidam, qui me dicant non esse poetam: | sed qui me vendit bybliopola putat.*

gen⁵¹ – haben kein analytisches Potenzial im Sinne einer objektiven Typologie. Sie können aber helfen, den formalen und motivischen Reichtum einzelner Texte zu bedenken.⁵² Wenn sich hier zeigt, dass Lucans Erzählung integrativ ist und verschiedene literarische Formen zu enthalten scheint (wie im Übrigen schon jene römischen Werke, auf die er am intensivsten reagiert), so verwässert dies nicht den Begriff des Epischen, auch wenn es ihn für die Grammatiker schwerer definierbar macht. Vielmehr korrespondiert dieser Befund mit der Vorstellung vom Epos als Urform, aus der sich alles andere, namentlich die Dramatik und die Geschichtsschreibung entwickelt hat.⁵³

Den Blick auf die Fülle und die damit verbundenen Potenziale der römischen Epopoeia, die ja immerhin rund achthundert Jahre Gattungsgeschichte reflektiert, kann ein historisch differenzierter Emergenzbegriff unterstützen. Die ‚Poetik der Emergenz‘, die Arweiler für den *Bürgerkrieg* beschreibt (wobei Poetik nicht mit Programm verwechselt werden sollte), ergibt sich nämlich gerade aus der intertextuellen Überdeterminiertheit des Texts. Überbestimmt ist insbesondere der Ort des Krieges, das Land Thessalien, das von Lucan mit einer irritierenden Menge von geographischen und mythologischen ‚Erklärungen‘ verunklärt wird; überbestimmt oder, besser gesagt, überfordert ist damit auch die Rolle des Erzählers, der an der Aufgabe, einen konsistenten Bericht vorzulegen, erkennbar scheitert und sich selbst widerspricht. Die einzelnen Dissonanzen lassen sich schwerlich als eine bestimmte philosophische, ästhetische oder politische Haltung oder als biographische Erfahrung des Dichters deuten; auf die ‚Gelehrtheit des Dichters‘, sein zutiefst episches Interesse an dem, was erzählt wurde und erzählt werden wird, lässt sich als Deutungsinstrument allerdings nicht verzichten. Denn erst mit Hilfe des literarhistorischen Blicks auf (und in) die Handlung lässt sich das, was hier emergiert, benennen und verarbeiten.

Als Beispiel möchte ich hierfür abschließend die jeder faktischen Bezeugbarkeit widerstrebende Verwechselung von Pharsalos und Philippi betrachten.⁵⁴ Lucan identifiziert, vereinfacht gesprochen, den Ort der Schlacht zwischen Caesar und Pompeius (Pharsalos in Thessalien) als den der späteren Schlacht zwischen Oktavian und den Mörtern Caesars (Philippi in Thrakien). Dies ist einerseits falsch und verwirrend, andererseits aber auch erklärbar, denn beide Städte haben, abgesehen von ihrem initialen Φ, die Gemeinsamkeit, in der großen römi-

51 Siehe Wilhelm Kroll: Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart 1924, S. 202–224.

52 Siehe Stephen Harrison: Generic Enrichment in Vergil and Horace. Oxford 2007, S. 6.

53 Cf. Aristoteles, *Poetik* 1448b (Kap. 4).

54 Siehe hierzu Stefano Poletti: Iterum Philippi: La „doppiezza di Filippi“ da Virgilio a Lucano. In: Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Hg von Simone Finkmann, Anja Behrendt, Anke Walter. Berlin 2018, S. 91–120.

schen Provinz Makedonien zu liegen. Sprachlich gesehen handelt es sich um eine *uariatio* (so wie Lucan die Einwohner von Massilia/Marseille als Phokäer bezeichnet, weil die Stadt als Kolonie des griechischen Phokis gegründet wurde).⁵⁵ Die Variation erlangt aber eine zusätzliche Bedeutung, weil das Publikum nicht nur geographisch, sondern auch historisch und insbesondere literarhistorisch denken kann. Indem die Leser beide Orte als Schauplätze des Bürgerkriegs erkennen, mögen sie sich vorstellen, dass Lucans Epos den Krieg eben nicht auf einem Zeitstrahl, sondern gewissermaßen in einem Zirkel abbilde, als endlosen, schlechthin nicht auserzählbaren, sich auf ewig wiederholenden Prozess, der die vom Erzähler penetrant apostrophierten Leser letztlich involviert.

Hierzu stimmt, dass einerseits die zeitlichen Dimensionen der Erzählung verunklärt sind, weil der Erzähler beständig in Differenzen und Metalepsen ausbricht, und dass andererseits in Lucans Thessalien nicht nur Philippi und Pharsalos zusammenfallen, sondern wider Erwarten auch Argos und Theben, die berühmtesten Handlungsorte der griechischen Tragödie, hier zu liegen scheinen (oder liegt vielmehr dieses Thessalien überall?).⁵⁶

Aus dieser geradezu wüsten Intertextualität, aus der Fülle von Referenzen und Allusionen, aus der Permanenz des Imitierens verschiedener Dinge auf verschiedenen Ebenen spannt sich so der Vorstellungsraum einer kosmischen Katastrophe, die sich stets selbst reproduziert. Lucans Thessalien ist der Ort, wo alles Übel beginnt und hinführt, ein Ort, über den sich eigentlich nicht erzählen lässt. Die Hexe Erictho, die hier angesiedelt ist und plötzlich in der Erzählung (und in der Literaturgeschichte) auftaucht,⁵⁷ um recht unbeteiligt einem Toten die Weissagung abzuringen, dass alles furchtbar enden wird – dient sie dazu, den Schrecken in der Realität zu steigern oder in der Fiktionalität erträglicher zu machen?

Lucans gleichsam unaussprechliche Landschaft des Krieges ist emergent und ihre Emergenz könnte desto frappierender werden, wenn – wie seit dem vergangenen Jahrhundert mehrfach geschehen – der Fragmentcharakter des Gedichts, das in seinem zehnten Buch unmittelbar abbricht, nicht als bedauerliche Verstümmlung, sondern als bedeutungsvolles Verstummen gelesen wird. Die doppelte Endlosigkeit des *Bellum Ciuale* ist ein emergenter Sinn und auch eine emergente Form des Texts. Beide lassen sich produktiv bedenken, ohne dass beantwortet werden

55 Schematisch gesprochen, geht es bei der Gleichsetzung von Philippi mit Pharsalos um die Kombination einer *pars pro toto* (Philippi ~ Makedonien) und eines *totum pro parte* (Makedonien ~ Thessalien ~ Pharsalos).

56 Siehe Kersten (Anm. 39), S. 231 mit Annemarie Ambühl: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im *Bellum civile*. Berlin, München, Boston 2015.

57 Siehe Arweiler (Anm. 2).

muss, ob das Werk nach dem Willen des Autors so enden sollte, wie es uns überliefert ist und ob die primären Leser nach dem Willen des Autors den Bürgerkrieg wiederaufnehmen sollten.

Die Verwechslung von Pharsalos und Philippi ist aber bei Lucan nicht ganz neu, sie findet sich auch den *Georgica* Vergils.⁵⁸ Befindet sich die Endlosigkeit des Krieges dort also gleichsam in einer frühen Phase ihrer Emergenz, während sie im *Bürgerkrieg* immer stärker sichtbar wird? In der Tat hat die jüngere Latinistik die düsteren Seiten des an und für sich hoffnungsvollen Gedichts vom Landbau insbesondere im Licht ihrer späteren Rezeption stärker zu beachten gelernt. Gemäß den hier angestellten Überlegungen ließe sich formulieren, dass das Motiv des ewigen Bürgerkriegs, der keine wahren Helden und Götter mehr zulässt, durch die wiederholte Lektüre der intertextuell verbundenen Werke immer weiter hervortritt, bis es schließlich aus dem Sinn- und Formenrepertoire der Dichtung und aus den sie umgebenden Lektürevoraussetzungen nicht mehr verschwinden kann.

Zusammenfassung

Eine Lektüre, die die Gemachtheit epischer Gedichte bedenkt, die also Strukturen, Referenzen, Traditionen etc. erfasst, wird oft bemerken, dass in einzelnen Texten römischer Epen trotz aller Konvention etwas Unerwartetes *aufzutauchen* scheint. Emergent in diesem Sinne kann die Person des Autors sein, die sich zu ihrem Werk ins Verhältnis setzt, ein formales Muster, das sich auf der Oberfläche des Texts abzeichnet, oder auch ein Sinnkonzept, das die vordergründige Erzählung ergänzt oder gar konterkarriert.

Das Neue, das auftaucht, aber nicht schlechthin präsent ist, beruht notwendig auf einer historischen Perspektive, nämlich auf dem Nachverfolgen von Imitation – sei es chronologisch exakt, mit Blick auf die Vorläufer in der Tradition, oder chronologisch entgegengesetzt, mit Blick auf die Nachfolger in der Tradition. Der Bauformencharakter der römischen Epik und die Dynamik der Imitation begünstigen die Wahrnehmung emergenter Phänomene, insofern hier das Ganze und die Teile des Werks ‚sichtbar‘ werden.

Emergenz in diesem Sinne ist an den Standpunkt und die Identität des Betrachters gebunden; sie lässt sich nur rezeptionsästhetisch begreifen. Sie impliziert

⁵⁸ Dazu Ruurd Nauta: „Zweimal Emathien“: Das Proömium zu Lucans *Bellum Civile* und die *Georgica* Vergils. In: Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Hg von Simone Finkmann, Anja Behrendt, Anke Walter. Berlin 2018, S. 121–144.

einen dialektischen Gattungsbegriff, der auf Erwartungen beruht und gleichzeitig Erwartungen erst hervorbringt. Die Beobachtung emergenter Phänomene erlaubt insbesondere differenzierte und weniger diskriminierende Urteile über die Gattungsgeschichte, weil aus dem offensichtlich Neuen, das sich irgendwo explizit zeigt, die Frage abgeleitet werden kann, ob es sich auch *in statu emergendi* betrachten lässt.

Im Fall der römischen Epik lässt sich so die Beobachtung bestätigen, für welche die Formel *traditio et innovatio* geprägt worden ist,⁵⁹ und die davon auszugehen hat, dass Bewahrung und Erneuerung – erkennbar oder nicht – stets auf einzelne Akteure zurückzuführen sind. Nicht bestätigt wird hingegen das, was der figurative Ausdruck selbst nahelegt: dass gewissermaßen in einem Akt spontaner Kreation *ex nihilo* ein Text etwas aus sich selbst hervorgehen lässt. Der provokative Gehalt des Ausdrucks ist aber nützlich, insofern er uns Philologen auf das weist, wofür wir zuvörderst zuständig sind, nämlich die Worte sowie deren Geschichte. Wenn wir nicht nur die epischen Erzählungen verfolgen, sondern auch ihre Textualität, sehen wir womöglich etwas Neues entstehen.

⁵⁹ Siehe Nicola Hömke, Christiane Reitz: Vorwort. In: Lucan's Bellum Civile Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation. Hg. von Nicola Hömke und Christiane Reitz. Berlin 2010, S. vi–xii.

