

Bernhard Huss, Daniel Melde

Der Dichter als Augenzeuge. Historizitätserwartungen in der Gattungstradition der Epik

1 Zur Einführung: Demodokos und Odysseus

„Demodokos! Über die Maßen preise ich dich unter allen Sterblichen: ob dich nun die Muse, die Tochter des Zeus, gelehrt hat oder Apollon. Ganz nach der Ordnung nämlich singst du das Unheil der Achaier: wieviel sie getan und gelitten haben und wieviel sie ausgestanden, die Achaier, so als wärst du selber dabei gewesen oder hättest es gehört von einem andern.“¹ Mit diesen Worten lobt Odysseus den blinden Barden und dessen Erzählung über den Trojanischen Krieg, die er beim Gastmahl des phaiakischen Königs Alkinoos vernimmt. Die Figur des Demodokos aus dem achten Buch der *Odyssee* Homers hat Anlass zu einer Reihe metapoetischer Interpretationen gegeben. Der blinde Sänger diente vielen Interpreten seit der Antike zum einen als Projektionsfläche für Vorstellungen über den mutmaßlichen Dichter der *Odyssee* selbst. Zum anderen wurden produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte antiker epischer Gesangskunst von Demodokos’ Auftritt abgeleitet.²

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich ausgehend von einer metapoetischen Lesart der Demodokos-Passage mit verschiedenen Historizitätserwartungen, die seit der Antike mit der Gattung des Epos verbunden und zugleich auch immer wieder problematisiert wurden. Der Topos des Dichters als Augenzeuge interessiert uns dabei vorrangig und soll in seiner Komplexität mittels Textbeispielen aus der Antike (Homers *Odyssee*, Silius Italicus’ *Punica*) und der Frühen Neuzeit (Petrarcas *Africa*) nachvollzogen werden mit dem Ziel, die konkrete Relevanz dieses Topos für die Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen aufzuzeigen.

1 Homer, *Odyssee* 8.487–490 (Übers. Wolfgang Schadewaldt). Vgl. für den bibliographischen Nachweis Anm. 19.

2 Siehe dazu u. a. Joachim Latacz: Zu Homers Person. In: Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Antonios Rengakos, Bernhard Zimmermann. Stuttgart 2011, S. 1–26.

2 Zum Verhältnis von Epik, (Zeit-)Geschichte und Augenzeugenschaft

Mit der Augenzeugenschaft beschäftigen sich seit der Antike insbesondere die Geschichtsschreibung und die juristische Rhetorik. Dem Bericht eines Augenzeugen bzw. einer Augenzeugin wird im Zuge der Wahrheitsfindung eine besondere Wichtigkeit zugemessen. In der *Rhetorik* des Aristoteles wird unterschieden zwischen „alten Zeugen“ (παλαιοὶ μάρτυρες) auf der einen Seite, worunter Dichter und bekannte Persönlichkeiten mit ihren durch Sentenzen vermittelten Standpunkten fallen, und „zeitgenössischen Zeugen“ (πρόσφατοι μάρτυρες) auf der anderen Seite, die am Geschehen, z. B. als Beobachter, direkt beteiligt sind.³ Ausgehend von der Augenzeugenschaft als juristischem Beweismittel fungiert in der antiken Rhetorik die Figur des Augenzeugen auch als Topos zur Bezeichnung der Qualität eines Redners, dem Publikum mittels einer detaillierten und lebendigen Darstellung eine Sache „vor Augen“ (*ante oculos*)⁴ zu stellen und dadurch den Eindruck von Augenzeugenschaft zu evozieren. Quintilian bezeichnet dieses rhetorische Verfahren in Anlehnung an Cicero als *evidentia* (abgeleitet von den griechischen Termini ἐνέπεια und ἐνάπεια).⁵ Für eine nach den Kriterien der Rhetorik abzufassende und zu beurteilende Historiographie spielen beide Aspekte von Augenzeugenschaft *qua* zugrundeliegender stofflicher Basis und Diskursstrategie gleichermaßen eine Rolle, wobei die Frage nach der Intensität rhetorischen Ornats in der historiographischen Darstellung seit der Antike durchaus unterschiedlich beantwortet wurde.⁶ Im Bereich der Dichtung erscheint Augenzeugenschaft primär im Sinne einer Diskursstrategie von Relevanz, da in Bezug auf den Inhalt dem Dichter im Rahmen fiktionaler Lizenzen eine gewisse Freiheit zugestanden wird bzw. ihm in der Regel solche Inhalte empfohlen werden, die nicht oder nur bedingt augenzeugenschaftlich verifiziert sind.⁷

³ Aristoteles, *Rhetorik* 1.15.13. Siehe dazu Johannes G. Pankau: Augenzeugenbericht. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1992, Sp. 1259–1262.

⁴ Auctor ad Herennium 4.55.68.

⁵ Siehe Ansgar Kemmann: *Evidentia, Evidenz*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, Sp. 33–47.

⁶ Vgl. Roberto Nicolai: *The Place of History in the Ancient World*. In: *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Bd. 1. Hg. von John Marincola. Malden (MA) 2007, S. 13–26.

⁷ Auf die verschiedenen Stränge der antiken Poetologie können wir hier nicht im Detail eingehen. Aristoteles unterscheidet bekanntlich zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung in dem Sinne, dass erstere das darstellt, „was wirklich geschehen ist“, und letztere das, „was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles, *Poetik* Kap. 9 [1451a], Übers. Manfred Fuhrmann aus: Aristoteles, *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 = 1994). Ein geschichtliches Thema (oder einen bereits vorliegenden his-

Die historische Epik, mehr noch die mit Zeitgeschichte befasste Epik, erweist sich vor diesem Hintergrund als ein besonders komplexer Fall; seit der Antike sind die Stoffwahl ebenso wie die poetisch-rhetorische Darstellungsweise einer auf historische Umstände bezogenen epischen Literatur immer wieder kontrovers diskutiert worden. Für die moderne Literaturgeschichtsschreibung vom ausgehenden achtzehnten bis zum beginnenden zwanzigsten Jahrhundert stellte eine ‚hybride‘ Kombination epischer und historiographischer Vertextungsverfahren ein Problem dar, insofern sie zum einen der Vorstellung trennscharfer generischer Idealtypen widersprach.⁸ Zum anderen verbindet die Moderne mit der Epik häufig eine spezifische Temporalität, die Goethe und Schiller mit dem Begriff des „vollkommen Vergangenen“ oder Bachtin als „absolute epische Distanz“ beschrieben haben, was in der Konsequenz zu einem eingeschränkten Eposverständnis im Sinne einer primär mit mythistorischen Ursprungserzählungen befassten Gattung führte.⁹ Für die idealistische Gattungstheorie der Moderne diente die Epik

toriographischen Diskurs) in Verse zu bringen macht für Aristoteles den solchermaßen entstehenden Text nicht zu ‚Dichtung‘, da Gattungen für ihn im Wesentlichen über distinktive Modi der Wirklichkeitsbezugs zu definieren sind. Gleichzeitig sei aber „von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen [...], daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte“ (Aristoteles, Poetik Kap. 9 [1451b], Übers. Manfred Fuhrmann), so dass auch dieser eigentlich historische Bereich – nach Tilgung des historiographisch Partikulären und Herausarbeitung des poetisch Universellen – vom Dichter behandelt werden könne. Demgegenüber betrachtet die horazische *Ars poetica* Dichtung vor dem Hintergrund rhetorischer Kategorien (u. a. *decorum*, *aptum*, *imitatio auctorum*) und ihrer Wirkungsästhetik (*prodesse*, *delectare*), Aspekte, die in den Rhetoriklehren Ciceros und Quintilians auch für die Geschichtsschreibung in Anschlag gebracht wurden.

⁸ Siehe Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. München 1973, insb. S. 62–76 (Kap. 3.3.3: Anthropologische Konzeptionen), und Rüdiger Zymner: Gattungspoetik. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hg. von Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, S. 430–442, hier S. 440.

⁹ Die Vorstellung, dass die Epik sich primär einer entrückten Vergangenheit widmen sollte, geht wesentlich auf die Überlegungen Goethes und Schillers in ihrer Beilage zum Briefwechsel „Über epische und dramatische Dichtung“ von 1797 zurück. Darin charakterisieren sie das Epos als ein Genre, in dem die Handlung als eine „vollkommen vergangene“ vorgetragen werde. Hegel, Lukács und schließlich Bachtin radikalierten diesen Gedanken, indem sie in ihrer geschichtsphilosophischen Betrachtungsweise von Literatur der Epik die Funktion eines Gegenpols zur Moderne zudachten, welcher für eine primitive, nicht mehr gültige soziokulturelle Ordnung (Heroentum, orale Dichtungstradition, Ursprungserzählungen usw.) stehe. Sie trugen damit zu einem verengten Eposverständnis bei, das die, mit den Worten Hegels, ‚primäre‘ bzw. ‚natürliche‘ Epik nach dem Vorbild Homers gegenüber einer ‚sekundären‘ bzw. ‚künstlich gemachten‘ Epik, wie sie z. B. Vergil oder die Dichter:innen der Frühen Neuzeit verfasst haben, privilegiert. Zum (vermeintlichen) Konflikt zwischen Epos und Moderne vgl. Cédric Chauvin: Théorie de l'épopée et philosophie de l'histoire: le ‚mythe de la mort‘. In: Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle. Hg. von Saulo Neiva. Tübingen 2008, S. 125–148, insb. S. 143–145; Bernhard Huss, Gerd König, Alexander Winkler: Chronotopik und Ideologie im Epos. Heidelberg 2016 (GRM-Beiheft 76), S. 16–31; Daniel

damit auch als Antithese zu anderen Genres, denen eine konträre Temporalität zugeschrieben wurde (z. B. Drama, Roman, Historiographie).¹⁰

Mit der Abkehr vom gattungspoetischen Idealismus im Verlaufe des zwanzigsten Jahrhunderts und der Einsicht in die historische Dynamik und damit verbundene Variabilität literarischer Gattungen weitete sich auch die Perspektive der Eposforschung hin zu Texten, die zuvor in problematische Grenzbereiche ausgelagert wurden, wie z. B. die mit historischen, biblischen oder didaktischen Themen befasste Epik. So konnten unter anderem in einer Reihe von Beiträgen die transepochale Präsenz und der wichtige gattungsgeschichtliche Rang der historischen Epik herausgestellt werden.¹¹

Ein Blick auf die konkreten Texte von der Antike bis zur Frühen Neuzeit verdeutlicht, dass hinsichtlich dieses epischen Subtypus zahlreiche metapoetische Reflexionen zum Verhältnis von Epizität und Historizität angestellt werden. Choirilos

Melde: La représentation des armes à feu dans la poésie épique sur les Guerres de Religion. Sébastien Garnier, Henriade (1593/94) et Paul Thomas, Rupellaïde (1630). In: La guerre et la paix dans la poésie épique en France (1500–1800). Hg. von Roman Kuhn, Daniel Melde. Stuttgart 2020 (Text und Kontext 40), S. 103–121, insb. S. 104–108.

10 Gerade die Dichotomie ‚Epos vs. Roman‘ hat das Selbstverständnis moderner Literaturgeschichtsschreibung geprägt: „It is certain that from Schiller to Hegel to Lukács to Bakhtin the trope of contrasting epic with novel as a means of illustrating the larger difference between antiquity and the modern period was a staple of modernist self-definition“; so Joseph Farrel: Classical Genre in Theory and Practice. In: New Literary History 34.3 (2003), S. 383–408, hier S. 391.

11 Erwähnt seien für die Antike die Arbeiten von Wilhelm Kroll: Das historische Epos. Sokrates. In: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Neue Folge 4 (1916), S. 1–14; Reinhard Häußler: Das historische Epos der Griechen und Römer. 2 Bde. Heidelberg 1976/1978; Jason Nethercut: History and Myth in Graeco-Roman Epic. In: Structures of Epic Poetry. Hg. von Simone Finkmann, Christiane Reitz. Bd. 1: Foundations. Berlin, Boston 2019, S. 193–211; für das Mittelalter die Überblickdarstellung von Thomas Haye: Die Ästhetisierung der Zeitgeschichte aus dem Geist des antiken Epos. Begründungen lateinischer Panegyrik im frühen und hohen Mittelalter. In: Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung. Hg. von Ernst Osterkamp. Berlin, New York 2008, S. 97–109; sowie für die Frühe Neuzeit Christian Peters: Mythologie und Politik. Die panegyrische Funktionalisierung der paganen Götter im lateinischen Epos des 15. Jahrhunderts. Münster 2016 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster X, 24); ders.: *Verbis phucare tyrannos? – Selbstanspruch und Leistungsspektren von zeithistorischer Epik als panegyrischem Medium im 15. Jahrhundert*. In: Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts. Hg. von Patrick Baker u. a. Berlin 2016 (Transformationen der Antike 44), S. 415–441; Heinz Hofmann: Von Africa über Bethlehem nach America. Das Epos in der neulateinischen Literatur. In: Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik. Hg. von Jörg Rüpke. Stuttgart 2001, S. 130–182. Vgl. auch den diachronen Überblick zur (zeit-)historischen Epik bei Daniel Melde, Vivien L. Bruns, Christian Peters: Zeithistorische Novität im Epos. Gattungshistorische Überlegungen mit Einzelstudien zur Epik des italienischen Quattrocento und der französischen Renaissance. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 9 (2018), insb. S. 5–9.

von Samos, der erste greifbare Dichter eines zeithistorischen Epos im fünften vorchristlichen Jahrhundert, bezeichnet im Proööm seines Perserkriegsepos *Persika* das Thema seines Werks als einen ἄλλος λόγος, womit er sich vom mythischen Sujet Homers abzugrenzen versucht (Frg. 1a Radici Colace = Frg. 1 PEG I "Ὑγεό μοι λόγον ἄλλον ε. q. s.¹²"). Für die römische Epik, die seit ihren Anfängen (Naevius, Ennius) vordergründig historisch orientiert gewesen ist, sind gerade auch die von und über Cicero geführten Debatten für unsere Fragestellung instruktiv: Zu Beginn von *De legibus* diskutieren die Dialogpartner über Ciceros Epos *Marius* und die Frage, inwiefern der zeithistorische Stoff die poetische Qualität in den Hintergrund dränge und eine Beurteilung des Werkes allein nach den Kriterien lügnerischer Fiktivität bzw. Wahrheitsgetreuer Faktizität begünstige.¹³ Das Beispiel von Ciceros autobiographischem Epos *De consulatu suo*, in dem Epiker, epischer Heros und historischer Augenzeuge in eins fallen, ist von Quintilian für die übertriebene Selbstdarstellung scharf kritisiert worden.¹⁴ Für die Augusteische Zeit finden wir in der elegischen und lyrischen Dichtung zahlreiche *recusationes*, die Aufschluss darüber geben, dass eine zeithistorisch orientierte Epik als besonders schwierig angesehen wird.¹⁵ Dass Vergil eine *Aeneis* und keine *Augusteis* verfasst hat, scheint zu suggerieren, dass einer symbolträchtigen, nur partiell auf die eigene Zeit verweisenden mythhistorischen Darstellung gegenüber einer direkten aktualitätsepischen Panegyrik der Vortzug gegeben wurde.¹⁶ In der Spätantike finden wir mit den Werken Claudians und Coripps eine Epik, die noch stärker als zuvor auf zeithistorische Stoffe und eine damit verbundene panegyrische Darstellungsweise setzt. Während Claudio eher kürzer gehaltene panegyrische, aber auch invektivische Epen über Zeitgenossen verfasste, schuf Coripp mit seiner *Iohannis* ein panegyrisches Großepos. Besonders

12 Vgl. Choerili Samii reliquiae. Hg. von Paola Radici Colace. Roma 1976. Siehe dort S. 27 f. den Kommentar z. St. mit mehrfachen Literaturverweisen zur Intention des Fragments, am Anfang der *Persika* eine Abweichung von der konventionellen Traditionslinie antiker Epik zu markieren.

13 Cicero, *De legibus* 1.4 („multa quaeruntur in Mario fictane an vera sint“). Eine ähnliche Frage wirft Ronsard im Rahmen seiner poetologischen Einlassungen zur Epik auf (siehe unten).

14 Cicero habe sich, so Quintilian, auf übertriebene Weise als Retter Roms stilisiert, indem er beispielsweise in seinem Epos an einer von Jupiter einberufenen Götterversammlung teilnimmt (Quintilian, *Institutio oratoria* 11.1.23 f.).

15 Vgl. die Belegstellen aus Horaz, Properz und Ovid bei Häußler (Anm. 11), S. 219–222. Das aus Horazens *Ars poetica* bekannte charakteristische Sujet epischer Dichtung, die „res gestae regumque ducumque et tristia bella“ (v. 73), ist dementsprechend auch als Verweis auf zeithistorische Personen und Ereignisse zu lesen.

16 Dass Mythos und Zeithistorie bei Vergil dennoch produktiv aufeinander bezogen wurden und ihre Verbindung eine panegyrische Lesart nahelegen konnte, belegen die spätantiken Vergil-Kommentare (Servius zu Vergil, *Aeneis* 1, pr.: „intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus“).

hervorzuheben ist Claudians Praefatio zu seinem Stilicho-Epos, in dem er mit seinem Verweis auf Ennius und Scipio ein Bewusstsein für die Tradition einer zeithistorisch orientierten Epik erkennen lässt.¹⁷ Die Mehrzahl der mittelalterlichen lateinischsprachigen Epen ist ebenfalls historisch verbürgten Stoffen gewidmet. Ein interessantes Beispiel stellt die *Philippis* des Wilhelm von Bretagne aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert dar, in deren Prolog unterschiedliche Epostypen (antikisierend, mythisierend, biblisch-allegorisierend und zeithistorisch-panegyrisch) thematisiert und miteinander verglichen werden. Schlussendlich wird in dem Prolog der zeithistorisch-panegyrischen Epik und damit dem eigenen Epos über den französischen König Philipp II. der Vorzug gegeben, nicht zuletzt mit dem Verweis auf die positiv konnotierte Augenzeugenschaft und die damit verbundene Wahrhaftigkeit der *Philippis*.¹⁸ Die Abundanz historischer Epik in der Frühen Neuzeit an dieser Stelle auch nur holzschnittartig zu berücksichtigen, würde den Rahmen unseres Beitrags sprengen. Die späteren Ausführungen zu Petrarca und der französischen Aktualitätsepik während der Religionskriege greifen einige der zentralen Debatten auf.

3 Die Qualitätsbestimmung epischer Dichtung in Homers *Odyssee*

Wir blicken zunächst auf die eingangs erwähnte Stelle aus Homers *Odyssee*. Nach dem von Poseidon heraufbeschworenen Seesturm strandet Odysseus bei den Phaiaken. Von der Königstochter Nausikaa entdeckt, wird Odysseus zum König Alkinoos gebracht, der anlässlich der Ankunft des Fremden – Odysseus verschweigt zunächst seine Identität – ein Gastmahl veranstaltet. Speis und Trank werden begleitet von sportlichen Wettkämpfen und insgesamt drei epischen Gesangseinlagen des Barden Demodokos. Die erste und dritte dieser Einlagen handeln vom Trojanischen Krieg, die zweite behandelt den Mythos der geheimen Liebschaft von Ares und Aphrodite. Im Rahmen der beiden Lieder über Troja interessieren wir uns für die metapoetischen Aussagen, welche die Produktions- sowie Rezeptionsästhetik der intradiegetisch dargestellten epischen Gesangskunst betreffen.

¹⁷ Claudian, De consulatu Stilichonis 3 pr. 21. Vgl. hierzu Catherine Ware: The Epic Poet in the Prefaces. In: Latin Epic and Didactic Poetry. Tradition and Individuality. Hg. von Monica Gale. Swansea 2004, S. 181–200.

¹⁸ Wilhelm v. Bretagne, Philippis, praef. v. 17: „ego quae novi, proprio quae lumine vidi“; zit. n. Haye (Anm. 11), S. 104.

αύτάρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἔξ ἔρον ἔντο,
Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἵμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εύρων ἵκανε,
νεῖκος Ὁδυσσῆος καὶ Πηλεϊδεων Ἀχιλῆος,
ώς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείη
ἐκπάγλοισ' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
χαῖρε νώᾳ, ὅ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο.

[...]

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἀειδε περικλυτός· αύτάρ Ὁδυσσεὺς
πορφύρεον μέγα φᾶρος ἐλών χεροὶ στιβαρῆσι
κάκι κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
αἰδετο γάρ Φαιήκας ὑπ' ὄφρύσι δάκρυα λείβων.
ἢ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός,
δάκρυ' ὡμορχάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε
καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἐλών σπείσασκε θεοῖσιν·
αύτάρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν ἀείδειν
Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν,
ἄψ Ὁδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσσεκεν.

[Doch als sie sich das Verlangen nach Trank und Speise vertrieben hatten, da regte die Muse den Sänger auf, daß er die Rühme der Männer sänge aus einem Liedergange, dessen Ruhm damals zum breiten Himmel reichte: den Streit des Odysseus und des Peleus-Sohns Achilleus, wie sie einstmaß bei einem blühenden Götterschmaus mit gewaltigen Worten miteinander gehadert, und der Herr der Männer Agamemnon freute sich in seinem Sinne, daß die Besten der Achaier miteinander haderten.

[...]

Dieses sang der rings berühmte Sänger. Odysseus aber ergriff den großen purpurnen Mantel mit den starken Händen und zog ihn sich über das Haupt herab und verhüllte das schöne Antlitz: denn er schämte sich vor den Phaiaken, daß er unter den Augenbrauen Tränen vergoß. Und jedesmal, wenn der göttliche Sänger mit Singen einhielt, wischte er sich die Tränen und zog den Mantel vom Haupte und faßte den doppelt gebuchten Becher und tat den Weihguß für die Götter. Doch immer, wenn er wieder begann und die Besten der Phaiaken ihn zu singen trieben, da sie sich an den Liedern ergötzten, verhüllte Odysseus von neuem wieder das Haupt und jammerte.]¹⁹

Demodokos, inspiriert durch die Muse, besingt in seinem ersten Stück den Ruhm der griechischen Helden bei Troja (κλέα ἀνδρῶν). Es handelt sich um einen allseits bekannten Stoff einer ruhmreichen Vergangenheit (hervorgehoben durch das Adverb ἄρα). Konkret geht Demodokos auf den Zwist zwischen Odysseus und Achill ein, ein in der *Ilias* nicht behandeltes Ereignis. Die hier indirekt wiedergegebene Erzählung des Demodokos bewegt Odysseus zutiefst. Während die Phai-

¹⁹ Homer, Odyssee 8.72–78, 83–92. Text zit. n. Homeri Odyssea. Hg. von Peter von der Muehll. Stuttgart 1984 = ³1962. Übersetzung: Homer: Odyssee. Übers. von Wolfgang Schadewaldt. Hamburg 1982 (Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 29, Griechische Literatur 2).

ken ihrer Freude Ausdruck verleihen (*τέρποντ*) und Weiteres von Demodokos hören wollen, empfindet Odysseus Trauer und weint (*Οδυσσεὺς [...] γοάσσκεν*). Seine Reaktion versucht er zu verborgen, indem er den Mantel über sein Haupt zieht.

Die in dieser Szene zum Ausdruck kommende Doppelrolle des Odysseus, der zum einen als epischer Heros einer durch die Erzählung des Demodokos vermittelten legendären Vergangenheit angehört und zum anderen als Zuhörer der Erzählung präsent ist, führt zu einer gespaltenen Rezeptionssituation: Die Phaiaken freuen sich, Odysseus weint. Intradiegetisch finden wir in dieser Szene etwas dargestellt, das aus Sicht der oben skizzierten idealistischen Epostheorie der Moderne eigentlich nicht vorliegen dürfte: die Aufhebung der ‚epischen Distanz‘ zwischen der Welt des Epos und der Welt des Rhapsoden. Die Geschichte vom Fall Trojas, welche allseits bekannt ist, steht für Demodokos und die anwesenden Phaiaken für einen eher entrückten legendären Kosmos. Für Odysseus hingegen handelt es sich um ein zeithistorisches Ereignis, bei dem er selbst zugegen war. Odysseus‘ Anwesenheit ermöglicht die Diskussion über die historisch-empirische Basis des Vortrags, da er als Augenzeuge die geschilderten Ereignisse zu verifizieren vermag. „What had been sheer occurrences, now became history“, heißt es in Hannah Arendts Interpretation dieser Szene, die sie als den Beginn eines sich herausbildenden Bewusstseins von ‚Geschichte‘ in der abendländischen Kultur ansieht.²⁰ François Hartog spricht von der „discovery of historicity“, da Odysseus die Diskrepanz zwischen vergangenem und gegenwärtigem Selbst erkenne.²¹ Für Odysseus stellt sich die von ihm selbst vollzogene Historisierung der vorgetragenen Erzählung als ein schwieriger und leidvoller Prozess der Selbstidentifizierung heraus. Die Tränen sind dabei Ausdruck einer kathartischen Reaktion und wesentlicher Bestandteil auf dem Weg zum Erkennen des eigenen vergangenen Selbst, das sich in seiner Heroizität so fundamental vom namenlosen, bei den Phaiaken gestrandeten Fremden unterscheidet.²²

Nach Demodokos‘ zweiter Gesangseinlage (mit der Erzählung über Ares und Aphrodite) und einigen Schaukämpfen bittet Odysseus den Barden erneut, von Troja zu singen, genauer von dem hölzernen Ross, mit dem die Griechen unbemerkt

²⁰ Hannah Arendt: *The Concept of History: Ancient and Modern*. In: *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*. London 1961, S. 41–90, hier S. 45.

²¹ François Hartog: *The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus*. In: *History and Theory* 39.3 (2000), S. 384–395, hier S. 392; ders.: *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York 2015 (frz. Orig. 2003), S. 41–64.

²² Zur kathartischen Reaktion des Odysseus im Lichte der Aristotelischen Tragödientheorie vgl. Yoav Rinon: *Mise en Abyme and Tragic Signification in the Odyssey: The Three Songs of Demodocus*. In: *Mnemosyne* 59.2 (2006), S. 208–225.

hinter die trojanischen Mauern gelangen konnten. Unmittelbar vor dieser Bitte preist Odysseus die dichterischen Fähigkeiten des Sängers mit folgenden Worten:

Δημόδοκ', ἔξοχα δή σε βροτῶν αἰνίζου' ἀπάντων·
 ἥ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διός πάϊς, ἥ σέ γ' Απόλλων·
 λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀείδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
 ως τέ που ἦ αὐτὸς παρεών ἦ ἄλλου ἀκούσας.
 ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ὑπουργόν κόσμον ἀεισον
 δουρατέου, τὸν Ἐπειός ἐποίησεν σὺν Αθήνῃ,
 ὃν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὁδυσσεὺς
 ἀνδρῶν ἐμπλήσας, οἵ Ίλιον ἔξαλάπαξαν.
 αἱ̄ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς,
 αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,
 ως ἄρα τοι πρόφρων θεός ὥπασε θέσπιν ἀοιδήν.

[Demodokos! Über die Maßen preise ich dich unter allen Sterblichen: ob dich nun die Muse, die Tochter des Zeus, gelehrt hat oder Apollon. Ganz nach der Ordnung nämlich singst du das Unheil der Achäier: wieviel sie getan und gelitten haben und wieviel sie ausgestanden, die Achäier, so als wärst du selber dabei gewesen oder hättest es gehört von einem andern. Doch auf! Wechsle den Pfad und singe das Lied von dem hölzernen Pferde, das Epeios gemacht hat mit Hilfe der Athene, das einst der göttliche Odysseus als eine List auf die obere Stadt geführt, nachdem er es mit Männern angefüllt, die Ilion vernichtet haben. Wenn du mir auch dieses nach Gebühr berichtest, so will ich alsbald allen Menschen verkünden, wie freundlich gesonnen dir der Gott den göttlichen Gesang verliehen.]²³

Mit Bezug auf Demodokos' erstes Lied über Troja lobt Odysseus die Genauigkeit und Ordnung der Darstellung, welche den Eindruck erweckt, als sei der Sänger selbst bei den von ihm beschriebenen Ereignissen zugegen gewesen oder als habe er von ihnen aus erster Hand gehört (ως τέ που ἦ αὐτὸς παρεών ἦ ἄλλου ἀκούσας). Die besondere Qualität des Liedes bemisst Odysseus an dessen κόσμος, ein Begriff, der in vielfacher Weise in der *Odyssee* poetologisch aufgeladen ist.²⁴ Zum einen bezieht sich κόσμος auf das Wissen um die korrekte Ordnung und schmuckvolle Darstellung der Erzählung (κατὰ κόσμον). Zum anderen verweist er auf das Wissen um den Erzählgegenstand, in diesem Fall um das hölzerne Pferd (ὑπουργόν κόσμον [...] δουρατέου), über das Demodokos als nächstes erzählen möge. Ein weiterer Aspekt, der sich mit κόσμος verbindet und an dieser Stelle durch den Begriff μοῖρα expliziert wird, bezieht sich auf die Angemessenheit (das Gebührende, das Schickliche) der Darstellung. Die ‚Kunstkritik‘ des Odysseus, so lässt sich mit Jonas Grethlein zusammenfassend sagen, „verwebt epistemologische, ästhetische und ethische As-

23 Homer, *Odyssee* 8.487–498.

24 Vgl. Jonas Grethlein: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München 2017, S. 87–119.

pekte miteinander. Alle drei Perspektiven sind im Wort κόσμος vereint“.²⁵ Sie stehen darüber hinaus in enger Verbindung zu Odysseus’ Eindruck von Demodokos als Augenzeugen. Augenzeugenschaft erscheint damit als ein diskursiver Effekt, der erst im Zuge der Rezeption des Berichteten hervorgebracht wird und nicht per se gegeben ist. Interessanterweise sind es genau die von Odysseus ins Spiel gebrachten Kriterien zur Preisung des Demodokos, die in der antiken Poetologie und Rhetorik für die besondere Qualität der homerischen Epen angeführt werden.²⁶ Zugleich scheint Odysseus als noch lebender Kriegsveteran, in dem die Rollen des besungenen Heros und anwesenden Zuhörers koinzidieren, der einzige zu sein, der die rhapsodische Qualität des Demodokos tatsächlich zu beurteilen vermag. Odysseus’ meta poetische Aussagen lassen sich schließlich auch auf die sich anschließende Erzählung der Irrfahrten beziehen, in denen Odysseus selbst gewissermaßen zu einem Rhapsoden wird, der nach dem zuvor abgesteckten poetologischen Rahmen beurteilt werden kann.²⁷

4 Ennius als *poeta miles* in Silius’ *Punica* und Petrarcas *Africa*

Von Ennius ist belegt, dass er die in seinem Epos *Annales* geschilderten Ereignisse des Zweiten Punischen Krieges auch selbst miterlebt hat. Uns geht es an dieser Stelle weniger um die ohnehin nur in Fragmenten fassbaren Charakteristika ennianischer Epik als vielmehr um die Figur des Ennius als *poeta miles*, als auf dem Schlachtfeld anwesender Dichter und Soldat, wie er von späteren Epikern wiederholt aufgegriffen worden ist. Naheliegenderweise blicken wir auf die Werke zweier Epiker, die thematisch unmittelbar an Ennius anschließen und den spätrepublikanischen Dichter prominent auftreten lassen: Silius Italicus’ *Punica* und Petrarcas *Africa*.

Die *Punica* des Silius Italicus, das mit 17 Büchern umfangreichste lateinische Epos der Antike, sind am Ende des ersten Jahrhunderts unter Kaiser Domitian verfasst worden. Im Zuge der Schilderungen von Kämpfen auf Sardinien zwischen Römern und Karthagern, die im zwölften Buch des Epos beschrieben werden, bittet der epische Erzähler die Muse Calliope um Beistand für das Besingen der Taten des Ennius (dieser hatte sich damals tatsächlich auf Sardinien befunden und dort mit gekämpft):

²⁵ Ebd., S. 94.

²⁶ Vgl. ebd., S. 95.

²⁷ Zur Gestaltung und Funktion der intradiegetischen Erzählung des Odysseus vgl. ebd., S. 110–119.

Non equidem innumeras caedes totque horrida facta
 sperarim tanto digne pro nomine rerum
 pandere nec dictis bellantum aequare calorem.
 sed vos, Calliope, nostro donate labori
 nota parum magni longo tradantur ut aevo
 facta viri, et meritum vati sacremus honorem.
 Ennius, antiqua Messapi ab origine regis,
 miscebat primas acies, Latiaeque superbū
 vitis adornabat dextram decus. hispida tellus
 miserunt Calabri, Rudiae genuere vetustae,
 nunc Rudiae solo memorabile nomen alumno.
 is prima in pugna, vates ut Thracius olim,
 infestam bello quateret cum Cyzicus Argo,
 spicula deposito Rhodopeia pectine torsit,
 spectandum sese non parva strage virorum
 fecerat, et dextrae gliscebat caedibus ardor.
 advolat aeternum sperans fore pelleret Hostus
 si tantam labem, ac perlibrat viribus hastam.
 risit nube sedens vani conamina coepit
 et telum procul in ventos dimisit Apollo.

[Hoffen kann ich gewiß nicht, so zahlreiches Morden und so viel
 grausige Taten würdig mit treffendem Namen zu nennen,
 oder die Wut der Kämpfer mit Worten richtig zu schildern.
 Du nun, Kalliope, laß mein Streben weit in die Ferne
 künden die wenig bekannte Tat eines trefflichen Mannes,
 daß der Dichter gebührende Ehre sich damit gewinne.
 Ennius stritt in vorderster Reihe – die uralte Sippe
 stammte vom König Messapus. Als stolze Zierde der Rechten
 schmückte ihn Latiums Rebe. Kalabriens rauhe Gebiete
 schickten ihn. In dem alten Rudiä war er geboren.
 Nur durch diesen Sproß ist Rudiä's Name bekannt noch.
 Er macht im Kampf auf sich aufmerksam (wie einst der thrakische Sänger,
 als in bedrohlicher Schlacht die Argo Kyzikus angriff,
 wegtat die Leier und rhodopeische Spieße versandte),
 wie er nicht geringe Zahl der Gegner erschlagen
 und mit der Menge der Toten das Feuer der Rechten noch zunahm.
 Hostus fliegt herbei in der Hoffnung auf ewige Ehren,
 wenn er solch Unheil besiegt, und kraftvoll schwingt er die Lanze.
 Phöbus lachte ob des Versuchs des eitlen Beginnens,
 und von seiner Wolke lenkt weit er den Speer in die Winde.]²⁸

²⁸ Silius Italicus, Punica 12.387–406. Text zit. n. Tiberius Catius Asconius Silius Italicus: Punica. Hg. von Josef Delz. Leipzig 1987 = elektronisch 2011. Übersetzung: Titus Catius Silius Italicus, Punica. Das Epos vom Zweiten Punischen Krieg. Hg. von Hermann Rupprecht. 2 Bde. Mitterfels 1991.

Calliope's Unterstützung scheint vonnöten, damit die noch wenig bekannten Taten von Ennius im Krieg und seine Rolle als Dichter gebührend besungen werden können („magni longo tradantur ut aevo | facta viri, et meritum vati sacremus honorem“). Es folgen Informationen zur Herkunft des Dichters sowie ein Vergleich mit dem berühmten thrakischen Dichter der Argo – gemeint ist Orpheus –, der im Krieg die Lyra abgelegt und mit Waffen die Feinde niedergerungen habe („vates ut Thracius olim, | infestam bello quateret cum Cyzicus Argo, | spicula deposito Rhodopeia pectine torsit“). Der Versuch des Karthagers Hostus, Ennius mit einem Speerwurf zu töten, wird von keinem geringeren als Apollo verhindert, der den Speer in die Weiten der Lüfte ablenkt („telum procul in ventos dimisit Apollo“) und sodann folgende Worte an Hostus richtet:

ac super his: „Nimium iuvenis nimiumque † superbi
sperata hausisti † sacer hic ac magna sororum
Aonidum cura est et dignus Apolline vates.
hic canet illustri primus bella Itala versu
attolletque duces caelo, resonare docebit
hic Latiiis Helicona modis nec cedet honore
Ascraeo famave seni.“ sic Phoebus, et Hosto
ultrix per geminum transcurrit tempus harundo.

[sagt auch noch: „Zu sehr bist, Jüngling, zu sehr du voll Hochmut.
Hoffe nicht. Dieser ist unverletzlich, und sehr um ihn sorgen
sich die aonischen Schwestern als Dichter, der würdig Apollos.
Er wird als erster italische Kriege in herrlichen Versen
singen und himmelhoch heben die Helden. Den Helikon lehrt er
widerzuhalten von römischen Weisen und wird auch im Rufe
nachstehen nicht dem Alten von Askra.“ Also sprach Phöbus.
Rächend fährt da dem Hostus durch beide Schläfen ein Rohrpfel.]²⁹

Ennius stehe als Dichter unter dem besonderen Schutz der Musen („magna sororum Aonidum cura“) und Apollos („dignus Apolline vates“), denn das Schicksal habe für ihn bestimmt, als erster im epischen Versmaß des Hexameters von italienischen Kriegen zu singen („hic canet illustri primus bella Itala versu | attolletque duces caelo“). Nach dieser Prophezeiung Apollos schießt ein rächender Pfeil („ultrix [...] harundo“) in Richtung von Hostus und durchstößt seine beiden Schläfen („per geminum transcurrit tempus“).

Mit der Anrufung Calliope's, der Muse epischer Dichtkunst, dem Vergleich mit Orpheus sowie dem Eingreifen Apollos wird Ennius' Stellung als erster bedeutender Epiker Roms hervorgehoben. Die Valorisierung des kalabrischen Dichters bezieht sich neben seinem poetischen Wirken auch auf seine Taten im Krieg („magni

29 Ebd., 12.407–414.

[...] facta viri“). Poetologisch aufgeladen ist die Beschreibung von Hostus’ Tod: Die Doppeldeutigkeit der Wörter *tempus* – einerseits ‚Schläfe‘, andererseits ‚Zeit‘ – und *harundo* – einerseits ‚Pfeil‘, andererseits ‚Schreibfeder‘ – verdeutlicht sowohl die doppelte Funktion des Ennius als *poeta miles* (Dichter und Soldat) als auch die mit seinem Wirken verbundene doppelte Temporalität.³⁰ Die *ultrix harundo*, der „rächende Pfeil“, führt zu Hostus’ Tod in der gegenwärtigen Schlacht und setzt zugleich ein in die Zukunft gerichtetes Denkmal vor dem Hintergrund des kommenden Wirkens von Ennius als Dichter.³¹ Silius spielt hier auf eine Szene im 9. Buch der *Aeneis* an, in der Nisus mit seinem Speer beide Schläfen seines Kontrahenten Tagus durchstößt (v. 417 f.). Die Szene endet schließlich mit dem Tod von Nisus und Euryalus, deren Erinnerung jedoch, wie es in einem Ausruf des Erzählers heißt, durch die Dichtung bewahrt bleibe.

Silius zollt mit dem Verweis auf Ennius dem Archegeten römischer Epik Tribut. Die Doppelrolle als *poeta miles* mit dem Vorbild Orpheus wird besonders hervorgehoben und gipfelt in der Doppeldeutigkeit der Beschreibung von Hostus’ Tod. Die Valorisierung des Ennius führt bei Silius jedoch nicht zu einer Reaktualisierung bzw. Revitalisierung einer vergessenen Tradition römischer Epik. Stattdessen wird die immortalisierende Kraft der Dichtung intertextuell an den Klassiker Vergil rückgebunden.³²

Der *poeta miles* Ennius, dessen Autorperson und epische Fragmente seinem eifrigen Leser Francesco Petrarca aus einer Vielzahl von Autoren (vor allem Macrobius, *Saturnalien*, aber auch Cicero, Servius, Gellius, Quintilian, Ovid) bekannt waren, spielt in Petrarcas *Africa* eine wichtige Rolle.³³ Das unvollendete Epos in

³⁰ Unsere Interpretation ist verpflichtet den Ausführungen von Catherine Ware: *The Epic Poet in the Prefaces*. In: Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality. Hg. von Monica Gale. Swansea 2004, S. 181–200, hier S. 194–198.

³¹ Auch in rhetorischer Hinsicht ist der letzte Vers bemerkenswert. Der chiastische Aufbau steht bildlich für den Pfeil, der beide Schläfen durchstößt.

³² In unserem Zusammenhang und mit Blick auf Petrarcas Modi der Selbstpräsentation des epischen Dichters (siehe das oben Folgende) ist von Bedeutung, dass Silius Italicus auch andernorts Epiker im Kontext epischer Traditionsbildung episch inszeniert: Wir denken an *Punica* 13.778–797, die Begegnung von Scipio mit Homer in der Unterwelt, die einen Vorausverweis auf Vergil und seine *Aeneis* integriert. Wie oben angedeutet, ist nicht wahrscheinlich zu machen, dass Petrarca Silius Italicus bereits gekannt hätte; die Analogien in der metapoetischen Funktionalisierung der epischen Topoi sind dennoch frappant. Vgl. in diesem Kontext weiterhin die Selbstparallelisierung der Autorfigur Lukans (*Pharsalia* 9.983–986) mit der Autorfigur Homer und den Bezug auf die Rezeption der jeweiligen epischen Texte.

³³ Vgl. zu Petrarca und Ennius außer den folgenden Ausführungen auch Stephen Murphy: Ronsard, Petrarca, Ennius, and Poetic Metempsychosis. In: *Romance Notes* 32.2 (1991), S. 93–99; Mario Marinčić: Latinska res publica litterarum pod avspiciji božanskega Homerja: Enij, Petrarka in druge pesniške investiture (The Latin Res Publica Litterarum under the Auspices of Divine

neun uns erhaltenen Büchern erzählt gleichfalls (wohl ohne Silius Italicus schon zu kennen) die Geschichte des Zweiten Punischen Kriegs nach. Dabei ist für Petrarca zum einen auf der Ebene der *histoire* die Rolle des Scipio Africanus als *exemplum virtutis* zentral.³⁴ Zum anderen ergreift er die Gelegenheit, in der Gestalt des Ennius die Funktion des *miles* und des *poeta* engzuführen, dabei aber sofort den *poeta* in den Vordergrund treten zu lassen und zugleich Ennius als Dichter durch sich selbst und den eigenen Text zu überwinden.³⁵ Obwohl Ennius in den Kampfhandlungen des Krieges kaum in direkten Kontakt mit Scipio gekommen sein dürfte und obwohl der Dichter nach dem Sieg über die Karthager in keinem Fall mit Scipio zusammen lorbeerkränzt auf dem Kapitol aufgetreten ist,³⁶ behauptet der Erzähler der *Africa* genau das und gestaltet unter verschwiegenem Bezug auf Claudian³⁷ eine entsprechende Szene, die den Dichter Ennius als Zeitgenossen Scipios mit diesem zusammen auf das Kapitol schreiten und dort den Lorbeerkrantz empfangen lässt:

Ipse [Scipio] coronatus lauro frondente per urbem
Letus iit totam Tarpeia rupe reversus.
Ennius ad dextram victoris, tempora fronde
Substringens parili, studiorum almeque Poesis

Homer: Ennius, Petrarch, and Some Other Poetic Investitures). In: Keria – Studia Latina et Graeca 23.1 (2021), S. 155–175.

³⁴ Häufig wird behauptet, Scipio sei für Petrarca ein völlig ungebrochenes, rein positives epideiktisches Tugendbeispiel. Das trifft so nicht zu; vgl. Bernhard Huss: „Roma caput rerum? Geschichtsinszenierung, episches self-fashioning und christlicher Selbstzweifel in Petrarcas ‚Africa‘“. In: Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock / La Roma antica e la prima ètà moderna. Varietà del culto di Roma tra Petrarca e il barocco. Hg. von Martin Dissekamp u. a. Tübingen 2006, S. 23–44, hier bes. S. 35–37.

³⁵ Zu Petrarcas Strategien auktorialer Selbstpositionierung in der *Africa* vgl. neben dem Folgenden auch Stephen Murphy: Petrarcha’s ‚Africa‘ and the Poets’ Dream of Glory. In: Italian Culture 9 (1991), S. 75–83; Ronald L. Martinez: The Oblique Glance of the Muse. Invidious Rivalry, Culture Wars, and Disputed Epic Authority in Petrarch’s ‚Africa‘. In: I Tatti Studies in the Italian Renaissance 24.1 (2021), S. 7–39.

³⁶ Vgl. Werner Suerbaum: Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Ennius-Bild. In: Poetica 5.3–4 (1972), S. 293–328, hier S. 310–313. Vgl. zur oben folgenden Argumentation Bernhard Huss: Hügel des Triumphs und Stätte des Ruins: Petrarcas Kapitol. In: Neulateinisches Jahrbuch / Journal of Neo-Latin Language and Literature 15 (2013), S. 157–170, insb. S. 161–165. Dort auch Näheres zum petrarkischen Topos des Dichter- und des Feldherrnlorbeers.

³⁷ Claudian, De consulatu Stilichonis 3, praef., v. 1–24. Vgl. Petrarcas eigenen Hinweis auf den Beginn dieses Textes in De viris illustribus, Scipio 11.12 f. (über Scipios enge Beziehung zu Ennius). Sowohl Petrarcas Scipio-Vita als auch die Ennius-Darstellung der *Africa* hängen von der Claudian-Stelle ab, wie Suerbaum (Anm. 40), S. 312 f. nachweist.

Egit honoratum sub tanto auctore triumphum.
Post alii atque alii studio certante secuti.

[Scipio selbst zog, mit dem grünenden Lorbeer bekränzt, frohgemut durch die ganze Stadt, nachdem er vom Tarpeischen Felsen [dem Kapitol] zurückgekehrt war. Ennius stand zur Rechten des Siegers und trug das gleiche Laub um die Schläfen: er feierte gleich neben Scipio, der sein großer Gegenstand, Auftraggeber und Schutzherr in einem war, einen ehrenvollen Triumph seiner Studien und der holden Dichtung. Ihm sind später voller Wetteifer viele andere nachgefolgt.]³⁸

Ennius ist, wie Petrarca in seiner Scipio-Vita betont, nicht nur Dichter, sondern auch beständiger Begleiter und Augenzeuge der Taten des römischen Generals („Ante omnes Ennium poetam carum habuit [sc. Scipio], quem bellis omnibus *comitem suarumque testem rerum lateri semper habuit herentem*“; De viris illustribus 21.11.12³⁹). Nicht zuletzt daher röhrt die Bedeutung des Ennius, der im neunten Buch der *Africa* explizit als Augenzeuge des berichteten Geschehens auftritt (bes. *Africa* 9.11 „Ennius, assiduus rerum testisque comesque“) und in dieser Rolle mit Scipio als dem Haupthelden des Kriegs ausführlich konversiert, als die beiden nach dem römischen Sieg zu Schiff auf dem Heimweg aus Nordafrika sind und dem soeben erwähnten Triumph in Rom zusteuern.

Petrarca kann als Dichter der *Africa* nicht in einem buchstäblichen Sinn ein solcher Augenzeuge sein. Über die Gestalt des Augenzeugen Ennius schreibt er sich aber selbst als Autorfigur sowie seine auktoriale Autorität in seinen eigenen Text ein. Petrarcas Ennius stellt Scipios Person und kriegerisches Handeln Scipio selbst gegenüber als das bedeutungsvollste epische Sujet dar, das es jemals gegeben habe:

O flos Italie, iuvenis, stirpisque deorum
Certa fides, quid nunc nostro placet ore moveri,
Quidve iubes? Evidem tacito modo pectore mecum
Volvebam quod nulla ferent iam secula maius
Eximie virtutis opus, quam nostra quod etas
Leta videt, nullusque unquam sub mente movebit
Grande aliiquid, cui non magnas spes inter, honestum
Nomen in ore sonet, qui non venturus ad actum
Scipiade meminisse velit, pro munere vultus
Non cupiat vidisse tuos.

³⁸ Petrarca, Africa 9.398–403. Zit. n. Francesco Petrarca: Africa (lat.-dt.). Hg. von Bernhard Huss, Gerhard Regn. 2 Bde. Mainz 2007 (excerpta classica 24).

³⁹ Zur Textbasis vgl. Francesco Petrarca: De viris illustribus. 4 Bde. Hg. von Silvano Ferrone u. a. Florenz 2006/2007.

Du Blüte Italiens, junger Held und sicheres Versprechen des Geschlechts der Götter! Wovon soll mein Mund nun künden? Was wünschst du von mir? Ich für mein Teil habe gerade in der Stille meines Herzens bedacht, daß kein Jahrhundert je ein größeres Werk herausragender Tugend zeitigen wird als das, das unser Zeitalter froh vor Augen hat. Jeder, der sich in seinem Sinn je etwas Bedeutendes vornimmt, wird bei seinen großen Hoffnungen deinen ehrenvollen Namen auf der Zunge tragen, wird an den Scipionensproß denken wollen, wenn er zur Tat schreitet, und wird sich als Geschenk wünschen, dein Antlitz sehen zu dürfen.⁴⁰

Eigentlich müsste Ennius als Augenzeuge die Verpflichtung unmittelbar einlösen, von diesem Handeln zu berichten. Stattdessen räsoniert er über den Konnex von menschlichem Tun und Sterben, stellt Scipio dichterischen Ruhm erst für später in Aussicht und betont, wie leistungsschwach die derzeitige römische Sprache (also das Latein, in dem Ennius selbst schreibt) angesichts eines solch bedeutungsvollen Themas sei (*Africa* 9.33–60). Der Augenzeuge Ennius wird seinem Stoff als Dichter in keiner Weise gerecht, räumt das selbst ein und sagt zu seinem nur potentiellen Haupthelden:

[loq. Ennius] At tibi, summe ducum, claro quo nullus Homero est
Dignior, in reliquis blanda inque hoc durior uno
Me solum Fortuna dedit.

[Du, mein größter Feldherr, hättest den berühmten Homer so sehr verdient wie kein zweiter. Aber das Schicksal, das dir in allem anderen hold ist, war in diesem einen Punkt allzu grausam: es hat dir nur mich gegeben.]⁴¹

Damit unterzeichnet der Augenzeuge Ennius seine Bankrotterklärung als möglicher Aktualitätsepiker und verweist sofort tröstend auf die Möglichkeit, es werde dereinst ein anderer kommen, der der Aufgabe besser gerecht werde als der Augenzeuge selbst:

Currentibus annis
Nascetur forsan digno qui carmine celo
Efferat emeritas laudes et fortia facta
Et cui mellifluo melius resonantia plectro
Calliope det fila lire vocemque sonoram.

[Vielleicht wird im Lauf der Jahre einer auf die Welt kommen, der mit seinem Gesang dein wohlverdientes Lob und deine Heldenataten bis an den Himmel trägt und dem Kalliope nebst einer wohltonenden Stimme eine Lyra verleiht, deren Saiten unter dem honigsüßen Schlag des Plektrons besser klingen.]⁴²

⁴⁰ Petrarcha, *Africa* 9.26–33.

⁴¹ Ebd. 9.58–60.

⁴² Ebd. 9.60–64.

Wer damit gemeint ist, wird durch die folgenden ausführlichen Darlegungen des Ennius – die die Gattungsgeschichte des Epos seit Homer aufreißen – deutlich, nämlich Petrarca selbst. Er ist es, der die Dinge, die Ennius mit eigenen Augen gesehen hat, episch vertextet und somit zum Substitut des Augenzeugen wird, das diesen übertrifft. Homer sagt dem Ennius in einer Vision,⁴³ die dieser wiederum während jener Überfahrt zu Schiff dem Scipio berichtet:

[loq. Homerus] Agnosco iuvenem sera de gente nepotum,
 Quem regio Italie, quemve ultima proferet etas.
 Hunc tibi Tusca dabit latis Florentia muris
 Romulea radice oriens, urbs inclita quondam,
 Nunc nichil. Utve queas ortus confinia nosse,
 Divitis egregius muros interluet urbis
 Arnus in Ausonie descendens litora Pise.
 Ille diu profugas revocabit carmine Musas
 Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores
 Restituet, vario quamvis agitante tumultu;
Francisco cui nomen erit; qui grandia facta,
Vidisti que cunta oculis, ceu corpus in unum
Colliget: Hispanas acies Libeque labores
Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi
 AFRICA.

[Ich erkenne einen jungen Mann aus dem späten Geschlecht unserer Enkel, den ein Landstrich Italiens und das letzte Zeitalter hervorbringen werden. Ihn wird dir das etruskische Florenz mit seinen weiten Mauern schenken – die Stadt erwächst aus der Wurzel des Romulus, wird dereinst berühmt sein, ist jetzt aber ein Nichts. Und damit du den Ort seiner Geburt kennenzulernen: Der prächtige Arno wird die Mauern der reichen Stadt beseppeln, bevor er zum Gestade des italischen Pisa hinabsteigt. Jener Mann wird am Ende der Zeiten mit seinem Gesang die Musen nach langer Abwesenheit wieder zurückrufen, wird die alten Schwestern wieder auf dem Helikon ansiedeln, trotz verschiedenartiger Aufregung und Unruhe. *Francesco wird sein Name sein. Die Heldenaten, die du [sc. Ennius] alle mit deinen Augen gesehen hast, wird er gewissermaßen in einem einzigen Körper versammeln:* die Kämpfe in Spanien, die Mühen in Libyen und deinen Scipionenspross. Und der Titel seines Gedichts soll AFRICA lauten.]⁴⁴

⁴³ Diese Vision entwickelt Petrarca aus Cicero, Somnium Scipionis 1.4 „fit enim fere ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui“ (zit. n. Ambrosii Theodosii Macrobius Commentarii in Somnium Scipionis. Hg. von Jacob Willis. Stuttgart, Leipzig ²1970 = 1994, S. 156); hierzu, mit weiteren Verweisen, Komm. Huss/Regn zu Africa 9.145 (Kommentarband, S. 146 f.). Über die poetische Selbstpositionierung des Ennius gegenüber dem von ihm geträumten Homer vgl. zuletzt Patrick Gauthier: Homer redivivus? Rethinking the Transmigration of the Soul in Ennius’ ‘Annals’. In: Arethusa 54.2 (2021), S. 185–220 (mit weiterer Lit.).

⁴⁴ Petrarca, Africa 9.222–236.

Die epische Konzentration, die Petrarca am Material des von Ennius Gesehnen vornimmt, verleiht den historischen Ereignissen augenscheinlich erst Struktur. Durch sie erhalten die Ereignisse einen von ‚Homer‘ beglaubigten überhöhten Wert, den der Augenzeuge Ennius nach eigenem Bekenntnis ihnen nicht hätte zuwachsen lassen können. In dem reich ausgestalteten, in mehreren Anläufen und *evocationes* angelegten Proömium des ersten Buches entschuldigt sich Petrarca durch einen Verweis auf dieses Buchprojekt der *Africa* gegenüber dem Widmungs-träger König Robert von Neapel, als er im Gefolge des Statius (*Thebais* 1.15–33⁴⁵) eine *recusatio* unternimmt: Nicht jetzt, womöglich aber zu einem späteren Zeitpunkt wolle er (dann wahrschließlich ein zeitgeschichtlicher Augenzeuge) die Taten Roberts darstellen. Zunächst aber müsse er sich selbst üben, um diesem gewaltigen aktualitätsepischen Thema überhaupt gerecht werden zu können. Und den Übungs-stoff solle der Zweite Punische Krieg bieten (*Africa* 1.40–70).

Petrarca vollführt dem König gegenüber plakative Gesten einer affektierten Bescheidenheit. Tatsächlich macht aber das neunte Buch in seinen oben besprochenen Passagen den sehr hohen historischen und poetischen Anspruch der *Africa* in aller Deutlichkeit klar. Petrarcas proömiale *recusatio* ist sehr höflich gegenüber dem prominenten Adressaten, schreibt aber zugleich auch den bei Sta-

45 Die Stimme des epischen Dichters spricht hier mit Blick des Augenzeugen auf die Leistungen des Domitian, die nicht zur Darstellung kommen sollen: „Atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi | praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto | Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum | signa nec Arctoos ausim spirare triumphos | bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum | et coniurato deiectos vertice Dacos | aut defensa prius vix pubescentibus annis | bella Iovis teque, o Latiae decus addite famae, | quem nova mature subeuntem exorsa parentis | aeternum sibi Roma cupit. Licet artior omnis | limes agat stellas et te plaga lucida caeli, | Pleiadum Boreaeque et hiulci fulminis expers, | sollicitet, licet ignipedum frenator equorum | ipse tuis alte radiantem crinibus arcum | imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa | parte poli, maneas hominum contentus habenis, | undarum terraueque potens, et sidera donec. | Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro | fata canam.“ [„Doch ich möchte jetzt unerwähnt sein lassen des Kadmus | Unglück und Glück. So sollen die Wirren in Ödipus‘ Hause | Ziel meiner Dichtung sein, wo nicht von italischen Bannern | noch von Triumphen im Norden zu tönen ich wage, daß zweimal | Rhein und Donau unserem Joch und Gesetze gebeugt war, | wie der Empörer hinabgestoßen von Dakiens Bergen, | wie du kaum erst im Jünglingsalter des Jupiter Kriege | führtest zuvor, du weitere Zierde latinischen Ruhmes, | den sich Rom für ewig nun wünscht, wo des Vaters Beginnen | neu auf dich zu nehmen du reif bist. Mag enger der Sternkreis | ganz zusammenrücken, die leuchtende Fläche des Himmels | ohne Schnee und Nordsturm und alles-zerschmetternde Blitze | dich zum Kommen bewegen, selbst feuervöliger Rosse | Lenker die hohe Strahlenkrone ins Haupthaar dir drücken, | Jupiter dir zu gleichen Teilen der mächtigen Pole | Herrschaft einräumen, du bist zufrieden als Leiter der Menschen | Herrscher zu Meer und zu Lande und willst auf die Sterne verzichten. | Einst wird die Zeit sein, deine Taten musen-begeistert | kraftvoll zu singen.“] Zit. n. P. Papinius Statius: *Thebais* / Die Sieben gegen Theben (lat.-dt.). Hg. von Hermann Rupprecht. Mitterfels 2000.

tius (*Thebais* 1.16–18, 1.33–40) angelegten Topos fort, der die Darstellung weiter zurückliegender epischer Stoffe zuungunsten einer Aktualitätsepik privilegiert.⁴⁶

Dies hat bei Petrarca allerdings einen besonderen ideologischen Grund, der mit seiner allenthalben vorgetragenen pessimistischen Einschätzung der Jetzzeit zu tun hat, die er oftmals mit der Antike kontrastiert. Dichtung soll stets exemplarisch sein – das sagt Petrarca an mancherlei Stelle und lässt es insbesondere auch Ennius zu Scipio sagen.⁴⁷ Nun fehlen aber die exemplarischen Stoffe, die ohnehin ganz allgemein sehr selten sind,⁴⁸ der dekadenten Zeit Petrarcas praktisch vollkom-

46 Dabei ist in Petrarcas Proömium eine deutliche Spannung zu spüren, wenn in 1.45–55 einerseits die Freiheiten gefeiert werden, die dem Aktualitätsepiker durch seine Verfügungsmacht über den Stoff zukämen, andererseits aber nicht nur (s. o.) das aktualitätsepische Projekt gleich wieder zurückgestellt wird, sondern obendrein in paraphrastischer Rede Vergil, Statius und Lucan als höchst autoritative Gewährsautoren für Epen genannt werden, die gerade *nicht* die Augenzeugenschaft des Dichters zugrunde legten.

47 In *Africa* 9.97–100 wird über die Verbindung von historischem Stoff, dichterischer Darstellung und exemplarischer Funktion des Textes gehandelt: „Quicquid labor historiarum est | Quicquid virtutum cultus documentaque vite, | Nature studium quicquid, licuisse poetis | Crede“. [„Du darfst gewiß sein, daß den Dichtern jeder Stoff offensteht, der geschichtliche Tatsachen, der eine tugendhafte Haltung und ein beispielhaftes Leben zum Inhalt hat oder der sich mit der Natur befaßt.“] In *Africa* 9.257–267 charakterisiert Homer gegenüber Ennius den zukünftigen Petrarca nicht nur als Epiker, sondern auch als einen „*historicus*“, der exemplarische Stoffe der römischen und italienischen Geschichte bis in die Zeitgeschichte hinein vertexten werde: „Hic quoque magnorum laudes studiosus avorum | Digeret extrema relegens ab origine fortis | Romulidas, vestrumque genus sermone soluto | *Historicus*, titulosque urbis et nomina reddet. | In medio effulgens nec corpore parvus eodem | Magnus erit Scipio; seque ipse fatebitur ultro | Plus nulli debere viro. At si vita manebit | Longior, et nullo prevertet turbine ceptum | Impetus alter iter, tunc ampla volumina cernes | Magnarum rerum vario disctincta colore | In tempus perducta suum.“ [„Er wird auch voller Eifer das Lob der großen Vorfahren verkünden und dabei die tapferen Söhne des Romulus von ihren frühesten Ursprüngen an darstellen. Als Geschichtsschreiber wird er in ungebundener Rede von eurem Geschlecht, von den Ehrentiteln der Stadt und ihren Berühmtheiten berichten. Inmitten des Werkes wird der große Scipio erstrahlen und in seinem Ganzen keinen kleinen Teil bilden. Aus freien Stücken wird er selbst bekennen, daß er keinem Menschen mehr verdanke. Doch wenn ihm ein längeres Leben vergönnt ist und kein anderer Drang ihn mit heftiger Unruhe vom einmal eingeschlagenen Weg abbringt, dann wirst du dicke Bände zu Gesicht bekommen, die mit unterschiedlichen Farben große Taten ausmalen und deren Darstellung bis in seine eigene Zeit fortführen.“] Die Rede ist hier von Petrarcas ‚historischen‘ Buchprojekten *De viris illustribus* (wozu die ausführliche *Vita Scipionis* gehört) und *Rerum memorandarum libri*; vgl. Komm. Huss/Regn z. St.

48 Vorrede zu *De viris illustribus* – Adam-Hercules 27–29: „Illos, inquam, viros describere pollicitus sum quos illustres vocamus, quorum pleraque magnifica atque illustria memorantur, quamquam aliqua obscura sint. Si enim omnia prorsus illustria requirimus, exiguum teximus volumen seu potius nullum. Quis enim ad eum modum illustris reperitur? Quin hoc in plerisque comperitum est quod, ut preclaros vultus, sic illustres sepe animos aliqua insignis nature iniuria afficit.“ [„Ich meine damit: Ich habe versprochen, jene Männer zu beschreiben, die man als berühmt be-

men, wie er in der Vorrede zu seinem Buchprojekt *De viris illustribus* in dessen ausführlicherer Fassung explizit unterstreicht.⁴⁹ Da es demnach keine aktuellen Begebenisse gibt, die der Dichter als wahrhaftiger Augenzeuge berichten könnte („nova“ und „visa“), muss man auf die überlieferten Berichte älterer Ereignisse zurückgreifen („vetera“ und „lecta“).

Was die Darstellung des Zweiten Punischen Kriegs angeht, ist ein solcher Verlust der Augenzeugenschaft für den *poeta et historicus* Petrarca (der ausweislich der Dokumente seiner Krönungszeremonie auf dem Kapitol, näherhin des *Privilegium laureationis*,⁵⁰ offiziell so genannt werden darf) allenfalls zum Teil ein wirkliches Negativum. Denn zum einen ist eben nicht das (keineswegs stets erfolgreiche) Tun König Roberts im vierzehnten Jahrhundert, sondern der Sieg des Scipio Africanus über Hannibal das unübertreffliche Sujet (s. o.). Und zum anderen gewinnt Petrarcas historisch-epische Auktorialität Gewicht nicht durch im Wortsinn direkte, sondern gewissermaßen durch historiographisch-philologische „Augenzeugenschaft“: Petrarca betrachtet als Textzeuge die historischen Ereignisse durch die Brille des Historikers Livius, dessen Bericht er bei der Abfassung der *Africa* nicht nur weithin folgt, sondern den er bekanntlich zu bedeutenden Teilen der Neuzeit überhaupt erst wieder erschlossen hat.⁵¹ Der humanistische Philologe ist am Text des Historikers Livius Gewährsmann und Garant der Texte,

zeichnet und deren Taten zum größten Teil als bedeutend und berühmt erinnert werden, obgleich manches auch im Dunklen verbleibt. Konzentrieren wir uns nämlich ausschließlich auf alles, was im engeren Sinn berühmt ist, dann bringen wir nur ein kleines Bändchen Zustände oder vielleicht auch gar keines. Denn wer darf nach jenem Maßstab als berühmt gelten? Vielmehr hat man bei den meisten Leuten bemerken müssen, dass berühmte Geister ebenso wie herrliche Gesichter irgendein deutlicher Makel der Natur beeinträchtigt“; Übers. Huss.] Lat. Text zit. n. Francesco Petrarca: *De viris illustribus*. Adam-Hercules. Hg. von Caterina Malta. Messina 2008 (*peculiares* 1).

⁴⁹ Ebd., §§ 9 f. „Scriberem libertius, fateor, *visa quam lecta, nova quam vetera*, ut sicut notitiam vetustatis ab antiquis acceperam ita huius notitiam etatis ex me posteritas sera perciperet. Gratiam habeo principibus nostris qui michi fesso et quietis avido hunc preripiunt laborem; neque enim ystorie sed satyre materiam stilo tribuunt.“ [„Ich gebe zu, ich würde lieber von Dingen schreiben, die ich gesehen, als von solchen, die ich gelesen habe, lieber von neuen als von alten: So könnte eine späte Nachwelt von mir Kenntnis über die jetzige Zeit erlangen, so wie ich Kenntnis der alten Zeit von den antiken Autoren erhalten habe. Ich kann mich bei den heutigen Mächtigen bedanken, dass sie mir müdem, ruhebedürftigem Menschen diese Mühe ersparen: Denn sie liefern meiner Feder nicht Stoff für ein Geschichtswerk, sondern für eine Satire“; Übers. Huss.]

⁵⁰ „Franciscus Petrarca Florentinus poeta et historicus“ heißt es dort in 3.(1).75; zit. n. Dieter Mertens: Petrarca, „Privilegium laureationis“. In: *Litterae Medii Aevi. FS Johanne Autenrieth*. Hg. von Michael Borgolte, Herrad Spilling. Sigmaringen 1988, S. 225–247, hier S. 241.

⁵¹ Genaueres hierzu bei Huss: „Roma caput rerum?“ (Anm. 38), S. 31, Anm. 22 (mit weiterer Literatur).

die er selbst als *poeta et historicus* hervorbringt. Man könnte von ‚Textzeugenschaft‘ sprechen, die die schlichte Augenzeugenschaft übersteigt.

5 ‚Engagierte‘ Dichtung direkt vom Schlachtfeld – Die Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen

Der Topos des Dichters als Augenzeuge spielt in der Aktualitätsepik zu den Französischen Religionskriegen eine wichtige Rolle. Er gewinnt gerade im Zuge der Diskussion um die thematische Ausrichtung von Pierre de Ronsards *Franciade* besondere Relevanz. Ronsard hat sich in seiner eigenen Epostheorie im Rahmen seiner poetologischen Reflexionen zur *Franciade* gegen die Behandlung historisch rezenter Ereignisse ausgesprochen. Der Epiker müsse, so Ronsard, einen Mindestabstand von etwa 300 bis 400 Jahren zu seinem epischen Sujet wahren, um so dem Gebot dichterischer Wahrscheinlichkeit entsprechen zu können und etwaige Fragen nach der Faktizität bzw. Fiktivität der dargestellten Gegenstände nicht aufkommen zu lassen.

Tu noteras encores, Lecteur, ce point qui te menera tout droit au vray chemin des Muses: c'est que le Poete ne doit jamais prendre l'argument de son œuvre, que trois ou quatre cens ans ne soient passez pour le moins, afin que personne ne vive plus de son temps, qui le puisse de ses fictions & vrayes semblances convaincre, invoquant les Muses qui se souviennent du passé, & prophétisent l'advenir, pour l'inspirer & conduire plus par fureur divine que par invention humaine.⁵²

Ronsard verschiebt mit diesem Postulat das Problem des Zeitbezugs historischer Epik fundamental: Es geht nicht um die referentielle ‚Richtigkeit‘ oder die affektive Wirkung von epischen Texten, die durch zeitliche Nähe zum behandelten Stoff zustande kämen (s. oben zu Homer), sondern das von Ronsard vorgetragene Argument entspringt einem aristotelisierenden, wirkungsästhetisch orientierten Verständnis von poetischer Probabilität: Gerade die Entrückung epischer Materie aus einem Bereich augenzeugenschaftlicher Verbürgung garantiert die dichterische Wirksamkeit des Textes; das Publikum kann keinen potentiell riskanten ‚Faktencheck‘ durchführen, und dem Dichter wird so umfassende Verfügungsmacht in der epischen Gestaltung eingeräumt, gerade weil er kein Augenzeuge ist

⁵² Pierre de Ronsard: *La Franciade* (= Œuvres complètes, t. XVI). Hg. von Paul Laumonier. Paris 1983, S. 345.

oder zu sein beansprucht.⁵³ Damit rückt Ronsard zugleich, aus seiner Warte zweifellos im Gefolge der *Poetik* des Aristoteles (Kap. 9, s. u.), die Dichtung von der Historiographie ab. Die Mehrheit der französischen Epiker des 16. Jahrhunderts folgt Ronsards Gebot jedoch nicht, sondern widmet sich der brisanten Zeitgeschichte, wobei man sich durch theoretische Positionen wie die des in Frankreich stark rezipierten J.C. Scaliger (*Poetices libri septem*) bestärkt fühlen konnte.⁵⁴

Ronsard, der zunächst als großer Hoffnungsträger für die Hervorbringung des einen ‚Nationallepos‘ nach vergilischem Vorbild galt, sah sich selbst einiger Kritik ausgesetzt für die Wahl seines mythistorischen Themas um den verscholtenen Hektorsohn Francus. Jean de La Gessée, ein Dichterkollege Ronsards, bittet in einem seiner Sonette den Pléiade-Dichter, die Arbeit an der *Franciade*, von der erst vier der geplanten 24 Bücher veröffentlicht worden sind, abzubrechen und sich stattdessen den zeithistorischen Ereignissen um Heinrich III. zu widmen:

Que sert choysisr ces argumentz si vieus
 Moysis par l'age, et cachéz à nos yeus ?
 Laisse, Ronsard, laisse ta *Franciade*!
 Prenons les faitz (oculaires tesmoins)
 D'un Prince tel, qui ne merite moins
 Que l'œuvre entier d'une *Poloniade*.⁵⁵

La Gessée fordert Ronsard dazu auf, von den alten Geschichten („argumentz si vieus | Moysis par l'age“), die unseren Augen verborgen bleiben („cachéz à nos yeus“) und in der *Franciade* behandelt werden, abzulassen. Die aktuellen Taten des Prinzen Heinrich von Anjou (später Heinrich III.) im Zuge seiner Wahl zum König von Polen, Taten, die durch Augenzeugen belegt seien („oculaires tesmoins“), böten Anlass genug für eine *Poloniade*. Der Aufruf La Gessées an Ronsard blieb freilich folgenlos.

53 Eine ähnliche Argumentation hatten wir oben kurz im Kontext von Ciceros Aktualitätsepos *Marius* angerissen.

54 Für einen ausführlichen Überblick zu den einschlägigen poetologischen Positionen im Frankreich des sechzehnten Jahrhunderts siehe Bernhard Huss: Rinascimento Epostheorie und das Projekt der Aktualitätsepik in Frankreich. In: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 4 (2017); zu Scaliger dort S. 3 f. m. Anm. 7; S. 11, Anm. 42; S. 15–22. Aus produktionsästhetischer Sicht erweist sich zum besseren Verständnis der Aktualitätsepik des späten sechzehnten Jahrhunderts ein Blick auf die besonders hybrid erscheinenden ‚Epen‘ um 1500 zu den Italienkriegen als hilfreich, vgl. dazu die Beiträge in Daniel Melde, Sandra Provini (Hg.): Epic Writing in France around 1500 within the European Humanist Context. In: Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes/Journal of Medieval and Humanistic Studies 43 (2022), S. 15–208.

55 Jean de La Gessée: Les Soupirs de la France 3.19, v. 9–14 (zit. nach Denis Bjai: La ‚Franciade‘ sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque. Genf 2001, S. 375).

Unter den französischen Aktualitätsepikern, die sich als Augenzeugen der von ihnen behandelten Ereignisse besonders in Szene setzen, möchten wir Alexandre de Pontaymeri mit seinem Epos *La Cité du Montélimar, ou les trois prises d'icelle* von 1591 abschließend herausgreifen.⁵⁶ Die in den 7 Büchern des Epos geschilderten Ereignisse fallen in die Anfangsphase des Achten Religionskrieges, nämlich die Jahre 1585 bis 1587. Mit den drei im Titel genannten Einnahmen der südfranzösischen Kleinstadt Montélimar sind, erstens, die Rückeroberung der Stadt durch die Protestant unter dem Kommando des Feldherrn Lesdiguières 1585 (beschrieben in Buch 1), zweitens, die Gegenwehr der katholischen Seite mit der Zurückdrängung der Protestant in die Stadtfestung 1587 (Bücher 2 bis 4) und, drittens, die endgültige Vertreibung der Katholiken aus Montélimar, ebenfalls 1587 (Bücher 5 bis 7) gemeint.⁵⁷

In der Vorrede „Au Lecteur“ betont Pontaymeri, die dargestellten Ereignisse stammten ‚direkt vom Schlachtfeld‘, seien also durch Autopsie verifiziert:

ce mien ouvrage, esbauché parmy les feus des guerres civiles, le brazier des assauts, & la sanglante poussiere des combats [...].⁵⁸

Pontaymeri geriert sich hier – laut der historischen Quellenlage zurecht – als *poeta miles*. Er bezeichnet sein Epos als ‚*histoire*‘ und sieht es der historischen Wirklichkeit verpflichtet, der sich die poetische Dimension nachordne:

seulement *la vérité* princesse unique de mes affections m'a dicté ceste *histoire* [...] sans rien adiuster aux divers evenemens de la guerre, qui est comprise en ce cayer, où ie suis totalement *historien* contre la nature de tous les *poëtes*: ie dy en ce qui est *des principales matieres*. Car pour quelque *legere invention* que ie mesle parmy, il n'est pas raison que tu conclues de *l'universel* par *le particulier*.⁵⁹

Pontaymeri rückt sein Epos zunächst deutlich in die Nähe der Historiographie und grenzt sich von den ‚eigentlichen‘ Verfahren der Dichtung ab. Gleichzeitig relativiert er dies, indem er die historiographische Dimension auf die allgemein stoffliche Basis seines Werkes bezieht („*l'universel*“), wobei poetisch Erfundenes

⁵⁶ Alexandre de Pontaymeri: *La Cite du Montelimar, ou les trois prises d'icelle*, Composees & redigees en sept livres par A. de Pontaymeri, Seigneur de Foucheran. o.O, 1591. Zu Pontaymeris Epos vgl. zuletzt Bernhard Huss: Alte Erzählungen von neuen Kämpfen. Die französischen Religionskriege im Spiegel der Renaissance-Epik. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 68.2 (2018), S. 291–309; ders., La narration historique dans la poésie épique d'actualité: entre héroïsatation et transmission critique de l'*histoire*. In: La guerre et la paix dans la poésie épique en France (1500–1800). Hg. von Roman Kuhn, Daniel Melde. Stuttgart 2020 (Text und Kontext 40), S. 61–86.

⁵⁷ Zum historischen Hintergrund vgl. Huss: Alte Erzählungen (Anm. 65), S. 296–299.

⁵⁸ Pontaymeri (Anm. 65), S. 5.

⁵⁹ Pontaymeri (Anm. 65), S. 5 (unsere Kursivierung).

ergänzt werde („le particulier“). Pontaymeri präsentiert mittels dieser Remodelierung der Kategorien, mit denen Aristoteles (*Poetik* Kap. 9) Geschichtsschreibung und Dichtung voneinander abgrenzt,⁶⁰ seinen Text als einen faktuellen mit fiktiven Elementen, wobei letztere dem Wahrheitsanspruch nicht zuwiderlaufen sollen.

Die *Cité du Montélimar* konzentriert sich auf eine relativ kleinschrittige Darstellung lokaler Vorgänge, die zeitlich linear verfährt, und hat insofern einen historisch-chronikalischen Charakter. Dennoch markiert sie sich klar als epischer Text: Der Ortsbezug im Titel greift das Muster der homerischen *Ilias* auf. Außerdem bezieht Pontaymeri aus dem epischen Formularium Standardelemente wie Musenanrufe, episierende Zeitangaben, Gleichnisse, Ekphraseis, Kataloge und typisierte Kampfszenen. Wir haben hier also eine deutliche Hybridisierung epischer und historiographischer Referenzen und Prozeduren vorliegen. Die augenzeugenschaftliche Erzählweise Pontaymeris im Stile einer journalistischen Kriegsreportage zeigt sich neben Verwendungen von Pronomen der ersten Person gerade auch in der Nennung konkreter Örtlichkeiten in Montélimar. Das Lesepublikum kann die Kämpfe sozusagen von Hausecke zu Hausecke mitverfolgen.

Bezüglich des Verhältnisses von Historiographie und Epik sind Passagen besonders bedeutsam, in denen eine solche historisch kleinteilige Darstellung mit Elementen aus der epischen Gattungstradition verknüpft wird, was wir abschließend an einer Szene aus dem Montélimar-Epos verdeutlichen wollen:

Nachdem die Protestanten zunächst die Kontrolle über Montélimar zurückgerlangt haben (beschrieben in Buch 1), kommt es zur Rückeroberung der Stadt durch katholische Truppen (beschrieben in den Büchern 2 bis 4), die einen nächtlichen Überraschungsangriff unternehmen, der spannungsgeladen eingeleitet wird:

Estant proches des murs l'argentine lumiere
 Du Croissant s'esclipsa d'une telle maniere
 Qu'il sembloit aux soldats de chasque bataillon.
 Qu'on tira les rideaux de quelque pavillon
 Chose prodigieuse ! & neantmoins ouye
 Avec estonnement par la troupe ennemy:
 Deux heures sur ce fait l'orologe sonna.

⁶⁰ In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophisches und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit“ (unsere Kursivierung).

Le dernier son batu l'escalade on donna.
 Le ciel donc eut pitié de ce civil dommage
 Et pour ne le voir point voila son clair visage.⁶¹

Die Truppen befanden sich also nahe der Stadtmauer, als das silberne Licht der Mondsichel plötzlich verschwand, als hätte man den Vorhang eines Zeltes zugezogen. Welch unheilvolles Vorzeichen! Die Turmuhr erklang, es war zwei Uhr nachts. Der Himmel war verhüllt, so dass das Elend des Bürgerkriegs kaum zu sehen war. Genau dieses Elend wird jedoch in den folgenden Versen von Pontaymeris Epos ausgeleuchtet.

Unentdeckt marschieren elf Soldaten voran. Und ja, es ist historisch zutreffend, wie wir vom Erzähler erfahren („il est vray que“), dass nur ein Offizier zur Verteidigung der Stadtmauer stationiert war, der jedoch umgehend von einem Heckenschützen ausgeschaltet wurde:

Comme ils sont arrivés tout joignant la cité,
 Sans estre descouvertz le bourreau suscité,
 Et ses onze soldatz vont droit au corps de garde,
 Ou de premier abord le combat se hazarde.
 Il est vray que personne en defense n'estoit,
 Sinon un corporal, qui tout seul attentoit
 D'arrester leur effort & rompre leur bravade:
 Mais soudain atterré par une harquebuzade,
 Il feit place aux vainqueurs, & cedant aux plus fortz
 Quitta ses compagnons blessés ou demy mortz.⁶²

Es kam zu größerem Aufruhr in der Stadt. Einige, die aus dem Schlaf gerissen wurden, griffen zu den Waffen, doch die meisten ergriffen schnell die Flucht und rannten kreuz und quer durch die Stadt.⁶³ Im Stil einer Kriegsreportage aus nächster Nähe fährt der Text fort: Ein seit vielen Jahren unbewohntes Haus in der Nähe des Stadttores nutzten die Eindringlinge als strategisches Versteck, um die protestantischen Verteidiger zu erspähen und von dort aus tiefer in die Stadt zu gelangen:

Une maison estoit de la porte voisine,
 Par les siecles faucheurs beante en sa ruine
 Aux allans & venans, lieu d'immodicité,
 Où personne n'avoit de long temps habité

61 Pontaymeri (Anm. 65), S. 70.

62 Ebd., S. 70–71.

63 „Ils furent aussi tost deffaictz comme allarmé, | Ou contrainctz de fuir, ca & là desarmés, | Icy l'un & là l'autre hors de poux & d'haleine“. Ebd., S. 71.

[...]

Là ces traistres estoient cachés de prime abord
Pour se rendre au portail, ou au lieu le plus fort.⁶⁴

Verglichen wird dieses Vorgehen mit einer Kaninchenjagd, bei der der Jäger von Kaninchenbau zu Kaninchenbau zieht, bis er die passende Beute gefunden hat und sie erschießt.⁶⁵

Eine namenlose Wache des Stadtviertels Saint-Martin fiel einem solchen Schuss aus dem Hinterhalt zum Opfer. Eine „iniuste quadrelle“ – ein ungerechter Pfeil – durchbohrte seine Brust und zerriss ihm die Lunge:

Du cartier S. Martin la foible sentinelle
Tresbucha sous l'acier d'une iniuste quadrelle
Qui luy perca les flancs en biais assenez
Deschirant ses poulmontz en deux partz tronconnez.⁶⁶

Die hier knapp umrissene Szene des nächtlichen Überfalls der katholischen Truppen in Montélimar steht exemplarisch für die aktualitätsepische Arbeitsweise Pontaymeris. Einerseits stellt sie eindringlich und mit großer Detailkenntnis die Straßenkämpfe in der südfranzösischen Kleinstadt vor Augen, wobei konkrete Zeit- und Ortsangaben das Geschehen referentialisierbar machen und Formeln zur Bekräftigung der Faktizität des Dargestellten verwendet werden. Auf der anderen Seite haben wir es hier mit einer aus der Gattungstradition der Epik bekannten Bauform zu tun: der Nyktomachie,⁶⁷ dem epischen Kampfgeschehen bei Nacht, wofür prototypisch die sogenannte ‚Dolonie‘ aus der *Ilias* sowie die Nisus-Euryalus-Episode aus der *Aeneis* stehen. Eine noch weitaus wichtigere Referenzszene für Pontaymeris Montélimar-Epos ist die im zweiten Buch der *Aeneis* beschriebene nächtliche Erstürmung Trojas. Die Verbindungsleitung Montélimar-Troja zieht sich, teils auch in ganz expliziten Verweisen, durch die gesamte *Cité du Montélimar*. Die mit der epischen Nyktomacie einhergehende Deheroisierung der kämpfenden Akteure (Hinterhältigkeit, Anonymität usw.), wie sie seit Homer ebenfalls typisch ist, nutzt Pontaymeri strategisch, um die moralische Unterlegenheit des Gegners zu verdeutlichen. Ein Abgleich mit historiographischen Texten

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ „Comme un arquebuzier ioignant une garene | Se courbe à deux genoux, se tapit & se traine | D'un clapier à un autre, à tant qu'il a loisir | De tirer aux connils & de pres les choisir“. Ebd., S. 72.

⁶⁶ Ebd., S. 72 f.

⁶⁷ Vgl. hierzu Martin Dinter, Simone Finkmann, Astrid Khoo: Nyktomachies in Graeco-Roman Epic. In: Structures of Epic Poetry, Bd. II.1: Configuration. Hg. von Simone Finkmann, Christiane Reitz. Berlin, Boston 2019, S. 245–281.

der Zeit wäre an dieser Stelle lohnenswert, um zu überprüfen, inwieweit es sich bei der Nyktomachie nicht sogar um eine transgenerische Bauform handelt,⁶⁸ die sich dann für die Aktualitätsepik aufgrund ihres hybriden Gepräges als besonders geeignet erweist.

Der Eindruck eines Berichts ‚direkt vom Schlachtfeld‘, wie Pontaymeri im Vorwort seines Epos formuliert, stellt sich bei der Lektüre der hier vorgestellten Szene sicherlich ein. Wie steht jedoch dieser Eindruck im Verhältnis zu der ebenfalls erkennbaren epischen Topik dieser Szene? Pontaymeri inszeniert sich in seinem Epos, gerade auch was die paratextuellen Einlassungen angeht, sowohl als „historien“, der wahrheitsgetreu die dramatischen Ereignisse des Religionskriegs wiederzugeben versucht, als auch als „poète“, der im Rückgriff auf bekannte Motive der epischen Gattungstradition an der Schaffung eines über den unmittelbar zeithistorischen Kontext hinausreichenden Werks von überzeitlicher Gültigkeit arbeitet.⁶⁹

Dabei ist die Aeternisierung des Dargestellten durch literarische Vertextung ein Topos, der – wie gesehen – in der Frühen Neuzeit seit Petrarca mit der klassischen Epik relationiert wird. Was bei Petrarca insgesamt ein mit vielen Zweifeln und Fragen behaftetes Unternehmen bleibt (man könnte hier neben der *Africa* insbesondere auch seine *Triumphi* anführen), wird bei Autoren wie Pontaymeri zum Instrument aktualitätsepischer Selbstaffirmation.

6 Aktualitätsepik und Emergenz

Abschließend einige zusammenfassende Überlegungen und weiterführende Fragen: Aus der Sicht unseres Teilprojekts berühren sich im Topos der epischen Augenzeugenschaft (mindestens) zwei unterschiedliche Gattungstraditionen, die sich in divergenten Schreibhaltungen niederschlagen: Die Linie des Epos und die der Geschichtsschreibung. Theoretisch werden sie von Aristoteles (s. o.) sehr scharf getrennt (dem folgt u. a. Ronsard), von anderen Theoretikern wie Scaliger dagegen enggeführt (was für die französischen Aktualitätsepiker von besonderer Wichtigkeit ist). Lassen sich nun die literarhistorischen Effekte der Berührung

⁶⁸ Eine solche Perspektive deuten Dinter, Finkmann, Khoo (Anm. 67), S. 246 an: „Nyktomachies are by no means restricted to epic poetry but also recur in historiography and tragedy [...]“.

⁶⁹ Der Ewigkeitstopos in Bezug auf das eigene Kunstwerk wird vom Erzähler in Pontaymeris Epos explizit aufgegriffen: „Car tous ceux que ie nomme | Triompheront du temps & de la mort, en somme. | Les vainqueurs de ceux-cy mesme seroient incognus | Sans moy qui fay broncher sous le pois de leur gloire | Le present, le futur aux laps de ma mémoire | Qui triomphe du temps : Car son Antiquité | Appelle mes escris enfans d'éternité“; Pontaymeri (Anm. 65), S. 229.

und Interaktion dieser beiden Linien unter Zuhilfenahme des Begriffs der Emergenz beschreiben? Zwei mögliche Schwerpunkte scheinen sich unserer Betrachtung diesbezüglich zu ergeben:

1. Der Topos der Augenzeugenschaft erzeugt bei Homer und Petrarca poetologische Reflexionen über die Gattung. Homer lässt ein womöglich neuartiges Bewusstsein einer zeitlichen und sachlichen Spannung zwischen der Welt der Diegese und der Welt der Rezeption aufscheinen. In der Diegese beglaubigt Odysseus als Augenzeuge die Erzählung des epischen Sängers als faktisch zutreffend; die Nähe des Protagonisten zur epischen Erzählung führt zur Feststellung der Authentizität (und zu einer starken affektiven Wirkkomponente der Erzählung). Die Welt der Rezipient:innen dagegen ist dem augenzeughafte affirmierten Geschehen zeitlich und sachlich entrückt. Homers Behandlung des Topos der Augenzeugenschaft lässt somit das gattungskonstitutive Spannungsverhältnis zwischen diegetischer Nähe und extradiegetischer Distanz aufkommen, das in der Forschung zur Epik immer wieder thematisiert worden ist und auch zu Missverständnissen geführt hat (etwa bei Bachtin). Im Fall Homers wird die Distanz potentiell durch Teilhabe des Lesepublikums an der Emotion des Odysseus überspielt oder überwunden.

Petrarca nützt den Topos der Augenzeugenschaft, um sich auf die literarische Tradition der Gattung zu berufen und sie zugleich zu überwinden (vgl. die Selbst-Deaurorisierung des ‚Ennius‘). Petrarca schreibt als *poeta et historicus* einen epischen Text, der in seiner zuvor ganz ungekannten Engführung des historiographischen Hypotexts (Livius) und der epischen Vertextungsverfahren zur Emergenz eines neuartigen Gattungsprofils führt.

2. In der französischen Aktualitätsepik ergibt sich aus der Berufung auf die Augenzeugenschaft der Anspruch, etwas Neues und Singuläres hervorzubringen, Texte von höchster Direktheit, die die soeben beschriebene ‚epische Distanz‘ unbedingt annullieren wollen. Pontaymeri verweist für seinen Text auf die kurze Abfassungszeit („tout tel qu'est ce mien œuvre, ie l'ay conceu & enfanté en un seul mois“⁷⁰) und die eigene Schlachtfelderfahrung (s. o.); die Diegese wird als unmittelbarer ‚Ausfluss der Seele‘ des Autors dargestellt („le crayon de mon âme“⁷¹). Auf den ersten Blick scheint die Verwendung des epischen Formulariums diesen Intentionen zuwiderzulaufen. Aber ein Autor wie Pontaymeri bemüht sich, gerade die traditionelle Topik und Formelsprache des Epos für die Darstellung des Außergewöhnlichen, Singulären und Unmittelbaren zu funktionalisieren. Diese

⁷⁰ Pontaymeri (Anm. 65), S. 5.

⁷¹ Ebd.

Form epischer Präsentation von Tagesaktualität, die eine Demonstration kleinteiligen Detailwissens zur Handlungswelt integriert, scheint uns über die aktualitäts-epischen Versuche des italienischen Quattrocento hinauszugehen: Es handelt sich bei der französischen Aktualitätsepik seit dem späten fünfzehnten Jahrhundert um eine aus der Kombination heterogener Elemente ‚emergierende‘ Aktualitätsepik ‚journalistischen‘ Gepräges, die historiographisches Interesse an Partikularität beansprucht.⁷²

72 Die Perspektive des französischen sechzehnten Jahrhunderts auf das Gattungsprofil von ‚Historiographie‘ dürfte sich durch die Rezeption der *Historien* des Thukydides mindestens seit deren 1588 erfolgter Neupublikation durch Henri Estienne geschärft haben: Diese Ausgabe enthält in ihren Paratexten unter anderem Zusammenfassungen der bei Thukydides gehaltenen Reden sowie aller acht Bücher; vgl. Marianne Pade: The Renaissance. In: A Handbook on the Reception of Thucydides. Hg. von Christine Lee, Neville Morley. Chichester 2014, S. 26–42 (mit weiterer Literatur), hier S. 35. Estienne dürfte darüber hinaus bereits 1570 die rinascimentale Auffassung der Struktur und Funktion von Reden in Werken der Geschichtsschreibung fundamental beeinflusst haben, als er nämlich eine umfassende Sammlung solcher Reden aus Thukydides, Herodot, Xenophon, Sallust, Livius und anderen publizierte und lateinische Übersetzungen für die griechischen Texte mitlieferte (ebd., S. 36 f.). Zukünftiger Forschung bleibt eine Untersuchung vorbehalten, die nach der Modellfunktion dieser Reden für die französische Aktualitätsepik zu fragen hätte. Vgl. in diesem Zusammenhang aus dem genannten Handbuch zur Thukydides-Rezeption auch den Beitrag von J. Carlos Iglesias-Zoido: The Speeches of Thucydides and the Renaissance Anthologies, S. 43–60.

