

6 Ziemlich jenseitig: Eine heterotopisch-dialogische Verteidigung von Pompeius

Unsere bisherige Untersuchung hat dialogische Heterotopien vor allem um Stimmen im Text identifiziert, die im wesentlichen auf einen lokalisierten Auftritt beschränkt bleiben. In der Tat haben sich im Gegenzug auch zwei Figuren, die den Text globaler, durch eigene Auftritte oder Echos ihrer selbst im Text, prägen, nämlich Caesar und Cato, als Bestandteile des monologischen Diskurses erwiesen.

Bisher unterblieben ist bisher jedoch eine Betrachtung von Lucans Pompeius unter heterotopisch-dialogischen Vorzeichen, die sich trotz dessen vermeintlich offensichtlich zentraler Stellung in der Erzählung anbietet.¹ Pompeius nimmt nämlich eine von seinem ersten Auftritt an als besonders markierte Stellung ein unter den drei zentralen

1 Angesichts der Thematik und ihrer poetischen Konzeptionalisierung verbietet es sich in Bezug auf das *Bellum Civile* eigentlich, mit einem wie auch immer gearteten Helden-Begriff zu operieren, wie die Untersuchung von Johnson (JOHNSON 1987) beispielhaft vorführt. Dennoch wird die Frage nach dem »Helden des *Bellum Civile*« natürlich immer wieder gestellt: Schon eine der frühesten Auseinandersetzungen mit der Frage nach dem Helden, NUTTING 1932, versucht die unklare Loyalität der Erzählstimme mittels ihrer Bindung an *libertas* zu klären. MARTI 1945, 352–4 fasst diverse Ansätze zusammen und erklärt schon früh, dass die Suche nach einem zentralen Helden müßig ist (354). AHL 1976, 150–5 schließt sich ihr an und sieht in den drei Protagonisten Caesar, Cato und Pompeius jeweils unterschiedliche Heldentypen realisiert, die sich aus einer Fragmentation des *composite hero* Aeneas ergeben (149). GORMAN 2001 stellt heraus, dass für Heldentum auch epische Standards gelten müssen, die bei Lucan außer Kraft gesetzt sind. Bei den folgenden Ausführungen setze ich mit AHL 1976 voraus, dass die gleichzeitige Einladung zu Sympathie und Antipathie für die zentralen Figuren ein integraler, wenn auch noch nicht in all seinen Dimensionen beleuchteter, Bestandteil des Leseerlebnisses ist und nicht überzeugend durch die Privilegierung einer Figur als »Held« aufgelöst werden kann.

Protagonisten, die das *Bellum Civile* für den Leser* bereithält.² Denn auch, wenn in der einleitenden Synkrisis (1.129–57) Pompeius direkt mit Caesar kontrastiert wird, erscheint doch Cato eigentlich als dessen ebenbürtiger Rivale: In der geradezu als vorweggenommenes Fazit der Erzählung erscheinenden, wohl berühmtesten Sentenz des Textes, *victrix causa deis placuit sed victa Catoni* (1.128), erscheinen sie einander noch vor der *synkrisis* als *victor* und *tutor victae causae* gegenübergestellt;³ beide werden auf ihre jeweilige Art mit der zentralen – und, wie wir gesehen haben, dialogisch als Prämisse monologischen Sprechens problematisierten – Feldherrentugend *virtus* in Zusammenhang gebracht.⁴ Auch die Zeichnung der beiden Figuren scheint im Großen und Ganzen relativ konstant zu bleiben: Cato ist sowohl bei seinem ersten Auftritt als auch beim Marsch durch die Wüste – der letzten Passage, wo er handelnd auftritt – ein *exemplum virtutis*⁵ und trägt, wie schon an anderer Stelle diskutiert,⁶ in Buch 2 und 9 klar orakelhafte Züge.⁷ Bei seinen Nachforschungen zur Nil-Quelle⁸ ist Caesar in Buch 10 immer noch vom selben Drang zur Grenzüberschreitung getrieben wie bei der Überschreitung des Rubicon in Buch 1.⁹

2 Caesar und Pompeius sind durch die *synkrisis* in 1.129–57 als Protagonisten markiert, Cato durch seine unmittelbare Nennung im Umfeld dieser Stelle (*sed victa Catoni*, 1.128) sowie die *translatio imperii* nach Pompeius' Tod, die ihn zum Anführer der Senatstruppen macht (9.1–18). Natürlich lassen sich mit anderen Kriterien noch weitere Protagonisten ausmachen: So kämen aufgrund der Länge ihrer jeweiligen Passagen etwa noch Erichtho (cf. JOHNSON 1987, 19–33) oder Curio mit seiner Kampagne gegen Juba in Buch 4 (zu deren Bedeutsamkeit für das Textganze cf. SAYLOR 1982) infrage. Für unsere Fragestellung ist aber gerade die explizite Markierung der drei Figuren als zentral für die Organisation der Erzählung relevant.

3 Ausführlicher ist diese Gegenüberstellung bereits in der Diskussion zu Catos erstem Auftritt behandelt worden. Siehe ab S. 92.

4 Caesar zuerst in 1.144 (*nescia virtus*), Cato erstmalig in 2.243 (*virtutis iam sola fides*).

5 Cf. 9.444–5: *hac ire Catonem / dura iubet virtus*.

6 Siehe ab S. 108.

7 Cf. 2.285: *arcano sacras reddit Cato pectore voces*; 9.565: *effudit dignas adytis e pectore voces*.

8 Cf. 10.189–91: *nihil est quod noscere malim / quam fluvii causas per saecula tanta latentis / ignotumque caput*. Zur Einbettung des Nil-Exkurses in Caesars grundsätzliches Verhältnis zu Flüssen cf. BARRENECHEA 2010; zum Nil bei Lucan speziell cf. MANOLARAKI 2011; TRACY 2011, 35–43; MANOLARAKI 2013, 45–120; TRACY 2014, 144–224 sowie zu Flüssen bei Lucan insgesamt cf. C. WALDE 2007.

9 Cf. 1.204–5: *inde moras solvit belli tumidumque per amnem / signa tulit propere*.

Diese konstante Zeichnung der Figuren impliziert natürlich nicht, dass aus ihr auch eine einheitliche Bewertung der Figuren abgeleitet werden kann, sondern nur, dass sie auch in ihrer Ambivalenz und Paradoxalität innerhalb des *fatum-nefas* relativ konstant sind. Beispielsweise wirft die Zeichnung Catos in Vergleich mit den Schicksalen seiner von Schlangen gebissenen Soldaten durchaus ethische Fragen auf: Was ist damit anzufangen, dass Cato die Verwundeten ihrem Schicksal überlässt, weil sie im Todeskampf mit ihm als stoischem *exemplum* nicht mithalten können (*iussit signa rapi prope Cato: discere nulli / permissum est hoc posse sitim*, 9.761–2)? Was sagt es über ihn und den Diskurs, innerhalb dessen er agiert, aus, dass seine Reaktion auf das Leiden und Sterben seiner Untergebenen vor allem den Effekt hat, ihn ein weiteres Mal als Verkörperung von *virtus* zu zeichnen (*cogit tantos tolerare labores / summa ducis virtus*, 9.881–2)?¹⁰ Doch diese Fragen entstehen eben gerade aus der konsequenten Zeichnung von Cato und seiner *virtus* – sie verkomplizieren zwar seinen Charakter, aber diese Komplikation ist schon in Catos erstem Auftritt im zweiten Buch nachvollziehbar angelegt, indem er dort bereits seine Opferbereitschaft betont und den Bürgerkrieg als Bühne für seine *virtus* visualisiert.¹¹

Im Falle von Pompeius scheint der Verlauf seiner Zeichnung nicht ganz so nachvollziehbar. In Pompeius' erster Beschreibung im Rahmen der bereits erwähnten Synkrisis mit Caesar (1.129–57) fällt das Urteil über ihn als vom Schicksal gewähltem Widersacher Caesars geradezu vernichtend aus: Pompeius erscheint als Greis (*vergentibus annis / in senium*, 129–30);¹² besessen von *fama* (*famaeque petitor*, 131); fremdbestimmt durch den Einfluss seiner Gefolgschaft (*multa dare in vulgus, totus popularibus auris / impelli plausuque sui gaudere theatri*, 132–3); ungeeignet für den Krieg (*dedidicit iam pace ducem*, 131; *nec reparare novas vires*, 134) – vor allem aber steht er im Schatten seiner eigenen Vergangenheit (*stat m/Magni nominis umbra*,

10 Zur Problematik der Cato-Figur an dieser Stelle cf. prominent LEIGH 1997, 265–82 sowie JOHNSON 1987, 35–66, der Catos »unfailing inhumanity« hervorhebt (37). Cf. außerdem TIPPING 2011, 229–36. Eine Deutung der Passage als positive Zeichnung Catos liefert cf. D'ALESSANDRO BEHR 2007, 126–7.

11 Siehe dazu die Diskussion ab S. 96.

12 Tatsächlich waren Pompeius und Caesar bei Ausbruch des Krieges beide in den Fünfzigern, ersterer 57 Jahre alt, letzterer 51. Cf. ROCHE 2009, 180 ad 129–30.

1.135)¹³ und bezieht seine ganze Autorität aus seinen früheren Erfolgen (*multumque priori / credere fortunae*, 134–5). Den Abschluss seiner ersten Beschreibung bildet ein Gleichnis, in dem Pompeius als kahle, wurzellose Eiche erscheint (136–43), die beim nächsten Windstoß umfallen muss (*primo nutet casura sub Euro*, 141) und nur noch durch ihr Eigengewicht aufrecht steht (*pondere fixa suo est*, 139). Der Text lässt keinen Zweifel daran, wie der Konflikt mit Caesar ausgehen wird, was durch dessen Vergleich mit einem Blitz (*qualiter expressum ventis per nubila fulmen*, 151) fast schon unnötig deutlich gemacht wird.¹⁴

Sein weiteres Verhalten im Verlauf des Epos scheint dieser Ankündigung völlig gerecht zu werden. Pompeius wirkt feige, als nach der Nachricht von Caesars Anmarsch Panik in Rom ausbricht (*Pompeio fugiente timent*, 1.522); er erweist sich in einer *adhortatio* an seine Soldaten als vereinnahmt von der Erinnerung an seine früheren Großtaten (2.583–95) und scheitert damit rhetorisch (*verba ducis nullo partes clamore secuntur*, 596); und noch am Vorabend der Schlacht von Pharsalos flüchtet er sich in einen Traum (7.7–24) und sieht sich in seinem eigenen Theater bejubelt werden (*nam Pompeiani visus sibi sede theatri*, 9). Insgesamt gibt er also das Bild einer Figur ab, die für die Rollen, die ihr vom *fatum* zugedacht sind, gänzlich ungeeignet ist.

Doch Schritt für Schritt scheint sich die Haltung der primären Erzählstimme zu Pompeius zu ändern und seine Zeichnung zu beeinflussen. Schon in der Erictho-Szene ist die Rede davon, dass Sextus Pompeius seines Vaters unwürdig ist (*Magno proles indigna parente*, 6.420). Auf Pompeius' Traum vor Pharsalos folgt im siebten Buch eine Apostrophe (7.28–44), in der Rom und Pompeius als tragisches Liebespaar erscheinen (*extremum tanti fructum raperetis amoris*, 32), sein Tod außerhalb Italiens vorweg betrauert wird (*dilecti tumulum quoque perdere Magni*, 36) und Pompeius mit Brutus

13 Das Spiel mit dem Adjektiv *magnus* und dem Cognomen *Magnus* ist naheliegend und möglicherweise Lucans liebster *running gag*, cf. FEENEY 1986b. Unmittelbar im Anschluss wird von Caesar gesagt, er habe nicht *tantum nomen* (*sed non in Caesare tantum / nomen erat*, 143–4), was sich sowohl auf *Magnus* zurückbeziehen als auch »bloß« im Sinne eines *nomine tantum* bedeuten kann, cf. ROCHE 2009, 189 ad 143–4 (mit Präferenz für die adverbiale Lesart). Noch im Tod wird auf Pompeius' Grabstein mit *hic situs est m/Magnus* (8.793) sowohl seine Person als auch seine Bewertung referenziert sein. Zur dialogisch sinnstiftenden Komponente des Motivs siehe unten ab S. 284.

14 AHL 1976, 157: »Even before Caesar is introduced we know that Pompey is going to lose the war.«

verglichen wird (*lacerasset crine soluto / pectora femineum ceu Bruti funere vulgus*, 7.38–9).¹⁵ Unmittelbar vor der Schlacht meldet sich die Erzählstimme darüber hinaus mit einer unerwarteten Prophezeiung über die Wirkung ihres Textes, indem sie erklärt, künftige Generationen würden beim Lesen des *Bellum Civile* stets auf Pompeius' Seite stehen (*et adhuc tibi, Magne, favebunt*, 7.213). Und als Pompeius nach Niederlage und demütigender Flucht (*fuge proelia dira*, 7.689) das gesamte achte Buch auf sein Ende zugesteuert ist und letztendlich den Tod findet und seinen Kopf verliert, ergeht sich die Erzählstimme in einer langen Klage (8.793–872), an deren Ende Pompeius implizit mit Iuppiter verglichen wird: Sein ärmliches und seinem großen (*M/magnum*) Namen nicht entsprechendes Grab soll Ägypten gleichermaßen als lügnerisch brandmarken wie das Grab des Iuppiter die Kreter (*atque erit Aegyptus populis fortasse nepotum / tam mendax Magni tumulo quam Creta Tonantis*, 8.871–2).

6.1 umbra zwischen nomen und corpus: Pompeius als Figur des Dazwischen

Die Diskrepanz zwischen der Zeichnung des Pompeius über sein Handeln und der Zeichnung seiner Figur durch die Intervention der Erzählstimme hat also Erklärungsbedarf, und es sind bereits viele Erklärungen dafür gefunden worden. Ausgehend von

15 Die Ambiguität des *nomen Bruti* – es bezeichnet sowohl den Begründer des Konsulats und Sieger über die Königsherrschaft als auch den Caesarmörder – ist offensichtlich Absicht. Die historische Ironie der *Iunii Bruti* als doppeltes Symbol für die römische Republik im Kampf gegen Tyrannen ist ein gut etablierter Topos: Plutarch beginnt seine Brutus-Vita mit einer Gegenüberstellung der beiden Figuren (Plut. *Brut.* 1.1: Μάρκου δὲ Βρούτου πρόγονος ἦν Ἰούνιος Βρούτος, ὃν ἀνέστησαν ἐν Καπιτωλίῳ χαλκοῦν οἱ πάλαι Ῥωμαῖοι μέσον τῶν βασιλέων ἐσπασμένον ξίφος, ὥς βεβαιότατα καταλύσαντα Ταρκυνίους.) und berichtet wenig später von der umstrittenen Verwandtschaft zwischen den beiden *Bruti* (Plut. *Brut.* 1.6–8). Der Caesarmörder Brutus selbst dürfte Münzen mit dem Portrait seines Vorfahren prägen haben lassen (cf. BADIAN 2016); möglicherweise handelt es sich bei diesem Vorfahren auch überhaupt um eine *ex post*-Konstruktion der *Iunii*, um der an sich plebejischen *gens* einen patrizischen Ahnherrn zu verschaffen (cf. ELVERS & AL. 2006). Lucan impliziert die Verbindung zwischen den beiden *Bruti* auch wenig später noch einmal (*de Brutis, Fortuna, queror*, 7.440) und macht sich die Mehrdeutigkeit des Namens auch am Ende der Seeschlacht von Massilia in Bezug auf den caesarischen Offizier Decimus Brutus zunutze (*at Brutus in aequore victor / primus Caesareis pelagi decus addidit armis*, 3.761–2). Cf. zu Decimus Brutus HUNINK 1992, 265 sowie CADOUX & SEAGER 2016 und oben S. 205.

einer kursorischen Betrachtung des Forschungsstandes soll nun im Folgenden ein neuer Versuch unternommen werden, aus dieser speziellen Darstellung des Pompeius einen gezielten Effekt des Textes und seines Wirkungspotentials abzuleiten. Dabei wird sich Pompeius' *Deplaciertheit* als zentraler Ansatzpunkt dafür erweisen, die Figur des Pompeius unter den Vorzeichen der Heterotopie und der Dialogizität zu betrachten.

6.1.1 Schwer einzuordnen: Historische und philologische Perspektiven auf Lucans Pompeius

Weder die Darstellung von Pompeius als zögerlichem und charakterschwachem, aber machtverliebtem Feldherren der Senatstruppen noch seine Erklärung zum *de facto* Märtyrer für die römische Republik, dessen Tod den Selbstmord Catos bei Utica vorwegnimmt, ist ohne historische Präzedenz. Die Bewertung durch seine Zeitgenossen, namentlich vor allem Cicero, fällt widersprüchlich aus;¹⁶ seine Einschätzung als Kontrahent Caesars ist im Nachgang auch sehr polarisiert: Er wird gleichermaßen als »failed pretender to sole dominion« und als »martyr in the cause of *libertas*« gelesen.¹⁷

Tatsächlich war das Adjektiv *Pompeianus* nach Pompeius' Tod eine Bezeichnung für Anhänger der Republik im Gegensatz zur caesarischen Diktatur. Lucans Text selbst macht dies deutlich, als er am Beginn des neunten Buches die *umbra* des Pompeius in Cato einfahren lässt (9.1–18): Cato ist ab diesem Zeitpunkt ganz *Pompeianus* (*at post Thessalicas clades iam pectore toto / Pompeianus erat*, 9.23–4).¹⁸ Bemerkenswert vor dem Hintergrund der historischen Bewertung des Pompeius ist dabei: Nach seinem Tod scheint jede Ambivalenz verschwunden zu sein. Zwar grenzt sich Cato insofern von Pompeius ab, als er Pompeius nicht in zeitlicher Rücksicht verklärt – es wird über Cato gesagt, er habe Pompeius vor Pharsalus ebenso gehasst wie er Caesar gehasst

16 Cf. die zusammenfassende Darstellung bei WILL 2006, E, »Urteil der Zeitgenossen und Nachleben«.

17 SEAGER 2002, 189; cf. dazu auch SYME 1939, 317. Eine Übersicht über den historischen Forschungsstand zu Pompeius bis 2004 gibt Elisabeth Hermann-Otto in GELZER 2005, 7–20; der aktuelle Wissensstand ist in e.g. SCHIETINGER 2019 abgebildet..

18 Zur politischen Dimension und Problematik von *Pompeianus* an dieser Stelle und in Verbindung mit Cato cf. WICK 2004, 19 ad 24.

habe (*oderat et Magnum*, 9.21), und Catos eigene *laudatio funebris* auf den Menschen Pompeius (9.190–214) ist durchzogen vom Leitmotiv der Ambivalenz zwischen Pompeius' machtpolitischen Ambitionen und seinem Kampf für die Sache der Republik (*praetulit arma togae, sed pacem armatus amavit. / iuivit sumpta ducem, iuivit dimissa potestas*, 199–200). Doch abgesehen von einem kurzen Geplänkel zwischen Cato und den Soldaten des Pompeius, die sich erst für die Sache der Republik gewinnen lassen müssen (9.217–83), scheint der Vereinnahmung von Pompeius' für den Kampf um republikanische *libertas* nach seinem Tod wenig entgegenzustehen. Wenn Pompeius im verbleibenden Text des *Bellum Civile* von der Erzählstimme erwähnt wird, dann in einer ungewöhnlich machtvollen und einflussreichen Funktion als *umbra*,¹⁹ unübersehbar ist die Veränderung seines Status am Ende des Epos, wo der Name *Magnus* die Schlussnote bilden darf.²⁰

Die erzählende Form des Textes sorgt also offensichtlich dafür, dass die unterschiedlichen und mit einander in Widerspruch stehenden historischen Bewertungen von Pompeius anhand der Pompeius-Figur des *Bellum Civile* linear geordnet werden: Sein Tod bildet eine Demarkationslinie, nach der Pompeius für die republikanische Sache vereinnahmt werden kann.²¹

Die Frage, wie Pompeius als Charakter zu beurteilen ist, wandelt sich demnach beim Lesen des *Bellum Civile* zu der Frage, wie dieser Entwicklung, dieser Veränderung in der Zeichnung des Pompeius interpretativ beizukommen ist. Im Rahmen einer textimmanenten Analyse kommen dafür zwei Lösungsansätze infrage: Entweder muss

19 EASTON 2011, 214 fasst die wichtigsten Instanzen zusammen und kommt zu dem Schluss: »These actions indicate that Pompey's ghost is quite capable of causing derangement of the will in those it possesses, as well as manipulating events generally [...]«

20 10.546: *calcantem moenia Magnum*. Zur Signifikanz der Nennung von Pompeius an dieser Stelle cf. MASTERS 1992, 258, der mit Verweis auf das Ende der Ilias mit Ἐκτορος ἱπποδάμοιο (Il. 24.804) daraus einen Hinweis auf das Ende des Textes ableitet.

21 Zu anderen Deutungen von Pompeius als einem moralischen Sieger des *Bellum Civile* cf. LONG 2007, 190–2; EASTON 2011. Zu grundsätzlich skeptisch-ironischen Lesarten von Pompeius cf. JOHNSON 1987, 67–100 sowie PYŁACZ 2014. Einen Überblick über die Positionen zu Pompeius unter den Vorzeichen von Stoizismus und epischem Heldentum gibt DIPROPERZIO 2023, 70–4.

die Veränderung der Figur selbst oder der Positionierung der primären Erzählstimme zur Figur zugeschrieben werden, um daraus dann einen Sinn zu konstruieren.²²

Unter den Lesarten, die in Pompeius' Charakter selbst eine Entwicklung sehen, ist am einflussreichsten wohl der Vorschlag von Berthe Marti, in Pompeius einen stoischen *proficiens* zu sehen, der im Gegensatz zu Caesar und Cato keinen polaren stoischen Typen repräsentiert, sondern den Weg, der bis zum *sapiens* zurückzulegen ist.²³ Obwohl der Einfluss stoischer Philosophie auf Lucans Text unleugbar ist,²⁴ steht es seit geraumer Zeit sehr infrage, ob diese als zentraler Schlüssel zum Text gelesen werden sollte.²⁵

Vor allem jedoch lässt sich, wie oben schon angedeutet,²⁶ eine echte charakterliche Veränderung bei einem genaueren Blick auf die Pompeius-Handlung kaum nachweisen. Shadi Bartsch stellt in ihrer Monographie von 1997 sehr klar und umfänglich heraus, wie groß mit dem Fortschreiten der Erzählung die Diskrepanz zwischen Pompeius' Handeln und den Äußerungen der primären Erzählstimme über Pompeius wird; und

22 Diese Aufteilung setzt natürlich voraus, dass eine entsprechende Veränderung der Pompeius-Figur im Text vorliegt. Shadi Bartsch fasst die zum Zeitpunkt ihrer Publikation bestehenden Pompeius-Lesarten zusammen und identifiziert neben den hier relevanten außerdem folgende: Negation einer Veränderung; Inkonsistenz und Beliebigkeit der Pompeius-Zeichnung; Inkompetenz des Dichters; biographische Deutung der Pompeius-Veränderung als Veränderung von Lucans politischer Perspektive (BARTSCH 1997, 76 mit Anm.)

23 MARTI 1945. Aufgegriffen wurde dieser Ansatz in jüngerer Zeit von NARDUCCI 2002, 279–367, der in Pompeius darüber hinaus eine Repräsentation der endenden Republik erkennt. Eine überzeugende Kritik der *proficiens*-Theorie hat LINTOTT 1971, 504–5 vorgelegt.

24 Siehe dazu oben S. 91.

25 Cf. bereits mit Vorbehalten AHL 1976, 7; dazu auch COLISH 1985, 252–75 und GILL 2003, 57–8. BARTSCH 1997, 117 sieht Brüche in der Orthodoxie Catos. HENDERSON 2010, 436–7 beschreibt das *Bellum Civile* implizit als Zusammenbruch eines stoischen Weltsystems, JOHNSON 1987, 45 verbindet seine ironische Lesart Catos mit einem analog ironischen Verständnis stoischer Elemente bei Lucan. SKLENÁŘ 1999 und SKLENÁŘ 2003 stellen den systematischen Zusammenbruch von *virtus* und damit des stoischen Kernwertes dar. Cf. auch ROLLER 1996. Oftmals hängt an der Frage, wie ernst die stoische Philosophie als Weltsicht bei Lucan genommen werden kann, eben auch die Entscheidung, wie man Catos Rolle im Text versteht. Im Rahmen dieser Untersuchung hat sich bereits gezeigt, dass der für die stoische Weltordnung so zentrale Begriff des *fatum* bei Lucan in einen sehr konkreten Zusammenhang zur Poetik und insbesondere auch zu den dialogischen Heterotopien des Textes gebracht wird und somit keinesfalls unproblematisch erscheint. Siehe dazu ab S. 100.

26 Siehe S. 241.

wie diese Diskrepanz Pompeius auch von den anderen Protagonisten unterscheidet.²⁷ Sie interpretiert diese Inkongruenz in der Zeichnung als Mittel, um der Erzählstimme Konturen zu geben und *de facto* zu einem Charakter in der eigenen Erzählung werden zu lassen,²⁸ der trotz aller Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit für die Republik einsteht. Pompeius erscheint so als Symptom von der »double vision«, die Bartsch der Erzählstimme attestiert: Eine poetische *persona*, in der sich zynische und ideologische Perspektiven auf die Geschichte verbinden und so die Notwendigkeit des *believing* an die Möglichkeit von Idealen und Bedeutung vermitteln.²⁹ Diese Lesart versteht sich explizit als Gegenentwurf zu der schon öfter referenzierten *fractured voice*, die Jamie Masters an der primären Erzählstimme festmacht:³⁰ Aus der Unvereinbarkeit von Ideologie und historischer Realität entsteht in dieser Lesart ein umso stärkerer ideologischer Appell an den Leser*, und so überrascht es auch nicht, dass einmal mehr Cato als Identifikationsfigur herausgestellt wird.³¹ Obwohl dieser Ansatz also versucht, Bedeutungslosigkeit und Fatalismus als interpretative Folien für das *Bellum Civile* zu überwinden, verbleibt Bartsch dabei in der monologischen Dimension des Textes: Sinn wird für sie im Text von der primären Erzählstimme letztendlich auktorial produziert, auch wenn diese sozusagen in unterschiedlichen Registern spricht. Auch wenn so der Erzähler wie ein Quasi-Charakter der Erzählung auftritt, zeigt Bartsch keine dialogischen Wechselwirkungen alternativer Stimmen mit dieser hochgradig involvierten Erzählstimme auf – die Apostrophe ist also, wenn man Bartsch folgt, eine diskursive »Einbahn«.³²

27 BARTSCH 1997, 76–84.

28 BARTSCH 1997, 98–100.

29 BARTSCH 1997, 114: »[...] Lucan wagers on the worth of political involvement and beliefs, and *enacts* our need to believe in the possibility of political ideals and ideological meaning.«

30 BARTSCH 1997, 113: »The narrator is not the victim of a 'fractured voice': that implies one side is unaware of the other, a kind of narrative schizophrenia.«

31 BARTSCH 1997, 116–23. Ihre letzte Charakterisierung Catos greift den Titel der Publikation auf: »Cato practices ideology – not with Brutus' mistaken heat ('calorem,' 2.324), but in cold blood.«

32 BARTSCH 1997, 100: »[...] [W]e would have to argue that apostrophe in the *Civil War* does far more than that: the narrator's unusually pervasive presence is perforce a creating of a powerful and uncompromised subject, an ego that will *not go* quietly into the dark night.«

Kirk Ormand hebt in seiner Studie von 1994³³ hingegen hervor, wie zentral die Dynamik zwischen Erzählstimme und Pompeius als *narratee* von der Zeichnung des Pompeius als *auctor* geprägt ist. Er sieht, im Anschluss an Fowlers Konzeption der *deviant focalization*,³⁴ Pompeius als Figur, die mittels Fokalisierung als *internal narrator*³⁵ fungiert. Er interpretiert Pompeius' Handeln insgesamt als den permanenten Versuch, sich selbst und seine Geschichte zu *erzählen*; dabei ist er jedoch alles andere als erfolgreich, sondern erscheint regelmäßig als unglaublich und wenig vertrauenswürdig.³⁶ Diese Niederlage des Pompeius als interner Erzähler ist für Ormand einerseits ein darstellerisches Mittel des Textes, um seine historische Niederlage im Diskurs des Textes abzubilden.³⁷ Andererseits trägt Pompeius nach Ormand so dazu bei, aufzuzeigen, dass eine sinnvolle Erzählung im Kontext von Bürgerkrieg nicht möglich ist, da Bürgerkrieg an sich sinnlos und unglaublich ist.³⁸

Dem Wirken der Pompeius-Figur auf den Text und auf die primäre Erzählstimme wird also bei Ormand mehr Platz eingeräumt. Allerdings verbleibt er bei seiner Diskussion fast ausschließlich im Bereich der Fokalisierung, also der Perspektive.³⁹ Pompeius' Wechselwirkung der Erzählstimme wird also nicht unter eigentlich dialogischen Vorzeichen betrachtet; vielmehr erscheinen Widersprüche und Unvereinbarkeiten mit der Erzählstimme als kalkulierter Effekt der dominanten Erzählinstanz. Der »Polyzentrismus« (*polycentrism*), den Ormand im Text feststellt,⁴⁰ ist trotz vermeintlicher Anklänge

33 ORMAND 1994.

34 Ausgearbeitet in FOWLER 1990. Siehe auch S. 36.

35 ORMAND 1994, 40: »[...] internal narrators, that is, narrators who are characters acting within the epic [...]«

36 ORMAND 1994, 44: »Pompey, it seems, is always narrating, always presenting himself and his story – and is unfailingly disbelieved [...]«

37 ORMAND 1994, 49: »Lucan constructs Pompey's failure as a narrator in order to highlight his failure as a general.«

38 ORMAND 1994, 49: »Narrative shows itself deficient in the face of civil war, in the face of traditionally unbelievable elements.« Siehe auch S. 42.

39 Zu Fokalisierung als Perspektivenverschiebung cf. mit Bezug auf Genette und Mieke Bal LUDWIG 2014, 5–15.

40 ORMAND 1994, 40.

an die Begrifflichkeiten von Pluralismus und Dialog, denen wir in unserer Analyse bereits begegnet sind, eine von der Erzählstimme geschaffene und kontrollierte Ordnung, in der Pompeius als *auctor/narrator* letztendlich als Funktion im Vermitteln der für Ormand eigentlichen Textbotschaft erscheint: Eine anti-caesarische Haltung, die sich über das Misstrauen gegenüber einer narrativen Form für den Bürgerkrieg artikuliert.⁴¹

Sowohl bei Bartsch als auch bei Ormand steht also letztendlich die Kontrolle der primären Erzählstimme über die Wirkung der Pompeius-Figur im Vordergrund. Bartsch beschreibt dabei das Eindringen der Erzählstimme als Apostrophe in die erzählte Welt als eine Tendenz in der Erzählstimme, selbst zu einer Figur der Erzählung zu werden – woraus sich plausiblerweise Fragen über ihre Autorität und deren Zusammenhang mit Pompeius ergeben. Ormand sieht die Entfaltung von Autorität im Text als bestimmendes Merkmal für Pompeius, beschreibt die Konfliktlinien mit der Erzählstimme jedoch gerade nicht als Konflikt *über* die Autorität im Text.⁴²

In gewissem Sinne erscheinen die Arbeiten – trotz der manifest unterschiedlichen Ergebnisse, zu denen sie kommen⁴³ – als komplementär und als geeigneter Ausgangspunkt für eine Analyse von Pompeius durch die Linsen von Heterotopie und Dialogizität. Zudem schreiben sie beide Pompeius eine Schlüsselrolle für ihr Textverständnis zu, und auch daran soll diese Untersuchung in der Folge anknüpfen.

41 ORMAND 1994, 55: »Lucan has at last succeeded, after a fashion: we believe in the unbelievability of narration, granting our credence to Caesar's utter failure to convince.«

42 Nur an einer Stelle scheint ihm der Gedanke zu kommen: »The analogy should be under the complete control of the primary narrator, but here Pompey's hopeful (but wrong) expectations have slipped in.« (ORMAND 1994, 46) Doch auch hier läuft die Interpretation schnell in die andere Richtung: »Finally, however, this suggestion of victory creates the same sense of misdirection that Pompey's speech did.« Fairerweise sei angemerkt, dass Ormand selbst seiner Studie voranstellt, dass es ihm weniger um *narrators* als um die Frage nach dem Umgang des *Bellum Civile* mit *narratees* geht: »I do not treat issues of focalization in this paper, because I am concerned more with narratees (and the reception of texts) than narrators (and the production of texts).« (ORMAND 1994, 40, Anm. 7).

43 In seiner *conclusio* zu Pompeius formuliert Ormand geradezu antithetisch zu Bartschs *will to believe*: »Such narrative could succeed, in standard terms, only if we are willing to believe what is pointedly not there« (ORMAND 1994, 49). Cf. BARTSCH 1997, 130: »Choose to make sense out of the world, and it will be yourself you save.«

6.1.2 *Magni nominis umbra*: Heterotopische und dialogische Perspektiven auf Pompeius

So schwer fassbar auch die Einordnung von Pompeius in die Loyalitäten der Erzählstimme erscheint, so ist er doch für die Analysen von Bartsch wie von Ormand unzweifelhaft Teil des Textes des *Bellum Civile*. Dieser Fakt scheint zunächst banal und unproblematisch; tatsächlich offenbart jedoch gerade die Passage, die Pompeius' Status im Text vermeintlich fixiert, indem sie die Metapher vom Bürgerkriegsgeschehen als spektakuläre Monomachie zwischen Caesar und Pompeius artikuliert,⁴⁴ nämlich die *synkrisis* der beiden Figuren in Buch 1 (1.129–57), wie schwer es der Erzählstimme fällt, die Präsenz von Pompeius in die Ordnung des Textes einzupassen.⁴⁵

Schon die Einleitung der *synkrisis* mit den Worten *nec coiere pares* lässt sich als Symptom einer Autoritätskrise lesen. Auf den ersten Blick handelt es sich bei der Phrase um eine »typisch lucanische« Doppelbödigkeit, die sich die multiplen Bedeutungen von *par* als Adjektiv »gleichwertig«⁴⁶ und Substantiv »(Gladiatoren-)Paar«⁴⁷ in Verbindung mit dem Verb *coiere* zunutze macht: Pompeius und Caesar erscheinen zugleich als *par* und als *impares* und schreiben so vermeintlich die paradoxe Ordnung, die seit dem Prooemium etabliert ist,⁴⁸ fort. Doch zum einen erscheint vor dem Hintergrund der bisherigen Untersuchungen diese Paradoxie selbst als Marker für die Konfrontation alternativer Ordnungen im Text;⁴⁹ zum anderen wird dieses Paradox in der Folge diskursiv unterlaufen. Denn obwohl in ihrer inhaltlichen Gestaltung Pompeius in beinahe jedem Punkt als der Unterlegene erscheint, breitet sich die Zeichnung von Pompeius (1.129–43) dennoch über dieselbe Anzahl an Versen, nämlich

44 Zur Pervasivität der Metapher des (gladiatorischen) Zweikampfs cf. ROCHE 2009, 108 ad 7; zur Einbettung in die Thematik des *spectaculum* cf. AHL 1976, 84–8; LEIGH 1997, 234–88. Siehe auch die Diskussion zum Verhältnis von *spectaculum* zu Dialogizität und Heterotopie ab S. 175.

45 Ausführlich zum Aufbau der *synkrisis* cf. ROSNER-SIEGEL 1983; zur Struktur cf. außerdem LEBEK 1976, 65 und BLASCHKA 2015, 239–46.

46 OLD s. v. *par* (1), 5–9; 12–3.

47 OLD s. v. *par* (3), d.

48 Cf. 1.7: *pares aquilas*.

49 Siehe dazu die Diskussion zur Scaeva-Szene ab S. 226.

15, aus wie die Zeichnung Caesars (1.143–57). Auch über den Umfang hinaus sind die beiden einführenden Darstellungen ganz parallel aufgebaut und die sie jeweils beschließenden Gleichnisse – Pompeius als Eiche (136–43), Caesar als Blitz (151–7) – korrespondieren in ihrer Metaphorik exakt.

Mit ihrer inhaltlichen Aussage bestätigt die *synkrisis* also, was die Erzählstimme mit *nec coiere pares* ankündigt – nämlich einen fundamentalen, geradezu komisch überzeichneten Kontrast der Figuren mit Blick auf ihre Rolle als *duces*. Gleichzeitig stellt sie jedoch in dem Raum, den sie den Figuren in der Darstellung gibt – und der aufgrund der programmatischen Funktion der *synkrisis* auch Rückschlüsse auf deren Platzierung im dominanten Chronotopos des Textes insgesamt nahelegt – eine ganz konkrete Äquivalenz im Diskurs des Textes her. Diese diskursive Äquivalenz unterläuft die Aussage *nec coiere pares* auf einer Ebene, die von dieser nicht umfasst wird: Caesar und Pompeius sind nicht nur ein *par* und *impares*, sie sind offensichtlich auch *pares* – aber ohne, dass daraus ein Paradox entsteht. Anstatt sich gegenseitig infrage zu stellen, bedingen sich die unterschiedlichen Bedeutungen, die sich in der Stelle ergeben, nun gegenseitig. Der Grad, in dem die beiden Figuren sich ähnlich sind, bestimmt, wie groß ihre Unterschiede erscheinen. So entzieht sich die Passage aktiv der paradoxen Logik, die in der Aussage *nec coiere pares* mitschwingt.⁵⁰ Die Selbstverständlichkeit und Autorität der Präambel scheint so herausgefordert, und die Erzählstimme in ihrer monologischen Kontrolle über den Text hinterfragt.

Doch die Konsequenzen dieser diskursiven Modifikation reichen noch weiter. *nec coiere pares* ist eine gedankliche Fortführung aus dem wohl bekanntesten Zitat des *Bellum Civile*, welches der *synkrisis* unmittelbar voraus geht (1.128): *victrix causa deis placuit sed victa Catoni*. Dieser Vers und seine Bedeutung für den monologischen Diskurs des *Bellum Civile* wurden weiter oben bereits diskutiert.⁵¹ Die Wechselwirkung mit der *synkrisis* fügt nun eine weitere Dimension zu diesem Vers hinzu: Das bestimmende *par* des Textes ist hier schon als Caesar – repräsentiert durch *deis*, unter die er

50 In diese paradoxe Logik einfügen würde sich etwa das Motiv der fundamentalen Gleichheit von Caesar und Pompeius in ihren Ambitionen auf Alleinherrschaft, hörbar etwa in der Rede des Nigidius Figulus: *et superos quid prodest poscere finem? / cum domino pax ista venit* (1.669–70).

51 Siehe die Ausführungen ab S. 92.

aufgenommen werden wird – und Cato benannt; in einer Variation der symbolischen Paarung wird diese Konstellation als *libertas et Caesar* in 7.696 noch einmal bekräftigt werden (*sed par quod semper habemus / libertas et Caesar erit*).⁵² Das *nec coiere pares* scheint so Pompeius geradezu als *deplaciert* in der Erzählung auszuweisen. In dieser Dimension des Textes bildet also das *par* aus Caesar und Cato beziehungsweise die durch ihn repräsentierte ideologische Form von *libertas* den Kern der Darstellung. Pompeius hingegen fungiert anscheinend nur als Platzhalter und notwendiges Übel des Erzählvorhabens.

Diese Ordnung wird nun durch die diskursive Präsenz, die Pompeius in der *synkrisis* gewinnt, empfindlich gestört. Es wird offensichtlich, dass jeder Platz, den Pompeius an dieser Stelle einnimmt, auf die Gegenwart des Diskurses verweist und somit einen Widerspruch zur paradoxen Teleologie des *nefas* darstellt, mit der die Erzählstimme den ganzen Text monologisch einnehmen und über die Gegenüberstellung von *victrix* und *victa causa* evaluieren will. Pompeius erscheint so nicht nur durch den dominanten Chronotopos, das *fatum* des Textes, determiniert, sondern findet auch eine autonome Artikulation im Text, die nicht auf die monologische Dimension der Passage reduziert werden kann. Der Blickpunkt des Lesers* kann sich daher an dieser Stelle verschieben – weg von der Funktion, die Pompeius für die Erzählstimme ausübt, hin zu dem, was im gegenwärtigen Diskurs des Textes passiert.

Die vermeintliche *Deplaciertheit*, die begrifflich ja die Nicht-Zugehörigkeit zur dominanten Ordnung impliziert, wandelt sich so in ein *Fremdkörpergefühl* – eine Präsenz, welche den monologischen Chronotopos beständig herausfordert. Der Eindruck entsteht, dass Pompeius hier auf eine Art und Weise Bestandteil des Textes ist, die von der dominanten Erzählstimme nicht in ihre Bürgerkriegserzählung eingepasst werden kann.

Verstärkt wird dieser Eindruck in den Details: So wird schon im Vorfeld der *synkrisis* von Caesar und Pompeius kollektiv als *duces* gesprochen und ihre beiderseitige Gier auf den Bürgerkrieg thematisiert.⁵³ Wenn nun von Pompeius gesagt wird *togae tranquillior*

52 Cf. dazu auch die Diskussion zu Cato oben ab S. 105.

53 *paxque fuit non sponte ducum* (1.99); *bellumque movere / permissum ducibus* (119–20).

usu / dedidicit iam pace ducem (1.130-1), so scheint sich die Figur mit einem Mal genau den Kategorien zu entziehen, in die sie zuvor von der Erzählstimme eingeordnet wurde. Freilich lässt sich dieser Widerspruch in der paradoxen Logik des Textes fassen, die wie als Notenschlüssel mit *nec coiere pares* von der Erzählstimme vor die *synkrisis* gestellt worden ist – also dass Pompeius eben paradoxerweise *dux* und nicht *dux* ist. Doch vor dem Hintergrund des gerade beschriebenen Nebeneinander von Einordnung durch die Erzählstimme und diskursiver Abweichung in der Passage erscheint auch dieser Widerspruch nun nicht mehr notwendig – sondern als kontingentes Ergebnis einer monologischen Dominanz im Text.

Auf dieselbe Weise verschiebt sich auch die Zeichnung von Pompeius in seiner Abhängigkeit vom *favor* des Volkes und von seiner eigenen Vergangenheit (1.131–5): Auch diese erscheinen vor dem Hintergrund der alternativen Ordnung des Diskurses an dieser Stelle nicht mehr als bloße Defizite gegenüber dem permanenten Vorwärtsdrang und der Zielgerichtetheit Caesars.⁵⁴ Vielmehr stehen sie diesen in der dialogischen Heterotopie, die sich um Pompeius' Figur in dieser *synkrisis* konstituiert, gleichwertig gegenüber und stellen sie als selbstverständliche Prämisse des Textes infrage. Für den Leser* eröffnet sich also die Perspektive, dass die Schilderung des Pompeius nicht nur in ungünstigem Kontrast zu Caesar gelesen werden kann, sondern ihrerseits Caesar als *impar Pompeio* zeichnet.

In der *synkrisis* lässt sich also das dialogisch-heterotopische Potential der Pompeius-Figur erahnen. Wie ein Fremdkörper scheint er in der laufenden Erzählmaschinerie zu sitzen und die vermeintlich selbstverständlichen Abläufe zu stören. Daraus ergibt sich eine alternative Rezeptionsmöglichkeit der Figur und ihrer Charakterisierung, welche die Lektüre bereichert: Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass die *synkrisis* ein effektives, wenn auch vielleicht plakatives *fore-shadowing* des *fatum* darstellt.⁵⁵ Doch ähnlich wie bei den Prophetieszenen, die ebenfalls in einer engen Beziehung zum *fatum*

54 Cf. e.g. *nescia virtus / stare loco* (1.144–5); *successus urguere suos, instare favori / numinis, impellens quidquid sibi summa petenti / obstaret* (1.148–50).

55 Cf. AHL 1976, 157. Siehe auch oben S. 242.

und somit der chronotopischen Ordnung des Textes stehen,⁵⁶ tut sich auch hier im Hörbar-Werden einer Gegenstimme zur primären Erzählstimme eine neue Dimension des Textes auf. Pompeius' vermeintliche Defizite sind nicht bloß Eigenschaften, die seine historische Funktion als *dux libertatis* problematisieren und allerhöchstens im ideologischen Triumph der Besiegten in der Figur Catos entschuldbar sind. Im Gegenteil erweisen sie sich in der Gegenwart des Diskurses als Herausforderung für die scheinbare Allmacht und Unbesiegbarkeit Caesars – die im selben Moment als ein erzählerisches Produkt und damit des caesarisch-monologischen Diskurses erscheint. Die formalen Entsprechungen in der Zeichnung von Pompeius und Caesar in der *synkrisis* verweisen so nun darauf, dass Caesar und seine Eigenschaften als *dux* von der Erzählstimme als Standard des Vergleichs gesetzt werden – und somit auch darauf, dass der monologische Diskurs des Textes und sein Verbleiben im Bereich des *fatum* grundlegend *caesarisch* sind und die caesarische *vis* fortschreiben.⁵⁷

Pompeius kann sich also, obgleich ihm von der Erzählstimme eine andere Rolle zugeordnet ist, abseits dieser Rolle dennoch Platz in diesem Text verschaffen. Sein aus dem *fatum* abgeleitetes Scheitern steht neben den konkreten Wirkungen, die er im Diskurs entfaltet, und den Herausforderungen, die er für die dominante Ordnung der Erzählung bereit hält. So sorgt seine Präsenz im Text dafür, dass der lineare Ablauf des *fatum* nicht zu jedem Zeitpunkt über das paradoxe *telos*, nämlich Pharsalos, determiniert bleibt, sondern andere Positionierungen zum Text und somit neue Bedeutungen zugänglich werden.

In diesem Zusammenhang könnte seine berühmte Charakterisierung als *Magni nominis umbra* (1.135) kaum treffender sein.⁵⁸ Tatsächlich kann nämlich Pompeius im Rahmen des dominanten Chronotopos kaum anders denn als *umbra* beschrieben werden: Wie ein wortwörtliches Gespenst entzieht er sich den dort etablierten Kategorien; er hat Anteil an anderen Räumen im Diskurs, und entsprechend kann seine Präsenz

56 Siehe die Diskussion ab S. 108.

57 Siehe hierzu die Diskussion zum Nero-Elogium ab S. 82.

58 Zur Beziehung zwischen Pompeius und seinem *nomen* siehe grundlegend FEENEY 1986b. Zur Relevanz des Begriffs *nomen* für die Charakterisierung im *Bellum Civile* cf. ROCHE 2009, 185; zur motivischen Einbettung der *nominis umbra* in die Zeichnung des Pompeius cf. BLASCHKA 2015, 139–61.

in der Erzählung nur als *Schatten* der über diese hinausgehenden Präsenz im Text beschrieben werden.⁵⁹ So gewinnt die Bezeichnung *umbra* unter dialogischen Vorzeichen auch eine neue Bedeutung: Pompeius als *umbra* ist nicht mehr ein grundlegend defizitärer Charakter, sondern konterkariert im Gegenzug das apodiktische, endgültige Element der Sentenz.⁶⁰ Mehr noch: Er stellt heraus, dass das *nomen Magni* für die Erzählstimme der einzig *fassbare* Zugriffspunkt für Pompeius' Präsenz im Text ist. Das stellt die Obsession der primären Erzählstimme mit dem *nomen* des Pompeius⁶¹ unter neue Vorzeichen und deutet sie als Symptom ihrer Schwierigkeiten, Pompeius für die primäre Textordnung zu vereinnahmen, um.

Pompeius' *corpus*, das als Ausdruck seiner diskursiv-handelnden Präsenz, also im Bachtinschen Sinn seiner *Stimme* im Text verstanden werden kann, erweist sich also insgesamt als heterotopisches Element im Text des *Bellum Civile*. Dieses ist zwar lokal beschränkt,⁶² aber, anders als in den bisher betrachteten Szenen, »beweglich« – sein Körper als Heterotopie und Fremdkörper wird durch das Fortschreiten des *fatum* nicht unmittelbar überwunden und kann daher an mehreren Stellen des Diskurses auf dessen monologische Grenzen verweisen und die Lesarten des Textes modifizieren. Das endet erst, wenn das *corpus* des Pompeius aus dem Text ausscheidet. So wird *Magni nominis umbra* auch zu einem Symbol für die zweite große Obsession der Erzählstimme, nämlich den Tod des Pompeius.⁶³

59 Vergleichbar einem dreidimensionalen Körper, der durch eine zweidimensionale Welt wandert und dort notwendigerweise nur als zweidimensionale Entität wahrgenommen werden kann. Cf. die zusammenfassende Darstellung von Analogien *n*-dimensionalen Raums bei BLACKLOCK 2014.

60 Cf. DINTER 2012, 91–2, der im Zuge seiner Diskussion von *sententiae* als Bestandteil von Lucans *rhetoric of dismemberment* diese zum einen als »essential Lucan« (92) herausstellt, zum anderen explizit mit der Autorität der Erzählstimme in Verbindung bringt; eine Verbindung, die er bereits als antik nachweist (91 mit Anm. 13).

61 Cf. S. 254, Anm. 58.

62 Cf. die Beschreibung des Körpers mit heterotopischen Charakteristika bei FOUCAULT 2013b, 59.

63 Siehe dazu die längere Diskussion unten ab S. 284.

6.1.3 Pompeius als dialogisch-heterotopische *umbra* im Licht der Forschung

Dass die eben skizzierten heterotopischen und dialogischen Dimensionen von Pompeius an einer innerhalb der primären Textordnung so prominenten und programmatischen Stelle hervortreten, sichtbar werden und ihre Auswirkungen auf den dominanten Chronotopos entfalten, rechtfertigt nun, auch die restliche Zeichnung des Pompeius im *Bellum Civile* unter diesen Vorzeichen zu betrachten.

Zusätzliche Rechtfertigung verschafft in diesem Zusammenhang ein Blick darauf, inwiefern eine solche Analyse der Figur an die beiden prominenten Lesarten von Bartsch und Ormand, die oben vorgestellt wurden,⁶⁴ angeschlossen werden kann. Dabei zeigt sich, dass die jeweiligen Kernelemente der beiden Arbeiten – im Falle von Bartsch die sich aus ideologischer Kalkulation wandelnde Haltung der Erzählstimme zu Pompeius; bei Ormand die Zeichnung von Pompeius als scheiterndem *auctor* innerhalb der Diegese – sich jeweils auf Phänomene des Textes beziehen, die auch unter heterotopisch-dialogischen Vorzeichen erklärt und so auf eine gemeinsame Ursache zurückgeführt werden können.

So ist insbesondere die auffällige Veränderung in der Haltung der Erzählstimme zu Pompeius sehr gut über dessen oben beschriebene Konfiguration als diskursiver *umbra* im Text erklärbar: Je weiter das Ausscheiden der körperlichen Präsenz des Pompeius in der linearen Abfolge des *fatum* noch »entfernt« ist, umso größer ist seine Fremdkörperwirkung im Text. Rückt dann jedoch der Moment des Todes von Pompeius näher, so konvergiert seine Präsenz im Text zunehmend mit der Funktion, welche Pompeius in der paradoxen Teleologie des Textes einnimmt und die Shadi Bartsch deutlich herausgearbeitet hat: Nämlich die Stilisierung zu einem politischen Symbol.

Aus den heterotopischen Merkmalen der Pompeius-Figur und ihrer Stimme im Text ergeben sich also die Möglichkeiten für die sich wandelnden Urteile der Erzählstimme. Diese stehen in einem relevanten Kontrast zu den Identifikations- und Bewertungs-

64 Siehe S. 246.

möglichkeiten, die Pompeius als Fremdkörper in der Rezeption ermöglicht – seine heterotopische Verortung setzt ein dialogisches Potential frei und lädt den Leser ein, sich nicht den von der Erzählstimme angebotenen Urteilen anzuschließen.

Die von Kirk Ormand diskutierte Rolle des Pompeius als *auctor sui* und alternativer Erzähler findet sich nun ebenfalls in den dialogischen Momenten wieder, die sich aus Pompeius' Status als Fremdkörper im Text ergeben. Die Linse der Dialogizität erlaubt es aber, diese Momente der narrativen *auctoritas*, die Pompeius auf sich vereinen kann, in einem direkteren Verhältnis zur Autorität der Erzählstimme zu sehen. Es konnte schon gezeigt werden, dass die letztendlich monologisch-caesarischen Ordnungsverhältnisse des Textes in der *synkrisis* in ihrer Allgemeingültigkeit herausgefordert werden. So ergibt sich in der Rezeption die Möglichkeit, eine alternative Perspektive darauf zu gewinnen, was Ormand als das Scheitern von Pompeius' Versuchen der Selbst-Erzählung identifiziert.

Szenen wie die *adlocutio* an seine Soldaten (2.531–95), die auch intratextuell als Niederlage militärischer Autorität markiert sind,⁶⁵ erscheinen so in einem anderem Licht: Zwar lässt sich nicht in Abrede stellen, dass die Ansprache *qua* militärische Ansprache ihre Defizite hat⁶⁶ und die einem modernen »Grillenzirpen« entsprechende Reaktion der Erzählstimme auf die Rede somit nicht unberechtigt ist (*verba ducis nullo partes clamore secuntur / nec matura petunt promissae classica pugnae*, 596–7). Doch gleichzeitig steht diese Pointe in einem merklichen Missverhältnis zur Länge und Ausführlichkeit der Passage. Wie schon in der *synkrisis* wird hier spürbar, wie sich Pompeius hier mehr Platz im Text verschafft, als ihm von der Erzählstimme eigentlich zugestanden wird. Dazu kommt, dass Pompeius' Selbstdarstellung im letzten Teil der *adlocutio* (576–95) in bemerkenswerter Weise gegen den dominanten Chronotopos des *Bellum Civile* arbeitet. Tatsächlich erscheint Pompeius' Versuch der Selbsterzählung pointierterweise nicht linear-teleologisch, sondern geprägt von zwei Charakteristika, die dem *fatum* dezidiert zuwiderlaufen. Das ist zum einen Nostalgie, wie sie sich

65 Konkret handelt es sich dabei um ein Stiergleichnis sowie das mögliche Akrostichon *ipse nequit* in den Versen 2.600–8. Cf. die ausführliche Diskussion bei KERSTEN 2013. Cf. außerdem zur Zeichnung des Scheiterns von Pompeius an dieser Stelle ORMAND 1994, 44–5.

66 FANTHAM 1992a, 181.

zunächst in seinen vereinzelt Episoden aus dem Piratenkrieg (2.576–9) und gegen Mithridates (580–2) ausdrückt. Vor allem aber formuliert er eine *Verräumlichung* der Welt des *Bellum Civile*: In seiner letzten Ausführung zeichnet Pompeius den ganzen Erdkreis als Speicher und Ordnungssystem seiner Geschichte (583–94). Er macht sich also zum Zentrum einer alternativen, nicht-teleologischen Ordnung, die er mit dem Text in Kontakt bringt. Das verleiht seiner eigenen Schlusspointe, *quod socero bellum praeter civile reliqui* (595), zusätzlichen Biss, indem sie den dominanten Chronotopos seinerseits in diese lokalisierte Gegenordnung einpasst und so aktiv angreift.

Auch so erscheint Pompeius also als Proponent einer dialogischen Gegenordnung im Text. Dabei wird die vermeintlich aus auktorialer Kontrolle entsprungene, sentenzenhafte Pointe der Erzählstimme relativiert. Sie erscheint so vielmehr als Symptom auktorialen Kontrollverlustes. Für den Leser* ergibt sich damit die Möglichkeit, Pompeius' Nostalgie anders zu bewerten: Sie ist nicht bloß negatives Charakteristikum seiner Rückwärtsgewandtheit, sondern vielmehr ein Instrument, um der caesarischen Monologizität des Bürgerkriegs, wie er von der Erzählstimme hervorgebracht wird, ein Moment der Aktivität und der Emanzipation entgegenzusetzen. Pompeius' Nostalgie bricht aus der Serialität des *fatum* aus und reichert dieses um neue Räume an. Diese Räume sind jedoch nicht bloß Orte des Eskapismus und des Rückzugs, sondern fordern den Chronotopos, von dem aus sie betreten werden, unmittelbar heraus. Dass sie selbst fiktional oder eben im Foucault'schen Sinne *utopisch* sind, ist dabei weniger von Bedeutung als die Tatsache, dass sie auch den primären Erzählraum als etwas *Geschaffenes* greifbar machen. Die vermeintliche Unbedingtheit und Unabänderlichkeit des *fatum* wird also durch eine fremdkörperhafte Figur wie Pompeius um eine Vorstellung von der Möglichkeit dialogischer Teilhabe an der Gegenwartigkeit des Diskurses und seiner Bedeutung bereichert.⁶⁷

Ein ähnliches Bild bietet unter diesen Vorzeichen auch Pompeius' Traum am Vorabend der Schlacht von Pharsalos (7.7–24).⁶⁸ Auch hier schafft Pompeius' Nostalgie einen zusätzlichen Raum in der Erzählung und, da er sich in sein eigenes Theater

67 Zur negativen Nostalgie der *Erzählstimme* und ihrer Selbst-Subversion cf. MULHERN 2020.

68 Zu diesem Traum und seinen historischen und intertextuellen Kontexten cf. C. WALDE 2001, 399–410.

träumt (*Pompeiani visus sibi sede theatri*, 7.9), eine alternative Bühne und ein alternatives Spektakel zum *nefas* der kommenden Schlacht. Die Reaktion der primären Erzählstimme erscheint vor dem Hintergrund der bisherigen Analysen nun symptomatisch: Der nahende Tod des Pompeius bedingt verhältnismäßig warme Worte (7.24-44), eingeleitet durch ein mitleidiges *ne rumpite somnos* (24) – doch im selben Atemzug wird der zusätzliche Raum, der durch Pompeius' Traum erschlossen wurde, vereinnahmt und in den dominanten Chronotopos eingepasst: Sofort ist die Rede von *crastina dira* (26), die dann in eine markiert *irreale* Passage übergeht (29-39),⁶⁹ die dann mit der real bevorstehenden Zukunft kontrastiert wird (40-4).

Der Traum selbst entzieht sich also dem monologischen Diskurs und seinen Prämissen, wie sich auch in der demonstrativen Ratlosigkeit der Erzählstimme darüber, wie der Traum zu bewerten ist, zeigt.⁷⁰ In der Konfrontation des *fatum* mit einer alternativen, lokalisierten Gegenordnung, die Pompeius' Traum hervorruft, bleibt die Deutung und Reaktion der Erzählstimme nicht unwidersprochen, und der hier schon deutlich spürbaren Stilisierung von Pompeius zum Symbol für republikanische *libertas* wird entgegengearbeitet.

Der von Ormand beschriebene *polycentrism*⁷¹ des *Bellum Civile* erweist sich also mit Blick auf Pompeius und seine heterotopische und dialogische Dimension als Fremdkörper in der Bürgerkriegserzählung gerade *nicht* als bloßes Element der Destabilisierung und auktorialen Skepsis. Vielmehr schafft Pompeius in Analogie zu den anderen alternativen Stimmen, die wir schon kennengelernt haben, eine dialogische Offenheit im Text, in der eine unmittelbare Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Mechanismen des monologischen *fatum* möglich wird. Man kann also eher von

69 Cf. die Formen: *videret, donassent, raperetis, velut moriturus, flesset, lacerasset*.

70 BC 7.19-43:

*seu fine bonorum
anxia mens curis ad tempora laeta refugit
sive per ambages solitas contraria visis
vaticinata quies magni tulit omine planctus
seu vetito patrias ultra tibi cernere sedes
sic Romam Fortuna dedit.*

71 ORMAND 1994, 40.

einer Dynamisierung des Textes und seiner Rezeptionsmöglichkeiten sprechen als von Dekonstruktion. Was in den Worten der Erzählstimme als Scheitern und Defizite der Pompeius-Figur erscheint, gewinnt aus dialogischer Perspektive eine ermächtigende und, mit Blick sich im Text artikulierende caesarische *vis*, eine pluralisierende, öffnende Funktion. An die Stelle der Frustration, der caesarischen Bürgerkriegserzählung maximal die Glaubhaftigkeit absprechen zu können,⁷² tritt also eine neue, für das literarische Medium spezifische Möglichkeit, den Sinn der Lektüre in der Abgrenzung, im Widerstand, in der Re-Instrumentalisierung des *Bellum Civile* gegen das übermächtige caesarische *fatum* zu finden.

Abschließend zu diesem Versuch einer Neubewertung der Pompeius-Figur sei hier noch auf zwei weitere prominente Charakteristika des Pompeius verwiesen, und wie sie sich in das hier gewonnene Gesamtbild einfügen:

Pompeius' enge Assoziation mit *mora* und die von Jamie Masters so wirkmächtig beschriebene Spiegelung dieser Eigenschaft in einem »Teil« der *fractured voice* der Erzählstimme⁷³ lässt sich ebenfalls mit einer heterotopisch-dialogischen Analyse der Figur und ihrer Stimme verbinden. Ähnlich wie Pompeius selbst im Rahmen des monologischen Diskurses als *umbra* erscheint – nicht richtig fassbar und nur an seinem *nomen* zu greifen – muss natürlich auch sein heterotopisches Abweichen aus dem dominanten Chronotopos als *Verzögerung* der Erzählung erscheinen. Anders formuliert: *mora* erweist sich an Pompeius als ebenso monologisch gedacht, wie wir es schon bei anderen Figuren gesehen haben.⁷⁴ Indem die Erzählstimme selbst so entscheidend vom Wunsch geprägt zu sein scheint, das Geschehen zu verzögern,⁷⁵ offenbart die dialogische Intervention der Pompeius-Figur also anstelle eigener Defizite vielmehr das Defizit der monologischen Erzählstimme – einer Erzählstimme, die wie der von

72 ORMAND 1994, 55.

73 MASTERS 1992, 9.

74 Zu Phemonoe und *mora* siehe oben ab S. 118; zur *mora* in Massilia siehe ab S. 183.

75 MASTERS 1992, 5 und *passim*.

ihr prominent beschworene Iuppiter sich einem fatalen Regelwerk verschrieben hat, aus dem sie selbst nicht ausbrechen kann.⁷⁶

Auch das Verhältnis der Zeichnung des Aeneas bei Vergil und jener des Pompeius⁷⁷ können vor dem Hintergrund von Heterotopie und Dialogizität um eine bedeutsame Nuance vermehrt werden: So ist ja auch Aeneas in der ersten Hälfte der *Aeneis* verhältnismäßig desorientiert im *fatum* und akzeptiert seine Rolle als *pater Aeneas* nur schrittweise.⁷⁸ Im Punkt der Nicht-Übereinstimmung mit dem *fatum* gleichen sich Vergils Aeneas und Lucans Pompeius also zunächst. Doch während Aeneas' Orientierungslosigkeit eher als eine Form der dialogischen Auseinandersetzung im Rahmen des dominanten Chronotopos – also eines *fatum*, das weniger strikt monologisch konzeptioniert ist und dialogischen Elementen Raum gibt⁷⁹ – verstanden werden kann, hat sich im Falle des Pompeius nun das Gegenteil erwiesen. In ihm wird der Konflikt und Widerspruch zum *fatum* geradezu zu einem Prinzip, das sich seinerseits auf seine heterotopische und dialogische Dimension und deren Inkommensurabilität mit dem Erzählraum gründen kann. So ist es dann vielleicht keine zufällige Spiegelung, dass dieser Konflikt bei Pompeius auch nach seinem Kontakt mit der Unterwelt endet – aus der er jedoch, im Gegensatz zu Aeneas, nicht in ursprünglicher Form wiederkehrt, sondern als nun vollends der Kontrolle der Erzählung unterworfen, ihrer heterotopischen und dialogischen Präsenz beraubt, nach monologischen Prämissen konventionalisierte *umbra*, welche nun widerstandslos Platz für Cato machen kann (9.1–19).

Um die hier beschriebene Lesart von Pompeius als Fremdkörper, als Figur, an der Heterotopie und Dialogizität im Text ansetzen, weiter auszuführen, ist nun noch auf zuerst die Dimension von Pompeius als elegischem Liebenden einzugehen, bevor

76 Cf. 2.7–15, v. a. *fixit in aeternum causas, qua cuncta coercet / se quoque lege tenens* (9–10).

77 Zur Parallele der Vergangenheitsverhaftetheit cf. AHL 1976, 156; zur antiphrastischen Parallelisierung der beiden Figuren cf. ROSSI 2000.

78 FUHRER 1989, 63–7 gibt eine Einordnung der »Charakterentwicklung« des Aeneas in Richtung *pius* und *pater* sowie einen Überblick über die Forschungspositionen.

79 Siehe dazu die Diskussion zum Verhältnis des monologischen Diskurses im *Bellum Civile* zu Vergil ab S. 71.

abschließend seine Flucht aus Pharsalos und sein Tod, dessen Relevanz für das Verständnis der gesamten Figur in diesem Unterkapitel deutlich geworden ist, zu einer angemessenen Betrachtung kommen werden.

6.2 Der elegische Pompeius und seine dialogische Dimension

Ein Element von Lucans Pompeius-Figur, das eingehendere Betrachtung verdient, ist sein besonderes Verhältnis zu *amor*.⁸⁰ So wird Pompeius etwa von der Erzählstimme in seinem Traum vor der Schlacht von Pharsalos in einer *amor*-Beziehung zu *Roma* dargestellt.⁸¹ Außerdem spielen seine *amor*-Beziehungen zu Iulia und Cornelia eine entscheidende Rolle für seine Charakterisierung in der Erzählung.⁸² Er erscheint in vielen Analysen insgesamt als ein von Emotionen bestimmter Charakter, was dann oft mit seinem »Scheitern« in einer positiven Heldenrolle in Verbindung gebracht wird.⁸³

80 Cf. e. g. AHL 1976, 173–83; THOMPSON 1984; NARDUCCI 2002, 294–8.

81 BC 7.29–36:

o felix, si te vel sic tua Roma videret!
donassent utinam superi patriaeque tibi
unum, Magne, diem, quo fati certus uterque
extremum tanti fructum raperetis amoris.
tu velut Ausonia vadis moriturus in urbe,
ilia rati semper de te sibi conscia voti
hoc scelus haud umquam fatis haerere putavit,
sic se dilecti tumulum quoque perdere Magni.

Zum hier aufgegriffenen Wortspiel von *Roma* als Anagramm von *amor* cf. allgemein in seiner historischen Tradition ab spätestens Ennius STANLEY 1963; zu seiner Implementierung bei Ovid HANSES 2016. Als unmittelbares Vorbild für das Motiv bei Lucan kann wohl auch hier Vergil gelten, zumal sich bei diesem auch ein Spiel mit *mora* als drittem Glied der Kette nachweisen lässt (REED 2016), was den Konnex zu Lucans Pompeius zusätzlich stärkt.

82 Zu einer Deutung von Pompeius' *amor* in (kontrastierender) Analogie zur zentralen Rolle von *pietas* für Aeneas cf. THOMPSON 1984.

83 Eine solche Deutung findet sich schon bei MARTI 1945, 389, außerdem bei RAMBAUD 1955; SYNDIKUS 1958, 101–4; AHL 1976, 150–89; NARDUCCI 2002, 279–367; SANNICANDRO 2010, 9–11 und 43–81.

Vor allem aber ist das *amor*-Thema im Text eng mit der für Pompeius so bedeutsamen und schon in der *synkrisis* erwähnten *favor*-Motivik verknüpft.⁸⁴ So erscheint etwa das Bild vom *populus favens* (7.13), das Pompeius' Traum vor der Entscheidungsschlacht von Pharsalos prägt, als Grundlage für die anschließende Charakterisierung der Pompeius-Roma-Beziehung als *amor* durch die Erzählstimme (29–44). Außerdem hat der *amor-favor* an dieser zentralen Stelle einen engen thematischen Konnex zum Topos des Theaters,⁸⁵ der Pompeius' *amor* auch in Verbindungen mit dem großen Komplex des *spectaculum* bringt. Dass dieses im *Bellum Civile* ein heterotopischer Artikulationsort von Dialogizität sein kann, ist im vorangegangenen Kapitel 5 ausführlich diskutiert worden. Die Relevanz von *favor* und *spectaculum* sowie deren Verbindung mit *amor* für die Pompeius-Figur findet kulminiert und pointiert in seinen letzten Worten im Text Ausdruck: *si mirantur, amant* (8.635).

6.2.1 *amor* und Elegie im Verhältnis zur Logik des *nefas*

Auch vor *amor* macht die im *Bellum Civile* so dominante Logik des *nefas* selbstverständlich nicht halt.⁸⁶ Bereits die erste, frühe Erwähnung von *amor* im Text spricht von *amor belli nefandi* (1.21)⁸⁷ und stellt unmissverständlich fest, dass *amor* für die primäre Erzählstimme keine schöpfende, gesellschaftlichen Zusammenhalt stiftende Kraft ist,⁸⁸ sondern im Gegenteil dem zersetzenden Bürgerkriegsgeschehen Vorschub

84 Cf. 1.133: *plausuque sui gaudere theatri*.

85 Cf. 7.9: *visus sibi sede theatri*; 7.44: *qui te non pleno pariter planxere theatro*.

86 Zu *amor* bei Lucan im Verhältnis einer »dialectic of love and strife« cf. CELOTTO 2022, 43–70.

87 Zu den Dimensionen des *bellum nefandum* siehe oben ab S. 52.

88 Ein solches *amor*-Verständnis findet sich am prominentesten wohl bei Lukrez: *omnibus incutiens blandum per pectora amorem / efficit ut cupide generatim saecula propagent* (Lucr. 1.19–20). Allerdings ist schon bei Lukrez das Konzept des *amor* als körperliche Vereinigung problematisiert und von *Venus* und *voluptas* scharf geschieden: *Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem, / sed potius quae sunt sine poena commoda sumit* (Lucr. 4.1073–4). In Vergils *Georgica* steht der *amor* bereits in unmittelbarem Zusammenhang mit *furor*: *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres, in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem* (Verg. Georg. 3.242–4). Cf. zur Reflektion von konstruktiven und destruktiven Dimensionen von *amor* im *Bellum Civile* CELOTTO 2022, 71–106.

leistet. Diese Perversion von *amor* durchzieht den Text⁸⁹ und äußert sich beispielsweise im *amor mortis* des Scaeva – und der Erzählstimme – bei Dyrrhachium (6.246)⁹⁰ ebenso wie im *amor scelerum* der Soldaten des Petreius und Afranius vor Ilerda (4.236).

Die Tatsache, dass *amor* so unmittelbar mit den Kernprämissen der Erzählung assoziiert ist, lässt kaum einen Zweifel daran, dass der pervertierte, in sein paradoxes Gegenteil verkehrte *amor* als Triebfeder des Bürgerkriegsgeschehens zu verstehen ist. Ein klares Symptom davon ist, dass die Begrifflichkeiten des *bellum* und des *amor* praktisch in einander übergehen: Wo das eine genannt wird, ist das andere im *Bellum Civile* nicht weit. Das ist eine gedankliche Bewegung, die in der römischen literarischen Tradition keineswegs unbekannt ist: Der prominente elegische Topos der *militia amoris* setzt ebenfalls die Welt der Liebe mit der Welt des Krieges gleich.⁹¹ Es ist also naheliegend, dass das *Bellum Civile* diesen intertextuellen Bezug gleich doppelt nützt: Einmal als inhaltlichen Anklang, um das Thema des grenzzersetzenden *nefas* und seiner Wirkung auf die Sprache des Textes schärfer zu konturieren; aber auch, um diesen Inhalt durch eine zusätzliche Inversion performativ zu unterstreichen. Denn während in der Elegie der Krieg als Metapher für die Liebe fungiert, fungiert bei Lucan die Liebe als Metapher für den Krieg.⁹²

Doch die elegischen Einflüsse bei Lucan beschränken sich nicht auf dieses singuläre Motiv: Weitere elegische Anklänge und Strategien bei der Zeichnung insbesondere der Frauenfiguren des *Bellum Civile* und ihrer erotischen Partner sind schon oft beobachtet worden. Das gilt insbesondere für die Beziehung zwischen Pompeius und Cornelia.⁹³ Angesichts der Vereinnahmung von *amor* durch *nefas* im Text überrascht es da nicht, dass auch in diesen Studien die elegische Sprechweise in der Regel unter

89 Zur kontextuell flexiblen Bedeutung von *amor* bei Lucan cf. TUCKER 1990.

90 Cf. RUTZ 1960a. Siehe dazu auch die Diskussion ab S. 230.

91 Zur Zentralität dieses Motivs für die Elegie cf. DRINKWATER 2013.

92 McCUNE 2014, 172: »In the *Bellum Civile* [...] the elegiac metaphor is reversed: it is not love that is warfare but warfare – specifically impious, civil warfare – that is love.«

93 So zeigt etwa SANNICANDRO 2010, 43–81 auf, wie Cornelia und Pompeius in Parallele zu den *Heroides* Ovid geschildert werden; zu den elegischen Elementen zwischen Pompeius und Cornelia cf. auch BRUÈRE 1951, 224 und CASTON 2011, 142–6, die auch über Marcia und Cleopatra spricht. Zu anderen elegischen Aspekten des *Bellum Civile* cf. auch HÜBNER 1984; McCUNE 2014. Zu den Frauengestalten Lucans ohne Fokus auf Elegie, dafür in Bezug zu Erichtho cf. FINIELLO 2005.

den Vorzeichen von Paradox und Widerspruch betrachtet wird. Insgesamt hat sich der Blick also vor allem darauf gerichtet, wie die elegische Intertextualität das monologische »Programm« des *Bellum Civile* fortschreibt. So erweist sich etwa die elegische *fides*-Thematik als passender Schlussstein für die Konstruktion problematischer *fides* in Lucans Text,⁹⁴ oder die elegische Welt als ebenso infiziert vom Bürgerkrieg wie die epische.⁹⁵

Das elegische Genre⁹⁶ hält aber nicht nur Sprechweisen für menschliche Beziehungen bereit, sondern auch Sprechweisen für das Verhältnis von Elegie zum Epos. Es beinhaltet eine starke intertextuelle Dialogizität, in der *militia amoris* keine bloße Motivverkehrung, sondern Symptom einer aktiven Auseinandersetzung (römischer) elegischer Dichtung ist: Die Zurückweisung (*recusatio*) erhabeneren epischen Erzählens zugunsten poetischer Kleinformen ist selbstverständlich prägend für den gesamten hellenistischen Dichtungsdiskurs,⁹⁷ doch die römische Elegie macht sich diese Thematik in besonderer Art und Weise zu eigen.⁹⁸ In der Fokalisierung der ursprünglich die Elegie charakterisierenden Themenvielfalt⁹⁹ um einen starken Fokus auf die Darstellung von Liebeserleben und -beziehungen¹⁰⁰ wird *amor* zu einer Herausforderung für die im Genre des Epos kommunizierten Ordnungsprinzipien von *virtus* und *militia*.¹⁰¹

Das prominenteste Experiment in der Konfrontation von Epos und Elegie sind natürlich Ovids *Metamorphosen*.¹⁰² Die dort geschaffene Hybridisierung von Genres und die dadurch transportierte Vorstellung von narrativer Instabilität prägt, wie Ovids Sprache

94 CASTON 2011, 134–5.

95 McCUNE 2014.

96 Der Begriff ist hier breit und im Konnex mit Bachtins *Chronotopos* verwendet, siehe ab S. 50.

97 Cf. DRINKWATER 2013, 195.

98 PIAZZI 2013, 227–31.

99 CAIRNS 1979, 216–7.

100 Dass dieser Fokus den »Kern« der spezifisch römischen Elegie ausmacht, ist in dieser Vereinfachung nicht haltbar, cf. CAIRNS 1979, 214–30.

101 Cf. DRINKWATER 2013, 194.

102 Einen Überblick über die Komplexitäten der Frage nach dem Genre der *Metamorphosen* sowie die Forschungslandschaft gibt HARRISON 2002, 87–9.

insgesamt, auch Lucans *Bellum Civile*.¹⁰³ Doch jenseits einer solchen Hybridisierung bietet die Elegie mit den ihr eingeschriebenen Abgrenzungsmechanismen auch ein großes dialogisches – und damit im Rahmen des *Bellum Civile* heterotopisches – Potential: Sie eröffnet den Möglichkeitshorizont, sich lokal von episch formulierten Prämissen des dominanten Chronotopos zu distanzieren und für das Schaffen zusätzlicher, über die Dimensionen des Epos hinausgehender Bedeutung nutzbar zu werden.

6.2.2 Blick zurück: Pompeius' Abschied von Rom (BC 3.1–40)

Am Beginn des dritten Buches ist Pompeius seinem historischen Kontrahenten Caesar fürs Erste entkommen: Die Seebarrikade von Brundisium durchbrochen, segelt die Senatsflotte über das ionische Meer nun der Küste Griechenlands entgegen (3.1–7). Doch kurz nach der Abreise wird der Kommandant, Pompeius, von Albträumen geplagt. Seine verstorbene Gattin Iulia, die Tochter Caesars, erscheint ihm als schauderhaftes Traumbild im Schlaf (8–11) und schildert ihm zuerst, wie durch den Bürgerkrieg die Tore der Unterwelt aufgestoßen worden sind (13–9), bevor sie ihm Vorhaltungen macht, dass er sich erneut – mit Cornelia – verheiratet hat (20–3), und schließlich prophezeit sie ihm, ihn im Bürgerkrieg so lange heimsuchen zu wollen, bis er wieder mit ihr, im Tode, vereint ist (24–34). Dann verschwindet sie und lässt Pompeius verschreckt zurück (34–5); als er sich wieder gesammelt hat, reagiert Pompeius bemüht gelassen auf das Erlebte und tut sowohl Prophezeiung als auch Tod als unbedeutend ab (36–40).¹⁰⁴

Insgesamt erscheint die Szene als »epische Szene«, ¹⁰⁵ was nicht zuletzt durch die offensichtliche Parallele zu Aeneas' Blick zurück nach Karthago in Verg. *Aen.* 5.1–7¹⁰⁶ deutlich wird. Auch die Traumerscheinung der Iulia hat klare epische Anklänge.¹⁰⁷ So

103 Cf. KEITH 2011.

104 Zu Studien dieser Traumszene cf. C. WALDE 2001, 389–99; NARDUCCI 2002, 287–90; BERNSTEIN 2011, 262–3. Zu Iulia im allgemeinen cf. MANZONI 2002; FINIELLO 2005, 169–72; SANNICANDRO 2010, 21–42.

105 Cf. SYNDIKUS 1958, 30–6; HUNINK 1992, 25.

106 HÜBNER 1984, 227–33.

107 C. WALDE 2001, 393–9 identifiziert unter anderem Dido und Allecto.

wird an der motivischen Zeichnung von Pompeius' als *Aeneas inversus*, dessen Reise die Fahrt von Troja gen Westen ins Gegenteil verkehrt,¹⁰⁸ weitergeschrieben.

Jedoch ist die Traumerscheinung der Iulia zurecht auch in enge Verbindung mit Properz 4.7 (*sunt aliquid Manes*) gebracht worden, wo das dichterische Ego eine vergleichbare Traumerscheinung hat und von seiner verstorbenen Partnerin Cynthia besucht wird. Die Parallelen sind inhaltlich und formal kaum zu übersehen,¹⁰⁹ wobei das deutlichste Signal für die Parallele darin liegt, wie konträr der jeweils Heimgesuchte auf die Geistererscheinung reagiert: Wo Properz' Ego noch verkündet: ***Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque evictos effugit umbra rogos*** (Prop. 4.7.1–2), erscheint Pompeius' Umgang genau gegenteilig, indem er dem Traumbild jede Relevanz abspricht:

»quid« ait »**vani** terremur imagine visus?
aut **nihil** est sensus animis a morte relictum
aut mors ipsa **nihil**.« (BC 3.38–40)

Zunächst illustriert die Korrespondenz mit dem Properz-Text die Diskrepanz zwischen den poetischen Welten der Elegie und des *Bellum Civile*.¹¹⁰ Ihr voran geht aber noch das Bild von Pompeius und seinem Blick zurück auf Italien und Rom:

*Propulit ut classem velis cedentibus Auster
incumbens mediumque rates movere profundum,
omnis in Ionios spectabat navita fluctus:
solus ab Hesperia non flexit lumina terra
Magnus, dum patrios portus, dum litora numquam
ad visus reditura suos tectumque cacumen
nubibus et dubios cernit vanescere montis.* (BC 3.1–7)

108 Zu diesem Aspekt von Pompeius cf. ROSSI 2000; SANNICANDRO 2010, 34; PALLAVERA 2021, 48–54, der in diesem Zusammenhang von einem »chronotope of retreat« (*passim*) spricht.

109 Cf. HÜBNER 1984, 233–9; McCUNE 2014, 173–8.

110 Cf. McCUNE 2014, 178: »Propertius and Cynthia inhabit the world of elegy, centered on love; although Lucan's dead woman and dreaming man are modelled on the characters of Propertius 4.7, their world is one where everything centers on and is affected by the all-consuming war.«

Als der Südwind die Flotte voran blies und die Segel ihm, als er auf sie traf, nachgaben, als die Schiffe das hohe Meer aufwühlten, da blickte die ganze Besatzung auf die Ionischen Fluten hinaus: Als einziger wendete Magnus nicht die Augen vom italischen Festland, so lange er noch die Häfen der Heimat, so lange er die Strände, die ihm nie wieder in den Blick kommen sollten, die wolkenverhüllten Gipfel und die schemenhaften Berge verschwinden sehen konnte.

Hier scheint der Fokus zunächst noch ganz auf Pompeius und seinem Status im Text zu ruhen. Sein wehmütiger Blick zurück auf die Heimat fügt sich sehr gut in die Charakterisierung von Pompeius durch die Erzählstimme ein. Er betont, wie schon in der *synkrisis* geschehen (*multumque priori / credere fortunae*, 1.134–5), Pompeius' Rückwärtsgewandtheit und seinen Fokus auf die Vergangenheit.¹¹¹ Das deckt sich auch mit den bereits erwähnten Anklängen an die *Aeneis*, die hier merklich kontrastiv eingesetzt werden: In weiterer Konsequenz erweist sich so also auch Pompeius' Zeichnung als *Aeneas inversus* als monologische Strategie, um ihn in den Text einzupassen.

Doch tatsächlich ist auch an dieser Stelle die Elegie in die Verhandlung der Textordnung involviert. Neben ihren epischen Aspekten hat die Passage nämlich auch eine mindestens ebenso prominente Bezugsstelle im elegischen Corpus, welche den Properz-Bezug in der Erscheinung der Iulia vorwegnimmt und modifiziert. Die Rede ist natürlich von Ovid, *Tristia* 1.3, dem berühmten »Abschied von Rom«. Dabei ist für die Art der elegischen Allusion entscheidend, dass die 102 Verse lange Elegie des Ovid verdichtet und in wenigen Versen über zentrale Motive aufgerufen wird.

Der deutlichste Anklang besteht zu Ov. *Trist.* 1.3.5–6 (*iam prope lux aderat, quae me discedere Caesar / finibus extremae iusserat Ausoniae*). Zwar ist es ein anderer Caesar, von dem Lucan spricht,¹¹² doch auch Pompeius muss auf Veranlassung eines Caesar Italien verlassen. In den *fines extremae* spiegeln sich die *litora* (BC 3.5), und in der feierlichen Bezeichnung *Ausonia* kann man eine Entsprechung zum ebenso feierlichen *Hesperia* (BC 3.4) erkennen. Doch auch aus dem Rest der Elegie finden

111 Cf. C. WALDE 2001, 391.

112 Über den Einsatz der Mehrdeutigkeit des Namens und Titels cf. MAGNAVACCA 2020; siehe auch S. 86.

sich Elemente: *labitur ex oculis* (Ov. *Trist.* 1.3.4) ist bei Ovid zwar syntaktisch an eine herabfließende Träne gebunden, greift aber auch das Motiv des Aus-dem-Blick-Entschwindens auf und gleicht so *cernit vanescere* (BC 3.7); umgekehrt ist bei Lucan der Berggipfel wolkenverhangen (*tectumque cacumen / nubibus*, BC 3.6–7), lässt aber genauso an das umwölkte Gemüt des Pompeius denken, wie es Ovids Ego über seinen *animus* sagt (*ut tamen hanc animi nubem dolor ipse removit*, Ov. *Trist.* 1.3.13). Eine weitere deutliche Entsprechung der gedanklichen und motivischen Welten zwischen den Textpassagen bildet die Reflektion über das Verhältnis zur *patria* (*patrios portus*, BC 3.5; *blando patriae retinebar amore*, Ov. *Trist.* 1.3.49).

Der elegische Kosmos in der Szene reicht also über den Properz-Anklang in der Iulia-Rede hinaus. Noch bevor es zu dieser elegischen Situation kommt, ruft der Text über die Pompeius-Figur einen zusätzlichen elegischen Bezug auf. Pompeius erscheint in Analogie zu Ovids Ego als exiliert.

Das Bemerkenswerte daran ist: Diese Analogie erweist sich als diskursive Realität. Indem Pompeius als exiliert gezeichnet wird, gewinnt er auch eine diskursive Distanz zur epischen Folie von Aeneas' Abschied von Karthago. Pompeius' Blick zurück zur italischen Küste, mit dem er sich vom Rest der Szene abhebt (*solus*, BC 3.4), eröffnet einen Raum innerhalb des Textes, in dem er sich als elegische Figur gegen die ihm zugedachte Rolle positionieren kann: Sein Abschied von Rom ist so nicht nur das Befolgen des *fatum*, sondern überlagert dieses aktiv mit einer anderen Weltsicht und verleiht so seiner vermeintlich bedeutungslosen Nostalgie eine neue Dimension. In seinem Blick wird der Raum, der eigentlich im Rahmen der epischen Erzählung bereits verlassen wurde, heterotopisch im Text gehalten. Indem so die Erzählung aufgebrochen und der Fokus auf Pompeius zu einem dialogischen Moment wird, kann sich der elegische Chronotopos hier verfestigen und produktiv mit der Ordnung des Epos interagieren. Die Erzählung muss dann auch prompt mit *inde* (3.8) fortgesetzt werden, um weiter Bestand zu haben.

Die Tatsache, dass das elegische Sprechen am Beginn des dritten Buches eine dialogische Heterotopie im Text konstituiert, hat weitreichende Konsequenzen für die Wirkung der angrenzenden Passagen von Lucans Text:

Erstens: Die von McCune beobachtete Inkongruenz von Elegie und der Welt des *Bellum Civile*¹¹³ ist nicht mehr selbstverständlich, sondern Ausdruck des dialogischen Potentials, das über Pompeius in den Text Einzug hält. Die elegische Dimension der Konfrontation von Pompeius und Iulia erscheint so nicht mehr nur als Kontrastfolie, von der sich der Text Lucans abgrenzt, sondern als eine unmittelbare Herausforderung für den historisch-epischen Chronotopos. Wie ein elegisches Ego spricht die Pompeius-Figur hier eine implizite *recusatio* innerhalb des Epos aus, und die Prophezeiung der Iulia wird zum sichtbaren Symptom dieses Autoritätskonfliktes: Eine eigentlich elegische Szene wird hier mit durch Epos und *fatum* bedingtem Inhalt aufgeladen und somit monologisch *vereinnahmt*.

Einmal mehr werden also die Grenzen des monologischen Diskurses aufgezeigt und problematisiert, wodurch auch die Bewertung von Pompeius' Reaktion auf die Erscheinung und ihre Prophezeiung verkompliziert wird: Er wirkt nun nicht mehr bloß wie ein ängstlicher (*trepidi*, 3.35) und daher deplacierter Feldherr, der sich wenig überzeugend selbst Mut zu machen versucht, indem er den Schrecken kleinredet (36) – sondern eher wie ein *maritus trepidus*, dessen eigentliche Sorge der elegischen Auseinandersetzung mit seiner toten Gattin gilt, der jedoch vom Text mit aller Gewalt, aller caesarischen *vis* wieder als epischer Protagonist eingeordnet wird. Signifikant in diesem Zusammenhang ist auch Pompeius' Versuch, den Geist Iulias zu fassen (*umbra per amplexus dilapsa*, 35): In diesem gleichermaßen elegischen¹¹⁴ wie epischen¹¹⁵ *topos*¹¹⁶ spiegelt sich nicht nur die generische Dialogizität, sondern auch die *dialogized heteroglossia* an dieser Stelle im Text – und stellt einen zusätzlichen Verweis auf Pompeius' eigenen Status als *umbra* und deren schwerer Fassbarkeit durch die Erzählstimme dar.¹¹⁷

113 McCUNE 2014, 172 und *passim*.

114 Cf. Prop. 4.7.96: *inter complexus excidit umbra meos*.

115 Cf. Verg. Aen. 2.792–3: *ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra compressa manus effugit imago*.

116 Cf. HÜBNER 1984, 233; C. WALDE 2001, 453. Zur Verbindung der Stellen cf. auch McCUNE 2014, 177 mit Anm. 18.

117 Siehe dazu oben S. 256.

Die Charakterisierung von Pompeius' Reaktion als furchtlos und gefasst angesichts der Zukunft (*quamvis cladem ... minentur*, 3.36; *certa cum mente malorum*, 37) steht somit auch in einem gezielten, dialogisch geprägten Kontrast mit seiner elegischen Dimension an dieser Stelle: Sie sind zu offensichtlich als positive Re-Kontextualisierung erkennbar, als dass sie nicht auf die Bemühungen der Erzählstimme verweisen würden, die Kontrolle über die Szene wiederzuerlangen. Das Gleiche gilt für das als unweigerliche Fortführung der endlosen Wortspiele mit Pompeius' *cognomen* gesetzte *maior in arma ruit* (37).¹¹⁸ Es wirkt nun eher wie ein Reflex von Pompeius' Präsenz im Text, die über den dominanten Chronotopos »hinausragt« und von der primären Erzählstimme nur mühsam unter ihre autoritative Kontrolle gebracht werden kann.

Zweitens: Das Sichtbarmachen der monologischen Vereinnahmung der Unterredung mit Iulia offenbart auch, dass diese unter den Vorzeichen der Elegie tatsächlich ein ähnliches Motiv bedient wie Pompeius' Blick zurück auf Italien. Die Nostalgie des Exilierten, dessen Heimat in der Ferne entschwindet, ist nicht so sehr verschieden vom verzweifelten Versuch des hinterbliebenen Liebhabers, die Erscheinung der früheren Partnerin festhalten zu wollen. Beide Situationen bilden eine elegische Form der *memoria* ab, die zwar schmerzvoll und sogar erschreckend ist, weil sie einen Verlust sichtbar macht. Zugleich ist sie aber auch tröstlich, weil sie eine neue Auseinandersetzung mit dem Verlorenen ermöglicht. In der Formulierung *numquam ... reditura* (3.5–6) scheint dieser Gedanke kondensiert vorzuliegen: In der fehlenden Aussicht auf Wiederkehr liegt ein Moment der Verzweiflung, aber gleichzeitig auch ein Versprechen, dass die Abgeschlossenheit der Vergangenheit keine Auswirkungen auf die Offenheit der Gegenwart hat; dass auch Vergangenes in seiner Bedeutung nicht festgelegt ist.

In diesem Sinn erscheint die elegische *memoria* in Iulias Rede im dialogischen Widerstreit mit der monologisch geprägten *memoria* des *nefas*: Ihre Äußerungen, die als Prophezeiungen fungieren, verzerren die elegische *memoria* in den historisch-epischen Chronotopos der Erzählstimme, ordnen die nostalgische Erinnerung in das Geschehen des *fatum* ein und machen im Gegenteil deutlich, dass die Vergangenheit,

118 Cf. SANNICANDRO 2010, 41, Anm. 47.

die hier geschildert wird, in ihrer Abgeschlossenheit ständig und unbedingt in die Gegenwart hineinwirkt, sodass die Gegenwart von der Vergangenheit effektiv nicht unterscheidbar ist (*numquam tibi ... genero non esse licebit*, 3.31–2).

In der Erscheinung der Iulia wird also das heterotopische Verhältnis von elegischer *memoria* und jener, die vom *nefas* des *Bellum Civile* bestimmt wird, in der dialogischen Auseinandersetzung sichtbar. Der caesarischen *memoria*, in der kein Weg an einer Fortschreibung der caesarischen *vis* vorbeiführt – ein Prinzip, das, wie schon gezeigt werden konnte, in Caesar ebenso seinen Ausdruck findet wie in Cato¹¹⁹ – tritt hier mit Pompeius eine persönliche, nostalgische *memoria* entgegen. Ihre Bedeutsamkeit für die Rezeption erhält diese elegische *memoria* nicht etwa daraus, dass sie den monologischen Diskurs und den dominanten Chronotopos des Textes überschreiben würde. Vielmehr wird sie dadurch bedeutsam, dass sie ihrerseits nicht vom *nefas* überschrieben wird, sondern vielmehr in dialogischem Verhältnis zu diesem erscheint und es nicht ohne Gegenworte stehen lässt.

Das wird auch durch Pompeius' unmittelbare Reaktion auf die Prophezeiung signalisiert, die zunächst ganz unabhängig vom *fatum* erscheint und erst, wie oben schon dargestellt, in weiterer Folge wieder von diesem vereinnahmt wird. Die elegische Nostalgie des Pompeius reichert also das *nefas* der Erzählung heterotopisch-dialogisch an und bewahrt der Figur so eine Offenheit: Sie erscheint nicht ausschließlich durch ihre narrative Rolle bestimmt, sondern in gegenwärtiger diskursiver Auseinandersetzung mit der autoritativen primären Erzählstimme. Das von dieser über Iulias Rede propagierte *nefas* ist also nicht *unwidersprochen*, es ist im Wortsinne nicht mehr *unausweichlich*. Zwar ist Pompeius' Nostalgie kein ausformuliertes *Gegenprogramm* zum *nefas* des Bürgerkriegs, doch sie schafft innerhalb dessen vom *fatum* diktierter Logik Raum für abweichende Bedeutungen, welche die vermeintlich übermächtigen Denkfiguren von Paradox und Schrecken relativieren. So wird für den Leser* das Erlebnis von Offenheit im Verhältnis zum *fatum* geschaffen; die vermeintlich nutzlose und vergebliche Nostalgie wird nicht zum »Wert an sich«, aber sie wird als Mittel der

119 Siehe die Diskussion zur Cato-Suasorie oben ab S. 96.

dialogischen Artikulation bedeutsam. Pompeius und seine nostalgische *mora*¹²⁰ erscheinen also nicht mehr als Defizit und bloße Verzögerung des Unausweichlichen,¹²¹ sondern als Anreicherung des Textes und seiner Rezeptionsmöglichkeiten. Der Versuch, seine eigene Geschichte zu erzählen, ist nicht mehr als gescheitert und Sinnbild seines Schicksals zu verstehen,¹²² sondern als sinnstiftender Beitrag zum Textganzen.

Drittens: Der Intertext aus Ovid ruft nicht nur den allgemeinen elegischen Chronotopos auf, um so ein dialogisches Potential im *Bellum Civile* zu realisieren – sondern natürlich auch die konkrete Ovid-Elegie *Tristia* 1.3 selbst. Diese ist aber keineswegs ein bloßer Abschied vom Ort als solchem konzipiert, auch wenn die entsprechenden Referenzen auf Rom selbst den Rahmen und die Struktur der Elegie vorgeben¹²³ und somit im *Bellum Civile* als Anknüpfungspunkt für die Intertextualität dienen. Doch der konnotierte Kontext bei Ovid ist komplexer: Sein Abschied von Rom stellt sich vor allem als Abschied von *Menschen* dar,¹²⁴ und dieser Abschied wird in der endgültigsten und dramatischsten Form menschlicher Abschiede gezeichnet, nämlich als Begräbnis.¹²⁵

Indem die Figur des Pompeius den Ovid-Text selbst nicht bloß intertextuell, sondern intratextuell heterotopisch im *Bellum Civile* verankert, bringt sie diesen und seine Inhalte auch unmittelbar gegen die dominante Erzählstimme in Stellung. So entsteht ein zusätzlicher Kontrast zu zwei zentralen Strategien der Erzählstimme im Umgang mit Pompeius: Die Charakterisierung über einen *amor Romae* und die Besessenheit mit

120 Auch dieses Charakteristikum von Pompeius wird übrigens im Ovid-Intertext aufgerufen: *torpuerant longa pectora nostra mora*. (Ov. *Trist.* 1.3.8).

121 Siehe auch die Diskussion zur Rolle von *mora* im Zusammenhang mit Massilia oben ab S. 183.

122 So ORMAND 1994, 43–9.

123 Cf. Ov. *Trist.* 1.3.2: *quae mihi supremum tempus in Urbe fuit*.

124 *adloquor extremum maestos abiturus amicos* (Ov. *Trist.* 1.3.15); *uxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat* (17); *nata procul ... aberat* (19); *tum vero exoritur clamor gemitusque meorum* (77).

125 *quocumque aspiceres, luctus gemitusque sonabant, / formaque non taciti funeris intus erat*. (Ov. *Trist.* 1.3.21–2); *nec gemuisse minus, quam si natae meumve / vidisset structos corpus habere rogos* (97–8).

seinem bevorstehenden Tod. Beide Elemente sind nämlich erst am Ende des zweiten Buches des *Bellum Civile* deutlich in Erscheinung getreten:

*cum coniuge pulsus
et natis totosque trahens in bella penates
vadis adhuc ingens populis comitantibus exul.
quaeritur indignae sedes longinqua ruinae.
non quia te superi patrio privare sepulchro
maluerint Phariae busto damnantur harenae:
parcitur Hesperiae. procul hoc et in orbe remoto
abscondat Fortuna nefas, Romanaque tellus
inmaculata sui servetur sanguine Magni. (BC 2.728–36)*

Vertrieben mit Ehefrau und Kindern, alle Heimatgötter in den Krieg schleppend, stapfst du, noch gewaltig, als Exilant einher, und die Völker begleiten dich. Ihr sucht einen fernen Ort für eure schmachvolle Niederlage. Nicht etwa, weil die Götter dich um ein Grab in der Heimat bringen wollten, verdammen sie die Wüste Ägyptens mit deiner Bestattung: Italien wird vielmehr geschont. Fern von hier, in einem entfernten Land soll Fortuna das schreckliche Verbrechen verbergen, und die römische Erde soll vom Blut ihres Magnus unbefleckt bleiben.

Pompeius' elegische Dimension reagiert offensichtlich auf diese metaphorische und paradox überhöhten Zeichnung der Exilierung, indem sie ein gezieltes Gegenbild aufruft: Ovids Ego muss im Gegensatz zu Pompeius seine Familie gerade *hinter sich lassen*; durch diesen Kontrast wird das zynische Paradoxon der Erzählstimme dialogisch entlarvt. Pompeius' Exil scheint darüber hinaus nicht mehr an den bloßen Ort gebunden, sondern an die sozialen Beziehungen, die dieser Ort konstituiert. Somit relativiert sich auch die Zeichnung von Pompeius' *amor Romae*, der auch am Beginn des siebenten Buches noch einmal verstärkt aufgegriffen wird.¹²⁶ Die Parallelisierung von Pompeius und *Roma*, welche die Erzählstimme formuliert, wirkt so wie

126 Siehe dazu auch die Diskussion ab S. 262.

eine unzulässige Überhöhung und Ideologisierung von außen, der sich Pompeius heterotopisch-dialogisch mittels elegischer Sprechweisen entzieht.

Vergleichbares gilt auch für die Ankündigung von Pompeius' Tod in der Passage am Ende des zweiten Buches. Diese findet sich nun pointiert mit der Vorstellung bei Ovid kontrastiert wird, dass der Weggang aus Rom bereits einem Tod gleichkommt. Pompeius wendet sich also auch mit diesem Detail gegen die Vereinnahmung seiner Stimme durch seinen Tod, durch die Deutung seiner Figur von ihrem Ende her, indem er diesen implizit in die Vergangenheit des Diskurses verlagert. Die Obsession der Erzählstimme mit Pompeius' körperlichem Ausscheiden aus dem Text wird also ebenfalls markiert und nicht unwidersprochen gelassen.

Der Beginn von Buch 3 des *Bellum Civile* erweist sich also als eine Heterotopie der Dialogizität im Text. Sie ist umschlossen von monologischen Äußerungen, die Pompeius und die vielfältigen elegischen Implikationen, die er hier in den Text holt, für den Leser* greifbar machen, alternative Positionen dazu eröffnen und so das Leseerlebnis anreichern. Die heterotopische Verankerung von Ov. *Trist.* 1.3 im *Bellum Civile* hat ihre Wurzeln in Pompeius' grundsätzlich fremdkörperhafter Stellung im Text. Diese verschafft dem Intertext Ovids einen Raum, der über seine chronotopischen Dimensionen sowohl Pompeius' eigenem Handeln im *Bellum Civile* neue Parameter verleiht, als auch die Inhalte von Ovids Elegie gegen die primäre Erzählstimme und ihre monologische Vereinnahmung des Textes in Stellung bringt.

6.2.3 Pompeius und Cornelia (BC 5.723–815)

Schon an Pompeius' Abschied von Rom zeigt sich, wie der Text des *Bellum Civile* ein alternatives Verständnis der Figur ermöglicht, indem dessen elegische Zeichnung ein dialogisches Potential bereit hält, das an geeigneter Stelle die Logik von *fatum* und *nefas* durchbrechen kann. Für den Leser* wird Pompeius so zu einer besonderen Figur – keineswegs ein elegisch-epischer Helden-Hybrid, der beide Genres gegeneinander ausspielt, sondern ein Charakter, dessen Attraktivität darin besteht, dass er dem

Nicht-Konformen einen Platz *sui iuris* im Text verschafft.¹²⁷ So bekommt das, was vermeintlich im Angesicht des *fatum* nur den Schrecken, das *nefas*, vergrößert, mit einem Mal eine neue Bedeutsamkeit – und der Leser* die Möglichkeit, aus der passiven Beobachterrolle, die die Erzählstimme ihm zuschreibt, auszubrechen.

Doch das Potential elegischer Sprechweise, dem *amor* eigene Bezugssysteme im Text zu schaffen, ist mit Pompeius' Blick zurück auf Italien beziehungsweise Rom sowie die Konfrontation mit Iulia keineswegs ausgereizt. Vielmehr findet sie in mehrfacher Hinsicht eine Fortsetzung am Ende des fünften Buches des *Bellum Civile*. Eingezwängt zwischen Caesars Seesturm-Episode (5.476–702) und der Schlacht von Dyrrhachium am Beginn von Buch 6, relativ in der Mitte des überlieferten Textes, findet sich dort ein weiterer Abschied des Pompeius, nämlich der von seiner Frau Cornelia.¹²⁸

Der inhaltliche Kern der Szene wird zu deren Beginn von der Erzählstimme in Form einer Apostrophe an Cornelia referiert: Mit Blick auf die anstehende Entscheidungsschlacht beschließt Pompeius, seine Frau nach Lesbos in Sicherheit zu schicken (5.721–7). Durch diese Vorwegnahme bekommt die sich anschließende Szene bereits den Charakter einer Digression, der noch weiter durch die unmittelbar anschließende Apostrophe an Pompeius unterstrichen wird:

*heu, quantum mentes dominatur in aequas
iusta Venus! dubium trepidumque ad proelia, Magne,
te quoque fecit amor; quod nolles stare sub ictu
Fortunae quo mundus erat Romanaque fata,
coniunx sola fuit. mentem iam verba paratam
destituunt, blandaeque iuvat ventura trahentem
indulgere morae et tempus subducere fatis. (BC 5.727–33)*

127 In diesem Sinne trifft auf Pompeius zu, was Bachtin über das Wesen eines dialogischen (das heißt, in einem Roman agierenden) »Helden« sagt: »One of the basic internal themes of the novel is precisely the theme of the hero's inadequacy to his fate or his situation.« (EN, 36–7).

128 Zur elegischen Motivik der Szene cf. SANNICANDRO 2010, 44–56 mit Bezug auf Ovids *Heroides* und McCUNE 2014, 185–95 mit Fokus auf Properz und der anti-elegischen Gestaltung der Passage.

6.2 Der elegische Pompeius und seine dialogische Dimension

Ach, welche Macht übt gerechte Liebe über ausgeglichene Gemüter aus! Zögerlich und zitternd vor dem Krieg machte, Magnus, auch dich die Liebe; dass du dich nicht unter dem gleichen Schlag des Schicksals aussetzen wolltest, dem die Welt und die römische Geschichte ausgeliefert waren, dafür war deine Frau der einzige Grund. Die Worte verließen deinen Geist, der schon bereit war, und indem du das Kommende verzögertest, beliebte es dir, dem lieben Säumen nachzugeben und der Geschichte Zeit zu stehlen.

Diese Worte zeichnen Pompeius und sein Verhältnis zu *amor* bemüht negativ.¹²⁹ Im bewussten Anklang an stoische Maximen¹³⁰ wird hier die emotionale Prägung des Pompeius als Hauptgrund für sein nach dem Willen der Erzählstimme primäres Charakteristikum, *mora*, konstruiert und über das Anagramm *amor – mora* weiter verfestigt.

So gut sich dies auch mit den bisherigen Versuchen der Erzählstimme deckt, Pompeius im Kontrast zu den episch-ideologischen Erwartungshaltungen an einen *dux* darzustellen und so gerade sein historisches Scheitern zum Zentrum des Charakters zu machen – schon in dieser Einleitung zur Szene deutet sich an, dass diese interpretative Folie nicht unwidersprochen bleibt. So ist etwa die Formulierung *ventura trahentem* eine offensichtliche Inversion des stoischen Topos *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*,¹³¹ im Text des *Bellum Civile* variiert von Cato als *sed quo fata trahunt, virtus secura sequetur* (2.286–7)¹³² – womit Pompeius sich nicht nur als *dubius* und *trepidus* präsentiert, sondern auch als eine Form von Gegenkraft zu den *fata*, die sich jenseits von diesen stellt.

Ein ähnliches Bild vermittelt so auch das *quod nolles*, das so nicht mehr nur die bewusste Abkehr von der vermeintlich unausweichlichen Akzeptanz des *fatum* und des Wirkens der *Fortuna* ist, sondern das Setzen einer neuen Maxime: Einmal mehr

129 SANNICANDRO 2010, 47: »[...] [I]l tenero amore di Pompeo per la moglie è all'origine di quelle esitazioni e di quelle paure che costituiscono il suo punto debole di comandante«.

130 Cf. 2.379, wo *iustus amor* (*iusto ... amori*) von Cato und seiner Frau Marcia ausgesagt wird.

131 Siehe dazu S. 101, Anm. 121.

132 Siehe in diesem Zusammenhang auch die Diskussion zur Cato-Suasorie ab S. 96.

ordnet Pompeius den *mundus* des Textes neu an, löst den Text so von den *Romana fata* ab und gibt ihm ein flüchtiges, alternatives Zentrum, in dem sich Pompeius selbst und Cornelia befinden. Auch die doppelte Apostrophe am Beginn der Passage an die beiden Liebenden fügt sich in diese Struktur ein: Die Erzählstimme kann offensichtlich nicht anders, als sich hier an beide Figuren zu richten; nachdem die weitere Szene letztendlich über einen Dialog der beiden Eheleute läuft, lässt sich somit auch in der Apostrophe ein vorausweisender Reflex auf das Wirken ihrer Stimmen auf die primäre Erzählstimme erkennen.

In den Versen danach findet nun diese Exposition ihre Durchführung: Im Wechsel fokussiert die Darstellung auf Cornelia und Pompeius und spannt so den sprachlichen Raum der Szene zwischen den beiden auf. Zuerst wird das Bangen Cornelias gezeigt, die, als sie nachts aufwacht, von einem sorgenvollen Pompeius vermeintlich zurückgewiesen wird (5.734–8); dann ergreift Pompeius das Wort und eröffnet ihr, dass sein Entschluss, Cornelia nach Lesbos zu schicken, schweren Herzens gefallen ist – die Trennung werde nicht lang sein, und für beide Seiten vorteilhaft: Er könne seine Rolle als *dux* erfüllen und Cornelia werde in Sicherheit sein (739–59). Cornelia reagiert darauf erwartungsgemäß: Sie will nicht von ihrem Mann getrennt werden, sie sieht noch keine unmittelbare Veranlassung dafür, und, ob Pompeius verliert oder gewinnt: Wenn sie nicht bei ihm ist, kann sie nicht adäquat reagieren noch ihres Lebens sicher sein (759–90).

Obwohl die Dramatik der Szene offensichtlich durchaus im dominanten Chronotopos des *fatum* wurzelt, entzieht sie sich diesem dennoch auf unterschiedliche Weise und formt eine weitere Heterotopie im Gefüge der Erzählung. Das erste Signal dafür ist die Aktivierung bereits bekannter elegischer Sprechweisen: Die Umarmung (*amplexu*, 5.735) und die *oscula grata mariti* (736), mit denen die Szene beginnt, greifen den Schluss der Iulia-Erscheinung auf (*umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti*, 3.35) und deuten die Verfestigung des elegischen Chronotopos an dieser Stelle im Text an.

Außerdem dringt über Cornelias Rede erneut der schon am Beginn des dritten Buches aufgerufene Intertext aus Ov. *Trist.* 1.3 in den Text ein: Wie Cornelia sträubt sich

auch die Ehefrau von Ovids Ego gegen den Entschluss ihres Gatten, alleine ins Exil zu gehen (Ov. *Trist.* 1.3.81–7); und auch in ihrer Reaktion auf den Weggang des Geliebten werden die beiden ähnlich beschrieben.¹³³

Auch die Floskel *vita mihi dulcior*, die Pompeius in 5.739 verwendet, klingt nach Elegie,¹³⁴ und umso mehr, als Pompeius die Floskel auch gleich mit dem passenden Kontext versieht: Nicht jetzt, im Bürgerkrieg, wo ihm das Leben nichts mehr wert ist (*cum taedet vitae*, 740), sondern mit Bezug auf glückliche Zeiten (*laeto sed tempore*, 740) liebt er Cornelia mehr als sein eigenes Leben. Überdeutlich wird hier also die Inkompatibilität des Gesprächsraums mit der Erzählung markiert: Pompeius spricht Cornelia als *vita mihi dulcior* an und bringt die Floskel so in den Text, markiert sie aber gleichzeitig als nicht zur linear geordneten Erzählung gehörig.

Das heterotopisch-dialogische Potential des elegischen Sprechens wird also in dieser Szene erneut und in nachdrücklicher Art und Weise realisiert. Dazu kommt noch, dass die dialogische Form der Szene auch ihre heterotopische Einbettung in den Text stützt: Die beiden Sprechenden reagieren eben aufeinander und so gerade nicht auf die Apostrophen der Erzählstimme zu Beginn. Ihre Interaktion schafft einen separaten Raum im Text, der um ihren *amor* strukturiert ist. In ähnlicher Art und Weise, wie wir es beim Tod des Argus oder auf dem Floß der Caesarianer gesehen haben, schaffen dialogische Strukturen also zugleich diskursiven Halt für die sich artikulierenden Stimmen und darüber hinaus auch alternative Bedeutung im Text.

Die Verräumlichung des Diskurses jenseits des *fatum* schlägt sich daher auch in der Sprechweise beider Figuren nieder: Die Trennung der Liebenden voneinander schafft einen Raum für *amor*, der vom Raum des Krieges abgegrenzt wird. Dabei ist es bemerkenswert, wie sehr gerade Pompeius Distanz zwischen der Szene und der Handlung des *Bellum Civile* schafft, indem er von *cedendum est bellis* (5.743) spricht. Mit *totus adest in proelia Caesar* (742) greift er zudem ein Bild auf, das vom Erzähler schon früher für Caesar geprägt wurde.¹³⁵ Er erscheint hier also gerade in

133 *amens* (BC 5.791 und Ov. *Trist.* 1.3.91); *se prosternit* (BC 5.800) – *procubuisse* (Ov. *Trist.* 1.3.92).

134 Cf. Prop. 1.11.22: *aut sine te vitae cura sit ulla meae*.

135 *omnia Caesar erat* (3.108). Siehe die Diskussion dazu ab S. 154.

Abgrenzung zur primären Stimme des Textes als *auctor*. Die deutlichste Ausformung findet diese dialogische Rolle, als er Cornelias *amor* mit dem Betrachten von *civilia bella* kontrastiert (*meque tuus decepit amor, civilia bella / si spectare potes*, 5.748–9) – der *amor*, der nun eine *tuta latebra* (743) finden soll, wird gedanklich und bildlich von *civilia bella* getrennt, aber im Dialog mit Cornelia gleichzeitig im Diskurs des *Bellum Civile* platziert.

Diese gedankliche Bewegung spiegelt sich auch in den thematischen Schwerpunkten der beiden Reden: Pompeius konzentriert sich darauf, die Situation des deplacierten *amor* in der Kriegssituation zu schildern; Cornelia beschreibt den deplacierten *amor* in ihrem Exil auf Lesbos – und im Dialog der beiden Perspektiven aktualisieren sie ihren *amor* in der Gegenwart des Diskurses. Denn auch wenn beide unterschiedlicher Meinung sind, so lässt sich der Dialog kaum als etwas anderes verstehen denn als ein gegenseitiges Liebesgeständnis, das unter den Parametern des Krieges und eben erst im Moment der Trennung geäußert werden kann. In beiden Reden erscheint der *amor* als der zentrale Bezugspunkt der Weltsicht der beiden Charaktere: Pompeius spricht davon, dass er im Feldlager von Pharsalos *nullo damno tristis* (5.753) wäre, wenn Cornelia bliebe – ihr *amor* als Bezugssystem muss also ausgeblendet werden, damit er überhaupt in seiner Rolle als *dux* auftreten kann. Cornelia entrüstet sich über die Trennung von Pompeius mit den gleichen Worten, mit denen im Prooemium metaphorisch über den Bürgerkrieg selbst gesprochen wurde,¹³⁶ und charakterisiert sich in ihrer Rolle als hinterlassene Geliebte ähnlich wie Cato als Opfer für die gesamte Menschheit¹³⁷ – zwei Themenfelder, die den *amor* zu Pompeius mit zentralen Aussagen über die Ordnung der Erzählung in Kontakt bringen. Außerdem stellt sie mit geradezu spöttischem Unterton die stoisch eingebettete *fatum*-Konzeption der primären Erzählstimme infrage: *secura videtur / sors tibi, cum facias etiamnunc vota, perisse?* (771–2) – »Scheint dir dein Los sicher zu sein, dass du zugrunde gehst, wo du doch auch jetzt noch Wünsche äußern kannst?« Dabei greift *secura* eine Kernvokabel

¹³⁶ *rumpamus foedera taedae* (5.766) – *rupto foedere regni* (1.4).

¹³⁷ *fulminibus me, saeve, iubes tantaeque ruinae / absentem praestare caput* (5.770–1) – *o utinam caelique deis Erebiq[ue] liceret / hoc caput in cunctas damnatum exponere poenas!* (2.306–7).

stoischer Weltbewältigungsstrategie auf, die naturgemäß auch schon bei Catos erstem Auftritt als zentral für den monologischen *fatum-nefas*-Diskurs etabliert wurde (*sed quo fata trahunt, virtus **secura** sequetur*, 2.287).¹³⁸ Das abgeschlossen gedachte Perfekt *perisse* wirkt so nun zusätzlich wie eine grammatisch motivierte Anspielung auf die permanenten Ankündigungen von Pompeius' Tod.

Auch die Tatsache, dass Pompeius nicht aufgrund des Kriegs, sondern des *amor* zu Cornelia *gravidus curis* (5.735) ist und die Trennung von ihr, nicht etwa seine heraufziehende Niederlage, als *maesta dies* bezeichnet (741), trägt zur Artikulation des *amor* abseits der Ordnung des *fatum* bei. Das Fortwirken dieser heterotopisch-dialogischen Intervention ist folgerichtig auch spürbar, als die Trennung dann letztendlich vollzogen wird (791–8): *nulla mora* (792) signalisiert, dass hier nun die lineare Ordnung der Erzählung wieder greift. Viel nachdrücklicher jedoch wirkt das Verstummen der beiden Gesprächspartner (*neuterque recedens / sustinuit dixisse vale*, 795–6), das nun nicht nur auf ihre Trauer, sondern nun auch auf die Abwesenheit dialogischen Potentials im Text verweist. Nur ein kleines Nachklingen des Dialogs der Liebenden ist spürbar, als die Erzählstimme Pompeius zitiert und auch für einen Moment Pharsalos und Pompeius' Tod, die ihr sonst so wichtig sind, als *cetera damna* (797) abtut: *vitamque per omnem / nulla fuit tam maesta dies* (796–7). Die Verwendung des Perfekt ist hier entscheidend – die Situation wird von der Erzählstimme *aus ihrer Sprechgegenwart* als abgeschlossen betrachtet.¹³⁹ Für einen Moment erscheint also selbst der Erzählstimme nicht *Pharsalos* als die *maesta dies*, wie man am Ende der Szene noch hätte meinen können (*venit maesta dies et quam nimiumque parumque / distulimus*, 741–2).

Im Unterschied zu epischen Abschieden, die man als Vorbild für den Abschied von Pompeius und Cornelia heranziehen kann, so etwa die Verabschiedung von Hektor und Andromache in *Il.* 6.399–493¹⁴⁰ oder, was in diesem Zusammenhang

138 Siehe dazu auch die Diskussion oben ab S. 101.

139 Es geht nicht etwa darum, dass »bis dato« kein schlimmerer Tag eingetreten ist, sondern dass dieser Tag der Trennung, Pompeius' Tod eingeschlossen, der schlimmste in beider Liebenden Leben war.

140 Zu den homerischen Einflüssen auf die Zeichnung von Pompeius cf. allgemein CHRISTOPHOROU 2017, die auf den Seiten 368–72 speziell auf die Verbindung zum Abschied von Hektor und Andromache eingeht.

besonders ausschlaggebend ist, die Dido-Tragödie im vierten Buch *Aeneis*, entsteht die Dramatik der Szene hier nicht eigentlich aus dem Zerreißen der Liebe: Der zentrale Konflikt zwischen persönlichen Wünschen und göttlichem Plan, der regelmäßig zum Zerschneiden epischer Liebesbeziehungen führt, scheint hier bis zu einem gewissen Grad ausgehebelt. Die Konstellation des Konflikts ist nur scheinbar dieselbe – denn die Beziehung zu Cornelia wurde bei Lucan bis zu dieser Abschiedsszene noch gar nicht dargestellt.¹⁴¹

Während epische Liebschaften üblicherweise einen erzählerischen Konflikt herausarbeiten, stellt sich die Abschiedsszene von Pompeius und Cornelia gerade anders herum dar: Käme es nicht zu diesem Abschied, fände ihr *amor* überhaupt keinen Platz im Text. Das Zerschneiden der Beziehung ermöglicht also das Schaffen eines heterotopischen Raums für ihren *amor* und kreiert so eine Ordnung und Bedeutung im Text, die diesem monologisch gar nicht zugänglich wäre. Genau wie Pompeius, der auch nur aufgrund seines Todes Platz im Text zu finden scheint, findet auch der *amor* von Pompeius und Cornelia so einen unerwarteten Ort zur Entfaltung.

Für den Leser* bedeutet dies, dass die Liebe von Pompeius und Cornelia gewissermaßen *für sich* bedeutsam erscheint: Sie findet auf eine Art und Weise Eingang in den Text, dass sie nicht bloß als weitere Illustration des Zerschneidens aller sozialen Beziehungen im Bürgerkrieg wirkt.¹⁴² Stattdessen stellt sie sich der Ausweglosigkeit von *fatum* und *nefas* entgegen und schafft so eine neue, zusätzliche Bedeutung im Text – nämlich die Perspektive, dass es möglich ist, aus den Folien des Epos und des *fatum* auszubrechen und die eigene Präsenz im Text mitzuformen. Daraus entsteht die Einladung an den Leser*, es den beiden gleichzutun und sich ebenfalls den Rollenangeboten, die ihm die primäre Erzählstimme unterbreitet, zu entziehen.

Vor diesem Hintergrund erscheint dann gerade der Schluss der Passage als eine Einladung des Textes, sich als Publikum im dialogisch angeregten Perspektivenwechsel zu

141 Cornelia wird zwar bei Catos »Anti-Hochzeit« (2.326–91; der Terminus nach FANTHAM 1992a, 144 ad 354–71: »*The anti-wedding*«) mit Marcia vorab erwähnt, dient aber dort nur als *Gegenbild* zur Ehe von Cato und Marcia (2.348–9). Cf. anders SANNICANDRO 2010, 45.

142 Cf. COFFEE 2011, 421–3, der zwar in Pompeius das Bemühen um das Schaffen von Beziehungen erkennt, dies jedoch als Ausdruck eines Scheiterns wertet.

üben und so am lebendigen Diskurs teilzuhaben: Die Schilderung der zurückgebliebenen Cornelia und ihrer Trauer um Pompeius (5.799–815) erzeugt auf den ersten Blick hauptsächlich Pathos, um dann in der dramatischen Schlussformel *instabat miserae, Magnum quae redderet, hora* (815) aufgelöst zu werden. Die Situation erinnert dabei nicht zufällig an Pompeius' Abschied von Rom: Auch Cornelia geht ins Exil (*vadit duce sola relicto / Pompeiumque fugit*, 804–5) und auch sie versucht, wie Pompeius bei Iulia, ein Phantom ihres Gatten zu umarmen (808–10). Doch vor dem Hintergrund der *amor*-Heterotopie ist der Leser nun in der Lage, hinter diesen Beschreibungen mehr als nur eine monologische Ironie auf Kosten Cornelias zu erkennen. Cornelia flieht zwar vor Pompeius, aber er ist keineswegs ganz von ihr getrennt: Die Erzählstimme mag ihn (wieder) für ihre Zwecke vereinnahmt haben, doch über Cornelia bleibt ein letzter Einfluss des *amor*-Raumes, den sie mit Pompeius im Diskurs geschaffen hat, spürbar – die diskursive *umbra*, als die Pompeius sich von Beginn des Textes an erwiesen hat, ermöglicht ihm eine *Präsenz in der Absenz*. Deshalb bleibt seine Seite des Bettes frei (*servatur pars illa tori*, 813), wie ein Abdruck, den Pompeius dialogische Dimension neben Cornelia hinterlässt. So gewinnt die traurige Szene ein Moment der Tröstung. Außerdem gewinnt die Formulierung *caruisse timebat / Pompeio* (813–4), in der sich Imperfekt und Perfekt auf markierte Art und Weise verbinden, größere Klarheit – noch hat sie ihn eben noch nicht ganz verloren; die Abgeschlossenheit der Vergangenheit kann von ihr in der Gegenwart relativiert werden. Dass die primäre Erzählstimme diese tröstliche Dimension unmittelbar wieder in Schrecken umschlagen lässt, indem sie diese Un-Abgeschlossenheit auf Pompeius' *noch bevorstehenden* Tod umlegt (*sed non superi tam laeta parabant*, 814), wirkt so nicht wie eine clevere Zuspitzung, sondern eher wie eine effektheischende Verkürzung der komplexen Realität, die der Diskurs der Szene schafft.

Die elegischen Elemente des Pompeius, die in diesem Kapitel beispielhaft anhand zweier Abschiedsszenen untersucht wurden, tragen also dazu bei, sowohl seine Verbindung zu *amor* als auch seine nostalgischen Anwandlungen in dialogisches Potential umzusetzen. Sie bieten ein Bezugssystem, dass es dem Leser* ermöglicht, andere Evaluationen an Pompeius heranzutragen, als dies von der Erzählstimme suggeriert

wird. Das versetzt den Leser* auch dazu in die Lage, sich neu und anders zur Erzählstimme zu positionieren und so die Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit der Fortschreibung caesarischen Erzählens und damit des Bürgerkriegsschreckens zu hinterfragen. Pompeius erscheint dabei weniger als alternative Identifikationsfigur denn als der Verweis auf ein Mehr an Bedeutung abseits monologischer Erzählmuster. Er verkompliziert den Text und reichert ihn an, sodass der Leser* einen alternativen, problembewussten Blick auf Marker monologischen Erzählens wie etwa der unaufhörlichen Verweise auf Pompeius' Tod gewinnen kann. Diese treten durch Pompeius' *dialogized heteroglossia* als Sinnstiftung in den Hintergrund, während sein Handeln die Offenheit der diskursiven Gegenwart unterstreicht und so *amor* und Nostalgie mit Bedeutungen versieht, die aus dem dominanten Chronotopos nicht zugänglich sind.

6.3 Pompeius' Tod unter heterotopisch-dialogischen Gesichtspunkten

Die Schilderung von Pompeius' Verbleib nach der verlorenen Schlacht von Pharsalos nimmt das gesamte achte Buch des *Bellum Civile* ein. Dabei werden in den einzelnen Phasen der Schilderung die bisher beobachteten heterotopisch-dialogischen Elemente von Pompeius in jeweils eigener Art und Weise noch einmal bedeutsam.

6.3.1 Pompeius nach Pharsalos: Zwischen Niederlage und Tod

Mit der Niederlage in Pharsalos tritt die Pompeius-Figur in eine Phase ein, in der sich ihre Präsenz im Text erstmalig in die monologische Ordnung des *nefas* einpassen lässt. Seine Rolle als *dux victus*, die ihm von seinem ersten Auftritt an zugeschrieben worden ist, steht hier nun nicht mehr in Konflikt mit seiner tatsächlichen Präsenz im Text. Zuvor hat Pompeius stets auf die Limitation des dominanten Chronotopos durch dessen Fokus auf die Kategorien *victor* und *victus* verwiesen, doch nun ist der Punkt im *fatum* überschritten, vor dem diese Kategorien als Ordnungsprinzipien hinterfragt werden können. So erscheint also Pompeius' Präsenz im Text kurz vor seinem Tod aus

Sicht der Erzählstimme besser reguliert als zuvor, sodass der vielfach angekündigte¹⁴³ Moment seines endgültigen Ausscheidens als Figur der Erzählung nicht mehr als quasi identisch mit seiner Niederlage erscheint, sondern mit einer separaten Bedeutung versehen werden kann.

Auf dem Weg zu seinem Tod sind nun viele emotionale Charakteristika von Pompeius – etwa seine Zögerlichkeit, seine Verwurzelung in zwischenmenschlichen Beziehungen und seine Nostalgie¹⁴⁴ – nicht länger etwas, das ihn mit seinem Platz im Lauf der Erzählung in Konflikt bringt und dialogisches Potential birgt, sondern lassen sich nun im Gegenteil kausal mit seiner Niederlage verknüpfen. Für den Leser* äußert sich dies nun vor allem in einer merkblichen *Abwesenheit* dialogischen Diskurses, wo man ihn vor dem Hintergrund der bisherigen Lektüre eigentlich erwarten könnte. Das Mehr an Präsenz, das Pompeius von der primären Erzählstimme zugestanden wird, indem sie ihm das gesamte achte Buch widmet, geht also mit Einbußen an dialogisch geprägter Präsenz einher.

Sichtbar wird das etwa gleich zu Beginn von Pompeius' Flucht, als er sich gegen den erzählerischen Fokus auf sich zu wehren scheint (*gravis est Magno quicumque malorum / testis adest*, 8.18–9). Doch diesmal erscheint sein Versuch, aus der Erzählstruktur auszubrechen, gerade als Ausdruck davon, dass seine stimmliche Präsenz schwindet. Sie unterstreicht nur noch die Unerbittlichkeit des caesarischen *fatum*: Warum sollte er sich der schmerzhaften, permanenten Wiederholung des eigenen Scheiterns nicht entziehen wollen? Gerade in dieser Rationalisierung und Einpassung der Figur in die Logik der primären Erzählstimme wird das *Fehlen* von Dialogizität an dieser Stelle spürbar, hat doch Pompeius dem Leser* durch seine bisherige Präsenz im Text gerade

143 Schon die Eiche, mit der Pompeius in 1.136–43 verglichen wird, ist tot (*nec iam validis radicibus haerens*; cf. Rossi 2000, 573); und ihr *truncus* (*trunco*, 1.140) verweist auf den *truncus* des Pompeius, der auch in 1.685 (*fluminea deformis truncus harena / qui iacet, agnosco*) leitmotivisch ans Ende des einleitenden Buches gestellt wird (cf. Easton 2011, 219, Anm. 17). Zu *truncus* im Zusammenhang mit der Eiche cf. auch AHL 1976, 185 und Rosner-Siegel 1983, *passim*. Prominent wird Pompeius Tod unter anderem auch in 2.736, 5.63–4 und 815 sowie 6.804–19 erwähnt.

144 Zur Emotionalität von Pompeius cf. v. a. AHL 1974, der ihn in 306 als »central and most human figure« bezeichnet. Cf. außerdem AHL 1976, 182–3; Johnson 1987, 68–9.

die Möglichkeiten geschaffen, sich dieser selbstzerstörerischen Wiederholung von Pharsalos und seiner Ubiquität zu widersetzen.

Entsprechend wirkt dann auch die Aussage *sed poenas longi Fortuna favoris / exigit a misero* (8.21–22) wie ein kaum verhohlener Triumph der Erzählstimme, die in der Folge gleich mehrere Schlagwörter der heterotopisch-dialogischen Dimension des Pompeius nun gegen ihn wenden kann: Wo es in der Synkrisis über Pompeius als Eiche noch hieß *pondere fixa suo est* (1.139), was unter dialogischen Vorzeichen auch als Ausdruck von Pompeius relativer Autonomie im Diskurs gelesen werden kann,¹⁴⁵ lässt die Erzählstimme Pompeius nun unter dem Gewicht der *fama* (*pondere famae*, 8.22) zusammenbrechen; und während ihm seine Erinnerungen vorher noch Zuflucht und dialogischer Ansatzpunkt sein konnten (*multumque priori / credere fortunae*, 1.134–5), drücken sie ihn an dieser Stelle im Text nun nieder (*fatisque prioribus urguet*, 8.23). Es ist nur konsequent, dass die Erinnerung an seine früheren Erfolge, die für Pompeius in seiner *adlocutio* (2.531–95) ebenso ein dialogisches Moment hatten wie in seinem Traum vor Pharsalos (7.7–27), ihn hier, als *victus* gebrandmarkt und vereinnahmt, nun traurig macht (*deiectum meminisse piget*, 8.27). Prompt ergibt sich so die Möglichkeit für die Erzählstimme, eine monologische Sentenz in den Raum zu stellen (*dedecori est fortuna prior*, 8.31) und das dialogische Potential der Nostalgie, das Pompeius unter Beweis stellt, unter monologische Vorzeichen zu stellen und paradox *ad absurdum* zu führen: *quisquamne secundis / tradere se fatis audet nisi morte parata?* (8.31–2) – im *se secundis fatis tradere* spiegelt sich schließlich Pompeius' nostalgisches Ausbrechen aus dem monologischen *fatum*, innerhalb dessen natürlich immer eine *mors parata* war. Die Erzählstimme lässt nun also absichtlich Pompeius' Vergangenheit und Gegenwart kollabieren und alles durch seinen Tod bestimmen; dabei hat sein bisheriges Auftreten genau dem entgegengearbeitet.

Ein ähnliches Bild bietet die Wiedervereinigung von Pompeius und Cornelia auf Lesbos (8.40–158). Die Prophezeiung der Erzählstimme am Ende des Abschieds der

145 Cf. anders ROCHE 2009, 187 ad 139, der aufzeigt, wie *pondus* im *Bellum Civile* vor allem in Verbindung mit Tod verwendet wird. Siehe dazu auch die Assoziation von *pondus* mit Dialogizität in der Diskussion zu Massilia ab S. 204.

Liebenden, *instabat miserae Magnum quae redderet hora* (5.815), scheint sich hier auf gleich zweifache Art und Weise grausam zu erfüllen. Zum einen ist der Moment des Wiedersehens ein Teil der Kausalkette, die zu Pompeius' Tod führen wird – so viel war aus der Sentenz schon im fünften Buch zu vermuten. Doch die Beschreibung des Wiedersehens im achten Buch produziert im Wechselspiel mit der Abschiedsszene noch die zusätzliche Bedeutung, dass ihr *amor* nun gerade kein dialogisches Potential mehr entfalten kann.

Cornelia steht zwar, wie sie es selbst vorhergesagt hatte,¹⁴⁶ tatsächlich ängstlich am Strand von Lesbos und wartet auf das Schiff ihres Mannes.¹⁴⁷ Doch was dort verzweifelter Sarkasmus war, der ihre persönliche Verbindung zu Pompeius im Dialog mit ihm artikuliert hat, steht hier ganz klar unter den politisch-historischen Vorzeichen von Pharsalos, das Cornelias Gedanken hauptsächlich zu beherrschen scheint (*maestior in mediis quam si, Cornelia, campis / Emathiae stares*, 8.42–3; *Thessaliam nox omnis habet*, 45). Das *fatum coniugis* (49), das sie beunruhigt, hat also größeren Nachdruck auf *fatum* als auf *coniugis*, was noch durch die Intervention der primären Erzählstimme unterstrichen wird: *victus adest coniunx. quid perdis tempora luctus? / cum possis iam flere, times* (53–4).

Aus der Sorge um Pompeius, die aus einem tiefempfundenen und persönlichen *amor* entsteht, ist hier also eher eine Trauer um das Schicksal Roms geworden. Pompeius erscheint auch für Cornelia bereits als Symbol für die Niederlage des Senats und der Republik, als er an der Küste von Lesbos ankommt (*crimenque deum crudele notavit*, 8.55). Deutlich macht dies auch *maestamque mariti / posse pati faciem* in den Versen 69–70: Im fünften Buch hatte Cornelia noch Sorge, den Schmerz der Trennung von ihrem Mann zu leicht ertragen zu können (*posse pati timeo*, 5.778). Im achten Buch verschiebt sich das *pati* nun auf die *maesta facies* ihres Mannes und nimmt damit

146 *sollicitam rupes iam te victore tenebunt, / et puppem quae fata feret tam laeta timebo* (5.780–1).

147 BC 8.45–9:

*tenebrisque remotis
rupis in abruptae scopulos extremaque curris
litora; prospiciens fluctus nutantia longe
semper prima vides venientis vela carinae,
quaerere nec quidquam de fato coniugis audes.*

dessen bevorstehende Enthauptung und die symbolische Übersteigerung seiner *facies* durch die Erzählstimme bereits vorweg (*hac facie, Fortuna, tibi, Romana, placebas*, 8.686).¹⁴⁸

Die anschließende Konfrontation zwischen Pompeius und Cornelia, in der Pompeius Cornelia als *exemplum pietatis* sehen möchte (8.70–85) und Cornelia sich selbst und ihre Beziehung in die historischen Verwerfungen des *fatum* einordnet (86–105), lässt sich somit im Kontrast zur Abschiedsszene auch als Ausdruck eines Verlusts von Dialogizität lesen: Anstatt sich unter einer selbst geschaffenen Ordnung des *amor* Raum im Text zu verschaffen, sind die beiden Liebenden nun darauf zurückgeworfen, ihrer Beziehung über monologisch vorgezeichnete Strukturen Sinn zu verleihen – und damit erwartungsgemäß zu scheitern, also an der paradoxen Logik des Textes weiter mitzuschreiben. Das sprachlose Weinen, welches das Ende der Szene beherrscht (8.105–8), ruft die vergleichbare Sprachlosigkeit am Ende des Abschiedsdialogs auf (5.790–8) und lässt die beiden Figuren umso rührender erscheinen, als sie nun im achten Buch gänzlich auf die von der Erzählstimme vorgezeichneten Rollen zurückgeworfen sind.¹⁴⁹

Auch die folgenden Szenen lassen sich als Ausdruck der Zunahme monologischer Kontrolle über die Pompeius-Figur lesen: Als die Einwohner von Lesbos Pompeius eine Zuflucht anbieten (8.109–127), scheint für einen Moment ein heterotopisches Potential im Dialog aufzublitzen; doch hat gerade die isolierte Affirmation von zentralen Werten wie *pietas* und *fides* (*tali pietate virorum / laetus in adversis et mundi nomine gaudens / esse fidem*, 127–9) keine Erfolgsaussichten, die Ordnung des Textes herauszufordern. Die Ansage in Pompeius Antwort, hier sei für ihn Rom gewesen (*hic mihi Roma fuit*, 133), erscheint so auch als Ausdruck genau dieser Vergeblichkeit, gegen die monologische Dimension des Textes anzukommen. Rom ist hier nur als Extension

148 Siehe unten ab S. 298.

149 Cf. anders die Analyse der Szene von SANNICANDRO 2010, die in der Passage nur den Konflikt zwischen »valore militare« und »affetti privati« fortgesetzt sieht (SANNICANDRO 2010, 65). AHL 1976, 176–8 stellt die Gleichsetzung von Cornelia und Rom in der Szene heraus. COFFEE 2011, 420–2 sieht die Szene als emblematisch für Pompeius' Fähigkeit, soziale Bindungen zu schaffen, und damit als symptomatisch für seine Rolle als Repräsentation der sterbenden Republik.

6.3 Pompeius' Tod unter heterotopisch-dialogischen Gesichtspunkten

der Opposition zu Caesar gedacht, mit dem es spätestens seit seiner Einnahme durch Caesar in Buch 3 und der Formulierung *omnia Caesar erat* (3.108) quasi identisch erscheint;¹⁵⁰ Pompeius versucht vergeblich, ihm in Caesars Welt einen eindeutigen Platz zuzuweisen.¹⁵¹ Das ist ein starker Kontrast zu den Momenten, in denen er Rom nostalgisch Platz im Text verschaffen und in Bereiche jenseits der Exemplarität und der im dominanten Chronotopos präsenten Ideologie ausbrechen konnte.

Die Beschreibung des Abschieds der Bevölkerung von Cornelia (8.147–58) bildet folgerichtig ebenfalls und zusätzlich im Kontrast zum Abschied von Pompeius und Cornelia im fünften Buch eindrucksvoll das Fehlen jeglichen Dialogs ab. Die Nennung von *pudor*, *castitas* und *probitas* (157) sowie die Beschreibung von Cornelia als bewundernswert, weil sie so lebt, als sei ihr Mann bereits tot (158), lässt die Nennung von *amor* (*tanto devinxit amore*, 155) hier als grausamen, auf die leeren und kraftlosen Phrasen republikanischer Moral gebauten Zynismus und Cornelia selbst als gehässige Karikatur einer idealen *matrona* erscheinen.¹⁵² Die etablierten Kategorien funktionieren nicht mehr, aber die Erzählstimme gibt hier auch keinen Raum, sie neu zu denken.

Den Rest der Erzählzeit bis zu den Ereignissen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Pompeius' Tod stehen, nehmen Variationen der Ziellosigkeit und *mora* ein, die jedoch das erzählerische Gefüge des Textes nicht mehr aufbrechen können. Vielmehr werden sie zu einer Artikulation der Fremdbestimmtheit von Pompeius: Als ihm der Steuermann seines Schiffes mehr oder weniger den gesamten Mittelmeerraum vor Augen stellt (8.172–86) und somit Offenheit und Autonomie suggeriert (*sed quo vela dari, quo nunc pede carbasa tendi / nostra iubes?*, 185–6), kann Pompeius als einzigen Bezugspunkt nur Pharsalos nennen, von dem der Steuermann sich möglichst fernhalten soll (*serva / ut sit ab Emathiis semper tua longius oris / puppis*, 187–9) und alles andere den Winden anheimzustellen (*cetera da ventis*, 190). Damit erscheint Pompeius

150 Siehe dazu die Diskussion oben ab S. 154.

151 Cf. HENDERSON 2010, 485: »Everywhere, then, is Rome [...] For the centre, the narrative focus, the scene in the epic of *Bellum Civile*, is always already a political construct, the construction of a political contestation [...]«

152 Zur Zeichnung von Cornelia als *matrona* cf. SANNICANDRO 2010, 66–8.

vollständig unter der Kontrolle der erzählerischen Ordnung des Textes, der er sich vor Pharsalos noch diskursiv entgegenstellen konnte. Ein weiteres Symptom stellen in diesem Zusammenhang sowohl die Entsendung von König Deiotarus (8.202–43) in den Osten als auch Pompeius' Wandeln auf seinen eigenen Spuren im östlichen Mittelmeerraum (244–55) und sein langwieriger Konflikt mit Lentulus über die Fortsetzung des Bürgerkrieges (256–455) dar: Pompeius' frühere Erfolge und Größe, mit denen er die primäre Erzählstimme immer wieder nostalgisch herausfordern konnte, werden hier nun in die Erzählung selbst integriert – doch ohne dialogisches Potential entfachen zu können, fügen sie sich hier in das nunmehr ungebrochene Bild vom *dux victus* ein, der nach dem letzten Strohalm greifen muss – selbstverständlich vergeblich. Anders als etwa bei seiner *adlocutio* im zweiten Buch steht seine Rede hier nicht in einem diskursiven Widerspruch zu dem Platz, den die Erzählstimme Pompeius zugesteht, sondern passt sich genau in die Rolle, die er spielen soll, ein.¹⁵³ Entsprechend erscheint das lapidare *victa est sententia Magni* (455) auch nicht wie der Versuch der Erzählstimme, die Deutungshoheit zurückzuerlangen,¹⁵⁴ sondern weist geradezu auf ihre eigene Redundanz hin und affirmiert damit die monologische Ordnung der Passage: Niemand könnte zu diesem Zeitpunkt noch erwarten, dass die Rede des Pompeius Erfolg hat; er ist völlig zu einem Spielball der Erzählstimme geworden und kann nur noch als Stichwortgeber fungieren. Er wirkt nicht mehr auf den Diskurs ein, sondern erfüllt eine bloße Funktion darin.

Die erste Hälfte des achten Buches hat sich also als geprägt von dem Bestreben erwiesen, Pompeius als *dux victus* ins Zentrum der Darstellung zu rücken. Dieser Wechsel der narrativen Vorzeichen drückt sich, wie wir gesehen haben, auf verschiedene Arten und Weisen auch als Einbuße an dialogischem Potential der Pompeius-Figur aus – solange er nicht als Fremdkörper im Textgefüge erscheint, stellt er dieses nicht unmittelbar infrage. Für den Leser* ist diese monologische Vereinnahmung der Figur sichtbar und erzeugt zunächst eine gewisse Ernüchterung – das über die Angebote

153 Cf. zu dieser Veränderung in der Rhetorik des Pompeius auch AHL 1974, 315.

154 Cf. 2.596–7: *verba ducis nullo partes clamore secuntur / nec matura petunt promissae classica pugnae*. Siehe dazu die Diskussion oben ab S. 257.

der Erzählstimme hinausgehende Sinnpotential des Textes scheint im Nachgang von Pharsalos zunächst ausgeschöpft.

6.3.2 Letzte Worte: Pompeius' Sterbeszene (BC 8.560–637)

Pompeius' Ende und wie sein Verhalten im Tode zu bewerten ist, stellt naheliegenderweise eine der Kernproblematiken im Umgang mit der Figur dar, zumal er als einziger Protagonist innerhalb des Chronotopos des *Bellum Civile* verstirbt. Die unterschiedlichen Bewertungen seines Sterbens¹⁵⁵ machen klar, dass eine abschließende und vereinheitlichende Deutung der Szene in ihr nicht angelegt ist. Vielmehr ist sie geprägt von einer Reflexion über das Verhältnis von Figur und Rolle, die in der Szene miteinander konfrontiert werden. In diesem Sinne kann man davon sprechen, dass hier das dialogische Potential von Pompeius wieder hörbar wird.

Das ist schon früh in der Szene markiert: Schon kurz nach der Ankunft in Ägypten, nachdem es sich als notwendig erwiesen hat, mit einem kleinen Schiff an Land zu gehen statt mit der Flotte direkt die Küste anzusteuern (8.560–7), führt die primäre Erzählstimme aus, wie klar der Moment als schicksalhaft erkennbar ist und wie stark die Kräfte des *fatum* in diesem Moment der Erzählung wirken:

*quod nisi fatorum leges intentaque iussu
ordinis aeterni miserae vicinia mortis
damnatum leto traherent ad litora Magnum
non ulli comitum sceleris praesagia derant* (BC 8.568–71)

155 Zentral ist die Todesszene vor allem für die Lesarten von Pompeius als stoischem *proficiens*, cf. MARTI 1945, 372–3; NARDUCCI 2002, 331–5; D'ALESSANDRO BEHR 2007, 84–6. ESPOSITO 1996a, 83 sieht in der Todesszene die notwendige Kulmination und Übersteigerung von Pompeius als *nominis umbra*. JOHNSON 1987, 79–80 und LEIGH 1997, 183, Anm. 36 fokussieren auf die Dimension des *spectaculum* in der Szene und sehen darin eine Ironisierung (Johnson) beziehungsweise implizite Kritik (Leigh) an Pompeius im Tod. Die ironische Lesart findet sich auch bei PYPLACZ 2014, 111. EASTON 2011, 221 sieht in Pompeius' Tod die Realisierung eines zuvor unterdrückten Handlungspotentials. DEMANCHE 2015, 113–6 beschreibt den Tod des Pompeius als Ausdruck einer neuen Form von Heldentum, die sich im Erwerb von *virtus* im Widerstand gegen die Götter niederschlägt; in dieser Deutung klingt eine dialogische Dimension der Szene an. DIPROPERZIO 2023, 87–93 beschreibt den Einklang der Todesszene mit der Zeichnung von Pompeius als im aristotelischen Sinne tragischer Figur.

Wenn nicht die Regeln des Schicksals und, auf Geheiß der ewigen Ordnung unter höchster Anspannung, die Nähe des elenden Todes den zum Ende verdammtten Magnus zum Ufer gezogen hätten, hätte trotzdem keinem der Gefährten ein Vorverweis auf das Verbrechen gefehlt.

Der Chronotopos und seine monologische Ordnung sind hier also so angespannt, dass er für die Figuren der Erzählung, aber auch für den Leser* geradezu haptisch spürbar wird. Umso bedeutsamer ist es deshalb, als gleich darauf von Pompeius gesagt wird:

*sed cedit fatis classemque relinquere iussus
obsequitur, letumque iuvat praeferre timori.* (BC 8.575–6)

Aber er gibt dem Schicksal nach, und gehorcht dem Befehl, die Flotte zu verlassen; es gefällt ihm, sein Ende über seine Angst zu setzen.

Was zunächst nach jemandem klingt, der sich in sein Schicksal fügt, offenbart sich bei genauerem Hinhören als das leise Wieder-Erklingen von Pompeius' eigener Stimme im Text: Das *sed* impliziert einen nicht durch die Erzählstimme artikulierten Gedanken, der konträr zum beschriebenen Handeln steht; ebenso drückt sich in *ob-sequi* eine gewisse Widerständigkeit aus.¹⁵⁶ Die Formulierung *praeferre timori* ist ebenso ein Verweis auf das Hintanstellen der Angst wie auf deren weiteres Vorhandensein, sodass *iuvat* die Nuance der Beliebigkeit und in weiterer Folge des Zu-Willen-Seins bekommt.¹⁵⁷ Kurz gesagt: Pompeius fügt sich hier nicht nur in das Schicksal, er fügt sich auch in das *fatum* als von der Erzählstimme hervorgebrachte Ordnung des Textes – und verweist so auf potentielle weitere Deutungen, indem er demonstrativ das Spiel der Erzählstimme mitspielt.

Unter ähnlichen Vorzeichen scheint denn auch die letzte Interaktion von Pompeius und Cornelia zu stehen (8.577–92). Sie spiegelt kaum zufällig die Abschiedssituation im

156 OLD s. v. *obsequor*, 3c: »to yield before (a force or influence), give way to«.

157 OLD s. v. *iuvo*, 3a: »benefit, be of use to (esp. in neg. or quasi-neg. contexts [...])«

fünften Buch, was von Cornelia so deutlich durch intratextuelle Verweise markiert wird (*crudelis*, 8.584; *iterumne relinquo*, 584; *numquam omine laeto* / *distrahimur miseri*, 585–6), dass man den Eindruck gewinnen kann, hier würden sich die beiden Liebenden im Subtext der Szene über die absurden Rollen, die das *fatum* ihnen zugedacht hat, amüsieren. Als besondere Pointe erscheint in diesem Zusammenhang, wie punktuell und pflichtschuldig die Erzählstimme ihrem *amor* Platz in der Erzählung gewährt – er kann sich eigentlich nur in Trennungssituationen artikulieren, ihre einzige gemeinsame Zeit innerhalb des Diskurses haben sie eben auf dem Schiff verbracht, was Cornelia deutlich mit ihren letzten Worten artikuliert: *an tantum in fluctus placeo comes?* Die Urteile und Wertungen der primären Erzählstimme (*praeceps*, 573; *impatiens*, 578; *surda vetanti*, 582; *amens*, 583) über die Interaktion der beiden Liebenden erscheinen so dialogisch gebrochen. Auch die Beschreibung von Cornelia am Ende der Passage als zwischen *nec avertere visus* (591) und *nec spectare* (592) ist nicht mehr ein bloßes Paradoxon, das ihre Paralyse abbildet, sondern Ausdruck ihrer Verortung zwischen dem Chronotopos des *fatum* und ihrer *amor*-Beziehung zu Pompeius: Sie muss seinen Tod mitansehen, der den Blick auf Pompeius selbst, wie er sich abseits der Vorgaben des *fatum* im Text konstituieren konnte, nun verstellt.¹⁵⁸

Für den Leser* konstituiert sich so eine – zu diesem Zeitpunkt der Lektüre längst tief vertraute – Theater- und Spektakelsituation: Neben Cornelia sind nun auch alle anderen *comites* zum Publikum geworden (*stetit anxia classis* / *ad ducis eventum*, 8.592–3), das allerdings angesichts der dialogischen Implikationen der Szene verhältnismäßig unbedeutende Erwartungshaltungen hat – nämlich eine politische Demütigung des Pompeius (*metuens non arma nefasque* / *sed ne summissis precibus Pompeius adoret* / *sceptra sua donata manu*, 593–5). Das kann bereits als impliziter Verweis darauf gelesen werden, dass der Leser* hier gerade *nicht* als bloßer Zuschauer des *spectaculum mortis Pompei* anwesend ist – mit anderen Worten, der heterotopisch-dialogische Charakter der Sterbeszene wird herausgestellt.

158 Cf. den Kontrast zwischen ihrem *amor* und den Bedingungen des *bellum*, den Pompeius schon in der Abschiedsszene im fünften Buch formuliert hat: *meque tuus deceptus amor, civilia bella* / *si spectare potes* (5.748).

Einmal mehr im *Bellum Civile* funktioniert das Spektakel also auch hier als heterotopischer Ansatzpunkt und Artikulationsstelle von Dialogizität. Diese Dimension ist entscheidend für die Wirkung der eigentlichen Sterbeszene (8.610–36). Die primäre Erzählstimme unternimmt ihrerseits große Anstrengungen, um den Moment des Todes innerhalb des episch-historischen Paradigmas mit Sinn zu versehen. Sie stellt eine direkte, kontrastive Verbindung zur Ermordung Caesars her und zeichnet Pompeius' Ableben so als Symbol für das Bürgerkriegs-*nefas* insgesamt: *scelus hoc quo nomine dicent / qui Bruti dixere nefas?* (609–10). Darin wird der von Bartsch im Zusammenhang mit der Bewertung des Pompeius konstatierte *will to believe*¹⁵⁹ erkennbar; doch wird in der Folge eben nicht nur die Erzählstimme hörbar.

Der entscheidende Moment könnte nun deutlicher kaum markiert sein als mit folgendem Übergang:

*Iam venerat horae
terminus extremae, Phariamque ablatus in alnum
perdiderat iam iura sui.* (BC 8.610–2)

Schon war das Ende der letzten Stunde gekommen, und entführt in den ägyptischen Kahn hatte er [Pompeius] die Verfügungsgewalt über sich verloren.

Der Fokus ist hier engstmöglich gezogen,¹⁶⁰ die Bühne ist bereitet, und somit auch die Heterotopie abgegrenzt. Unter den Vorzeichen der Dialogizität bekommt zudem die Aussage *perdiderat iam iura sui* zusätzliches Gewicht. Sie ist nicht nur Ausdruck der Zugkraft des *fatum*, sondern damit auch der Fremdbestimmung der Pompeius-Figur – er erscheint sowohl von den schicksalhaften Kräften als auch von den zentripetalen Kräften des Textes übermannt. Vor allem aber dient die Aussage als Fundament der Zeichnung von Pompeius als *patiens mortis*.¹⁶¹ Seine Fremdbestimmtheit fungiert als Hintergrund seiner Stilisierung zum *exemplum*, was am deutlichsten in der Schlussbe-

159 Cf. BARTSCH 1997, 101–30.

160 Zur Charakterfokalisation in Pompeius' Sterbeszene cf. LUDWIG 2014, 141–5.

161 Cf. MAYER 1981a, 157 ad 612.

wertung durch die Erzählstimme zum Ausdruck kommt: *talis custodia Magno / mentis erat, ius hoc animi morientis habebat* (8.635–6).

Doch so apodiktisch und final die primäre Erzählstimme diese Deutung auch formuliert, so problematisch erscheint dies, wenn man sich die tatsächliche Gestaltung der Sterbeszene ansieht. Denn diese ist vor allem geprägt von dem Versuch, ein erstarrtes und stummes Bild von Pompeius im Tod zu zeichnen, dem sich dieser konstant versucht zu entziehen. Nachdem das Schwert gezückt wurde, verhüllt Pompeius sich gleich das Haupt (*involvit vultus atque indignatus apertum / Fortunae praebere caput*, 8.614–5), das später für seine Glorifizierung so zentral sein wird.¹⁶² Auch hinter der Beschreibung, dass er die Luft anhält, um keine *voces* auszustößen und mit Weinen seinen ewigen Ruhm zu zerstören (*continuitque animam, ne quas effundere voces / vellet et aeternam fletu corrumperet famam*, 616–7), lässt sich die Widerständigkeit der Figur wahrnehmen, die irgendwie ihren eigenen Willen hat (*vellet*) und gegen die vom *fatum* vorgesehene Rolle und Zeichnung (*aeternam famam*) rebelliert. Die Tatsache, dass Pompeius den Todesstoß *nullo gemitu* (619) empfängt und dabei seinen Körper unbeweglich hält (*servatque immobile corpus*, 620), fügt sich dabei in das Bild einer stummen Statue, unerschütterlich und für immer in diesem Moment eingefroren und jeglicher Beweglichkeit beraubt, ein.

Doch auch wenn Pompeius für sein internes Publikum nicht mehr hörbar wird – für den Leser* wird er es. Was die Erzählstimme als *haec in pectore volvit* (8.621) zu rahmen versucht, erscheint bei der Lektüre wie eine unmittelbare Reaktion auf die Vereinnahmung und Fesselung der Figur im Moment ihrer exemplarischen Verklärung.¹⁶³ Auf der dialogischen Ebene des Textes kann Pompeius nämlich sehr wohl noch *voces effundere* und somit eine alternative Sinnebene in den Diskurs einziehen. Dem in seiner vom *fatum* gewollten Form erstarrten Pompeius stellt sich hier eine Figur gegenüber, die gewissermaßen durch ihre Rolle hindurch und geradezu direkt

162 Zu dieser Geste als »reassertion of control over his [Pompey's] head« cf. MEBANE 2016, 202, mit Fokus auf die Trennung von Symbolhaftigkeit und Körperlichkeit.

163 Cf. dazu die Zeichnung der Szene von ORMAND 1994, 47–9, in der Pompeius als (scheiternder) *narrator* bzw. *auctor vix fidelis* erscheint, sowie die anders gelagerte Auffassung von LUDWIG 2014, 143, die den Moment als Charakterfokalisation und damit als Perspektivenverschiebung beschreibt.

zum Leser* spricht (*saecula Romanos numquam tacitura labores / attendunt, aevumque sequens speculatur*, 8.622–3). Die autoritative Dimension seiner Stimme wird durch die Wiederholungen aus der vorangehenden Beschreibung der Erzählstimme unterstrichen (*consule famae*, 624; *si non in morte probaris*, 626). Was zuvor der Eindruck von Widerständigkeit war, tritt nun in den Vordergrund; umgekehrt erscheinen die Charakterisierungen als *patiens mortis* eher als Reflexe der primären Textordnung, mit der die widerständigen Gedanken des Pompeius nun heterotopisch-dialogisch verbunden werden. Phrasen wie *sum tamen, o superi, felix* (630) und *mutantur prospera vita* (631–2) werden somit als leere Worthülsen erkennbar und entlarvt, während Gedanken wie *spargant lacerentque licebit* (629) und *fit morte miser* (632) in den Vordergrund treten. Die Glorifizierung des exemplarischen Todes wird zurückgewiesen und mit dem lebendigen, sich vollziehenden Diskurs kontrastiert; Pompeius arbeitet dem *exemplum* entgegen und konturiert dafür seine eigene Präsenz im Text im Moment der größten Nachhaltigkeit.

Vor diesem Hintergrund ergibt sich insbesondere ein neues Verständnis der letzten Worte von Pompeius:

*videt hanc Cornelia caedem
Pompeiusque meus: tanto patientius, oro,
claude, dolor, gemitus: gnatus coniunxque peremptum,
si mirantur, amant. (BC 8.632–5)*

Cornelia sieht dies Blutbad, und mein Pompeius: Umso duldsamer, bitte ich dich, versperre, Schmerz, mir das Stöhnen: Wenn Sohn und Gattin über mich im Sterben staunen, lieben sie mich.

Cornelia und Pompeius iunior als Publikum lassen sich so gerade nicht als paradoxe Steigerung der *exemplum*-Situation verstehen, etwa, indem diese auch in die persönlichen Beziehungen hineinwirkt. Vielmehr ist es bedeutsam, dass Pompeius vom *dolor* spricht, der seine *gemitus* verhindern soll. Die *patientia* als exemplarischer Selbstzweck wird hier umgedeutet und in Beziehung zu Nahepersonen gesetzt – Pompeius will, da die beiden nun einmal dazu verdammt sind, seinen Tod mitanzusehen, keine zu

6.3 Pompeius' Tod unter heterotopisch-dialogischen Gesichtspunkten

schmerzhaftes Erinnerung *für sie* werden. Er löst also die Rolle, die er hier monologisch gezwungen wird zu spielen, von den alternativen Deutungsgeflechten, die sein *amor* konstituiert, ab. So entsteht Sinn im lebendigen Diskurs des Textes – im Kontrast und Widerspruch zu den Bemühungen der Erzählstimme. Die vermeintliche Vereinnahmung von Pompeius' *amor* durch die monologische Logik des Spektakels (*si mirantur, amant*) wird so aufgebrochen. *mirari* kann nun verstanden werden als das Feststellen einer Inkongruenz, als die Erkenntnis, dass das, was sich vor den Augen vollzieht, nicht der Person entspricht, die man liebt – und so wird *mirari* in den Worten des Pompeius mit einem Mal zum Ausdruck seines dialogisch im Text eingewobenen *amor*. Das Staunen über das *exemplum* wird also zum Symbol für Pompeius' dialogische *amor*-Beziehungen zu seiner Familie; und in seinem Kampf um diese Bedeutung wird diese auch für den Leser* sinnstiftend.¹⁶⁴

Die Symbolkraft, mit der die Erzählstimme Pompeius versehen will, steht demnach nicht nur in einem Missverhältnis zu seinen Niederlagen und Versäumnissen, exemplarischen Idealen zu entsprechen.¹⁶⁵ Sie wird von Pompeius dialogisch vielmehr in ihrer Bedingtheit erhellte: Sie entsteht aus einem monologischen Sinnverständnis, welches vom dominanten Chronotopos, dem *nefas-fatum*, in den Text geschrieben wird, ohne dass ein solcher Sinn in Aussicht stünde. Das Ertönen von Pompeius' Stimme im Moment seines Todes nimmt seiner *dux victus*-Tragödie ihre zufriedenstellende *conclusio* und stellt diese, wie die monologische Erzähldimension des *Bellum Civile* insgesamt, als vergeblichen Versuch von Sinnstiftung heraus. Pompeius nachträglich zu einem *exemplum* zu erklären, mag verlockend erscheinen, aber es ist nichts anderes als eine Verfestigung der caesarischen *vis*, deren Paradoxa so nicht aufgelöst werden können.

164 Cf. hierzu DEMANCHE 2015, 115–6, welche die Sinnstiftung in diesem Moment im Widerstand des Pompeius gegen das unerbittlich auf seinen Untergang bedachte Schicksal erkennt, ohne dabei aber auf die monologischen Implikationen von *fatum* und Erzählstimme einzugehen; cf. auch LUDWIG 2014, 144–5, die Pompeius an dieser Stelle eine individuelle Wertung der Ereignisse zuschreibt, dies jedoch als Charakterentwicklung des Pompeius und Grundlage für eine positive Bewertung der Figur durch die Erzählinstanz versteht.

165 Cf. BARTSCH 1997, 83 und *passim*.

Dieser Frustration stellt Pompeius als heterotopisch-dialogische Figur, ebenso wie die anderen heterotopisch-dialogischen Elemente des Textes, eine positive *Nicht-Finalisierbarkeit*¹⁶⁶ entgegen. Die zusätzlichen, jenseits der Autorität der primären Erzählstimme *geschaffenen* Bedeutungen, die mit ihm assoziiert sind, geben dem Leser* die Möglichkeit, an mehr als einer Sinn-Realisation im Text teilzunehmen und so eine *Offenheit* und *Veränderbarkeit* des Diskurses zu erleben. Die Unveränderlichkeit des *fatum* kann so evident nicht überwunden werden; aber man kann, so lässt sich als Versprechen zwischen den Räumen des Textes erkennen, darauf antworten und so dort Sinn schaffen, wo zunächst keiner zu sein scheint.

6.3.3 *Hic situs est Magnus: Was von Pompeius bleibt*

Mit Pompeius' Tod hat die langgehegte Obsession der Erzählstimme ihre Erfüllung gefunden: Nach zahlreichen Ankündigungen und Andeutungen scheidet Pompeius als Figur und Protagonist aus der Erzählung aus und erlöst die primäre Erzählstimme von dem Dilemma, ihn und seine stimmliche Präsenz in ihrer erzählerischen Logik unterbringen zu müssen. Dass und auf welche Weise dies nun abschließend geschehen soll, hat sich bereits in der Sterbeszene gezeigt: Die Stilisierung von Pompeius zum *exemplum* geht nun nach seinem Tod weiter und mündet schließlich in einem aufwendigen Elogium, welches das achte Buch beschließt (8.793–872).

Auffällig ist in diesem Zusammenhang nun, wie explizit im Text die Transformation der Figur Pompeius in ein Symbol ausgedrückt wird: Die Beschreibung der Enthauptung des Pompeius wird ausführlich geschildert (8.663–91), und die Symbolhaftigkeit des *caput* ist schon am Anfang der Beschreibung nicht zu übersehen.¹⁶⁷ Der Kopf ist ein *decus venerabile* (664), dessen *facies* als *deis placata* bezeichnet werden kann (665); und der Kopf dient als Zeichen und Beweis dafür, dass die Stilisierung zum *exemplum patientiae* gerechtfertigt ist (*nil ultima mortis / ex habitu vultuque viri mutasse fatentur*,

166 Cf. EN, 7.

167 Zum *caput Pompei* und seiner Symbolhaftigkeit cf. zentral MEBANE 2016. Cf. auch MALAMUD 2003, 32–9 zur Transformation des *caput* nach Pompeius' Tod. Zur pervasiven Metaphorik von *caput* und die Assoziation mit Rom als *caput mundi* cf. DINTER 2012, 19–21 und *passim*; cf. außerdem MYERS 2011, 411–3.

8.665–6). Sobald das Haupt dann mühsam abgetrennt wurde (672–3), ist der Weg für weitere ideologische Aufladung frei: Die Assoziation mit Rom als *caput mundi* klingt an, bis sie mit der Aussage *hac facie, Fortuna, tibi, Romana, placebas* (686) ganz deutlich wird; ein Bild, das aus dem zur Erfassung von Pompeius für die Erzählung schon oft bemühten *amor Romae*-Motiv gespeist ist.¹⁶⁸ Die sich ohnehin aufdrängende Zeichenhaftigkeit des *caput* wird noch einmal abschließend unterstrichen: *vult sceleris superesse fidem* (688) – wobei mit *scelus* längst nicht mehr bloß die heimtückische Ermordung von Pompeius, sondern eines catonischen *libertas*-Begriffs gemeint ist, auf den auch Cato sich in seinem Nachruf auf Pompeius im neunten Buch bezieht.¹⁶⁹

Bezeichnend ist, wie viel der Text in weiterer Folge daraus macht, dass genau diese Stilisierung von *caput Pompeii* auf dessen Trennung von *corpus Pompeii* gegründet ist. Denn dieses *corpus* zeigt im Fortgang des Textes eine ähnliche Widerständigkeit gegen die Verortungen der Erzählstimme, wie wir sie bei Pompeius selbst gesehen haben. So verlangt die Erzählstimme etwa nach ihrer Beschreibung der Enthauptung eine, der Bedeutsamkeit des *caput* angemessene, Ruhestätte, wie man sie gerade in Ägypten, dem Land der königlichen Grabmäler, mit Recht fordern kann (8.692–7). Doch das *corpus* scheint gar nicht zur Ruhe kommen zu wollen (*huc illuc iactatur aquis*, 699), und auch nachdem sich die Erzählstimme ein weiteres Mal entrüstet (699–708), bleibt das Bild unverändert:

*pulsatur harenis,
carpitur in scopulis hausto per vulnera fluctu,
ludibrium pelagi, nullaue manente figura
una nota est Magno capitis iactura revulsi.* (BC 8.708–11)

Er wird vom Sand gebeutelt, an den Klippen aufgerieben, nimmt die Fluten durch seine Wunden auf, ein Spielball des Meeres; und da ihm keine Gestalt bleibt, ist das einzige Kennzeichen für Magnus der Verlust des abgetrennten Hauptes.

¹⁶⁸ Siehe oben ab S. 262.

¹⁶⁹ 9.204–6: *olim vera fides Sulla Marioque receptis / libertatis obit: Pompeio rebus adempto / nunc et ficta perit.*

Das aus Vergil bekannte¹⁷⁰ und auch im *Bellum Civile* selbst schon aufgerufene¹⁷¹ Bild vom enthaupteten Pompeius wird hier neu aufgeladen: Es ist nicht mehr nur vom Verlust des *caput* her gedacht, sondern lässt das *corpus* die Charakteristika des Pompeius fortführen und weiter ein Fremdkörper im Text sein. Die Unbestimmtheit des *corpus* ist daher nicht ausschließlich unter der Logik des Paradoxons verständlich, sondern stellt auch ein Potential dar, sich vollends der Bestimmbarkeit über das *caput* und damit der ideologischen Einpassung der Pompeius-Figur in den monologischen Chronotopos der Erzählstimme zu entziehen. Das *corpus* des Pompeius, seine räumliche Präsenz in der Erzählung, bleibt also ironischerweise – und das ist die Ironie des Pompeius! – auch nach dem Tod eine Herausforderung für die Erzählstimme.

Unter diesem Vorzeichen ist auch die langwierige Beschreibung der Bestattung von Pompeius durch einen gewissen Cordus zu sehen (8.712–93). Zwar kommen Pompeius' Gebeine zur Ruhe, aber unter völlig anderen Bedingungen als von der Erzählstimme verlangt. Eine ideologische Überhöhung des Grabes wird explizit zurückgewiesen (*non pretiosa petit cumulatō ture sepulchra / Pompeius*, 729–30; *da vilem Magno plebei funeris arcam*, 736), und Cornelia als Pompeius' Ehefrau wird ein zentraler Status zugewiesen: Ihre Abwesenheit beim Begräbnis wird bedauert (*sit satis, o superi, quod non Cornelia fuso / crine iacet*, 739–40) und ihr alleine wird die Erlaubnis zugestanden, das Grab nach Italien zu verlegen (*non hac in sede quiescent / tam sacri cineres, sed te Cornelia, Magne, accipiet*, 767–9). Zwar wird Pompeius durchaus als *maxime ductor* und *Hesperii maiestas nominis una* (759–60) angesprochen, aber das ist aus dem Mund eines Untergebenen (*quaestor*, 716) nicht so bedeutsam, wie es sein könnte, und klingt zudem eher wie eine abschließende, ehrerbietende Spielerei mit Pompeius' *cognomen*.

Indem Cordus dieses *cognomen* mit Asche auf Pompeius' ärmlichen Grabstein schreibt (8.789–93), verschafft er somit Pompeius' *corpus*, dem Teil von Pompeius, der

170 Cf. *Aen.* 2.557–8: *iacet ingens litore truncus / avulsumque umeris caput et sine nomine corpus*. Diese Beschreibung des toten Priamos wird schon bei Servius mit Pompeius und dessen *cognomen Magnus* in Verbindung gebracht: *Pompei tangit historiam, cum »ingens« dicit, non »magnus«*. (Serv. *Aen.* 2.557) Cf. zu dieser Assoziation e.g. MILLS 1978, 165–6.

171 Cf. 1.685–6: *hunc ego, fluminea deformis truncus harena / qui iacet agnosco*. Zur umfangreichen Debatte um diesen Satz cf. ROCHE 2009, 386–7 ad 685–6.

sich von Beginn an der Ordnung der Erzählstimme entzogen hat, einen Ort im Text, dessen Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit eine radikal neue Vorstellung von *fama* und Vermächtnis kommuniziert. Sein Grab ist eine Heterotopie der Offenheit und wird der dialogischen Dimension des Charakters gerade dadurch gerecht.

Für den Leser* erscheint diese final-unfinale heterotopische Einschreibung der Figur in den Text als vorläufig letzte Pointe: In überschießender Monologizität echauffiert sich die Erzählstimme über die Unwürdigkeit des Grabes (8.793–872),¹⁷² nachdem sie sich zuvor schon beleidigend an Cordus zu wenden versucht hat (*quam metuis, demens, isto pro crimine poenam*, 781). In ihrer Sorge um die *fama* des Pompeius (*nil ista nocebunt / famae busta tuae*, 858–9) gibt sie sogar ihre dominante Position für einen Moment auf, indem sie selbst darüber fantasiert, die Gebeine des Pompeius nach Italien bringen zu wollen (842–5) und unterstreicht damit einmal mehr ihre Verhaftetheit in den nur vermeintlich unhinterfragt gegebenen, monologischen Ordnungsmaximen des Textes. Die Tirade gipfelt in der Ironie, dass die Erzählstimme das Grab zu »überschreiben« versucht, indem sie sich eine Zukunft vorstellt, in der das Grab nicht mehr als solches erkennbar ist. Dabei bemerkt sie offensichtlich nicht, dass es genau diese Unbestimmtheit ist, die dem Grab als verbleibendem Rest von Pompeius' *corpus* in diesem Text Relevanz und Bedeutung verleiht; und dass sie, die Erzählstimme, eben daran mitwirkt.

Bis über seinen Tod hinaus bleibt Pompeius also als Fremdkörper im Text und als Herausforderung für die monologische Erzählstimme spürbar und bedeutsam. Dass er im neunten Buch als *umbra* noch einmal auftritt und in Cato und Brutus einfährt (9.1–18), steht keineswegs im Widerspruch zu seiner dialogischen Dimension. Sie folgt vielmehr konsequent aus dieser: Schon zu Lebzeiten war Pompeius für die Erzählstimme nur als *umbra* konzeptionalisierbar (*stat Magni nominis umbra*, 1.135), und so ist es nur konsequent, dass Pompeius, nachdem er als Figur und Protagonist überwunden wurde, auch diese Form annimmt – nun konkretisiert und ein schlichter

172 Cf. MAYER 1981a, 179–80 ad 793: »From this point on the tomb becomes Lucan's obsession, as the head has been up to now.«

Totengeist, nicht mehr die den monologischen Chronotopos herausfordernde *umbra*, die sich dialogisch im Text konstituiert und diesen von anderen Räumen aus heimsucht.

6.4 *adhuc tibi, Magne, favebunt*: Fazit zur Verteidigung des Pompeius

Ausgehend von den Analysen von Ormand und Bartsch konnte in diesem Kapitel gezeigt werden, wie ein das Verständnis des Funktionierens von Pompeius innerhalb des *Bellum Civile* von heterotopischen und dialogischen Perspektiven profitiert. Das Verhältnis der Erzählstimme zu Pompeius ist zwar integral für die Zeichnung des Charakters, doch Bartsch' *will to believe*¹⁷³ bleibt nicht die einzige Ebene, auf der dieses Verhältnis verständlich ist. Vielmehr erweist sich Pompeius an manchen Orten des Textes als autoritative Gegenstimme,¹⁷⁴ deren Wirken jedoch nur innerhalb der Logik der Erzählstimme als *Scheitern* ausgelegt werden kann. Sein fremdkörperhafter Status im Text hinterfragt die Selbstverständlichkeit monologischer Sinnstiftung im Text. Insbesondere in Verbindung mit dem für Pompeius so zentral gezeichneten Motiv des *amor* ist sichtbar geworden, wie sich dieses dialogisch neu konstituiert und so als Mittel zum Aufbrechen monologisch geschaffener Paradoxien dient. Dafür ist auch der Chronotopos der Elegie entscheidend, der über Pompeius dialogisches Potential im Text entfalten kann. So arbeitet Pompeius konstant und bis über seinen Tod in der Erzählung hinaus der Monumentalisierung durch die Erzählstimme entgegen.

Für den Leser* verschafft Pompeius so punktuell die Möglichkeit, alternative Leser*rollen einzunehmen und Sinn zu erfahren; aber durch seine zentrale Stellung in der Erzählung wirkt seine dialogische Dimension über seine einzelnen Auftritte hinaus und beeinflusst das Bild vom *Bellum Civile* als Ganzes. Sein laterales, über die Linearität des *fatum* und paradoxe Teleologie des Epos hinausweisendes Handeln machen ihn zum exponiertesten Element der heterotopisch-dialogischen Dimension, die sich im Laufe dieser Untersuchung auf so mannigfaltige Art als bereichernd für

173 Cf. BARTSCH 1997, 101–30.

174 Cf. ORMAND 1994, 40–9.

diesen Text und seine Lektüre herausgestellt hat. So gewinnt Pompeius als Figur eine neue, aus seinem Wirken auf den Diskurs gewonnene Anziehungskraft, die von seiner durch die Erzählstimme vorgezeichneten Rolle fast ganz losgelöst funktioniert. Seine Fremdkörperhaftigkeit, seine Non-Konformität im Diskurs der Erzählstimme verschaffen ihm eine eigene, potentiell sinnstiftende Präsenz im Text.¹⁷⁵

Das äußert sich auch darin, dass der *favor populi*, dem Pompeius an verschiedenen Stellen nostalgisch nachhängt, in der dialogischen Auseinandersetzung mit der Erzählstimme eine neue, diskurs-gegenwärtige Bedeutung gewinnen kann, wie wir gesehen haben. Der *favor* für Pompeius muss somit nicht aussichts- und wirkungslos im Text und im Angesicht des *fatum* bleiben; das führt seine Figur nachdrücklich vor. So entsteht denn auch ein relevanter Kontext für eines der berühmtesten Zitate des Textes:

*haec et apud seras gentes populosque nepotum,
sive sua tantum venient in saecula fama
sive aliquid magnis nostri quoque cura laboris
nominibus prodesse potest, cum bella legentur,
spesque metusque simul perituraque vota movebunt,
attonitique omnes veluti venientia fata,
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, favebunt.* (BC 7.207–13)

Dies wird, auch bei späteren Familien und den Völkern unserer Enkel – ob es nun durch eigenen Ruhm in die Geschichte eingeht oder meine mühselige Arbeit auch etwas zu großen Namen beitragen kann –, wenn man von Kriegen liest, Hoffnung und Angst zugleich und vergebliche Wünsche erregen, und erschüttert werden sie davon als kommendes Schicksal, nicht überliefertes, lesen; und sie werden immer noch, Magnus, auf deiner Seite sein.

175 Zu *Alterität* als diskursiver *Realität* cf. DE MAN 1983, 103: »Dostoevsky's or Balzac's characters are not voices of authorial identity or identification (not: *Madame Bovary, c'est moi*) but voices of radical alterity, not because they are fictions and the author isn't, but because their otherness is their reality.«

Diese bemerkenswerte und mitten in die Schlacht von Pharsalos gestellte Passage bleibt für sich einen eindeutigen Grund dafür schuldig, warum die Rezipient:innen des Textes (*cum bella **legentur***) sich auf Pompeius' Seite schlagen sollten.¹⁷⁶ Doch vor dem Hintergrund der hier geführten Argumentation kann nun auch die dialogische Dimension von Magnus einen solchen Grund liefern: Er verschafft dem Leser* die Möglichkeit, sich innerhalb des vorgezeichneten, unausweichlichen, determinierenden Kreislaufs des caesarischen *nefas-fatum* neu zu verorten. Mit einem Mal erscheinen so *venientia fata* nicht nur als alternativer Geschichtsverlauf,¹⁷⁷ sondern zudem als Ausdruck einer offenen Gegenwärtigkeit des Textes, und *non transmissa* erscheint als die notwendige Voraussetzung für den Ausbruch aus dem immer schon Gesagten (*fatum*), hinter die Grenzen des Sagbaren, hinter den Schrecken des *nefas*, ohne Aussicht auf abschließende Deutung, aber mit dem Versprechen auf immer neuen Sinn – und die Möglichkeit, ihn zu *schaffen*, auch wenn keiner möglich zu sein scheint.

176 MASTERS 1992, 159 unterstreicht die Einzigartigkeit der Passage; BARTSCH 1997, 82 sieht in dem plakativen Charakter der Leserlenkung ein Symptom des *will to believe* und stellt sie in einer späteren Publikation in einen Zusammenhang mit Lucans offensiver Thematisierung historischer *bias* (BARTSCH 2011, 309–10). KIMMERLE 2015, 155–6 betont, dass an diesen Versen die emotionale Involviertheit der Erzählstimme in enger Verbindung mit der Leser*lenkung sichtbar wird. KERSTEN 2024, 47–57 sieht diese Apostrophe an Pompeius als Ausdruck der spezifisch »tragische[n] Erzählung« (55) des *Bellum Civile*.

177 Cf. zu diesem letztendlich utopischen Element AMBÜHL 2020, 107–8, die den *favor Pompeii* mit Immersion und Empathie angesichts des bis in die Gegenwart der Rezipient:innen andauernden Bürgerkriegs in Verbindung bringt. Sie unterstreicht jedoch auch, dass diese utopischen Szenarien auch in ihrer wirkungsvollsten Ausführung letztendlich an der Universalität des *nefas* weiterschreiben: »But notwithstanding all these possible alternative futures, in the end Lucan's bleak vision of total civil war without alternative still prevails.« (AMBÜHL 2020, 118) Cf. auch NESSELRATH 1992, 103–4 mit Anm. 177, der die hier diskutierte Passage übergeht.