

KOMMUNIKATION MIT DEN TOTEN – ÜBERLEGUNGEN
ZU EINEM FORMELEMENT DER ANTIKEN EPIK

Von

THOMAS GÄRTNER

Zu den durch die Gattungstradition der antiken Epik bestimmten Formelementen gehört seit jeher das Motiv, daß eine Person des epischen Geschehens mit den zum dramatischen Zeitpunkt Verstorbenen in Kontakt tritt. Die klassische Philologie hat zahlreiche Arbeiten hervorgebracht, welche die Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der entsprechenden, zumeist als „Höhepunkte“ des jeweiligen Werks angesehenen Partien beleuchten. Es fehlt jedoch an einer synoptischen Betrachtung aller in Frage kommenden epischen Partien, welche die Gestaltung solcher Szenen unter einheitlichen, übergreifenden Gesichtspunkten behandelt. Als solche übergreifenden Gesichtspunkte bietet sich zum einen die äußere Form der Kontaktaufnahme, zum anderen ihr funktionaler Gehalt in Hinblick auf das jeweilige Werk an. Unter diesen beiden Kriterien sollen im folgenden sechs Partien der antiken Epik betrachtet werden:

(1.) Die Nekyia in der homerischen *Odyssee*. Odysseus muß bei seiner zehnjährigen Rückkehr von der Zerstörung Trojas nach längerem Aufenthalt bei der Zauberin Kirke in deren Auftrag den Okeanos-Strom durchqueren, eine Totenbeschwörung vornehmen und dabei den Seher Teiresias befragen, der ihm Prophezeiungen für seine Heimkehr und sein weiteres Leben in Ithaka erteilt (X 490 ff.).

(2.) Das sechste Buch der *Aeneis* Vergils. Der vergilische Aeneas, der mythische Gründer einer Vorstufe Roms, kommt nach mühevollen Irrfahrten endlich in Italien an und sucht im Auftrag seines inzwischen verstorbenen, ihm nächtlich erschienenen Vaters Anchises die Sibylle von Cumae auf, die ihn in die Unterwelt zu seinem Vater führt (VI 1 ff.).

(3.) Die *Pharsalia* Lucans. Vor der entscheidenden, im thessalischen Pharsalus stattfindenden Schlacht des römischen Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius konsultiert der Sohn des Pompeius die thessalische Hexe

Erictho, die einen gefallenen Soldaten wieder zum Leben erweckt und zu einer Zukunftsprophezeiung für den Sohn des Pompeius veranlaßt (VI 570 ff.).

(4.) Die *Argonautica* des Valerius Flaccus. Der thessalische Tyrann Pelias hat Jason auf dem Wege einer Intrige zu einer gefährlichen Unternehmung gezwungen, der ersten Über-See-Fahrt mit dem Ziel, das goldene Vließ nach Thessalien zu holen. Jason hat sich an Pelias gerächt, indem er dessen Sohn Acastus hinter dem Rücken des Pelias zur Teilnahme an der Unternehmung bestimmt. Der verzweifelte Vater rächt sich wiederum an Jason, indem er dessen zurückgebliebene Eltern durch seine Häscher ermorden läßt. Die mit diesem Auftrag ausgeschickten Häscher treffen Aeson und Alcimede bei einer magischen Heraufbeschwörung der Seele des verstorbenen Cretheus (Vater des Aeson, Großvater des Jason) an (I 700 ff.).

(5.) Die *Thebais* des Statius. Eteocles hat seinen verhaßten Bruder Polynices auf unrechtmäßige Weise von der thebanischen Königsherrschaft ausgeschlossen. Polynices verbündet sich mit den Argivern zum Zug der „Sieben gegen Theben“. Als sich der Krieg anbahnt, unternimmt Eteocles, der amtierende König von Theben, mit Hilfe des thebanischen Sehers Tiresias, eine Totenbeschwörung, um den Ausgang des beginnenden Krieges zu erfahren. – Tiresias, der bereits in der homerischen Totenbeschwörung, wo seine Seele von Odysseus beschworen wird, eine wichtige Rolle spielt, agiert hier als Lebender: Der Thebenmythos geht sagenchronologisch dem von Homer beschriebenen Trojamythos voraus (IV 406 ff.).

(6.) Die *Punica* des Silius Italicus. Im zweiten Punischen Krieg fallen in einer für Rom äußerst bedrängten Situation in Spanien die bedeutenden Feldherrn Publius und Gnaeus Cornelius Scipio. Der Tod dieser beiden Brüder erschüttert deren Sohn bzw. Neffen, den später als „Africanus“ bekannten Scipio. Da sich dieser, als ihn die Todesnachricht ereilt, gerade in der Nähe von Cumae aufhält, sucht er das Sibyllenheiligtum auf, um seinen Schmerz zu besänftigen durch eine Kontaktaufnahme mit den Schatten der Verstorbenen (XIII 385 ff.).

Diejenigen philologischen Untersuchungen, welche sich ausführlicher mit den erwähnten Partien befassen, konzentrieren sich fast immer auf einen der genannten Autoren: Arbeiten über Homer oder Vergil behandeln die Epiker der Kaiserzeit naturgemäß nur am äußersten Rande unter der Rubrik „Nachwirkung“ oder „Rezeptionsgeschichte“. Dagegen beschränken sich Untersuchungen zu den späteren lateinischen Dichtern üblicherweise auf die charakteristischen Eigenheiten der jeweils behandelten Totenszene und teilweise ausschließlich auf bestimmte Aspekte: Herbert Juhnke zeigt in seiner Monographie *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*¹, daß die nachvergilische römische Epik, insbesondere Statius und Silius, noch deutliche Spuren originärer, nicht durch Vergil vermittelter Homerkenntnis aufweist; ähnlich hat vorher bereits Georg Nicolaus Knauer minuziös

¹ Juhnke 1972: 268–297.

den Einfluß Homers auf Vergil herausgearbeitet². In jüngerer Vergangenheit sind darüber hinaus zu jedem der vier genannten kaiserzeitlichen Epiker Publikationen erschienen, welche sich speziell mit den Totenszenen befassen: Die lucanische Erictho-Szene wird ausführlich besprochen und kommentiert in einer Heidelberger Dissertation von Martin Korenjak, der über die späteren Motivgestaltungen durch Valerius Flaccus, Statius und Silius Italicus meint, daß diese „beispielhaft zeigen“, daß die drei erwähnten Dichter „nicht wirklich imstande oder willens waren, den Neuansatz, den die *Pharsalia* in der Geschichte der antiken Epik hätte bedeuten können, aufzugreifen und weiterzuentwickeln“³. Die Selbstmordszene bei Valerius Flaccus hat eine separate Behandlung erhalten durch Gesine Manuwald, die vor allem aufweisen will, daß es sich hierbei um keine episodische Abschweifung, sondern um einen integralen Bestandteil des Gesamtwerks handelt⁴. Die stadianische Totenbeschwörung wird im Rahmen der epischen Motivgeschichte ausführlich besprochen in David Vesseys Buch *Statius and the Thebaid*⁵. Schließlich ist der Beschwörungsszene bei Silius die Heidelberger Dissertation von Christiane Reitz gewidmet, die besonders geprägt ist von einer geradezu apologetischen Tendenz gegenüber der früheren Forschung, welche in der Totenszene bei Silius oftmals eine „besonders schwache Passage der *Punica*“ gesehen hat⁶. Alle diese Arbeiten konzentrieren sich auf die literarische Individualität einzelner Autoren oder sogar auf spezielle Aspekte in den späteren Bearbeitungen. Korenjak konstatiert zu Recht: „Eine Geschichte der Nekyia bzw. Katabasis in der antiken Literatur [und insbesondere im antiken Epos] ist noch nicht geschrieben“⁷.

Die folgenden Bemerkungen sollen einen Beitrag in dieser Richtung leisten, indem sie die sechs genannten Totenszenen ohne Konzentration auf einen bestimmten Autor unter einheitlichen, durchgehend motivgeschichtlichen Gesichtspunkten behandeln. Die entscheidenden Kriterien werden dabei, wie eingangs angedeutet, die beiden Kategorien „äußerer Modus der Kontaktaufnahme“ und „Funktion des Kontakts im Werkkontext“ bilden.

I. DER ÄUSSERE MODUS DER KONTAKTAUFNAHME

Da sich die Seelen der Toten nach antiker Vorstellung in einem separaten Bereich, der Unterwelt, aufhalten, gibt es naturgemäß zwei Möglichkeiten, einen

² Knauer 1964: 107–147.

³ Korenjak 1996: 46. Aus früherer Literatur vgl. besonders Fauth 1975; neuerdings Hömke 1998.

⁴ Manuwald 2000.

⁵ Vessey 1973: 235–258.

⁶ Reitz 1982: 136. Vgl. auch Billerbeck 1983.

⁷ Korenjak 1996: 37, Anm. 157.

Kontakt zwischen Lebenden und Toten herzustellen: Entweder der Lebende holt die Toten herbei, oder er begibt sich selbst zu den Toten. Im ersten Fall handelt es sich nach antiker Terminologie um eine Nekyomantie, eine Totenbeschwörung, im zweiten Fall dagegen um einen Abstieg in die Unterwelt (griechisch *κατάβασις*, lateinisch *descensus*).

Einen solchen *Descensus* beschreibt nur Vergil, die anderen fünf Autoren (sofern man die *Odyssee* noch als Werk eines Autors betrachten darf) dagegen eine Totenbeschwörung. Einschränkend ist zu dieser Unterteilung jedoch hinzuzufügen, daß sich am Ende der homerischen Nekyia ein Abschnitt findet, die sogenannte „Hadesschau“ (XI 568 ff.), wo verschiedene Totenseelen in ihrer Betätigung innerhalb einer Unterweltsszenerie vorgeführt werden, etwa der Totenrichter Minos beim Gerichtshalten über andere Totenschatten. An diesem Abschnitt, der mit der homerischen Grundkonzeption einer Heraufbeschwörung von Schatten aus ihrem Totenreich strenggenommen unvereinbar ist, hat bereits die antike Homerphilologie Anstoß genommen und ihn für die unechte Zudichtung eines Späteren erklärt⁸. Auf dieses Problem (welches eng mit der bis in die Gegenwart diskutierten Frage nach der Einheit der homerischen Dichtungen verknüpft ist) kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Festzuhalten bleibt, daß das homerische Prototypen der Totenszene in seiner überlieferten Form zumindest potenziell bereits die Urform einer Unterweltsbeschreibung enthält, die ihrerseits eigentlich mit dem anderen Typus der Totenszene, der Katabasis, verbunden ist.

Abgesehen von diesem problematischem Abschnitt läßt sich jedoch in der äußeren Form der Kontaktaufnahme (Totenbeschwörung) eine Übereinstimmung zwischen Homer und den nachvergilischen Epikern konstatieren. Eine Differenzierung bleibt jedoch zu machen: Bei Homer ist die Totenbeschwörung eine Unternehmung, die eine aufwendige, von Kirke instruierte Anreise durch den Okeanos-Strom erfordert. Die Toten befinden sich im Lande jenseits dieses Stroms, und Odysseus muß in dieses Land reisen, um sie beschwören zu können; mehrfach bekunden die Totenseelen, mit denen sich Odysseus unterhält, ihr Erstaunen, daß der Held bis an diesen abgelegenen Ort vorgedrungen ist. Bei den späteren römischen Epikern findet die Totenbeschwörung dagegen an dem Ort statt, an welchem sich die handelnden Personen ohnehin aufhalten, wobei der Ort als solcher in allen Fällen das Zustandekommen eines magischen Vorgangs begünstigt: Bei Lucan und Valerius Flaccus handelt es sich um Thessalien, den Ort einer entscheidenden Schlacht des römischen Bürgerkriegs bzw. die Heimat des Argonauten Jason; dasselbe Thessalien gilt aber in der antiken Tradition zugleich als das Land der Hexen, und dieses Zusammentreffen wird besonders von

⁸ Vgl. Petzl 1969: 6 ff., besonders 9–12 („Wie kann Odysseus von der Grube aus die Gestalten im Hadesinnern sehen?“).

Lucan ausgenutzt, bei dem die am Ende des sechsten *Pharsalia*-Buchs stehende Erictho-Szene mit ihren grausigen und ekelhaften Details die rechte Atmosphäre für die Schilderung der desaströsen Bürgerkriegsschlacht im siebenten Buch abgibt. Bei Statius wird die Totenbeschwörung an dem Ort durchgeführt, an welchem sich nach der thebanischen Ursprungssage die Spartanen, die aus Drachenzähnen gesäten Ureinwohner Thebens, gegenseitig töteten, also an einem Ort, der *per se* unheimlich und für magische Praktiken geeignet ist (IV 419 ff.). Bei Silius ist der Ort der Totenbeschwörung in ersichtlicher Weise bereits durch die literarische Tradition (den Unterweltsgang des vergilischen Aeneas) geprägt. Man kann also feststellen, daß der Kontakt mit den Toten bei Homer und Vergil viel mehr als bei den späteren römischen Epikern den Charakter einer besonders mühevollen, mit einer eigenen Anreise verbundenen Unternehmung trägt. Dieser Befund bestätigt sich durch einen Blick auf die Struktur der Epen: Bei Homer und Vergil füllt die Kontaktaufnahme mit den Toten jeweils ein ganzes Buch; es handelt sich übrigens jeweils um ein ziemlich zentrales Buch, in der *Odyssee* das elfte von 24, in der *Aeneis* das sechste von 12. Dagegen bildet bei Lucan, Valerius Flaccus, Statius und Silius die Beschwörungsszene jeweils nur eine Episode, die den Teil eines Buches ausmacht.

Mit dem Charakter der Totenszenen bei Vergil und Homer als selbständige, aufwändige Unternehmungen hängt auch der Stellenwert zusammen, den solche Unternehmungen innerhalb des epischen Geschehens haben: Es handelt sich um schwierige Expeditionen, die nur von bedeutenden Helden erfolgreich durchgeführt werden können. In der homerischen Nekyia sagt die Seele von Odysseus' Mutter: „Mein Kind, wie bist du nur als Lebender in das finstere Dunkel gelangt? Es ist doch schwierig für Lebende, diese Dinge zu schauen“ (XI 155 f.). Bereits in den auf die Anreise bezüglichen Instruktionen der Kirke ist die Schwierigkeit eines Vordringens an diesen Ort durch den Ausdruck *χρυσφθεῖς πέλας* („sich nahe herandrängen“, X 516) zum Ausdruck gekommen. Noch deutlicher wird der elitäre Charakter, den eine solche Reise ins Totenreich hat, in der vergilischen *Aeneis*, wo es aus dem Munde der Sibylle heißt: „Nur wenige von Göttern Gezeugte, welche der gewogene Juppiter liebte oder welche ihr brennendes Tugendstreben bis zum Himmel emportrug, vermochten es [nämlich von der Unterwelt wieder in die irdische Welt zurückzukehren]“ (VI 129–131). Daß ein solcher Mensch geradezu von den Göttern berufen sein muß, erhellt bei Vergil besonders aus der Episode vom „Goldenen Zweig“ (VI 136 ff.), der Aeneas auf wundersame Weise zugeführt wird und ohne den es nach der Auskunft der Sibylle keinen Eintritt in die Unterwelt gäbe: Dieser Zweig „wird leicht von selbst nachgeben, wenn das Schicksal dich beruft“ (*si te fata vocant*, VI 146 f.). Später bekundet Palinurus, der ertrunkene Steuermann der Aeneaden, in der Unterwelt seinen Glauben, daß Aeneas „gewiß nicht ohne den Willen der Götter“ (VI 368) dorthingekommen sei.

Doch gibt es andererseits neben den Gemeinsamkeiten, welche der Kontakt mit den Toten bei Homer und Vergil aufweist, auch einen diametralen Gegensatz: Für Odysseus ist der Gang zu den Toten eine weitere Episode auf seinen mühevollen Irrfahrten. Als er die Zauberin Kirke (die zugleich seine Geliebte ist) auf ihrem Lager anfleht, ihm und seinen Gefährten doch endlich die Heimkehr zu ermöglichen, eröffnet ihm Kirke, daß er zuerst noch das Totenreich und Teiresias aufsuchen muß (X 490 ff.). Seine Reaktion auf diese Eröffnung schildert der in dieser Episode als Ich-Erzähler fungierende Odysseus folgendermaßen: „So sprach sie, aber mir brach es das Herz. Ich weinte auf dem Lager sitzend, und mein Inneres wollte nicht mehr leben und das Licht der Sonne schauen“ (X 496–498). Während die Fahrt zu den Toten also für Odysseus eine zusätzlich auferlegte Mühe bedeutet, erfüllt die Sibylle dem vergilischen Aeneas geradezu einen Herzenswunsch, indem sie ihn in die Unterwelt führt: Sie ermöglicht ihm nämlich auf diesem Wege ein ersehntes Wiedersehen mit dem heißgeliebten Vater Anchises (VI 106 ff.), der Aeneas einst den Gang nach Cumae auftrug (V 731 ff.). Diese konträre Bewertung des Kontakts mit den Toten aus der Sicht der Hauptperson spiegelt sich auch in der gegensätzlichen Weise, wie die Episode um Hercules und die Entfernung des Höllenhunds Cerberus aus der Unterwelt herangezogen wird. Bei Vergil verwendet Aeneas diese Episode als ein argumentatives Paradigma in seiner Bitte an die Sibylle: Bereits Hercules vermochte als Lebender in die Unterwelt herabzusteigen und wieder zurückzukehren. Zwar war Hercules ein Sohn des obersten Gottes Juppiter, doch kann Aeneas immerhin auch eine genealogische Abstammung von Juppiter ins Feld führen (VI 123). Gegenüber dieser Bewertung, die die Unternehmung des Hercules als eine besondere Auszeichnung hinstellt, zielt die homerische Parallelisierung zwischen Odysseus und Herakles auf den entgegengesetzten Gesichtspunkt: Die Totenseele des Herakles bejammert voller Mitgefühl das mühevolle Dasein des Odysseus und verweist auf die Gemeinsamkeit, daß auch ihm (Herakles) einst ein Gang in die Unterwelt als eine der zwölf Arbeiten auferlegt wurde (XI 617 ff.).

Dieser Vergleich zwischen Vergil und Homer hat recht weit abgeführt vom Ausgangsproblem der äußeren Form des Kontakts mit den Toten. Zusammenfassend bleibt folgendes festzuhalten: Bei Homer und Vergil handelt es sich bei der Nekyia des Odysseus bzw. beim Unterweltsabstieg des Aeneas um mühevollen, jeweils mit einer beschwerlichen Anreise verbundene Ereignisse (die gleichwohl von den handelnden Personen konträr bewertet werden), und diese Unternehmungen füllen ganze Bücher. Bei den späteren römischen Epikern bilden die Totenbeschwörungsszenen eher episodenhafte Begebenheiten, die durch den jeweiligen Ort des Geschehens gefördert werden.

Am Ende der Untersuchung des äußeren Modus der Kontaktaufnahme mit den Toten bleibt noch die nicht unerhebliche Frage zu stellen, warum die

späteren römischen Epiker, deren bedeutendstes literarisches Paradigma doch Vergil ist, sich allesamt von der vergilischen Form des Abstiegs ab- und der fernerstehenden Form der homerischen Beschwörung zuwenden. Die bisher angestellten Überlegungen ermöglichen eine negative, ein Rekurs auf eine kulturgeschichtliche Besonderheit der römischen Epoche dagegen auch eine positive Antwort.

Die negative Antwort, die erklärt, warum die späteren Epiker sich nicht mehr der vergilischen Form des Abstiegs in die Unterwelt anschlossen, ist folgende: Ein Gang zu den Toten ist allzu voraussetzungsreich. Während man eine Totenbeschwörung zur Not an einem gruseligen Ort des jeweiligen Hauptschauplatzes des Epos von irgendeiner Person mit Hilfe eines einheimischen Priesters durchführen lassen kann (so verfährt Statius), erfordert ein Herabsteigen in die Unterwelt eine besondere Motivation: Die Person, die dies leisten kann, muß nach den deutlichen Worten, die im Gespräch zwischen dem vergilischen Aeneas und der Sibylle gefallen sind, den Rang eines Orpheus, eines Theseus oder eines Hercules haben (*Aen.* VI 119 ff.). Einen Sextus Pompeius, einen Aeson, einen Eteocles oder einen Scipio in die Unterwelt herabsteigen zu lassen, müßte nach dem vom vergilischen Aeneas festgelegten Qualitätsstandard geradezu lächerlich erscheinen. Zudem erfordert ein solcher Abstieg, erzähl-ökonomisch betrachtet, einen großen Aufwand: Denn nachdem Aeneas durch den Fund des Goldenen Zweiges zu einer solchen Unternehmung ermächtigt wurde, müßte ein späterer Dichter seinem Helden eine ähnliche Qualifikation abverlangen. Dagegen läßt sich eine Totenbeschwörung, auch ohne Anreise in das Land jenseits des Okeanos, mit erzähltechnisch wesentlich kleinerem Aufwand bewerkstelligen.

An dieser Stelle tritt nun aber der angekündigte zweite, positive Grund hinzu, für den über die Sphäre der literarischen Tradition hinausgegriffen werden muß. In der römischen Kaiserzeit, welcher die späteren römischen Dichter angehören, entwickelt sich eine Vorliebe für magische Praktiken im allgemeinen und Totenbeschwörungen im besonderen, wie etwa das Zunehmen der Zahl magischer Papyri in der römischen Epoche gegenüber der hellenistischen illustriert. Eng verbunden mit dieser Vorliebe für magische Praktiken ist die Freude an der literarischen Darstellung grausiger Szenen, wie sie für die sogenannte silberne Latinität (der die genannten Epiker zugehören) typisch ist. Ein Dichter, der zu dieser Zeit eine Nekyomantie mit schauerlichen Details beschreibt (am weitesten geht hier Lucan, der über dutzende Verse beschreibt, wie die Hexe Erictho mit verschiedenen Arten von Leichen verfährt, VI 533 ff.), konnte darauf hoffen, der lebensweltlichen Praxis der römischen Welt und zugleich dem literarischen Zeitgeschmack zu entsprechen. In einer Zeit, wo sich die Leser der Epen selbst im römischen Reich mit magischen Praktiken beschäftigten, lagen märchenhafte Motive wie der durch einen goldenen Zweig ermöglichte Abstieg in die Unterwelt und die Schiffsreise in ein fernes Land jenseits des Okeanos, um dort Tote

beschwören zu können, viel ferner als eine grausig ausgemalte Beschwörungsszene an einem einigermaßen geeigneten Schauplatz des jeweiligen Epos.

Mit diesem Umstand vor Augen läßt sich jetzt in bezug auf die äußere Form der Kontaktaufnahme mit den Toten noch eine weitere Differenzierung innerhalb der Epiker der „silbernen“ Latinität vornehmen. Die beiden späteren Vertreter, Statius und Silius, lassen jeweils eine große Vielzahl von Totenseelen an die Oberwelt treten (Statius besonders thebanische und argivische, Silius bevorzugt römische), ähnlich wie der homerische Odysseus nach der Teiresias-Prophezeiung einer großen Menge griechischer Totenschatten begegnet ist. Dagegen wird bei den beiden früheren Vertretern der silbernen Latinität, Lucan und Valerius Flaccus, – vielleicht in Anlehnung an zeitgenössische magische Praxis – nur jeweils eine bestimmte Totenseele zum Zweck einer bestimmten Prophezeiung herbeizitiert: bei Lucan der anonyme Soldat, bei Valerius Flaccus Jasons Großvater Cretheus. Hier scheint also einer zeitweiligen literarischen Innovation wiederum ein engerer Anschluß an die homerische Tradition zu folgen.

II. MOTIVE UND FUNKTIONEN DER TOTENSZENEN

Nachdem also die verschiedene Verfahrensweise der Dichter hinsichtlich der äußeren Form der Kontaktaufnahme beleuchtet ist, gilt es nun, sich den verschiedenen Motiven und Funktionen der Totenszenen bei den einzelnen Epikern zu nähern.

Im Vorigen ist herausgestellt worden, daß die Fahrt ins Totenreich dem homerischen Odysseus von der Zauberin Kirke als eine zusätzliche Mühe aufgezwungen wird: Odysseus soll bei den Toten den Seher Teiresias treffen, der allein unter den Toten über bedeutendes Wissen verfügt (X 492 ff.). Das heißt, daß die Funktion der Szene nach der Teiresias-Prophezeiung, die recht zügig zu Beginn der Beschwörung stattfindet, im Prinzip erfüllt ist: Die zahlreichen, tief bewegenden Begegnungen des Odysseus mit seiner Mutter und mit inzwischen gestorbenen Kriegskameraden sind unter diesem streng funktionalen Gesichtspunkt bloßes Beiwerk.

Ganz anders verhält es sich bei Vergil: Aeneas hat die Sibyllen-Prophezeiung über seine bevorstehenden Unternehmungen bereits erhalten, bevor er den Wunsch äußert, in die Unterwelt gehen zu dürfen, um dort seinen Vater Anchises wiedersehen zu können (VI 106 ff.). Dieser Wunsch wird von Aeneas als eine persönliche Bitte an die erfolgte Weissagung angeschlossen und durch die enge Verbundenheit mit seinem Vater begründet. Hier bildet also die Vaterliebe (römisch gesprochen, die Pietas) des Aeneas das eigentliche Motiv der vom Helden selbst zutiefst erwünschten Unternehmung. Die Sibylle verweist den Fährmann Charon, der Aeneas als noch Lebenden nicht über den Unterweltsfluß befördern

will, auf diese Pietas als Motiv des Unterweltgangs (VI 403 ff.). Wenn Aeneas sich demgegenüber einige Verse später in dem berühmten Gespräch mit dem Totenschatten seiner Geliebten Dido auf die „Befehle der Götter“ (*iussa deum*, VI 461) als Motiv seines Hadesbesuchs beruft, so ist dies im Zusammenhang mit seiner Argumentation in der früheren Auseinandersetzung mit Dido im vierten Buch zu sehen, wo er ebenfalls sein persönliches Verlangen nach der verheißenen neuen Heimat Italien in den Hintergrund stellte gegenüber dem sich durch göttliche Aufträge ergebenden Zwang, seiner Schicksalsaufgabe nachzukommen (IV 345 ff.). Das wirkliche Motiv des Hadesgangs ist ohne Zweifel die Pietas des Aeneas: Demnach ist die pathetische Begegnung mit der Seele des Vaters in der vergilischen Konzeption der Zielpunkt der ganzen Totenszene – im Gegensatz zu dem homerischen Vorläufer des Motivs, der Begegnung zwischen Odysseus und seiner Mutter Antikleia.

Wie verhält es sich nun bei den späteren römischen Epikern hinsichtlich Funktion und Motiv der Kontaktaufnahme zu den Toten? Um es vorwegzunehmen: Wiederum findet die vergilische Version erstaunlich wenig Resonanz. Nur Silius Italicus läßt seinen Helden Scipio in ähnlicher Weise wie Vergil seinen Aeneas durch ein solches Gefühl der Pietas motiviert sein. Silius hat dieses Motiv sogar gegenüber Vergil noch wesentlich verstärkt: Aeneas hat ja eigentlich ein anderes Motiv, sich zur Sibylle zu bewegen, nämlich die für seine weiteren Unternehmungen bedeutungsvolle Konsultation der Seherin. Nachdem die Weissagung erfolgt ist, bittet er zusätzlich darum, in die Unterwelt geleitet zu werden, um seinen Vater sehen zu können (VI 106 ff.). Der silianische Scipio hat dagegen von vorneherein kein anderes Motiv, sich nach Cumae zu begeben, als die Trauer über den Tod seines Vaters und seines Onkels, von dem er gerade erfahren hat. Man kann soweit gehen zu sagen, daß die Isolierung dieses Pietas-Motivs bei Silius (XIII 391) die Gefahr in sich birgt, die ganze Szene unglaublich zu machen. Die Gründe dieser Gestaltung bei Silius liegen nun sicher nicht im Zeitgeschmack der „silbernen“ Epoche, sondern ausschließlich im literarischen Konservatismus dieses Autors begründet, der seine Totenbeschwörung nicht nur vergilisch motiviert, sondern auch am Schauplatz des vergilischen Unterweltsganges lokalisiert: In einem Brief des jüngeren Plinius, der unsere Hauptquelle zum Leben des Silius Italicus darstellt, heißt es, er habe den Geburtstag Vergils gewissenhafter als seinen eigenen gefeiert (Plin. *Epist.* III 7, 8). Man kann also ohne weiteres die silianische Übernahme des vergilischen Pietas-Motivs als eine ihrerseits pietätvolle Vergilimitation beiseite lassen und sich den übrigen Dichtern der silbernen Latinität zuwenden.

Um die in diesen Epen vorliegende Motivation der Kontaktaufnahme mit der Unterwelt zu verstehen, muß man noch einmal auf das schon öfter bemühte Gespräch zwischen dem vergilischen Aeneas und der Sibylle zurückgreifen, in welchem der Abstieg in die Unterwelt angebahnt wird. Nachdem Aeneas die

Prophezeiung der Sibylle gehört hat, die ihm schwere Kämpfe in Italien vor der Gründung des verheißenen Reiches voraussagt, und bevor er um einen Gang in die Unterwelt zu seinem Vater bittet, bedient er sich folgender Überleitung: „Keine Art von Mühen erhebt sich vor mir, o Seherin, als eine neuartige oder ungeahnte: Alles habe ich bei mir vorweggenommen und in meinem Inneren mit mir ausgetragen“ (VI 103–105). Aeneas artikuliert hier seinen Heldenmut mit Hilfe eines popularphilosophischen Motivs: Die Stoa, eine in Rom intensiv rezipierte hellenistische Philosophenschule, schreibt vor, drohendem Unglück zu begegnen, indem man sich das Schlimmste ausmalt und es sich nicht nur ausmalt, sondern sich in seinem Innern damit geradezu abfindet, als sei es schon eingetreten. Genau dies hat der vergilische Aeneas seinem Bekunden nach getan, und deswegen können ihn die von der Sibylle prophezeiten schweren Mühen nicht beeindrucken. Ein derart gestimmter Held braucht Zukunftsprophezeiungen höchstens als faktische Verhaltensregel (in der Sibylle-Prophezeiung wurden einige hilfreiche Hinweise zur Bewältigung des bevorstehenden Kriegs gegeben, VI 96 f.), keinesfalls aber als innere Beruhigung oder Besänftigung. Entsprechend erhält Aeneas am Ende der Totenszene nur einige knappe Hinweise von Anchises für die bevorstehenden Kriege und eine kurze Belehrung, „auf welche Weise er jegliche Mühe vermeiden oder ertragen kann“ (VI 892).

In schroffem Gegensatz hierzu werden die Motive gezeichnet, die Sextus Pompeius bei Lucan dazu bestimmen, sich der Hexe Erictho in einer Stunde allgemeiner Furcht vor der entscheidenden Bürgerkriegsschlacht anzuvertrauen: „Entartete Gemüter ängstigen sich und beschäftigen sich mit dem Schlimmeren: Nur wenige fassen hinsichtlich des zweifelhaften Geschicks im Vorhinein innere Stärke und ertragen so Hoffnung und Furcht. Doch gemischt mit der feigen Menge war Sextus, die unwürdige Nachkommenschaft seines Vaters Pompeius. [...] Diesen trieb die Furcht dazu, den Lauf des Schicksals im Vorhinein zu erkunden; er vermochte das Abwarten [vor der Schlacht] nicht zu ertragen und war durch alle kommenden Ereignisse geängstigt“ (lateinisch *aeger*)⁹. Sextus Pompeius gehört also gerade nicht zu denen, die nach stoischer Doktrin sich mit dem Gedanken an das Schlimmste abzufinden vermögen. Aus dieser Unfähigkeit, die Ungewißheit der Zukunft ertragen zu können, resultiert sein Versuch, sich der kommenden Ereignisse durch Hexenmagie zu versichern.

Ähnlich, wenn auch weniger peiorativ, werden die Motive für die Totenbeschwörung bei Valerius Flaccus und Statius beschrieben: Über die greise Mutter Jasons heißt es, daß sie „um ihren heldenhaften Sohn geängstigt war“ („tanto super anxia nato“, I 731; das Attribut *anxia* ähnlich wie *aeger* bei Lucan)

⁹ VI 417–424. Ähnlich wird Appius, ein Konsulent des delphischen Apollo-Orakels, in V 65–70 charakterisiert. Vgl. dagegen die mantische Zukunftserkenntnis kategorisch ablehnende Haltung Catos (IX 581–584).

und mit dieser Angst ihren an sich etwas standhafteren Ehemann ansteckte. Über den unrechtmäßigen thebanischen König Eteocles sagt Statius, daß er „wegen eines Unglückszeichens unruhig und den verschiedenen Schrecknissen nicht gewachsen war“; „wie es bei Leuten üblich ist, die vor dem Ungewissen Angst haben, fragt er Tiresias um Rat, voller Furcht“ (IV 406–409; *aeger*, wie Sextus Pompeius bei Lucan); ähnlich heißt es übrigens auch über den jüngeren Scipio bei Silius (XIII 402 f.): „*consultaque pectoris aegri/ pandit*“.

Bei den „silbernen“ Epikern handelt es sich also um durchschnittliche oder sogar minderwertige Charaktere (Pompeius Sextus und Eteocles), die die Ungewißheit der Zukunft nicht ertragen können und deshalb zu schwarzer Magie greifen. Es sind keine Helden wie der homerische Odysseus oder der vergilische Aeneas, die die Auszeichnung einer Fahrt über den Okeanos oder eines Abstiegs in den Schlund der Unterwelt verdienen, sondern einfach von Zukunftsängsten gequälte Individuen, die keinen anderen Ausweg mehr aus ihrer jeweiligen Notlage wissen, als sich der schwarzen Magie anzuvertrauen. Ihre Situation könnte derjenigen des Durchschnittsrömers entsprechen, der sich in der Kaiserzeit mit ähnlichen magischen Praktiken beschäftigt: Sie suchen eine seelische Beruhigung, die ein homerischer Odysseus (für den die Totenbeschwörung eine weitere Mühe auf seiner langwierigen Heimfahrt ist) oder ein vergilischer Aeneas (der im Prinzip keine Prophezeiung braucht, sondern seinen Vater wiedersehen will) nicht nötig haben.

Entsprechend dieser neuartigen Motivation der Totenszenen in der kaiserzeitlichen Epik tritt der Typos der pathetischen Begegnung zwischen epischen Figuren und ihren verstorbenen Vorfahren stark in den Hintergrund (abgesehen natürlich von Silius Italicus, der aus den erörterten Gründen eine Ausnahme bildet). Bei Lucan ist die Möglichkeit zu einer solchen Pathos-Szene *a priori* nicht gegeben, insofern Sextus Pompeius zu dem anonymen Soldaten, dessen Seele heraufbeschworen wird, keinerlei persönliche Beziehung hat. Doch auch bei Valerius Flaccus verläuft die Begegnung zwischen Aeson und der Seele seines Vaters Cretheus ohne jedes Pathos. Bei Statius ergibt sich bei der einzigen persönlichen Begegnung, nämlich der zwischen Eteocles und der Seele seines Großvaters Laius, geradezu ein Anti-Pathos: Laius wünscht diese Art der magischen Befragung eigentlich nicht und möchte von seinen Nachfahren in Ruhe gelassen werden (IV 626 ff.) – eine Reaktion, die sich natürlich auch durch die Besonderheiten des thebanischen Mythos erklärt: Laius wurde bekanntermaßen von seinem Sohn Oedipus getötet, der später zudem noch seine Gemahlin – Oedipus' eigene Mutter – zur Frau nahm. Die bereits oben erwähnte pathetische Begegnung zwischen Aeneas und seiner verlassenen Geliebten Dido (VI 450 ff.), deren Schatten schließlich vor Aeneas die Flucht ergreift (homerisches Prototypen ist die Flucht des Aias vor Odysseus), hat bei den drei besprochenen kaiserzeitlichen Epikern ebenfalls keine wirkliche Entsprechung.

Sie findet nur bei Statius einen gewissen Nachklang, der jedoch eher den Rang einer formalen Imitation hat: Im Rahmen der Beschreibung der thebanischen Totenschatten wird die Flucht der Seele des Pentheus vor der Seele seiner Mutter Agaue geschildert, die ihn in bakchischem Wahnsinn zerrissen hat¹⁰. Hier handelt es sich, wohlgemerkt, um eine Begegnung zwischen zwei Totenschatten, die im Gesamtverlauf der Szene nur untergeordnete Bedeutung hat.

III. EINZELBEOBACHTUNGEN ZU DEN KAISERZEITLICHEN RÖMISCHEN EPIKERN

Die bis jetzt vorgetragenen Überlegungen haben die kaiserzeitlichen römischen Epiker sowohl hinsichtlich der äußeren Art der Kontaktaufnahme mit den Toten als auch hinsichtlich der Motive und der Funktion solcher Szenen in eine recht weite Distanz gerückt von Vergil, der doch im allgemeinen zu Recht als das literarische Paradigma seiner Nachfolger in der Kaiserzeit angesehen wird. Die folgenden abschließenden Bemerkungen sollen dem Zweck dienen, zu zeigen, daß Vergil in wichtigen Einzelheiten den genannten Epikern eben doch präsent war. Zugleich sollen sie dazu beitragen, diese Dichter aus dem verallgemeinernden Oberbegriff „die Dichter der silbernen Latinität“ herauszulösen und ein wenig in ihrer dichterischen Individualität faßbar zu machen. Dabei wird jetzt von der oben fast immer beibehaltenen chronologischen Reihenfolge abgerückt und die Art, wie die jeweiligen Dichter in ihren Totenbeschwörungsszenen Elemente des vergilischen Unterweltgangs einfließen lassen, gewissermaßen zum Gradmesser ihrer poetischen Kreativität erhoben.

Nach dem oben über Silius Italicus Gesagten ist es klar, daß dieser Dichter am wenigsten Neues zu bieten hat: Er übernimmt den vergilischen Schauplatz und die vergilische Pietas-Motivation und arbeitet in diesen Rahmen im wesentlichen den Gang der Homerszene ein: Zunächst weissagt die – auch literarisch – von den Toten erweckte vergilische Sibylle dem Scipio Africanus sein weiteres Geschick (wie Teiresias bei Homer; XIII 494 ff.), dann begegnet Scipio einer Vielzahl anderer Totenschatten. Vor der Sibyllen-Weissagung (die Scipio übrigens eigentlich gar nicht erwünscht hatte) tritt ein Toter auf, der um baldige Bestattung bittet (wie Elpenor bei Homer und Palinurus bei Vergil; XIII 445 ff.). Am Ende der Szene werden Scipio einige Seelen zukünftiger Römer (Marius und Sulla, Pompeius und Caesar) vorgestellt (XIII 850 ff.). Diese Technik, die Seelen

¹⁰ IV 565 ff. Dido flieht vor Aeneas zu ihrem früheren Gatten Sychaeus (*Aen.* VI 472–474: „tandem corripuit sese atque inimica refugit/ in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi/ respondet curis aequatque Sychaeus amorem“), Pentheus dagegen vor Agaue zu seinem Vater Echion (*Theb.* IV 567–569: „fugit ille per avia Lethes/ et Stygios super usque lacus, ubi mitior illum/ flet pater et lacerum componit corpus Echion“).

künftiger Römer in eine Totenszene einzubeziehen, hat Vergil in seiner berühmten Heldenschau eingeführt und zugleich durch eine Adaption der pythagoreischen Seelenwanderungslehre ermöglicht und gerechtfertigt (VI 724 ff.). Silius übernimmt diese Technik, ohne den bei Vergil gegebenen weltanschaulichen Hintergrund zu berühren, den er offenbar beim Leser als einschlägig bekannt voraussetzt. Es entspricht dieser Verfahrensweise der Zusammenarbeit von Homerischem und Vergilischem, daß Scipio nicht nur seinen Vater (wie Aeneas bei Vergil) oder seine Mutter (wie Odysseus bei Homer) trifft, sondern beiden Elternteilen begegnet (XIII 613 ff.; 650 ff.).

Komplexer ist die Aneignung der literarischen Tradition bei Statius. Dem Seher Tiresias gelingt es mit seinem ersten Zauberspruch noch nicht, die Totenschatten an die Oberwelt zu locken. Durch diesen Mißerfolg erzürnt, spricht er einen zweiten Zauberspruch (IV 501 ff.), der furchtbare Drohungen gegen die Unterweltsgottheiten enthält und sogleich von Erfolg gekrönt ist. In dieser zweiten Beschwörung empört sich der Seher, daß die Unterweltsgötter zögern, wenn ein vermeintlich harmloser blinder alter Mann wie er die Toten ruft, daß sie aber sogleich eilen, wenn eine thessalische Hexe mit ihren magischen Praktiken aufwartet (IV 503 ff.). In diesem Konkurrenzverhältnis zwischen Tiresias und thessalischen Hexen spiegelt sich zugleich das literarische Aemulations-Verhältnis zwischen Statius und seinem Vorgänger Lucan. Doch der statianische Tiresias verzichtet auch nicht auf literarische Anspielungen auf die *Aeneis*: Als die Totenschatten herbeikommen, klafft die Erde auf und ermöglicht einen Blick in die Unterwelt (IV 520 ff.), ein Motiv, das sich in keiner der anderen epischen Totenbeschwörungsszenen – sieht man von der oben erwähnten sonderbaren „Hadesschau“ innerhalb der homerischen Nekyia ab – wiederfindet: Dieses Aufklaffen stammt aus der senecanischen Tragödie *Oedipus* (582 ff.), wo Tiresias im Auftrag des Titelhelden eine ähnliche Totenbeschwörung durchführt. Bei Statius wird die auf diese Weise sichtbar werdende Unterweltsszenerie – ein Element, welches sonst nur in einer Katabasis-Szene möglich ist – dem blinden Seher von seiner an der Zeremonie teilnehmenden Tochter Manto beschrieben (IV 518 ff.): Die Szenerie enthält Motive, die unter anderem aus dem vergilischen Gang des Aeneas durch die Unterwelt wohlbekannt sind. Doch der blinde Seher lehnt eine weitere Ausmalung dieser typischen Katabasis-Elemente ab mit den Worten „Ne volgata mihi“ – „erzähl mir nichts Bekanntes“ (IV 537). Bei diesen Worten, die Herbert Juhnke zu Recht als eine „geradezu kallimacheische Geste“ bezeichnet hat¹¹, hat man es mit einer fast direkt ausgesprochenen Willensartikulation des Dichters zu tun: Statius will eben nicht eine vergilische Katabasis wiederbeleben, was sein unmittelbarer Vorgänger Seneca ansatzweise getan hat, wie die Häufung von vergilischen

¹¹ Juhnke 1972: 95.

Elementen in der senecanischen Beschreibung der aufklaffenden Unterwelt beweist. Daß eine solche Beschreibung der Unterweltsszenerie überflüssig ist, begründet der stadianische Tiresias damit, daß ihm vor der Zeit seiner Blindheit eine eingehende Unterweltsführung durch die Totengöttin Hecate zuteilgeworden ist (IV 540). In den Genuß einer ebensolchen Exklusiv-Führung durch Hecate ist die vergilische Sibylle gekommen, womit sie ihre Kenntnis der Vorgänge im Tartarus erklärt, welche sie Aeneas nur erzählt und nicht vor Augen führt (VI 564 ff.). In beiden Fällen dient also dasselbe Argument der Verkürzung einer langwierigen Darstellung von Altbekanntem.

Auch Lucan spielt in seiner Erictho-Szene auf die Alternativform der Katabasis an. Im Zusammenhang der Vorbereitungen der Totenbeschwörung in einer äußerst tiefen, gruselig finsternen Höhle heißt es: „Man kann zweifeln, ob Erictho die unterweltlichen Seelen zu Gesicht bekommt, weil sie diese dorthin [in die Höhle] gezogen hat oder weil sie selbst [so tief] herabgestiegen ist“ (VI 652 f.). In diesen Worten liegt eine deutliche Anspielung auf den alternativen Typus der Totenszene, die Katabasis. Die Anspielung wird wenige Verse später fortgeführt: Dort macht sich die Hexe über die Furcht, die Sextus Pompeius und seine Begleiter bei ihren magischen Praktiken empfinden, geradezu lustig: „Wenn ich euch das Gewässer der Styx und den von Feuer rauschenden Unterweltsfluß zeigen würde, wenn ihr unter meiner Führung die Eumeniden sehen könntet und den Höllenhund Cerberus, wie er sein von Schlangen zottiges Haupt schüttelt, und die gefesselten Giganten – welche Furcht wäre es dann erst für euch, ihr Feiglinge, die vor mir zitternden Manen betrachten zu müssen?“ (VI 662–666). In diesen Worten scheint impliziert zu sein, daß ein Gang in die Unterwelt unter Ericthos Führung (entsprechend der Katabasis des Aeneas unter Führung der Sibylle) im magischen Machtbereich der Hexe läge. Hinter solchen Bekundungen der magischen Kompetenz Ericthos hat man zugleich auch, wie bei Statius, eine literarische Aemulatio des *Pharsalia*-Dichters gegenüber der *Aeneis* zu sehen.

Anders als bei Statius beschränkt sich die *Aeneis*-Rezeption bei Lucan jedoch nicht auf intertextuelle Subtilitäten bei der Beschreibung des magischen Vorgangs. Auch die eigentliche Prophezeiung in der lucanischen Hexenszene ist in gewisser Weise vergilisch geprägt. Um dies zu erreichen, wendet Lucan eine völlig neuartige Prophezeiungstechnik an. Er läßt, wie schon zuvor herausgestellt, eben nicht gemäß dem homerischen Prototypon Massen von Totenschatten an die Oberwelt treten, sondern nur die Seele eines einzigen Soldaten. Diese ist freilich hervorgegangen aus einem detailliert geschilderten Auswahlprozeß der Erictho unter den zahlreich vorhandenen Leichen (VI 624 ff.). Die Bedeutung des Leichnams rührt daher, daß bei Lucan im Gegensatz zu allen übrigen Epikern eine Seele in ihren Körper zurückgerufen wird – ein Unterschied, welcher dem spätantiken Vergil-Kommentator Servius (zu *Aen.* VI 149) Anlaß gibt zu einer

begrifflichen Unterscheidung zwischen Nekromantie („Leichenbeschwörung“, bei Lucan) und Skiomantie („Schattenbeschwörung“, bei Homer). Das wichtigste Kriterium, welches der schließlich von Erictho ausgesuchte Leichnam erfüllen muß, besteht darin, daß er noch „frisch“ ist (VI 621). Warum dies von solcher Bedeutung ist, zeigt sich bei der schließlichen Zukunftsprophezeiung. Die Seele wird gewissermaßen auf halbem Wege zurückgerufen: Sie ist zu dem Zeitpunkt, als die Hexe sie zurückruft, noch nicht an ihrem unterirdischen Bestimmungsort angelangt, hat aber einen Blick in die Szenerie der Unterwelt werfen können (VI 777 ff.). Aus der Wiedergabe dieses ersten Eindrucks der neuankommenden Seele ergibt sich der Inhalt der Prophezeiung: Die Seele sieht, wie die Schatten der republikanischen Helden Roms trauern, die Bösewichte wie Catilina dagegen jubilieren (VI 779 ff.). Daraus läßt sich der Erfolg Caesars (der bei Lucan der Feind römischer Freiheit schlechthin ist) in der bevorstehenden Schlacht zu Pharsalus ableiten. Die von dem Totenschatten aufgezählten, auf Tartarus und Elysium verteilten Seelen republikanischer Römer kennt der Lucan-Leser zu einem guten Teil aus der vergilischen Heldenschau, in der Anchises seinem Sohn Aeneas die zukünftigen, noch ungeborenen Helden Roms vorstellt. Man kann also sagen, daß die von Erictho wiederbelebte Totenseele gewissermaßen im Auftrag der Hexe (und natürlich auch des Dichters) eine Katabasis in eine vergilisch gefärbte Unterwelt unternommen hat. Diese von einem anonymen Medium durchgeführte und berichtete Katabasis ermöglicht es dem Dichter Lucan, auf einen Massenaufmarsch römischer Totenschatten in Thessalien zu verzichten. Daß eine derartige Massenauferstehung im Bereich der magischen Möglichkeiten der Hexe Erictho gelegen hätte, wird in einer unrealen Formulierung vom Dichter versichert: „Wenn sie versucht hätte, die gesamten Schlachtreihen von den Feldern auferstehen zu lassen und dem Krieg zurückzugeben, hätten ihr die Gesetze der Unterwelt nachgegeben, und mit gewaltigem Schrecken hätte das ganze Volk, aus dem Hades herausgerufen, [wieder] gekämpft“ (VI 633–636). Aber die Hexe (und zugleich der Dichter) entscheidet sich eben für die Auferweckung eines einzigen Toten, der gewissermaßen als Bote aus einer vergilischen Unterweltsszenerie emporsteigt. Die spezifische lucanische „Schattenbeschwörung“ (Skiomantie) ermöglicht – insofern ein Medium, welches zumindest bis zu einem gewissen Punkt in die Unterwelt hinabgestiegen ist, wieder heraufbeschworen wird – eine Kombination von Elementen der Katabasis und der Nekyomantie.

Am beeindruckendsten aber erscheint (man könnte geradezu von literarischer Genialität sprechen), wie Valerius Flaccus Elemente der vergilischen Katabasis in seine Totenbeschwörungsszene integriert. Die Seele des Cretheus tritt zu einem Zeitpunkt an die Oberwelt, als sein Sohn Aeson und seine Schwiegertochter Alcimede akut von den durch Pelias angestifteten Häschern bedroht sind. Nachdem Cretheus den erfolgreichen Ausgang von Jasons Unternehmung

geweissagt hat, fordert er seinen Sohn ohne Umschweife zum Selbstmord in Anbetracht der drohenden Gefahr auf (I 749 ff.) – eine Aufforderung, welche den modernen Leser befremdet, aber in der früheren römischen Kaiserzeit, wo mehr oder weniger freiwillige Selbstmorde fast an der Tagesordnung waren und sich popularphilosophische Schulen wie die Stoa intensiv mit dem Thema des Freitods befaßten, eigentlich nicht überraschen kann. Aeson folgt dem Rat seines Vaters und begeht mit seiner Ehefrau durch das Blut eines zum Beschwörungsritual benötigten Stiers Selbstmord (I 767 ff.; Stierblut gilt in der Antike als giftig). Damit schafft Valerius Flaccus zwei bedeutende Neuerungen: Zum einen greift hier zum ersten und einzigen Mal eine beschworene Seele durch ihren Ratschlag in die aktuelle Situation der Beschwörenden ein, und zum anderen wird ein Teil des magischen Inventars (der Stier) Mittel zu einer spontanen, völlig neuartigen Handlung (dem Selbstmord der beiden Greise). Der Schlußpunkt der ganzen Szene und des ersten *Argonautica*-Buches besteht aber darin, daß die heraufbeschworene Seele des Cretheus in die Unterwelt zurückkehrt – in Begleitung der Totenseelen von Aeson und Alcimede, die nach antiker Vorstellung bei ihrem Tod aus dem Körper austreten (I 825 ff.). Bei dem folgenden Eintritt in die Unterwelt übernimmt die Seele des Cretheus die Führung der Neuankömmlinge (I 846 f.). Dabei greift Valerius Flaccus ersichtlich auf vergilische Elemente zurück, mit denen die Führung des Aeneas durch die Sibylle bzw. durch Anchises geschildert wird: Zunächst wird auf die Unzerstörbarkeit des Tartarus durch Naturgewalten verwiesen, ein Motiv, welches Vergil in gleichem Zusammenhang verwendete (*Arg.* I 828 ff. ~ *Aen.* VI 552 ff.). Beim Eintritt in das Totenreich spielen zwei Unterweltstore eine bedeutende Rolle, die dem Vergilleser aus der Austrittsszene am Ende des sechsten *Aeneis*-Buchs geläufig sind (*Arg.* I 832 ff. ~ *Aen.* VI 893 ff.). Schließlich wird eine Vergil verpflichtete Typologie der ins Elysium eintretenden Schatten gegeben (*Arg.* I 835 ff. ~ *Aen.* VI 660 ff.), und das Elysium selbst, in welches die Neuankömmlinge geführt werden, wird ebenfalls in vergilischen Farben geschildert (*Arg.* I 842 ff. ~ *Aen.* VI 638 ff.). Über die Martern, welche die an der anderen Pforte eintretenden bösen Seelen (wie dereinst Pelias) zu erdulden haben, erteilt Cretheus nur eine theoretische Belehrung – ähnlich wie die vergilische Sibylle über den Tartarus, welchen Aeneas selbst nicht betritt (*Arg.* I 847 f. ~ *Aen.* VI 562 ff.). Kurzum: Die Szene, die als Totenbeschwörung begann, wird durch die Genialität des Dichters in ihrem Verlauf umgebogen zu einer Katabasis-Szene mit deutlich vergilischem Kolorit, und das Medium der Beschwörung wird zum Führer in der Unterwelt. Eine literarisch geistreichere Verquickung zwischen den beiden Grundtypen der epischen Totenszene ist schwerlich denkbar.

LITERATUR

- Billerbeck 1983: Margerithe Billerbeck, *Die Unterweltsbeschreibung in den Punica des Silius Italicus*, Hermes CXI 1983, S. 326–338.
- Fauth 1975: Wolfgang Fauth, *Die Bedeutung der Nekromantie-Szene in Lucans Pharsalia*, RhM CXVIII 1975, S. 325–344.
- Hömke 1998: Nicola Hömke, *Ordnung im Chaos. Macht und Ohnmacht in Lucans Erichtho-Episode*, in: *Mousopolos Stephanos. Festschrift für H. Görgemanns*, Heidelberg 1998, S. 119–137.
- Juhnke 1972: Herbert Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, München 1972 (Zetemata 53).
- Knauer 1964: Georg Nicolaus Knauer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen 1964 (Hypomnemata 7).
- Korenjak 1996: Martin Korenjak, *Die Erichthoszene in Lucans Pharsalia*, Frankfurt a.M. 1996 (Studien zur Klassischen Philologie 101).
- Manuwald 2000: Gesine Manuwald, *Der Tod der Eltern Jasons*, Philologus CXLIV 2000, S. 325–338.
- Petzl 1969: Georg Petzl, *Antike Diskussionen über die beiden Nekyiai*, Meisenheim 1969 (Beiträge zur Klassischen Philologie 29).
- Reitz 1982: Christiane Reitz, *Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus*, Frankfurt a.M. 1982 (Studien zur Klassischen Philologie 5).
- Vessey 1973: David Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973.

