

CHRISTINE SCHMITZ  
JAN TELG genannt KORTMANN  
ANGELA JÖNE (Hg.)

# Anfänge und Enden

Narrative  
Potentiale  
des antiken  
und nachantiken Epos

*Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ...*

*In nova fert animus mutatas  
dicere formas ... (si quid habent  
veri vatum praesagia) vivam.*

*Ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον  
Ἐκτορος ἵπποδάμοιο. ...*

*Ordior arma ...  
Hic finis bello.*

*Ovid, Metamorphosen*

*Homer, Ilias*

*Silius, Punica*

*Vergil, Aeneis*

*Maffeo Vegio,  
Aeneidos liber XIII*

*Arma virumque cano ...  
vitaque cum gemitu fugit  
indignata sub umbras.*

*Turnus ut extremo devictus  
Marte profudit/effugientem animam ...*

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BIBLIOTHEK  
DER KLASSISCHEN  
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von  
JÜRGEN PAUL SCHWINDT

Neue Folge · 2. Reihe · Band 154





# Anfänge und Enden

Narrative Potentiale  
des antiken  
und nachantiken Epos

Herausgegeben von  
CHRISTINE SCHMITZ  
JAN TELG genannt KORTMANN  
ANGELA JÖNE

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-6762-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhalt

Vorwort .....	7
Christine Schmitz: Einleitung: Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos .....	9
Joachim Latacz: Vom unbekanntem Anfang bis zum bekannten Ende. Das Vers-Epos im Überblick .....	37
Stefan Büttner: Was meint die Formel »Anfang – Mitte – Ende« in der <i>Poetik</i> des Aristoteles? .....	61
Annemarie Ambühl: Narrative Potentiale von Anfängen und Enden im hellenistischen (Klein-)Epos .....	79
Christiane Reitz: Das Unendliche beginnen und sein Ende finden – Strukturen des Aufzählens in epischer Dichtung .....	105
Angela Jöne: Beinahe-Abschiede in der <i>Aeneis</i> .....	119
Farouk F. Grewing: Der Anfang vom Ende oder das Ende als Anfang? Überlegungen zu <i>closure</i> in Ovids <i>Metamorphosen</i> .....	141
Christine Walde: <i>Tu ne quaesieris scire nefas quem finem ... di dederunt ...</i> : Reflexionen zur Debatte um das Ende von Lucans <i>Bellum Civile</i> .....	169
Thomas Baier: Anfang ohne Ende. Abgebrochene Kommunikation bei Valerius Flaccus .....	199
Claudia Klodt: Die Exordialechnik der Redner in Statius' <i>Thebais</i> .....	221
Jan Telg genannt Kortmann: Tag und Nacht als Anfangs- und Endpunkte in Silius Italicus' <i>Punica</i> .....	253
Raymond Marks: A Medial Proem and the Macrostructures of the <i>Punica</i> .....	277
Helen Kaufmann: Das Ende des mythologischen Epos in der Spätantike .....	293
Ursula Gärtner: Ohne Anfang und Ende? Die <i>Posthomerica</i> des Quintus Smyrnaeus .....	313
Thomas Haye: Die <i>Herculeia</i> des Giovanni Mario Filelfo (1426–1480) ...	339

Claudia Schindler: Anfang als Ende, Ende als Anfang. Der Schluss der <i>Aeneis</i> und die frühneuzeitlichen <i>Aeneis</i> -Supplemente . . . . .	357
Carla Piccone: <i>Quid primum . . . canam quaeve ultima narrem?</i> Riflessioni sulla struttura della <i>Felsinais</i> di Marco Girolamo Vida . . . .	377
Index locorum . . . . .	395

## Vorwort

Der britische Autor Tim Parks empfiehlt, nicht jedes Buch, das man angefangen hat, auch bis zur letzten Seite zu lesen. Bücher nicht zu Ende zu lesen bedeutet für den autonomen Leser Parks paradoxerweise sogar eine Anerkennung der Qualität eines Buchs:

»Wenn ich einen Roman vor seinem Ende aus der Hand lege, dann erkenne ich einfach nur an, dass für mich seine Form, seine ästhetische Qualität im Webmuster der Handlungsstränge liegt und im Fall der besten Romane im Zusammenwirken von Stil und diesem Handlungsgewebe. [...] Wenn die Struktur steht und das Erzählen läuft, ist die Notwendigkeit eines Endes nur eine unselige Last, eine Unannehmlichkeit, ein bedauerlicher Ausschluss so vieler Möglichkeiten.«<sup>1</sup>

Die traditionelle Haltung vertritt Sandra Kegel, die in ihrem Artikel »Wie wir Bücher lesen. Zu guter Letzt«<sup>2</sup> dafür plädiert, neben den berühmten ersten Sätzen eines Romans auch die letzten Sätze zu lesen, da sich viele Werke »oft erst von ihrem Ende her noch einmal ganz neu aufschlüsseln.«

Epischen Anfängen und Enden als konzentrierten Ausgangs- und Endpunkten galt das Interesse einer internationalen Tagung, die vom 9. bis 11. Oktober 2013 an der Universität Münster stattfand. Der vorliegende Band hat seinen Ursprung in dieser Tagung.

Am Anfang soll der angenehmen Pflicht des Dankens Genüge geleistet werden. Zu danken haben wir dem Institut für Klassische Philologie für die perfekte Organisation der Tagung, allen voran Susanne Pinkernell-Kreidt, die in gewohnter Souveränität alle Probleme gemeistert und so maßgeblich zum Gelingen der Tagung beigetragen hat. Dank gebührt auch den Hilfskräften des Instituts für Klassische Philologie für die Unterstützung bei der Durchführung der Tagung, insbesondere Ann-Katrin Wintzer.

Dem Fachbereich 8, dem Internationalisierungsfonds des Rektorats der Universität Münster, den Münsteraner Freunden der antiken Kultur und Literatur und vor allem der DFG ist für die großzügige finanzielle Förderung der Tagung zu danken.

Für Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit danken die Herausgeber Konstantin Ameis, Henning Haselmann und Hannah Hoffmann, für den professionellen Satz Tim Doherty. Jürgen Paul Schwindt ist schließlich für die Aufnahme des Bandes in seine Reihe zu danken.

Münster, im Oktober 2016

Für die Herausgeber  
Christine Schmitz

<sup>1</sup> Vgl. Tim Parks: Worüber wir sprechen, wenn wir über Bücher sprechen. Aus dem Englischen von Ulrike Becker und Ruth Keen, München 2016, 25.

<sup>2</sup> FAZ.NET, 18.10.2016.



## Einleitung

Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos

### I. Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos

Literarische Anfänge und Enden begegnen in vielfachen Formen. Die Gattung Epos eignet sich in besonderer Weise für eine diachrone Untersuchung der Gestaltungsmöglichkeiten von Anfängen und Enden, liegt doch mit dem antiken Epos eine Gattung vor, die in der Wahl ihres Stoffes auf bekannte Sagenkreise wie vor allem die Argonautenfahrt, den Trojanischen Krieg und den Kampf um Theben zurückgreifen kann, wodurch sich ein mythisches Kontinuum ergibt und identische Helden in verschiedenen Epen auftreten können.<sup>1</sup> Nicht nur Ovids *Metamorphosen* sind ein *carmen perpetuum*; auch die einzelnen Epen, zumindest diejenigen mit mythischen Sujets, schreiben sich in ein Kontinuum ein und bilden insgesamt eine Art *carmen perpetuum*.<sup>2</sup> Formal zeichnet sich das Epos schon allein durch das konstante Versmaß des Hexameters aus, darüber hinaus aber auch durch charakteristische Bestandteile wie Proömien, Musenanrufe, Kataloge, Gleichnisse usw., ferner durch typische Szenen wie Kämpfe/Aristien, Seestürme, Gastmäh-

<sup>1</sup> Eine namentliche Erwähnung von Figuren aus Vergils *Aeneis* und damit die Aufforderung, das intertextuell aufgerufene analoge Heldenpaar Nisus und Euryalus mit den eigenen Akteuren Hopleus und Dymas, zugleich aber auch die neue Version mit dem literarischen Modell (Aen. 9,446–49) zu vergleichen, liegt in Statius' *Thebais* vor. In einer Apostrophe wendet sich der Dichter direkt an seine Figuren, wobei er in ostentativer und gerade dadurch provokativer Bescheidenheit sein Gedicht von vornherein seinem Vorgänger unterordnet (Stat. Theb. 10,445–48): *vos quoque sacrati, quamvis mea carmina surgant / inferiore lyra, memores superabitis annos. / forsitan et comites non aspernabitur umbras / Euryalus Phrygiique admittet gloria Nisi* (Auch ihr seid geheiligt, und obwohl meine Lieder einer niedrigeren Leier entstammen, werdet ihr die Jahre hindurch überleben, die eurer gedenken. Und vielleicht wird Euryalus eure Totenschatten nicht als Gefährten verschmähen und der ruhmreiche phrygische Nisus wird euch willkommen heißen). Zu dieser ungewöhnlich expliziten Referenz vgl. etwa Hinds (1998) 92 und Walter (2014) 134–37 mit weiterer Literatur.

<sup>2</sup> Vgl. auch Fowler (1997) 20: »In the background, too, may be an old dream of the West, the idea of the *carmen perpetuum* that might unite all stories into one big master narrative, a truly Epic cycle linking works in a golden chain.«

ler, Tages- und Nachtanbruch usw. Aufgrund dieser Strukturelemente und Motive, die in Variationen wiederkehren, lassen sich Traditionslinien und intertextuelle Dialoge innerhalb des epischen Kontinuums aufzeigen.<sup>3</sup> Kontinuität und zugleich Dynamik in der epischen Tradition bedeuten ein fließendes Ineinanderübergehen, Anknüpfen und Fortsetzen, aber auch ein permanentes Variieren und Korrigieren. Es kann also bei griechisch-römischen Epen nicht von abgeschlossenen Einheiten und mithin von völligen Neuanfängen die Rede sein. Vielmehr präsentieren sich die nachfolgenden Epen im kontinuierlichen Dialog mit ihren Vorgängern. Ganz analog zur Konzeption in Vergils *Aeneis*, wonach die Trojaner unter Aeneas' Führung in Italien ihre alte Heimat, das untergegangene Troja, nicht vollständig aufgeben, sondern in das Land ihrer Vorfahren zurückkehren,<sup>4</sup> um hier ein neues Volk zu gründen, verhält es sich auf literarischer Ebene. In Valerius Flaccus' *Argonautica* wird in einer Passage die vom Schicksal bestimmte, unabwendbare Zerstörung Trojas erwähnt (Val. Fl. 2,570f. *namque bis Herculeis deberi Pergama telis / audierat*, denn er [sc. Laomedon] hatte gehört, Troja sei bestimmt, zweimal den Geschossen des Hercules zum Opfer zu fallen). In einer auktorialen Einschaltung wird aber zugleich ein prophetischer Ausblick auf die zukünftige Gründung Roms gewährt (Val. Fl. 2,573 *et genus Aeneadum et Troiae melioris honores*, und das Geschlecht der Aeneaden und der Ruhm eines besseren Troja). Mit dieser externen Prolepse wird also ein beständigeres, besseres Troja (*Troia melior*), das dereinst in Italien zu verorten sein wird, angekündigt. Vergleichbar der Idee eines zwar untergegangenen, in Rom aber wiederauferstehenden neuen Troja können auch vorausgehende Epen in Form von Prä- und Intertexten eine Wiedergeburt im jeweils neuen Epos erleben.

Anfang und Ende werden im vorliegenden Band als narratologische, nicht als anthropologische Kategorien im Sinne von Geburt und Tod verwendet.<sup>5</sup> Der Tod spielt jedoch als strukturelle Grenzsetzung eine zentrale Rolle im Epos, wenn Lebens- und Buchende zusammenfallen. So bedeutet das todesähnliche Entrücktwerden Creusas durch Cybele am Ende des zweiten *Aeneis*-Buchs für Aeneas

<sup>3</sup> Harrison (2013) untersucht, wie Buchanfänge und -schlüsse in Apuleius' *Metamorphosen* nach epischen Mustern gestaltet sind. Auch wenn die Modellierungen von Zeitangaben in Buchanfängen und -enden auf die im Roman erzählten alltäglichen Situationen und Gefahren, die Lucius/Esel durchlebt, herabgestimmt sind, bleiben epische Strukturelemente auch noch in diesen Transformationen erkennbar.

<sup>4</sup> Zu Vergils Konstruktion, daß die trojanische Schar unter Aeneas' Führung in das alte Ursprungsland des aus Italien stammenden Ahnherrn Dardanus zurückkehre, vgl. Schmitz (2013) 123 (mit Anm. 42) und 132.

<sup>5</sup> Einen anderen Zugriff verfolgt der interdisziplinär angelegte »Poetik und Hermeneutik«-Band »Das Ende. Figuren einer Denkform« (1996): hier wird das Ende nicht als narratives Strukturelement, sondern als Denkform oder Reflexionsfigur behandelt. Zu vergleichen ist vor allem der Beitrag von Herzog (1996): neben der Tradition der christlichen Eschatologie betrachtet er die Darstellungsform der mythischen Metamorphose als menschliche Dauer am oder im Ende.

den endgültigen Abschied und Aufbruch von Troja.<sup>6</sup> Der Tod des Vaters Anchises, der auf narrativer Ebene das Ende der Irrfahrtenerzählung des Aeneas bildet (Aen. 3,710–18), ermöglicht auf der Handlungsebene erst das doppelte Abirren des Aeneas von seinem Weg (im Sinne von Fahrtziel und Sendung), und ebenso markiert Didos Selbsttötung im Finale des vierten Buchs eine Zäsur, insofern Aeneas nach der zeitweiligen Abirring in Karthago nun wieder seinen vorherbestimmten Weg aufnimmt.<sup>7</sup>

Der Tod als Markierung des Erzählrahmens fällt freilich nicht immer mit einem Buchende zusammen. So setzt etwa Ovid den Tod des Orpheus (met. 11,1–66) gerade an den Anfang eines Buchs.<sup>8</sup> Turnus' Tod, mit dem die *Aeneis* überhaupt endet, bewirkt ein offenes Ende, das wiederum viele neue Lesarten provoziert.<sup>9</sup> Mit dem Tod, dem Ende von Helden, ist aber nicht zwangsläufig das Ende der Erzählung selbst erreicht.<sup>10</sup> So läuft Statius' *Thebais* trotz des im Proömium ange-

<sup>6</sup> Als Schattenbild bzw. Abbild ihrer selbst (Aen. 2,772 f. *simulacrum, ipsius umbra Creusae, imago*) tröstet sie Aeneas und prophezeit ihm seine Zukunft. Nach ihren letzten Worten, die nach Art eines inschriftlichen Grabepigramms gestaltet sind (vgl. Aen. 2,789 *iamque vale et nati serva communis amorem*, Und nun leb wohl und bewahre deine Liebe für unseren gemeinsamen Sohn), und Aeneas' vergeblichem Versuch, sie zu umarmen (Aen. 2,792–94), wird nach einem Hinweis auf das Ende der Nacht von Trojas Untergang (*consumpta nocte*, Aen. 2,795) noch im Finale symbolhaft der Anbruch eines neuen Tages geschildert (Aen. 2,801 f.), der als Signal für den Auszug der Trojaner gilt. Zur Gliederungsfunktion von Tag und Nacht im Epos vgl. den Beitrag von Jan Kortmann, unten, insbes. 254–56.

<sup>7</sup> Zum Tod als Abschluß vieler Bücher der *Aeneis* und den damit verbundenen Implikationen vgl. Coleman (2014) 341: »Eight books of *A[eneid]* end with deaths that contribute to the transition from the past to the future.«

<sup>8</sup> Im besonderen Fall des Orpheus bedeutet der Tod ohnehin nicht das endgültige Ende, vielmehr die Umkehrung der von den Unterweltgöttern auferlegten Bedingung (met. 10,51 *ne flectat retro sua lumina*, daß er seine Augen nicht rückwärts wende). Im Gegensatz zu seinem ersten Aufenthalt in der Unterwelt wird Orpheus nach seinem Tod als Schatten in der Unterwelt gezeigt, der hier wieder zusammen mit seiner Eurydice fortlebt (met. 11,61–6), vgl. den Schlußvers (met. 11,66): *Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus* (und Orpheus blickt – nunmehr gefahrlos – nach seiner Eurydice zurück).

<sup>9</sup> Vgl. etwa Hardie (1993) 12: »the end of the poem, which as so many have felt is not an ending at all (except for Turnus), merely the beginning of the history of the Aeneadae ...«. Zum überraschenden Ende der *Aeneis* vor der Folie der homerischen Modelle vgl. Fowler (2000a) 263. Zum Ende der *Aeneis* mit Aeneas' zunächst zögernder, dann aber von *furor* und Zorn (Aen. 12,946 f. *furiis accensus et ira / terribilis*, von Furien entflammt und schrecklich in seinem Zorn) getriebener Tötung des um Gnade bittenden Turnus als Klimax s. Freund (2008), Harrison (2014) 29 und Schindler, unten 357, Anm. 1, jeweils mit einschlägiger Literatur; vgl. auch unten, 23 mit Anm. 47.

<sup>10</sup> Fowler (2000a) 245 erinnert daran, daß selbst der friedliche Abschluß der *Ilias* mit Hektors Bestattung (vgl. den letzten Vers: Hom. Il. 24,804 ὦς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἱπποδάμοιο. So besorgten diese die Bestattung Hektors, des Rossebändigers), »the archetypal epic ending of the *Iliad*«, wie Fowler (2000a) 249 später schreibt, nicht

kündigten Themas *fraternas acies* ... (Stat. Theb. 1,1) nicht auf den Tod der Protagonisten hinaus. Vielmehr bedeutet die gegenseitige Tötung der feindlichen Brüder Eteocles und Polynices gerade nicht das Ende der *Thebais* (vgl. den Nachruf des Erzählers auf die Seelen der verstorbenen Brüder, Stat. Theb. 11,574–79). Die Erzählung über die Auseinandersetzung zwischen den Brüdern muß geradezu unabgeschlossen bleiben<sup>11</sup> wie auch der Haß der Brüder, der selbst noch beim Zusammentreffen ihrer Leichname wieder auflebt (*vivunt odia improba, vivunt*, Theb. 12,441), über den Tod hinaus anhält.<sup>12</sup>

### *Epische Anfänge – Anfänge im Epos*

Die Frage, von wo das Epos seinen Ausgang nehmen solle, stellt sich jedem Epiker, auch wenn sie nicht immer so explizit und emphatisch wie im Proömium zu Statius' *Thebais* thematisiert wird.<sup>13</sup> Hier wendet sich der Dichter mit der Frage an die Musen, woher sie sein Werk beginnen lassen wollen (Theb. 1,3 f.): *unde iubetis ire, deae?* Die Frage offenbart, daß der Anfang eines Epos nicht gegeben ist, sondern vom Dichter gesetzt und als Kristallisationspunkt der nachfolgenden Erzählung inszeniert wird. Auch die weiteren Fragen, ob die Uranfänge des verfluchten Geschlechts (*gentis ... primordia dirae*, 4), Europas Entführung (*Sidonios raptus*, 5) und die anschließende Aussendung des Cadmus (6) den Einsatzpunkt bilden sollen, lassen den Leser am Suchprozeß teilhaben. Im Durchspielen alternativer Anfänge machen die Fragen vor allem die Kontingenz jedes Anfangs deutlich und zeigen – eng damit verbunden – die narrativen Möglichkeiten des zu setz-

darüber hinwegtäuschen darf, daß es sich nur um einen vorübergehenden Waffenstillstand handelt.

<sup>11</sup> Vgl. auch Lovatt (1999) 144: »Polynices' burial in the *Thebaid*, [...], does not achieve the closure for which Argia and Antigone hoped.« Bezeichnenderweise leitet *nondum* (»noch nicht«, Stat. Theb. 12,1) als erstes Wort das letzte Buch ein (vgl. auch Hardie [1997] 153, Anm. 48 und Fowler [1997] 21 zu *nondum cuncta*), in dem die Sorge und der Streit um die Bestattung der Toten erzählt wird. Zur Position des zwölften Buchs innerhalb der *Thebais* vgl. Pollmann (2004) 21–5; zur Frage von mehreren Enden oder *closure* s. Pollmann (2004) 25–7 (»The over-all message: a never-ending story«).

<sup>12</sup> Entsprechend erkennt Antigone die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit der kriegerischen Auseinandersetzung, die am fortdauernden Haß nichts ändern konnte (Stat. Theb. 12,442 *nil actum bello*, nichts wurde durch den Krieg erreicht). So hatte Polynices im Augenblick des Sterbens seiner Hoffnung Ausdruck verliehen, daß sich die brüderliche Rivalität auch nach dem Tod fortsetzen werde (Theb. 11,570–72). Zur erneuten Konfrontation der Brüder vgl. auch Ganiban (2007) 211; zum kontrovers diskutierten Ende der *Thebais* s. Ganiban (2007) 213 (mit weiterführender Literatur in Anm. 20).

<sup>13</sup> Myers (2015) 32 diskutiert in ihrer Interpretation des Proömiums zur *Thebais* die Schwierigkeit, angesichts der unermesslichen Dimension des Themas einen Anfangspunkt zu finden und beurteilt den narrativen Zugang in folgender Weise: »Statius' proem to the *Thebaid* and indeed the whole of the first book exhibit a self-conscious concern with the poetics of opening.«

den Anfangspunktes auf. Der Dichter deutet die unendlich weit zurückreichende Vorgeschichte des thebanischen Königshauses an (*longa retro series*, 7), aber nur, um in einer *Praeteritio* markante Ereignisse herauszugreifen, denen er sich gerade nicht widmen wolle.<sup>14</sup> Nach dem initialen Akkusativ *Fraternas acies alternaque regna profanis / decertata odiis sontesque ... Thebas* (Der Brüder Schlachtreihen und die abwechselnde Königsherrschaft, um die in unheiligem Haß gekämpft wurde, und das schuldige Theben, Theb. 1,1–2), womit der Tradition entsprechend der eigentliche Gegenstand des Epos am Anfang benannt wurde, sucht der von Inspiration ergriffene Dichter nach dem geeigneten Ausgangspunkt. Nachdem er mehrere Möglichkeiten des Anfangs innerhalb des thebanischen Sagenkreises erörtert und zurückgewiesen hat, legt er endlich positiv fest, von wo aus er seinen Weg nehmen will (Theb. 1,16b–7a): *limes mihi carminis esto / Oedipodae confusa domus* (der Weg meines Gesangs soll mir das verwirrte Haus des Oedipus sein). Bei der allmählichen Eingrenzung der unendlichen Dimension der Vorgeschichte könnte man versucht sein, das Wort *limes* im Sinne eines definitiven Ausgangs- oder Endpunktes zu verstehen.<sup>15</sup> Dagegen spricht jedoch der lexikalische Befund, wonach *limes* in vergleichbaren Kontexten den Weg, die Gangart bezeichnet, die eingeschlagen wird.<sup>16</sup> Das Bild des Weges (vgl. Stat. Theb. 1,3f.) begegnet auch im Proömium zur *Achilleis*, wenn der Dichter sein Projekt benennt (Ach. 1,4f.): *nos ire per omnem ... / heroa velis*. Mit der Fokussierung auf die Verfluchung der Nachkommen durch Oedipus nimmt das Unheil des thebanischen Hauses seinen unaufhaltsamen Lauf, der in der gegenseitigen Tötung der feindlichen Brüder (im

<sup>14</sup> Zum Proömium von Statius' *Thebais* vgl. auch Walter (2014) 120–30 mit einschlägigen Literaturangaben.

<sup>15</sup> Entsprechend wird *limes* häufig mit »Grenze« übersetzt. So versteht Schetter (1962) 207, insbes. Anm. 18, *limes* im Sinne einer zeitlichen Abgrenzung nach oben, also einer Begrenzung einer allzuweit zurückgehenden Vorgeschichte, Vessey (1973) 64 dagegen im Sinne von Grenze als Endpunkt: »But the limit of the epic will be the final doom of the accursed race«; ebenso Vessey (1982) 574: »He fixes the limits of his epic in the ›disturbed house of Oedipus‹ (*Oedipodae confusa domus*, 17): the last and worst act in a seemingly unending chain of doom and devastation.« Dominik (2003) 98 versteht *limes* im Sinne einer thematischen Beschränkung: »Stattius will ›limit‹ (cf. *limes*, 16) himself to relating the tale of the turbulent house of Oedipus«.

<sup>16</sup> Vgl. die ThLL 1411,64–1412,3 s. v. *limes* zusammengeführten Stellen zur übertragenen bzw. bildlichen Bedeutung: Stat. silv. 5,3,237f. *labat incerto mihi limite cursus / te sine et orbatae caligant vela carinae*. Theb. 1,16f. (3 *unde iubetis ire, deae*) *limes mihi carminis esto / Oedipodae confusa domus* (cf. CE 1552 B., 5 *quo nunc Calliope gemino me limite cogis, quas iam transegi, rursus adire vias?*) ... Mart. 11,90,1f. *carmina nulla probas molli quae limite currunt, / sed quae per salebras ... cadunt*; s. auch OLD 3a Mart. 11,90,1 und 4a: Stat. silv. 5,3,237–8. Vgl. auch Myers (2015) 37, Anm. 39: »For *limes* as ›path‹ (not ›limit‹, as usually translated)«. S. auch unten (Anm. 23) zu Drac. Romul. 8,3 *aggrediar meliore via*.

elften Buch) gipfeln wird, ohne daß damit ein wirkliches Ende des brüderlichen Hasses und mithin auch des Epos erreicht wäre.<sup>17</sup>

*Wiederholungsstruktur mythischen Erzählens: Endloses Wiedererzählen, Variieren, Korrigieren*

Gerade die bekannten Sujets des Mythos fordern die Dichter zu innovativen Erzählstrategien und immer neuen Techniken des Wiedererzählens heraus. Anfänge und Enden eines Epos bilden bevorzugte Orte für metapoetische Reflexionen als Teil der Neuinszenierung. Der flavische Epiker Valerius Flaccus etwa beginnt seine *Argonautica* ganz linear<sup>18</sup> mit der Argo, die als Protagonistin den Ausgangspunkt bildet – entsprechend eröffnet *prima* als erstes Wort das Epos.<sup>19</sup> Durch vielfach eingelegte externe Prolepsen in Form von Prophezeiungen und Ekphrasen bleibt aber den mit dem Mythos und dessen literarischen Bearbeitungen vertrauten Lesern die Gesamtheit des Mythos bis zu Medeas Ermordung ihrer Kinder von Anfang an präsent.<sup>20</sup> Szenen und Figuren erscheinen durch intertextuelle Referenzen als variierende Wiederaufnahmen literarischer Vorbilder, zugleich aber wird der eigene Text als Vorläufer definiert, während zeitlich zwar vorangehende Werke,

<sup>17</sup> Vgl. Hardies (1997) 147 allgemeingültige Bemerkung, die sich konkret auf den Appell des besiegten Turnus an Aeneas, seinen Haß zu begrenzen, bezieht (Verg. Aen. 12,938 *ulterius ne tende odiis*, geh nicht weiter in deinem Haß): »An end to anger is an end to a wrath epic. The problem is that the emotion of anger is inherently unbounded; it does not know how or where to stop. The immoderateness of epic emotion becomes an even greater stumbling-block to closure in the epics of Lucan and Statius.« S. auch oben, insbes. Anm. 9.

<sup>18</sup> In der *Ars poetica* wird Homers Beginn eines Epos lobend vom ungeschickten Auftakt eines kyklischen Epikers abgesetzt (Hor. ars 147f.): *nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo: / semper ad eventum festinat et in medias res* (er läßt den Trojanischen Krieg nicht mit dem Zwillingssei beginnen; immer eilt er zum Ziel und mitten hinein ins Geschehen). Zu Homer als Vorbild in Abgrenzung von zyklischen Epen ist Aristoteles, *Poetik*, Kapitel 23, 1459a30–9b7 zu vergleichen. Zu Aristoteles' *Poetik* vgl. den Beitrag von Stefan Büttner, unten 61–78.

Auch Quintilian handelt in seinem rhetorischen Lehrbuch im Kontext der Erläuterung seines Konzepts einer ökonomischen Gliederung (*oeconomica ... dispositio*) über die verschiedenen Formen des Beginns: der linear von vorne beginnenden Erzählung wird, was als Beginn nach homerischem Modell bezeichnet wird, der Beginn in der Mitte oder vom Ende her entgegengesetzt (Quint. inst. 7,10,11): *ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homérico a mediis vel ultimis*.

<sup>19</sup> Zum Proömium vgl. Deremetz (2014) 50–6, insbes. 54 zu *prima* am Beginn. Zur emphatischen Anfangsposition von *prima* in der adverbialen Bedeutung von »zum erstenmal« s. Zissos (2008) 72.

<sup>20</sup> Vgl. etwa Fuhrer (1998) 26. Zur komplexen narrativen Struktur von Anfängen und Enden s. auch Ambühl (unten, insbes. 92–6), die zeigt, wie Geburt und Tod bzw. Apotheose berühmter mythischer Gestalten in Form von Ana- und Prolepsen in eine nicht linear verlaufende Erzählung integriert werden können.

deren erzähltes Geschehen aber nach der Fahrt des ersten Schiffes liegt, in den Status von Anschlußtexten versetzt werden.<sup>21</sup>

In der unaufhörlichen Aufeinanderfolge epischer Erzählungen reflektieren nachfolgende Epiker darüber, wie sie Leerstellen ausfüllen können, haben doch die großen Vorgänger zentrale Themen bereits ausgeführt. So fühlt sich der Dichter der *Achilleis* zu seinem Projekt, Achills ganzes Heroenleben darzustellen, gerade dadurch herausgefordert, daß er genau die Freiräume nutzen wolle, welche die *Ilias* gelassen habe, wie er im Proömium erklärt (Stat. Ach. 1,3b–5a):

*quamquam acta viri multum inclita cantu  
Maeonio (sed plura vacant), nos ire per omnem  
(sic amor est) heroa velis (sc. diva)*

Obwohl die Taten des Mannes im Maeonischen Gesang vielgerühmt sind (aber mehr noch bleibt übrig), magst du (sc. Göttin) wünschen, daß ich den ganzen (dies ist nämlich mein Verlangen) Helden behandle.

Im Gegensatz zum unbestimmten Einsatzpunkt der *Thebais* skizziert der Dichter hier gegenüber der ihn inspirierenden Göttin zielstrebig sein Projekt, Achills Heldenleben in seiner Totalität darzustellen. Beginnend mit Kindheit und Jugend soll der Held in linearer Erzählweise bis zum Ende, d.h. dem Tod, also noch über das Ende der *Ilias* hinaus (vgl. 1,6f. *nec in Hectore tracto / sistere*, nicht bei Hektors Schleifung innehalten), präsentiert werden.

Auch der spätantike Dichter Dracontius beansprucht im Proömium zu seinem Kurzepos *De raptu Helenae* in stilisierter Bescheidenheit, seinen berühmten Vorgängern, Homer und Vergil,<sup>22</sup> noch etwas hinzufügen zu können (Romul. 8,22b–

<sup>21</sup> Zu diesem Phänomen vgl. Hinds (1998) 104–7, der gezeigt hat, wie es etwa Ovid in seiner Version einer *Aeneis* (Ov. met. 13,623–14,573 bzw. 608) gelingt, den übermächtigen Vorgänger Vergil als bloßen Vorläufer seiner eigenen *Metamorphosen* zu konstruieren bzw. degradieren: »Rather than construct himself as an epigonal reader of the *Aeneid*, Ovid is constructing Virgil as a hesitant precursor of the *Metamorphoses*« (Hinds, 106). Vgl. auch Schmitz (2009) zur Konzeption der *Argonautica* als Ausgangspunkt aller mythischen Unternehmungen und damit als Vorläufer der nachfolgenden epischen Erzählungen.

<sup>22</sup> Homer habe geschildert, wie Agamemnon Griechen gegen Troja führte, um die Entführung Helenas zu rächen (Romul. 8,17b–8), und Vergil habe den Untergang Trojas dargestellt (19–21). Dracontius beschreibt die Rolle des Dichters recht anschaulich, wenn der *poeta* zugleich in der Rolle eines aktiven Teilnehmers der *Iliupersis* (Romul. 8,19 *et qui Troianos invasit nocte poeta*, und der Dichter, der in der Nacht ins Lager der Trojaner eindrang) bzw. als Dramaturg erscheint (Romul. 8,20f. *armatos dum clausit equo, qui moenia Troiae / perculit et Priamum Pyrrho feriente necavit*, indem er bewaffnete Krieger in das Pferd einschließen ließ, das Trojas Mauern zerstörte, und indem er Priamus durch den Todesstoß des Pyrrhus töten ließ). Zur Konvention, wonach der Dichter selbst als Akteur der Handlung auftritt, welche seine Dichtung beschreibt, vgl. J. C. McKeown: Ovid: Amores. Vol. III. A Commentary on Book Two (ARCA 36), Leeds 1998 zu Ov. am. 2,1,11–12 und 2,18,2.

3): *quidquid contempsit uterque / scribere Musagenes, hoc vilis colligo vates* (was auch immer beide Musenabkömmlinge zu schreiben verschmähten, das lese ich, ein unbedeutender Dichter, auf). Es folgt ein anschauliches Tiergleichnis (Romul. 8,24–7) von Füchsen, die auf die Überreste der Löwenbeute (*reliquias praedae*, 24) hoffen. Der Anspruch, dem alten Thema neue Aspekte hinzuzufügen zu können, besteht hier in der Herangehensweise (vgl. *aggrediar meliore via*, Romul. 8,3),<sup>23</sup> die Gründe für Paris' Entführung der Helena und damit die Gründe für den Trojanischen Krieg neu aufzurollen. Entsprechend beschränkt sich der Erzähler in der Exposition der Gründe für den Trojanischen Krieg nicht auf das Paris-Urteil, sondern bezieht auch den ersten Trojanischen Krieg in die Vorgeschichte mit ein. So führt er die verweigerte Rückgabe der Hesione an ihren Bruder Priamus als möglichen Grund für Helenas Entführung (*sic est data causa rapinae*, 52) an (*forsan . . .*, 50–2a), auch wenn dieser Grund im Lauf der Handlung widerlegt wird.

In Dracontius' Neugestaltung des schon von vielen Vorgängern behandelten Trojanischen Kriegs spielt der Gedanke der Wiederholung eine große Rolle. Insbesondere in der Reaktion des Telamon, der die Forderung der trojanischen Gesandten, ihnen seine Gattin Hesione auszuliefern, zurückweist, häufen sich die Hinweise auf eine Neuauflage des ersten Trojanischen Kriegs. So fragt er die Gesandten (8,297b–98a): *placuitne Phrygis periuria gentis / solvere vos iterum?* (Haben die Phryger beschlossen, daß ihr das Unrecht eures Geschlechts ein zweites Mal bezahlt?). Die Wiederholung wird explizit durch *iterum* markiert. Durch die intertextuelle Anbindung an Vergils *Aeneis*<sup>24</sup> verweist dieses Adverb hier, wie so oft, zugleich auf eine Wiederholung in der poetischen Darstellung. Die drohende Ankündigung, daß sich die heranwachsende Heldengeneration über ein auferstandenes Troja, das erneut zerstört werden könne, freue, bildet die Klimax seiner Rede (Romul. 8,326): *exultant quod Troia redit, quod Pergama surgunt* (sie [sc. die künftigen Helden Griechenlands] freuen sich darüber, daß Troja zurückkehrt, daß sich die Burg von Troja wieder erhebt). Analog zu den aufeinanderfolgenden Heldengenerationen selbst treten auch die Epiker, die diese Akteure erst im Gedicht zum

<sup>23</sup> Zu den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten (literarisch-künstlerisch und/oder moralisch) dieses poetischen Anspruchs vgl. Simons (2005) 14; 286f.; 292f.

<sup>24</sup> Die Wendung *periuria gentis* (297) erzeugt eine Echowirkung aufgrund des gleichen Ausdrucks an identischer Versstelle und im vergleichbaren Kontext: Dido, die Aeneas' Treulosigkeit realisiert, fragt sich selbst (Aen. 4,541b–42): *nescis heu, perdita, necdum / Laomedontea sentis periuria gentis?* (Kennst du denn nicht, ach, Verlorene, spürst du noch immer nicht den Meineid des Laomedontischen Volkes?). Die Wortbrüchigkeit von Laomedons Volk wird auch sonst in kritischen Momenten aufgerufen, vgl. Verg. georg. 1,501f. *satis iam pridem sanguine nostro / Laomedonteae limum periuria Troiae* (schon längst [nämlich durch den Bürgerkrieg] haben wir mit unserem Blut den Meineid des Laomedontischen Troja gebüßt); vgl. auch Aen. 5,810f.

Leben erwecken, nacheinander auf den Plan und es kommt zu immer neuen Gestaltungen.<sup>25</sup>

Die Drohung, die in Dracontius' Epos in einer Figurenrede direkt ausgesprochen wird, kommt in anderen Kontexten indirekt zum Ausdruck. Aus Statius' *Thebais* etwa führt Lovatt (1999) 139 ein implizites und ein explizites Beispiel zum Kreislauf von Auseinandersetzungen an, die durch die Rache der Epigonen unaufhörlich fortgesetzt werden: »In Argia's lament, [. . .], the closing mention of her unborn son reminds the epic audience learned in the myths that the sons of the Seven will form another army to take vengeance for their fathers. Jupiter hints at this in his prophecy to Bacchus in Book 7: *veniet suspectior aetas / ultoresque alii* (>a more uncertain time will come and other avengers<, *Theb.* 7.220f.).«

Ebenso liegt in Vergils *Aeneis* der Gedanke einer Wiederholung des Trojanischen Kriegs zugrunde, wobei sich diesmal die Rollen von Sieger und Besiegten verkehren.<sup>26</sup> In Sibylles Prophezeiung der künftigen Ereignisse in Latium (Aen. 6,83–97) fordern zahlreiche Signalwörter wie *alius* und *iterum* zum Vergleich zwischen dem neuen Krieg in Latium und dem in der *Ilias* geschilderten heraus, vgl. Aen. 6,89: *alius Latio iam partus Achilles* (ein anderer Achilles wurde bereits in Latium geboren) und Aen. 6,93f. *causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami* (Grund eines so großen Unheils für die Trojaner ist wiederum eine Gattin aus dem Haus eines Gastfreundes und wiederum die Hochzeit unter Fremden, vgl. Aen. 7,98 *externi venient generi*). Insbesondere aus der Sicht von Figuren, die Aeneas gegenüber feindlich gesinnt sind, wird die Situa-

<sup>25</sup> Das Verb *surgere* verweist auf die Analogie: so wie sich das zerstörte Troja erhebt, wird sich auch der Gesang erneut erheben (im Kontext von Dichtung ist etwa Stat. *Theb.* 10,445f. zu vergleichen: *quamvis mea carmina surgant / inferiore lyra*, s.o. Anm. 1). In einem anderen, aber möglicherweise ebenfalls selbstreferentiellen Kontext begegnet das Verb *surgere* am Ende des letzten Gedichts der Eklogensammlung (Verg. ecl. 10,75): *surgamus: solet esse gravis cantantibus umbra* (Stehen wir auf! Meist ist Schatten für Singende gefährlich). Als Abschluß der Hirtendichtung und Überleitung zum nächsten poetischen Projekt läßt sich die Aufforderung metapoetisch als Ankündigung verstehen, daß der Dichter sich nach der kleineren und niedrigeren Gattung nunmehr einer höheren Gattung zuwende. Vgl. Theodorakopoulos (1997) 162/63 zur Verschränkung des Endes der Eklogendichtung mit Vergils poetischer Karriere: »The exhortation *surgamus* is striking in a closing passage, where we might expect a downwards movement, to illustrate the sense of ending, as for instance the First Eclogue gives us *cadunt* as a closural image. But the rising implies quite strongly a beginning, leaving behind the past, and in a sense closing it, but at the same time an awareness of the new opening. The end of Eclogue 10 shows how easily an end may become a beginning, within a larger intratextual structure.«

<sup>26</sup> Hardie (1993) 14–8 referiert die Differenzierung in zwei Formen von Wiederholung in der *Aeneis*: »regressive repetition« (mit Buthrotum im dritten *Aeneis*-Buch als Musterbeispiel für diesen Typ einer unlebendigen Mimikry) und »repetition-as-reversal« (15). Genau die letztgenannte Ausprägung der Wiederholung liegt in der Konzeption der zweiten *Aeneis*-Hälfte vor.

tion in Italien nach der Landung der Aeneaden als Wiederholung der *Ilias* inszeniert. In Junos Monolog wird Aeneas' bevorstehende und von Latinus bestimmte Hochzeit mit Lavinia als Wiederholung der Entführung der Helena durch Paris konstruiert (Aen. 7,321 f.): *Paris alter, / funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae* (ein zweiter Paris, und wiederum sind Hochzeitsfackeln für die wiederhergestellte Burg Trojas tödlich). Auch Amata (Aen. 7,362) und Turnus (Aen. 9,137–39) stilisieren Aeneas zu einem zweiten Paris.<sup>27</sup> Entsprechend zur intertextuellen Wiederaufnahme von Figuren der homerischen Epen in der *Aeneis* präsentiert sich diese auch insgesamt als literarische Wiederaufnahme der *Ilias* unter veränderten Vorzeichen. Ganz analog inszeniert Silius Italicus den Trojanischen Krieg als unmittelbare Vorgeschichte der Auseinandersetzung zwischen Rom, dem wiederauferstandenen Troja, und Karthago.<sup>28</sup>

### *Beginn in der Mitte*

Ein neuer Beginn kann auch in der Mitte eines Werks ansetzen. In Vergils *Aeneis* bedeutet das siebte Buch einen Neuanfang, der entsprechend durch ein eigenes Proömium markiert wird. Parallel zum ersten Buch wird erneut eine Muse, diesmal Erato, angerufen. Im zweiten Proömium (Aen. 7,37–45a) wird zunächst ganz konkret die bevorstehende Kampfhandlung in Latium angekündigt (Aen. 7,40b): *et primae revocabo exordia pugnae* (und ich werde die Anfänge der ersten Schlacht in Erinnerung rufen). Zugleich dürfte aber auch auf metapoetischer Ebene ein früherer Krieg, nämlich der um Troja, und das homerische Epos darüber evoziert werden.<sup>29</sup> Das Binnenproömium (Aen. 7,37–45a) gipfelt in der Ankündigung einer bedeutenderen Werkhälfte (Aen. 7,44 f.): *maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo* (Eine größere Folge von Geschehnissen eröffnet sich mir, ein gewaltigeres Werk setze ich in Bewegung). Die Landung der Aeneaden in Latium stellt nicht nur eine Wiederholung des Trojanischen Kriegs unter veränderten Vorzeichen dar, sondern führt nach den als Bürgerkrieg stilisierten Auseinandersetzungen in Latium vor allem zur Gründung des römischen Volkes.

<sup>27</sup> Zu dieser Konzeption der Wiederholung der Helena-Entführung durch Paris vgl. Schmit-Neuerburg (1999) 181 f., insbes. Anm. 514.

<sup>28</sup> Zu Silius Italicus' aitiologischer Begründung des Zweiten Punischen Kriegs als direkter Folge des Trojanischen Kriegs vgl. Manuwald (2006) 78: »As Rome is again described as a second Troy in Silius Italicus, the relevance of the Trojan stories for Roman history is highlighted, while at the same time the Second Punic War is characterized as a parallel to or a later re-enactment of the Trojan War.«

<sup>29</sup> So setzt Dekel (2012) 9 unsere Stelle in Beziehung zu Aen. 1,456 *videt Iliacas ex ordine pugnas* (Aeneas betrachtet der Reihe nach die Schlachten von Troja): »The sonic similarity of *ex ordine pugnas* and *exordia pugnae* in the same metrical position reinforces the connection, while *revocabo* and *primae* both look back to the earlier war and the ›primary‹ Homeric account of it.« Vgl. auch Harrison (2001) 87: »Aeneas' war in Italy is a repetition and inversion of the war at Troy, a second *Iliad* which takes up in detail the themes and episodes of its Homeric original.«

Das Wiedererzählen bzw. Wiederbeleben der Erinnerung begegnet auch im Proömium zu den *Punica* des Silius Italicus (Sil. 1,20): *iamque adeo magni reptam primordia motus* (und nun gleich werde ich die Uranfänge der großen Bewegung verfolgen). Der epische Dichter beschreibt hier seine Aufgabe bis in die Wortwahl hinein nach dem Modell der Ankündigung in Aen. 7,40: *primae revocabo exordia pugnae*. Die Verben, mit denen das Tun des epischen Erzählers jeweils charakterisiert wird, zeigen durch das Präfix *re-*, daß die Präsentation das vergangene Geschehen von den Anfängen her (*exordia, primordia*) wieder in Erinnerung ruft, was auf metaliterarischer Ebene gleichbedeutend mit dem Anknüpfen an frühere Epen im Produzieren eines neuen Epos ist. In genau dieser Diktion wird auch die metapoetische Erzählung des *vates* Proteus in einem aitiologischen Exkurs im siebten Buch der *Punica* eingeleitet (Sil. 7,435 f.):

*Tunc sic, evolvens repetita exordia retro,*<sup>30</sup>  
*incipit ambiguus vates reseratque futura:*

Dann beginnt der wandelbare Seher, der die Geschehnisse bis zu den Uranfängen zurückverfolgt, so und eröffnet die Zukunft.

Nach vergilischem Modell läßt auch Valerius Flaccus die zweite Werkhälfte mit einem Proömium in der Mitte beginnen (Val. Fl. 5,217–24a),<sup>31</sup> vgl. den Auftakt in 5,217: *incipi nunc cantus alios,*<sup>32</sup> *dea, ...* (Beginne nun mit einem anderen Gesang, Göttin). Nach der expliziten Festlegung des Anfangspunktes durch *inde canens* (224a)<sup>33</sup> setzt die Erzählung der zweiten Werkhälfte ein.

Nicht nur die Mitte eines Epos,<sup>34</sup> sondern – analog zum Zusammenfallen von Buchende und Abschluß einer Erzählung – auch der Beginn eines jeden Buchs kann einen Neuanfang markieren. Geradezu symbolisch wird etwa das zehnte Buch der *Aeneis* mit einem Verb des Öffnens eingeleitet (Aen. 10,1): *Panditur interea*

<sup>30</sup> Vgl. Littlewood (2011) 174: »*retro* has its own metapoetic significance: Proteus, representing, as *vates*, both seer and poet, will reveal the causes of Juno's implacable hatred, which pursued the *Aeneadae* through Virgil's earlier epic.«

<sup>31</sup> Zur strukturellen Nachgestaltung dieses Proömioms in der Mitte vgl. Deremetz (2014) 67.

<sup>32</sup> Zur Konnotation des die Wiederholung markierenden Wortes *alius* in diesem Kontext vgl. Schmitz (2009) 124, Anm. 14 und 133, Anm. 47.

<sup>33</sup> Wijzman (1996) verweist zur Stelle auf eine vergleichbare Überleitung im Proömium zu Vergils *Georgica* (Verg. georg. 1,5a): *hinc canere incipiam* (Von diesem Punkt aus werde ich zu singen beginnen). Hier wird der Ausgangspunkt mit *hinc* bestimmt. Wie strukturierende Markierungen von Abschlüssen und Neuanfängen insbesondere im Lehrgedicht den fortlaufenden Prozeß des Lesens begleiten, verfolgt Nelis (2013) 250–53, indem er Vergils Gliederungstechnik innerhalb der *Georgica* aufzeigt.

<sup>34</sup> Die Mitte gerät darüber hinaus bei unserer Fokussierung auf Anfang und Ende allenfalls insofern in den Blick, als sich im Zentrum das befindet, was von diesen extremen Polen umgeben und mit dem Anfang und/oder Ende verschränkt ist, etwa als – oft auch fehlende bzw. nicht aufgelöste – Spannung auf ein Ende hin. Fowler (2000b) 109 konstatierte, daß neben einer Fülle von Studien zu Anfang und Ende ein Mangel an theo-

*domus omnipotentis Olympi* (Weit öffnet sich unterdessen das Haus des allmächtigen Olymp). Das irdische Geschehen wird hier durch einen Wechsel des Schauplatzes um die göttliche Ebene erweitert. Eine solche Koinzidenz von Bucheröffnung und Einberufung einer Götterversammlung fällt umso mehr ins Gewicht als es geläufiger epischer Technik entspricht, die Buchübergänge fließend zu gestalten, eine Kunst, die in Ovids epischem Kontinuum zur Perfektion gesteigert wurde.<sup>35</sup>

#### *Aitiologie: Die Frage nach den Gründen*

Das Zurückverfolgen bis zu den Anfängen oder zum absoluten Anfangspunkt der zu schildernden Geschehnisse bedeutet auch, nach den Gründen zu fragen.<sup>36</sup> Das Proömium ist der Ort, diese Fragen nach der Vorgeschichte etwa einer kriegerischen Auseinandersetzung zu stellen, häufig in Verbindung mit einem Musenanruf. So bittet der Erzähler an prominenter Stelle im Proömium der *Aeneis* die Muse darum, ihm die Gründe für Junos Zorn zu nennen (Aen. 1,8): *Musa, mihi causas memora* (Nenne mir, Muse, die Gründe). Nach diesem Muster wurde die Darlegung der Gründe mit oder ohne Musenanruf fester Bestandteil eines Proömiams. Der Erzähler in Silius Italicus' *Punica* etwa will die Gründe der erbitterten und Generationen übergreifenden Feindschaft zwischen den beiden Völkern darlegen (Sil. 1,17–9):

*Tantarum causas irarum odiumque perenni  
servatum studio et mandata nepotibus arma  
fas aperire mihi ...*

Die Gründe so gewaltigen Zorns und den in anhaltendem Eifer bewahrten Haß und die an die Nachfahren weitergegebenen Waffen – all dies zu enthüllen ist mir erlaubt.

Diese Ankündigung evoziert die Eröffnung des Ursachenabschnitts innerhalb des Proömiams von Lucans *Pharsalia* (Lucan. 1,67–9):

retischen Überlegungen zur Mitte bestehe. Entsprechend komplementär zur Arbeit an Anfängen und Enden verstand Fowler (2000b) 91 f. seinen eigenen Beitrag. Mittlerweile ist erschienen: Kyriakidis/De Martino (2004): *Middles in Latin Poetry*; aus der Sammlung ist der Beitrag von Zissos (2004) zu den *Argonautica* des Valerius Flaccus hervorzuheben. In unserem Band ist die Untersuchung von Raymond Marks zu vergleichen: *A Medial Proem and the Macrostructures of the Punica*, unten 277–91.

<sup>35</sup> Zu Buchenden und -übergängen in Ovids *Metamorphosen* vgl. Fowler (2000a) 258 f.

<sup>36</sup> Annemarie Ambühl nimmt in ihrem Beitrag »Narrative Potentiale von Anfängen und Enden im hellenistischen (Klein-)Epos« (unten 79–103) unter anderem auch die Geburts- und Kindheitsgeschichten in alexandrinischen Hymnen und Epyllien in den Blick, die als Ursprungsdiskurse Aitiologie, Intertextualität und Metapoetik miteinander verbinden und daraus zugleich eine immanente Literaturgeschichte konstruieren.

Zum Konzept der Aitiologie vgl. allgemein Reitz/Walter (2014). Die einzelnen Beiträge untersuchen in Texten aus ganz verschiedenen Bereichen von der Antike bis zur Neuzeit die vielfältigen Muster, Strategien und Funktionen aitiologischen Erzählens.

*Fert animus causas tantarum expromere rerum,  
immensumque aperitur opus, quid in arma furemtem  
impulerit populum . . .*

Es drängt mich, die Ursachen solch gewaltiger Ereignisse darzulegen, und mir eröffnet sich die ungeheure Aufgabe, zu fragen, was das Volk in seinem Wahnsinn zu den Waffen getrieben hat.

### *Epische Enden – Enden im Epos*

Das Ende eines Epos bedeutet zwar in der Regel<sup>37</sup> den Endpunkt im Sinne eines vom Dichter gesetzten Schlusses bzw. das Ende einer Handlung im eigentlichen Sinne nach Aristoteles, wenn nämlich das Ende bzw. Ziel (τέλος) der Handlung erreicht ist,<sup>38</sup> nicht aber den endgültigen Abschluß einer Erzählung. Vielmehr bildet ein abgeschlossenes Werk wiederum den Ausgangspunkt für ein neues Werk, das anknüpft und fortführt oder auch zurückgeht, unter Umständen auch korrigiert, in jedem Fall aber auch nicht zum absoluten Abschluß kommt, da Erzählungen – hierin Generationen vergleichbar – endlos sein können. Besonders virulent ist die Frage des Endes innerhalb der Gattung Epos, scheint sich doch ein Epos einem Abschluß geradezu zu verweigern, da es immer eine Fortsetzung von letztendlich unabschließbaren Erzählungen geben könnte. Unter politischem Aspekt ist an Jupiters Prophezeiung *imperium sine fine dedi* (Aen. 1,279) in Vergils *Aeneis* zu erinnern, vgl. Hardie (1997) 142: »The boundlessness of epic, always a hyperbolic genre, is also thematized, in psychological terms with regard to the unlimited nature of the passions of anger and grief, in political terms with regard to the unlimited expansion of Roman power.«

Ebenso selbstreflexiv wie der Beginn ist auch das Ende von Statius' *Thebais* gestaltet. In einer Apostrophe im zwölften und letzten Buch der *Thebais* entläßt der Dichter sein Werk mit der ausdrücklichen Aufforderung, nicht den Spuren der göttlichen *Aeneis* zu folgen (Stat. Theb. 12,816f.):

*Vive, precor. nec tu divinam Aeneida tempta,  
sed longe sequere et vestigia semper adora.*

<sup>37</sup> Ausnahmen von der Regel sind Werke, deren Abschluß erkennbar fehlt, sei es aufgrund eines mechanischen Verlusts (So bricht etwa das achte Buch der *Argonautica* des Valerius Flaccus mitten in der Handlung ab; zum unvollendeten Schluß vgl. Zissos [2008], Introduction XXVI–VIII: »Incompleteness and Intended Length« mit weiteren Literaturhinweisen) oder aus biographischen Gründen (So blieb Statius' letztes Werk, die *Achilleis*, die zu Beginn des zweiten Buchs mit V. 167 abbricht, ein Fragment). Zu unvollendeten lateinischen Epen vgl. auch Hardie (1997) 139/40; s. auch unten Anm. 54. Zur Diskussion um das Ende von Lucans Bürgerkriegsepos ist der Beitrag von Christine Walde zu vergleichen, unten 169–98.

<sup>38</sup> Zur aristotelischen Bestimmung von »Handeln« vgl. Büttners Interpretation (unten 68–70) und zum Endpunkt im prägnanten Sinn s. Büttner, unten 76: »Das Ende der Handlung« ist das Erreichen dieses Zieles oder das endgültige Scheitern daran«.

Leb weiter, bitte ich, und fordere nicht die göttliche *Aeneis* heraus. Vielmehr folge in einiger Entfernung und verehere immer ihre Fußspuren.

Der explizite Hinweis auf die *Aeneis* ist eher Ausdruck des poetischen Selbstbewußtseins als wirkliche Unterordnung unter den großen Vorgänger.<sup>39</sup> Die förmliche Sphragis kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Ende der *Thebais* kein wirklicher Abschluß,<sup>40</sup> sondern lediglich ein vom Dichter gesetztes Ende ist.<sup>41</sup> Das Beweinen und Bestatten der Toten erweist sich in der *Thebais* gerade nicht als eine für Epen sonst oft typische Abschlußgeste: »the burials in Book 12 themselves show that burial is no solution, that there is no solution. For the burial of Menoeceus leads directly to Creon's refusal of burial for the Thebans and a renewal of civil war; the burial of Polynices leads only to a continuation of hatred and war between the brothers.«<sup>42</sup> So konstatiert der Dichter am Ende der *Thebais* in einer *Praeteritio* seine Unfähigkeit, die Leiden der Überlebenden adäquat darstellen zu können (Theb. 12,808f.):<sup>43</sup> *Vix novus ista furor veniensque implesset Apollo, / et mea iam longo meruit ratis aequore portum* (Kaum hätte ein neuer Wahnsinn und Apollon hilfreiche Gegenwart dies abgeschlossen und mein Schiff, das schon so

<sup>39</sup> Zur selbstbewußten Verortung der *Thebais* innerhalb der epischen Tradition vgl. Dominik (2003). Zum vermeintlichen Eingeständnis der Unterlegenheit s. auch Walter (2014) 154 mit weiteren Literaturhinweisen in Anm. 119 und 121. Zur Frage des Endes bzw. Abschlusses von Statius' *Thebais* ist auch Kießels kritisches Referat der einschlägigen Literatur (2006) 73–7 heranzuziehen.

Vergleichbar ist der mit dichterischem Selbstbewußtsein gepaarte emphatische Gestus der Bescheidenheit, mit dem sich der spätantike Dichter Coripp in der *Praefatio* zu seinem historischen Epos *Iohannis* (um die Mitte des sechsten Jahrhunderts n. Chr.) Vergil unterordnet, während sein Protagonist selbst Vergils Helden übertreffe (Coripp. Ioh. praef. 15f.): *Aeneam superat melior virtute Iohannes, / sed non Vergilio carmina digna cano* (Den Helden Aeneas übertrifft zwar der an Tugend überlegenere Johannes, aber ich singe Verse, die eines Vergil nicht würdig sind).

<sup>40</sup> Braund (1996) dagegen sieht den Dichter geradezu auf eine *closure*-Poetik fokussiert. Zum intertextuellen Bezug der *Thebais* auf das Finale der *Aeneis* vgl. Braund (1996) 1: »Stadius offers a supplement to, or even a critique of, the open-endedness of the *Aeneid* in the form of a triptych of resounding endings.« Den inszenierten Status einer Ergänzung der vorhergehenden Bücher betont auch Hardie (1997) 151: »The twelfth book of the *Thebaid* plays with its own status as a supplement, an ending after an ending.«

<sup>41</sup> Vgl. Walter (2014) 147 zum Ende und Epilog der *Thebais*: »Wie schon im Proömium der *Thebais* steht der Erzähler hier vor der Aufgabe, einer Erzählung eine Grenze zu setzen, die grenzenlos ist und die an sich weder Anfang noch Ende kennt.«

<sup>42</sup> Lovatt (1999) 144; s. auch oben Anm. 11.

<sup>43</sup> Zur Funktion des kurz zuvor formulierten Unsagbarkeitstopos der hundert Mäuler (12,797f. *non ego, centena si quis mea pectora laxet / voce deus*), der hier nicht, wie üblich, etwa als Auftakt zu einem Katalog, sondern ganz am Ende des Werks eingesetzt wird, bemerkt Hardie (1997) 155: »here the effect is to leave the poem as a whole open-ended. Statius exaggerates the hyperbole of grief to suggest that what is left over is nothing less than a whole epic of mourning.«

lange auf dem Meer weilt, hat endlich einen Hafen verdient).<sup>44</sup> Auf metapoetischer Ebene bedeutet *novus furor* die Ankündigung eines neuen Epos über Leiden und Klagen der Frauen,<sup>45</sup> ein Projekt, das am Ende der *Thebais* freilich nicht mehr realisiert werden kann. Die Klagen der Frauen um ihre im bürgerkriegsähnlichen Kampf verlorenen Verwandten müssen ohnehin – über das mythische Theben hinaus – für die zeitgenössischen Römer und mithin für die römische Literatur überhaupt als endlos und unabgeschlossen bzw. unabschließbar gelten.

*Epische Unabgeschlossenheit/Unabschließbarkeit am Beispiel des offenen Endes von Vergils Aeneis*

Nicht zutreffend, in jedem Fall zu undifferenziert, ist die Frontstellung Antike versus Moderne und Postmoderne, wenn in Abgrenzung vom vormodernen Epos als Spezifikum des modernen Romans gemeinhin die Unabgeschlossenheit hervorgehoben wird.<sup>46</sup> So fordert das scheinbar abrupte Finale im 12. Buch der *Aeneis*, das seit jeher für Diskussionen gesorgt hat,<sup>47</sup> zu immer neuen Lesarten und Fortset-

<sup>44</sup> Zur ambivalenten Bedeutung von *novus furor* (erneut aufflackernder Bürgerkrieg und dichterische Inspiration) führt Dominik (2003) 103 aus: »that a *novus furor* (>a new madness<, 12.808) and *veniensque* ... *Apollo* (>an Apolline presence<, 808) – in other words, a new war and a new source of poetic inspiration, another epic achievement – would be required for him to relate another extended scene of epic lamentation depicting the distraught Argive women mourning over the corpses of their sons and husbands«. Zur intertextuellen Verschränkung von *novus furor* mit Lucans Bürgerkriegsepos vgl. Hardie (1997) 155, Anm. 58.

<sup>45</sup> Mit Recht sieht auch Lovatt (1999) 143–47 hierin eine Markierung eines Neubeginns.

<sup>46</sup> Zur Reduzierung auf die Opposition »einer kollektiven Erzählform der stabilisierenden Wiederholung gegenüber einer individuellen des offenen Endes« vgl. etwa Friedrich/Hammer/Witthöft (2014) 14, insbes. Anm. 17: »Während das Epos über die »epische Distanz« vergangenheitsorientiert ist und einen kollektiv verbindlichen Wissensraum tradiert, besetzt der Roman mit seiner ihm »spezifischen Unabgeschlossenheit« die Dimension des Werdens«. Aber auch auf den antiken Roman trifft die Zuschreibung einer Abgeschlossenheit nicht zu, vgl. Harrison (2013) 193 zum Ende von Apuleius' *Metamorphosen*: »The ending of Book 11 and the closure of the whole novel is famously open.« Zum oft problematisierten Ende von Apuleius' *Metamorphosen* vgl. auch Kirichenko (2013).

<sup>47</sup> Zur Problematik der unvollendeten *Aeneis* vgl. allgemein O'Hara (2010). Zum offenen Ende der *Aeneis* und zur *closure*-Diskussion vgl. Hardie (1993) 12 (s.o. Anm. 9) und ausführlicher Hardie (1997) 142–51. Vgl. auch Perkell (1999), Introduction 22: »Perhaps there is no »correct« way to read the *Aeneid* or its crucial final scene, which Vergil may have left »open«, undecidable. The continuing debate about the meaning of the poem suggests that it poses immensely challenging interpretive problems. Critics seek to establish a firm basis for interpretation, but such a basis seems to remain elusive« und Putnam (1999) 224: »The calculated dissatisfactions of this ending are many, especially by contrast to the epics of Homer and Apollonios, ...« Zum *closure*-Begriff vgl. auch unten Anm. 59.

zungen<sup>48</sup> heraus. Wie in anderen Werken weisen externe Prolepsen auch in der *Aeneis* über den Endpunkt der Erzählung hinaus. Entsprechend konnten nachfolgende Dichter unmittelbar ans Ende anknüpfen und das Werk fortsetzen. Als eine Art Supplement<sup>49</sup> zum *Aeneis*-Finale versteht etwa Braund (1996, 5) Statius' Beendigung seines Epos, »in an acceptance of the invitation presented by the *Aeneid*'s unfinished state«. Der Gedanke der Vervollständigung bzw. Beendigung im Sinne einer Ausgestaltung nicht ausgeführter Erzählstränge wird in den Supplementen der Renaissance akut, allerdings als unmittelbare Fortsetzung existierender Werke, die als unvollendet empfunden wurden, nicht als autonomes Kunstwerk (wie in der programmatischen Exposition im Proömium zu Statius' *Achilleis*, vgl. I,4 *plura vacant*).

Emphatisch und mit Blick auf Vergils *Aeneis* setzt Ovid dem Trojanischen Krieg innerhalb seiner *Metamorphosen* ein definitives Ende. Nach ausführlicher Schilderung des *armorum iudicium* und Aiax' anschließender Selbsttötung folgt ein Passus, in dem Trojas Ende in äußerster Raffung erzählt wird (met. 13,399–407):

*Victor ad Hypsipyles patriam clarique Thoantis  
et veterum terras infames caede virorum  
vela dat, ut referat Tirynthia tela, sagittas.  
quae postquam ad Graios domino comitante revexit  
inposita estque sero<sup>50</sup> tandem manus ultima bello,  
Troia simul Priamusque cadunt, Priameia coniunx  
perdidit infelix hominis post omnia formam  
externasque novo latratu terruit auras,  
longus in angustum qua clauditur Hellespontus.*

Der Sieger (Odysseus) segelt zu Hypsipyles und Thoas', ihres berühmten Vaters, Heimat, berüchtigt durch den Mord an den früheren Ehemännern, um die Pfeile, die Geschosse des Tirynthiers, zurückzuholen. Nachdem er diese samt ihrem Besitzer zu den Griechen zurückgebracht hatte, wurde dem Krieg endlich, wenn auch spät, die letzte Hand angelegt, Troja und Priamus fallen zugleich, Priamus' Gattin aber verlor in ihrem Unglück nach allem, was sie schon verloren hatte, auch noch ihre menschliche Gestalt und erschreckte mit für sie selbst ungewohntem Gebell die ausländischen Lüfte, wo der weit hingedehnte Hellespont sich verengt.

<sup>48</sup> Zu den durch das plötzliche Ende provozierten Fortsetzungen vgl. Tarrant (2012) 30: »The abrupt ending of the *Aeneid*, in addition to generating lively debate among critics, has also prompted many subsequent writers to supply the conclusion to the story of A[eneas] that is so conspicuously absent in Virgil's text.«

<sup>49</sup> Mit Recht problematisiert Braund (1996) 19, Anm. 9 den Begriff »Supplement«: »The word ›supplement‹ is not without problems, of course, in that it might suggest something additional and not essential.« Zu frühneuzeitlichen *Aeneis*-Supplementen vgl. den Beitrag von Claudia Schindler, unten 357–76).

<sup>50</sup> In Vers 403 hat Heinsius *sero* statt des handschriftlich überlieferten *fero* konjiziert. Hopkinson (2000) erwägt für *serus* »›long drawn out‹, or possibly ›late begun‹, with reference to the ten-year preliminaries«.

Diese überleitende Erzählung mit Ovids Version von Trojas Ende hat immer wieder Anstoß erregt, was vor allem an der als merkwürdig empfundenen Anordnung der Ereignisse liegt. Schon vorher hatte Odysseus im Rededuell um die Waffen des Peliden seine erfolgreiche Überlistung des Philoktet antizipiert (met. 13,313–34, als Replik auf Aiax' Verweis auf Philoktet, met. 13,45–56). Vor allem aber die hier angekündigte Metamorphose der Hecuba nimmt vorweg, was erst im folgenden detailliert erzählt wird (13,567–75).<sup>51</sup> Gleichwohl markiert gerade die katalogartige Auflistung der Ereignisse um Trojas Fall besonders wirkkraftig den Übergang zu den Ereignissen im unmittelbaren Anschluß an Trojas Ende, die ganz aus der Perspektive der Troerinnen erzählt werden. Der Abschluß wird zusätzlich noch durch das Verb *clauditur*, das in Vers 407 ein geographisches Detail beschreibt, markiert.<sup>52</sup>

Die für Trojas Untergang notwendige Rückführung des Philoktet und seiner Pfeile wird knapp erzählt, wobei die aufwendige, geradezu umständliche Periphrase für Lemnos im Verhältnis zur Aktion, der Gewinnung der Pfeile (401), weiten Raum einnimmt (399f.). Umso knapper wird dann konstatiert (403): *inposita estque sero tandem manus ultima bello*. Das Ende Trojas wird hier passivisch ausgedrückt (*inposita est*), der Urheber wird nicht genannt. Gerade durch diese unbestimmte Formulierung gehen Ereignis und Schilderung ineinander über. Die der Kunst entlehnte Metapher der *manus ultima*, die einem Hand- oder Kunstwerk auferlegt wird,<sup>53</sup> zeigt die metapoetische Ebene an.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Der Abschnitt met. 13,404–7 wurde öfter als Interpolation verdächtigt, vgl. etwa Hill (2000) 150: »These lines, deleted by Bentley, are surely an interpolation; they break the narrative sequence, they unhelpfully anticipate 13,566–75, and the phrase *post omnia*, »after all« (405) is unintelligible in context«; vgl. auch Hopkinson (2000) zur Stelle. Zur Diskussion über die Echtheit s. auch Bömer (1982) 299f., der die Verse verteidigt.

<sup>52</sup> Zum charakteristischen und in der Anfangs- bzw. Endposition eines Abschnitts tendenziell immer metapoetischen Vokabular des Öffnens und Schließens vgl. auch *panditur* (Verg. Aen. 10,1), oben 19/20.

<sup>53</sup> Zu vergleichen ist insbesondere die Wendung im Kontext von Daedalus' Tätigkeit (met. 8,200f.): *postquam manus ultima coepto / inposita est* (nachdem dem begonnenen Werk letzte Hand angelegt worden war). Zu *manus ultima* im Sinne von Vervollkommnung und Vollendung eines Werks oder einer literarischen Arbeit vgl. noch Verg. Aen. 7,572f. *Nec minus interea extremam Saturnia bello / imponit regina manum* (Nicht weniger legt die Königin, Tochter des Saturn, unterdessen letzte Hand an den Krieg). Ov. trist. 2,555f. (über seine *Metamorphosen*) *manus ultima coeptis / defuit* (dem Begonnenen fehlt zwar die letzte Feile). Zu Petron. 118,6 vgl. nächste Anm.

<sup>54</sup> Hinds (2013) 189–91 führt die möglichen Alternativen an, warum Claudians *De raptu Proserpinae* im dritten Buch abrupt und unvollendet aufhört. In diesem Kontext erinnert er an den Topos der fehlenden letzten Feile, der nach Vergils *Aeneis* für nach-vergilische Dichter zum Modell avancieren konnte (zu vergleichen ist die Wendung *impositurus Aeneidi summam manum* in der auf Sueton zurückgehenden Vergil-Vita Donats 35). Der fehlende Abschluß war nun nicht mehr einem biographischen Zufall geschuldet, sondern konnte zum Prinzip erhoben werden. In diesem Kontext verweist Hinds (2013) 189,

Bömer (1982) 297 bemerkt zur Überleitungspartie (met. 13,399–428): »Die düsteren Darstellungen vom Untergang Troias in der Iliupersis, den ›Troades‹ des Euripides, vor allem aber bei Vergil waren allen Lesern Ovids so gut im Gedächtnis . . . , daß unser Dichter gut daran tat, sich nicht mit ihnen zu messen.« Es handelt sich jedoch um einen selbstbewußten Gestus: der Dichter der *Metamorphosen* setzt mit wenigen Worten den endgültigen Schlußpunkt unter die von seinen Vorgängern ausführlich erzählten Ereignisse um Trojas Untergang. Der Dialog mit den Versionen der Vorgänger besteht gerade darin, Trojas Ende so prägnant wie möglich darzustellen. Ovids kurzgefaßte Version von Trojas Untergang konkurriert vor allem mit der von Aeneas im zweiten *Aeneis*-Buch gegebenen *Iliupersis*.

Auch hier, wie überhaupt in der ganzen ovidischen *Aeneis*,<sup>55</sup> verfährt der Erzähler nach dem Prinzip: was in der *Aeneis* ausführlich erzählt wurde, wie vor allem Priamus' Ermordung (vgl. Verg. Aen. 2,506–58), wird nur lapidar mitgeteilt; dagegen werden die Leerräume genutzt. So wird Hecubas Verwandlung, die in der *Aeneis* nicht geschildert wird, breit ausgemalt (met. 13,488–575), während die Kämpfe in Latium nur angedeutet werden,<sup>56</sup> um dann wiederum mit der in der *Aeneis* von Jupiter nur prophezeiten (Aen. 1,259f., 12,794f.), aber nicht ausgeführten Apotheose des Aeneas (met. 14,581–608) einen über das Ende der *Aeneis* hinausgehenden Abschluß zu setzen.

Eine nochmalige Reduzierung der Handlung von Vergils *Aeneis* und vielleicht auch von Ovids sogenannter *Aeneis* (met. 13,623–14,608) scheint der flavische Epiker Silius Italicus zu bieten, wenn in der Prophezeiung des Proteus an die Nereiden das Paris-Urteil als Grund des Trojanischen Kriegs breit ausgeführt wird, die Konsequenzen aber in nur wenigen Strichen skizziert werden (Sil. 7,472–75):

*sed victae fera bella deae vexere per aequor,  
atque excisa suo pariter cum iudice Troia.  
tum pius Aeneas terris iactatus et undis  
Dardanio Italia posuit tellure penatis.*

Aber die besiegten Göttinnen (Juno und Minerva) brachten wilde Kriege übers Meer, und zugleich mit seinem Richter (Paris) wurde Troja zerstört. Dann etablierte *pius* Aeneas, umhergetrieben durch Länder und Wogen, auf italischer Erde die trojanischen Penaten.

Anm. 35 auf die Passage in Petrons *Satyrica*, in der Eumolpus eine Kostprobe seiner Version eines Bürgerkriegsgedichts mit dem Hinweis einleitet (Petron. 118,6): *etiam si nondum recepit ultimam manum* (sc. *hic impetus*), (auch wenn dieser Erguß noch nicht die letzte Feile erhalten hat).

<sup>55</sup> Zu Ovids Verfahrensweise vgl. etwa Döpp (1991), insbes. 342; ferner Schade (2001).

<sup>56</sup> Charakteristisch ist die summarische Inhaltsangabe, verbunden mit einer typisch ovidischen Syllepse (met. 14,449f.): *domo potitur nataque Latini, / non sine Marte tamen* (er [sc. Aeneas] gewinnt Haus und Tochter des Latinus, freilich nicht ohne Krieg). Vgl. Myers (2009) zu met. 14,449–53: »In another masterpiece of miniaturization, five lines condense *Aeneid* 7–12. [...] The *Aeneid* in fact is threatened with premature closure in line 449 in a ›happy ending‹, until the following half line is added (*non sine . . .*).«

Vergils *Iliupersis* (Aen. 2) wird in Vers 473, die Irrfahrten der Trojaner (Aen. 1–6) in Vers 474 und die Ankunft in Latium (Aen. 7–12) in Vers 475 skizziert. Durch den zitathaften Anklang von *terris iactatus et undis* (474b) an das Proömium von Vergils *Aeneis* (*multum ille et terris iactatus et alto*, Aen. 1,3) wird auf Vergils Darstellung der Ereignisse als Bezugspunkt verwiesen. In der ausgewogenen Form eines *versus aureus* (475) wird Aeneas' erfolgreiche Landnahme in Latium als Abschluß der Irrfahrten konstatiert. Freilich handelt es sich bei Proteus' Prophezeiung lediglich um einen in die Erzählung der historischen Ereignisse eingelegten aitiologischen Exkurs, in dem an die in mythhistorischer Zeit vollzogene Gründung des römischen Volks erinnert wird, dessen Existenz gegenwärtig durch den Punischen Krieg bedroht ist.

## II. Abgrenzung von vergleichbaren Projekten

An Untersuchungen zu Anfang und Ende in narratologischer, zeitlicher, räumlicher, anthropologischer und, was vor allem Anfänge betrifft, aitiologischer Dimension fehlt es nicht. Angefangen hatte die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema von Anfängen und Enden in der antiken Literatur mit »Beginnings in Classical Literature« (1992),<sup>57</sup> einer Sammlung von Beiträgen zu Anfängen in verschiedenen Werken und Gattungen. Als Gegenstück hierzu versteht sich der einflußreiche Sammelband »Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature« (1997).<sup>58</sup> Das *closure*-Konzept wird entsprechend auch in unsere Überlegungen einbezogen, impliziert diese Kategorie doch mehr als ein bloßes Aufhören im Sinne von Zu-Ende-Bringen bzw. -Kommen. Nach wie vor hat Don Fowlers theoretische Fundierung von *closure* in seinen ersten Überlegungen (1989) Gültigkeit. Zu vergleichen ist insbesondere seine Differenzierung nach fünf Bedeutungen in der Verwendung der Bezeichnung *closure*.<sup>59</sup> Diese von ihm selbst vorausschauend als »first thoughts on closure« bezeichneten Überlegungen wurden dann durch den einleitenden Beitrag »Second Thoughts on Closure« (1997) in dem von ihm mitherausgegebenen Band »Classical Closure« revidiert und erweitert.

<sup>57</sup> Vgl. Dunn/Cole (1992).

<sup>58</sup> Roberts/Dunn/Fowler (1997). Zur Mitte im Epos s.o. Anm. 34.

<sup>59</sup> Fowler (2000a) 242 unterscheidet fünf verschiedene Bedeutungen von *closure* in der Literaturkritik, wobei es natürlich Überlappungen gibt: »(1) the concluding section of a literary work; (2) the process by which the reader of a work comes to see the end as satisfyingly final; (3) the degree to which an ending is satisfyingly final; (4) the degree to which the questions posed in the work are answered, tensions released, conflicts resolved; (5) the degree to which the work allows new critical readings.« Zu vergleichen ist auch die konzise Definition von Perkell (2014) 274: »Term used in literary studies to denote both the ending of a text and the degree to which the ending is perceived as ›final‹ or ›closed‹.«

Im einschlägigen Sammelband, in dem das *closure*-Phänomen in verschiedenen Gattungen der griechischen und lateinischen Poesie und Prosa betrachtet wird, ist der Beitrag von Philip Hardie für unseren gattungsorientierten Ansatz wegweisend: »Closure in Latin Epic«. Hardie (1997) analysiert die Enden dreier vollständig erhaltener Epen, nämlich das Finale von Vergils *Aeneis*, Statius' *Thebais* und Silius Italicus' *Punica*.

Im Anschluß und in Fortführung von Fowlers Überlegungen zu *closure* wurde der speziellen Form von *false closure* ein ganzer Sammelband gewidmet: »The Door Ajar. False Closure in Greek and Roman Literature and Art«. <sup>60</sup> Fowler (2000a) 259 hatte das Phänomen »false ending« folgendermaßen skizziert: »where the text seems to pause or end but the external division has not yet been reached.« In einigen Beiträgen wird der Begriff »false closure« selbst, der auch als »Trugschluß« verstanden werden kann, problematisiert. <sup>61</sup>

Der interdisziplinär ausgerichtete Tagungsband »Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne« bietet mediävistische Perspektiven auf das Thema. Am Beispiel mittelalterlicher Erzählungen werden die »narratologischen, anthropologischen und kulturellen Implikationen der Kategorien Anfang und Ende« <sup>62</sup> anhand verschiedener Texte und Textgattungen untersucht.

Zu nennen ist schließlich noch der zweibändige Kolloquiumsband »Commençer et finir« (2008), der verschiedene Beiträge zum Anfang und Ende eines Werks quer durch die antike und neulateinische Literatur unter terminologischen, rhetorischen, poetischen, historischen und generischen Perspektiven versammelt. <sup>63</sup>

Im Gegensatz zu Ansätzen wie denen von Stierle/Warning (1996) <sup>64</sup> und Müller-Bach/Schumacher (2008) nehmen wir nicht die Denkfigur des Anfangs und Endes in den Blick, sondern narrative Verfahren des Anfangens und Beendens. Gegenüber den genre-übergreifenden Zugängen zu literarischen Anfängen und Enden konzentriert sich unser Band auf nur eine Gattung, das griechisch-(neu)lateinische Epos, weitet aber die Blickrichtung in diachroner Perspektive aus. Anfangend mit den homerischen Epen über das hellenistische (Klein-)Epos mit dem lateinischen Epos augusteischer, neronischer, flavischer und spätantiker Zeit im Mittelpunkt enden die Fallbeispiele mit neulateinischen Epen. Durchgehend ist in den von uns herangezogenen Epen eine auktoriale Selbstreferentialität zu beobachten, mit der Formen von Anfängen und Enden thematisiert und auch inszeniert werden. Im Fokus der Untersuchungen steht die Frage, welche Potentiale die

<sup>60</sup> Grewing/Acosta-Hughes/Kirichenko (2013). Vgl. auch Farouk Grewings Beitrag im vorliegenden Band »Der Anfang vom Ende oder das Ende als Anfang? Überlegungen zu *closure* in Ovids *Metamorphosen*«, unten 141–68.

<sup>61</sup> Vgl. etwa Dunn (2013) 18 und Asper (2013) 81.

<sup>62</sup> Friedrich/Hammer/Witthöft (2014) 15.

<sup>63</sup> Bureau/Nicolas (2008), mit nützlichen Zusammenfassungen der 50 Artikel ganz am Ende (809–25). Zu vergleichen sind auch die kritischen Bemerkungen, insbesondere zur fehlenden Kohärenz, von Nicole Méthy, REA 110, 2008, 683–84.

<sup>64</sup> Vgl. oben Anm. 5.

dynamische Gattung des Epos auf narratologischer Ebene in der Modellierung von Anfängen und Enden als markanten Punkten innerhalb einer größeren narrativen Struktur entfaltet.

### III. Zu den einzelnen Beiträgen

Der vorliegende Band vereinigt Vorträge, die auf der Tagung »Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos« (9.–11.10.2013) an der Universität Münster gehalten wurden. Im einleitenden Teil habe ich versucht, den Horizont und Tendenzen des Themas abzustecken. Knappe Hinweise sollen im folgenden den Fokus der einzelnen Beiträge des vorliegenden Bandes erschließen.

Am Anfang zeigt Joachim Latacz nach Art eines Panoramas das weite Spektrum epischer Produktion von Homer bis ins 19. Jahrhundert. Sein Beitrag ordnet die fast unüberschaubar große Materialmenge in einem Überblick über Entstehung, Bestand, Verlauf, Enden und Neuanfänge, Funktionen und Funktionsverschiebungen im Leben der Gattung und schafft eine umrißhafte Basis für eine umfassende Poetik des antiken und modernen Versepos.

Es folgt ein Beitrag über die für das Verständnis dramatischer und narrativer Texte so zentrale Strukturformel »Anfang, Mitte und Ende« im siebten Kapitel der *Poetik* des Aristoteles (1450b25). Stefan Büttner gibt durch Hinzuziehen von Textstellen aus anderen Werken des Aristoteles, die über vergleichbare Strukturprinzipien handeln – vor allem aus der *Metaphysik*, der *Rhetorik* und der *Nikomachischen Ethik* – eine genauere Erklärung dessen, was Aristoteles mit der schematisch anmutenden Formulierung der Abfolge »Anfang, Mitte und Ende« konkret gemeint haben könnte.

Die exemplarischen Lektüren zu Anfängen und Enden sind in chronologischer Folge angeordnet. Eine systematische Ordnung nach anderen Kriterien, etwa nach Anfang oder Ende, bietet sich nicht an, da die beiden entgegengesetzten Pole oft untereinander verschränkt sind.

Annemarie Ambühl untersucht in ihrem Beitrag anhand ausgewählter Textbeispiele aus dem hellenistischen Epos (Apollonios' *Argonautika*) und Kleinepos (sog. Epyllien, wozu im Sinne einer Arbeitshypothese auch *Hymnen* des Kallimachos und *Eidyllia* Theokrits gezählt werden) die narrativen Potentiale von Anfängen und Enden speziell in poetischen Kleinformen unter formalen, narratologischen, intertextuellen und poetologischen Gesichtspunkten.

Christiane Reitz beschäftigt sich mit der Frage, wie die epischen Dichter mit der Tatsache umgehen, daß sie durch die Verwendung von Bauformen wie Katalogen und Ekphraseis zwar innerhalb des eigenen Werks Grenzen, also Anfänge und Enden, definieren und sich in Strukturen bewegen, selbst aber in einer prinzipiell endlosen Kette der Tradition und Entwicklung stehen, was sich z. B. in Musenanrufen innerhalb von Katalogen beobachten läßt.

Angela Jöne untersucht in ihrem Beitrag, wie in der *Aeneis* durch typische Motive und intertextuelle Bezüge Szenen eines Abschieds evoziert werden, die