

N eulich in Thrakien: Ein sonniger, von wenigen Wolken beschwerter Himmel strahlt über der Region im Osten der Balkanhalbinsel, die aus griechischen, türkischen und bulgarischen Partien besteht und von Aegaeis und Schwarzmeer flankiert wird. Hier siedelt der Mythos den legendären Sänger Orpheus an, der selbst Tiere und Steine zu Tränen rührt; hier befindet sich auch der Fluss Hebrus (Evros), in dem sein von Mänaden abgerissenes Haupt, noch immer singend, dahingetrieben sein soll. Orpheus wollte die Macht des Rauschgottes Dionysos nicht anerkennen; die Erinnerung an dessen Kult schwebt über der Landschaft, die auch für ihre Mysterien berühmt war: Eine Ahnung vermittelt die von Nebelschwaden umwogte Insel Samothrake mit ihren eindrucksvollen Ruinen eines Geheimkultes für sogenannte „megaloi theoi“, nicht näher bekannte „große Götter“. Auch nach Thessalien ist es nicht weit; man nähert sich dem mittelgriechischen Gebiet über Zentralmakedonien mit dem Olymp im Grenzbereich. Hier sollen nach einer in der Antike verbreiteten Auffassung unheimliche Hexen ihr Unwesen getrieben haben.

Mittendrin, im Regionalbezirk Larissa, befindet sich Pharsalos (heute Farsala), jene Ortschaft, an der es im römischen Bürgerkrieg im Jahre 48 vor Christus zur entscheidenden Schlacht zwischen Caesar und Pompeius gekommen war. Dieser Krieg erschütterte die römische Gesellschaft schwer, nicht zuletzt in moralischer Hinsicht. Ihm hat der Dichter Lucan, der seinem Leben auf Geheiß Kaiser Neros im Alter von 25 Jahren ein Ende setzen musste, mit einem außergewöhnlichen Epos, „De bello civili“ oder „Pharsalia“, ein Denkmal gesetzt. In auf zehn Bücher verteilten etwa 8060 Hexametern – das Werk ist wohl auch aufgrund des frühen Todes unvollendet geblieben – schildert der junge Dichter in dezidiert antiimperialistischer Tendenz die Gräueltat des Bürgerkriegs.

Was Lucan beschreibt, gilt in gewisser Weise für jeden Krieg, unabhängig von Zeit und Ort. Dennoch bezieht der Stoff seine besondere Drastik aus der Konstellation: Wir haben es mit einem Krieg unter den nächsten Nachbarn zu tun, unter Volksgenossen, Freunden, sogar Verwandten. Als Motiv hat der Bruderkrieg reichlich historische und mythische Vorbilder, man denke nur an Kain und Abel, Atreus und Thyestes, Polyneikes und Eteokles. Die groteske Sinnlosigkeit der Auseinandersetzung wird schon im Prooemium zu Lucans Epos deutlich ausgestellt: „Dem Bürgerkrieg im Gefilde von Emathia, der mehr war als nur Bürgerkrieg, gilt mein Gedicht. Es schildert, wie man dem Verbrechen freien Lauf gab, wie ein Herrenvolk seine siegreiche Hand gegen das eigene Herz kehrte, wie Verwandte miteinander fochten. Warum der Wahnwitz, meine Landsleute, wozu der gewaltige Schwerteranz?“ (Übers. v. W. Ehlers).

Mit der Erinnerung an Caesars kühnen Übertritt über den Rubicon am 10. Januar 49, der die Fronten unwiderruflich verschärfte, steuert der Text unmittelbar in die schaurig-schöne Kriegserzählung, eine wahre Schreckensästhetik vor dem Hintergrund zwielichtiger Charaktere, indifferenter Götter und übernatürlicher Kräfte. Eindringlich die Kampfszenen wie in der Seeschlacht von Massilia; aber auch sonst gibt es keine Skrupel beim gegenseitigen Gemetzel: „Da kehrt wütige Wildheit zurück, Erinnerungen weckt der Blutgeschmack, es weitet sich der Schlund, Grimm brodelnd und macht kaum vor dem erschrockenen Bändiger halt. (...) Beim Schmausen ebenso wie auf dem Lager durchbohrten sie einander, die eben noch liebevoll umarmte Brust, und mochten sie auch zu Beginn den Stahl mit Seufzen zücken, so haßten sie, war erst als Gegenanwalt guter Tat das Schwert von ihrer Faust gepackt, im Augenblick des Stoßes ihre Brüder und steiften ihre zagen Herzen, wenn sie trafen. Schon brodelte ein Durcheinander in den Lagern, und als wäre ungesehene Schurkerei vertan, setzten sie alle Ungeheuerlichkeiten den Augen ihrer Führer aus: Es machte Freude, Bösewicht zu sein.“ Und wenn das Böse sich so weit selbstständig hat, dass es den einzigen Anlass zur Freude bietet, dann hat das soziale Gewissen keinen Platz mehr: „Es gab nur einen Liebesdienst: zu treffen, ohne daß der Stich zu wiederholen war. Jetzt schleppten sich die noch halb Lebendigen mit herabhängenden Eingeweiden über die weiten Gänge und verströmten Blut über Blut ins Meer.“

Pompeius war schließlich unterlegen, obwohl er nicht nur über ein etwa doppelt so großes Heer verfügte wie Caesar, sondern auch die Unterstützung des Senats genoss. Die Flucht nach Ägypten nutzte dem einstmals herausragenden Feldherrn nichts, er wurde auf Befehl von Pharao Ptolemaios, dem 13., einen Kopf kürzer gemacht. Dieser schwamm allerdings nicht singend im Fluss, sondern wurde seinem Rivalen Caesar übergeben, der bei seinem Anblick immerhin ein paar Tränen verströmt haben soll: „Doch als er dann die Freveltat bestätigt sah (...), vergoß er Tränen, die ihm nicht von Herzen kamen, und preßte Seufzer aus froher Brust, vermochte ja die offenbare Freude seiner Gedanken nicht anders als mit Tränen zu verbergen.“ Dem fragwürdigen Siegeszug Caesars konnte sich nur noch entziehen, wer über hinreichend Freiheitspathos verfügte wie der Stoiker Cato der Jüngere, der nach Caesars Triumph Hand an sich legte.

Nun sollte man nicht meinen, dass Lucan sich angesichts des im Text greifbaren kritischen Caesarbildes zu eindeutigen Schuldzuweisungen verstiegen hätte, so leicht macht es sich der Autor nicht und empfiehlt sich auch dadurch manchem Kriegskommentator unserer Tage zur Lektüre. Die Gründe für den Krieg sind durchaus komplex, die Verantwortung ist auf viele Schultern und Umstände verteilt; die Allgegenwart des Schreckens durchwaltet nicht nur die Kampfszenen, sondern auch die zahlreichen Exkurse des Textes, seien es Landschaftsbeschreibungen, die ausführliche Wiedergabe von wegweisenden Träumen, die Aufzählung von Giftschlangenarten, die dem römischen Heer zu schaffen machten, oder die Schilderung des Ausbruchs der Pest im Lager, ein verbreitetes episches Motiv seit den Tagen der „Ilias“. Gezielt werden die Grenzen zwischen poetischer Phantasie und historischer Realität auf allen Ebenen verwischt. Auch die generische Zuordnung des Werks wurde im



Grausig muss es sein: John Hamilton Mortimers „Sextus Pompeius befragt Erichtho vor der Schlacht von Pharsalos“, um 1771

Foto Archiv

In der Finsternis

Lucans Epos vom Bürgerkrieg:
Über eine Ästhetik des Schrecklichen,
die virulent blieb

Von Melanie Möller

Laufe der Jahrhunderte heiß diskutiert: Für die einen war Lucan ein genuiner Historiker, für die anderen ein Dichter.

Lucans poetische Begabung zeigt sich nicht zuletzt dort, wo er dem Phantastischen, Widernatürlichen und Irrationalen nachspürt, in einer Kunst der Verrätselung, wie sie sich etwa in der zentralen Rolle von Orakeln und ihrer Deutung, der Mantik, kundtut. Der mysteriöse Dionysos-Kult spielt ebenfalls eine dubiose Rolle; den Gipfel der Perfidie stellt wohl der Auftritt der mit vampirhaften Zügen ausgestatteten thessalischen Hexe Erichtho im sechsten Buch des „Bellum civile“ dar, derer Goethe in der „Walpurgisnacht“ des zweiten „Faust“ gedenkt. Sie hegt eine Vorliebe für die magische Totenbeschörung („Nekromantie“) und zelebriert ihre Weissagetechnik auch sonst in einer alle Grenzen des guten Geschmacks übersteigenden Grausamkeit: „Doch wenn die Leichen in einen Sarkophag gebettet waren, der den Saft in ihrem Inneren verzehrte, ihr verwesendes Mark aussog und sie zu Mumien machte, dann fiel sie gierig über alle Glieder her, fuhr mit Fäusten in die Augen, grub deren erstarrte Äpfel mit Wonne aus und nagte von eingeschrumpften Händen bleiche Nägel ab. Schlingen und Todesknoten sprengte sie mit ihren Zähnen, um die Leiber von Erhängten zu zerfetzen, machte Kreuze kahl, um die von Regengüssen durchpeitschten Eingeweide und das im Sonnenbrand geschmorte Mark herauszureißen, trug die in die Hände eingeschlagenen Eisenpflocke, dazu die dunkel über die Glieder tropfende Eiterjauche samt geronnenem Gallert fort und hängte sich an Sehnen, bei denen ihre Bisse nicht von der Stelle kamen.“ Konnte das Scheusal nebenbei noch trauernde Familien verstören, so ließ es sich diese Gelegenheit nicht entgehen: „Ja, oftmals warf sich die verruchte Hexe bei Totenklagen für Verwandte auf den gestorbenen Angehörigen, bedeckte ihn mit Küssen und verstümmelte seinen Kopf, indem sie den geschlossenen Mund mit ihren Zähnen spreizte und die an trockenem Gaumen festgeklebte Zunge abbiss.“

Der Geschmacklosigkeit sind keine Grenzen gesetzt, rationale und soziale Verpflichtungen werden ad absurdum geführt. Das spiegelt sich

auch in der den Text durchziehenden augenfälligen Schatten-Metaphorik: Wo Licht ist, lässt die Verdunkelung nicht lange auf sich warten. Ein zentrales Motiv stellt die umbra („Schatten“) dar, sie kommt etwa als pars pro toto für den unglückseligen Protagonisten Pompeius zum Einsatz. Die Dominanz der Schatten symbolisiert in überdeutlicher Weise die Hoffnungslosigkeit der Situation: Der Mensch ist aus der Ordnung der Natur herausgefallen, ja, er hat sich selbst aus ihr herauskatapultiert, und es gelingt ihm nicht einmal mehr, diese Ordnung durch Sprache wiederherzustellen. Auch das ist ein Anliegen des Textes: Er wird selbst zu einem Produkt der Finsternis, auch sein Verfasser, der Dichter, taugt nicht mehr als Mittler zwischen Mensch und Natur, zwischen Göttlichem und Sterblichem, er ist nichts als ein sich seiner eigenen Unzulänglichkeit bewusster falscher Priester, ein Kündler nur mehr der zeitlosen menschengemachten Grausamkeit. Ihr vermag er nur ein zur vollkommenen Form erstarrtes Manifest entgegenzuhalten, ein ästhetisch aufbereitetes Mahnmal, das seine Sinnlichkeit maximal ausstellt, um die Leser dazu zu verführen, sich an ihr zu berauschen, und ihnen auf diese Art zu demonstrieren, dass auch sie gegen die Abgründe des Grauens nicht gefeit sind. Ihre Augen jedenfalls können sie davor nicht verschließen; womöglich sollen sie es auch gar nicht.

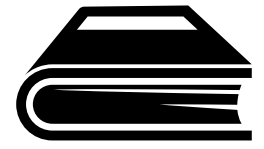
An diese ästhetische Attitüde vor allem scheinen viele spätere Texte anzuschließen, die, in direkter oder indirekter Bezugnahme auf Lucan, die Ungeheuerlichkeit des Krieges wider besseres Wissen in eine Erzählung bannen wollen, mithin den per se zum Scheitern verurteilten und dennoch ungebrochene Faszinationskraft ausübenden Versuch einer Ästhetisierung des Schrecklichen unternehmen. So verzeichnet Lucans Werk einen sprunghaften Anstieg der Nachfrage seit der Zeit der Französischen Revolution; zu den Anhängern zählte Friedrich Hölderlin, welcher sich an einer Übersetzung versuchte. Auch im 20. und 21. Jahrhundert wächst das Interesse an Lucan mit der Zunahme an – nahen wie fernen – kriegerischen Auseinandersetzungen, wobei zuletzt soziologische oder psychologische Dimensionen überwiegen.

Das dokumentieren zwei neue einschlägige wissenschaftliche Monographien: Die Latinistin Christine Walde liest Lucans Text nicht nur als engagierte Kriegs- und dezidierte Vorform späterer Trauma-Literatur, sondern wählt auch selbst einen persönlichen Zugang, indem sie ihre Lektüre auf ihre Erinnerungen an die Kriegserzählungen ihres Vaters zurückbezieht. Lucans Text fungiert damit auch in der Rezeption als Narrativ der „überlebten Katastrophe“ („Lucans Epos vom Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius. Eine poetische Anatomie menschlicher Destruktivität“, Berlin/Boston 2025). In einen weiteren Kontext gestellt wird Lucan in der Gemeinschaftsarbeit der Literaturwissenschaftlerinnen Michèle Lowrie und Barbara Vinken („Civil War and the Collapse of the Social Bond. The Roman Tradition at the Heart of the Modern“, 2025): Die interdisziplinäre Studie geht der konstitutiven Bedeutung Lucans für literarische Aufarbeitungen des Krieges und ihre Bedingungen nach, die an die Frage nach der Stabilität des jeweiligen sozialen Gefüges gekoppelt werden. Mit seiner zugleich kritischen und seltsam-sinnlichen Schilderung des römischen Bürgerkriegs liefert Lucan einen Grundtext für das, was Michel Foucault als Diskursivierung bezeichnet, hier konkret den Versuch, in einer Longue-durée-Perspektive eine diskursive Formation zu stiften zwischen denjenigen, die das Elend des Kriegs zu Literatur umcodieren.

Ein prominentes Beispiel für die verschiedenen Facetten dieses Diskurses fassen wir in Claude Simons Roman „La Bataille de Pharsale“ (1969), auf den auch der Band von Vinken und Lowrie Bezug nimmt. In einer geschickten Vermischung der Zeitebenen entfaltet Simon verschiedene Erzählstränge, die auf die Schlacht von Pharsalos rekurrieren: Sie erscheint als historisches Ereignis, als Thema antiker Kunst sowie als Lektüererlebnis, hatte der Erzähler, so will es die Erinnerung an seine Schulzeit, doch damit die längst erstarrte lateinische Sprache erlernt. Vor diesem vielschichtigen Hintergrund werden, eher sinnlich-detailliert als erzählerisch kohärent, die eigenen Kriegserlebnisse – Simons Vater war im Ersten Weltkrieg gefallen, er selbst musste im Zweiten Weltkrieg an die Front und geriet in Kriegsgefangenschaft – mit dem antiken Bürgerkriegsereignis verbunden. Dadurch wird eine Affinität von Gegenwart und Vergangenheit, konkretisiert in Text, Konversation und Krieg, evoziert, die folgerichtig von einer Sehnsucht nach Autopsie gerahmt wird: Man will den Ort des Geschehens, „Pharsale“, selbst in Augenschein nehmen. Wo der Himmel blau ist und es schönes Wetter gibt („Il fait beau“).

Ist es möglich, im Angesicht der Allgegenwart des tödlichen Krieges Trost zu finden in der mythisch entrückten und doch zum metaphorischen Greifen nahen Ferne? Trost gibt es wohl nur für diejenigen, die ihr Genügen daran finden können, zur bloßen Betrachtung verdammt zu sein, zum Besuch der historischen Stätten, zur Lektüre ihrer Monumente. Die weder an den Verheerungen der Vernunft noch an den Verheerungen des Wahnsinns verzweifeln. Auf also nach Thessalien, wo Simons Sonne die längst zu Staub zerfallenen Gebeine der alten Römer (und Griechen) bescheint, denen eine Erichtho nichts mehr anhaben kann, auf nach Thrakien zu den Ruinen der Mysterien und des Dionysos-Kultes, wo die Zerreißungen von Gotteslästerern allenfalls in der Erinnerung ihren Platz beanspruchen! Ein Exemplar von Lucans Bürgerkriegs-Epos dürfte weder das Gemüt noch das Reisegepäck allzu sehr beschweren.

NEUE SACHLICHKEIT



Wer spricht noch vom Eurodance?

N ostalgie ist ein hohes Gut im Pop, der Kunst, die Gefühle besonders breit anspricht. Das hat man auch auf dem Buchmarkt bemerkt. Auch wenn über die größten Stars längst alles gesagt ist, erscheinen ständig weitere Bücher etwa über die Beatles, selbst auf Deutsch. Etwas neuer ist der Trend, Anekdotisches über französischen und italienischen Pop zu publizieren. Der Musikjournalist Eric Pfeil veröffentlicht im Mai schon seinen dritten popmusikalischen Italienreiseführer innerhalb von vier Jahren, nach „Azzurro“ und „Ciao amore, ciao“ heißt sein neues Buch nun „Hotel Celestano“.

Pfeil schreibt so leicht, wie sein Gegenstand klingt, die scheinbar „leichte Musik“, in Italien bis heute „la musica leggera“ genannt. Bereits im März gibt es, ebenso bei Kiepenheuer & Witsch, einen französischen Popreiseführer: „La vie en Rose“ von Christoph Sator – „nach dem Erfolgsmodell der Italienbücher“ von Eric Pfeil, wie der Verlag freimütig zugibt. Bereits im vergangenen Jahr veröffentlichte der Reclam Verlag „Voyage, Voyage: Eine Reise durch die französische Popmusik“ von André Boße. Bei der Beobachtung eines neuen Mikrogenres „Europäisches Reisebuch“, das in erster Linie eine Reise in die Vergangenheit antritt, stellt sich die Frage: Warum jetzt, welches Problem wird dadurch gelöst? Um das zu beantworten, muss man erst in andere Märkte schauen.

Viele deutschsprachige Romane älterer Männer, die von der Jugend in der westdeutschen Provinz erzählen, handeln auch von Popmusik. Sie schaffen Orientierung für viele Zielgruppen, weil Pop einst weit gefasste Generationen verbinden konnte, bevor Streaming den Markt in Mikro-märkte zerlegte. Heute können sich Teenager auf keine Musik mehr einigen, wenn sie eine Party im sturmfreien Elternhaus veranstalten. Am Ende schalten sie erschöpft die Spielkonsole ein.

Abseits von angelsächsischem Pop gab es mehrere Jahrzehnte auch einen (west-)europäischen Popmarkt, der aus dem breiten Bewusstsein verschwunden scheint. Parallel zu den Römischen Verträgen zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft 1957, einer Vorstufe zur Europäischen Union, zirkulierten nicht nur Verkehr, Waren und Kapital freier auf dem Kontinent. Auch Chansons, Schlager, Canzoni fanden ihren Weg einfacher in die jeweiligen Nachbarstaaten. Als Konrad Adenauer und Charles de Gaulle 1963 den deutsch-französischen Freundschaftsvertrag unterzeichnen, öffnen sich weitere Tore. Zum Beispiel für die französische Jüdin mit dem Künstlernamen Barbara, die im Lied „Göttingen“ trotz Trauer im Rücken eine versöhnliche Zukunft beschreibt, wenn Helga und Hans in der Schule brav Geschichte lernen. Es gebe Leute, die sie liebe in diesem „Goettingenne“, und es sei auch ganz schön dort.

Fast jedes Jahrzehnt kannte in der Folge Hits aus Schlager, Rock, Pop und eine Weile lang sogar aus dem Hip-Hop, die dem neuen Europa auch eine musikalische Kontur verliehen. Neben Barbara hießen die Euro-Pop-Vermittler Serge Gainsbourg, Caterina Valente, auch Hildegard Knef, die Piaf nicht zu vergessen. Und die vielen italienischen Rocker von Vasco Rossi bis Gianna Nannini landeten in deutschsprachigen Kinderzimmern, obwohl sie in ihrer Landessprache sangen. Nena und Peter Schilling wohl auch in französischen, während Kraftwerk aus Düsseldorf vielleicht eher in Studentebuden von Bologna bis Brüssel liefen. Und tanzte nicht das halbe Mittelmeer in den Achtzigerjahren zu Italo Disco, winters dann an den Baggereisen im Ruhrgebiet?

Lieber verdrängt wird derweil ein ganzes Genre, das den Kontinent sogar im Titel trägt, nämlich Eurodance. Da wurde in den Neunzigern auf Englisch gesungen, wenn auch nicht immer sehr muttersprachlich, zwischen Stockholm (Ace of Base) und Zürich (DJ Bobo).

Das sind Tempi passati, die europäische Idee war im Pop bereits perdu, als noch niemand von Strafzöllen sprach und das Ende der NATO befürchtete. Ein vergleichender Blick in die Single-Charts von Frankreich und Deutschland zeigt heute so gut wie keine Überschneidungen auf den ersten zwanzig Plätzen, außer der ewig präsenten Taylor Swift. Gerade unter den frankophonen westafrikanischen Einwanderern in Deutschland erfreuen sich Sänger wie der kongolesische Superstar Gims zwar großer Beliebtheit, und die junge Sängerin Zaho de Sagazan, die Chanson mit Elektro paart und ansteckende Konzerte gibt, ist seit Langem die erste, die den Grenzübergang schafft. Aber an der Diagnose, dass die gegenseitige Wahrnehmung im europäischen Pop weitgehend verschwunden ist, ändern diese mittelgroßen Ausnahmen von der Regel wenig.

Die neuen Europopbücher erinnern also an einen Markt, der gerade verschwunden ist, zu einem Zeitpunkt, wenn selbst die Idee Europas zumindest unter Druck steht. Diesen Schlamassel richten müssen die Kinder. Sie haben schon damit begonnen, wenn sie die von ihren Eltern dunkelhaft verhassten Eurodance-Hits hören, allerdings am liebsten auf anderthalbfacher Geschwindigkeit.

TOBI MÜLLER