

Lukas Julius Dorfbauer

Vergilium imitari et Iohannem laudare?
Zur poetischen Technik der Iohannis des Corippus

Summary – Corippus’ *Iohannis*, almost entirely neglected by classical scholars for a long time, has found broader interest in recent years. However, many works dealing with the poem are mainly concerned with the parallels to Virgil’s *Aeneid*, which is obviously Corippus’ most important literary model. By comparing the *Iohannis* with Corippus’ second grand poem, the *Laudes Justini*, and by examining the poet’s specific manner of adapting elements from the *Aeneid*, it will be shown that the *Iohannis*, despite its striking dependence on Virgil, is a typical product of late antique poetry, with respect both to its topic and to its literary technique.

Seit der Neuausgabe der *Iohannis* durch J. Diggle und F. R. D. Goodyear im Jahre 1970¹ erscheinen von philologischer Seite regelmäßig Aufsätze, Kommentare² und Monographien³ zu den Werken des spätantiken Dichters Flavius Cresconius Corippus,⁴ der bis dahin eher Historikern als Literaturwissenschaftlern

¹ Flavii Cresconii Corippi Iohannidos seu de bellis Libycis libri VIII, Cambridge 1970. Die Editio Princeps des Werkes stammt von P. Mazzuchelli, Mailand 1820. Danach wurde die *Iohannis* herausgegeben von I. Bekker, Bonn 1836, von J. Partsch, Berlin 1879 (MGH AA 3, 2; mit einer ausführlichen Einleitung zum historischen Hintergrund) und von M. Petschenig, Berlin 1886. Die drei letztgenannten Gelehrten besorgten gemeinsam mit der Edition der *Iohannis* auch jene des zweiten großen Werkes des Corippus, des vier Bücher umfassenden Gedichts *In Laudem Iustini Augusti Minoris*, das vom 16. bis zum 18. Jh. schon siebenmal allein oder gemeinsam mit anderen Panegyrici herausgegeben worden war (Übersicht bei Petschenig, 154). Da Petschenig der letzte Editor war, der beide Werke herausgegeben hat, zitiere ich nach seiner Ausgabe und verweise, wo nötig, auf Diggle-Goodyear.

² Von der *Iohannis* liegen kommentierte Einzelausgaben der Bücher 1 (M. A. Vinchesi, Neapel 1983), 2 (V. Zarini, Nancy-Paris 1997) und 3 (Ch. O. Tommasi Moreschini, Florenz 2001) vor. Von dem Gedicht auf Kaiser Justin II. besitzen wir u. a. eine zweisprachige, kommentierte englische Ausgabe von Averil Cameron (London 1976) sowie eine französische von S. Antès (Paris 1981), außerdem einen umfangreichen Kommentar von U. J. Stache (Berlin 1976).

³ Zu nennen sind J. U. Andres, *Das Göttliche in der Iohannis des Corippus*, Trier 1997, und V. Zarini, *Rhétorique, poétique, spiritualité. La technique épique de Corippe dans la Johannide*, Turnhout 2003.

⁴ Zur Biographie des Dichters vgl. neben den einschlägigen Artikeln in Literaturgeschichten und Handbüchern B. Baldwin, *The Career of Corippus*, CQ 28 (1978), 372–376, und Averil Cameron, *The Career of Corippus again*, CQ 30 (1980), 534–539.

ein Begriff gewesen zu sein scheint.⁵ Das sprunghaft angestiegene Interesse liegt zum Einen zweifellos an dem in den letzten dreißig Jahren geänderten Blick auf die spätantike Literatur, die nicht mehr im Voraus samt und sonders als ästhetisch minderwertiges Produkt einer Verfallszeit abgeurteilt wird, wie das in der Klassischen Philologie lange Zeit geschah; im Falle der *Iohannis* liegt es aber sicherlich auch daran, dass man mit diesem Werk plötzlich ein ‚neues‘ (d. h. wissenschaftlich noch kaum aufgearbeitetes) Epos in die Hände bekam, also einen Vertreter jener Gattung, die schon der Antike als ebenso erhaben galt, wie sie von der modernen Forschung als wichtig angesehen und dementsprechend intensiv erforscht wird. In besonderem Maße attraktiv für weite Kreise der Klassischen Philologie ist die *Iohannis* wohl auch deshalb, weil sie trotz ihrer Entstehung um die Mitte des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts⁶ offensichtlich an die alten epischen Traditionen anknüpft, wie sie durch Vergils *Aeneis* einerseits⁷ und durch das nachklassische historische Epos andererseits⁸ verkörpert werden. Die *Iohannis* gehört trotz ihrer zutiefst christlichen Prägung⁹ nicht zu den in der Spätantike ‚modernen‘ Vertretern christlicher hexametrischer Großdichtung, wie sie etwa im *Biblepos* eines Sedulius oder im hagiographischen Epos eines Paulinus von *Petricordia* vorliegen. Bei diesen Werken haben wir es mit epischen Schöpfungen zu tun,¹⁰ die dem Geschmack nicht nur vieler

⁵ Vgl. dazu E. Burck, *Die Iohannis des Corippus*, in: *Das römische Epos*, hg. von E. Burck, Darmstadt 1979, 381. Der Aufsatz von J. Blänsdorf, *Aeneadas rursus cupiunt resonare Camenae. Vergils epische Form in der Iohannis des Corippus*, in: E. Lefèvre (Hg.), *Monumentum Chiloniense (FS E. Burck)*, Amsterdam 1975, 524–545 stellte den Auftakt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werken des Coripp, zumal mit der *Iohannis*, dar. Auch Blänsdorf, 524 betont in diesem Zusammenhang die wichtige Rolle der Neuausgabe durch Diggle und Goodyear.

⁶ Ohne Abfassung oder Rezitation des Werkes, von der Coripp in der *Praefatio* spricht, genau datieren zu können, betrachtet man seit Partsch (o. Anm. 1), praef. 44 das Ende des geschilderten Feldzuges im Jahre 548 als *terminus post quem*. Abgesehen von der genauen Datierung ist sich die Forschung auch darin uneins, ob alle acht Bücher des Gedichts in Anwesenheit der in der *Praefatio* angesprochenen *proceres* (praef. 1) rezitiert worden sind oder nur das erste Buch (vgl. die schwer verständlichen Zeilen praef. 39f.). Zu diesen Fragen vgl. V. Zarini, *La préface de la Iohannide de Corippe. Certitudes et hypothèses*, *REA* 32 (1986), 74–91.

⁷ Vgl. dazu insbesondere Blänsdorf (o. Anm. 5) und M. Lausberg, *Parcere Subiectis. Zur Vergilnachfolge in der Iohannis des Coripp*, *JbAC* 32 (1989), 105–126.

⁸ Zum Verhältnis von historischen Fakten und epischer Gestaltung in der *Iohannis* sowie zur Bedeutung Lucans für Coripp vgl. W. Ehlers, *Epische Kunst in Coripps Iohannis*, *Philologus* 124 (1980), 109–135.

⁹ Vgl. Andres (o. Anm. 3); Zarini (o. Anm. 3), 122–127; Lausberg (o. Anm. 7) und H. Hofmann, *Corippus as a Patristic Author?* *VChr* 43 (1989), 361–377.

¹⁰ Vgl. den Artikel ‚Epos‘ von K. Thraede im *RAC* 5 (1962), 983–1042; außerdem R. Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gat-*

Philologen, sondern überhaupt dem des modernen Lesers kaum entsprechen,¹¹ während der Zugang zur Iohannis grundsätzlich leichter fällt, zumal wenn man von den klassischen Mustern Homer und Vergil ausgeht, die Coripp in seiner Praefatio als Inbegriff des epischen Dichtens anklingen lässt (praef. 11f.), wie dies zweihundert Jahre vor ihm schon der Bibeldichter Juvencus in seinen *Evangeliorum libri* getan hat (praef. 9f.).

Dass das teilweise recht konservative Festhalten der Iohannis an literarischen Mustern,¹² deren ästhetischer Wert traditionell außer Zweifel steht, die Aufnahme des Gedichts in der Forschung begünstigt hat, wird besonders deutlich, wenn man die völlig anders ausfallenden Urteile betrachtet, die das zweite große Werk des Coripp, das panegyrische Epos¹³ *In Laudem Iustini Augusti Minoris*, erfahren hat:¹⁴ Schon Petschenig hat das Werk als ungeeignet zur Feststellung des dichterischen Ranges des Coripp bezeichnet, da es ein schmeichlerisches Machwerk darstelle, welches der Dichter unter äußerem Zwang, nicht innerem Antrieb folgend, geschaffen habe;¹⁵ der Iohannis billigt Petschenig dagegen zu, dass sie in der Nachfolge Vergils sowohl die Taten der Römer als auch Land und Volk der Mauren anschaulich zu beschreiben wisse und überdies in sprachlicher Hinsicht – zumal im Vergleich mit anderen Werken spätantiker afrika-

tung, München 1975; D. Kartschoke, *Bibeldichtung. Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvencus bis Otfrid von Weissenburg*, München 1975, und M. Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool 1985.

¹¹ Zur angemessenen Wertung spätantiker (epischer) Literatur vgl. W. Kirsch, *Die lateinische Versepike des 4. Jahrhunderts*, Berlin 1989, 47–54.

¹² Neben all den traditionellen Elementen in der Iohannis liegt in der dem antiken Epos fremden Verquickung von religiöser und kriegerischer Thematik, die das Unternehmen des Johannes bisweilen als einen ‚Heiligen Krieg‘ erscheinen lässt, ein geradezu revolutionärer Grundzug des Werkes vor, der in der mittelalterlichen Dichtung von zentraler Bedeutung sein wird. Zu Überlieferung und Rezeption des Coripp (v. a. der *Laudes Iustini*) im Mittelalter vgl. D. Schaller, *Frühkarolingische Corippus-Rezeption*, *WSt* 105 (1992), 173–187, der vom „protomediävalen Color“ dieser Dichtung spricht.

¹³ Diesen Begriff, der einen großen Teil der spätantiken lateinischen epischen Dichtung ab Claudian treffend zusammenfasst, entnehme ich dem wichtigen Aufsatz von H. Hofmann, *Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike*, *Philologus* 132 (1988), 101–159 (133–143).

¹⁴ Für Ausgaben und Kommentare zu dem Werk s. o. Anm. 1 und 2.

¹⁵ „In eis (sc.: den *Laudes Iustini*) enim non agit ut verus poeta, qui sublimi spiritu et ingenio vivaci ductus ingentem fortium factorum materiem elato ac studioso animo persequitur, sed necessitate cogente ea, quae per se laudabilia non sunt, laudis et gloriae specie quadam vestit atque exornat, id unum studens, ut sudoris et lucubrationum praemium consequatur.“ (o. Anm 1, praef. 8). Mit diesen Worten, die eine Beurteilung des Dichters und seines Werkes zeigen, wie sie für die postromantische Moderne typisch ist, vergleiche man die bekanntesten Aussagen des Eumolpus im Roman des Petron (118), mit denen wohl das ‚unklassische‘ Epos des Lucan kritisiert werden soll.

nischer Autoren wie Dracontius oder Luxurius – überzeugen könne.¹⁶ Dieses Urteil findet sich – oft noch vergrößert – seither immer wieder in der Sekundärliteratur, vor allem in (naturgemäß kurzen und verkürzenden) Lexikonartikeln.¹⁷

Dass Coripp selbst in dieser Frage anderer Meinung war, lässt sich der Praefatio seines Preisgedichts auf Kaiser Justin II. entnehmen: Nachdem der Dichter eindeutig auf sein früheres Werk, die *Iohannis*, verwiesen hat (*quid Libycas gentes, quid Syrtica proelia dicam / iam libris completa meis?* praef. 35f.), meint er, nun sei die Zeit gekommen, Größeres zu besingen (*maiora canendi / tempus adest* praef. 36f.),¹⁸ worunter selbstverständlich das vorliegende Werk zu verstehen ist. Diese Aussage sollte man nicht einfach als leere Schmeichelei abtun: Auch wenn die Thematik der *Iohannis*, die Taten des Johannes im Krieg (*scribere me libuit magnum per bella Iohannem* praef. 13, *meque Iohannis opus docuit describere pugnas / cunctaque venturis acta referre viris* praef. 13f.), groß und somit dem erhabenen Medium des Epos angemessen ist, kann sie im Auge des zeitgenössischen Rezipienten an Bedeutung und Hoheit selbstverständlich nicht mit dem Lob des römischen Kaisers und Weltherrschers Justin wetteifern.¹⁹

¹⁶ Ib. 8f.

¹⁷ M. Fuhrmann bezeichnet in seinem Artikel ‚Corippus‘ für den KIP 1 (1964 [1979]), 1306f. die *Iohannis* als „repräsentatives Literaturdenkmal jener Zeit“, während ihr das „zweite Gedicht, das um 567 n. Chr. veröffentlichte Preislied auf Kaiser Justin ... erheblich (nachsteht)“. Auch J. Gruber meint in seinem Artikel ‚Corippus‘ zum LMA 3 (1986 [2003]), 237, das Preisgedicht sei von „geringerem dichterischem Wert“.

¹⁸ Man denkt hier an die Wendungen Vergils *maius opus moveo* (Aen. 7, 45) und *paulo maiora canamus* (ecl. 4, 1): Ersteres am Beginn der zweiten Hälfte der Aeneis, welche die erste Hälfte überbieten soll, wie auch Coripp mit seinen *Laudes Iustini* die *Iohannis* übertreffen möchte; Letzteres in der Einleitung eines Werkes, das Coripp wie überhaupt die Spätantike und das Mittelalter als prophetisches Preisgedicht auf die Geburt Christi verstanden hat. Er selbst besingt den christlichen Kaiser, den Stellvertreter Gottes auf Erden (2, 178–181; 2, 422–428; 4, 322–325), der durch seine Herrschaft ebenso wie der Knabe der vierten Ekloge ein goldenes Zeitalter anbrechen lässt (1, 183–186; 3, 76–82). Ähnlich wie in dieser Passage Coripp auf sein früheres Werk Bezug nimmt, verweist übrigens auch Claudian im Panegyrikum auf das sechste Konsulat des Honorius auf seine einige Jahre zuvor entstandenen Gedichte *Bellum Gildonicum* und *Bellum Geticum*: *sed mihi iam pridem captum Parnasia Maurum / Pieriis egit fidibus chelys; arma Getarum / nuper apud socerum plectro celebrata recenti. / adventum nunc sacra tui libet edere Musis / grataque patris exordia sumere bellis* (VI Cons. Hon. 122–126). Hier wie auch an zahlreichen anderen Stellen ist es offensichtlich, dass beide Autoren in derselben Tradition historisch-panegyrischer Dichtung stehen.

¹⁹ Die an den Kaiser gerichteten Worte *solum excellentem conscendere iussit in arcem / te pater omnipotens summaque in sede locavit* (praef. 19f.) gemahnen geradezu an die Himmelfahrt Christi, und im Folgenden (praef. 21–26) werden die Wachsamkeit (*vigilantia*), die Weisheit (*sapientia*) und die Gerechtigkeit (*iustitia*) des Kaisers als eine den Kosmos lenkende Trinität bezeichnet (*nomibus tribus his regitur quodcumque movetur* praef.

Für Coripp und sein Publikum musste der Preis des Kaisers naturgemäß einen höheren Rang einnehmen als der eines noch so verdienten Feldherrn. Man darf nicht übersehen, dass die Verherrlichung jeweils der Hauptperson essentieller Bestandteil beider Gedichte ist, allerdings zielt sie in der Iohannis ‚nur‘ auf einen römischen General, in den *Laudes Iustini* auf den Kaiser selbst – und wird vom Dichter folgerichtig noch um einiges breiter ausgeführt. Für Coripp, der in dem für ihn mustergültigen epischen Vorbild, der Aeneis, wohl dasselbe Anliegen Vergils erkannt hat wie dessen in Spätantike und Mittelalter viel gelesener Kommentator Servius, dem zufolge das Bestreben des augusteischen Dichters darin bestanden habe, *Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus*,²⁰ für Coripp also bestand zwischen seinen beiden hexametrischen Gedichten wohl kaum der scharfe Unterschied, den ein moderner Leser erkennen könnte, wenn er in der Iohannis ein historisches Epos, in den *Laudes Iustini* einen Verspanegyrikus sieht²¹ – und diesen als das schwächere Werk abtut. Betrachtet man die strukturelle Einheitlichkeit der beiden Werke, so könnte man eher den Eindruck gewinnen, dass sich Coripp mit der Form der *Laudes Iustini* (in denen kein umfangreiches, komplexes Geschehen erzählt, sondern der Herrschaftsantritt des Kaisers in einzelnen Szenen bzw. ‚Bildern‘²² geschildert wird, die dem Leser vom Dichter gleichsam vorgestellt und im Anschluss daran oft ausführlich interpretiert werden²³) leichter getan hat und die sich selbst gestellte Aufgabe insgesamt souveräner lösen konnte als in der Iohannis, wo ihm der

26), wobei eindeutig mit dem Namen des Kaisers selbst (Iustinus ~ *iustitia*) bzw. mit denen seiner Mutter *Vigilantia* und seiner Gattin *Aelia Sophia* gespielt wird.

²⁰ Edd. G. Thilo-H. Hagen, Leipzig 1881, Bd. 1, 4, 10/11.

²¹ „In theory the two (sc. Epos und Panegyrikus) were of course quite distinct ... yet when, as often happened, the epic celebrated the campaigns of a living general or Emperor, and was moreover actually recited ... in his presence, it was almost inevitable that the epic should have come to take on some of the characteristics of the panegyric.“ So Alan Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970, 260. Als Musterbeispiele dafür gelten ihm Georgios Pisides und Coripp. Schon Th. Nissen, *Historisches Epos und Panegyrikus in der Spätantike*, *Hermes* 75 (1940), 298–325 hat auf Coripp, Claudian und Georgios Pisides hingewiesen und die Schwierigkeit betont, bei diesen Autoren Epos und Panegyrikus genau zu unterscheiden.

²² Zu der für die spätantike Dichtung trotz aller Kritik grundlegenden Theorie der ‚Technik der isolierten Bilder‘ vgl. F. Mehmel, *Virgil und Apollonios Rhodios. Untersuchungen über die Zeitvorstellungen in der antiken epischen Erzählung*, Hamburg 1940, v. a. 99–132.

²³ So z. B. in 1, 248–271 (Deutung der Totenrede Justins auf seinen Vorgänger Justinian), 1, 314–344 (allegorische Spekulationen anlässlich von Zirkusspielen), 2, 137–158 (Deutung der Schilderhebung Justins), 4, 264–325 (Verbindung des Himmelreiches mit dem Kaiserhof mittels der *Hagia Sophia*).

Versuch, in der Nachfolge Vergils ein großes, fortlaufendes Erzählkontinuum zu bieten, nicht immer überzeugend gelungen ist.²⁴

Ohne eine erschöpfende Behandlung des Themas anzustreben, soll im Folgenden anhand von drei besonders markanten Beispielen gezeigt werden, dass sich Coripp bei der Abfassung der *Iohannis* trotz des geradezu programmatischen Anschlusses an die *Aeneis* (vgl. dazu v. a. praef. 7–16 und 1, 8) stark an poetischen Techniken und strukturellen Mustern orientiert hat, die für die spätantike (epische) Dichtung charakteristisch sind, was der (vordergründig verstandenen) Einheitlichkeit seines Gedichts nicht immer zuträglich ist. Außerdem wird darauf hinzuweisen sein, dass das offensichtliche Bestreben des Coripp, die Hauptfigur seines Epos zu verherrlichen, das zentrale Element dieser Dichtung ausmacht, was bei der Interpretation nicht außer Acht gelassen werden darf. Insgesamt sollte man sich bei der Beurteilung der *Iohannis* nicht so sehr am Vorbild der *Aeneis* orientieren, wie es bisher oft geschehen ist, sondern das Werk des Coripp im Kontext spätantiker Dichtung sehen.

1. Die Figur des Petrus

Petrus ist der Sohn des Feldherrn Johannes, er begleitet seinen Vater auf dessen Mission. Unmittelbar vor seiner ersten namentlichen Erwähnung werden während der Überfahrt nach Afrika an Bord des Schiffes die *inclita carmina Smyrnaei vatis* vorgetragen, angeregt vom Blick auf das alte Troja (1, 171–175); damit ist eine erste, unterschwellige Anbindung der in der *Iohannis* berichteten Ereignisse an die glorreiche Vergangenheit des Heldenzeitalters hergestellt.²⁵ Am Ende dieser Passage wird nach einigen anderen Begebenheiten aus dem trojanischen Krieg auch die Flucht des Aeneas erwähnt, der gemeinsam mit seinem Vater und seinem Sohn das brennende Troja auf dem Seeweg verlassen hat (1, 193–196). Dieser Hinweis auf den *puer* Ascanius leitet direkt zu Petrus über: Der ist von dem Gehörten tief ergriffen und vergleicht sich selbst mit Ascanius, seine Eltern mit Aeneas und Creusa (1, 196–207). In dieser Szene, deren Ende auch sprachlich eine bekannte Wendung der *Aeneis* aufnimmt und

²⁴ Zur Erzähltechnik des Coripp in der *Iohannis* vgl. Zarini (o. Anm. 3), 51–82 und P. Hajdu, Corippus's Attempt at Writing a Continuous Narrative Again, *Latomus* 60 (2001), 167–175. Zu grundsätzlichen Fragen von Struktur und Narration im (spätantiken) lateinischen Epos vgl. Kirsch (o. Anm. 11), 14–26.

²⁵ Außerdem verbindet Coripp auf diese Weise auch sein eigenes Werk mit den großen epischen Stoffen der Vergangenheit. In der Praefatio, in der er offen in eigener Sache spricht, umschreibt er Homer ebenso wie hier als *Smyrnaeus vates* (praef. 11); Stoff Homers ist der *fortis Achilles* (praef. 11) ~ *saevus Achilles* (1, 178).

von Ascanius auf Petrus überträgt,²⁶ erfüllt der Sohn des Johannes insofern eine wichtige Rolle, als er – quasi als Anleitung für den Leser – eine typologische Linie von Aeneas, Creusa und Ascanius zu seinen eigenen Eltern und zu sich selbst zieht. Die Persönlichkeit und die gewaltigen *labores* des römischen Nationalhelden sollen offensichtlich mit der Figur und den Heldentaten des byzantinischen Feldherrn auf eine Stufe gestellt werden, ja mehr noch: In den Augen des Petrus gehen die Personen des Aeneas und des Johannes ineinander über, und Johannes wird auf einer typologischen Ebene zum *alter Aeneas*, der aufs Neue die Ordnung der Welt im römischen Sinn durchführen muss.²⁷ Petrus hört von den mythischen *proelia* (1, 197) vor Troja, die auf die nicht minder gewaltigen Schlachten vorausweisen, welche sein Vater zu bestehen haben wird; als er das *praeclarum nomen Iuli*²⁸ vernimmt (1, 198), entzündet sich sein Gemüt und wird von der gewaltigen *pietas*²⁹ (des Aeneas, aber auch seines eigenen Vaters) tief bewegt, die Parallele wird ihm überdeutlich: *Tunc pater Aeneas et nunc pater ipse Iohannes* (1, 203).

Um diese gedankliche Verbindung dem Leser klarzumachen, ist die Figur des Petrus wichtig, sonst hat der Dichter aber offensichtlich keine rechte Verwendung für sie gehabt: Der Sohn des Feldherrn wird zwar später noch einige Male erwähnt, tritt aber völlig in den Hintergrund,³⁰ obwohl man doch nach

²⁶ Petrus wird als *Romanis rebus spes altera* bezeichnet (1, 207), so wie Ascanius *magnae spes altera Romae* ist (Aen. 12, 168).

²⁷ Dieses universale Element kommt besonders deutlich im Eingang des Gedichts zur Geltung: Die Allegorien Pax, Victoria, Pietas, Iustitia und Concordia umgeben den Weltherrscher Justinian, der Tyrannen Recht spricht und Könige niedertritt; alle Völker müssen sich vor ihm niederwerfen (1, 9–22). Letztlich sind Johannes wie auch sein Kaiser Justinian Werkzeuge Gottes zur Herstellung der universalen Ordnung, vgl. etwa die Verse 5, 42–49, sowie die Ausführungen bei Zarini (o. Anm. 3), 131–134 und Ch. O. Tommasi Moreschini, *Realtà della storia e retorica dell'impero nella Iohannis di Corippo*, *Athenaeum* 90 (2002), 161–185.

²⁸ Diese Wendung fällt hier bei der ersten Nennung des Petrus in der Iohannis, wie *cognomen Iulo* bei der ersten Erwähnung des Ascanius in der Aeneis (1, 267; aus dem Munde Iupiters).

²⁹ Zu diesem Begriff in der Iohannis vgl. Lausberg (o. Anm. 7) und Zarini (o. Anm. 3), 125f.

³⁰ In der Seesturmszene (1, 241–322), die unmittelbar auf die eben besprochene Passage folgt, bittet Johannes in einem Stoßgebet zu Gott seines Sohnes wegen um Gnade (*pro Petro nunc parce meo* 1, 305); die Rettung (aus der unmittelbaren Bedrohung, aber auch allgemein aus den kommenden Fährnissen, die der Seesturm – wie in Vergils Aeneis – symbolisiert) wird durch eine doppelte Vision des Johannes präfiguriert: Zuerst erscheint ein teuflischer Dämon (1, 241–258), dann ein himmlischer *placidus senior*, der Johannes gegen die Höllenfratze beisteht (die Szene ist leider durch Textausfall nach Vers 270 nicht ganz klar) und mit größter Wahrscheinlichkeit niemand anderer als der Heilige Petrus – also der Namenspatron von Johannes' Sohn – ist, sodass wir hier eine weitere Einbindung der Petrusfigur auf einer metatextuellen Ebene vor uns haben. (Für diesen Hinweis danke

seiner Einführung als *alter Ascanius* damit rechnen würde, dass er nicht nur eine wichtige Rolle in der weiteren Handlung spielen, sondern auch zumindest einmal entscheidend in das Schlachtgeschehen eingreifen wird, wie es sein Urbild an einer bekannten Stelle der Aeneis tut (9, 621–671). Auf der vordergründigen Handlungsebene der Iohannis bleibt das Motiv des Sohnes, der den Vater auf dessen Feldzug begleitet, blind; Coripp übernimmt es zwar von Vergil und weist sein Publikum in einer einzelnen Szene massiv darauf hin, baut diese Szene – und somit das übernommene Motiv – aber nicht weiter in die Gesamtkomposition ein, was den ‚Vordergrund‘ der Iohannis betrifft: Petrus existiert innerhalb dieser nicht deshalb, weil ihm eine durchgehende, handlungstragende Rolle zugedacht wäre, die über seine Bedeutung als metatextuelle Verweisfigur hinausginge; er wird von Coripp hauptsächlich wegen jener einen Szene eingeführt und anschließend wieder mehr oder weniger aus dem Geschehen entlassen. Zwar zeigt sich gerade Vergil in der Aeneis als Meister im Herstellen von Verbindungslinien auf einer symbolischen Ebene und somit im Erzeugen von ‚Stimmung‘, doch nimmt er dabei nicht so krasse Ungereimtheiten auf der Handlungsebene in Kauf wie Coripp in der Iohannis, wenn er den Sohn seiner Hauptfigur im ersten Buch wirkungsvoll auftreten lässt, auf ihn aber später kaum noch zurückgreift. Während Ascanius innerhalb der Aeneis immer wieder als handelnde Person in den Vordergrund tritt und hinsichtlich der Gesamtaussage des Werkes wichtige Akzente zu setzen vermag, wirkt der Auftritt des Petrus in der Iohannis geradezu ornamental,³¹ wie ein Schmuckstück, das vor allem für den Augenblick bedeutende Assoziationen beim Publikum zu erwecken vermag, ohne für den Handlungsverlauf des Werkganzen von großer Bedeutung zu sein.

Die auffällige Hervorhebung einer einzelnen Szene, die zum logisch motivierten Aufbau des Handlungsganzen wenig beiträgt oder diesem sogar im Weg steht, dafür aber eine bedeutsame Verbindung auf der metatextuellen Ebene herstellt und eine gleichsam ornamentale Funktion erfüllt, ist freilich keine Eigenheit des Coripp oder der Iohannis im Speziellen (gerade die *Laudes Iustini* wen-

ich Christine Ratkowsitch, die eine ausführliche Behandlung des Seesturms in der Iohannis vorbereitet.) Der Name des Petrus wird außerdem noch genannt in einer Siegesansprache des Johannes an seine Soldaten (5, 410) und in der Bitte eines Besiegten um Gnade (8, 577). In 7, 431–438 tötet Petrus zwei Mauren (ich sehe keinen Grund, diese Figur mit Petschenig, Anm. 1, 227 und Diggle-Goodyear, Anm. 1, 197 für einen anderen Petrus zu halten); in 7, 209–218 wird er – hier am ehesten mit Ascanius vergleichbar (Aen. 12, 161–174) – als römischer Führer in einem Truppenkatalog genannt, was Coripp zu einem überschwänglichen Lobpreis nutzt. Dieser erscheint zwar aufgrund der relativen Bedeutungslosigkeit des Petrus in den Schlachtszenen kaum gerechtfertigt, ist aber von der Intention der Iohannis her verständlich.

³¹ Zu diesem Element in der spätantiken lateinischen Dichtung vgl. M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca - New York 1989.

den diese Technik ganz konsequent an, da hier der Dichter durchgehend Szene an Szene reiht, ohne dabei einen Handlungsbogen im klassischen Sinn herzustellen), sondern ein strukturelles Merkmal der spätantiken epischen Dichtung insgesamt.³²

Claudian, auf dessen Spuren als Verfassers von Verspanegyriken und historischen Epen Coripp immer wieder wandelt, zeigt in diesem Punkt eine Meisterschaft, die auf unseren Autor nicht ohne Eindruck geblieben ist; Claudian stellt immer wieder Verbindungen zwischen seinen Protagonisten (die für ihn Zeitgenossen sind wie Petrus und Johannes für Coripp) und Figuren aus der römischen (z. T. sagenhaften) Geschichte her, was für die in seinen Gedichten erzählte Handlung meist bedeutungslos ist, diesen aber größeren Glanz verleiht und für den Leser, der die Verbindungslinien zwischen der großen Vergangenheit und der erzählten Zeitgeschichte erkennen soll, ein klares Interpretationsangebot darstellt. Im *Bellum Geticum* etwa hält Stilicho, die Lichtfigur im claudianischen Œuvre, eine flammende Rede (267–313), mit der er die *pavidī vulgī inertia pectora* (314f.), die wegen des Vorrückens der Goten und vermeintlich schlechter Vorzeichen verängstigt sind und das Feld räumen wollen, dazu bringt, auszuharren und nicht auf die *Gallica rura* (296; gemeint sind wohl die dortigen Besitzungen der Aristokraten) auszuweichen. Für uns ist es gleichgültig, ob die Abwanderungsgedanken, die in den Versen 296–301 scharf gegeißelt werden,³³ der historischen Realität entsprechen oder nicht (der Dichter geht später nicht mehr darauf ein; die Szene steht wirkungsvoll für sich, ohne für den vordergründigen Handlungsverlauf des Werkes von Bedeutung zu sein; sie dient allein der Charakterzeichnung des Stilicho) – für den kundigen Leser liegt es jedenfalls nahe, den *bellipotens Stilicho* (III Cons. Hon. 144), der allein das Heil Roms verbürgt (In Eutrop. 2, 501f.), aufgrund jener Szene mit einem anderen, wohlbekannten *dux fatalis* der römischen Geschichte in Verbindung zu bringen, und zwar mit M. Furius Camillus, der den Späteren vor allem deshalb als *secundus a Romulo conditor urbis Romanae* galt (Liv. 7, 1, 10; vgl. auch den in der Spätan-

³² Die einzelnen ‚Bilder‘ sind in dieser zumeist „connected, though not on the level of the story by the continuity of the narrated events, but on a metaphoric level: they construct a metaphoric unity“. So Hajdu (o. Anm. 24), 171, der neben Claudian auf Iuvenecus und Paulinus von Petricordia hinweist. Zur Poetik des spätantiken Epos vgl. allgemein Hofmann (o. Anm. 13), 116–132, zur Technik der Reihung von Einzelszenen Mehmel (o. Anm. 22).

³³ *Quid turpes iam mente fugas, quid Gallica rura / respicitis Latioque libet post terga relicto / longinquum profugis Ararim praecingere castris? / Scilicet Arctois concessa gentibus urbe / considet regnum Rhodano capitique superstes / truncus erit!* (296–301). Freilich ist Stilicho bei Claudian die alles beherrschende Hauptfigur, während dem Petrus bei Coripp nur eine unbedeutende Nebenrolle zukommt; was die poetische Funktion angeht, sind allerdings die Rede des Feldherrn und der innere Monolog des Knaben durchaus vergleichbar.

tike gern gelesenen Historiker Eutrop 1, 20: *appellatus secundus Romulus quasi et ipse patriae conditor*), weil er durch eine berühmte Rede die Römer davon abgehalten hatte, sich in einer kritischen Situation von der Heimat abzuwenden und sich anderswo – konkret: in Veii – niederzulassen (Liv. 5, 51–55³⁴). Die Verbindung Camillus-Stilicho wird durch die (möglicherweise frei erfundene) Rede des Feldherrn dem Publikum Claudians ebenso nahe gelegt, wie Johannes, der Held des Coripp, über die Figur des Petrus und dessen Gedanken mit Aeneas verknüpft wird; so wie diese Verbindung bei Coripp nicht nur in den Versen 197–200 subtil angedeutet, sondern durch die Worte *tunc pater Aeneas et nunc pater ipse Iohannes* (1, 203) schließlich offen ausgesprochen wird, bricht auch Claudian seinem Helden gegenüber in den emphatischen Ausruf *celsior o cunctis unique aequande Camillo* (Get. 430) aus, damit sich auch beim stumpfsten Leser die vom Dichter beabsichtigten Assoziationen einstellen: Stilicho ist für Claudian als Retter Roms ein neuer Camillus,³⁵ nicht anders als Johannes von Coripp zum *alter Aeneas* stilisiert wird.

Für uns ist es wichtig zu erkennen, dass Coripp mit der Einführung der Figur des Petrus zwar ein Motiv aus der Aeneis übernimmt, dieses aber in einer Art und Weise handhabt, die als typisch für die spätantike (epische) Dichtung gelten kann, wie der Vergleich mit Claudian zeigt. Man könnte nun die Frage stellen, ob sich auch Claudian mit seinem *Bellum Geticum* durchgehend an einen bestimmten autoritativen Vorgängertext anlehnen möchte, so wie es bei Coripp mit der Aeneis der Fall ist. Das Geschichtswerk des Livius würde sich anbieten: Nicht nur, dass der Dichter mit der Behandlung eines historischen Stoffes a priori in einer gewissen Konkurrenz zur Geschichtsschreibung steht und Stilicho offenkundig mit einem der größten und bekanntesten Helden im Œuvre des Livius konkurrieren soll (vgl. Get. 430–434): bereits in der Praefatio spielt Claudian mit den Worten *materies tamen ipsa i u v a t* (15) möglicherweise auf das Werk jenes im späten 4. Jh. von der römischen Aristokratie hoch geschätzten³⁶ Autors an, der ebenfalls im Vorwort, in einer berühmten Passage, von sich

³⁴ Vgl. damit folgende Worte Stilichos: *Hic coniunx, hic progenies, hic carior omni / luce gener: pars nulla mei subducta procellae. / Accipe tu nostrae, tellus Oenotria, mentis / vincula communes tecum subeuntia casus / exiguaque moram muris impende tuendis...* (308–312).

³⁵ Der genannte Vers erinnert deutlich an Lucan 3, 535 (*Celsior at cunctis Bruti praetoria puppis...*), inhaltlich weisen die beiden Parteien aber keine Parallelen auf. Zur bewussten Stilisierung Stilichos durch Claudian vgl. Cameron (o. Anm. 21), 268 (weitere Beispiele 350f.) und M. Balzert, Die Komposition des Claudianischen Gotenkriegsgedichts c. 26, Hildesheim 1974 (v. a. 10–18 und 55–63).

³⁶ Vgl. etwa Symmachus, epist. 4, 18 und 9, 13, sowie die Nachricht des Servius (Aen. 10, 388), Avienus (wohl der uns als Verfasser von Lehrgedichten bekannte Aristokrat Rufius Festus Avienus) habe den kompletten Livius (*totum Livium*) in Jamben umgesetzt. Zu

selbst sagt: *Iu v a b i t t a m e n r e r u m g e s t a r u m m e m o r i a e p r i n c i p i s t e r r a r u m p o p u l i p r o v i r i l i p a r t e e t i p s u m c o n s u l u i s s e* (Liv. praef. 3). In unserem Zusammenhang müssen wir der Frage der bewussten Bezugnahme nicht weiter nachgehen; trifft die Vermutung aber zu, dann zeigt sich Coripp nicht nur in seiner literarischen Technik (d. h. im wirkungsvollen Einsatz einer Einzelszene, die für den Handlungsverlauf entbehrlich ist, aber eminente Bedeutung auf der metatextuellen Ebene besitzt) als wesensverwandt mit einem anderen spätantiken Dichter (und zwar mit dem Epiker/Panegyriker par excellence Claudian), dann würde auch die bei Coripp geradezu programmatische Anbindung der eigenen Dichtung an ein autoritatives literarisches Muster eine Parallele bei jenem Autor finden. Festzuhalten ist jedenfalls, dass die Figur des Petrus, was ihre Einbindung in das Werkganze der Iohannis betrifft, nicht einfach als Übernahme der Konstellation Aeneas-Ascanius (und somit als plumpe, ‚epigonenhafte‘ Imitation des großen Vorbilds) gesehen werden kann, sondern dass die Art und Weise, wie Coripp das Übernommene handhabt, wenig mit Vergil, aber viel mit allgemeinen poetischen Tendenzen in der spätantiken Dichtung gemein hat.

2. Der Tod des älteren Johannes und die Klage um ihn

Coripp empfand es offenbar nicht als störend, dass in seinem Gedicht neben der Hauptfigur Johannes nicht weniger als vier andere Personen gleichen Namens auftreten, was beim Leser einige Verwirrung hervorrufen kann: Da gibt es den *dux* Johannes, Sohn des Sisiniolus (4, 14 u. ö.), der einer jener Kommandeure war, die vor der Hauptfigur der Iohannis die militärischen Geschicke der Römer in Afrika lenkten; er taucht in der historischen Rückblende der Bücher 3 und 4 auf; außerdem gibt es noch einen älteren Johannes, ebenfalls *dux Romanorum* (4, 516 u. ö.), der am Ende des sechsten Buches heldenhaft Selbstmord begeht. Weiters hört man von einem Johannes, Sohn des Stephanus, der dank seines diplomatischen Geschicks die im Streit liegenden Führer von römischen Hilfstruppen wieder versöhnen kann (7, 242–261); schließlich erscheint auch noch ein einfacher *armiger* im römischen Heer mit Namen Johannes (6, 650 u. ö.). Diese verwirrende und auf den ersten Blick sehr ungeschickt anmutende Vielheit gleichnamiger Figuren kann man damit erklären, dass sich der Dichter geradezu sklavisch an die historischen Fakten habe halten wollen,³⁷ oder aber

³⁷ Letzterem vgl. allerdings C. B. Murgia, Avienus' supposed iambic version of Livy, *CSCA* 3 (1970), 185–197. Zur Kenntnis des Livius bei Claudian vgl. Cameron (o. Anm. 21), 332. Damit rechnete v. a. die ältere Forschung, etwa J. Partsch, Beiträge zur Erklärung und Kritik des Corippus, *Hermes* 9 (1875), 293: „Die Unfähigkeit des Corippus, seinen Stoff poetisch zu gestalten und zu verarbeiten, gibt dem Historiker die beste Garantie, dass überall der Causalnexus und die Folge der Thatsachen der Wirklichkeit entnommen sind“.

damit, dass er danach trachtete, im Sinne seines Publikums möglichst viele Teilnehmer der erfolgreichen Kampagne auftreten zu lassen und zu feiern.³⁸ Letzteres dürfte dem Anliegen des Coripp eher gerecht werden; es zeigt sich, dass die Iohannis vor allem durch ihren explizit panegyrischen Charakter stärker an die spezifischen Voraussetzungen ihrer Entstehungszeit gebunden ist als etwa die Aeneis und deshalb auch mit anderen Maßstäben beurteilt werden sollte.³⁹

Auf eine dieser Johannes-Figuren soll im Folgenden näher eingegangen werden, auf den an zweiter Stelle genannten *dux*, den älteren Johannes: Als dieser in der großen Schlacht am Ende des sechsten Buches zur Flucht ansetzt, wird er von seinem Feldherrn heftig gescholten (6, 697–704); daraufhin wendet er sich voll Scham (*erubuit durisque dolor simul ossibus arsit* 6, 705) wieder dem Schlachtgeschehen zu und kann noch einige Großtaten vollbringen, bevor er sich, von einer Übermacht der Feinde bedrängt, zusammen mit seinem Pferd in einen angrenzenden Fluss stürzt, um den Tod nicht aus Feindeshand empfangen oder gar schmähslich um sein Leben bitten zu müssen (6, 706–773).⁴⁰ Johannes verkörpert mit seinem bedingungslosen Gehorsam und mit seinem bis zum Äußersten reichenden Opfergeist zwei militärische Tugenden, die für die Römer von zentraler Bedeutung waren⁴¹ und von Coripp zu einer beinahe mythischen Größe gesteigert werden.⁴² Die wirkungsvolle Szene am Ende des sechsten Bu-

zitiert nach Blänsdorf (o. Anm. 5), 525, Anm. 3. Diese Extreposition wurde in jüngerer Zeit mit Recht zurückgenommen, vgl. v. a. Ehlers (o. Anm. 8).

³⁸ Ein weiterer Grund wird in Abschnitt 3 behandelt werden.

³⁹ Etwas unkritisch in dieser Hinsicht ist Lausberg (o. Anm. 7), 108, die meint, „die Iohannis soll offenbar das Epos des justinianischen Rom sein, wie die Aeneis das Epos des augusteischen war“, oder F. E. Consolino, *Poesia e propaganda da Valentiniano III ai regni romanobarbarici*, in: *Letteratura e propaganda nell'occidente Latino da Augusto ai regni romanobarbarici*, ed. F. E. Consolino, Rom 2000, 212: „... Giovanni sarà l'alter Aeneas di un poema che vuole essere una nuova Eneide.“ Der große Unterschied zwischen den beiden Epen besteht darin, dass Vergil aus der Aeneis letztlich eben doch keine Caesareis – wie sie in georg. 3, 1–48 skizziert ist – werden ließ, während Coripp (der das Werk Vergils sicherlich als Preisgedicht auf Augustus verstanden hat) die Iohannis von Anfang an bewusst auf die offene Verherrlichung einer zeitgenössischen Persönlichkeit hin konzipiert hat.

⁴⁰ ... *rapuitque ex hoste receptum / suscipiens fortuna virum, ne staret inermis / aut humilis precibusque rogans ...* (6, 770–772).

⁴¹ Hingewiesen sei auf das bekannte *dulce et decorum est pro patria mori* des Horaz (carm. 3, 2, 13) sowie auf einige Verse aus den *Georgica* Vergils, bei denen man im Verhalten des Bienenvolks dem ‚König‘ gegenüber leicht das ideale Verhalten des Römers dem politischen Führer gegenüber heraushören kann: *ille* (sc. der ‚König‘) *operum custos, illum admirantur et omnes / circumstant fremitu denso stipantque frequentes / et saepe attollunt umeris et corpora bello / obiectant pulchramque petunt per vulnera mortem* (geor. 4, 215–218).

⁴² Man kann beim Selbstmord des Johannes an die Schlusszene des siebenten Buches der *Thebais* des Statius denken, wo Amphiarus mit seinem Pferdegespann von der Erde ver-

ches stellt aber nicht nur für sich einen Höhepunkt dar, sie ist auch recht geschickt in den allgemeinen Verlauf des hin und her wogenden Kampfes eingepasst, wie er vor allem in der zweiten Hälfte der Iohannis erzählt wird.⁴³

Kaum stimmig in Hinblick auf das Gedichtganze erscheint dagegen die bald darauf folgende Klage der Gattin um den toten Johannes (7, 150–198).⁴⁴ Hier ging es Coripp offensichtlich in erster Linie darum, eine Glanzstelle der Aeneis, die Totenklage der Mutter des Euryalus (Aen. 9, 473–502), zu imitieren und zu überbieten: In beiden Fällen ist es die personifizierte Fama, die das Geschehen an das Ohr der jeweils betroffenen Person bringt (*interea pavidam volitans pennata per urbem / nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris / Euryali* Aen. 9, 473–475 ~ *coniugis interea miserae pervenit ad aures / haec eadem pinnata ducis* Ioh. 7, 154f.), doch dehnt Coripp die anschließende Beschreibung der vom Schicksal getroffenen Frau von sechs Versen (Aen. 9, 475–480) auf zwölf (Ioh. 7, 155–166) aus, verdoppelt also den Umfang dieser Partie, ohne inhaltlich etwas Neues zu bieten.⁴⁶ Die darauf folgende direkte Rede wird in beiden Fällen

schlungen wird, ohne dagegen anzukämpfen (7, 771–823). Auch die römische Geschichte kennt ähnliche (sagenhafte) Ereignisse: Man lese die Berichte des Livius über den Tod des Mettius Curtius (1, 12, 8–10) bzw. des Marcus Curtius (7, 6, 1–6). Dass diese Fälle in der Spätantike bekannt waren, beweisen entsprechende Passagen bei Ammianus Marcellinus (23, 5, 19; gemeinsam mit anderen typischen exempla-Figuren wie den Mucii und den Decii) oder bei Dracontius (laud. dei 3, 407–418; ebenfalls in einer Aufzählung von exemplarischen Personen der römischen Geschichte und ausdrücklich mit Amphiarus auf eine Stufe gestellt).

⁴³ Vgl. dazu Blänsdorf (o. Anm. 5), 541 und meine Ausführungen in Abschnitt 3.

⁴⁴ Vgl. dazu auch Burck (o. Anm. 5), 392, sowie den Kommentar „Hac omni coniugis oratione vix quicquam in Corippi carminibus insulsius invenies“ bei Diggle-Goodyear (o. Anm. 1) ad loc. Die Gattin des Johannes befindet sich in Karthago, als die Nachricht vom Tod ihres Mannes sie erreicht (7, 150–155). Kann man sich schon bei Petrus die Frage stellen, warum der (recht jung anmutende) Sohn des byzantinischen Feldherrn seinem Vater nach Afrika folgt, so erscheint die Anwesenheit der Ehefrau eines Militärs noch rätselhafter, zumal sie selbst darauf hinweist: *mene peregrinam sors haec miserabilis urguens / in Libyam duxit, pelago terraque secutam / coniugis arma mei?* (7, 171–173). Für Coripp war auch in diesem Punkt die pathetische Wirkung der Einzelszene wichtiger als die Plausibilität innerhalb des Gedichtganzen. Für einen Vergleich mit Lucan s. u. Anm. 49.

⁴⁵ *Haec eadem pinnata* bezieht sich auf die in Vers 153 genannte Fama. Der Name des Gefallenen wird allerdings nicht genannt, man hört ihn erst deutlich später aus dem Munde der Witwe (7, 194), was die unmittelbare Orientierung im Geschehen nicht gerade erleichtert.

⁴⁶ Eindeutige Anklänge an Vergil: *subitus miserae calor ossa reliquit* Aen. 9, 475 ~ *stupefacta relinquit / corda calor, subitoque tremens oppalluit ore* Ioh. 7, 155f.; als Reminiszenz erweist sich im Folgenden auch: *scissa comam muros amens atque agmina cursu / prima petit, non illa virum, non illa peri-*

mit hochpathetischen rhetorischen Fragen eingeleitet, bei Vergil sind es deren drei (vier Verse, 9, 481–484), bei Coripp vier (sechs Verse, 7, 168–173). Der Rest der direkten Rede beansprucht bei Vergil dreizehn (Aen. 9, 485–497), bei Coripp einundzwanzig Verse (Ioh. 7, 174–194).⁴⁷

Ohne dass aus diesem Befund der stärkeren Rolle, die ‚das Rhetorische‘ bei Coripp spielt, ein Werturteil abgeleitet werden sollte, erscheint doch die Szene bei Vergil, im Zusammenhang des Gedichtganzen, weit stimmiger: Die Mutter des Euryalus wird schon vor ihrer Trauerrede in das Geschehen eingeführt, als Nisus seinen jüngeren Freund darauf hinweist, welch großen Schmerz sein Tod seiner Mutter zufügen würde (Aen. 9, 213–218), und beim Abschied von Ascanius bittet Euryalus ausdrücklich darum, dass man sich im Falle seines Todes um seine Mutter kümmern möge (Aen. 9, 283–292), was Ascanius auch verspricht (Aen. 9, 295–302). Auf diese Weise wird der Leser schon auf das tragische Ende des Euryalus vorbereitet, und der bewegende Monolog seiner Mutter – der später thematisch durch die Klage des Euander um seinen Sohn Pallas (Aen. 11, 139–181) wieder aufgenommen wird – fügt sich sinnvoll in die Gesamtkomposition der Aeneis ein. Die Gattin des Johannes erscheint bei Coripp dagegen unvorbereitet, hält eine Klagerede, und verschwindet danach wieder dorthin, woher sie gekommen ist: in das poetische Nichts. Euryalus ist von Vergil klar als einer jener jugendlichen Helden der zweiten Aeneis-Hälfte gestaltet worden, deren tragischer Tod stark an das Gefühl des Lesers appelliert, die Kriegereignisse nicht einseitig glorifizierend zu interpretieren. Die gefühlbetonte Rede der Mutter hinterlässt deshalb auch einen tiefen Eindruck, der für die Beurteilung der Aeneis insgesamt, v. a. aber ihrer zweiten, kriegerischen Hälfte von großer Bedeutung ist. Die Rede der Gattin des Johannes wirkt dagegen ornamental, sie kommt über eine rhetorische Amplificatio des Vorbildes nicht hinaus – was von Coripp und seinen Zuhörern sicher nicht als poetische Schwäche empfunden wurde: Es handelt sich hierbei um eine literarische Technik, die für die spätantike Dichtung kennzeichnend ist und vom zeitgenössischen Publikum offenbar erwartet und geschätzt wurde.⁴⁸

Aus der Fülle an Vergleichsmaterial sei ein besonders eindrucksvolles Beispiel angeführt: Wenn Ceres im dritten Buch von Claudians *De Raptu Proserpinae* den Verlust ihrer Tochter gegenüber deren Amme beklagt (3, 179–192),

cli / telorumque memor Aen. 9, 478–480 ~ *amens et saucia luctu / immemor atque sui* Ioh. 7, 164f.

⁴⁷ Die Vergilimitation geht bei Coripp noch weiter: In der *Iohannis* wird die folgende Szene (7, 199–218) ebenso wie in der Aeneis (9, 503–524) mit einem stark absetzenden *at* eingeleitet, in beiden Fällen schwenkt der Erzähler auf eine kriegerische Handlung um, die zu der vorausgehenden Szene in größtem Gegensatz steht.

⁴⁸ Vgl. Roberts (o. Anm. 31).

so geschieht dies in einer Rede, die 13 Verse umfasst und ausschließlich aus rhetorischen Fragen (14 an der Zahl) besteht; das Pathos, das Claudian durch dieses rhetorische Kunststück hervorruft, ist kaum zu überbieten, trägt aber zum Fortgang der Handlung ebenso wenig bei wie die Klage der Gattin des Johannes bei Coripp: In beiden Fällen handelt es sich um für sich stehende Glanzpartien, die eher locker mit dem Werkganzen verbunden sind. Der hochpathetische Monolog einer (in vielen Fällen dem Mythos entstammenden) Figur, welche sich in einer Extremsituation befindet, ist ein Element, das umso häufiger anzutreffen ist, je ‚schulmäßiger‘ uns ein Stück spätantiker Dichtung erscheint: Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf das vierte Stück der *Romulea* des Dracontius, einen Monolog des Herkules *cum videret Hydrae serpentis capita pullulare post caedes*. Nach der scheinbar obligaten Eröffnung durch eine ebenso pathetische wie inhaltlich leere rhetorische Frage (*cur mihi viperei fetus mala fata minantur?* Rom. 4,2 ~ *cur miserae nullas prorumpunt ora querelas?* Ioh. 7, 168) bringt dort Herkules all das, was ihn ein guter Rhetor eben sagen lassen kann, ebenso vor, wie sich bei Coripp die Gattin des Johannes in topischen Aussagen einer um ihren Geliebten trauernden Frau ergeht.⁴⁹ Während freilich die 53 Hexameter des Dracontius ein für sich allein stehendes rhetorisches Prunkstück darstellen, wirkt die 28 Verse umfassende Klage innerhalb der Iohannis wie ein Fremdkörper. Den Geschmack des zeitgenössischen Publikums haben aber mit Sicherheit alle drei genannten Dichter, Claudian, Dracontius und

⁴⁹ Vergleichspunkte bietet die Trauer der Cornelia um ihren Mann Pompeius bei Lucan: Zusammenbruch der Frau vor den Ihren (*sic fata interque suorum / lapsa manus rapitur* Lucan. 8, 661f. ~ *accurrunt famulae dominamque levare cadentem / nituntur celeres* Ioh. 7, 160f.); die Gattin folgt dem Mann in den Krieg (*ego... quae matrum sola per undas / et per castra comes nullis absterrita fatis* Lucan. 8, 647–649 ~ *mene ... pelago terraque secutam / coniugis arma mei* Ioh. 7, 171–173); vergeblicher Wunsch, gemeinsam sterben zu können (*te fata extrema petente / vita digna fui? moriar...* Lucan. 8, 652f. ~ *cur non per bella cucurri? / nunc pariter miseros caperent fors saeva sepulcri / clausa duos ...* Ioh. 7, 173–175). Man könnte sich die Frage stellen, ob Coripp, der das Bürgerkriegsepos Lucans zweifellos gekannt und verwertet hat (vgl. dazu v. a. Ehlers, s. o. Anm. 8), mit den Figuren des Johannes Sen. und dessen Gattin bewusst an das Paar Pompeius-Cornelia habe anknüpfen wollen. Auch wenn bei Lucan die grundsätzliche Situation (Frau folgt Gatten in den Krieg) vorgebildet erscheint, ist dies in diesem Fall äußerst unwahrscheinlich: Coripp arbeitet in der ganzen Szene derart nachdrücklich mit Vergilzitataten (für das grundlegende Motiv vgl. 7, 171–173 mit Aen. 9, 492), dass man die oben angeführten Stellen als Parallelen ansehen muss, die sich allein aus der Topik der Situation erklären, zumal wörtliche Übernahmen und Imitationen ganz fehlen. Lehrreich ist der Vergleich mit Lucan freilich deshalb, weil dieser die Figur der Cornelia stärker in die Gesamthandlung seines Gedichts integriert hat (man denke etwa an die berührende Szene 5, 722–815), während der spätantike Epiker Coripp seine Figur völlig unvorbereitet auftreten und ebenso rasch wieder verschwinden lässt, da es ihm hier offensichtlich nur um einen für sich allein stehenden, effektvollen Höhepunkt geht.

Coripp, getroffen. Wieder kann man folgenden Schluss ziehen: Der Autor der Iohannis führt die von Vergil angeregte Szene in einer für die spätantike Dichtung typischen Art und Weise aus. Er kommt mit der Verbreiterung und ‚Rhetorisierung‘ eines effektvollen Monologs der literarischen Tendenz seiner Zeit entgegen, wobei es für ihn kein Problem darstellt, dass sich die so geschaffene Glanzpartie nicht recht ins Ganze des Werkes einfügen will.

3. Die historische Rückblende⁵⁰

In den Büchern 3 und 4 (genau: 3, 52–4, 246) lässt sich Johannes von einem Tribun namens Liberatus die Vorgeschichte zu seinem eigenen Feldzug ausführlich erzählen. Man hört zuerst von der Jugend seines Gegners Antalas und dessen Taten gegen das Vandalenreich (3, 63–261), danach von den römischen Führern in Afrika vor Johannes, die allesamt eher glücklos agiert haben (3, 262–4, 246). Bei dieser Partie merkt man nur allzu deutlich das Bestreben des Coripp, es strukturell Vergil gleichzutun, der in einem viel bewunderten Kunstgriff⁵¹ die Vorgeschichte der eigentlichen Aeneis-Handlung in den Büchern 2 und 3 in Rückblende hat erzählen lassen.⁵² Aeneas berichtet bekanntlich am Hof Didos, wo man schon vom Fall Trojas gehört hat, aber keine Einzelheiten über das Schicksal der geflohenen Trojaner weiß (*a prima dic, hospes, origine nobis / insidias, inquit, Danaum casusque tuorum / erroresque tuos* Aen. 1, 753–755). Was aber soll man davon halten, dass der römische Oberbefehlshaber Johannes, der vom Kaiser persönlich instruiert worden ist (1, 131–154) und schon früher in Afrika gedient hat (3, 13–34; vgl. auch 3, 293–319), über die dortigen Verhältnisse sowie über die unmittelbar vorangegangenen Ereignisse nicht im Bild ist und auch unter seinen Offizieren kaum jemanden finden kann, der ihn auf-

⁵⁰ Zu dieser vgl. allgemein Blänsdorf (o. Anm. 5), 534–537.

⁵¹ Servius (o. Anm. 20, 4f.) meint dazu, Vergil habe sich an die von Horaz in der *Ars Poetica* gegebenen Vorschriften für episches Dichten gehalten, und stellt klar: *Constat perite fecisse Vergilium*.

⁵² Der Anschluss an Vergil wird in den Anfangsworten des Liberatus deutlich: *praecipis ipse meos iterum me ferre labores / dum refero saevum quod pertulit Africa bellum. ... parendum est iussis humilique pavore sequendum* (Ioh. 3, 58–62) ~ *infandum, regina, iubes renovare dolorem ... quamquam animus meminisse horret luctuque refugit / incipiam* (Aen. 2, 3–13). Vgl. auch den Erzähleinschnitt, den Liberatus am Beginn des vierten Buches setzt: *dum placet infandi nomen memorare tyranni / surgit ab internis conturbans ossa medullis / durior ecce dolor. confusa mente retardor / tot clades memorare ducum casusque meorum / atque meos ...* (Ioh. 4, 1–7). Kann man schon bei Vergil im Referat des Aeneas eine persönliche Tönung des Berichteten feststellen, so wird die Darstellung bei Coripp, der – in der Nachfolge Lucans bzw. Claudians – ohnehin ständig wertet, kommentiert und energisch Partei für die Römer ergreift, im Munde des Liberatus völlig subjektiv. Vgl. Zarini (o. Anm. 3), 108–127.

klären könnte (vgl. 3,41–46)? Wie ist der Bericht des Liberatus innerhalb der Handlungslogik der Iohannis zu rechtfertigen? Zwar dient das düstere Bild, das von den früheren Taten des Antalas gezeichnet wird, offensichtlich dazu, diesen Führer der Mauren im Sinne des Autors negativ zu charakterisieren, und mag damit gerechtfertigt werden, dass dem lauschenden Johannes die Jugendgeschichte seines Gegners ebenso wenig bekannt ist wie dem Publikum des Dichters, doch wird man zumindest bei den Berichten über die vorangegangenen römischen Feldzüge in Afrika davon ausgehen dürfen, dass diese für den Oberbefehlshaber keine Neuigkeit darstellen, zumal er selbst an ihnen beteiligt war (3,13–34; 3,293–319)! Man kann diese offensichtliche Ungereimtheit nur erklären, wenn man bedenkt, dass in der Iohannis das panegyrische Element und die Deutung des Geschehens auf einer metatextuellen Ebene immer wieder Vorrang gegenüber einer logischen Handlungsführung haben: In der Darstellung, die Liberatus von den Verhältnissen in Afrika vor der Ankunft des Johannes gibt, treten vor allem drei römische Führungspersönlichkeiten in den Vordergrund, Solomon, Ariobindus und der schon genannte Johannes, Sohn des Sisiniolus. Das Kommando des Solomon wird als erfolgreich dargestellt, solange Johannes, der Held der Iohannis, in dessen Diensten stand (3,294–319, vgl. 300f.: *ornasti, magne, decorans / et Solomoniacos auxisti saepe triumphos*), danach wirkt Solomon zwar bemüht, scheitert aber und wird schließlich von Antalas besiegt und getötet (3,401–460; vgl. auch 1,473–477) – was am Ende des dritten Buches berichtet wird, wo dieser für die Römer negative Höhepunkt besonders stark wirkt.⁵³ Nach weiteren Rückschlägen (4,8–81) übernimmt Ariobindus das Kommando (4,82–102). Sein Wirken wird von Anfang an als unheilvoll für Afrika gezeichnet,⁵⁴ Liberatus lässt an seiner Führung kein gutes Haar. Der Tod des Ariobindus (4,222–226) stellt den absoluten Tiefpunkt für die Römer und gleichzeitig beinahe das Ende des Berichtes des Liberatus dar; ihm folgt nur noch ein hochdramatischer Appell an Johannes, dem verwüsteten Afrika Hilfe zu leisten (4,243–246).

⁵³ Dass Coripp geschickt mit den Einschnitten der Buchgrenzen zu arbeiten versteht, hat schon Blänsdorf (o. Anm. 5), 539f. gesehen und an einigen Beispielen herausgearbeitet. Vgl. auch Zarini (o. Anm. 3), 25–51.

⁵⁴ *utinam non ille penates / Poenorum vidisset iners! tunc Africa clades / persensit graviore malo saevasque rapinas / inter utrumque ducem* (4,85–88). Letzteres bezieht sich auf die Teilung des Kommandos zwischen Ariobindus und dem – in der Iohannis niemals namentlich genannten – *magister militum* Sergius, der nach dem Tod seines Onkels Solomon die römische Führung in Afrika innehatte (zum historischen Hintergrund vgl. den kompakten Überblick bei Zarini, o. Anm. 3,145–150). Auf diesen Sergius bezieht sich wohl 2,36f. (*heu, ducis ignavi quale indiscretio bellum / movit et extinctas fecit recalescere flammam!*), wie Petschenig (o. Anm. 1), 228 vermutet.

Das Konzept des Coripp scheint klar: Die beiden Vorgänger des Johannes (Solomon und Ariobindus) werden als schwächlich bzw. unfähig dargestellt, die früheren Geschehnisse in Afrika werden bewusst als derart jämmerlich gezeichnet, um die Leistungen des Helden, der allein die aussichtslose Lage noch retten kann, in umso hellerem Licht erstrahlen zu lassen. Johannes ist der vom Kaiser ausgesandte Retter, der den furchtbaren Zuständen in Afrika Abhilfe schaffen wird. Betrachtet man also die in Rückblende erzählten Ereignisse, die von der Handlungslogik aus gesehen ungeschickt eingefügt sind und überdies oft so knapp berichtet werden, dass man ihnen ohne historische Vorkenntnisse kaum folgen kann,⁵⁵ und denkt dabei an die panegyrische Absicht, die Coripp mit seinem Gedicht primär verfolgt, so erscheint die Einfügung dieser Rückschau als durchaus sinnvoll.

Auf die Figur des Johannes, des Sohnes des Sisiniolus (im Folgenden Johannes Sis. genannt), wurde hier bis jetzt nicht eingegangen, weil abschließend gezeigt werden soll, dass Coripp diese besonders raffiniert in das Gesamtkonzept der Iohannis eingebaut hat, und zwar wiederum auf der metatextuellen Ebene. Johannes Sis. ist die einzige römische Führungsgestalt im Bericht des Liberatus, die völlig positiv gezeichnet wird, er scheitert letztlich nur an der Zwietracht, die unter den beiden höchsten Befehlshabern herrscht: *discordia mentis / vicit amara viros* (4, 105f.). So wie das Wirken des Johannes Sis. von Liberatus – und das heißt letztlich: von Coripp – erzählt wird, ähnelt diese Figur auffällig jenem älteren Johannes (im Folgenden Johannes Sen. genannt), der am Ende des sechsten Buches den Tod findet: Beide werfen sich in einen aussichtslosen Kampf (Johannes Sis.: *signa movens densos vadit moriturus in hostes* 4, 107 ~ Johannes Sen.: *hostiles cupientem rumpere turmas / urgebat mors saeva virum* 6, 707f.) und geben damit ein Musterbeispiel für römischen Heldengeist und Opfermut (Johannes Sis.: *sociis sic fretus ait: Contemnere vitam / pro patria, haec est vita magis* ... 4, 114f. ~ Johannes Sen.: *defendere certat / oppressos socios* 6, 708f.); beide kämpfen derart erbittert, dass sie vom Dichter in breit ausgeführten Gleichnissen Löwen gleichgestellt werden (Johannes Sis.: 4, 145–151 ~ Johannes Sen.: 6, 745–752). Neben dieser offenkundigen Parallelisierung der beiden Figuren hinsichtlich ihrer vorbildlichen Einstellung und ihres Wirkens auf dem Schlachtfeld bestehen aber auch in der Schilderung ihres Todes auffällige Ähnlichkeiten: Zwar begeht Johannes Sen. Selbstmord, indem er sich mit seinem

⁵⁵ Das stellte freilich für das Publikum des Coripp, für die in der Praefatio (1) angesprochenen *proceres*, ein weit geringeres Problem dar als für den modernen Leser. Es geht Coripp nicht darum, durch die Erzählung des Liberatus Geschichtsunterricht zu erteilen, sondern darum, eine Folie zu schaffen, vor der die Taten seines Helden noch bedeutender wirken.

Pferd in einen Fluss stürzt, während Johannes Sis. im Kampf fällt,⁵⁶ doch wird beide Male der Ort des Heldentodes vom Dichter ausführlich beschrieben, wobei sich merkwürdige Ähnlichkeiten zeigen, die sich nicht nur auf die allgemeine Szenerie (Flusslandschaft) beziehen, sondern bis zu wörtlichen Übereinstimmungen reichen: *alveus amnis erat mediis praeruptus in arvis / utraque cognatae dirimens confinia terrae. / incidit hic fugitiva manus ...* (Johannes Sis. 4, 191–193) ~ *est locus in mediis longe praeruptus harenis / fluminis in morem pelagi quem margine fluctus / alluit atque undis agros concludit amaris / egrediens ... huc ubi pervenit ...* (Johannes Sen. 6, 753–758).⁵⁷

Welchen Sinn hat die Verknüpfung, die Coripp zwischen den beiden Figuren herstellt, für die Gesamtkonzeption der Iohannis? Zum einen schafft der Dichter eine strukturelle Klammer zwischen der in den Büchern 3 und 4 erzählten Vorgeschichte und der eigentlichen Handlung des Gedichts: Der Architektonik des Gesamtwerkes kommt die ‚Parallelführung‘ der gleichnamigen Figuren in den Büchern 4 und 6 sicherlich zugute. Andererseits erscheint die Hereinnahme der Vergangenheit sinnvoll, da die Verbindung zur Gegenwart aufgezeigt wird: Wie Johannes Sis. ein vorbildlicher römischer Kämpfer ist, so ist auch Johannes Sen. eine positive Identifikationsfigur für das Publikum des Coripp; der Heldentod beider Männer wird vom Dichter verherrlichend dargestellt.

Es ist allerdings anzunehmen, dass die Bedeutung der Klammer zwischen den gleichnamigen Figuren noch weiter reicht: Niemand anderer als der eigentliche Held der Iohannis trägt ja ebenfalls den Namen jener beiden Kämpfer. Auch er zeigt – abgesehen von derselben heroischen Grundeinstellung, die man bei ihm voraussetzen wird – markante Ähnlichkeiten mit Johannes Sis., die Coripp durch wörtliche Parallelen herausarbeitet. Als Johannes Sis. seine Leute vor dem Feind fliehen sieht, ruft er ihnen zu: *quem fugitis, socii? vestra est victoria, cives. / iam Stutias nostra confixus arundine bellum / deseruit prostratus humi. convertite signa. / quo ruitis? quo vos fatum miserabile ducit? / heu virtus Romana, peris* (4, 183–187). Man vergleiche damit die Worte des Johannes, mit denen er am Ende des sechsten Buches den zurückwei-

⁵⁶ Leider ist der Text hier (4, 195–204) derart verderbt und unsicher, dass man die Einzelheiten nicht genau nachvollziehen kann. Vgl. den ausführlichen Kommentar im Apparat bei Diggle-Goodyear (o. Anm. 1) ad loc.

⁵⁷ Poetische Landschaftsbeschreibungen, die oft wie bei Vergil, Aen. 7, 563 oder Ovid, met. 8, 788 mit den Worten *est locus* eingeleitet werden, sind ein in der spätantiken Dichtung beliebtes Element (vgl. etwa Claudian, Ruf. 1, 123–128 oder Dracontius, laud. dei 1, 180), das beim Rhetor geübt wurde. Vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Tübingen¹¹ 1993, 191–209. Was Cameron (o. Anm. 21), 269–273 bzw. 292–296 über die Deskriptionen bei Claudian sagt, ist auch für Coripp relevant.

chenden Johannes Sen. (!) zur Ordnung ruft: *haec est vestra fides? sic proelia movimus, inquit, / ut pereat Romana manus? nunc deseris arma? / quo ruis infelix? per te miseranda iuventus / famaue nostra perit* (6, 701–704). Als Johannes Sis. in Todesverachtung dem Feind entgegengerückt, tut er dies *confisus virtute sua* (4, 108), als Johannes an vorderster Front in die alles entscheidende Schlacht zieht (*primus init Martem fortissimus ipse Iohannes* 8, 389), schleudert er seinen Speer *conixus virtute sua* (8, 401);⁵⁸ wie Johannes Sis. den früheren Anführer der Feinde namens Stutias im Massenkampf mit einem Pfeilschuss tödlich verwunden kann (4, 168–179; vgl. auch 4, 205–218), so ist es in der Entscheidungsschlacht auf den *Campi Catonis* (8, 165f.) der römische General Johannes, der mit einem Speer⁵⁹ dem nunmehrigen gegnerischen Führer Carcasan eine tödliche Wunde zufügt (8, 627–643) und dadurch das blutige Ringen für die Römer entscheidet.

Während also die anderen römischen Kommandanten im Bericht des Liberatus lediglich die Aufgabe erfüllen, eine negative Folie abzugeben, vor welcher Johannes noch glänzender wirkt, fungiert Johannes Sis. als eine Art von typologisch zu verstehender Kämpferfigur, deren Antitypos im alles überragenden Helden der Iohannis verkörpert erscheint. Dies garantiert sowohl inhaltlich als auch strukturell einen engen Zusammenhalt des Gedichts: Im vierten Buch – also in der Mitte des Epos – werden die Taten des ‚ersten Johannes‘ geschildert, der noch an der Zwietracht zwischen den ihm übergeordneten Befehlshabern gescheitert ist, im achten Buch, am glorreichen Ende des Gedichts,⁶⁰ erfüllt sich das, was Johannes Sis. mit seiner vergeblichen Heldentat, der Tötung des Stutias, gleichsam typologisch angedeutet hat, wenn die Hauptfigur Johannes, welche von dem einen römischen Kaiser, dem Weltherrscher und Stellvertreter

⁵⁸ Die Wendung *virtute sua* erscheint außer an den beiden genannten Stellen in der Iohannis noch viermal: Zweimal bezieht sie sich ebenfalls auf die Hauptfigur Johannes (7, 82; 8, 112), einmal auf einen christlichen Priester (7, 494) und einmal – auch dort die Verbindung *confisus virtute sua* – auf den römischen Führer Putzintulus (8, 494).

⁵⁹ Wie Blänsdorf (o. Anm. 5), 542 aus den Versen *felicia tela Iohannis / armigeri rapit ipse manu, p i l o que superbus / irruit adversumque petit per vulnera pectus* (8, 630–632) herauslesen kann, dass Johannes den Mauren „mit dem Schwert (!) seines Waffenträgers erschlägt“, ist mir nicht klar.

⁶⁰ Da der überlieferte Text der Iohannis kurz nach dem Tod des Carcasan mit Vers 8, 656 abbricht, kann man über das genaue Ende nur Mutmaßungen anstellen. Für plausibel halte ich die von J. Mantke, Über den verlorenen Schluss der Iohannis des Corippus, Eos 78 (1990), 325–332 vertretene Idee, das Werk habe mit einem Triumphzug durch Karthago geendet, bei dem man den abgeschlagenen Kopf des Carcasan habe vorzeigen können. Ein derartiges Ende würde gut zum panegyrischen Charakter der Iohannis passen, wobei der etwas unbehagliche Schluss der Aeneis zu einer klaren Aussage im Sinne der Römer umgebogen wäre.

des einen Christengottes, persönlich angeleitet wurde,⁶¹ den gegnerischen Führer Carcasan niederwerfen und so die römische Ordnung endgültig durchsetzen kann. Die verwirrende Vielheit des Namens Johannes, die auf den ersten Blick ungeschickt erscheint, findet eine weitere Erklärung und Rechtfertigung: Die Vorstellung, dass ein bestimmter Name auf geheimnisvolle Weise mit seinem Träger verbunden ist und somit auch gewisse Beziehungen zwischen gleichnamigen Personen bestehen, macht es noch leichter, die Berührungspunkte zu erkennen, welche Johannes Sis., der im vierten Buch heldenhaft stirbt, Johannes Sen., der im sechsten Buch heldenhaft stirbt, und die eigentliche Hauptfigur Johannes, der im achten Buch den Krieg endgültig entscheidet, miteinander verbinden.

Derartige magisch geprägte Vorstellungen über Eigennamen waren der heidnischen Antike nicht fremd, man wird allerdings bei Coripp weniger Einfluss von klassischen Mustern vermuten⁶² als vielmehr bedenken, welche Bedeutung in der zeitgenössischen christlichen Exegese der Erklärung von Eigennamen⁶³ und der Auffindung von typologischen Verbindungen zwischen (biblischen) Persönlichkeiten zugemessen wurde. Da auch die spätantike christliche Dichtung – für uns ist in diesem Zusammenhang vor allem das Bibelepös interessant – solchen exegetischen Fragen mehr und mehr Raum zugestand, kann es nicht überraschen, in ihr Passagen vorzufinden, in denen die Verbindung von Personen über deren Namen thematisiert wird: So liest man z. B. im Carmen Paschale des Sedulius (das Coripp sicherlich bekannt war) anschließend an die Erzählung von Herodes und den *magi* (2, 73–82; nach Mt 2, 1–8) folgende Ausführungen des Dichters: *quid furis Herodes? Christum sermone fateris / et*

⁶¹ Zur Bedeutung der Begriffe ‚Einheit‘ und ‚Einigkeit‘ in der Iohannis vgl. Zarini (o. Anm. 3), 131–134.

⁶² Die Aeneis scheint in einer berühmten Passage Vergleichbares aufzuweisen: Die verwandtschaftliche Beziehung des Aen. 6, 868–886 betrauten Marcellus, jenes früh verstorbenen Sohnes der Augustusschwester Octavia, zu dem davor genannten römischen Helden M. Claudius Marcellus (6, 855–859) ist nicht gerade als klar zu bezeichnen; es ist vor allem ihr Name, der die beiden Persönlichkeiten in der symbolisch aufgeladenen Szene gemeinsam auftreten lässt und eine geheimnisvolle Verbindung zwischen ihnen herstellt, so dass Aeneas sie für Vater und Sohn halten kann (6, 864). Informationen über die magischen Vorstellungen, die Eigennamen betreffen, findet man im HWDA 6 (³2000), 950–961, spezifisch jüdisch-christliche Anschauungen im LThK 7 (³1998), 624–629; allgemeiner zur Bedeutung der Etymologie in der antiken Literatur Curtius (o. Anm. 57), 486–490. Einschlägiges Interesse des Coripp lässt sich aus seinem Œuvre belegen: Neben wiederholten Hinweisen auf die Verbindung der Namen *Iustinianus/Iustinus* mit den Begriffen *Iustitia/iustus* (z. B. Ioh. 1, 12–16; Iust. praef. 24f.; vgl. auch Iust. 2, 137–143 und o. Anm. 19) liest man bei dem Dichter u. a. auch etymologische Spekulationen zu dem Namen ‚Calinicus‘ (Iust. 1, 75–88).

⁶³ Ansatzweise schon im Neuen Testament, vgl. etwa Mt 16, 18 und 27, 6–8.

sensu iugulare cupis, legemque legendo / neglegis et regi regum tua regna minaris. / ne tamen insano careant tua nomina facto, / patrandum sub honore crucis – sed crimine gentis – / Herodes alius quod tu molire videbit (2, 83–88). Was Sedulius damit sagen will, ist klar: Zwar wird jener Herodes, von dem die Rede war, Jesus nicht töten können, doch wird die Kreuzigung unter einem ‚anderen Herodes‘ stattfinden (*Herodes alius quod tu molire videbit*), damit dieser Name auf jeden Fall mit der Untat verbunden ist (*ne tamen insano careant tua nomina facto*). Im Hintergrund steht Lc 23, 6–15, eine Passage, der man die Verbindung des Herodes (Antipas) zu Pontius Pilatus (und somit auch eine Mitschuld an der Kreuzigung Jesu) entnehmen konnte. Dass in den Evangelien bei der Nennung des Namens Herodes nicht mit absoluter Klarheit zwischen Herodes dem Großen (Mt 2, 1–18; Lc 1, 5) und dessen Sohn Herodes Antipas (manchmal als ‚Herodes tetrarcha‘ bezeichnet; Mt 14, 1–12; Mc 6, 14–29; 8, 15; Lc 3, 1; 8, 3; 13, 31; 23, 6–15) unterschieden wird, mag die Ausführungen des Sedulius begünstigt haben; jedenfalls kann der Dichter des Carmen Paschale in bester exegetischer Manier an die Nennung des Namens Herodes einen gleichsam typologischen Ausblick anfügen: Muss sich der erste Träger dieses Namens, der Jesus töten möchte, noch mit der Ermordung der Kinder von Bethlehem ‚begnügen‘ (vgl. 2, 107–133), so erfüllt ein ‚anderer Herodes‘ das, was sein Vorgänger angedeutet hat, wenn unter seiner Herrschaft Christus hingerichtet wird (dies wird im fünften Buch des Carmen Paschale nicht mehr ausdrücklich erwähnt).

Eine vergleichbare Auffassung von der Bedeutung von Eigennamen dürfte Coripp bei der Stilisierung seiner drei Johannes-Figuren geleitet haben. So strukturiert der Dichter nicht nur die Iohannis durch die Entsprechung Buch 4 – Buch 6 unter dem Thema ‚scheiternder Held‘ und die Entsprechung Buch 4 – Buch 8 unter dem Thema ‚andeutender/endgültiger Sieg über den Feind‘, sondern er weist den Leser unabhängig vom Verlauf der erzählten Handlung auf eine Botschaft hin, die für ihn nicht weniger bedeutend ist als das historische Geschehen. Man sollte deshalb sein Augenmerk nicht in erster Linie darauf richten, dass die Erzählung des Liberatus innerhalb des Werkes schlecht motiviert ist, und man sollte es Coripp nicht übel nehmen, dass die in der historischen Rückblende geschilderten Ereignisse einigermaßen unübersichtlich erscheinen, vielmehr geht es darum, die Funktion dieses Abschnitts hinsichtlich der panegyrisch ausgerichteten Konzeption der Iohannis zu würdigen: Es sollen einerseits deutliche Kontraste zwischen den römischen Feldherren, andererseits Verknüpfungen zwischen den Johannes-Figuren geschaffen werden, um das Gesamtwerk zu strukturieren und dem Leser ein Interpretationsangebot zu machen, das ungleich deutlicher in eine bestimmte Richtung weist, als dies in der Aeneis

der Fall ist.⁶⁴ Johannes zeigt sich in allen seinen Eigenschaften und Taten als Held, der mythische Entsprechungsfiguren (Aeneas) ebenso übertrifft wie historische (Johannes Sis.). Derartige Figuren werden evoziert und mit Johannes in Verbindung gebracht, um Ruhm und Glanz der Hauptperson der Iohannis zu vergrößern, um deren Taten für das Römische Imperium von historischen Ereignissen zu gleichsam mythischen *exempla* werden zu lassen.

Die besprochenen Punkte führen zu folgendem Ergebnis: Auch wenn die Iohannis bei weitem ‚klassischer‘ wirkt als die historisch-politischen Gedichte des Claudian oder die spätantike Bibelepik, zeigt sie doch – wenig überraschend – in ihrer poetischen Technik bedeutende Übereinstimmungen mit diesen für die spätantike Dichtung typischen Werken. Es dürfte für Coripp nicht einfach gewesen sein, etwas zu leisten, das seit den Epen des Statius und des Silius Italicus – die mehr als vierhundert Jahre (!) vor der Iohannis entstanden sind – in der lateinischen Literatur anscheinend kaum noch stattgefunden hat.⁶⁵ ein Epos im traditionellen Sinne zu erzählen. Den allgemeinen Tendenzen der spätantiken Dichtung hat sich Coripp weder auf struktureller noch auf inhaltlicher Ebene ganz entziehen können bzw. wollen: Manchmal gewinnen einzelne, geradezu ornamental eingesetzte Szenen die Oberhand über die logische Handlungsführung des Erzählganzen, immer wieder ist die Einheit des Gedichts weniger auf der Ebene der Handlung als vielmehr auf der von gedanklichen Verbindungen zu finden, stets bleibt das erklärte Ziel des Werkes, Johannes zu preisen, das Element, dem sich letztlich alles unterordnen muss. Dass das Ergebnis weit ‚klassischer‘ (und für viele auch ansprechender) wirkt als im Falle der *Laudes Iustini*, ist weniger in der Absicht des Dichters (beide Male geht es ihm darum, seine Hauptfigur zu verherrlichen), als im Inhalt begründet (die Kämpfe in Nordafrika haben etwas Packenderes als der Regierungsantritt des byzantinischen Kaisers). Vor allem aber liegt es daran, dass der enge Anschluss an die *Aeneis* der Iohannis insgesamt eine Form verliehen hat, in welche die genannten Eigenheiten spätantiker Dichtung mehr oder weniger fest eingebettet erscheinen, so dass sie neben all den Vergil-Reminiszenzen auf sprachlicher, motivischer und struktureller Ebene nicht so stark hervorstechen.

Denkt man nun wieder an die bereits erwähnte Interpretation der *Aeneis* durch Servius, dem zufolge es Vergils Absicht gewesen ist, *Homerum imitari et*

⁶⁴ Dass die Erwartungen von Multivalenz und Polysemantizität, mit denen man heute üblicherweise an ein Kunstwerk herangeht, für die spätantike Literatur nur sehr bedingte Gültigkeit haben, da diese Literatur im Allgemeinen auf eine weitgehende ideologische Festlegung der Textaussage abzielt, ist inzwischen erkannt und weitgehend akzeptiert worden. Vgl. dazu Kirsch (o. Anm. 11), 53f.

⁶⁵ Zur römischen Epenproduktion zwischen den genannten Autoren und dem ‚Wiedereinsetzen‘ der lateinischen Literatur im 4. Jh. vgl. Kirsch (o. Anm. 11), 55f.

Augustum laudare a parentibus, könnte man auf Coripp umgemünzt sagen, dieser wolle Vergilium imitari et Iohannem laudare. Freilich imitiert er die Aeneis im Kontext der allgemeinen Vergilimitation der Spätantike, was unter anderem bedeutet, dass der Dichter sich mit dem klassischen Text oft nur insofern auseinandersetzt, als er einzelne (sprachliche, motivische) Glanzstellen übernimmt oder nachbildet, deren neue Funktion im Gedichtganzen sich wesentlich von der ihrer Vorbildstelle unterscheiden kann. Vor allem muss man bei dem spätantiken Epiker Coripp immer das Iohannem laudare an der ersten, entscheidenden Stelle sehen – diesem hat sich das Vergilium imitari unterzuordnen: Dort, wo Coripp andere, zeitgenössische Modelle als seinen Zielen dienlicher und als seinem Werk angemessener betrachtet, macht er Gebrauch von diesen und schmückt sie nur äußerlich mit glänzenden Versatzstücken aus dem Gedicht seines großen Vorgängers. Die Iohannis ist so zu einem hochinteressanten Werk geworden, das literarhistorisch gleichermaßen zurück wie voraus weist.⁶⁶

Lukas Julius Dorfbauer
Universität Wien
Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien

⁶⁶ Vgl. Schaller (o. Anm.12).