

Gottfried E. Kreuz

Raum und Nichts

Zur Konzeption der Psychomachie des Prudentius

Prudentius gilt mit Recht als Dichterstürm der christlichen Spätantike und die Psychomachia wiederum als sein wohl auffälligstes Werk. Zumindest wird man konzederen, dass Prudentius, allgemein als Transponent klassischer literarischer Gattungen in den christlichen Bereich ebenso gepriesen wie als Entwickler neuer literarischer Modelle, in der Psychomachie einen Höhepunkt an Innovativität und Experimentierfreude erreicht hat. In der Tat erweist sich das nicht einmal tausend Verse lange Kleinopus als überaus vielschichtig und facettenreich konzipiertes Gebilde, dem beizukommen schon Generationen von Forscherinnen und Forschern sich bemüht haben, ohne dabei aber zu übereinstimmenden Meinungen zu finden – was letztlich für die literarische Qualität der Psychomachie spricht.¹ Communis opinio ist aber immerhin, dass

¹ Anstelle eines (ohnehin illusorischen) bibliographischen Überblicks sei einer über die meines Erachtens wichtigsten grundsätzlichen Interpretationsversuche der letzten Jahrzehnte gegeben, woraus sich weiterführende Literatur indirekt erschließen lässt. Christian Gnilka, unbestritten der bedeutendste Prudentiusforscher der letzten Jahrzehnte, nahm als Constituens des Epos zwei einander durchdringende Schichten an, die er als mikrokosmische (Kampf im Inneren des einzelnen Menschen) und makrokosmische (der welt- und heilsgeschichtliche Krieg gegen das Böse, der im Sieg der *Ecclesia* endet) bezeichnete: Ch. Gnilka, Studien zur Psychomachie des Prudentius, Wiesbaden 1963 (Klass.-Phil. Stud. 27), 27–31 et passim. Darin folgte ihm im Prinzip Reinhart Herzog, Die allegorische Dichtkunst des Prudentius, München 1966 (Zetemata 42), 105–117, betonte aber die Bedeutung der Romideologie, die mit *Ecclesia* verschmelze, und die Einheit von Ekklesiologischem und Eschatologischem. Der Annahme einer eschatologischen Dimension schloss sich dann auch Gnilka an: Ch. Gnilka, Interpretation frühchristlicher Literatur. Dargestellt am Beispiel des Prudentius, in: ders., Prudentiana II. Exegetica, München-Leipzig 2001, 32–90, bes. 36 mit Anm. 9 (urspr. erschienen in: H. Krefeld [ed.], Impulse für die lateinische Lektüre. Von Terenz bis Thomas Morus, Frankfurt a. M. 1979, 138–180). Wolfgang Kirsch, Die lateinische Versepike des 4. Jahrhunderts, Berlin 1989 (Schriften z. Gesch. u. Kultur d. Antike 28), 252–258, verfeinerte diese nun schon recht komplexe Vielschichtigkeit, indem er die makrokosmische Ebene ihrerseits in Weltgeschichte, Kirchengeschichte und Eschata trennte und das Wort Polyinterpretabilität hinzusetzte. Kritik dagegen äußerte Péter Hajdu, Prudentius Psychomachia, AAntHung 38/4 (1998), 297–306, bes. 298f., und vereinfachte auf drei

Prudentius mit diesem Werk die Gattung des allegorischen Epos begründet habe, und zwar in doppeltem Sinn: Zum einen, weil die handelnden Figuren eben ausschließlich Allegorien sind; zum anderen, weil dem (scheinbar) proprie geschilderten Kampf zwischen Tugenden und Lastern in einer einzelnen oder um eine einzelne Menschenseele seinerseits allegorische Verweisfunktion auf eine (oder mehrere) höhere Ebene(n) eignet – vgl. dazu Anm. 1.

Beides ist freilich keine absolute Neuerfindung des christlichen Autors: Die philosophische Mythenallegorese, die zu Prudentius' Zeit und schon seit Jahrhunderten ganz selbstverständlich zur Erklärung epischer Texte angewandt, ja ab hellenistischer Zeit auch von den Dichtern selbst bereits einberechnet wurde, wie das Beispiel des Vergil überdeutlich zeigt, lehrte schon längst, die handelnden Personen eines Epos als Allegorien aufzufassen; Prudentius vollzog nur einen logischen Schritt, wenn er solche Allegorien selbst agieren ließ, noch dazu in Anbetracht der auch unter Kirchenschriftstellern verbreiteten Vorliebe, ethische Begriffe zu personifizieren. Dass aber ein im Epos geschildertes Geschehen Abbild, Spiegelbild, Vexierbild anderer, auf höherer Ebene zu denkender Vorgänge sein kann, ist ein ähnlich altes Prinzip: Das ‚Transparentwerden‘ des Epos (oder welcher Gattung auch immer) ist schließlich nicht nur eine Delikatesse für literarische Feinschmecker, sondern findet in Servius' bekannter Definition der Intention der Aeneis (Serv. Aen. praef.: *laudare Augustum a parentibus*) auch eine Ausprägung in schmerzhafter Banalität. Solche Schichtenstruktur nun mit christlichen Denkmodellen ganz ähnlicher Art zu koppeln – die Lehre vom dreifachen Schriftsinn des Bibeltextes ist letztlich nichts anderes als der Versuch, der Bibel ebensolche Vielschichtigkeit (Transparenz) beizulegen wie den großen Werken der Klassik –, lag nahe, und auch hier zeigt sich Prudentius eher als konsequenter Vollender längst begonnener Prozesse, oder als Vereiner von leicht als zueinander passend erkennbaren Elementen, denn als Neuerer im Sinne einer *creatio ex nihilo*.

Und doch gibt es Neues bei Prudentius, das durch keine literarische Tradition präludivert wurde und das den Eindruck der Radikalität bestätigt, den Prudentius' Œuvre auf jeden an klassische Texte gewöhnten Leser macht, so er

Stufen: Einzelmensch, Kirchengeschichte, Eschatologie. Er strich also die weltgeschichtliche Dimension weitgehend und gab die in mehrere Unterdimensionen unterteilte allgemeine makrokosmische Dimension zugunsten der Dreischichtigkeit auf. Speziell zeithistorische Bezüge arbeitete zur selben Zeit Kurt Smolak, *Die Psychomachie* des Prudentius als historisches Epos, in: M. Salvatore (ed.), *La poesia tardoantica e medievale. Atti del I Convegno Internazionale di Studi*, Macerata, 4–5 maggio 1998, Alessandria 2001, 125–148, heraus, nachdem schon Danuta Shanzer, *Allegory and Reality: Spes, Victoria and the Date of Prudentius's Psychomachia*, ICS 14 (1989), 347–363, einen ähnlichen Vorstoß unternommen hatte.

nur mit einiger Sensibilität begabt ist. Einem einzelnen Element innerhalb dieses Neuen ist meine Untersuchung gewidmet, ausgehend von der außerordentlich primitiven Frage, in welchem Raum man sich das Geschehen der Psychomachie eigentlich vorzustellen hat.² Dabei ist gleich warnend zu konkretisieren: Mit ‚Raum‘ ist keines der bisweilen hochkomplexen Konzepte der modernen Raum- / Space- / Topos-Forschung gemeint, sondern schlicht das Bild eines natürlichen dreidimensionalen Raumes bzw. einer Landschaft, welches die Psychomachie, immerhin ein narrativer Text mit zahlreichen beschreibenden Partien, ihrem Leser suggeriert. Sogar die Unterscheidung zwischen präsumptivem zeitgenössischem Publikum und modernem Leser kann zum Zwecke dieser Untersuchung weitgehend unterbleiben, weil die grundsätzliche Disponiertheit beider Rezipienten – man rechnet bei einem narrativen Text damit, dass er in einem den Gesetzmäßigkeiten der eigenen Erfahrungswelt nicht zuwiderlaufenden und durch Signale aus dem Text näher definierten, unter Umständen sogar explizit beschriebenen Raum spielt – kaum differiert.³

Welche räumlichen Signale gibt der Text also seinem Leser? Die *praefatio* kann dafür außer Acht gelassen werden, der epische Text aber hält sogleich eine trügerische Information bereit: *Dissere ... quo milite pellere culpas / mens armata queat nostri de pectoris antro, / exoritur quotiens turbatis sensibus intus / seditio ...* (psych. 5–8); *ipse salutiferas obsesso in corpore turmas / depugnare iubes* (14f.); jedem Leser ist klar, dass hier nicht ein zu imaginierender Raum skizziert wird und man sich die nachfolgenden Mono-

² Die Fragestellung beruht auf der berechtigten Forderung Maureen Quilligans, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca-London¹1979 (von mir benützt die Ausgabe Ithaca-London 1992; vgl. dort 26–33), Allegorien nicht ständig nur als *integumentum* für eine ‚eigentliche Bedeutung‘ zu lesen, sondern die allegorische Handlung der Textoberfläche gleichwertig als vollgültige, in sich funktionierende Handlung zu betrachten. Zu einer solchen gehört auch ein Raum, in welchem, oder ein Hintergrund, vor welchem sie sich abspielt. Dass für die Erklärung von Eigenarten dieses Raumes das durch die Allegorien Vertretene konstitutiv ist oder wenigstens sein kann, liegt freilich auf der Hand, dennoch aber benötigt die Handlung der Textoberfläche als vollgültig narrativer Text jedenfalls einen Raum. Sollte dieser trotzdem fehlen, ist nach den Gründen dieser Absenz zu fragen. Vgl. dazu allgemein S. Georgia Nugent, *Allegory and Poetics. The Structure and Imagery of Prudentius' "Psychomachia"*, Frankfurt/Main u. a. 1985 (Stud. zur klass. Phil. 14), 7–16.

³ Einzig das historisierende Imaginieren, das die meisten modernen Leser der Psychomachie automatisch üben werden, bildet einen Unterschied zu ihren spätantiken Vorgängern: Zumindest der historisch Gebildete wird sich als Kampfplatz der *Virtutes* und *Vitia* nicht eine Wiese vor einer Wolkenkratzerkulisse ausmalen, sondern eine antikisierende, oder ‚sicherheitshalber‘ eine naturbelassene Szenerie – es sei denn, er legte es a priori auf einen Verfremdungseffekt an. Für meine Fragestellung spielt aber sogar dieser Unterschied keine Rolle.

machien in einer menschlichen Leibes- oder Brusthöhle wie in einem anatomischen Atlas vorstellen sollte, sondern dass die grundsätzliche Interpretationsebene des Seelenkampfes im einzelnen Menschen, d. h. in seiner aus Geist und Körper bestehenden Einheit, umrissen wird.⁴ Für die Visualisierbarkeit des Textes war sie freilich unbrauchbar; Prudentius konnte unmöglich seine Kämpferpaare vor dem Hintergrund von Lunge oder Leber sich tummeln lassen, es sei denn, er hätte sich selbst parodieren wollen. Es gilt also sauber zwischen den Allegorien und ihrer allegorischen Szenerie auf der einen Seite und ihren Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen (deren unterste tatsächlich die des Individuums mit seinem Körper ist) auf der anderen zu trennen. Zur Visualisierung aber sind ausschließlich die Allegorien heranzuziehen – dazu sind sie ja auch da.

Man sucht also nach anderen entsprechenden Signalen und erhält mit psych. 21 *prima petit campum* eine erste Information: Es handelt sich um ein topisches Schlachtfeld, das Schlachtfeld schlechthin (*campus*). Darauf tummelt sich in Begleitung der *Fides*, die den ersten Zweikampf gegen *veterum Cultura deorum* (29) bestreitet, auch eine *victrix legio* von Märtyrern (36), doch wie im gesamten Epos bleiben derlei begleitende Massen schattenhaft und gewinnen kein eigenes Profil.⁵ Der zweite Kampf (*Pudicitia* gegen *Libido*) fügt mit Vers

⁴ Von untergeordneter Bedeutung für meine Untersuchung ist der von Gnlika, Studien zur Psychomachie (wie o. Anm. 1), 2–8, dargelegte Gegensatz von Körper und Seele, der dem von Lastern und Tugenden entspricht; doch vgl. unten Anm. 26.

⁵ Stanisław Stabryła, *Fides in Prudentius' Psychomachia*, *ClassCrac* 9 (2005), 19–28, beschreibt die „unexpected introduction“ (24) dieser Begleitlegion und ihr inaktives Verhalten, zu Recht auf das Plusquamperfekt *animarat* (Vers 37) hinweisend, das den Heiligen eine aktive Rolle am ehesten im Kontext ihres längst überstandenen Martyriums zubilligt, während sie im Kampfgeschehen der Psychomachie etwa die Agilität von starr dastehenden Heiligen in spätantiken Mosaikdarstellungen an den Tag legen. – Ein anderes, viel grundsätzlicheres Problem wirft das System der Zweikämpfe an sich auf, sind doch die christlichen Tugenden zumeist denkbar schlechte Kämpfergestalten; im Falle der *Patientia* etwa führt das ja auch zu geradezu parodistischen Effekten, deren Komik Prudentius sicherlich nicht entgangen ist, wenn er sie nicht sogar einkalkuliert hat. Auch ist die endgültige Tötung der einzelnen Laster auf ekklesiologischer und vor allem auf eschatologischer Ebene ohne weiteres akzeptabel, auf psychologischer Ebene aber bestenfalls ein unerreichbares Idealkonzept ohne besonderes Naheverhältnis zur menschlichen Existenz. Die vielschichtige Struktur der Psychomachie bringt es mit sich, dass nicht jedes allegorische Detail auf jeder Bedeutungsebene des Werkes gleich gut funktioniert, mit anderen Worten: In das hochkomplizierte Getriebe gerät unweigerlich Sand, weshalb auch C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London 1936 (von mir benützt: Ndr. London-Oxford-New York 1977, Zitat dort: 62) sich nicht scheut, die Psychomachie als an und für sich misslungenes Werk zu kritisieren: „... the Psychomachia is not a good poem: if it were indeed the result of some purely unpoetic purpose it could hardly be worse.“

40f. (*exim gramineo in campo concurrere prompta / virgo Pudicitia speciosis fulget in armis*) nur ein dürftiges und im Grunde selbstverständliches Attribut zu *campus* hinzu, das Kampfgeschehen selbst wird, wie Marinella Corsano zeigen konnte,⁶ zur Auseinandersetzung zwischen dem Feuer Sodomias und dem Himmelslicht der *Pudicitia* stilisiert, erhält also eine vorherrschend unkörperliche Note, was konsequent die Vorstellbarkeit der Szenerie als Landschaft unterdrückt. Einzig nach dem Sieg der *Pudicitia* wäscht diese ihr Schwert *Iordanis in undis* (99) und weicht es *catholico in templo divini fontis ad aram* (107). Erneut wäre es aber verfehlt, daraus schließen zu wollen, die Psychomachie spiele in Palästina. Vielmehr wird explizit das Wasser des Jordans als *lavacrum fluviale* (102) und, deutlicher noch, *baptisma* (103) erklärt und damit die überraschende Lokalisierung schon wieder allegorisch aufgehoben: Auch das *templum catholicum* kann ja nun nur noch der Tempel in der Seele sein, und bei aller naturgegebenen Skepsis gegenüber tiefenpsychologischen Interpretationstechniken wird man doch schwer ignorieren können, dass *Pudicitia* mit dem Schwert ein unverkennbares Sexualsymbol an den Nagel hängt. Erneut annulliert so aber die Allegorie den vorstellbaren Raum.

Im dritten Zweikampf steht *Patientia per medias immota acies variosque tumultus* (110; cf. 172f.: *globos legionum et concurrentia ... agmina*), während *Ira* ihren Speer *per teneros notos* auf sie schleudert (122). Beides trägt zur Veräumlichung nichts bei: Auf die schattenhaft bleibenden Heerscharen wurde schon hingewiesen, *teneri noti* hingegen liefern nicht viel mehr als das physikalische Medium Luft, durch welches die Wurfwaffe klärllich fliegen muss. Ebenso entspringt der Erdboden, in welchem *Ira* schließlich einen Speer fixiert, um sich in diesen zu stürzen (153: *figit humi lignum*), einer rein technischen Notwendigkeit, und nur ihr verdankt er seine Erwähnung.⁷ Kaum

⁶ M. Corsano, Sul secondo combattimento della *Psychomachia* di Prudenzio, in: A. M. Taragna (ed.), *La poesia tardoantica e medievale*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 15–16 novembre 2001, Alessandria 2004, 95–107.

⁷ An dieser Stelle ist vielleicht ein Hinweis angebracht: Natürlich wird in keiner epischen Kampfschilderung der Antike auf topographische Selbstverständlichkeiten wie den Umstand, dass es einen Boden gibt, auf welchem sich die Kämpfer bewegen, hingewiesen; und auch ad-hoc-Erfindungen landschaftlicher Details wie die bekannte Tamariskenwurzel im sechsten Iliasbuch (v. 39) oder der Oleaster am Schluss der Aeneis (12, 766–787) sind gang und gäbe. Dennoch pflegt auch derlei selbstverständliche oder ad libitum kreierte Landschaft im Epos hinlänglich erzählerisches Gewicht zu gewinnen, um zum Aufbau der Szenerie etwas beizutragen, manchmal sogar im nichtvisuellen Bereich – man denkt an das bekannte *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum* (Aen. 8, 596), welches das unheimliche Dröhnen einer heranbrausenden Kavalkade beschreibt und damit aus dem banalen Umstand, dass Pferde sich auf dem Boden fortzubewegen pflegen, einen atmosphärisch dichten Zug gewinnt. Nichts davon bei Prudentius: Sein Erdboden ist genauso wenig zu einer ‚Teilnahme‘ an der Erzählung fähig wie die un-

darüber hinaus geht auch der vierte Kampf, der noch vor dem Zusammenstoß von *Superbia* und *Mens humilis* durch den Sturz der *Superbia* in eine von ihrer eigenen Partei angelegte Fallgrube entschieden wird: *Sed cadit in foveam praeceps, quam callida forte / fraus interciso subfoderat aequore furtim ... ac, ne fallacem puteum deprendere posset / cauta acies, virgis adopertas texerat oras / et superimposito simularat caespite campum* (257f.; 264–266). Prudentius' Sparsamkeit mit Topographica wird hier auf die Spitze getrieben: Den Boden hat er bereits erwähnt, das Gras auch. Also kann man in das eine ein Loch graben und dieses mit dem anderen zudecken, ohne dass dadurch irgendwelche neuen Gegebenheiten hinzutreten.

Ähnlich informationsarm in räumlicher Hinsicht der ganz besonders blutrünstige Kampf zwischen *Luxuria* und *Sobrietas*. Erstere kommt *occiduis mundi de finibus* (310), wodurch freilich kein Hinweis auf die topographische Orientierung der Fronten (wozu auch das Verb *venerat* gar nicht passen würde), sondern im Wesentlichen auf die topische Herkunft des Lasters aus der unterweltlichen Sphäre gegeben ist.⁸ Die beachtlichen Anfangserfolge der *Luxuria* führen dazu, dass es auf dem rechten Flügel der Tugenden (345: *dextro cornu*) scharenweise zu Desertionen kommt – das einzige Mal, dass die sonst unfasslichen Heerscharen für einen Moment an Konkrettheit gewinnen: dazu unten mehr. Als dann die Laster fliehen, geht es mit ihnen in jeder Hinsicht bergab: *Vertunt praecipitem caeca formidine fusi / per praerupta fugam* (411f.), noch dazu durch recht unwegsame *praerupta*: *Non piget adritis pedibus per acuta frutecta / ire Voluptatem ...* (443f.) – doch erneut wird der imaginationswillige Leser hingehalten: Dass die Flucht bergab geht, ist so durchsichtig moralisch gemeint, dass man geradezu enttäuscht ist; das Dornengestrüpp wiederum ist ganz offenkundig nur zu dem Zweck gewachsen, als Talionsinstrument für die verweichlichte *Voluptas* zu dienen, und zwar nicht an einem bestimmten Ort, sondern eben dort, wohin *Voluptas* zu fliehen versucht.

Auch in philologischer Hinsicht ist der sechste Zweikampf (454–628) interessant, in welchem *Operatio* auf *Avaritia* trifft, welche zunächst noch (später wird sie sich als Sparsamkeit verkleiden und damit das ihr innewohnende Gefahrenpotential erhöhen) in ihrer ursprünglichen Manier das Schlachtfeld nach wertvollem Beutegut absucht: *... aurique legens fragmenta caduci / inter harenarum cumulos* (457f.). Hat man sich als Leser bisher an die sonder-

greifbaren Heerscharen, über welchen ja auch, von den Scheltreden der einzelnen Kämpferpaare abgesehen, blutleeres Schweigen zu liegen scheint.

⁸ Eine mögliche zeithistorische Anspielung zeigt Shanzer, *Allegory and Reality* (wie o. Anm. 1), 357f. mit Anm. 82, auf. Die schon von Gnllka, *Studien zur Psychomachie* (wie o. Anm. 1), 40, und anderen angenommene negative Grundbedeutung des Abend-Landes wird dadurch aber nicht ersetzt.

bare Un-Landschaft der Psychomachie gewöhnt, wird man angesichts dieses topographischen Details, das erstmals nur der Ausmalung zu dienen scheint, besonders hellhörig. Leider zu Recht: Aus überzeugenden sprachlichen Gründen hat schon Christian Gnilka genau diese Stelle (456 *pulchra* – 458 *harenarum*) athetiert.⁹

Es folgt der triumphale Abmarsch der siegreichen Tugenden zurück in ihr Lager, das bei dieser Gelegenheit (644) erstmals erwähnt wird. Abgesehen von der Angabe, dass die Staubwolken des Kampfes sich setzen und das Sonnenlicht wieder klar scheinen lassen (637f.: ... *sedato et pulvere campi / suda redit facies liquidae sine nube diei*),¹⁰ erfolgt auch dafür keine landschaftliche Situierung, obwohl gerade bei einem Triumphzug zusätzlich zur prinzipiellen Notwendigkeit, sich durch irgendeine Art von Raum bewegen zu müssen, noch der Gedanke an eine Art von *σμπάθεια* der umgebenden Natur nahe gelegen wäre. Die Diskrepanz zwischen dem literarisch Möglichen bzw. Erwartbaren und dem Verwirklichten fällt besonders ins Auge, wenn man die Verse 650–662 betrachtet, welche den Zug der Tugenden im Siegesfest der Israeliten nach dem Durchzug durchs Rote Meer spiegeln und dabei eine für den räumlichkeitsentwöhnten Leser geradezu üppige Landschaft aus Strand und Sand und Meer samt Wogen und Strudel und Fischen entwerfen – aber eben nur im Gleichnis.

So weit eine Inhaltsangabe der ersten Psychomachiehälfte – zugegeben eine etwas einseitige, denn mir war vor allem daran gelegen, die Signale zu versammeln, die der Text des Prudentius dem Leser für die räumliche Visualisierung des in immerhin gut sechshundert Versen geschilderten Geschehens gibt. Wohlgemerkt: alle Signale, denn meine Sammlung erhebt Anspruch auf Voll-

⁹ Gnilka, Studien zur Psychomachie (wie o. Anm. 1), 129–133. Meine bescheidenen Beobachtungen stützen die Athetese nun noch in inhaltlicher Hinsicht. – Zur gesamten Szene vgl. ferner Chr. Gnilka, *Falsae pietatis imago*. Quellenstudien zu einer Szenenfolge der Psychomachie des Prudentius, in: ders., *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*, Basel 2007, 353–380.

¹⁰ Immerhin aber kann man festhalten, dass nun, da der Staub sich gesetzt hat, klares Sehen wieder möglich ist. Von hier aus sind interpretatorische Linien einerseits zum aristotelischen *κάθαρσις*-Konzept, wie Leon Golden, *The Clarification Theory of Katharsis*, *Hermes* 104 (1976), 437–452, und vor allem Eugen Dönt, *Die philosophische Konzeption der aristotelischen Katharsis-Theorie*, *WHB* 45 (2003), 5–18, es definiert haben, und andererseits zum topischen Gegensatz von hellem, klarem Himmelslicht und schmutziger Finsternis als Repräsentanten von Diesseits und Jenseits möglich, Letzteres auch und gerade in neuplatonischer Ausprägung: Dass der Staub des quasi-irdischen Kampfes sich gelegt hat und dass die Tugenden in ihr Lager zurückkehren, ist ja auch in dem Sinn auffassbar, dass die Emanationen sich aus der irdischen Umfängenheit gelöst haben und vereint und konzentriert ihrem zentralen Ausgangspunkt zustreben.

ständigkeit.¹¹ Und dennoch ist die Ausbeute unglaublich gering. Man kann getrost sagen, dass Prudentius die aus der epischen Tradition ganz selbstverständlich zu erwartende räumliche Inszenierung seiner Handlung nicht bloß vernachlässigt, sondern dass er sie geradezu bekämpft. Völlig verfehlt ist demnach Reinhart Herzogs Ansicht, die Handlung spiele sich in einer allegorisch zum *orbis terrarum* zerdehnten psychischen Landschaft ab:¹² An Allegorien herrscht kein Mangel, Landschaft aber gibt es keine, auch nicht allegorisch.¹³

¹¹ Ausgelassen habe ich eine *prima vista* recht ‚topographische‘ Passage aus der Rede der *Superbia* (209–215). Sie trägt zur Klärung der Szenerie nichts bei, denn erstens beschreibt sie gar nicht das Schlachtfeld, sondern recht allgemein den Besitzstand der Laster, deren Felder (die man sich doch wohl als dornenüberwuchert vorzustellen hat) die Tugenden umpflügen wollen – was *proprie* nichts mit der Schlachtschilderung gemein hat, sondern seinerseits schon Allegorie ist; zweitens lässt *Superbia* schon nach wenigen Versen die topographische Maske fallen, um unverhüllt vom menschlichen Körper zu sprechen, deutet also die vorangegangenen *colles*, *novalis* und *arva* gleich aus. Damit aber rückt diese Stelle ab von allen oben aufgelisteten Verräumlichungssignalen, weil sie als einzige das Motiv vom Körper als Schauplatz auf mikrokosmischer Interpretationsebene nicht unterdrückt, sondern sogar ausdrücklich – fast wie ein Gleichnis – darstellt, wodurch sie die *colles*, *novalis* etc. aber auch auf diese eine Deutungsebene beschränkt, während alle oben aufgelisteten Elemente, und ebenso die der zweiten Werkhälfte, auf allen Ebenen Funktion haben. Und drittens legt Prudentius die Topographica von 209–215 einer Figur, noch dazu einem Laster, in den Mund, während alle anderen in auktorialen Passagen stehen: Auch das eine Aufforderung, diese speziellen Topographica nicht mit den anderen zu vermengen, sondern nur im Kontext der *Superbia*-Rede zu verstehen. Zu dieser vgl. Smolak, *Die Psychomachie* des Prudentius (wie o. Anm. 1), 139f.

¹² Herzog, *Die allegorische Dichtkunst* (wie o. Anm. 1), 107, Anm. 31. Ähnlich spricht er von der „Räumlichkeit des allegorischen Bildes“ (106) und von einer „epischen Landschaft“ (107 mit Anm. 31), wobei er sich offenbar von den schattenhaften Märtyrerelegionen zu sehr beeindrucken lässt. Ungenau auch Gnilka, *Studien zur Psychomachie* (wie o. Anm. 1), 9–18. Gnilka trennt m. E. zu wenig zwischen Interpretationsebenen und zu imaginierender Szenerie, was ihn die Lokalisierung im menschlichen Körper überbetonen und übersehen lässt, dass der Dichter genau diese Szenerie zu vermeiden trachtet. Außerdem rechnet Gnilka mit einem prinzipiell unveränderten Schauplatz in erster und zweiter Werkhälfte, führt aber aus der ersten nur *gramineo in campo* (40) sowie die Rede der *Superbia* (209–215) an, Ersteres eine denkbar blasse Stelle, Letzteres eine problematische Ausnahme (vgl. die vorige Anm.); dennoch fühlt Gnilka den räumlichen Riss zwischen den beiden Werkteilen (Gnilka, 15: „Mit einem Schlage fällt Licht auf das allegorische Dunkel.“), auch wenn er gleich anschließend wieder die Funktion des menschlichen Leibes als mikrokosmische Bedeutungsebene mit der von Prudentius angestrebten Visualisierung verwechselt, nur weil der Dichter in 741f., ausgehend vom grundsätzlich entworfenen Bild des Lagers, punktuell einen Deutungshinweis gibt.

¹³ Richtig hat Kirsch, *Die lateinische Versepiik* (wie o. Anm. 1), 247, das räumlich-visuelle Vakuum der ersten Werkhälfte erkannt, ebenso die Schattenhaftigkeit der ‚Armeen‘: „Trotz alledem stellt sich das Bild der Schlacht, des Nebeneinanders der Kämpfe nicht

Winzige Ansätze wie die *acuta frutecta* der *Voluptas* oder die Fallgrube der *Superbia* sind bestenfalls Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Es ist, als läse man kein Epos, sondern das abstrakte Handlungsgerüst eines Epos – doch nur in räumlicher Hinsicht: Denn mit den Beschreibungen der *Virtutes* und der *Vitia* sowie mit den bis in blutrünstig-abstruse Details getriebenen Schilderungen der Kämpfe wird dem Rezipienten in anderer Hinsicht geradezu ein Übermaß an Visualisierungssignalen zur Verfügung gestellt.¹⁴ Im Übrigen haben auch die spätantiken und nachfolgend die mittelalterlichen Illustratoren der Psychomachie dies erkannt und, jedenfalls soweit mir bekannt ist, bei den recht zahlreichen bildlichen Darstellungen der Zweikämpfe konsequent auf die Darstellung einer Landschaft verzichtet, selbst Hintergrundkürzel wie eine angedeutete Stadt oder dergleichen fehlen.¹⁵

ein, vermögen die genannten Textstellen den Eindruck des Nacheinanders der Einzelhandlungen nicht zu überdecken. Auch der Dichter selbst macht sich nicht frei von diesem Eindruck: Er charakterisiert Mens Humilis als *egens alii auxilii* (199f.), wiewohl vierzig Verse später ihr Gefolge genannt wird (239–246).“

¹⁴ Zum gleichen Befund kommt auch Nugent, *Allegory and Poetics* (wie o. Anm. 2), 20, richtet dabei aber ihren Blick nur auf die erste Werkhälfte und übersieht damit den Unterschied zur zweiten, sodass sie den m. E. besten Erklärungsansatz für das Phänomen verfehlt. Nugents Theorie: Das „deployment of characters in space“ (17), das keinen dreidimensionalen Raum entwerfe, sondern nur „a two-dimensional screen upon which the characters are projected“ (20), sei eben der Raum für Allegorien und diene dem Dichter vor allem dazu, den Leser zu verstören und zu einer „new abstract technique of reading“ (22) zu zwingen – nämlich durch den Auftritt der Märtyrerregionen, die in der Welt der Allegorien doch nichts verloren haben, wohl aber rezeptionsästhetische Signalwirkung entfalten. Ich kann Nugent nur teilweise zustimmen. Sicherlich deuten die Märtyrerregionen auf die Vielschichtigkeit des Epos hin, aber Nugents implizite Annahme, Allegorien brächten automatisch einen Nicht-Raum mit sich, ist a priori falsch – Allegorien können selbstverständlich in einem Raum agieren, sowohl in einem nichtallegorischen (in welchem Fall sie Fremdkörper sind wie Vergils *Fama*) als auch in einem selbst allegorischen, und tun es für gewöhnlich auch. Damit aber fällt die Vermutung, die auftretenden Märtyrerregionen seien das irritierende Element im selbstverständlichen Nicht-Raum: Vielmehr ist der Nicht-Raum selbst verstörend und in höchstem Maße erklärungsbedürftig, die Märtyrerregionen hingegen zweitrangige Akzidentien. Davon abgesehen passt Nugents Theorie vom absichtlichen Signalisieren der Notwendigkeit eines neuen, abstrakten Zugangs auf Seiten des Rezipienten nicht ganz zu der unbezweifelbaren Tatsache, dass Prudentius für gebildete Leser seiner Zeit schrieb, nicht für Philologen der 70er und 80er Jahre. Welchen spätantiken Leser sollte aber das Nebeneinander von personifizierten Abstrakta und ‚realen‘ Personen (Märtyrern, aber auch lebenden Menschen wie den von *Avaritia* verführten Priestern) auf einer gemeinsamen Handlungsebene stören und zu komplizierten literaturtheoretischen Erwägungen veranlassen?

¹⁵ Außer dem vergleichsweise rezenten Buch von Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York-Bern-Frankfurt-Paris 1988 (American Univ. Stud. 9/29) ist nach wie vor das monumentale

Dann aber gelangt der Zug der Tugenden ans Lagertor (psych. 665f.): *Ventum erat ad fauces portae castrens, ubi artum / liminis introitum bifori dant cardine claustra*. Es ist, als ob sich ein Schleier höbe. Erstmals in der Psychomachie erhält das Geschehen ein räumliches ‚setting‘, erstmals gibt es einen *locus*, wo¹⁶ sich die Handlung abspielt, und er wird

Werk Richard Stettiners, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin 1895 (Diss. Straßburg; der dazugehörige Tafelband gleichen Titels: Berlin 1905), heranzuziehen. Eine knappe Auflistung der illustrierten Handschriften sowie einer Reihe von aus der Illustrationstradition der Psychomachie abgeleiteten Darstellungen bietet außerdem Adolf Katzenellenbogen, Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert, Diss. Hamburg 1933; publizierte Fassung: ders., Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art, New York 1939 (Stud. of the Warburg Inst. 10).

Welcher Druck von Seiten der Raumlosigkeit des Textes auf die Illustratoren ausgeübt wurde, ist, nebenbei bemerkt, gut zu erkennen. Es mag ja noch wenig überraschen, dass von den sechs in der Tradition der Praefatio zur Psychomachie gewidmeten bildlichen Darstellungen zweien schon im Archetypus (zu praef. 15–19 und 45–49), einer dritten im Subarchetypus für die Hss. *Ly*, *B²* und *Be* (nach den von Stettiner gebrauchten Siglen) durch Beifügung einer Stadt, eines Zeltens oder Hauses zu einer Szenerie verholten wird, denn der Text der Praefatio spart seinerseits nicht mit Raum erzeugenden Signalen wie *criminosus urbibus immorantem* (praef. 16) oder *mapalia* (46); vgl. Stettiner 1895, 223, 230 und 232. Für die Serie der Zweikampfillustrationen aber wird gelegentlich zu recht weitschichtigen Assoziationen gegriffen, um eine bildtaugliche Szenerie zu kreieren. So erhält die im ersten Kampf schon *Fides* unterliegende *Cultura veterum deorum* gleich in zwei Bildern einen Altar mit zwei dahinter hervorlugenden Stierköpfen als Attribut (Stettiner 1895, 236–240), und aus Symmetrie Gründen, freilich erst in einer jüngeren Handschrift, *Fides* einen christlichen Gegenaltar: Damit wird eine Szenerie erzeugt, aber keine, die mit dem Text etwas zu tun hätte. Noch origineller die Darstellung Hiobs zu psych. 163–171 in *Be* und den mit diesem verwandten Codices (Stettiner 1895, 275): Vermutlich um den verlorenen Reichtum Hiobs anzudeuten, wird dieser sitzend neben einem prächtigen Gebäude dargestellt, das prompt in einer relativ späten Handschrift (*G*) zur ein ganzes Bild rahmenden Architektur wächst (Stettiner 1895, 277). Doch erneut hat der so erzeugte Bildraum nichts mehr mit dem Text zu tun, und übrigens handelt es sich bei den solcherart gleichsam mit Gewalt verräumlichten Darstellungen (die zwei auffälligsten habe ich genannt) um einen verschwindenden Prozentsatz in der langen Serie der Zweikampfillustrationen. Dass freilich schon der spätantike Erstillustrator die in psych. 99 (*Jordanis in undis*) und 107 (*catholico in templo*) gegebenen Raumsignale gierig aufgriff und bildlich umsetzte (vgl. Stettiner 1895, 253–255), verwundert nicht; ebensowenig, dass ab dem Erreichen des Lagertors, d. h. ab der Illustration zu psych. 665, die Illustrationen selbstverständlich mit Tor, Lager, Tribunal und Tempel ein normales Maß an räumlicher Szenerie aufweisen – genau ab diesem Punkt bietet der Text ja auch die entsprechende Grundlage.

¹⁶ A propos ‚wo‘: Nur zweimal erscheint in der Psychomachie ein mit *ubi* eingeleiteter Lokalsatz: Einmal in Bezug auf das schon erwähnte *catholicum templum* (107), das zweite Mal hier. Denn während hier das Lagertor den Beginn der Räumlichkeit bedeutet und vielleicht sogar absichtlich durch den *ubi*-Satz als räumliches Element betont wird, ist

durch die Formulierung *nascitur hic inopina ... tempestas* (psych. 667f.) noch zusätzlich als Schauplatz für die kommende Handlung definiert. Hier erfolgt das Attentat der *Discordia* auf *Concordia*, das mit der talionshaften Zerreißung der Zwietracht (*Haeresis*) endet. Der historische Aspekt des Epos zeigt sich hier am deutlichsten, wenn dem anfänglichen grundsätzlichen Sieg über das Heidentum nun, da die Tugenden, d. h. in historischer Interpretation: die christliche Kirche, gesiegt haben, die innere Zerfallenheit der von außen nicht mehr bedrohten *Ecclesia*, die zwischendurch ja auch durch *Luxuria* und *Avaritia* schon in einige Gefahr gebracht wurde, als letzte zu überwindende Gefahr gegenübersteht. So, wie dieser Sieg den Angelpunkt zur endgültigen Herrschaft der siegreichen Tugenden darstellt, fungiert das Tor, an welchem er sich abspielt, auch narrativ als Tor von der Nichtrumlichkeit zur Räumlichkeit,¹⁷ denn der so plötzlich aus dem Nichts aufgetauchte Raum geht nicht mehr verloren: *Compositis igitur rerum morumque secundis / in commune bonis tranquillae plebis ad unum / sensibus in tuta valli statione locatis / extruitur media castrorum sede tribunal / editiore loco, tumulus quem vertice acuto / excitat in speculam, subiecta unde omnia late / liber inoffenso circum inspicit aere visus* (726–733). Plötzlich hat man alles, was zum normalen narrativen Entwerfen eines Raumes erwartet werden kann: Eine Ortsangabe, die innerhalb des schon zuvor grob angedeuteten Raumes (644: *castra*, die inzwischen durch das Tor betreten wurden) przisierungswirkt (*media castrorum sede*), ein gewisses Quantum an zusätzlicher Beschreibung, die nur der stärkeren Verbildlichung dient (*tumulus*, noch dazu *vertice acuto*), und vor allem ein unverkennbares Signal an den Leser, welchen Standpunkt er für seine Imagination einzunehmen hat: Denn der *liber visus*, der freie Blick von der *specula* aus (man beachte die pleonastische Häufung

das *catholicum templum* in seinem Kontext ja ein Vorgriff, gleichsam ein in die raumlose Welt der Kampfhandlungen hineinragendes Element aus der zweiten Psychomachiehlfte.

¹⁷ Unzutreffend, jedenfalls was den von mir untersuchten Aspekt angeht, Kirsch, Die lateinische Versepiik (wie o. Anm. 1), 246, der die beiden Werkteile in der Rede der *Fides* (804–822) ineinander übergehen sehen will. Und völlig unnachvollziehbar (oder missverständlich) seine Behauptung, aus dem Aufrücken von Allegorien zum dominanten Personal resultiere automatisch ein neues Handlungselement, der Tempelbau als Krönung des Sieges (Kirsch, 259). Man wird wohl vorsichtiger formulieren müssen: Betrachtet man die erste Psychomachiehlfte als Pendant zur zweiten Aeneishlfte, dann konnte Vergils relativ offener Schluss, der nicht die Stadtgründung, sondern nur das Erringen der dafür notwendigen Vorbedingung schildert, nicht nachgeahmt werden, weil die christliche Doktrin eben kein offenes Ende, sondern den klaren Triumph benötigt. Insofern ergab sich ein Drang, diesen Triumph allegorisch auszubreiten.

derartiger Begriffe in Vers 733!),¹⁸ ist ja nicht zuletzt der des Rezipienten. Jetzt spätestens wird auch klar, dass in der gesamten ersten Hälfte der Psychomachie kein einziger Hinweis gegeben wurde, von welchem Standpunkt aus die Zweikämpfe eigentlich beschrieben wurden. Das ist für epische Kampfschilderungen zwar nicht unbedingt auffällig, aber sechshundert Verse konsequent durchgehaltene Standpunktlosigkeit sind doch mehr als die auf nähere Positionierung des Beobachters verzichtenden Kampfkataloge des klassischen Epos.¹⁹

¹⁸ Noch eine zweite Facette hat *specula*: Aus dem Lager, in dessen Mitte der Hügel sich befindet, wird der mit dem himmlischen Jerusalem kongruierende Tempel hervorgehen. Die Übersetzung von ‚Jerusalem‘ als *visio pacis* ist exegetisches Allgemeinwissen (vgl. etwa Hier. nom. hebr. p. 50, 9f. Lagarde). Umso weniger überraschend, dass *Concordia* nach siegreicher Beendigung des Krieges diesen Hügel ersteigt und einen Hymnus auf *Pax* zum Zentrum ihrer Rede macht (750–797, bes. 769–787).

¹⁹ Man kann folgende Faustregel aufstellen: Je eingehender im klassischen Epos ein Zweikampf geschildert wird, umso deutlicher wird auch die Position des Beobachters, und in der Regel tendiert sie dazu, sich einem der beiden Kämpfer anzunähern (oder auch zwischen beiden zu wechseln). Wenn zum Beispiel im schon erwähnten sechsten Iliasbuch Adrastos und Menelaos aufeinandertreffen (6, 37–65), ist klar, dass der ‚Reporter‘ sich eher an der Seite des Menelaos befindet bzw. mit dessen Person ansatzweise verschmilzt. Dass dagegen die Begegnung des Glaukos und des Diomedes (6, 119–236) zwar aus großer Nähe, doch aus ungefährer Äquidistanz verfolgt wird, hat seine Ursache wohl darin, dass es sich dabei eben nicht um einen Kampf, sondern um eine im Prinzip *ex aequo* endende Nicht-Kampf-Szene handelt, wiewohl der Dichter sich eine boshafte Schlussbemerkung erlaubt, die den Standpunkt des Zuschauers beim Auseinandergehen der beiden Helden an die Seite des Diomedes verlagert. Ähnlich begleitet der Leser die Amazone Camilla im elften Aeneisbuch zunächst, während sie sich durch die trojanischen Reihen metzelt (648–724), ohne einzelne breiter ausgemalte Szenen wie die Tötung des Butes (699–724) zum Anlass zu nehmen, den Leserstandpunkt zu diesem zu verlegen. Das unauffällige Eingreifen Jupiters veranlasst dann eine Reihe von Standpunktwechseln an die Seite Tarchons (729–750), von dort auf etwas größere Distanz (bis 759, mit Gleichnis als ‚Zoom‘) und an die Seite des Arruns (759–793) mit einem zwischenzeitlichen Wechsel in die Nähe der Camilla (771–782), der sich aber als Scheinwechsel erweist, weil, wie das durch konsequentes Imperfekt vorbereitete *cum tandem* ... in v. 783 zeigt, das sich bietende Bild identisch mit dem Blickfeld des Arruns ist. Nach dem retardierenden Gelübde (785–798) erfolgt der Treffer des offenbar vierzehn Verse in Schwebelage gehaltenen Speers in einem rasanten Wechsel von ferner Perspektive (800f.) und Standpunkt dicht am Geschehen (bei Camilla: 801–806; bei Arruns: 806–815, wiederum mit Gleichnis als ‚Zoom‘), während Arruns dem Blickfeld durch Untertauchen in der Menge zu entkommen trachtet. Die Szenerie beruhigt sich, was die Blickwechsel betrifft, mit dem Tod der Camilla (etwa aus der Sicht der *Acca soror*: 816–831) und mündet in eine Totale (832–835), usw. – Anders bei Prudentius: Obwohl es gerade hier doch nahe gelegen wäre, den (christlichen) Leser das Geschehen aus den Augen der einzelnen *Virtutes* erleben zu lassen, bleibt der Standpunkt des Erzählers durchgehend ein abstrakt-auktorialer, die Kämpferpaare treten wie auf einer Bühne immer an der gleichen Stelle auf, und eine für das räumliche Vorstellungsvermögen relevante Interaktion zwischen ihnen und den sie begleitenden Legionen findet nicht

Es erübrigt sich, den gesamten Schluss der Psychomachie nach räumlichen Signalen zu durchsuchen: Was Christian Gnilka (Studien zur Psychomachie [wie o. Anm. 1], 16) zu Recht als „Verräumlichung seelischer Vorgänge“ bezeichnet hat, findet hier fast in jedem Vers statt, während sich die *castra* in der *urbs* des himmlischen Jerusalem (818) bzw. im neu errichteten *templum* der *Sapientia* auflösen. Für diesen Tempel wird zunächst der Baugrund vermessen (825–829), seine Ausrichtung nach den Himmelsrichtungen und seine Tore werden beschrieben (830–839), schließlich das Innere der Halle mit ihren sieben Säulen, ihrem Schmuck aus wertvollem Gestein und ihrer zentralen Überkuppelung bzw. Bedachung.²⁰

Selbstverständlich handelt es sich dabei um einen allegorischen Raum, nicht um einen mindestens fiktiv auf der Landkarte positionierbaren Platz oder gar ein real existierendes Gebäude. Das verringert aber nicht die Diskrepanz zwischen erster und zweiter Werkhälfte,²¹ denn nichts hätte daran gehindert, auch die Serie der Zweikämpfe in eine allegorische Landschaft einzubetten, die ebenso aufwendig und beziehungsreich konstruiert hätte werden können wie der abschließende Tempelbau.²² Offenbar aber lag Prudentius daran, genau

statt. Der Zuschauer erlebt alles aus einer Theaterperspektive, die ihm nie erlaubt, die Bühne zu betreten. Doch gibt es diese Bühne überhaupt? Das Vorhandensein einer Bühne würde ein Theatergebäude, einen Vorder- und Hintergrund und dergleichen mehr mit sich bringen. Das ist nun nicht der Fall. Kombiniert man also die fehlende Koppelung von Erzähltem und Beobachterstandpunkt mit dem Fehlen des Raumes, so führt das zur Unfasslichkeit, weil die einzigen fasslichen Elemente, die Kämpferpaare selbst, ja eben nicht als Standpunkt dienen.

²⁰ Nur nebenbei sei auf ein von Gnilka richtig erkanntes textkritisches Problem in dieser Passage (870: *quadrum* statt *quarum*) hingewiesen, das ihn zu genaueren Ausführungen und dabei zu einem kuriosen Irrtum veranlasst, indem er es für unrealistisch erklärt, dass bei quadratischer Grundfläche das beschriebene Thronziborium der *Sapientia* von sieben Säulen getragen werde. Er geht dabei offenbar von vier Ecksäulen sowie jeweils einer weiteren Säule in der Mitte jeder Seite aus, was acht ergäbe – wenn man der thronenden *Sapientia* eine Säule direkt vor die Nase setzen wollte. Nimmt man aber diese vordere Mittelsäule weg, bleiben genau sieben. Vgl. Gnilka, Studien zur Psychomachie (wie o. Anm. 1), 116f.

²¹ Bezeichnend, dass auch C. S. Lewis sein harsches Urteil über die literarische Qualität der Psychomachie – das vom Standpunkt des Literaturkritikers alles andere als unbegründet ist – zurücknimmt, sobald er in den Bereich der zweiten Werkhälfte gelangt: „But it is only when Prudentius turns away from the actual fighting that his allegory begins to convince us. There are two passages near the end of the *Psychomachia* which are worth all the rest.“ (The Allegory of Love [wie o. Anm. 5], 71) – Was Lewis dann ausführt, zeigt, was er an der ersten Werkhälfte am allermeisten vermisst hat: eine greifbare Szenerie.

²² Man nehme nur den in 99 erwähnten Jordan, von dem ausgehend die gesamte biblische Topographie Palästinas mit ihrer exegetischen Befrachtung zur Verfügung gestanden

diesen Gegensatz zu schaffen, und er muss, gemessen an der konstant räumlich denkenden epischen Erzähltradition, einige Energie aufgewandt haben, um mit dieser Tradition zu brechen – was, nebenbei bemerkt, auch zeigt, wie belastbar die Gattung ‚Epos‘ tatsächlich war: Sie hatte nicht nur die Streichung des olympischen Götterapparates durch Lukan ausgehalten, sie ertrug offenbar sogar die Zumutung, epische Handlung ohne Schauplatz darzustellen.²³

Man erhält zwei einander diametral entgegengesetzte Sphären: die der Kampfhandlungen (raumlos) und die des Tempels (räumlich im stärksten Sinn des Wortes, denn es wird der Raum ja nicht bloß beschrieben, sondern sogar im Verlauf des Textes erst aufgebaut). Dazu passt nun auch die Erwähnung eines *catholicum templum* in 107, denn es kann sich dabei ja nicht um eine zufällig am Rande des Schlachtfeldes stehende x-beliebige Kirche handeln, sondern, je nach Interpretationsebene, um die Seele des einzelnen Christen, der selbst ein Tempel Gottes ist (1 Cor. 6, 19), oder um den transzendenten Tempel des himmlischen Jerusalem, dessen Bau der Psychomachie-Schluss schildert. In beiden Fällen bildet das *catholicum templum* einen erzählerischen Vorgriff, sozusagen ein aus der Tempelsphäre auf das diffuse Schlachtfeld vorgedruckenes Stück festen Raumes, wie ja auch die Tugenden aus ihrem Lager auf das Schlachtfeld ausgezogen sind, sich also aus ihren sicheren *castra* in das diese umgebende Nichts gewagt haben, um dort die Laster zu besiegen. Ein einziges Mal scheint Prudentius dieses selbst gestellte Programm zu vergessen, als er nämlich in 345 die Anhänger der Tugenden *dextro cornu* zu *Luxuria* überlaufen lässt und damit für einen Moment dem Schlachtfeld (bzw. dem Zuschauer auf demselben) einen Ansatz von Orientierung gibt – falls man die Stelle über-

wäre, um eine allegorische Landschaft auszubreiten und letztlich in die Errichtung des (himmlischen) Jerusalem münden zu lassen. Letzteres geschieht ja im Prinzip auch, doch dem ersten Teil der Psychomachie fehlt die Landschaft umso schmerzlicher.

²³ In diesem Zusammenhang sei auf D. P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, JRS 81 (1991), 25–35, hingewiesen. Fowler hält, freilich in Bezug auf Beschreibungen jeder Art (davon gibt es in der Psychomachie ja genug, aber sie betreffen in der ersten Vershälfte ausschließlich die Akteure, nie den Raum) mit Recht fest (26 mit Anm. 7): „One could theoretically imagine a narrative with only names in it, and no referring expressions, but it is practically impossible for any narrative of length not to contain description“ und konstatiert, dass „primacy of the plot and almost moral distaste for description has been very deeply engrained in the Western tradition“, wobei das Wort „almost“ folgendermaßen kommentiert wird: „Not always ‘almost’: as Fanny Lemoine reminds me, some of the antipathy to description may be more explicitly motivated by contempt for the things of this world, whether from a Platonic or a Christian standpoint, just as the growth of non-allegorical descriptive poetry in modern times is bound up with Romantic pantheism.“ – Im Prinzip deckt sich Fowlers Überlegung mit meinem weiter unten vorzubringenden Erklärungsvorschlag für den Unraum des Prudentius.

haupt so streng auslegen und *dextro cornu* nicht als pseudo-konkretes Substitut für ‚an einem Teil der Front‘ auffassen will. Doch selbst bei strenger Auslegung ist der Lapsus wohl ein scheinbarer: Denn die Bezeichnung ‚rechter Flügel‘ wird für das Heer der Tugenden gebraucht, das, wie schon beim *catholicum templum*, gewissermaßen den Ansatz zur Räumlichkeit in sich trägt, von welchem sich die Überläufer aber entfernen (*dextro ... decedere cornu*).

Wohin aber entfernen sie sich, und was ist der Sinn hinter der merkwürdigen raumhaften Dichotomie, durch welche die an sich schon scharfe Zweigeteiltheit der Psychomachie noch stärker akzentuiert wird? Zwei Antworten sind m. E. denkbar, freilich nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit. Die erste gibt ein Blick auf eine weitere Prudentiusstelle (ham. 512–520):

*Non mentem sua membra premunt nec terrea virtus
oppugnat sensus liquidos bellove lacessit,
sed cum spiritibus tenebrosis nocte dieque
515 congregdimur, quorum dominatibus umidus iste
et piger densus nebulis obtemperat aër.
Scilicet hoc medium, caelum inter et infima terrae
quod patet et vacuo nubes suspendit hiatus,
frena potestatum variarum sustinet ac sub
principe Belia rectoribus horret iniquis.*

Die Tugenden ziehen den Lastern, wie schon erwähnt, aus ihrem Lager entgegen, begeben sich also in den Bereich, welchen diese Laster bewohnen. Das aber ist einer verbreiteten Ansicht zufolge der Luftraum der sublunaren Sphäre, wo allerhand Dämonen und Geister angesiedelt zu werden pflegen. Der *vacuus hiatus* (ham. 518) würde ohne weiteres einen sinnvollerweise orientierungslosen Rahmen für die erste Psychomachie-Hälfte abgeben, auch wenn ich diesen Erklärungsansatz grundsätzlich für problematisch halte (unten Anm. 24).

Umfassender ist eine andere Erklärungsmöglichkeit. Geht man von der eschatologischen Bedeutungsebene des Textes aus, dann fällt die zweite Hälfte und mit ihr das *templum* in den Bereich der Transzendenz, des Paradieses. Ihm gegenüber aber kann als Sphäre der Laster nur das Diesseits stehen.²⁴ Das führt

²⁴ Eindeutig zeigt dies psych. 305–309: *Spes* hebt sich *in caelum* hinweg, die zurückbleibenden Tugenden blicken ihr staunend nach und würden ihr am liebsten folgen, *ni bella ... terrena retardent* (308). Die Parallelisierung der Opposition von Erde und Himmel mit der von Diesseits und Jenseits ist dabei so selbstverständlich, dass auf sie kaum hingewiesen werden muss. Gegenüber der ersten oben versuchten Erklärung des prudentianischen Raumkonzepts erwächst aus ihr der Vorteil eines einfachen Gegensatzes zweier Pole anstelle eines Tripels von Erde, sublunarer Sphäre und Himmel. Zwei- und nicht dreipolig aber ist jedenfalls die Konzeption der Psychomachie: Denn

zu einer auf den ersten Blick befremdlichen Opposition von stabil-räumlichem Jenseits und labil-raumlosem Diesseits, also einer Invertierung des für den modernen Leser, aber auch für den antiken Menschen,²⁵ zu Erwartenden. Gerade diese Invertierung aber ist eindeutig christlich, wie exempli gratia folgende Ambrosiusstelle zeigt (epist. 7, 36, 22; ich habe einige besonders auffallende Begriffe hervorgehoben):

Scivit, inquam, humiliari, quia humiliabatur pro virtute (scil. Ioseph), humiliabatur in typo eius qui se erat humiliaturus usque ad mortem, mortem autem crucis, qui venturus erat, ut vitam hanc de somno resuscitaret et somnium esse hunc vivendi usum doceret, in quo diversae commutationum vices tamquam ebriae et nihil solidum, nihil firmum, tamquam dormientis somnium videntes non videmus et audientes non audimus et manducantes non satiamur, gratulantes non gratulamur, currentes non pervenimus. Vanas spes hominum in hoc saeculo, qui ea quae non sunt, tamquam quae sint, sequenda arbitrentur. Itaque inanes et vacuae rerum species, tamquam in somnio venerunt abierunt, adstiterunt evanuerunt, circumfusae et dispersae sunt, teneri videntur et non tenentur. Denique ubi quis audivit dicentem ‚surge qui dormis‘ et de saeculi istius somno exsurrexit, falsa haec intellexit omnia.

Damit ist die Raumkonzeption der Psychomachie eigentlich erklärt: Dem nichtigen Diesseits (vgl. oben: *nihil solidum, nihil firmum, falsa haec omnia*) steht als Garant wahrer Stabilität das Jenseits gegenüber, und konsequent kann es auch nur im Jenseits Raum geben; denn Raum erfordert Körper, das Diesseits aber ist körperlos. Die Deutung funktioniert auf allen Ebenen der Psychomachie, auf der eschatologischen ohnehin, auf der ‚einzelseelischen‘, wenn man eine lasterhafte, dem Diesseits zugewandte Seele von einer tugendhaften, dem Jenseits zuneigenden unterscheidet,²⁶ und sogar auf der kirchen- oder

Prudentius vermeidet geradezu die Vorstellung, dass sich Tugenden und Laster, also letztlich Gott und Teufel, um einen eine dritte Partei bildenden Menschen streiten – eine solche erst im Mittelalter ausgeprägte Interpretation der Welt hätte der spätantiken Theologie als verwerflicher Dualismus, womöglich als Manichäismus gegolten.

²⁵ Es gilt zu bedenken, dass die heidnischen Jenseitsvorstellungen im Großen und Ganzen körperlose Schatten in traumhaften – und daher auch als Ursprung der Träume funktionierenden – Umgebungen annehmen.

²⁶ Es wiederholt sich das scheinbare Oxymoron von körperlosem Diesseits und körperhaftem Jenseits, wenn man die grundsätzliche Opposition von Körper/Laster und Seele/Tugenden (oben Anm. 4) zugrunde legt. Wichtig aber der Hinweis Gnilkas, Studien zur Psychomachie (wie o. Anm. 1), 6, dass kein simpler Dualismus vorliegt, der den Körper qua Materie für grundsätzlich lasterhaft erklärt, sondern dass der Tempel schließlich in der *purgati corporis urbs* (818) errichtet wird. Hier klaffen die Interpretationsebenen strukturell auseinander: Während auf der eschatologischen Ebene ein Schnitt zwischen

weltgeschichtlichen, wenn man ein Geschichtskonzept zugrunde legt, das vom tief im Diesseits befangenen Heidentum mit seinen selbstverständlich nichtigen Göttern und Wertbegriffen zum in die Transzendenz tendierenden christlichen *imperium* führt. Es mag ja sonderbar wirken, den Bewohner eines zunehmend in Auflösung begriffenen Reiches hienieden mit dem Hinweis zu trösten, dieses sei sowieso nur ein Trugbild und Nicht-Raum, doch es passt vollkommen zur christlichen Romideologie, die sich ab Theodosianischer Zeit entwickelt und das Mittelalter prägen wird.

Und schon ist ein letzter wichtiger Begriff gefallen. Fragt man sich nämlich, wo es in der abendländischen Geistesgeschichte Parallelen für ein Konzept gibt, welches die diesseitige Welt für nichtig, d. h. auch für nicht beschreibens- oder abbildungswürdig erklärt, das Jenseits hingegen, das Ideale, das, was sein soll, im Gegensatz zu dem, was ist, für das allein Bildwürdige, so gelangt man unvermeidlich zur Kunst des Mittelalters, um deren Grundprinzip es sich dabei handelt. Auch die konkrete Ausformung weist in diese Richtung: Der am Schluss der Psychomachie errichtete Tempel ist doch eine *ecclesia*, bzw. die *ecclesia* schlechthin.²⁷ Die Kirche als stabiler, geordneter, schützender Raum inmitten einer präsumptiv chaotischen, ungeordneten, feindseligen Umgebung aber ist ein Konzept, das jedem mittelalterlichen Kirchenbau selbstverständlich innewohnt – nicht umsonst schmückt man Kirchenfassaden, Portale, Rosettenfenster und Dachtraufen an der Kirchenaußenseite mit apotropäischen Darstellungen, während man im Inneren, und nicht nur aus ästhetischen oder bautechnischen Erwägungen, in Grund- und Aufriss nach harmonischen Proportionen ganzer und nach Möglichkeit heiliger Zahlen strebt. Mir ist keine frühere implizite oder explizite Ausprägung dieser Auffassung von Kirche und Welt bekannt als eben die Psychomachie.

Zweierlei kann also als Resultat festgehalten werden: Zum einen, dass Prudentius ein theologisches, das heißt nicht-literarisches Raumkonzept zur Anwendung bringt und damit den in der epischen Tradition üblichen Umgang mit dem Phänomen ‚Raum‘ ersetzt, auch wenn das bedeutet, dass er über weite

Diesseits und Jenseits gelegt werden kann (Lagertor, Umklappen ins Räumliche), bleibt auf der Ebene des Kampfes (in) der einzelnen Seele der Körper ja notgedrungen derselbe, wandelt sich aber vom Feind (Wohnung der Laster) zum Bauplatz des neuen Tempels. Und dennoch ist das strukturelle Auseinanderklaffen so groß nicht, denn das *purgatum corpus* ist ja zum ewigen Leben befähigt und wird als *vas electionis* (Act. 9, 15) gleichsam ein ins Diesseits reichender Finger aus dem Jenseits – wie das *catholicum templum* in Vers 107.

²⁷ Man denkt etwa an die Apostelnamen, welche die zwölf Tore des Tempels bei Prudentius schmücken, und die funktional den zwölf Apostelkreuzen entsprechen, welche früh- und hochmittelalterliche Kirchen an ihren Wänden zu tragen pflegen.

Strecken Handlung ohne Raum beschreiben muss. In diesem Traditionsbruch wird man die oft attestierte Neuartigkeit der Dichtungen des Prudentius womöglich klarer erkennen können als etwa in seiner eingangs kurz besprochenen Wahl rein allegorischen Personals, und zugleich ordnet Prudentius sich in die Reihe jener Dichter ein, die, aus welchen Gründen auch immer, außerliterarische Raumkonzepte nach Maßgabe der Möglichkeiten in literarischen Texten umzusetzen versuchen.²⁸ Zum anderen zeigt diese Neuartigkeit in eine eindeutige Richtung und weist Prudentius in gewisser Weise als ersten mittelalterlichen Dichter aus, mithin als einen in seiner Zeit unglaublich modernen, zukunftsweisenden Poeten.

Gottfried E. KREUZ
 Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz
 Gottfried.Kreuz@uni-konstanz.de

²⁸ Deckungsgleich mit dieser Beobachtung ist die zusammenfassende Feststellung des feinsinnigen C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (wie o. Anm. 5), 67: „It has been supposed that Prudentius wrote as a propagandist, inspired by motives wholly irrelevant to poetry“; auch wenn Lewis diese Auffassung im Folgenden zurückweist. Tatsächlich ist vom Standpunkt der in sich selbst ruhenden literarischen Tradition her betrachtet das aus der Theologie stammende Raumkonzept des Prudentius ein Fremdkörper, den man als für die literarische Qualität des Gedichtes abträglich empfinden, der aber auch eine anregende Ergänzung zum breiten Strom der Tradition bilden kann. Derartige Phänomene sind keineswegs selten. Ich selbst plane weitere Untersuchungen in diese Richtung, denen hier nicht vorgegriffen werden soll. Eine Vorstudie, die in einer völlig anderen literarischen Umgebung ein prinzipiell gleichartiges Phänomen – Übernahme eines außerliterarischen Raumkonzepts in die Literatur – beleuchtet, sei erwähnt: G. Kreuz, *Ad laevam invenies ... Die Rezeption der Zentralperspektive in den Linzgedichten des Gaspar Bruschi (1518–1557)*, in: A. Csillaghy (ed.), *Vestigia Latinitatis in Media Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi, tenuto all’università di Vienna dal 5 al 7 settembre 2007*, Treviso 2009, 169–197.